AKADEMIA IGNATIANUM W KRAKOWIE

Wydział Filozoficzny

Anna Mazela

FOTOGRAFICZNA TWÓRCZOŚĆ ANDRZEJA RÓŻYCKIEGO – MIĘDZY TRADYCJĄ A NOWOCZESNOŚCIĄ

Rozprawa doktorska napisana

pod kierunkiem Dr hab. Stanisława Sroki, prof. Ign.

oraz Dr Bogusławy Bodzioch-Bryły

pisanie rozprawy zostało zakończone:
podpis promotora/-ów

Kraków 2016

Spis treści

Wstęp 4
Rozdział I Artystyczne *credo* Andrzeja Różyckiego 17
I.1. Fotografia: sztuka graniczna 17
I.1.2 Konceptualizm i fotomedializm jako źródła fotozoficznej postawy Różyckiego 29
I.1.3 Fotografia na fotografii, sztuka o sztuce 47
I.1.4 Czas „przytrzymany" w fotografii 70
I.1.5 Ludowe konotacje sztuki Różyckiego 79
I.1.6 Film – przeciw entropii 89
I.2. *Sacrum* jako metafizyczny wymiar sztuki Różyckiego 97
I.2.1 Pojęcie *sacrum* – historia i znaczenie 97
I.2.2 Sztuka wobec *sacrum* 109
I.2.3 Dialog z transcendencją jako duchowa głębia fotografii 124
Rozdział II Fotograficzne czytanie świata – człowiek jako przedmiot i podmiot fotografii ..137
II.1. Autorefleksja, autokonsekracja, autoportret 137
II.2. Dziecko jako wcielona potencja przyszłości 175
II.3 Kobieta – źródło i ujście twórczej inspiracji 213
II.4 Andrzeja Różyckiego wizja mężczyzny i męskości 247
Rozdział III Przestrzeń i czas w fotografii 268
III.1. Przestrzeń jako miejsce i znak 268
III.1.1 Integralność świata w szczelinach między *sacrum* i *profanum.* 268
III.1.2 Drzewo jako *axis mundi* 285
III.1.3 Magiczno-sakralna moc kamienia 307
III.2. Fotografia w paradygmacie czasu. Między historią ogólną i prywatną pamięcią, a ewolucją medium. 324
III.2.1 Czas, historia, pamięć w sztuce Różyckiego 324
III.2.2 Negatywowo-pozytywowy dualizm fotografii klasycznej jako ucieleśnienie religijnej niejednorodności świata. Wspomnienie i analiza fotografii tradycyjnej w czasach cyfryzacji 334
Rozdział IV Andrzej Różycki – ujęcie biograficzne 360
Zakończenie 364
Bibliografia 378
Monografie oraz artykuły z monografii 378

Słowniki, encyklopedie i leksykon 387
Artykuły z czasopism 388
Teksty z katalogów wystaw oraz folderów z pokazów filmowych 390
Źródła internetowe i audiowizualne 392
Wykaz wystaw indywidualnych i zbiorowych 398
Filmografia Andrzeja Różyckiego 401
Spis ilustracji 404
Wykaz źródeł ilustracji 408
Summary 410
ANEKS
Wywiad z Andrzejem Różyckim II

Wstęp

Przeszłość i przyszłość tworzą w rzeczywistości płynny ciąg zdarzeń, teraźniejszość jest natomiast niezwykle trudna do uchwycenia, a „trwanie" jako okres, epoka czy choćby ta nieokreślona chwila, którą zwykło się określać słowem „teraz", co krok okazuje się tworem sztucznym. Walter Benjamin, zdaniem którego nowoczesność stanowi „sposób nastawienia do rzeczywistości i formację myślową"[1], stwierdza równocześnie, że w tym co stare, zawsze dostrzec można zapowiedzi nowego[2], a więc i w nowym podejściu do pewnych spraw doszukać się można tropów tego, co dawne lecz nie do końca minione. Fotografia, jak twierdzi Goeffrey Batchen, zrodziła się dopiero u końca romantyzmu, jednak „wyrasta z jego ducha"[3]. Batchen odwołuje się do poglądów Talbota, według którego w fotografii nieustannie walczą i równocześnie współgrają opozycje binarne i podkreśla, że „u podstaw wynalazku fotografii legło pragnienie pogodzenia tego, co pozornie niemożliwe – trwania i chwili, obrazu i natury"[4].

Tego typu par można by w kontekście fotografii wymienić znacznie więcej. Trwanie i ulotność oraz sztuczny obraz i natura łączą się z problemem przeszłości i przyszłości oraz kultury i natury, świata zewnętrznego i człowieka, skłonnego do jego przekształcania. Doskonale wyraża tę kwestię Marianna Michałowska, następująco pisząc o eksperymencie w fotografii i współczesnym powrocie do awangardy:

> „W istocie jednak fotografia jawi się dość dziwacznie, ponieważ pokazując przeszłość, pozostaje cały czas na etapie eksperymentu, eksperymentuje na przeszłości, zaś w nieustannym testowaniu pamięci stara się ją uobecnić (świadoma niekończącego się procesu kolejnych uobecnień). Jest tym Aniołem Historii, który zmiatając w imię przyszłości przeszłość, pozostawia trop ruin. […] Dwuznaczna pozycja fotografii jako eksperymentu ujawnia się zwłaszcza wtedy, kiedy przedmiotem interpretacji czynimy realizacje fotograficzne odwołujące się do przeszłości. Eksperyment jest bowiem prowadzony dla przyszłości i w tym sensie nigdy się nie kończy. Dotyczy aktualnego stanu obrazu i obecnego etapu poszukiwań twórczych. Tymczasem często artyści, prowadząc swoje doświadczenia, odwołują się do dawnych technik fotograficznych"[5].

---

[1] M. Michałowska, *Czy fotograf musi być nowoczesny? Eksperyment we współczesnej fotografii*, [w:] *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski i E. Rewers, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 172.
[2] W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 92-93.
[3] M. Michałowska, *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją,* Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012, s. 182.
[4] Tamże, s. 289.
[5] M. Michałowska, *Czy fotograf musi być nowoczesny?*, dz. cyt., [w:] *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski i E. Rewers, dz. cyt., s. 183, 185.

Michałowska zauważa, że współcześni fotograficy nie tylko sięgają po techniki awangardowe, ale także tematy. Nie mogąc zdecydować się, czy nazwać ich nowoczesnymi czy też ponowoczesnymi, rozważa możliwość określenia ich tożsamości jako hybrydycznej[6]. Tymczasem to sama fotografia stanowi swego rodzaju hybrydę: jako zespolenie światła i ciemności oraz wszystkich konotowanych przez nie symboli, następstwo wynalazków zarówno z dziedziny fizyki, jak i chemii, rezultat technologicznych uwarunkowań oraz ludzkiej świadomości i woli, spadkobierczyni malarstwa i innych sztuk plastycznych, pragnących w artystycznych artefaktach utrwalić przemijającą rzeczywistość i przedłużyć życie ludziom, którzy odchodzą, a równocześnie sztuka nowa, posiadająca pewne swoiste cechy, które inne sztuki także naśladują.

Hans Belting w swojej słynnej *Antropologii obrazu* stwierdza, że „fotografia stanowiła niegdyś *vera icon* nowoczesności”[7]. Równocześnie zauważa, że fotografia pod względem antropologicznym nie jest niczym nowym, ale wynika z pewnych, niemal odwiecznych zasad i pragnień rządzących światem ludzi. Odwołuje się tutaj do poszukiwań Rolanda Barthesa:

> „R. Barthes pytał o specyficzną «ewidencję fotografii» i o to, co ją «odróżnia od każdego innego obrazu». A przecież musiał przyznać, że już doświadczenie czasu w obliczu fotografii – owo paradoksalne przeżycie przeszłego czasu, jakie stało się jego udziałem – było doświadczeniem antropologicznym, które zawarte jest zresztą w tradycyjnym pytaniu widza o «prawdę obrazu». Dlatego też wyszukiwał fotografie osób, które znał, by posiadany przez siebie wewnętrzny obraz tych osób porównywać z obrazem na zdjęciu. Tym samym obalił swoje własne twierdzenie, że fotografia jest «antropologicznie nowym przedmiotem». W końcu sam zaproponował, by zastanowić się «nad antropologicznym związkiem między śmiercią i nowym obrazem», «który wydobywa na jaw śmierć, chcąc zachować życie». I cytuje Maurice’a Blanchota, formułując tezę, że «istota obrazu (polega na byciu) ukrytym a przecież jawnym, (polega) na owej obecności-nieobecności, która konstytuuje pokusę i fascynację właściwe syrenom»[8]. Barthes nie stworzył żadnej specyficznej teorii fotografii, ale – niemal wbrew własnej woli – otworzył dla ogólnej kwestii obrazu medialną granicę fotografii, która go tak fascynowała”[9].

Belting odnajduje w fotografii podstawowe cechy wszystkich obrazów. Stwierdza on, że „fotografia, par excellence nowoczesne medium obrazowe, funkcjonuje w tej perspektywie jako nowe zwierciadło, w którym jawią się obrazy świata”, ale podkreśla, że człowiek, choć dostosowuje swoją percepcję do „nowych technik obrazowych”, przekracza je „zgodnie

[6] Tamże, s. 193-194.
[7] H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 258.
[8] R. Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt nad Menem 1985, s. 70, 96, 103, 117.
[9] H. Belting, dz. cyt., s. 255.

ze swoją naturą". Podkreśla istotową intermedialność obrazów, które według niego jako nomadzi „kontynuują wędrówkę między historycznymi – wynalezionymi dla nich – mediami obrazowymi", w których „rozbijają swoje namioty". Dzięki odniesieniu fotografii do widza, a więc także jego przeżyć, lęków i pragnień[10], dostrzega związki fotografii z innymi mediami i rodzajami sztuk. Wymienia konkretne przykłady szczególnego rodzaju zazębiania się mediów, które stwarza sposobność dla ważkich refleksji nad sposobami ludzkiej percepcji:

„Uświadamiamy sobie specyficzną wiedzę właściwą naszemu spojrzeniu wtedy, gdy w jednej fotografii spotykają się różne media, nakładając się niczym warstwy osadowe naszego doświadczenia obrazu. André Kertész wykonał cykl martwych natur, które jako motyw wywodziły się z malarstwa i wymagały spojrzenia wyuczonego na malarstwie. Niekiedy, jak na przykład na zdjęciu z 1951, martwa natura – w tym przypadku jest to misa z jabłkami – graniczy z tradycyjnym obrazem malarskim, który – wraz z motywem pejzażu – wprowadza do gry inny gatunek malarstwa, zapraszając do porównania. Między malowidłem i martwą naturą pojawia się tutaj różnica czasu, która zakłóca ich symultaniczny widok w tej samej przestrzeni. Faktycznie, nie patrzymy na nic innego, jak tylko na fotografię, a przecież wiele mediów obrazowych wkracza w nasze spojrzenie, wśród których malarstwo (w medium malowidła starego typu) przywołane jest tylko w obrazie samego siebie. Wystarczy nam, że widzimy tylko medium fotografii, byśmy mogli rozpoznać w jego zwierciadle inne medium. Obraz, jaki powstaje wówczas w widzu przekracza medialne granice, będąc konstytuowany z syntezy obrazu percepcyjnego i obrazu wspomnienia. Prymarne i sekundarne medium (faktyczne zdjęcie i cytowane malowidło) wyzwalają obraz z jego medialnego uwarunkowania.

Thomas Struth w swoich *Museum Photographs* tematem uczynił spojrzenie, które widzowie kierują na obrazy w muzeum. Patrzymy na ludzi, którzy patrzą na obrazy, przy czym oni sami wkraczają w obraz. Gdy stoimy przed fotografiami Struthа, które ze swej strony wiszą w muzeum, nieodparta staje się sugestia przyjęcia w spojrzeniu pozycji widzów i zajęcia miejsca za ich plecami. Z patrzącymi komunikujemy się tak samo, jak z tym, na co pada ich spojrzenie. Dopiero w chwili halucynacji i utraty poczucia miejsca zostajemy wessani w swobodny potok obrazów, które nie są już na stałe wpisane w swoje media. Doświadczenie to można ująć w formule (parafrazując sformułowanie amerykańskiego malarza Alexa Katza: The image comes before the painting), że obraz poprzedza fotografię[11]. Amerykańska artystka Cindy Sherman, przyjmując podobną intermedialną strategię, prowadziła do gry doświadczenie filmowe swoich widzów, po to, by przechytrzyć spojrzenie fotograficzne i sproblematyzować przesłanki, na jakich się opiera. W przypadku serii Untitled Film Stills, powstających w latach 70., nie chodzi – jak można by sądzić na pierwszy rzut oka – o rzeczywiste kadry filmowe, ale o fikcyjne, inscenizowane kadry, które mimo wszystko uważamy za ujęcia z filmu[12]. Są tak zainscenizowane, jak gdyby powstały na planie i zostały wykonane według scenariusza"[13].

[10] Tamże, s. 256.
[11] Na temat Struthа zob. H. Belting, *Thomas Struth: Museum Photographs*, Schirmer/Mosel, München 1993, na temat Katza zob. H. Belting, *Alex Katz, Bilder und Zeichnungen*, Galerie B. Klüser, München 1989.
[12] Na temat *stills* Cindy Sherman zob. C. Sherman, *Untitled Film Stills*, z przedmową Arthura C. Danto, Schirmer/Mosel, München 1990.
[13] H. Belting, dz. cyt., s. 266-267.

Są to doskonałe przykłady sytuacji, kiedy fotografia – zazwyczaj w pełni świadomie – sama wpisuje się w continuum odwiecznego „teatru obrazów”[14]. Intermedialność w przypadku fotografii, zwłaszcza tej o zacięciu awangardowym, przejawia się jednak również w sposób znacznie bardziej dosłowny – poprzez kolaże, fotomontaże, wpisywanie fotografii w swego rodzaju płaskorzeźby lub też czynienie z nich asamblaży, naklejanie na zdjęcia wycinków z gazet czy kawałków tkanin, a także malowanie farbami po fotograficznych odbitkach czy zestawianie fotografii z medium filmowym w sztuce performatywnej. Były to zabiegi typowe dla neoawanardy, także na polskim gruncie. Michałowska pisze o powrocie do awangardowych technik oraz tematów wśród współczesnych artystów. Wymienia między innymi Patrycję Orzechowską, artystkę urodzoną w 1974 roku, która studia na ASP w Gdańsku ukończyła zaledwie 16 lat temu, gdyż w 2000 roku[15]. Już neoawangarda, jak sama nazwa wskazuje, a więc sztuka lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, stanowiła swoisty powrót do awangardowego myślenia. Tym bardziej zrozumiała wydaje się tego typu postawa artystów tworzących obecnie, lecz wyrosłych z tamtego ducha i w tamtych czasach rozpoczynających swoje twórcze działania.

Andrzej Różycki jest fotografikiem i artystą intermedialnym urodzonym w 1942 roku w Baranowiczach, wyrosłym z kręgu neoawangardy i konceptualizmu, który następnie w latach siedemdziesiątych XX wieku skupił się na analizach fotomedialnych. W czasie studiów na Wydziale Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu działał między innymi w słynnej grupie artystycznej Zero-61, później zaś w Warsztacie Formy Filmowej, podczas studiów na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Od roku 1966 należy do Związku Polskich Artystów Fotografików[16]. W drugiej połowie lat 80-tych rozpoczął intensywną artystyczną eksplorację sfery *sacrum*, chociaż przeświadczenie o pierwotnej spójności sztuki i religii tkwiło w nim od samych początków, a konceptualne zacięcie do eksperymentów i zgłębiania natury samego medium sztuki pozostało w nim do dziś. Wielość i różnorodność inspiracji, poczynając od fotografii artystycznej i amatorskiej oraz monidła, poprzez film, malarstwo, aż po sztukę i kulturę ludową, wzbogacają dodatkowo jego twórczość, będącą w istocie poszukiwaniem najgłębszych prawd dotyczących rzeczywistości, człowieka oraz jego postrzegania świata. W ten sposób Różycki nieustannie krąży również

[14] Tamże, s. 256.
[15] M. Michałowska, *Czy fotograf musi być nowoczesny?*, dz. cyt., [w:] *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski i E. Rewers, dz. cyt., s. 188-192.
[16] K. Jurecki, *Andrzej Różycki*, Culture.pl, dostępne w: <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-rozycki>, [Dostęp 16.01.2016].

wokół filozoficznego pytania o samą fotografię, co podkreśla, nazywając samego siebie fotozofem.

Fotografia pojawiła się w okresie dynamicznego rozwoju cywilizacji i automatycznie wpisała się w paradygmat nowoczesności, jej zaistnienie umożliwiły jednak wcześniejsze wynalazki z zakresu optyki oraz chemii. Za pomocą nowoczesnej techniki wyrażała podstawowe pragnienia ludzi, a także walczyła z ich pierwotnymi lękami, jak choćby lęk przed śmiercią i przemijaniem. Jej konstytutywne rozdarcie, między tym, co tradycyjne, a nowością, między sferami ducha i materii, przeszłością i wychyloną w przyszłość teraźniejszością sprawia, że w sposób naturalny staje się nie tylko idealnym tworzywem dla głęboko symbolicznej twórczości artystycznej, ale również sama jawi się jako niezwykły fenomen, odzwierciedlający zasadnicze problemy ludzkiej egzystencji. Andrzej Różycki patrzy na fotografię krytycznie, nie ufając jej do końca i dostrzegając złudność wielu wiązanych z nią nadziei, a jednak docenia głębię fotografii i intuicyjnie łączy pozornie sobie przeciwstawne antropologiczne poszukiwania i formalne eksperymenty. Potępia płynność i relatywizm współczesności, której fotografia tylko z pozoru się przeciwstawia, oraz rozbite tożsamości, które w gruncie rzeczy fotografia tworzy, a równocześnie odnajduje w fotografii potencjał do walki z takim stanem rzeczy, a z pewnością do budowania świadomości o współczesnej sytuacji kulturowej.

Zygmunt Bauman mówi o „iście nowoczesnym rozróżnieniu «powierzchni» i «głębi», «zjawiska» i «istoty», «wrażenia» i «prawdy»”[17]. Fotografia zdaje się dotykać tylko tego, co powierzchowne, pokazywać jedynie zjawiska bez komentowania ich, odwoływać się do wrażeń, nie będąc zdolną do ukazania prawdy. Różycki, świadom niedoskonałości używanego przez siebie medium, udowadnia, że zdjęcie, tak jak każdy inny obraz, dzięki człowiekowi jest w stanie wśliznąć się pod powierzchnię ku przestrzeniom głębszym, poprzez ukazywanie zjawisk dać pewien obraz ich istoty, odpowiedzieć na pytanie o ludzką tożsamość, a także dotrzeć do prawdy. Sam fakt stawiania przez artystę tego typu pytań (o tożsamość, prawdę i właściwe postępowanie) świadczy o tym, że Różycki, choć podziwia twórców ludowych i pragnie ich naśladować, jest artystą na wskroś nowoczesnym. Tego typu pytania są bowiem zasadne tylko w sytuacji, gdy dopuszczalny, a więc możliwy, jest jakikolwiek wybór. Rodzą się one „z odczucia chybotliwości istnienia, jego «manipulowalności», «niedookreślenia», niepewności i nieostateczności wszelkich form, jakie przybrało”[18]. Różycki dostrzega zagubienie współczesnego człowieka i pragnie wskazać

[17] Z. Bauman, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994, s. 8.
[18] Tamże, s. 9.

mu właściwą drogę, sam jednak żyje tu i teraz i nie jest w stanie w pełni oprzeć się wpływom dzisiejszego świata.

Fotografia jest w stanie odkryć przed wnikliwym odbiorcą pozornie ukryte światy i możliwości, posiada różne oblicza, różne jej gatunki spełniają różne role. Właśnie dzięki otwartości na swoistą różnorodność fotografii Różycki został uznany przez Krzysztofa Jureckiego za „najwybitniejszego fotografika polskiego" obok Jerzego Lewczyńskiego[19]. Istotowe cechy fotografii oraz życiorys łódzkiego artysty sprawiają, że balansowanie pomiędzy tradycją (wartościami wywodzącymi się z ludowości i wiary chrześcijańskiej, ale również tradycyjnym pojmowaniem sztuki oraz klasyczną fotografią) a nowoczesnością (przełamywaniem granic, poszukiwaniem nowych dróg artystycznych oraz technik fotograficznych), a także między beztroskim żartem, a poważną refleksją nad otaczającym go światem oraz medium, używanym przezeń do jego utrwalania, jawią się jako niezwykle autentyczny wyraz osobistego przeżywania świata.

Istotnym problemem terminologicznym dotyczącym pracy jest rozróżnienie pomiędzy sztuką religijną i sakralną. Mimo że sztuka sakralna z definicji przeznaczona jest przestrzeni kultu, a Andrzej Różycki nigdy nie tworzył sztuki na kościelne zamówienie ani też jego dzieła nie były umieszczane w kościołach, mówi się o nim jako o twórcy sakralnym, a jego wystawa w Galerii Sztuki „Zachęta" w Warszawie w 2007 roku nosiła tytuł *Fotografia sakralna*. Być może za przyczynę takiego stanu rzeczy uznać należy silną inspirację myślą Mircei Eliadego widoczną w sztuce łódzkiego fotografika, a także częste odwoływanie się do pojęcia *sacrum* w ujęciu rumuńskiego religioznawcy. Eliade nie interpretuje *sacrum* w kontekście konkretnej religii, Różycki czerpie zaś przede wszystkim z chrześcijaństwa, dlatego jego sztukę należy zaliczyć raczej do sztuki religijnej, wypływającej z osobistej inspiracji sprawami wiary[20]. Równocześnie kwestie religijne nie są tutaj jedyną treścią prac, a symbole, których Różycki używa, mają zazwyczaj szersze, uniwersalne znaczenie i pojawiają się również w innych religiach i kulturach.

Niniejsza rozprawa wynikła z wcześniejszych fascynacji autorki naturą fotografii i jej kulturowym odbiorem, a także polską twórczością konceptualną, jak również odmienną od niej sztuką ludową. Nowoczesne podejście do problemu formy dzieła sztuki, skłonność do odważnych eksperymentów oraz analityczne spojrzenie na medium fotografii, a z drugiej strony zakorzenienie twórczości Różyckiego w myśli Mircei Eliadego stały się zaś

[19] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2011, s. 5.
[20] M. Kitowska-Łysiak, *Czy wierni potrzebują sztuki. Uwagi Subiektywne*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2003, s. 71-74.

bezpośrednią inspiracją takiego ujęcia tematu, podejścia do badanego problemu oraz podziału pracy.

Interpretacje poszczególnych motywów opieram na analizie ogromnego zbioru prac artysty, gdyż uznałam, że tylko takie podejście do problemu zapewni rzetelność wywodu i pozwoli mi pokazać sztukę Różyckiego w pełni jej różnorodności. Pozwala to nie tylko odpowiedzieć na pytanie, czym jest fotografia dla łódzkiego twórcy, ale również zbadać wiele innych zjawisk, których dotykają jego prace. Moja postawa badawcza wynika również z naśladowania pracy samego artysty: Różycki, badając ludowe obyczaje, na przykład tradycję ręcznego wykonywania zabawek lub garncarstwa, jeździł po całej Polsce, przyglądając się wszystkim ośrodkom danego zjawiska, choć sam przyznaje, że równie dobrze mógł nakręcić film na przykładzie jednego miejsca[21].

Ze względu na złożoność formalną i treściową sztuki Różyckiego trudne lub wręcz niemożliwe jest ograniczenie się w pracy na jej temat do jednej metodologii. Twórczość łódzkiego fotografika posiada niejako dwa cele, do których artysta dąży równolegle: z jednej strony każda praca zwraca uwagę na konkretny problem kulturowy, a więc posiada pewien temat oraz analizuje realne zjawisko, z drugiej jednak niemal zawsze jest autoreferencyjna, a więc zadaje również nadrzędne pytanie: czym właściwie jest fotografia, jak istnieje, co jest jej istotą. Pragnąc ukazać wszystkie aspekty tej twórczości muszę połączyć kilka metod badawczych. Różycki postępuje równocześnie jak artysta i badacz, dla którego sztuka stanowi metodę badania samej siebie, a szczególnie fotografii, zarówno jako artystycznego medium, jak i dokumentu czy środka komunikacji. Stąd jego liczne komentarze odnoszące się do własnych działań oraz kultury i sztuki w sensie ogólnym, stąd również łączenie wielu mediów, takich jak fotografia, film i malarstwo, a także jego pasja kolekcjonerska. Sposób jego działania posiada swoje korzenie również w jego biografii, w dzieciństwie i wpajanej przez ojca miłości do wsi, a także ma bezpośredni związek z jego studiami w Toruniu i w Łodzi, gdzie poznał kolegów w podobny sposób myślących o sztuce i fotografii. Na sztukę Różyckiego w sposób istotny oddziałują również jego poglądy religijne. Błędem byłoby pominąć te wszystkie wpływy, które w niektórych cyklach zaczynają wręcz stanowić sam temat. Zgodnie więc z koncepcją ikonologiczną Erwina Panofsky'ego, w trakcie analizy i interpretacji dzieł Różyckiego skupiam się zarówno na tym,

[21] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XVII. Wywiad został przeprowadzony przez autorkę dysertacji między kwietniem 2014 a lutym 2016. Zob. Aneks.

co i w jaki sposób fotografia bezpośrednio przedstawia oraz jakie motywy i symbole kulturowe można odkryć w danym dziele, jak i na kontekście kulturowym i biograficznym[22].

Biografia artysty – zarówno ta artystyczna jak i prywatna – okazuje się jednak równie istotna przy analizie intertekstualności prac Różyckiego, na którą zwracam szczególną uwagę. Ze względu na występowanie w sztuce Różyckiego stałych motywów i symboli oraz nieustanne odnoszenie się przez niego do cudzych dzieł i ponadczasowych tekstów kultury, a także ciągłe powroty do własnych prac, wszystkie dzieła zostały podzielone nie w sposób tradycyjny, a więc chronologicznie, ale właśnie według motywów, występujących na przestrzeni całej artystycznej działalności Różyckiego. Interpretację poszczególnych motywów i symboli oraz analizę samego medium fotografii opieram na wyszczególnieniu przeciwieństw, tzw. opozycji binarnych (wspomnianych już w analizach Claude Lévi-Straussa[23]), takich jak kobieta-mężczyzna, natura-kultura, miasto-wieś, stałość i ulotność, a także przeszłość i teraźniejszość czy światło i ciemność. Jest to podejście charakterystyczne dla strukturalizmu, w mojej pracy wynika jednak przede wszystkim ze związków sztuki Różyckiego z myślą Eliadego, który scalał różne metody badawcze. Z tego też względu, a także w konsekwencji poszukiwania właściwego spojrzenia na fotografię jako na fenomen kultury, wykraczam poza ramy metody strukturalnej. Zestawiam prace z różnych okresów i porównuję sposób ukazania danego motywu, a także wskazuję na takie odczytania prac, które są możliwe nie ze względu na intencję twórcy czy jego zanurzenie w danej kulturze, ale za sprawą tkwiących w dziele wskazówek do rozumienia danego symbolu charakterystycznego dla odmiennego kręgu kulturowego.

Różycki poszukuje wszelkich ról i zastosowań fotografii, analizuje sposób działania aparatu fotograficznego, sposób, w jaki fotografia odwzorowuje rzeczywistość i wspomaga ludzką pamięć, a także to, jak fotografia jest odbierana przez jej użytkowników, jednak czyni to wszystko w celu dotarcia do jej istoty. Tak jak sztuka stanowi dla tego twórcy sposób na zrozumienie fotografii, podobnie dzieje się w mojej dysertacji: analiza i interpretacja fotograficznej twórczość Różyckiego pomagają w uzyskaniu odpowiedzi na pytanie, czym fotografia jest w swojej istocie. Pytanie o istotę zjawisk jest natomiast pytaniem typowo fenomenologicznym. W swojej pracy czerpię więc z myśli takich fenomenologów jak Edmund Husserl i Edouard Pontremoli, a także związanego z nurtem fenomenologicznym Paula Ricoeura. Ponadto analizy symboli i motywów sakralnych opieram w dużej mierze

[22] Zob. E. Panofsky, *Ikonografia i Ikonologia*, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 11-32.
[23] C. Lévi-Strauss, *Antropologia strukturalna,* przeł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

na myśli fenomenologa religii Rudolfa Otto, Władysława Stróżewskiego, będącego kontynuatorem fenomenologii Romana Ingardena oraz na badaniach rumuńskiego historyka religii, Mircei Eliadego, również będącego zwolennikiem podejścia fenomenologicznego.

Pierwszy rozdział, zatytułowany *Artystyczne credo Andrzeja Różyckiego,* stanowi wnikliwą analizę wszelkich wpływów i inspiracji w sztuce Różyckiego, która w konsekwencji stanowi próbę ustalenia wizji fotografii, przenikającą twórczość oraz wypowiedzi samego artysty. Rozdział ten został podzielony na dwie części: *Fotografia: sztuka graniczna* oraz *Sacrum jako metafizyczny wymiar sztuki Różyckiego*. W obu częściach podejmuję próbę określenia istoty i wyróżnienia swoistych cech fotografii, pytam o przynależność fotografii statusu sztuki oraz omawiam wypowiedzi Różyckiego, które dotyczą tych problemów w sposób bezpośredni, a następnie wyjaśniam poszczególne źródła takiej postawy artysty. Za źródła te uznaję konceptualne początki sztuki Różyckiego, kierunek fotomedialny, różnego rodzaju autotematyzm, związki z filmem oraz fascynację kulturą ludową. Rolę *sacrum* w twórczości łódzkiego fotografika uznałam za kwestię na tyle istotną, by poświęcić jej aż trzy podrozdziały w osobnej części. Wyjaśniam rozumienie pojęcia *sacrum* według Eliadego, Otto i Rogera Caillosa, a więc filozofów traktujących religię w sposób ideogenetyczny. Odwołuję się również do myśli Stróżewskiego. Następnie omawiam związki sztuki oraz samej fotografii i twórczości Andrzeja Różyckiego ze sferą duchową.

Kolejne dwa rozdziały, stanowiące trzon pracy, stawiają sobie za cel wyróżnienie oraz zbadanie sposobu istnienia poszczególnych motywów w dziełach Różyckiego. Jest to typowo kulturoznawcza analiza twórczości artysty. Tego typu podejście nie pojawia się często w artykułach poświęconych dziełom Różyckiego. Teksty te – pomijając w zasadzie jedynie rozdział pt. *Dziewczynki* w książce *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach* autorstwa Ewy Nowiny-Sroczyńskiej – są zazwyczaj pisane z perspektywy historii sztuki. Zwracają uwagę przede wszystkim na przynależność poszczególnych prac do konkretnych kierunków w sztuce, ich cechy formalne oraz kontekst historyczny. Etnologiczną refleksję w twórczości Różyckiego podkreślają natomiast, co zrozumiałe, artykuły dotyczące jego filmowej twórczości. Kulturoznawcze spojrzenie na fotograficzną twórczość Różyckiego jest jednak w pełni uzasadnione. Pozwala nie tylko docenić antropologiczny i symboliczny rys jego prac, ale otwiera również nowe możliwości interpretacyjne oraz staje się pomocne w odnalezieniu i uzasadnieniu jego definicji fotograficznego medium.

Ze względu na wielość prac Różyckiego oraz ich swoistą cykliczność, intertekstualność i autotematyzm, a szczególnie ciągłe powracanie przez artystę do dawnych

problemów, a nawet cytowanie swoich starych prac w nowym kontekście, jest to twórczość wyjątkowo gęsta od znaczeń i trudna do sklasyfikowania. W początkowej fazie pracy nad dysertacją przydatny okazał się podział dokonany przez Marka Janczyka i Iwonę Święch dla potrzeb wystawy retrospekcyjnej w 2004 roku w Muzeum Historii Fotografii w Krakowie. Zwracają oni uwagę na treść dzieł oraz wyłaniają pewne ważkie problemy obecne w sztuce Różyckiego, niekiedy bez świadomości samego artysty – mam tu na myśli choćby liczne autoportrety, ujęte w kategorii „autokonsekracja"[24], którą wykorzystuję w mojej pracy. Całość klasyfikacji wydała mi się jednak z kilku powodów nieodpowiednia, postanowiłam więc dokonać w mojej dysertacji własnego, rozszerzonego i bardziej dokładnego podziału prac artysty.

Antropologiczny walor analizowanych fotografii skłonił mnie, by uważnie przyjrzeć się wizji człowieka w nich prezentowanej, z wyróżnieniem obu płci oraz dzieci jako odmiennych znaczeniowo motywów. Motyw dziecka, zwłaszcza dziewczynki, stanowi w dziełach Różyckiego niebagatelny i złożony symbol przeznaczenia i przemijania, lęku przed przyszłością i niezgody na kulturowo przypisywane im role. Kobieta jako temat podobnie wiąże się tutaj z motywami obaw i zwątpienia, przedstawianymi często w połączeniu z symbolem wody, ale również jest ona przedstawiana jako pełna wewnętrznej, duchowej siły oraz konotowana ze sprawami wiary. Mężczyzna w sztuce Różyckiego występuje natomiast przede wszystkim jako artysta. We wszystkich trzech przypadkach fotografik często sięga po motyw lalek i manekinów, podobnie jak jego przyjaciółka, Zofia Rydet, budując wizję niepewnej rzeczywistości, w której człowiek musi na nowo odnajdywać swoje człowieczeństwo, punkty odniesienia i właściwe drogi. Lalka jako szczególny artefakt, kojarzony ze sztucznością i martwotą, skłania dodatkowo do odnajdywania związków między nią, a fotografią, co łączy symbolizm fotografii Różyckiego z jego analitycznym podejściem do medium.

Ze wspomnianej, antropologicznej perspektywy wynika tematyka przestrzeni i czasu, rozbita na szczególnie często pojawiające się u Różyckiego i przesycone treściami symbolicznymi motywy drzewa i kamienia oraz czasu w sensie ogólnym. Konkretne symbole, po które sięga Różycki, okazują się bliskie również symbolice samej fotografii. W jego sztuce pojawiają się stare zdjęcia jako fizyczne przedmioty, stanowiące symbole same w sobie, a ewolucja fotograficznego medium staje się tematem prac. Jej analiza, religijna symbolika i ludowe odniesienia, w szczególny sposób łączą się w dwóch ostatnich

[24] M. Janczyk, I. Święch, *Andrzej Różycki: chodzę swoimi drogami, dotknięcie, zobaczyć*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2004, s. 6.

omawianych przez mnie cyklach, *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* oraz *Box Sanctum*. Istotny jest tutaj fakt, iż pierwszy z cykli stanowi serię asamblaży, złożonych z części aparatów fotograficznych i programowo nie zawiera żadnej fotografii. Stąd też tytułowe sformułowanie „fotograficzna twórczość Andrzeja Różyckiego", zastępujące zbyt wąski termin „fotografia Różyckiego", który wykluczyłby te dzieła z obszaru moich badań. Autotematyczność tego cyklu wpisuje się w realizowaną od lat przez bohatera mojej dysertacji strategię artystyczną. Różycki nieustanne wykracza poza czystą fotografię również w pracach, w których głównym tworzywem jest fotografia. Jego ulubioną techniką staje się kolaż, często również zamalowuje on swoje fotografie farbą lub dokleja do nich przedmioty takie jak żyletki czy suszone kwiaty. Różycki, choć nazywany „najwybitniejszym fotografikiem"[25], czuje się i jest artystą intermedialnym, nie ograniczającym się do fotografii. Fotograficzny sposób patrzenia oraz fotografia jako problem jego sztuki towarzyszy mu jednak na każdym kroku.

W rozdziałach, w których omawiam konkretne dzieła Różyckiego, nie wprowadzam dodatkowego kryterium podziału jakim jest przynależność do danego kierunku sztuki czy też pochodzenie z danego okresu twórczości artysty. Skupiam się na problemie, jaki poruszają te prace, co pozwala mi łączyć i porównywać bardzo różne ujęcia tego samego motywu, a także odczytywać znaczenia głęboko ukryte w samych obrazach, nieraz nawet może niezamierzone przez twórcę. Nie znaczy to, że pomijam wówczas aspekt formalny, lecz traktuję go jako ściśle powiązany z treścią dzieła, wynikający z niej, bądź ją konstytuujący.

Ostatni rozdział pracy stanowi artystyczna biografia Andrzeja Różyckiego. Praca ilustrowana jest reprodukcjami omawianych dzieł Różyckiego, pochodzącymi z Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Sztuki w Łodzi oraz Muzeum Narodowego we Wrocławiu, a także uzyskanymi od samego artysty. Do pracy dołączony został zapis rozmów, przeprowadzonych przeze mnie z artystą podczas spotkań prywatnych.

W swojej pracy korzystam z pięciu rodzajów źródeł. Pierwsze i podstawowe stanowią same dzieła Andrzeja Różyckiego. Drugie źródło to wypowiedzi artysty pochodzące z katalogów wystaw oraz kilku wywiadów, jakie przeprowadzili z nim między innymi Krzysztof Jurecki i Przemysław Owczarek, a także rozmów, które sama przeprowadziłam podczas kilku spotkań z artystą. Wypowiedzi autorskie uzupełnione są tekstami Krzysztofa Jureckiego, Karola Jóźwiaka, Stanisława Jasińskiego, Kazimierza Piotrowskiego oraz Janusza

[25] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2011, s. 5.

Zagrodzkiego. Trzeci rodzaj źródeł stanowią właśnie wypowiedzi polskich krytyków poświęcane sztuce Różyckiego, od lat sześćdziesiątych XX wieku. Osobne artykuły najczęściej pochodzą sprzed wielu lat i dotyczą całych grup artystycznych bądź konkretnych wystaw. Są to artykuły Urszuli Czartoryskiej, Wiesława Hudona, Piotra Skrzyneckiego, Anny Bernat, Juliusza Garzteckiego. Krótkie artykuły, w pełni poświęcone łódzkiemu artyście, opublikowali Piotr Andrejew w czasopiśmie „Fotografia" w 1972 roku, Juliusz Garztecki w „Perspektywach" dwa lata później, a także Jerzy Olek w „Czasie" w roku 1976. Źródłem informacji o twórczości Andrzeja Różyckiego oraz jego biografii są strony internetowe galerii, w których miał wystawy, m.in. Galerii FF, stworzonego przez Instytut Adama Mickiewicza portalu culture.pl, Okręgu Łódzkiego Związku Polskich Artystów Fotografików, Wojewódzkiego Ośrodka Animacji Kultury w Toruniu. Korzystam również z rozważań wielkich myślicieli kultury oraz filozofów i krytyków najbardziej wnikliwie omawiających fenomen samego obrazu i fotografii, takich jak Walter Benjamin, Hans Belting, Philippe Ariès, Susan Sontag, Roland Barthes, André Rouillé, Edmund Husserl, Paul Ricoeur, Jacques Derrida, wspomniany już Pontremoli, François Soulages oraz Marianna Michałowska, Adam Mazur, Sławomir Sikora, Andrzej Saj i Adam Sobota. Jak już wspomniałam, nie powstała dotąd żadna pozycja książkowa poświęcona twórczości Andrzeja Różyckiego, ani nawet grupie artystycznej, w której artysta działał (dzięki fundacji Arton powstaje publikacja dotycząca Warsztatu Formy Filmowej, ale pojawi się dopiero pod koniec 2016 roku).

Napisano natomiast kilka prac magisterskich poświęconych wybranym aspektom sztuki Różyckiego. Pierwsza z nich powstała już w latach siedemdziesiątych w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi na Wydziale Operatorskim i została napisana przez Jacka Koprowskiego. W 2008 roku w tej samej szkole Piotr Lelek obronił pracę magisterską pt. *W poszukiwaniu sacrum: fotografia Andrzeja Różyckiego* napisaną pod kierunkiem dr hab. Wojciecha Prażmowskiego. Z kolei Małgorzata Paszkowska obroniła pracę magisterską dotyczącą Andrzeja Różyckiego jako reżysera. Nosiła ona tytuł *Człowiek i sacrum w filmach etnograficznych Andrzeja Różyckiego* i została napisana pod kierunkiem prof. dr hab. Ewy Nowiny-Sroczyńskiej na Uniwersytecie Łódzkim. Obecnie Oktawia Wierzejska pisze tam pod kierunkiem profesora Stefana Czyżewskiego pracę magisterską na temat filmów etnograficznych Andrzeja Różyckiego. Lechosław Olszewski natomiast w 1996 roku na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu napisał pod kierunkiem prof. dr hab. Piotra Piotrowskiego pracę

magisterską pt. *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych*, wydaną następnie w Wydawnictwoe Akademickim[26].

Charakterystyka twórczości Andrzeja Różyckiego skłania do badań interdyscyplinarnych, dlatego niniejsza dysertacja wchodzi w zakres nie tylko historii sztuki czy filozofii kultury, ale również antropologii, etnologii i religioznawstwa. Odczytanie indywidualnego spojrzenia Różyckiego na rzeczywistość prawd uniwersalnych poprzez odnalezienie głównych inspiracji i motywów jego twórczości a także interpretację konkretnych dzieł artysty, przedstawione w niniejszej pracy realizują zarazem jej główny cel badawczy, jakim jest udzeielenie odpowiedzi na pytanie o istotę i sens fotografii widzianej oczyma łódzkiego twórcy, a także jej związki z innymi rodzajami sztuk i działalności ludzkiej. Zawierając wnikliwą, kulturoznawczą analizę sztuki konkretnego artysty, dysertacja stanowi więc zarazem refleksję nad fotografią w sensie ogólnym jako fenomenem kulturowym.

[26] L. Olszewski, *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych*, [w:] *Artium Quaestiones*, t. IX, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998, s. 111-155, dostępne też online: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/10979/1/04_Lechos%C5%82aw_Olszewski_Dzia%C5%82alno%C5%9B%C4%87_warsztatu_formy_filmowej_111-155.pdf>, [Dostęp 27.01.2016].

Rozdział I Artystyczne *credo* Andrzeja Różyckiego

I.1. Fotografia: sztuka graniczna

I.1.1 Fotografia i sztuka według Różyckiego

Fotografia, zrodzona ze światła i ciemności, zawsze pozostaje pomiędzy i właśnie owo pomiędzy stanowi o jej szczególnej wartości. Światło i mrok to także dobro i zło, *sacrum* i *profanum*, świat duchowy i materialny, życie i śmierć, pamięć i zapomnienie, jak również mniej jednoznaczne aksjologicznie przeszłość i teraźniejszość, sztuka i technika oraz tradycja i nowoczesność. Fotografia nigdy nie opowiada się zdecydowanie po jednej ze stron. Właśnie jej zaplątanie w te dychotomiczne relacje oraz zrodzone przez nie tajemnicze szczeliny, do których dociera błysk fotograficznego flesza sprawiają, że fotografia pozostaje jednym z bardziej intrygujących fenomenów kulturowych, z jakimi świat miał do czynienia.

Andrzej Różycki nieustannie poświadcza ten stan rzeczy w każdym swoim dziele. Sztuka jest bowiem dla niego wiecznym zgłębianiem tajemnic rzeczywistości, a aparat fotograficzny w jego rękach służy czemuś więcej, niż tylko chwytaniu w pułapkę promieni słonecznych, ślizgających się po powierzchni. Fotografia, choć może wydać się to zaskakujące, staje się tutaj drogą ku przestrzeniom wewnętrznym. Dzieje się tak zarówno w jego pracach konceptualnych, jak i czystych fotografiach, zdjęciach o symbolicznych konotacjach i sakralnym przekazie, w antropologicznych analizach, pełnych odwołań do polskiej ludowości, a także w ironicznych komentarzach do rzeczywistości politycznej i historycznej. Aparat fotograficzny zwraca się w jego rękach także ku samemu sobie. Różycki już podczas studiów ujawnił siebie nie tylko jako artystę, ale i filozofa, a nawet badacza. Sztuka i filozofia, a nawet religia i nauka, są dla niego nierozerwalnie połączone, stanowią pewną jedność. Juliusz Starzyński przywołuje słowa Rolanda Barthes'a, który słusznie zauważa, że „dziś zanikają granice, może nie między artystą i naukowcem, ale między artystą i intelektualistą; zmienia się mapa działalności ludzkiej, być może rodzi się nowa antropologia, nowy gatunek człowieka"[27].

Różycki tworzy nową, artystyczną antropologię. Stąd określenie fotozofia i fotozof, których artysta często używa w odniesieniu do swojej twórczości i samego siebie.

[27] J. Starzyński, *Wartość sztuki samorodnej dla kultury artystycznej*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. A. Jackowski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980, s. 11.

W opisie filmu dokumentalnego Jacka Jóźwiaka pt. *Fotozofia – sztuka fotografii według Andrzeja Różyckiego* czytamy: „fotozofia jest pojęciem wymyślonym przez bohatera filmu i oznacza koncepcję filozoficzno-teoretyczną, związaną z całością jego osobistych, 50-cio letnich doświadczeń w sztuce fotografii". Sam Różycki na ekranie określa fotozofię, jako „myślenie poważnie o fotografii" i dla pewności dodaje: „ja myślę o fotografii bardzo poważnie". Powaga w podejściu do medium sztuki u łódzkiego fotografika w sposób konieczny pociąga za sobą natomiast myślenie w kategoriach sakralnych: „A jak się zaczyna dogłębiać istotę sztuki, istotę natury narzędzia na przykład, to wtedy zaczyna wychodzić na wierzch problem *sacrum*. Przynajmniej u mnie tak to przebiega"[28]. Karol Jóźwiak, w katalogu wystawy pt. *Photosophy*, która miała miejsce w 2012 roku w Dublinie, tak opisuje fotozoficzną myśl Różyckiego w kontekście całego jego artystycznego dorobku:

„Andrzej Różycki w kwestii fotografii «idzie pod prąd». Z ogromnym ładunkiem erudycji i wrażliwości przetwarza pewne motywy z tradycji, sztuki, historii i buduje z nich swoją własną narrację. Punktem ogniskowym jego wielopłaszczyznowego dorobku jest refleksja o fotografii. Tak więc, piszę o jego filozofii fotografii. Wciąż, nie mam na myśli jakiejś nowej estetycznej teorii fotografii ale kolekcję rozsianych idei i obserwacji które, pomimo, że nie tworzą żadnego systemu, są niewiarygodnie spójne i konsekwentne.

Fotozofia jest myślą, która pojawiła się u Andrzeja dosyć późno, w 2009 roku, kiedy wystawiał «W hołdzie św. p. fotografii analogowej». Niemniej jednak ta myśl może odnosić się do większości jego artystycznej spuścizny, od samego początku, kiedy w latach 60-tych i 70-tych kiedy był zaangażowany w neoawangardowe grupy Zero-61 i Warsztat Formy Filmowej. Wtedy właśnie zaczął analizować medium fotografii w ramach konceptualnego ruchu przez pytanie o obecność, która istnieje na granicy pomiędzy dwoma widzialnościami: światem realnym i światem medium. Z tego doświadczenia, tak typowego dla polskiej sztuki lat 70-tych, Różycki uczynił podróż w bardzo interesującą przestrzeń, mianowicie badania i kolekcjonowania sztuki naiwnej, odszyfrowywania głębokich znaczeń folkloru, wierzeń i kultów, odkrywania tajemnicy *sacrum* w sztuce ludowych artystów" [tłum. własne][29].

Łódzki artysta wciąż poszukuje prawdy i Boga, bada rzeczywistość oraz medium, za pomocą którego tworzy i wyraża siebie, a wszystkie te role są jedną, spójną misją.

Równocześnie wspomniane poważne podejście i niewątpliwie poważne tematy, jakimi są natura medium i *sacrum*, Różycki niezmiernie często łączy z dowcipem. Niekiedy było to formą buntu, o czym sam mówi następująco:

[28] J. Jóźwiak, *FOTOZOFIA - sztuka fotografii według Andrzeja Różyckiego,* YouTube.com, dostępne w: <https://www.youtube.com/watch?v=UdWdc2MKxRM>, [Dostęp: 10.12.2015].
[29] K. Jóźwiak, *Photosophy, the Art of Photosophy. According to Andrzej Różycki*, Dublin 2012.

„Ja nie do końca wierzyłem, że fotografia może być tworzywem artystycznym. Przez całą historię Zera-61, generalnie do czasów Kuźni, fotografia nie miała w opinii większości moich przyjaciół malarzy, artystów, statusu i znaczenia dzieła sztuki. Dlatego większość działań odbywała się w formie żartobliwej. Stąd ta formuła zabawy. Malarze malują, to ja sobie zrobię «Polską jesień» - pokażę coś poważnego, polskie wojsko, a potem sobie to pomaluję”[30].

Innym razem, jak choćby w jego fotozoficznej wystawie pt. *W hołdzie śp. fotografii analogowej*, żart miał przede wszystkim pobudzać wyobraźnię. Różycki stwierdził wówczas, że „bez dowcipu działania twórcze mogą z czasem przynudzać widza, a i może uśpić mnie samego ślęczącego nad powiększalnikiem i kuwetami. Osobiście uważam, że żart jest motoryczno-twórczy doraźnie i na dłuższą metę”[31]. Różycki pozwala więc zaistnieć obok siebie kolejnym przeciwieństwom: sferze *sacrum* i komizmowi. W ten sposób potwierdzają się słowa Janusza Żernickiego o „przekorze i buntowniczym rozmachu Różyckiego”[32].

Różycki zazwyczaj nie utożsamia fotografii ze sztuką, pojedyncze zdjęcie nie stanowi dla niego dzieła, ale jedynie materiał sztuki. Z drugiej strony fotograficzne narzędzie (nie rozumiane bynajmniej jako sam aparat fotograficzny) posiada dla niego ogromną wartość: „aparat fotograficzny jest ostatnim przyrządem do robienia zdjęć. Wcześniej trzeba sobie wszystko zaprogramować, ułożyć, a nie czekać na przypadek. Wydaje mi się, że fotografia jest narzędziem świadomym. Jest takim narzędziem naukowo-artystycznym”[33]. Różycki przez lata zabiegał o ostateczne uznanie fotografii za sztukę, choć czynił to poprzez otwieranie jej na zabiegi spoza jej dziedziny a z pewnością na odautorskie manipulacje. Również przy okazji wystawy *W hołdzie ś.p. fotografii analogowej* Różycki wyznaje:

„Nie mogą być zazdrośni inni artyści sztuk plastycznych o powołanie fotografii do panteonu sztuk szlachetnych. Farby olejne bowiem mają również nieznośny zapach, druk graficzny brudzi, a przy rzeźbie można nieźle się skaleczyć. Jeżeli tego zasłużonego «nadania szlachectwa» fotografii klasycznej nie uczyni moje pokolenie, które przesiedziało setki, czy tysiące godzin w ciemni, jeśli nie zabarwi jej własnymi wspomnieniami, melancholią, mitologią, to czy uczyni to obecne, a tym bardziej nadchodzące przyszłe pokolenie nie znające smaku, tajemnic i magii starych technik? Tymczasem nie martwmy się, czy jakiś weteran fotografii cyfrowej nie upomni się o szlachectwo dla «cyfry»”[34].

---

[30] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIX.
[31] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej. Wystawa fotozoficzna*, [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* Urząd Miasta Łodzi, Galeria 87, Art. NEW media S.A., Łódź, Warszawa 2009.
[32] *Od zera do warsztatu. Rozmowa Janusza Zagrodzkiego z Andrzejem Różyckim w pracowni artysty 5 stycznia 2011 roku*, [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 2011, s. 5.
[33] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. III.
[34] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.

To przede wszystkim fotografia klasyczna zasługuje na miano sztuki, jednak nie przysługuje jej ono *a priori*, ale może zostać nadane przez urzeczonego jej aurą człowieka. Równocześnie artysta przyznaje, że „może wydawać się dziwne, że «hołd…» składa człowiek, który właściwie przez całe życie twórcze zajmował się problemami podważania klasycznych kanonów fotografii (działania w okresie grupy «Zero 61») oraz podpatrywania nowych możliwości narzędzi i tworzywa (głównie w pracach z okresu «Warsztatu Form Filmowych»)”[35]. Sztuka dla łódzkiego twórcy to przede wszystkim badanie fotograficznego narzędzia, wyrażanie fascynacji nim i obnażanie jego niedoskonałości, ale również ukazywanie zależności między nim, stworzonym za jego pomocą dziełem, a światem, do którego ono się odwołuje, a więc badanie rzeczywistości za pomocą sztuki oraz analiza jej samej. Postawa Różyckiego ukazuje bezzasadność sporu o przynależność fotografii do sztuk lub nauk, który trwał od samego pojawienia się fotografii i wciąż wydaje się nie do końca rozwiązany. Dla twórcy o konceptualnym rodowodzie tego typu rozróżnienie okazuje się niezbyt trafne. Nauka służy bowiem poznaniu, a Różycki właśnie poprzez sztukę zgłębia rzeczywistość.

André Rouillé zauważa, że fotografia powstała w okresie wielkich przemian, kiedy następowała industrializacja i urbanizacja, rozwijała się gospodarka rynkowa, zmieniały się metody produkcji i wzrastała wymiana handlowa. Wielu uważało, że fotografia jest jedyną sztuką, która jeszcze nadąża za rzeczywistością oraz jest w stanie ją utrwalić i wyrazić, inni zdecydowanie ją odrzucali, widząc w jej technicznym charakterze jedynie zagrożenia. Max Weber stwierdził wręcz, że fotografia „doprowadziła do odczarowania świata”[36]. Różycki zaprzecza temu stwierdzeniu i sprzeciwia się jednoznacznemu idealizowaniu lub demonizowaniu techniki. Podobnie Rouillé, który pisze, że „alians pomiędzy maszyną a człowiekiem jest uzasadniony oraz że sztuka i fotografia nie są *a priori* niemożliwe do pogodzenia”[37]. Historyk śledzi i analizuje całą drogę, jaką fotografia przeszła od dokumentu, przez ekspresję i materiał sztuki, aż po równoprawną dziedzinę artystyczną. Zwraca uwagę na kilka bardzo istotnych kwestii. „Chociaż może się to wydawać paradoksalne, prawda jest wytworem magii”[38] – stwierdza. Słowo „magia” jest tutaj użyte dosyć nieprecyzyjnie, raczej metaforycznie, niż dosłownie. Rouillé podkreśla w ten sposób, iż nawet dokument wymaga od nas przede wszystkim ufności. Trudno zaprzeczyć, że obraz

[35] Tamże.
[36] A. Rouillé, *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 21-33.
[37] Tamże, s. 26.
[38] Tamże, s. 65.

fotograficzny z wyjątkową dokładnością odwzorowuje świat, a co za tym idzie oddziałuje na widza, mimo wszystko pozostając jedynie obrazem – płaskim, dwuwymiarowym, uzależnionym od materialnego nośnika.

Fotografia nie jest więc tożsama z ukazywaną rzeczywistością, z którą w gruncie rzeczy więcej ją dzieli niż łączy, a mimo to, właśnie precyzja uzyskana dzięki technice czyni z niej przedmiot, któremu człowiek bezgranicznie wierzy – staje się nie tyle dowodem, co dogmatem. Rouillé podaje za przykład filozoficzną postawę Barthesa wobec fotografii. Dewaluuje on zdjęcie do dokumentu, a więc poświadczania rzeczywistości materialnej. Podkreśla, że uznanie fotografii jedynie za potwierdzenie obecności przedmiotu czy osoby przed obiektywem, jest jej spłyceniem i odebraniem właściwego znaczenia[39]. Podobnie potępia pogląd André Bazina, jakoby fotografia kompletnie wykluczała człowieka z procesu tworzenia[40]. Zdjęcie to także ekspresja. Autor pozostawia w obrazie cząstkę siebie, dzięki czemu fotografia zyskuje pewien subiektywny, indywidualny rys. Rouillé konkluduje, że „fotografia jest […] zawsze jednocześnie nauką i sztuką, rejestracją i wypowiedzią, indeksem i ikoną, odniesieniem i kompozycją, jest tutaj i gdzie indziej zarazem, jest tym, co aktualne i jednocześnie wirtualne, jest dokumentem, ale i ekspresją oraz funkcją i odczuciem”[41].

Sztuka i poznanie nie są sobie przeciwstawne, wręcz przeciwnie: działalność artystyczna jest równocześnie usilnym dążeniem do poszerzenia percepcji samego siebie, narzędzia, którym człowiek się posługuje, oraz rejestrowanej za jego pomocą rzeczywistości. Napięcia między człowiekiem i maszyną rodzą zdaniem Różyckiego pewną szczególną nową jakość, co wyraził już przy okazji wystawy pt. *Reguły gry* w 1978 roku. Komentując własne prace, artysta tworzy swoisty manifest:

„Bardzo szybko i na trwałe ustaliły się pewne «reguły gry» w ramach których odbywa się milcząca zgoda użytkowników fotografii na terrorystyczny kadraż zapisów fotomechanicznych wynikłych ze zwykłych ograniczeń technicznych. Cała strona ułamkowej informacji, obciętego komunikatu zawarta w zapisie fotograficznym opiera się na inercyjnym odbiorze w ramach ustalonych «reguł gry» kadrowego widzenia.

Na ten stan rzeczy w pierwszej kolejności nie powinni zgodzić się twórcy.

Poza kadrem wyznaczonym technicznymi parametrami ciągle pozostaje świat godny naszego poznania. Rzeczywistość zaś nieprzedstawiona w fotograficznym obrazie w spotkaniu ze światem kadru ujawnia coraz to nowe struktury. Poznanie techniki i «walka z nią» staje się w ten sposób źródłem nowych wartości. Jedynie

[39] Tamże, s. 248-249.
[40] Tamże, s. 256.
[41] Tamże, s. 226.

słuszną racją artystyczną może być postawa humanistycznej nieustannej rewaloryzacji środków technicznych, którymi posługuje się twórca komunikujący swe idee.
Każdy próg i bariera przekroczona w humanistycznym rozpoznaniu kondycji technicznych środków mechanicznego zapisu (co jest równoznaczne z głębszym poznaniem rzeczywistości) to zwycięstwo sztuki"[42].

Reguły gry, o których pisze Różycki, przyrównać można do Flusserowskiego „programu aparatu fotograficznego"[43]. Flusser stwierdza, że dziś aparaty fotograficzne dają ogromne możliwości, jednak człowiek nigdy nie jest w stanie wykroczyć poza to, co proponuje mu aparat. Nie jest twórcą, ale graczem, który na wzór szachisty szuka nowych kompilacji dawno ustalonych ruchów. Fotografowanie jest jedynie bezwartościową zabawą[44]. Dla Różyckiego fotografowanie również jest zabawą, co wielokrotnie podkreśla, jednak zabawa ta ma dla niego głęboki sens, jest twórcza. Walka z mechanizmem aparatu fotograficznego staje się pretekstem do zabawy, ale w zabawie tej kryje się ogromna potencja sztuki. Różycki nie przekreśla techniki i nie uznaje jej za wroga działalności artystycznej, wręcz przeciwnie. Zapytany przez Krzysztofa Jureckiego o definicję fotografii odpowiada:

„Jak startowałem, sprawa wydawała mi się nader prosta: cała fotografia klasyczna kryje się w technice i w pracy w ciemni. I to nie była jedna ciemnia. Tych ciemni było wiele. Od etapu poznawania negatywu do papierowej odbitki. To były i są obszary pełne magii. Andrzej Partum kiedyś powiedział, że mózg człowieka jest idealną ciemnią.

Jedno u mnie jest niezmienne: fotografia to ciągle dla mnie tajemna możliwość odwzorowania i zarazem zarejestrowania jakiegoś wycinka rzeczywistości. Potrzeba do tego dwóch elementów: jakiegoś przyrządu, narzędzia zwanego kamerą oraz jakiegoś homo sapiens, który nakieruje owo narzędzie na interesującą go rzeczywistość. W boksie aparatu z dziurką (ostatnio modnym), choć najczęściej z soczewką, dokonuje się znamienny «przekręt», odwrócenie do góry nogami oglądu i samego zapisu. Mniej, a właściwie wcale, w tym procesie nie zwraca się przy okazji uwagi, iż następuje istotne zmniejszenie tegoż odwzorowanego obrazu rzeczywistości. By uzasadnić tajemnicę mocy rejestracji można by śmiało określić mianem «zaklęcia» a zarazem «uwięzienia» obrazu rzeczywistości. Bez tego «przekrętu», tak samo jak i bez «zaklęcia», nie ma możliwości powstania fotografii"[45].

Technika stanowi pewien początek, jest gwarantem zaistnienia fotografii, jednak sama nie wystarcza. To człowiek musi nakierować aparat i wykorzystać jego techniczne

[42] A. Różycki, *Ujawnienia „Reguł gry" fotografii*, Galeria LDK Labirynt, Lublin 1978.
[43] V. Flusser, *Ku filozofii fotografii*, folia academiae, Katowice 2004, s. 34.
[44] Tamże.
[45] *Droga do sakralności świata. Rozmowa z Andrzejem Różyckim*, Łódź, czerwiec 2002 – luty 2003 (poprawiony 2014), [w:] *Andrzej Różycki i Adam Rzepecki. Drogi wyjścia i dojścia… Fotografia, malarstwo, obiekty z lat 1968-2014*, Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, 2014.

możliwości w swoisty tylko dla siebie sposób. Zarówno ta wypowiedź, jak i cała twórczość Różyckiego, potwierdza fascynację fotochemicznymi procesami i płodnością ich zastosowań. Fascynacja ta nie oznacza jednak zgody na bezwarunkowe podporządkowanie człowieka zasadom maszyny oraz niedostrzeganie ułomności fotografii, a nawet manipulacji, jakich ona dokonuje. Artysta powinien zmagać się z własnym narzędziem, aby dzięki temu zmierzać ku lepszemu poznaniu siebie i procesu tworzenia, ale także zewnętrznej i wewnętrznej rzeczywistości; wykorzystywać w tym celu wszelkie walory medium, ale także obnażać możliwe zakłamania, które ono dopuszcza; ukazywać „stany graniczne fotografii"[46]. Sformułowanie to („stany graniczne fotografii"[47]) zostało przyjęte jako nazwa sympozjum, które miało miejsce w Katowicach w dniach 11-13 marca 1977 roku, na którym artysta prezentował cykl *Reguły gry*. Tak też postępuje Różycki: poczynając od własnej osoby, dokonuje aktów indywidualnego, subiektywnego poznania obiektywnego świata.

Równocześnie Różycki jest świadom, iż fotografia artystyczna stanowi w istocie niewielką część powstających fotografii i stwierdza:

„Tak naprawdę motorem napędowym fotografii była fotografia portretowa. Do dowodu, dla pamięci, do przenoszenia informacji. O ile jeszcze nie ważniejsza była fotografia pamiątkowo-albumowo-rodzinna: wycieczkowa, dokumentacyjna, itd. Tak naprawdę ponad dziewięćdziesiąt procent powstających fotografii polega na dokumentowaniu siebie w różnych sytuacjach. I co się tam kryje? Jakie tam są spojrzenia? Jaka jest ufność wobec fotografii, jaka jej towarzyszy powaga. Ludzie mieli chyba w zapleczu religię czy wiarę w istnienie życia pozagrobowego. Fotografia w tym spojrzeniu w obiektyw kondensuje to, co najlepsze. Człowiek przekazuje najlepszego siebie. To jest definicja fotografii. Nie szukajmy definicji fotografii artystycznej, ale dostrzeżmy istotę fotografii w tej ufności. Fotografia zainicjowała zupełnie inny stosunek do świata, zmieniła sposób myślenia o świecie, nauczyła inaczej pamiętać siebie i najbliższych. Pamięć jest przyuczona przez fotografię. Nie pamiętamy sytuacji, ale pamiętamy, że ktoś szalenie intensywnie skumulował siebie przed obiektywem"[48].

Odnalezienie definicji fotografii okazuje się niezwykle trudne, a zarazem bezsensowne. Różycki wzbrania się, stwierdzając, że „trudno by tak stanąć nad jakąkolwiek fotografią, czy to wybitną, czy najprostszą, i tak się zanurzyć i próbować stworzyć uniwersalną definicję. Nie. Nie. Fotografia ma tyle ról, tyle zadań…"[49]. Sztuka Różyckiego to poszukiwanie wszelkich możliwych odsłon fotografii, a więc przypisywanych jej, nieraz tak odmiennych, ról oraz celów. Poprzez różnorodne wykorzystanie aparatu fotograficznego

[46] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 8.
[47] Tamże.
[48] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIII-XIV.
[49] Tamże, s. 424.

artysta nie tylko ukazuje fotograficzną wszechstronność, ale także dociera do różnych sfer rzeczywistości. Oscyluje pomiędzy przeciwnymi biegunami, ale równie często łączy je, co stanowi pewną charakterystyczną cechę tej twórczości. Fotografia jawi się tu jako wehikuł między przeszłością i teraźniejszością, ale także łącznik między tradycją i nowoczesnością, a także duchowością i materią. Przeszłość u Różyckiego nie przestaje być obecna i istotna w czasach współczesnych, a aktualne wydarzenia są dla niego drogą ku wspominaniu tego, co przeminęło. Tradycyjny światopogląd i sentyment związany z klasyczną fotografią nie przeszkadzają mu w ciągłym przekraczaniu granic medium i poszukiwaniu nowych sposobów na wyrażenie starych prawd. Światło odbite od realnych przedmiotów i ludzi, utrwalone na papierze za pomocą substancji chemicznych, dzięki inwencji twórcy kieruje myśli odbiorcy ku temu, co nadnaturalne, transcendentne, nieogarnione, ale przeczuwane. Fotografia, choć powstająca w sposób mechaniczny i uznawana za medium-ślad, dowód czy wręcz kopia rzeczywistości, fizykalnie połączona z przedmiotem swego odniesienia, u Różyckiego staje się niezwykle osobistą, nieraz wręcz intymną formą wyrazu, pełną pierwotnej magii, a zarazem nowoczesną w kształcie.

Różycki, poprzez symboliczne i sakralne konotacje oraz romantycznego ducha, ale także dzięki odwadze w negowaniu współczesnych konwencji i korzystaniu z wielu technik fotograficznych, udowadnia, że fotografia pełna jest niezwykłej aury. Słowo aura, używane przez Waltera Benjamina w esejach, jest tutaj jak najbardziej na miejscu, mimo, że twórca pojęcia odmawia fotografii tej szczególnej cechy, charakteryzującej według niego tylko prawdziwe dzieła sztuki. Sprzeciwia się on uznaniu za sztukę prac reprodukowalnych technicznie, w związku z utratą przez nie swej autentyczności, a więc wyjątkowej więzi z miejscem i czasem ich powstania i istnienia. Strata aury i wyrwanie z ciągu tradycji jest, według Benjamina, konsekwencją pozyskania przez dzieło autonomii i samodzielności, niepojmowanych jednak w sposób pozytywny. Aura, jako „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali”[50], jest nieodzownym elementem dzieła sztuki, zwłaszcza, że pierwotnie zaszeregowanie go w kontekst tradycji oznaczało jego kult, a więc związek z rytuałem. Był to rytuał magiczny, następnie religijny. Benjamin twierdzi, że sztuka, właśnie dzięki aurze, nigdy nie zostaje pozbawiona swojej rytualnej funkcji. Podobnie jak Mircea Eliade uważa, że celebrowanie jej piękna zawsze ma charakter rytuału, choćby zsekularyzowanego. To właśnie w wyniku sekularyzacji, kultowość zostaje zastąpiona przez autentyczność.

[50] W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975, s. 72.

Benjamin wyróżnia dwa aspekty dzieła: kultowy i ekspozycyjny. Dzieła sztuki w służbie religii przede wszystkim „są”[51], a dopiero potem „się je widzi”[52]. Funkcja ekspozycyjna dochodzi do głosu, kiedy pojawia się reprodukcja. Zmieniają się relacje między tymi aspektami, a wręcz zmienia się jakość samej sztuki, która zyskuje nową funkcję artystyczną. Decydującą rolę w tych przemianach mają fotografia i film. Resztki kultowej wartości zdjęcia Benjamin dostrzega w dawnych portretach, w których to „po raz ostatni tchnie aura”[53].

Postawa Benjamina wobec fotografii wydaje się nie do końca jasna. Dostrzega on ogromną wagę zdjęć, ale głównej ich roli upatruje w służbie sztuce (reprodukcje dzieł sztuki) i nauce. Uznaje ich mechaniczny charakter i predysponowanie do technicznego powielania jako przyczynę pozbawienia aury, a więc zakorzenienia w historii. Tymczasem fotografia od samych początków była postrzegana jako medium najsilniej związane z pamięcią i przeszłością. Podkreśla to Sławomir Sikora:

„Związek fotografii z pamięcią wydaje się oczywisty i jednoznaczny. W życiu codziennym nie nasuwa on żadnych wątpliwości: mówimy o pamiątkowych zdjęciach, dawaniu zdjęć na pamiątkę (na pamiątkę swoją podobiznę ofiaruję...) itd. Ten związek pamięci i fotografii podkreślany był już od samego początku istnienia fotografii. W latach pięćdziesiątych zeszłego wieku Oliver W. Holmes nazwał fotografię lustrem z pamięcią. Taką też nazwę nadano fotografii w języku łacińskim - *speculum memor,* co dosłownie znaczy właśnie lustro pamięci - ale tę ostatnią nazwę ukuto dopiero w połowie dwudziestego wieku[54].

W tym porównaniu do zwierciadła doszła do głosu jedna z najważniejszych cech fotografii, lub też – precyzyjniej – jedna z istotniejszych cech przypisywanych fotografii, a mianowicie jej wierność rzeczywistości. Fotografia traktowana jest jako zapis, ślad, czy nawet substytut rzeczywistości. Deiktyczny język fotografii powoduje, że traktowana jest ona jako rzeczywistość bliższa, łatwiej dotykalna, podręczna”[55].

Sikora zauważa za Johnem Bergerem, że fotografia nie zastąpiła wcale rysunku czy malarstwa, ale pamięć[56]. Zarzut oderwania od miejsca i czasu, wysuwany przez Benjamina, również wydaje się bezzasadny. Obrazy malarskie i rzeźby równie często zmieniają swoje położenie. Mogą też przetrwać całe stulecia i zostać umieszczone w zupełnie nowym kontekście, choćby w przestrzeni muzealnej. Sam Benjamin zauważa, że pojęcie

[51] Tamże, s. 75.
[52] Tamże.
[53] Tamże, s. 76.
[54] J. A. Keim, *La photographie et 1'homme. Sociologie et psychologie de la photographie,* Casterman 1971, s. 19.
[55] S. Sikora, *Fotografia-pamięć-wyobraźnia*, „Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka” 1992, nr 3/4, s. 108. Na ten temat pisali również Susan Sontag w *O fotografii* i Roland Barthes w *Świetle obrazu*. Odniesienia do tych autorów pojawią się w innej części pracy.
[56] Tamże.

sztuki ulega przeobrażeniom i fotografia zapewne przyczyni się do kolejnych zmian. Pisząc o sporze między malarstwem i fotografią, tak napiętym w XIX wieku, teoretyk kultury nie neguje jego znaczenia, zauważa jednak, że biorący udział w dyskusji nie tyle udzielali złych odpowiedzi, co zadawali niewłaściwe pytania. Stwierdza, że zamiast zastanawiać się, czy fotografia jest sztuką, powinni byli pytać, czy i jak bardzo zmieni ona charakter sztuki w ogóle[57], a zarazem sam przykłada do fotografii dawną, nieaktualną już definicję. Historia zmienia zarówno sztukę jak i człowieka, a raczej zmienia człowieka, który przekształca sztukę. Zwraca na to uwagę Joseph Margolis, który krytykuje Benjamina i stwierdza, że „nie można powiedzieć, co jest możliwe w danej formie sztuki, dopóki sami artyści nie wyznaczą drogi"[58].

Podstawowe różnice w poglądach Różyckiego i Benjamina dotyczą kwestii artystycznej i poznawczej funkcji fotografii, a także charakteru samego poznania, dokonywanego poprzez fotografię. Zarówno Różycki, jak i Benjamin nie uznają fotografii za sztukę, jednak artysta widzi jej rolę znacznie szerzej niż niemiecki krytyk. W dziedzinie artystycznej traktuje ją raczej jako narzędzie, a nie samodzielne dzieło, jednak dostrzega jej swoiste cechy, które chętnie wykorzystuje, a wplatając ją w różnorodne, artystyczne, dokumentalne, prywatne i sakralne inklinacje, tworzy jej obraz jako wyjątkowego fenomenu kulturowego. Twórczość Różyckiego łączy sztukę i poznanie, a prawdy, które odkrywają jego prace, naznaczone są subiektywnym postrzeganiem i emocją fotografa. Niezwykle istotny jest fakt, że poznanie to zwraca się nie tylko ku dostrzegalnej ludzkim okiem rzeczywistości materialnej, ale także tej metafizycznej, której optyka nie jest w stanie ująć. Posługując się symbolem i metaforą, a więc środkami charakterystycznymi dla poezji, ale także niektórych kierunków w malarstwie czy rzeźbie, pozwala fotografii wykraczać poza jej techniczne ograniczenia. Równocześnie wykorzystuje w tym samym celu także cechy typowe dla samej fotografii, jak operowanie światłem i cieniem czy fotomontaż. Benjaminowskie pojęcie aury jako dali, czyli dystansu, czegoś nieosiągalnego, wydaje się bliskie pojęciu *sacrum*, kluczowemu zagadnieniu w refleksjach Eliadego, a do którego odwołuje się Różycki. Artysta przywraca bowiem fotografii aurę i pierwotną dla wszelkiej sztuki funkcję sakralną, nadaje jej plastyczność i nie broni od typowo artystycznych ingerencji, a równocześnie podkreśla jej swoisty charakter i wyjątkowe możliwości. Zgadza się z Benjaminem, że „absolutny ciężar

[57] Tamże, s. 77-78.
[58] J. Margolis, *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki,* red. K. Wilkoszewska, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2004, s. 132-137.

dzieła sztuki) jego znaczenia spoczywa na wartości k u l t o w e j”[59] i, choć jego prace nie są związane z oficjalnym kultem i nie były nigdy prezentowane w żadnej świątyni, nadaje on fotografii taką właśnie wartość.

Oczarowanie fotograficznymi procesami opanowywania rzeczywistości oraz samą rzeczywistością i jej poznawaniem pozwoliły Różyckiemu tworzyć sztukę stanowiącą niezwykły amalgamat tradycji i nowoczesności, konceptualizmu i *sacrum*, twardego realizmu i wysublimowanej poetyki. Dorota Jarecka pisze, że „dziwna jest to awangarda, która marzy o powrocie do przeszłości”[60]. Jurecki mówi o połączeniu „badań medialnych i symbolizmu antropologicznego”[61], a Janusz Zagrodzki obejmuje sztukę Różyckiego wspólnym określeniem „poetyki form”[62]:

„Gra form z ożywioną i nieożywioną naturą nabiera stopniowo aspektu metafizycznego, który coraz wyraźniej staje się najistotniejszą cechą jego sztuki. Kolejne fotografie i montaże rozszerzają zakres oddziaływania o treści odnoszące się do śladów pamięci, magicznych pojęć. Można je określić mianem «poetyki form» – najbardziej skondensowaną w formie poezją. Dzieło, którego istotę w równym stopniu stanowi temat, jak i forma, pojmowana jako proces duchowy odciskający się w tworzywie, dalej rozszerza sferę znaczeń. Punktem wyjścia staje się kształtowanie odczuć i rozważania o energii zawartej w materii fotograficznej. Twórca zwraca uwagę na powszechnie niedoceniany sposób pojmowania zjawisk, kiedy percepcja duchowa stanowi najistotniejszą część istoty poznania. Ten sposób rozszerzania świadomości pozwala połączyć zdolność do przeprowadzania eksperymentów artystycznych, wymagających wszechstronnego opanowania warsztatu, zarówno fotograficznego, jak i filmowego, z odczuciami natury mistycznej. Poetyka mieści się w ukrytych zakątkach umysłu, często poza świadomością. Ale to właśnie dzięki niej twórca rozpoznaje znaczenia, a także próbuje kreować nowe. Bunt wobec przeciętności, duchowemu otępieniu, szerzącej się ślepocie eliminującej możliwość dostrzegania znaczeń i odczuć wyższego rzędu, łączy artysta z odnajdywaniem nowych wartości, umożliwia odszukiwanie czegoś jeszcze nie do końca uchwytnego, ale niezbędnego w procesie tworzenia. Przyjęcie przez twórcę postawy badacza podstawowych naturalnych praw sprawia, że jego działania nabierają szerszego wymiaru, sięgającego najgłębszych poziomów istnienia”[63].

Graniczność sztuki Różyckiego podsumowuje badacz, pisząc o łódzkim artyście:

„Można powiedzieć, że w ostatnich dziełach analizuje wybrane aspekty tragicznych, a także komicznych granic istnienia. Inaczej widzi problemy życia i śmierci, pokazuje zarówno ciężar przeszłości, jak i zagadkę przyszłości, groteskowy obraz świata. Jego ostatnie prace podkreślają współzależność

[59] A. Różycki, *Credo ostatnich kilkunastu lat*, Okręg Łódzki Związku Polskich Artystów Fotografików, dostępne w*:* <http://zpaf-lodz.pl/czlonkowie/andrzej-rozycki/>, [Dostęp 05.09.2014].
[60] D. Jarecka, *Nostalgia i postęp*, „Gazeta Wyborcza” 30.07.1997, nr 176, s. 11.
[61] K. Jurecki, *Andrzej Różycki*, dz. cyt., [Dostęp 22.09.2014].
[62] J. Zagrodzki*, Andrzej Różycki – Poetyka form,* [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt.
[63] Tamże, s. 3.

dwóch pozornie przeciwstawnych biegunów pojęciowej identyfikacji. Potwierdzają paradoksalne tezy, że śmierć wspiera wartość życia, uzewnętrznienie dobra następuje poprzez obecność zła, a groźba zagłady wywołuje radość z tego, co istnieje wokół nas”[64].

Fotografia ze swoją dualistyczną symboliką nie tylko umożliwia ukazywanie tych podstawowych prawd, ale sama staje się metaforą ludzkiego istnienia.

U początków swojej drogi Różycki fascynował się fotografią Edwarda Hartwiga, wyrosłego na piktorializmie i często tworzącego w duchu „fotografii ojczystej”, który jednak, według Różyckiego, stał się następnie „największym rewolucjonistą w tym czasie”[65]. Krzysztof Jurecki, wymieniając twórców, którzy wpłynęli na postawę artystyczną Różyckiego, wspomina również o Janie Bułhaku[66]. Nie można zapomnieć również o tym, jak ważną muzą była dla łódzkiego artysty Zofia Rydet. W rozmowie z Krzysztofem Jureckim wymienia również reżyserów filmowych: Federico Felliniego i Ingmara Bergmana, a także malarstwo Francisa Bacona[67]. W jego pracach widać też wyraźnie fascynację malarstwem młodopolskim, zwłaszcza obrazami Jacka Malczewskiego. Inspirują go także twórcy naiwni. Różycki podkreśla jednak, że to, co go napełnia, nie pochodzi jedynie z dziedziny fotografii czy filmu, ani nawet plastyki. Inspirują go inni miłośnicy kultury ludowej, jak zafascynowany muzyką wiejską malarz Andrzej Bieńkowski i pieśniarz Adam Strug, a z obszaru poezji Bolesław Leśmian i Andrzej Stasiuk[68].

Być może właśnie te różnorodne inspiracje oraz poetycka natura Różyckiego sprawiły, że jego fotografia otwiera się na tak wiele obszarów. Aparat fotograficzny to mechaniczne oko – maszyna najlepiej przystosowana do obserwacji zewnętrznego świata. Tymczasem okazuje się, że równie dobrze może ona przyglądać się samej sobie oraz temu, co niewidzialne i pozornie nieuchwytne. Świat materialny staje się źródłem wiedzy o świecie duchowym, natomiast techniczne środki fotografii są tunelem, przez który Różycki tam zagląda i przez który równocześnie dociera doń duchowe światło.

[64] Tamże.
[65] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, ACGM Lodart SA, Łódź 2003.
[66] K. Jurecki, *Andrzej Różycki*, dz. cyt., [Dostęp 21.01.2016].
[67] Tenże, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008, s. 33.
[68] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XXI-XXII.

I.1.2 Konceptualizm i fotomedializm jako źródła fotozoficznej postawy Różyckiego

Twórczość Różyckiego to nieustanne poszukiwanie i przekraczanie granic sztuki i fotografii. Jego analityczne nastawienie wynika zarówno z oczarowania fotografią, jak i z nieufności w stosunku do niej, wyniesionej z czasów konceptualnych i fotomedialnych działań w grupach Zero-61 i Warsztat Formy Filmowej. Jego twórczość nigdy nie była jednorodna, zwrócona jedynie w jednym kierunku, nastawiona na jeden tylko cel. Podobnie konceptualizm nie posiadał w polskiej sztuce ugruntowanej definicji. Luiza Nader zauważa znaczącą płynność pomiędzy „sztuką idei", „sztuką niemożliwą" czy „sztuką pojęciową"[69]. „Definicyjną heterogeniczność, przybierającą często formę antagonizmu: walki o definicje, o pozycję w polu sztuki, o moc konsekracyjną w przestrzeni historii, o miejsce podmiotu mówiącego"[70] uznaje ona wręcz za esencję konceptualizmu, który według niej znajduje swoje miejsce między kilkoma dyskursami: „prawdy i znaczenia: relacji pomiędzy reprezentacją a światem, angażującą problematykę iluzji, języka i wizualności", miejsca „podmiotów, ich mowy i milczenia, konstrukcji «Ja» poprzez język i w języku, pękniętej tożsamości"[71], a także „dyskursem przeformułowującym warunki wiedzy na temat wytworów i mechanizmów rządzących polem artystycznym oraz odnoszącym ten ostatni do pola władzy"[72]. Konceptualizm przekształcał sztukę w znak zapytania i ciągłe wątpienie. Tworzył swoją teorię na gruncie zaprzeczenia teoriom dotychczasowym, a więc kontestując i w pewien sposób niszcząc to, co zastane. Nie dawał jednak w zamian pewnej i zdecydowanej, nowej definicji sztuki – poszukiwał jej i poszukiwanie to czynił sensem wszelkiej działalności artystycznej.

Joseph Kosuth stwierdza, że „cała sztuka (po Duchampie) jest konceptualna (w swojej istocie), ponieważ sztuka istnieje jedynie pojęciowo"[73]. Jest to raczej skrajny pogląd, jednak Grzegorz Dziamski, który przytacza te słowa, również za główną, a wręcz jedyną zasługę sztuki konceptualnej uważa uczynienie z niej nośnika idei. Są to tezy zbyt stanowcze. Warto zauważyć, że religia również jest swego rodzaju ideą, która od samych początków była związana ze sztuką, poprzez którą się wyrażała. Ważniejsze wydaje się więc odrzucenie przez

[69] L. Nader, *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 11-12.
[70] Tamże, s. 12.
[71] Tamże, s. 13.
[72] Tamże.
[73] J. Kosuth, *Art after Philosophy*, 1969, [w:] *Idea Art*, red. G. Battcock, New York 1973, s. 80, cyt. za: G. Dziamski, *Sztuka koncpetualna – początki paradygmatu sztuki,* [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej*, red. B. Jasieński, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2009, s. 7.

nurt konceptualny pojmowania sztuki jako źródła przeżyć estetycznych, na co również zwraca uwagę Dziamski[74]. Sztuka sakralna zawsze była niezwykle bogata, kierowała myśli odbiorcy ku Bogu poprzez piękno i przepych oraz wzniosłość, natomiast konceptualna podważyła wagę przedmiotu artystycznego i jego znaczenie przeniosła na samo jej pojęcie. Stało się ono ważniejsze od samego dzieła, gdyż to ono decyduje, co zostanie za dzieło uznane[75]. W ten sposób Dziamski konstruuje interesującą definicję sztuki konceptualnej:

„Teoria jest tym, co łączy widzialne (pewne przedmioty, sytuacje, zdarzenia) z tym, co niewidzialne (ideą sztuki). Jest to zgodne z etymologią słowa «teoria» - greckie theorein znaczy widzieć i sprawiać, by inni widzieli[76]. Sztuka konceptualna zajmowała się tym, co niewidzialne, czyli pojęciami sztuki, a ściślej, polityką niewidzialnego, czyli tym jak wytwarzane jest pojęcie sztuki.

Sztuka nie polega na wytwarzaniu określonego rodzaju przedmiotów, lecz na zmianie sposobu patrzenia"[77].

Nie trudno jest zauważyć, że ostatnie zdanie idealnie odnosi się do fotografii. Sztuka konceptualna, stając się podobnym do okularów przyrządem optycznym, który na swój specyficzny sposób wyostrza obraz świata, a także komentuje nie tyle świat, ale sam ten obraz, zatarła równocześnie granice między praktyką artystów i estetyków[78].

Definiowanie konceptualizmu przypomina tworzenie tautologii, czyli definiowanie samej czynności definiowania. Próby formowania takiej definicji jednak wciąż mają miejsce. Adam Sobota stwierdza, że jest on „kwintesencją artystycznej awangardy i podziela jej podstawowe cele, takie jak: odwoływanie się do źródeł kreatywności, zniesienie granic sztuki, podważanie kryteriów estetyki, zakwestionowanie pozycji dzieła – przedmiotu na rzecz idei dzieła i procesualności sztuki czy utożsamienie sztuki z przeżywaną codziennością, a także postulat autonomii sztuki"[79]. Podobnie twierdził już w latach sześćdziesiątych Zbigniew Łagocki, który uznawał sztukę konceptualną za bunt przeciw uznanym estetycznym regułom, będący zarazem ścieżką ku nowoczesności. Zbigniew Dłubak uważał zaś za najważniejszą cechę sztuki awangardowej jej oryginalność. Dodaje również,

[74] G. Dziamski, *Sztuka koncpetualna,* dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 7.
[75] Tamże, s. 9.
[76] T. Bennett, *Art and Theory. The Politics of Invisible*, [w:] *Theory Rules. Art as Theory/Theory and Art*, red. J. Berland, W. Straw, D. Tomas, Toronto 1996, s. 297.
[77] G. Dziamski, *Sztuka koncpetualna,* dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 9.
[78] Tamże.
[79] A. Sobota, *Medium czy osoba – dylematy sztuki konceptualnej na kilku przykładach*, „Sztuka i dokumentacja" 2012, nr 6, s. 63, dostępne też online: <http://www.journal.doc.art.pl/archiwalne.html>, [Dostęp 22.09.2014].

że sprzeczność poszczególnych elementów nie pozostaje w sprzeczności z ogólną ideą sztuki konceptualnej, której podstawę stanowiły właśnie paradoksy. Nawet gdy przedmiot sztuki nie tracił swojego znaczenia, przedmiot ten odróżniał się od dotychczasowych, przez co odsyłał również do bardziej ogólnych pytań o kondycję sztuki[80].

Andrzej Saj zauważa natomiast, że sztuka konceptualna nie tyle rozwiązała problem definiowania sztuki, co raczej go skomplikowała poprzez wprowadzenie, pod wpływem dadaizmu, przedmiotów gotowych, czyli tzw. *ready made* do praktyk artystycznych, a ponadto – co było już typowe dla tej właśnie doktryny sztuki – przeniesienie punktu ciężkości z przedmiotu na ideę. Rola artysty została zredukowana jedynie do podejmowania pewnych wyborów i interpretowania wyników tej decyzji[81]. Saj stwierdza, że „konceptualizm w swych dążeniach dematerializacyjnych z jednej strony, a teorio-poznawczych z drugiej – sięgnął w zasadzie już poza sztukę, w obszar, który «opanowała» bądź to nauka, bądź filozofia, a faktycznie wyznacza go rodzaj refleksji korzystającej ponadto z doświadczeń sztuki, poezji, psychologii czy innych, pośrednio wywiedzionych, źródeł: wyobrażeń, planów i marzeń (…)"[82]. Maryla Hopfinger zauważa wprawdzie, że

> „konceptualizm przesuwa dotychczasowe granice sztuki i doprowadza do skrajnych konsekwencji niektóre rysy i tendencje współczesnej sztuki. Odrzuca materialną postać dzieła zrealizowanego z profesjonalną umiejętnością i przenosi akcent na sytuację mentalną, na studia dochodzenia do konceptu, inaczej mówiąc, na proces twórczy przebiegający w wyobraźni. Rezygnuje z akademickiego, zawodowego przygotowania twórcy i jego artystycznej sprawności na rzecz postawy ogólnie kreatywnej. Zrównuje status twórcy i odbiorcy. Nie uwzględnia kryteriów estetycznych"[83].

Badaczka podkreśla jednak, że tylko radykalna odmiana konceptualizmu wiązała się z odrzuceniem jakiejkolwiek materialnej formy dzieła na rzecz idei[84]. Większość konceptualistów nie porzucała całkowicie mediów, raczej zmieniała te tradycyjne na nowe, mniej wyeksploatowane, wręcz „nieartystyczne"[85].

---

[80] K. Ziębińska-Lewandowska, *Między dokumentalnością a eksperymentem. Krytyka fotograficzna w Polsce w latach 1946-1989*, Fundacja Bęc Zmiana, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014, s. 216-217.
[81] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 64.
[82] Tamże, s. 68.
[83] M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993, s. 142.
[84] Tamże, s. 142.
[85] Tamże, s. 152.

Takim „nieartystycznym”[86] medium jest fotografia, a także utrwalany za jej pomocą performans oraz tworzony z niej kolaż. Zarówno Różycki, jak i reszta członków grupy Zero-61 uznawała pojedynczą fotografię jedynie za początek dzieła, dlatego kolaż do dziś jest jedną z charakterystycznych dla Różyckiego technik plastycznych[87], choć artysta wyznaje, że nie było to „świadome nawiązanie do tradycji awangardy”[88]. Były to raczej początki postawy fotozoficznej i fotomedialnej, polegającej na analizie medium, choć wciąż jeszcze bardziej pod kątem estetycznym oraz foto-chemicznym niż mechanicznym.

Artysta sam zwraca na to uwagę w rozmowie z Januszem Zagrodzkim:

„Programowo rozbijałem standardowe myślenie o fotografii, a szczególnie pogląd, iż szlachetna fotografia powinna być czarno-biała. Na wystawie grupy Krąg, gdzie pokazywali swoje prace również malarze, graficy i rzeźbiarze, trochę z chęci dokuczenia profesorom, dałem prztyczek malarstwu. Fotografię «Szumi koniczynka szumi…» pokryłem farbą anilinową. Zabarwiłem całą fotografię kolorem koniczynki, dziewczyna była koniczyną i łąka była koniczyną. Przekształciłem fotografię w malarstwo, trochę ironizowałem, a trochę dodawałem smaczku fotografii. W Kręgu większość uczestników stanowili malarze i graficy. Staraliśmy się zaskoczyć ich formą naszych prac. To były poszukiwania na pograniczu już zupełnie nowego myślenia, kolaże, asamblaże, przedmioty w przestrzeni. Rozważaliśmy najrozmaitsze możliwości, w jakich może rozwijać się fotografia, ukazywaliśmy ją zdecydowanie inaczej. Swobodnie rzucaliśmy perełki nowych rozwiązań, wykazując tym samym coraz to nowe możliwości penetrowania terenu sztuki. Cechowała nas rozrzutność we wskazywaniu nowych dróg, nowego sposobu widzenia fotografii. […] Oceniając po czasie mogę śmiało powiedzieć, że nadrzędną ideą naszych działań była twórcza dekonstrukcja. Świadomy demontaż dotychczasowego oblicza fotografii. Zero 61 negowało i punktowało otaczające nas zewsząd jej słabe strony, z sielankowym poprawnym «kanonem piękna», ukształtowanym wizją w stylu Bułhaka. W zamian oferowaliśmy nową formułę obrazu, gęstego od metafor, zbudowanego z wielu negatywów. […] Wracając do cech wyróżniających działania w Zero 61, oprócz montażu nasza fotografia charakteryzowała się wielkością odbitek, do 1969 roku nie było nikogo, kto wykonywałby tak duże formaty. Robiliśmy fotografie możliwie maksymalne, używaliśmy rolki papieru, ich szerokość była w jednym wypadku dziewięćdziesiąt centymetrów, w drugim najszerszym sto dziesięć centymetrów. To był nasz format, Czesiek przygotował specjalne kuwety, aby to opanować. Mimo, że były to duże formaty, dbaliśmy o techniczne wykonanie. […] W przeciwieństwie do większości fotografików wykonywaliśmy głównie w pionie. Była w tym też chęć prowokacji, wykazanie inności. Mało, że w pionie. Staraliśmy się je dodatkowo wysmuklić tak, aby były wyższe, zaprzeczały konwencjonalnej proporcji – kanonowi piękna, który panował wśród fotografików. Byliśmy tak naprawdę jedyną grupą twórczą w Polsce, której prace wykorzystywały ironię, kpinę, przedkładały dowcip nad powagę”[89].

[86] Tamże.
[87] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 5.
[88] K. Jurecki, K. Makowski, dz. cyt., s. 222-223.
[89] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 5-6.

Obecność chwytów formalnych w fotografii Różyckiego zauważa Piotr Andrejew[90], a Krzysztof Jurecki stwierdza, iż tego typu zabiegi – obce w stosunku do natury fotografii – miały pogłębić artystyczną ekspresję. Krytyk zwraca szczególną uwagę na Andrzeja Różyckiego jako najbardziej nowoczesnego z grupy pod względem formalnym oraz na jego wyjątkowy sposób posługiwania się kolorem[91]. Nowoczesność Różyckiego docenia również Wiesław Hudon, który kładzie nacisk na charakterystyczne używanie przez niego koloru. Różycki nie stosował w tamtym okresie fotografii barwnej, a mimo to, zdaniem Hudona, lepiej od swoich kolegów wykorzystywał barwę:

„Traktuje ją bądź jako cytat («Chodzimy różnymi drogami», «Zatruta studnia»), jako płaszczyznę tonalną wypełniającą całą powierzchnię obrazu («Polska jesień»), bądź też po prostu bierze pędzel i zamalowuje nim czarno-białą fotografię. Wielu z tych ostatnich prac (może poza «Sennymi widziadłami») nie uważam za rozwiązania szczęśliwe, ale jest w tym szaleństwie metoda i ma ona wszelkie szanse, by w twórczości Różyckiego dać owoce”[92].

Tego typu postępowanie Różyckiego wywołuje mieszane odczucia również Juliusza Garzteckiego, który niejednokrotnie opisuje nietypowe zabiegi z zakresu plastyki oraz te czysto fotograficzne, stosowane przez członków Zera. W jednym z artykułów pisze on: „po jakież licho podbarwiał na niebiesko swą «Błękitną aleję» reliefową Różycki? I tak, nawet w samych szarościach, byłaby zimowa, chłodna, błękitna”[93]. W innym jednak miejscu docenia tego typu zabiegi. Odnośnie *Nocnych niepokoi* napisał: „Obraza klasyki fotograficznej i znakomite zagęszczenie ekspresji, aż ciarki chodzą po krzyżu”[94]. W kolejnej pracy docenia natomiast postępowanie o takich samych intencjach jak w *Błękitnej alei*, a mianowicie podkreślanie kolorem walorów obecnych już w samej sfotografowanej scenie, w tym wypadku słodyczy[95].

Dick Higgins zwraca uwagę na intermedialność sztuki konceptualnej, oznaczającą nie tyle łączenie różnych mediów, co tworzenie „nowej przestrzeni «między»”[96].

Dzieła Różyckiego z pierwszego okresu miały wiele z fotografii subiektywnej czy może raczej kreacyjnej. Adam Mazur o pracach zaprezentowanych na wystawie *Fotografii Subiektywnej* pisze, że były to dzieła niezaangażowane politycznie i dalekie

[90] P. Andrejew, *O Różyckim*, „Fotografia” 1972, nr 4, s. 79.
[91] K. Jurecki, *W stronę awangardy fotograficznej 1960-1968*, „Projekt” 1988, nr 1, s. 21, 23.
[92] W. Hudon, *„Wariaci” i egzaltowani*, „Fotografia” 1968, nr 12, s. 273.
[93] J. Garztecki, *Fenomen „Zero 61”*, „Kultura” 1966, nr 9.
[94] Tenże, *Nonkonformizm zorganizowany*, „Litery” 1968, nr 4(76), s. 27.
[95] Tamże.
[96] K. Chmielecki, *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008, s. 33.

od reportażu, z wyraźnym rysem plastycznym, nie opierające się jednak na pochwale malarstwa[97], Urszula Czartoryska podkreśla podmiotowość tej fotografii oraz „swobodę deformacji realnych aspektów natury"[98]. *Fotografia subiektywna* według Otto Steinerta, organizatora wystaw z serii *Subjektive Fotografie*, jest wynikiem nie tylko działania kamery, ale również osobistego spojrzenia człowieka, dlatego właśnie posiada cechy takiego widzenia. Ludzkie postrzeganie jest zjawiskiem skomplikowanym, gdyż obrazy mentalne na drodze asocjacji nachodzą na siebie, dlatego też obraz fotograficzny o charakterze subiektywnym również stanowi pewną kompilację obrazów[99]. Fotografia subiektywna stała w opozycji wobec fotografii obiektywnej, określanej w Polsce jako tzw. „nowa rzeczowość". Artykuły i recenzje omawiające wystawę *Fotografia subiektywna,* zapowiedzianą w 1967 roku przez Zbigniewa Łagockiego i Zbigniewa Dłubaka na posiedzeniu ZPAF i zaprezentowaną w kolejnym roku w krakowskim Pałacu Sztuki, a następnie w warszawskiej Galerii Współczesnej, zaznaczały powrót przedstawiających na niej swoje prace artystów do steinertowskiej koncepcji. Powrót ten był jednak związany z przetworzeniem i buntem, a nie ślepym naśladownictwem. Wiesław Hudon i Urszula Czartoryska podkreślali, że była to właściwie bardziej fotografia kreacyjna niż subiektywna[100] – według Hudona bowiem: „«kreacyjnym» nazwać możemy taki obraz fotograficzny, którego utrwalone obrazy rzeczywiste stanowią jedynie tworzywo, dające się zgodnie z estetyką plastyczną formować – montować, odkształcać, zestawiać - KIEROWAĆ według intencji twórcy"[101]. Hudon pisze ponadto w kontekście owej wystawy o samym Różyckim:

> „Andrzeja Różyckiego frapuje kolor nałożony bezpośrednio pędzlem na gotową fotografię («Nie wiadomo czy wstaniemy jutro», «Działanie czasu», «Senne widziadła»). Różycki jak Wardak i inni torunianie pozostaje pod wpływem surrealizmu i poetyki młodopolskiej («Melancholia cmentarna»), ale w kilku pracach rozstrzyga te tematy za pomocą innej zupełnie techniki. Wycinki fotografii wklejane bezpośrednio na powiększenie, wprowadza również przedmiot gotowy – żyletki («Chodzenie różnymi drogami»), oscylując formalnie między fotografią a collage'em"[102].

Słowa te potwierdzają zarówno różnorodność dzieł łódzkiego artysty, jak i jego oddalenie od pojmowania fotografii jako obiektywnego dokumentu. Zgodnie z myślą Adama Soboty, Różycki byłby więc spadkobiercą powojennego piktoralizmu, ukazującego w pozytywnym

[97] A. Mazur, *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009, s. 409.
[98] U. Czartoryska, *Walor przekazu fotograficznego*, „Współczesność" 1968, nr 22, s. 8.
[99] M. Szulc, *Fotografia subiektywna*, „Fotografia" 1959 , nr 1, s. 17.
[100] K. Ziębińska-Lewandowska, dz. cyt., s. 199-205.
[101] W. Hudon, dz. cyt., s. 268.
[102] Tamże.

świetle wszelkie autorskie ingerencje w uzyskany obraz[103], choć estetyka prac Różyckiego daleka była od tej piktorialnej.

Twórczość Różyckiego, którego pierwsze znane prace pojawiają się za czasów jego studiów w Toruniu, co w pewien sposób determinuje jego postawę ciekawości, badania i dociekania dotyczących samego medium, którym się posługiwał, wiąże się może jeszcze mocniej z nurtem fotomedializmu. Sztuka lat siedemdziesiątych nie tylko sięgnęła po fotografię i film, wyzbywając się już wątpliwości co do ich artystycznego charakteru, ale w dużej mierze skupiła się na badaniu ich możliwości językowych. Alicja Kępińska przy okazji omawiania tego fenomenu wspomina takie postaci, jak Zbigniew Dłubak, Natalia Lach-Lachowicz i Andrzej Lachowicz, Zdzisław Sosnowski, Przemysław Kwiek i Zofia Kulik, Ireneusz Pierzgalski, artyści Warsztatu Formy Filmowej, Tomek Kawiak oraz Naum June Paik[104]. Różycki w wywiadzie z Martą Pietrasik wyznaje, że członkowie Warsztatu Formy Filmowej mocno inspirowali się łódzkim konstruktywizmem[105]. Adam Mazur opisuje działania Warsztatu Formy Filmowej jako analizę i dekonstrukcję fotografii jako obiektywnego medium[106], Jan Wojciechowski nazywa nurt fotomedialny „konceptualizmem stylistyki fotomedialnej"[107], natomiast Saj twórczość fotomedialną określa mianem badawczo-analitycznej. On również, podobnie jak Kępińska, wspomina postać Dłubaka jako prekursora sztuki fotomedialnej, wymienia również w tym kontekście Warsztat Formy Filmowej[108]. Karolina Ziębińska-Lewandowska pisze o Dłubaku jako o przedstawicielu fotografii dokumentalnej, będącej równocześnie praktyką artystyczną, w której oprócz dokładności, wierności i autentyczności, ważny jest odpowiedni kadr i kompozycja. Autorka stwierdza, że „Zbigniew Dłubak starał się dowartościować aspekt dokumentalny fotografii, by ten przestał być cechą eliminującą fotografię z pola sztuki, a stał się cechą wprowadzającą tam fotografię na jej własnych zasadach"[109]. Tak więc nie starał się fotografii upodobnić do praktyk malarskich, ale uczynić sztuką fotografię taką, jaka jest w swojej istocie. Dokumentalność fotografii nie stanowiła według niego przeszkody dla eksperymentalnego

[103] K. Ziębińska-Lewandowska, dz. cyt., s. 206, 223.
[104] A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 244.
[105] *Andrzej Różycki, badacz obrzeży. Wystawa w Wilii,* Wyborcza.pl, dostępne w: <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,9645005,Andrzej_Rozycki__badacz_obrzezy__Wystawa_w_Willi.html>, [Dostęp 27.01.2016].
[106] A. Mazur, dz, cyt., s. 419.
[107] J. S. Wojciechowski, *Konceptualizm stylistyki foto-medialnej*, „Odra" 1977, nr 6, s. 54, cyt. za: A. Mazur, dz. cyt., s. 419.
[108] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 64.s. 71.
[109] K. Ziębińska-Lewandowska, dz. cyt., s. 33.

przetwarzania przedmiotu za pomocą optycznych możliwości aparatu fotograficznego, nie dopuszczał on jednak działań paramalarskich. Dokumentalizm oznaczał dla niego ukazywanie świata w sposób właściwy dla danego medium i z wykorzystaniem jego specyficznych możliwości. Sztandarowym przykładem dla Dłubaka wciąż pozostawał reportaż, zaznaczał on również, że fotografia jest z natury autentyczna i obiektywna[110]. Dopiero w latach siedemdziesiątych zaczął postrzegać fotografię jako element procesu komunikacji oraz stworzył koncepcję „znaku pustego"[111].

W twórczości Różyckiego niewiele jest reportażu, za to jego fotomedialne dzieła często podważają fotograficzny obiektywizm. Ziębińska-Lewandowska zwraca uwagę, że wiarygodność fotografii jako pierwsi krytykowali właśnie członkowie Zera-61 i Warsztatu Formy Filmowej[112]. Opis Saja, który określa Dłubaka jako artystę „o zacięciu awangardowym, poszukującym nowego języka sztuki i ciągle na nowo przekraczającego jej ograniczenia"[113], a także stwierdzenie, że nigdy „nie zrezygnował z materialnej postaci dzieła, i w swych pracach, zarówno malarskich jak i fotograficznych, akcentował ich wymiar wizualny"[114], w dużym stopniu pasuje do Różyckiego, choć same realizacje tych założeń u obu twórców znacznie się różnią, a Różycki zarówno w czasach poprzedzających u niego okres fotomedialny, jak i później, często wykraczał poza czysto fotograficzne środki, poszukując dla fotografii miejsca w panteonie sztuk[115]. Roger Scruton uznałby to za zdradę wobec fotografii (tego typu zabiegi odbierałyby zdjęciu charakter fotografii) oraz dowód na brak jej artystycznego charakteru. Według niego fotografia posiada jedynie przyczynowy związek z ukazywaną rzeczywistością, a osoba fotografa ma niewielki wpływ na ostateczny efekt swoich działań[116]. Różycki widzi tę kwestię inaczej:

„Wydaje mi się, że fotografia jest narzędziem świadomym. Jest takim narzędziem naukowo-artystycznym. Natomiast w Warsztacie, to badanie języka fotografii… Na początku przez dwa, trzy lata było mi żal wcześniejszych doświadczeń: gdzie było trochę chemii, trochę papieru, ciemni, rzeczywistości… Zahartowałem się w tym i przetrzymałem te doświadczenia jeszcze na pewien okres Warsztatu. Ja przecież wcześniej nie używałem utrwalacza i ta fotografia miała takie dziwne kolory, pracowała w czasie. Ale potem

[110] Tamże, s. 33-37.
[111] *Zbigniew Dłubak – Twórczość*, Fundacja Archeologia Fotografii, dostępne w: <http://faf.org.pl/image/tid/8>, [Dostęp 24.05.2016].
[112] Tamże, s. 38.
[113] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 71.
[114] Tamże.
[115] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XII.
[116] R. Scruton, *Fotografia i reprezentacja*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013, s. 168, 184-187.

zacząłem się zajmować też naturą fotografii zawartą w mechanice. Dlaczego inżynierowie robią nam taki sprzęt, a nie inny? Czemu nas ograniczają? To było analizowanie potencjalnych fałszerstw, ograniczeń. Fotochemia ma swoje tajemnice, a mechanika swoje ograniczenia”[117].

Sobota dostrzega szczególne napięcia w dziełach konceptualnych, wykorzystujących nowe media:

„Artysta nadal był manipulatorem, ale w przekazie jego działań pojawiało się dodatkowe rozwarstwienie. Fotografia czy film pozostawały autorskim dziełem z osobistą ekspresją, ale jednocześnie zachowywały walor dokumentalny, wynikający z fotomechanicznej zasady obrazowania. Kategorie obiektywności i subiektywności ulegały więc wyostrzeniu, a jednocześnie oddalały się od siebie. Sytuacja artystyczna stawała się przez to bardziej enigmatyczna, ale zarazem bardziej złożona i wieloznaczna. Pojawiało się kreatywne napięcie pomiędzy świadomością konwencjonalnego charakteru fotografii, a spontanicznym utożsamianiu go z fizyczną rzeczywistością. Było to silniejsze i bardziej wielostronne niż w przypadku kolaży i fotomontaży. Fotograficzny dokument nieodmiennie prowokuje pytania o granice sztuki i życia, kreatywności i mechanicznej powtarzalności, obrazu i pojęcia”[118].

Sobota słusznie zauważa ogromną potencję dzieł konceptualnych, wykorzystujących fotografię. Stanowiąc najprostsze odpowiedzi na pytania dotyczące rzeczywistości, równocześnie prowokowały do stawiania nowych pytań, trudniejszych i bardziej skomplikowanych. Tego typu dzieł nie zbrakło i u Różyckiego (część prac z *Fotografii warunkowej* czy *Reguł gry*, a także *Konkluzje fotograficzne,* o których Mazur również wspomina[119]). Cykl *Konkluzje fotograficzne* wykorzystuje między innymi metodę multiplikacji obrazu, poprzez zestawienie ze sobą kilku bądź nawet kilkunastu fotografii tego samego obiektu, ukazanego jednak z różnych stron i pod różnymi kątami, co często było wykorzystywane przez Lachowiczów[120], ale pojawiało się również u Pierzgalskiego. Większość dzieł Różyckiego z tej serii nie ogranicza się jednak do „permanentnej rejestracji”[121] rzeczywistości. Artysta ingerował w obraz bądź wzbogacał go o dodatkowe, zewnętrzne elementy, podkreślając w ten sposób swoje osobiste refleksje na temat medium i utrwalanej dzięki niemu rzeczywistości poprzez różnorodne manipulacje obrazem.

Dłubak o zestawianiu ze sobą tego typu fotografii pisał:

[117] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. III.
[118] A. Sobota, *Medium czy osoba*, dz. cyt., s. 64, [Dostęp 22.09.2014].
[119] A. Mazur, dz. cyt., s. 419.
[120] A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, dz. cyt., s. 244.
[121] Tamże.

„Tylko pozornie zestawiam przedmioty z ich widokami zarejestrowanymi fotograficznie. Zestawiam właściwie dwa widoki. Podaję w wątpliwość tożsamość widoku z przedmiotem. Zestawienie dwu widoków tego samego przedmiotu ma charakter tautologiczny. Z dwu wątpliwych członów buduję przekonanie o realnym bycie przedmiotu”[122].

Artysta nawiązywał tutaj, ale również polemizował z teorią Josepha Kosutha, który uznawał dzieło sztuki za tożsame z jej ideą. Dłubak poszerzał jednak strefę sztuki o interakcje społeczne, czyli uznawał za istotną rolę odbiorcy oraz sam fakt odbioru. Zaznaczał wpływ samego medium na wyrażaną za jego pomocą ideologię. To oddziaływanie powodowało, iż istotnym problemem sztuki stała się ona sama oraz właśnie techniczne uwarunkowania. Fotografia była dla Dłubaka doskonałym przykładem tego stanu rzeczy, gdyż sam proces jej powstawania stanowił kwestię o podłożu filozoficznym[123]. Fotozoficzne analizy Różyckiego wpisują się w ten schemat myślenia o fotografii. Dłubak dążył jednak do skrajnego minimalizmu i antyestetycznej formy dzieła, tworzenia tzw. przez niego „znaku pustego”[124], któremu zarówno twórca, ale przede wszystkim odbiorca może przypisać różnorodne znaczenia. Prawdziwe dzieło powstaje bowiem w umyśle odbiorcy, którego wyobraźnię najlepiej pobudza dzieło o znacznie ograniczonych środkach ekspresji[125]. Różycki nie ograniczał sztuki tak radykalnie, a związek obrazu z rzeczywistością nawet w jego pracach z lat siedemdziesiątych był zwykle znacznie wyraźniejszy niż u Dłubaka. Konceptualizm, według Saja, sam czynił się bardziej nauką niż sztuką[126], natomiast sztuka kontekstualna, tworzona w opozycji do konceptualizmu, a jednak będąca mu bliską[127], szczególnie wykorzystująca formę sztuki performatywnej, akceptowała fotografię jako zapis działań artystycznych, uznając ją za ułomną poprzez jej fragmentaryczny charakter[128]. Mazur również zauważa, za Marylą Hopfinger, że konceptualiści odrzucali tradycyjne środki artystyczne, a w zamian bardzo często korzystali z fotografii, kojarzonej przede wszystkim z obiektywnym dokumentem. Szczególnie często wykorzystywali ją właśnie do rejestracji performansów[129]. Warto jednak zauważyć, że po czasie to fotografie, te ułomne fragmenty,

[122] Z. Dłubak, *Tautologie*, cyt. za: A. Sobota, *Medium czy osoba*, dz. cyt., s. 65, [Dostęp 22.09.2014].
[123] A. Sobota, *Medium czy osoba*, dz. cyt., [Dostęp 22.09.2014].
[124] Tenże, *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004, s. 62.
[125] Tamże, s. 60-63.
[126] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 73.
[127] A. Sobota, *Konceptualizm kontekstualny*, [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 75.
[128] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 73.
[129] A. Mazur, dz. cyt., s. 414.

znajdowały miejsce w galeriach jako pełnowartościowe dzieła[130]. Wydaje się, że tak właśnie wygląda sprawa z akcją Różyckiego pt. *Identyfikacja pozorna*. Fotografia nie została tutaj jednak użyta jedynie do rejestracji performansu, ale była również jego istotnym elementem. Stanowiła jedną z trzech, zderzonych ze sobą płaszczyzn – dwie pozostałe to rzeczywistość realna i filmowa. Zapisanie sytuacji na fotograficznej kliszy nie było czynnością odizolowaną i obcą wobec dzieła, ale stanowiło jego integralną część. Sam artysta niechętnie podchodzi do nazwy „performans" i nazywa swoje działanie, będące według niego jednym z pierwszych o charakterze fotozoficznym, „zmierzeniem się z potencjałem mediów"[131].

Twórczość Różyckiego wydaje się daleka od dematerializacji. To wielokrotne wołanie, łączenie fotografii, pseudosolaryzacja oraz wszelkie inne eksperymenty, pozwalające na zgłębienie tajników fotograficznej materii i przekraczanie kolejnych granic było prawdziwym jej sensem. Fascynacja ciemnią pozostała mu do dziś, choć z przyczyn praktycznych zaczął używać aparatu cyfrowego. To właśnie materialne wyznaczniki fotografii badał z największym zapałem, to w nich doszukiwał się ukrytych metaforycznych sensów i właśnie one stały się drogą ku rzeczywistości, zarówno tej fizycznej jak i duchowej, rozumianej jako realna, a nawet najważniejsza przestrzeń bytowania człowieka. Druga część specyficznej definicji stworzonej przez Saja zdaje się jednak doskonale pasować do twórczości łódzkiego fotografa, który sam chętnie nazywa się poetą i fotozofem. W ten sposób w pewnym zakresie słuszna okazuje się teza Andrzeja Turowskiego, że konstytutywną cechą konceptualizmu nie jest dematerializacja, ale teoretyzacja dzieła[132]. Bycie filozofem dla Różyckiego to jednak przede wszystkim dziwienie się światem i poszukiwanie odpowiedzi na wszelkie dręczące pytania, a więc ogólna postawa filozoficzna, a nie przywiązanie do konkretnego nurtu. Istotne również, że bada on zarówno samą fotografię, jak i świat utrwalany za jej pomocą, a oba cele sprzyjają sobie nawzajem.

Ograniczenie środków ekspresji oraz podporządkowywanie się nauce i filozofii José Ortega y Gasset uznawał za dehumanizację sztuki, Jerzy Ludwiński natomiast zarzucał artyście tworzącemu sztukę konceptualną, że jest człowiekiem zagubionym i nie posiadającym zdecydowanych poglądów. Saj słusznie poddaje w wątpliwość oba te stanowiska. Zauważa on, że równocześnie z akcentowaniem teorii sztuki pojawiła się

[130] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 73.
[131] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XV.
[132] Tamże.

wzmożona potrzeba podkreślania obecności artysty oraz jego przekonań w samym dziele[133]. Pojawia się tutaj problem rozumienia pojęcia humanizmu. Odejście od nacisku na materialną formę sztuki na rzecz jej warstwy intelektualnej wcale nie musi oznaczać dehumanizacji.

Dematerializacja sztuki w przypadku konceptualizmu również jest wątpliwa, gdyż, jak wspominałam wyżej, zazwyczaj performanse były utrwalane na fotografii lub taśmie filmowej[134]. Byłaby ona raczej hiperbolicznym ujęciem bardziej ogólnych tendencji, polegających na wierze w przewagę filozoficznego poznania nad zmysłami, która już wśród starożytnych Greków sprawiła, że tworzenie realnych, materialnych przedmiotów i odwzorowywanie natury stało się mniej istotne. Zarówno jednak Platon jak i Arystoteles dostrzegali pewne walory sztuk mimetycznych. Platon kładł nacisk na symetrię, która kierowała myśli odbiorcy od materialnego przedmiotu ku ideom, natomiast Arystoteles doceniał przedstawianie przez sztukę pewnej wewnętrznej konstrukcji zjawisk. Sztuki plastyczne prezentowały przede wszystkim pewną historię, treść, a nie tylko wrażenia odbierane zmysłami[135].

Warto tu przypomnieć wprowadzoną przez Arystotelesa kategorię obramowania estetycznego. Filozof wskazuje na fakt, iż każde dzieło sztuki dokonuje pewnej redukcji, oddając jedynie pewne wybrane cechy rzeczy, jak np. jej wygląd czy kształt, lub też, jak w przypadku fotografii, dokonując fragmentaryzacji rzeczywistości a także jej transformacji do dwóch wymiarów. Wybór konkretnego fragmentu świata oraz sposobu jego ukazania należy zaś do malarza czy fotografa, co również ma tutaj niebagatelne znaczenie. Oznacza to, że dzieło nie tylko kieruje ku ideom, ale także jest wynikiem idei wyznawanych przez twórcę. Stanowi jedynie jeden z możliwych sposobów ukazania danej przestrzeni, osoby czy rzeczy, może więc pobudzać do poszukiwania pozostałych. Dzieło sztuki według Arystotelesa, pomimo swojego zmysłowego charakteru, ma więc, dzięki zjawisku obramowania estetycznego, przede wszystkim intelektualny charakter[136].

Teoria miała ważkie znaczenie w sztuce starożytnych. Witruwiusz zwracał uwagę na fakt iż ogólne zasady harmonii i proporcji odnosiły się niemal do wszystkich rodzajów sztuk, a więc miały funkcję scalającą. Flawiusz Filostratos stwierdzał, że zasady proporcji łączą sztukę z logosem, Pliniusz Starszy natomiast podaje konkretny przykład artystów,

[133] A. Saj, *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 68-69.
[134] Tamże, s. 69.
[135] A. Sobota, *Konceptualizm kontekstualny*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 76.
[136] J. Kurowicki, *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, 1999, s. 43-46.

których działania artystyczne oparte były na poszukiwaniach intelektualnych, podobnych do tych konceptualnych:

„Rywalizowali oni kiedyś w kunsztownym namalowaniu prostej i jak najcieńszej linii na dębowej desce. Obraz, zawierający trzy ledwo widoczne linie przeprowadzone kolejno przez środek poprzedniej, był powszechnie podziwiany i znalazł się później w kolekcji Juliusza Cezara. Jak pisze Pliniusz, wśród innych dzieł robił wrażenie pustego, ale właśnie przez to przyciągał wzrok i wyglądał szlachetniej niż każdy inny obraz. Obaj ci malarze słynęli przede wszystkim z obrazów iluzjonistycznych. Apelles malował konie, które podobno jako jedyne takie wizerunki robiły wrażenie na żywych koniach. Z kolei Protagenes wskazał na sposób posługiwania się przypadkiem. Niezadowolony z namalowanego spienionego pysku konia, cisnął w obraz mokrą gąbką i uzyskał bardziej wiarygodny efekt. Pliniusz wspomina, że sławą cieszyli się także malarze podejmujący tematy pospolite, a nieukończone obrazy obdarzane były niejednokrotnie większym uznaniem niż obrazy ukończone”[137].

Działania tych artystów są dowodem na filozoficzne, konceptualne podejście starożytnych do sztuki jako środka poznania.

Średniowiecze także odwoływało się do myśli Platona i Arystotelesa, jak również św. Augustyna. Przewaga intelektu nad zmysłami sprawiała, że do sztuk wyzwolonych zaliczano jedynie te oparte na aktywności umysłowej, co sprawiało, że artyści w swoich pracach starali się nawiązywać do filozofii czy matematyki. Podobne reguły obowiązywały w następnych wiekach[138]. Maryla Hopfinger zwraca uwagę na postać Leonarda da Vinci, który jako pierwszy artysta nowożytny dostrzegł mentalny charakter twórczości artystycznej. Był to artysta, dla którego materialny przedmiot, efekt działania, był ograniczeniem, a nie celem – niejednoznaczność zyskiwała przewagę nad finalizacją pracy[139].

Sztuka konceptualna nie była zjawiskiem zupełnie nowym i zaskakującym, co nie znaczy, że była wtórna. Grzegorz Dziamski podkreśla, że „znaczy to tylko tyle, że nie wyskoczyła, jak Atena z głowy Zeusa, w pełni ukształtowana, lecz kształtowała się, przepracowując tradycję, do której się odwoływała”[140]. Sobota wskazuje mimo wszystko na wyraźną odmienność dwudziestowiecznego konceptualizmu. Teoria w sztuce poprzednich epok prowadziła do integracji sztuk, natomiast konceptulizm w wieku XX opierał się na kontestowaniu dotychczasowych zasad panujących w estetyce i sztuce. Sobota przyczyny

[137] A. Sobota, *Konceptualizm kontekstualny*, dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 76.
[138] Tamże, s. 76-80.
[139] M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX* wieku, dz. cyt., s. 142.
[140] G. Dziamski, *Sztuka koncpetualna,* dz. cyt., [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki*, red. B. Jasieński, dz. cyt., s. 8.

tej zmiany upatruje w pojawieniu się kultury masowej, kompletnie odmiennej od sztuki wysokiej, ludowej czy też amatorskiej. Uniwersalizacja, będąca wynikiem demokratyzacji sztuki, wprowadziła uproszczenia i banał. Sztukę opanowały również wpływy nauki i techniki. Metafizyczna głębia sztuki została zagubiona[141].

Maryla Hopfinger natomiast zwraca uwagę na rolę kubistów w przekształceniach sztuki odchodzącej coraz bardziej od zasady mimetyzmu. Za kolejną grupę odpowiedzialną za owe przemiany uznaje natomiast pierwszych abstrakcjonistów, którzy deformację przedmiotu zamienili na jego eliminację z obrazu. Abstrakcja geometryczna starała się niejako uczynić sztukę filozofią, natomiast abstrakcja „gorąca" wyeksponowała emocje i proces tworzenia. Abstrakcja była ponadto autotematyczna, posiadała skłonności filozoficzne, opierała się na przeciwieństwach, co sprawiło, że konceptualizm bywał pojmowany jako prawdziwie wcielona w życie abstrakcja. Przedmiot usunięty z obrazu zaczął pojawiać się w innych odmianach sztuki, takich jak asamblaż. Hopfinger zwraca również uwagę na tendencje behawioralne objawiające się w zazwyczaj nietrwałych i jednorazowych akcjach artystycznych. W ten sposób zacierały się granice między sztuką, a życiem, przedmiot zniknął z obrazu oraz przestał być celem artystycznych działań[142].

Źródeł konceptualizmu można doszukiwać się więc bezpośrednio w działaniach awangardy, także dadaistów i surrealistów. Hopfinger kładzie szczególny nacisk na zmianę postrzegania artysty oraz odbiorcy dzieła, którzy teraz mogą stać się jedną osobą i zaznacza przejście od artysty owianego pewnym mitem do artysty-każdego. Nie oznacza to jednak, że rola artysty traci na znaczeniu, wręcz przeciwnie, staje się on wzorem dla każdego człowieka. Twórca oraz jego wyobraźnia stawali się znacznie ważniejsi od dzieła, to dzięki niemu sztuka mogła istnieć, a materialny przedmiot stał się zbędny. Prawdziwym dziełem sztuki stała się umysłowa aktywność artysty. Zmaterializowanie idei nie było zabronione, ale straciło swoją wagę i centralne miejsce w sztuce. Hopfinger konkluduje, iż wizualizacja może istnieć jako nierozerwalny i istotny, a wręcz nieodzowny element twórczości artystycznej, ale nie może stanowić jej fundamentu. Materialność sztuki zostaje w ten sposób wyeliminowana pomimo istnienia fizycznych realizacji konceptualizmu. Fizyczna postać dzieła pozostała wręcz konieczna, ale nie dla jej estetycznych walorów, ale dla przekazania pewnych idei. Medium straciło swoją stronę estetyczną, ale pełne pozbawienie go znaczenia

[141] Tamże, s. 80.
[142] Tamże, s. 143-151.

nie było możliwe. Przyznano mu funkcję komunikacyjną, rolę narzędzia do przekazywania informacji[143].

Konceptualizm nie jest wolny od problematycznych antagonizmów i sam posiada różne oblicza. Warto zauważyć również ścisły związek sztuki konceptualnej i słowa. Konceptualiści większym zaufaniem od obrazu darzyli słowo, jako medium przezroczyste, prędzej podporządkowujące się swojej czysto informatycznej roli, a więc takie, w którym funkcja przeważa nad stroną estetyczną, i za pomocą którego łatwiej realizować metaartystyczne cele sztuki. Autodefinicyjność charakterystyczna była przede wszystkim dla nurtu konceptualizmu reprezentowanego przez Josepha Kosutha. Zasadniczą rolę w pojmowaniu sztuki według Kosutha ma jednak podważanie uznanych przez tradycję worów i kanonów, co buduje zupełnie nową sytuację, w której odnaleźć mogą się jedynie osoby odpowiednio przygotowane. Artysta bowiem zamiast używać w nowy sposób tego, co już znane, sam tworzy własne kody. Taka sztuka istnieje dla samej siebie i komentuje oraz rozważa samą siebie, aby stać się własną definicją. Wpisuje się w paradygmat logiki i staje się tautologiczna. Wiąże się to jednak z przyznaniem decydującej roli słowu i lingwistycznej stronie sztuki. Nurt ten nie apeluje o wtopienie się sztuki w ogólną rzeczywistość, ale wyznaje jej pełną autonomię, autoteliczność i odrębność. Sztuka stała się w ten sposób metasztuką[144].

Agnieszka Gralińska-Taborek zwraca szczególną uwagę właśnie na problem relacji dzieła i rzeczywistości, czyli idei i obrazu oraz konceptualną nieufność lub wręcz lęk przed obrazem:

„Sztuka jako idea sztuki – to skrajna propozycja wolności. Sztuka nie może być niczym więcej, musi odrzucić wszystko co jest wobec niej zewnętrzne, ma reprezentować tylko własną ideę. «Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną» – do tego przykazania odwoływali się wszyscy ikonoklaści. Ci wcześniejsi – bizantyjscy, protestanccy, chronili ideę Boga przed sztuką, ci współcześni chronią ideę sztuki przed… sztuką. Ikonoklaści dawni największe zagrożenie widzieli w materii i w obrazie. Bali się, że idea zostanie zamknięta w przedmiocie, który stanie się idolem, któremu to, a nie idei, będą wszyscy oddawać cześć i nim się zachwycać. Michał P. Markowski idolatrię nazywa utopią estetyczną, która «postanowiła przedmiotem swojego doświadczenia uczynić nie ideę, lecz jej widzialną manifestację, pozór, w skrajnym zaś wypadku (…) zastąpić świat form bezcielesnych bezpośrednim doświadczeniem zmysłowym»[145]. Konceptualiści sytuują swoją sztukę poza estetyką, poza zmysłowym doznaniem. Obawiają się bowiem złudnej przyjemności oglądania, zamknięcia idei w materialnym przedmiocie, popadnięcia w ornament i wzbudzenia podziwu dla twórcy. […] Ikonoklastyczny charakter

[143] Tamże, s. 144-146.
[144] Tamże, s. 147-153.
[145] M. P. Markowski, *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, [w:] *Eseje o Sztuce*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999, s. 16.

konceptualizmu jest więc nie tyle punktem docelowym, co raczej punktem wyjścia ku nowej afirmacji. J.W.T Mitchell w retoryce ikonoklastycznej odkrywa pewną prawidłowość: «odrzucony obraz jest stygmatyzowany przez określenia takie jak: sztuczność, iluzja, prostactwo, irracjonalność, nowy obraz (który w deklaracjach zwykle nie jest obrazem) jest honorowany tytułami: natura, rozsądek i oświecenie. W tym scenariuszu intelektualnej historii uwielbienie dla obrazu wyrytego w ciemnych zagajnikach i jaskiniach pogańskich przesądów ustępuje miejsca przesądnej wierze w moc wyrytego obrazu mentalnego, który rezyduje w ciemnych jaskiniach czaszki»[146] . Co więcej, owe «idole umysłu» znajdują jakieś materialne uobecnienie, które prędzej czy później poddane zostaną interpretacji i kontekstualizacji"[147].

Zarówno obraz, jak i jego twórca, jawią się jako zagrożenie dla sztuki, która przestaje być ludzkim wytworem i dziedziną ludzkiej działalności, lecz w pewien sposób staje się człowiekowi przeciwstawna. Przytoczone tutaj „ciemne jaskinie czaszki"[148] wywołują niezwykle silne asocjacje z pudełkiem aparatu fotograficznego, przez co właśnie fotografia zdaje się być tutaj idealnym modelem dla twórczości opartej przede wszystkim na namyśle intelektualnym. Gralińska-Taborek zadaje pytania szczególnie istotne w kontekście fotografii: „czy obraz (dzieło sztuki) może odzwierciedlać ideę, czy ją odkrywa czy zasłania, reprezentuje ją czy może tylko siebie"[149]. Wyjątkowość sztuki konceptualnej polega właśnie na zadawaniu tego typu pytań na równi z filozofami i teologami. Gralińska-Taborek nazywa konceptualistów ikonoklastami, gdyż podważają tradycyjne pojmowanie związków obrazu z ideą i obrazu z rzeczywistością. Różyckiego oraz jego kolegów z Zera-61 oraz Warsztatu Formy Filmowej w pewnym sensie można nazwać ikonoklastami – przede wszystkim ze względu na nieufność wobec sztuki. Różycki dostrzega jednak zarówno wady, jak i zalety medium, którego używa, a jedne i drugie potrafi wspaniale wykorzystać. To „robienie siły z błędów" uważa wręcz za swój dorobek[150].

Porównanie konceptualistów do ikonoklastów jest w przypadku Różyckiego szczególnie interesujące. Ceni on przecież chrześcijaństwo, które akceptuje sztukę religijną[151], natomiast Gralińska-Taborek zauważa analogie między konceptualizmem a postawą protestancką. Elementem łączącym jest fakt, że tak jak protestanci widzą w obrazach zagrożenie dla idei i słowa, tak konceptualiści często zastępowali obrazy słowem,

[146] W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, The University of Chicago Press, Chicago 1986, s. 165.
[147] A. Gralińska-Taborek, *Idea a obraz. Ikonoklastyczny aspekt konceptualizmu*, „Sztuka i dokumentacja" 2012, nr 6, s. 42, 44-45, dostępne też online: <http://www.journal.doc.art.pl/archiwalne.html>, [Dostęp 22.09.2014].
[148] W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, dz. cyt., s. 165, cyt. za: A. Gralińska-Taborek, dz. cyt., s. 44-45, [Dostęp 22.09.2014].
[149] A. Gralińska-Taborek, dz. cyt., s. 41, [Dostęp 22.09.2014].
[150] Wywiad z Andrzejem Różyckim s. V.
[151] A. Różycki, P. Owczarek, *Studium. Punctum. Sacrum? Przemysław Owczarek pyta Andrzeja Różyckiego o jego fotograficzne celebracje*, „Arterie" 2011, nr 2 (11), s. 76.

lub szeroko objaśniali swoją twórczość[152]. Różycki także pod tym względem łączy przeciwstawne podejścia – choć nie unika fizycznej formy dzieła, a jego sztuka zwykle odnosi się jednak do realnej, materialnej, ale i pozazmysłowej rzeczywistości, do dziś nie stroni również od opatrywania swoich prac obszernym komentarzem. Jego sztuka jest także dowodem na to, że konceptualny bunt nie musi z definicji oznaczać utraty duchowych treści, o której pisze Hopfinger. Twórczość Różyckiego, łącząca podejście konceptualne z fascynacją sztuką naiwną oraz odwołaniami do rzeczywistości sakralnej, w zarysowanej przez nią perspektywie jawi się jako wyjątkowa. Sobota stwierdza natomiast, że twórcy neoawangardowi w większości łączyli nowoczesne techniki i media z tradycyjnymi inspiracjami i wymienia tutaj Stefana Wojneckiego, Andrzeja Pawłowskiego, który w serii *Genesis* w sposób oczywisty odwoływał się do religii chrześcijańskiej, a nawet Dłubaka[153]. Sobota wymienia również Różyckiego jako jednego z artystów, którzy

> „angażowali się zarówno w postkonceptualne «analizy mediów», w poszerzanie granic pojęcia fotografii czy łączenie jej z innymi formami plastyki, jak i w zgłębianie sfery «duchowości», zagadnień personalizmu czy możliwości intymnego obcowania z naturą, a około roku 1980 […] podjęło też aktualną problematykę społeczno-polityczną związaną z ruchem «Solidarności»"[154].

Dzięki perfekcyjnym zdolnościom rzemieślniczym oraz wyobraźni i wrażliwości, łączy on powagęi szacunek dla przeszłości z ironią i krytycznym podejściem wobec niej. Tak kontrowersyjne kojarzenie konceptualizmu z treściami religijnymi i tradycją w pewnym sensie tłumaczą wypowiedzi Dziamskiego, a także właśnie Soboty – konceptualizm nie powstał z niczego,ale w sposób konieczny musiał, choćby poprzez negację, odwoływać się do tego, co go poprzedzało. Cele sztuki sakralnej i konceptualizmu wciąż wydają się jednak kompletnie rozbieżne. Tymczasem Różycki nie tylko przenosi konceptualne nawyki natury formalnej na grunt sztuki religijnej, co wśród tradycjonalistów może budzić wyraźny sprzeciw, ale również poszukiwania *sacrum* na tereny zwróconej ku samej sobie sztuki konceptualnej. Przekracza w ten sposób kolejne granice.

Różycki nie jest ortodoksem teraz, nie był nim i za czasów konceptualnych i fotomedialnych analiz. Paradoksy, ironia, karnawalizacja, a przede wszystkim pobudzanie do ciągłego zadawania kolejnych pytań samemu sobie, fotograficznemu medium i światu silnymi więzami łączą artystę z konceptualizmem, jednak sztuka nigdy nie była dlań jedynie

[152] A. Gralińska-Taborek, dz. cyt., s. 44, [Dostęp 22.09.2014].
[153] A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, dz. cyt., s. 113-114.
[154] Tamże, s. 114.

„medium sztuki”[155], ale wyrażała również prawdy zewnętrzne. Warstwa metajęzykowa jego dzieł walczyła o prym nie tyle z mimetyzmem, co raczej z funkcją ekspresyjną. Pytania, jakie stawiała i wciąż stawia jego twórczość, nie dotyczą jedynie samej siebie, a nawet wówczas, pośrednio są to również pytania o materialną i duchową rzeczywistość. Mazur zauważa pewne zmiany w sztuce konceptualnej w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, kiedy twórcy tacy jak Mikołajczyk czy Robakowski rezygnują z antyestetycznej formy dzieł[156]. Różycki również stworzył w tamtym okresie prace niezwykle estetyczne, szczególnie *Raje tracone* i *Drzewo poznania*. Porównanie to nie jest oczywiste, gdyż prace Różyckiego nie były pozbawione treści, nie skupiały się jedynie na pewnej idei oraz wartości wizualnej, lecz wyraźnie odnosiły się do tradycji chrześcijańskiej. Umiłowanie wsi oraz tradycyjnej sztuki ludowej towarzyszyło Różyckiemu już w latach siedemdziesiątych. W jednym z jego dzieł, w których fotografia całkowicie zwraca się ku samej sobie, pracy z cyklu *Konkluzje fotograficzne*, obok ukazywanego z różnych stron obrazu Kościuszki stoi figurka Chrystusa, być może pochodząca z jego własnej kolekcji. Przykład ten pozwala wysnuć konkluzję, iż Różycki nigdy nie należał do skrajnych konceptualistów, uznających sztukę za byt w pełni autonomiczny, a ponadto niemożliwy do wyrażenia zmysłowo.

Fotografia jako medium wnosi do dzieła swoiste dla siebie wartości, zmieniając się diametralnie, począwszy od fundamentów poznawczo-estetycznych, poprzez konstrukcję i cały efekt końcowy. Sztuka oraz jej narzędzia są jednak częścią rzeczywistości, a podmiot sztuki, choćby chciał ukryć swoją obecność, zawsze w pewien sposób zostawia w niej swój ślad i pozostaje obecny. Artysta, próbując stać się niewidzialnym i czyniąc z fotografii jaskrawy przedmiot artystycznego rozbioru zamiast przezroczystego medium, już przez samą tę decyzję stawia pewną tezę na temat stanu kultury. Tak pojmowany medializm w sposób pośredni i nieumyślny przeczył własnej ideologii. Radykałom można więc zarzucić utopijność ich założeń. Zarzuty te jednak nie dotyczą twórczości Różyckiego. Jego niezdecydowanie i ciągłe zawieszenie między światem realnym a zgłębianiem tajników medium, uchroniło go przed popadnięciem w pułapkę.

[155] J. Olek, *Foto Medium Art*, „Sztuka i dokumentacja” 2012, nr 6, s. 153, dostępne też online: <http://www.journal.doc.art.pl/archiwalne.html>, [Dostęp 22.09.2014].
[156] A. Mazur, dz. cyt., s. 421.

I.1.3 Fotografia na fotografii, sztuka o sztuce

Fotografia zawsze przedstawia „rzecz *koniecznie* realną”[157], jednak zawiera równocześnie element kreacji, a jej swoiste cechy mogą zarówno czynić zeń medium przezroczyste, jak i pozwalać ujawnić się w strukturze dzieła i narzucać jego specyficzną interpretację. Fotograf, który wychodzi z cienia i świadomie zaznacza w dziele swoją obecność, ujawniając własną osobę, tajniki swojej pracy i manipulację, rozszerza pole refleksji o wątki autotematyczne, dotyczące samego dzieła oraz sztuki w ogóle. Niezwykle złożona – zarówno pod względem technicznym jak i tematycznym – twórczość Różyckiego jest autotematyczna na różne sposoby i na wielu poziomach. Konceptualne i fotomedialne podejście do sztuki objawia się niemal we wszystkich jego dziełach, nie tylko tych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku. Sztuka fotomedialna, skupiająca się przede wszystkim na analizie fotograficznego medium, jego wad i możliwości, jest z zasady autotematyczna.

Autotematyzm jest pojęciem stworzonym na gruncie literatury przez Artura Sandauera, który opisuje je na przykładzie poezji Pawła Valéry’ego. Poeta ten, usiłując zawrzeć w wierszu jedynie treści konieczne i nie znajdując ich, czyni ten brak treścią dzieła. W jego *Konstruktywnym nihilizmie* czytamy:

> „Treścią dzieła – porywał się na to kiedyś u nas Irzykowski w *Pałubie* – ma być jego własna geneza, samo ma służyć sobie za historię i komentarz, zamknięte w koło doskonałe i samowystarczalne, *perpetuum mobile* nicości. Powstaje nowy rodzaj literatury – samotematycznej”[158].

Istotne, iż w dziełach tego typu treść wynika z formy, a nie na odwrót. Treść i forma zespajają się na tyle, iż można mówić o „nierozróżnialności sensu i słowa, ich absolutnej jednolitości”[159], w wyniku czego „forma stała się treścią, a treść formą”[160].

Sandauer pojmuje autotematyzm literatury w sposób negatywny i łączy go z kategorią osobowości potencjalnej. Poeta tworzący utwory autotematyczne, według Sandauera, usuwa się w cień i oddaje pole narzędziu, a także:

---

[157] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii,* przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 130.
[158] A. Sandauer, *Konstruktywny nihilizm*, [w:] tegoż, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 543.
[159] Tamże, s. 544.
[160] Tamże.

„odrzuca […] swą indywidualność, odzewnętrznia się i upraszcza. Rezygnuje, aby służyć cudzym spojrzeniom za przedmiot, i redukuje się do roli czystego podmiotu. Przestaje się utożsamiać z jakąkolwiek ze swych cech, tych nawet, które były podstawą jego wyjątkowości”[161].

Sandauer zdaje się nie dostrzegać intymności relacji między twórcą i jego narzędziem oraz subiektywności ocen, odnoszących się do medium, którego używa. Można wręcz powiedzieć, że artysta, czy to poeta, malarz czy fotograf, zapominając o otaczającym go świecie i koncentrując się na samym narzędziu jego utrwalania, a zarazem nakłaniając do tego samego odbiorcę, ma większą możliwość skupienia na sobie bezpośredniej uwagi jako podmiotu dzieła. W przypadku sztuki tradycyjnej – być może mniej w przypadku poezji, o której pisze Sandauer, niż sztuk wizualnych, na teren których przeniesiono stworzone przezeń pojęcie – odbiorca obcuje przede wszystkim ze światem przedstawionym w utworze, wierząc weń i mentalnie przenosząc się niejako w jego przestrzenie. Jedynie niektórzy zwracają uwagę na formalne elementy dzieła, wskazujące na osobę twórcy i ją określające. W sytuacji, gdy artysta za przedmiot swego dzieła przyjmuje samą materię sztuki, jej powstawanie i siebie jako jej sprawcę, odbiorca w końcu zmuszony jest dostrzec wszystko, co w obcowaniu z literaturą i sztuką pośredniczy między nim i światem, a także źródło tej sytuacji. Twórca sztuki fotomedialnej i każdej sztuki autotematycznej zwraca uwagę na medium w celu jego krytycznej oceny, tymczasem Sandauer stwierdza, iż „identyfikuje się [on – red. A. M.] nie ze swym kształtem rzeczywistym, lecz z ową potencjalnością, którą w sobie zawiera. Nic go bardziej nie trwoży niż ziszczenie się w jakimkolwiek poszczególnym akcie, który by go nazwał i ograniczył”[162]. Polski krytyk odczytuje więc zabiegi autotematyczne jako ucieczkę twórcy od samookreślenia, zarzuca jego sztuce „arbitralność i bylejakość”[163] oraz podsumowuje, iż „człowiek, który posunął samoświadomość tak daleko, że zastanawiając się nad sobą zdaje sobie zarazem sprawę, iż sam fakt rozważania kształtuje rozważane uczucie, jest już z góry przekupionym sędzią i wie o tym”[164]. Twórcze samouświadomienie uznane zostaje za wadę, być może ze względu na porzucenie dwóch podstawowych cech przypisywanych sztuce: mimetyzmu, a więc zdolności do odwzorowywania świata, oraz pewnej iluzyjności. Odkryta iluzoryczność staje się bowiem jej zaprzeczeniem.

Zwodniczość sztuki na przykładzie kina opisuje Alicja Helman:

[161] Tamże, s. 546.
[162] Tamże, s. 547.
[163] Tamże.
[164] Tamże, s. 550.

„Kino ukrywało i maskowało swoją rolę pośrednika między rzeczywistością, światem takim, jakim jest on naprawdę, przed sfilmowaniem, a ekranową wizją, z którą obcował odbiorca. Wymazywało ślady obecności tego, który opowiada filmowe fabuły, tak aby świat prezentowany na ekranie ukazywał się niejako samoistnie, bez pomocy żadnego osobowego sprawcy, tak, aby historia opowiadała się sama”[165].

Helman dodaje, iż wiara widza w przedstawioną na kinowym ekranie akcję gwarantuje „filmowe, uczuciowe uczestnictwo”[166] i określa autotematyzm jako „swoiście pojmowaną «zdradę kina»”[167]. W jej eseju na temat kina autotematycznego czytamy: „Autotematyzm zdradza kino, gdyż formułę «jestem światem» (jakkolwiek fantastyczny mógłby wydawać się ten świat) zastępuje formułą «jestem kinem». Dodajmy – tylko kinem, niczym mniej i niczym więcej, po prostu kinem”[168]. Autotematyczne zabiegi, czy jest to umieszczenie filmu w ramach innego filmu, uczynienie realizacji filmu tematem filmowym, parodia i pastisz, cytaty lub też nawiązania do innych dzieł filmowych, odbierają kinu jego złudność. Znaczące jednak, że Helman mówi o „twórczej zdradzie”[169], co skłania do poszukiwania zalet owego zjawiska i dostrzeżenia nowych możliwości, jakie ono ujawnia, a wręcz tworzy[170].

Autotematyzm nie musi zatem być utożsamiany z „kulturą wyczerpania”. Już pierwszy polemista Sandauera, Andrzej Werner, zmienił negatywną wizję autotematyzmu na pozytywną. Podobnie Stefan Żółkiewski oraz Michał Głowiński, którzy odnoszą literaturę do całości kultury oraz dostrzegają wady ścisłego rozdzielania człowieka i świata oraz autora i dzieła. Żółkiewski używa terminu „literatura warsztatowa”[171], kładąc nacisk na jej krytyczność wobec formalnego warsztatu, natomiast Głowiński posługuje się określeniem „powieści będących metodologią powieści”[172]. Głowiński podkreśla więc metajęzykowość tego typu dzieł, która staje się ważniejsza od fabuły[173].

---

[165] A. Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada” kina*, [w:] *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1993, s. 9-10.
[166] Tamże, s. 12.
[167] Tamże.
[168] Tamże, s. 13.
[169] Helman wyraźnie przenosi tutaj na grunt teorii filmu teorię literatury Roberta Escarpita, który mówi o „podatności na zdradę” dzieła literackiego, co oznacza otwartość dzieła na nowe, odmienne jego odczytania w innej sytuacji historycznej niż czas jego powstania. Por. R. Escarpit, *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 104.
[170] A. Helman, *Autotematyzm – „twórcza zdrada”*, dz. cyt., [w:] *Kino o kinie*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, dz. cyt., s. 9-13.
[171] E. Szary-Matywiecka, *Autotematyzm*, [w:] *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992, s. 56.
[172] Tamże.
[173] Tamże, s. 54-62.

Istotna jest tutaj również teoria autotematyzmu Ryszarda Nycza, oparta na przykładzie form literackich, które nazywa on sylwami współczesnymi, na wzór starożytnych *silvae* oraz staropolskich sylw, będących księgami domowymi i rodzinnymi, zawierającymi zarówno opisy wydarzeń, jak i przepisy i porady, spisywane przez różnych autorów[174]. Sylwy współczesne, typowe dla literatury XX-wiecznej, to

> „dzieła nierespektujące jednolitych zasad gatunkowych, odwołujące się do różnorakich wzorów, łączące elementy wywodzące się z różnych gatunków i tradycji literackich, np. dziennika intymnego i narracji powieściowej, poezji i prozy, eseju i monologu wewnętrznego. Oparte na różnorodności, sylwy współczesne nie są jednak zbiorami niepowiązanych ze sobą tekstów; choć fragmentaryczne w konstrukcji […], stanowią kompozycyjną całość, bliską koncepcji dzieła otwartego; często opierają się na technice collage"[175].

Sam autor pojęcia pisze, że „podstawowe gwarancje spójnej wypowiedzi są w nich formalnie zachowane, bądź stają się problemem i wówczas są tematyzowane. (…) Podjęta przez nie krytyka języka literatury dokonana została narzędziami samej literatury, intensyfikując najwyżej czy ekstrapolując pewne jej własności na inne obszary dyskursu"[176]. Cytat ten, gdyby zastąpić tutaj literaturę fotografią, idealnie oddaje charakter fotomedialnych, a także wielu późniejszych dzieł Różyckiego. Nycz mówi również o autotematycznych tytułach sylw, np. *Wspomnienia z teraźniejszości* lub *Niebieskie kartki*, wskazującena gatunek pamiętnikarski. W dziełach tych „doniosłe znaczenie ma […] zwłaszcza zatarcie rozróżnienia między językiem a metajęzykiem"[177]. Tytuły autotematyczne pojawiają się również u Różyckiego, choć nie mówią o gatunku, ale raczej bezpośrednio o koncepcji i celach sztuki, której tematem staje się ona sama. Przykładem są tutaj tytuły cykli: *Konkluzje fotograficzne*, *Reguły gry*, *Analityczne rozpoznanie fotografii*, *W hołdzie św. Pamięci fotografii analogowej*.

Główną rolę w dziełach autotematycznych „grają refleksje dotyczące celów i sposobów pisania, konwencji artystycznych i metod budowania dzieła"[178], refleksje te są jednak snute przez artystów i wywoływane u odbiorców w różny sposób. Mirosław Przylipiak wymienia następujące sposoby obecne w filmie:

---

[174] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 2002, s. 509.
[175] Tamże, s. 545.
[176] R. Nycz, *Sylwy Współczesne*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1996, s. 46.
[177] Tamże.
[178] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 52.

„(1) pokazywanie pracy ekipy, tj. ujawnianie obecności reżysera, operatora, scenarzysty, oświetlenia, kamery, mikrofonu, itp.; (2) sygnalizowanie planu wypowiedzi poprzez niekonwencjonalne rozwiązania formalne, nie znajdujące uzasadnienia w fabule czy psychice postaci; (3) otwarte nawiązywanie do dorobku kinematografii, poprzez cytaty z innych filmów”[179].

Paweł Biliński nieco przekształca ten podział:

„1. Filmy o tworzeniu filmów – realizatorzy niejako *expressis verbis* opowiadają o etapie powstawania danego utworu;
2. Filmy, w których głównym tematem jest samo kino – jego fenomen, możliwości, jakie ma jako instytucja, miejsce spotkań;
3. Tzw. kino „otwarte” – bazujące przede wszystkim na grze z widzem, rozmaitych filmowych cytatach, „niekonwencjonalnych rozwiązaniach formalnych”[180].

Pierwszy typ, praktycznie identyczny u Przylipiaka i Bilińskiego, pojawia się w dziełach Różyckiego jedynie poprzez ukazanie perforacji kliszy, co ujawnia jeden z pierwszych etapów powstawania i sposobów istnienia obrazu fotograficznego. Sam Różycki tak pisze o tego typu postępowaniu: „o ile wiem, były to pierwsze w Polsce próby pokazania perforacji w kontekście kadru artystycznego. Była to buntownicza chęć pokazania maksimum tego, co się nazywa roboczo materiałem wyjściowym. Nikt nie określił, gdzie negatyw się zaczyna, a gdzie się kończy”[181]. Pozostałe kategorie posiadają natomiast w jego twórczości niezwykle liczne reprezentacje. Pierwsze prace łódzkiego artysty pochodzące z czasów Zera-61 i Warsztatu Formy Filmowej niemal zawsze skupiały się na fotografii jako fenomenie kulturowym, będąc autoportretem twórcy, utrwalając innych fotografów przy pracy bądź też, a czasem równocześnie, ujawniając wszelkie potencje samego fotograficznego medium poprzez stosowanie najróżniejszych technik fotograficznych, a także przekraczanie granic fotografii i sięganie po techniki spoza fotografii.

Juliusz Garztecki, pisząc o znaczeniu Zera-61 dla przemian, jakie nastąpiły w fotografii, jako przykłady wymienia prace Różyckiego:

[179] M. Przylipiak, *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne,* [w:] *Kino o kinie*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, dz. cyt., s. 28.
[180] P. Biliński, *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego „Polisemia” 2012, nr 1, dostępne: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie>, [Dostęp: 21.11.2015].
[181] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 5.

„Gdy startowali, tym, czego najbardziej fotografia polska potrzebowała, były badania interdyscyplinarne, zwiad pogranicza między fotografiką i innymi sztukami plastycznymi. Gdy zerowcy doklejali na fotogramach zużyte żyletki lub wycięte z żurnali mód kolorowe postacie, były to pierwsze aktualne próby łączenia fotografii z innymi sposobami wypowiedzi graficznej, badania możliwości collage'u czy assemblage'u, które jeszcze nie były nie tylko pospolitym, ale nawet próbowanym środkiem wyrazu. Dziś fotografia ma wybudowane mosty nie tylko do klasycznych sztuk plastycznych: malarstwa, grafiki, rzeźby, ale występuje w organicznych i płodnych powiązaniach z teatrem, z muzyką, z poezją. A także z literaturą, socjologią i filozofią"[182].

Marceli Baciarelli pisał pod koniec działania grupy, iż walczyli „o prawo fotografików do pełnej swobody wyboru środków artystycznego wyrazu"[183]. Tego typu zabiegi i konotacje odbierają fotografii przezroczystość, ujawniają manipulacje i ich zarówno medialne, jak i podmiotowe źródło.

Nie znaczy to, że w okresie Zera-61 Różyckiego interesowała jedynie forma. W rozmowie z Zagrodzkim, w której dokładnie opisuje formalne zabiegi zerowców, Różycki podkreśla również problem treści, ale rozumianej niestandardowo. Twórca za temat dzieła uważa bowiem również jego formę, gdyż „te pojęcia muszą współistnieć"[184]. Potwierdza to dodatkowo, mówiąc o członkach Zera-61, iż w większości pragnęli oni „w jednej fotografii przekazać coś kosmicznego, prawdę uniwersalną, pełną tajemnic, magii. Każda fotografia miała wypowiedzieć maksymalnie wiele jednocześnie. Na tym polegała jej dynamika, musiała wyrażać, wywoływać odczucia"[185].

Wpływ formy na treść dzieł łódzkiego fotografika zauważają również Iwona Święch i Marek Janczyk:

„Artysta używa poszarzałego, zaświetlonego papieru, nie utrwala zdjęć, swobodnie operuje na ich powierzchni wywoływaczem, stosuje częściowe wołanie, kilkakrotne ekspozycje, operuje materią światła po wywołaniu odbitek – co nazywa pseudosolaryzacją, maluje po odbitkach farbami anilinowymi, tworzy barwne plamy, pozostawia perforację lub następstwo klatek. Obróbka może być także mechaniczna, z częściowym niszczeniem negatywu włącznie. Negatywy są także nakładane na siebie po dwa, trzy i więcej, składane w rozmaity sposób dając specyficzne fotokolaże. Technika kolażu jest zresztą charakterystyczna dla Andrzeja Różyckiego, który chętnie nalepia na fotografie cytaty prasowe, ilustracje z czasopism, święte obrazki z książeczek do modlitwy, elementy z papier mâché, tkaniny, gazety, suszone rośliny, nieoczekiwane przedmioty codziennego użytku. Ta łatwość zapożyczania z dziedzin poza fotograficznych, operowanie cytatem,

[182] J. Garztecki, *Nonkonformizm zorganizowany*, [w:] tegoż, *Trzecie Oko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 167.
[183] M. Baciarelli, *„Zero-61" i inni*, „Gazeta Toruńska" 23 VI 1969,, nr 147.
[184] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 4.
[185] Tamże, s. 6.

fotograficzny wybór elementów symbolicznych utrwalanych przez kulturę daje fotografię o gęstej strukturze, metaforyczną, pełną znaczeń”[186].

Urszula Czartoryska natomiast źródeł autotematycznej postawy grupy Zero-61 upatruje w jej związkach z poetą Edwardem Stachurą oraz łączy z wrażliwością i poszukiwaniem najlepszego sposobu na określenie siebie i swojego miejsca w świecie[187]. Sam Różycki wyjaśnia swoje zamiłowanie do kolażu na przykładzie literatury:

„Pojedyncze zdjęcie, przy pięknie znalezionego motywu, w większości nie jest dla mnie dziełem sztuki. Dopiero zderzanie wielu fotografii pozwala rodzić się sytuacji utworu. Rzadko się zdarza, by stworzyć dzieło za pomocą pojedynczego słowa, ale dwóch, kilku… I podobnie w przypadku fotografii”[188].

Okres Warsztatu Formy Filmowej, który nastąpił w latach siedemdziesiątych, przyniósł wiele prac, a wręcz całych cykli, w których Różycki skupia się przede wszystkim na analizie fotograficznego medium. Były to wymienione już wyżej: *Fotografia warunkowa*, *Konkluzje fotograficzne*, *Reguły gry*, *Analityczne rozpoznanie fotografii*. Różycki tak opisuje tamte działania:

„To był dobrze przedstawiony ciąg myślowy. W «Analitycznym rozpoznaniu fotografii» odkryłem własną ścieżkę, zająłem się problemem funkcjonowania techniki fotograficznej, pudła kamery, tego boxu połączonego z obiektywem i innym oprzyrządowaniem. Wymyślone przez techników narzędzie niosło z sobą znaczne ograniczenia. Z tego punktu widzenia, nikt z fotografików się tym inżynieryjnym boxem nie zajmował. Chciałem dokuczyć innym fotografom. Pokazać, że większość z nich uczestniczy biernie w «Regułach gry», w nakazach inżynieryjnych aparatu. Analiza technicznych skłonności wynikających z ograniczeń zwróciła uwagę artystów z Wrocławia i Katowic organizujących sympozjum. Sympozjum i wystawa przyjęły «Reguły gry», i motto mojego określenia «Stany graniczne fotografii» jako tytuł wystawy zbiorowej.

Pudło aparatu to narzędzie wyjściowe, w którym właściwie funkcjonują wyłącznie ograniczenia wpływające na możliwości wizualne i wystawiennicze. Głosi się potocznie, że fotografia pokazuje rzeczywistość, obiektywność świata, to jest bzdura. Fotografia pokazuje coś wyciętego, zdecydowanie ograniczonego. Box wymusza na nas ograniczenia w możliwości przekazania realnych obrazów, narzuca swoje parametry przestrzeni, które tworzą tylko pozorną rzeczywistość. Próbowałem to przekroczyć, w «Fotografii warunkowej», pokazywałem, że niedoskonałość widzenia aparatu można rozszerzyć poprzez montaż, uruchomienie obrazu, jednak dopiero po zapisaniu na papierze fotograficznym. Można go wycinać, łączyć, bawić się nim, jak np. w pracy «Ukłon Pana Wacka», gdzie pokazywałem potencjalne możliwości fałszerstwa

[186] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 5.
[187] U. Czartoryska, *Identyfikacja zakwestionowana (o grupie „Zero-61” z lat sześćdziesiątych*), „Fotografia” nr 3/1987, s. 20.
[188] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XII.

fotografii. Sfotografowałem dostojną postać z cylindrem we fraku, a następnie przecinając odbitkę, wklejając dodatkowe elementy, dokonałem manipulacji, pokazałem, że się kłania. […] Obraz fotograficzny to praktycznie tylko papier, który jest sprzedawany w określonych formatach. Większość fotografików uzależnia swoją twórczość od jego formatu, czy też od wymiarów ram lub antyram, dopasowuje się do istniejących konwencji. […] Moja koncepcja twórczości wynikała z niezgody na te ograniczenia, mimo iż większość je akceptowała. Próbowałem wymknąć się inżynieryjnym, technicznym parametrom, w bok, w tył, w przód i przestrzeń"[189].

Różycki z jednej strony badał, analizował i poznawał fotografię, a z drugiej usilnie jej się sprzeciwiał. Jedność, czy też symbioza treści i formy skutkowała nieraz koegzystencją autotematyzmu formalnego i tematycznego. Przykładem jest choćby autoportret Różyckiego z cyklu *Fotografii warunkowej* z 1973 roku, w którym artysta dekonstruuje własny obraz, składając go niechlujnie, a wręcz niepoprawnie, z fotografii pociętej na kwadraty, czy nieco późniejsza praca pt. *Zanikanie*, pochodząca z tego samego cyklu i zestawiająca cztery coraz mniej wyraźne wizerunki artysty, a także kolaż z cyklu *Fotografując fotografujących*, gdzie liczne zdjęcia fotografów zostały naklejone na zielony brystol w taki sposób, iż nie są ściśle połączone i gdzieniegdzie widoczne jest między nimi spajające je tworzywo, a dodatkowo wszystkie utrwalone w kadrze aparaty fotograficzne zostały pomalowane żółtą farbą. Ten ostatni cykl w całości można uznać za autotematyczny, zarówno ze względu na formę, jak i treść, na co wskazuje sam jego tytuł.

Różycki wykorzystuje swoiste cechy swojego narzędzia do artystycznej kreacji, równocześnie podkreślając niemożność ukazania przez fotografię obiektywnej rzeczywistości i przekazywania obiektywnej prawdy. Praca pt. *Poznawanie obrazu rzeczywistości* z cyklu *Konkluzje fotograficzne* porównuje medium fotograficzne i malarskie. Różycki wykorzystuje tutaj wizerunek Tadeusza Kościuszki. Powielone w dziele zdjęcie nie przedstawia samego generała, ale jedynie reprodukcję jego malarskiej reprezentacji.

Barbara Savedoff podkreśla, że obraz stworzony farbami, choćby był bardzo dokładny, nigdy nie zostanie obdarzony takim zaufaniem jak fotografia, choćby niewyraźna. Fotografii przynależy bowiem szczególny „autorytet dokumentalistyczny"[190]:

„z uwagi na charakterystyczną relację przyczynową zachodzącą pomiędzy zdjęciem a sfotografowanym obiektem, fotografię przedstawiającą jakąś kobietę uznajemy za dowód istnienia tej kobiety, nie jedynie zapis wytworów wyobraźni fotografa. Tak określonego pojęcia autorytetu nie należy mylić z przekonaniem, jakoby fotografia wiernie oddawała cechy wyglądu – omawiana kobieta może na swoim zdjęciu wyglądać niemal

[189] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 8.
[190] B. Savedoff, *Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna*, [w:] *Fotografia i filozofia,* red. S. Walden, dz. cyt.

całkiem inaczej niż w rzeczywistości, zdjęcie może też być na przykład rozmyte, co nie zmienia faktu, że fotografia dostarcza nam tutaj dowodu, którego nawet znacznie bardziej szczegółowy rysunek dostarczyć nie może”[191].

Fotografia, choćby stanowiła obraz artystyczny i najbardziej nawet abstrakcyjny, zawsze wywołuje w odbiorcy pytanie „co to jest”[192], które nigdy nie wydaje się nieuzasadnione, tak jak może się wydać w przypadku malarstwa abstrakcyjnego[193]. Fakt ten podkreśla również Scruton pisząc, iż „fotografia jest zawsze fotografią czegoś”[194], co oznacza, że „przedmiot ten istnieje”[195]. Idzie on o krok dalej, niż Savedoff, gdyż według niego można stąd wnioskować również, „że dany przedmiot wygląda z grubsza tak, jak na fotografii”[196].

Sfotografowany przez Różyckiego obraz Kościuszki stanowi realistyczną podobiznę polskiego generała, natomiast większość zdjęć wchodzących w skład omawianej pracy traci swoje walory poznawcze przez prozaiczne odblaski na szybie. Status fotograficznego obrazu skłania widza do wnikliwej analizy zdjęć, porównywania ich ze sobą i prób poznania prawdy. Oglądający fotografię posiada pewność, że obraz rzeczywiście istniał przed obiektywem, a jednak, w wyniku fotograficznych wad, może mieć trudności w wyciągnięciu wniosków na temat jego wyglądu. Okazuje się, iż zdjęcie może budzić podobne wątpliwości, co obraz malarski. Tematem staje się tutaj relatywizm przedstawienia, jak w podobnej pod względem konstrukcji pracy z cyklu *Fotografii warunkowej*, będącej zestawieniem dwunastu zdjęć przedstawiających sfotografowany pod różnym kątem płaszcz, wiszący na drzewie (Fot. 66., s. 251). Różycki przyznaje, iż w kontekście całego cyklu *Fotografia warunkowa* rozważał nazwę *Fotografii relatywnej* i wyjaśnia: „Próbowałem wykazać, wśród tych nieskończonych możliwości widzenia, że to, co pokazuje aparat, jest tylko wyimkiem całości, dodatkowo podatnym na twórcze manipulacje”[197]. Cykl *Konkluzje fotograficzne* powstawał w podobnym okresie, kiedy na działania artystyczne Różyckiego miało wpływ myślenie charakterystyczne dla Warsztatu Formy Filmowej, co pozwala sądzić, iż tworzeniu *Poznawania obrazu rzeczywistości* towarzyszyły podobne refleksje[198].

Właściwie tylko wykonywane tak licznie w tamtym czasie fotografie wiejskich dziewcząt uniknęły znamion autotematyzmu, choć należy zauważyć, iż nie powstawały one

[191] Tamże, s. 140-141.
[192] Tamże, s. 145.
[193] Tamże.
[194] R. Scruton, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 168.
[195] Tamże.
[196] Tamże.
[197] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 8.
[198] Tamże.

jako samodzielne prace, ale miały zostać przekształcone, co nastąpiło choćby w *Koszulkach Panny Marii* lub połączone z innymi, z czym spotykamy się w cyklu *Fotografując fotografujących*. Autotematyczne są również *Zatruta studnia* i *Melancholia cmentarna*, a także *Melancholia cmentarna II* i *III*, gdzie Różycki sfotografował małe fotografie dziewczynki z czasów komunijnych położone bezpośrednio na jego dawnych pracach[199]. Nie oznacza to jednak, wbrew teorii Sandauera, iż samookreślenie zajęło Różyckiemu ponad dwadzieścia lat działalności twórczej. Artysta ten wciąż tworzy w duchu konceptualnym i fotomedialnym, choć dziś już raczej nie używa się tych terminów w stosunku do współczesnych prac. Różycki nieustannie poszukuje oraz bada techniczne możliwości i zastosowania fotografii. Od początku była to jego droga, jego konkretny wybór, przy którym pozostał.

Różycki w swoich dziełach występuje w kilku rolach równocześnie: jako fotograf, jako bohater fotografii, a więc również prowadzonej przez nią narracji oraz badacz – ten zdystansowany, przyglądający się pewnej sferze kultury, jaką jest fotografia w sensie ogólnym, i ten głęboko zaangażowany, poszukujący prawdy własnej historii. Łączy zarówno podejście humanistyczne, w którym najistotniejsze są odczucia samego fotografa, jak i materialistyczne, kładące nacisk na charakter i cele fotograficznego procesu. François Soulages właśnie poprzez materialistyczną analizę fotograficznego obrazu dociera do jego istoty, za którą uznaje nieodwracalność oraz nieukończoność, które rzeczywiście w pewien sposób oddają nie tylko charakter samych zdjęć, ale również artystycznej strategii Różyckiego.

Nieodwracalność fotografii według Soulagesa objawia się w chwili jej powstawania, a więc naświetlania filmu i późniejszego uzyskiwania negatywu. Słowo „nieodwracalność" brzmi niemal jak „nieuchronność", jak wyrok. Nieukończoność łagodzi ten stan rzeczy, wprowadzając możliwość wielokrotnej, a wręcz nieskończonej, ponownej eksploracji jednego negatywu i tworzenia z niego nowych, odmiennych od pierwowzoru prac. W ścisłym znaczeniu dotyczy to oczywiście fotografii tradycyjnej, ale atrybuty te można również przypisać fotografii cyfrowej. Nieukończoność zdaje się wręcz tutaj osiągać stan apogeum, sięgać „niekończącej się hybrydyzacji"[200]. Negatyw zostaje tutaj jednak zastąpiony światłoczułą matrycą, co pozwala na bardzo szybkie wykonanie, zapisanie, ale również wymazanie zdjęcia z pamięci aparatu. Samo wykonanie zdjęcia odbywa się tak samo poprzez naciśnięcie spustu migawki i czynności tej nie da się cofnąć, gdyż nie da się cofnąć czasu.

[199] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. VIII.
[200] F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007, s. 149.

Jest to swego rodzaju nieodwracalność jednak w przypadku fotografii digitalnej zerwanie więzi z rzeczywistością jest znacznie łatwiejsze[201]. Różycki już w komentarzu do swojej wystawy *Reguły gry* przeciwstawiał się takiej sytuacji stwierdzając, że artysta powinien poznawać techniczne rygory oraz wymogi medium, aby móc się im przeciwstawiać[202]. Marek Janczyk i Iwona Święch podkreślają, że w twórczości Różyckiego „początkowy negatyw rejestrujący wycinek rzeczywistości, a częściej – już upozowanej w autorski sposób rzeczywistości, to tylko pierwszy mały krok w procesie powstawania zdjęcia autorskiego. Taki negatyw zostaje poddany rozmaitym przeróbkom, których celem jest wydobycie piękna ukrytego w tworzywie chemicznym"[203].

Różycki opisuje jednak jeszcze inne rozumienie nieukończoności:

„Zazwyczaj fotograf stara się wykonać idealne zdjęcie i potem wywołać to idealne zdjęcie. Niektórzy fotograficy jednak bawią się w różne wywoływanie jednego negatywu, posługiwanie się różnym naświetleniem, tzw. różnymi czasami, poszukując pewnych subtelnych niuansów. I robi nawet kilkadziesiąt wariantów. Ja się w to nie bawiłem, ale jakiś procent się bawi. Natomiast w wykonaniu zerowców to wyglądało raczej tak, że robiło się jakieś zdjęcie w oczekiwaniu aż zrobi się inne zdjęcie, w innym miejscu i czasie, i będzie można to sklecić z dwóch czy z kilku negatywów pod powiększalnikiem, czy w wywoływaczu, czy w sklejeniu tych zdjęć, czy w montażu, i zrobić jakąś fotografię ostateczną. I to jest bliższe memu doświadczeniu, a także innym osobom takim jak Michał Kokot, Robakowski, Wardak. Ta technologia polegała na świadomości, która była nam oczywista: nie dowierzamy jednemu zdjęciu, gdyż w naszej niespisanej teorii jedna fotografia to za mało, by mogło powstać dzieło sztuki – mówię w cudzysłowie. Zdjęcia klasyczne, wyrywane z natury – w gruncie rzeczy nie akceptowaliśmy pokazywania ich w galeriach jako sztuki. Myśmy nawet o tym nie rozmawiali, bo to było dla nas tak oczywiste, że to jest za mało, wręcz nic"[204].

Takie podejście sprawiło, że jednym z częstszych, jeśli nie najczęściej stosowanym przez Różyckiego zabiegiem jest łączenie w jednym dziele dwóch lub wielu fotografii przez wielokrotną ekspozycję, tworzenie kolaży, fotokolaży, a także fotomontaży. Artysta nieustannie powraca do swoich dawnych prac, przekształcając je oraz łącząc w nowe dzieła, a także sięga po cudze zdjęcia. Pozwalając fotografiom zaistnieć w jednym dziele obok siebie, a także jednej „w" i „na" drugiej, tworzy zupełnie nową sytuację ontologiczną, co również warto zauważyć. Stare fotografie, jako cytaty, wzbogacają dzieło i czynią je intertekstualnymi. W ten sposób w jednej pracy odbywa się dialog wielu tekstów kultury. Dialogowość, pojęcie Michaiła Bachtina, określa rozumienie każdej wypowiedzi jako reakcji

[201] Tamże, s. 144-151.
[202] A. Różycki, *Ujawnienia „Reguł gry" fotografii*, dz. cyt.
[203] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 5.
[204] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XVII-XVIII.

na inną wypowiedź oraz poprzedniczkę i inspirację dla kolejnej[205] oraz bliska jest intertekstualności, oznaczającej powiązania międzytekstowe. Teksty nie istnieją w próżni, ale odnoszą się i łączą w pewien sposób, poprzez aluzje, parodie, a nawet zaprzeczenie[206]. Już Julia Kristeva, twórczyni pojęcia intertekstualności, przeniosła je na obszar sztuk wizualnych. Według badaczki, malarstwo, fotografia i film, jako sztuki ikoniczne, są intertekstualne z natury[207]. Przypomina to nieco przywoływane już poglądy Otto Steinterta na temat fotografii subiektywnej, która uruchamiając w umyśle odbiorcy liczne skojarzenia, staje się niejako tworem wieloobrazowym[208], co byłoby bliskie interdyskursywności, o której z kolei wspomina Mieke Bal[209]. Prace Różyckiego są intertekstualne dzięki licznym odwołaniom, ale szczególnie właśnie poprzez cytaty. Sam artysta jednak od obcego pojęcia „intertekstualność" woli moje własne proste określenie „fotografia na fotografii", bądź też „fotografia w fotografii", które rozumie bardzo szeroko. Uważa je za poetyckie, intuicyjne i wielowarstwowe[210]. Problem nazewnictwa zaś uważa za bardzo istotny:

„To jest problem, tak samo w filmach. Trzeba to nazwać. Nie tylko ładnie, ale również trafnie. Problem tytułów jest istotny. Ta «fotografia na fotografii» – pani to dobrze nazwała, jakoś po swojemu, intuicyjnie. Ono jest bardzo przyjemne, bo jest z obszaru literackiego i ono więcej mówi, niż np. fotomontaż. Wszystko jedno jaką technologią się to robi. Ta nazwa jest trafniejsza. Fotomontaż to nazwa wyświechtana i zbyt obszerna, a nie mówi poetycko o zabawie. Odbiera fotografii i zabawie szlachetność. To jest jak u poety. Brzechwa mówi «kładę słowo obok słowa». Ja też kładłem. To jest kładzenie, konstruowanie. Fotomontaż bierze się z rewolucji futurystyczno-komunistycznej, jest zbyt techniczne, zbyt komunizujące. Kojarzy mi się z przemontowaniem społeczeństwa"[211].

Jako najlepszy przykład „fotografii na fotografii" podaje natomiast swój cykl *Fotoandrzejozofia*, w którym prowadzi śmiały dialog ze swoją świętej pamięci przyjaciółką, Zofią Rydet, dosłownie umieszczając fragmenty jej kolaży na swoich fotografiach. Jest to jednak tylko jeden przykład i rodzaj zjawiska artystycznego, określanego przeze mnie jako „fotografia na fotografii". W podobny sposób, jak w *Fotoandrzejozofii*, cudze zdjęcia pojawiają się na fotografiach Różyckiego w *Melancholii cmentarnej II* i *III*. W innych pracach i cyklach obrazy są natomiast nawarstwiane jeszcze w ciemni, często

[205] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 100.
[206] Tamże, s. 218.
[207] P. Leszkowicz, *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2001, str. 34.
[208] M. Szulc, dz. cyt., s. 17.
[209] M. Michałowska, *Foto-teksty*, dz. cyt., s. 136-137.
[210] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. VI-VII.
[211] Tamże.

z zastosowaniem pseudosolaryzacji[212]. Komputerowe nałożenie na siebie fotografii nastąpiło natomiast w *Fotografii nostalgicznej* w 2004 roku.

Różycki tworzy niejako wizualno-mentalne matrioszki. Rzeczywistość zapośredniczona podwójnie oddala się jeszcze bardziej. Dla odbiorcy zdjęcie w naturalny sposób utrwalone na drugim zdjęciu przestaje cokolwiek przedstawiać, staje się tylko fotografią, reprezentacja przestaje być reprezentacją czegoś, staje się reprezentacją reprezentacji. W pewien sposób przedstawienie i to, co przedstawia, stają się tożsame. Fotografie, które Różycki dodaje po latach do swoich dzieł, nie zlewają się z tłem, ale zaznaczają swoją obecność jako przedmiot. Dzieje się tak, gdy fotografia ta jest częścią rzeczywistości materialnej, którą reprezentuje fotografia, którą ostatecznie oglądamy, ale również, gdy zostaje umyślnie dodana przez artystę, który zazwyczaj nie ukrywa, a wręcz podkreśla wszelkie przejawy odrębności oraz często starości takich zdjęć. Tego typu fotografia jest częścią dialogu przeszłości z teraźniejszością, ale także przeszłości z przeszłością, fotografii z fotografią.

Fotografie prowadzą dialog ze sobą i próbują w ten dialog wciągnąć odbiorcę. Komentują świat, który ukazują, ale również opowiadają same o sobie. W ten sposób przestają być jedynie fotografiami – stają się foto-tekstami. Henri Bergson pojmuje materię jako zbiór obrazów, obraz jako coś pośredniego między reprezentacją a rzeczą, natomiast wspomnienie jako punkt, w którym spotyka się duch i materia[213]. Pojawia się więc pytanie, czym w tym kontekście jest fotografia. Ta oglądająca samą siebie zdaje się być wspomnieniem o pamięci. Marianna Michałowska stwierdza, że zdjęcie „negocjuje pomiędzy światem i naszym o nim myśleniem"[214]. Definiuje ona foto-tekst jako „intencjonalnie wytworzoną konstrukcję, odnoszącą się do fotograficznych obrazów materialnych obiektów, reprezentującą kulturowe znaczenia i indywidualne doświadczenia odbiorców"[215], jednak dodaje, iż badania o charakterze foto-tekstualnym dotyczą jednak nie tylko samych zdjęć, ale również odnoszących się do nich komentarzy[216]. Fotografie, na których w taki czy inny sposób pojawiają się inne fotografie, spełniają oba te wymogi: stanowią opis świata, pewien jego komentarz, ale także komentarz do samych siebie.

Postępowanie Różyckiego trafnie opisuje Michałowska, kiedy pisze:

---

[212] Tamże, s.
[213] K. Wielebska, *Historia i pamięć*, Intertekst.pl, dostępne w: <http://intertekst.pl/171_artykul.html>, [Dostęp: 13.12.2012].
[214] M. Michałowska, *Foto-teksty*, dz. cyt., s. 11
[215] Tamże, s. 12.
[216] Tamże.

„artyści są nie tylko «wytwórcami dzieł» (jak chcieliby krytycy kultury popularnej), lecz przede wszystkim komentatorami zjawisk kultury. Artysta pytanie o doraźny cel zdjęcia (potoczny użytkownik powie np.: by mieć pamiątkę, by pokazać innym, by sprzedać agencji reklamowej lub informacyjnej) uzupełni pytaniem o kontekst powstania i funkcjonowania, o sposób odczytania, konsekwencje cudzej i własnej manipulacji obrazem. Także odbiorca artystycznych foto-tekstów nastawiony będzie na ich przeżycie i odczytanie (to zapewnia z kolei instytucjonalny charakter ich funkcjonowania). Refleksyjne podejście będzie bardziej istotne, jeśli punktem wyjścia dzieła uczyni się materiał dokumentalny. Ten proces, by porównać go do artystycznej destylacji sensów, wydobywa znaczenia istotne dla danego obrazu w kontekstach, które jest uwikłany”[217].

Szczególną sytuację stanowi ta, w której tymi dokumentami są fotografie rodzinne, gdyż pozwala wspólnym głosem odezwać się zarówno sferze kultury prywatnej, jak i ogólnoludzkiej, a więc podsumować wiele płaszczyzn ludzkiego życia równocześnie oraz przeistoczyć pewne ich elementy w symbole. Sprawdzają się tutaj słowa Adama Soboty, który stwierdza, że fotografia

„reprezentuje […] sobą zarówno zdolność do poznawania świata poprzez szczegółowy opis niezliczonych faktów, jak i zdolność do uruchamiania myślenia symbolicznego, które posiada wewnętrzną dynamikę zapewniającą ożywienie kultury na wielu poziomach jednocześnie”[218].

Doskonałym przykładem jest tutaj wystawa *Fotografia nostalgiczna* z 2004 roku, poruszająca bezpośrednio temat fotografii amatorskiej i rodzinnej poprzez wykorzystanie zdjęć wykonywanych przez ojca Różyckiego. Adam Sobota, pisząc o fotoamatorach, podkreśla ich pasję i naturalność, szczerość, spontaniczność i wyłamywanie się spod kanonów sztuki[219]. Gromadzenie fotografii rodzinnych czy wakacyjnych, posiadających przede wszystkim wartość pamiątkową, sentymentalną i estetyczną, jest natomiast bliskie kolekcjonowaniu, będącego kolejną pasją Różyckiego. Albumy rodzinne są niejako klaserami, w których przechowywane są nie tyle prostokątne kawałki papieru z wizerunkami, co zatrzymane chwile i wszystkie związane z nimi skojarzenia. Różycki o przenikaniu się swoich pasji na wystawie z 2004 roku pisze w ten sposób:

„Z pewnością nie dojrzałbym do tej wystawy, gdybym od dłuższego czasu nieustannie nie zastanawiał się nad prymarnością, prasensem powstawania wizerunku fotograficznego. Nad przemożnym i magicznym

[217] Tamże, s. 18.
[218] A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, dz. cyt., s. 167.
[219] Tenże, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2001, s. 55-59.

lgnieniem człowieka do tajemnic soczewek aparatu. Dostojność aktu fotograficznego kazała mi pójść dalej w myśleniu o duchowości w ogóle i o zarzuconym pochopnie *sacrum* w sztuce. Jak to się stało, że *sacrum* w fotografii jest nieomal nieobecne, co najwyżej szczątkowo. Z pewnością antropologia i religioznawstwo ze swoimi przekonywującymi teoriami, pchnęła mnie w dogłębne rozumienie «rajów traconych». A to już był krok od mojej «nostalgii» do skromnego arsenału zdjęć rodzinnych. Melancholia nieustannie wlecząca się za mną dopełniła postanowienie, by wrócić twórczo do tego, co wypełniało mnie w dzieciństwie. Tytuł wystawy oczywiście mógłbym nadać w potencjalnie dziesiątkach innych wersji (w tym jestem dobry!), celowo pozostaję przy tej nazwie, gdyż to określenie mówi dużo o potędze wspomnień. Co prawda przy tej okazji widzę już kwaśne miny wielu «postępowych» twórców. Dalibóg jednak postęp pełen ukłonów w kierunku kultury masowej i komercjalnej, nowinek technicznych, nie jest żadnym postępem duchowym – a może wręcz jego wyrugowaniem"[220].

Adam Mazur w *Fotografii nostalgicznej* dostrzega „kolejny poziom artystycznej i fotograficznej samoświadomości"[221], oraz stwierdza, iż artysta gra tutaj z własną sztuką (tworząc nowe prace z już istniejących), a także „z konwencjami i oczekiwaniami odbiorców i krytyki"[222]. Mazur pisze o celowej niejednoznaczności prac Różyckiego: artysta z jednej strony podkreśla związek fotografii z duchowością, z drugiej jednak przyznaje, że jest to pewna iluzja i uciekanie w banalny i łatwy w odbiorze sentymentalizm[223].

Fotografia nostalgiczna stanowi zbiór konstrukcji wyjątkowo skomplikowanych pod względem ontologicznym oraz jest autotematyczna na wiele różnych sposobów: nie tylko przez samo pochylenie się nad starymi fotografiami rodzinnymi, ale także wpisanie ich w swoje późniejsze dzieła i zestawianie fotografii analogowych za pomocą technologii cyfrowej. Tematem staje się tutaj w równej mierze historia, jej utrwalanie przez fotografię, pamięć o niej, jej wpływ na ludzi w ich przyszłości, relacja między twórczością amatorską i sztuką, napięcia między obrazami różnego autorstwa, kwestia technik artystycznych, technologii i mediów sztuki oraz ich ewolucji. W cyklu tym Różycki sięga zarówno w swoją przeszłość prywatną, jak i artystyczną, gdyż dzieła, z którymi zespaja fotografie wykonane przez ojca, stanowią jego prace stworzone kilkadziesiąt lat wcześniej. Z tego też względu niektóre z dzieł z cyklu *Fotografii nostalgicznej* oznaczone są trzema różnymi datami: datą wykonania zdjęcia przez Wincentego Różyckiego, datą dotyczącą dzieła jego syna oraz datą ich zespolenia.

Fotografie rodzinne zaliczyć można do szczególnej grupy fotografii wernakularnych.

[220] A. Różycki, *Fotografia nostalgiczna*, Galeria FF, dostępne w: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2005/rozycki/rozyc_p.html>, [Dostęp 03.03.2014].
[221] A. Mazur, dz. cyt., s. 135.
[222] Tamże.
[223] Tamże.

Clément Chéroux określenie „wernakularny" wywodzi od łacińskiego słowa *verna*, które oznacza wyjątkową kategorię niewolników, którzy stali się niewolnikami niejako samoczynnie przez fakt swoich narodzin już w domu ich pana. Według historyka wernakularne jest to, co stworzone zostało w granicach domu i przeznaczone jest do użytku domowników, przez co staje się „przeciwieństwem towaru przemysłowego"[224]. Zdjęcia amatorskie, domowe i rodzinne, zazwyczaj przechowywane w albumach, a dziś może częściej na dyskach komputerów, idealnie odpowiadają tej definicji, jednak sytuacja komplikuje się w momencie, gdy zostają one włączone w ramy wystawianych publicznie dzieł sztuki. Zostają wówczas oderwane od swoich źródeł i przeniesione w nową przestrzeń, stają się dostępne dla obcych wobec nich ludzi, którzy nie są w stanie rozpoznać przedstawionych na nich konkretnych osób i zdarzeń oraz odczytać prawdziwych zawartych w nich znaczeń. Fotografie, cenione za swoją obiektywność i dowodowy charakter, opierający się zmienności i relatywizmowi, zmieniają swój charakter, jak również treść. Fotografia rodzinna umieszczona w obrębie dzieła nie odnawia już pamięci, nie wywołuje konkretnych wspomnień, ale staje się ogólnym i uniwersalnym symbolem pamięci i wspominania. Przestaje reprezentować jakąkolwiek rzeczywistość, a staje się reprezentantem samej siebie, jako przedmiotu i medium. Zmieniają się jej funkcje, które zaczynają daleko wykraczać poza cele fotografii wernakularnej – nie jest już niewolnicą, ale fetyszem, traci moc uobecniania minionych zdarzeń, ale zyskuje symboliczny charakter, a jej materialność zyskuje na znaczeniu. Hartmut Böhme podkreśla, że „fetysze i idole są zawsze materialne; materialność jednak nie wyczerpuje ich natury. Przeciwnie, są to bowiem materie, w których ucieleśnia się coś «innego»: znaczenia, symbole, siły, energie, moc, duchy, bogowie itd."[225]. Prywatne fotografie tracą właściwe odniesienia, a stają się przede wszystkim przedstawicielami grupy przedmiotów wykonanych konkretną, dawną techniką, a przez to zostają uznane za reprezentanta pewnego fenomenu kulturowego – zyskują dodatkową moc, przed którą każdy człowiek, nie tylko członek danej rodziny, czuje szczególny respekt, a równocześnie poprzez umieszczenie ich w konkretnych dziełach, w pewnym cyklu, zestawienie z innymi, obcymi im obrazami, zostają ponownie podporządkowane człowiekowi, a także wystawione na pastwę swobodnej gry wyobraźni widza[226].

[224] C. Chéroux, *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014, s. 9-10.
[225] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012, s. 29.
[226] Niniejszy fragment pracy w pierwotnej wersji pojawił się w artykule zamieszczonym w numerze „Kultury Współczesnej" poświęconym wernakularności. Zob. A. Mazela, *Kolekcjonując cudze wspomnienia. Granice wernakularności fotografii rodzinnych*, „Kultura współczesna" 2015, nr 3 (87), s. 132.

Tomasz Ferenc jako przykłady tego typu artystycznych zabiegów wymienia *Archeologię Fotografii* Jerzego Lewczyńskiego i *Album Rodzinny* Wojciecha Prażmowskiego[227]. Idealnym przykładem jest tutaj również *Fotografia nostalgiczna* Różyckiego, łącząca fotografie rodzinne oraz amatorskie (zdjęcie wykonane przez ojca Różyckiego, będące podstawą *Polskiej jesieni*, a przedstawiające polskie wojsko, trudno zaliczyć do fotografii rodzinnej, ale można uznać za amatorską próbę fotografii reportażowej) z artystyczną fotografią, wykonaną przez innego autora. Zazwyczaj obie fotografie w obrębie dzieł z tego cyklu stanowią zdjęcia wykonane techniką klasyczną, ale ich zestawienie nastąpiło w wyniku zastosowania technologii cyfrowej. Istotne jest, iż dla Różyckiego ta artystyczna gra miała wciąż charakter głębokiej refleksji prywatnej. Artysta przyznaje, iż traktował pracę nad tym cyklem bardzo osobiście i nie uświadamiał sobie, jak uniwersalny i znaczący okaże się jej efekt. Sądził, że przesłanie cyklu będzie czytelne jedynie dla niego samego oraz nielicznych osób, które znają choćby fragmentarycznie jego życiorys. Stwierdził on wręcz: „może ktoś nie wie, że to jest moja mama, moja rodzina, czas przeszły, utracony, ale to okazało się nie mieć znaczenia"[228]. Nie jest to do końca prawdą, gdyż tekst dołączony do cyklu przez artystę wiele wyjaśnia, co pozwala nie tyle dotrzeć do prawdziwej, minionej rzeczywistości ukazanej w konkretnych pracach, ale sytuuje je w ich właściwym kontekście oraz rozszerza zakres ich znaczeń i potencjalnych odczytań. Podkreślenie związków artysty z osobami przedstawionymi na fotografiach pozwala również na uruchomienie osobistej nostalgii w każdym z odbiorcy, a więc – paradoksalnie – wyzwala i konstytuuje uniwersalność tego cyklu.

Szczególnym przypadkiem jest praca zestawiająca najsłynniejsze dzieło łódzkiego fotografa, *Zatrutą studnię*, ze zdjęciem jego młodej matki, wpisanym z kolei w fotografię z cyklu *Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni* oraz portret samego Różyckiego, który trzyma w ręku aparat fotograficzny (Fot. 57., s. 242). Tutaj szczególnie przydatna jest znajomość biografii oraz twórczości artystycznej Różyckiego. Autor tej złożonej kompozycji występuje tutaj równocześnie jako odbiorca ojcowskiej fotografii, która zasiała w nim ziarno artystycznej fascynacji, a praca skonstruowana została nie tyle z trzech fotografii różnego autorstwa, co dwóch fotografii i kolażu, który sam również łączy wykonane przez różne osoby zdjęcia, będące ponadto reprezentantami różnych gatunków fotograficznych. Seria

[227] T. Ferenc, *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie*, „Kultura Współczesna" 2013, nr 1 (76), s. 50, dostępne też online: <https://docs.google.com/gview?url=http://www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/1495/Kolekcjonowanie%252C%2520przetwarzanie%252C%2520niszczenie.%2520O%2520strategiach%2520post%25C4%2599powania%2520wobec%2520nadmiaru%2520fotografii>, [Dostęp 28.06.2015].

[228] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIII.

Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni (Fot. 30., s. 194; Fot. 57., s. 242) również sama w sobie jest autotematyczna, gdyż stanowi rejestrację poszukiwań osoby, którą artysta utrwalił na swojej najsłynniejszej fotografii. Ukazanie późniejszych losów bohaterki *Zatrutej studni* miało natomiast na celu odarcie tego dzieła z przypisywanej mu magii, „zerwanie mitu"[229]. Dzieło z cyklu *Fotografii nostalgicznej* (Fot. 56., s. 241) reprezentuje wszystkie wymienione przez Przylipiaka i Bilińskiego rodzaje autotematyzmu: ukazuje artystę przy pracy oraz jego narzędzie, porusza temat odbioru oraz roli fotografii, a więc kwestię pojmowania jej jako fenomenu kulturowego, a także wykorzystuje nietypowe zabiegi artystyczne, takie jak cytat i montaż. Złożoność formalna przekłada się natomiast na skomplikowaną sytuację treściową.

Zatruta studnia (Fot. 26., s. 187) sama w sobie również stanowi dzieło intertekstualne i intersemiotyczne, a więc łączące dzieła reprezentujące systemy odmiennych znaków[230], poprzez jawne aluzje do młodopolskiego dzieła Jacka Malczewskiego. Stylizacja oraz pastisz (obecny u Różyckiego w dziele *Dla Jarka W.* z 2011 roku – Fot. 48., s. 225) to kolejne rodzaje intertekstualności obecne w sztuce łódzkiego artysty, która stanowi potwierdzenie tezy o zachodzących nieustannie między tekstami kultury relacjach.

Artystyczny żart oraz charakterystyczna dla utworów autotematycznych ironia[231] objawia się w cyklu asamblaży pt. *Fotografia monopolowa* z 1984 roku (Fot. 65., s. 250; Fot. 116., s. 327). Jest to jednak najmniej typowy i niejednoznaczny przykład autotematyzmu w twórczości Różyckiego, gdyż dzieła te stanowią sztukę o fotografii, ale reportażowej, prasowej, a nie artystycznej. Z pewnością jest to jednak sztuka intertekstualna i interdyscyplinarna, gdyż łączy działania artystyczne z tematyką polityczną i posługuje się cytatem oraz jest bliska sztuce fotomedialnej, gdyż podkreśla zapośredniczenie przez media ludzkiej percepcji rzeczywistości. Z perspektywy czasu cykl jawi się również jako sztuka o pewnym okresie w historii Polski. Różycki wyśmiewa PRL-owskie realia, ówczesną władzę oraz zwykłą codzienność, poprzez stworzenie obrazów z wycinków z codziennej prasy oraz oklejenie ich ram gazetami i kolorową bibułą.

Interesujący rodzaj autotematyzmu przejawia się w pracach Różyckiego z cykli *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* z 2009 roku oraz *Box Sanctum* z roku 2011, które dotykają również tematyki technologicznych przeobrażeń samej fotografii. Pierwszy z nich jest przykładem nietypowym, gdyż nie stanowi zbioru fotografii, ale asamblaży

[229] Tamże.
[230] M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, dz. cyt., s. 218.
[231] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 9.

utworzonych z części tradycyjnych aparatów fotograficznych, usytuowanych w obrębie dzieł artysty w kontekście wiary chrześcijańskiej oraz obrzędów pogrzebowych. Nie jest to więc w sposób dosłowny fotografia „o", „na" czy „w" fotografii, ale raczej sztuka traktująca o własnym medium – medium, które odeszło, przeminęło, tak jak przemijają zdarzenia i osoby utrwalane na fotografiach. Z pewnością jest to sztuka intermedialna, umożliwiająca „widzenie jednego medium poprzez drugie"[232]. Różycki ponownie stworzył więc prace, w których za główny temat obrał fotografię jako kulturowe zjawisko. *Box Sanctum* natomiast można zaliczyć do dzieł z kategorii „fotografii na fotografii", jednak fotografia nie oznacza tutaj konkretnego przedmiotu czyli utrwalonego na kawałku papieru obrazu rzeczywistości, ale stanowi pewien fenomen, a właściwie szczególną technologię utrwalania tego obrazu i cały kontekst jej funkcjonowania. Dzieło to odwołuje się również bardzo wyraźnie do wcześniejszych prac Różyckiego z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*. Cykl *Box Sanctum* stanowią zdjęcia, na których Różycki przedstawił kompozycje złożone z części analogowych aparatów zestawionych z różnego rodzaju dewocjonaliami.

Interesującym przykładem sztuki autotematycznej jest wystawa Różyckiego z roku 2013 pt. *Podniesienie*. W bardzo prosty sposób komentuje ona współczesną sytuację fotografii analogowych, fotografii rodzinnych oraz wyraża pewne ogólne sądy na temat fotografii w ogóle. Fotografie zebrane na wystawie nie są autorstwa Różyckiego, ale różnych osób, które utrwalały na kliszy ważne w ich życiu chwile, równocześnie jednak stanowią część wystawy innego artysty, Tomasza Komorowskiego, pokazywanej w ramach łódzkiego *Fotofestiwalu* rok wcześniej. Wystawa nosiła tytuł *Niepotrzebne* i na podłodze galerii prezentowała stos kilkuset zdjęć rodzinnych, których właściciele pozbyli się, nie mając odwagi ostatecznie zniszczyć. Różycki zauważył, że większość zwiedzających nie deptała tych fotografii, a wręcz podnosiła je i zabierała do domu. Pomyślał więc, że te podniesione zdjęcia powinny zostać powiększone i pokazane na osobnej wystawie, która niejako zwróci im należny szacunek i wagę[233]. Tak jak Komorowski pragnął zbadać zjawisko pozbywania się przez ludzi swoich prywatnych archiwów, tak Różycki analizuje sytuację odwrotną – pragnienie zachowania i ponownego wprowadzenia w życie społeczne starych, cudzych zdjęć i niejako wskrzeszenia wspomnień zepchniętych do nieświadomości[234].

[232] K. Chmielecki, dz. cyt., s. 54.
[233] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XX.
[234] Podobne działania odbywają się współcześnie w różnych miejscach Polski i często związane są nie tylko z próbą przywrócenia wartości starym, zapomnianym fotografiom analogowym oraz odbudowania więzi rodzinnych, ale także odzyskania lub zbudowania na nowo tożsamości lokalnej. Przykładem jest tutaj projekt działającej w Krakowie Fundacji im. Zofii Rydet, pt. *Coś, co zostanie*, przeprowadzony w latach 2013-2015. W pierwszym roku polegał on na wykonywaniu zdjęć inspirowanych *Zapisem socjologicznym* Zofii Rydet,

Zainteresowanie starymi, także porzuconymi fotografiami łączy Różyckiego z innym wybitnym fotografem, Jerzym Lewczyńskim, choć sam Różycki odcina się od jego „archeologii fotografii" i rozumie ich działania, a przede wszystkim ich źródła i inspiracje jako kompletnie odmienne[235]. Obok analogowych fotografii rodzinnych źródłem natchnienia dla Różyckiego jest ostatnimi czasy monidło, które nie jest fotografią, ale często powstawało dzięki połączeniu wielu różnych fotografii, a także ich modyfikacji. Monidła były wykonywane na zamówienie, posiadały więc cele komercyjne, ich twórcy posługiwali się jednak technikami artystycznymi. Monidło łączy w sobie bardzo odmienne, ale równie pociągające, wręcz „magnetyczne" dziedziny sztuki: malarstwo oraz fotografię. Różycki nazywa monidło „portretem malarsko-fotograficznym" lub też „rysunkowo-fotograficznym"[236]. Podkreśla również, że jest to „czy to się komu podoba czy nie, zjawisko *par exellence* artystyczne"[237], gdyż i przez twórców i przez odbiorców było postrzegane jako dzieło sztuki. Różycki również docenia ten rodzaj dzieł, wyraźnie ujawniając pewne sentymenty. Monidło pojawiło się pod koniec XIX wieku, kiedy sztuka miała być wzniosła, ukazywać piękno świata i ludzi, nieraz idealizować. Miała wówczas konkretne zadanie służyć „afirmacji piękna, harmonii i doskonałości"[238], dziś natomiast stała się pojęciem mglistym i dalekim od tego typu ideałów. Na tej zasadzie monidło staje się dla Różyckiego pewnym wzorem[239].

Monidła służyły „przywróceniu tego, czego nikt nie sfotografował"[240], ukazaniu tych ważnych chwil, których nikt nie utrwalił, odtworzeniu ich z innych zdjęć poprzez plastyczne modyfikacje podpowiedziane przez klienta. Iwona Święch podkreśla, że miały one być przede wszystkim spełnieniem marzeń. Pisze wręcz: „Może tu szczególnie powinno się raczej użyć terminu «mamidło», na zdjęcie co mami i tumani?"[241]. Według niej, „prawdziwa epoka

---

a w następnych latach na chodzeniu z odbitkami dzieł Rydet po wsiach, w których wykonane zostały fotografie, i poszukiwaniu osób utrwalonych lata temu przez artystkę. Wielu bohaterów fotografii zostało odnalezionych, rozpoznano większość miejsc, przypomniane zostały konkretne przedmioty. Większość osób nie wiedziała, do czego posłużyły ich fotografie, podobnie jak zaskoczona była bohaterka *Zatrutej studni* Andrzeja Różyckiego, gdy artysta odnalazł ją po dwudziestu latach podczas realizacji projektu *Resekcja z okolic Zatrutych studni*. Innego rodzaju praca ze starymi fotografiami miała miejsce w Artzonie Ośrodka Kultury im. Cypriana Kamila Norwida w Nowej Hucie w 2014 roku podczas zainicjowanej przez autorkę dysertacji inicjatywy *Zjednoczone spojrzenie. Kolaż Nowohucki*, gdzie uczestnicy warsztatów z przyniesionych przez siebie fotografii związanych z dzielnicą (były to zarówno zdjęcia domowe, rodzinne, jak i fotografie miejskiego krajobrazu) stworzyli trójwymiarowy kolaż, przedstawiający wspólną wizję miejsca, w którym mieszkają.

[235] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XXI.

[236] A. Różycki, *Magia monidła. Zbiory, kolekcje. Definicje i refleksje*, Galeria 87, Łódź grudzień 2011 – styczeń 2012, s. 3.

[237] Tamże.

[238] Tamże.

[239] Tamże, s. 3-4.

[240] Tamże, s. 6.

[241] Tamże, s. 7.

monideł zaczęła się wraz z fotografią cyfrową”[242]. Technika digitalna daje możliwości szerokiej, a przede wszystkim znacznie łatwiejszej obróbki zdjęć. Doskonałym przykładem daleko idącego retuszu są zdjęcia celebrytów. Fotografia cyfrowa jest fotografią w ścisłym tego słowa znaczeniu, tylko że wykonywaną za pomocą nowej technologii – jej cel pozostał ten sam, a jest nim utrwalanie chwili bieżącej. Nie można jednak nie zauważyć, że równie często służy dziś ona kreacji. Warto ponownie zacytować Święch, która monidłowe manipulacje w kontekście fotografii cyfrowej nazywa „nostalgicznymi anachronizmami”[243].

Typowe, ręcznie wykonywane monidło odeszło już jednak w przeszłość, przez co tym bardziej wzbudza zainteresowanie i szacunek. Różycki zaznacza, podobnie jak w przypadku fotografii analogowej, że popularna nazwa „monidło” była całkowicie obca ludziom, którzy mieli z nim bezpośrednią styczność. W czasach, kiedy akwizytorzy proponowali monidła, zawsze nazywali je po prostu portretami. Słowo „monidło”, używane przez akwizytorów jedynie w obecności osób je tworzących, jest bowiem zdecydowanie pejoratywne, oznacza mamienie i oszukiwanie. Monidła tworzyły bowiem rzeczywistość nową bądź też zwyczajnie nieaktualną, związaną z marzeniem lub ważnym wydarzeniem z przeszłości. Danuta Kowalik-Dura, kierownik działu fotografii w Muzeum Śląskim, zwraca uwagę na interesującą kwestię: idealizacja fotograficznej wizji była uważana również za dodanie jej trwałości. Jurecki pisze natomiast, że „fotografia jest w tego rodzaju konstrukcji pracą rzemieślniczą, w której dostrzegamy dziś przede wszystkim kicz, ale dla uwiecznionych na monidle ludzi była to kraina wyimaginowanej realności i szczęścia”[244]. Kowalik-Dura zaznacza również, iż wyobrażeniowy charakter monideł nie przeszkadzał w darzeniu ich szacunkiem i zaufaniem. Ludzie wierzyli, że jest to godny sposób prezentacji własnej osoby, a także dobra droga upamiętnienia zdarzeń. Monidła powstawały według szczególnych modeli ustalonych przez kulturę, były wyrazem wspólnej wszystkim ludziom tęsknoty za poczuciem własnej wyjątkowości i wartości. Są więc złożonym fenomenem – jedni nazywają je kiczem, inni porównują do fotografii modowych i studyjnych czy nawet świętych obrazów, wśród których często były umieszczane przez ich właścicieli[245]. Elżbieta Żukowska-Jóźwiak mówi wręcz o „ludowym misterium”[246] i porównuje monidła do bizantyjskich ikon, wywodzących się już z egipskich portretów fajumskich. Graficzka widzi podobieństwo tych obrazów oraz ikon

[242] Tamże.
[243] Tamże.
[244] Tamże, s. 6.
[245] Tamże.
[246] Tamże.

w ich ucieleśnianiu obecności, ale także w symbolicznym charakterze, idealizacji, jakiej dokonują oraz misji przedłużania życia i pamięci[247].

Różycki dostrzega i doskonale rozumie wszystkie te szlachetne konotacje. Pochyla się nad monidłami nie tyle jako twórca, co jako badacz. Ubolewa nad pomijaniem tych szczególnych obrazów przez etnografów. Jako kurator wystaw, które odbyły się w 2011 roku w Lublinie i Łodzi, pragnął zrehabilitować monidła i przywrócić im należną wagę poprzez podkreślenie pewnych problemów „natury historycznej, artystycznej jak też natury obyczajowej, społecznej i kulturowej"[248]. Ekspozycja w łódzkiej Galerii 87 objęła aż osiemdziesiąt prac, pochodzących z dziesięciu kolekcji z Wilna, Krakowa, Lublina, Kielc oraz Łodzi. Monidła te datowane są od początków XX wieku aż po lata siedemdziesiąte. Dokładne opisy prac, informujące o miejscu i technice wykonania miały zmienić podejście odbiorcy do dzieł powszechnie uznawanych za kicz[249].

Marika Kuźmicz stwierdza, iż monidła stanowiły nieraz dosłowne zespolenie się fotograficznej materii z malarstwem, gdyż były tworzone nie tylko na podstawie zdjęć, ale także „dosłownie «na» fotografii, na czarno-białym zdjęciu, silnie retuszowanym i kolorowanym"[250]. Monidła dokonywały daleko idącego retuszu, a nawet zafałszowywały przeszłość, co w istocie sprawia, że można zaliczyć je do kiczu[251]. Bazowanie na gotowym wizerunku implikuje również taniość, rozumianą jako brak oryginalności, a także „łatwą dostępność formy i czytelność treści"[252], wymieniane przez Andrzeja Banacha jako jedne z cech kiczu. Pojawia się tutaj również fałsz innego rodzaju. Nie dotyczy on jedynie techniki czy czasu wykonania, ale również istoty tworzenia. Monidła nie powstawały z wewnętrznej potrzeby twórczej, ale jedynie ze względu na zapotrzebowanie odbiorców. Brak autentycznej potrzeby twórczej Banach nazywa „nierzetelnością"[253].

Niezgodność funkcji z formą, a więc na przykład stosowanie plastyku zamiast kamienia, czy – tak jak w przypadku monideł – fotografii czarno-białej i farb zamiast fotografii kolorowej, według Jackowskiego cechuje kicz pamiątkarski. Etnograf pojęciem tym obejmuje jednak przedmioty uznane za zbędne, które służą jedynie ozdobie marnej

[247] Tamże.
[248] Tamże, s. 3-4.
[249] A. Różycki, P. Szczegłów, *Magia monidła. Rzecz o malarsko-fotograficznych portretach popularnie zwanych monidłami. Kolekcje – definicje – refleksje*, Centrum Informacji Turystycznej w Łodzi, dostępne w: <http://pl.cit.lodz.pl/news/showNews/news_id/56>, [Dostęp: 29.01.2015].
[250] A. Różycki, *Magia monidła*, dz. cyt., s. 5.
[251] G. Żuchowska, *Kicz – przegląd koncepcji teoretycznych i propozycja definicji do celów badawczych*, „Kultura i społeczeństwo" 2013, nr 1, s. 138.
[252] A. Banach, *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969, s. 78.
[253] Tamże, s. 70.

wartości, czego o monidłach nie można powiedzieć. Niezaprzeczalnie stanowią one pamiątkę, jednak pamięć, którą odbudowują, sięga znacznie głębiej niż zwykłe pamiątki z wakacji. Monidła są elementem tworzącym, a równocześnie poświadczającym o tożsamości danej osoby. Jackowski zauważa wprawdzie, że kicz może posiadać pewne cechy dodatnie – mimo że zazwyczaj uczy stereotypowego postrzegania świata oraz odbiera wrażliwość, może on spełniać rolę stabilizacyjną, która pozytywnie wpływa na psychikę człowieka. Uważa ponadto, że we współczesnym świecie, opanowanym przez relatywizm i ciągłe zmiany, szczególną rolę odgrywają rzeczy trwałe i niezmienne, pozwalające na zakotwiczenie w czasie. Dla każdego człowieka może nią być inny przedmiot lub miejsce, a nawet osoba: rodzinny dom, matka lub choćby stara, konwencjonalna pamiątka. Istotne, że dodatnia wartość kiczu nigdy nie ma swego źródła w warstwie estetycznej, ale w stworzonym przezeń kontekście[254].

Wydaje się jednak, że takie podejście wciąż nie wyczerpuje istoty bytu, jakim jest monidło, które nie stanowi jedynie obrazka wykonanego według pewnych znanych reguł. Dla ich właścicieli monidła są nieraz jedynym dowodem minionych zdarzeń, świadectwem o ich historii, potwierdzeniem tego, kim są.

Pojawia się tutaj wyraźny sentymentalizm w postawie odbiorców, jednak wnikliwa analiza zjawiska sprawia, że trudno nie dostrzec również głębszego znaczenia monideł. Ich wyraźnie kiczowa estetyka nie sprawia więc, że jako zjawisko kultury w sposób jednoznaczny zaliczają się do kiczu. Monidło nie jest poświadczaniem rzeczywistości, jednak tej cechy odmawia się często również znacznie wierniejszej czystej fotografii. Tak jak fotografia, monidło stanowi raczej świadectwo o niedoskonałej, ale wyjątkowo istotnej dla człowieka właściwości, jaką jest pamięć, a zarazem świadczy o naturalnym ludzkim pragnieniu modyfikowania i idealizacji zarejestrowanych przez pamięć zdarzeń.

Monidła, pomimo swych konotacji z kiczem i kulturą konsumpcyjną, stanowią obrazy równie złożone jak autotematyczne dzieła sztuki. Ich twórcy świadomie manipulują gotowym obrazem lub tworzą wizerunki poprzez swego rodzaju stylizację. Nic więc dziwnego, że zauroczyły one Różyckiego na tyle, by stać się jego kolejną fascynacją i inspiracją. Artysta dostrzega złożone związki łączące obrazy, nawet te pochodzące z różnych dziedzin kultury i bardzo odległych okresów. Sam także tworzy nowe drogi tego typu połączeń.

[254] A. Jackowski, *Kicz - sztuka jarmarczna - sztuka ludowa,* „Polska Sztuka Ludowa" 1966, nr 3-4, s. 170-172.

I.1.4 Czas „przytrzymany" w fotografii

Fotografia powstała nie tylko po to, by niezwykle dokładnie przedstawiać świat. Do tego służyła już *camera obscura*. Wynalazcom fotografii chodziło o utrwalenie rzeczywistości, zamrożenie ulotnej chwili na wieczność. Wydaje się, że fotografia rzeczywiście spełnia tę funkcję, zwłaszcza dziś, w dobie mediów elektronicznych i Internetu, kiedy istnieje tyle możliwych nośników danych, a wizerunki można kopiować w nieskończoność, przedłużając w nieskończoność ich byt. Różycki zwraca uwagę na ogromne zaufanie ludzi wobec fotografii i wiarę w zatrzymywanie przez nią czasu, jednak sam skłonny jest mówić raczej o „przytrzymaniu czasu"[255], co ukazuje swoistą złudność tego zjawiska. Relacja fotografii i rzeczywistości oraz czasu jest jednak znacznie bardziej skomplikowana i dotyka samej istoty tego medium.

Zdjęcie może być pojmowane jako pamiątka, archiwum, świadectwo lub dowód, ślad, kopia, a także relikwia[256]. Od samych początków fotografia była uznawana przede wszystkim za dokument. Podczas V Międzynarodowego Kongresu Fotografii, który miał miejsce w 1910 roku, ustalono, że dokumentem nazwać można taki obraz, który nadaje się do wykorzystania w badaniach naukowych. Ponadto – odnośnie samej fotografii – stwierdzono, że jej strona estetyczna jest sprawą mniej istotną, najważniejsze zaś jest ostre oddanie przez nią szczegółów oraz delikatne jej traktowanie, przedłużające jej byt, a więc pozwalające jej jak najdłużej przeciwstawiać się wpływom czasu[257]. Marianna Michałowska również zwraca uwagę na tę kwestię:

„Zauważmy, że do czasu awangard na ogół nie było problemów z określeniem obszaru znaczeń, do którego fotografia się odnosiła. Służyła rejestrowaniu zdarzeń i osób. Dopiero nurty artystyczne początku dwudziestego wieku, zadając pytania o sposób reprezentacji czasu i przestrzeni, skomplikowały sytuację fotografii. Według Gregory'ego L. Ulmera zastosowanie kolażu i montażu ujawniło dwuznaczny status fotografii: z jednej strony reprodukowała rzeczywistość, z drugiej konstruowała całkowicie nowe znaczenia. Dlatego autor nazwał ją «maszyną kolażu». W tekście *O przedmiocie postkrytyki* zauważa: «fotografia selekcjonuje i przenosi fragment wizualnego continuum do nowego układu»[258]. Fotografia przez swoje

[255] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIV.
[256] M. Janion, *Niesamowita słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 8.
[257] A. Rouillé, dz. cyt., s. 63.
[258] G. L. Ulmer, *O przedmiocie postkrytyki*, przeł. M. Powróz, A. Warmiński, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 4, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1986, s. 85.

pojawienie się w obrazie zmienia jego kontekst. Jednak nadal funkcjonuje w obszarze sztuk przedstawiających, porządkujących to, co widzialne"[259].

W tym ujęciu każda, nawet tzw. czysta fotografia, stanowi swego rodzaju kompozycję kolażową, która nie tyle odwzorowuje rzeczywistość, co kreuje ją na nowo. André Rouillé słusznie zauważa, że zdjęcia nie są tożsame z tym, co przedstawiają i różnią się od ukazywanych przez nie przedmiotów, a jednak niejako oczekują od odbiorcy pełnej wiary. Fotografia połączyła „mechanizację *mimesis*" z „chemiczną rejestracją obrazu"[260], co pozwoliło zbudować podkreślaną często niezwykle bliską relację z ukazaną rzeczywistością. Przekonanie o tej relacji wzmaga zapewne świadomość, iż zdjęcie zawsze, nawet gdy zostanie poddane graficznej obróbce, czerpie swoje przedstawienie z realnego świata i ukazuje pewną realnie istniejącą rzecz (chociaż czasem ciężko ją rozróżnić).

Już w roku wynalezienia fotografii Jules Janin uznał dagerotyp, za byt podobny do lustra, które nie tylko odbija przedmioty, ale zachowuje ich obraz. Jest to swoisty rodzaj poglądów, reprezentowanych choćby przez Louisa de Cormenin, według których fotografia stanowi medium obiektywne – poglądy, które Rouillé określa jako naiwne. Należy bowiem zauważyć, że zarówno świat prawdziwy, jak i ten widoczny na fotografii, pozostaje pod ciągłym wpływem człowieka. Tak jak człowiek przekształca swoje otoczenie, tak też modyfikuje narzędzia, którymi je utrwala, oraz – mniej lub bardziej świadomie – obraz, który za ich pomocą tworzy. Prawda, nawet ta z fotografii, jest ukryta, a człowiek może ją jedynie próbować określić – nawet fotografie dokumentalne cechuje jedynie prawdopodobieństwo. Francuski teoretyk fotografii zjawisko powszechnego zawierzenia fotograficznemu obrazowi nazywa „kultem odniesienia"[261] i wpisuje w ten fenomen postawę Rolanda Barthesa, który przyznaje się do całkowitego zapomnienia o istnieniu wizerunku i dostrzegania jedynie tego, co on przedstawia. Barthes z faktu, iż fotografia zawsze czerpie z autentycznej rzeczywistości wysnuwa zbyt daleko idący według Rouillé'a wniosek, iż rzeczywistość zostaje wiernie odwzorowana, a wręcz powielona czy nawet przeniesiona. Poglądy Barthesa byłyby więc mylne, ale potwierdzałyby moc fotograficznego złudzenia, która zadecydowała o nieprzemijającej wadze fotografii w życiu człowieka[262].

Rouillé słusznie stwierdza, że każde zdjęcie wykracza poza swoje odniesienie i wytwarza pewien naddatek w formie wrażeń, refleksji, emocji i poglądów. Dotyczy

[259] M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004, s. 30-31.
[260] A. Rouillé, dz. cyt., s. 66.
[261] Tamże, s. 74.
[262] Tamże, s. 68-79.

to nie tylko fotografii artystycznych, ale także prasowych. Fotografia dokumentalna również nie służy odwzorowywaniu rzeczywistości i nie zastępuje odniesienia[263]. Francuski badacz konstatuje, iż „fikcja fotograficznej prawdy powstaje na skrzyżowaniu zapisu i odcisku"[264] i wyjaśnia:

> „pojęcie odcisku zakłada, że rzecz i obraz są połączone ze sobą siłą kontaktu fizycznego, a jednocześnie są od siebie rozdzielone cezurą ostrą i brutalną, bez jakiegokolwiek obszaru wspólnego […]. Natomiast zapis, rejestracja, a więc wymiar chemiczny fotografii, wzmacnia przedstawienie zarówno w kategoriach dwubiegunowych (z jednej strony rzecz, a z drugiej – obraz), jak i w działaniu jednokierunkowym: od rzeczy do obrazu, od zewnętrza (świata) do wnętrza (*camera obscura*)"[265].

Fotografie, pomimo ścisłych więzi z rzeczywistością, nie stanowią jej odwzorowania, ale tworzą nową rzeczywistość, gdyż „fotografia nigdy nie rejestruje bez przetworzenia, bez budowania i tworzenia"[266].

Aparat fotograficzny jest formą, za pomocą której człowiek wykrawa ze świata nie tyle chwilę, czy fragment czasoprzestrzeni, ale pewien kształt, który następnie wpływa na jego postrzeganie rzeczywistości. Różycki również zwraca na to uwagę. Fotografia na przestrzeni lat posiadała wiele różnych funkcji, ale najważniejszą rolę spełniała i spełnia do dziś w obszarze upamiętniania pięknych chwil – to upamiętnianie nie jest jednak zatrzymywaniem zdarzeń, ale ich zmienianiem, ponieważ fotografia wpływa na to, jak ludzie je pamiętają i jak pamiętają samych siebie oraz swoich najbliższych. Dochodzi do sytuacji, kiedy fotografia nie wspomaga pamięci o wydarzeniach, ale je zastępuje – człowiek nie pamięta danej chwili, ale zdjęcie i jego wykonanie – fakt, że „ktoś szalenie intensywnie skumulował siebie przy pomocy fotografii"[267].

Krzysztof Loska przywołuje słynne słowa Marshalla McLuhana, według którego sam przekaźnik jest przekazem, a więc go tworzy i jest z nim tożsamy, a także pokazuje sposób ludzkiego poznawania świata zarazem wpływając na ten sposób poznania[268]. Piotr Sztompka stwierdza natomiast:

---

[263] Tamże.
[264] Tamże, s. 81.
[265] Tamże, s. 81-82.
[266] Tamże, s. 82.
[267] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIV.
[268] K. Loska, *Dziedzictwo McLuhana. Między nowoczesnością a ponowoczesnością,* Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001, s. 76.

„jak zauważył John Szarkowski, kurator galerii fotografii w Museum of Art w Nowym Jorku, fotografia to okno, ale także lustro. Lustro, w którym przegląda się fotografujący, sytuacja, w której fotografuje, jego kultura, jego epoka, jego predylekcje, jego intencje i motywacje. Jak żartobliwie stwierdza Sławomir Magala, fotografujemy w istocie nie przez obiektyw (kiedy to sama nazwa sugeruje obiektywność obrazu), lecz przez «subiektyw» aparatu fotograficznego (a więc przez pryzmat indywidualnych i społecznych uwikłań fotografa)”[269].

Sztompka i Magala prezentują więc stanowisko podobne do postawy Rudolfa Arnheima, który uznaje fotografię za obraz będący wypadkową fizycznego świata i tego, jak jawi się on w ludzkim umyśle[270]. Z tego też powodu „*cytat* ze świata”[271], o którym pisze Marianna Michałowska, to w istocie cytat z pamięci, którą równocześnie fotografia następnie tworzy.

Noemat fotografii u twórcy fenomenologii, Edmunda Husserla, to uobecnianie minionej rzeczywistości w ludzkiej świadomości. Istotne są tutaj procesy postrzegania i przypominania. Postrzeganie związane jest również z poznawaniem. Postrzegając przedmiot na fotografii, poznaję go, ale poprzez odtworzenie go w swojej świadomości, czyli przez uświadomienie go sobie, a także poddanie refleksji. Nie jest tutaj istotne, czy przedmiot, który widzę na fotografii, istnieje w rzeczywistości, ale jak on istnieje we mnie samym, w moim umyśle. Ponadto inny sens może zostać nadany obrazowi fotograficznemu w umyśle fotografa, a inny w świadomości widza. Umysł ludzki ukonkretnia obraz fotograficzny, który – jak to określa Maurice Merleau-Ponty – dotąd był jedynie „nieokreślonym horyzontem”[272]. Michałowska nie uważa, że rzeczywiste odniesienie nie istnieje, ale fotografia daje coś więcej niż bezpośrednie oglądanie rzeczywistości, a mianowicie konstytucję sensu, który gwarantowany jest przez naoczność czasu, przeszłości. Naoczność czasu składa się z wielu sposobów istnienia czasuw ludzkiej świadomości. Mamy tu do czynienia nie tyle z pierwotnym przypomnieniem, czyli rozpoznaniem przedmiotu, który już wcześniej widzieliśmy, a więc istniał już w naszej świadomości, ale z przypomnieniem wtórnym, czyli przypomnieniem przypominania. Przypomnienie wtórne jest zaś uświadomieniem faktu,

[269] P. Sztompka, *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza,* Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006, s. 75.
[270] R. Arnheim, *Co to jest fotografia?,* „Dialogue - USA” 1977, nr 2, s. 50, cyt. za: Z. Toczyński, *Prawda w fotografii* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku,* red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002, s. 45.
[271] M. Michałowska, *Odnowienie pamięci – fotografia wobec nowych mediów,* „Sztuka i filozofia” 2000, nr 18, s. 92, dostępne też online: <http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Sztuka_i_Filozofia/Sztuka_i_Filozofia-r2000-t18/Sztuka_i_Filozofia-r2000-t18-s92-105/Sztuka_i_Filozofia-r2000-t18-s92-105.pdf>, [Dostęp 14.03.2016].
[272] M. Merleau-Ponty, *„Uwaga” i „Sąd”*, przeł. J. Migasiński, [w:] *Fenomenologia percepcji*, oprac. J. Migasiński, Wyd. Instytut Filologii i Socjologii PAN, Warszawa 1993, s. 22, cyt. za: M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskury do współczesnej fotografii*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004, s. 174.

że to, co jest przypominane, już nie istnieje. Przypomnienie jest zatrzymaniem czasu w świadomości, ale zawsze jest powiązane z odniesieniem do przeszłości. Rzeczywistość na fotografii jawi się jako dramatycznie nieobecna[273].

Jacques Derrida uobecnienie rozumie w jeszcze odmienny sposób. Określa je jako re-prezentację, czyli przedstawienie powtórzone, z którym związana jest nieobecność. Zostaje tutaj dodatkowo wprowadzone pojęcie śladu, którego jednak nie należy rozumieć w Peirce'owskim znaczeniu indeksu, gdyż nie ma ono związku z materialnością. Marianna Michałowska sens fotografii widzi w wy-wywołaniu, które pojmuje jako przywracanie tego, co przeminęło[274]. Sięga do myśli Waltera Benjamina i podkreśla, że wyjątkowość fotografii polega na równoczesnej bliskości i oddaleniu przedmiotu. Fotografia stanowi symbol o niezwykłej sile oddziaływania, nie zawsze jednak jest rozumiana tak samo. André Bazin istotę fotografii widzi w zatrzymaniu, utrwalaniu, przedłużaniu życia[275], natomiast Roland Barthes odwrotnie, uważa, że fotografia uzmysławia nam śmiertelność i przemijalność wszystkiego, co nas otacza[276]. Derrida zdaje się dostrzegać pomijaną zazwyczaj lukę pomiędzy życiem i śmiercią oraz oryginałem i jego ponowną interpretacją[277]. Pisząc, że pismo zarówno przedłuża, jak i niszczy pamięć, wyróżnia dwa rodzaje pamięci: żywą – *mneme*, oraz sztuczną – *hypomnesis*. Pismo, a więc i fotografia, zabijają pamięć żywą, która gwarantuje obecność, ale budują pamięć sztuczną, która obecność nieskończenie odwleka. Pamięć żywa jednak musi się przecież objawić poprzez znak, medium, które należą do *hypomnesis*. Sytuacja zmienia się, gdy znak oraz *hypomnesis* zaczynają dominować nad pamięcią żywą i bardziej ufamy zapiskom lub fotografii, niż własnej pamięci. Michałowska uważa, że pismo i fotografię łączy wspomniane już wcześniej pojęcie śladu. Pismo jest śladem, pozostawianym przez pisarza, fotografia zaś to ślad pozostawiony przede wszystkim przez maszynę, ale jednak zawiera się w nim również zamysł fotografa. Dekonstrukcja nie polega na interpretacji tekstu, ale na dopisaniu do niego komentarza. To, co się komentuje, zostaje więc powtórzone. Powtórzenie to pokazuje natomiast zanikanie rzeczy[278], „śladowość i nieobecność"[279].

---

[273] Tamże, s. 161-187.
[274] Tamże, s. 203-204.
[275] M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, dz. cyt., s. 216.
[276] Tamże.
[277] Fragment ten publikowałam w artykule na temat poezji poruszającej tematykę cielesności w fotografii. Zob. A. Mazela, *Ciało na fotografii, fotografia w poezji – między słowem a obrazem*, [w:] *Między mową a ciałem czyli człowiek w swych odsłonach*, red. M. Zamojska-Król, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013, s. 124.
[278] M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, dz. cyt., s. 225-235.
[279] Tamże, s. 199.

Susan Sontag stwierdza:

„Mamy teraz czasy nostalgiczne, a fotografia czynnie nostalgię upowszechnia. Fotografia – to sztuka żałobna, schyłkowa. Większość fotografowanych przedmiotów jest – tylko dlatego, że zostały sfotografowane – zabarwione patosem. Przedmiot brzydki albo groteskowy może okazać się poruszający, ponieważ zainteresowanie fotografa dodało mu znaczenia. Przedmiot piękny może stać się powodem melancholijnych westchnień, gdyż się zestarzał, rozpadł, zniszczał. Wszystkie fotografie mówią: «Memento mori». Robiąc zdjęcie, stykamy się ze śmiertelnością, kruchością, przemijalnością innej osoby lub rzeczy. Właśnie dlatego, że wybieramy jakąś chwilę, wykrawamy ją i zamrażamy, wszystkie zdjęcia stanowią świadectwo nieubłaganego przemijania”[280].

Słowa amerykańskiej krytyczki są dziś już niezbyt zaskakującym dostrzeżeniem związków fotografii ze śmiercią, ale wskazują na pewien walor tych związków odbierany przez większość ludzi. Fotografia, choć powstała, aby chwytać i zamrażać chwilę, nie tylko okazała się do tego niezdolna, ale została za tę właśnie ułomność doceniona. Można skonkludować, iż niezwykle często ludzie wcale nie chcą, by chwila trwała wiecznie – pragną wspominać ją jako przeszłą. Wieczność w pamięci staje się namiastką dawnego *sacrum*, którego część stanowi śmierć.

Sławomir Sikora rozróżnia dwa możliwe podejścia do fotografii i jej funkcji względem czasów, które utrwala. Pierwsze z nich najlepiej oddaje stworzona przez Henriego Cartier-Bressona koncepcja „decydującego momentu”, opierająca się na wyborze i napastliwym wydzieraniu ułamków rzeczywistości i czasu z ciągu przestrzeni i zdarzeń. Sikora zwraca uwagę, że takie traktowanie fotografii „dało asumpt do rozwinięcia agresywno-seksualnej metaforyki związanej ze spojrzeniem fotografa (aparatu fotograficznego) i robieniem zdjęć: strzelanie, ładowanie, polowanie i łowy, fotograf jako myśliwy”[281]. Aparat fotograficzny w ujęciu Cartier-Bressona zarówno zadaje pytanie, jak i na nie odpowiada, a więc jest samowystarczalny i zamknięty na zewnętrzną rzeczywistość, pomimo że utrwala ją na kliszy. Drugi sposób pojmowania świata i fotografii był reprezentowany przez „Paula Stranda, którego zdjęcia są nie tyle «schwytaną chwilą», ile raczej zdają się być «nasycone» czasem i znaczeniem płynącym z rzeczywistości samej”[282]. Tutaj rzeczywistość potraktowana

[280] S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 23.
[281] S. Sikora, *Powrót czasu: fotografia jako rytuał*, dostępne w: <https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0CCwQFjAC&url=https%3A%2F%2Fkulisyobrazu.files.wordpress.com%2F2012%2F06%2Fpowrc3b3t-czasu_fotografia-jako-rytuac582.pdf&ei=Gzf_U-_cM8LqyQP41YFQ&usg=AFQjCNH69V8oHpUHN7LtpNiLHIEB1M4Aaw&bvm=bv.74035653,d.bGQ>, [dostęp 28.08.2014].
[282] Tamże.

jest w bardziej podmiotowy sposób, a fotografia nie prowadzi monologu, ale nieustannie dialoguje ze światem. Fotograf przygląda się i wsłuchuje się w otoczenie, poszukuje, czeka, aż świat sam się przed nim odsłoni. Sikora zwraca uwagę również na problem znaczenia w fotografii i porównuje fotografię do pisma w teorii Paula Ricouera. Francuski filozof twierdzi, że w piśmie znaczenie zostaje ukonstytuowane w pamięci kosztem wydarzenia, natomiast w fotografii odwrotnie, zapamiętanie zdarzenia zaciera sens, który zawsze pozostaje niepewny, co umożliwia skrajnie różne interpretacje. Sikora stwierdza, że odmienne odczytania jednego obrazu są możliwe szczególnie w przypadku fotografii reporterskich, które bardzo szybko stają się – poprzez publikacje – częścią strefy publicznej. Odporne na wyrwanie z kontekstu i przypisanie niewłaściwych znaczeń są natomiast zdjęcia prywatne, a także fotografie skupiające się na utrwalaniu czasu, a nie jedynie chwili[283].

Różycki wyznaje wprost, że czasem dla niego pociągającym jest „czas zawieszony, niedookreślony i raczej zanurzony w przeszłości"[284], a nie konkretna chwila, zdjęta ze świata na gorąco, wyłączona nagle z biegu zdarzeń. Artysta porusza ten problem w swojej refleksji nad fotografią klasyczną i cyfrową. Okazuje się, iż żadna z nich nie odpowiada idealnie jego pojmowaniu odpowiedniej relacji fotografii i czasu:

„Fotografia tradycyjna zrodziła posłanniczą ideę «zatrzymania czasu». Wokół tego określenia rodziło się wiele wizji i tendencji fotograficznych w końcu XIX i w XX wieku. Była to zrozumiała i bardzo chwytliwa teza. Zauroczyła i uwiodła wielu. Zawężała jednak rozumienie fotografii do ograniczonej roli. «Sztuką» było ustrzelenie czegoś, kogoś w ruchu. Wykazanie się refleksem przy fotografowaniu było powszechnie uważane za osiągnięcie artystyczne. Ta zawężona rola zawarta w haśle «zatrzymanie w kadrze» była i jest ponętna dla większości fotografujących. Wydaje mi się, że znacznie ogranicza wyobraźnię.

W nowej technologii używanej w komercji i reklamie mamy do czynienia ze znamienną rzeczą. W pokazywanym obrazie dąży się do jak największej dynamiki wyraźnie tęskniącej za ruchem. Pojawia się np. wiele bilboardów, które są ożywione ruchem postaci, czy cyklem zmiennych obrazów. Marzeniem inżyniera było i jest dostarczenie takiego aparatu, który potrafi robić serie zdjęć, czy wręcz filmy. To samo się dzieje w telefonach komórkowych. Ruch i ożywienie jest immanentną częścią składową notacji aparatu cyfrowego. Odczuwam wyraźną tendencję do uzyskiwania jak najbardziej «żywej» fotografii wszelkimi metodami technicznymi i artystycznymi. «Zatrzymanie w kadrze» czy «zatrzymanie czasu» nie jest już wyznacznikiem obecnej fotografii"[285].

[283] Tamże.
[284] A. Różycki, *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp: 27.02.2014].
[285] Tenże, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.

Fotografia od samych początków była doceniana za niespotykane dotąd wierne odwzorowywanie rzeczywistości, a żywość i niemal odczuwalna obecność postaci uchwyconych na dagerotypowych miedzianych płytkach przesądziła o tym, że pomimo braku możliwości powielania, technika Francuza była bardziej doceniana od talbotypii. Przypomina się również eksperyment Eadwearda Muybridge'a, który wprawdzie w celach naukowych, ale jednak już w 1877 roku użył dwunastu aparatów do wykonania serii zdjęć jedno po drugim właśnie dla ukazania i zbadania istoty ruchu[286]. Różycki jedynie w okresie Warsztatu Formy Filmowej, w dodatku z pewnym opóźnieniem w stosunku do kolegów oraz z wyraźnym nastawieniem krytycznym, tworzył dzieła łączące fotografię i film lub w specyficzny sposób służące „ożywieniu obrazu" (*Ikar* – Fot. 12., s. 164). Zazwyczaj daleki jest on od tego typu myślenia o fotografii i tym podobnych działań, dlatego niechętnie odnosi się do „totalnej nawałnicy cyfrowej"[287], która nagle spotęgowała ów pęd do ożywienia obrazu fotograficznego.

Problem czasu pojawił się w jego sztuce już za czasów Zera-61, gdy pochylał się nad sytuacją młodych dziewcząt, choćby w *Zatrutej studni* (Fot. 26., s. 187) czy *Melancholiach cmentarnych* (Fot. 27., s. 189, Fot. 31, 32, s. 195), a także w Warsztacie, gdy ukazywał własne oblicze na różnych grobach w *Konkluzjach fotograficznych* (Fot. 3., s. 149), jak również podczas rozważania tajemnic drzewa, kamienia i przestrzeni. Cyklem wyjątkowym pod względem zgłębiania relacji fotografii i czasu jest *Fotografia nostalgiczna*, o której była już mowa w poprzednim podrozdziale. Dzieła te, będące niezwykle osobistym wspomnieniem czasów dzieciństwa artysty, dotykają również tematu historii samej fotografii, który to problem został następnie rozwinięty w cyklu *W hołdzie św. Pamięci fotografii analogowej*. Historia Polski obecna jest natomiast w jego dziełach już z lat sześćdziesiątych (*Polska jesień* z 1968 r. – Fot. 62., s. 248), *Fotografii Monopolowej* z 1984 roku. Ten ostatni cykl stanowi zbiór dzieł, które na tle wszystkich prac łódzkiego artysty jawią się jako najbardziej zaangażowane i najgłębiej zanurzone w aktualną wówczas rzeczywistość polityczną i społeczną.

Fotografie Różyckiego dotykają problemu czasu na wiele różnych sposobów: poprzez sięganie do dawnej symboliki, odwoływanie się do mitów i legend, ale także wykorzystywanie w kolażach i montażach amatorskich zdjęć wykonanych przez ojca i zdjęć

[286] N. Rosenblum, *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005, s. 249.
[287] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt.[w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.

prasowych; jego prace prowadzą nieustanny „dialog z przeszłością”[288] i są wmieszane w „dyskurs z historią”[289]. Czerpie z przeszłości, ale również z nią gra, pozwala jej stanowić horyzont swoich twórczych poszukiwań i zarazem go przekracza; poprzez sięganie po zdjęcia prasowe i prywatne z różnych lat pozwala spotkać się odległym sobie czasom i perspektywom.

[288] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 10.
[289] Tamże.

I.1.5 Ludowe konotacje sztuki Różyckiego

Powroty do czasów dzieciństwa to u Różyckiego również odkrywanie źródeł jego fascynacji wsią i kulturą ludową. Dzięki ojcu Różycki poznał wieś samowystarczalną mimo braku elektryczności i innych wygód oraz pokochał jej porządek i wyjątkowy rytm[290]. Tadeuszowi Sobolewskiego tak opowiadał o doświadczeniach ojca:

„Sam nie pochodzę ze wsi. Urodziłem się w Baranowiczach, a wychowałem w Żychlinie koło Kutna. Myślę, że to ojciec rozbudził we mnie te zainteresowania. Opowiem trochę o ojcu: przed wojną wygrał konkurs Macierzy Polskiej na opracowanie kanonu bibliotek wiejskich. I pojechał kolonizować ten Wschód – wybrał Baranowicze. Tam ożenił się z Białorusinką. W przedziwny sposób udało mu się przeżyć. Nie wzięto go na Sybir, może dlatego, że przyjaźnił się z Białorusinami i Żydami, więc go nie wydali. W 1944 wrócił do Polski, w swoje strony rodzinne. Wybrał na osiedlenie miasteczko najbliższe swego miejsca urodzenia – Żychlin. Uczył tam w liceum. A mnie woził ze sobą na wieś, gdzie były jeszcze lampy naftowe, klepisko w kuchni, piec chlebowy w sieni. Kupował mi zabawki ludowe na targu. Pamiętam takiego tracza z drewna. Wtedy jeszcze każda zabawka była inna, niepowtarzalna. Pozostało mi z tych czasów rozumienie wsi. Że wypiek chleba – to jest magia. Że ubijanie masła – to nie tylko czynność, ale cały sposób życia”[291].

Pasja kolekcjonerska Różyckiego pojawiła się z pewnym opóźnieniem, już w Łodzi na studiach reżyserskich. Wówczas właśnie we wsi i sztuce naiwnej odnalazł „naturalną prostotę”[292] i „niewinność”[293], a także „archetyp przyszłych dokonań, model, a zarazem odpowiedź na pytanie, czym jest sztuka i jaka jest jej rola”[294].

Sam artysta tak mówi o źródłach i początkach swojej pasji kolekcjonerskiej, a także wnioskach i wartościach wyciągniętych z rozważania i przeżywania wsi:

„Wielokrotnie mówiłem, że twórcy ludowi potrafili mnie wiele nauczyć. Czego? Przede wszystkim prostych znaków. Starałem się to później rozwinąć, zastanawiałem się, gdzie jest prapoczątek sztuki? Odnajdywałem go w magii i religii, a sztuka była naturalnym, równie pierwotnym ich dopełnieniem. Ludzie gromadzili się przy ogniu, w jaskiniach, szałasach. Ogień, magia, wierzenia, słowo i sztuka wszystko miało jeden wspólny rdzeń. We wszystkich cywilizacjach *sacrum* było ważnym elementem w sztuce. Nawet magiczne figury symbolizujące płodność odnosiły się do sfery *sacrum*. Moją obsesją był moment, w którym sztuka polska stała się częścią kultury światowej na przełomie XIX i XX wieku. I to właśnie artyści Młodej Polski: malarze, poeci, dramatopisarze, zauważyli, że prawdziwe wartości tkwią w nienaruszonym, niezmienionym stanie ludzi

[290] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XVI.
[291] T. Sobolewski, *Porządek świata. Spotkanie z Andrzejem Różyckim*, „Kino” 1991, nr 5, s. 25.
[292] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 8.
[293] Tamże.
[294] Tamże.

w środowisku wiejskim. Dostrzegli tam naturalną, autentyczną kulturę, powagę zachowań i rozliczne talenty. Można powiedzieć, że powtórzyłem ich odkrycia, utwierdziłem się w mniemaniu, że sztuka ludowa jest warta głębokich zainteresowań, że jeszcze wiele można przekazać kulturze światowej. Narodziła się moja pasja kolekcjonerska. Początkowo zacząłem zbierać przypadkowe obiekty z okolic Pomorza i Kaszub, głównie anegdotyczne w temacie. Dopiero po jakimś czasie już w Łodzi zrozumiałem, że prawdziwa sztuka ludowa – to sztuka sakralna"[295].

Sztuka ludowa jest dla Różyckiego nierozerwalnie związana z religią i pierwotnym pragnieniem dotarcia przez człowieka do sfery nadprzyrodzonej. Renata Tańczuk zwraca uwagę, że samo kolekcjonowanie jest pasją wyjątkową, specyficzną, świadczącą o ludzkiej „transcendencji poza doczesność"[296], ale poprzez gromadzenie przedmiotów bezużytecznych, a w każdym razie takich, którym kolekcja tę użyteczność odbiera. Stwierdza, iż „leżąca u podstaw kolekcjonowania postawa estetyczna zakłada umiejętność dystansowania się od podstawowych potrzeb i praktycznych celów"[297], a także przytacza poglądy Pierre'a Bourdieu, który twierdził, że postawa estetycznej dyspozycji wiąże się z doświadczaniem wolności od przymusu, dzięki czemu sama dla siebie jest celem[298].

Mowa tu jednak o użyteczności wąsko rozumianej. Rozszerzenie pojęcia użyteczności zgodnie z definicją Michała Pawła Markowskiego ukazuje czynność kolekcjonowania w innym świetle. Kolekcje mogą służyć właścicielom „podnosząc ich prestiż, manifestując ich tożsamość, dostarczając rozrywki, przyjemności estetycznych, stanowiąc dokumenty przeszłości, źródła i manifestacje wiedzy, a nawet będąc narzędziem terapii"[299]. Jean Baudrillard również podkreśla, że kolekcjoner pozbawia przedmiot jego podstawowych funkcji, jednak w zamian nadaje mu szczególne, subiektywne znaczenie, odnoszące się bezpośrednio do podmiotu. Przedmiot traci swoją użyteczność, a staje się rzeczą do posiadania. Podmiot jednak poszukuje w tym posiadaniu czegoś więcej, a kolekcja pomaga mu budować swój własny, spójny mikrokosmos. Dla dzieci kolekcjonowanie jest wręcz sposobem na ćwiczenie kontroli nad światem zewnętrznym[300], co oznacza,

[295] Tamże.
[296] R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów*, „Kultura współczesna" 2013, nr 1 (76), dostępne też online:
<https://drive.google.com/viewerng/viewer?url=http://www.kulturawspolczesna.pl/readpdf/1499/Kolekcjonowanie%2520i%2520nadmiar%2520przedmiot%25C3%25B3w>, [Dostęp 26.11.2014], s. 108.
[297] Tamże.
[298] Tamże.
[299] Tamże.
[300] J. Baudrillard, *The System of Collecting*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, Wydawnictwo Reaktion Books, Londyn 1997, s. 7, 9.

że na pewnym etapie kolekcjonowanie spełnia w życiu człowieka podobną funkcję, co tradycja, a nawet religia.

Kolekcjoner dąży jednak nie tylko do uporządkowania własnego świata wewnętrznego, ale często powoduje nim pragnienie uratowania porządku w świecie zewnętrznym i uchronienie od zniszczenia i zapomnienia jakiegoś jego fragmentu, który zdaje się nieuchronnie oddalać, zanikać, ginąć. John Elsner i Roger Cardinal w pierwszych słowach swojego wstępu do antologii tekstów dotyczących fenomenu kolekcjonowania wspominają biblijną postać Noego, jako pierwszego kolekcjonera. Zaliczają go do najbardziej ekstremalnej grupy kolekcjonerów totalnych, którzy muszą zgromadzić w swojej kolekcji każdy pasujący egzemplarz bez wyjątku, nie to jest jednak tutaj najważniejsze. Potrzeba ta, czy też przymus, podyktowana jest pragnieniem ocalenia świata przed potopem[301]. Kolekcja Różyckiego z pewnością spełnia większość, jeśli nie wszystkie wymieniane tu role. Artysta ten podobny jest również do Noego, gdyż jego gromadzenie sztuki ludowej wynika z pragnienia uchronienia przed zagładą świata polskiej wsi, tradycji i wartości.

Sytuacja, w której przedmioty wchodzące w skład kolekcji stają się inspiracją sztuki kolekcjonera, a wręcz jej realnym elementem, jak dzieje się w przypadku Różyckiego, jest jednak wyjątkowa. Tańczuk stwierdza, że „pozbawione swych podstawowych funkcji przedmioty stają się obiektami fantastycznymi, mogą zostać włączone w społeczną grę znaczeniami, tak charakterystyczną dla współczesnego społeczeństwa konsumpcyjnego”[302]. Tego typu potencja dzieł osadzonych w kontekście kolekcji wpasowuje się także w perspektywę działalności artystycznej. Kolekcjoner przenosi więc konkretne przedmioty w zupełnie nowy wymiar znaczeniowy. Amatorską twórczość artystyczną ludności wiejskiej, którą kolekcjonuje Różycki, stanowią z pewnością eksponaty szczególne, nie są to bowiem – pomijając zabawki, typu koników na biegunach – ani przedmioty użytkowe, ani też dzieła sztuki głównego nurtu. Rządzą się one własnymi prawami, ani nie będąc użytecznymi w podstawowym sensie, o którym była mowa na początku, ani też nie dążąc do ideałów narzucanych przez światowe standardy. Różycki nawet w swojej sztuce nie odbiera im pierwotnych znaczeń i związków, podkreślając wręcz ich pochodzenie i znaczenia, z drugiej jednak strony odrywa je od ich miejsca egzystencji i ról, jakie spełniają dla ich twórców oraz odbiorców i wpisuje je w pewną grę, o której wspomina Tańczuk.

[301] J. Elsner, R. Cardinal , *Introduction*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, dz. cyt., s. 1. Niniejszy fragment pracy w pierwotnej wersji pojawił się w artykule zamieszczonym w numerze „Kultury Współczesnej” poświęconym wernakularności. Zob. A. Mazela, *Kolekcjonując cudze wspomnienia*, dz. cyt., s. 132.
[302] R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów*, dz. cyt., [Dostęp 26.11.2014], s. 108.

Interesującą kwestią jest wartość ekonomiczna przedmiotów, zawartych w kolekcji – zgromadzenie obiektów w jednym zbiorze równocześnie potęguje ich wartość, jak i ją całkowicie odbiera, gdyż uniemożliwia ich sprzedaż. Tańczuk mówi wręcz o „ekscesie w świecie poszukującym szybkich i niebotycznych zysków"[303]. Walter Benjamin twierdził, że kolekcjoner pozbawia przedmioty piętna towarów, a Georges Bataille nazywa kolekcjonowanie rodzajem praktyki religijnej. Bezinteresowność kolekcjonerska oraz jej podobieństwo do religii sprawiają, że w przypadku kolekcjonowania sztuki ludowej, której tworzenie również jest działalnością bezinteresowną, nakierowaną jedynie na wyrażanie siebie i zachowywanie pewnych lokalnych tradycji, a także bardzo często powiązaną z kultem religijnym, kolekcjonowanie staje się podobne do samego przedmiotu kolekcjonowania, czy raczej dziedziny, którą ten przedmiot reprezentuje.

Sontag w swojej powieści *Miłośnik wulkanów* stwierdza, że tym, co pcha kolekcjonera do powiększania swojego zbioru, jest świadomość czy też odczucie pewnego braku[304]. Kolekcjoner wciąż poszerza swoją kolekcję, wciąż odczuwa jej niepełność i potrzebę uzupełnienia. Baudrillard zauważa, że przedmiot wpisany w zbiór, jakim jest kolekcja, poprzez utratę swego pierwotnego przeznaczenia traci również swoją nazwę – staje się po prostu przedmiotem. Przedmiot ten jest cenny dla kolekcji, ale to kolekcja jest niezbędna dla przedmiotu, który sam już zawsze będzie niewystarczający. Posiadanie w kontekście kolekcji zawsze niesie ze sobą zarówno satysfakcję jak i frustrację[305]. Tańczuk zauważa, że jednak nie tylko ilość stanowi o wartości kolekcji, ale przede wszystkim jakość. Ogromnie istotne dla kolekcjonera są jakość obiektów oraz ich dopasowanie do całości zbioru. Kolekcjoner, dążąc do zaspokojenia braku, równocześnie się ogranicza, a ograniczenie to paradoksalnie wytwarza ów brak[306]. Zbiory Różyckiego wypełniają całe jego mieszkanie od podłogi aż po sufit, nie jest to jednak jedynie szaleństwo zbieractwa. Artysta ten nakręcił wiele filmów poświęconych sztuce ludowej, poznał niejednego twórcę, o każdym eksponacie ze swojego zbioru potrafi opowiedzieć, jaką ma tradycję i skąd pochodzi, choćby od drugiego różnił go jedynie kolor, jak w przypadku koników na biegunach z różnych ośrodków zabawkarskich[307]. Obiekty będące częścią jego kolekcji są wyrazem pragnienia nie tylko posiadania danego przedmiotu, ale jego poznania, a przez to zrozumienia całej kultury ludowej i jej wartości.

[303] Tamże, s. 110.
[304] Tamże, s. 112.
[305] J. Baudrillard, *The System of Collecting*, dz. cyt., [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, dz. cyt., s. 8.
[306] R. Tańczuk, *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów*, dz. cyt., [Dostęp 26.11.2014], s. 113.
[307] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XVII.

Wszystkie pasje Różyckiego „uzupełniają się, wpływają na siebie wzajemnie, warunkują się”[308]. Rzeźby i krucyfiksy z jego własnej, niezwykle licznej kolekcji, bardzo często w różnorodny sposób pojawiają się na fotografiach, budując nowe znaczenia i tworząc dodatkowe konteksty. Różycki nazywa to „fotozbiorem pasji”[309]. Taką niezwykłą mieszanką są już fotografie z cyklu *Koszulki Panny Marii*, który zapoczątkował świadomą eksplorację sakralności przez Różyckiego. Sam artysta tak o tym mówi: „nastąpiła symbioza mojej twórczości z ciągle rozszerzającą się kolekcją sztuki ludowej, wspólnota moich zbiorów, moich filmów dokumentalnych i fotografii”[310], a także iż „te same fotografie, które niegdyś nie miały nic wspólnego z *sacrum*, dopełnione nowymi znakami zyskiwały inne treści”[311]. Modelowym połączeniem ważnych dla niego dyscyplin Różycki nazywa jednak cykl *Moje prywatne Kalwarie* z 1989 roku, którego nazwę zaczerpnął z tytułu swojego filmu z poprzedniego roku pt. *Kalwaria Marii Wnęk*. Artysta w tej serii pozwalał ludowym krucyfiksom ze swojej prywatnej kolekcji pozostawiać na fotografiach podczas naświetlania swój bezpośredni ślad[312]. Pomysł, aby konkretne przedmioty przykładać bezpośrednio do światłoczułego papieru, ma – według Różyckiego – swoje źródło w fotograficznym spojrzeniy na kolekcjonowane przezeń obiekty i dostrzeganiu charakterystycznych dla fotografii formatów, takich jak pięćdziesiąt na sześćdziesiąt centymetrów. Z drugiej strony mówi o roli natury w życiu twórców ludowych oraz swoim własnym:

> „A dla mnie zawsze była ważna natura. Ja większość tych rzeczy kupowałem od twórców ludowych bezpośrednio u nich, znam ich wnętrza, ich rodziny, myślenie. I wiem, że oni żyją szalenie blisko natury. Wychodzi się za próg i jest się wśród przyrody, wśród zwierząt… I te rzeźby są z drewna drzew, które gdzieś blisko nich rosły”[313].

Kwestię połączenia natury i ludowej prostoty z fotografią i nowoczesnym myśleniem o sztuce ujmuje natomiast tak: „Ale jak ja to spiąłem…, to ja nie wiem. Chyba, że sprawa prosta: Duch Święty mi pomaga, chyba tak. Eksperyment, odwaga, a może raczej bezczelność, to już taki nawyk”[314]. W ten tajemniczy sposób fotografia, owoc nowoczesności i epoki przemysłowej, spaja się tutaj z tradycją i ludowym światopoglądem, w którym artysta poszukuje trwałych wartości.

---

[308] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 3.
[309] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 77.
[310] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt, s. 9.
[311] Tamże.
[312] Tamże, s. 9-10. Por. K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii*, dz. cyt., s. 32.
[313] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XII.
[314] Tamże.

Postawa twórców naiwnych jest wyrazem niewinności i pełnego zawierzenia Bogu wszelkich dziedzin życia, czego Różyckiemu brakuje wśród współczesnych artystów z innych kręgów. Kultura ludowa jest niejako „miejscem", w którym człowiek może odetchnąć i odczuć naturalny porządek świata, oparty na rytmach przyrody i świąt, a także powtarzającym się cyklu umierania i narodzin. Współczesność stworzyła nowy świat, zupełnie różny, pełen dysonansu. Różycki w swoich pracach pragnie przyczynić się do odrodzenia się dawnego kosmicznego porządku[315].

Głównym walorem plastyki amatorskiej, do której zalicza się sztuka ludowa, jest rola, jaką odgrywa w społeczeństwie, a więc podwyższanie kultury jej członków, ale także budowanie prawidłowych relacji ze światem i kształtowanie odpowiednich postaw życiowych[316]. Ludowość jest nie tylko jednym z motywów sztuki Różyckiego, ale stanowi dla niej pewien wzór, a także źródło głębokich prawd, stąd pojawienie się motywów rustykalnych w jego pracach posiada zazwyczaj ważką przyczynę i wnosi liczne dodatkowe sensy. Sztuka naiwna wyrasta bezpośrednio z ludowego oglądu świata, który natomiast ma źródło w szczerej i pełnej oddania religijności, fascynującej na równi z wynikającą z niej twórczością artystyczną. Różycki odnalazł na wsi ideał zarówno dla swojej sztuki, jak i życia oraz wiary, które splotły się dla niego tak samo mocno, jak dzieje się to na wsi.

Jackowski zauważa problem, jaki dotyczy już samego określenia „ludowy". Sztuką ludową nazywa się zarówno tę powstałą dla społeczności wiejskiej, tę tworzoną na wzór autentycznych dzieł chłopów dla kolekcjonerów i pasjonatów, jak również prace wychodzące bezpośrednio z rąk ludu, które, w sposób oczywisty, są „ludowe w stopniu najwyższym"[317]. Różycki zainteresowany jest tymi ostatnimi i dlatego istotne jest wąskie rozumienie terminu „sztuka ludowa". Nazywa się ją często naiwną lub nieprofesjonalną. Władysław Skoczylas słusznie zauważa jednak:

„Sztuka ludowa jest bardzo wartościowa nie tylko dlatego, że jest ciekawa, dziwna i interesująca, ale dlatego, że tkwią w niej niejednokrotnie te same walory artystyczne, które podziwiamy w dziełach wielkich mistrzów. Różnica między tymi dziełami polega na tym, że jedne tworzył prawie barbarzyńca, który prócz rodzimej wioski nic nie widział, a drugie tworzyli artyści, uzbrojeni wielką wiedzą techniczną i kulturą, na którą składały się całe wieki wysiłków innych artystów"[318].

[315] T. Sobolewski, *Porządek świata*, dz. cyt., s. 25.
[316] A. Jackowski, *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. A. Jackowski, dz. cyt., s. 73.
[317] Tenże, *Obrazy ludowe*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Krajowy Dom Twórczości Ludowej w Lublinie, s. 10.
[318] W. Skoczylas, *Drzeworyt ludowy w Polsce*, Warszawa 1933, s. 31, cyt. za: A. Jackowski, *Obrazy ludowe*, dz. cyt., s. 6.

Juliusz Starzyński proponuje więc, by mówić o tej sztuce jako „nieuczonej”[319], akcentując przede wszystkim brak wykształcenia akademickiego twórców, co nie jest tożsame z brakiem wiedzy czy mądrości. Autor ten zauważa, że istniały w historii takie okresy, kiedy, podobnie jak dla Różyckiego, sztuka ludowa była źródłem nauki o tym, jak należy tworzyć. Mówi wręcz o „mądrości artystycznej”[320] wynikającej bezpośrednio z wewnętrznej potrzeby tworzenia, a także ścisłych związków ze światem zewnętrznym. Zwraca uwagę także na kolejny istotny, choć być może zaskakujący fakt: inspiracja sztuką naiwną, często związaną z tradycyjnym w danej kulturze myśleniem o świecie, ma bardzo często związek z pewnym buntem. Wiek XIX uczynił sztukę samorodną niezwykle istotną w kulturze artystycznej, zwłaszcza dla tych twórców, którzy pragnęli spojrzeć na świat i sztukę w sposób niekonwencjonalny. Miało to związek z oczarowaniem folklorem już we wczesnym okresie romantyzmu[321], którego wpływy również są wyraźnie widoczne w pracach Różyckiego.

Zainteresowanie sztuką ludową w XIX wieku nie dotyczyło jednak wszystkich jej przejawów. Największy zachwyt wywoływała sztuka górali podhalańskich, przede wszystkim architektura i wzornictwo, porcelana, malowane skrzynie, ale także wycinanki. Podobnego uznania nie dostąpiły natomiast rzeźby, drzeworyty i obrazy (zwłaszcza te malowane na szkle). Przyczynami były przede wszystkim brak realizmu, a także religijna tematyka. Dopiero dwudziestowieczne awangardy (francuska i niemiecka) przyniosły świadomość wyjątkowej wartości tych dzieł. Jackowski pisze wręcz, że odnaleziono w niej wówczas „świadomość powinowactwa duchowego, egzotykę swojszczyzny”[322]. Jeden z kolaży z cyklu *Koszulki Panny Marii* został przez Różyckiego wzbogacony elementem z kurpiowskiej wycinanki, zazwyczaj jednak inspiruje go właśnie ta niegdyś odrzucona, dziwna, a równocześnie swojska część prac twórców ludowych: rzeźby (można tu wymienić choćby *Natury Frasobliwe*, gdzie artysta nakłada swoją twarz na figury Chrystusowe z własnej kolekcji) i obrazy o charakterze religijnym.

Początki malarstwa ludowego sięgają XVII wieku i rozwoju kultu świętych obrazów oraz miejsc, jako reakcji na reformację. W XVIII wieku masowo odwiedzano Górę Świętej Anny, Sokal, Świętą Lipkę, Kalwarię Zebrzydowską czy Kraków, jednak najważniejszym miejscem była częstochowska Jasna Góra. Chłopi przywozili z tych miejsc święte obrazy, które miały dla nich ogromne znaczenie jako miniatura cudownego obrazu oraz dowód

[319] J. Starzyński, dz. cyt., [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. A. Jackowski, dz. cyt., s. 7.
[320] Tamże.
[321] Tamże, s. 7-8.
[322] A. Jackowski, *Obrazy ludowe*, dz. cyt., s. 5.

odbytej wyprawy. Pod wpływem zaleceń Kościoła święte obrazy stały się na wsi niezwykle istotne, każdy, choćby najbiedniejszy dom, przystrojony był takim wizerunkiem[323].

Obrazy często animizowano i personifikowano, czego wyrazem było przystrajanie ich sukienkami, poddawanie kąpieli, częstowanie jedzeniem i napojami, a także ogrzewanie, w nadziei na odwdzięczenie się różnymi łaskami. Podczas pożarów obrazy były wynoszone z domów, natomiast podczas burz wystawiano je za okiennymi szybami, aby chroniły dom. Istotne były również całowanie obrazów i noszenie ich w procesjach. Znaczenie miały także małe obrazki dewocyjne, przenoszące cudowne moce obrazów, których odbicie stanowiły. Moce te przenikały również ramy obrazu i płótno, a nawet piasek, który znalazł się w pobliżu świętego wizerunku[324]. Różycki bezpośrednio odwołuje się do tych praktyk w cyklu pt. *Koszulki Panny Marii*.

Łódzki fotografik porównuje się do twórcy ludowego i deklaruje pragnienie naśladowania go, dąży do czystości intencji i przekazu, zarazem jednak nie jest w stanie pozbyć się zdobytej wiedzy, doświadczenia, a także skłonności do igrania z historią, przez co jego prace rzadko osiągają ludową jednoznaczność i prostotę. Powstaje jednak dzięki temu przekaz niepowtarzalny, będący fuzją intelektualnej i laickiej postawy twórczej. Sama tradycja również nie jest skostniała. Jackowski pisze, że

„tradycja, kiedy się o niej nie wie, nie zastanawia, jak ją zachować, wiedzie ku nowym rozwiązaniom. W ten sposób żyje. Nie przez pielęgnację form, z których wyparowała żywa treść. Współczesne obrazy, które zaliczyć można do ludowego nurtu, powstały z inspiracji kulturą chłopską, z domowych tradycji, duchowych przeżyć, świata, w którym się jest zakorzenionym. Zderzenie tego świata z rzeczywistością otaczającą artystę daje nową jakość jego twórczości. W każdym przypadku jest droga własna, nie wymyślona sztucznie”[325].

Różycki nie jest w żadnej mierze twórcą ludowym, a jednak słowa te w znacznym stopniu pasują do jego twórczości i postawy. Nie ukrywa on, że wciąż uczy się od nich „umiejętności upraszczania form, zdolności używania symboli oraz pasji i żarliwości w pracy nad swoimi dziełami”[326]. Świadomość i rozmyślność postępowania jest tutaj zasadniczą różnicą. Prostota sztuki ludowej nie musi być celowa – Jackowski stwierdza, że „efekt naiwności jest w sztuce ludowej niezamierzony”[327] oraz ma swoje źródło także

[323] Tamże, s. 6-7.
[324] Tamże, s. 9-10.
[325] Tamże, s. 16.
[326] K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii*, dz. cyt., s. 32.
[327] A. Jackowski, *Obrazy ludowe*, dz. cyt., s. 12.

w „niewspółmierności zamierzeń do środków technicznych”[328]. Różycki natomiast w pełni świadomie czerpie z dorobku twórców naiwnych, upraszcza formy w konkretnym, świadomie obranym celu.

Jackowski zwraca uwagę na sentymentalizm sztuki naiwnej. Jest to także cecha niektórych dzieł Różyckiego, nie tylko tych nawiązujących do romantyzmu. Jackowski unika słowa kicz, które byłoby jednoznacznie pejoratywnym określeniem pragnień prostych ludzi dotyczących idealnego świata[329]. Różycki natomiast często sięga po kicz, nieraz łącząc go z odwołaniami do ludowości, choć częściej go jej przeciwstawia.

Problem relacji kiczu oraz sztuki ludowej jest o tyle trudny, że samo pojęcie kiczu jest mało naukowe oraz nacechowane subiektywnie i pejoratywnie. Często wykorzystuje się je w celach poniżenia lub zwalczania pewnych zjawisk, choć nie zawsze odpowiadają one kryteriom tej kategorii[330]. Hermann Broch za cechy kiczu uznaje między innymi dosadność w wyrażaniu piękna i jego admiracji oraz pragnienie przypodobania się jak największej grupie osób. Sztuka ludowa rzeczywiście nie posiada nic z ekstrawagancji, określony wybór środków ekspresji nie wynika jednak z pragnienia akceptacji ogółu, ale raczej z sytuacji odwrotnej: z ukształtowanej przez tradycję takiej a nie innej wrażliwości oraz nieznajomości innej sztuki niż ta tworzona w danym regionie. Naśladownictwo wynika więc tutaj z zakorzenienia we własnej kulturze. W takim ujęciu naiwność sztuki ludowej chroniłaby ją od zarzutów o kiczowość. Paweł Beylin jednak właśnie naiwność uznaje za najistotniejszą cechę kiczu, co uwidacznia, jak problematycznym pojęciem jest kicz i jak trudno jednoznacznie orzec o przynależności danego dzieła do tej kategorii. Wielu badaczy określa kiczem sztukę mieszającą bez uzasadnienia różne stylistyki i tradycje, co prowadzi do braku integralności dzieła, a także sztukę pochodną czy też banalną, ale w skrajnej postaci [331]. Takie ujęcie eliminuje sztukę ludową z kręgu zagrożenia.

Warto również zaznaczyć, że współczesna sztuka ludowa nie zawsze opiera się na naśladownictwie. Źródłem ludowej inspiracji nigdy nie była sama natura, ale raczej cudza sztuka, jednak współczesnych twórców ludowych prowokuje do tworzenia ich własna wyobraźnia. Sztuka naiwna nie kierowała się więc zasadą mimetyzmu, w pewien sposób kładła zaś nacisk na postać artysty, który nigdy nie dążył do głębszego poznania i doskonalenia swoich umiejętności[332]. Różycki również docenia rolę artysty w procesie

[328] Tamże.
[329] Tamże, s. 14.
[330] G. Żuchowska, dz. cyt., s. 131.
[331] Tamże, s. 136-137.
[332] A. Jackowski, *Obrazy ludowe*, dz. cyt., s. 19.

twórczym, jednak doskonalenie oraz poznawanie własnego warsztatu było zawsze dlań bardzo istotne. Różnice w podejściu Różyckiego oraz twórców naiwnych do sztuki nie stanowią jednak problemu, a mogą być nawet powodem, dla którego łódzkiego twórcę takie postępowanie i pojmowanie rzeczy pociąga i inspiruje.

I.1.6 Film – przeciw entropii

Problem czasu oraz autotematyczność sztuki Różyckiego objawia się zarówno w jego fotografiach i asamblażach, jak i w owocach jego działalności reżyserskiej. Nie tylko jego fotomedialne performanse, ale również filmy dokumentalne i etnograficzne, realizowane w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi, łódzkim Se-Ma-Forze, a także przygotowywane dla TVP (między innymi cykl pt. *Era Wodnika*), dotykają bardzo często tematu sztuki. Opowiadają o artystycznych narzędziach i samych artystach, zarówno ludowych rzeźbiarzach, malarzach, twórcach ceramiki i plecionek, jak i twórcach posługujących się fotografią. Przygoda Różyckiego z filmem rozpoczęła się podczas studiów na wydziale reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. Jako członek Warsztatu Formy Filmowej badał relacje między fotografią i filmem, rozważając ich różne sposoby ukazywania czasu. Według niego, „czas zatrzymany fotografią, utrwalony na papierze, jest czymś zupełnie innym niż czas płynący na białym płótnie ekranu”[333].

Tego typu porównania fotografii i filmu pojawiły się w 1973 roku w *Identyfikacji pozornej*, będącej częścią *Żywej Galerii* Józefa Robakowskiego[334]:

> „W multimedialnym performance «Identyfikacja pozorna» (1973) medialny problem relacji obrazów fotograficznego i filmowego wobec przedmiotu obrazowania oraz interesujące konotacje, wynikające z ich wzajemnego zestawienia w jednym miejscu i czasie, dotyczą problemu organiczności i relatywności reprezentacji w nich przedmiotu obrazowania, którym jest autor”[335].

Różycki zestawił w tej akcji własną postać z wyświetlonym na ścianie własnym fotograficznym wizerunkiem i nachodzącą na niego projekcją filmową, w której również sam występował, np. z doklejonymi wąsami, w okularach i czapce, które następnie zdejmował, by wyjawić oszustwo. W żartobliwej formie mówił tutaj o kwestiach bardzo istotnych i dochodził do wniosków, które miały duży wpływ na przekształcenia jego sztuki w późniejszym okresie. Ujawniał wielość oblicz jednej osoby, zdolności manipulacyjne filmu oraz zamkniętość fotografii. W zestawieniu z żywą postacią oraz ruchomym obrazem

[333] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 7.
[334] J. Robakowski, *Żywa galeria*, Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępne w: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/robakowski-jozef-zywa-galeria>, [Dostęp 13.01.2016].
[335] L. Lechowicz, *Fotografia poza chemią i papierem*, „EXIT” 2011, nr 3 (87), dostępne też online: <http://kwartalnik.exit.art.pl/article.php?edition=41&id=700&lang=pl>, [Dostęp 13.01.2016].

z projektora fotografia Różyckiego stojącego w sztywnej pozie i z poważną miną wydawała się jeszcze bardziej martwa niż oglądana samodzielnie.

Innym istotnym performansem była *Żywa projekcja* z roku 1975, o której sam artysta pisał:

> „mój seans filmowy nie potrzebuje «gotowego wyrobu», wystarczy drobny element z «wstępnego materiału filmowego». Materiał projekcyjny składa się z trzech klatek taśmy filmowej pozytywowej. Przytwierdzam te klatki filmowe górą do obiektywu, dół zaś pozostawiam luźny. Tak przytwierdzona taśma filmowa poddana jest wpływom stałej wentylacji, istniejącej wewnątrz projektora. Cyrkulacja powietrza prowadzi do uruchomienia kawałka taśmy filmowej"[336].

Różycki pokazuje więc, jak niewiele potrzeba do powstania filmu. Lata siedemdziesiąte XX wieku był to czas, w którym Warsztat Formy Filmowej uważnie przyglądał się narzędziom filmowym i naturze filmowego medium. Dla Różyckiego już wówczas istotna była również twórczość amatorska. W roku 1972 wyreżyserował etiudę pt. *Jak? Jakby lepiej*[337], będącą według Łukasza Rondudy „świadectwem […] fascynacji ruchem amatorskim i postacią Wacława Antczaka"[338], będącego „poetą, melorecytatorem, performerem, aktorem, skrzypkiem, śpiewakiem, kompozytorem"[339], a także „uczestnikiem kampanii wrześniowej w Ochotniczej Robotniczej Brygadzie Obrony Warszawy"[340] i krawcem z wykształcenia[341], a w przypadku owego filmu twórcą scenariusza i muzyki, a także aktorem. Innym filmem Różyckiego, traktującym o aktorach-amatorach, była powstała w tamtym okresie produkcja pt. *Kowalski*, poświęcona grupie teatralnej tworzonej przez emerytów. Sam również grywał w etiudach swoich kolegów[342], jak choćby w filmie *Wygodne łóżko* Janusza Połoma, w którym grał główną rolę[343]. Różycki wciąż jednak zajmował się głównie fotografią oraz już wtedy zwrócił się ku sztuce naiwnej, którą zaczął kolekcjonować. Otrzymał wówczas propozycję zrealizowania pierwszego filmu

[336] *Żywa projekcja w galerii Remont*, Fundacja Arton, dostępne w: <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=1592&colid=51&catid=15&lang=pl>, [Dostęp 14.02.2016].
[337] *Jak? Jakby lepiej*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dostępne w: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=321282>, [Dostęp 15.01.2016].
[338] Ł. Ronduda, *Warsztat Formy Filmowej. Realizacje Filmowe z lat 1970 – 1977,* Galeria Wymiany, dostępne w: <http://www.zbikow.lh.pl/warsztat_form_film_text.html>, [Dostęp 17.01.2016].
[339] E. Janicka, *Wacław Antczak "in memoriam"*, Obieg.pl, dostępne w: <http://www.obieg.pl/prezentacje/7160>, [Dostęp 17.01.2016].
[340] Tamże.
[341] Tamże.
[342] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XXIII.
[343] *Andrzej Różycki*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dostępne w: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11108727>, [Dostęp 15.01.2016].

etnograficznego. Powstał on w 1978 roku i nosił tytuł *Chałupy drewniane Polski północnej*[344]. W ten sposób Różycki rozpoczął kręcenie filmów etnograficznych, które za tematykę obierały polską kulturę ludową, a których do tej pory stworzył około pięćdziesięciu. Równocześnie filmowa działalność Różyckiego od początku miała ścisły związek z jego twórczością fotograficzną, także tą typowo neoawangardową. Łódzki artysta nie widzi nic dziwnego w tym, że kulturą wsi zainteresował się taki twórca jak on:

„W tym czasie kolekcjonowałem już obiekty etnograficzne. Otrzymałem wówczas propozycję realizacji pierwszego filmu. «Chałupy drewniane…». Tak więc moje wykształcenie uniwersyteckie (kierunek: konserwacja, zabytkoznawstwo i muzealnictwo), hobby (kolekcjonowanie) i pierwsze doświadczenia zawodowe w zakresie filmu złożyły się na kształt mojej dalszej drogi twórczej. Czy kłóci się ona z poprzednimi doświadczeniami? Zauważyłem, że odwiedzający mnie artyści awangardowi, zwłaszcza z zagranicy, są zafascynowani moimi zbiorami naiwnej sztuki ludowej. Zauważyłem też, że etnografowie są źle przygotowani do rozumienia tej twórczości. Kształcenie akademickie ukierunkowane jest na kulturę materialną. Wydaje mi się jednak, że sztukę ludową lepiej może zrozumieć artysta”[345].

Podobnie jak poprzez fotografię człowiek stara się zachować to, co przemija, a kolekcjonerstwo jest misją ratowania starego porządku świata, tak również w filmach etnograficznych Różycki przeciwdziała entropii, która pochłania wiejskie tradycje i światopogląd, utrwalając sprzęgnięte ze sobą obrzędy religijne i artystyczne, ustępujące przy natarczywej ofensywie nowoczesności. Różycki miał świadomość, że inaczej nie da się już ich uratować. Stworzył między innymi filmy o tradycji szopki (*Z szopką w Szczawiej* w 1980 roku[346]), tradycjach wielkanocnych (*Beskidzkie Palmy Wielkanocne*, nakręcone w roku 1983, nagrodzone II nagrodą w kategorii filmów publicystycznych na Agrofilmowej Wiośnie w Ciechanowcu w 1984 roku oraz rok później nagrodą Pierre Verdier na Międzynarodowych Spotkaniach im. Henri Langlois w Tours[347]), ludowych obrzędach południowej Polski (*Maska czyli świat od początku* w 1985 roku), o świętych drzewach (*Drzewa* w 1988 roku[348], nagodzone w tym samym roku przez publiczność na Przeglądzie Filmów Etnograficznych *Etnologia a Film* w Łodzi oraz rok później I nagrodą w kategorii filmu profesjonalnego

[344] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.
[345] *Na początku było „Zero”,* „Kalejdoskop. Łódzki Przewodnik Kulturalny” 1989, nr 11 (38), s. 35.
[346] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.
[347] E. Nowina-Sroczyńska, *Film Oświatowy – Prezentacje autorskie. Andrzej Różycki*, red. B. Jędrzejczak, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 1985, s. 1.
[348] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.

na *Międzynarodowym Katolickim Festiwalu Filmów i Multimediów w Niepokalanowie*[349]) czy o kulturze łemkowskiej (*Maska* w roku 1993[350]).

Dwa ostatnie z wyżej wymienionych filmów Aleksander Jackowski uznaje za najlepiej ukazujące wymiar *sacrum*. *Maskę* nazywa doskonałym przykładem filmu etnologicznego, zaś *Drzewa* wręcz „poematem filozoficznym"[351]. Na samym początku filmu na ekranie ukazuje się cytat z Mircei Eliadego o tym, że nigdy nie były obdarzane czcią same drzewa, ale to, co się przez nie objawiało. W ten sposób twórca filmu zaznacza, jakiego rodzaju spojrzenie na drzewa zostanie za moment zaprezentowane – nie będzie to film przyrodniczy, ani zwykły film dokumentalny, ale głębokie rozważania nad sferą ducha i sposobami, w jakie człowiek może poznawać *sacrum*. Piękna nastrojowa muzyka, śpiew ptaków i widok wierzb oblanych światłem słońca wprowadzają w klimat zadumy. Następnie do głosu dochodzą sami mieszkańcy wsi, opowiadający o różnych rodzajach drzew, wierzeniach i zwyczajach z nimi związanych, legendach opowiadanych z pokolenia na pokolenie, szczególnych miejscach kultu drzew, takich jak Święta Lipka[352]. Praca nad tym filmem miała miejsce dwa lata przed powstaniem cykli fotograficznych Różyckiego, pt. *Raj tracony* i *Drzewo poznania*, i zapewne miała nie tylko wpływ na ich kształt, ale stanowiła bezpośrednią inspirację.

Różycki jest twórcą filmów o zabawkach ludowych (*Zabawki spod strzechy* w 1979 roku), ceramice (*Kto garnki lepi*, *Garnki spod Ostrowca*, *Glina malowana*, *Garnki z Urzędowa*, *Miniatury ceramiczne* z 1983 roku oraz *Ceramika malowana z Łysej Góry* z 1984 roku) plecionkach (*Plecionki* w 1984 roku), o pieśniach (*Zapominanie pieśni* w 1996 roku, a rok później *Zwoływanie na pieśni)*, o rzeźbie sakralnej i kapliczkach w tradycji pogranicza Polski i Litwy (*Świątynie pod otwartym niebem* w 1999 roku)[353]. W każdą realizację niezwykle się angażował, pragnąc ukazać całą złożoność zjawiska. Nie poprzestawał na opisaniu problemu jednym przykładem, ale odwiedzał wszystkie większe ośrodki danej działalności w Polsce. Pozwalało mu to pokazać różnorodność form opisywanej sztuki[354].

Różycki pragnął też stworzyć film o artyście. Ważny był dla niego duch wsi i ludzie, nie tylko ich wyroby i czysta dokumentacja, co nie ułatwiało mu drogi do uzyskania środków na realizację. Filmy o twórcach ludowych tworzył w tym czasie Witold Żukowski, dlatego

[349] *Andrzej Różycki*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dz. cyt.,[Dostęp 15.01.2016].
[350] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.
[351] A. Jackowski, *Kreacja i dokument. Filmy Andrzeja Różyckiego*, „Polska Sztuka Ludowa - Konteksty" 1992, t. 46 z. 3-4, s. 200.
[352] *Drzewa*, reż. A. Różycki, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 1988.
[353] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.
[354] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XVII.

Różycki długo czekał na spełnienie swego marzenia[355]. Udało mu się jednak zrealizować w końcu wiele pięknych filmów o twórcach indywidualnych. Pierwszym był film z 1984 roku pt. *Filmowe muzeum pamięci Szczepana Muchy,* traktujący o rzeźbiarzu spod Sieradza[356]. W tym samym roku wyreżyserował film pt. *Ulecieć* „o pewnej młodej, dość nieszczęśliwej kobiecie ze wsi spod Radomia, która sama z siebie zaczęła rzeźbić piękne, malowane ptaki"[357]. Kobieta w filmie opowiada o swoim żalu za dawną wsią, gdzie ludzie nie tylko pili, ale potrafili się naprawdę bawić. Sobolewski mówi tutaj o tęsknocie za pewnym „rajem traconym"[358], kojarząc zapewne ten film z późniejszym o sześć lat cyklem fotografii Różyckiego właśnie pod tytułem *Raj tracony*. W roku 1984 powstały kolejne trzy takie filmy: *Bracia*, o Władysławie i Józefie Chajcach, mieszkających w Kamienicy Górnej koło Tarnowa (z których tylko Władysław był twórcą, nagrodzonym ponadto w 1974 roku nagrodą im. Oskara Kolberga[359]), *Wojciech Oleksy* o osiemdziesięcioletnim twórcy ludowym z Paszyna, *Stanisław Hołda* i *Stanisław Reykowski*. W 1986 roku nakręcił *Jarosława Furgały modlitwa w drewnie*, a w roku 1988 szczególny film pt. *Kalwaria Marii Wnęk*[360].

Wymienione powyżej filmy Różyckiego stanowią dogłębną analizę formy dzieł artystów ludowych, co objawia się w długich najazdach kamery[361], jednak prezentują również cały kontekst ich tworzenia, a więc sposób życia i patrzenia na świat artystów naiwnych. Różycki pokazuje ich domy, pola, na których pracują z kosą w ręku i spędzają wolne chwile z książką, ich samych w towarzystwie zwierząt domowych, narzędzia rzeźbiarskie, farby i artystów podczas tworzenia. Wiele z tych filmów przemawia jedynie samym obrazem i muzyką, podkreślającą ich kontemplacyjny charakter. *Kalwaria Marii Wnęk* pokazuje ponadto źródło inspiracji prezentowanej artystki ludowej z Olszanki, którą są coroczne pielgrzymki do Kalwarii Zebrzydowskiej. Tutaj głos został oddany również samej artystce, która w bardzo prosty sposób, w charakterystycznej wiejskiej mowie, opowiada o swoich życiowych doświadczeniach i celach swojej sztuki, która jest dla niej formą modlitwy o pokój i dobro na całym świecie. Istotny jest fakt, iż rok po powstaniu wspomnianego filmu Różycki

[355] T. Sobolewski, *Porządek świata*, dz. cyt., s. 24-25.
[356] A. Jackowski, *Kreacja i dokument*, dz. cyt., s. 198.
[357] T. Sobolewski, *Porządek świata*, dz. cyt., s. 25.
[358] Tamże.
[359] *Chajec, Władysław*, Muzeum Sztuki Ludowej w Otrębusach, dostępne w: <http://www.muzeumsztukiludowej.otrebusy.pl/index.php?page=chajec-wladyslaw>, [Dostęp 15.01.2016].
[360] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.
[361] E. Sroczyńska, Tekst dotyczący filmowej twórczości Andrzeja Różyckiego (bez tytułu), [w:] *Prezentacja filmowa Andrzeja Różyckiego w ramach wystawy „Tumult Toruński '89 – sztuka poza centrum", zorganizowanej przez Leszka Kucza i Marka Żydowicza*, Fundacja Toruńskiej i Pomorskiej Sztuki Współczesnej „Tumult", Toruń 1989.

stworzył cykl fotografii pt. *Moje prywatne Kalwarie*, o czym była już mowa w poprzednim podrozdziale.

Jackowski w 1992 roku wyznał, iż zna wszystkich bohaterów filmów Różyckiego. Zaświadcza, iż filmy te ukazują twórców ciekawie, ale i prawdziwie – pozwalają lepiej poznać prezentowane osoby. O ostatniej wymienionej przeze mnie bohaterce napisał: „Znam Marię Wnękową, uważam za jedną z najwspanialszych w świecie malarek nurtu «art brut», ale po tym filmie jakbym dostrzegł ją na nowo, lepiej, piękniej”[362].

Ewa Nowina Sroczyńska podkreśla natomiast:

„Analityczny sposób patrzenia na filmowaną rzeczywistość nie zakłada oglądu «chłodnym okiem». Andrzej Różycki staje gdzieś pomiędzy ludowym artystą a jego dziełem. W estetycznej formule tych filmów dostrzec można postawę osobistej zgody z prezentowaną rzeczywistością. Stąd tak dużo w tych filmach lirycznej poetyki i autentycznego ciepła.

Zainteresowania fenomenem twórczości ludowej czy wielością symboliki obrzędowej nie ograniczają się do refleksji czysto estetycznej. Oglądając filmy Andrzeja Różyckiego zastanowić się należy nad artystycznym i filozoficznym ich przesłaniem. Refleksja estetyczna jest sposobem myślenia o człowieku i kulturze. Świat tradycyjnej kultury ludowej preferował ideę zgodności natury i kultury, a więc ideę partnerstwa ludzi i przyrody. Świat ten był spójny, a dekalog norm etycznych i estetycznych znany i powszechnie uznany. Stosunkowo mało w nim prawd relatywnych, mniej więc entropii i frustracji. Zatrzymanie czasu, refleksyjne przyjrzenie się zjawiskom z przeszłości, wybór świata archetypów jest być może – zdaniem twórcy filmów – szansą dla człowieka współczesnego”[363].

Filmy Różyckiego ukazują rzeczywistość symboliczną, dostępną tylko tym, którzy poprzez związek z naturą wciąż nie wyrzekli się tej szczególnej wrażliwości, która niegdyś była jedną z podstawowych ludzkich wartości. Nauczony za młodu przeżywania wsi a w dorosłym życiu kolekcjonujący sztukę ludową Różycki utrwala w swoich filmach całe piękno wiejskiego świata i wyraża swoją nostalgię za *sacrum*, która następnie objawia się w jego fotografiach. Oko kamery zwrócił także bezpośrednio w kierunku fotografii. Pierwszy tego typu film zatytułował *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989*. Tutaj reżyser pozornie usuwa się w cień, pozwalając bohaterce na swobodną narrację. Artystka opowiada o sposobach pracy, ale przede wszystkim o swoim podejściu do fotografii i celach swojego działania. Zofia Rydet poprzez fotografię również pragnie utrwalić to, co przemija. W filmie o swojej pracy nad Zapi*sem socjologicznym* mówi:

[362] A. Jackowski, *Kreacja i dokument*, dz. cyt., s. 199.
[363] E. Nowina-Sroczyńska, *Film Oświatowy – Prezentacje autorskie,* dz. cyt., s. 1.

„Właściwie ja jedna przedłużam im życie. Ich już połowy nie ma. Teraz chodziłam tam po Śląsku do tych chat, to na dziesięć, piętnaście domów przeszłam, to z tych wszystkich piętnastu zaledwie w pięciu jeszcze ludzie żyją. Oni są na fotografii. Oni są pokazani w Paryżu i w Nowym Jorku i w Kyoto i w Polsce i oni są w jakiś sposób wciąż jeszcze żywi. Ja mam poczucie takiego jakby wielkiego zadowolenia, że ja przedłużam im życie"[364].

Rydet jest świadoma także własnego przemijania. Kiedy opowiada o tym, jak wybrała swojej rodzinie i sobie samej na miejsce pochówku odległy zakątek cmentarza pod rozłożystym kasztanem, wydaje się pogodzona ze śmiercią. Działalność fotograficzna jest jednak również jej własną, prywatną walką ze śmiercią, o czym tak opowiada w filmie Różyckiego:

„Ja wciąż uważam, że wielką zaletą fotografii jest jeszcze to, że ona do pewnego stopnia przedłuża życie, że ona jest jakby jedyną bronią, która może coś zatrzymać z tego co mija bezpowrotnie, tylko fotografia, nic więcej. No film, ale film to tak samo fotografia.

Już na tym progu stoję, już już, już mam odejść. Wobec tego jest to problem, który wciąż mnie bardzo w jakiś sposób przytłacza, bo ja się właściwie nie boję tej śmierci. Ja tylko bym chciała, żeby ona jeszcze odeszła, ja jeszcze tyle rzeczy mam do zrobienia. To jest ważne. Nie to, że się boję jak to będzie za tymi drzwiami, nie wiem, jak to będzie"[365].

Fotografia jest dla Rydet życiową pasją, „jedynym, co ma"[366], jest drogą, którą Różycki pokazuje co jakiś czas poprzez długie ujęcia[367]. Film ten został doceniony w 1990 roku aż trzykrotnie: na łódzkim *Festiwalu Mediów „Człowiek w Zagrożeniu"*, gdzie otrzymał Grand Prix *Biała Kobra,* w *Krakowskim Festiwalu Filmowym*, gdzie został nagrodzony *Brązowym Smokiem* oraz również w Krakowie na *Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych*, gdzie otrzymał Nagrodę Dziennikarzy II stopnia za „odwagę i konsekwencję w przywracaniu wartości sztuce i artyście w czasach jednoznacznie poddanych ciśnieniu polityki"[368].

[364] *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989*, reż. A. Różycki, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 1989.
[365] Tamże.
[366] Tamże.
[367] Tamże.
[368] *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989,* FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dostępne w: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=425001>, [Dostęp 15.01.2016].

O innym fotografie traktuje wyróżniony w 2002 roku na Międzynarodowych Dniach Filmu Dokumentalnego „Rozstaje Europy”[369] *Fotograf Polesia* z 2002 roku[370]. Bohaterem jest dziewięćdziesięcioletni Józef Szymańczyk z Kosowa, opowiadający o tym, jak po kilkudziesięcioletnim okresie nieobecności powraca do miejsc oraz bohaterów, których utrwalał na swoich zdjęciach[371]. Mamy więc tutaj sytuację przypominającą nieco tę, która w życiu Różyckiego rozegrała się kilka lat wcześniej i została utrwalona w cyklu *Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni*. Swoisty powrót stanowi również film z 2001 roku pt. *Portret grupowy – Zero 61*. Film ten jest rodzajem reportażu i składa się z wypowiedzi artystów i prezentacji prac z okresu istnienia grupy[372].

W roku 2014 zainicjowana została wyjątkowa współpraca między Andrzejem Różyckim i Jackiem Jóźwiakiem. Jóźwiak nakręcił piękny, krótkometrażowy dokument pt. *Fotozofia – sztuka fotografii według Andrzeja Różyckiego*[373] poświęcony całej fotograficznej twórczości łódzkiego artysty. Obraz ukazuje Różyckiego przy pracy, a także jego gotowe dzieła wystawiane w różnych galeriach. Jóźwiak pozwala wypowiedzieć się ekspertom z dziedziny fotografii, którzy osobiście znają Różyckiego, takim jak Krzysztof Jurecki, a także samemu twórcy, który opowiada o swoim podejściu do fotograficznego medium. Następnie Różycki razem z Jóźwiakiem nakręcili film-wywiad, lub może raczej film-wspomnienia, któremu nadali tytuł *Zamienić życie na fotografię*. Głównym narratorem został Jerzy Lewczyński, który opowiada przed kamerą ogólnie o pracy fotografa, w szczególności jednak o działalności artystycznej Zofii Rydet[374].

Filmy Andrzeja Różyckiego wynikają ściśle z jego pozostałych pasji, fotograficznej i kolekcjonerskiej, a także stają się zaczynem fotograficznych realizacji. Stanowią kolejny dowód spójności różnorodnych zainteresowań i celów łódzkiego twórcy, a także potwierdzenie jego filozoficznej postawy wobec sztuki.

---

[369] *Andrzej Różycki*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dz. cyt., [Dostęp 15.01.2016].
[370] Zob. *Filmografia Andrzeja Różyckiego*, s. 401 niniejszej pracy.
[371] *Fotograf Polesia*, reż. A. Różycki, TVP, 2002.
[372] *II Wigierskie spotkania z fotografią*, Fotopolis.pl, dostępne w: <http://www.fotopolis.pl/warsztat/porady-fotograficzne/5507-ii-wigierskie-spotkania-z-fotografia>, [Dostęp 16.01.2016].
[373] J. Jóźwiak, *FOTOZOFIA – sztuka fotografii,* dz. cyt , [Dostęp 16.01.2016].
[374] Tenże, A. Różycki, *Zamienić życie na fotografię*, YouTube.com, dostępne w: <https://www.youtube.com/watch?v=rEX4FMCMNQo>, [Dostęp 16.01.2016].

I.2. *Sacrum* jako metafizyczny wymiar sztuki Różyckiego

I.2.1 Pojęcie *sacrum* – historia i znaczenie

Fotografia posiada jedynie dwa wymiary i, pomimo swojego niezwykłego realizmu, wyjątkowo wiernego odtworzenia perspektywy i światłocieni, pozostaje jedynie płaskim obrazem. Różycki, sięgając do motywów mitologicznych i sakralnych, nadaje fotografii szczególnej głębi, jednak nie plastycznej, lecz metafizycznej. Sam artysta przyznaje, że poczynając od cyklu *Koszulki Panny Marii* z 1986 roku zaczyna odwoływać się w swoich pracach do sfery *sacrum*, ukazując ludzką tęsknotę za świętością[375]. Przyznaje również, że *Koszulki* były dla niego pewnym „momentem zwrotnym"[376]. To wówczas rozpoczął się dla niego czas zgłębiania idei *sacrum* w fotografii. Nie znaczy to jednak, że Różycki uważa się za twórcę sakralnego, a już z pewnością jego dzieła nie są przykładem twórczości ortodoksyjnej. Sam mówi o swoim postępowaniu jako o „indywidualnej postawie awangardowej"[377]. Tworzy tak, a nie inaczej, z głębokiej wewnętrznej potrzeby, która wiąże się z silnym przekonaniem o dialogu z Bogiem[378]. Dobitnie wyraził to w słowach:

„Otóż nie wyobrażam sobie, że mając wiedzę teoretyczną czy naukową (a taką wiedzę o symbolice łatwo w krótkim czasie posiąść), można zacząć żonglować w obszarze sztuki, by tym samym móc uzyskać wartościowy obraz artystyczny i potrzebną tajemnicę, czy też duchowość towarzyszącą dziełu sztuki. To «przychodzi samo». A tak naprawdę zwierzając się najintymniej musi w tym uczestniczyć Duch Święty. Tak przynajmniej odbywa się u mnie. Zwierzając się dalej i głębiej – na współpracę zasłużyć należy i trzeba"[379].

Postawa Różyckiego wynika nie tylko z szerokiej wiedzy krytyczno-artystycznej i antropologicznej, ale osobistego doświadczenia religijnego. Janusz Bogucki, pisząc o sztuce religijnej w ogóle, wyraża podobny sąd:

„Żywej sztuki w sferze sacrum nikt nie może zaprojektować lub wymyślić, ani artyści, ani teologowie, ani duszpasterze czy działacze wyznaniowi. Nie zrodzą jej dyskusje, eksperymenty ani dociekania naukowe. Może ona powstać tylko tak, jak zawsze powstawała sztuka w istocie swej religijna: w życiu społeczności ludzkiej, przenikniętym wspólnotą głębokiej wiary"[380].

[375] A. Różycki, *Credo ostatnich kilkunastu lat*, dz. cyt., [Dostęp 21.05.2016].
[376] K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii*, dz. cyt., s. 32.
[377] Tamże.
[378] Tamże, s. 32-34.
[379] Tamże, s. 33.
[380] J.Bogucki, *Pop-Ezo-Sacrum*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1990, s. 75.

Tego typu poszukiwania sakralności w sztuce pojawiały się wprawdzie już we wcześniejszych pracach Różyckiego, choćby fotografiach małych dziewczynek, według Jureckiego był to jednak jeszcze przede wszystkim wyraz afirmacji życia, a nie konkretna postawa religijna[381]. Warto jednak zaznaczyć to wcześniejsze powolne obieranie kursu na rzeczywistość pozamaterialną, duchową. Pod wpływem lektury dzieł rumuńskiego religiologa, Mircei Eliadego, oraz w wyniku własnych refleksji, rosnącego doświadczenia artystycznego i wiedzy, Różycki coraz częściej odwoływał się do symboli, archetypów i wyrażał pragnienie rzeczywistości transcendentnej – Boga[382]. *Sacrum* coraz wyraźniej zaznaczało swoją obecność na jego fotografiach, stając się nie tyle kolejnym motywem w jego twórczości, co wyrazem świadomie wybranej drogi twórczej i życiowej.

Sama kategoria *sacrum* jest jednak dosyć niejasna, na co zwraca uwagę choćby Władysław Stróżewski, wymaga więc ukonkretnienia. Podobnie problematyczne są kwestie pojmowania istnienia *sacrum* w sztuce oraz rozumienia nazw „szatuka sakralna" i „sztuka religijna"[383]. Interesującym i niezwykle istotnym dla tej pracy zagadnieniem są związki fotografii ze sferą *sacrum*. Fotografia jest sztuką szczególną. Bywa nazywana śladem rzeczywistości, a nawet relikwią, co zakłada fizyczny związek między tymi dwiema. Takie ujęcie fotografii jako uwięzionej w cielesności świata, własnej materii i mechanizmu swojego powstawania może sugerować, że wyrażanie przez nią idei duchowych jest trudne czy wręcz niemożliwe. Z drugiej jednak strony to właśnie jej związek z chemią i fizyką, wykorzystanie światła i cienia, zachowanie realnej cząstki przeszłego świata w obrazie, który zdawać się może imaginacją, ale w który równocześnie tak wielu wierzy bezgranicznie – to wszystko czyni z fotografii sztukę magiczną, może najbliższą religii.

Andrzej Różycki odwołuje się do filozofów postrzegających religię w sposób ideogenetyczny, a więc jako zjawisko jedyne i niepowtarzalne, które nie jest jedynie substytutem innych wartości ani też nie może samo zostać zastąpione, wywodzi się bowiem z potrzeb ludzkich niepochodzących z czegoś innego[384]. W taki też sposób religię ujmują Rudolf Otto, Roger Caillois i Mircea Eliade.

---

[381] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, O.pl Polski Portal Kultury, dostępne: <http://wydarzenia.o.pl/2011/08/andrzej-rozycki-bycie-z-sacrum-galeria-wozownia-torun/>, [Dostęp 26.08.2013].
[382] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 5-6.
[383] W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 23.
[384] L. Kołakowski, *Mircea Eliade: religia jako paraliż czasu*, [w:] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź 1993, s. II-III.

Najbardziej znanym dziełem Rudolfa Otto jest wydana po raz pierwszy w 1917 roku we Wrocławiu *Świętość. Elementy racjonalne i irracjonalne bóstwa*, która bardzo szybko zyskała rzesze czytelników i została przetłumaczona na wiele języków. To właśnie w tej wnikliwej analizie religii Otto omawia *sacrum* jako nadnaturalną, wymykającą się logice, irracjonalną część świętości[385].

Świętość, według Otto, składa się z elementów zarówno racjonalnych jak i irracjonalnych, ale przede wszystkim jest kategorią pierwotną (a priori)[386]. Dla Otto świętość jest czymś więcej niż tylko kategorią moralną i to właśnie owa nadwyżka jest dla niego najbardziej istotna. Jest ona czymś najgłębszym w każdej religii, dla której Otto od rzeczownika *numen* tworzy nowe pojęcie *numinosum*. *Numinosum* jest zaś doskonałe, ale niemożliwe do zdefiniowania. Z początku Otto kładzie nacisk przede wszystkim na irracjonalność religii i jej związek z uczuciami. Zwraca uwagę na nieprawidłowość użycia słowa „świętość" jako kategorii moralnej w języku potocznym[387] i podkreśla, że „numinosum jest kategorią typowo religijną, aprioryczną, niezależną od faktów i historii, nieuzależnioną od żadnych innych dziedzin kultury, kategorią pozamoralną"[388]. *Numinosum* może być źródłem czynów dobrych, ale również tych złych i potępianych społecznie, miłości i wojen czy oszustw[389].

Takie ujęcie świętości nie oznacza, że dla Otto Bóg jest filozoficzną czy abstrakcyjną kategorią. Dla ludzi wierzących Bóg to „straszna siła objawiająca swoją potęgę i swój boski gniew"[390]. Niewyrażalność *nominosum* nie zakazuje człowiekowi starań, aby je zgłębić, a przede wszystkim go doświadczyć. *Numinosum* jest irracjonalne, gdyż nawet wnikliwe analizy nie pozwolą nam zgłębić jego tajemnicy: grozy i zachwytu. Irracjonalność ta stawia jednak człowiekowi zadanie poszukiwania jak najbliższych prawdzie wyjaśnień[391]. Otto dokładnie analizuje ów ponadnaturalny pierwiastek, a przede wszystkim wymienia i omawia jego elementy, choć wielokrotnie podkreśla, że wszystkie te nieudolne opisy oraz odwoływanie się do greki i łaciny są w istocie jedynie przyznaniem się do własnej niewiedzy i słabości.

Jako pierwszą część składową *numinosum* wymienia poczucie zależności, pojawiające się już u Friedricha Schleiermachera. Zaznacza jednak, że owo odczucie zależności jest różne

[385] J. Keller, *Rudolf Otto*, dz. cyt., [w:] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 22-24.
[386] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 132.
[387] Tamże, s. 33.
[388] J. Keller, *Rudolf Otto*, dz. cyt., [w:] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 19.
[389] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 132.
[390] J. Keller, *Rudolf Otto*, dz. cyt., [w:] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 18.
[391] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 86-87.

od wszelkiej innej zależności, która jest względna i stopniowa, nie tylko ze względu na swoją absolutność i doskonałość. Jest inna pod względem jakościowym. Otto nazywa to uczucie „uczuciem zależności stworzenia”[392], czyli poczuciem własnej marności i głębokiego uzależnienia wszelkiego bytu od czegoś wyższego, co jest ponad to wszystko (w religii chrześcijańskiej i większości innych religii – od Boga). Nowa nazwa nie rozwiązuje jednak całego problemu, gdyż uczucia tego nie da się odpowiednio określić. Jedynie realne doświadczenie może dać zrozumienie owej zależności. Otto krytykuje również Schleiermachera za pojmowanie uczucia zależności jako sposobu dotarcia do bóstwa. Według Otto rzecz ma się odwrotnie, to „uczucie zależności stworzenia”[393] wynika z bojaźni nastawionej na pewien zewnętrzny przedmiot, przedmiot *numinotyczny*. Uczucie zależności, jakie człowiek odczuwa, wiąże się oczywiście z odczuciem wyższości *numinosum*, jako rzeczywistości obiektywnej. To w wyniku *mysterium tremendum* pojawia się „uczucie zależności stworzenia” jako jego cień. Jest to uczucie „tajemnicy pełnej grozy”[394], które może być zarówno łagodne, jak i burzliwe, barbarzyńskie i subtelne, mieć konsekwencje w skupieniu lub ekstazie. Otto w bardzo bogaty i poetycki sposób opisuje tę sytuację, ale przyznaje, że wszelkie słowa są tutaj daremne, gdyż „*pojęciowo* mysterium nie oznacza nic innego, jak to, co jest ukryte, tzn. to, co niejawne, niepojęte, niezrozumiałe, niecodzienne, nieznane”[395]. Te negatywne określenia nie zmieniają jednak faktu, że *mysterium* jest czymś pozytywnym, jako coś, co daje się pomyśleć i jako takie jest przeżywane w uczuciach. Odczucie grozy wiąże się również z odczuciem „absolutnej niedostępności”[396] i wszechmocy Boga – używam tutaj określenia Bóg, gdyż sam Otto często odwołuje się do religii chrześcijańskiej, muzułmańskiej czy innej, cytując nawet Pismo Święte lub inną świętą księgę dla lepszego zobrazowania swych poglądów. Odczucia niedostępności i wszechmocy filozof obejmuje wspólną nazwą „majestas”[397], a elementy *tremendum* i *majestas* zawierają w sobie kolejny, związany z gniewem, żywotnością, namiętnością, wolą i popędem element mocy[398].

Mysterium bez elementu *tremendum* filozof określa jako *mirum*, czyli „dziwić się”[399]. *Mysterium* w ogólnym sensie jest więc przede wszystkim tajemnicą – czymś obcym,

[392] Tamże, s. 36.
[393] Tamże.
[394] Tamże, s. 39.
[395] Tamże, s. 40.
[396] Tamże, s. 45.
[397] Tamże.
[398] Tamże, s. 36-48.
[399] Tamże, s. 50.

czego człowiek nie potrafi zrozumieć ani wyjaśnić[400]. Tak Otto tłumaczy pojęcie tajemnicy przez analogię do rzeczy naturalnych, przy czym znów zaznacza, że religijna tajemnica jest czymś zupełnie innym i radykalnie niezwykłym. To właśnie odczucie „czegoś całkiem innego"[401] pojawia się nieraz przy zetknięciu z przedmiotami czy zjawiskami, które ze swej istoty już są frapujące: „zjawiska, procesy i rzeczy w przyrodzie, wśród zwierząt i wśród ludzi"[402]. Mistyka ową odmienność *numinosum* doprowadza do ekstremum, poprzez komparację nie tylko ze wszystkim, co znane i naturalne, ale w ogóle wszelkim bytem, a więc utożsamienie z nicością i próżnią. Można tę nicość rozumieć jednak pozytywnie jako *nihil* mistyków zachodnich lub *sunjam* buddystów[403].

Istotne w kontekście późniejszych rozważań Eliadego o dychotomii *sacrum* i *profanum* jest ottowskie ujmowanie *numinosum* jako złożonego z tego, co odpychające i budzące grozę (*mysterium tremendum*), ale i tego, co pociąga i fascynuje, czyli *fascinans*. Pojawiają się tu kontrast i harmonia zarazem[404].

Otto zauważa, jak w potocznym języku zmieniło swoje znaczenie pojęcie niesamowitości. Na co dzień zbyt łatwo zdarza się ludziom mówić, że coś jest niesamowite. Wystarczy chwila zachwytu. W potocznym, zracjonalizowanym sensie, niesamowite jest dziś „coś całkiem wielkiego co do wymiarów i właściwości"[405], pierwotnie i właściwie natomiast niesamowite jest właśnie *numinosum*, jako budzące niepewność i grozę. Niesamowitość jest niemal jego synonimem. Pisanie o *numinosum* jest o tyle problematyczne, że określenia często używane dla jego opisu, nawet przez samego Otto, takie jak „wzniosłe"[406], należą nie do sfery religii, lecz estetyki. Wzniosłość jest jedynie określeniem analogicznym, gdyż uczucia religijne nie są tożsame z uczuciami estetycznymi. Z drugiej strony Otto przyznaje, że istnieje pewien związek między wzniosłością i *numinosum.* Przywołuje słowa Kanta, dla którego to, co wzniosłe, jest pojęciem które „nie da się wyprowadzić z żadnego innego, które się z żadnego innego nie rozwinie"[407]. Wzniosłe jest nie tylko to, co nadmiernie wielkie. Wzniosłość łączy się z pewną tajemnicą, a także ambiwalencją odczuwaną wobec niej, co naprowadza refleksję z powrotem na *numinosum*. Z tego też względu uczucie wzniosłości

[400] Niektóre fragmenty niniejszego podrozdziału w pierwotnej wersji pojawiły się w moim artykule opublikowanym w monografii *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze.*
Zob. A. Mazela, *Sacrum w twórczości Andrzeja Różyckiego*, [w:] *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze*, red. S. Góra, J. Kulczycka, Akademia Ignatianum, Kraków 2014, s. 47.
[401] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 51.
[402] Tamże, s. 52.
[403] Tamże, s. 50-54.
[404] Tamże, s. 59.
[405] Tamże, s. 68.
[406] Tamże, s. 71.
[407] Tamże, s. 73.

jest w stanie wywołać odczucie *numinosum* oraz na odwrót, być przezeń wywołane, co nie zmienia faktu, że to ostatnie jest czymś pierwotnym, jedynym i oryginalnym, powstaje więc nie „z" poczucia wzniosłości, ale jakby „obok", poprzez asocjację. Wzniosłość jest „historycznym rozbudzeniem i pobudką"[408] świętości, jej schematem[409].

Bezwzględnie przynależną cechą *numenu* jest *sanctus*, wartość obiektywna, ale też nieskończona, baza wszelkich innych wartości obiektywnych. Otto zaznacza kilkakrotnie, że *sanctus* nie jest kategorią moralną i tłumaczy je jako „ponadświatowy"[410], co jednak nie wyjaśnia w pełni tego pojęcia. „Ponadświatowość" oznacza bowiem coś ponad bytami. *Sanctus* jest zaś wartością absolutną i należy się jej pełen szacunek. Aby lepiej wyjaśnić tę kwestię Otto wprowadza kolejny termin, mianowicie *augustum*, który porównuje do *fascinans*: „*fascinans* byłoby zatem w numenie to, dzięki czemu jest ono dla *mnie* wartością subiektywną, uszczęśliwiającą. *Augustum* zaś byłoby ono o tyle, o ile jest samo w sposobie wartością *obiektywną*, budzącą szacunek"[411]. To właśnie w następstwie tak ujętego *augustum* Otto tworzy definicję religii:

> „*z istoty swej*, abstrahując od wszystkich moralnych schematyzacji, jest najbardziej wewnętrznym zobowiązaniem (obligatio) dla sumienia i związaniem sumienia, jest posłuszeństwem i służeniem, i to nie z czystego przymusu ze strony tego, co przemożne, lecz z uznającego poddanie się najświętszej wartości"[412].

Relewantnym jest, że teolog wspomina również o środkach, w których wyraża się *numinosum*, a które odnoszą się do poszczególnych jego elementów. Jako pierwsze podaje związane z *tremendum*, ale prymitywne i odrzucone już dziś, strach i zgrozę. Na ich miejsce pojawiają się „okazałość albo *wzniosłość*"[413]. *Mysterium* czy *mirum* wyrażają się natomiast w cudzie.

Wzniosłość jest równocześnie najlepszym środkiem, za pomocą którego *numinosum* może objawiać się w sztuce, według Otto szczególnie w architekturze, już tej starożytnej, jak kręgi z bloków skalnych czy egipskie piramidy. Sztukę, która kieruje myśli widza ku *nominosum*, cechuje również często magiczność. Otto pisze o sztuce Chin, Japonii czy Tybetu, która rzeczywiście ma swoje historyczne źródło w praktykach magicznych, zaznacza jednak, że nawet bez znajomości historycznego kontekstu dzieła te wywołują

[408] Tamże, s. 75.
[409] Tamże, s. 68-75.
[410] Tamże, s. 80.
[411] Tamże.
[412] Tamże, s. 80.
[413] Tamże, s. 90.

szczególne, numinotyczno-magiczne wrażenie. Jako najbardziej numinotyczną sztukę zachodnią Otto wymienia natomiast, cechujący się szczególną podniosłością, gotyk. Wzniosłość i magiczność są jednak jedynie pośrednimi środkami wyrazu *numinosum*. Za środki bezpośrednie Otto uznaje ciemność i milczenie. Szczególnie ważny w kontekście fotografii jest fakt, że ciemność według Otto do pełni numinotycznego oddziaływania wymaga kontrastu: „ona sama musi jeszcze chcieć przezwyciężyć ostatnie światło”[414]. Otto mówi tu przede wszystkim o mistycznym półmroku świątyń i alei drzew, „*tajemniczej* grze półświatła”[415]. Milczenie jest zaś odpowiednikiem ciemności w sferze dźwięków. Otto wymienia także trzeci środek wyrazu *numinosum*, występujący głównie w sztuce Wschodu, ale nie tylko, czyli „próżnię i przestrzenną pustkę”[416]. Rozległe pustynie, stepy czy pola są jakby przyziemną wzniosłością. Na Wschodzie elementy te potrafi wykorzystać zarówno architektura, jak i malarstwo. Pustka, choć jest tutaj negacją, robi miejsce dla czegoś zupełnie innego[417].

Numinosum jest tylko częścią świętości, jego elementem irracjonalnym. Otto zaś nie dyskredytuje racjonalizmu. Świętość w ujęciu chrześcijańskim składa się zarówno z elementów irracjonalnych jak i racjonalnych, celowych, osobowych i etycznych. Bez elementów racjonalnych religia chrześcijańska i ujęte w niej pojęcie świętości nie byłyby tym, czym są rzeczywiście, natomiast brak *numinosum*, jako tego, co irracjonalne, odebrałby jej głębię[418].

Mircea Eliade ugruntował poglądy Rudolfa Otto, ale również je przekształcił. Także dla niego *sacrum* jest religią przeniesioną w sferę psychologii i jej istotą nie jest wiara w Boga, ale odczucie tej ambiwalencji grozy i zachwytu. Dalej jednak ujawniają się różnice w poglądach Otto i Eliadego, który opisując *sacrum,* wykracza poza stosunek elementu racjonalnego i irracjonalnego. Skupia się natomiast na dychotomii *sacrum* i *profanum*, gdyż są to zawsze sfery diametralnie różne[419]. Istota *sacrum* zawiera się już w jego definicji, czy wręcz samej nazwie – jest to przeciwieństwo świeckości[420]. Obaj, Eliade i Otto, mówią o ambiwalencji *sacrum*. Jest ona tutaj nie tylko psychologiczna (odpychanie lub przyciąganie przez *sacrum*), ale również aksjologiczna (*sacrum* jest jednocześnie „święte” i „skalane”[421]).

[414] Tamże, s. 95.
[415] Tamże.
[416] Tamże.
[417] Tamże, s. 89-96.
[418] Tamże, s. 129.
[419] J. Keller, *Rudolf Otto*, dz. cyt., [w:] R. Otto, *Świętość*, przeł. B. Kupis, dz. cyt., s. 20-21.
[420] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 2.
[421] Tamże, s. 20.

Symbol religijny nie wyraża ani nie zastępuje innych potrzeb człowieka, ale należy do protoplazmatycznej warstwy życia duchowego i podtrzymuje niezmienne, fundamentalne pragnienie człowieka: znieruchomienie czasu. Mit, wokół którego krystalizuje się religia, zatrzymuje czas i uwalnia człowieka od historyczności, natomiast mityczne i symboliczne doświadczenia świata należą do niezbywalnych jakości człowieczeństwa[422].

Eliade nie kwestionuje historycznych uwarunkowań religii, dogmatów, mitów i rytuałów, istotne dla niego są jednak stałe schematyzacje tworzące właściwą substancję życia religijnego, czyli formy przekraczania czasu. Podobnie jak Otto nie wyróżnia on żadnej religii jako tej jedynej prawdziwej. Religie są wcieleniami jednej i tej samej intencji pierwiastkowej i tylko przez nie, w etnicznym języku i w maskach cywilizacji jest ona nam dostępna[423]. Eliade zwraca uwagę na fakt, że każda religia przeciwstawia *sacrum* (sakralność, świętość) i *profanum* (powszedniość, świeckość). Eliade porównuje to, jak jawi się pierwiastek *sacrum* w różnych religiach, gdyż pozwala to zobaczyć jego zmieniającą się morfologię i rozwój historyczny. Istotnym jest fakt, że pomimo swoistości religii i jej niewytłumaczalności na gruncie innych nauk, nie istnieje „czyste zjawisko religijne"[424], gdyż jest to zjawisko ludzkie, a więc uwikłane w inne dziedziny ludzkiej działalności[425].

Kluczowe znaczenie w myśli Eliadego ma natomiast pojęcie hierofanii. Jest to punkt, w którym spotykają się dwie, tak odmienne płaszczyzny *sacrum* i *profanum* – objawienie świętości w zwyczajnym przedmiocie czy nawet człowieku. Hierofanią może stać się cokolwiek, co nie znaczy bynajmniej, że wszystko może być przejawem sfery *sacrum* jednocześnie. Dialektyka hierofanii zawsze bowiem zakłada pewien wybór[426]. Jej przedłużeniem jest natomiast symbolika. Według Lèvy Bruhla, symbole są w większości substytutem przedmiotów świętych, dla Eliadego jednak nie są zastąpieniem hierofanii, ale jej przedłużeniem, a nawet nią samą, ponieważ objawiają rzeczywistość świętą lub kosmologiczną. Symbolika jest nawiązaniem stałej łączności z *sacrum*[427].

Czas dla człowieka religijnego jest podzielony na świąteczny i świecki. Czas sakralny jest tak naprawdę przywróceniem praczasu mitycznego. Można powiedzieć, że ten czas mityczny jest więc niejako pozbawiony cech konstytutywnych dla czasu: nie płynie, nie zmienia się, zawsze może być przywołany na powrót. Człowiek religijny

[422] L. Kołakowski, *Mircea Eliade: religia jako paraliż czasu*, dz. cyt., [w:] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. III.
[423] Tamże, s. III-IV.
[424] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 7.
[425] Tamże.
[426] Tamże, s. 18.
[427] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 428-429.

właśnie w tym czasie pragnie egzystować, gdyż jest on bliski „wieczności”[428]. Podobnie jak wszystko może stać się hierofanią, a więc objawiać świętość i w niej uczestniczyć, tak samo każdy czas może stać się czasem sakralnym[429]. Istotna jest również ciągłość czasu sakralnego i jego periodyczność (np. liturgia chrześcijańska), choć istnieją wyjątkowe rytuały, które można uczynić w każdym momencie[430]. Przestrzeń i czas mają więc podobną naturę, istnieje między nimi relacja o charakterze religijnym, która może je nawet ze sobą utożsamić. Dla niektórych plemion, każdego roku świat powstaje jakby na nowo, innymi słowy, gdy przemija rok, świat również przemija, aby odrodzić się podobnie jak czas[431].

Dla Eliadego „*sacrum* jest tym, co istnieje *par excellence*, jest zarazem mocą, skutecznością, źródłem życia, płodności”[432]. Człowiek religijny poszukuje go i pragnie, aby jego życie było z nim połączone. W ten sposób żyje w realiach obiektywnych i owocnych, wbrew subiektywizmom i względnościom. Człowiek, aby istnieć, potrzebuje stałego kontaktu z transcendencją[433].

Współczesne potoczne rozumienie mityczności odbiega w zupełności od jego pierwotnego znaczenia, jest kojarzone z fantastyką, bajką, imaginacją – czymś nieprawdziwym. Tymczasem Eliade zauważa, że w kulturach pierwotnych to właśnie czas mityczny jest jedynym realnym. Mit jest sakralną opowieścią o rzeczywistych, czyli właśnie sakralnych wydarzeniach, a tylko czas sakralny jest czasem rzeczywistym. Pojawienie się w świecie *sacrum* czyni ze świata coś rzeczywistego. Mity wyjaśniają, jak coś powstało, a zarazem, dlaczego w ogóle zaistniało. Główną funkcją mitu jest podanie wzorców dla wszystkich ludzkich zwyczajów i czynności[434].

Tam, gdzie mit jest wciąż żywy, oznacza „historię prawdziwą”[435], w odróżnieniu od „historii fałszywych”[436], czyli baśni i legend. Występuje tu jednak inna niż współcześnie definicja prawdy. Prawdziwe jest to, co godne naśladowania, a więc te historie, które opowiadają o uczynkach bogów, bohaterów bądź też o tym, jak uzdrowiciel posiadł moce nadprzyrodzone. Fałszywe są zaś historie pozbawione *sacrum*, o treściach świeckich i uczynkach niegodnych naśladowania. Opowieści świeckie mogą być wygłaszane w każdym

[428] Tamże, s. 89-90.
[429] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 373.
[430] Tamże, s. 376, 382.
[431] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993, s. 91.
[432] Tamże, s. 59.
[433] Tamże, s. 59, 63.
[434] Tamże, s. 109-112.
[435] M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998, s. 14.
[436] Tamże, s. 15.

czasie i przy wszystkich, natomiast te sakralne jedynie w czasie świętym (w jesienne i zimowe noce) i tylko przy wtajemniczonych osobach[437].

Mity tłumaczą nie tylko powstanie świata, ale ukonstytuowanie się człowieka takim, jakim jest obecnie: śmiertelnym, żyjącym w społeczeństwie, posiadającym popęd płciowy i zmuszonym do pracy. Wszystko to jest bowiem następstwem pewnych mitycznych wydarzeń. Znajomość mitów w społeczeństwach pierwotnych jest podstawowym obowiązkiem i koniecznością, gdyż to one dają wzorzec każdego zachowania, tłumaczą wszystko i mówią, jak żyć. Człowiek archaiczny nie tylko pamięta mity, recytuje je, powtarza, ale także reaktualizuje[438]. Rytuały potwierdzają wartość mitu, ukazują to, co stałe, pozwalają człowiekowi wierzyć, że „istnieje coś w sposób absolutny"[439]. Mity dają więc ludziom oparcie, pomagają rozwiać wątpliwości, upewniają w ich postępowaniu[440].

Eliade dokonuje całościowej oceny nie tylko różnych religii, ale także kultur, nie wykluczając kultury współczesnego Zachodu. Według niego, nie da się żyć kompletnie niereligijnie, gdyż podział na *sacrum* i *profanum* daje potrzebny człowiekowi punkt stały i pewną orientację. Homogeniczność przestrzeni świeckiej powoduje zamęt i zagubienie. Z drugiej jednak strony nawet w kompletnie zlaicyzowanej współczesnej przestrzeni można wyróżnić takie miejsca, które są inne od pozostałych, wyjątkowe, na podobnej zasadzie, co w kulturach tradycyjnych miejsca święte: Ojczyzna, własny dom czy miejsce szczególne choćby dla niewielkiej liczby osób poprzez skojarzenie z pewnym wydarzeniem[441].

Łatwo dostrzec punkty wspólne filozofii Eliadego nie tylko z myślą Otto, ale także z rozważaniami francuskiego intelektualisty Rogera Cailloisa, który również podkreśla wynikające z definicji odróżnienie *sacrum* od *profanum* oraz pisze, że każda religijna koncepcja świata zakłada rozróżnienie tych dwóch przeciwstawnych sfer. *Sacrum* jest według niego pewną kategorią wrażliwości, na której opiera się postawa religijna. Chroni ono również wiarę od rozważań, umieszcza poza i ponad rozumem. Według Cailloisa, wszystko może stać się siedzibą *sacrum*, ale nigdy samo z siebie, lecz dzięki łasce. Ważne, że gdy coś staje się siedzibą *sacrum*, nie jest to widoczne z zewnątrz. Następuje natomiast głęboka przemiana wewnętrzna. Zmienia się również stosunek do tej rzeczy lub istoty, staje się ona w pewnym stopniu niedostępna i zakazana. *Sacrum* należy bowiem chronić od w pełni negatywnego *profanum*, które jest tutaj sferą powszechnego użytku, czynów, które nie

[437] Tamże, s. 14-15.
[438] Tamże, s. 17-18.
[439] Tamże, s. 140
[440] Tamże, s. 139 –141.
[441] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, dz. cyt., s. 15-18.

wymagają żadnej ostrożności. *Sacrum* natomiast to sfera niebezpieczna i zakazana, ale potrzebna[442].

Jan Andrzej Kłoczowski zwraca uwagę na problematyczność pojęcia *sacrum*, które stało się „workiem, do którego wrzuca się bardzo przypadkowe treści"[443]. Przywołuje on postać teologa i biskupa Uppsali Natana Söderbloma, który „świętość" uważał za najistotniejsze pojęcie religii, ważniejsze nawet od samego Boga. Takie podejście do sprawy pokrywało się z poglądami wielu badaczy, którzy odkryli, że istnieją takie religie, które nie opierają się wcale na relacji człowieka do osobowej istoty wyższej, choćby buddyzm, dżinizm i taoizm. Słowo *sacrum* miało pełnić rolę klucza do zrozumienia fenomenu religii w ogóle, nie tylko w europejskim znaczeniu. Marcel Mauss podobnie uważał świętość za macierzystą ideę religii. Obaj jednak badali religię na odmiennych płaszczyznach: antropologicznej (tutaj wprowadzenie pojęcia *sacrum* miało zapewnić religii autonomię i uchronić ją od sprowadzenia do psychicznych czy socjologicznych potrzeb człowieka) i socjologicznej (gdzie *sacrum* miało pomóc uchwycić społeczną funkcję religii). Kłoczowski wspomina o poglądach Otto, który pojmował *sacrum* jako sferę emocjonalnie przeżywanego spotkania człowieka z tajemnicą, stanowiącą odrębną rzeczywistość[444]. Kłoczowski przywołuje również postać Eliadego, ale eliadowska dychotomia *sacrum-profanum* wydaje mu się niewystarczająca. Za Heideggerem włącza w swoje rozważania kolejne pojęcie: *divinum*, czyli boskość. *Sacrum* staje się wówczas tym, co pośredniczy między *divinum* (*Deus*) a *profanum*, czyli objawia człowiekowi Boga. Według Ojca Yvesa Congara, jedynym *sacrum* dla chrześcijanina jest tak naprawdę człowieczeństwo Chrystusa. Kłoczowski zgadza się z nim i nazywa Wcielenie „najwymowniejszą i ostateczną teofanią"[445]. Ostatecznie postuluje odrzucenie rzeczownikowego pojęcia *sacrum* i zastąpienie go przymiotnikiem sakralny jako cechę tego, co odsyła do Boga[446]. Stanowisko Kłoczowskiego wynika zapewne z jego duchowej drogi chrześcijańskiego kapłana. Pomija on bowiem w końcu pozostałe religie, o których wspomina na samym początku swojego tekstu.

Wracając do poglądów Otto, Cailloisa i Eliadego, *sacrum* w myśli każdego z tych trzech filozofów jest czymś wyjątkowym, niezastępowalnym, koniecznym, choć trudnym do precyzyjnego ujęcia w słowach. Różycki stara się zbliżyć do *sacrum* na swój wyjątkowy

[442] R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995, s. 15-26.
[443] J. A. Kłoczowski OP, *Sacrum – fascynacje i wątpliwości*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 47.
[444] Tamże, s. 47-48.
[445] Tamże., s. 53.
[446] Tamże.

sposób, równocześnie ukazując je jako niezwykłą tajemnicę, której nie można w pełni pojąć. Nie czyni tego jednak poprzez słowa, lecz swoją filozoficzną refleksję wyraża za pośrednictwem obrazów.

I.2.2 Sztuka wobec *sacrum*

Władysław Stróżewski, rozważając możliwość zaistnienia *sacrum* w sztuce, zwraca uwagę, że posiada ono analogiczne znaczenie, co słowo *sanctus* czy *sanctum*. Zazwyczaj *sacrum* jest odczytywane jako synonim tego, co religijne, chociaż sama religijność jest terminem podobnie niedookreślonym. Trudne jest także rozróżnienie i zdefiniowanie takich pojęć jak „*sacrum* w sztuce", „sztuka sakralna", „sztuka religijna", a także pokrewne „sztuka liturgiczna" i „sztuka kościelna"[447].

Słowo *sacrum* wywodzi się od *sacer* – słowa o korzeniach umbryjsko-oskijskich. *Sacer* i *sanctus* są do siebie znaczeniowo zbliżone, jednak w pewnym momencie pojawiła się między nimi istotna różnica: *sanctus* stał się kategorią jednoznacznie pozytywną, *sacer* natomiast pozostał *ambiwalentny znaczeniowo i aksjologicznie*. *Sacrum* implikuje bowiem dwa przeciwstawne znaczenia: *poświęcony bogom* jak i *poświęcony bogom podziemnym, przeznaczony na śmierć, przeklęty, ohydny, sromotny, haniebny, bezecny*. *Sanctus* wiąże się z Bogiem, ale *sacrum* nie musi być kojarzone z bóstwem ani religią. Słowo *sacrum* określa przede wszystkim to, co inne. Świętość natomiast nie musi być czymś różnym, raczej temu, czego człowiek nie potrafi wyjaśnić, nadaje rangę świętości. Nie jest łatwo również orzec, które z pojęć jest bardziej pierwotne. Religijny punkt widzenia wskazuje na *sacrum* (Stróżewski przywołuje tu dodatkowo ottowskie pojęcie *numinosum*), ale spojrzenie fenomenologiczno-teologiczne, związane z konkretną koncepcją bóstwa jako „absolutu i czegoś bezwzględnie pozytywnego, chociaż transcendentnego, przekraczającego nasze możliwości poznawcze"[448] stawia *sanctus* przed *sacrum*[449].

Filozof, omawiając obecność s*acrum* w sztuce, wspomina o częstej genezie tego fenomenu w intensywnym przeżyciu religijnym artysty. Tego typu doświadczenie twórcy i polanie przedmiotu wodą święconą, a więc jego fizyczne poświęcenie, nie gwarantują jednak doświadczenia sakralności w kontakcie z nim. Istotne, że s*acrum* objawia się również w dziełach, które nie poruszają treści religijnych. Odbiorca wyczuwa je intuicyjnie w postaci pewnej tajemniczości i wzniosłości, ale ciężko mu określić, czym ono właściwie jest.

Stróżewski zwraca więc uwagę na podobne kwestie, co Eliade, jednak myślicielem, do którego odwołuje się przede wszystkim, jest Otto. Podaje wprawdzie trzy konkretyzacje dzieła sztuki według Romana Ingardena, niemniej dodaje do nich czwartą, zainspirowaną

[447] W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, dz. cyt., [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 23.
[448] Tamże, s. 24.
[449] Tamże, s. 24-25.

myślą Otto. Tak więc obok fizycznej podstawy dzieła, samego obrazu oraz warstwy estetycznej, uwzględnić należy według niego również konkretyzację numinotyczną[450].

Opisując aspekt semiotyczny dzieła, Stróżewski pisze o odwzorowaniu zdarzeń z Pisma Świętego jako jednej z sytuacji, w której, poprzez przedstawienie tamtej przestrzeni, a także przywołanie tamtego czasu, *sacrum* pojawia się w sztuce. Według badacza, „dzieło sztuki nabiera tym samym jakby wartości rytuału"[451]. Nie posiada ono takiej samej siły, co rytuał, ale zbliża się do niego poprzez to „odtworzenie" i „powtórzenie", które się w nim wydarzają[452]. Ponownie pojawia się analogia do koncepcji religii Eliadego, który opisywał, jak w społeczeństwach pierwotnych rytuały pozwalają powrócić do czasów mitycznych, a więc przenieść się w czas święty, zawieszony poza historią[453].

Odwzorowanie nie jest jednak najlepszym przykładem bytowania sfery *sacrum* w dziele sztuki. Sztuka najmocniej ewokuje *sacrum* poprzez partycypację, w której ma ono swoje źródło przede wszystkim w samym dziele. *Sacrum* staje się nieprzewidywalnym i niemierzalnym naddatkiem. Stróżewski, odwołując się do Ferdinanda de Saussure'a, mówi o czystym znaczeniu, którego źródła nie znamy i nie jesteśmy w stanie odnaleźć, które jednak staje się symbolem czegoś innego. Następnie przywołuje tezę Ernesta Cassirera, zgodnie z którą sztuka intensyfikuje rzeczywistość, oraz odnosi ją również do „nadrzeczywistości"[454], wymykającej się prostemu odwzorowaniu przez człowieka. Największe bowiem dzieła odsyłają zazwyczaj do czegoś poza nimi. Zrozumienie ich znaczenia przez odbiorcę jest więc uwarunkowane jego zdolnością zwrócenia się ku temu, co poza obrazem[455].

Rozważania te prowadzą filozofa ku problematyce symboliczności, która często służy wywołaniu zjawiska *sacrum* w sztuce. Dzieje się to nie tylko poprzez intensyfikację, ale także zestawienie kontrastowych jakości, związanych z *sacrum* i *profanum*, jak choćby światło i ciemność. Podobnie do Otto mówi o mroku i pustce we wschodniej architekturze. Następnie pojawia się aspekt aksjologiczny dzieła. Stróżewski potwierdza, że „niesamowitość, inność, tajemniczość, groza, majestatyczność, potęga, łaskawość, czystość, irracjonalność i inne tego rodzaju wartości, odkryte i przeanalizowane między innymi w *Das Heilige* Rudolfa Otto"[456] mogą pojawiać się w sztuce. Mogą mieć one związek z wartościami estetycznymi, jednak wykraczają poza doświadczenie estetyczne, pozwalając na ukonstytuowanie się nowego

[450] Tamże, s. 26-27, 35.
[451] Tamże, s. 29.
[452] Tamże.
[453] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 89-90.
[454]
[455] W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, dz. cyt., [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 29-32.
[456] Tamże, s. 32.

przedmiotu intencjonalnego, który Stróżewski nazywa wspomnianą już wcześniej konkretyzacją numinotyczną[457].

Stróżewski nawiązuje również do teorii Mieczysława Wallisa, według którego wartości estetyczne nie istnieją samodzielnie, w oderwaniu od przedmiotów estetycznych. Wallis wyróżnia wartości estetyczne łagodne i ostre. Do tych pierwszych zalicza piękno i śliczność, które powodują jedynie przyjemne, pozytywne odczucia. Wartości ostre to tragizm, groteskowość, charakterystyczność, ekspresyjna brzydota, ale także wzniosłość. Pisze, że przedmioty wzniosłe z początku przygnębiają, wzbudzają lęk, a nawet grozę, a dopiero w następnej fazie, kiedy człowiek przezwycięży negatywne emocje, pojawia się głębokie zadowolenie. Wzniosłość jest wartością, z którą wiążą się więc pewne uczucia ambiwalentne. Wallis przytacza wypowiedzi wielu estetyków, takich jak Burke czy Kant. Zauważa również, że są i tacy, którzy zaprzeczają konieczności pojawienia się strachu czy depresji w kontakcie z przedmiotami wzniosłymi. Volket twierdzi, że istnieją dwa rodzaje przedmiotów wzniosłych: jedne, to te, którym z początku towarzyszy przykrość, inne zaś są jej pozbawione i dają czystą przyjemność. Mniej kłopotu nastręczają wartości tragiczne oraz estetycznej brzydoty, które w sposób oczywisty wiążą się z odczuciem przykrości. Brzydota może posiadać wiele oblicz, jednak zawsze w pierwszej chwili budzi większą lub mniejszą odrazę. Podobnie ambiwalentna, co wzniosłość, wydaje się natomiast wartość komizmu. Reakcją na dowcip, z którym zawsze wiąże się pewna deformacja, zazwyczaj jest w pierwszym momencie zdziwienie, dezorientacja, niepokój, jednak później, kiedy orientujemy się w sytuacji i dostrzegamy zabieg artystyczny, z którym mamy do czynienia, pojawia się zadowolenie i podziw dla autora. Nie dzieje się tak zawsze, według Wallisa istnieją takie przedmioty komiczne, które od razu bawią nas, bez wcześniejszych przykrości. Istotne jest, że przedmioty komiczne nigdy nie są piękne ani wzniosłe. Równocześnie Wallis wspomina o przedmiotach o wartościach mieszanych, czyli takich, które w pewnej części charakteryzują się wartościami łagodnymi, a w innych ostrymi[458]. Istotne jest, że zarówno wartości estetyczne łagodne, jak i ostre, mogą łączyć się z *sacrum*. Nawet brzydota może je współkonstytuować. Wyjątkiem dla Stróżewskiego są komizm i groteska. Za Otto wymienia on również wartości, które niejako ciążą ku sakralności, czyli wzniosłość, ciemność, cisza i milczenie[459].

[457] Tamże, s. 31-32.
[458] M. Wallis, *Przeżycie i wartości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968, s. 188-194.
[459] W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, dz. cyt., [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 34.

Szczególną uwagę zwraca Stróżewski na sytuację odwrotną, w której przesyt wartości estetycznych uniemożliwia pojawienie się *sacrum*. Także kicz blokuje możliwość pojawienia się w dziele jakichkolwiek wartości innych niż estetyczne, gdyż nawet te, które są w nim obecne, nie są autentyczne. Najważniejsza konkluzja Stróżewskiego pokrywa się zarówno z sądami Eliadego, jak i Otto – nie da się wyjaśnić, czym tak naprawdę jest *sacrum*. Dzięki wartościom artystycznym można wskazać pewne środki, które pozwalają pojawić się *sacrum* w sztuce. Nie znaczy to jednak, że *sacrum* jest z nimi tożsame. Możliwe, że właśnie ta niedostępność, która jest istotą *sacrum*, sprawia, że zachwyca ono nawet bardziej niż piękno[460].

Stróżewski i Ingarden analizują dzieło w sposób fenomenologiczny, uwzględniając rolę odbiorcy i wychodząc mu naprzeciw, Gadamer natomiast poprzez hermeneutyczne ujęcie pokazuje napięcie wewnątrz samego obrazu. Dzieło sztuki jest więc „tworem «granicznym», sytuującym się między przedstawieniem a tym, co przedstawiane"[461], co sprawia, że jest on niejako predestynowany do objawiania sfery *sacrum*. Granica jest zawsze miejscem tajemniczym, zarówno między obrazem i rzeczywistością, życiem i śmiercią, jak i w postaci progu domu czy kościoła, co eksploruje wielu artystów niekoniecznie związanych z nurtem sztuki religijnej czy sakralnej. Gadamer uznaje jednak właśnie wizerunek religijny za ten, który „pozwala w pełni wystąpić właściwej wartości bytowej obrazu"[462] oraz ukazuje to, jak sztuka „w uniwersalnym sensie przynosi bytowi przyrost obrazowości"[463]. Obraz nie jest więc jedynie odtworzeniem, kopią rzeczywistości, ale odrębnym bytem, który pozwala innym bytom stać się postrzegalnymi zmysłowo. W przypadku zaś obrazu religijnego mamy do czynienia z emanacją boskości, co oznacza, że obraz nie jest jedynie ilustracją. Równocześnie wizerunek dokonuje zmysłowej kategoryzacji *sacrum* i narzuca nam sposób jego odczytania. Anna M. Niedźwiedź zwraca uwagę na bliskość obrazu i symbolu w koncepcji Gadamera, a właściwie mówi, że obraz jest czymś między prezentacją symbolu (zastępowaniem), a prezentacją znaku (wskazywaniem). Symbol jest na tyle bliski obrazowi, że wręcz ciężko je od siebie odróżnić. Oba spełniają funkcję reprezentacji, a co za tym idzie w nich obu obecna jest rzeczywistość, którą reprezentują. Symbol jednak nie wzbogaca bytu, a jedynie zastępuje. Reprezentacja poprzez obraz jest odmienna, sprawia, że to, co jest

[460] Tamże, s. 35.
[461] A. M. Niedźwiedź, *Sacrum w obrazie*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lul, M. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2003, s. 188.
[462] Tamże, s.186.
[463] Tamże.

przezeń reprezentowane „istnieje bardziej, właściwiej”[464]. W kontekście tej analizy *sacrum* właśnie poprzez obraz objawia się w pełni i we właściwy sposób.

Obie koncepcje, fenomenologiczna i hermeneutyczna, pozwalają w całości objąć problem relacji rzeczywistości i obrazu, a także rzeczywistości transcendentnej i obrazów sakralnych. Ukazują zarówno sytuację odbiorcy i odbioru dzieła, jak i wewnętrzną grę w obrazie, która na ten odbiór wpływa, a wręcz go kreuje. Strukturę obrazu tworzą zarówno elementy materialne, jak i duchowe, przez co wyrywa on człowieka z codziennej rutyny, kierując jego myśli także ku Bogu. Szczególnym „wyłomem w rzeczywistości”[465] są natomiast obrazy uznane za święte[466].

Stefan Sawicki poddaje krytyce podział na *sacrum* i *profanum*, tłumacząc, że w historii zbawienia Boży plan obejmuje wszystko bez wyjątku i wszystko może być uznane za święte jako uczestniczące w Bożym Królestwie. Przyznaje jednak, że dychotomia ta z perspektywy historii i kultury istnieje rzeczywiście i może być przydatna w omawianiu zjawisk związanych z literaturą, zwłaszcza kategorii przestrzeni i czasu. Rozważania Sawickiego można jednak swobodnie rozszerzyć na inne dziedziny sztuki.

Teoretyk ten nie rozważa kwestii obiektywnego istnienia *sacrum*. Interesuje go fakt zaistnienia *sacrum* w literaturze „jako wartość sakralna dla człowieka”[467]. *Sacrum* jest więc tutaj rozumiane bardzo ogólnie „jako hasło wywoławcze dla różnorodnych elementów sakralnych, związanych bliżej z religijną postawą, z tym, co nadnaturalne”[468]. W indywidualnych utworach Sawicki traktuje jednak *sacrum* bardzo konkretnie, ograniczając się w większości przypadków do *sacrum* religii chrześcijańskiej[469].

Pierwszym polem, w którym Sawicki dostrzega przejawy *sacrum* w literaturze, jest pole tematyczne. Przypomina tutaj różne pojęcia literaturoznawcze, między innymi motyw, który równie często używany jest w stosunku do sztuk plastycznych. Zauważa, że niemal cała poezja przesiąknięta jest motywami sakralnymi. Stwierdzenie, że Biblia jest jednym z częstszych źródeł odniesień w literaturze europejskiej z powodzeniem można sparafrazować, zamieniając literaturę na sztukę i architekturę. Podobnie jak literatura zawsze, a szczególnie w pewnych epokach, czerpała inspirację z religijnej tradycji, tak i sztuki plastyczne. Trzeba jednak przyznać, że deformacje, parodie i zaprzeczenia, o których pisze

[464] Tamże, s. 187.
[465] Tamże, s. 188.
[466] Tamże, s. 186-188.
[467] S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1983, s. 173.
[468] Tamże.
[469] Tamże, s. 172-192.

Sawicki, w plastyce – aż do XX wieku – zdarzały się znacznie rzadziej niż w twórczości literackiej[470].

Poza tym, co do danego dzieła wniesie autor, istnieje jeszcze wszystko to, co wprowadza weń interpretacja odbiorcy, który może się stać „instancją ujawniającą, współtworzącą teologiczny sens wewnętrzny i zewnętrzny utworu"[471]. Analogicznie dzieje się w przypadku obrazów czy rzeźb. Sawicki podkreśla jednak wątpliwości, jakie budzi tego rodzaju odczytanie. Pojawiają się tutaj dwa kolejne pojęcia: „teologii zawartej w literaturze"[472] i „teologii literatury"[473], jako dwie różne relacje tych dziedzin[474].

Historyk pisze również o wadze symbolu w literaturze o tematyce sakralnej, a także o silnym jej zmetaforyzowaniu, częstym występowaniu w niej analogii, antytezy, paradoksu, alegorii czy mitu. Również wieloznaczność jest cechą tego typu dzieł. Znowu jednak to samo można powiedzieć o sztuce plastycznej, w której obecne jest *sacrum*, o czym wspominałam przy okazji omawiania religioznawczych i filozoficznych poglądów na tę sprawę. Sawicki dodaje jeszcze w odniesieniu do poezji, że cechuje ją kontemplacyjna postawa wobec rzeczywistości, bliska modlitwie[475], co również tyczy się dzieł plastycznych, dotykających treści transcendentnych.

Poszukiwanie boskich śladów w świecie oraz przekraczanie jego granic jest dla wielu artystów sprawą nadrzędną. Można nawet powiedzieć, że przez wieki największą ambicją sztuki było przekazywanie sensów nadprzyrodzonych. Dietrich Bonhoeffer widzi przyczynę tej postawy w potrzebie „*zakotwiczenia Ja w absolucie*"[476], Renata Rogozińska natomiast dostrzega w tym stanie rzeczy usprawiedliwianie własnego istnienia, budowanie prestiżu i pozyskiwanie władzy. Badaczka dotyka tematu podziału świata na sfery *sacrum* i *profanum*, patrzy jednak na tę kwestię inaczej niż Sawicki, a mianowicie poprzez problem ikonoklazmu. Za jego źródło uważa pogląd o dualizmie świata ludzkiego i boskiego, a także podział na byty duchowe, czyli dobre oraz materialne, niedoskonałe. Zauważa wprawdzie chrześcijańskie dążenia do zrehabilitowania tego, co cielesne, dzięki chrystologii i soteriologii. Przez wcielenie Boga w Jezusie Chrystusie cielesność zostaje uświęcona. Mimo to dualizm ciała i duszy, dobra i zła oraz światła i ciemności wciąż stanowi wg Rogozińskiej pewien problem.

[470] Tamże, s. 174.
[471] Tamże, s. 184.
[472] Tamże.
[473] Tamże.
[474] Tamże.
[475] Tamże, s. 189, 191.
[476] R. Rogozińska, *Monstrualność sztuki, czyli numinotyczna moc deformacji. Kilka refleksji o źródłach i roli deformacji w sztuce religijnej – dawnej i współczesnej*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 62.

Asymetria nieba i ziemi jest nadal utrzymywana przez chrześcijaństwo, mimo prób połączenia tych światów.

Święty Tomasz z Akwinu wyraził pogląd, zgodnie z którym boska transcendencja nie powinna być powodem ucieczki od materialnej strony rzeczywistości, gdyż poprzez zmysłowość, naturalną dla ludzkiego poznania, również można ukazać wielkość Boga – właśnie dzięki podkreśleniu kontrastu między Nim a Jego stworzeniem. Sztuka pozbawiona związku z naturą, przesycona duchowością, może stać się przyczyną idolatrii. Już w średniowieczu artyści pomijali w swych pracach świat materialny, w celu ukazania duchowej istoty bytu. Współcześnie dzieło sztuki nie tylko nie przedstawia w tradycyjnym sensie tego słowa, ale często pozbawione jest materialnego nośnika[477].

Rogozińska, podobnie jak Sawicki, widzi w sztuce dużą rolę symbolu, jako równoczesnego odkrywania i przysłaniania znaczeń. Elżbieta Wolicka nazywa symbol zagadką, gdyż

„«daje do myślenia» i nie poddaje się interpretacji dosłownej, nie da się rozszyfrować do końca. To, co w nim przedstawione, zawiera istotną, ale tajemniczą, niejasną i wieloznaczną aluzję, do której odczytania – zawsze tylko przybliżonego – potrzebny jest odpowiedni klucz, dodatkowa wiedza, a także intuicja i umiejętność wnikania w pozazjawiskową stronę rzeczy zmysłowych”[478].

Symbol, postrzegany jako tajemnica, staje się bliski *sacrum*. Jego nurtująca niedookreśloność wyzwala odbiorcę dzieła z okowów dosłownej interpretacji poszukującej materialnych odnośników przedstawionych w dziele kształtów, prowadzi jego myśli ku wyższym ideom i wartościom, otwiera drogę ku transcendencji.

Zbigniew Treppa dotyka kwestii ważnych zarówno dla Sawickiego, jak i Rogozińskiej. On również przywołuje poglądy św. Tomasza, według którego świat materialny jest jedyną drogą poznania rzeczywistości duchowej, a istotną rolę spełnia tutaj analogia. Treppa zauważa też związki obrazu i słowa, gdyż, choć materia tych komunikatów jest różna, odbiór jest podobny. Czytając słowa, mamy przed oczami pewne obrazy, natomiast oglądając obraz odczytujemy go, nadajemy znaczenia, definiujemy pojęcia. Człowiek zawsze posługuje się znakami, znaki te w różnych kontekstach mogą mieć jednak różne odczytania. Sens komunikatu rozpościera się na wielu płaszczyznach, do których odbiorca powinien

[477] Tamże, s. 62-68.
[478] E. Wolicka, *O różnych typach wyobraźni symbolicznej i co z nich wynika dla sztuki sakralnej*, „W drodze” 1989, nr 3, s. 72-84, cyt. za: R. Rogozińska, dz. cyt., [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 69.

starać się dotrzeć. Odpowiednie odczytanie treści komunikatu zależy od stopnia otwartości odbiorcy na szerokie pole znaczeniowe, pole wykraczające poza zmysłowość. Tym zaś, co otwiera człowieka na rzeczywistość ponadzmysłową, jest symbol. Treppa, odwołując się do Antoniego J. Nowaka, pojmuje symbol jako połączenie świata zmysłowego i duchowego, ziemskiego i niebieskiego, widzialnego i niewidzialnego. Za przykład służy Treppie ikona, ale również sama postać Chrystusa, który jako bóg-człowiek posiadał widzialne ciało, ale równocześnie oznaczał czy wskazywał na niewidzialnego Boga Ojca[479].

Powyższe analizy pokazują, że pisząc o elementach *sacrum* w sztuce, czasem trudno nie nawiązać do konkretnej tradycji religijnej. Artyści, którzy świadomie nawiązują do sakralności, czynią to zazwyczaj w ścisłym związku z własnymi doświadczeniami religijnymi. Nie muszą one wypływać z postawy ortodoksyjnej, ale choćby z zakorzenienia w pewnej kulturze. Sztuka tychże artystów wyrasta z wiary w sens twórczości obejmującej całość doświadczenia kultury, mającej od wieków ścisły związek z religią. Tadeusz Boruta podkreśla, że pomimo silnego zagrożenia kiczem i banalnością, a także pustym moralizatorstwem, tego typu sztuce udaje się obronić, „gdyż wyrasta ona z uwikłania artysty w samego siebie, z potrzeby samopoznania i wyrażenia się w ciągle doskonalonej formie"[480]. Tutaj przechodzimy do kolejnego zagadnienia: problemu definicji sztuki sakralnej, religijnej, liturgicznej i kościelnej.

Kościół Katolicki jedynie w VII rozdziale Konstytucji *O liturgii* Soboru Watykańskiego II konstruuje coś w rodzaju teorii sztuki sakralnej, należy jednak uznać ją za mało konkretna. Znalazło się tam natomiast istotne rozróżnienie między sztuką sakralną, a religijną. Zgodnie z ową Konstytucją sztuką sakralną nazywa się w Kościele sztukę przeznaczoną do publicznego kultu (można ją więc niejako utożsamić ze sztuką kościelną), natomiast religijna jest ta sztuka, która wypływa z prywatnego doświadczenia twórcy, jest wyrazem jego własnej inspiracji sprawami wiary – decydujące znaczenie ma tu wybrany przezeń motyw, a więc to,co właściwie dzieło przedstawia. Według Wolickiej, jest to zdecydowanie zbyt ogólne i praktyczne podejście do tematu. W tekście *O liturgii* wyraźnie zaznacza się dominacja sztuki sakralnej, przeznaczonej do kościelnych wnętrz, jako ukazującej w znakach i symbolach sprawy najważniejsze dla człowieka wierzącego.

[479] Z. Treppa, *Epifania w obszarze znaków*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 55-61.
[480] T. Boruta, *Kto potrzebuje sztuki religijnej?*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 92-97.

Liturgiczność sztuki jest natomiast tylko jedną z funkcji sztuki sakralnej, podporządkowującą działalność artystyczną sprawowaniu obrzędów liturgicznych[481].

Istnieje jednak jeszcze jeden niezmiernie ważny dokument, mianowicie List Ojca Świętego do artystów, ogłoszony przez Jana Pawła II w Niedzielę Wielkanocną 1999 roku, który przedstawia człowieka jako przeznaczonego do tworzenia i który w twórczości artystycznej najpełniej jawi się jako obraz samego Boga. W ten sposób wypełnia on swoje zadania, swoje człowieczeństwo oraz włada oddanym mu światem. Papież podkreśla, że każda autentyczna inspiracja artysty dotyka tego, co pozazmysłowe, a więc sięga ku transcendencji. Sztuka, według Jana Pawła II, jest potrzebna Kościołowi, aby właśnie unaoczniać to, co niewidzialne, w czym najdoskonalsze są sztuki plastyczne, zdolne należycie wykorzystać moc symbolu. Ojciec Święty nie mówi tutaj jedynie o sztuce sakralnej i liturgicznej, gdyż nie tylko poprzez formy typowo religijne sztuka pozostaje w nieustannej relacji z wiarą, ale podkreśla zarazem jak bogatym źródłem inspiracji dla artystów jest Ewangelia. Małgorzata Kitowska-Łysiak zwraca uwagę na idealizm wizji przedstawionej w papieskim dokumencie, a także niekonkretność pojęcia autentyzmu sztuki. Przywołuje również wypowiedzi zaprzeczające stwierdzeniu, jakoby Kościół naprawdę potrzebował sztuki. W rzeczywistości jednak księża nie uświadamiają sobie roli sztuki w Kościele lub wręcz nie widzą w nim dla niej miejsca[482].

Stanisław Rodziński dostrzega pewne trudności malarstwa i sztuk plastycznych w ogóle w wyrażaniu aktualnego czasu, jego problemów i nastrojów. W przeciwieństwie do sztuki słowa (poezji i pieśni) trudniej im również ukazywać religijność. Sztuka sakralna, która powstaje współcześnie, jest zwrócona ku przeszłości, ku dawnym tradycjom i wzorom, zamiast być ekspresją czasów, do których należą zarówno artyści, wierni jak i duchowni. Rodziński boleje nad tym, że sztuka sakralna zamknęła się na to, co nowe, a każde zbyt odważne uchylenie drzwi przed aktualnymi tendencjami artystycznymi wzbudza ogromne kontrowersje. Dostrzega paradoks w zaakceptowaniu przez Kościół ostrych brzmień w muzyce religijnej i równoczesnym niedostrzeganiu „przemian w wizualnym otoczeniu człowieka", a także zarzuca ignorowanie naiwności „rockowej pobożności" i anachroniczność w kwestiach sztuk plastycznych.

Rodziński nie ignoruje licznych obrazów i rzeźb odwołujących się do chrześcijańskiej ikonografii i tematyki, które powstały ostatnimi czasy, jednak nie nazywa ich sztuką religijną. Maria Poprzęcka mówi o wykształceniu się nowego typu sztuki, jakim jest malarstwo

[481] M. Kitowska-Łysiak, dz. cyt., [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 71-74.
[482] Tamże, s. 75-79.

świeckie, ale poruszające tematykę religijną[483]. Mamy więc do czynienia z sekularyzacją sztuki sakralnej i zniesieniem ortodoksyjności w przedstawianiu tematyki chrześcijańskiej. Nastąpiła „«humanizacja» Boga”[484], dzięki której mogły powstać dzieła bardzo dowolnie interpretujące prawdy religijne. Krystyna Czerni zwraca uwagę, jak cienka i niedookreślona jest granica dobrego smaku i bluźnierstwa. Ważne jest nie tylko wyczucie twórcy, ale i wrażliwość odbiorcy. Sztuka współczesna oscyluje między „sakralizacją *profanum* i profanacją *sacrum*”[485], co ma swoje źródło w żywych wątpliwościach religijnych[486], a właściwa sztuka sakralna ulega wykorzenieniu i laicyzacji, przez co nie jest trudno dostrzec w niej przewagę „pozy i kamuflażu, chłodnej myśli projektowej i formalnej gry”[487]. Brak autentycznej religijności i zrozumienia dla wiary powoduje również brak świeżych propozycji ikonograficznych. Współczesne dewocjonalia i manipulacje odnośnie form krzyża i świętych postaci są jedynie prymitywnym spłaszczeniem. W świecie antyklerykalizmu artysta przychodzi do kościoła z zewnątrz, bez wiedzy historycznej i biblijnej, a nie, jak dawniej, jako członek wspólnoty. Powierzchowność i skłonność do pozorów współczesnej sztuki sakralnej wpływa natomiast na daleko idącą zachowawczość ze strony Kościoła. Rodziński dostrzega przełom w tym zakresie, uwidaczniający się w postawie Jana Pawła II i żywi nadzieję na nową, wypływającą z głębokiej wiary twórczość artystyczną[488].

Bóg jednak, jak stwierdza ksiądz Remigiusz Popowski SDB, nie tylko pragnie miłości i czci ze strony człowieka, ale szanuje jego wrogość. Według Popowskiego, człowiek na każdym kroku nawiązuje z Bogiem pewną więź, także poprzez bluźnierstwo i odwrócenie, gdyż nawet wówczas Bóg jest punktem odniesienia działań człowieka. Popowski porusza też jeszcze inną kwestię: czy sztuka jest bliższa Boga, kiedy w sposób mniej lub bardziej dosłowny o Nim opowiada, czy gdy próbuje zbliżyć się do Niego w mniej bezpośredni, trudny nawet do określenia sposób? Pismo Święte antropomorfizuje Boga i podkreśla stworzenie człowieka na Jego obraz. Pozwoliło to ludziom definiować Boga także za pomocą sztuki. Wcielenie Jezusa Chrystusa w Nowym Testamencie stwarza nową sytuację, w której Syn Boży ma realne ludzkie ciało, dzięki czemu można Go namalować jak każdego innego człowieka. Miało to decydujący wpływ na kształt sztuki sakralnej przez długie stulecia. Sztuka przedstawiająca stała się dominującą, a ciało ludzkie zostało dowartościowane jako to,

[483] K. Czerni, *„Antysacrum” – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 186.
[484] Tamże.
[485] Tamże, s. 196.
[486] Tamże, s. 186, 195-196.
[487] S. Rodziński, *O laicyzacji sztuki sakralnej*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 183.
[488] Tamże, s. 182-185.

które posiada godność przyjęcia Świętego Ducha. Bóg jednak wciąż jest Duchem, dlatego sztuka, według myśli Kościoła, powinna kierować odbiorcę ku wyższej rzeczywistości. Pewien potencjał dostrzec można również w sztuce abstrakcyjnej. Jej niedopowiedzenie pozwala otworzyć się na to, czego nie da się przedstawić w formach dosłownych.

Sawicki zwraca uwagę na interpretację odbiorcy dzieła sztuki sakralnej, jako na pewną istotną jego część składową. Kitowska-Łysiak również pisze o odczuciach odbiorcy, zauważając przy tym, że wcale nie musi być on osobą wierzącą, aby w kontakcie z tego typu sztuką doświadczać wrażeń nie tylko estetycznych, ale także duchowych. Osoba wierząca nie musi być natomiast wrażliwa na sztukę, co budzi niepokój badaczki[489].

Tadeusz Chrzanowski zarzuca sztuce sakralnej ostatnich wieków brak powszechności, a także świętości. Podobnie jak Rodziński, uważa artystów współczesnych za nieprzygotowanych do objawiania wiernym nauk Kościoła[490]. Pisze również, że

„rutyna sprzęga się z oswojoną awangardą, a wszystko to natrafia z reguły na krytykę tych, którzy zwykli krytykować wszystko, czego dotychczas nie znali. Trzeba zdać sobie sprawę, że szukanie dróg pośrednich pomiędzy tym, co jest modne w elitach, a tym, co jest uznane przez masy, nie rokuje nadziei wyjścia z impasu"[491].

Chrzanowski wymaga od artystów świadomości własnych korzeni i tego, że zawsze, nawet nie w pełni świadomie, odwołują się do jakiejś tradycji. Historia sztuki sakralnej, zwłaszcza katolickiej, która nie zamykała się na nowe, jak czyniły w tej kwestii prawosławie czy protestantyzm, pokazuje, że pojawiały się w niej liczne aktualizacje i zmiany wprowadzane w tradycyjnych tematach i symbolach religijnych[492]. W jego artykule czytamy:

„Bardzo istotny jest fakt, że Kościół, traktując sztukę jako doskonałe narzędzie propagandy, równocześnie jej nie sakralizował w tym stopniu, jak to czyniło prawosławie, ani też nie desakralizował wedle protestanckich recept. Katolickie *sacrum* przejawiało się nie w centralistycznym stanowieniu, ale w owej nieustannej przemienności oraz w tym, że dla sztuk pięknych otwierały się rozległe obszary: od wizerunku otoczonego czcią, poprzez wykład dogmatyczny czy moralny, aż po skrót myślowy – symbol"[493].

[489] M. Kitowska-Łysiak, *Czy wierni potrzebują sztuki*, dz. cyt., [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, dz. cyt., s. 77-84.
[490] T. Chrzanowski, W p*oszukiwanie nowej ikonografii*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 13.
[491] Tamże, s. 14-15.
[492] Tamże, s. 15.
[493] Tamże, s. 14.

Zauważyć należy, że ponownie dostrzeżony zostaje symbol, jako istotny element sztuki o aspiracjach metafizycznych.

Początków problemów sztuki sakralnej nie należy jednak szukać w wieku XIX, ale znacznie wcześniej. Problemy Kościoła miały miejsce już w wyniku Wielkiej Rewolucji Francuskiej, a nawet ogólnym wyzwolenia artysty, które miało swój początek już w Renesansie. Twórca wyzwolił się nie tylko spod kontroli społecznej, ale spod władzy sumienia[494]. Chrzanowski nie uważa bynajmniej, że Oświecenie, tak jak kiedyś Reformacja, było szkodliwe dla Kościoła – było potrzebne, jednak tak silny wstrząs wymagał czasu, by Kościół mógł się odnowić, co wpłynęło negatywnie na sztukę kościelną. Wiek XIX natomiast przyniósł wrogie nastawienie wobec Kościoła, co sprawiło jego pełne lęku wycofanie się, zakończone dopiero za pontyfikatu Leona XIII. Chrzanowski dostrzega również problem w zmianach mecenatu z indywidualnego na zbiorowy, który charakteryzuje „brak śmiałości, co powoduje trwanie tego pierwszego w nieskończoność przy wzorcach zużytych i wyjałowionych"[495]. Prawdą jest zapewne, iż cięższej o porozumienie między artystą a grupą, niż konkretną osobą. Dodatkowy problem stanowi fakt, że grupę tę stanowią nieraz wierni, najczęściej nieprzygotowani do obcowania ze sztuką, co zauważa Kitowska-Łysiak, a mimo to, czujący się gotowymi na to, by tę sztukę oceniać, o czym pisze Chrzanowski. Tutaj pojawia się ponownie kwestia kompetencji kleru. Chrzanowski zauważa, że duchowny zamiast poprowadzić wiernych, poddaje się im, gdyż nie posiada wcale głębszej od nich wiedzy w tym zakresie[496].

Chrzanowski zauważa jednak ważną rzecz: sztuka religijna ma silny związek ze sztuką w ogóle i na jej kształt wpływają tendencje, postawy i problemy całej sztuki. Krytyk używa

tu wręcz określenia „odbicie"[497], by podkreślić moc tych relacji. Nie tylko Kościół ponosi winę za obecny stan sztuki sakralnej, ale również artyści, którzy zachłysnęli się wolnością i zapomnieli o swych źródłach. Z tego też powodu sztuka przestała być uniwersalna i nie dociera do uniwersalnego odbiorcy, co wciąż udaje się literaturze. Chrzanowski ubolewa nad odgrodzeniem się artystów od widzów, a równocześnie widzi marnowany wciąż potencjał

[494] Chrzanowski w epoce Renesansu upatruje początków zmian w podejściu artystów do swojej pracy. Twórcy nie tylko osiągnęli „wyzwolenie społeczne", ale również przestali służyć społeczeństwu. Autor artykułu postrzega odrzucenie uniwersalnych tematów przez artystów jako szkodliwą samowolę, która prowadzi jedynie do bałaganu. Zob. T. Chrzanowski, W p*oszukiwanie nowej ikonografii*, dz. cyt., [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 17.
[495] T. Chrzanowski, W p*oszukiwanie nowej ikonografii*, dz. cyt., [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 17.
[496] Tamże, s. 17-18.
[497] Tamże, s. 18.

Kościoła w przybliżaniu sztuki masowemu odbiorcy[498]. Znamienne dla tej pracy są słowa iż „dziś właściwie tylko przez sztukę sakralną można powrócić do tego «raju utraconego» powszechności, w którym język uniwersalny sztuki przełamałby języki poszczególnych indywidualizmów, wzniósł się nad nie i je ogarnął”[499].

Sztuka, choć możemy dostrzec w niej współcześnie pewne znamiona kryzysu, wciąż zwraca się ku rzeczywistości wyższej, duchowej i jest najdoskonalszą ku niej drogą. Większość badaczy zgadza się co do tego, że jej najsprawniejszym narzędziem, służącym do ukazywania *sacrum*, jest zakorzeniony od wieków w ludzkim umyśle, niejednoznaczny i otwarty na intuicyjną interpretację symbol, jako zjednoczenie materii i ducha oraz formy i idei.

Uderza natomiast brak wspólnych i ugruntowanych definicji sztuki sakralnej i religijnej. Pojęcia te są używane zamiennie lub w odniesieniu do różnych desygnatów. Prace Różyckiego, w kontekście Konstytucji *O liturgii* Soboru Watykańskiego II, należą do sztuki religijnej, nie sakralnej (zaliczanej do oficjalnego kultu). Zamęt pojęciowy, a także odwoływanie się artysty do Eliadego i pojęcia *sacrum*, sprawiły jednak, że sztukę Różyckiego nazywa się sakralną. Sam artysta stwierdza, że lepsze zdaje mu się dla jego twórczości określenie „poetyka form”[500] niż „sztuka sakralna”[501]. „Nie chciałbym, żeby to było zrozumiane jako odżegnywanie się od *sacrum*, ale duchowość jest nadużywana w obrębie *profanum*, w banalnych i prostackich gestach artystów”[502] – mówi, dając świadectwo swojego pełnego pokory i powagi podejścia do kwestii sakralności. Dla twórczości Różyckiego najistotniejszą okazuje się nie nazwa czy też odpowiednia klasyfikacja, ale treść jego prac i jej odczytanie. Jego konstrukty fotograficzne to zgłębianie duchowości, sensu życia i świata, dlatego też mówi o potrzebie uważnego odczytu fotografii, analogicznego do „lektury dobrej literatury”[503]. Różycki zdaje się tutaj mówić o takim charakterze sztuki, który Sawicki w odniesieniu do poezji nazywa „postawą kontemplacji”[504]. Artysta dostrzega bliskie związki między fotografią i poezją i – odwołując się do Juliana Przybosia – stwierdza, że „obrazy mają się sobie dziwić nawzajem, jak słowa w czasie swoich niespodziewanych spotkań”[505].

[498] Tamże, s. 16-20.
[499] Tamże, s. 20.
[500] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 78.
[501] Tamże.
[502] Tamże.
[503] Tamże.
[504] S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, dz. cyt., [w:] *Sacrum w literaturze*, dz. cyt., s. 191.
[505] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 78.

Jurecki nazywa twórczość Różyckiego „koegzystencją bycia z *sacrum*”[506]. Owo współistnienie objawia się tu nie tylko na poziomie treści, tematyki, ale także poprzez formę oraz ogólną postawę twórczą artysty. W przypadku sztuki Różyckiego można bowiem mówić o specyficznej dynamice, o cykliczności, która nadaje jej szczególny sens. Powracanie do ulubionych motywów i wzajemne ich przenikanie się, przypominanie dawnych wątków, ponowna eksploatacja własnych prac, nadawanie im nowych znaczeń i tytułów[507], wprowadza twórczość Różyckiego w czas magiczno-religijny, którego główne cechy to właśnie periodyczność, powtórzenie i wieczna teraźniejszość[508].

Łódzki twórca, podobnie jak Chrzanowski, docenia rolę Kościoła Katolickiego w rozwoju różnorakich form sztuki religijnej i sakralnej. W rozmowie z Przemysławem Owczarkiem mówi:

„Warto przypomnieć: judaizm do tej pory zabrania, by przedstawiano w obrazach Boga. Prawosławie w pełni skanonizowało obrazy bóstwa. Protestantyzm maksymalnie uprościł i ograniczył do minimum zestaw boskich osób, które wolno przedstawiać. Świętych wykreślił, a to, co dozwolone, ograniczył do jednoznacznych, niedyskursywnych form. Ale *sacrum*, szczególnie katolickie, rozbuchane, aż do czasów narastania arogancji człowieka, jest najwyższą z możliwych intencji motorotwórczych, bo właściwie ono ogarnia całe doświadczenie cywilizacyjne do chwili, kiedy człowiek sobie powiedział: ja wymyślam rzeczy doskonalsze od Pana Boga, potrafię zrobić maszynę parową, latać w powietrzu, odbierać głos i obraz na odległość… Do tego momentu sztuka potrafiła zachować obrazy Boga w swoich przedstawieniach i traktować to jako wartość szczególną. Sztuka ludowa czy artysta ludowy, ten środkowoeuropejski, to on w którymś momencie robił rzeczy wyłącznie sakralne albo dla dzieci zabaweczkę, bo nie godziło się, żeby swój wysiłek, swoją emocję, swój zapał trwonił na jakieś pierdoły. Natomiast wiek XX systematycznie odrzucał to, co sakralne, w arogancji, zarozumialstwie. Teraz powracam do swojego obszaru. Ja nie traktuję fotografowania sztuki sakralnej czy obiektów sakralnych tak samo jak inni, którzy fotografują motylka na kwiatku. Konstruuję formę krzyża, kojarzę z dwóch, trzech, kilku jakichś negatywów i stwarzam nowy obiekt. Czyli jest to problem zbudowania z tej natury foto-fizyczno-chemicznej właśnie czegoś zaskakującego. Konstruowanie fotografii z elementów odległych od siebie wydaje mi się jednak czymś innym i nowym”[509].

Różycki mówi o twórcach ludowych, dając ich niejako za wzór, równocześnie jednak podkreśla stosunek Kościoła Katolickiego do sztuki, który dawał twórcy szeroką gamę tematów oraz pozwalał na kretywne wykorzystanie motywów. Ubolewa nad tym, że większość twórców nie potrafiła z otrzymanej wolności należycie skorzystać. Na własnym

[506] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 3.
[507] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 4.
[508] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 89-90.
[509] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 76.

przykładzie pokazuje, że sztuka wierna religii nie musi być odtwórcza, nudna, konserwatywna, powtarzalna. On sam przecież, czerpiąc z tradycji Pisma Świętego, tworzy wciąż coś nowego. Konteksty i skomplikowana materia fotograficzna oraz własna wyobraźnia otwierają przed nim nieograniczone możliwości „budowania *sacrum*"[510].

[510] Tamże.

I.2.3 Dialog z transcendencją jako duchowa głębia fotografii

Fotografia nie jest jedynie czystą rejestracją rzeczywistości materialnej, mechanicznym działaniem, odbiciem przez przedmioty samych siebie za pomocą światła, jak sugeruje choćby Edouardo Pontremoli[511]. Trafniejszą definicją fotografii wydaje się ta autorstwa Rudolfa Arnheima, który rozumie ją jako

„konfrontację między fizyczną rzeczywistością a twórczym umysłem człowieka, konfrontację będącą nie tylko odbiciem rzeczywistości w umyśle, lecz i terenem, na którym spotykają się dwa czynniki formujące: człowiek i świat, pojmowane tu jako przeciwnicy i równocześnie partnerzy"[512].

Definicja ta jednak zdaje się wciąż mówić jedynie o świecie postrzegalnym zmysłowo. Mimetyczne zdolności fotografii, które tak zachwycały w pierwszych latach jej istnienia, jawią się tutaj jako ograniczenia, zamykające ją na świat duchowy. Równocześnie czynnik ludzki, o którym mówi Arnheim, daje nadzieję na inne spojrzenie na tę kwestię. Można przecież uznać, że człowiek, który wpisuje w zdjęcie część swojej osobowości i wrażliwości, poprzez szczególne i charakterystyczne dla siebie ujęcie rzeczywistości jest w stanie ukazać jej sferę duchową, której doświadcza. Istotne okazują się tu także poglądy św. Tomasza z Akwinu, który docenił rolę odwzorowywania materialnej rzeczywistości w ukazywaniu niezwykłości i chwały Boga. Człowiek, dokonując przy pomocy maszyny translacji rzeczywistości na język obrazów, jest w stanie ukazać zarówno prawdę najprostszą, barthesowskie „to było"[513], jak i tę symboliczną, psychologiczną czy sakralną.

Zdzisław Toczyński, pisząc o prawdzie w fotografii, opisuje proces przemiany rzeczywistości w obraz w ten sposób:

„Jak w sztukach plastycznych w wyniku pojawienia się fotografii nastąpiło odejście od tradycyjnie rozumianej *mimesis,* tradycyjnej formy, tak w sztuce fotograficznej nastąpił proces odwrotny - sakralizacji rzeczywistości. Aby jednak zrozumieć tę przemianę, swoistą transcendencję, potrzeba na chwilę powrócić do pojęcia obrazu. Bez obrazu bowiem nie byłby możliwy proces sakralizacji. Obraz jako pojęcie, jako struktura na poły magiczna przekazuje część swoich właściwości fotografowanej rzeczy. Przez taką reprezentację i symbolizację możliwa staje się przemiana rzeczy w formę. Stąd odsłonięta chwila, zatrzymana

[511] E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M. L. Kalinowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006, s. 21.
[512] R. Arnheim, dz. cyt., s. 50, cyt. za: Z. Toczyński, dz. cyt., [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 45.
[513] R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii,* przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 144.

w kadrze rzeczywistość jest z jednej strony poddawana estetyzacji, transcenduje w formę, z drugiej – uruchamia procesy podświadomościowe archetypicznej identyfikacji obrazowej, w których oglądany na fotografii przedmiot staje się nie tylko estetyczny, lecz także prawdziwy”[514].

Sakralizacja ma tutaj znaczenie metaforyczne, mimo to słowa Toczyńskiego pozostają ważkie dla analizy relacji *sacrum* i fotografii. Toczyński, podobnie jak Sontag[515], a w przeciwieństwie choćby do Scrutona, który nie uznaje piękna samej fotografii, a jedynie piękno sfotografowanego przedmiotu[516], dostrzega proces estetyzacji jaki dokonuje się w fotografii. Estetyzacja nie stoi w sprzeczności z ukazywaniem prawdy przez fotografię, które z kolei nie wyklucza związku fotografii ze sferą *sacrum.* Dla Toczyńskiego odzwierciedlanie prawdy o rzeczywistości przez fotografię umożliwia bowiem jej symbolizację i strukturalizację przez odbiorcę. Symbol natomiast, jak już zostało uprzednio ustalone, sprzyja objawianiu się *sacrum* w obrazie.

Fotografia pozwala na budowanie mostu między teraźniejszością, a czasami minionymi, dlatego posiada wspomnieniowo-magiczny charakter. Zdaniem Toczyńskiego można ją odczytywać również jako

„konkretyzację widma, snu, kiedy naszą świadomość zapełniają postaci żywych i umarłych, kiedy sami uczestniczymy w sytuacjach przekraczających realność. […] Obraz fotograficzny jest miejscem kontaktu przeszłości i teraźniejszości, snu i jawy. Fotografia i obraz fotograficzny mogą być interpretowane w kategoriach magicznych; przylegają bowiem do archetypu cienia, pojawiają się nagle, jakby poza naszą świadomością i trwają. Cień przychodzi do nas z pierwotnej jaskini, z niebytu, z ciemności, z zaświatów, z miejsc, przed którymi czujemy podświadomy lęk i szacunek”[517].

Cień jest symbolem uniwersalnym, własnością ludzi żyjących w różnych czasach i kulturach. Jest też czymś nie do końca pojmowalnym, czymś, co ludzi łączy, ale i przerasta. Fotografia, dla której cień, obok światła, jest elementem konstytuującym, poprzez ukazywanie materialnej rzeczywistości w tajemniczy sposób dotyka głębi ludzkiego istnienia, a także spraw ostatecznych i *sacrum* – *sacrum*, które w swojej ambiwalencji wzbudza zachwyt i równocześnie napawa przerażeniem. Toczyński mówi o cieniu, że „łączy w sobie to, co powstało ze światła, z jasności prawdy, oraz to, co fizyczne, rzeczowe, lustrzane […] jest odbiciem, ale i przeniesieniem duchowości rzeczy […] jest związany

[514] Z. Toczyński, dz. cyt., [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 48.
[515] S. Sontag, dz. cyt., s. 23.
[516] R. Scruton, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 182.
[517] Z. Toczyński, dz. cyt., [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 53.

z podświadomością, hołdując poznaniu pozalogicznemu, intuicji”[518], a także dodaje, że to właśnie on sprawia, że fotografie kierują myśli odbiorcy ku „tajemnicy, duszy, nieśmiertelności”[519].

Roch Sulima również dostrzega tego typu konotacje fotografii, gdy mówi o zdjęciach chłopów. Cytuje podpisy na fotografiach: „Przesyłam ci mój cień”[520] i „Nasz cień przesyłamy na pamiątkę. K.R. , 25XI25”[521]. Cień jest tutaj synonimem duszy, serca, oczu czy całej twarzy, jako ludzkiego oblicza. Fotografia jest narzędziem samopoznania, pozwala spojrzeć na samego siebie jako na drugiego. W *Słowie i etosie* czytamy:

„Fotografia neutralizuje kulturowy dualizm czasu i przestrzeni, «uprzestrzenia czas», ale jednocześnie wprowadza aspekt temporalny w stosunki przestrzenne. Fotografia jest sposobem operowania przeszłością, znaczy przemianę i procesualność świata. Kieruje tym samym uwagę na elementarne kwestie podmiotowości m.in. ku niejawnym już dzisiaj odniesieniom do ludowych wyobrażeń «duszy widzialnej», innymi słowy wierzeń związanych z symboliką cienia. […] Fotografia akcentuje procesualny charakter świata, zrywa ze światoodczuciem zdominowanym przez zasadę cykliczności, sugeruje kierunek upływu czasu. Wprowadza elementarne przesłanki historyczności, ale też ową historyczność natychmiast sakralizuje poprzez kolekcje zdjęć typu obrzędowego czy genealogicznego. Jak można sądzić, choćby tylko z pobieżnych obserwacji terenowych fotografia stosunkowo szybko przechodzi do sfery *sacrum*, gdy dotyczy przodków, obrzędów rodzinnych, ludzi tragicznie zmarłych, a więc tych, którzy przeszli na «tamten» świat, do «tamtego czasu». Przede wszystkim zdjęcia nagrobne sakralizują się i kanonizują bardzo szybko, co ma związek z charakterystyczną dla kultury europejskiej semiotyką ludzkiej twarzy. […] Fotografia, przede wszystkim ta, na której wyobrażona jest ludzka twarz, winna być «zamknięta» (w skrzyni, szufladzie stołu, albumie) bądź włączona do sfery *sacrum* (zatknięta za świętym obrazem). Pośrednią formą jest przechowywanie zdjęć w książeczkach do nabożeństwa. Przekazywanie własnych lub cudzych podobizn obwarowane jest określonymi sankcjami. Zdjęcie można przekazać («ofiarować») rodzinie, najbliższemu oraz Bogu. Zdjęcie zatknięte «za obraz» jest znakiem przyłączenia do wspólnoty wiary, która gwarantuje każdemu człowiekowi los indywidualny choć dla wszystkich ostatecznie wspólny. Fotografia zastępowała osoby same, stała się substytucją przedstawianej postaci, była równoważna ludzkiemu bytowi. Przesyłane za ocean lub do frontowych okopów fotografie chłopskie nie tylko odtwarzały więź rodzinną, ale zastępowały konkretne osoby”[522].

Sulima, podobnie do Toczyńskiego, łączy cień z duchowością, odniesioną zarówno do teraźniejszości i świata realnego, jak i do śmierci i rzeczywistości przyszłej, zaświatów.

[518] Tamże, s. 54-55.
[519] Tamże, s. 55.
[520] R. Sulima, *Słowo i etos*. *Szkice o kulturze*, Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja”, Kraków 1992, s. 120.
[521] Tamże.
[522] Tamże, s. 120-122.

Fotografia jawi się tutaj jako czynnik porządkujący świat i jego odbiór, nadający rzeczywistości nowy charakter. Równocześnie zwraca uwagę na to, co w świecie i w samym człowieku najgłębsze, w wyniku czego sama ulega sakralizacji.

Toczyński i Sulima pokazują, że cień ma w fotografii ogromne znaczenie, zarówno dosłowne (sprawcze, chemiczne), jak i symboliczne, o czym bardzo często się zapomina. Nie tylko chemicy i fizycy, ale i wielu filozofów podkreśla w kontekście fotografii twórczą moc światła, zapominając o znaczeniu ciemności w procesie powstawania zdjęć. Taki stan rzeczy ma źródło już w samej nazwie „fotografia", o czym przypomina Barthes pisząc, iż fotografia wypływa ze światła, jak sok wyciśnięty z cytryny. Ewa Jędrzejowska podkreśla, że w dawnych kulturach światło rozumiano jako synonim boskości, co znajduje swoje odzwierciedlenie również w czasach współczesnych, choćby w języku[523]. Pisze także:

„Bóg jest światłem. Ono zaś stwarza bezpośrednio obraz fotograficzny. Rzecz materialna dotyka niejako powierzchni kliszy, poprzez zmienione przez siebie promienie. Przy pomocy kolejnej emanacji możemy odczytać obraz. «Tak jakby coś w rodzaju pępowiny łączyło ciało fotografowanej rzeczy z moim spojrzeniem»[524]. W takim kontekście zrozumiały staje się lęk ludzi, z kręgu kultur prymitywnych, o dusze kradzione przez aparat fotograficzny."[525].

Fotografia jawi się tutaj jako czyste działanie przyrody, której prawa ustanowił Bóg, jako stworzyciel świata. Światło jest natomiast nie tylko promieniowaniem, a więc przedmiotem optyki, ale również symbolem życia i jego początku, o czym świadczyć może barthesowskie skojarzenie z pępowiną. Jędrzejowska podkreśla jednak, że w fotografii zawsze obecna jest fizyczna rzeczywistość:

„Obraz, istniejący jedynie w formie niepochwytnej, pozwala sobie zanurzyć się z powrotem w aspekt materii, kształtując ją według zasady przedmiotu, który niesie. Pojawia się w ciemności kamery, od razu ostatecznie ukształtowany, obejmując jej przestrzeń na chwilę stworzenia. Przecież istnieje tam we wszystkich dostępnych naszej percepcji wymiarach. Sytuuje się w przestrzeni i czasie, jedynie my, istoty z tego świata, nie potrafimy dostrzec w pełni tej czwórwymiarowości. Jego nośnik ma dwoistą naturę – cząstka i fala – jakby odzwierciedlenie odwiecznego dylematu natury ludzkiej czy boskiej. Absolut zaistniały poprzez czwórcę, Trójca Święta wzbogacona żeńskim aspektem stwórcy, uwięziona w materii Sophia. Zwana równieżEnnoią, w ujęciu filozofii i kosmogonii mistycznego teozofa z przełomu szesnastego i siedemnastego

[523] E. Jędrzejowska, *Sacrum prywatne – rzecz o fotografii*, „Nowa Krytyka Czasopismo Filozoficzne", dostępne w: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article69>, [Dostęp: 23.09.2013].
[524] R. Barthes, dz. cyt., s. 136.
[525] E. Jędrzejowska, dz. cyt., [Dostęp: 23.09.2013].

wieku, Jacoba Boehmego, pojawia się «jako wewnętrzne światło [...] jest boską zasadą w człowieku»[526]. I tak Ungrund, bezdeń, Absolut pierwotny, ulegając swej woli autopoznania, samoobjawia się sobie, tworzy «zwierciadło», by móc się w nim «ujrzeć». Bóstwo stwarza więc Istotę. Dalej «ekspansja woli, jej dążenie, by z Nic przekształcić się w Coś, przemienia się w ekspansję ducha, czyli jego dążenie do ucieleśnienia»[527]. Tu pojawia się Sophia, Mądrość Boża, zwierciadło Bożego samopoznania.

Nie chcę bynajmniej wykazać, byłoby to zbyt trudne, że fotografia jest różą mistyczną, boskim odzwierciedleniem. Zachwyca mnie jedynak pewne substancjalne podobieństwo, nośnik czy wręcz aspekt, jakimi objawiają się te dwie wartości, w innym wypadku łączące się jedynie w założeniu średniowiecznej filozofii, iż wszystko jest świadectwem Boga. Wcześniej Plotyn mówił o nieustannej emanacji, wypływaniu «wielorakich bytów z jednego bytu absolutnego, stanowiącego ich zasadę»[528]. W filozofii tomistycznej Bóg jest samoistnym bytem pierwszym, przyczyną sprawczą wszystkich bytów. I tak w ujęciu Tomasza z Akwinu, światło, jasność (claritas) jest jednym z obiektywnych własności piękna. Zagłębiając się w rozważania na zasadzie l'esprit de finesse, przeczuć możemy «skalane» nieco, poprzez swe nawiązanie do materii, założenie, iż w mikroskali naszych ograniczeń doświadczamy, w ułamku czasu potrzebnego na naciśnięcie migawki, własnej emanacji, własnego aktu tworzenia. Stajemy się oto dla kliszy bytem pierwszym. Ona zaś dla nas zwierciadłem, tworzącym nieskończoną możliwość inspirowanych nami zaistnień"[529].

Jędrzejowska przekłada fizyczne zjawisko na rzeczywistość transcendentną, a zarazem tworzy z nich wspólną całość, wyjątkową jedność, której owocem jest fotografia. Ukazuje przez to tajemniczość i niesamowitość fotografii, która nie wygasa od dwustu lat. Zwraca uwagę na fakt, że związek fotografii ze światłem pozwala jej być piękną od samych swych podstaw, z faktu samej genezy. Pojawia się tutaj również kolejny aspekt przyrównania człowieka-fotografa do Boga-Artysty. Jest to o tyle sytuacja wyjątkowa, że fotografia jest zarówno tworzeniem rzeczywistości nowej, jak i wyłącznie mechanicznym odbiciem świata materialnego. Jest hybrydą lub, jak pisze Jędrzejowska, śladem[530].

Magia fotografii wiąże się jednak nie tylko ze światłem. To pełna napięcia gra światła i cienia sprawia, że dla odbiorcy kontakt ze zdjęciem jest pewnego rodzaju obcowaniem z tajemnicą. Należy tutaj przypomnieć, że – zdaniem Otto – magiczność jest jednym z pośrednich, a ciemność bezpośrednich sposobów przejawiania się *sacrum* w sztuce. Religiolog ten podkreślał również wagę kontrastu światła i ciemności, który w fotografii ma znaczenie decydujące.

---

[526] L. Kołakowski, *Świadomość religijna i więź kościelna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997, s. 489–490.
[527] H. Masson, *Słownik herezji w Kościele katolickim*, Wydawnictwo "Książnica", Katowice 1993, s. 89.
[528] A. Posiad, Z. Więckowski, *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983, s. 86.
[529] E. Jędrzejowska, dz. cyt., [Dostęp: 23.09.2013].
[530] Tamże, [Dostęp: 23.09.2013].

Wspomnieniowy charakter fotografii, o którym pisze Toczyński, ma swoje odbicie w postrzeganiu jej jako relikwii, uświęconej przez śmierć i pamięć pozostałości po pewnej osobie[531]. Rozszerzenie pojęcia relikwii czy wręcz potraktowanie go w sposób metaforyczny sprawia, że dosłownie każda fotografia może być tak nazwana – nie tylko ta naznaczona zębem czasu i ukazująca zmarłych ludzi. Każda fotografia jest przecież nie tyle poświadczeniem rzeczywistości, ale świadectwem o rzeczywistości minionej, o przeszłości. Szczególnie jednak fotografia rodzinna, amatorska, ma udział w tym fenomenie. Jędrzejowska nazywa takie zdjęcia „fetyszem sakralności prywatnej"[532]. Philip Aries natomiast podkreśla fetyszystyczny charakter przechowywania przedmiotów pozostawionych po sobie przez osoby zmarłe[533]. Jest to sytuacja o tyle szczególna, że główną wartością zdjęć rodzinnych nie jest podobieństwo, ale skojarzenia z nimi związane, emocje, które wywołują, odczucie bliskości. Pozwalają one współczesnemu człowiekowi na wciąż żywy kontakt z tradycją; pełnią funkcję korzeni[534].

Urszula Czartoryska, opisując portrety fotograficzne mówi o jedności duchowo-cielesnej człowieka, która ma swoje odzwierciedlenie w fotografii, w której te dwa czynniki również nie stanowią opozycji. Tylko fotografia pozwala na zaistnienie tego szczególnego momentu spotkania dwóch spojrzeń oddalonych w czasie i przestrzeni. Zapewne to właśnie sprawia, że tak silne emocje potrafią wywołać zdjęcia osób bliskich, ale też kompletnie nieznanych. Barthes ukazał tę kwestię na przykładzie zdjęć Grety Garbo lub wyborczych fotografii Johna Kennedy'ego, a szczególnie poprzez własne emocjonalne podejście do fotografii w ogóle i fotografii swojej zmarłej matki w słynnej książce *Światło obrazu*. Pisze on o zawartym w fotografii elemencie szaleństwa, który sprawia, że może ona powodować lub też koić cierpienie[535]. Odsłania przez subiektywną, głęboką i uczuciową analizę pełne oblicze fotografii.

Cynthia Freeland, podobnie jak Toczyński, wiąże ten problem z wiarą w ukazywanie prawdy przez fotografię. Pisze o „psychologicznej sile"[536], która sprawia, że zdjęcia wywołują w odbiorcy żywe emocje. Podobnie jak Czartoryska wspomina o bezpośrednim połączeniu spojrzeń: „Gdy spoglądam na zdjęcie mojej zmarłej babci, wydaje mi się,

[531] M. Janion, dz. cyt., s. 8.
[532] E. Jędrzejowska, dz. cyt., [Dostęp: 23.09.2013].
[533] M. Michałowska, *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria F5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007, s. 168.
[534] E. Jędrzejowska, dz. cyt., [Dostęp: 23.09.2013].
[535] U. Czartoryska, *Portret fotograficzny – duchowość i cielesność*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 59-64.
[536] C. Freeland, *Fotografie i ikony*, [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 64.

że uśmiecha się ona wprost do mnie”[537]. Badaczka zauważa równocześnie, że słowo realizm nie przysługuje jedynie fotografii, ale także niektórym obrazom malarskim, filmom i powieściom. Przywołuje poglądy Patricka Maynarda, według którego realizm fotograficzny ma dwa oblicza: obrazowanie i manifestację. Obrazowanie to reprezentacja, realizm w poznawczym sensie, natomiast manifestacja jest związana z realizmem psychologicznym. Maynard dzieli sztukę na zachodnią, która jest naturalistyczna i pozostaje pod wpływem religii katolickiej, oraz wschodnią, hieratyczną sztukę ikon. Ikony nie tyle przedstawiają, co manifestują obecność świętych, zapewniają wiernym poczucie kontaktu z nimi i ich bliskości. Według Maynarda, współczesne fotografie służą zapewnieniu podobnej więzi z postaciami, które ukazują[538].

Freeland odwołuje się do historii fotografii i jej pierwszej dagerotypowej wersji, która zyskała na znaczeniu w Stanach Zjednoczonych w okresie wojny secesyjnej, co zostało ukazane w książce Charlesa Fraziera pt. *Wzgórze nadziei*, a także później w jej filmowej adaptacji Anthony’ego Minghelli. Fotograficzna miniaturka ukochanej osoby dla wielu żołnierzy była tym, co jedyne dodawało jeszcze sił. Podobnie kobiety czekające na mężów i synów pocieszały się w domach przesłanymi przez nich fotografiami[539]. Silny kontrast przy równoczesnym braku ostrości sprawiał, że dagerotypy posiadały wyjątkową siłę oddziaływania, fotografia nie straciła jednak swojej mocy po porzuceniu techniki Daguerra, czego potwierdzeniem są przytoczone wcześniej słowa Sulimy. Kulturoznawca pisze o czasach znacznie późniejszych od tych ukazanych we *Wzgórzu nadziei*. Przywołuje również konkretną opowieść pewnej chłopki:

„Wiemy, jak biednie kiedyś ludzie żyli, ale często za ostatni grosz szli do fotografa, by zdjęcia zrobić. Tak było ze zdjęciem dla dziadka. Mój dziadziuś był zabrany na wojnę i dostał się do niewoli w 1914 r. W liście, jaki babcia otrzymała od niego, dziadzio kazał się zwracać do Matki Boskiej, aby pomogła wychować dzieci, dużo się modlić o powrót do domu, do swych dzieci, i oczywiście prosił o zdjęcie. Babcia, chociaż nie miała na chleb, ale od tego starego pana, który jest na zdjęciu, pożyczyła. Posłała to zdjęcie babcia do niewoli rosyjskiej. Kiedy mój dziadziuś je otrzymał, podobno upadł. Kiedy został ocucony, wszyscy niewolnicy całowali to zdjęcie, jakby każdy z nich widział swego bliskiego, cząstkę Polski. Po uspokojeniu, poczęli się gorliwie modlić. Dziadzio nie rozstawał się z tym zdjęciem ani na moment. Matka Boża pozwoliła mu wrócić do domu i właśnie z tym zdjęciem na sercu. Nastała wielka radość, a zdjęcie było umieszczone na ścianie koło Matki Boskiej i wisiało do tej pory”[540].

[537] Tamże.
[538] Tamże, s. 64-65.
[539] C. Freeland, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 64-67.
[540] *Fotografie chłopów polskich (listy)*, oprac. M. Bijak i A. Garlicka, „Regiony” 1987, nr 2-4, cyt. za: R. Sulima, *Słowo i etos*, dz. cyt., s. 119.

Fragment ten idealnie pokazuje kilka istotnych aspektów fotografii: ogromne emocje, jakie były i są z nią związane, poczucie bezpośredniego kontaktu z uwiecznioną osobą, pełne szacunku i wręcz nabożności traktowanie, wiarę w cudowne oddziaływanie na bieg wydarzeń i obchodzenie się z nią jak ze świętym obrazem. Powieszenie fotografii na ścianie tuż obok wizerunku Matki Bożej jest najwyższą nobilitacją, przyrównaniem jej czy wręcz uznaniem niemal za ikonę, obraz cudowny.

Freeland dostrzega źródło wykonywania portretów w chęci zachowania wizerunków zmarłych i umożliwienia dzięki nim kontaktu z nimi. Już za czasów cesarstwa rzymskiego w Egipcie powstawały podobizny nagrobne, jednak badaczka szczególnie manifestacyjną funkcję dostrzega w ikonach religijnych.

Pomimo swoich źródeł etymologicznych (od greckiego *eikon* czyli podobizny lub obrazu), ikony nie przedstawiają w sposób realistyczny. Freeland mówi, że są to przedstawienia zestandaryzowane. Przywołuje wschodnio-ortodoksyjny tekst źródłowy, według którego nie stanowią one reprezentacji, ale wyrażenie duchowości rzeczy i nadprzyrodzonych mocy. Ikony były malowane zazwyczaj przez mnichów, którzy mieli obowiązek wyrzeczenia się własnej inwencji artystycznej. Tworzenie ikony odbywało się według ściśle określonych zasad (używanie określonych kolorów jako symboli, płaskość przestrzeni, ukazywanie postaci przodem, z wyeksponowaną twarzą o wielkich oczach, których spojrzenie miało wywoływać wrażenie bezpośredniego kontaktu), a także towarzyszyć temu miała modlitwa. Ikona według duchownych, a także wiernych, nie jest dziełem sztuki, które odsyła ku Bogu, ale realnym ośrodkiem boskiego oddziaływania, zjednoczonym z wytworem ludzkich rąk. Istotne, że Freeland przyrównuje ikonę do relikwii, a także dostrzega źródło fotografii w ikonicznych przedstawieniach[541]. Cytuje Charlesa Barbera, który pisze, że ikona „stanowi raczej arenę pragnienia i pożądania”[542], co można by odnieść również do fotografii, która nie tylko w czasach wojny secesyjnej, ale także dziś dla większości ludzi jest przede wszystkim przedmiotem sentymentalnym, silnie nacechowanym emocjami.

Ikona, pomimo swego braku realizmu, przedstawia konkretną, świętą postać i ważne jest, by była autentyczna. W ikonie zawarte są charakterystyczne cechy wyglądu świętego. Ponadto obrazy te traktuje się jak realną postać we własnej osobie i jako manifestacje

[541] C. Freeland, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 69-70.
[542] Barber C., *From Transformation to Desire:Art. and Worship After Byzantine Iconoclasm*, „Art. Bulletin” 1993 z. 75, s. 8, 14, cyt. za: C. Freeland, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 70.

świętego oddaje się im równy szacunek. Powszechna jest wiara w zdolność ikon do dokonywania cudów, stąd całowanie ich przez wiernych, oddawanie pokłonów, zapalanie świec. Ma w tym swoje źródło również przypisywanie im ludzkich odruchów, jak płacz czy krwawienie. Trzecią cechą ikon, o której wspomina Freeland, jest przypisywanie im cudownego powstania, dzięki woli samej postaci świętej. Hans Belting opisuje przypadek jednej z pierwszych ikon, do której – według legendy – Maryja pozowała, jak czynią to zwykłe modelki, a na koniec zaakceptowała efekt. Zdarzały się sytuacje, kiedy wierzono, że dana ikona powstała bez żadnego udziału człowieka, czyli jest acheiropojetyczna. Za podobny wizerunek uznaje się Całun Turyński. Paradoksalnie często uważa się, że ikony można reprodukować z równoczesnym zachowaniem ich cudownych mocy. Nieraz wierzono, że sama ikona jest w stanie się powielać. Artysta w takim procesie był jedynie narzędziem, którego, dzięki modlitwom, zechciały użyć siły nadnaturalne.

Fotografia nie tylko jest podobna do ikony, ale również miewa wpływ na kształt współczesnych ikon, a nawet jest dziś używana podobnie jak ikona (w przypadku niedawno uznanych świętych). Fotografii przypisuje się analogiczne cechy, jak te cztery wymienione powyżej. Zdjęcie jest manifestacją i nawet niewyraźne daje poczucie bliskości, realnego kontaktu z przedstawioną osobą. Według Kendalla L. Waltona, fotografie pozwalają spojrzeć w przeszłość, zetknąć się z nią niejako bezpośrednio. Podobnie patrzą na sprawę Maynard czy Sontag. Ponadto fotografie są specjalnie traktowane, całowane, przytulane. Są przedmiotem miłości, szacunku i czci. Gerhard Richter nazywa fotografie dewocjonaliami.

Freeland wspomina o fotografiach zmarłych, zwracając szczególną uwagę na zdjęcia zmarłych dzieci, pozowane na śpiące. Ta szczególna moc fotografii do utrwalania wizerunku osoby, która już odeszła, znalazła swoje zastosowanie również w fotografiach nagrobnych. Ciekawa zdaje się praktyka wyświetlania zdjęć zmarłej osoby podczas uroczystości pogrzebowej, czy meksykański zwyczaj zabierania na cmentarz fotografii zmarłych podczas święta *Dia de los Muertos*.

Fotografie, podobnie jak ikony, bywają również uznawane za wizerunki acheiropojetyczne. Freeland przywołuje słowa Waltona, według których źródłem fotograficznego wizerunku danej osoby jest ona sama. Acheiropojetyczność fotografii można również rozumieć jako mechaniczność, jako uznawanie jej za obraz stworzony wyłącznie przez technikę bądź bezpośrednio przez światło i siły natury, czy wręcz moce ponadnaturalne, które naturę uformowały. Reprodukowalność fotografii jest natomiast jej oczywistą cechą, choć nie w przypadku wspominanego wcześniej dagerotypu. Porównanie fotografii i ikon służy jednak Freeland przede wszystkim omówieniu relacji fotografii i rzeczywistości

oraz dwóch rodzajów realizmu: poznawczego i psychologicznego. Zdaniem badaczki, to z oczekiwań i emocjonalnego nastawienia odbiorcy wynika przeświadczenie o możliwości nawiązania bezpośredniego kontaktu z przestawioną na fotografii osobą[543]. Tego typu związek fotografii z ikoną nie zapewnia jednak możliwości zaistnienia w niej *sacrum.*

Stefan Wojnecki podobnie zwraca uwagę na aurę magii, jaką przypisuje się fotografii, i również widzi źródło takiego stanu rzeczy w postrzeganiu zdjęcia jako cząstki rzeczywistości. Pisze: „W portfelu noszone jest nie zdjęcie osoby, lecz ona sama, ściślej jej namiastka, surogat"[544]. Przywołuje również słowa innych krytyków fotografii: Edgara Morina, który magią nazywa prawdę zmysłów, a także mówi o magii cienia, Barthesa i jego magię minionego, André Bazina, który mówi o magii balsamowania czasu, magiczną wartość fotografii Waltera Banjamina, a także interesujące rozważania Jerzego Lewczyńskiego o fotografii i jej związku z magią. Lewczyński porównuje fotografię do obrazu znalezionego, co łączy fotografię z prasztuką, kiedy magicznymi przedmiotami były nie dzieła stworzone przez człowieka, ale odnalezione w naturze. Wojnecki stawia nawet pytanie, czy to magia zrodziła sztukę, czy na odwrót[545].

Ścisłe związki sztuki i magii, a także religii dostrzega również Różycki:

> „Jako historyk sztuki z pierwszego wykształcenia, zahartowałem się w szukaniu archetypów, zachowań ludzkich w obszarze tworzenia sztuki. Łatwo mi przyszło sobie wyobrazić pierwotną sytuację, gdzie religia, magia i objaw sztuki (ekspresja obrządku i plastyka) mogła być jednią. W czasie rozwoju religii i sztuki drogi częściowo rozchodziły się, ale właściwie do końca XIX wieku się dopełniały. Doszło niestety do szaleństwa człowieczego, który chciał się zrównać i wyeliminować wielkiego Demiurga z życia i sztuki na rzecz demiurgicznych pojedynczych zachowań twórczych. No chyba nie tędy droga…"[546].

Słowa te wyrażają sprzeciw wobec stawiania się przez człowieka w centrum uwagi i uzurpowania sobie prawa do bezgranicznej wolności. Maria Adelaide Mongini, odwołując się do J. Plazaoli, pisze o „niepohamowanej afirmacji «ja»"[547] w sztuce nowożytnej.

---

[543] C. Freeland, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 69-85.
[544] S. Wojnecki, *Moja teoria fotografii*, Poznań 1999, uzupełnienie 2011, s. 20, dostępne w: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffotografia.uap.edu.pl%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F01%2FMoja%2520teoria%2520fotografii%25202011.pdf&ei=KhYLVLGgBK7b7AaJkYCYBA&usg=AFQjCNHKyhUiIj8DmBxwGACSJx5TAMUuWg&bvm=bv.74649129,d.ZGU>, [Dostęp 06.09.2014].
[545] Tamże.
[546] K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii*, dz. cyt., s. 33.
[547] M. A. Mongini, *Dlaczego Jerzy Nowosielski? Kilka refleksji o współczesnej sztuce*, „Roczniki Teologiczne", t. LIII-LIV, zeszyt 7 – 2006-2007, s. 192-194, dostępne też online: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCsQFjAA&url=http%3A%2F

Stwierdza również, że „zatracenie wiary w transcendencję pociąga za sobą jakby zatracenie samego człowieka”[548], a artysta powinien być dla ludzi drogowskazem[549]. Różycki widzi tę kwestię podobnie:

„Jeżeli się zgodzimy, że świat i wizja człowieka znajdują się w niebezpiecznej wirówce degradowania wartości, a człowiek jest zdezorientowany i zagubiony, trwa w swoistym chaosie, to twórcy nie powinni mnożyć i produkować destrukcyjnych wizji świata i człowieczeństwa”[550].

Dostrzega on również zwrócenie się sztuki ku samej sobie i podkreślanie przez artystów znaczenia własnej osoby, o czym mówi na przykładzie działań artystycznych z lat siedemdziesiątych, a także tych współczesnych, kiedy do bycia artystą wystarczy rozgłos w mediach[551]. Artysta dla Różyckiego to ktoś znacznie więcej, czy wręcz ktoś zupełnie inny niż wpatrzony we własne wnętrze celebryta, a sama sztuka

„jest wówczas ważna , gdy porusza problemy obchodzące widzów, zaczepia odbiorców. Kedy prowadzi do odrodzenia wartości, rozwija wyobraźnię. Dla mnie wówczas zaczyna się coś ważnego, gdy myślę o historii. […] Mój punkt widzenia to prowadzenie dyskursu z historią. A szczególnie walka z narastającą desakralizacją sztuki. Odrzucając *sacrum* sztuka wyzbywała się obecności czynników duchowych, nie odnosiła się do istnienia sił wyższych, sama sobie zaprzeczała. Powrót do *sacrum* jest czymś naturalnym, «tęsknotą za rajem». Refleksja historyczna sprzyja ujawnieniu się duchowości sztuki, a ta z kolei może być wyobrażona przez symbole religijne”[552].

Sztuka, właśnie poprzez związek z przeszłością, zyskuje niezwykle istotną potencję wyrażania wartości duchowych, które objawiać się mogą w symbolach.

Fotografia ma dla Różyckiego wciąż jednak niepewny status. Swoją przygodę z fotografią twórca zaczynał w czasach, kiedy większość artystycznego środowiska daleka była od nazywania jej sztuką. Twórca słusznie zauważa, że od czasów konceptualnych pojęcie sztuki kompletnie się rozmyło i nie uciekła od tego zamieszania również fotografia, której w różnych dekadach przypisywano różne role. Definicja fotografii artystycznej jest obecnie zbyt szeroka. Z tego też powodu najłatwiej wyróżnić istotę fotografii w sensie

---

%2Fwww.kul.pl%2Ffiles%2F409%2Fpublic%2FRT53-54z7%2F13-Mongini.pdf&ei=KSRIUt3sHsLd4QTLx4G4DQ&usg=AFQjCNHyhQWjXN64u0CYXtgFPORL-ltFxA&bvm=bv.53217764,d.bGE>, [Dostęp: 29.09.2013].

[548] Tamże.

[549] Tamże.

[550] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 74.

[551] Tamże, s. 74-75.

[552] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 10.

ogólnym. Różycki podkreśla, że na przestrzeni niemal dwustu lat istnienia fotografii najważniejszą rolę odegrała i wciąż odgrywa fotografia prywatna[553]. Wojnecki, siły fotografii upatrujący w jej realizmie, również podaje przykład ze sfery życia prywatnego: zdjęcia bliskiej osoby, noszonego w portfelu zawsze przy sobie. Sobota stwierdza, że

„dla poglądów Wojneckiego ważne [...] jest przekonanie, że specyfika sztuki fotografii, jej aura i magia, opiera się na masowym wykonywaniu prywatnych zdjęć. Dlatego fotografia […] stała się pierwszą sztuką ludową ery elektronicznej i stanowi antidotum na bierny odbiór kultury masowej"[554].

Magia i aura fotografii nie oznacza jednak dla łódzkiego artysty tego samego, co dla Wojneckiego, bowiem gdzie indziej kładą oni nacisk – za esencję fotografii Różycki uznaje nie tyle realizm, co złudność, manipulację tak silną, że wywołującą niemal bezgraniczne zaufanie[555]. Tutaj poglądy Różyckiego spotykają się ze stanowiskiem Grahama Clarka, który we wstępie do antologii na temat fotograficznego portretu stwierdza, że jest on częścią pozornie nieskończonego ciągu paradoksów i – pomimo swojego realizmu – podobnie jak ludzka tożsamość, którą ma reprezentować, wciąż pozostaje tajemnicą. Jest postrzegany jako ślad osoby, poświadczenie jej tożsamości, a nawet ekwiwalent lub żywa obecność, lecz według Clarka jego znaczenie jest w dużej mierze zależne od kontekstu, w jakim występuje. Clarke przywołuje słowa Sontag, według której fotografie symbolizują szczere ujawnianie istoty przedstawianej osoby, oraz Nadara, mówiącego o „intymnym portrecie", jednak jedynie w celu zakwestionowania ich stanowiska i podkreśleniu złudności obietnic, jakie zdają się kierować fotografie ku ich odbiorcom[556].

Aparat fotograficzny dla Różyckiego jako twórcy jest tylko narzędziem. To twórca decyduje, jaki charakter nada fotografii. Różycki dostrzega jej iluzyjność oraz naiwność wiary w możliwość zastąpienia materialnej rzeczywistości jej płaskim wizerunkiem, a równocześnie widzi zasadność ukazywania poprzez fotografię tego, co niematerialne, duchowe, a więc pozornie ulotne i niemożliwe do uchwycenia w obrazie mechanicznym.

Marek Janczyk i Iwona Święch opisują relację formalnych eksperymentów i dociekań o charakterze duchowym w sztuce Różyckiego:

„Przełamywanie ram, które zdaje się narzucać kamera w przekazywaniu informacji, fascynacja i eksperymenty z chemią fotograficzną, łamanie reguł zwykłej fotografii, poszukiwania konceptualne, zacieranie

[553] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIII.
[554] A. Sobota, *Konceptualność fotografii*, dz. cyt., s. 166.
[555] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIV-XV.
[556] *The Portrait in photography*, red. G. Clarke, Wydawnictwo Reaktion Books, London 1992, s. 1-3.

granic pomiędzy fotografią a performans, wstawianie w cykle fotograficzne prac z użyciem nie tylko techniki kolażu, ale nawet asamblażu – to wszystko służyło Andrzejowi Różyckiemu do przedstawiania nie tylko wielostronnej, nasyconej znaczeniami rzeczywistości, ale także docierania do świata niewidzialnego. Obnażanie i wykorzystywanie wszystkich możliwości jakie daje technika i technologia fotograficzna, obracanie ich słabości w wartość, a także fantastyczne wyczucie i znajomość specyfiki fotografii, jej «przyrodzonej» tajemniczości, «drugiego dna», krańcowo różnych znaczeń jakie można jej przypisać, to wszystko daje niecodzienną, niezwykłą wizję fotografii"[557].

Różycki od samych początków zainteresowany był dociekaniem prawdziwej, głębokiej natury rzeczywistości, co ujawnia się w jego pracach. Już neoawangardowe działania były zapowiedzią jego późniejszych wyborów. To zgłębianie tworzywa fotograficznego i rozpoznanie w nim materii sztuki pozwoliło artyście odważyć się na wyrażanie za jej pomocą wyższych idei[558]. Sztuka jest bowiem dla Różyckiego „formą modlitwy"[559]. Artysta połączył eksperyment z mistyką, w wyniku czego dawne znaczenia mogą odżywać, pozwalając równocześnie powstawać nowym[560]. Sam mówi, że „fotografia, biorąc pod uwagę jej naturę i potencjalne możliwości, a także po tak wielu doświadczeniach, posiada wszelkie cechy immanentne do prezentowania złożonego świata duchowego, przenoszenia wielu symboli, tworzenia projekcji wielu mitów"[561]. Postawa filozoficzna przekształciła się stopniowo w postawę religijną, gdzie celem poszukiwań jest sam Absolut.

[557] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 4.
[558] K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce,* Łódź 2007, [w:] *Raj tracony. Andrzej Rózycki fotografie*, Dom Środowisk Twórczych, Kielce 2011.
[559] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 8.
[560] J. Zagrodzki, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., str. 3.
[561] A. Różycki, *Drzewo poznania*, Galeria FF, Łódź 1990, [w:] *Raj tracony. Andrzej Rózycki fotografie*, dz. cyt.

Rozdział II Fotograficzne czytanie świata – człowiek jako przedmiot i podmiot fotografii człowiek

II.1 Autorefleksja, autokonsekracja, autoportret

Juan Eduardo Cirlot zauważa bardzo ciekawe i istotne zjawisko: „Człowiek w tej mierze, w jakiej świadom jest swej istoty, dla samego siebie staje się symbolem”[562]. Przytacza również słowa Orygenesa, według których człowiek zawiera w sobie cały pomniejszony mikrokosmos. Takie postrzeganie człowieka znalazło odbicie w sztuce wielu kultur. Często różnym częściom ludzkiego ciała przyporządkowuje się różne elementy świata natury. Symboliczne znaczenia przypisuje się również pozycjom anatomicznym: wyróżniająca człowieka postawa wyprostowana symbolizuje dążenie ku górze, a więc rozwój duchowy; rozłożenie ramion w sposób oczywisty wiąże się z symbolem krzyża; wszelkie krzyżowe formy oznaczają również łączność dwóch światów[563]. Symboliczne znaczenie człowieka wiąże go więc nierozerwalnie z naturą – jego istota i sens istnienia opierają się na byciu integralną częścią otaczającego go świata. Świat ten jednak stanowi także to, co człowiek sam do niego wniesie, a więc zarówno kultura, jak również religia i sfera nadprzyrodzona, która pozostaje dla niego domeną tajemnicy i którą może jedynie próbować poznać i zrozumieć.

Istota ludzka w fotograficznej twórczości Różyckiego znajduje się właśnie nie tyle między ziemią i niebem, światem ziemskim i boskim, ale pomiędzy stanem pierwotnym, kulturowym i objawionym. Jawi się jako istota transgresyjna, wykraczająca poza siebie, wnikliwie obserwująca środowisko, w którym żyje i przekształcająca to środowisko oraz własną osobę. Aparat fotograficzny pozwala Różyckiemu zdystansować się wobec rzeczywistości, ale równocześnie stanowi łącznik pomiędzy nim i światem, a także między nim i innymi ludźmi. Człowiek, na którego artysta spogląda przez fotograficzny obiektyw, zyskuje moc wyrażenia głębi swojego jestestwa, nie jest jedynie bardziej bądź mniej kształtnym modelem. Nawet jako przedmiot fotografii, a więc jej temat, jest równocześnie jej podmiotem. Marek Majczyna określa podmiot ujmowany w sposób ontyczny jako to, „co będąc samoistnie, stoi u podstaw czegoś innego, jest fundamentem”[564]. Człowiek, zarówno stojąc za obiektywem aparatu, jak i przed, stanowi źródło fotografii na równi

[562] J. E. Cirlot, *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000, s. 102.
[563] Tamże, s. 102-104.
[564] M. Majczyna, *Podmiotowość a tożsamość*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000, s. 36.

z fizyczno-chemicznymi procesami i optyką aparatu. Za pomocą tych technicznych uwarunkowań człowiek w sposób świadomy wydobywa poszukiwaną prawdę, natomiast sam utrwalony na fotografii przyobleka się w całą sieć znaczeń i symboli, które nadaje mu fotograficzne medium.

Nie znaczy to jednak, że człowiek nigdy nie gubi się w gąszczu odczytywanych i tworzonych przez samego siebie znaczeń. Różycki zdaje się mówić, że poprzez dokonywanie coraz dalej idących transformacji współczesny człowiek izoluje się od źródeł i zapomina o własnej tożsamości. Tożsamość zaś, według Heina Rittera, to nieustannie towarzyszące człowiekowi poczucie pewnej wewnętrznej jedni, świadomości własnej osoby zarówno kiedyś, teraz, jak i w przyszłości[565]. Mariola Bieńko przytacza słowa Georga Simmela, który twierdzi, że człowiek „stanowi otwarty zespół treści"[566], co oznacza, że nie można go traktować jako niezmienną jednostkę. Zygmunt Bauman dostrzega poważny problem w tego typu współczesnym podejściu do ludzkiej tożsamości. Zamiast być czymś stałym zmieniła się w chwilowy kaprys, kreację na jeden wieczór[567]. Człowiek sam dla siebie przestał stanowić oparcie. Ze stałego punktu na mapie świata stał się labiryntem skonstruowanym z niezliczonej liczby poziomic, którego zarówno tworzenie, jak i przejście, jest dla niego samego wyzwaniem.

Poszukiwanie swojej prawdziwej twarzy przypomina przebieranie stworzonej na własne podobieństwo lalki w coraz to wymyślniejsze stroje lub wykonywanie sobie samemu kolejnych fotografii portretowych. Radosław Filip Muniak, porównując lalkę do obrazu czy fotografii, jako cechę wyróżniającą przypisuje lalce uczestniczenie w pewnym działaniu, konieczność wyznaczenia jej określonych funkcji. Trudno jednak zgodzić się ze stwierdzeniem, iż fotografia spełnia jedynie funkcję estetyczną. Ona również służy uobecnieniu. W obu przypadkach jest to martwe uobecnienie, uobecnienie iluzoryczne, nawet pomimo trójwymiarowości lalki. Polski filozof słusznie stwierdza jednak, że

„lalka w sensie fenomenologicznym jest autoreferencyjna, z tego chociażby powodu zasługuje na większą uwagę teoretyków, gdyż jako jeden z nielicznych artefaktów kultury jej warstwa formalno-materialna jest tożsama z obrazową i *vice versa*: obraz lalki prezentuje się w jej przedstawieniu materialnym i tylko do niego się sprowadza. Pod tym względem rola uobecniająca lalki jest wyjątkowa, diametralnie inna od pozostałych mediów

[565] M. Bieńko, *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, [w:] *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2010, s. 181.
[566] G. Simmel, *Socjologia*, przeł. M. Łukasiewicz, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1975, s. 59, cyt. za: M. Bieńko, dz. cyt., [w:] *Kultura popularna*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, dz. cyt., s. 181.
[567] M. Bieńko, dz. cyt., [w:] *Kultura popularna*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, dz. cyt., s. 183.

obrazowych, funkcjonuje bowiem na poziomie dosłownym jako fizyczna obecność rzeczy i poziomie symboliczno-teoretycznym jako obraz. W tym sensie lalka różni się od obrazu, który stanowi emanację obecności, aczkolwiek tylko na poziomie symboliczno-konceptualnym"[568].

Fotografia, jakkolwiek najczęściej stara się być niemal tożsama z tym, co ukazuje, nie jest w stanie uciec od swojej materialności – podobnie jak lalka jest fizycznym przedmiotem, ograniczonym, konkretnym w swoich ramach, wielkościach, położeniu, jednak jej fizyczność jest diametralnie różna od tej, do której pragnie odsyłać. Mimo to, wizerunek, który ukazuje, dla wielu ludzi jest realny w równym stopniu, co żywy człowiek. Równocześnie przez lata swojego istnienia fotografia stała się symbolicznym artefaktem, wartością samą w sobie. Ta ambiwalencja również zbliża fotografię do lalki. W jej przypadku Muniak mówi o „podwójnym ukształtowaniu"[569], a także o wywoływaniu w odbiorcy chęci identyfikowania się z przedmiotem i zarazem uczucia alienacji, a także o „uobecnianiu nieobecności"[570], co w równym stopniu można przypisać obrazowi fotograficznemu. Podobnie jak lalka, fotografia odwzorowuje rzeczywistość i równocześnie neguje możliwość stworzenia wiernej jej kopii. Muniak stwierdza, że ta właściwość lalki „stawia widza w niewygodnej pozycji świadka własnej śmierci"[571] i w pewnym sensie to samo można powiedzieć o fotografii, która ostatecznie dokumentując i przypieczętowując przemijanie tego, co sama ukazuje, uzmysławia śmiertelność i skończoność wszystkiego, co istnieje[572].

Ten szczególny związek ze śmiercią również zbliża lalkę i fotografię. Muniak podkreśla, że lalki prowokują w ludziach charakterystyczne odczucie niepokoju, dyskomfortu oraz wewnętrznego rozłamu. Porównuje te doznania z wrażeniem, będącym efektem obcowania ze zmarłym. Przeżycie to podobne jest do doświadczenia konfrontacji z fotografią, nie tylko taką, na której utrwalono nieboszczyka czy osobę nieżyjącą w chwili oglądania zdjęcia. Fotografia niemal zawsze wywołuje wrażenie spotkania nad przepaścią. Szczelina w ziemi może być wąska, ale niezwykle głęboka, przez co paraliżująca i uniemożliwiająca swobodne przedostanie się na drugą stronę. Fotografia, sprawiając iluzję bliskości czy wręcz obecności tego, co przeszłe, ukazuje zarazem jak odległy jest ten drugi brzeg czasoprzestrzeni. Podobnie jak lalka, fotografia dotyka w ten sposób pewnej tajemnicy[573].

[568] R. F. Muniak, *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012, s. 23.
[569] Tamże, s. 25.
[570] Tamże, s. 26.
[571] Tamże, s. 26.
[572] Tamże.
[573] Tamże, s. 31.

Ważkie problemy dotyczące zarówno lalek jak i fotografii krystalizują się w istocie, która je tworzy i nimi rozporządza – w człowieku. Paradoksalnie, mimo zauważonej przez Muniaka autoreferencyjności lalek oraz ich szczególnej fizycznej obecności, to fotografie zdają się bardziej ludzkie, a przynajmniej są tak odbierane. To im człowiek jest skłonny przypisywać pewną aurę, będącą odpowiednikiem ludzkiego ducha – mówi się także, że zdjęcia są w stanie ukazać nie tylko ciało, ale i duszę modela. Kolejnym atrybutem, w który wyposażony jest człowiek, a który w szczególny, spotęgowany sposób, doprowadzony wręcz do nadludzkiej formy, zdaje się być udziałem również fotografii, jest pamięć. Fotografia nie tylko służy pamięci, ale jest jej symbolem, a nawet upastaciowieniem. Człowiek traktuje zdjęcia, jakby były skarbnicą jego własnych wspomnień, można więc potraktować je jako pamięć zastępczą lub odrębne byty wyposażone w funkcję pamięci. Własności tych odmawia Muniak lalkom – nie posiadają one duszy, ani nie są w stanie pamiętać. Odwołuje się do treści Talmudu, zgodnie z którym Adam, zanim otrzymał nieśmiertelną duszę, był jedynie golemem, niemym świadkiem boskiego dzieła stwarzania świata. Obdarzenie go duszą a także wolną wolą zaprowadziło go do złamania danej Bogu obietnicy i wygnania z raju. Lalki są wolne od winy grzechu pierworodnego, niewinne także przez nieświadomość własnego istnienia. Jest to swego rodzaju doskonałość, ale doskonałość bezduszna, nieludzka. Ciekawe, że to właśnie powrót do tej pierwotnej niewiedzy może pozwolić człowiekowi znaleźć powrotną drogę do raju[574]. Ujęcie to ukazuje lalkę jako wzór dla człowieka, a wręcz jego pierwowzór, pierwotną formę, z której wyrósł, ale która była od niego diametralnie różna. Lalki i fotografie okazują się dwoma skrajnymi wcieleniami człowieczeństwa: doskonałym, lecz pozbawionym uczuć i możliwości decydowania o sobie oraz posiadającym pamięć doskonałą, ale przez to skrajnie ułomnym. Człowiek, choć jest ich twórcą, znajduje się nie nad nimi, ale pomiędzy nimi – rozdarty między pragnieniem ucieczki od odpowiedzialności i trudów świata w ramiona istoty wyższej, która nim pokieruje i zaopiekuje się, a marzeniem o nadświadomości, pamięci sięgającej zarówno nieskończenie w przeszłość, jak i w przyszłość, pełnej władzy nad sobą samym oraz światem, w którym żyje.

Różycki jako fotograf przedstawia człowieka zagubionego wśród nieprzerwanego ciągu scen filmowych, odgrywanych przed ścianami z luster. Wykorzystując motyw lalek i manekinów, przedstawia zarówno dziecko, jak i kobietę czy mężczyznę jako zmuszonych do bycia aktorami w świecie zdominowanym przez pragnienie oglądania, ale bez wnikania

[574] Tamże, s. 38.

w oglądaną rzeczywistość. Człowiek staje się giętki jak lalki z plastiku – uczy się go, że może formować samego siebie w dowolnie wybrany sposób, choć tak naprawdę wybór ten został już dawno podjęty za niego[575]. Fakt ten podkreśla Hans Belting, pisząc o wpływie reklamy i chirurgii plastycznej zwłaszcza na ciało współczesnej kobiety[576]. Artyści również błąkają się w gąszczu obrazów, za pomocą aparatu fotograficznego starają się jednak zatrzymać sekwencję następujących po sobie kadrów, uchwycić moment, wyrwać go z szaleńczego biegu czasu. Ukazać prawdę, a nie tylko pozór czy odgrywaną rolę – unieść nie tyle kurtynę, co zajrzeć za kulisy. Często okazuje się jednak, że możliwe jest jedynie ukazanie rządzących światem mechanizmów, zamiast tego, co te mechanizmy zakrywają i zmieniają.

Sztuka łódzkiego artysty pełna jest pierwotnych ambiwalencji, wynikających z charakteru ludzkiego istnienia oraz samej fotografii jako szczególnego obrazu i dzieła człowieka. Różycki z jednej strony dokonuje uświęcenia osoby ludzkiej jako cząstki rzeczywistości symbolicznej, z drugiej demaskuje ją, ukazując jak dalece odeszła dziś od takiego postrzegania świata, w którym żyje, który tworzy i który konstytuuje ją samą. Fotograf nie omieszkał odsłonić przy tym również drobnych oszustw, jakie są udziałem fotografii i jego samego jako twórcy.

Różycki swoje wnikliwe penetracje rozpoczyna od źródła, czyli od samego siebie. Autoportrety są owocem zanurzenia się artysty we własnym wnętrzu i poszukiwania swojej istoty, ale pozwalają również poprzez własną osobę autentycznie i wręcz mistycznie doświadczyć otaczającego świata. Jest to więc droga indywidualnego poznania, skierowanego zarówno do wewnątrz siebie, jak i na zewnątrz. Można powiedzieć, że tego typu prace powstają bardziej dla artysty niż dla odbiorcy[577]. Nie oznacza to jednak, że poznanie to przychodzi bez trudu. Wolfgang Wesener zauważa, że aby zrobić dobry portret trzeba najpierw poznać fotografowaną osobę, a z drugiej strony rozmowa z modelem może przeszkodzić w późniejszym ukazaniu prawdy o nim[578]. Tym większe wyzwanie stoi przed

[575] M. F. Rogers, *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003, s. 166.
[576] H. Belting, dz. cyt., s. 118.
[577] P. Komorowski, *Samowyzwolenie, czyli kilka uwag o naturze autoportretu*, „Format" 2009, nr 57, s. 10-11, dostępne też online: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&ved=0CDcQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.dbc.wroc.pl%2FContent%2F9992&ei=sL14Uom2DtGShQf--4G4BA&usg=AFQjCNEg2tjxI5N2wyPxdNh9yop38BoiZw&bvm=bv.55980276,d.ZG4>, [Dostęp 11.11.2013].
[578] M. M. Bieczyński, *Strategie fotograficznego portretu. Owystawach Wolfganga Wesenera i Jerry'ego Berndta w C/O Berlin oraz Richarda Avedona i Roberta Lebecka w Martin Gropius Bau*, „Format" 2009, nr 57, s. 10-11, dostępne też online: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&ved=0CDcQFjAC&url=http%3A%2F%2Fwww.dbc.wroc.pl%2FContent%2F9992&ei=sL14Uom2DtGShQf--4G4BA&usg=AFQjCNEg2tjxI5N2wyPxdNh9yop38BoiZw&bvm=bv.55980276,d.ZG4>, [Dostęp 11.11.2013].

artystą, który pragnie wyłowić za pomocą promieni słonecznych prawdę własnej twarzy, którą tak dobrze zna. Fotograf, który sam siebie stawia przed aparatem, doskonale zdaje sobie sprawę z mistyfikacji, jakiej dokonuje zdjęcie. Jako model nie jest w pełni sobą, gra podobnie jak każdy, w którego wymierzony jest fotograficzny obiektyw. Autoportret równie dobrze może odsłaniać, co tuszować, ukazywać, co kreować, może być

„ekspresją indywidualności, samopoznaniem, odkryciem lub założeniem maski, wrzuceniem się do publicznego obiegu, uwielbieniem swego bycia obecnym, oglądanym, a jednocześnie odgrodzeniem, zdystansowaniem czy wręcz wzgardzeniem ludźmi i światem”[579].

Andrzej Saj odwołując się do myśli Viléma Flussera, pisze o programie kamery, któremu artysta może się zarówno podporządkować jak i sprzeniewierzyć. Fotografia może zarówno zafałszowywać obraz świata, jak i wyłaniać jego prawdziwe oblicze. Sztuka autoportretu zawsze jest jednak przede wszystkim drogą poznania i ujawniania prawdy o sobie samym oraz artystycznym narzędziu, sposobem „namysłu nad rolą podmiotu w procesie twórczym, do zainicjowania dążeń samopoznawczych, pogłębieniu wiedzy o sobie, o własnej psychice i relacjach wobec innych i «Innego» w sobie”[580], jest także sposobem

„namysłu nad właściwościami medium fotografii w procesie realizacji prac; a stąd wynikającej potrzebie swoistego zdystansowania się wobec narzędzia (wyjścia przed kamerę), ewentualnie inscenizacji jego użycia czy wreszcie świadomego przetwarzania własnego wizerunku na potrzeby plastyczne”[581].

Tak właśnie dzieje się u Różyckiego. Nie dąży on do dokumentalnej prostoty, ale odsłania prawdę o sobie poprzez grę z własnym obrazem, z fotografią oraz widzem.

Autoportret, przez który artysta stawia w centrum zainteresowania samego siebie, można nazwać swoistą autokonsekracją. Jerzy Olek dostrzega szczególne przesycenie dzisiejszej kultury tego typu pracami, a w związku z tym silne zagrożenie kiczem i „autoreklamiarstwem”[582], wynikającym z niskich pobudek twórców. Fotografia i inne media mają w tym swój udział. Człowiek, zagubiony wśród przekaźników, nie tyle przesyłających obraz rzeczywistości, co zwielokrotniających go i w nieskończoność tworzących na nowo,

[579] W. W. Pruchnik, *Portrety – świadectwa jedności psychofizycznej. Autoportrety – imaginacyjna i lustrzana fotografia osobowości* , „Kultura i historia” 2007, nr 11, dostępne w: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/657 >, [Dostęp 11.11.2013].
[580] A. Saj, *Auto-portret fotografii*, Galeria Bielska BWA, dostępne w: <http://galeria-bwa.karkonosze.com/wyst/2005/autoportret/index.php?jak=intro>, [Dostęp 13.11.2013].
[581] Tamże.
[582] J. Olek, *Sztuka to ja…*, „Czas” 1976, nr 8, s. 26.

pragnie wyróżnić się z masy podobnych osób poprzez tworzenie własnych wizerunków. Tym samym nieświadomie pogłębia sytuację, której pragnie się przeciwstawić. Pojęcie autokonsekracji w kontekście sztuki Różyckiego nabiera jednak znacznie głębszego znaczenia, nie tylko w przypadku prac jawnie odwołujących się do sfery *sacrum*. Jego autoportrety, choć tak zróżnicowane, zawsze niosą dodatkowe sensy, odwołują się do różnorodnych motywów i problemów kultury. Olek w swoim artykule przyznaje, że w jego pracach autotematyzm jest w pełni uzasadniony. Różycki rzeczywiście niezwykle rozbudował zapis autotematyczny, jednak nie dotyczy on jedynie jego osoby, ale także medium, którym się posługuje oraz rzeczywistości, którą za jego pomocą utrwala[583].

Skomplikowana artystycznie forma prac kładzie nacisk na „cielesność"[584] fotografii. Zdjęcie przestaje być przezroczyste, co nie sprawia jednak, że zasłania rzeczywistość, ale pozwala odkrywać jej inne aspekty. Fotografia sama jest przecież zarówno obrazem świata, jak i jego częścią, realnym i materialnym przedmiotem. Belting stwierdza, że obrazy zawsze wiązały się z pewnym tworem fizycznym, „zrodzone zostały w konkretnych ciałach obrazowych, które oddziaływały już samym swoim materiałem i formatem"[585]. Medium i obraz to dwie strony jednej monety; medium stanowi ciało dla obrazu, a więc fotografia, podobnie jak człowiek, jest ciałem, a zarazem je posiada. Ludzkie ciało także jest nośnikiem obrazów, choćby wspomnień czy wyobrażeń[586]. Również obraz człowieka jako metafora wyrażająca jego ideę, i obraz jego ciała – są ze sobą ściśle powiązane. Pojęcia człowiek-ciało-obraz są według Beltinga nierozerwalne. Przedstawienie ludzkiej postaci jest zawsze oparte na jej wyglądzie, a więc pokazuje czym „*jest* w obrazie, w którym pozwala mu się jawić"[587] – obraz ukazuje człowieka za pomocą substytutu jego ciała[588].

Fotografie konceptualne nie reprodukują ludzkiego ciała, ale tworzą je na nowo. Zdjęcie sprawia, że cielesność człowieka wydaje się być powiązana z jego jaźnią, istotą, a więc w pewien sposób ją reprezentuje, a równocześnie rodzi poczucie obcości wobec samego siebie[589]. W *Fotografii warunkowej* (Fot. 1., s. 144) z 1973 roku Różycki nawet nie tyle tworzy, co odwrotnie, dekonstruuje własne ciało i jego obraz, a więc poniekąd dokonuje także dekonstrukcji samego siebie, swojej tożsamości. Organem który symbolicznie najbliżej wiąże się z ludzką jaźnią, jest głowa.

---

[583] Tamże.
[584] H. Belting, dz. cyt., s. 34.
[585] Tamże.
[586] Tamże, s. 15-16.
[587] Tamże, s. 114.
[588] Tamże.
[589] P. Komorowski, dz. cyt., [Dostęp 11.11.2013].



Fot. 1. Fotografia warunkowa 1973 r. – Autoportret

Głowa stanowi swego rodzaju reprezentację całego człowieka i jest miejscem, w którym koncentrują się siły życiowe. Głowa jest również źródłem władzy i porządku, dlatego „stanie na głowie" oznacza zburzenie naturalnego ładu[590]. Dzieło Różyckiego ukazuje takie zachwianie równowagi poprzez pocięcie fotografii twarzy artysty na kwadraty i ułożenie jej na nowo, ale źle, niedokładnie, jak niedbale poskładane puzzle. Jest ona jak gdyby powielona: podwójna linia czoła oraz podwójne linie włosów po bokach sprawiają wrażenie, jakby patrzyło się na mniejszą fotografię umieszczoną w większej. Zabieg ten sprawia również, że z geometrycznej masy identycznych kwadratów w centralnej części pracy nieznacznie wyróżnia się symbol krzyża. Fotografia ta została zderzona z drugą, identyczną, ale pociętąi poskładaną w inny sposób. Tutaj już efekt powielenia jest mniej widoczny, ale znak krzyża okazuje się wciąż dostrzegalny. Zestawienie tych fotografii, przedstawiających tę samą osobę, jednak w inny sposób, potęguje wrażenie odcięcia obrazu od jego desygnatu. Potraktowanie pracy jako metafory współczesnej kondycji społecznej człowieka może wskazywać na ludzką alienację oraz odejście od podstawowych wartości, symbolizowanych przez krzyż. To już nie tylko ta sama twarz, ale ta sama fotografia, powielona, staje się sobie nawzajem obca. Dzięki działaniom artysty zarówno wizerunki, jak

[590] M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989, s. 57-58.

i to, co przedstawiają, przestają być sobie tożsame. Człowiek stał się jedynie rozbitym kompletem puzzli, a krzyż, symbol wiary i tradycji, zagubionym elementem układanki.

Znamienne, że portrety i autoportrety wyjątkowo często ograniczają się do ukazywania twarzy, a zarazem przez tę twarz zdają się przedstawiać lub starać się przedstawić, pewną całość, którą stanowi konkretny człowiek, także jego duchowość. Można je wręcz nazwać obrazową synekdochą. Marianna Michałowska pochyla się nad tą kwestią i zastanawia się, jaki jest powód utożsamiania całego człowieka z jego twarzą. Według badaczki rozpoznanie osoby na zdjęciu odbywa się nie tylko dzięki odwzorowaniu wyglądu osoby, ale także poprzez przeniesienie realnej cząstki tej osoby, przywołanie jej obecności. Michałowska, odnosząc się do słów Ricouera, pisze:

„Fotografia ma naturę aporetyczną: «zdjęcie» odnosi się do wyglądu, jednak odcisk jest jak «kurek na dachu»[591] przywołuje odniesienie przedmiotowe. To znamię potwierdza tożsamość, podczas gdy wygląd może nas mylić. «Symbolika, wspomina filozof, jest nieodparta: znak blizny pojawia się jako zaprzeczenie przebrania. Jest znakiem pozostawionym na ciele, podczas gdy przebranie – okazjonalnym okryciem»[592]. Nie chodziłoby tu o rozumienie, zgodnie z którym fotografia przyjmuje część człowieka lub jego nieokreśloną bliżej emanację. Że zabiera coś, czego nie ośmieliłabym się nazywać duszą. Lecz o to, że kulturowo traktujemy fotografię jako obraz rzeczywisty i przekonani jesteśmy, że część owej rzeczywistości nam przynosi. Jakie znaczenie mają powyższe dywagacje dla problemu rozpoznania?

W *Błonach umysłu*[593] Jolanta Brach-Czaina pyta, dlaczego portretujemy jedynie twarze? Dlaczego nie portretujemy przemijania czasu, odzwierciedlonego w zmianach zachodzących w naszej skórze? Spostrzeżenie autorki jest zastanawiające. Czyżbyśmy uznali, że tylko w twarzy zapisana jest tożsamość? Gdyby przejrzeć historię fotografii, okazałoby się, że do końca XIX wieku skóra, jeśli już jest pokazana, jest zawsze gładka. Jednak najczęściej strój zakrywa postaci od stóp po szyję. W pracach Lewisa Carolla czy Julii M. Cameron zdarza się co prawda, że koszula osunie się z ramienia, zaś naga stopa wysunie się spod sukni, lecz nie zobaczymy powierzchni skóry modeli. Fotograf nie podchodzi na tyle blisko, by dostrzec zniekształcenia, przebarwienia, wypryski. Nawet w ówczesnych zdjęciach pornograficznych ciało ukazane jest nie tyle bez okrycia ile w stroju «podkasanym», w pończochach, z opuszczonymi spodniami, co sprawia efekt nieoczekiwanie komiczny. Jak w slapstickowej komedii, gdy komuś opadną spodnie. Pożądanie zostaje obudzone, nie tyle poprzez nagość człowieka, ile przez przekroczenie społecznego zakazu, normy moralności. Gdyby bowiem zbliżyć oko do powierzchni ciała, ukazałoby się to, co odpychające i nieprzyzwoite.

---

[591] Użyteczna może tu być semiotyczna interpretacja indeksalnej natury znaku wedle Charlesa S. Peirce'a. W uproszczeniu (bowiem koncepcja ta nie jest tematem tej książki) znak składa się z poszczególnych elementów. Na interesującym nas poziomie dotyczącym obrazu, byłoby to: ikon, indeks i symbol. Pierwszy odnosi się do przedstawień wizualnych, drugi do symptomów (jak ślad na piasku lub dym), trzeci do wyobrażeń. Należy pamiętać, że owe elementy samodzielnie nie tworzą, jak to ujmuje Peirce, «pełnego znaku». Fotografia posiadałaby cechy indeksalne, bowiem odsyła do konkretnego odniesienia – sfotografowanego przedmiotu. Por. H. Buczyńska-Garewicz, *Semiotyka Peirce'a*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1994, M. Michałowska, *Niepewność przedstawienia*, dz. cyt.

[592] P. Ricoeur, *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004, s. 62.

[593] J. Brach-Czaina, *Błony umysłu*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2003.

Jak zauważa Monika Bakke, ciało wzbudza lęk, bowiem niesie zagrożenie nieczystości. «Czystość, przewidywalność i poprawność stają się niemożliwe. Płyny są nader ruchliwe, przemaczają, przeciekają, wsiąkają w głąb»[594]. Ciało staje się obszarem, w którym charakterystyczne dla zachodnioeuropejskiej logocentrycznej kultury pragnienie wprowadzenia w ciało porządku, ściera się z biologicznym procesem, uznanym przez nią za chaos. Bakke odwołuje się tu do popularnej za sprawą Julii Kristewej kategorii *abjectu*. To, co odczuwamy jako *abiektualne,* stanowi dla nas mieszaninę wstrętu i fascynacji: jak to, co chcemy odrzucić, lecz jest tkanką naszego życia: jak seks, przetrawione pokarmy, ekstrementy. Abiekt jest porządkowany przez kulturę: wyparty przez religię i sublimowany przez sztukę. Jednak mimo naszych usiłowań, nad ciałem nie potrafimy zapanować do końca. Ciało wymyka się nam, wyślizguje ze stroju. I w każdym takim przypadku budzi nasze przerażenie i ekscytację jednocześnie. Przypomnijmy tylko medialne skandale, gdy sławnym aktorkom fragment piersi «wymknie» się ze stroju.

Zbliżenie skóry we wczesnym okresie rozwoju fotografii pełni inną funkcję: instytucjom publicznym, policji i szpitalom umożliwia rozpoznanie tożsamości osób. Zachowało się zaskakująco wiele takich wizerunków – od wczesnych dagerotypow, poprzez kolodiony, aż do współczesnych technik fotograficznych. Archiwa policyjne dzięki fotografiom umożliwiają identyfikację przestępców, w katalogach medycznych fotografie pozwalają zapisać przebieg schorzeń"[595].

Skóra może być albo przebraniem, albo źródłem prawdy wstydliwej i mrocznej, a więc takiej, którą skrywa się w policyjnych aktach i szpitalnych kartotekach. Portret, zwykle zamawiany przez osobę, która ma być sportretowana, ma na celu utrwalić tę lepszą stronę postaci – ładniejszą, szlachetniejszą, czystą. Potretowanie się jest nie tyle przejawem marzenia o uczynieniu z ludzkiego ciała harmonijnej całości, o czym wspomina Bakke, ale pragnienia, by tak było ono postrzegane. W ten sposób człowiek próbuje wprowadzić porządek nie tylko do swojego ciała, ale również całego życia. Fotografia nie pokazuje prawdy, ale jej aporetyczny, indeksalny charakter sprawia, że obdarza się ją ogromnym zaufaniem. Portrety i autoportrety uczestniczą w porządkowaniu świata społecznych relacji. Fotografie policyjne i medyczne można zaliczyć do dokumentów poświadczających o pierwotnym, zwierzęcym pierwiastku ludzkiej natury. Twarz to natomiast przede wszystkim mimika, nad którą z pozoru najłatwiej jest zapanować, a więc wprowadzić do paradygmatu kultury.

W autoportrecie z cyklu *Fotografii warunkowej* Różycki kontestuje własną postać, zaprzeczając tym samym własnej integralności symbolizowanej przez twarz. Równocześnie poddaje w wątpliwość dokumentalną wartość fotografii, pokazuje jej możliwości kreacyjne, a zarazem niszczące. Belting zauważa, że media zmieniają to, w jaki sposób człowiek odbiera własną powierzchowność, ale dopiero obrazy uwalniają go od ciała, dają mu dystans.

[594] M. Bakke, *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2000, s. 92.
[595] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 33-35.

Są to lustra, które ukazują wyidealizowany obraz ciała i tak jak lustra pokazują ciała tam, gdzie ich nie ma. To właśnie lustra i obrazy malarskie są dowodem „zdolności człowieka do «przekładania» trójwymiarowych ciał w medium, które jako płaszczyzna stanowi całkowite zaprzeczenie ciała”[596]. Tak też można odczytywać fotokolażowe autoportrety Różyckiego. Artysta poprzez otwarte przyznanie się do fotograficznej manipulacji ukazuje różnicę między ciałem i jego obrazem.

Odmienność obrazu i medium zaznacza się również na poziomie przenoszenia obecności. Obecność medium jest inna niż obecność obrazu. Medium jest materialne, a obraz mentalny. Człowiek jest w stanie ożywić obraz, oddzielając go od medium[597]. Sprawa komplikuje się, gdy obraz tak ściśle jak u Różyckiego zostanie powiązany z materialnym nośnikiem. Pocięta fotografia uniemożliwia odnalezienie w wyobraźni realnego desygnatu. Zaburzony obraz powoduje poczucie dyskomfortu: widz domyśla się, czego przedstawieniem jest fotografia, równocześnie jednak praca wcale tego nie przedstawia. Twarz, z licznymi liniami oczu, zmarszczek na skórze, ust, czoła i włosów, które nie łączą się w odpowiedni sposób, wyraźnie oddaje zagubienie spójności i realności wizerunku.

Belting podkreśla wagę ambiwalencji między medium i obrazem w sztuce. Malarstwo uczyniło z niej wręcz źródło przeżycia estetycznego[598]. Inaczej wygląda to w przypadku fotografii, której największą zaletę postrzegano w niezwykłym realizmie. Sztuka konceptualna oraz medializm, których istnienie w Polsce przypada na lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte oraz początek osiemdziesiątych, wykorzystują jednak fotografię w sposób daleki od reportażowego czy piktorialnego. Fotografia staje się językiem, którym twórca bawi się na wzór dadaisty, tworząc niespotykane dotąd słowa obrazowe. Równocześnie tego typu twórczość stanowi komentarz do rzeczywistości, w której znaczącą rolę zaczynają odgrywać media[599]. Jako element uczestniczący w komunikacji społecznej zaczynały one istotnie wpływać na postrzeganie się ludzi nawzajem, a także zmieniać to, w jaki sposób każdy człowiek odbierał samego siebie. Zdjęcia, które dotąd były rozumiane przede wszystkim jako „okna na świat”, ten realny, rzeczywisty, prawdziwy, teraz zaczęły świat zmieniać, a także tworzyć świat osobny, alternatywny. Jeden z kolaży Różyckiego (Fot. 2., s. 148) stanowi egzemplifikację takiej właśnie sytuacji: obraz twarzy ponownie został podzielony na kilka

[596] H. Belting, dz. cyt., s. 32-33.
[597] Tamże, s. 39.
[598] Tamże, s. 43.
[599] K. Iwańska, *medializm*, Narodowy Instytut Audiowizualny, dostępne w: <http://www.nina.gov.pl/ninateka/kolekcje/kolekcja-sztuki-wsp%C3%B3%C5%82czesnej/s%C5%82owa/artyku%C5%82/2012/10/23/medializm>, [Dostęp: 30.10.2013].

kwadratowych części, tym razem jedynie na cztery, tak, by mógł zająć miejsce szyb w oknie starego domu.

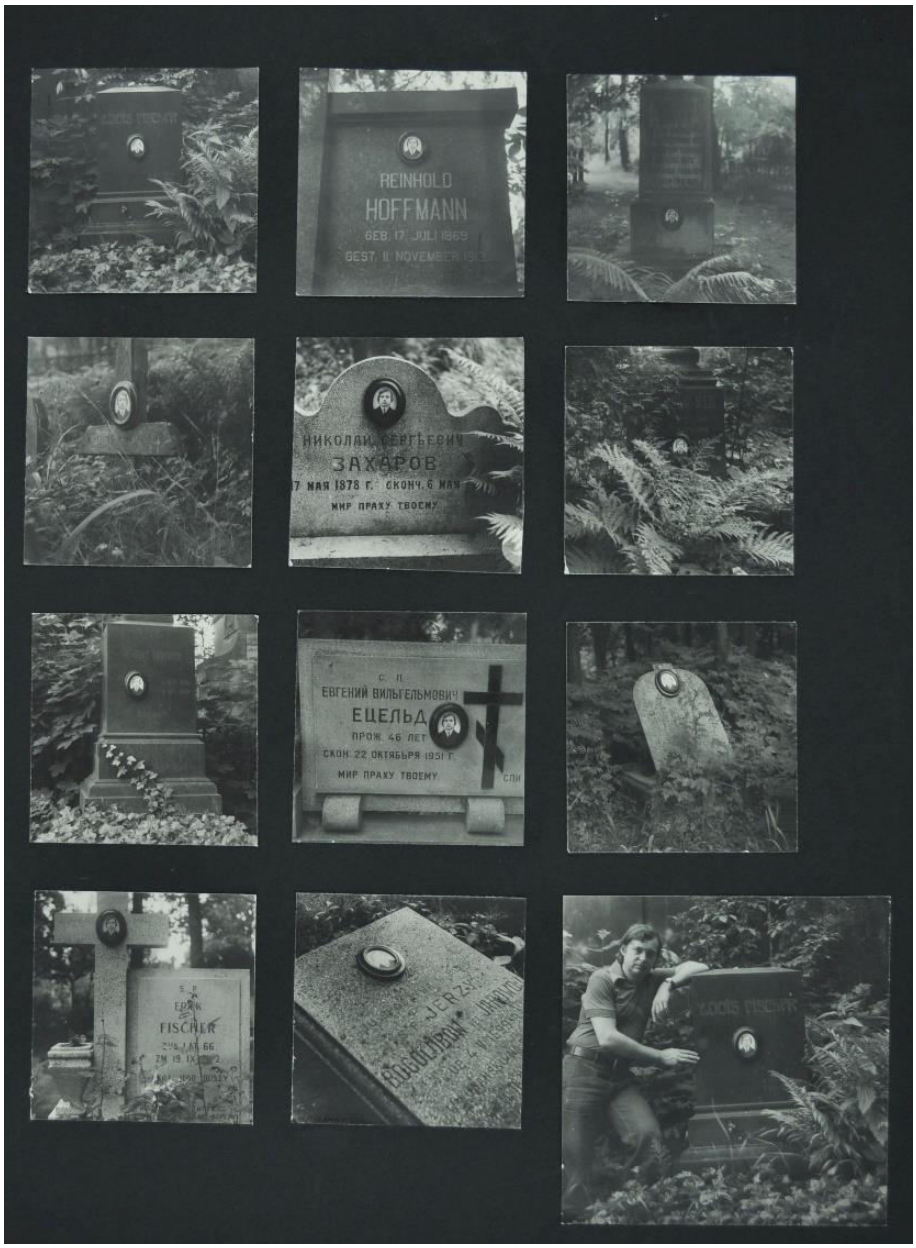


Fot. 2. Fotografia warunkowa 1975 r. – bez tytułu

Fragmenty nie pasują do siebie, są ułożone bokiem i do góry nogami. Cała praca składa się z dwóch części, z których druga przedstawia samo okno z szarymi firankami za szybą. Fotografia zdaje się tutaj albo nie pokazywać nic, albo modyfikować świat tak, że staje się on trudny do poznania.

Problem tożsamości jest również tematem kolejnej pracy z cyklu *Fotografii warunkowej*, rozbudowanej następnie w cyklu *Konkluzje fotograficzne* (Fot. 3., s. 149). Tytuł, który pierwotnie – w pierwszym cyklu – został nadany pracy, *Wykazanie wartości dowodowej i wiarygodności dokumentacyjnej zdjęcia*, jest przewrotny, gdyż Różycki stanowczo zaprzecza tutaj owej wartości dokumentacyjnej fotografii. Ponownie poddaje też w wątpliwość związek medium z obrazem i prawdą, a także tezę, jakoby fotografia przenosiła obecność utrwalonej na kliszy osoby. Dzieło składa się z dwunastu fotografii, przedstawiających nagrobki osób różnych narodowości i wyznań. Zabieg Różyckiego polega na tym, że na każdej nagrobnej płycie widnieje jego własne zdjęcie. Zestawienie tych fotografii w serię powoduje ujawnienie manipulacji, co dobitnie dopełnia ostatnie zdjęcie, na którym obok grobu pozuje sam artysta. Zdjęcia nagrobne nie są wykonywane jako mortualne, ale stają się takie, gdy zostają umieszczone na grobie, na cmentarzu[600].

[600] T. Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortualnej*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Wydawnictwo Galeria f5&Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2005, s. 79.



Fot. 3. Konkluzje fotograficzne 1976 r. – bez tytułu

Fotografia przenosi więc żywą cząstkę osoby na miejsce pochówku. Medium pośredniczy nie tylko między obrazem i widzem, ale również między życiem i śmiercią[601]. Tak jak dawniej obrazy innego typu, tak dziś fotografia przedłuża życie człowieka, pozwalając mu istnieć choćby w pamięci bliskich. Istotne, że aż do XIV wieku nagrobne przedstawienia nie musiały wcale pokazywać konkretnej osoby. Zmiana bywa tłumaczona różnie. Johann Huizinga, który podkreśla wagę motywu śmierci i przemijania w średniowieczu, zwłaszcza w wieku XV[602], mówi o osiągnięciu przez ludzi wyższego stopnia rozwoju w ekspresji realistycznej:

[601] H. Belting, dz. cyt., s. 38.
[602] J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992, s. 168.

„właśnie około roku 1400 osiągnięto pewien konieczny stopień w rozwoju realistycznej ekspresji, który umożliwiał przedstawienie rozkładu zwłok w rzeźbie czy malarstwie. W tym samym czasie motyw ten przenika z literatury kościelnej do ludowej. Jeszcze w połowie wieku XIV znajdujemy na nagrobkach różne przerażające podobizny nagich zwłok, zgniłych albo skurczonych, z powykręcanymi członkami i rozwartymi ustami, z wnętrznościami, w których kłębi się robactwo. Myśl ludzka nieustannie powraca do tego strasznego obrazu. Jest rzeczą charakterystyczną, że nie zdecydowano się na dalszy krok, że nie dostrzeżono, iż sam rozkład jest czymś przemijającym i w końcu ożywia ziemię i kwiaty”[603].

Wynika stąd, iż realizm w przedstawieniach funeralnych tamtego okresu służył jedynie hiperbolizacji ludzkiej marności. Holenderski historyk nie zgadza się więc z poglądami Philippe Arièsa, który przyczynę zmiany dostrzega w pragnieniu przeciwdziałania zapomnieniu o ludzkiej indywidualności zapisanej w twarzy[604]. Należy tu zauważyć, że śmierć, ciało i czas stanowią ponadczasowe tematy, które, według Beltinga, tworzą obrazy[605]. Fotografia od początku była związana z umieraniem (na początku jej istnienia najczęściej fotografowano zmarłe dzieci), natomiast „związek człowieka i śmierci jest fundamentem ludzkiej egzystencji. Śmiertelność definiuje nasze bycie w świecie, a świat ludzi jest całkowicie nekrologiczny”[606]. Nieuchronność umierania jest więc konstytutywną cechą ludzkiego gatunku, a równocześnie w świecie współczesnym człowiek „definiuje swoją tożsamość za pośrednictwem mediów wizualnych”[607], które pragną śmierci zaprzeczyć. Bauman mówi wręcz o dekonstrukcji śmierci poprzez wzmożone próby jej zapobiegnięciu (kampanie antynikotynowe, kosmetyki przeciw starzeniu), ale także przez izolację chorych (w szpitalach) i zmarłych (na cmentarzach)[608]. Fotografia na zdjęciach Różyckiego nie tylko nie pokazuje człowieka, który spoczywa w konkretnym grobie, ale w ogóle nie przedstawia osoby zmarłej. Zależności między medium i obrazem, obrazem i odbiorcą, życiem i śmiercią, zostają zachwiane, a obraz traci pierwotne znaczenia, magiczną aurę i ścisły związek z wierzeniami religijnymi, jaki miały od samych początków. Śmierć również, choć jako rzecz ostateczna pozornie niezmienna i jednoznaczna, ulega przekształceniom kulturowym. Śmierć ciała zostaje zepchnięta na margines, ale pojawia się inna, duchowa, dotycząca świadomości i pamięci.

---

[603] Tamże, s. 171.
[604] T. Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortualnej*, dz. cyt., [w:] *Przestrzenie fotografii*, red. T. Ferenc, K. Makowski, dz. cyt., s. 82.
[605] H. Belting, dz. cyt., s. 31.
[606] T. Ferenc, *Odrzucony język fotografii mortualnej*, dz. cyt., [w:] *Przestrzenie fotografii*, red. T. Ferenc, K. Makowski, dz. cyt., s. 83.
[607] I. Kurz, *Fototożsamość. „Ja” w czasach fotografii*, „Kultura współczesna” 2007, nr 2, s. 109.
[608] L. Ratkowska, *Wieczność w sieci czyli o istniejących w Internecie formach żałoby,* „Ikonosfera. Studia z socjologii i antropologii obrazu” 2008, nr 2, Wydawnictwo UMK, dostępne w: <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=71>, [Dostęp: 31.10.2013].

Roland Barthes stwierdza:

„Śmierć musi mieć przecież jakieś miejsce w społeczeństwie. I jeśli nie ma jej już (lub dzieje się to w mniejszym stopniu) w religijności, musi znajdować się gdzie indziej. Jest więc być może w tym obrazie Fotografii, która produkuje Śmierć, pragnąc zachować życie. Fotografia – współczesna zanikaniu rytuałów – byłaby może odpowiednikiem wtargnięcia w nasze nowoczesne społeczeństwo Śmierci symbolicznej, pozareligijnej, pozarytualnej, rodzajem nagłego zanurzenia się w Śmierci dosłownej”[609].

Dekonstrukcja śmierci w dziele Różyckiego równa się dekonstrukcji obrazu, współczesnej kultury i własnej osoby. Równocześnie dostrzec można pewien związek z jednym z pierwszych autoportretów fotograficznych, *Autoportretem topielca* (Fot. 4.), na którym Hippolyte Bayard przedstawił siebie jako nieboszczyka i który opatrzył datą 18 października 1840 roku.



Fot. 4. Hippolyte Bayard - Autoportret topielca 1840 r.

Już wówczas, u samych początków fotografii, manipulowano odbiorcą fotografii. Bayard użył jednak do tego obszernego komentarza sporządzonego na odwrocie zdjęcia, a całe przedsięwzięcie służyło wyrażeniu żalu za brak atencji i wsparcia dla działalności fotografa ze strony francuskiego rządu, który skupił swoją uwagę na pracy Daguerre’a[610].

[609] R. Barthes, dz. cyt., s. 156.
[610] H.-M. Koetzle, *Słynne zdjęcia i ich historie*, cz. I, Wydawnictwo TASCHEN, 2008, s. 28-29.

Różycki natomiast już w samym dziele przyznaje się do oszustwa i nie pragnie skupić uwagi na sobie, ale na samej fotografii.

Podobny wyraz, choć takie stwierdzenie po pierwszym, pobieżnym oglądzie dzieła może wydać się zaskakujące, ma jedna z prac z cyklu *Konkluzji fotograficznych* (Fot. 5.).

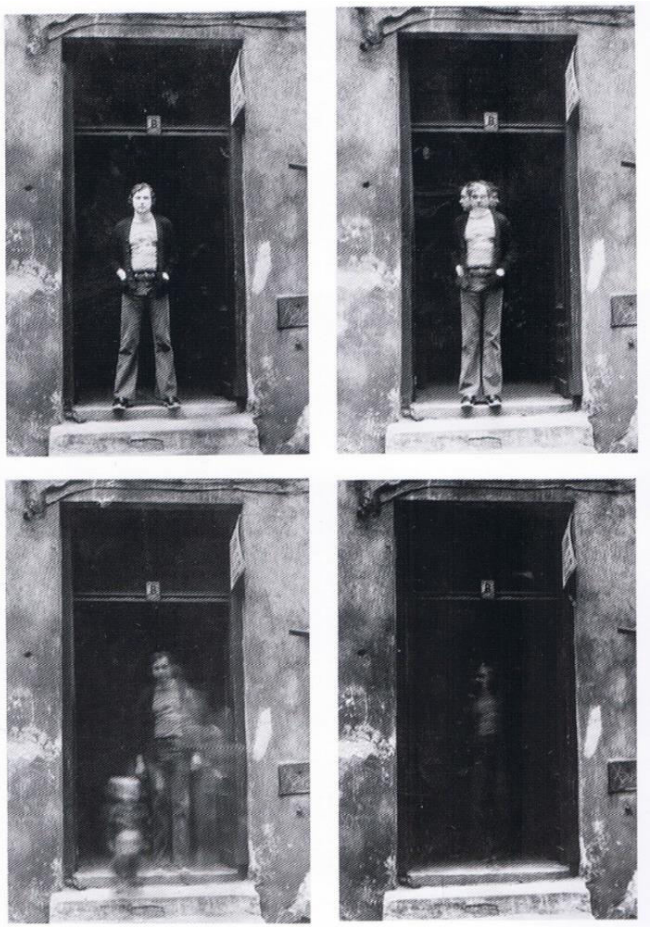


Fot. 5. Konkluzje fotograficzne 1976 r. – bez tytułu

Praca złożona jest z dwunastu elementów, z tym, że tutaj każdą z tych części stanowi cała fotografia. Jest to zbiór niemal takich samych zdjęć dowodowych, wykonanych przez innego fotografa bądź w automacie. W centrum znajduje się sześć fotografii w odcieniach brązu, czerwieni, bordo i żółci, z lewej trzy fotografie czarno-białe, a z prawej trzy zdjęcia puste, jednolicie szare. Określenie „zdjęcia dowodowe" świadczy o ich przeznaczeniu do poświadczania tożsamości ukazywanej osoby. Ma to zapewnić automatyzm ich wykonania, paradoksalnie jednak sprawia on, że umyka tutaj coś bardzo istotnego. Różycki zestawia ze sobą swoje fotografie w celu ukazania najdrobniejszych niuansów, roli światła i koloru, a także przeciwstawia własne istnienie pustce szarej kliszy. Fotografie dowodowe zdają się nie być żadnym dowodem, nie są w stanie ukazać ludzkiej jaźni, a jedynie zmienną powłokę.

Fotografia utrwala świat, ale również jego znikanie[611] – rzeczywistość dookoła okazuje się niepewna, a medium fotograficzne nie do końca wiarygodne. Niepokoje te ukazuje kolejny nietypowy autoportret z *Fotografii warunkowej*, zatytułowany właśnie *Zanikanie* (Fot. 6., s. 153), złożony z czterech fotografii pokazujących Różyckiego w granicznej przestrzeni progu.

[611] B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii,* Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004, s. 15.



Fot. 6. Fotografia warunkowa 1975 r. - Zanikanie

Mircea Eliade nazywa próg „miejscem paradoksalnym”[612] i podkreśla jego znaczenie jako miejsca granicznego, które oddziela różne jakościowo obszary i gdzie dokonuje się przejście – między światem materialnym i duchowym, ziemskim i niebieskim, między *sacrum* i *profanum*. Autoportret Różyckiego zdaje się przedstawiać jeszcze inne przejście: z rzeczywistości do obrazu, z obrazu do pamięci, z pamięci w pustkę zapomnienia. Znikanie następuje tutaj stopniowo. Pierwsza fotografia pokazuje mężczyznę stojącego w wejściu do klatki schodowej bloku. Na kolejnej fotografii postać jest już jakby rozmyta, twarz jest powielona, ukazana została zarówno z przodu, jak i z obu profili, przez co może nasuwać skojarzenia z występującymi w różnych kulturach rzeźbami bóstw o twarzach skierowanych we wszystkie strony świata. Trimurti w hinduizmie to trzy aspekty boga w postaci Brahmy, stwarzającego świat, Wisznu, który świat utrzymuje oraz Śiwy, dokonującego zniszczenia[613]. Różycki, jako postać sfotografowana znika, blaknie wraz z upływem czasu, jednak jako fotograf dzięki swojej niewidzialności zyskuje nadludzką moc, zdaje się panować nad wizerunkami innych osób i swoim, stwarza je, pozwala im istnieć, bądź też je zaciera

[612] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 56-57.
[613] A. Tokarczyk, *Hinduizm*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986, s. 98.

i niszczy. Następne oblicze Różyckiego jest jeszcze bardziej rozmazane, ale również w pewien sposób powielone poprzez obecność małego chłopca, jego syna. Znaczące, że dorosły mężczyzna pozostaje w progu, a dziecko wychodzi na zewnątrz. Zazwyczaj w twórczości Różyckiego to małe dziewczynki i kobiety są przedstawiane jako brama, przez którą człowiek przychodzi na świat, tutaj jednak to mężczyzna, ojciec, staje się bramą dla syna. Ostatnia fotografia przedstawia jedynie nikły ślad męskiej postaci w głębi korytarza. Różycki usuwa się, robiąc niejako miejsce dziecku. Istnienie na fotografii jest więc warunkowe, względne, zależy zarówno od woli fotografa i trwałości papieru fotograficznego. Pokazuje realną kruchość ludzkiego życia, a równocześnie jego ciągłość w sensie bardziej ogólnym. Tak samo jak człowiek pragnie przetrwać choćby w postaci swojej podobizny, tak też odczuwa silną potrzebę przekazania życia. Zarówno fotografia jak i potomstwo, stanowią ludzki sposób na walkę ze śmiercią.

Potrzeba utrwalenia własnego wizerunku mogła zrodzić się już w momencie pierwszego ujrzenia siebie w tafli wody, kiedy człowiek uświadomił sobie swoją odrębność od otaczającego go świata[614]. Fotografia w konceptualnych autoportretach Różyckiego nie jest jednak ani lustrem ani oknem. Nawet praca pt. *Lustra* (Fot. 7.), składająca się z czterech fotografii, na których postać mężczyzny rzeczywiście jest powielona w lustrze, budzi więcej pytań niż udziela odpowiedzi.



Fot. 7. Lustra 1978 r.

[614] P. Komorowski, dz. cyt., [Dostęp 11.11.2013].

Przestrzeń między fotografiami tworzy znak krzyża, krzyż jest widoczny również na samych fotografiach, jednak odbity w lustrze stanowi jedynie tło, a na zdjęciu w prawym dolnym rogu okazuje się zniekształcony. Zwierciadło posiada niebagatelną symbolikę – oznacza „życie, przeznaczenie, proroctwo”[615] a także „przekaźnik informacji, wzrok, widzenie, objawienie, wizję, ideał, wyobrażenie, wyobraźnię”[616] oraz „samowiedzę, kontemplację, świadomość, samokontrolę, samorealizację, wiedzę, prawdę”[617], a nawet „jasnowidzenie zdarzeń minionych, obecnych i przyszłych”[618], jednak na fotografii Różyckiego lustro wprowadza element niepokoju, nawet wtedy, gdy artysta uśmiecha się kącikiem ust. Zwierciadło zwielokrotnia obraz postaci i powoduje jego podwójne zapośredniczenie. W umyśle odbiorcy pojawiają się pytania, czym jest obraz, czym jest człowiek na obrazie i jaki element lustro wprowadza w ów obraz. Lech Lechowicz zwraca uwagę, że zwierciadło nie tworzy takiego dystansu i poczucia obcości jak fotografia. Lustrzany obraz jest oswojony, ale ulotny. Fotografia natomiast jest trwałym zapisem fizycznej obecności osoby w danym czasie i miejscu, jednak nie pozwala nawiązać bezpośredniego kontaktu, jaki zdaje się umożliwiać lustro. Powoduje to poczucie osamotnienia[619]. Różnicę między lustrem i fotografią dostrzega również Umberto Eco:

„W zwierciadle, wyłączywszy przedstawienia katoptryczne, to ja wybieram rodzaj kadru, nawet jeśli podglądam innych: wystarczy, że się przesunę. Na przykład jeśli widzę się w lustrze do pasa, bez nóg, wystarczy, żebym się zbliżył i zajrzał *do środka,* w dół, a na ile to możliwe - zobaczę także nogi, których nie ukazywał mi pierwszy obraz. Przedmiot tam istnieje i wytwarza przyczynowo obraz, nawet jeśli początkowo go nie widziałem. Na fotografii natomiast kadr jest już dany i nie można go zmienić; jeśli na obrazie nie ma nóg, nigdy ich nie ujrzę, muszę założyć ich istnienie”[620].

---

[615] W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991, s. 206.
[616] Tamże, s. 206.
[617] Tamże, s. 206.
[618] Tamże, s. 206-207.
[619] L. Lechowicz, *Magiczne lustro fotografii Pawła Żaka,* Galeria FF, dostępne w: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/zak/zak_p.htm>, [Dostęp 12.11.2013]. Niniejszy fragment pracy, oraz kilka innych zawartych w tym podrozdziale, a dotyczących związków fotografii z lustrem, znalazło się w zmienionej formie w moim artykule w „Kulturze Współczesnej”, w numerze na temat wernakularności. Do sposobu postrzegania tej kwestii przez Lechowicza i Michałowską nawiązuję również w artykule na temat cyklu Pawła Żaka, pt. *Bliski znajomy*. Zob. A. Mazela, *Kolekcjonując cudze wspomnienia*, dz. cyt., s. 132; A. Mazela, *Analiza fotograficznego medium w cyklu autoportretów Pawła Żaka pt. Bliski znajomy*, „Ogrody Nauk i Sztuk” 2014, t. 4, s. 633, dostępne w: <https://books.google.pl/books?id=SzXEBgAAQBAJ&pg=PA633&lpg=PA633&dq=Analiza+fotograficznego+medium+w+cyklu+autoportret%C3%B3w+Paw%C5%82a+%C5%BBaka+pt.+Bliski+znajomy&source=bl&ots=ZvD3B8u1HU&sig=TF6zj-hOgP2tV05j3Fr2vo4U99M&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwiR7NP7senMAhWCXSwKHYvRBeMQ6AEIITAB#v=onepage&q=Analiza%20fotograficznego%20medium%20w%20cyklu%20autoportret%C3%B3w%20Paw%C5%82a%20%C5%BBaka%20pt.%20Bliski%20znajomy&f=false>, [Dostęp: 20.05.2016].
[620] U. Eco, *Czytanie Świata*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999, s. 98.

Eco zdaje się zwracać uwagę przede wszystkim na aktualność lustrzanego obrazu. Jest ona właściwym powodem jego elastyczności i podatności na zewnętrzne działanie. Eco pisze: „przedmiot tam istnieje i wytwarza przyczynowo obraz”[621] – źródło wizerunku nie tylko pozostaje blisko, ale w tym momencie go wytwarza. Powstawanie lustrzanego odbicia jest procesem, który nigdy nie zostaje zakończony. Przeciwnie jest w przypadku fotografii, która odbija jedynie przez ułamek sekundy, a już w następnej chwili zamraża obraz i czyni go przeszłym, lub też, jak pisze Michałowska, przenosi w „poza czas”[622].

Eco i Michałowska zwracają uwagę, że gdy człowiek przegląda się w lustrze, sam wybiera kadr. To właśnie czyni Różycki na fotografiach: spogląda na siebie lub pozwala odbiorcy zobaczyć siebie odbitego w zwierciadle z różnych stron. Ten, kto przegląda się w lustrzanej tafli, może mieć wrażenie, że jest w stanie zajrzeć w głąb niej, jest to jednak tylko złudzenie. Podobnie łudzą fotografie, w ich wypadku jednak człowiek nie ma możliwości wyboru kadru, z którego będzie siebie oglądał – zdecydował o tym fotograf. Lustro jest w stanie ukazać ruch, fotografia nie. Juan Eduardo Cirlot pisze o lustrze odmiennie, że bywa ono rozumiane negatywnie, jako „płaszczyzna odtwarzająca obrazy, w pewien sposób zawierająca je i pochłaniająca”[623]. Wydaje się, że możliwość gry z lustrem poprzez ruch odbiera mu jednak tę grozę. Człowiek ma pewną kontrolę nad lustrzanym wizerunkiem, fotografia natomiast pochłania to, co przedstawia – przedmiot lub model już nigdy nie będą wyglądać tak samo jak na tym konkretnym skrawku papieru. Tym bardziej szczególna sytuacja pojawia się, gdy ruchomy, żywy obraz lustrzany zostaje zamrożony na fotografii. Michałowska rozważa, dlaczego obraz w zwierciadle wydaje nam się bardziej realny i dochodzi do wniosku, że dzieje się tak właśnie za sprawą ruchu. Badaczka odwołuje się do słów Barthesa, który stwierdza:

„moje «ja» nigdy nie zgadza się z moim obrazem. Obraz bowiem jest ciężki, nieruchomy, uparty (to dlatego społeczeństwo wspiera się na nim), zaś «ja» jest lekkie, podzielone, rozproszone i jak diabełek [*ludion*] w pudełku Kartezjusza nie utrzymuje się w jednym miejscu, podrygując ze mną w moim naczyniu. Ach, gdyby chociaż Fotografia potrafiła oddać moje ciało neutralne, anatomiczne, ciało, które nie znaczy nic! Niestety, Fotografia, w dobrej wierze, skazuje mnie wciąż na jakąś minę”[624].

[621] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 83.
[622] Tamże.
[623] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 237.
[624] R. Barthes, dz. cyt., s. 21-22.

Lustro daje złudzenie owego ruchu, swobody, realności. Odbite „ja" porusza się wraz z ruchami ludzkiego ciała. Wiadomo, że to tylko zjawiskowa powłoka, a jednak człowiek tak silnie utożsamia się ze swoim ciałem, że jest skłonny odnaleźć w lustrzanym odbiciu siebie.

Utrwalenie swego odbicia na fotografii jest jak zamknięcie niesfornego „diabełka w pudełku Kartezjusza"[625]. Prawda zaczyna się wymykać, obraz i rzeczywistość zlewają się. Warto zauważyć, że na jednej z fotografii Różycki przykłada lustro tuż do swojej twarzy (Fot. 7., s. 154 – zdjęcie z prawej strony od góry). Spłaszczony w lustrze obraz i sfotografowana twarz tworzą spójne, ale przecież nieprawdziwe oblicze. Fotograf, który ustawia aparat fotograficzny, a następnie pozuje do zdjęcia i równocześnie odbija się w tafli lustra, wydaje się być w trzech miejscach równocześnie, a jednak tego typu fotografia nie przenosi obecności osoby, ale potęguje jej nieobecność. Michałowska nazywa fotografa, którego nie widać w kadrze wampirem[626], jednak bardziej tajemniczy i przerażający wydaje się twórca, który znika, potęgując swoją obecność. W interesujący sposób opisuje tę kwestię Alicja Kępińska. Krawędź lustra staje się, według niej, derridiańskim „horyzontem, który stale się wymyka"[627], „obecnością […] wieczyście odroczoną"[628]. Realność fotograficznego autoportretu to natomiast lyotardowskie „nie-bycie, nie-egzystencja"[629] w lustrze i za obiektywem aparatu. Lustra pokazują, że „realność nie jest możliwa bez naszej wspólnej zgody na halucynację"[630]. Kępińska pisze, że „prymat widmowego obrazu nad realnością uprzednią także czyni pojęcie «prawdziwości» mocno sfatygowanym: jawi się ono jako element przestarzałej teologii"[631], człowiek natomiast przywyka dziś do życia „w szczelinach nieciągłego bytu"[632]. Temat ambiwalencji obrazu malarskiego, niemożliwości spełnienia związanego z nim pragnienia (aktualizacji własnej potencjalności bytu, w przypadku obrazu rozumianej jako „uobecnienie"[633]) oraz jego znaczenia, jako ukazywania „różnicy"[634] „z samym sobą"[635] i wewnętrznego „dystansu"[636] oraz „eksponowania przestrzeni

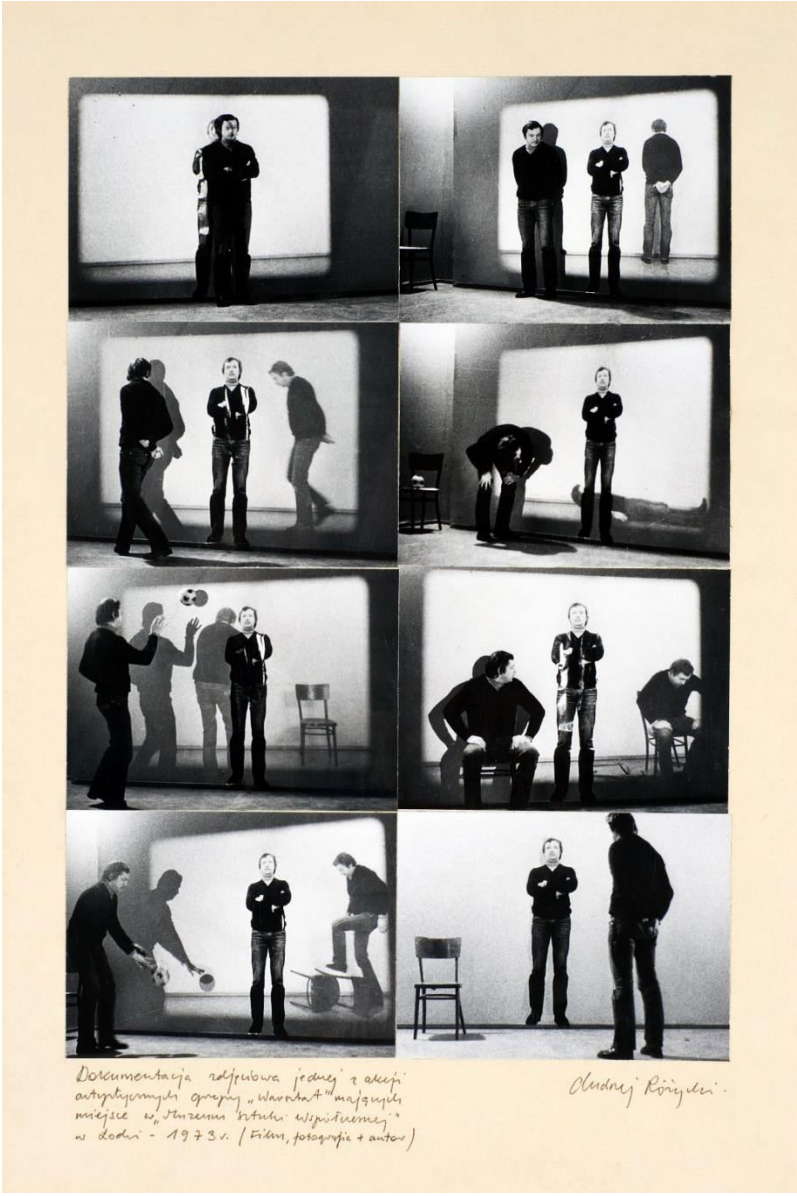
[625] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 84.
[626] Tamże, s. 84.
[627] A. Kępińska, *Prawdziwe-możliwe*, [w:] *prawdziwe możliwe*, GALERIA MIEJSKA Arsenał, Poznań 2000, s. 10.
[628] Tamże.
[629] Tamże, s.11.
[630] Tamże, s. 12.
[631] Tamże.
[632] Tamże.
[633] Tamże.
[634] I. Lorenc, *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014, s. 42.
[635] Tamże.
[636] Tamże.

pomiędzy”[637], omawia z punktu widzenia fenomenologii i hermeneutyki Iwona Lorenc. Porusza ona problem „anamnezy”[638] oraz heideggerowskiej „faktyczności życia”[639] w kontekście estetyki oraz późnonowoczesnego doświadczenia człowieka w świecie „umasowienia i medializacji”[640]. W fotografii, która łudzi przeniesieniem obecności ukazywanej rzeczy, a wręcz uosobieniem świata w obrazie, realna różnica między tym, co prawdziwe, a tym, co przedstawione, jest trudniej dostrzegalna, ale w konsekwencji znacznie bardziej dotkliwa. Fotografia – jeśli przyjąć założenia Merlau Ponty'ego, mówiącego o „niejednoznaczności”[641] i „nietożsamości”[642] obrazu malarskiego, a nawet jego otwartości na „samozaprzeczenie”[643] – nie jest w stanie wyczerpać istnienia realnej rzeczy czy osoby[644]. Podkreślenie tego faktu może odbyć się, tak jak u Różyckiego, poprzez skonfrontowanie postaci z jej lustrzanym wizerunkiem oraz samej fotografii z lustrem. Autoportrety Różyckiego pokazują, że współczesny człowiek musi sobie radzić nie tylko z niestabilnością i nieciągłością otaczającego go świata, ale także siebie samego, a zwłaszcza własnego obrazu siebie. James Jerome Gibson zauważa, że postrzeganie świata jest równoznaczne ze współtworzeniem własnej osoby, a także, że człowiek nie jest w stanie oddzielić własnej świadomości otaczającego go świata od świadomości istotnych związków, jakie go z nim łączą[645]. Prace Różyckiego, które mierzą się z jego własnym spojrzeniem na swoją osobę, są wynikiem takiej właśnie silnej relacji.

Urszula Czartoryska tego typu autoportrety nazywa „wizyjnymi”[646] i twierdzi, że zadaniem ich jest „ukazać zwątpienie w jednoznaczność, relatywizm, zmienność, nieokreśloność, a nawet skłonność do samozniszczenia (metaforycznego, nie czegoś w rodzaju samookaleczenia)”[647]. Krytyczka wpisuje je w „nurt emocjonalnego niepokoju”[648]. Dobitny przykład tego typu pracy, sugerującej bezsensowność ludzkich starań uczynienia z obrazu rzeczywistej „identyfikacji osoby ludzkiej”[649] stanowi według Czartoryskiej dzieło

[637] Tamże.
[638] Tamże, s. 40.
[639] Tamże, s. 27.
[640] Tamże, s. 19-49.
[641] Tamże, s. 34.
[642] Tamże.
[643] Tamże.
[644] Tamże.
[645] P. Maynard, *Przestrzeń i czas w fotografii: „percepcja działa w dwie* strony", [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, dz. cyt., s. 223.
[646] U. Czartoryska, *Identyfikacja zakwestionowana*, dz. cyt., s. 20.
[647] Tamże.
[648] Tamże.
[649] Tamże, s. 24.

Różyckiego pt. *Identyfikacja pozorna* (Fot. 8.) z 1973 roku[650], nazwany przez Elżbietę Janicką „halucynacyjnym performance”[651].



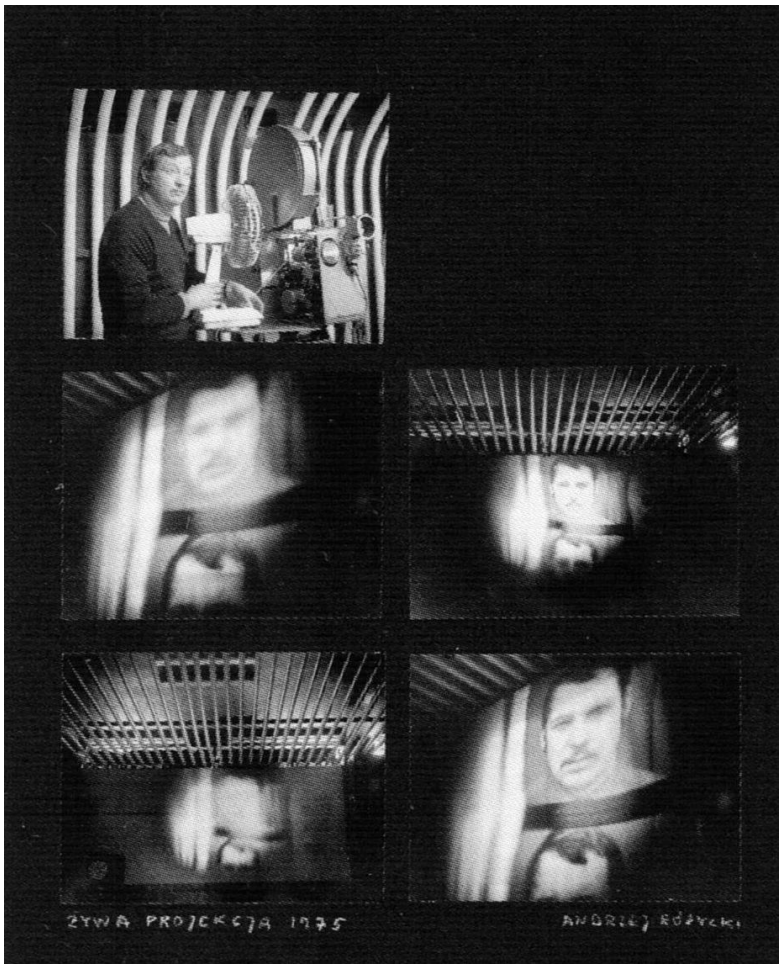
Fot. 8. Identyfikacja pozorna 1973 r.

Była to właściwie część akcji artystycznej Warsztatu Formy Filmowej, podczas której artysta zderzył ze sobą trzy płaszczyzny: rzeczywistą, fotograficzną i filmową. Fotografia oraz film przedstawiały samego Różyckiego, który dodatkowo wchodził z nimi w interakcje: pozwalając fotografii nałożyć się na jego realne oblicze, czy też stając się ekranem dla postaci z filmu. Jerzy Olek zauważa tutaj swoistą grę prowadzoną „przez «podmiot»

[650] Tamże.
[651] E. Janicka, *Od materii do energii i z powrotem. O filmach i fotografiach z kolekcji Dariusza Bieńkowskiego*, dostępne w: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.atlassztuki.pl%2Fpdf%2Fbienkowski3.pdf&ei=RNd4Uq38NIaShQeWuIG4Dw&usg=AFQjCNEyI1WZZADk4mpY0hPEnCK5bAPpaw&bvm=bv.55980276,d.ZG4>, [Dostęp: 05.11.2013].

z «przedmiotem», «znaczonego» ze «znaczącym», «oryginału» ze «zdwojeniem»"[652], które oznacza przede wszystkim binarność i ambiwalencję oraz – tak jak samo lustro – symbolizuje świadomość[653].

Podobny zabieg pojawia się w pracy *Żywa projekcja* (Fot. 9.), ukazującej Różyckiego wyświetlającego na ścianie własny wizerunek za pomocą kamery.



Fot. 9. Żywa projekcja 1975 r.

Różycki zderza rzeczywistość realną i lustrzaną, siebie samego i swojego sobowtóra, ale także postać ludzką z lalką oraz siebie współczesnego ze wspomnieniem o sobie. Dzieje się tak między innymi w pracy pt. *Dobrze mieć łeb pod pachą* (Fot. 10., s. 161), która, choć powstała niedawno, bo w 2011 roku, stanowi fotomontaż dwunastu starych fotografii. Jest to szczególnego rodzaju autoportret, gdyż nie skupia się jedynie na osobie fotografa, nie stawia go w centrum, ale ukazuje w towarzystwie dwóch kolegów, a także w kontekście innych zdjęć, które wpływają na interpretację. Wszyscy trzej mężczyźni stoją z głowami męskich manekinów w prawych rękach. Różycki i Józef Robakowski patrzą prosto

[652] J. Olek, *Sztuka to ja…*, dz. cyt., s. 26.
[653] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 473.

w obiektyw, jedynie górujący nad nimi Antoni Mikołajczyk spogląda w przestrzeń przed siebie. Autoportretowa fotografia w sposób dosłowny, a przez to ironiczny, ilustruje tytuł całej pracy. W całym dziele manekiny – przestrzenne odwzorowania człowieka – potraktowane zostały wręcz okrutnie.



Fot. 10. Fotografując fotografujących 2011 r. – Dobrze mieć łeb pod pachą

Radosław Filip Muniak uważa lalkę przede wszystkim za obiekt o cechach antropomorficznych, który można animować, szczególnie zaś nurtujące – inspirujące i napawające obawą – jest według niego jej zawieszenie między obecnością i nieobecnością, żywym i martwym, ruchem i bezruchem[654]. Wymienia takie postaci jak Edward G. Craig, Heinrich von Kleist i Tadeusz Kantor, dla których lalki nie były banalnymi zabawkami czy podobiznami ludzi, ale symbolem „Stworzenia i Śmierci"[655]. Śmiertelność i sztuczność lalki traktowali oni jako jej zaletę i źródło przewagi nad człowiekiem. Marionetka bowiem nie naśladuje go, ale jest dla niego wzorem. Współcześnie takie spojrzenie na lalki wydaje się

[654] R. F. Muniak, dz. cyt., s. 10.
[655] Tamże, s. 30.

absurdem, gdyż figury te zostały zepchnięte w kontekst dziecinnej zabawy, przestały być traktowane poważnie[656]. W dziele Różyckiego nie mamy do czynienia z animacją przedmiotu nieożywionego, ale demonstracją bezwzględnej władzy nad nim. Głowy w rękach artystów przypominają krwawe trofea wojenne, przez co zdają się uobecniać jedynie śmierć, która jednak nie budzi lęku ani czci, ale rozbawienie. Człowiek staje się władcą absolutnym swojego wizerunku, a mitologiczny sobowtór zostaje sprowadzony do postaci śmiesznej i słabej. Równocześnie fotograf, utrwalając nie tyle swoje aktualne oblicze, ale sięgając po obraz z przeszłości, tworzy autoportret wyjątkowy, naznaczony wyraźnym dystansem czasowym i psychicznym, który pozwala także to swoje dawne „ja" potraktować z przymrużeniem oka. Artysta – podobnie instrumentalnie jak kiedyś manekiny – traktuje po latach własne oblicze na starej fotografii. Zdjęcie jako martwy obraz, pozorne ożywienie tak naprawdę niemożliwej do przywrócenia przeszłości, staje się tutaj obiektem gry.

Prace Różyckiego nieraz tylko zdają się być autoportretami, gdyż tak naprawdę ich bohaterem jest sama fotografia, nie artysta. Widać to wyraźnie w formie dzieła, a dodatkowo autor podkreśla najczęściej ten fakt w tytule, jak np. w *Wiarygodności kadrowania* (Fot. 11.) z cyklu *Konkluzje fotograficzne* z 1976 roku, gdzie mamy do czynienia z trzema takimi samymi fotografiami Różyckiego z synem na tle drzwi jego mieszkania z kalendarzem oraz podkową i zdjęciem dziecka.



Fot. 11. Konkluzje fotograficzne 1976 r. – Wiarygodność kadrowania

Pierwsza i trzecia fotografia są jednak okrojone, przez co odbiorca widzi tylko dorosłego mężczyznę od pasa w górę, albo małego chłopca na tle ciemnego materiału, w którym może się tylko domyślać spodni osoby stojącej za nim. Wszystko wyjaśnia środkowa fotografia,

[656] Tamże, s. 30-31.

ujawniająca manipulację oraz fakt, że fotografia, jako urywek rzeczywistości, nieraz więcej ukrywa niż odsłania[657]. Michałowska zadaje pytanie: „Co wobec tego może pokazać fotografia? «Zdjęcie twarzy» mówimy, nie odbicie nawet, lecz zaledwie zdjęcie powłoki czasu, powłoki momentu, z własnej tożsamości. Fotografia ma wiele z marnego ekshibicjonizmu, obnażenia, które w istocie tak niewiele pokazuje"[658]. Odbiorca omawianego tutaj dzieła Różyckiego rzeczywiście bardzo niewiele dowiaduje się o widocznych na nim postaciach. Powody są jednak inne od tych wymienionych przez Michałowską. Różycki i jego syn zostali ukazani w niezwykle poważnych, wręcz sztywnych pozach, z zaciętymi wyrazami twarzy i oczami wbitymi przed siebie. Dzieło to nie wyraża nawet nastroju chwili. Nie jest również ekshibicjonistyczne. Ciało staje się tutaj jedynie przedmiotem, rekwizytem przydatnym w doświadczeniu naukowym, mającym udowodnić, jak wiele zmienia sam wybór kadru.

Barthes stwierdza, że każde zdjęcie zawsze jest jedynie uśmiercającym unieruchomieniem, zmianą żywego w martwe, podmiotu w przedmiot:

„Fotografia przekształcała podmiot w przedmiot, a nawet, można powiedzieć, w przedmiot muzealny: aby stworzyć pierwsze portrety (około roku 1840), trzeba było poddać podmiot długiemu pozowaniu w przeszklonym atelier przy pełnym słońcu. Przekształcanie się w przedmiot wiązało się z cierpieniem, jak operacja chirurgiczna; wynaleziono więc aparat, rodzaj protezy, niewidocznej dla obiektywu, jako oparcie dla głowy. Podtrzymywało ono i utrzymywało ciało w długim znieruchomieniu. To oparcie głowy było cokołem posągu, którym miałem się stać, gorsetem mojej wyobrażonej istoty.

Portret fotograficzny jest zamkniętym polem działających sił. Krzyżują się tam cztery wyobrażenia, ścierają ze sobą i odkształcają się wzajemnie. Przed obiektywem jestem jednocześnie: tym, za kogo się uważam, tym, za kogo chciałbym, aby mnie brano, tym, za kogo ma mnie fotograf, i tym, którym on posługuje się, aby ujawnić swoją sztukę. Dziwna to czynność: bezustannie siebie imituję i właśnie dlatego za każdym razem, gdy chcę (lub pozwalam), aby mnie fotografowano, nieuchronnie przejmuje mnie uczucie nieautentyczności, czasem wprost oszustwa (jak tego doznajemy w pewnych koszmarach).

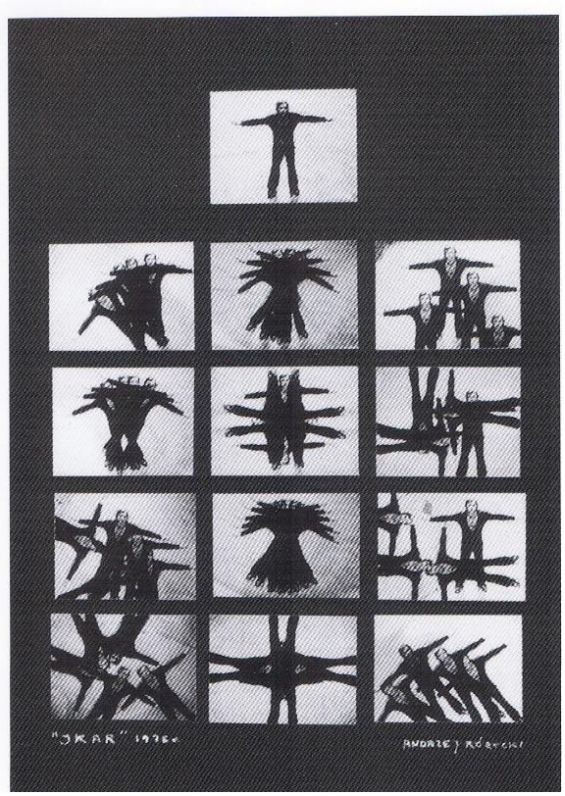
Jeśli chodzi o wyobrażenie, Fotografia (której *intencję* posiadam) stanowi tę bardzo subtelną chwilę, gdy – prawdę mówiąc – nie jestem ani podmiotem, ani przedmiotem, ale raczej podmiotem, który czuje, że staje się przedmiotem. Przeżywam wtedy mikrodoświadczenie śmierci (ujęcia w nawias): naprawdę staję się zjawą. Fotograf dobrze o tym wie i sam (chociażby z powodów zawodowych) boi się tej śmierci, w jakiej jego gest ma mnie zabalsamować. Nic bardziej zabawnego niż to uwijanie się fotografów, aby ktoś «był jak żywy» (gdyby oczywiście nie było się bierną ofiarą, tarczą przyjmującą ciosy, jak mówił Sade). I te liche pomysły: mam usiąść przed moimi pędzlami, wyjść z domu («na zewnątrz», to bardziej żywe niż «wewnątrz»), każe mi się pozować koło schodów, gdyż za mną bawi się grupa dzieci; ale oto ławka i już (jakże uprzejmie) każe mi się tam usiąść.

[657] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 18.
[658] Tamże, s. 31.

Można by powiedzieć, że przerażony Fotograf musi strasznie walczyć, aby Fotografia nie stała się Śmiercią. Ale ja, już uprzedmiotowiony, nie walczę. Przeczuwam, że z tego złego snu trzeba będzie mnie obudzić jeszcze bardziej brutalnie. Gdyż nie wiem, co społeczeństwo zrobi z mojego zdjęcia, co w nie wczyta (przecież jest tyle odczytań tej samej twarzy). I gdy odnajduję siebie jako produkt tej operacji, widzę, że stałem się Cały-Obrazem, to znaczy ucieleśnioną Śmiercią"[659].

Różycki zdaje się obrazować słowa francuskiego pisarza. Sprzeciwia się powszechnemu przeświadczeniu, jakoby portret oraz autoportret potrafiły obnażać nie tylko zewnętrzny wygląd człowieka, ale także – poprzez rysy, mimikę oraz spojrzenie, a nawet otaczające go przedmioty – jego charakter czy wręcz naturę. Zamienia własną twarz oraz twarz syna w swoiste *tabula rasa*. Uprzedmiotowienie zdaje się zaprzeczać czy wręcz wykluczać autokonsekrację, a jednak pierwsza myśl, jaka nasuwa się przy oglądaniu tego dzieła, to przecież rozpoznanie na nim autora, a więc to on zdaje się być najważniejszym, centralnym punktem pracy.

Analogiczna sytuacja pojawia się w dziele z 1976 roku pt. *Ikar. Zdjęciowy projekt ożywienia obrazu* (Fot. 12.).



Fot. 12. Ikar. Zdjęciowy projekt ożywienia obrazu 1976 r.

Również tutaj tytuł nadany pracy (złożonej z trzynastu fotografii) kieruje refleksję ku teorii i samemu nośnikowi obrazu, odwracając uwagę od tego, co w szczegółach ten obraz

[659] R. Barthes, dz. cyt., s. 21-26.

przedstawia. Postać Różyckiego staje się ponownie jedynie narzędziem ukazania pewnej prawdy czy idei. Punktem wyjścia jest pierwsza fotografia, którą uznać można, za typowy autoportret, gdyż przedstawia samego Różyckiego, usytuowanego w centralnej części obrazu. Stoi on w nieco zaskakującej pozie: w lekkim rozkroku i z rozłożonymi ramionami. Kolejne fotografie to ten sam wizerunek artysty zwielokrotniony i nałożony na siebie w taki sposób, aby na nieruchomej fotografii ukazała się pewna żywa akcja. Różycki staje się Ikarem nie tylko dlatego, że próbuje wzbić się do lotu, ale także przez próbę uczynienia czegoś niemożliwego. Obraz fotograficzny sam w sobie zawsze pozostanie martwy, wprawić go w ruch może jedynie kamera filmowa. Pracę tę docenił William A. Ewing w swoim obszernym albumie pt. *Ciało*, gdzie umieścił ją w rozdziale pt. *Lustro*, w którym omawia fotografie nie tylko będące lustrzanym odwzorowaniem wyglądu człowieka, ale również analizujące ludzkie oraz fotograficzne postrzeganie ciała[660].

Autokonsekracja w twórczości łódzkiego artysty ma również bardziej dosłowne oblicze, bezpośrednio związane z *sacrum*. Już z okazji swoich 26-tych urodzin ukazał „słodycz i ból" życia, naklejając na swoje zdjęcie 26 prawdziwych żyletek i obrazek anioła (Fot. 13.) tak, jakby to z jego delikatnej dłoni spadały ostrza[661]. Był to wyraz ufności w opiekę anioła stróża, ale równocześnie ironicznego podejścia do samego siebie[662].



Fot. 13. Chodzenie własnymi drogami 1968 r.

[660] W. A. Ewing, *Ciało*, przeł. W. Nowakowski, PRIMA Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1998, s. 306.
[661] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 6.
[662] K. Jurecki, K. Makowski, *Słowo o fotografii*, dz. cyt., s. 223.

Fotografia ta służyła później kilkakrotnie Różyckiemu, kiedy nakładał na własną twarz ryj świni z papier mâché lub dodawał pawie pióro[663]. Można te zabiegi uznać za próbę zdystansowania się wobec samego siebie oraz ukazania życia w barwach czarnego humoru. Interesująco na temat śmiechu pisze Charles Baudelaire:

„Śmiech jest sataniczny, a więc głęboko ludzki. Płynie z wyobrażenia człowieka o własnej wyższości; a że śmiech jest ze swej istoty sprzeczny, to znaczy stanowi zarazem oznakę nieskończonej wielkości i nieskończończonej nędzy, nędzy względem Bytu absolutnego, którego pojęcie człowiek posiada, wielkości względem zwierząt. Ciągłe ścieranie się tych dwóch elementów wyzwala śmiech. Poczucie komizmu, siła śmiechu jest w tym, kto się śmieje, nie w przedmiocie śmiechu. Ze swego upadku śmieje się nie ten, kto pada, chyba, że byłby to filozof, a więc człowiek, który poprzez ćwiczenie zdobył zdolność podwójnego widzenia, oglądania jak obiektywny widz fenomenów własnego ja. Ale jest to wypadek rzadki"[664].

Różycki zdecydowanie stanowi ten rzadki przypadek, o którym pisze Baudelaire. Dodatkowo aparat fotograficzny i fotografia postawę taką mogą ułatwiać – dzięki nim człowiek może dosłownie spojrzeć na siebie z boku. Intrygujący jest fakt, że nawet tutaj dostrzec można pewne cechy ambiwalentne. Baudelaire wyraźnie odróżnia radość, jako jedność, od śmiechu, który związany jest z uczuciami sprzecznymi. Inaczej postrzega również komizm, który wiąże z naśladownictwem, a inaczej kreacyjną groteskę. Groteska wywołuje śmiech, który „ma w sobie coś głębokiego, aksjomatycznego, pierwotnego"[665]. Fakt ten zauważa również Lee Byron Jennings w eseju poświęconym w całości tej wyjątkowej kategorii estetycznej. Drugim pierwotnym uczuciem, z którym jest ona nierozerwalnie związana, jest lęk. Ta sprzeczność sprawiła, że termin „groteska" przysparzał i wciąż przysparza wielu trudności definicyjnych. Jedni badacze doceniają w niej bardziej elementy komiczne, inni tragiczne, lub rozróżniają kilka kategorii groteski. Bywa ona uznawana za zjawisko trywialne lub wręcz przeciwnie: przypisuje się jej wartość pozytywną, a nawet uznaje za bliską wzniosłości. Jennings stwierdza, że prawdopodobnie najlepszym rozwiązaniem jest uznać groteskę za podstawowy, ale jeszcze nie estetyczny – czyli niepodlegający postulatom piękna i jedności artystycznej – sposób wyrazu. Kluczem do zrozumienia groteski jest połączenie w niej komizmu i grozy jako równie istotnych elementów. Groteska jest więc sposobem, w jaki człowiek radzi sobie z lękiem poprzez humor[666].

[663] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 6.
[664] Ch. Baudelaire, *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000, s. 155.
[665] Tamże, s. 157-158.
[666] L. B. Jennings, *Termin groteska*, przeł. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1979, LXX, z. 4, s. 298-307.

Prace Różyckiego zdecydowanie cechują się czymś więcej niż komizm – łączą go bowiem z tragizmem ludzkiej egzystencji i często zahaczają o karnawalizację, która również wiąże się z groteską[667]. Posiadają dzięki temu dodatkowy wymiar, którego odczucie i odczytanie niesie pewien element dodany. Czartoryska pisze:

„Preceder autoportretowania przekracza pokusę prostego karnawałowego przebrania. Autorzy dotykają granicy zrodzonego w wyobraźni modelu «pacjenta z domu wariatów» i samookłamywania, lub jak w wypadku Witkacego, rozdrapywania autentycznego bólu wyostrzonej samoświadomości. Ofiarą takiej praktyki jest odczucie własnej tożsamości, a najgłębszą przyczyną – obijanie się w sprawiającej cierpienie klatce «bycia sobą»"[668].

Różycki w późniejszych latach wrócił do pierwotnej konwencji autoportretu z 1968 roku i ukazał swoją postać w otoczeniu dwunastu złotych, dewocyjnych aniołków (2004 r.), a także wersję z aniołkiem i żyletkami uzupełnił o koronę z taśmy filmowej i cierniami z połówek żyletek (2011 r.) (Fot. 14.).



Fot. 14. Chodzenie własnymi drogami 2011 r.

W ten sposób przyrównał siebie, jako artystę-fotografika, do cierpiącego Chrystusa. Dwie połówki żyletek umieszczone ponadto w oczach fotografa dodają jego wizerunkowi grozy

[667] Tamże, s. 310.
[668] U. Czartoryska, *Fotografia mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, red. L. Brogowski, t. 2, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005, s. 165.

i niepokoju, a równocześnie poprzez swoją dziwność budzą rozbawienie. Różycki poszedł więc tutaj wyraźnie w stronę groteski.

Inne dzieło, z cyklu *Koszulki Panny Marii*, ukazuje twarz artysty, na którą przeniesione zostały rany z częstochowskiego maryjnego oblicza. Różycki zdaje się w ten sposób wyrażać nie tyle wywyższenie samego siebie, co chęć zatracenia własnej osoby w świętości Matki Stworzyciela. Przedstawiona na fotografii postać jest wszak niewyraźna, oczy ma rozmyte. Tożsamość artysty znów zostaje w pewien sposób rozbita, ale w wyniku świadomego dążenia do uzyskania jedni ze świętością Maryi[669].

Podobnie dzieje się w autoportrecie z wystawy pt. *Chusta Weroniki* (Fot. 15.).



Fot. 15. Chusta Weroniki 1989 r. – bez tytułu

Poprzez tytuł pracy, odwołujący się do bardzo sugestywnego motywu biblijnego, niewyraźna twarz Różyckiego staje się wizerunkiem Chrystusa, odbitym na chuście świętej kobiety. Warto zaznaczyć, że chusta z wizerunkiem Wcielonego Boga, podobnie jak Całun Turyński, nieraz była porównywana do fotografii, zarówno przez naukowców, jak i poetów[670]. Tego typu zestawienia wyrażały wiarę w dowodową wartość tego niezwykłego przedmiotu. Różycki odwraca tę sytuację. To fotografia jest tutaj przyrównywana do owej chusty, dzięki czemu zyskuje moc znacznie większą od tej dokumentalnej – otrzymuje aurę świętości.

[669] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 6-7.
[670] Przykładem może być choćby wiersz Doroty Niżyńskiej pt. *Stacja z Weroniką*, opublikowany w książce *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią*, oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2007, s. 104.



Fot. 16. Natury frasobliwe 1991 r. – bez tytułu

Natury frasobliwe (Fot. 16.) z 1991 roku to kolejny cykl autoportretów, w których fotograf zestawia swoją twarz z Chrystusowym obliczem. Był on prezentowany między innymi na wystawie *Dotknięcie realności* w 2002 roku, której mottem były słowa z Owidiusza: „To, co widzisz, jest niczym, to, co kochasz – obróć się, a zginie”[671]. Zwracają one uwagę na nietrwałość świata materialnego i kierują myśli ku rzeczywistości duchowej. Równocześnie są to słowa skierowane do mitologicznego Narcyza[672]. Fotografia, jako doskonalsza następczyni lustra, od początku sprzyjała usytuowaniu się człowieka w centrum własnej percepcji i refleksji, kierowała jego spojrzenie z powrotem ku samemu sobie. Baudelaire niedługo po pojawieniu się fotografii pisał, że „plugawe społeczeństwo rzuciło się jak Narcyz, by podziwiać swój trywialny wizerunek na metalu”[673]. Elżbieta Łubowicz zwraca uwagę na głębsze sensy zawarte w historii o pięknym młodzieńcu, który zapatrzył się w swój zwierciadlany wizerunek. W potocznej świadomości Narcyz symbolizuje jedynie egocentryczną miłość do samego siebie, tymczasem starożytność inaczej odczytywała tę opowieść. Istotny jest tutaj motyw odbicia jako ułudy. Według Łubowicz, dramatyzm sytuacji Narcyza nie miał źródła w jego zapatrzeniu się w siebie, ale w ukochaniu odbicia, czegoś nieprawdziwego i nieosiągalnego. W ten sposób opowieść o Narcyzie staje się „parabolą egzystencjalnej sytuacji człowieka w świecie”[674]. Dziś szczególnie trudno odróżnić świat realny od własnych wyobrażeń, które przybierają tak sugestywną formę rzeczywistości

[671] Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, oprac. A. Krawczuk, Unia Wydawnicza „Verum”, Warszawa 1995, s. 74.
[672] E. Łubowicz, *Dotknięcie realności*, [w:] *Dotknięcie realności,* red. E. Łubowicz, BWA Wrocław – Galeria Awangarda, 2002, s. 6.
[673] Ch. Baudelaire, *Nowoczesna publiczność i fotografia*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, dz. cyt., s. 246.
[674] E. Łubowicz, *Dotknięcie realności*, dz. cyt., [w:] *Dotknięcie realności,* red. E. Łubowicz, dz. cyt., s. 7. Pierwotna wersja niniejszego fragmentu pracy znalazła się w artykule na temat cyklu Pawła Żaka pt. *Bliski znajomy*. Zob. A. Mazela, *Analiza fotograficznego medium w cyklu autoportretów Pawła Żaka*, dz. cyt., [Dostęp: 20.05.2016].

wirtualnej. Leszek Kołakowski słusznie zauważa, iż człowiek nawet w najgłębszej studni zobaczy zawsze własne odbicie[675]. Różycki również w swoich artystycznych eksploracjach natrafia na własne odbicie, ma ono jednak konkretne, realne źródło: ciało Chrystusa. *Natury frasobliwe* mogą stanowić swego rodzaju drogowskaz, podpowiedź, aby poszukiwać siebie nie tam, gdzie kierują nas współczesne media i mody, ale własne korzenie.

Połączenie własnej twarzy z obliczem Zbawiciela tym razem ma formę bardzo namacalną i dosłowną. Artysta nałożył po prostu jeden obraz na drugi. Ludowe figury Jezusa w pozycji frasobliwej, tak popularne w wiejskich kapliczkach, zostały wykorzystane do uformowania na nowo fizjonomii artysty, a raczej stworzenia zupełnie nowej postaci. Nie jest to już ani oblicze Różyckiego ani Chrystusa. Naturalna skóra i włosy są ledwo widoczne za fasadą drewna i emalii. Drewnu, jako surowcowi pochodzącemu od drzewa, będącego niezwykle silnym i pobudzającym wyobraźnię symbolem, przypisuje się wyjątkową wagę i uznaje się je za pierwszą materię (materia prima), która jednak nie konotuje jedynie początku, ale również koniec[676]. Drewniana figura Chrystusa oznacza tutaj boskość i początek, człowiek zaś skończoność. Równocześnie Jezus jest Bogiem, który przyjął ludzkie ciało, a pozycja frasobliwa ściśle łączy się z Jego nieuchronnie zbliżającą się męczeńską śmiercią. Dochodzi do podwójnej konfrontacji: natury boskiej i ludzkiej w Chrystusie oraz Chrystusa i człowieka. Artysta również postrzega w ten sposób swoje dzieło:

> „Zderzam twarze Chrystusa rzeźbione przez twórcę naiwnego czy ludowego – czyli już ktoś wyobraził tę postać w odpowiednim znaczeniu – z moją własną twarzą, co powinno się wydać aktem obrazoburczym. To jest pewna kreacja i prowokacja, i to jest właśnie proces, który nazwałbym konstruowaniem. […] ta twarz jest przepełniona bólem myślowym chłopa, który się utożsamia z Chrystusem. Buduję twarz na swój obraz i podobieństwo – ona jest «chłopochrystusem»"[677].

Potwierdzenie tych wyobrażeń znajdujemy w artykule Arkadiusza Bednarczyka na temat popularności wizerunku Chrystusa w postawie frasobliwej w różnych epokach i częściach Polski: „Chrystus Frasobliwy, stawiany na dużą skalę w dziewiętnastym stuleciu, przed niemal każdą wiejską chałupą i w przydrożnych kapliczkach, był dla ówczesnych ludzi (i pozostał chyba do dziś) symbolem ich małych, codziennych trosk, sam bowiem opuszczony i nieszczęśliwy"[678]. Tadeusz Seweryn przekonany jest o zdecydowanie polskim charakterze

[675] E. Łubowicz, *Dotknięcie realności*, dz. cyt., [w:] *Dotknięcie realności,* dz. cyt., s. 7.
[676] M. Lurker, dz. cyt., s. 44.
[677] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 77.
[678] A. Bednarczyk, *Chrystus Frasobliwy*, Niedziela Tygodnik Katolicki, dostępne: <http://www.niedziela.pl/artykul/104463/nd/Chrystus-Frasobliwy>, [Dostęp: 05.10.2013].

tych przedstawień, stanowiących symbol „cierpiącej duszy ludu polskiego”[679]. Etnograf podkreśla również, że polskie figury frasobliwe nie odpowiadają żadnej konkretnej scenie z życia Jezusa[680]. Przedstawienie Chrystusa Frasobliwego jest rzeczywiście jednym z najpopularniejszych w kulturze ludowej. Magdalena Zowczak podkreśla jedność treści religijnych i narodowych oraz religijnych i społecznych tego wizerunku. Jest on więc z jednej strony charakterystyczny dla naszego kraju (choć nie występuje wyłącznie na terenach Polski), a uniwersalny z drugiej. Jego źródło nie jest do końca jasne. Ze względu na koronę cierniową i ślady biczowania na plecach łączy się je z Drogą Krzyżową bądź też wydarzeniami bezpośrednio ją poprzedzającymi, jednak fragment Pisma Świętego, do którego może nawiązywać ta ikonografia, nie dotyczy Męki Pańskiej na Golgocie. W ewangeliach Mateusza (Mt 8,20) oraz Łukasza (Łk 9,58) czytamy: „Lisy mają nory i ptaki powietrzne – gniazda, lecz Syn Człowieczy nie ma miejsca, gdzie by głowę mógł oprzeć”. Współcześnie Chrystusa Frasobliwego interpretuje się zarówno jako cierpiącego, jak i zatroskanego sędziego, także rozważającego konsekwencje zesłanego na ludzi potopu. Anna Kunczyńska-Iracka wiąże ten motyw także z pieśniami z ludowych modlitewników, które mówią o smutnym Panu Jezusie siedzącym lub klęczącym na białym kamieniu, otoczonym kałużą Jego krwi. Zowczak interpretuje tę wizję jako symboliczne centrum świata, kamień węgielny oraz ołtarz ofiarny, ale nie wiąże jej z Chrystusem Frasobliwym[681].

Przedstawienie Boga zadumanego nad własną rychłą śmiercią sprawia, że staje się On człowiekowi, także artyście, niezwykle bliski. Dzięki temu właśnie możliwe jest „konstruowanie”[682], o którym wspomina Różycki, ono natomiast pozwala na ponowne przenikanie się *sacrum* i *profanum* nie tylko w życiu zwykłego człowieka, ale w nim samym. U swych początków, w XIV wieku, figury Chrystusa Frasobliwego pojawiały się właśnie jako wyraz „prywatnej pobożności, kładącej nacisk na osobistą medytację człowieka”[683]. Różycki wczuwa się tutaj w dwie postaci: Chrystusa i chłopa, ale wyraża również własne troski i nadzieje oraz głęboką wiarę. Nadaje przedstawieniu również rys współczesności przez widoczną na fotografii nowoczesną bluzę, w którą ubrany jest artysta. Użyczenie Chrystusowi współczesnej twarzy nie jest nowe o tyle, że bywały takie sytuacje, kiedy figurę przedstawiano z atrybutami postaci zaczerpniętymi z określonej epoki historycznej,

[679] T. Seweryn, *O Chrystusie Frasobliwym: figurki, legendy, świątkarze*, Księgarnia Geograficzna „Orbis”, Kraków 1926, s. 11.
[680] Tamże.
[681] M. Zowczak, *Biblia Ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław 2000, s. 387-393.
[682] A. Różycki, P. Owczarek, dz. cyt., s. 77.
[683] A. Bednarczyk, dz. cyt., [Dostęp: 05.10.2013].

np. ubierano ją w mundur styczniowego powstańca[684]. Różycki idzie jednak dalej i czyni z Frasobliwego nie tyle symbol konkretnych wartości, ale odwzorowanie samego siebie (czy też siebie czyni odwzorowaniem Boga). Łubowicz zauważa, że dzięki temu drewniana figura ożywa: „staje się prawdziwym obliczem Boga-człowieka, który jest Bogiem cierpiącym i dzielącym z człowiekiem żałosną, pokraczną postać"[685].

Warto zauważyć, że rzeźby Jezusa w pozycji frasobliwej przedstawiają całą postać: siedzącą, przygarbioną. Fotograf natomiast owo pochylenie się zaznaczył jedynie poprzez charakterystyczne podparcie głowy dłonią, w dodatku widoczne nie na każdym zdjęciu. Utożsamienie przebiega jedynie dzięki przyrównaniu dwóch twarzy, gdyż właśnie w twarzy człowiek zazwyczaj upatruje znaków swojej i cudzej tożsamości, to ona zdaje się ją wyrażać. Szczególnie istotne w tym aspekcie jest spojrzenie. Boska obecność w człowieku, o której piszą Marek Janczyk i Iwona Święch, zdaje się zawierać u Różyckiego właśnie w spojrzeniu. Przymrużone oczy Frasobliwego stają się oczami Różyckiego, zwykłego człowieka, ale także artysty, który często patrzy na świat przez obiektyw aparatu fotograficznego. Spojrzenie Boga zostaje przyrównane do fotograficznego widzenia, podobnie jak w asamblażach z późniejszej wystawy *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* (Fot. 131., s. 349, 132., s. 350).

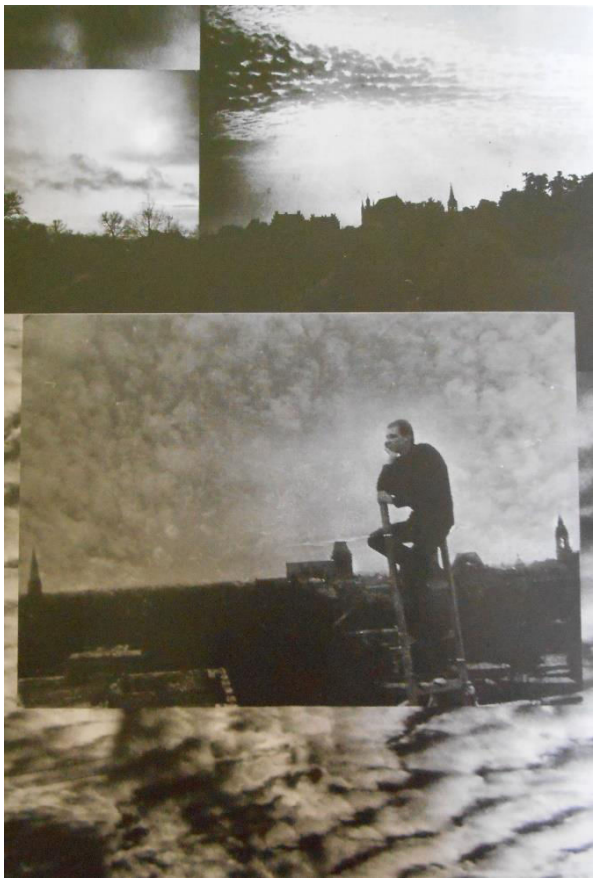
Autoportret jest odróżnieniem siebie od innych i odkryciem innego w sobie[686]. Dzieje się tak w przypadku fotografii rodzinnych, kiedy człowiek dostrzega odziedziczone po przodkach podobieństwa, ale nie tylko. Zdjęcia, pomimo, że ukazują pewien fragment rzeczywistości, pozwalają dostrzec szerszy kontekst ludzkiego istnienia, zauważyć innych obok siebie. Różycki odkrywa w swojej twarzy twarz Chrystusa, ale także chłopa i innego człowieka w ogóle. Na wzór Boga, który stał się człowiekiem, upodobnił się do ludzi i wziął na siebie ich troski, tak on przyjmuje na siebie trudy drugiej osoby. Wpisuje się w pewien zbiór, którym jest społeczność ludzka. Dokonuje uniwersalizacji.

Jurecki odczytuje tego typu postępowanie artysty jako sakralizację własnej osoby w celu ukazania, „że Chrystus był i jest w każdym z nas"[687], a także wyrażenie wiary w możliwość „konstytuowania się *sacrum* w życiu swoim i każdego człowieka"[688]. Mają tutaj swoje odbicie również słowa Eliadego, według którego twórczość artystyczna również ma swój udział w świętości i pierwotny wzorzec w postępowaniu boskim, a sama pamięć artysty jest dziełem, które należy urzeczywistnić. Kosmos jest bowiem archetypem wszystkich

[684] Tamże.
[685] E. Łubowicz, *Powrót symbolu: koniec i początek*, [w:] *Dotknięcie realności,* dz. cyt., s. 53.
[686] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 45.
[687] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 6.
[688] Tamże, s. 5.

sytuacji twórczych[689]. Janczyk i Święch podsumowują autoportrety artysty jednym zdaniem: „Ból i znój codzienności i święta sztuka, to wszystko jest we mnie, artyście, oto przesłanie Różyckiego”[690].

Odmienny w klimacie, niezmiernie nastrojowy autoportret, stanowi praca pt. *Na dachu świata* (Fot. 17.).



Fot. 17. Fotografując fotografujących 2011 r. – Na dachu świata

Jest to kolaż z cyklu *Fotografując Fotografujących*, w którym Różycki przedstawił za pomocą fotograficznej metafory siebie oraz swoich kolegów z grupy Zero-61. W centrum omawianego tu dzieła znajduje się fotografia Różyckiego, siedzącego na drabinie na dachu jakiegoś budynku. Niebo pokrywają puchate chmury, dookoła widoczne jest całe miasto. Mężczyzna siedzi bokiem, z głową podpartą na ręce, spoglądając w przestrzeń przed sobą. Powyżej umieszczone zostały dwie fotografie budynków i drzew ukazanych na tle malowniczych obłoków, a także fragment zbliżenia, przedstawiającego najprawdopodobniej chmury. Podobnie wokół i u dołu głównego zdjęcia widoczna jest fotografia niemal abstrakcyjna, ukazująca z bliska kłęby chmur. Obłoki symbolizują opatrzność oraz epifanię, piękno i mądrość, a także prawdę. Fotograf „na dachu świata” jest nie tylko zadumanym

[689] M. Eliade, *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, dz. cyt., s. 38.
[690] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 7.

myślicielem, ale także świadkiem prawdy – jest jak Bóg, który z góry widzi wszystko. Chmury oznaczają jednak również przemijanie[691]. Tej prawdy o świecie fotograf również (a może właśnie przede wszystkim) jest świadkiem.

Autoportrety Różyckiego ukazują wielość jego twarzy jako człowieka, a także fotografa i artysty, jak również różne oblicza samej fotografii. Stanowią odwzorowanie drogi, jaką przebył, aby z ułamków rozbitego lustra odtworzyć własny obraz i zrozumieć własne wnętrze, a także duszę drugiego człowieka oraz ducha fotografii.

[691] Tamże.

II.2 Dziecko jako wcielona potencja przyszłości

Dzieciństwo jest okresem w życiu człowieka niezwykle istotnym i inspirującym, w sensie determinowania jego późniejszych działań oraz poglądów. Zauważają to liczni filozofowie i krytycy kultury, artyści i pisarze. Michałowska przywołuje poglądy Waltera Benjamina, który porównuje dzieciństwo do snu, a dorastanie do przebudzenia. Istotne, że nie jest to sen, o którym należy jak najszybciej zapomnieć; wręcz przeciwnie, każdy dorosły ma za zadanie uświadomić sobie ten sen oraz jego wpływy. Dzieciństwo okazuje się jedyną w swoim rodzaju skarbnicą umiejętności i inspiracji. Zdolności te dotyczą przede wszystkim szczególnego spoglądania na świat. Benjamin określa analizowanie dzieciństwa przez osobę dorosłą mianem pracy podobnej do postępowania kolekcjonera, który w jednym przedmiocie pragnie zobaczyć strukturę i właściwości całego otaczającego go świata. Kolekcjonowanie jest zatem związane z wydobywaniem wydarzeń ze studni przeszłości[692]. Analiza dzieciństwa nie musi jednak dotyczyć jedynie przeżyć własnych oraz tego, co należy już do historii. Fotografia w chwili powstawania utrwala teraźniejszość. Niemal natychmiastowa przemiana teraźniejszości w czas miniony nie jest tożsama z dezaktualizacją zdjęcia. Wydaje się, że fotografie przedstawiające dzieci i dotyczące dzieciństwa, jak wszystkie zdjęcia, dotykają nie tylko spraw zmiennych i indywidualnych, związanych z historią i pamięcią, ale także pewnych kwestii ogólnych. Dzieciństwo jednak bardzo długo nie było pojmowane jako fenomen tego typu.

Maria Szczepska-Pustkowska ujmuje ten problem w bardzo interesujący sposób: „Dzieci, jak wskazują badania historyków, nie istniały od zawsze. Zostały one, zdaniem jednych, *wynalezione,* zdaniem innych *odkryte*"[693]. Zdanie to może wydawać się zaskakujące, a nawet paradoksalne, jednak dziecko rzeczywiście długo nie było postrzegane jako indywidualna osoba o szczególnych cechach i potrzebach. Problem dziecka nie wydawał się również na tyle ważny, by poświęcać mu więcej uwagi. Istota właściwego wychowania była wprawdzie poruszana już w *Utopii* Platona, kwestia ta miała tam jednak charakter typowo społeczny, a dziecko nie było pojmowane jako odrębna jednostka. Moment odkrycia dzieciństwa również okazuje się kwestią sporną. Szczepska-Pustkowska podkreśla w tym względzie rolę szwedzkiej pisarki i działaczki ruchu kobiecego Ellen Key i wskazuje rok

[692] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 184-185.
[693] M. Szczepkowska-Pustkowska, *Kategorie dzieciństwa – od Ellen Key do współczesności*, Edukacja, Internet, Dialog, dostępne w: <http://www.eid.edu.pl/archiwum/1997,95/wrzesien,131/kategorie_dziecinstwa_-_od_ellen_key_do_wspolczesnosci,617.html>, [Dostęp 03.03.2014].

1900 jako przełomowy. Ariès dostrzega jednak pewne przemiany już w wieku XVI[694]. Wówczas to zaczęto zaznaczać na obrazach wiek przedstawionych na nich osób, a dwa wieki później księża rozpoczęli prowadzenie rejestrów urodzin[695]. Etapy ludzkiego życia, połączone ze zjawiskami przyrodniczymi, miały swoje znaczenie już w wiekach średnich. Wiek człowieka wiązano wówczas ściśle z ruchami planet[696]. Do wieku XII średniowieczna sztuka nie skupiała się na dzieciństwie, wręcz je pomijała. Rysy ukazanych na obrazach dzieci nie różniły się niczym od rysów osób dorosłych, jedyną wskazówką był wzrost[697] i dopiero XIV stulecie ustaliło kanon przedstawiania poszczególnych stadiów rozwoju człowieka. Atrybutem dzieciństwa były zabawki, wieku szkolnego – książki i pióra oraz czynność przędzenia. Taka ikonografia utrzymała się aż do wieku XIX. Dzieciństwo było jednak jedynie elementem większej całości, procesu, którym jest ludzkie życie, na które nieustannie czyha kostucha z kosą. Były to więc przedstawienia życia człowieka jako cyklu o ostatecznym i ustalonym końcu. Słownictwo dotyczące dzieciństwa i młodości również długo było niejasne, poszczególne słowa nie posiadały jednoznacznie ustalonych desygnatów, a okres, który dziś zostałby nazwany przedszkolnym oraz czas dojrzewania nie były rozróżnione. Interesujące są zmiany uwarunkowań, które mają decydujący wpływ na to, kogo w zależności od epoki nazywano dzieckiem. Dawniej okres dzieciństwa kończył się dopiero z chwilą usamodzielnienia się jednostki od rodziców czy też seniora. Dopiero w czasach późniejszych zaczęto wiązać tę granicę z osiągnięciem dojrzałości płciowej, a więc z rozwojem biologicznym człowieka[698]. Pewne przemiany nastąpiły dosyć wcześnie w ikonografii religijnej. Zaczęły pojawiać się małe aniołki, zaisa następnie przedstawienia Dzieciątka Jezus jako niemowlęcia, a nie pomniejszonego dorosłego, jak miało to miejsce wcześniej, a także wizerunki nagich dzieci. Potem także narodziny Marii oraz dzieciństwo świętych znalazły swoje miejsce w sztuce. Laicka ikonografia dzieciństwa pojawiła się dopiero na przełomie XV i XVI wieku, kiedy to alegoryczne malarstwo zostało zastąpione rodzajowym. Częste przedstawianie dzieci na obrazach nie oznaczało jednak uświadomienia sobie swoistości tego okresu. Doceniano jedynie jego malowniczość, a także dostrzegano ciągłą obecność dzieci wśród dorosłych. Tak naprawdę dopiero na początku wieku XIX oddzielono dzieciństwo od dorosłości[699].

[694] Tamże.
[695] P. Ariès, *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995, s. 26.
[696] Tamże, s. 30-31.
[697] Tamże, s. 43.
[698] Tamże, s. 34-37.
[699] Tamże, s. 44-47.

Różycki nie ma najmniejszych wątpliwości co do wagi i roli dzieciństwa w życiu człowieka. Jako artysta dostrzega wyjątkowość tego okresu i zastanawia się nad źródłami zwrócenia nań uwagi:

„Dzieciństwo jest darem od Boga - jednorazowym, niepowtarzalnym. Wydaje się to być prawdą raczej mało odkrywczą. W tym podarowanym czasie, w młodym człowieku następuje tak ogromne skondensowanie doświadczeń, moc ciekawości świata, spotęgowanie emocji i wrażeń, pierwsze doznanie tajemnic świata, pierwsze podglądy, oglądy i ... poglądy. Nie da się już tego nigdy zastąpić zachwytami i wiedzą lat późniejszych. Pozornie więc świat dzieciństwa jest niepowracalnym, lecz jak mówią z drugiej strony doświadczenia i akty twórcze bardzo wielu artystów, ten czas powrotu jest możliwy. Jeżeli nawet tak nie jest do końca, doznanie dziecka staje się potężnym motorem dla ważnych dzieł literackich, muzycznych, plastycznych. Dzieła te dodatkowo mają tak niezwykłą moc oddziaływania na innych, stają się ikonami pokoleń, wieku i wchodzą w kanon dziejów kultury, przechodząc tym samym do nieśmiertelności. Czy dziecko jest odtwarzalne? Można by zażartować, że gdy przechowujemy negatyw ze zdjęciami dziecka, to pewnie tak. Jednak najlepiej nosić dziecko w sobie jak najdłużej.

Tak na marginesie, zresztą całkowicie w kręgu moich zainteresowań sakralnych, ten kult dzieciństwa wydaje się, iż mógł powstać w kulturze chrześcijaństwa, głównie katolicyzmu. Dzieje się to przez szczególne pielęgnowanie i uwypuklanie pamięci narodzin Chrystusa, w nieustannym, corocznym, kolistym przypominaniu sobie tego wydarzenia.

Ja osobiście, chociaż może wydać się to ryzykowne, uważam, że fotografia w sposób bardzo istotny przyczyniła się do kultu dziecka i spostrzeżenia, że dzieciństwo to bardzo istotny moment w procesie kształtowania człowieka. Może to zbieg okoliczności, że do czasu powszechności funkcjonowania fotografii, rola dziecka i czas dzieciństwa był absolutnie lekceważony. Może musiał człowiek się przyjrzeć uważnie i spostrzec swoją powagę w fotografii okresu dziecięcego. Ten czas zatrzymany stał się czasem uważniejszej pamięci o swoim dzieciństwie i wadze tego, co w tamtym okresie się wydarzyło. Człowiek dorosły, patrząc na swoje dawne zdjęcie, może znacznie łatwiej tym samym przywołać pamięć o wrażliwości i etapach kształtowania własnej osobowości”[700].

Refleksja artysty wędruje ku tematom mu najbliższym: chrześcijaństwu oraz fotografii. Przywołane wcześniej uwagi Ariès’a dowodzą, że nie są to mylne tropy. Francuski historyk przyczynę przypisania większej wagi dzieciństwu widzi ponadto w wydłużeniu się ludzkiego życia, ale zaznacza również, że „każdej epoce odpowiada specyficzna periodyzacja życia i jakiś jeden uprzywilejowany okres życia człowieka: dla XVII wieku jest to «młodość», dla XIX – dzieciństwo, dla naszego stulecia – wiek młodzieńczy”[701]. Również i te poglądy pokrywają się w pewien sposób z uwagą Różyckiego

[700] Różycki A., *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp 03.03.2014].
[701] P. Ariès, dz. cyt., s. 42.

o tym, jak niebagatelną rolę w wyróżnieniu wieku dziecięcego odegrała fotografia, która przecież jest wynalazkiem XIX-wiecznym.

Twórczość łódzkiego fotografa bogata jest w przedstawienia dzieci. Zdarza się, że Różycki ukazuje je w sposób zbliżony do przedstawień charakterystycznych dla poprzednich epok: jako pewną część życia dorosłych czy też alegorię. Często stają się one jednak, wraz z właściwymi im rozterkami i problemami, głównym tematem, nie mniej ważnym od innych. Są również przedstawiane jako przyszli dorośli, co w sztuce poprzedzającej wiek fotografii nie było częste, ze względu na dużą śmiertelność noworodków i niemowląt[702].

Szczególne potraktowanie dzieciństwa przez Różyckiego ukazuje fotografia z cyklu *Koszulki Panny Marii* (Fot. 18.), przedstawiająca sianokosy oraz koronkę różańca spływającą z nieba. Stanowi ona obraz niezwykle symboliczny, który oparty został na typowej scence rodzajowej. Pokazuje ludzi oraz ich odpoczynek od pracy w przestrzeni pól. Ku zmęczonym dorosłym biegną radośnie dzieci. Istotne jest tutaj, że Różycki wyraźnie oddziela te dwa światy – pracujących dorosłych oraz beztroskie dzieci, które dołączają do nich jedynie w chwili przerwy.



Fot. 18. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

[702] Tamże, s. 48.

Dziecko jest symbolem pozytywnych elementów życia i przyrody, takich jak początek, wiosna, związek z naturą, płodność oraz czystość i niewinność, zapomnienie i wybaczenie, możliwości, obietnica i raj[703]. Różycki wykorzystuje te fundamentalne znaczenia, nieraz jednak łącząc je z dodatkowymi sensami, które nadają motywowi dziecka ambiwalentnego charakteru. Lata sześćdziesiąte oraz siedemdziesiąte zaowocowały serią fotografii małych dziewczynek, przedstawionych najczęściej wśród przyrody oraz na wsi, często w towarzystwie zwierząt. Niektóre z nich zdają się być idyllicznymi wizjami beztroskiego życia w bliskości z naturą oraz w zgodzie z jej rytmem, inne budzą pewien niepokój. Niektóre młode modelki wydają się nad wyraz dorosłe, a ich zadumane twarze są jakby zapowiedzią przyszłych zmartwień. Dziecko jest tutaj pełną osobą, posiadającą swoje potrzeby, przemyślenia i obawy, a równocześnie podkreślona została jego potencja stania się człowiekiem dorosłym.

Ewa Nowina-Sroczyńska zwraca uwagę na istotny element tych fotografii, jakim jest przestrzeń. Różycki fotografuje dziewczynki „intuicyjnie (…) w sferach granicznych: na drodze, w rowach, przy ogrodzeniach, w oknach, na progach domów, podkreślając ich ambiwalencję i zdolność do transgresji"[704]. Wieś, która współczesnemu człowiekowi wychowanemu w mieście może się wydawać przestrzenią jednorodną, o jednoznacznej charakterystyce, okazuje się obszarem podzielonym, pełnym miejsc o różnym znaczeniu symbolicznym. Otoczenie, w którym przedstawione zostają bohaterki fotografii, a więc tło, staje się nie tylko istotnym elementem dzieła, ale swego rodzaju integralną częścią osobowości modelek – wyraża bowiem stany ich ducha na równi z mimiką czy pozą.

Symbole domu, a także takich jego elementów jak drzwi i okna, łączą się tutaj poprzez postaci dziewczynek. Dom we wszystkich kulturach stanowi dla człowieka miejsce najważniejsze, w którym powinien czuć się dobrze i bezpiecznie. Pozwala człowiekowi na umiejscowienie się w centrum świata, a ponadto sam jest symbolem całego świata. Starożytny Egipt łączył dom z łonem matki, jako pierwszego miejsca człowieka na Ziemi. Dawniej budowla mieszkalna stanowiła również ostatnie schronienie człowieka, gdyż chowano w nim umarłych. Groby dla Rzymian były po prostu wiecznymi domami. Podobnie kościoły nazywane są domami Bożymi. Szerokie znaczenie słowa „dom" obejmuje w ten sposób nie tylko budynek, ale także jego mieszkańców, rodzinę, a nawet naród[705]. Pojawia się więc tutaj wizja domu jako początku i końca, narodzin oraz śmierci. Kobieta, jako

[703] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 80.
[704] E. Nowina-Sroczyńska, *Dziewczynki*, [w:] *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997, s. 179.
[705] M. Lurker, dz. cyt., s. 42-43.

matka, staje się natomiast jego personifikacją. Motyw drzwi bywa najczęściej interpretowany podobnie. Kopaliński pisze o nich, że

„są symbolem przejścia między jednym światem albo stanem a drugim, między światłem i ciemnością, między znanym i nieznanym, codziennością i krainą tajemnic, światem świeckim i sakralnym, biedą i bogactwem, a zarazem stanowią zaproszenie lub wyzwanie do przejścia przez ich próg; wyobrażają początek, koniec, śmierć, zmianę, ochronę tajemnicy przed intruzami"[706].

Stanowią również symbol porodu i narodzin, schronienia, a także ludzkiej duszy[707]. Dziewczynki na zdjęciach Różyckiego, za sprawą związku z symbolami drogi oraz przejścia, same stają się tożsame z ich znaczeniami[708]. Okazują się żywą zapowiedzią przyszłości – kobieta u Różyckiego staje się drogą, którą każdy człowiek musi przebyć, aby zjawić się na świecie, a drobne i delikatne ciałka kilkuletnich modelek kryją już w sobie tę niesamowitą potencję macierzyństwa. Bohaterki fotografii zdają się doskonale rozumieć swoją rolę, jednak to przeczucie jest tutaj związane z pewnym niepokojem, a czasami powoduje osamotnienie.



Fot. 19. Dziewczynka w oknie 1963-66 r.

[706] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 75.
[707] Tamże.
[708] Niektóre fragmenty niniejszego podrozdziału w pierwotnej wersji pojawiły się w moim artykule opublikowanym w monografii *Portrety kobiecości*. Zob.
A. Mazela, *Kobieta w twórczości Andrzeja Różyckiego*, [w:] *Portrety kobiecości*, red. M. Jabłoński, W. Pilch, M. Hohenauer, B. Koperski, J. Fall, Wydawnictwo Fall, Kraków 2014, s. 47.



Fot. 20. Dziewczynki u wejścia do domu 1963-66 r.

Interesującym zabiegiem jest ukazywanie wnętrza domu, widocznego przez okno lub drzwi, jako czarnej i tajemniczej przestrzeni. Dzieje się tak na dwóch bardzo różnych fotografiach. Jedna przedstawia radosnego podlotka, wyglądającego przez okno (Fot. 19., s. 180), druga zaś niezwykle zagniewane około pięcioletnie dziewczynki, siedzące na progu ceglanego domu (Fot. 20.). W pierwszym przypadku w oknie widoczna jest jeszcze zasłona, w drugim dom wydaje się pusty. Dom – choć jest miejscem codziennych czynności takich jak jedzenie czy praca – stanowi obszar wydzielony i prywatny, a więc bliski *sacrum*, a także pewną i bezpieczną przestrzeń, w której człowiek się ukrywa, ale którą także chroni. To dom powinien być więc utożsamiany ze światłem, tym, co znane i codzienne, a świat zewnętrzny z tajemniczą i groźną niewiadomą. W obu dziełach Różyckiego ma on jednak inne znaczenie: dziewczynka z pierwszego zdjęcia wychyla się przez okno i bez lęku otwiera się na świat zewnętrzny, natomiast bohaterki drugiej pracy zdają się bronić pustki zamiast dostępu do rodzinnego *sacrum*.

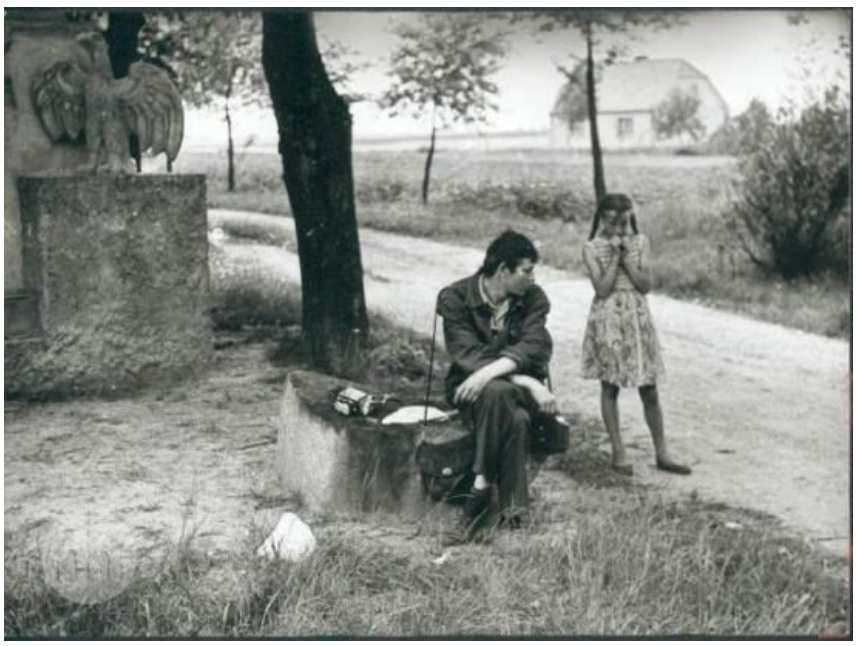
Próg według Eliadego jest jednym z miejsc granicznych, którego chronią bogowie oraz duchy, a przestąpieniu go towarzyszą różnorodne obrzędy:

„Analogiczna funkcja obrzędowa przypada progowi ludzkich domostw i dlatego cieszy się on takim szacunkiem. Liczne obrzędy towarzyszą przekraczaniu progu domu: składa mu się pokłon, bije czołem, dotyka pobożnie dłonią itp. Próg ma swoich «strażników»: bogów i duchy, które bronią wejścia zarówno przed złośliwością ludzką, jak przed potęgami demonicznymi i niosącymi chorobę. Na progu składa się ofiary bóstwom opiekuńczym. Tam też niektóre kultury paleoorientalne (Babilon, Egipt, Izrel) zlokalizowały sąd. Próg,

drzwi w sposób bezpośredni i konkretny wskazują na przerwanie ciągłości przestrzennej; stąd ich znaczenie religijne, gdyż są one symbolami przejścia, a równocześnie przez nie przejście w istocie się dokonuje”[709].

Dziewczynki siedzące na schodach prowadzących do domu stają się niejako duchowymi „strażnikami”[710] progu, o których mówi Eliade, mogą jednak – na równi z samym progiem – również symbolizować przejście. Dziecko jest bowiem etapem przejściowym w rozwoju człowieka od niemowlęcia do dorosłego, a dzieciństwo czasem intensywnych i ważkich przemian.

Symbolem transformacji może być również droga, która jednak nie kojarzy się z konkretnym momentem, ale procesem rozłożonym w czasie. Dzieciństwo nie zaczyna się i nie kończy w konkretnym wieku; dojrzewanie cechuje dynamika, która przez wiele trudów prowadzi do efektu, który również – jeśli przyjąć, że człowiek rozwija się całe życie – nie jest ostateczny. Dziecko na fotografiach Różyckiego boryka się z podobnymi, a może nawet bardziej intensywnymi problemami, co człowiek dorosły. Artysta zauważa, że dzieciństwo i dojrzewanie pełne są trudnych wyborów, które nie zawsze można zrzucić na rodziców. Doskonałym przykładem jest tutaj wymowna fotografia małej, bosej dziewczynki, która z zatroskaną miną i dłonią przy podbródku stoi na środku polnej drogi, jakby nie mogła się zdecydować, czy iść dalej, czy zawrócić. Podobnie zmartwioną minę i ręce przy ustach ma mała modelka, ukazana na zdjęciu na skraju drogi w towarzystwie młodego fotografa, kolegi Różyckiego (Fot. 21.).



Fot. 21. Dwie osoby przy pomniku 1970 - 1974 r.

[709] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 57.
[710] Tamże.

Niezdecydowanie i samotność wyraża w sposób dobitny fotografia około dwunastoletniej dziewczynki siedzącej z rękami założonymi pod zgiętymi kolanami na środku brukowanej ulicy (Fot. 22.); dziecko wydaje się nad wiek poważne, jest zamyślone. Droga, widoczna od pierwszego planu aż do połowy zdjęcia, zajmująca całą jego powierzchnię wraz z siedzącą na niej postacią, jest silnie oświetlona, co podkreśla jej znaczenie.



Fot. 22. Bez tytułu 1968 r.

Wyraźnie widoczny jest każdy wpisany w jej obręb kamień. Każdy z nich jest częścią wędrówki w dorosłość, w niepewną przyszłość, w którą bohaterka zdjęcia boi się wkroczyć. Człowiek, ogarnięty lękiem, nieraz zastyga nieruchomo jak skała – w tej pracy kamień może symbolizować zniewolenie, brak możliwości jakiegokolwiek ruchu lub strach przed jego wykonaniem, jednak możliwe jest też odczytanie wręcz odwrotne, polegające na związaniu kamienia z zadumą, zaglądaniem głęboko w siebie, w poszukiwaniu odpowiedzi i własnej drogi. Kamień jest tutaj jasny, a świat dookoła ukryty w mroku, co może skłaniać do interpretowania drogi jako powierzchni oswojonej poprzez ociosanie kamienia i wykorzystanie go do własnych celów, a otaczający świat jako teren niebezpieczny, gdyż pozostający poza kontrolą. Ciemność zawsze znajduje się u początku, co w sposób obrazowy pokazuje Pismo Święte, ale także tradycje religii innych niż chrześcijańska. Stworzenie świata zawsze poprzedza chaos, wizualizowany często przez ciemność. Symbolicznie oznacza więc ona prapoczątek i sytuację pierwotną, o której czytamy w Biblii: „Ziemia zaś była bezładem i pustkowiem: ciemność była nad powierzchnią bezmiaru wód" (Rdz 1,2)[711].

[711] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia,* Wydawnictwo Pallotinum, Poznań-Warszawa 1984, Rdz 1, 2.

Manfred Lurker nazywa ciemność „*materia prima*, z której wyłoniło się jasne stworzenie”[712]. Równocześnie początek istnienia ludzkości zhańbił grzech pierworodny, wskutek którego człowiek nie jest w stanie swoim spojrzeniem przeniknąć tajemnicy bytu. Przyszłość jawi się niepewna, a ciemności stają się tożsame z czymś niebezpiecznym i złym. Tradycja starożytnej Mezopotamii oraz Egiptu przedstawiała ciemność jako symbol „chaosu, nieuporządkowania i w ogóle stanu, który poprzedzał akt stworzenia”[713]. Dzieciństwo i młodość na fotografii Różyckiego mogą się wydawać jasnym etapem ludzkiej wędrówki, jednak jej początek i koniec, pierwszy zanurzony w mrokach, a drugi ukryty poza kadrem, są niepokojącą niewiadomą. Bohaterka fotografii znajduje się w przedsionku życia, okresie, w którym człowiek zyskuje świadomość siebie i świata, co oznacza konieczność podejmowania najważniejszych decyzji, których skutki nie zawsze jednak można przewidzieć.

Świadkiem zarówno dziewczęcych radości, jak i smutków, nośnikiem pozytywnych emocji i nastroju niepewności staje się w wizjach artysty również przyroda. Jedna z prac przedstawia dziewczynkę leżącą na sianie i śmiało spoglądającą w górę. Wydaje się rozmarzona, a może ciekawa, w jej twarzy można dostrzec hardość i siłę. Bohaterka fotografii, a więc postać z przeszłości, śmiało sięga wzrokiem w przyszłość. Nowina-Sroczyńska odczytuje ziemię oraz zboże w dziełach Różyckiego jako symbole kobiecej mocy i „zdolności rodzenia”[714]. Zadowolenie czy wręcz rozmarzenie maluje się na twarzy bohaterki fotografii o lekkim tytule *Szumi koniczynka, szumi* (Fot. 23.).



Fot. 23. Szumi koniczynka, szumi 1966 r.

[712] M. Lurker, dz. cyt., s. 35.
[713] Tamże.
[714] E. Nowina-Sroczyńska, *Dziewczynki*, dz. cyt., [w:] *Przezroczyste ramiona ojca*, dz. cyt., s. 180.

Obraz skupia się tutaj na błogiej minie małej modelki, której głowę otacza gąszcz koniczyny. Roślina ta, ze względu na swoją trójlistną budowę, jest emblematem Trójcy Świętej, wydaje się jednak, że w omawianym dziele istotniejszą rolę pełni jej powszechne skojarzenie ze szczęściem. Podkreśla ona tutaj radosny spokój dziecka, co z kolei potęguje dodatkowo utrzymanie całego zdjęcia w zielonej kolorystyce poprzez pokrycie go farbą anilinową: nie tylko koniczyny i bluzeczka bohaterki fotografii, ale nawet jej skóra ma żółtawo-zielonkawy odcień. Zieleń roślinności wiąże się natomiast z mocą ziemi oraz z młodością i niewinnością[715].

Powyżej omówione fotografie są jednak wyjątkami wśród licznych wizerunków dziewczynek zafrasowanych bądź smutnych, czego doskonałym przykładem jest zdjęcie pt. *Dziewczynka na łące* (Fot. 24.).



Fot. 24. Dziewczynka na łące 1970-74 r.

Młodziutka bohaterka o długich warkoczach siedzi pośród zbóż i ze smutnie opuszczoną głową patrzy w dół. Źdźbła traw przewyższają ją, chciałoby się rzec – osaczają i odgradzają od świata. Podobna sytuacja została uchwycona na innej fotografii pt. *Dziewczynka wśród zbóż* (Fot. 25., s. 186).

[715] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 474.



Fot. 25. Dziewczynka wśród zbóż 1970 – 1974 r.

Odbiorca nie widzi twarzy bohaterki, a jedynie jej plecy, kiedy wędruje wśród pól, jednak i tutaj zboża są od niej zdecydowanie wyższe. Jest jakaś melancholia w tej scenie, spotęgowana przez odwrócenie się postaci dziecka od obiektywu. Można odnieść wrażenie, że chce ono nie tylko ukryć się przed światem, ale też uciec przed własną przyszłością. Macierzyństwo nie jawi się jtu jako cudowna potencja, ale raczej jako treść złowrogiej przepowiedni, niemal fatum. Okazuje się, że takie odczucia nie są nieuzasadnione. Matka, choć to może zaskakujące, jest bowiem symbolem ambiwalentnym – oznacza naturę, ale również „niesie sens i obraz śmierci”[716].

Nowina-Sroczyńska zauważa, że prace Różyckiego od samego początku przedstawiały obraz „rzeczywistości zdegradowanej, świata, który nieuchronnie dąży do destrukcji”[717]. Przyszłość jako mroczne przeznaczenie występuje także w najsłynniejszym dziele Różyckiego, kolażu pt. *Zatruta studnia* (Fot. 26., s. 187) z 1965 roku. Artysta w sposób oczywisty odwołuje się tu do malarstwa Jacka Malczewskiego, zarówno w tytule, treści obrazu, jak i jego sferze formalnej, choć wykorzystuje nowoczesną jak na tamte czasy formę kolażu. Dzieło składa się z czarno-białej fotografii dziewczynki opartej o studnię oraz, niejako unoszących się ponad nią, wycinków z kolorowej prasy kobiecej, przedstawiających piękne kobiety, grupę młodzieży grającej w piłkę plażową, parę zakochanych oraz wklejoną w centralnym punkcie ogromną dłoń, trzymającą typową zakrętkę od opakowania z lakierem do paznokci, zakończoną umoczonym w czerwonym lakierze pędzelkiem, skierowanym ku wielkim czerwonym ustom.

[716] Tamże, s. 249.
[717] E. Nowina-Sroczyńska, *Dziewczynki*, dz. cyt., [w:] *Przezroczyste ramiona ojca*, dz. cyt., s. 177.



Fot. 26. Zatruta studnia 1965 r.

Istotne, iż w tamtych czasach w Polsce kolorowe kobiece czasopisma były trudniej dostępne niż na Zachodzie. Podobnie jak cykl młodopolskiego mistrza został stworzony w czasie zaborów, tak praca Różyckiego powstała w okresie PRL-u, gdy Polska była pod wpływem Związku Radzieckiego. Artysta już na poziomie barw zaznacza granicę między przestrzenią wolności i szczęścia a ograniczenia i smutku. Sam wyjaśnia, że „ostateczna forma powstała po moim pobycie we Francji, gdzie pojechałem na winobranie. Przywiozłem

stamtąd pismo dotyczące mody z pięknymi modelkami i reklamami, u nas to była zupełna nowość. Z wycinków zbudowałem kolażową wizję przestrzeni pięknych, dojrzałych kobiet, w kolorowej rzeczywistości, jakże innej niż polska – mozaikę pełną kobiecości. Przywołałem tęsknotę za innym światem, widzianą poprzez myśli dojrzewającej dziewczynki"[718]. Przekaz dzieła nie jest jednak tak prosty, ani ocena barwnego zagranicznego świata tak jednoznacznie pozytywna. Postać na czarno-białej fotografii nie spogląda wcale w górę, nie ma też rozmarzonej miny, lecz jest wyraźnie przygnębiona. Tak naprawdę znajduje się ona bowiem na cmentarzu, a studnia, obok której stoi, jest w istocie studnią cmentarną, na której widnieje wyraźne ostrzeżenie: „woda nie do picia".

Dzieciństwo ponownie okazuje się momentem uświadomienia sobie przykrych i niezmiennych reguł, rządzących ludzką egzystencją. Bohaterka fotografii Różyckiego z jednej strony marzy o lepszej przyszłości, z drugiej jednak zdaje sobie doskonale sprawę, że blichtr świata Zachodu, kolorowe stroje, lakiery do paznokci, ale także sport, a nawet najprawdziwsza miłość, nie są w stanie uchronić człowieka przed śmiercią. W ten sposób dziecko, symbol początku, staje się u Różyckiego zapowiedzią końca. Podobnie studnia, której zazwyczaj przypisuje się pozytywną symbolikę „cielesnego i duchowego umocnienia oraz oczyszczenia"[719], bezpośrednio łączącego ją z rajem, oznacza tu niekończącą się tęsknotę za nieosiągalnym.

Dziewczynka, z omówionego wyżej kolażu, stała się bohaterką kolejnej znaczącej pracy o podobnym nastroju. *Melancholia cmentarna* (Fot. 27., s. 189) jeszcze dobitniej, już na poziomie tytułu, odwołuje się do tematyki żałobnej. Fotografia ta również jest czarno-biała, choć została wyraźnie podszyta fioletową barwą. Dodatkowo funeralną atmosferę wzmacnia gruba ramka, która w połączeniu z kolorystyką wywołuje skojarzenia z klepsydrą, którą wiesza się na drzwiach czy przy kościołach po czyjejś śmierci. Młoda modelka, choć patrzy prosto w obiektyw, trzyma w ręku gałązkę, którą zasłania sobie twarz. Liść symbolizować tu może zarówno płodność, radosny rozwój, kwitnienie, jak i upływ czasu, przemijanie pokoleń, a także śmierć[720]. Niezmiernie istotne okazuje się także miejsce wykonania fotografii, czyli brzozowa aleja. Ponownie pojawia się motyw drogi, tym razem jest to jednak droga w zaświaty, którą sama bohaterka zdjęcia nie kroczy.

[718] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 5.
[719] M. Lurker, dz. cyt., s. 228.
[720] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 204.



Fot. 27. Melancholia cmentarna 1967-69 r.

Nowina-Sroczyńska pojmuje tutaj dziecko jako przewodnika dusz swoich zmarłych rodziców, co wywodzi z europejskich wierzeń[721]. Liczne wierzenia dotyczą również brzozy, łącząc ją z tematyką troski i opieki, a także śmierci i świata duchowego. Pochodzące z germańskich runów słowo *Berkana* oznacza brzozę jako pierś matki i macierzyńską opiekę. Znak ten wziął swój kształt od „matczynych kurhanów"[722] z czasów neolitycznych; chowano tam zmarłych, a także odprawiano różnorodne obrzędy, poświęcone śmierci i odrodzeniu. Kurhany te były podwójne, co czyniło z nich symbol piersi Matki Ziemi, sprawującej pieczę nad wszystkimi etapami życia człowieka[723]. To wszystko potwierdza słuszność analizy polskiej antropolog kultury. Bliskość cmentarza w *Melancholii cmentarnej* dodatkowo

[721] E. Nowina-Sroczyńska, *Dziewczynki*, dz. cyt., [w:] *Przezroczyste ramiona ojca*, dz. cyt., s. 177-178.
[722] F. Hageneder, *Magia drzew,* przeł. M. Czekański, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 43.
[723] Tamże, s. 42-45.

usprawiedliwia odczytanie brzozowej alei jako drogi prowadzącej w zaświaty. Dziewczynka, niczym anielski przewodnik, jest oświetlona; światło widoczne jest też na końcu alei. Warto zauważyć, że brzozowe drewno było też często wykorzystywane jako materiał, z którego wykonywano kołyski dla dzieci[724]. Brzoza miała więc chronić sen dziecka od złych mocy, u Różyckiego natomiast brzozy stają murem w obronie wiecznego snu dorosłych.

Natura znamionuje nietrwałość doczesnego życia człowieka także w kilku dziełach Różyckiego z cyklu *Koszulki panny Marii*, będącego początkiem głębokiej analizy, jakiej poddaje Różycki sferę *sacrum*. Artysta pokazuje tu, że wszystko może stać się częścią sfery *sacrum*, zarówno rzecz, jak i człowiek, czynność czy też przestrzeń. Cały cykl ilustrować mogą słowa samego autora, inspirowane poglądami Eliadego:

„Dialektyka *sacrum* zakłada zawsze jakiś mniej lub bardziej wyraźny wybór, w wyniku którego przedmiot zaczyna nabierać wartości sakralnej, choć pozornie, ze stanowiska *profanum*, nie różni się niczym od podobnych mu przedmiotów naturalnych. Wynika z tego, że każda grupa ludzka w jakimś miejscu i momencie historycznym przekształca w hierofanię pewne przedmioty, zwierzęta, rośliny, gesty, słowa, itd."[725].

Zauważa on także, że „chyba nie istnieje żadne znaczniejsze zwierzę ani żadna bardziej znana roślina, które by nie uczestniczyły w ciągu historii w sakralności"[726]. Również według Rogera Cailloisa wszystko może stać się siedzibą *sacrum*, ale nigdy samo z siebie, lecz dzięki łasce. Ważne, że gdy coś staje się siedzibą *sacrum*, nie jest to widoczne z zewnątrz, ale następuje głęboka przemiana wewnętrzna i zmienia się stosunek do tej rzeczy lub istoty, ponieważ stają się one w pewnym stopniu niedostępne i zakazane. *Sacrum* należy bowiem chronić od negatywnego *profanum*, które jest tutaj sferą powszechnego użytku i czynów nie wymagających żadnej ostrożności. *Sacrum* natomiast to sfera niebezpieczna i zakazana, ale potrzebna[727].

Dziecko u Różyckiego również zostaje uświęcone, choć równocześnie wiąże się to z pewnym piętnem. Uczestnictwo w *sacrum* to nie tylko wywyższenie – wymaga ono też powagi i dojrzałości, które mogą stanowić brzemię dla młodej osoby. Jeden z kolaży artysty (Fot. 28., s. 191) powstał przez połączenie fotografii z prawdziwymi suszonymi kwiatami, które tworzą strój modelki, naszyjnik oraz aureolę.

[724] Tamże.
[725] A. Różycki, *Moje „przygody" i romanse fotografii ze słowem*, [w:] *Fotografia: realność medium*, Poznań 1998, s. 243, cyt. za: K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 4.
[726] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 17.
[727] R. Caillois, *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, dz. cyt., s. 15-26.



Fot. 28. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

Choć kwiaty kojarzą się z życiem oraz symbolizują światło, to metaforyka biblijna czyni je wyrazem przemijania jako znamiennej cechy ludzkiego życia[728]. Użycie przez Różyckiego ususzonych kwiatów jeszcze intensywniej pokazuje przeciwności rządzące wszystkim, co ziemskie. Barwne kwiaty tworzą tu zdecydowany kontrast wobec czarno-białej fotografii, przez co wydają się ją ożywiać. Symbolizują również życie w bliskości z naturą i Bogiem, a suszone kojarzą się ze świętem Matki Boskiej Zielnej, z którym wiąże się zwyczaj poświęcania bukietów kwiatów oraz ziół. Dzieło Różyckiego z jednej strony sakralizuje dziecko, ale z drugiej, przez porównanie dziewczynki do Maryi, przypomina, że w chwili, kiedy anioł zwiastował jej, że urodzi Boskiego Syna, ona sama była niemal dzieckiem, a więc bezbronną istotą, narażoną na wątpliwości oraz śmierć.

Ponury nastrój fotografii uderza również w bardziej bezpośredni sposób poprzez kolorystykę oraz przygnębiony wyraz twarzy modelki, którą prócz kwiatów zewsząd otaczają ciemności. Ciemność zdaje się mieć tutaj jedynie negatywne konotacje. Bohaterka fotografii znajduje się na początku swojej drogi – jej życie dopiero się zaczyna, tak jak dla Maryi w momencie zwiastowania zaczęło się coś zupełnie nowego, niepewnego, co mogło napawać

[728] M. Lurker, dz. cyt., s. 106-107.

ją lękiem. Maryja jednak, według dogmatu wiary katolickiej, narodziła się bez zmazy pierworodnego grzechu i miała odwagę, by w pełni zawierzyć się Bogu. Przed podobnym wyborem staje dziewczynka z fotografii Różyckiego i każdy młody człowiek.

Inny kolaż z cyklu *Koszulki Panny Mari* (Fot. 29.) wykazuje jeszcze silniejsze podobieństwo treściowe i formalne do stworzonej dwadzieścia lat wcześniej *Zatrutej studni* (Fot. 26., s. 187).



Fot. 29. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

Artysta zastosował tutaj ten sam zabieg: do czarno-białej fotografii dodał kolorowe elementy, wyobrażające wizje, które – przypuszczalnie mogą kłębić się w młodym umyśle. Na fotografii młoda modelka leży na trawie, z rękami podłożonymi pod głowę, w pobliżu pasącego się konia. Przestrzeń oraz ukazana sytuacja zdają się być pozornie neutralne, a może wręcz pozytywne. Szarości na fotografii wprowadzają jednak pewien niepokój. Kolaż

uzupełnia kolorowy obrazek przedstawiający Maryję, a także trzy dziewczynki w koronach oraz czerwony ptaszek z kurpiowskiej wycinanki. Święty wizerunek został pocięty na fragmenty, przez co przypomina rozsypane puzzle. Jest to więc wizja rozbitej całości – świata, który porzucił najwyższe wartości, ale w którym nawet dziecko musi się odnaleźć. Ptaszek stanowi tutaj swego rodzaju przeciwwagę, oparcie w ludowej tradycji, ale również – jako element sztuki wymagającej wielkiej dokładności, staranności i zręczności, przez co jest raczej domeną dorosłych – może oznaczać więc trud, który dziecko będzie musiało włożyć w budowanie własnego życia. Niebagatelnym komponentem obrazu może okazać się tutaj również koń, jako symbol ruchu słońca i księżyca po niebie[729], co wiąże się z cyklicznością życia. Symboliczne znaczenie konia jest jednak skomplikowane i niejednoznaczne. Eliade pojmuje to zwierzę jako chtoniczno-funeralne, zaś zgodnie z teorią Diela, koń stanowi animizację ludzkich popędów. Podobnie Jung utożsamia konia z intuicją dotyczącą tego, co nieświadome, równocześnie przyporządkowując go do sfer niższych[730]. Koń, jako związany ze śmiercią, dodatkową nicią łączyłby omawianą pracę z *Zatrutą studnią* (Fot. 26., s. 187). Niskie ludzkie instynkty mogą tutaj natomiast być rozumiane jako przyczyna rozbicia dawnego ładu opartego na wartościach religijnych.

Dziecko w twórczości Różyckiego w różny sposób i na różnych poziomach wpisuje się w jego głębokie rozważania na temat ludzkiego istnienia, stanowiąc przede wszystkim symbol nieuchronnie zbliżającej się przyszłości oraz takich pewników w życiu człowieka, jak przemijanie czy śmierć. Upływ czasu w dosłowny sposób ukazuje fotografia dokumentująca ponowne spotkanie Różyckiego z przypadkową modelką z podtoruńskich Wrocek, odszukaną po dwudziestu latach (Fot. 30., s. 194). Mała dziewczynka z warkoczami stała się przez ten czas dorosłą kobietą, której potencję stanowiła kiedyś. Na zdjęciu pojawia się wraz z dwójką własnych dzieci, które oglądają wielką fotografię słynnego kolażu. Matka ma na nim mniej więcej tyle lat, co one teraz. One również znajdują się w takiej samej sytuacji, ich również czeka dorosłość, dwadzieścia lat po wykonaniu tej fotografii to one będą mogły spojrzeć na siebie tak, jak ich matka na *Zatrutą studnię* (Fot. 26., s. 187). Stanowią również niejako jej lustrzane odbicie[731], utrwalone w fotograficznym obrazie.

[729] M. Lurker, dz. cyt., s. 90-91.
[730] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 193-194.
[731] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 208.



Fot. 30. Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni 1986 r. – bez tytułu

Niezwykłe spotkanie zaowocowało także kolejnymi wersjami *Melancholii cmentarnej* (Fot. 27., s. 189), do której dołączone (a właściwie bezpośrednio na niej położone) zostało komunijne zdjęcie sfotografowanej w dzieciństwie kobiety. Pierwsza Eucharystia symbolizuje tutaj nowy etap w życiu człowieka, a nawet nowe życie, podobnie jak śmierć w świetle religii chrześcijańskiej jest jedynie bramą do nowej rzeczywistości. *Melancholia cmentarna II* (Fot. 31., s. 195) łączy *Zatrutą studnię* (Fot. 26., s. 187) i *Melancholię cmentarną* (Fot. 27., s. 189), a także zdjęcie komunijne i prawdopodobnie nieco późniejszą, być może szkolną fotografię dziecka. *Melancholia cmentarna II* oraz *Melancholia cmentarna III* (Fot. 32., s. 195) to sfotografowane kompozycje utworzone spontanicznie w domu dorosłej modelki z Wrocek z mniejszych fotografii ułożonych na większych. Praca zestawia pesymistyczną wizję śmierci z jej wizją jako drogi ku lepszemu życiu, a także – przez dodanie małych fotografii z prywatnego archiwum pozującej – różne etapy egzystencji młodego człowieka oraz życie cielesne z duchowym.



Fot. 31. Melancholia cmentarna II 1986 r.



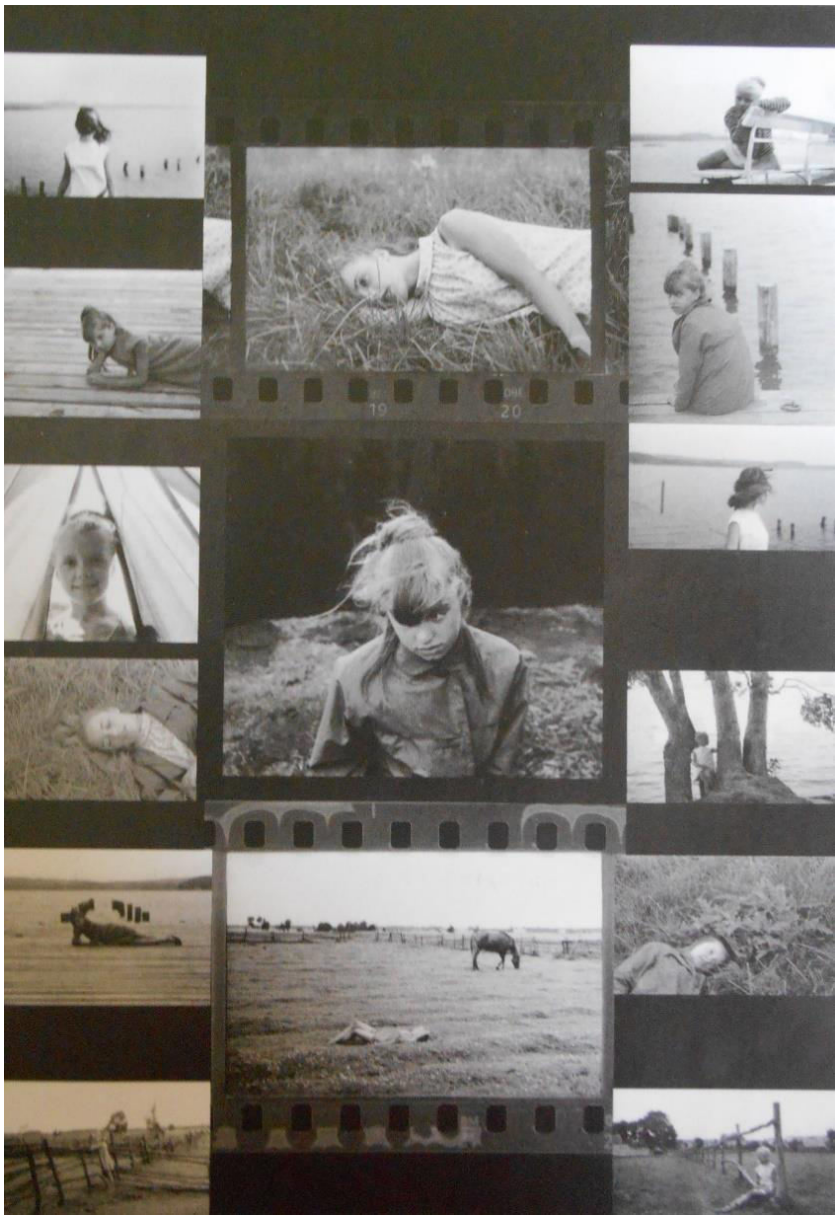
Fot. 32. Melancholia cmentarna III 1986 r.

Fotografie z tego pleneru wraz z wcześniej omawianymi zdjęciami młodej modelki wśród zbóż posłużyły Różyckiemu ponownie kilkanaście lat później. Dzieło pod enigmatycznym tytułem *N.F.1* z cyklu *Fotografując fotografujących* z 2011 roku (Fot. 33.) to pełen melancholii tryptyk, w którym poszczególne zdjęcia tworzą symetryczną kompozycję. Dziewczynka na zdjęciach leży wśród łanów zbóż lub siedzi na skraju brzozowej alejki, ale najczęściej stoi lub idzie nią gdzieś, a największa fotografia zajmująca centrum pracy pokazuje ją od tyłu, oddalającą się od fotografa, jak gdyby chciała, by podążył za nią. Dzięki połączniu, doborowi oraz konkretnemu ułożeniu zdjęć, praca jeszcze lepiej niż pierwotna *Melancholia cmentarna* (Fot. 27., s. 189) wpisuje się we wcześniejszą interpretację Nowiny-Sroczyńskiej.



Fot. 33. Fotografując fotografujących 2011r. – N.F.1

Nastrój przygnębienia bije również od kolejnej pracy Różyckiego pt. *N.F.2* (Fot. 34.). Zdaje się ona być podsumowaniem jego mrocznej wizji dzieciństwa, ukazywanej przez lata na zdjęciach. Tryptyk ten zestawia stare fotografie dziewczynek leżących wśród traw, stojących lub siedzących przy ogrodzeniach lub na pomoście nad wodą. Ponownie pojawiają się więc miejsca graniczne, np. pomiędzy wodą i lądem. Umieszczonych zostało tutaj aż piętnaście fotografii i tylko bohaterka jednej z nich jest uśmiechnięta – reszta zdjęć ukazuje dziecko smutne, zamyślone lub z twarzą zasłoniętą włosami.



Fot. 34. Fotografując fotografujących 2011 r. – N.F.2

Postać z centralnej, największej fotografii wydaje się wręcz być nieobecna, spogląda gdzieś w bok, a jedno jej oko zasłania grzywka. Fotografia umieszczona najwyżej w środkowym rzędzie nosi znamienny tytuł *Oczekiwanie na sen*. Różycki ponownie ukazuje dziecko jako potencję dorosłego człowieka. Metaforą snu może być tutaj zarówno

dzieciństwo, z którego przyjdzie się obudzić do nowego życia, jak i dorosłość rozumiana jako uśpienie, marazm, na który bohaterka pracy z lękiem oczekuje. Istotny jest tu również zabieg formalny, a mianowicie ukazanie perforacji kliszy. Można to odczytywać jako personifikację samej fotografii i swego rodzaju utożsamienie jej z dzieciństwem, ale przede wszystkim to dziewczynka zostaje ukazana jako wciąż niewywołana klisza.

Łódzki artysta utrwala swoje małe modelki w różnych sytuacjach, nieraz inscenizowanych, lecz często zupełnie naturalnych. Fotograf, który za cel stawia sobie ukazanie wiejskiego życia oraz bliskości wiejskich dziewcząt z naturą staje się podglądaczem ich codziennego życia – ulubionych zabaw i rutynowych zajęć oraz obowiązków, jak choćby pilnowanie gęsi. Jest to swego rodzaju voyeuryzm, który Laura Mulvey łączy z fetyszyzmem[732].

Mieke Bal w artykule *Telling objects: a narrative perspective on collecting* zwraca uwagę, iż „dzięki zastosowaniu pojęcia fetyszyzmu (w znaczeniu psychologicznym i ekonomicznym) oraz pojęć z zakresu narratologii, kolekcjonowanie możemy potraktować jako akt formułowania swego rodzaju narracji”[733]. Wydaje się możliwe, a nawet zasadne, odwrócenie tej sytuacji. Narracja artystyczna, a zwłaszcza fotograficzna, poprzez dostrzeżenie w niej pewnych znaczących cech fetyszyzmu, jawi się jako rodzaj kolekcjonowania – gromadzenia obrazów, a pośrednio fragmentów rzeczywistości, kolekcjonowania wspomnień, a także wizerunków żywych ludzi, którzy w wyniku tego procesu zostają uprzedmiotowieni. Fotografie małych dziewczynek wykonane przez Różyckiego można nazwać cyklem lub serią, jednak odpowiednim określeniem zdaje się być tutaj również kolekcja.

Pojęcie fetyszyzmu jest obecnie bardzo pojemne, obejmuje również praktyki kolekcjonerskie. Hartmut Böhme stwierdza wręcz, że

„w dziewiętnastym wieku fetyszyzm stał się podstawowym pojęciem służącym rozumieniu europejskich społeczeństw. Jako czynnik determinujący zachowania religijne, ekonomiczne, konsumenckie i seksualne osiągnął status modelu dla wszlkich form nowoczesnej alienacji. W wieku dwudziestym objął swym zasięgiem szerokie obszary kultury masowej i polityki. W ramach totalitarnego kultu jednostki i medialnego kultu gwiazd, w fetyszystycznych formach mody, w kolekcjonowaniu pamiątek i amuletów, w praktykach tatuażu i piercingu, w coraz radykalniejszych strategiach fetyszyzacji w reklamie i wzornictwie, w fetyszystycznych praktykach wielu subkultur – od fanów futbolu aż po internetowe grupy i fora – na wszystkich poziomach nowoczesnego społeczeństwa i kultury życia codziennego szerzy się fetyszyzm”[734].

[732] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, dz. cyt., s. 432.
[733] D. Muzyczuk, *Fetyszyzm i stawanie się a praktyka kolekcjonerstwa. Parę nienapisanych stron z „Krytyki życia codziennego”*, Obieg.pl, dostępne w: <http://www.obieg.pl/teksty/5804>, [Dostęp 11.08.2015].
[734] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, dz. cyt., s. 16.

Zarówno fetyszyzm jak i kolekcjonowanie stanowią w istocie szczególnego rodzaju stosunek do rzeczy. Böhme stwierdza, że „Od momentu swego pojawienia się w językach europejskich fetyszyzm oznaczał opaczny stosunek do przedmiotu”[735]. Fetyszystyczny stosunek Różyckiego do fotografowanych dziewczynek polegałby więc na ich uprzedmiatawianiu. Należy jednak zauważyć, że w kontekście swoich dzieł Różycki nie występuje jedynie jako człowiek czy konkretnie mężczyzna, ale jako artysta. Każdy artysta natomiast w pewien sposób uprzedmiatawia swoich modeli, czyniąc z nich temat swojej sztuki. Postępuje tak z podobnych powodów, z jakich fetyszysta obiera pewną konkretną rzecz za swój fetysz – z powodu fascynacji.

Fascynacja małymi dziewczynkami u dorosłego mężczyzny może wydać się dwuznaczna, a przez to niepokojąca, jednak Różyckiego nie fascynują one same, lecz to, co symbolizują. Różycki jest kolekcjonerem sztuki ludowej – kolekcjonuje to, co odchodzi w zapomnienie. Jego młode modelki są częścią wiejskiego świata tradycyjnych wartości – świata, który przemija. Uosabiają również ulotną młodość, stanowiącą idealny kontrast w stosunku do śmierci, której temat poruszają takie prace jak *Zatruta studnia* (Fot. 26., s. 187) czy seria *Melancholii* (Fot. 27., s. 189, 31., s. 195, 32., s. 195). Ewa Nowina Sroczyńska podkreśla, iż fotografie te „sytuują bohaterkę w świecie odwiecznego archetypu – ciemnych i mrocznych sił sakralnych tkwiących w kobiecie, sił, które zawsze fascynowały przede wszystkim mężczyznę”[736]. Interesujące, że Böhme łączy fetyszyzm oraz kolekcjonerstwo z animizacją rzeczy, pragnieniem pokonania śmierci. Potraktowanie żywych istot w sposób fetyszystyczny jest działaniem odwrotnym, uśmiercającym – z drugiej strony fotografowanie kojarzone jest z utrwalaniem życia, przenoszeniem ulotnych chwil w paradygmat wieczności. To balansowanie na granicy życia i śmierci idealnie oddają słowa Böhme, który stwierdza, że „każdy fetysz ma pośrednią formę istnienia, która oscyluje między martwotą i żywą obecnością, między sceną pierwotną a pamięcią, między rzeczą a znaczeniem, między utratą a rozkoszą”[737]. Człowiek utrwalony na fotografii zostaje pozbawiony mowy i możliwości ruchu. Dziewczynki na zdjęciach Różyckiego są wiecznie młode, ale w ten sposób artysta nie pozwala im stać się kobietami i urodzić dzieci – nie tyle utrwala życie, co powstrzymuje je przed rozwojem.

Modelki Różyckiego występują w jego fotografiach nie tyle jako konkretne osoby czy nawet przedstawicielki grupy społecznej, ale jako uosobienie pewnych abstrakcyjnych

[735] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, dz. cyt., s. 13.
[736] E. Nowina-Sroczyńska, *Dziewczynki*, dz. cyt., [w:] *Przezroczyste ramiona ojca*, dz. cyt., s. 177.
[737] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, dz. cyt., s. 359.

wartości. Böhme podkreśla, że „fetysze i idole są zawsze materialne; materialność jednak nie wyczerpuje ich natury. Przeciwnie, są to bowiem materie, w których ucieleśnia się coś «innego»: znaczenia, symbole, siły, energie, moc, duchy, bogowie itd."[738] W ten sposób definicja fetyszu brzmi niemalże jak definicja hierofanii, w czym – biorąc pod uwagę pochodzenie tego terminu z obszarów etnologii i religioznawstwa – nie ma nic zaskakującego.

W przypadku prac Różyckiego istotne jest, że mity i tradycyjna symbolika to właśnie kobietom – poprzez ich zdolność rodzenia – przypisują szczególną bliskość z naturą. Dziewczęta u łódzkiego fotografa stanowią istoty nadzwyczaj dojrzałe, świadome tego, co je czeka. Bohaterka *Zatrutej studni* (Fot. 26., s. 187) zdaje sobie sprawę z ról, jakie będzie musiała przyjąć, gdy stanie się kobietą. Kolorowe elementy doklejone do fotografii cmentarza pochodzą z zachodnich czasopism kobiecych, traktujących bardzo często o modzie – modnych ubiorach, czy zwyczajach żywieniowych. Według Freuda, wszystkie kobiety są fetyszystkami w stosunku do ubioru i swoje ekshibicjonistyczne pragnienia przemieszczają właśnie w jego świat[739], Böhme natomiast zauważa, że w modzie kobiety są „zarówno obiektami (męskiego) fetyszyzmu, jak i aktywnymi jego twórcami"[740], Judith Williamson opisuje natomiast to, jak kobiety uwalniają się spod władzy towarowego fetyszyzmu, równocześnie z niego korzystając i w ten sposób wyśmiewając fetyszyzację, której się je poddaje[741]. Różycki zdaje się zgadzać z poglądami Barbary Vincin, według której moda nie odzwierciedla płci, ale ją kreuje. Oznacza to, że kobietą nie można być, a co najwyżej odgrywa się jej rolę, udaje się ją[742]. Dziewczynka stojąca przy studni wciąż jeszcze znajduje się na wsi, którą Różycki utożsamia z tradycją i naturą, ponadto w świętej przestrzeni cmentarza – jest jednak świadoma faktu, że poza jego przestrzennymi granicami, a także poza czasowymi granicami młodości, czyha nań niebezpieczeństwo nie tyle słodkiej ułudy, co zakłamania.

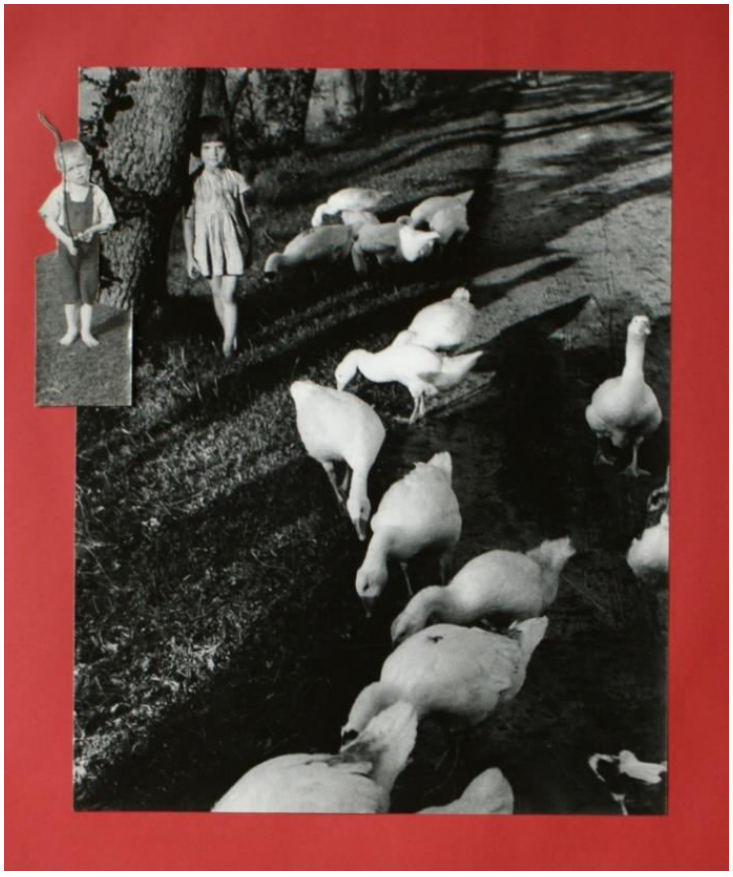
Różycki posługuje się tutaj fotografią, a więc medium wyjątkowo fragmentarycznym, w sposób charakterystyczny bardziej dla malarstwa: dzięki symbolicznie nacechowanym elementom, takim jak próg, cmentarz czy brzoza, z konkretnych sytuacji i fragmentów przestrzeni czyni przekaz pełen uniwersalnych prawd na temat ludzkiej kondycji. Ponownie znajduje to odzwierciedlenie w poglądach Böhme, który pisze, że „fetyszysta to epistemofob:

[738] Tamże., s. 29.
[739] Tamże, s. 368.
[740] Tamże, s. 425.
[741] Tamże, s. 22.
[742] Tamże, s. 429.

nie chce dostrzec przypadkowości symboli; zaprzecza fragmentaryczności wszelkich doświadczeń i rzeczy, ustanawiając totalność idealnego obiektu”[743]. Dziewczynka stanowi więc dla Różyckiego symbol totalny: życia i młodości oraz dojrzałej kobiety i śmierci.

Warto zauważyć, iż w cenionym przez Różyckiego okresie Młodej Polski, dziecko – jako motyw malarski – pojawiało się wyjątkowo często, a co więcej, liczni artyści tamtego okresu, jak choćby Stanisław Wyspiański, będący następcą Malczewskiego Vlastimil Hofman, Józef Mehoffer, czy Mela Muter bardzo często jako bohaterów swych dzieł wybierali właśnie dziewczynki, nie chłopców. Za przykład mogą posłużyć takie obrazy, jak u Wyspiańskiego *Dwie dziewczynki*, *Dziewczynka gasząca świecę*, *Dziewczynka w niebieskim kapeluszu* czy *Helenka*; *Dziewczynka z króliczkiem*, *Dziewczynka z czerwoną wstążką* lub *Gęsiarka* Hofmana; Dziewczynka góralska czy *Dziewczynka plotąca warkocz* Mehoffera*; Dziewczynka i Dziewczynka z warkoczykami* Muter.

Ciekawa sytuacja pojawia się w sztuce Różyckiego po latach, kiedy w hołdzie swojej przyjaciółce Zofii Rydet tworzy on cykl *Fotoandrzejozofia* (Fot. 35.).



Fot. 35. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Różycki, tworząc kolaż z jednej ze swoich fotografii – zdjęcia gęsiarki, które pojawiło się również w pracy N.F.4 (Fot. 42., s. 209) - dodaje doń wyciętego z fotografii Rydet bosego

[743] Tamże., s. 417.

chłopca, przekrzywiającego – jakby w zamyśleniu – głowę. Artysta wprowadza więc do swojego dzieła element równowagi pierwiastków żeńskiego i męskiego. Istotne, że to z dzieła kobiety pochodzi wizerunek chłopca, natomiast mężczyzny – postać dziewczęca. Być może stanowi to swego rodzaju wyjaśnienie dla zainteresowania dziewczynkami u Różyckiego. Człowiek jest istotą, która silnymi uczuciami obdarza to, co odmienne (takie emocje może stanowić strach, ale również wzmożone zainteresowanie, czy wręcz oczarowanie).

Człowiek u Różyckiego od pierwszych swoich dni wmieszany jest w sprawy czasu, który płynie nieubłaganie. To fotografia „zatrzymuje”[744] czas, ale dzieciństwo jest ulotne. Nie jest okresem zawieszonym w próżni beztroskiej ułudy – już tutaj, jak na fotografii, wśród blasków pojawiają się cienie najgłębszych, przykrych prawd o ludzkiej egzystencji. Taka wizja jawi się w licznych cyklach łódzkiego artysty, także w *Fotografii nostalgicznej* z 2004 roku. Cała seria skupia się na tęsknocie za tym, co przeminęło oraz na ukazywaniu tego przemijania poprzez łączenie dawnych i nowych fotografii, a przez to przywoływanie osób, które już odeszły, jak np. rodzice artysty. W jednej z prac Różycki sakralizuje własne dzieciństwo, wpisując w stary dewocyjny obrazek o pastelowych barwach czarno-białą fotografię, przedstawiającą jego samego jako dziecko oraz jego starszą siostrę (Fot. 36.).



Fot. 36. Fotografia nostalgiczna 1943-2005 r. – bez tytułu

[744] Różycki A., *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp 03.03.2014].

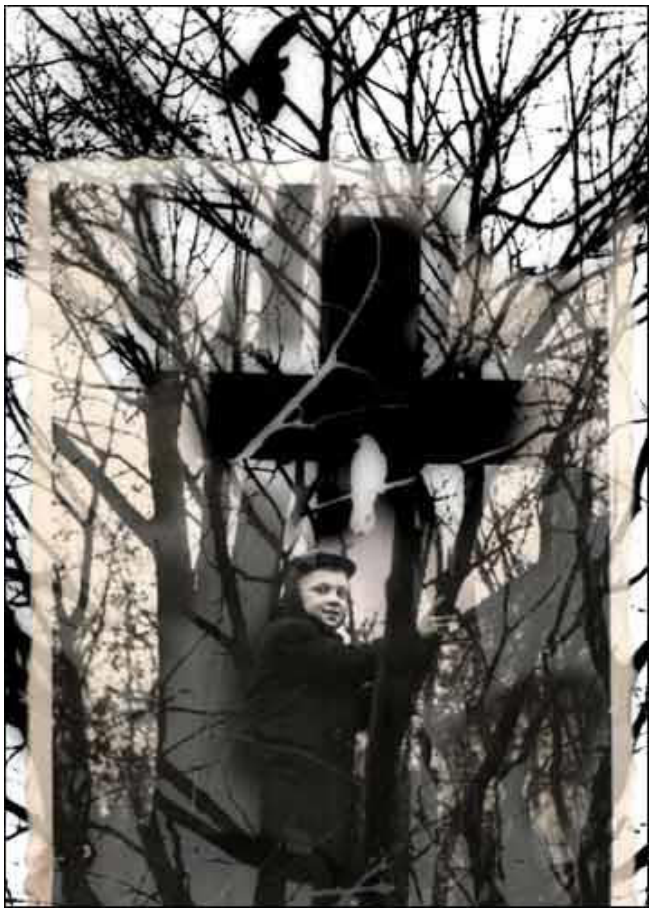
Dzieciństwo jawi się więc tutaj jako czas bezpieczeństwa, czas, w którym ktoś starszy czuwa nad losami rodziny. Podobnie w innym dziele, utrzymanym w kolorach sepii, przedstawiającym ojca artysty siedzącego wraz z dziećmi przed domem (Fot. 37.).



Fot. 37. Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu

Za nimi stoi matka fotografa, Nina Różycka, i z uśmiechem na ustach unosi w górę krańce spódnicy, jakby otaczała rodzinę skrzydłami w celu zapewnienia ochrony. Nic jednak nie jest w stanie zatrzymać upływającego czasu, co podkreśla nałożenie na siebie dwóch zdjęć – obu starych i zniszczonych, ukazujących czas przeszły i podwójnie miniony: kiedyś w rzeczywistości i na fotografiach za każdym razem, gdy są one oglądane. Dla dorosłego człowieka dzieciństwo stanowi już jedynie starą fotografię, na którą nałożyła się kolejna, i kolejna i jeszcze następna.

Zaplątanie dziecka w problemy doczesności metaforycznie, lecz w bardzo wymowny sposób pokazane zostało w jednej z prac z tego cyklu, przedstawiającej chłopca, siedzącego na drzewie (Fot. 38., s. 204).



Fot. 38. Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu

Dziecko ma raczej pogodną minę, jednak zdjęcie to Różycki nałożył na fotografię bezlistnych drzew, przez co chłopiec zdaje się być opleciony gałęziami niby potężnym ostrokrzewem. Mroczny wyraz dzieła potęguje unoszący się w górze czarny kruk oraz widoczny za chłopcem czarny krzyż z białymi gałęziami drzewa na jego tle i siedzącym na jednej z nich białym krukiem. Ptaki oraz krzyż pochodzą z pracy Różyckiego z cyklu *Raj tracony*, która również stanowi połączenie z dawniejszym dziełem artysty, pt. Klatka. W *Fotografii nostalgicznej* Różycki wykorzystuje symbole drzewa oraz krzyża, aby ukazać, że nawet byt dziecka zawieszony jest w przestrzeni w pewnym sensie dwoistej, ulokowanej między radością i smutkiem, dobrem i złem, jak fotograficzny obraz między bielą i czernią. Istotna jest tu również obecność kruka. Istniały niegdyś wierzenia w bliskie związki tego ptaka z bogami oraz ich nieskończoną wiedzę na temat losu człowieka. Pojawienie się kruka bywało również odczytywane jako zwiastun nieszczęścia[745]. Dziecko w pracy Różyckiego staje się więc ponownie symbolem mrocznej przyszłości człowieka, przewidzianej i przez to pewnej.

[745] M. Lurker, dz. cyt., s. 100-101.

Śmierć jest tą rzeczą ostateczną, która przynależy człowiekowi jako nieodzowny atrybut od najmłodszych lat. Zofia Rydet, fotografka i przyjaciółka Różyckiego, zauważa jednak, że nie dotyczy ona jedynie ciała, ale i duszy oraz ogólnie rozumianego człowieczeństwa. Rydet w swoim cyklu o złudnie lekkim tytule *Świat uczuć i wyobraźni* stawia niejako znak równości między śmiercią a postępującą współcześnie dehumanizacją i unifikacją, których symbolem stają się postaci manekinów. Różycki, już jej po śmierci, odważył się skonfrontować swoje dzieła z fragmentami prac tej wybitnej artystki. Cykl pt. *Fotoandrzejozofia* z 2010 roku stał się nie tylko niecodzienną komparacją dwóch twórczych umysłów, ale także mostem między dwoma światami. Karol Jóźwiak tak opisuje ten fenomen:

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

«Mnie nie będzie, ciebie nie będzie, ale twoje zdjęcie zostanie» - mówi na samym początku filmu Andrzeja Różyckiego zbliżająca się do kresu życia Zofia Rydet. Prawie każda jej wypowiedź w filmie przepełniona jest z jednej strony tą świadomością uwieczniającej mocy fotografii, z drugiej ciągłą potrzebą fotografowania. Fotografia bowiem jest «jedyną bronią która może coś zatrzymać z tego, co mija bezpowrotnie, tylko fotografia, nic więcej» wyznaje Zofia Rydet. Film «Nieskończoność dalekich dróg» nieustannie krąży wokół dwóch biegunów, przemijania i uwieczniającej roli fotografii. Jej twórczość zdeterminowana jest uczuciem przemijania: «ja mam ogromny uraz na punkcie śmierci (…) wobec tego cokolwiek robię, to wciąż pod tym kątem, to jest wciąż moja walka ze śmiercią». Zofia Rydet miała ogromną potrzebę pozostawienia po sobie jak największej ilości zdjęć, apogeum jej pracy twórczej przypada na okres «Zapisu socjologicznego», a więc gdy już jest mniej więcej siedemdziesięcioletnią kobietą. Gdy mówi o śmierci, to nie ze strachem, ale z żalem, że wielu cykli fotograficznych nie ukończy.

Obsesja ta rozrosła się do ogromnych rozmiarów. Dziś jej fotografie zajmują kilkadziesiąt pudeł i dziesiątki kopert po papierach fotograficznych wypełnionych po brzegi negatywami, odbitkami, niedokończonymi pracami, wycinankami i odpadkami, których nie odważyła nigdy wyrzucić. Jak się do tego

odnieść? Różycki próbuje odpowiedzieć na tę kwestię. Do tej odpowiedzi angażuje samą Zofię Rydet, która mówi poprzez swoje niedokończone prace, wycinanki, fragmenty swojej twórczości”[746].

Świadectwo Rydet o jej szczególnym stosunku do śmierci, pełnym lęku, a zarazem odwagi sprzeciwienia się jej, zdaje się tłumaczyć śmiałe posunięcie Różyckiego do wykorzystania fragmentów prac artystki. Cykl łódzkiego fotografa stanowi przedłużenie jej życia oraz kontynuację jej pracy, dialog z nią, poszukiwanie związków między nimi, odkrywanie na nowo prawd, które starała się wyrazić przez swoją twórczość.

Problem dwojako rozumianej śmierci porusza kolaż (Fot. 39.), na którym wokół centralnej postaci z fotografii Różyckiego, wykorzystanej rok później w omawianej już pracy *N.F.2* (Fot. 34., s. 197), rozmieszczone zostały wizerunki starszych kobiet ze zdjęć Rydet.



Fot. 39. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Są to postaci ukazane od pasa w górę, patrzące martwo przed siebie lub lękliwie spoglądające w bok, bądź jedynie głowa z zamkniętymi oczami, boleśnie zaciśniętymi ustami i zmarszczonym czołem, ucięta przy szyi i wisząca upiornie w powietrzu. Ta sama głowa, lecz o spokojniejszym wyrazie, wystaje również zza fotografii, jakby starość z ukrycia obserwowała wszystko przez opuszczone powieki. Prawdziwie odrażająca okazuje się jednak

[746] K. Jóźwiak, *Epilog o medium fotografii Z. Rydet*, Galeria 87, Łódź 2010.

lalka. Mimo że jest to sztuczna figura pięknej i młodej kobiety, jej wyjątkowo szeroki uśmiech, papieros między zębami i utkwione gdzieś w górze, nieruchome spojrzenie przeraża i jednocześnie budzi odrazę. W zestawieniu z zagubieniem młodej dziewczyny i samotnością starszych kobiet jej radość wydaje się nie tylko okrutnie fałszywa, ale bezczelna. Lśniąca, plastikowa twarz lalki i jej syntetyczny uśmiech stanowią zaprzeczenie ludzkiej egzystencji – realnej, ale pełnej trudów i niepokojów. Niewielkim, lecz interesującym i ważkim pod kątem interpretacji elementem, jest figurka żołnierzyka z dzidą, która może tutaj symbolizować walkę, jaką Rydet wypowiedziała śmierci, a także dziecięcy zapał i wiarę, które zostały jednak skazane na rozczarowanie. Kolaż Różyckiego ma zdecydowanie pesymistyczny wyraz, zdaje się zaprzeczać przeświadczeniu o sile fotograficznego medium.

Postać lalki góruje także nad resztą bohaterek innej pracy Różyckiego, w której wykorzystał on fragmenty fotografii Rydet. Tutaj również pojawia się zdjęcie użyte następnie w *N.F.2*. (Fot. 34., s. 197), a mianowicie *Oczekiwanie na sen*, przedstawiające leżącą na trawie dziewczynkę w jasnej sukience. W dziele z cyklu *Fotoandrzejozofia* fotografia jest większa oraz otoczona tłumem niemal jednakowych sylwetek młodej dziewczyny (Fot. 40.).



Fot. 40. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Strój oraz uczesanie lalki wskazują, że jest ona starsza od pozostałych postaci, natomiast dziewczynka z niewywołanej kliszy zdaje się być najmłodsza. Tylko ona zachowała jeszcze

swoją niepowtarzalność, jednak przeczuwa, że w przyszłości będzie musiała podporządkować się sztywnym regułom rządzącym społeczeństwem, co zmieni ją w sztuczny twór, podobny do setek innych.

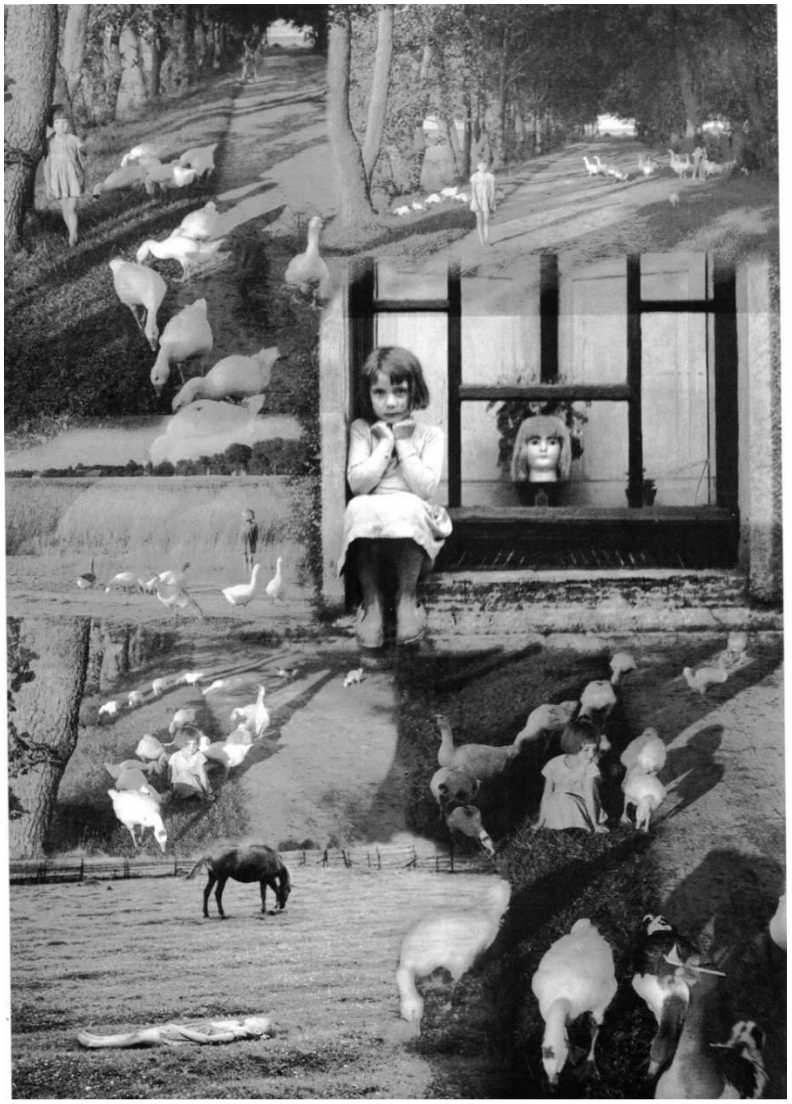
Zbliżona wizja ukazana została również w innym kolażu, łączącym dwie fotografie małych dzieci z postaciami nagich kobiecych manekinów (Fot. 41.).



Fot. 41. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Tutaj również żywi ludzie są smutni, zamyśleni, a co więcej – samotni, w przeciwieństwie do manekinów, które uśmiechają się do siebie nawzajem. Dzieci wśród dorosłych, będących jedynie imitacjami prawdziwych ludzi, pozbawione są opieki i wsparcia. Dorosłość także tutaj ukazana jest jako zamknięcie w sztywnej i sztucznej roli oraz rezygnacja z uczuć i indywidualności. Istotna wydaje się również identyczność manekinów oraz nagość podkreślająca ich sztuczność poprzez ukazanie łączeń poszczególnych członków. Obnażenie nie ma tutaj najmniejszego związku z odkryciem się czy ujawnieniem prawdy, gdyż manekiny nie mają nic do ukrycia i nie noszą w sobie żadnych wartości ani prawd, w przeciwieństwie do dzieci, w których wciąż zaklęta jest pełnia człowieczeństwa i nadzieja, na jego uchronienie.

Równie niepokojącą pracę stanowi fotomontaż *N.F.4* (Fot. 42.). Łączy on fotografię dziewczynki, leżącej na polu i pilnującej pasącego się konia, z wieloma zdjęciami innej małej modelki z charakterystyczną krótką fryzurką z grzywką, ukazaną ze stadem gęsi na wiejskich drogach.



Fot. 42. Fotografując fotografujacych 2011 r. – N.F.4

Szczególną uwagę zwraca fotografia tej ostatniej, siedzącej na parapecie okna, w szybie którego widoczna jest głowa manekina o bardzo podobnie ściętych włosach. Dziewczynka ma wyraźnie zmartwioną minę, a zaciśnięte ręce podłożyła pod brodę. Obraz ten niszczy spokój całego dzieła i jego błogi wyraz. Okno, jako miejsce graniczne, potęguje obawy, a przez obecność głowy manekina oddziela nie tylko to co wewnątrz, od tego co na zewnątrz, ale także to, co sztuczne, od tego co prawdziwe i ludzkie. Poprzez związki z lustrem staje się ono tutaj jak gdyby krzywym zwierciadłem, a manekin zniekształconym odbiciem człowieka. Jacques Lacan uznaje ujrzenie własnego odbicia w lustrzanej tafli za źródło integracji rozbitej do tej pory tożsamości dziecka, niejako zespolenia własnego ciała

i umysłu w jego świadomości[747]. Dzieło Różyckiego kwestionuje ten sąd. W fotografii *N.F.4* (Fot. 42.) lustro uświadamia człowiekowi jego niespójność. Okazuje się bowiem, że nawet dziecko może grać, choćby nieświadomie. Bohaterka zdjęcia nie doświadcza kojącego poczucia wewnętrznej jedności, ale jest pełna obaw w stosunku do samej siebie, swojej mrocznej strony, a także świadoma ograniczeń i bycia bezradnym wobec czasu oraz świata dorosłych i jego reguł, świata, w którym człowiek staje się bezwolną lalką.

Radosław Filip Muniak zauważa, że powszechny stosunek do lalek i pojmowanie tego, czym jest lalka, posiada swoje najlepsze odzwierciedlenie w sposobie, w jaki ludzie na co dzień używają samego słowa „lalka" w odniesieniu do ludzi, nie do dziewczęcych zabawek:

> „W języku potocznym często używa się słowa «lalka» jako określenia pejoratywnego, gdy chcemy kogoś lub coś zdyskredytować lub umniejszyć. Sformułowań typu «Hej lala! » czy «śliczna jak lalka» używa się wtedy, gdy chcemy kogoś uprzedmiotowić lub podkreślić płytką powierzchowność i głupotę. «Być czyjąś marionetką» znaczy nie mieć własnego zdania, ulegać wpływom innych; znowu «siedzieć jak kukła» znaczy nic nie robić, charakteryzować się brakiem aktywności"[748].

Dziewczynka na fotografii N.F.4 (Fot. 42.) rzeczywiście siedzi w bezruchu niby „kukła"[749], jak gdyby sam strach przed byciem marionetką w rękach mężczyzn, ludzi w ogóle lub po prostu życia, paraliżował ją i zamieniał w lalkę.

Marianna Michałowska, wychodząc od portretów wielokrotnych Stanisława Ignacego Witkiewicza, opisuje różnice między lustrem i fotografią, a także człowiekiem i jego sobowtórem. Prace Różyckiego z serii *Fotografując fotografujących* często przypominają portrety wielokrotne, choć zamiast luster pojawia się po prostu kilka fotografii i to one zwielokrotniają postać. Z jednej strony więc fotografia pełni tutaj jak gdyby rolę lustra, z drugiej czyni znacznie więcej: nie ukazuje teraźniejszości, ale jest w stanie zajrzeć w przeszłość[750]. Można spojrzeć na tę sytuację również odwrotnie: zdjęcie nigdy nie będzie mogło ukazać teraźniejszości, gdyż to, na co skierowany zostaje obiektyw, w ułamku sekundy staje się przeszłością. Liczne dzieła Różyckiego zdają się jednak przekraczać obie granice i sięgać w przyszłość. Głowę manekina widoczną w pracy *N.F.4* (Fot. 42.) za okienną szybą obok siedzącej dziewczynki można potraktować jako zapowiedź jej przyszłych kobiecych ról – narzuconych i sztucznych. Niezwykle istotny jest tutaj jednak pewien szczegół: postać

[747] R. F. Muniak, dz. cyt., s. 42-43.
[748] Tamże, s. 20.
[749] Tamże.
[750] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 92.

na fotografii wcale nie przegląda się w szybie okna, lecz patrzy prosto przed siebie, w obiektyw aparatu fotograficznego. To przed obiektywem człowiek pozuje i udaje kogoś, kim nie jest – to fotografia zamienia go w lalkę.

Fotografia w tym ujęciu zaklina człowieka w kamień, odbiera mu życie. Omawiana już w poprzednim podrozdziale praca pt. *Wiarygodność kadrowania* (Fot. 11., s. 162) zdaje się być doskonałym potwierdzeniem tych wniosków. Pokazuje, że dziecko może symbolizować lustrzane odbicie rodzica, ale równocześnie lustro może okazać się zamknięte na rzeczywistość i nie wyrażać żadnych treści – mimo że zawsze ukazuje świat, jaki objawia się przed nim, bywa jednak, że nie jest w stanie nam czegokolwiek o nim powiedzieć. Dziecko w *Wiarygodności kadrowania* pojawia się w dwóch miejscach: na zdjęciu zawieszonym na drzwiach tuż obok twarzy Różyckiego, a także w postaci syna fotografa, stojącego przed nim. W pierwszym przypadku artysta utożsamia dziecko z przeszłością, nadając mu formę symbolu historii i archiwum, jakim jest fotografia. Równocześnie bezpośrednio konfrontuje to zdjęcie z własną twarzą, twarzą dorosłego mężczyzny, pokazując, że dziecko zawsze jest potencją, a także metaforycznym odbiciem dorosłego człowieka. W drugim przypadku około pięcioletni chłopiec, stojący przed Różyckim, naśladuje ojca w powadze i, choć inaczej ułożył ręce, jego postawa wydaje się podobna. Niewiele jednak wyraża – żywi ludzie zdają się zamieniać tutaj w manekiny, służące jako rekwizyty w artystycznym eksperymencie. Dziecko jawi się więc równocześnie jako samospełniające się proroctwo i tajemnica, której do końca nikt nie jest w stanie rozszyfrować. Stanowi skondensowaną prawdę o życiu człowieka, a zarazem wielkie o nie pytanie. Podobnie jak fotografia, dziecko jest ujawnieniem i ukryciem zarazem, zaś połączenie tych dwóch fenomenów potęguje ambiwalencję ich obu.

Twórczość Różyckiego ukazuje bliskość dzieciństwa i fotografii: ich podobieństwa, ale także ogólne relacje, wybiegające poza same obrazy, a dotyczące świata wokół nich. Sam artysta tak o tym pisze:

> „Czy przyznanie się do motorotwórczej wartości zdjęć, którymi nabrzmiewałem w okresie dzieciństwa, dziś ma i może mieć znaczenie napędowe i płodne twórczo? Muszę się przyznać, że zdjęcia z archiwum rodzinnego, w tym w głównej mierze ojcowskiego autorstwa, po wielekroć były pośrednią, bądź bezpośrednią inspiracją wielu moich zdjęć artystycznych powstałych w każdym okresie mojego działania. Waga zdjęć rodzinnych w moim przypadku jest z całą pewnością znacząca. Sądzę właśnie, że doświadczenie tamtych fotografii zdeterminowało mnie, by zostać twórcą!”[751].

[751] Różycki A., *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp 03.03.2014].

Sztuka Różyckiego dowodzi, że fotografia dostrzegła dziecko, wyłowiła je z tłumu ludzkości, ukazała jego swoistość, ale również stała się jego budulcem na tej samej zasadzie, co każde inne zjawisko, z którym styka się człowiek. Zdjęcie pozwala po latach odkryć siebie na nowo, zrozumieć swoje postępowanie, poznać jego źródło, ale równocześnie często okazuje się, że to właśnie ono, zdjęcie, było tym źródłem, tym napędem, iskrą, która wywołała płomień.

II.3 Kobieta – źródło i ujście twórczej inspiracji

Antropologiczne spojrzenie na kobietę czyni ją symbolem binarnej natury. Istnieją trzy zasadnicze formy kobiece: potwór rzucający czary, natura i matka oraz nieznajoma bądź kochanka. Według Junga, już starożytność rozróżniała Ewę (element popędowy), Helenę (afektywny), Sofię (intelektualny) oraz Martę (moralny). Obraz kobiety bywa w różnych kulturach łączony również z wizerunkami rożnych zwierząt – kobieta otrzymuje pewne zwierzęce cechy i elementy wyglądu, bądź też zwierzę zyskuje kobiecą głowę. Kobieta jako archetyp jest więc zjawiskiem bardzo złożonym[752].

Nie inaczej jawi się kobieta w twórczości Różyckiego, w której zajmuje ważkie miejsce niemal od samego początku. Także tutaj ujawnia liczne oblicza, jak każdy człowiek miota się między przeciwnościami, w szczególny sposób ukazując ogólnoludzką kondycję. Różycki latami odkrywał kobiecą siłę w delikatnych dziewczynkach, równocześnie dostrzegając w nich lęki i wahania dorosłych. Ukazywał też dojrzałe kobiety w momentach zwątpienia i zawahania oraz pełne siły i wiary staruszki. Dostrzegał w kobietach słabości, ale także piękno i wyjątkową moc. Pokazywał jako samotne i otoczone rodziną. Traktował je w swoich dziełach okrutnie lub wręcz z namaszczeniem.

Wyobcowanie i smutek wyraża fotomontaż o znaczącym tytule *Popołudniowe rozdarcia*[753] (Fot. 43., s. 243). Główna fotografia przedstawia młodą, ale dojrzałą kobietę, leżącą na drewnianym pomoście gdzieś nad wodą, w której odbijają się cienie pobliskich drzew (prawdopodobnie jest to jezioro bądź zalew, gdyż widoczny jest drugi brzeg). Maria Gołaszewska zauważa, że

> „Jezioro postrzegane bywa najczęściej jako symbol liryki życia. Tutaj człowiek otwarty na wartości estetyczne o odcieniu emocjonalnym napotyka odpowiedni sztafaż nastrojowości intymnej: przezroczysta woda, jej zielone brzegi, często odbijające się w gładkiej lecz żywej tafli obłoki, drzewa, przelatujące ptaki.
>
> Jezioro odwołuje nas do ulotnych chwil, w których skondensowane jest intymne przywiązanie do tego, co rzadko pojawia się i wzrusza oraz do oczyszczonego z namiętności piękna wody oprawionej w zieleń i nakrytej błękitem”[754].

[752] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 181.
[753] Niektóre fragmenty niniejszego podrozdziału w pierwotnej, skrótowej wersji pojawiły się w moim artykule opublikowanym w monografii *Portrety kobiecości*. Zob.
A. Mazela, *Kobieta w twórczości Andrzeja Różyckiego*, dz. cyt., [w:] *Portrety kobiecości*, red. M. Jabłoński, W. Pilch, M. Hohenauer, B. Koperski, J. Fall, dz. cyt., s. 47.
[754] M. Gołaszewska, *Symbolika wody. Realność wód*, „Kultura Współczesna” 2000, nr 1-2, s. 26.



Fot. 43. Fotografując fotografujących 2011 r. – Popołudniowe rozdarcia

Kobieta na fotografii Różyckiego rzeczywiście oddaje się wewnętrznym przemyśleniom, które mogły zostać zainspirowane przez miejsce, w którym się znajduje, równocześnie jednak zdaje się nie zwracać najmniejszej uwagi na otaczający ją realny świat i nie dostrzegać piękna przyrody, która ją otacza. Zdeňka Kalnická zauważa, że woda bardziej związana jest ze zmysłami słuchu i dotyku niż wzroku[755]. Kobieta w dziele łódzkiego artysty być może rzeczywiście wsłuchuje się w szum otaczającej ją wody, jednak przede wszystkim wydaje się zasłuchana we własne wnętrze i myśli. Jej wzrok zwrócony jest w górę. Nad nią, w górnej części pracy, umieszczone zostały trzy inne jej fotografie na tle jeziora, co ważne – ułożone w formie fali. Jest to dzieło z cyklu *Fotografując fotografujących*, w którym ludzie zazwyczaj są ukazywani w powieleniu, widoczni z różnych stron, ujęci w różne kadry. Tutaj potrojony wizerunek głównej bohaterki zdjęcia, patrzącej to w bok, to w dół, zawsze na tle rozedrganej powierzchni wody, symbolizuje tytułowe „rozdarcie" kobiety, jej samotność w obliczu życiowych wyborów, niestabilność życia i jej samej.

Zestawienie kobiety z żywiołem wody nie jest przypadkowe, woda stanowi bowiem symbol zasady żeńskiej oraz rozrodu. Już w czasach prehistorycznych kobieta, księżyc i woda stanowiły „antropokosmiczny cykl płodności"[756]. Jej znaczenie, podobnie jak samej kobiety,

[755] Z. Kalnická, *Woda, kobieta i uwodzenie (w filozofii i sztuce)*, „Kultura Współczesna" 2000, nr 1-2, s. 35-36.
[756] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 185-186.

jest jednak znacznie bogatsze, a zarazem mocno ambiwalentne. Kalnická zauważa, że liczne mity łączą wodę z wielką boginią, która dawała, ale także odbierała życie, a więc czyniła wszelką egzystencję cykliczną i wyjaśnia te związki poprzez skojarzenia: „wilgotność macicy, krew menstruacyjna, rozwój nowego życia w wodach płodowych, mleko z kobiecej piersi stanowiące pierwszy pokarm noworodka"[757]. Zwraca również uwagę na fakt, iż woda symbolizuje zarówno początek, jak i koniec, stanowi źródło wszystkiego, co istnieje, zawiera wszelkie zarodki i wszelkie możliwości[758]. Wodę uznaje się za leczniczą, oczyszczającą, mówi się o „wodzie żywej" dającej młodość, a wręcz nieśmiertelność. Równocześnie z wodą związana jest symbolika zanurzenia[759]. Zdaniem Eliadego,

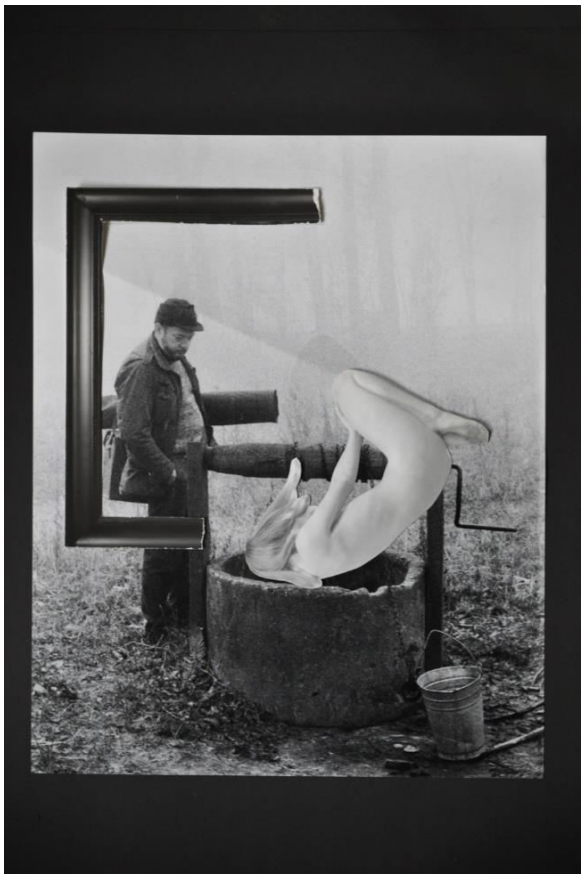
> „zanurzenie w wodzie symbolizuje powrót do tego, co było przed formą, czyli totalną regenerację i nowe narodzenie, zanurzenie jest bowiem równoznaczne z rozpadem form, z reintegracją i powrotem do niezróżnicowanego stanu poprzedzającego egzystencję. Wyjście zaś z wody jest powtórzeniem kosmogonicznego gestu, który zapowiada powstanie nowej formy. Kontakt z wodą zawsze pociąga za sobą regenerację, po pierwsze dlatego, że po rozpuszczeniu w wodzie następuje «nowe narodzenie», a po drugie dlatego, że zanurzenie użyźnia, a zatem wzmacnia zasób życia («woda żywa»). Zasobna w zarodki, zapładnia ziemię, zwierzęta, kobietę"[760].

Woda jest więc postrzegana jako symbol rozkładu, który jednak pozostaje nierozerwalnie połączony z zaistnieniem nowego życia. Nawet potop w większości tradycji związany jest z unicestwieniem ludzkości, po którym następuje nowy początek oraz nowa ludzkość[761]. Woda, uznawana za pramaterię, oznacza więc zmartwychwstanie i życie, wyzwolenie i siły natury, mnogość perspektyw i możliwości, oczyszczenie ciała i duszy, wiedzę, pamięć, prawdę oraz mądrość i dobro, ale także zło, zagrożenie oraz śmierć, chaos i przemianę oraz zapomnienie[762]. Kobieta u Różyckiego zdaje się być przytłoczona odpowiedzialnością, jaka ciąży na niej jako tej, która daje życie, a także zagubiona wśród wielości dróg, które może obrać, pełna obaw zarówno co do świata odbitego w tafli wody, jak i własnego tajemniczego wnętrza. Pracę tę, pochodzącą z 2011 roku, można rozumieć jako swego rodzaju symboliczne uaktualnienie *Zatrutej studni* z 1965 roku. Uwspółcześnienie to nie dotyczy formy dzieła, ale jego treści, a właściwie samej bohaterki. Kobietę z pomostu można uznać za metaforę dorosłej modelki z Wrocek, która, choć minęło wiele lat, w swoim życiu

[757] Z. Kalnická, *Woda i kobiecość*, „Kafka. Kwartalnik środkowoeuropejski" 2003, nr 9, s. 36.
[758] Tamże.
[759] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt. s. 185-191.
[760] Tamże, s. 185-186.
[761] Z. Kalnická, *Woda i kobiecość*, dz. cyt., s. 205.
[762] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 475-479.

wciąż znajduje się w podobnym miejscu, gdzieś na granicy, niezdecydowana, borykająca się z podobnymi problemami. Kalnická łączy motywy kobiety i wody trzecim motywem uwodzenia. Analizując mity greckie i myśl Jeana Baudrillarda, zauważa, że uwodzenie może być realizowane poprzez ukrycie pożądania w subtelnych znakach (pada wręcz określenie „makijażu"[763], którego temat pojawia się w *Zatrutej Studni*), ale równie często łączy się ze śmiercią – zazwyczaj osoby uwiedzionej[764]. Kobieta w *Popołudniowych rozdarciach* nie uwodzi w słusznym ani zbrodniczym celu, jak mitologiczne nimfy czy syreny. Powodowana strachem, rezygnuje ze swoich wrodzonych, kobiecych przymiotów.

Motyw studni bezpośrednio powrócił też w pracach z cyklu *Fotoandrzejozofia* (Fot. 44.). Kolaże w licznych wariantach pokazują Różyckiego stojącego przy studni i patrzącego na nią z góry, naklejony fragment ramy obrazu oraz nagą kobiecą postać siedzącą na piętach z rękami na kolanach i opuszczoną głową, ze spływającymi na pierś prostymi włosami. Kobieta znajduje się na ziemi obok studni lub zanurza się w niej, kiedy indziej unosi się wysoko w powietrzu lub do góry nogami tuż nad studnią. Dziewczynka przeistoczyła się w kobietę, ale wciąż jest jedynie nieukończonym obrazem samej siebie.



Fot. 44. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

[763] Z. Kalnická, *Woda, kobieta i uwodzenie*, dz. cyt., s. 33.
[764] Tamże, s. 30-37.

Studnia zazwyczaj oznacza życie, błogosławieństwo, młodość, uzdrowienie oraz prawdę. Kolaż Różyckiego okazuje się przygnębiającym epilogiem do historii o dziewczynie, która mimo upływu wielu lat nie odnalazła prawdy i wciąż porusza się po omacku. Obnażona, pomimo młodego wieku i ciała, wstydzi się pokazać twarz. Dała się złapać w pułapkę, której symbolem również może być studnia[765]. Czas przestał zagrażać swoim upływem, teraz kręci się w kółko, nie pozwalając się ukryć ani w cieniu cmentarnych drzew, ani za modnym strojem i makijażem.

Odosobnienie kobiety, a wręcz jej odrzucenie, dobitnie ukazuje kolejne z tego cyklu, omawiane już wcześniej pod innym kątem, dzieło pt. *Dobrze mieć łeb… pod pachą* (Fot. 10., s. 161). Fotomontaż składa się z dwunastu fotografii, z których pięć to zdjęcia Różyckiego i jego kolegów w towarzystwie okaleczonych lub nienaturalnie powykręcanych męskich manekinów. Większość jednak stanowią obrazy występujących samotnie manekinów rodzaju żeńskiego. Również one są pokiereszowane, rozczłonkowane i poobijane, a co więcej, wyrzucone na bruk. Muniak zauważa interesującą zależność między postawą stojącą a człowieczeństwem. Nie tylko teoria ewolucji i biologia uznają za niezwykle istotny (czy wręcz decydujący) moment przyjęcia postawy pionowej przez człowieka. Wspominana już tradycja talmudyczna również podkreśla tę kwestię. Adam jako golem nie był w stanie stać wyprostowany, dopiero umożliwienie mu tego przez Boga zmieniło go z istoty bezwolnej i bezrefleksyjnej w pełnowartościową jednostkę ludzką[766]. Lalka również, wbrew pozorom, nie może być bierna, musi w pewien sposób działać i oddziaływać[767]. Dzieło Różyckiego odbiera zarówno lalkom, jak i kobietom, tę możliwość. Manekin leżący na chodniku jest pozostawiony sam sobie, nie jest animowany, więc niczego ani nikogo nie uobecnia. Staje się martwym znakiem kobiety niepotrzebnej, a więc również sprowadzonej do poziomu śmierci lub może raczej nieistnienia. Centrum pracy stanowi psychodeliczny portret kobiecej atrapy o odrapanej twarzy i zezującym spojrzeniu szaleńca. Osamotnienie kobiety, a szczególnie pozbawienie jej bliskości mężczyzny, doprowadza ją na skraj zdrowia psychicznego. Jako chora umysłowo, traci poczucie rzeczywistości, ale także samej siebie, a więc powraca do stanu golema. Istotne wydaje się tutaj jednak pytanie, dlaczego kobieta zostaje odrzucona. Męskie podobizny zostały potraktowane równie bezlitośnie, jednak ujarzmione stały się zabawkami w ich rękach, natomiast żeńskie manekiny, nie poddające się kontroli, zostały

[765] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 405.
[766] R. F. Muniak, dz. cyt., s. 40.
[767] Tamże, s. 23.

odepchnięte i wyeliminowane, potraktowane jako Inny. Kobieta ulega degradacji – być może zbyt silna i samodzielna budzi w mężczyźnie zbyt wiele obaw.

Kobiety świadome swojej potęgi, będące swego rodzaju famme fatale, fascynują mężczyzn i przerażają równocześnie. Podobnie dzieje się w przypadku manekinów, których podobieństwo do ludzi nie sprawia, że człowiek czuje z nimi silniejszą więź. Michałowska podkreśla ten fakt, a także zasadniczą cechę lalki, jaką jest jej podległość wobec człowieka. Z tego też powodu lalka, która zyskuje świadomość i uniezależnia się od ludzi, często pojawia się w książkach i filmach grozy. Badaczka zauważa także, że lalka, jako twór ambiwalentny, kusiła również surrealistów, choć nie tylko oni czynili z lalek „przedmiot męskich gier"[768]. Dzieło Różyckiego przedstawia sytuację nieco odmienną, gdyż tutaj to atrapy mężczyzn stają się przedmiotem zabawy, a żeńskie manekiny zostają po prostu poddane destrukcji.

Powielony wizerunek wyrzuconej na bruk plastikowej atrapy kobiety pojawia się również we wcześniejszej pracy artysty z cyklu *Fotoandrzejozofia* (Fot. 45.).



Fot. 45. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

[768] Tamże, s. 115, 117.

Zdjęcie Różyckiego otoczone zostało tłumem manekinów pochodzących z fotografii Rydet, ważniejszy tu jednak jest fakt, że w gąszczu sztucznych ciał dopatrzeć się można portretu samych artystów. Wymowne jest, że twarz Różyckiego zasłaniają nożyczki, będące symbolem pracy Rydetowej. Dzieło to można więc uznać po prostu za artystyczny hołd złożony przez Różyckiego innemu wielkiemu fotografowi, który wpłynął w znaczący sposób na jego sztukę. Kobieta w tej pracy to zarówno muza, jak i równy partner, ale przez to Rydet staje się przede wszystkim fotografem i artystą, a fakt bycia kobietą nie ma znaczenia. Rażące zdominowanie kolażu przez manekiny skłania do głębszego przemyślenia ich funkcji. Można doszukiwać się tutaj zdecydowanego wywyższenia czy wręcz apoteozy artysty, który dzięki swej wrażliwości jako jedyny zachował ludzkie oblicze. Może się jednak wydawać zaskakujące, że artystą tym jest akurat fotograf, postrzegany często jako bierny obserwator, który przygląda się tutaj światu sztucznych sobowtórów, bardziej intensywnie uczestniczących w życiu niż on sam. Różycki i Rydet upodabniają się tutaj do golema, który obserwuje stwarzanie świata przez Boga. Są oni jednak świadomi tego, co oglądają, a co najważniejsze, w pewien sposób sami kreują ten świat na swoich fotografiach. Wchodzą więc w rolę Boga, który tworzy świat według pewnych reguł. Warto bowiem zauważyć, że w dziele panuje ścisły podział przestrzeni: górną część pracy zajmują żeńskie manekiny, dół natomiast męskie. Z jednej więc strony kobiece imitacje górują zarówno nad postaciami żywych artystów, jak i nad manekinami rodzaju męskiego, z drugiej zaś manekiny reprezentujące pierwiastek męski znajdują się na dole, a więc na pierwszym planie. O interpretacji zdaje się przesądzać największa i jedyna umieszczona tutaj w całości fotografia żeńskiego manekina, odepchniętego i o połamanych kończynach, stanowiącego symbol odrzucenia kobiecych, a więc również ludzkich ról, które paradoksalnie sprowadzają się do bycia plastikową kukłą. Artysta zaś jest nie tyle bardziej ludzki, co nadludzki.

Swoistym ekstraktem myślenia o kobiecie jako o sztucznej masce i narzuconej roli można nazwać utrzymaną w stylistyce plakatu pracę Różyckiego, ukazującą na jaskrawoczerwonym tle czarno-biały, zniekształcony, przerażający i demoniczny, a zarazem śmieszny, a przez to wyraźnie groteskowy wizerunek kobiecej twarzy o wielkich czerwonych ustach i niesymetrycznie rozłożonych oczach (jedno niemal zlewa się z linią włosów, drugie natomiast znajduje się tuż nad wielkim nosem, co sprawia, że postać przypomina dziwnego, dwuokiego Cyklopa), a także dwa żeńskie manekiny pozbawione głów, pochodzące z czarno-białej fotografii Rydet (Fot. 46., s. 220).



Fot. 46. Fotoandrzejozofia 2010 r.

Trudno wyobrazić sobie bardziej jaskrawą reprezentację sztuczności, aksjologicznej pustki, zaprzeczenia ludzkiej godności, jak nagi manekin pozbawiony głowy. Niezwykle symboliczna czerwień, oznaczająca zarówno życie jak i śmierć, zdrowie oraz krew[769], zostaje tutaj sprowadzona do poziomu wyzywającej barwy pomadki do ust. Kobiecość ponownie okazuje się jedynie kostiumem, obowiązującym w maskaradzie życia.

Współczesna kultura Zachodu, podsuwając dziewczynkom od najmłodszych lat nienaturalne wzory do naśladowania, sprawiła, że kobiety najczęściej same z własnej woli zakładają owe maski. Jednym z takich sugestywnych modeli jest produkowana od 1959 roku przez firmę Mattel[770], znana na całym świecie lalka Barbie. Znamienne, że w tym samym roku ukazała się na rynku książka Ervinga Goffmana pt. *Człowiek w teatrze życia codziennego*[771], a zaledwie dwa lata wcześniej *Mitologie* Rolanda Barthesa[772]. Barbie dla wielu uważnych obserwatorów kultury jest symbolem tej oderwanej od bezpośredniej prawdy, a przekształconej w sieć znaków rzeczywistości. Znaczna część społeczeństwa ulega jednak urokowi Barbie – lalki szczególnej, która nie będąc ani dzieckiem, ani nie prowadząc życia typowej dorosłej osoby, posiadającej rodzinę i liczne obowiązki, przyjmuje wiele ról, w żadnej jednak nie będąc w pełni autentyczną. Lalka ta w sposób paradoksalny tworzy nową jakość człowieczeństwa, ale przez doprowadzanie wszystkiego do ideału staje się przeciwieństwem człowieka[773].

[769] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 55-56.
[770] M. F. Rogers, dz. cyt., s. 7.
[771] Tamże, s. 36.
[772] Tamże, s. 7.
[773] Tamże, s. 29-35.

Muniak dzieli lalki na dwa typy: marionetki oraz pacynki, które różnią się od siebie przede wszystkim rolami, jakie pełnią. Marionetka to w szczególności przedstawienie, odwzorowanie, ale mimo tego wizualnego podporządkowania się swemu ludzkiemu wzorowi, pragnie ona uzyskać „autonomię, a nawet władzę nad człowiekiem”[774]. Pacynki stanowią uobecnienie oraz pewne uzupełnienie człowieka, drogę do fantastycznych krain. Muniak przyznaje, że w rzeczywistości oba te typy nieraz łączą się[775]. Barbie wydaje się plasować gdzieś pomiędzy marionetką i pacynką – z jednej strony jest podobna do ludzi, z drugiej jednak różnice są bardzo wyraźne. Barbie stanowi swego rodzaju doskonały wzór kobiety, z którym można lecz nie trzeba się zgadzać. Dla wielu jest niespełnionym marzeniem, postacią z najskrytszych snów. To właśnie połączenie podobieństwa i idealizacji zdaje się dawać jej tę ogromną moc oddziaływania. Barbie przedstawia się więc nie tyle jako atrapa człowieka, co jego perfekcyjny pierwowzór.

Mary F. Rogers stwierdza, że kobiecość Barbie jest „przesadnie akcentowana”[776], a wręcz ledwo utrzymuje się w „granicach wytrzymałości”[777]. Jej wizerunek nigdy nie pozwala zapomnieć o jej płci. Mowa tu nie tylko o lalce, ale postaci, którą kreują opisy na opakowaniach, opowieści publikowane na łamach książek z serii *Little Golden Books* i w czasopiśmie dla kolekcjonerów „Barbie Bazaar”[778]. Kobiecość Barbie dotyczy w ten sposób nie tylko jej wyglądu, wymiarów, makijażu i ubrań, ale także życiowej postawy i osobowości. Barbie przedstawiana jest zawsze jako miła, uprzejma i łagodna – nawet w roli policjantki, czy biorącej udział w konkursie na wyższe stanowisko modelki, Barbie nigdy nie zdradza skłonności do przemocy czy ostrej rywalizacji. Zarówno strona zewnętrzna, jak i „wewnętrzna” Barbie, czynią ją w nienaturalny dla ludzi sposób istotą bez skazy. Sztuczność i gra są więc jej konstytutywnymi cechami w wielu wymiarach[779]. Poprzez pełne „kontrolowanie ekspresji”[780] Barbie wpisuje się w świat „pozorów i wizerunków”[781], zawsze jednak postępuje według jej własnych zasad. Nawet przyjmując jakąś rolę, zmienia ją, nadając jej swoiste cechy. Nigdy też nie wchodzi w daną rolę na tyle głęboko, by nie móc w dowolnym momencie jej zmienić. Rogers mówi o „plastycznym «ja»”[782] Barbie i nazywa

[774] R. F. Muniak, dz. cyt., s. 24.
[775] Tamże.
[776] M. F. Rogers, dz. cyt., s. 33.
[777] Tamże.
[778] Tamże, s. 22.
[779] Tamże, s. 34-35.
[780] Tamże, s. 36.
[781] Tamże.
[782] Tamże, s. 198.

ją „ikoną improwizacji”[783]. Taka postawa Barbie sprawia natomiast, że zawsze pozostaje ona nierozwikłaną tajemnicą[784]. Potęguje to fakt, że nie jest ona zwykłą zabawką, ale postacią. Lalka jako fizyczny przedmiot nie stanowi tutaj wizerunku bohaterki historii dla dzieci – lalka i postać są ze sobą tożsame, a fabuły powstają specjalnie dla niej i o niej.

Różycki odziera Barbie z jej sekretów, a wybujałą kobiecość sprowadza do rangi taniego towaru, wystawiając ją tym samym na śmieszność. Zostaje ona przedefiniowana, a Barbie przestaje być, jak często jest określana w reklamach,

> „atrakcyjna, cudowna, czarująca, elegancka, fascynująca, królewska, modna olśniewająca, oszałamiająca, pełna blasku, pełna fantazji, porywająca, promienna, rewelacyjna, romantyczna, rozkoszna, subtelna, szałowa, szykowna, urocza, urzekająca, wdzięczna, wstrząsająca, wyrafinowana, wytworna, zachwycająca”[785].

Staje się wulgarna i pozbawiona godności. Nagie, powykręcane, a nawet pozbawione głowy lalki pojawiają się w asamblażu *Odwiecznie różowe motywy* (Fot. 47.), będącym umyślnie kiczowatym nagromadzeniem pochodzących z różnych stylistyk złotych i różowych elementów, takich jak postaci rzeźbione w drewnie przez twórców ludowych (kobieca postać jest naga), małe laleczki w różowych sukienkach, różowe świece czy nawet malutka figurka pary, prawdopodobnie kopulującej w dziwacznej pozycji.



Fot. 47. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Odwiecznie różowe motywy

[783] Tamże.
[784] Tamże.
[785] Tamże, s. 29.

Barwa różu posiada silne związki z kobiecością, jednak jest postrzegana raczej pejoratywnie, jako symbol zbytniego upodobania do mody, nadmiernej dbałości o wygląd zewnętrzny, słodyczy wykraczającej poza wszelkie granice sztuczności, a nawet głupoty. Uznanie różu za uniwersalny kolor kobiet sprawia, że krzywdzącej uniwersalizacji, a więc niejako pewnemu uproszczeniu, ulega sama kobieta.

Omawiana tu praca Różyckiego pochodzi z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* i ukazuje również zaplątany w ten osobliwy gąszcz aparat fotograficzny, który przez złotą barwę pozornie wpisuje się w zobrazowaną tu kulturę tandety. Złoto przeważa wyraźnie w całym dziele, nie kojarząc się ze szlachetnością, ale raczej zbytkiem, przesytem i próżnością. Całość została bowiem umiejscowiona w dwóch złotych ramach, a zewnętrzne tło również jest złote. Średniowieczna sztuka preferowała złote tło obrazów jako przypomnienie tego, co ponadziemskie i niewidoczne dla ludzkiego oka. Podobnie złote szaty liturgiczne oznaczają wieczną chwałę. Biblia mówi o tym, że wnętrze Arki Przymierza całe było ze złota i dodatkowo jej pokrywę zdobiły złote cheruby (Wj 25, 10-18), również świątynia Salomona wyłożona była złotem (1 Krl 6, 20-30). Sztuka ludowa wykorzystuje barwę złotą, ukazując Dzieciątko Jezus w złotej koronie, a czasami także – szczególnie w pobliżu Austrii – na złotym koniu[786]. Kicz w pracy Różyckiego – zgodnie z zamierzeniem twórcy – wywołuje niechęć, a nawet wstręt, ale także rozbawienie, natomiast głębszą refleksję wzbudza pewien istotny detal: złoty aparat fotograficzny zamiast osłony obiektywu posiada tutaj zasłoniętą dziurkę od klucza. Może to oznaczać ostatnie próby odcięcia się od blichtru współczesności, którego symbolem staje się lalka Barbie, i ochrony – na wzór złotej Arki Przymierza – najważniejszych wartości, ale także rezygnację i niemożność dotarcia do prawdy oraz skrywanie wewnętrznej pustki.

Różycki krytykuje tutaj cywilizację Barbie, którą to nazwą można określić współczesny świat Zachodu, nie pozbawia jednak tej niezwykłej lalki znaczenia. Sam fakt jej pojawienia się w jego dziele dowodzi, jak ogromny wpływ ma ona na współczesną kulturę i to właśnie tę siłę oddziaływania artysta chce uzmysłowić odbiorcy. Równocześnie, rozważając artystyczne spojrzenie na kobiecość zawarte w tym dziele, warto zwrócić uwagę na rolę, jaka została tu przypisana ludowej rzeźbie nagiej kobiety. Na pozór zdaje się ona być, podobnie do Barbie, symbolem bezwstydu i niskich instynktów. Nagość jest jednak czymś naturalnym. Kobieta wyrzeźbiona przez ludowego twórcę ma tutaj realne proporcje i leży

[786] M. Lurker, dz. cyt., s. 279-280.

w komfortowej pozie, co zdecydowanie odróżnia ją od Barbie. Ludowa rzeźba zawsze będzie kojarzyć się raczej z rubasznością niż zdrożną perwersją i rozpustą.

Barbie stanowi we współczesnej kulturze coś znacznie więcej niż lalka, stała się znakiem. Muniak przywołuje stwierdzenie Jurija Łotmana, iż każda rzecz posiada niejako podwójną funkcję: „bezpośrednią"[787] czyli praktyczną, i „metaforyczną"[788]. Większość przedmiotów jest w pełni podległych człowiekowi, ale bywa tak, że wchodzą one w dialog z człowiekiem, przez co kształtują go tak samo, jak on je. Stają się autonomiczne, współdziałają z człowiekiem, a nawet przejmują nad nim kontrolę. Jean Baudrillard dostrzega to zjawisko w przypadku większości współczesnych gadżetów[789]. Tego typu „nobilitacja"[790] stała się udziałem również Barbie, której funkcja praktyczna jako zabawki bardzo często schodzi na dalszy plan – zarówno w przypadku dzieci, gromadzących liczne wersje Barbie tylko po to, by móc na nie popatrzeć[791] lub by dorównać rówieśnikom, jak i dorosłych kolekcjonerów[792]. Lalka przestaje być przedmiotem użytkowym, zabawką, a staje się „ikoną kultury"[793], doprowadzającą nieraz do fanatyzmu i uzależnienia, wpływającą na konkretnych ludzi i całe społeczeństwa[794].

Praca Różyckiego pokazuje nietypową wzajemność relacji człowieka i lalki: poprzez antropomorfizację Barbie kobieta ulega uprzedmiotowieniu. Barbie jawi się w dziele Różyckiego jako nowy wzorzec kobiecości, równoznaczny z fasadą, za którą człowiek ukrywa swoje lęki i prawdziwe pragnienia. Znamienne, że łono jednej z lalek jest zakryte, a tym, co je przesłania, jest zasuszony kwiat. Rośliny od zawsze miały ważkie miejsce w religijnych rytuałach. Stanowią symbol boskich mocy i odrodzenia[795]. W metaforyce nowotestamentowej rośliny wiążą się ze wzrostem wewnętrznym i są symbolem pogłębiającego się życia[796]. Tutaj kwiat jest różowy i uschły, a w zestawieniu z plastikową lalką o burzy blond loków zdaje się zupełnie tracić swoje mistyczne znaczenie. Zasuszenie kwiatu pozwala go zachować, ale tylko w zmienionej, martwej formie. Kwiat w asamblażu z 2009 roku symbolizuje więc martwe piękno i jest w pewien sposób odpowiednikiem plastikowej skóry Barbie. Istotny jest tu również fakt, iż zarówno suszone rośliny, jak i lalki

[787] R. F. Muniak, dz. cyt., s. 127.
[788] Tamże.
[789] Tamże, s. 127-128.
[790] Tamże, s. 127.
[791] M. F. Rogers, dz. cyt., s. 30.
[792] Rogers w swojej książce podaje liczne przykłady takich osób, między innymi Margie z Filadelfii, posiadaczki około sześciuset lalek firmy Mattel. Tamże, s. 25-26.
[793] M. F. Rogers, s. 24.
[794] Tamże.
[795] M. Lurker, dz. cyt., s. 199.
[796] Tamże, s. 200-201.

firmy Mattel nie są zbyt trwałe[797], co uzmysławia, że zamrażanie życia nie jest łatwe, ani nie posiada głębszego sensu i uzasadnienia. Martwy kwiat ulokowany na genitaliach Barbie może również przypominać o tym, że jest ona jedynie imitacją kobiety, która nie tylko jako lalka, ale i postać z opowieści, nigdy nie posiada dzieci. Barbie jest więc atrakcyjna erotycznie, ale nie ma to najmniejszego związku z planowaniem rodziny, czy w ogóle z miłością. Zastanawiający jest jednak tytuł dzieła, w którym „różowe motywy", także zaliczaną tu przez Różyckiego lalkę Barbie, artysta nazywa „odwiecznymi". Wskazywałoby to, że Barbie nie jest zjawiskiem oderwanym od całej historii kultury, na co zwraca uwagę Rogers[798], zarysowując historię lalkowych poprzedniczek Barbie. Różycki idzie o krok dalej i zwraca uwagę na obraz i miejsce kobiecości w dziejach człowieka. Erotyzacja i uprzedmiotowienie kobiet istniały zawsze, nie tylko współcześnie w wielkich miastach, ale i dawniej w kulturze ludowej, na co może wskazywać obecność w asamblażu Różyckiego obok nagich Barbie czy figurki spółkującej pary, także prostej, przypominającej dzieło twórcy naiwnego, drewnianej rzeźby nagiej kobiety.

Przewagę, czy wręcz dominację lalki Barbie nad żywą kobietą, dostrzec można również w kolejnym dziele Różyckiego pt. *Dla Jarka W.* (Fot. 48.), będącym pastiszem pracy innego artysty z grupy Zero-61, Jerzego Wardaka[799].



Fot. 48. Fotografując fotografujących 2011 r. – Dla Jurka W.

[797] M. F. Rogers, dz. cyt., s. 58.
[798] Tamże, s. 20, 35, 46, 47.
[799] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. VII.

Enigmatyczną, surrealistyczną i niezwykle subtelną, aczkolwiek wyrazistą graficznie, czarno-białą fotografię, przedstawiającą kobiecą twarz z profilu, otoczoną kłębowiskiem włosów, Różycki zamienił w realistyczną i dosadną wizję nagiej lalki Barbie o jaskrawoczerwonych włosach, otoczonej ściętymi puklami tej samej barwy. Kobieta tajemnicza, pełna mroku, ale i duchowej siły, została niejako przemieniona w lalkę o sztucznym, przyklejonym do twarzy uśmiechu, unoszącą radośnie ręce w górę i bez skrępowania odsłaniającą swoje plastikowe ciało.Barbie na fotografii znajduje się w pozycji leżącej, co akcentuje fakt, że nie jest animowana. W przypadku tej szczególnej lalki wiąże się to z czymś jeszcze: poprzez specyficznie uformowane stopy, Barbie ani w butach, ani boso nie jest w stanie samodzielnie stać[800]. Bez pomocy człowieka zdaje się więc bardziej bezradna niż inne lalki. Uwidacznia to jeszcze dobitniej jej nienaturalną budowę, a zarazem wskazuje na źródła jej oddziaływania, którym są właśnie jej fantastyczna powierzchowność oraz bierność, która pozwala się skupić przede wszystkim na pierwszym wymienionym komponencie.

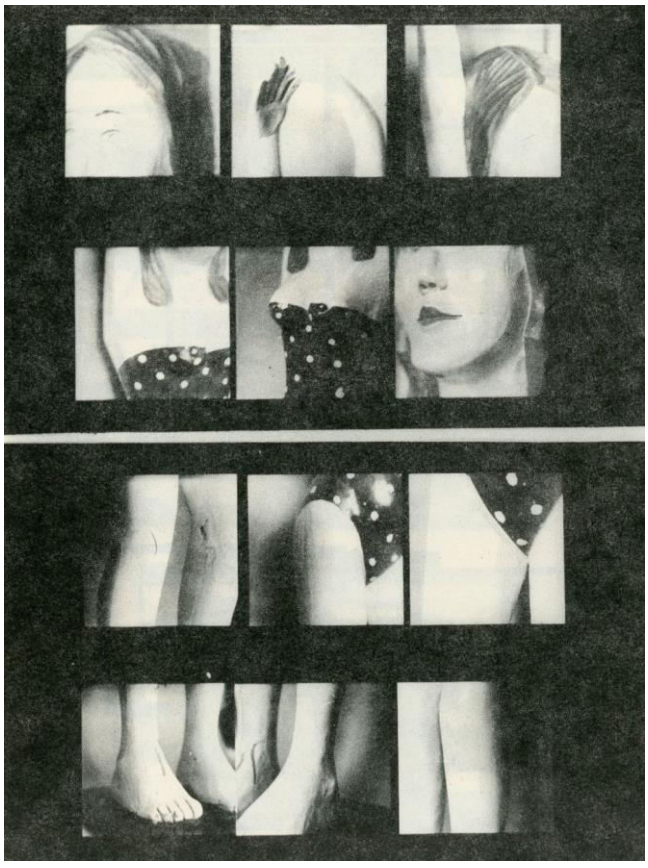
Kluczowym elementem pracy pt. *Dla Jarka W.* są jednak włosy, jako atrybut kobiecości, ale stanowiące także głębszy symbol. Włosy należą do tych części ludzkiego ciała, które – podobnie jak skóra czy paznokcie – odrastają po ich ścięciu, przez co oznaczają życie, a także miejsce przebywania duszy, magiczne moce, a u kobiet także pociąg erotyczny oraz płodność[801]. Lalka na fotografii Różyckiego posiada włosy, jednak są one dosyć krótkie. Włosy leżące wokół niej posiadają tę samą, nienaturalną barwę, wydają się sztuczne, są jednak zdecydowanie za długie dla lalki tych rozmiarów. Bardziej prawdopodobne jest, że zostały po prostu zafarbowane i należą do żywej kobiety, która traci w ten sposób swoją duszę, a także dar tworzenia życia, czyli płodność. W tym ujęciu kobieta zostaje pozbawiona człowieczeństwa i staje się lalką, aby lalka mogła w sposób bardziej wiarygodny udawać człowieka. Nie bez znaczenia jest fakt, iż już od XIX wieku powstają lalki o naturalnych, ludzkich włosach[802]. Z początku były to lalki celuloidowe, a więc wykonane z tego samego materiału, co taśma filmowa. Współcześnie przemysł zabawkarski ogromnie się rozwinął i wiele rodzajów lalek coraz bardziej przypomina ludzi. Tak dzieje się np. w przypadku produktów firmy *My Salon Doll*, obdarzającej swoje lalki naturalnymi włosami, które znacznie lepiej się rozczesują niż ich sztuczne odpowiedniki[803]. Jest to istotne, gdyż

[800] M. F. Rogers, dz. cyt., s. 46.
[801] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 469-473.
[802] *Lalki celuloidowe*, Muzeum Zabawek w Karpaczu, dostępne w: <http://www.muzeumzabawek.pl/otwarcie-wystawy-lalki-celuloidowe.html>, [Dostęp 04.08.2014].
[803] *mySalonDoll*, Mysalondoll.com, dostępne w: <http://mysalondoll.com/>, [Dostęp 04.08.2014].

przebieranie i czesanie lalek jest główną zabawą dziewczynek, dokonywana także na lalkach Barbie, które są sprzedawane w strojach związanych z różnymi zawodami – nie tylko modelki, ale także policjantki czy np. astronautki.

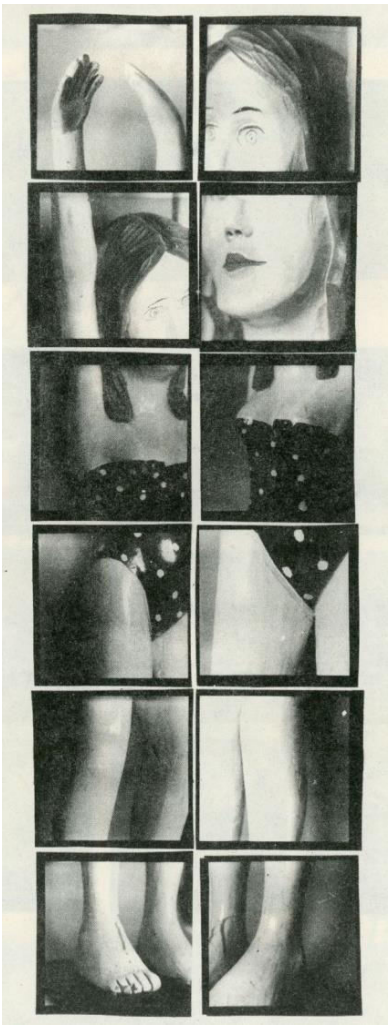
Długie włosy stanowią nie tylko odwieczny symbol kobiecego wdzięku, ale również nieodłączny atrybut lalek, które kształtują nawyki dziewczynek oraz budują wizerunek kobiecości, który następnie naśladują one w dorosłym życiu. Barbie stanowi model kulturowy, wskazujący na podstawowe znaczenie wyglądu przy odbiorze kobiety we współczesnym świecie[804]. Uczy również, że ciało można dowolnie modelować[805] i niby komercyjny produkt dostosowywać do obecnie panujących na rynku norm. Praca nad ciałem nie ma tu bowiem związku ze zdrowiem czy sprawnością fizyczną, ale jedynie atrakcyjnością wizualną. Mimo pozornej bierności, lalka – na wzór istoty wyższej – zdaje się kształtować człowieka na swój obraz[806].

Szczególne prace stanowią dzieła z cyklu Reguły gry (Fot. 49., 50., 51.), gdzie kobieta symbolizowana jest przez drewniane, metaforycznie rozczłonkowane za sprawą fotografii figurki, następnie z tychże fotografii złożone na nowo.

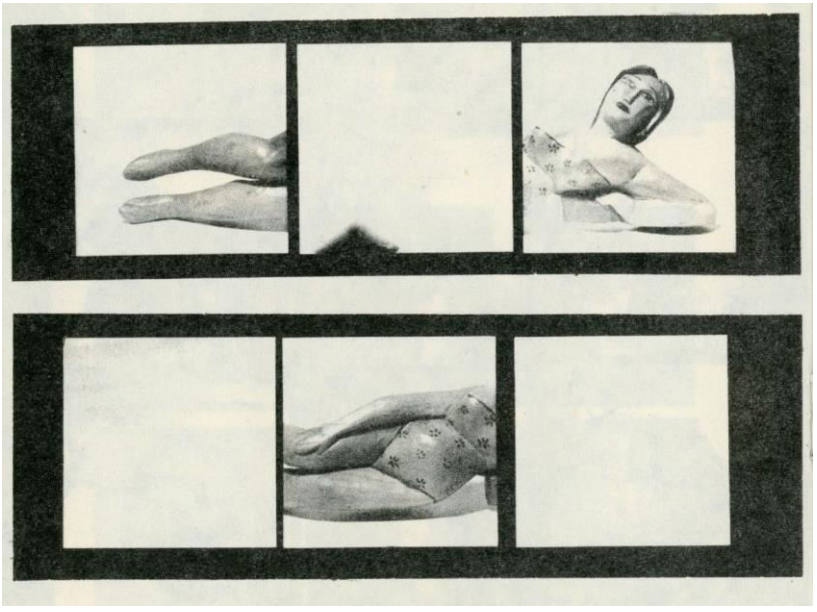


Fot. 49. Reguły gry 1978 r. – bez tytułu

[804] M. F. Rogers, dz. cyt., s. 46.
[805] Tamże, s. 41, 165.
[806] Tamże, s. 168.



Fot. 50. Reguły gry 1978 r. – bez tytułu



Fot. 51. Reguły gry 1978 r. – bez tytułu

Dzieła z tej serii składają się z fotografii fragmentów rzeczy; fotografie te ułożone obok siebie tworzą bardziej lub mniej spójną wizję przedmiotu. Artysta czyni tak zarówno z atrapami ludzi, jak i rzeczami typu zabawkowy samochodzik czy kamień. Podkreśla fragmentaryczny charakter fotografii i wypływającą z niego naturalną skłonność do manipulacji. Kobiecość nie jest najistotniejszym tematem tej pracy – tak jak w całej serii przedmiotem rozważań jest tu przede wszystkim fotograficzne spojrzenie i ujmowanie świata, jego krępujące reguły, narzucone przez techniczne ograniczenia aparatu. Zestawione fotografie nie tworzą jednak abstrakcji, kobieca postać jest rozpoznawalna. Różycki zdaje się mówić, że fotografia, choć utrwala kobiecy wygląd, nie jest w stanie wniknąć w jej wnętrze i ukazać jej istoty.

Lalki i manekiny w twórczości Różyckiego symbolizują sztuczność i maskę, która stanowi granicę poznania, ale także ubezwłasnowolnioną kobiecość, w którą mimo wszystko należy się wcielić. Tak też jawi się kobiecość w pracy pt. *Zatruta studnia* (Fot. 26., s. 187), o czym była mowa już wcześniej. Kobiety widoczne w górze kolażu są piękne, młode, elegancko ubrane. Jedna z nich zdaje się ćwiczyć, a więc pracuje nad swoim ciałem, być może, by uformować je zgodnie z obowiązującym kulturowo wzorem. Najbardziej rzucającym się w oczy i najważniejszym symbolem kobiecości jest tutaj jednak, nienaturalnie duża w stosunku do postaci, kobieca dłoń o długich, pokrytych czerwonym lakierem paznokciach oraz zawieszone poniżej w powietrzu, również wymalowane na czerwono usta. Motyw ust w podobnej funkcji pojawi się później w *Fotoandrzejozofii* (Fot. 46., s. 220).

Współczesny kobiecy makijaż pełni rolę maski – podkreśla piękno, ale również ukrywa niedoskonałości. Maska sprawia, że ciało staje się obrazem, a kobieta dzięki wymalowaniu sobie twarzy staje się jakby bardziej kobietą, gdyż nakłada na siebie utrwalony w umysłach współczesnych ludzi obraz kobiety. Carole Spitzak ujmuje tę kwestię inaczej: współcześnie pociągające są takie kobiety, które wydają się czymś odmiennym od kobiet, bo stały się jedynie kopią kobiety lub fantazją o niej. Joan Riviere mówi natomiast, że nie ma najmniejszej różnicy między prawdziwą kobietą, a „maskaradą”[807]. Lévi-Strauss zwraca uwagę na skomplikowaną relację malunku i ciała. To ciało jest malowane, a więc malunek powstaje dla niego, jednak to malunek kreuje ciało, stwarza je, stanowi. W ten sposób ciało występuje z porządku natury i wkracza w porządek symboliczny, staje się zarazem medium i obrazem[808]. Ciało nie jest jednak czymś osobnym, oddzielnym od człowieka[809], twarz

[807] Tamże, s. 169.
[808] H. Belting, dz. cyt., s. 44-46.
[809] Tamże, s. 110.

natomiast jest reprezentantem ludzkiego ciała i człowieka w ogóle, to w mimice i spojrzeniu upatrujemy emocji, a nawet duszy. Poprzez malowanie twarzy kobieta jako człowiek staje się znakiem, zwłaszcza w zdominowanej przez sferę wizualną współczesnej kulturze.

Powyżej omówione dzieła Różyckiego kreują pesymistyczny obraz kobiety jako osoby słabej, zagubionej i bezwolnej, a przez to podporządkowującej się aktualnym trendom i oczekiwaniom. Chwilami wydaje się wręcz, że sam Różycki sprowadza kobietę do poziomu fetysza. Wskazuje na to zestawianie kobiet z ich sztucznymi atrapami, podkreślanie roli makijażu, wyróżnianie konkretnych części kobiecego ciała, takich jak dłonie, usta czy włosy. Warto jednak zauważyć pewną znaczącą różnicę między postawą fetyszystyczną i tą uznawaną za normę. Alfred Binet, który dzieli fetysze na cielesne (włosy, usta) i peryferyjne (strój), przyznaje, że dla każdego mężczyzny przymioty jego kochanki są ważne i pociągające, fetyszysta jednak na wszystko, prócz tego jednego, jest obojętny. Nietrudno zauważyć, iż niektóre dzieła Różyckiego zwracają szczególną uwagę na określone aspekty kobiecego wyglądu, nie wydaje się jednak, by artysta ten przejawiał szczególną obsesję na punkcie jednego tylko atrybutu kobiety. Według Bineta, „fetyszysta czyni «idolem» niejako *jeden* fragment obiektu, absolutyzuje to, co partykularne, i traci kontakt z całością, podnosząc część do rangi absolutu. To zabieg monoteisty”[810]. Różycki postępuje wręcz przeciwnie, umieszcza hiperbolizowany obiekt na tle całego ciała kobiety, a także w kontekście rozważań nad kobiecością jako całością – jednością duszy i ciała, biologii i kulturowych wpływów.

Temat fetyszyzmu został poruszony już w poprzednim podrozdziale, przy okazji omawiania fotografii wiejskich dziewczynek. Przytoczone zostały słowa Hartmuta Böhme, który podkreśla, że fetyszyzm polega na nieprawidłowej relacji względem przedmiotów. Podobnie jak w przypadku fotografii dziewcząt, fetyszystyczne potraktowanie kobiet przez Różyckiego oznaczałoby ich uprzedmiotowienie. W przypadku zdjęć dziewczynek istotne było podkreślenie, iż samo utrwalenie człowieka na fotografii niejako zamienia go w przedmiot – temat sztuki. Odbiera mu wszelkie cechy żywej istoty, w tym ruch i głos, a czyni zeń martwy obraz na kawałku papieru. Tego typu uprzedmiotowienie wydaje się dosyć niegroźne, wręcz uzasadnione. Zdjęcia dziewczynek nie mają w sobie jednak nic erotycznego, czego nie można powiedzieć o niektórych pracach Różyckiego, na których pojawiają się kobiety. Już sama kobieca nagość budzi podejrzenia. W pracach z cyklu *Fotoandrzejozofia* (Fot. 44., s. 216) Różycki niemal zabawia się wizerunkiem nagiej kobiety,

[810] H. Böhme, *Fetyszyzm i kultura*, dz. cyt., s. 350-351.

obracając ją w dowolny sposób nad studnią, jak gdyby groził jej śmiercią. Sam na fotografii stoi tuż obok, z rękami w kieszeniach, patrząc beznamiętnie w dół, w stronę studni i kobiecej postaci. Voyeuryzm, wspominany przy okazji zdjęć wiejskich dziewcząt, objawia tutaj swoją zupełnie inną postać – perwersyjną i szyderczą.

Niektóre zachowania artysty wobec manekinów i lalek, przedstawianie ich w dziwacznych pozycjach, okaleczanie ich i wyrzucanie na bruk, a więc demonstrowanie przewagi nad nimi, może wskazywać na fetyszystyczny stosunek do kobiet łódzkiego artysty. Obecność nagich lalek w pracach Różyckiego ma związek zazwyczaj z ukazywaniem kobiecych wad – ich duchowej płytkości (jak w przypadku fotografii *Dla Jurka W.* – Fot. 48., s. 225) oraz skłonności do bezwstydu i manipulacji, uwielbienia blichtru i erotycznych przyjemności (praca *Odwiecznie różowe motywy* – Fot. 47., s. 222). Różycki krytykuje wszelkie przywary współczesnych kobiet i czyni to w sposób wyjątkowo dosadny: lalki w drugiej wymienionej tu pracy mają dziwnie powykręcane ciała, a jedna z nich nie posiada głowy. Rozczłonkowana atrapa kobiety pojawia się również na zdjęciu użytym w kolażu z cyklu *Fotoandrzejozofia* (Fot. 45., s. 218), gdzie manekin w sukience leży samotnie na chodniku, obok niego zaś znajduje się jego odłamana ręka. To samo zdjęcie pojawia się również w okrutnie ironicznym dziele pt. *Dobrze mieć łeb pod pachą* (Fot. 10., s. 161). Kolaż ten składa sięz dwunastu fotografii, z których aż cztery przedstawiają uchwyconego z różnych stron wspomnianego tu manekina. Na pozostałych zdjęciach kobiece manekiny są odrapane, patrzą szalonym, zezującym bądź przyćmionym wzrokiem.

Różycki postępuje tu w sposób brutalny i bezwzględny zarówno z manekinami rodzaju żeńskiego, jak i męskiego, jednak to z tymi ostatnimi wchodzi w bezpośrednią relację – to męskie głowy warto mieć pod pachą. Określenie użyte w tytule wydaje się swego rodzaju przekształceniem, a nawet wulgaryzacją dwóch różnych popularnych związków frazeologicznych: „mieć coś pod ręką" i „mieć głowę na karku". Pierwsze mówi, że coś znajduje się w pobliżu, drugie zaś oznacza bycie mądrym i rozsądnym. Artysta zmienił słowo „głowa" na „łeb", którym jedynie potocznie (wulgarnie) określa się głowę ludzką, a właściwie (w znaczeniu dosłownym) jest terminem zarezerwowanym dla zwierząt. Użyte w stosunku do człowieka stanowi bądź przenośnię, bądź też określenie obraźliwe. Nawet jednak, jeśli uznamy, że Różycki dokonuje zniewagi męskiego manekina, to jednak wciąż uznaje, że to jego głowę warto posiadać w pobliżu. Żeńskie manekiny zostają natomiast odrzucone, uznane za niepotrzebne, wyklęte. Jest to fakt istotny w kontekście badania fetyszystycznej postawy łódzkiego fotografa. Wilhelm Stekel twierdzi bowiem, że fetyszyzm jest nieodzownie związany z ogólnie rozumianą kulturą i pojawia się także w normalnej

miłości, jednak patologia pojawia się dopiero wówczas, gdy fetyszyzm prowadzi do ucieczki od kobiety i jej odrzucenia.

Kobiety symbolizowane przez lalki są bezwolne, bez najmniejszego oporu poddają się woli artysty. Böhme pisze o rzeczach, że założenie o martwocie i bezsile rzeczy nie jest ani powszechne ani pierwotne, dopiero niektóre filozofie uczyniły je takimi. Przytacza tezę Protagorasa „*homo mensura*: πάντων χρημάτων μέτρον έστιν άνθρωπος, των μεν όντων ως έστιν, των δε ουκ όντων ως ουκ εστίν (Platon, Teajtet 152a; Diels/Kranz 80 B1: człowiek jest miarą wszystkich rzeczy, istniejących, że / jak istnieją, a nieistniejących, że / jak nie istnieją)”[811]. Odwraca ona kulturową regułę, według której rzeczy, jako trwalsze od człowieka, posiadają swoją historię i są w stanie działać. Współcześnie dorośli ludzie nie wierzą w moc rzeczy (z wyjątkiem rzeczy świętych, relikwii czy obrazów, o czym Böhme tutaj nie wspomina). Jedynie dzieci, które nie podzieliły jeszcze świata na strefę martwych i żywych, potrafią obchodzić się z rzeczami „jak gdyby te były dla nich towarzyszami zabaw”[812]. Potraktowanie rzeczy jako martwych pozwala o nich mówić oraz ich używać, staje się niejako warunkiem inicjacji, przeistoczenia się w dorosłego i dostąpienia oświecenia[813]. Podobną zasadę można zastosować w stosunku do artysty, którego sytuacja wydaje się tutaj analogiczna. Artysta, aby mieć śmiałość mówić o człowieku i swobodnie w sensie artystycznym „korzystać”[814] z niego, jak odnośnie rzeczy mówi Böhme, musi potraktować go jako martwą rzecz. Różycki jako artysta traktuje kobiety (ale i ludzi w ogóle) z pewną wyższością, pozwalając sobie na różne manipulacje, a nawet swego rodzaju okrucieństwo. Łódzki fotograf zresztą również mężczyzn traktuje nieraz przedmiotowo, porównując ich z manekinami (Fot. 67., s. 252) czy przedstawiając niemal jako marionetki (Fot. 68., s. 253). Istotne, że również wobec samego siebie dystansuje się na tyle, by niejako wyabstrahować od siebie jako jedności i sobą również posłużyć się niczym przedmiotem.

Böhme zauważa, że fetyszyzm od dawna stosowano również jako „pewną strategię estetyczną w sztuce”[815] i zdaje się, że taka właśnie sytuacja występuje w dziełach Różyckiego. Sama „sztuka jako taka jest fetyszem i pracuje na fetyszystycznych formach, odzwierciedlając w ten sposób fetyszyzm w społeczeństwie”[816]. Werner Mauensterberger stwierdza:

[811] Tamże, s. 36.
[812] Tamże.
[813] Tamże, s. 35-36.
[814] Tamże, s. 21.
[815] Tamże.
[816] Tamże.

„W obliczu niespójnego świata sztuka i fetyszyzm pozwalają wkroczyć w magiczny obszar bezpieczeństwa, w dzieło lub fetysz, «których wewnętrzna moc odsyła do utraconego obiektu». Fetysze, dzieła sztuki i obiekty kolekcjonerskie to rzeczy skłaniające do tego, by się w nie zanurzyć, by je czcić, chronić i kochać. W tym sensie obiecują one spełnienie tęsknot za odzyskaniem utraconej jedności. «*Treasured objects*» (Litt) odtwarzają utraconą symbiozę. To «sztuczne raje» (Baudelaire)”[817].

Być może właśnie poszukiwanie bezpieczeństwa w trudnym, współczesnym świecie sprawiły, że obecnie w znaczący sposób zmieniło się podejście do fetyszyzmu. Dziś jest on wszechobecny.

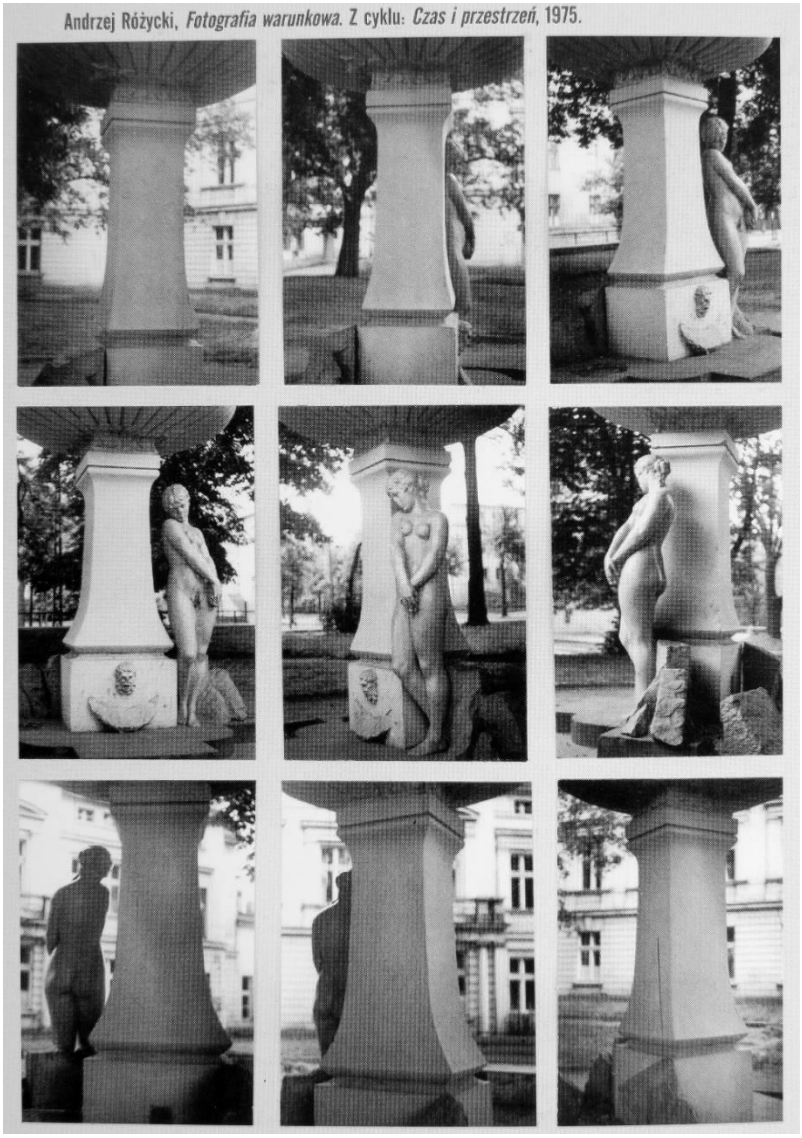
Fetyszystyczne podejście do kobiet jawi się zatem u Różyckiego jako ambiwalencja między odrzuceniem (Stekel) a podziwem, związanym z uznaniem kobiet za silne mocą natury i duchowej mądrości, symbole bezpiecznego raju tradycji (Mauensterberger). Należy jednak uznać, że jako artysta, Różycki świadomie posługuje się fetyszystyczną kalką w celu demaskacji zjawiska.

Jean Pouillion stwierdza, że to nie fetyszysta jest największym skandalistą, ale badacz fetyszyzmu, Böhme natomiast porównuje, a wręcz przyrównuje analityka tego zjawiska do fetyszysty: „fetyszysta gromadzi fetysze – analityk interpretacje”[818]. W ten sposób nawet jeśli Różycki w swoich dziełach tylko dotyka problemu fetyszyzmu, analizując go w sposób charakterystyczny dla sztuki, to i tak w pewien sposób jest fetyszystą lub jest mu bliski. Artystyczna analiza zjawisk dodatkowo wymaga nie tyle mówienia o nich, ale ich pokazywania, co przybiera wręcz formę naśladownictwa. Jedyną wskazówką, pozwalającą odróżnić artystę od fetyszysty, jest stwierdzenie Stekela, który pisze: „fetyszyści to schorowani krewni poetów – zamiast jednak swe wewnętrzne konflikty projektować w świat, tym samym go wzbogacając, dokonują introjekcji własnych fantazmatów, które wykorzystują do wznoszenia swych hermetycznych systemów”[819]. Fetyszysta więc ukrywa się przed światem, artysta zaś wręcz przeciwnie –ujawnia światu swoje nawet najdziwniejsze wizje.

Istotny jest fakt, iż większość manekinów i lalek w dziełach Różyckiego pochodzi z kolaży Zofii Rydet, składających się na jej cykl *Świat uczuć i wyobraźni*, traktujący o osamotnieniu człowieka we współczesnym, „apokaliptycznym, zdehumanizowanym świecie”[820], w którym jedynym ratunkiem jest miłość. Unifikacja kobiety (i człowieka w ogóle) stanowi pewien symbol współczesnej kultury, a nie stosunku samej artystki

[817] Tamże, s. 401.
[818] Tamże, s. 407, 410.
[819] Tamże, s. 379.
[820] K. Jóźwiak, *Utracone oblicze*, [w:] *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, Fundacja im. Zofii Rydet, Muzeum Śląskie w Katowicach, Fine Grain Kielce, Kraków 2013, s. 31.

do kobiety. Podobnie dzieje się w przypadku Różyckiego. Nie wszystkie jego dzieła ukazują jednak kobietę w negatywnym świetle. Inną sytuację przedstawia dzieło pt. *Obiektywne widzenie rzeczywistości* z 1975 roku (Fot. 52.), składające się z aż dziewięciu fotografii, z których każda przedstawia kolumnę i kamienną rzeźbę kobiecej postaci, ale ujętą z różnych stron.



Fot. 52. Fotografia warunkowa – Obiektywne widzenie rzeczywistości 1975 r.

Na jednych zdjęciach odbiorca widzi kobietę z przodu, na innych z tyłu, czy z boku, a na pozostałych kolumna zasłania rzeźbę. Jest to istotne, gdyż praca dotyczy problemu ujawniania się rzeczywistości i warunków, w jakich człowiek ją postrzega w sposób bezpośredni oraz na fotografii. Poszczególne kadry odsłaniają bądź ukrywają różne aspekty rzeczywistości. Różycki podkreśla tutaj fragmentaryczność fotografii i ukazywanej przez nią prawdy oraz względność odsłanianych czasów i przestrzeni. Pośrednio dzieło wyraża wielość możliwych spojrzeń na kobiecość, bardziej istotne jednak wydaje się tutaj powiązanie kobiety

z kamieniem, który może symbolizować zarówno życie, jak i śmierć, urodzaj i bezpłodność, ducha oraz mądrość, ale także ciszę i zamarcie[821].

Wyrzeźbiona w kamieniu kobieta jest naga, podobnie jak lalki Barbie we wcześniej omawianych pracach, ale stoi w nieśmiałej pozie tuż przy kolumnie, ukrywając się za nią. Muniak podkreśla bierność rzeźby, pozostającą w opozycji do działania, jakie zawsze przysługuje lalce[822]. Kamienne posągi powstawały od czasów starożytnych, kojarzą się z przeszłością, unieruchamianiem tego, co żywe, stąd baśniowe „zaklinanie w kamień". Kamień prędzej kojarzy się ze śmiercią niż z życiem. Z drugiej jednak strony, przeszłość to tradycyjne wartości i piękno świata uporządkowanego według ścisłych zasad. Ponadto stawianie komuś posągu było zawsze ogromnym wyróżnieniem, oznaczało, że osoba zasłużyła na przysłowiowe utrwalenie na wieczność. Kobieta w fotografii Różyckiego z jednej strony jest martwym przedmiotem, wykorzystanym przez artystę do ukazania ogólnych reguł, z drugiej jednak rzeźba przedstawia kobietę o harmonijnym ciele i wstydliwej naturze. Zamiana kobiety w kamień może oznaczać chęć przeniesienia w przyszłość zarówno dawnej kobiecej delikatności, jak i wrażliwości innych w stosunku do kobiet oraz należnego im szacunku. Powielenie tej przemiany poprzez przeniesienie kamiennej rzeźby na papier fotograficzny wyraża wzmożoną chęć zachowania utartego porządku.

Różycki dostrzega w kobiecie nie tylko ułomność i niemoc, ale także ogromną siłę i mądrość. Stanowi ona dlań inspirację oraz wzór. Dotyczy to przede wszystkim dwóch konkretnych kobiet z życia artysty: jego matki, a także wspomnianej już Zofii Rydet. Na temat swoich związków z tą artystką oraz swojego szacunku dla niej mówił w rozmowie z Januszem Zagrodzkim:

„Zosia Rydet niemal utożsamiła się ze swoją pracą. Życiem osobistym dała przykład, jak można się całkowicie oddać sztuce, przemienić wyobrażenia w realność. Jej postawa niezwykle mi imponowała. Nie tylko dlatego, że była totalnym pracoholikiem. Wskazała mnóstwo dróg, których nikt przed nią nie umiał zauważyć. Zosia była «samodzielnym» strzelcem, nie funkcjonowała w grupach, a mimo to pozostawiła mnóstwo czytelnych śladów. Była pierwszą osobą, która tworząc monotematy umiała przekazać złożoność ludzkich egzystencji. Szukała ciągle czegoś prostszego, wyraźniejszego, mocniejszego. Jej prace złożone w autorskie cykle to pionierskie dokonania. Nie znam na świecie odpowiednika tak totalnego założenia o wyrazistej formule, jak «Zapisy socjologiczne». Na początku sadowiła swoich bohaterów w różnych miejscach, które jej się podobały, potem zauważyła, że oni chcą siedzieć w konkretnym miejscu. Potrafiła wsłuchać się w ich myśli i odczucia. Dlatego te portrety są tak klarowne, a zarazem monumentalne. To, co mamy wspólnego zawarte jest w tym, że ona podobnie jak ja widziała autentyzm wiejskiej społeczności. Każda z fotografowanych osób

[821] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 139.
[822] R. F. Muniak, dz. cyt., s. 23.

w stroju, geście, swojej postawie pokazuje – tu jest nasz dom, to jest nasza siła. (…) «Fotoandrzejozofia» to totalny ukłon w kierunku Zosi, ale również próba wyjaśnienia, kto czego dokonał i dlaczego. Zosia obezwładnia swoją twórczością większość młodych ludzi, działa niemal na każdą wrażliwą osobę. Wciąż próbuję odgadnąć skąd bierze się ta siła, czy ukryta jest w założeniu, formie, czy wyrazie. W propagowaniu wielkości Zosi Rydet mam swój niemały udział, jeszcze za jej życia zrealizowałem film dokumentalny «Nieskończoność dalekich dróg». Wiem z wielu źródeł, że ten film służy studentom, jest stale pokazywany w niemal każdej szkole nauczającej fotografii. Zosia nie jest mi potrzebna do przekazania własnych projektów. Ale problem pozostaje. Jej twórczość stała się w jakimś sensie manifestem powrotu do przeszłości. Zosia przeobraziła się dla mnie w model artysty, dzięki któremu mogę studiować temperaturę potencjalnych możliwości fotografii. Wywołała refleksje nad jej naturą i siłą”[823].

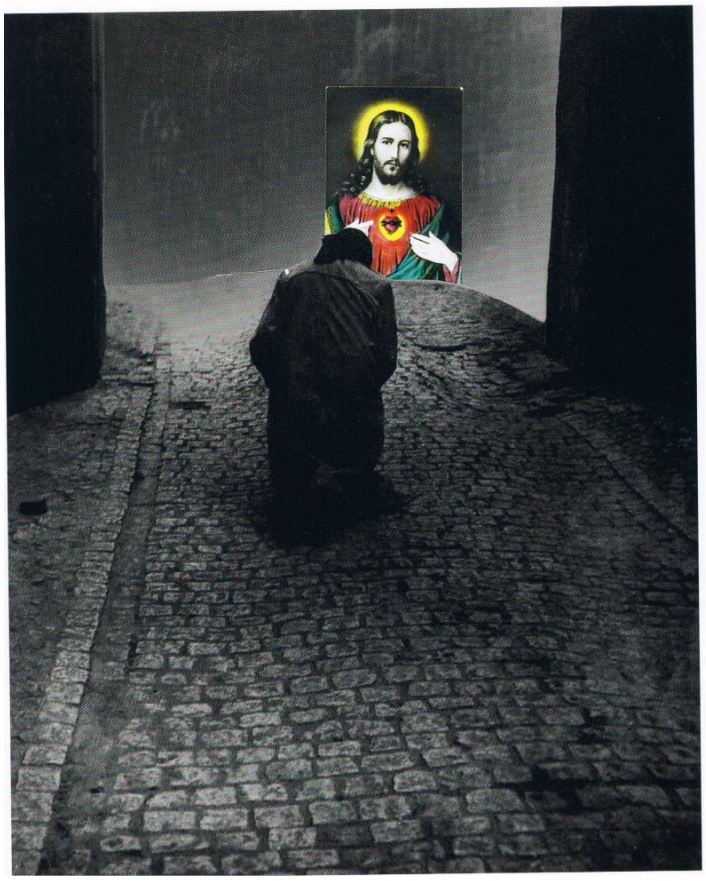
Stwierdzić należy również, że Różycki szczególnym poważaniem darzy kobiety starsze wiekiem, dawniej uznawane za autorytet, dziś natomiast spychane na margines życia. Zdają się one być szczególnie bliskie artyście ze względu na fakt pochodzenia z czasów, kiedy wyznawane przez niego wartości nie były uważane za wstydliwe, archaiczne czy też naiwne. Starość dla Różyckiego nie jest synonimem niedołężności i przeczucia śmierci. Według niego, świadomość umierania pojawia się w umyśle człowieka znacznie wcześniej, kiedy jest młody oraz w pełni sił i właśnie wtedy myśl ta jest najbardziej bolesna i okrutna. Kobieta u kresu swych dni nie stara się już przybierać maski, nie miota się między sobą samą, a swoimi niezliczonymi odbiciami niczym w gabinecie luster; nie patrzy z trwogą w przyszłość. Starość jest czasem, kiedy odnajduje Boga i samą siebie, akceptuje niedoskonałość swoją i świata, a także ograniczoność ludzkiego poznania i nierozwiązywalność zagadki istnienia.

Fotografia pt. *Modlitwa* (Fot. 53., s. 237) z 1968 roku ukazuje starszą kobietę w chuście na głowie, klęczącą tyłem do obiektywu na brukowanej ulicy. Przed nią znajduje się tajemnicza, przypominająca otwór jaskini dziura w przestrzeni, przesłonięta czarnymi smugami, pozostawionymi przez rozpuszczalnik. Fotografia stanowi więc niedowołaną odbitkę, a zarazem symbol nieodkrytej w pełni rzeczywistości, pewnej tajemnicy. Pustka i ciemność już tutaj nabierały charakteru cudownego czy transcendentnego. Nic dziwnego, że dwadzieścia lat później na wystawie *Koszulki Panny Marii*, otwierającej artystyczną drogę ku *sacrum* Różyckiego, pojawiły się nowe wersje tego dzieła (Fot. 54., s. 237), w których enigmatyczną wyrwę zastąpiła luka przypominająca bramę w murze, ciągnąca się dalej kamienna droga oraz konkretne święte postaci i sakralne symbole.

[823] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 10.



Fot. 53. Modlitwa 1968 r. (jedna z wersji)



Fot. 54. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

Jedna z prac zamiast mrocznej otchłani ukazuje niejako błogosławieństwo spływające promieniami na klęczącą staruszkę, dwie niewielkie postaci aniołów wycięte ze dewocyjnego obrazu oraz złotą koronę Matki Boskiej, druga natomiast postać Miłosiernego Chrystusa. Pozycja klęcząca nie jest tutaj oznaką poniżenia – kobieta zdaje się być przepełniona godnością, zwłaszcza w kolażu z aniołkami, gdzie sama postać również zdaje się promieniować. Modlitwa stanowi szczególną chwilę, kiedy – zgodnie z przekonaniem osób wierzących – zwykły, śmiertelny człowiek dostępuje łaski rozmowy z samym Bogiem. Każdy może zwrócić się bezpośrednio do Boga z podziękowaniem lub prośbą i kobieta nie jest w tej kwestii ani gorsza ani lepsza od innych. Przedstawioną sytuację można również interpretować jako motyw „otwartego nieba”[824], na wsi wierzono bowiem, że istnieją sytuacje, w których człowiek – najczęściej osoba bardzo świątobliwa – może zobaczyć niebo (np. na przełomie dnia i nocy lub w czasie szczególnych świąt, takich jak Wniebowstąpienie czy Wniebowzięcie)[825]. Należy zauważyć, że ludowa tradycja w momencie otwarcia się nieba nakazywała natychmiast uklęknąć i modlić się[826], jak to zostało ukazane w dziełach Różyckiego.

Kobieta w podeszłym wieku pojawia się w podobny sposób w jednym z kolaży z cyklu *Fotoandrzejozofia* (Fot. 55., s. 239). Na swoją niezwykle prostą, ale piękną fotografię strzelistych brzóz, ukazanych z dołu, Różycki nakleił wyciętą ze zdjęcia Rydet postać starej kobiety siedzącej tym razem przodem, jednak pochylonej i zasłaniającej twarz złożonymi dłońmi. Wizerunek pochodzi z cyklu *Przemiany – Obiekty fotograficzne*, pojawia się również w cyklu *Czas przemijania – Kobiety,* a także w *Świecie uczuć i wyobraźni*. Wydaje się mieć raczej przygnębiający wyraz, i takie symboliczne znaczenie posiadał w cyklu Rydet. Zasłonięcie twarzy stanowi tam przejaw utraty indywidualności, duszy oraz wyraz wstydu i rozpaczy[827].

Umieszczenie postaci w nowym kontekście, dokładnie u stóp pnących się wysoko w górę drzew, może jednak przynieść zgoła inną interpretację. Zasłanianie twarzy oraz pochylenie tułowia oraz głowy nie muszą oznaczać smutku. Połączone dłonie wskazują zdecydowanie na zadumę, ale może to być również – jak w poprzednim dziele Różyckiego – sytuacja modlitwy. Kobieta pochyla głowę w dół, jednak jej myśli mogą przecież kierować się w górę, w stronę nieba, i dotykać spraw wykraczających ponad ziemską egzystencję.

[824] M. Zowczak, dz. cyt., s. 449-452.
[825] Tamże.
[826] Tamże, s. 451.
[827] K. Jóźwiak, *Utracone oblicze*, dz. cyt., [w:] *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, dz. cyt., s. 31.



Fot. 55. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Człowiek w portretach Rydet ulega sakralizacji i transcendentalizacji, wykracza poza śmierć i własną cielesną postać, staje się obrazem, który jednak nie oznacza pustej maski, ale symbolizuje przestrzeń *sacrum* nie poddającą się wpływom przemijania. Uniwersalizacja konkretnego oblicza nie oznacza tutaj degradującego ujednolicenia, ale odnalezienie w każdym z nich źródeł boskiego archetypu. Kobiety u Rydet, podobnie jak dziewczynki u Różyckiego, często znajdują się w miejscach granicznych, przez co symbolizują przekraczanie bariery światów materialnego i duchowego, sprzeciwianie się ograniczeniom śmierci, wywyższenie – czemu służy również fotografowanie ich od dołu, a więc niemal na klęczkach[828]. Jest to postawa wyrażająca ogromny szacunek.

Zofia Rydet w momencie, kiedy na dobre zajęła się fotografią, miała już niemal pięćdziesiąt lat[829]. W przypadku Rydet właśnie wtedy zaczęła się jej walka ze śmiercią, walka o samą siebie, o człowieka. Podobnie jak ona każdą swoją fotografią oddawała hołd człowiekowi, tak Różycki uczcił ją w *Fotoandrzjozofii*.

[828] Tamże, s. 39-40.
[829] K. Jóźwiak, *Zofia Rydet*, [w:] *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, dz. cyt., s. 57.

Fotografia sama w sobie również jest swego rodzaju maską, siecią narzucaną na rzeczywistość, zaś celuloidowa błona przypominać może odrzuconą wężową skórę. Kobieta dzięki fotografii może odnaleźć właściwą kobiecość, przyjrzeć się sobie, a następnie odróżnić prawdę od pozorów. Fotografia może okazać się źródłem prawdy o życiu, tak jak kobieta jest źródłem samego życia, a dla Różyckiego do pewnego stopnia również źródłem jego fotografii. Geneza fotograficznych zainteresowań artysty sięga znacznie wcześniejszego okresu niż jego studia w Toruniu, ponieważ dotyka pasji jego ojca, o czym była mowa już wcześniej. Fotografie matki z rodzinnego albumu stanowiły silny bodziec pobudzający wyobraźnię wrażliwego chłopca, czego wyraz dał Różycki w *Fotografii nostalgicznej*; w sposób metaforyczny tematem tych prac jest nostalgia, działanie czasu oraz sama fotografia. Na użytych zdjęciach wyjątkowo często pojawia się matka Różyckiego, ukazywana w sposób niezwykle prosty, naturalny, często wśród kwiatów[830], co nie jest pozbawione znaczenia. Eliade zauważa występowanie motywów roślinnych, zwłaszcza kwiatowych, w kompleksie z wielką boginią[831]. Symbolika ta oznacza „aktualizację stworzenia"[832] oraz „naczelną ideę niewyczerpanego stworzenia"[833]. Umieszczanie zdjęć młodej matki w obrębie swoich dzieł może oznaczać docenienie jej przez Różyckiego jako źródła jego twórczości. Hans Biedermann pisze natomiast o ogrodzie, że jest symbolem „raju niebieskiego i ziemskiego, porządku kosmicznego, odosobnienia, kontemplacji, niewinności"[834]. W tym ujęciu kobieta przedstawiona w ogrodzie sama staje się schronieniem i rajem. Taka interpretacja jest tym bardziej uzasadniona, gdy kobietą tą jest matka, a ogród to część wspomnień dotyczących Baranowicz, miejsca, w którym Różycki się urodził, a skąd jego rodzina została wysiedlona. Warto tu dodać, że inną matką, ukazywaną często wśród kwiatów, jest Matka Boża[835], ogród natomiast jest emblematem przypisywanym w XVI i XVII w. kobietom[836]. Cykl prezentowany w 2005 roku ukazuje piękno minionego świata oraz egzotyczne dziś piękno kobiecej naturalności, utrwalone przez ojca, Wincentego Różyckiego. W jednym z dzieł (Fot. 56., s. 241) artysta zestawia postać własnej matki z czasów, kiedy jego samego prawdopodobnie jeszcze nie było na świecie, ze współczesnymi kobietami z kolorowych czasopism, które stały się bohaterkami jego *Zatrutej studni* (Fot. 26., s. 187), a także łączy swoje najsłynniejsze dzieło z fotografią z cyklu *Resekcja wspomnień*

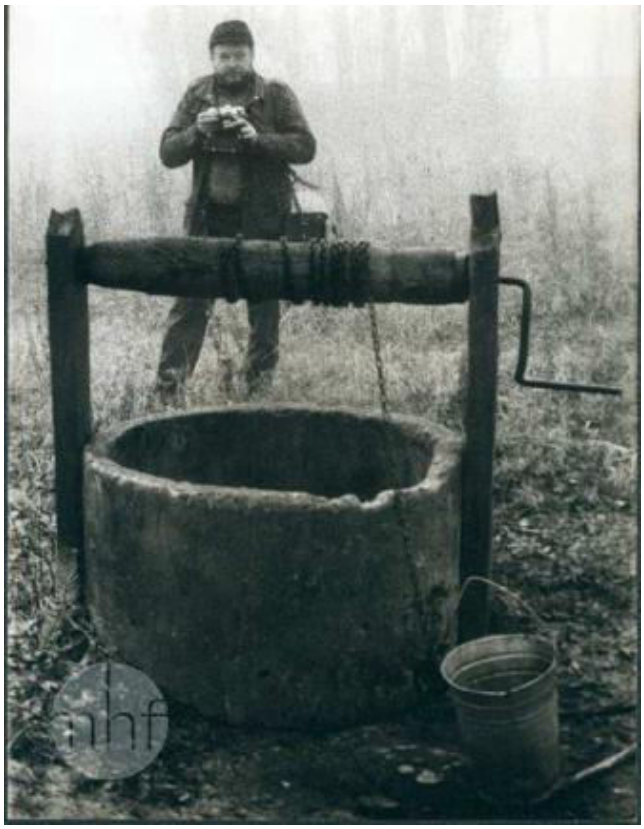
[830] A. Różycki, *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [dostęp: 03.03.2013].
[831] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 273.
[832] Tamże, s. 274.
[833] Tamże.
[834] H. Biedermann, *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Wydawnictwo MUZA SA, Warszawa 2003, s. 245.
[835] Tamże.
[836] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 283.

z okolic Zatrutych studni (Fot. 57., s. 242). Czyni to w taki sposób, iż zdawać się może, że Nina Różycka naprawdę siedziała na brzegu studni, przy której jej syn wiele lat później fotografował nieznajomą dziewczynkę. Artysta łączy tutaj siebie ze swoim źródłem oraz swoją najsłynniejszą pracę z dziełem dokumentującym retrospektywne poszukiwania jej bohaterki, a także swoją historię prywatną z biografią artystyczną.



Fot. 56. Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu

Wkomponowanie fotografii matki w zdjęcie studni oraz jej konfrontacja z *Zatrutą studnią* pokazuje, że fotografie matki stanowiły dla Różyckiego jedną z ważniejszych inspiracji. Praca pokazuje także dwie odmienne wizje kobiecości: niewinność matki i szlachetność przeszłości zostaje zestawiona ze stereotypowym wizerunkiem współczesnej kobiety, reprezentowanym w dziele pt. *Zatruta studnia* (Fot. 26., s. 187) przez fotografie wycięte z kolorowych zagranicznych magazynów. Między tymi zdjęciami niespodziewanie pojawia się postać, która spaja te dwa odległe światy – Różycki w podwójnej roli dorosłego syna sportretowanej kobiety i artysty-fotografa z narzędziem swojej pracy w dłoniach. Czasy zostały wymieszane, przyszłość wkroczyła w przeszłość, tak jak fotografie przywołują przeszłość w teraźniejszości. Różycki dotyka tutaj wielu problemów takich jak przemijanie, pamięć, rodzina, jego własna biografia oraz źródła zainteresowań artystycznych. Wyraża wdzięczność ojcu za pokazanie pewnych twórczych możliwości, ale również matce, za bycie muzą ojca, a także jego własną.



Fot. 57. Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni 1986 r. – bez tytułu



Fot. 58. Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu

Osobę swojej matki Różycki wplótł również w kolejną ze swoich najbardziej znanych prac, jaką jest *Polska jesień* (Fot. 62., s. 248), dzięki czemu w 2004 roku powstał wyjątkowy fotomontaż (Fot. 58., s. 242). *Polska jesień*, stanowiąca tło nostalgicznej pracy Różyckiego (fot. 58), przedstawia początki II wojny światowej lub też czasy bezpośrednio ją poprzedzające, a konkretnie kawalerię polską uchwyconą przez Wincentego Różyckiego podczas manewrów, do której jego syn dodał po latach nienaturalnie duży w stosunku do reszty postaci, baldachim z liścia o wyraźnej siatce żyłek, który następnie niedbale pokolorował. Druga fotografia, wmontowana u dołu pracy między dwoma jeźdźcami przedstawia kobietę ubraną w elegancki biały strój, opierającą się o rower. Zdjęcie, pomimo braku ramy, wyraźnie zaznacza swój prostokątny kształt dzięki wyjściu poza kontur głównej fotografii. Przejście między jednym a drugim zdjęciem jest jakby niepełne – część żołnierzy oraz łby koni są widoczne na dołączonej fotografii, jednak wyróżnia ją ginący w mroku pień drzewa oraz dziwny cień w kształcie litery „v" w tle. Także tutaj, jak w całym cyklu, Różycki stara się raczej podkreślić niż umniejszyć czasową otchłań między kiedyś a dziś. Konkretne dzieło konfrontuje jednak przede wszystkim odmienne nastroje panujące na zdjęciach: poczucia bezpieczeństwa i swobody w czasach pokoju oraz wojennej trwogi. Tajemnicze „v" na małej fotografii w kontekście całej pracy natychmiast wywołuje skojarzenia ze znakiem „victoria", wyrażającym zwycięstwo. Tutaj, u progu wojny, jest to raczej dopiero nadzieja na zwycięstwo i rychły powrót do stanu spokoju i beztroski. Kobieta na tle tak ważkiego symbolu jawi się jako uosobienie dobra, ciepła i niezawodnej opieki, a zarazem ogromnej siły, pokonującej wszelkie przeciwności losu.

Różycki w swoich pracach umieszcza równie często uznaną – szczególnie przez katolików – za archetyp wszystkich matek Maryję, która jako wybrana przez Boga na matkę Jego jedynego Syna, dała przykład wszystkim ludziom, ale szczególnie kobietom, jak należy postępować w życiu. Nie jest ona tu jednak jedynie wzorem najwyższej, zdawałoby się nieosiągalnej dla przeciętnego człowieka świętości, ale również nieustanną opiekunką ludzi. Tak dzieje się w jednej z wersji *Polskiej Jesieni,* pochodzącej z cyklu *Koszulki Panny Marii*, gdzie na tle liścia umieszczony został obrazek Matki Boskiej Częstochowskiej (Fot. 59., s. 244). Istotna jest tutaj rola Maryi jako Królowej Polski, która czuwa nad Ojczyzną fotografa i jej żołnierzami.



Fot. 59. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu



Fot. 60. Koszulki Panny Marii 1986 r. – Wniebowzięcie

Maryja pojawia się także w innych pracach Różyckiego, takich jak pochodzące z tego samego cyklu *Wniebowzięcie* (Fot. 60., s. 244), ukazujące Jej wywyższenie i uniżenie zarazem. Praca jest jak gdyby podzielona; dół, utożsamiany zazwyczaj z *profanum*, przedstawia postaci modlące się gorąco w oknach miejskich bloków, górę-*sacrum* stanowi natomiast niewyraźne odbicie budynków znajdujących się niżej. Matka Boża znajduje się w jednym z okien widocznych w górze – mimo, że uniesiona do nieba, wciąż jest niejako „wychylona”[837] ku ziemi, co ilustruje jej wyraźne wychodzenie poza okienne ramy, które tworzą znak krzyża. W każdym z czterech okien na fotografii dostrzec można ów znak, ale w dwóch z nich – na dole i na górze - krzyż jest podwojony. Mężczyzna widoczny w oknie u dołu pracy przezwycięża ogrom ziemskiego cierpienia poprzez modlitwę, natomiast Maryja poprzez swoją świętą, pełną pokory postawę, unosi się ponad cierpienie własne i swojego syna. Różycki ponownie wykorzystuje motyw „otwartego nieba”[838].

Motyw okna łączy Maryję z ziemskim życiem także w kolejnej pracy z cyklu *Koszulki Panny Marii*, gdzie Boska Rodzicielka, jako opiekunka domowego ogniska, widoczna jest przez starą szybę okna wiejskiego domu (Fot. 61.).



Fot. 61. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

[837] M. Zowczak, dz. cyt., s.
[838] Tamże, s. 449-452.

Ma przymknięte powieki, jednak znajduje się przy oknie, nie w łóżku, co może wskazywać na fakt, że jedynie odpoczywa zmęczona czuwaniem. Kobieta naśladująca Maryję jest więc przede wszystkim wierna i otwarta na drugiego człowieka, wrażliwa na jego krzywdę i osamotnienie. *Koszulki Panny Marii* łączą osobę Maryi z tematyką wsi, co było częstym motywem w czasach Młodej Polski. Matkę Boską ukazywano w postaci chłopki, tematyka maryjna służyła także podkreśleniu walorów wiejskiego ludu, „takich jak prostota, pokora, radość istnienia, otwarcie na naturę i naturalność, a nawet świętość”[839].

Różycki ceni kobiecość, która jest jak drzewo: silna, gdyż głęboko zakorzeniona w obfitych pokładach natury. Sam stwierdza, że wartości humanitarne „najlepiej zachowują się możliwie blisko natury”[840]. Kobieta, pozostając blisko przyrody, wsi i przede wszystkim tradycji, nie przestaje być wierna swojej prawdziwej twarzy, przez co pozostaje po prostu wciąż ludzka. Oddalając się od swych źródeł, zaprzeczając samej sobie i odwiecznym prawdom dotyczącym życia i świata w ogóle, traci tożsamość, a właściwie jej tożsamość staje się „płynna”[841], na podobieństwo wiecznie nieukształtowanego „ja” lalki Barbie. Jej tożsamość staje się wtedy „patetycznie absurdalnym marzeniem”[842], które może się śnić i śnić bez końca lub przerodzić w koszmarny labirynt bez wyjścia.

[839] A. Nosek, *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu. Panagia Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lul, M. Sawicka, dz. cyt., s. 156-157.
[840] *Na początku było „Zero”,* dz. cyt., s. 35.
[841] M. Bieńko, dz. cyt., [w:] *Kultura popularna*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, dz. cyt., s. 184.
[842] J. Baudrillard, *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001, s. 67.

II.4 Andrzeja Różyckiego wizja mężczyzny i męskości

Kobieta i mężczyzna to nie tylko dwie płci należące do tego samego gatunku, jakim jest homo sapiens, przez co różnice pomiędzy nimi nie polegają jedynie na biologicznych czy psychicznych uwarunkowaniach. Są to również konstrukty kulturowe, którym przypisuje się określone, często stereotypowe cechy. Stereotyp stanowi wprawdzie uproszczony i często szkodliwy obraz rzeczywistości, pozwala jednak człowiekowi, jako istocie o ograniczonych zdolnościach poznawczych, orientować się w niezwykle skomplikowanej rzeczywistości w jakiej egzystuje[843]. Interesujący i niezwykle istotny jest fakt, że w kulturze judeo-chrześcijańskiej stereotypy dotyczące zarówno kobiety, jak i mężczyzny pojawiły się już w epoce wiktoriańskiej, w której zrodziła się również fotografia. Być może decydujące znaczenie miały industrializacja i towarzyszące jej przemiany społeczne, możliwe jednak, że swoją rolę odegrało również ujrzenie przez ludzi swojej wiernej podobizny na papierze lub szklanej płycie. Cechy wizualne zostały wtedy połączone z psychicznymi oraz przypisane sobie na trwałe. Stefan Florek stwierdza, że od tamtego czasu niewiele uległo zmianie – stereotypy kobiety i mężczyzny wpłynęły na siebie nawzajem i zastygły w stałej formie. Linda Brannon zauważa, że przypisanie pewnych czynności czy cech do sfery kobiecej automatycznie wyklucza ich pojawienie się w sferze męskiej. Kobiety i mężczyźni zajmują się czym innym, inaczej odbierają świat. Kobieta przede wszystkim zajmuje się domem oraz potomstwem, mężczyzna natomiast pracą oraz innymi dziedzinami życia, wykraczającymi poza sferę rodzinną. Stereotyp mężczyzny bywa postrzegany jako silniejszy, a sam mężczyzna nie tylko jako zaradny i aktywny, ale także pełen zdolności mentalnych i twórczych, choć także nie panujący nad swoimi żądzami[844].

Obraz mężczyzny w sztuce Różyckiego jest ambiwalentny. Sam mężczyzna, jako symbol kulturowy, zdaje się być dla artysty znacznie mniej interesujący niż kobieta. Mężczyzna pojawia się w dziełach fotografa zazwyczaj w zupełnie innych kontekstach niż kobieta. Rzadko bywa również przedstawiany jako utrzymujący ciężką pracą rodzinę opiekun, wojownik czy mąż stanu. Pierwsza sytuacja ma miejsce właściwie na jednej tylko, wspominanej już przy innej okazji, fotografii z cyklu *Koszulki Panny Marii*. Męskie postaci są tam ukazane jako odpoczywające od pracy przy sianokosach. Większość bohaterów siedzi na ziemi, tylko jeden z mężczyzn stoi z kosą w ręku. Nie wygląda groźnie, jest jedynie

[843] S. Florek, *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach*, red. B. Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008, s. 21-22.
[844] Tamże, s. 23-25.

niewielkim elementem wiejskiego krajobrazu, ciemną sylwetką w kapeluszu. Mężczyzna jako dzielny żołnierz pojawia się natomiast w *Polskiej jesieni* (Fot. 62.) z 1968 roku oraz L*egendzie* (Fot. 63.) z 2004 roku, wykorzystującej tę wcześniejszą fotografię.



Fot. 62. Polska jesień 1968 r.



Fot. 63. Legenda 1968-2004 r.

Oba dzieła ukazują wielu mężczyzn. Pierwsze stanowi obraz wojska podczas manewrów, drugie zaś to pamiątkowa fotografia grupy żołnierzy w wojskowych strojach, ukazana w tle wiejskiej drogi. Prace łączą wizerunek mężczyzny z drogą, a więc wędrówką i działaniem oraz ze światem zewnętrznym, z którymi stereotypowo kojarzony jest mężczyzna[845]. W *Polskiej Jesieni* motyw wędrówki podkreślony został dodatkowo przez dołączenie do głównej fotografii zdjęcia olbrzymiego liścia, którego wyraźnie zarysowana struktura żyłek sprawia, że przypomina on nieco mapę z zaznaczonymi poziomicami i wyznaczonymi trasami marszu. Mężczyzna jawi się tutaj jako bohater narodowy, a jego wizerunek jest pełen powagi, choć sam artysta wyznaje, że praca była równocześnie żartem i drwiną z malarstwa[846].

Mężczyzna ukazany jako polityk widoczny jest natomiast w *Konkluzjach fotograficznych* (Fot. 64.) i *Fotografii Monopolowej* (Fot. 65.). Tutaj jego obraz, choć również związany ze sprawami narodowymi, jest zgoła odmienny. Oba cykle nie skupiają się na antropologicznej analizie mężczyzny oraz jego dawnych i współczesnych ról. Pierwszy stanowi przykład dociekania dotyczącego natury samej fotografii, drugi natomiast to komentarz odnośnie sytuacji politycznej okresu stanu wojennego w Polsce.



Fot. 64. Konkluzje fotograficzne 1976 r. – Poznawanie obrazu rzeczywistości

[845] Tamże, s. 23.
[846] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIX.



Fot. 65. Fotografia monopolowa 1984 r. – bez tytułu

Poznawanie obrazu rzeczywistości (Fot. 64.) z 1976 roku to zestawienie dziewięciu fotografii oprawionego w ramę obrazu Tadeusza Kościuszki, ukazanego jednak z różnych stron i w różnym oświetleniu. Nieraz światło odbija się od szyby w ten sposób, że wizerunek jest niemal niewidoczny, innym razem twarz jest bardzo wyraźna. Chociaż praca ukazuje postać bohatera narodowego, fakt ten ma tutaj niewielkie znaczenie. Dzieło pochodzi z cyklu *Konkluzje fotograficzne,* co stanowi podpowiedź, iż wnioski, do których ma prowadzić, nie dotyczą ani historii Polski, ani biografii wielkiego generała, ani też mężczyzny w sensie ogólnym. Tematem pracy jest fotografia, jej możliwości i ograniczenia, a więc samo przedstawienie, nie zaś osoba, która została przedstawiona. Podkreślony zostaje relatywizm przedstawienia, jak w podobnej pod względem konstrukcji pracy z cyklu *Fotografii warunkowej*, będącej zestawieniem dwudziestu zdjęć przedstawiających sfotografowany pod różnym kątem płaszcz, wiszący na drzewie (Fot. 66., s. 251).



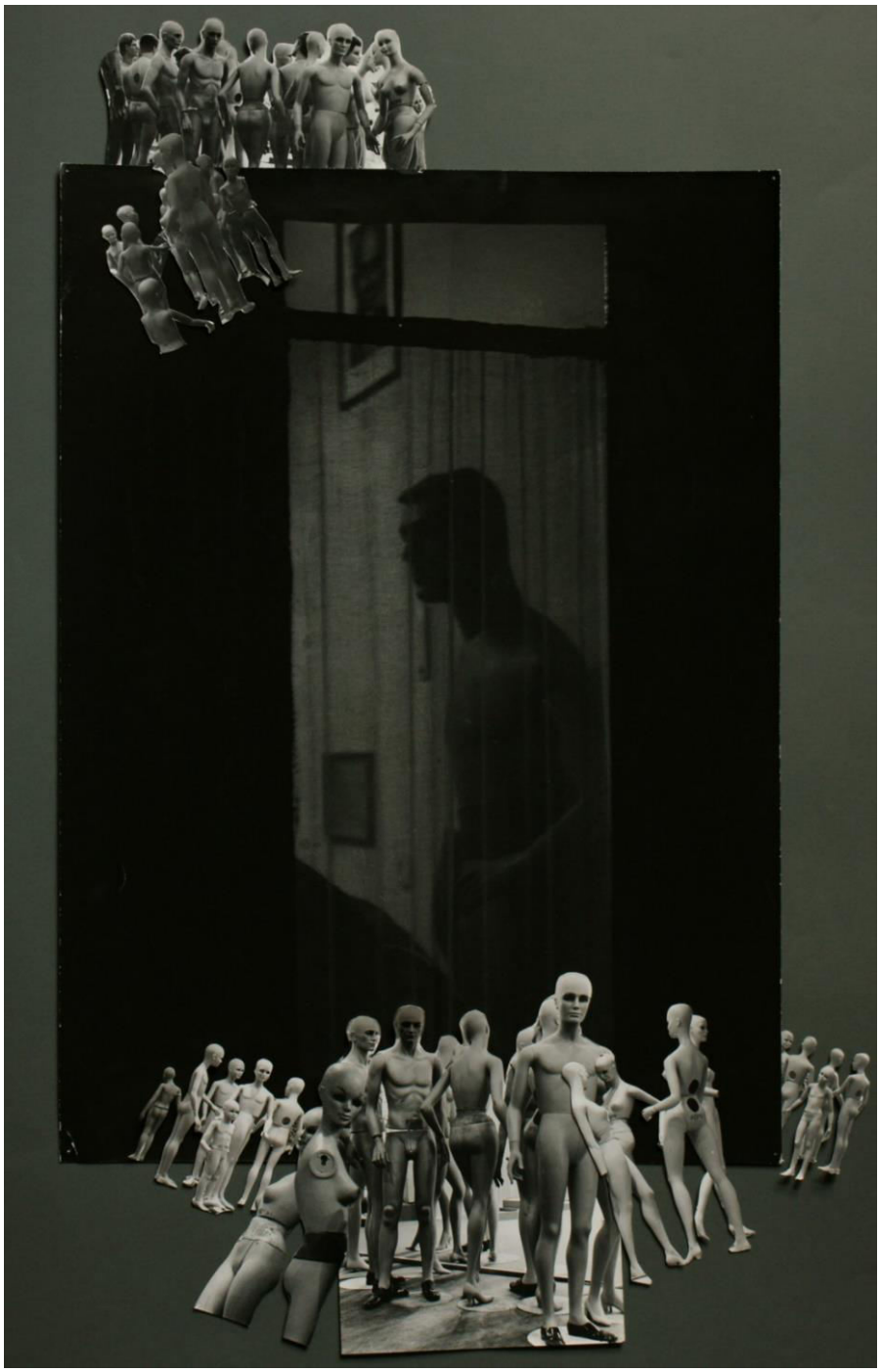
Fot. 66. Fotografia warunkowa 1973 r. – bez tytułu

Mężczyzna w pracy z cyklu *Konkluzji fotograficznych* pojawia się więc niejako przypadkiem. Drugi przykład jest nieco inny: kilka prac z *Fotografii monopolowej* skupia się na postaci generała Wojciecha Jaruzelskiego, ale w celu ośmieszenia go, a wręcz uczynienia zeń jedynie kukiełki[847]. Wycięte z gazet, słabej jakości artystycznej wizerunki postaci zostały oprawione w ramy, oklejone gazetami i bibułkami. W jednej z prac (Fot. 65., s. 250) Różycki dokleił Jaruzelskiemu czerwone rogi na głowie. Gustaw Romanowski stwierdza, że cały cykl to „świetna parodia ówczesnego życia politycznego i swoisty dokument czasu"[848]. Generał Jaruzelski, jako osoba, która zadecydowała o wprowadzeniu stanu wojennego w Polsce, stał się negatywnym symbolem tamtych czasów. *Konkluzje fotograficzne* ukazują mężczyznę, który bardzo przysłużył się Ojczyźnie, ale Różycki zdaje się bagatelizować jego rolę, natomiast *Fotografia monopolowa* to między innymi aż sześć samodzielnych portretów jednego z bardziej krytykowanych polskich polityków. Mężczyzna w roli przywódcy narodu

[847] *Droga do sakralności* świata, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki i Adam Rzepecki*, dz. cyt.
[848] G. Romanowski, *Fotoodmiany artysty wrażliwego. Poetyka form Andrzeja Różyckiego*, s. 2, dostępne w: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCkQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.uml.lodz.pl%2Fget.php%3Fid%3D3361&ei=buPkU-eFJ6uy7AbnuIDYBw&usg=AFQjCNG4XTshLwf4vcpuruFtvs8QyGqkug&bvm=bv.72676100,d.ZGU>, [Dostęp: 08.08.2014].

albo jest przez Różyckiego uprzedmiotawiany albo okazuje się niegodny swej roli, przez co zasługuje jedynie na wyśmianie.

Krytyczne, a wręcz ironiczne spojrzenie na mężczyznę wyraża również praca z cyklu *Fotoandrzejozofia*. Kolaż (Fot. 67.) stanowi naklejona na szary brystol fotografia mężczyzny widocznego we wnętrzu domu przez okno przesłonięte firanką, otoczonego przez liczne postaci manekinów z nieukończonych prac Rydet. Są one zarówno rodzaju męskiego, jak i żeńskiego, wszystkie nagie, tłoczą się przed, na i za fotografią.



Fot. 67. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Mężczyzna jawi się tu jako osaczony we własnym domu. Świat poza nim, oparty na pozorach i ułudzie, nie jest dla niego bezpieczny. Wnikliwe przyjrzenie się fotografii Różyckiego ujawnia jednak, że sam mężczyzna również jest jedynie sztuczną atrapą człowieka. W nienaturalnej, sztywnej pozie, o ciele z błyszczącego plastiku – wbrew utartym szablonom – nie jest człowiekiem zdolnym do podejmowania decyzji i działania, ale okazuje się bezwolną lalką, bezużyteczną bez pomocy (czy wręcz kierownictwa) innej osoby.

Zabawny obraz mężczyzny, przypominającego kukiełkę, którą zabawia się sam artysta, prezentuje Różycki w dziele *Ukłon Pana Wacka* (Fot. 68.) z cyklu *Fotografia warunkowa* z 1973 roku.

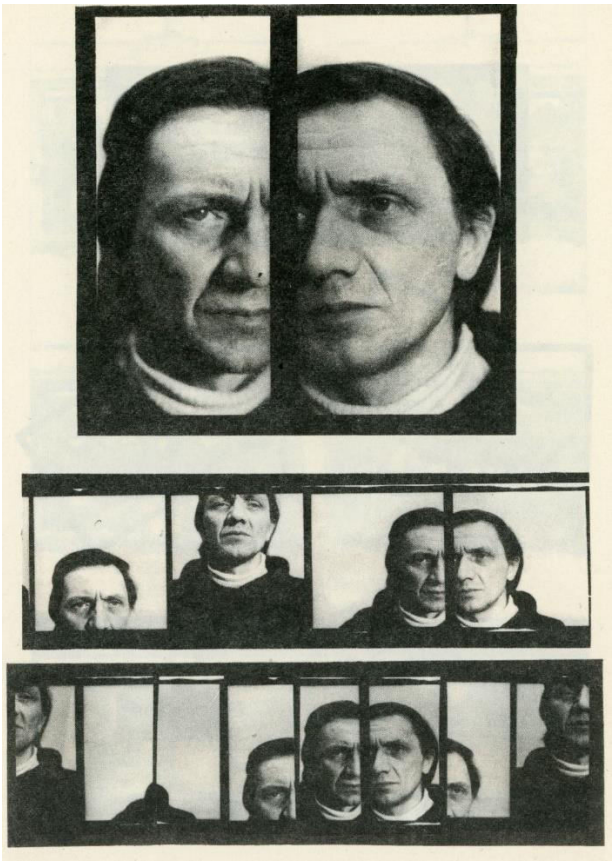


Fot. 68. Fotografia warunkowa 1973 r. - Ukłon Pana Wacka

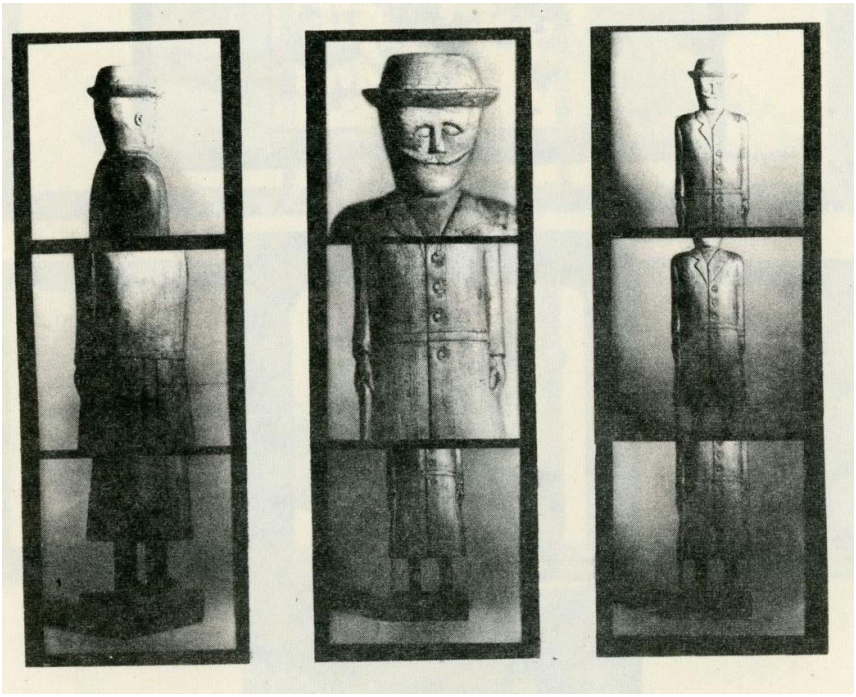
Są to jak gdyby dwa obrazy przedstawiające sześć wizerunków tej samej osoby we fraku i z cylindrem w ręku, kłaniającej się coraz niżej. Praca przedstawia sześć wizerunków tego samego mężczyzny. W istocie jest to powielona pierwsza fotografia, dla podkreślenia tego faktu ujęta w ramę, i mechanicznie zmanipulowana w ten sposób, aby wydawało się, że postać z fotografii pozowała doń, w różny sposób układając swoje ciało. Górny obraz pokazuje pierwowzór oraz postać mężczyzny wyciętą z głównego zdjęcia oraz pociętą w kilku miejscach, a następnie na dwa różne sposoby ułożoną w nowe pozy.

W obu przypadkach wycięte trójkąty oraz górna część ciała mężczyzny unoszą się w powietrzu. Podpis tej części fotografii oznajmia, iż jest to „manipulacja prawdomówna", co jest w istocie żartobliwym oksymoronem, gdyż manipulacja zawsze zawiera element nieprawdy. Poniżej mężczyzna klęka na jedno kolano bądź również się kłania. Widoczne są ślady nacięć, jednak postać nie została całkowicie rozczłonkowana. Jest to, według podpisu u dołu, „manipulacja fałszująca". Podtytuł cyklu *Ujawnienia fotograficzne* wskazuje, że manipulacja dotyczy samej fotografii. To fotograf manipuluje obrazem rzeczywistości, której symbolem jest tutaj człowiek. W pierwszym wypadku twórca otwarcie przyznaje się do manipulacji – ujawnia ją. Zapewne stąd określenie „prawdomówna" w podpisie. Manipulacja w drugim obrazie jest skryta, a więc „fałszująca".

Mężczyzna w omawianej powyżej pracy nie jest inteligentnym oszustem, wykorzystującym swoją dominującą pozycję i dokonującym manipulacji, ale sam stał się jej przedmiotem, zabawką w rękach twórcy. Podobnie z pozoru prezentuje się sytuacja mężczyzny w cyklu pt. *Reguły gry* (Fot. 69., 70.).



Fot. 69. Reguły gry 1978 r. – bez tytułu



Fot. 70. Reguły gry 1978 r. – bez tytułu

Prace składające się na ten cykl również ukazują mężczyznę rozczłonkowanego i niepełnego. W pierwszym wypadku (Fot. 69.) jest to twarz (cała, bądź jej fragmenty) prawdziwego człowieka, w drugim (Fot. 70.) jedynie drewniana figura. Oba cykle, *Fotografia warunkowa* i *Reguły gry*, mają na celu podkreślenie manipulacyjnego charakteru fotografii, jednak pierwszy zdaje się kłaść nacisk na możliwości manipulacji wypływające od twórcy, drugi natomiast uzmysławia tego typu podatność fotografii, jako pierwotnej cechy jej samej.

Często mężczyzna u Różyckiego sam jest twórcą. Ojciec artysty był polonistą i łacinnikiem, a więc humanistą, a także fotografem-amatorem. Jego pasja zainspirowała Różyckiego, czego wyraz dał w *Fotografii nostalgicznej*, a także towarzyszącym jej tekście dotyczącym ojca właśnie. Fotograf przyznaje wprawdzie, że nie był on artystą, a odbitki, które wykonywał, nie wyróżniały się zbytnio i były podobne jedna do drugiej, ale mimo to posiadały wyjątkową siłę oddziaływania:

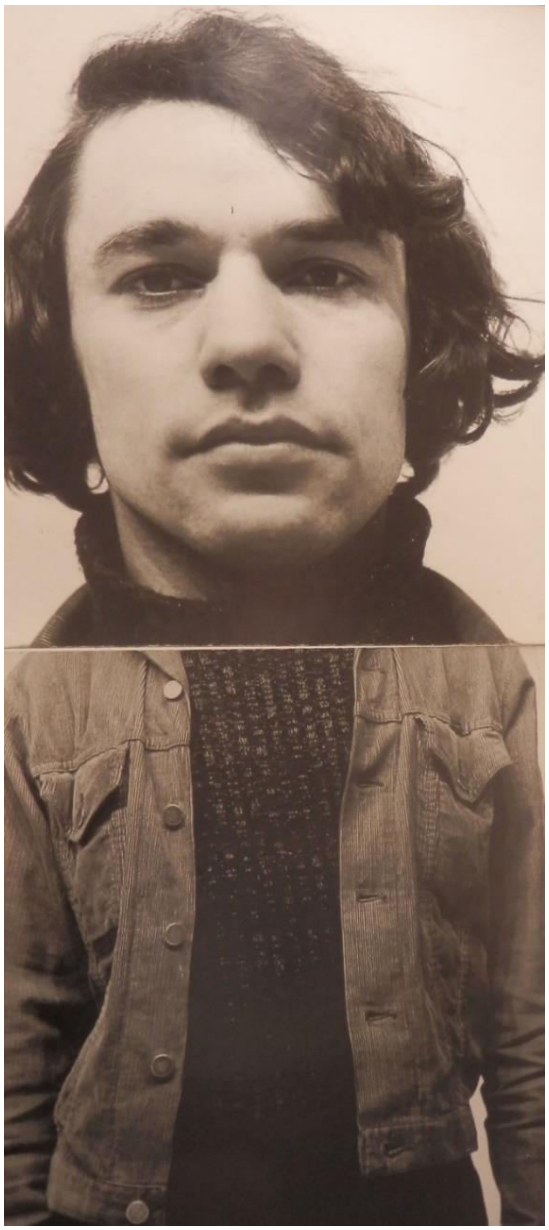
„Zdjęcia i zakres tematyczny był wręcz monotematyczny (mama, rodzina i przyjaciele), kanon póz do pewnego stopnia powtarzający się, może manieryczny (ile razy można fotografować kobietę w kwiatach?). Jednak to potrafiło mnie zniewolić, uwieść, kazać wspominać «nostalgicznie» po dzień dzisiejszy”[849].

Jedno z omawianych już dzieł z tej serii (Fot. 37., s. 203) przedstawia całą rodzinę u wejścia do domu. Ojciec wraz z dziećmi siedzi na schodach, a matka stoi za nimi,

[849] A. Różycki, *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [dostęp: 03.03.2013].

rozkładając ramiona w opiekuńczym geście. Na tej fotografii to ona zdaje się być silna i dominująca, dbająca o bezpieczeństwo rodziny, mężczyzna jest natomiast przede wszystkim kochającym ojcem, pozostającym tuż przy dzieciach i kształtującym u swego syna szczególną wrażliwość na świat, która poprowadziła go przez życie własną ścieżką.

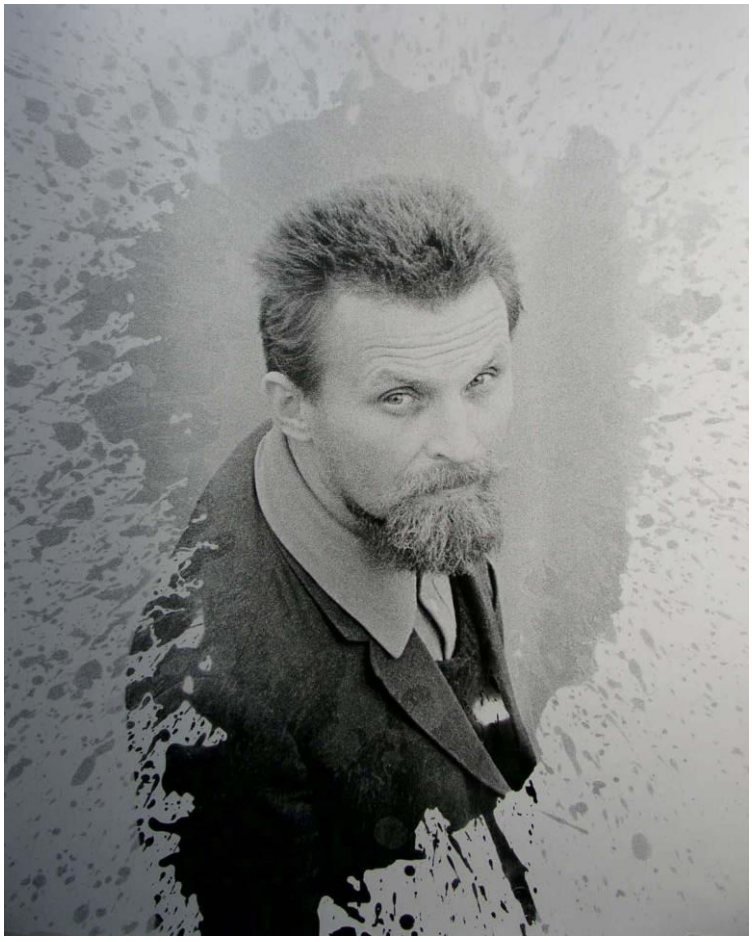
Większość prac Różyckiego, w których pojawiają się mężczyźni, to czyste bądź też kolażowe, surrealistyczne lub eksperymentalne portrety jego kolegów z grup artystycznych, do których należał, a także innych twórców, których spotkał na swojej drodze i których cenił. Jedną z tego typu prac jest portret z serii *Fotografii warunkowej*, przedstawiający kolegę z Warsztatu Formy Filmowej, Ryszarda Waśko (Fot. 71.).



Fot. 71. Fotografia Warunkowa 1973 r. – bez tytułu

Dzieło składa się z dwóch fotografii, które pasują, a zarazem nie pasują do siebie. Połączone w pionie zdjęcia w pierwszej chwili zdają się kompatybilne – linie zewnętrzne zbiegają się idealnie. Wyczuwalna jest jednak pewna niezgodność. Po ułamku chwili odbiorca uświadamia sobie, że głowa z górnej fotografii jest zdecydowanie za duża w stosunku do tułowia z drugiego zdjęcia, a linie kurtki urywają się. Podobnie jak w autoportrecie z tego samego cyklu (Fot. 1., s. 144), Różycki również tutaj dokonuje zanegowania jedności duchowej i cielesnej osoby. Tam dekonstrukcja następowała przez pocięcie fotografii twarzy, tutaj zaś głowa nie jest podzielona, a wręcz – jako skarbiec życia i wiedzy[850] – zostaje zdecydowanie wyróżniona z całości. Jest to swego rodzaju wizualna hiperbolizacja, którą można rozumieć jako wyeksponowanie artystycznego talentu modela.

Wyjątkowy formalnie jest również, stworzony jeszcze za czasów działalności Różyckiego w grupie Zero-61, portret Janusza Żernickiego, poety ściśle współpracującego z zerowcami (Fot. 72.).



Fot. 72. Kleks

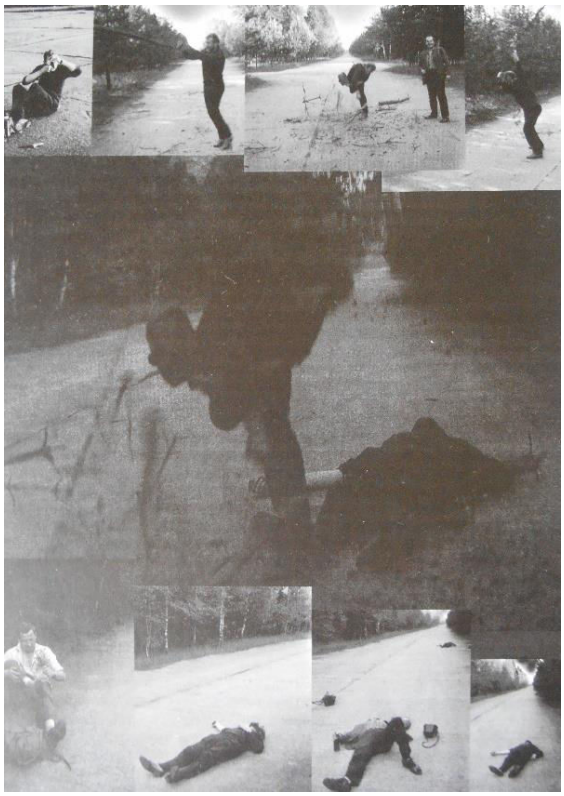
[850] M. Lurker, dz. cyt., s. 57.

Dojrzały mężczyzna z bródką, w marynarce oraz koszuli, znajduje się wyraźnie niżej niż fotograf – unosi brwi, marszczy czoło i spogląda wnikliwie w stronę artysty, a pośrednio także ku odbiorcy fotografii. Praca została zatytułowana *Kleks*, gdyż na fotografii widoczna jest tylko postać, ujawniona poprzez kleks wywoływacza o wyraźnym kształcie i ekspresyjnych odpryskach. Cała fotografia utrzymana jest w odcieniach szarości bez wyraźnych kontrastów, a kleks narzuca skojarzenie z piórem i atramentem – atrybutami poety.

Kleks to jedynie plama, a więc błąd – zazwyczaj zasłania pewien fragment tekstu i nie pozwala na jego pełne odczytanie i zrozumienie. Inaczej sytuacja przedstawia się w przypadku tej fotografii. Zdjęcie zawsze ukazuje jedynie fragment rzeczywistości, w przeciwieństwie do poezji, która słowami jest w stanie uchwycić pełnię doświadczenia, a tym samym posiada naturalną zdolność do uogólnień. Fotografowie, między innymi Różycki, nieraz dążą do ukazania w swoich zdjęciach ogólnych prawd, ale czynią to jednak zawsze poprzez prezentowanie części rzeczywistości. Dowodzi tego Różycki, odsłaniając ją małym kleksem wywoływacza. Żernicki w wykonanym przez swojego kolegę portrecie wychyla się ku odbiorcy z niebytu, rzuca mu spojrzenie niby wyzwanie, jak gdyby pytał, ile jest on w stanie odczytać z kierowanego ku niemu przekazu, czy wystarczająco uważnie przygląda się otaczającemu go światu, czy jest w stanie połączyć rozrzucone puzzle i dostrzec w pozornie przypadkowej plamie zaszyfrowany przekaz.

Ta sama fotografia, pozbawiona już oprawy z kleksa, pojawia się w kolejnym dziele Różyckiego (Fot. 75., s. 261). Jest to jedna z prac z cyklu *Fotografując fotografujących* z 2011 roku, zbioru fotomontaży wykonanych ze zdjęć, powstałych w czasie, kiedy Różycki studiował oraz pracował w Toruniu jako reporter – zdjęć, w których między innymi na fotograficzny celownik wzięci zostali inni artyści, z którymi współpracował. Stanisław Jasiński nazywa ten cykl „nieco groteskowym portretem grupowym”[851], jako że niektóre prace to przerażający żart, podobnie jak omawiane wcześniej dzieło *Dobrze mieć łeb… pod pachą* (Fot. 10., s. 161), pastisz jak *Dla Jurka W.* (Fot. 48., s. 225), czy zebrana w jednym obrazie dokumentacja wygłupów na jednym z plenerów pt. *Asfaltowe niepokoje* (Fot. 73., s. 259). Komizm z elementem niepokoju wyraźnie łączy również dzieło pt. *Wieczne pozy* (Fot. 74., s. 259), wykorzystujące motyw lalki oraz lustra; artysta umieścił w nim fotografię dziewczynki z głową manekina z pracy *N.F.4* (Fot. 42., s. 209), a także inne fotografie nieco przerażających lalek, ukazanych w oknach.

[851] S. Jasiński, *Fotografując fotografujących*, [w:] A. Różycki, *Fotografując fotografujących*, Galeria Spotkań, WOAK, Toruń 2011, s. 4-5.



Fot. 73. Fotografując fotografujących 2011 r. – Asfaltowe niepokoje



Fot. 74. Fotografując fotografujących 2011 r. – Wieczne pozy

Centralny motyw stanowi tu jednak fotografia głowy żeńskiego manekina w eleganckim kapeluszu, dodanego na tle fotografii lustra, w którym odbija się mężczyzna – fotografujący własną postać z aparatem fotograficznym w ręku Wiesław Wojczulanis[852]. Dzieło oraz jego tytuł potwierdzają tezę, która pojawiła się już przy okazji omawiania archetypu dziecka oraz kobiety: człowiek wciąż gra, wciąż zakłada maski. *Wieczne pozy* (Fot. 74.) zdają się jednak wykluczać z tego zaklętego kręgu mężczyznę, który pozostaje po drugiej, właściwej stronie lustra, obnażając za pomocą aparatu fotograficznego prawdę o rzeczywistości pełnej kłamstw i ułudy. Obecnie fotografowanie samego siebie w lustrze jest popularną w kulturze masowej, czasami wręcz wyśmiewaną praktyką, ale w czasach, kiedy Wojczulanis utrwalił własną postać odbitą w lustrzanej tafli był to świeży i oryginalny pomysł. Artysta dosłownie dokonuje własnej lustracji – zazwyczaj ukryty, tutaj ujawnia się przed odbiorcą, co w kontekście zdjęć manekinów i lalek jest podwójnie znaczące.

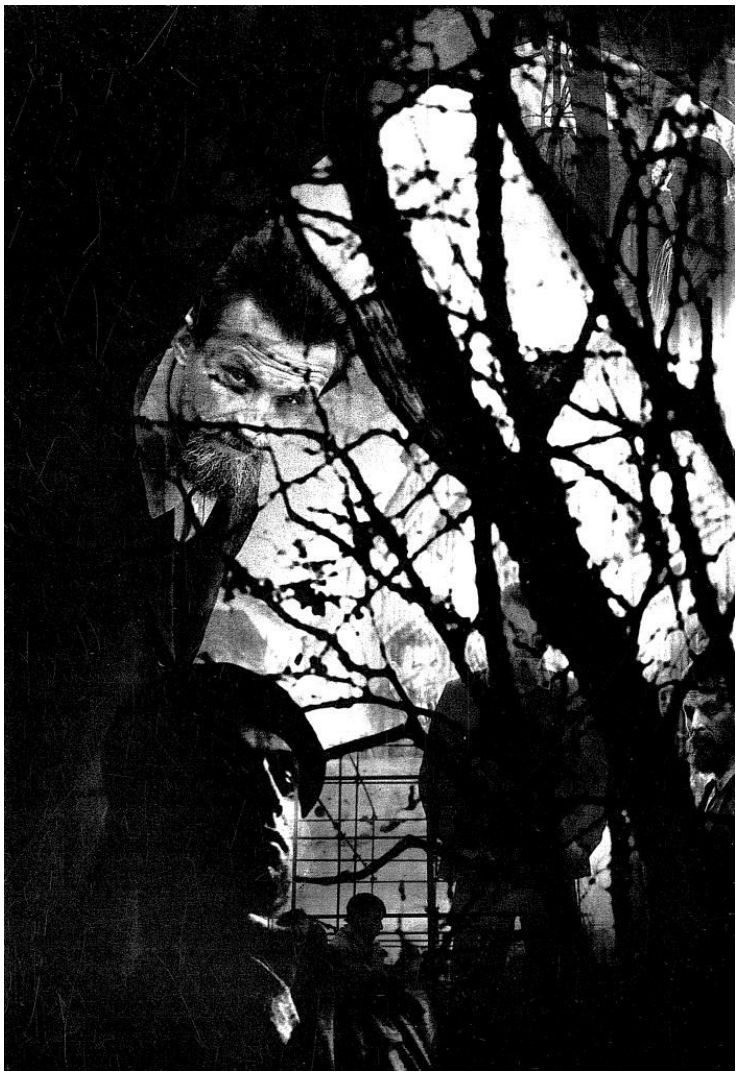
Cykl *Fotografując fotografujących* ukazuje artystę jako uważnego obserwatora świata. Niektóre montaże stanowią ponadto pełne liryzmu obrazy osobowości i ducha konkretnych osób. Różycki tworzy tu portrety nie za pomocą jednej, ale wielu fotografii. Wynika to zapewne z jego spojrzenia na sztukę, które wyniósł jeszcze z czasów działalności grupy Zero-61, dla której członków rzeczą oczywistą było, że pojedyncza fotografia nie wystarcza, by stworzyć dzieło sztuki. W przypadku portretu jest to tym bardziej uzasadnione, co przyznaje Urszula Czartoryska, opisując główną koncepcję portretu fotograficznego panującą w XIX wieku:

> „[…] owa koncepcja akcentowała sferę psychiki ludzkiej: ceniła zdolność fotografii do przenikliwego ogarnięcia psychofizycznej integralności jednostki ludzkiej. Kirkegaard posunął się tak daleko, iż sądził, że jednym zdjęciem można definitywnie wyrazić charakter człowieka. Nie brał pod uwagę nie tylko zmienności fizjonomii, ale także dynamiki rozwoju psychicznego"[853].

Różycki zdaje sobie doskonale sprawę z tego, jak złożonym zjawiskiem jest człowiek i jego osobowość, toteż nie rości sobie prawa do ukazania pełni tego fenomenu, a skupia się na tym, co według niego najważniejsze i najbardziej charakterystyczne w ukazywanych postaciach. Jedną z nich jest poeta Żernicki, przedstawiony w fotomontażu pt. *Do drzew należało jego życie* (Fot. 75., s. 261).

---

[852] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. VII.
[853] U. Czartoryska, *Portret fotograficzny – duchowość i cielesność*, dz. cyt., [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 60.



Fot. 75. Fotografując fotografujących 2011 r. – Do drzew należało jego życie

Dzieło to łączy liczne fotografie, na których w większości Żernicki patrzy prosto w obiektyw. Można odnieść wrażenie, że to odbiorca, nie bohater fotografii, jest obserwowany. Zwielokrotnione spojrzenie mężczyzny zdaje się służyć ukazaniu wnikliwości, z jaką tylko poeta może obserwować świat. Świat w tym fotomontażu stanowią natomiast fasada kamienicy, jakieś kraty, a przede wszystkim drzewa, których gałęzie tworzą swoistą sieć. Drzewo jawi się tutaj jako symbol duchowości, poezji oraz piękna, ale także schronienia[854]. Staje się również uosobieniem samego Żernickiego, widzianego oczyma przyjaciela.

Mroczny i pełny zadumy jest zarówno autoportret Różyckiego pt. *Na dachu świata* (Fot. 17., s. 173), jak również kolaż przedstawiający postać Michała Kokota pt. *Klęcząc w kałuży* (Fot. 76., s. 262).

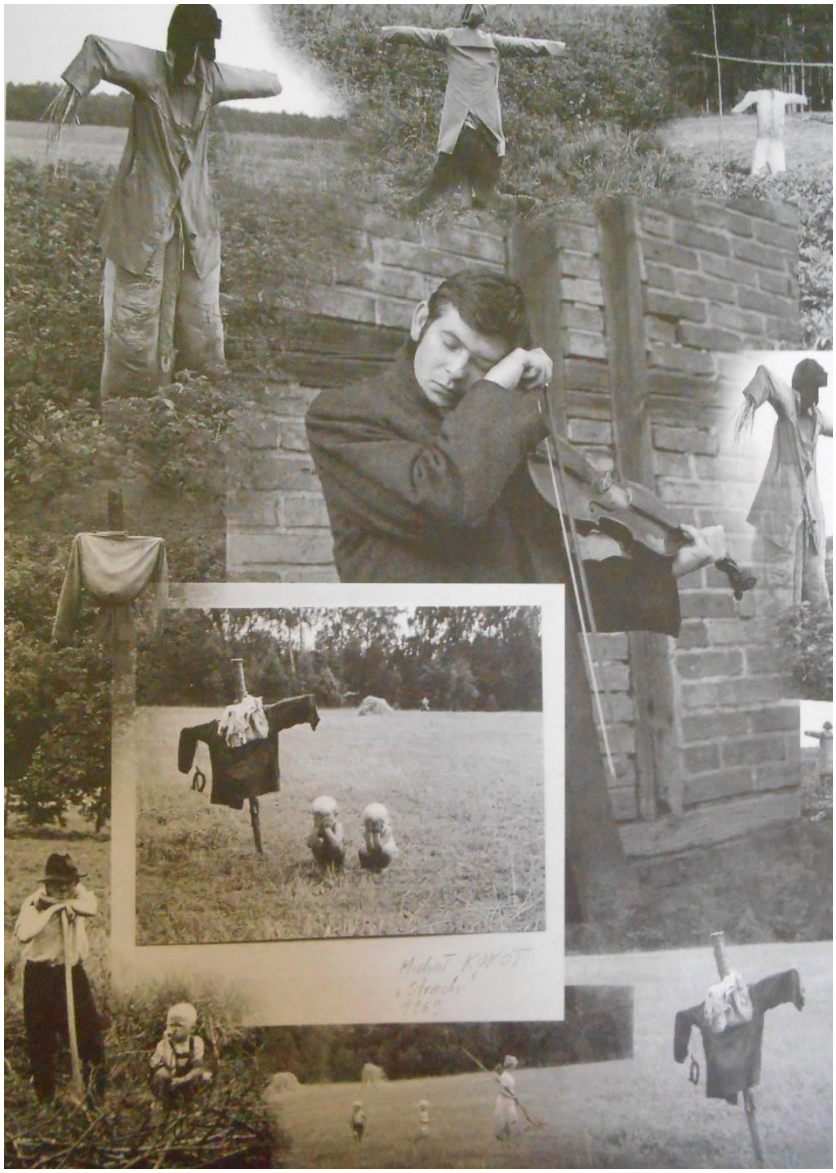
[854] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 71.



Fot. 76. Fotografując fotografujących 2011 r. – Klęcząc w kałuży

Jest to portret nietypowy, gdyż postać jest ukazana od tyłu, tak, że nie jest widoczna jej twarz. Rozpoznanie portretowanej osoby jest znacznie utrudnione, a praktycznie niemożliwe bez dodatkowych informacji, co właściwie wyklucza możliwość nazwania pracy portretem. Większość obrazu to rozmyte krajobrazy pól, drzew oraz chmur, tworzące romantyczne tło. Duchowość mężczyzny i artysty wyrażona jest tutaj przez sam klimat fotografii. Interesująca jest tutaj konotacja z wodą, jako symbolem chaosu, zmienności, przemian, ale także wiedzy i pamięci oraz ludzkiej duszy. W pracy Różyckiego woda pochodzi z deszczu, niosącego oczyszczenie, błogosławieństwo, a także – podobnie jak sama woda – życie i prawdę[855], chociaż wysychająca kałuża bardziej wiąże się jednak z zanikaniem i śmiercią niż życiem[856]. Artysta zanurza się tutaj niejako w chaosie natury, zilustrowanym przez burzliwy pejzaż, czerpiąc z niego wiedzę, a za pomocą fotografii utrwalając życie i przechowując pamięć.

[855] Tamże, s. 475.
[856] M. Gołaszewska, dz. cyt., s. 26.



Fot. 77. Fotografując fotografujących 2011 r. – Przygrywanie strachom

Lżejszy w wymowie jest inny portret Michała Kokota pt. *Przygrywanie strachom* (Fot. 77.). Tutaj artysta został przedstawiony poprzez jego własne prace – zdjęcia wiejskich strachów na wróble stojących wśród grządek i pól. Jedno ze zdjęć, przedstawiające stracha na wróble oraz dwójkę dzieci, które przykucnęły obok zasłaniając sobie oczy rękami, jest nawet podpisane jego imieniem i nazwiskiem, datą 1969 i tytułem *Strach*. Centrum pracy zajmuje natomiast fotografia mężczyzny stojącego na tle ceglanej ściany i z zamkniętymi oczami trzymającego skrzypce.

Lekkie, lecz pełne uroku, jest dzieło portretujące osobę Czesława Kuchty, a zatytułowane nad wyraz poetycko *Czarodziej zimowy* (Fot. 78., s. 264).



Fot. 78. Fotografując fotografujących 2011 r. – Czarodziej zimowy

Artysta został uchwycony ze swoim narzędziem pracy, aparatem fotograficznym, za belką płotu, w niemal całkowicie białej scenerii. Zdjęcie to zostało wpisane w ciemną górę zimowego pejzażu, przedstawiającego wieś. Ku dołowi pracy mrok ustępuje ponownie bieli śniegu, który jednak poprzecinany jest gęstwiną czarnych linii płotów i nagich gałęzi drzew. Dzięki montażowym zabiegom Różyckiego, fotograf ponownie – jak w pracy *Na dachu świata* (Fot. 17., s. 173) – ukazany został jako patrzący na świat z góry, tutaj jednak nie rejestruje prawdy o nim, ale jego specyficzną magię.

Dzieło *Ciągle do przodu* (Fot. 79., s. 265), przedstawiające postać Józefa Robakowskiego, współzałożyciela grup Zero-61 oraz Warsztatu Formy Filmowej, w których pełnił swego rodzaju funkcję przewodnika, w nieco zabawny sposób pokazuje jego kierowniczą naturę, popychającą przyjaciół ku wciąż nowym działaniom i horyzontom twórczym.



Fot. 79. Fotografując fotografujących 2011 r. – Ciągle do przodu

W samym środku widoczny jest mężczyzna pochylający się do przodu i trzymający w rękach wielką kierownicę autobusu. Poniżej znajdują się jeszcze dwa portrety Robakowskiego – jeden przy samochodzie, drugi na rowerze. Przestrzeń między wszystkimi zdjęciami wypełniają ciasno fotografie części samochodowych.

Liczne kolaże Różyckiego ukazują artystów przy pracy, w plenerach, na drogach, wśród drzew, bardzo często z aparatami fotograficznymi w ręku, lub też zestawiają portrety artystów z ich dziełami. Jedna z prac składa się z nałożonych na zielone tło czarno-białych fotografii, na których wszystkie aparaty zostały pomalowane na kolor złoty, co podkreśla ich ogromną wagę symboliczną oraz profesję ukazanych na zdjęciach osób (Fot. 80., s. 266).



Fot. 80. Fotografując fotografujących 2011 r. – bez tytułu



Fot. 81. Fotografując fotografujących 2011 r. – bez tytułu

Interesujące jest również zestawienie zdjęć malarza Ewerysta Zamela, z których centralne – o poetyckim tytule *Idzie malarz drogą i nadziwić się nie może jaki piękny świat*, będącym parafrazą fragmentu tekstu Marii Konopnickiej – przedstawia go na tle brzóz (Fot. 81., s. 266). Drzewa na fotografii zostały pomalowane akwarelami na niebiesko, pomarańczowo i żółto, aby ukazać plastyczny i barwny obraz świata, widziany oczami malarza lub może raczej obraz samego malarza w oczach Różyckiego[857].

Fotografując fotografujących to cykl stworzony z okazji pięćdziesięciolecia grupy Zero-61, a więc sięgający w przeszłość i ukazujący obrazy pozornie nieaktualne. Nie jest to jednak jedynie zbiór dokumentów minionych czasów, ale także – jak to zazwyczaj bywa w sztuce Różyckiego – osobiste wyznanie. Niczym w poezji ukazuje całościowe spojrzenie na wybrane przez niego kwestie za pomocą własnych środków wyrazu – tutaj są to zarówno fotografia i działalność fotograficzna, jak i konieczny do ich zaistnienia człowiek (w tym przypadku mężczyzna). Najsłynniejsze grupy, do których należał Różycki, składały się bowiem z samych mężczyzn, co w dużym stopniu pokrywa się zarówno z symbolicznym znaczeniem mężczyzny, jak i z dotyczącymi go stereotypami.

Mężczyzna w sztuce Różyckiego czerpie moc z wrażliwości na świat i otwartości na drugiego człowieka. Kształtuje swoje otoczenie nie za pomocą rąk i broni, ale przede wszystkim umysłu i wewnętrznej siły woli. Bywa, że nie traktuje świata poważnie, jednak potrafi bronić własnego zdania, choć nie zawsze tradycyjnymi metodami. Różycki spogląda na mężczyznę oczami artysty i tworzy jego subiektywny obraz, podyktowany własnymi doświadczeniami. Subiektywizm łódzkiego fotografa daleki jest jednak od naiwnej idealizacji.

[857] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XVIII.

Rozdział III Przestrzeń i czas w fotografii

III.1. Przestrzeń jako miejsce i znak

III.1.1 Integralność świata w szczelinach między *sacrum* i *profanum*

Fotografia, nawet konceptualna, jest nierozerwalnie związana z rzeczywistością, nastawiona ku niej. Różycki podkreśla to w komentarzu do własnej wystawy pt. *Reguły gry*: „poza kadrem wyznaczonym technicznymi parametrami ciągle pozostaje świat godny naszego poznania”[858]. Człowiek żyje więc w przestrzeni i czasie, które fotografia utrwala. Patrick Maynard podkreśla jednak, że fotografia przedstawia jedynie „fragment czasu i przestrzeni”[859]. Człowiek natomiast tęskni za życiem w świecie pełnym i spójnym, dlatego Różycki pragnie przekroczyć zarówno granice medium, jak i ludzkiego poznania.

Maynard przytacza bardzo istotne tutaj słowa Jamesa J. Gibsona, który zauważa, że postrzeganie świata jest równoznaczne z postrzeganiem własnej osoby. Maynard pisze o tym przy okazji analizy ludzkiego postrzegania perspektywy i przestrzeni na oglądanej fotografii; wychodzi więc od fotografii ku przestrzeni[860]. Różycki, który przede wszystkim jest artystą, a dopiero w drugiej kolejności teoretykiem, postępuje odwrotnie: przygląda się światu i tę artystyczną analizę przenosi w perspektywę fotografii – nie tyle więc odnajduje się i lokalizuje własne ciało wobec sytuacji na zdjęciu, co sytuuje całość swojej osoby w pewnej przestrzeni znaczącej i wyraża to w fotograficznym medium. Zgodnie z myślą Gibsona fotograf, który rejestruje świat zewnętrzny, odczuwa w sposób wyjątkowo silny swoje istnienie w określonym położeniu, gdyż z wyjątkową wnikliwością obserwuje otoczenie. Natomiast odbiorcy fotografii umożliwia on uświadomienie sobie swojego położenia, zdystansowanie się wobec świata, a równocześnie poczucie bycia jego częścią. Różycki, ukazując przestrzeń w perspektywie ludowych i religijnych wartości oraz symboli, pragnie stworzyć mapę i nie tyle wywołać w widzu poczucie zadomowienia się i odnalezienia w świecie, co wskazać mu drogę.

Eliade zwraca uwagę na homogeniczność przestrzeni jako źródło zamętu w świecie współczesnego człowieka. Według niego, przestrzeń stała się jednorodna, a miejsca utraciły swoje znaczenie. Z drugiej jednak strony, nie da się żyć kompletnie niereligijnie, gdyż podział

[858] A. Różycki, *Ujawnienia „Reguł gry” fotografii*, dz. cyt.
[859] P. Maynard, *Przestrzeń i czas w fotografii*, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, dz. cyt., s. 221.
[860] Tamże, s. 223.

na *sacrum* i *profanum* daje potrzebny człowiekowi stały punkt i orientację, dlatego nawet w kompletnie zlaicyzowanej współcześnie przestrzeni można wyróżnić takie miejsca, które są inne od pozostałych, wyjątkowe, na podobnej zasadzie, co w kulturach tradycyjnych miejsca święte: Ojczyzna, własny dom czy miejsce szczególne choćby dla niewielkiej liczby osób poprzez skojarzenie z pewnym wydarzeniem[861]. Hans Belting zwraca uwagę na jeszcze inny problem. Dawniej także obrazy miały znaczenie lokalne i były czczone na określonym terenie, dzisiaj zostały niejako odizolowane, przeniesione z „miejsca w świecie" na „miejsce sztuki"[862]. Samo słowo „miejsce" jest w dobie mediów elektronicznych kompletnie pozbawione znaczenia: prawdziwe miejsca zostały zastąpione przez obrazy, a materialne obrazy utraciły swoje miejsce. Belting zauważa również interesujące zjawisko: „zamiast odwiedzać obrazy w określonych miejscach, chętniej odwiedzamy dzisiaj miejsca w obrazie"[863]. Inaczej sytuacja wyglądała i nieraz jeszcze wygląda w środowisku wiejskim, i może dlatego właśnie tam Różycki przede wszystkim szuka dawnych wartości.

Świat dla łódzkiego fotografa jest pełen znaków i symboli, które człowiek zarówno odczytuje jako ustanowione przez kogoś innego – kogoś ponad nim, przez Boga – jak i sam tworzy. Przestrzeń staje się w ten sposób nie tylko miejscem, w którym człowiek żyje, ale również zaszyfrowaną wskazówką, jak powinien żyć. Różycki poszukuje rozwiązania tej łamigłówki zgodnie z sugestiami Eliadego. Fascynują go odwieczne znaczenia przypisywane poszczególnym elementom przestrzeni i rozumienie świata przez społeczności wiejskie. Człowiek od zawsze pragnął zrozumieć fenomen swojego istnienia oraz otaczającego go świata – wyrazem tej tęsknoty jest również twórczość Różyckiego.

Przestrzeń dla człowieka religijnego jest niejednorodna, czyli fragmenty tej przestrzeni posiadają różną jakość, a jej podział odwołuje się do początków świata. Wyróżnienie różnych jakościowo obszarów umożliwia bowiem określenie pewnego „punktu stałego"[864], punktu oparcia, który pozwala na wytyczenie kierunku w bezkresnym chaosie. Hierofania jako objawienie się *sacrum* jest punktem, który pozwala ustanowić świat. Pojawienie się hierofanii w danej przestrzeni zmienia ją, czyni ją miejscem sakralnym[865]. Różycki poszukuje, czy może raczej odkrywa te punkty stałe dookoła siebie.

[861] M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, dz. cyt., s. 15-18.
[862] H. Belting, dz. cyt., s. 77.
[863] Tamże.
[864] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 54.
[865] Tamże, s. 53-54.

Eliade stwierdza:

„Fakt, że człowiek religijny pragnie żyć w *sacrum*, jest w istocie równoznaczny z faktem, że chce umiejscowić się w rzeczywistości obiektywnej, opiera się obezwładniającej sile nieskończonej względności doświadczeń czysto subiektywnych, chce żyć w świecie rzeczywistym i owocnym, nie zaś w złudzie”[866].

Historyk religii pisze o „orientowaniu się” jako „konstruowaniu świętego obszaru”. Różycki, jako człowiek religijny i zarazem artysta, orientuje się w świecie, odnajdując *sacrum* w przestrzeni, ale także konstruując przestrzeń sakralną w fotografii[867].

Wyróżnienie przez człowieka przestrzeni sakralnej niesie w konsekwencji oznaczenie obszaru dla niej odmiennego, a więc wprowadzenie podziału. Przeciwstawienie przestrzeni wiejskiej i miejskiej stanowi jedną ze stereotypowych dychotomii. Wieś wciąż postrzegana jest jako obszar szczególny, w którym religijność objawia się w ludowych tradycjach na każdym kroku. Roch Sulima pisze, że mieszkańcy wsi szukają trwałości w słowach i ideach, natomiast mieszkańcy miast w rzeczach[868]. Dla Różyckiego wieś jest miejscem prapoczątku: jego narodzin, dzieciństwa i pierwszych doświadczeń z fotografią. Baranowicze, obecnie miasto na Białorusi, w momencie przymusowego wysiedlenia jego rodziny stały się dla niego prywatnym utraconym rajem, zgodnie ze słowami Eliadego iż „każda ziemia rodzinna ma swoją sakralną geografię. Dla tych, którzy je opuszczają, miasto czasów dzieciństwa i młodości staje się zawsze miastem mitycznym”[869]. Baranowicze zyskały dla artysty wartość niezwykłą i z niczym nieporównywalną – sakralną. Później, kiedy jego rodzina opuściła Baranowicze, zamieszkali dzięki ojcu w małym miasteczku – Żychlinie, co zapewniało bliski kontakt z wsią[870]. Idealizowany tak często przez ludzi czas dzieciństwa jest nierozerwalnie związany z jego miejscem, które nieraz staje się w umyśle dorosłego człowieka idylliczną krainą.

Wieś jest przestrzenią nie tylko w sensie geograficznym – wiąże się również ze szczególnym pojmowaniem rzeczywistości[871]. Ludowy światopogląd jako całość nigdy nie został bezpośrednio sformułowany – jego przejawy dostrzec można jedynie w codziennym życiu wsi, wyznawanych wartościach, wierzeniach, obrzędach, rytuałach (nieraz związanych

[866] Tamże, s. 59.
[867] Tamże, s. 59-60.
[868] R. Sulima, *Słowo i etos*, dz. cyt., s. 34.
[869] M. Eliade, *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, Wydawnictwo sen, Warszawa 1992, s. 38.
[870] T. Sobolewski, *Porządek świata. Spotkanie z Andrzejem Różyckim*, „Kino” 1991, nr 5, s. 25.
[871] Problematyka wsi, jako przestrzeni szczególnej, oraz kwestia „sakralnej geografii”, zostały przeze mnie poruszone w artykule opublikowanym w monografii *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze.* Zob. A. Mazela, *Sacrum w twórczości Andrzeja Różyckiego*, dz. cyt., [w:] *Świat zmysłów*, red. S. Góra, J. Kulczycka, dz. cyt., s. 47.

z magią), śpiewanych pieśniach i przekazywanych sobie legendach i podaniach, a nawet w sposobie, w jaki się odpoczywa[872].

Podstawową różnicą między ludowym spojrzeniem na świat i współczesnym jego postrzeganiem na obszarach miejskich jest jednak przede wszystkim poczucie bliskości, a wręcz jedności ze światem. Joanna i Ryszard Tomiccy piszą:

> „Dla społeczności chłopskich cała rzeczywistość – zarówno bezpośrednio dana człowiekowi, jak i ta ukryta przed jego zmysłami – tworzyła spójną całość o swoistym, wewnętrznym porządku. Jej integralną część stanowili ludzie powiązani ze światem wieloma nićmi współzależności. Stosunki między ludźmi i światem, przyrodą, nie były jednak nacechowane antropocentryzmem, tak typowym dla społeczeństw współczesnych, twórców i uczestników cywilizacji przemysłowych. Dla ludności wiejskiej świat nie był czymś zewnętrznym w stosunku do nich, czymś, co istnieje tylko po to, by zaspokajać ludzkie potrzeby". [873]

Tomiccy piszą w czasie przeszłym, wszak przemiany dotknęły dziś także i wieś. Różycki zdaje się idealizować wiejskie przestrzenie, postrzegać je przez pryzmat własnych wspomnień, a także w religioznawczej perspektywie Eliadego. Wciąż dostrzec można jednak spore różnice między wsią i dużymi miastami, co łódzki artysta, jako reżyser filmów etnograficznych i kolekcjoner sztuki ludowej, mógł zaobserwować osobiście, przemierzając tereny polskich wsi, obserwując rytuały, zwyczaje i wierzenia, które wciąż nie odeszły w niepamięć. Świat w społeczeństwie wiejskim jest nie tylko miejscem życia ludzi, ale jego częścią, a przez to stanowi pewną bardzo istotną wartość, której nie należy nadużywać, wykorzystywać, ale którą trzeba pielęgnować. Jest to przyczyna istnienia wielu reguł postępowania wobec przyrody. Liczne rytuały chroniły ją i nieraz wciąż chronią przed napastliwością ludzką, a także człowieka przed gniewem władających nią nadprzyrodzonych sił, co nie znaczy, że ludność wiejska żyje w ciągłym strachu i niepewności. Takie postępowanie jest czymś oczywistym, wynika z szacunku wobec natury, ale również poczucia własnej wagi i wpływu na otaczający świat[874]. Różycki dostrzega i ceni to „partnerstwo człowieka i przyrody, zgodność kultury i natury"[875].

Wieś dla Różyckiego jest również miejscem nieprzemijającego szacunku dla religii i niegasnącej, prawdziwie szczerej wiary. Człowiek wierzący rozumie przestrzeń jako nasyconą wielością różnych treści – dostrzeżenie pewnych podziałów w świecie stanowi

[872] I. Kubiak, K. Kubiak, *Chleb w tradycji ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981, s. 8.
[873] J. i R. Tomiccy, *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Białystok 1975, s. 147.
[874] Tamże, s. 147-148.
[875] *Na początku było „Zero",* dz. cyt., s. 35.

dlań wiedzę elementarną. Obserwacja otoczenia sprawia, że odróżnia to, co na górze i co na dole, co wysokie i co niskie. Dwoma biegunami świata są natomiast ziemia i niebo. Człowiek żyjący na wsi, blisko przyrody, pojmuje ziemię jako swój początek i koniec, swoją rodzicielkę, żywicielkę i materię, która przygarnie go po śmierci. Liczne mitologie mówią o człowieku, który ciało otrzymał z ziemi, zaś duszę od Boga. Podobnie w Biblii „Pan Bóg ulepił człowieka z prochu ziemi i tchnął w jego nozdrza tchnienie życia" (Rdz 2, 7). Imię pierwszego człowieka, Adama, najprawdopodobniej oznacza „wzięty z prochu ziemi" lub „z ziemi uprawnej". Ziemia na samym początku zawierała bowiem wszystkie elementy, z których powstała reszta stworzenia. Dopiero po wygnaniu Adama i Ewy z raju pojęcia góry i dołu zyskały zabarwienie etyczne[876].

Góra i dół mają dla człowieka szczególne znaczenie, także przenośne. Manfred Lurker tłumaczy tę sytuację w sposób najprostszy i przyczynę widzi w naturze oraz wyprostowanej postawie człowieka. Dotykające ziemi stopy odbiera jako symbol ludzkiego powiązania człowieka ze światem materii, natomiast głowę wznoszącą się ku niebu jako znak ludzkiego pragnienia uwolnienia się od tegoż świata. Podział świata na jego górną i dolną część wprowadza ład i ma swoje odzwierciedlenie również w etyce. Zetknięcie się ze sobą tych dwóch biegunów, a także dobra i zła, wprowadza chaos. Pismo Święte, zarówno Starego, jak i Nowego Testamentu, podkreśla takie uporządkowanie świata, a elementy takie jak drzewa, góry, a także drabiny lub wieże symbolizują ludzką nostalgię za światem boskim[877]. Magdalena Zowczak zauważa jednak, że polską kulturę ludową charakteryzuje sensualizm, rozumiany jako równoczesne odniesienie do najbliższej człowiekowi rzeczywistości materialnej i świata nadprzyrodzonego[878]. Pisze również, że

> „sensualizm, połączenie namacalnego realizmu ze światem duchowym, czy też nawiązanie między nimi łączności zamiast ich ostrego przeciwstawienia, jest – jak się zdaje – cechą zarówno ludowej postaci katolicyzmu, jak i judaizmu, prostą konsekwencją uznania, że człowiek został stworzony na obraz i podobieństwo Boże"[879].

Takie podejście do świata widoczne jest również w całej twórczości Andrzeja Różyckiego. Aparat fotograficzny, pozwalając odwzorować zewnętrzne widoki świata, toruje również drogę do ukrytych znaczeń spod jego podszewki. Różycki nawiązuje do ludowego

[876] M. Lurker, dz. cyt., s. 278.
[877] Tamże, s. 129-131.
[878] M. Zowczak, dz. cyt., s. 480.
[879] Tamże, s. 181.

sensualizmu w sposób bezpośredni, szczególnie w *Koszulkach Panny Marii*. Ludwik Stomma określa wiejski sensualizm na przykładzie chłopskiego podejścia do świętych obrazów, które niemal w sposób dosłowny ucieleśniały Boga lub świętych. Stefan Czarnowski również zaznacza wagę nie tylko przedstawienia, ale samego obrazu, co przejawia się w opowieściach o cudownym przybyciu obrazu na dany obszar. Obrazy w XIX-wiecznej wsi oddziaływały znacznie mocniej na wyobraźnię ludu, niż realnie związane ze świętymi relikwie[880]. *Koszulki* Różyckiego bezpośrednio nawiązują do zwyczajów dodatkowo sakralizujących obrazy i podkreślają ich znaczenie w kulturze ludowej. Sam opisuje to w ten sposób:

„Chciałem powrócić do rodowodu «koszulek», uroczystych zdarzeń, gdy święte obrazy, zazwyczaj umieszczane w sanktuariach, zostawały dodatkowo wyróżnione dostojną, ozdobną koszulką, najdroższą na jaką było stać fundatora. Chciałem w ten sam sposób przyozdobić moje fotografie i nadać im szlachetny wymiar”[881].

Religijność ludowa nie była czysto chrześcijańska – mieszały się w niej najróżniejsze wątki pogańskie, a także miały na nią wpływ zwyczaje związane z kulturą agrarną. Była ona jednak obecna w każdej sferze chłopskiego życia i świata. Liczne nazwy roślin i zwierząt mają źródło w chrześcijaństwie i są związane z postaciami Chrystusa, Maryi i świętych[882]. Tadeusz Seweryn pisze, że

„kultura ludowa i kultura chrześcijańska nie stawały naprzeciw siebie jak dwa nieprzejednane wrogi. Wprawdzie toporem wyrąbywano święte gaje, wprawdzie obalano posągi święte, brano je na powróz, wleczono do stawu i topiono dla zamanifestowania zwycięstwa nowej wiary, ale jednocześnie nie zaniedbywano rzucać pomostów między starym a nowym i nie wyrzekano się asymilowania, wchłaniania i przystosowywania dawnych form do nowej treści”[883].

Autor ten zwraca uwagę na pomijane panteistyczne treści ukryte w pieśniach i zwyczajach polskiego ludu. Nikt dziś nie czci wody, jednak na terenie Polski wciąż liczne są cudowne źródła oraz studnie, jak również podania o demonicznych siłach ukrytych w drzewach[884].

Eliade zauważa, że poczucie bezpieczeństwa człowiekowi ze społeczeństw tradycyjnych dawało nie tylko odróżnienie góry i dołu, ale także znalezienie swojego miejsca pomiędzy nimi. Takim miejscem był środek świata i dlatego człowiek chciał żyć w jego pobliżu. Wierzono, że dom, który się zamieszkuje, rzeczywiście znajduje się w centrum

[880] L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986, s. 218.
[881] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 9.
[882] L. Stomma, *Antropologia kultury wsi.*, dz. cyt., s. 219.
[883] T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958, s. 51.
[884] Tamże, s. 51-54.

świata i odtwarza cały wszechświat, co oznaczało, że życie możliwe było tylko w miejscach łączności ze światem transcendencji. Człowiek religijny, żyjący w społeczności tradycyjnej, pragnął przede wszystkim żyć w przestrzeni harmonijnej, kosmicznej a nie chaotycznej, czyli w środku, od którego cała przestrzeń się zaczyna i z którego się rozchodzi. Wiele kultur wyraża wszystko, co związane z ludźmi, przy pomocy pojęć, pochodzących z życia roślin[885], natomiast w tradycji żydowskiej odwrotnie, stworzony przez Boga świat porównuje się do płodu, który rośnie od pępka, a środek świata jest miejscem zetknięcia się różnych poziomów rzeczywistości[886]. Człowiek pierwotny za środek świata uważał zarówno szczególną górę, skałę lub słup, świątynię, jak i własny dom, a nawet całą wieś. Eliade tłumaczy, że nie ma tu żadnej sprzeczności ani braku logiki, symboliczne centrum świata nie posiada bowiem żadnych implikacji geograficznych. Przestrzeń święta rządzi się własnymi prawami i posiada własną geografię[887].

Stałe zamieszkanie na jakiejś przestrzeni według Eliadego zawsze wiąże się z jej sakralizacją. Zasiedlenie terenów następuje w wyniku istotnej decyzji egzystencjalnej, polegającej na wyborze danego miejsca, ustanowienia z jednej strony, a przyjęcia z drugiej. Świat ten powtarza świat bogów, przez co również zostaje uświęcony[888]. Nie tylko jednak świat ludzki odpowiada światu boskiemu, ale także samo jego stwarzanie, budowanie osady czy domu, jest naśladowaniem pierwotnej kosmogonii[889]. Na związek domu i budowania z tworzeniem zwraca uwagę już samo pochodzenie słowa „dom", które łączyć można z sanskryckim przedrostkiem *dem*, oznaczającym właśnie budowanie oraz tworzenie, obecnym choćby w słowie „demiurg"[890]. Dom jest więc nie tylko środkiem świata, ale i samym światem. Dla człowieka społeczeństw tradycyjnych tylko przestrzeń znana, oswojona, własna, była prawdziwa i realna, była kosmosem – reszta należała do chaosu, była obca, wręcz nierzeczywista[891]. Martin Heidegger również sięga do etymologii i zauważa związek, a właściwie tożsamość słów „budować" i „mieszkać". Pierwotnie „budowanie" nie oznaczało sposobu na uzyskanie możliwości zamieszkiwania, ale samo było rozumiane jako zamieszkiwanie. W tym sensie „mieszkanie" nie było czymś biernym – było stanowieniem i kształtowaniem świata wokół siebie, a więc konstytutywną cechą człowieczeństwa, sposobem, w jaki człowiek żyje. Kojarzyło się ono również z opieką,

[885] M. Lurker, dz. cyt., s. 200.
[886] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 70-71.
[887] L. Stomma, *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w*., Tower Press, Gdańsk 2000, s. 114.
[888] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 64.
[889] Tamże, s. 82.
[890] D. i Z. Benedyktowicz, *Symbolika domu w tradycji ludowej cz. I*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1990, t. 44 z. 3, s. 48.
[891] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 60-62.

poczuciem spokoju i zachowywaniem starego porządku. Człowiek zamieszkuje świat o tyle, o ile o niego dba. Budowanie świata nie ma więc nic wspólnego z zuchwałą i bezmyślną eksploatacją, władaniem. Człowiek dla Heideggera jest konstytuowany przez jego śmiertelność, która jednak nie ma być postrzegana jako mroczne fatum, ale naturalna istota człowieka, z którą ma się on pogodzić[892]. Razem z Niebem, Ziemią i Istotami Boskimi, Śmiertelni tworzą czworokąt, który dom przechowuje[893].

Dom jest więc tworzony przez człowieka, a zarazem przez niego odczytywany jako symbol, który przez swoją materialną i zmysłową powłokę wskazuje na to, co duchowe i abstrakcyjne. Na równi ze świątynią jest miejscem, w którym człowiek spotyka się z transcendencją. Równocześnie dom w ludowym światopoglądzie jest tożsamy nie tylko z kosmosem, ale również „antropokosmosem"[894]. Liczne zwyczaje łączą człowieka i jego ciało z domem. W ten sposób dom jest zarówno makro- jak i mikrokosmosem[895]. Ludowe postrzeganie świata cechuje z jednej strony dzielenie przestrzeni na różne jakościowo obszary, a z drugiej dostrzeganie wyraźnych związków pomiędzy odległymi poziomami rzeczywistości. Są to dwa różne sposoby, w jaki kultura ludowa nadaje uniwersalne znaczenia poszczególnym elementom przestrzeni i wpisuje je w sferę mityczną.

Podobnie czyni w swojej sztuce Różycki, kiedy fotografuje konkretne budynki i konkretnych ludzi, wyrażając przez to pewne odwieczne prawdy o człowieku jako cząstce świata. Antropomorfizacja domu w sztuce Różyckiego najpełniej objawia się w fotografiach młodych dziewcząt, utrwalanych na tle domów, progów, w oknach, w przestrzeniach wiejskich dróg i pól. Dom jako budynek w sztuce Różyckiego przyjmuje różne oblicza, jawi się jako schronienie i miejsce rodzinnego ciepła, jak w *Fotografii nostalgicznej* czy kolażu z cyklu *Koszulki Panny Marii*, gdzie dom chroniony jest przez matkę samego Boga (Fot. 61., s. 245), ale także jako pusty i mroczny jak w fotografii dziewczynek siedzących na progu (Fot. 20., s. 181). Elementy domu bywają również odrywane od ich pierwotnej lokalizacji i występują samodzielnie. Tak dzieje się w przypadku okien, które nawet zawieszone w powietrzu nie tracą swoich pierwotnych znaczeń, pozostając symbolem podziału przestrzeni, otwarcia się bądź zamknięcia na to, co zewnętrzne, a także symbolem oka, a więc patrzenia i poznania[896].

---

[892] M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M. J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977, s. 316-323.
[893] D. i Z. Benedyktowicz, dz. cyt., s. 50.
[894] Tamże.
[895] Tamże.
[896] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 272.

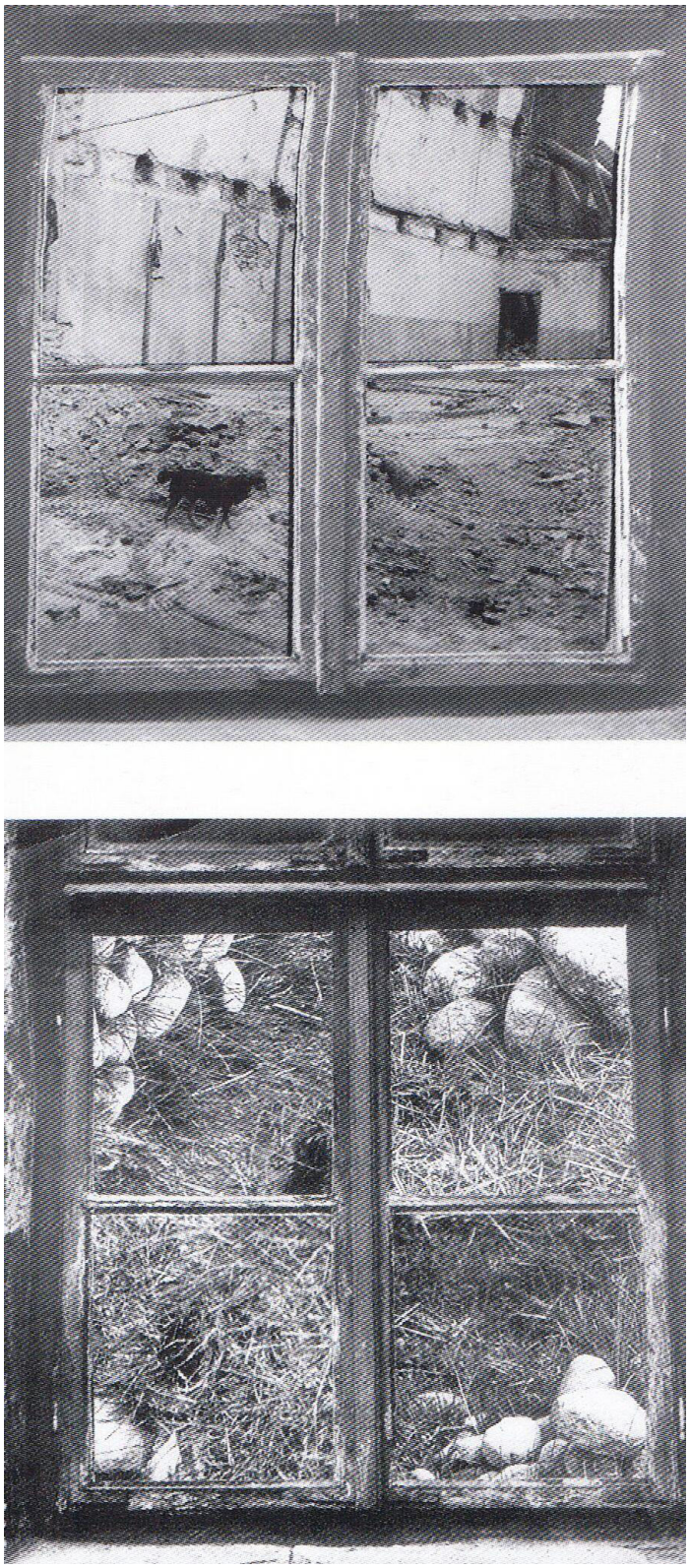
Praca z cyklu *Analityczne rozpoznanie fotografii* (Fot. 82.) to obraz wpisanej w krajobraz, miejscami niemal niewidocznej, białej okiennej ramy, za którą widoczne jest czarne, niepokryte liśćmi drzewo, nieproporcjonalnie duże w stosunku do budynków u jego podstawy, większe również od ledwo zaznaczonej, drugiej ramy okiennej, widocznej w tle.



Fot. 82. Analityczne rozpoznanie fotografii 1979 r.

Drzewo, jako potężny symbol sakralny, oznaczający drabinę do nieba i oś świata, ofiarę i odnowę, miłość, zmartwychwstanie oraz boskość[897], a także obecność drugiego okna, pozwalają tu interpretować fotografię jako umożliwiające wgląd w odmienną, duchową rzeczywistość. *Okna* z lat 1968-1973 to między innymi kolaże, w których wycięta rama została nałożona na główną fotografię. Tytułowe okna bywają przedstawione jako zasłonięte firanką, a więc chroniące domowników przed nieproszonym spojrzeniem kogoś z zewnątrz lub przesłonięte gazetą, co może służyć temu samemu celowi, ale także może oznaczać otwarcie się na świat zewnętrzny, tym razem ten ludzki, i dotyczące go informacje, zawarte w gazecie. Ten sam zabieg formalny z okienną ramą wykorzystany został również w *Fotografii warunkowej*. Jedna z prac (Fot. 83., s. 277) ukazuje brudne podwórko z surową elewacją jakiegoś budynku, dopiero budowanego bądź przygotowywanego do rozbiórki. Za oknem na drugiej fotografii widoczne są natomiast symbolizujące życie kamienie jajowatego kształtu złożone na sianie.

[897] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 71-75.



Fot. 83. Fotografia warunkowa 1973 r. – bez tytułu

Kolejna praca z cyklu *Okna* (Fot. 84.) tworzy kształt okiennej ramy ze zwielokrotnionego obrazu samego okna. Powielone spojrzenie kieruje się ku samemu sobie, a także ku fotografii, która również bywa porównywana do okna na świat. Przestrzeń jawi się niby w kalejdoskopie – jako nierzeczywista, wręcz oniryczna.



Fot. 84. Okna 1968-1973 r.

Zmiana struktury okiennej ramy sprawia, że uwaga odbiorcy kieruje się przede wszystkim ku samemu oknu, a nie temu, co widoczne za nim. Najważniejsza w całym obrazie staje się rama okienna, której środkowa część tworzy wyraźny znak krzyża. Rama ogranicza pole widzenia, a więc fotografia, jako utożsamiona z oknem, nie tyle umożliwia widzenie świata, co wskazuje konkretny fragment przestrzeni – ukierunkowuje spojrzenie. Różycki zdaje się tutaj sakralizować samo okno, a nie przestrzeń, którą ono ukazuje.

Okno posiada ogromną wagę także w pracy z cyklu *Koszulki Panny Marii* pt. *Wniebowzięcie* (Fot. 60., s. 244). Dzieło przedstawia miejski krajobraz, jednak wykorzystuje ludowy motyw „otwartego nieba”[898]. Miasto w sztuce Różyckiego nie zostaje zdegradowane jako obszar gorszy, zamknięty na *sacrum* – wręcz przeciwnie, fotograf uświęca je właśnie poprzez ludowe symbole religijne. Nawet w pracy z cyklu *Drzewo poznania*, zestawiając krzyż o niezwykle delikatnej strukturze liścia i budynek mieszkalny z ostrą

[898] M. Zowczak, dz. cyt., s. 449-452.

konstrukcją rusztowań (Fot. 99., s. 297), ukazuje miejski blok jako niedostępną twierdzę, ale równocześnie naznacza go najświętszym dla chrześcijan znakiem krzyża. Miasto bywa także ukazywane jako trwalsze i potężniejsze od natury. To samo drzewo, które w *Analitycznym rozpoznaniu fotografii* (Fot. 82., s. 276) zdaje się być ogromne, w innej pracy bez tytułu jest wręcz liche, a otoczone masywnymi murami budynku mieszkalnego w kształcie litery „U" z intrygującą, okrągłą wieżą, zdaje się stłamszone (Fot. 85.).



Fot. 85. Bez tytułu

Eliade wyraźnie oddziela tradycyjne i współczesne podejście do siedziby mieszkalnej. Przywołuje słowa architekta Le Corbusiera, który nazywa dom „machiną do mieszkania"[899], a więc urządzeniem podobnym do roweru czy lodówki, które w każdej chwili można wymienić[900]. Sam jednak zaznacza, że nawet współcześnie wśród społeczeństw zlaicyzowanych miejsce zamieszkania ma dla człowieka istotne znaczenie, co objawia się choćby w hucznych uroczystościach towarzyszących wprowadzaniu się do nowego domu[901].

Różycki jest artystą, który sam w sobie odnalazł przestrzeń graniczną, w której zawsze możliwe jest otwarcie się na *sacrum*. Już w 1986 roku narodziła się u niego, a może jedynie skrystalizowała, idea odkrywania wokół siebie hierofanii. Niedługo później, na przełomie lat 1993 i 1994, stworzył niezwykle proste, czyste fotografie płomieni świec, zapalonych przez

[899] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 76.
[900] Tamże, s. 76-77.
[901] Tamże, s. 82.

niego samego w najróżniejszych miejscach (Fot. 86.). Cykl nosił tytuł *Moc sakralizacji* i można go rozumieć jako poszukiwanie wokół siebie szczególnych znaków *sacrum.*



Fot. 86. Moc Sakralizacji 1993/1994 r.

Sam Różycki tak pisał o tym cyklu:

„Naturalnym odruchem twórcy jest szukanie pierwszego spotkania ze sztuką, jeszcze lepiej, gdy jest się w stanie uchwycić własne uczestnictwo w narodzinach wartości szczególnych: estetycznych czy rozumianych jako działania artystyczne. Oczywistą dla artysty jest również chęć znalezienia pierwszego tropu czy wątku (najczęściej z okresu dzieciństwa), który mógł być motorem problemów artystycznych, nurtujących częstokroć intuicyjnie twórcę przez wiele lat. Często się szuka w śladach banalnych, błahych, naiwnych czy też konwencjonalnych. Dla jednego wątku, płomienia-światła, znalazłem. Jest to zdjęcie «pierwszokomunijne». (Wiem, do tego motywu odwoływało się już wielu twórców). Mnie zainteresował wątek, a raczej istotny element, motyw-symbol. W tym wypadku ważne jest samo zdjęcie i pamięć przeżywania tej realizacji. Jednak także i pewne fałszerstwo artystyczne, pierwsze dostrzeżone przeze mnie. Pamiętam napięcie, namaszczenie, usztywnianie na baczność po raz pierwszy na kilka sekund, światła, same niezwykłości. Rezultat ostateczny – kilka zdjęć pocztówkowych «na wieczną pamiątkę». Po latach dostrzegłem niepokojące i drażniące kłamstwo: płomień świecy to sprytny zabieg rzemieślniczo-retuszerski. Niby nic.

Żywość płomienia, potrzeba ognia, ciepła i światła tkwiła przez cały czas we mnie mocno. Kiedy zwróciłem się ku sztuce, ku istocie *sacrum* – do płomienia, do światła… było już blisko.

Wiem, że ja jako człowiek, przez działanie płomienia świecy mam moc sprawczą sakralizowania wybranych przez siebie świadomie miejsc. Żeby nie być zarozumiałym mogę to czynić na własny użytek i chociażby na czas trwania płomienia w tym miejscu"[902].

Zdarzenia z dzieciństwa po raz kolejny okazują się ziarnem, które kiełkuje w wieku dojrzałym. Tym razem popychają nie tylko do sakralizacji przeszłości i przestrzeni wsi, gdzie miały miejsce, ale także pokazują nowe możliwości uświęcania każdej przestrzeni przez powtarzanie dawnych wydarzeń i gestów. Różycki stwarza nową jakościowo przestrzeń przywołując symbole z przeszłości, podobnie jak człowiek pierwotny zmieniał chaos w kosmos naśladując postępowanie bogów[903].

Swój pogląd o mocy sakralizowania przestrzeni, a więc nadawania jej nowego charakteru, wyznaczania pewnych granic i wydzielania obszarów różnych jakościowo Różycki wyraził w pracy z cyklu *Fotoandrzejozofia*, gdzie na fotografię świecy umieszczonej wśród zarośli nałożył trzy srebrne ramy (Fot. 87.). Istotny jest tutaj fakt, iż rama okalająca przestrzeń w miejscu, w którym artysta umieścił świecę, jest niepełna, a więc płomień zdaje się otwierać przestrzeń zamkniętą w fotografii.



Fot. 87. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytulu

[902] A. Różycki, *Moc sakralizacji*, [w:] *Konstelacja. Wystawa Fotografii Polskiej*, Galeria FF, Łódź 1993.
[903] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 82.

Zapalona świeca jest źródłem światła, ono zaś symbolizuje samego Boga – On i Jego słowa są światłem, które rozprasza ciemności. Wiąże się to również z podobną i występującą w Biblii niezwykle często symboliką ognia. Różycki poprzez ten niepozorny gest umieszczenia świecy w przestrzeni uświęca te miejsca, czyni je szczególnymi, przywołuje Bożą obecność. Świeca, podobnie jak lampa, może również symbolizować czuwanie, oczekiwanie na przyjście Pana. Z drugiej strony jest znakiem Boga, który poszukuje człowieka[904].

Światło jest źródłem wszelkiego życia, a także postrzegania. Zgodnie z Księgą Rodzaju zaistniało jeszcze przed jakimikolwiek ciałami niebieskimi, jest więc od nich niezależne (Rdz 1, 3). Jest również atrybutem przypisanym bóstwu (Ps 104, 2). Lurker zwraca uwagę na to, że Bóg jako pierwszą osądził światłość, mówiąc, że jest dobra (Rdz 1, 4). Światło jest w Biblii powiązane z mądrością i w tym właśnie tkwi jego duchowa siła. Mądrość jest bowiem „odblaskiem wieczystej światłości" (Mdr 7, 26), w której objawiają się czyny, dobro oraz miłosierdzie Boże (Prz 6, 23). Stąd do światła przyrównany jest również zesłany dla ludzkiego odkupienia Chrystus, który sam mówił o sobie „Ja jestem światłością świata. Kto idzie za Mną, nie będzie chodził w ciemności, lecz będzie miał światło życia" (J 8, 12). Światło jest również symbolem nieśmiertelności boskiej, dlatego też chrzest jest nazywany z greckiego *photismós*, co oznacza oświecenie. Św. Augustyn światłem nazywa Słowo Boże[905].

Ogień, przez bycie źródłem światła oraz ciepła, posiada silne związki z symboliką solarną; staje się symbolem życia i zdrowia, duchowej siły, wyższości oraz zwierzchnictwa. Jest tym, co wciąż się odradza. Ogień wykorzystywany był w licznych obrzędach, gdyż wierzono z jednej strony w jego moc sprawczą, sprzyjającą zbiorom i ogólnemu dobru ludzi oraz zwierząt, a z drugiej strony uważano go za siłę niszczącą złe moce. Takie postrzeganie ognia, jako siły i źródła zarówno destrukcji jak i regeneracji, obecne jest choćby u Heraklita. Ogień jest symbolem dwoistym także pod innym względem. Marius Schneider postrzega ten pierwiastek jako związany z ziemią, a więc wyrażający erotykę i namiętności, ale także z powietrzem, tym samym odwołujący się również do duchowej energii[906].

Ogień kojarzony jest z ciągłością przemian, energią życiową, sercem, oświeceniem czy słońcem. Symbolizuje także ognisko domowe, natchnienie oraz Ducha Świętego, zesłanego w postaci ognistych języków. Sam Stworzyciel objawia się w Piśmie Świętym

[904] M. Lurker, dz. cyt., s. 108-109, 149-151.
[905] Tamże, s. 237- 238.
[906] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 281-283.

pod postacią ognistego krzewu. Znamienne, że opanowanie ognia przez człowieka dało początek cywilizacji, a umiejętność wzniecania ognia wyróżnia człowieka spośród wszystkich stworzeń. Liczne mitologie opowiadają o tym, jak człowiek wykradł ogień bogom, przypisywanie zaś ogniowi boskiego pochodzenia spowodowało wiarę w jego moce oczyszczające. Chrześcijaństwo również postrzega ogień jako siłę zdolną do oczyszczania[907].

Umieszczenie zapalonej świecy w określonym miejscu oczyszcza je, przemienia, uświęca. Różycki podkreśla w ten sposób ludzką godność i chwałę jako najdoskonalszego bożego stworzenia, a także ilustruje własne słowa, iż tak naprawdę działa pod natchnieniem Ducha Świętego[908]. Niebagatelne znaczenie ma również fakt rozpalenia ognia tuż przy drzewie, które z jednej strony jest źródłem drewna, a więc materiału łatwopalnego, który od zarania dziejów służył do wzniecania ognia i wyzwalania ciepła, a z drugiej samo również stanowi odwieczny symbol sakralny, *axis mundi*.

Płomień świecy pojawia się również w pracy z cyklu *Fotoandrzejozofia* (Fot. 88.), która przedstawia intrygujący dom o gładkiej fasadzie, pozbawiony okien i drzwi.



Fot. 88. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Ściana z cegieł została uzupełniona dachem, wyciętym z czarnego papieru. Ważnym elementem dachu są dwa kominy, gdyż okna i drzwi to nie jedyne otwory w domu, którym

[907] H. Biedermann, dz. cyt., s. 243-244.
[908] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XII, XXVI.

przypisywano ważkie znaczenie, na co zwraca uwagę Eliade[909].Pod domem stoi masa zapalonych świec z fotografii Rydet. Różycki wyrażając swoją inspirację twórczością przyjaciółki, sięga w jej i własną przeszłość, a poszukując metaforycznego domu, niejako pożycza z jej prac i historii zakończonego już życia siłę do dalszych działań artystycznych.

Józef Tischner słusznie zauważa, że dom jest dla człowieka przestrzenią najbliższą, a okna rodzinnego domu po raz pierwszy umożliwiają mu wyjrzenie na świat zewnętrzny. Człowiek „mieszkając w domu, […] może się czuć sobą u siebie"[910], a to oznacza „doświadczać sensownej wolności"[911]. Każda fotografia Różyckiego jest efektem osobistego działania i zarazem samym aktem jego własnego zadomawiania się w świecie, odnajdywania bliskich sobie miejsc oraz dróg – tych realnych i tych metaforycznych – które go do tych miejsc przywiodły.

[909] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 82.
[910] J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris Editions du Dialogue, 1990, s. 197.
[911] Tamże.

III.1.2 Drzewo jako *axis mundi*

Drzewo jest elementem przyrody, który stanowi dla Różyckiego szczególne źródło natchnienia. Nie ma w tym nic zaskakującego. Występuje ono niezwykle licznie w symbolice i religiach wielu kultur od czasów starożytnych. Eliade podkreśla trudności klasyfikacyjne związane z tak ogromnym rozpowszechnieniem tego symbolu[912]. Bogactwo znaczeniowe drzewa skłania jednak do tego, by wnikliwie mu się przyglądać. Różycki ulega urokowi drzew zapewne nie tylko z powodu ich związków z religią chrześcijańską, pierwotna siła tych wyjątkowych roślin pobudza bowiem nie tylko religijną, ale i artystyczną wyobraźnię.

Fred Hageneder zauważa, że

> „wszystkie aspekty ludzkiej egzystencji – narodziny, śmierć i ponowne narodziny, odwieczne zmagania dobra ze złem oraz poszukiwanie piękna, prawdy i duchowego oświecenia – znajdowały przez wieki odbicie w symbolice, mitologii i wiedzy związanej z drzewami”[913].

Starożytna mądrość mówi o wirowym ruchu wszechświata i jego centralnej osi, czyli *axis mundi*, opisywanej często jako Drzewo Życia lub Drzewo Wszechświata. Symbol ten wyraża wiarę w świętość wszelkiego życia. Wszechświat staje się wówczas „żywym, ewoluującym organizmem, przenikniętym boskim Duchem”[914]. Interesujące były wyobrażenia egipskiej bogini nieba Hathor, która pod postacią drzewa łączyła niebo z ziemią oraz światem podziemnym, karmiąc i pojąc zarówno pogrzebanych jak i ptactwo, będące symbolem dusz ludzkich. Drzewo było również symbolem sumeryjskiego boga roślinności. Mitologia grecka natomiast mówi o gaju Hesperyd i rosnącym w nim drzewie owocującym złotymi jabłkami, będącymi źródłem boskiej nieśmiertelności, a także o dębie Dodony, w którego szumie można było usłyszeć głos Zeusa[915].

Wyjątkowe zjawisko zachodzi w językach germańskich, w których wyrazy dotyczące nauki, wiedzy oraz mądrości w większości wywodzą się od słów oznaczających drzewo lub drewno. Słowo druid (oznaczające starożytnego kapłana, studiującego w leśnej akademii) oznacza w językach celtyckich wiedzę najwyższego stopnia. Ta niezwykła roślina była więc

[912] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 260.
[913] F. Hageneder, dz. cyt., s. 6.
[914] Tamże, s. 8.
[915] M. Lurker, dz. cyt., s. 48.

źródłem głębokiej wiedzy, pozwalała osiągnąć wyższe poziomy świadomości oraz kontakt z transcendecją[916].

Eliade podaje przykłady „kultów wegetacji”[917] w różnych religiach i kulturach. Mówi o pojmowaniu drzewa jako części kompleksu świętego miejsca razem z kamieniem i ołtarzem, jako obrazu kosmosu, teofanii kosmicznej, symbolu życia, płodności i rzeczywistości, a także nieśmiertelności, jako centrum świata i jego podporę, symbol zmartwychwstania. Wspomina również o wierze w ścisłe relacje między drzewami a ludźmi – drzewa są np. postrzegane jako miejsce, w którym gromadzą się dusze przodków. Drzewo już w społeczeństwach pierwotnych oznaczało moc, nigdy jednak nie czczono samej rośliny, ale to, co ona oznaczała, na co wskazywała, do czego się odnosiła – jakiegoś ducha, bóstwo, czy też niespersonifikowaną siłę. Drzewo stało się hierofanią przez swoją zewnętrzną, biologiczną strukturę: dzięki pionowemu rozpostarciu między dołem i górą, dzięki swemu wzrostowi, stałemu, powtarzalnemu cyklowi utraty i odzyskiwaniu liści, dzięki żywicy[918]. Jest zatem „wszechświatem, […] dlatego, że go powtarza i reasumuje, a zarazem «symbolizuje»”[919].

Chrześcijaństwo także przyjęło ten symbol; Księga Rodzaju mówi o dwóch drzewach: Drzewie Poznania Dobra i Zła oraz o Drzewie Żywota. Biblijna przypowieść o Drzewie Żywota, wężu (potworze) i człowieku, który pragnie zyskać nieśmiertelność i wiedzę, nie jest jednak jedyną tego typu. Eliade zauważa, że biblijny opis raju z rzeką o czterech odnogach, płynących w cztery strony świata, a także drzewami, których Adam miał doglądać, podobny jest do wyobrażeń z terenów Mezopotamii, jednak raj, jako miejsce odosobnione i trudnodostępne, pojawia się także poza tym obszarem[920]. Ciekawe, że pierwotne słowo Eden oznacza rozkosze, natomiast raj semantycznie nie wiąże się już z przyjemnością, jak potocznie jest kojarzony, ale właśnie z „miejscem zewsząd ogrodzonym”[921]. Niebagatelne, że Biblia jako pierwsza podkreśla „*egzystencjalną wartość poznania*”[922], wiążąc wiedzę z życiem i śmiercią[923]. Eliade tak streszcza jedną ze średniowiecznych legend o związkach Adama i Jezusa oraz rajskim Drzewie Życia i krzyżu, na którym został umęczony Chrystus:

---

[916] F. Hageneder, dz. cyt., s. 8, 10.
[917] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 260.
[918] Tamże, s. 260-263.
[919] Tamże, s. 263.
[920] Tenże, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, przeł. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994, s. 117.
[921] M. Eliade, *Historia wierzeń i idei*, przypis, dz. cyt., s. 117.
[922] Tamże, s. 117.
[923] Tamże, s. 117-118.

„Adam, przeżywszy 932 lata w dolinie Hebron, zachorował śmiertlenie i posłał swego syna Seta, aby uprosił oliwy miłosierdzia od archanioła pilnującego wrót do raju. Set, idąc po śladach Adama i Ewy, na których trawa nie wyrosła, doszedł do raju i przedstawił archaniołowi prośbę Adama. Archanioł polecił Setowi spojrzeć trzykroć na raj. Za pierwszym razem Set ujrzał wodę, z której wypływały cztery rzeki, a nad nią wyschnięte drzewo. Za drugim razem zobaczył węża oplatającego drzewo. Gdy spojrzał po raz trzeci, ujrzał drzewo wznoszące się aż do nieba. U szczytu jego znajdowało się niemowlę, a korzenie jego sięgały aż do piekieł (drzewo żywota znajdowało się w centrum świata, a jego oś przechodziła przez wszystkie trzy sfery kosmiczne). Anioł wyjaśnia Setowi to, co ten ujrzał, i zapowiada mu przyjście zbawiciela. Jednocześnie daje mu trzy ziarna owocu ze zgubnego drzewa, z którego zakosztowali jego rodzice, i poleca mu położyć je na języku Adama, który po trzech dniach umrze. Skoro Adam usłyszał opowiadanie Seta, wybuchnął po raz pierwszy śmiechemod czasu swego wydalenia z raju, gdyż zrozumiał, że ludzkość będzie zbawiona. Po śmierci Adama z ziaren położonych przez Seta na języku ojca wyrosły w dolinie Hebron trzy drzewka, które rozwinęły się na piędź od ziemi aż do czasów Mojżesza. Ten, znając ich boskie pochodzenie, przesadził je na górę Tabor lub Horeb («centrum świata»). Tam drzewa pozostały przez tysiąc lat aż do czasu, gdy Dawid otrzymał boskie polecenie przeniesienia ich do Jerozolimy (również «centrum»). Po licznych perypetiach (królowa Szeba odmawia postawienia na nich nogi itd.) te trzy drzewa łączą się w jedno, z którego został zrobiony krzyż Zbawiciela. Krew Jezusa ukrzyżowanego w centrum świata, tam gdzie został stworzony i pochowany Adam, spada na «czaszkę Adama» i w taki sposób chrzci ojca ludzkości, odkupując go z jego grzechów (por. Eliade, *Cosmologie si alchimie babiloniana*, s. 53)”[924].

Historia ta, której źródła odnaleźć można w *Apokalipsie Mojżesza*, *Ewangelii Nikodema*, i *Życiu Adama i Ewy*[925], pokazuje, iż „poznanie może radykalnie zmienić strukturę ludzkiej *egzystencji*”[926]. Stąd też Lurker proponuje traktować oba drzewa, Drzewo Poznania oraz Drzewo Żywota, jako symboliczną jedność: „nie ma przecież żadnego (duchowego) życia bez poznania ani żadnego aktu poznania bez życia”[927].

W innych kulturach występują podobne opowieści, które pokazują, że zdobyć wieczne życie nie jest łatwo. Człowiek musi stoczyć walkę z potworem, choć nie zawsze jest to fizyczne starcie – Adam nie walczy z wężem w dosłownym sensie tego słowa, na próbę wystawione jest tutaj jego posłuszeństwo, a więc wola. Eliade przytacza historię babilońskiego herosa Gilgamesza, a także podobne opowieści z tradycji irańskiej, kałmuckiej i buriackiej[928]. Liczne mity i legendy, w których pojawia się Drzewo Żywota, sytuuje je „w centrum wszechświata”[929], przez co jest ono „pomostem między niebem, ziemią

[924] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 283-284.
[925] Tamże, s. 283.
[926] M. Eliade, *Historia wierzeń i idei*, dz. cyt., s. 117-118.
[927] M. Lurker, dz. cyt., s. 49.
[928] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 279-282.
[929] Tamże, s. 288.

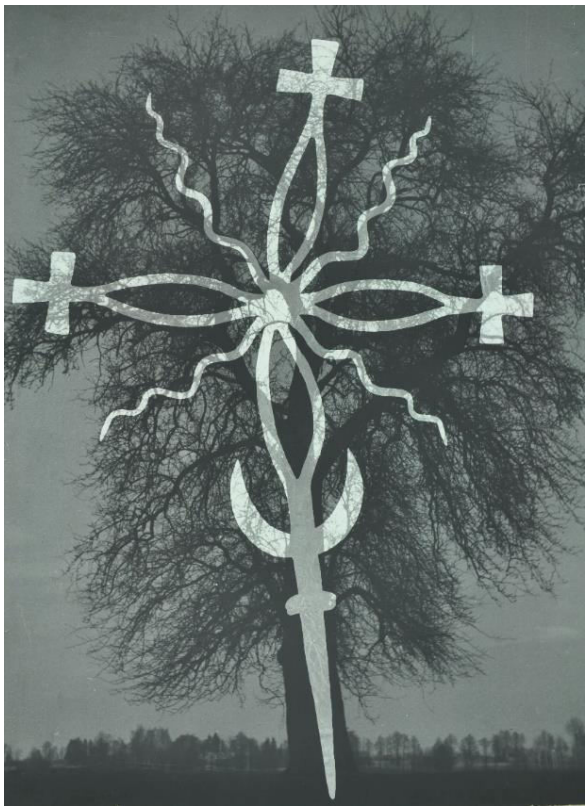
i piekłem"[930]. Jego korzenie sięgają piekielnych czeluści, natomiast wierzchołek dotyka nieba, przez co łączy ziemię z dwoma pozostałymi kosmicznymi rejonami[931]. Symbol Drzewa Życia, a nawet jego skojarzenie z krzyżem, były obecne już w epoce neolitu, a konkretną wartość zyskały na Bliskim Wschodzie w okresie kultury sumeryjskiej. Liczne obrazy zostały zapożyczone przez Żydów od pogan w epoce grecko-rzymskiej lub też zaczerpnięte z żydowskich apokryfów. Eliade oczywiście przyznaje, że owe symbole otrzymały w Biblii nową waloryzację, jednak jest to jedynie przedłużenie znacznie wcześniejszych procesów, a homologizacja wierzeń przedchrześcijańskich jest typowa dla „stwórczej zdolności religijnej typu folklorystycznego"[932].

Sztuka Różyckiego opiera się na nieustannej grze przeciwieństw, nic więc dziwnego, że sięga on po niezwykle żywy i sugestywny symbol drzewa, a jako chrześcijanin zestawia go z najświętszym w tej religii znakiem krzyża, nawiązując do przytoczonej wyżej chrześcijańskiej legendy, według której Chrystus umarł na krzyżu z Drzewa Żywota[933]. W wywiadzie z Jureckim Różycki zwierza się tak:

> „W różnym stopniu fascynuję się naturą drzewa, jego mocy, jak i znakiem krzyża. Dostrzegam moc, także proporcje i w końcu to, że sam krzyż jest z drzewa. Te relacje są niesłychanie inspirujące i płodne. Jeśli nakładam krzyże na drzewo, to patrzę, że jest to ta sama proporcja. Nie wiemy jednak, pomimo udokumentowanego historycznie Ukrzyżowania, jak wyglądał krzyż. Natomiast ja jako artysta mogę powiedzieć w swojej fotografii, iż moje wyobrażenie krzyża jest tożsame z kształtem w pełni rozwiniętego drzewa"[934].

Symbioza, a równocześnie twórcze napięcie między drzewem i krzyżem, objawiają się także dzięki związkom między fotografią i sztuką ludową. Sprawcza moc folklorystycznej religijności, o której mówi Eliade, pozwala artyście wykorzystać potencjał znaków i wypełnić je własną wizją. Dzieje się tak szczególnie w *Moich prywatnych Kalwariach* z 1989 roku, gdzie ludowe krucyfiksy o niezwykłych wzorach, pochodzące z prywatnej kolekcji, zdjęte ze ścian mieszkania Różyckiego, zostały przyłożone przez niego bezpośrednio do fotograficznego papieru (Fot. 89., s. 289).

[930] Tamże.
[931] M. Eliade, *Historia wierzeń i idei*, dz. cyt., s. 30.
[932] Tenże, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 262-263.
[933] Tamże, s. 283.
[934] K. Jurecki, *Poszukiwanie sensu fotografii.*, dz. cyt., s. 33-34.



Fot. 89. Moje prywatne Kalwarie 1989 r. – bez tytułu

Artysta mówi na ten temat:

„Bóg dotknął mojej fotografii. Miało to jednak bardzo prozaiczne a zarazem fizyczne znaczenie […] I właśnie te dotknięcia, czyli prace z wystawy *Moje Prywatne Kalwarie*, to spotkanie wszystkich moich pasji i zawodów w jednej artystycznej manifestacji”[935].

Tak osobiste i pełne wrażliwości podejście do wspólnych całej ludzkości symboli i archetypów czyni z prac Różyckiego wyjątkowe świadectwa.

Kolejne cykle, *Raj tracony* oraz *Drzewo poznania* z 1990 roku, wykorzystują motywy drzewa i krzyża w podobny sposób. Oba cykle wyrażają pragnienie *sacrum*, tęsknotę za czymś, co zostało utracone. Różycki zgadza się z Eliadem, który dostrzega wszechobecną i wciąż narastającą desakralizację współczesności, wypaczającą życie duchowe człowieka, ale nie będącą w stanie zdegradować jego wyobrażeniowych wzorców[936]. Symboliczność myślenia jest konsubstancjalna z ludzkim bytem[937]. Zgodnie ze słowami Eliadego, każda codzienna tęsknota kryje w sobie „tęsknotę za rajem”[938], za czymś kompletnie różnym od „teraz”, czymś niedostępnym i niemożliwym do urzeczywistnienia, bezpowrotnie

[935] Tamże, s. 32.
[936] A. Różycki, *Drzewo poznania*, dz. cyt., [w:] *Raj tracony. Andrzej Różycki fotografie*, dz. cyt.
[937] M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 25.
[938] Tamże, s. 30.

straconym[939]. Różycki tęskni przede wszystkim za światem podstawowych wartości. Swój raj obrazuje w postaci drzewa, za pomocą fotograficznej techniki wydobywając w ciemni utajone pierwotne pragnienia czystości i powrotu do początku. Artysta zdaje sobie sprawę z dawnych mitologicznych znaczeń, przypisywanych drzewu, jednak decyduje się iść dalej, ku religijnej egzegezie tego symbolu, gdyż to właśnie ona „ujawnia najgłębsze struktury świata"[940].

Różycki utożsamia drzewo z krzyżem i samym Chrystusem. Postaci Jezusa z ludowych krucyfiksów również w tych cyklach odciskają swój ślad na materii kliszy, a także w obrazie drzewa. Ukrzyżowany w pracach Różyckiego rozkłada ramiona w podobny sposób, jak roślina swoje gałęzie. W jednej z prac artysta ukazuje krzyż i boskie cierpienie dosłownie poprzez biały kształt ludzkiego ciała bez ramion, zwisający nie z krzyża, ale z kawałka kamienia przypominającego formę sześcianu (Fot. 90.).



Fot. 90. Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu

Różycki zdaje się podkreślać współistnienie w Jezusie dwóch natur: boskiej i ludzkiej. Jezus jest Mesjaszem, skałą i trwałym fundamentem, na którym zostanie zbudowane Boże Królestwo, ale równocześnie posiada ludzką naturę, która pozwala mu cierpieć za ludzkie grzechy i wypełniać Pismo. Symbole kamienia węgielnego i drzewa życia zostają nałożone na siebie, niemal ze sobą utożsamione.

Krzyż przybiera u Różyckiego również geometryczną i bezosobową, łacińską formę, jednak nawet wówczas jest ściśle skorelowany z archetypem drzewa. Cirlot podkreśla,

[939] Tamże.
[940] A. Różycki, *Drzewo poznania*, dz. cyt., [w:] *Raj tracony. Andrzej Różycki fotografie*, dz. cyt.

że symbol krzyża składa się z dwóch elementów czy też odczytań: krzyż jako przedmiot i krzyż jako śmierć na nim, jednak w pierwszym i podstawowym sensie krzyż jest dramatycznym odwróceniem drzewa życia. Stąd też ikonografia epoki średniowiecznej często przedstawiała krzyż jako drzewo, czasami nawet mające gałęzie lub ciernie. Krzyż, poprzez element poziomy, stanowi symbol jedności przeciwieństw - łączy w sobie życie i śmierć[941], co wyraża ofiara i zmartwychwstanie Chrystusa, ale także

„wznosi się pomiędzy słońcem i księżycem, Najświętszą Dziewicą i św. Janem, dobrym i złym łotrem, włócznią i pucharem (zamiast niego występuje niekiedy drąg z gąbką nasyconą octem) oraz, rzecz jasna, ziemią i niebem. Nieraz dodatkowo występuje też symbol Ducha Świętego przeciwstawiony czaszce Adama. Te pary przeciwieństw potwierdzają jedynie podstawowy system binarny, którym jest krzyż jako taki. Belka pozioma odpowiada zasadzie biernej, światu przejawień; pionowa – zasadzie aktywnej, światu transcendencji i duchowej ewolucji. Słońce i księżyc są kosmicznymi reprezentantami tego dualizmu, powtarzającego się w przeciwstawieniu płci ulubionego ucznia i przenajświętszej Matki, obrazującego ponadto następstwo i antecedens życia oraz dzieła Jezusa, a więc również przeszłość i przyszłość. Dwaj łotrowie są binarnością przeciwstawienia w sferze moralnej, tj. dwóch możliwych postaw człowieka – pokuty i zbawienia, występku i potępienia”[942].

Krzyż stanowi więc wyraz podstawowej zasady porządkującej świat, czyli binarności. Jedna z fotografii Różyckiego (Fot. 91.) w sposób szczególny podkreśla tę dwoistą strukturę świata.



Fot. 91. Raj tracony 1990 r. – bez tytułu

[941] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 208-209.
[942] Tamże, s. 433-434.

Czarny krzyż ukazany jest tutaj niby pień drzewa, z którego wyrastają gałęzie. Stanowi sztywną i pewną podstawę życia, które drzewo symbolizuje. Równocześnie odbijają się na nim białe linie gałęzi oraz ptak z negatywu ze znanej pracy pt. *Klatka* (Fot. 92,) z 1968 roku. Ponad krzyżem unosi się czarny ptak, podczas gdy siedzący na gałęzi ukazany jest w odwróconych barwach.

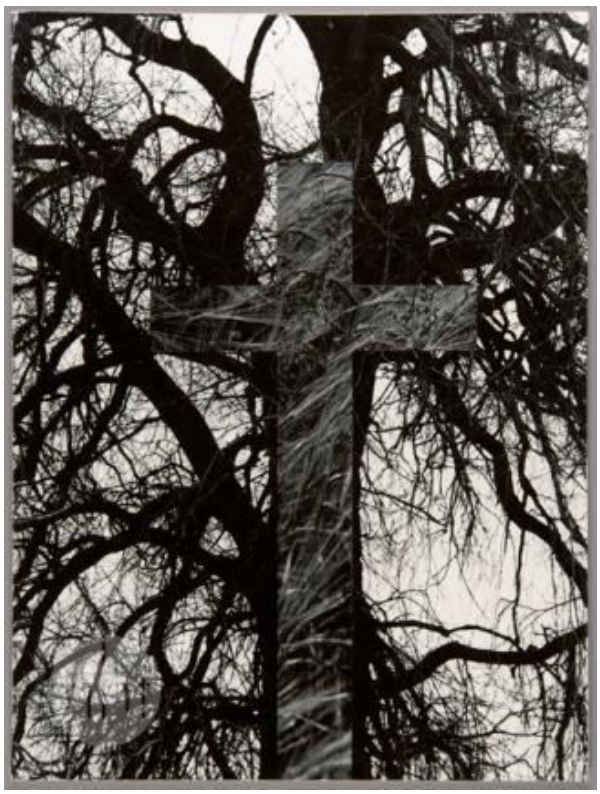


Fot. 92. Klatka 1968 r.

Ptak symbolizuje przede wszystkim powietrze i światło oraz wszystkie zamieszkujące te sfery istoty, takie jak duchy, dusze i bóstwa. Szczególnie ptasie drapieżniki uważa się za przedstawicieli tego, co boskie i symboliczne. Na fotografii Różyckiego nie widzimy ptaka drapieżnego, ale prawdopodobnie dosyć pospolitego w Polsce kruka. Jest to jednak gatunek, któremu w wielu kulturach przypisane jest szerokie znaczenie symboliczne. Według wspominanych już wierzeń kruk posiada wgląd w dalsze losy ludzi, a także zwiastuje złe wydarzenia. Biblia ukazuje tego ptaka jako „zwierzę nieczyste" z powodu żywienia się padliną (Kpł 11, 15), w opowieści o Noem kruk był natomiast powysyłany na zwiady dla sprawdzenia, czy wody już opadły; za każdym razem ptak powracał, jednak gdy znalazł miejsce do uwicia gniazda, nie powrócił do arki, aby powiadomić Noego o tym, że niebezpieczeństwo minęło (Rdz 8, 7). Biblia mówi jednak również o kruku, który karmił

z rozkazu Boga proroka Eliasza[943], Chrystus natomiast powiedział raz do swoich uczniów: „Przypatrzcie się krukom, nie sieją ani nie żną; nie mają piwnic ani spichlerzy, a Bóg je żywi. O ileż ważniejsi jesteście wy niż ptaki!" (Łk 12, 24)[944]. Kruki, jako przedstawiciele ptaków w ogóle, stają się tutaj symbolem Boga, który troszczy się o swoje stworzenie tak bardzo, że posyła na śmierć własnego syna. Fragment ten jest istotny w kontekście obu dzieł Różyckiego: fotografii z cyklu *Raj tracony* (Fot. 91., s. 291), gdzie kruk został bezpośrednio powiązany z krzyżem, i *Klatki* (Fot. 92., s. 292), na której ptak widoczny jest nad kamiennym, prawdopodobnie nagrobnym pomnikiem. Ciało, a także śmierć, w obu przypadkach zdają się być klatką, z której człowiek może się wyzwolić jedynie dzięki zawierzeniu w bożą łaskę. Wbrew stwierdzeniu Krzysztofa Jureckiego[945] i mrocznemu nastrojowi dzieła, *Klatka* zdaje się mieć raczej optymistyczny wydźwięk, o czym przesądzać może wyjątkowa biała barwa kruka ukazanego w centralnej części pracy.

W jednej z prac z cyklu *Drzewo poznania* kształt krzyża zostaje wyjęty z fotografii traw i ukazany na tle plątaniny czarnych konarów (Fot. 93.).



Fot. 93. Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu

W przytoczonym cyklu pojawiają się również tzw. czyste fotografie, w których dzięki odpowiedniemu kadrowaniu z dołu ukazane zostały górna część przykościelnego krzyża

[943] M. Lurker, dz. cyt., s. 190.
[944] Tamże, s. 100-101.
[945] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 3.

oraz korony stojących w pobliżu drzew lub także wieża kościelna również zwieńczona krzyżem (Fot. 94., 95.). Niektóre fotografie rezygnują zupełnie ze znaku krzyża, ukazując jedynie gąszcz czarnych gałęzi (Fot. 96., s. 295).



Fot. 94. Drzewo Poznania 1990 r. – Ujawnienie IV



Fot. 95. Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu



Fot. 96. Drzewo Poznania 1990 r. – Ujawnienie I

Wszystkie te prace, poprzez niezwykłą graficzność, a także nagromadzenie splątanych linii, przemieniają drzewo w labirynt. Eliade zauważa, że wyrzucenie człowieka z raju, a więc utrata przez niego cudownego stanu rajskiego, ale także powrót do niego, symbolizować może właśnie obraz labiryntu[946].

Wyjątkowo interesująca sytuacja zachodzi, gdy krzyż zostaje wpisany w pień drzewa, w niego zaś wpisane zostaje drugie drzewo, co może symbolizować ciągłość cykli wegetacyjnych, o których pisze Eliade (Fot. 97.).



Fot. 97. Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu

[946] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 344.



Fot. 98. Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu

Jedność życia i śmierci przejawia się również w fotografiach, ukazujących drzewo lub krzyż na tle ogromnego liścia (Fot. 98.). Tutaj to, co młode, przerasta swego przodka. Wydaje się, że jest to doskonała metaforyczna ilustracja średniowiecznych legend o związkach Adama i Jezusa oraz rajskim Drzewie Życia i krzyżu, na którym został umęczony Chrystus. Takie przedstawienia pojawiały się wielokrotnie w sztuce średniowiecza i mogą w pewien sposób kojarzyć się z fotografią Różyckiego. Ojciec Kościoła, Jan Damasceński, przyrównał „glebę ogrodu rajskiego do Maryi, w której wyrosło prawdziwe drzewo życia, to jest Chrystus”[947]. Inna symbolika przedstawia Jezusa jako owoc drzewa życia, którym była Maryja, „dlatego na starochrześcijańskich tabliczkach z kości słoniowej, przedstawiających scenę Zwiastowania, obok Maryi znajduje się zazwyczaj drzewo życia”[948]. Jezus, umierając na krzyżu, odkupił ludzką rasę, zmazał grzech Adama, przywrócił człowiekowi utraconą nieśmiertelność – tym samym stał się Drzewem Żywota, łączącym ziemię i niebo.

Interpretacja abstrahująca od religijnych inspiracji Różyckiego wydobywa inne interesujące znaczenia z omawianej tu fotografii. W starożytnych kulturach wierzono, że liście Drzewa Wiedzy są literami świętych alfabetów, które ludzie zdejmowali z drzew,

[947] Tamże, s. 283.
[948] Tamże, s. 50.

dzięki czemu zyskiwali pismo utrwalające ich słowa. Samo drzewo było elementem magii, gdyż pozwalało przenosić słowa w czasie i przestrzeni[949]. Fotografia podobnie: przechowuje i przenosi obraz rzeczywistości w czasy przyszłe, a także jest przesyłana na odległość. Tak samo jak pismo stanowi źródło informacji. Ponadto fotografia również była kojarzona z magią – nie tylko w pierwszych etapach swojego istnienia, ale i dziś bardzo często jest określana jako coś magicznego. André Rouillé napisał, że „chociaż może się to wydać paradoksalne, prawda jest wytworem magii"[950]. Według niego, „dokument w mniejszym stopniu wymaga podobieństwa czy dokładności, a bardziej zaufania do roli, jaką ma spełnić"[951]. Podobnie jak między słowem pisanym i mówionym a realnym przedmiotem, zachodzi ogromna różnica między fotografią a samą rzeczą, którą ona przedstawia. Fotografia wymaga od nas wiary niemal tak samo jak praktyki magiczne. Krzyż wtopiony w tło liścia i przyjmujący jego niezwykłą strukturę okazuje się symbolem prawdy i wiedzy, tej najgłębszej, o naturalności ludzkiego cierpienia i śmierci, ale także wiary: tej religijnej, ale również wiary w moc obrazu fotograficznego jako języka współczesności.



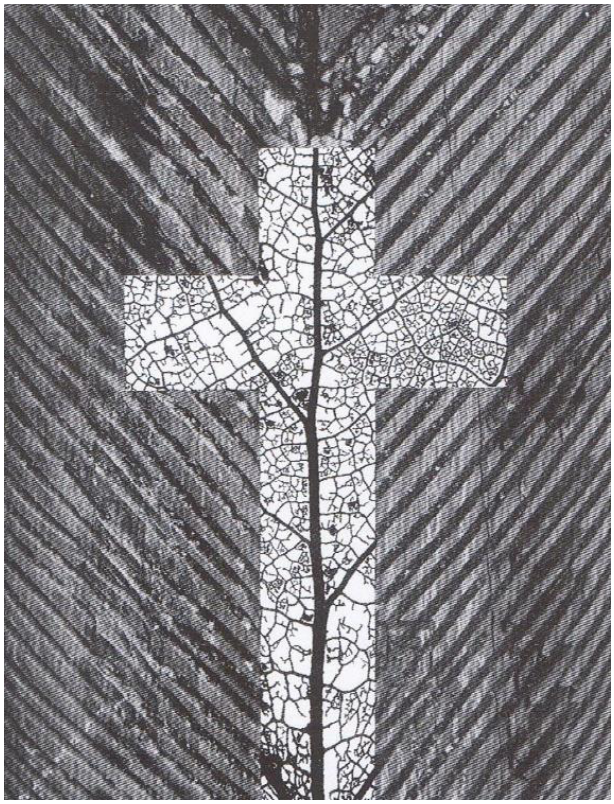
Fot. 99. Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu

Różycki w cyklu *Drzewo Poznania* z 1990 roku wykorzystuje graficzne struktury, uwidaczniając gąszcz maleńkich żyłek na liściu, co pozwala mu potem przenieść ten wyjątkowy układ linii nie tylko w kształt krzyża przedstawiony na tle nieba i gałęzi, ale także

[949] Tamże.
[950] A. Rouillé, dz. cyt., s. 65.
[951] Tamże.

bloku, pokrytego konstrukcją z rusztowań (Fot. 99., s. 297). Artysta ukazuje w ten sposób nietrwałość kamiennych konstrukcji, zderza ludzkie pragnienia z nieuchronnością śmierci, konfrontuje kulturę z naturą oraz ludzkie sądy z prawdą ostateczną. Ponadto dokonuje ciekawej inwersji: krzyż pokryty jest liniami zaokrąglonymi, łagodnymi, natomiast gładki budynek zasłania gąszcz ostrych, wystających prętów, nasuwających skojarzenia z koroną cierniową. Materiał krzyża, dla chrześcijan symbolu męczeństwa i cierpienia, jest tu niezmiernie subtelny, natomiast wokół bezpiecznego schronienia, budynku jako miejsca zamieszkania dziesiątek ludzi, sterczą nieprzyjazne rury i pręty, zdawałoby się gotowe w każdej chwili przebić delikatną błonę liścia. Człowiek, ukrywający się w kamieniu przed śmiercią i świadomością przemijania, zdaje się uciekać przed własną naturą, odcinać od swych źródeł i chronić przed prawdą. Żyłki na liściu tworzą zamknięty wzór, niczym labirynt symbolizujący tajemnicę śmierci i zmartwychwstania Jezusa. Otwarte i wystawione we wszystkich kierunkach pręty mogą symbolizować grozę zlaicyzowanego świata nie pozostawiającego miejsca dla żadnej niewiadomej. Zabieg Różyckiego można odczytywać dwojako: jako szokowanie, zwrócenie uwagi, podkreślenie różnicy, ale także jako pragnienie złagodzenia ludzkiego cierpienia.

Podobny krzyż, wycięty z obrazu liścia, pojawia się w innej pracy na tle linii unoszących się od centralnej pionowej osi w górę fotografii (Fot. 100.).



Fot. 100. Raj tracony 1990 r. – bez tytułu

Struktura ta przypomina nieco palmowy liść. Skojarzenie to nie jest tutaj bynajmniej nieuzasadnione. Palma, zwłaszcza daktylowa, była w wielu kulturach obdarzana szczególnym szacunkiem[952]. W symbolice perskiej palma oznacza niebiańską krainę[953], Babilonia zaś uważała ją za święte drzewo życia. Palma była atrybutem bogów także w Egipcie i Grecji. Grecka nazwa palmy *phoiniks* jest ściśle związana z mitologicznym ptakiem feniksem, który miał się odradzać właśnie na tym drzewie. Palma, posiadająca smukły oraz wyniosły pień, symbolizowała szlachetne cele i wysokie aspiracje, a gałązka palmowa, jako wiecznie zielona, oznaczała zwycięstwo, ponowne narodziny, a także zmartwychwstanie. Pismo Święte ukazuje palmę jako symbol mądrości i sprawiedliwości. Palmowe gałęzie oznaczały również triumf i radość, dlatego wjeżdżającego do Jerozolimy Jezusa tłumy witały gałązkami palmowymi. Sztuka wczesnego chrześcijaństwa wiązała palmę z męczeństwem, a także zbawieniem[954]. Drzewa te mają swoje miejsce również wśród ornamentów w świątyni Salomona (1 Krl 6, 29-35), gdzie mogą symbolizować drzewo życia, ale przede wszystkim oznaczają boży majestat. Ojcowie Kościoła łączyli palmę również z postacią Maryi, a Chrystusa uznawali za jej owoce[955].

W innym ujęciu Różycki ponownie używa krzyża o strukturze liścia, ale stawia go na tle nieba, gdzieś pośród wiejskich pól i łąk (Fot. 101.).

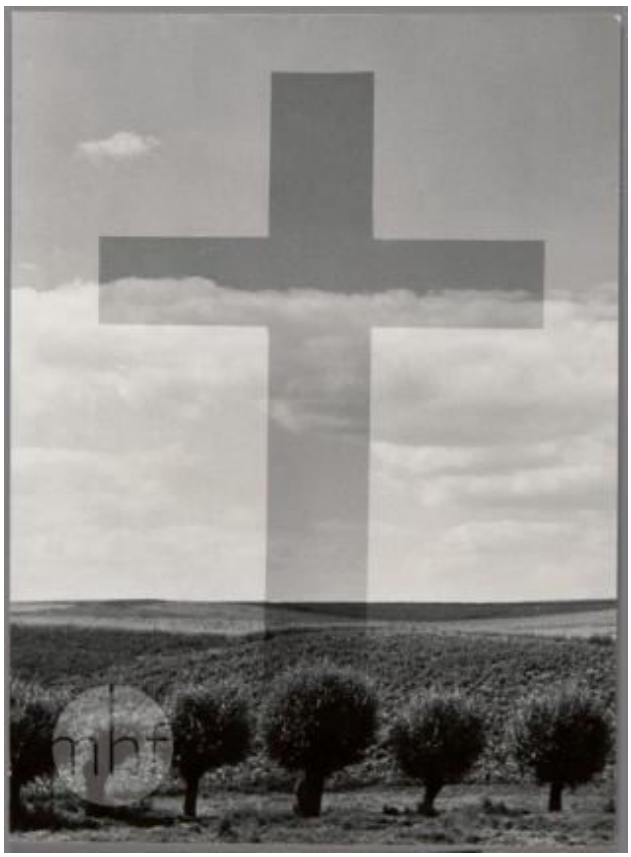


Fot. 101. Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu

[952] M. Lurker, dz. cyt., s. 167.
[953] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 301.
[954] H. Biedermann, dz. cyt., s. 262-263.
[955] M. Lurker, dz. cyt., s. 167.

Juan Eduardo Cirlot zauważa, że ramiona krzyża zwrócone są w sześciu kierunkach przestrzeni: czterech punktów kardynalnych, a także zenitu i nadiru, przez co jest symbolem trójwymiarowości przestrzeni. Wyjaśnia on ponadto, że odpowiednikami zenitu i nadiru w trójwymiarowej figurze krzyża są góra i dół, przedni oraz tylny punkt skrajny wschodu i zachodu, zaś strona prawa i lewa są równoznaczne z południem i północą. Wyznacza również kilka osi: pionową jako oś biegunową, oś północ-południe jako przesilenie słoneczne, wschód-zachód natomiast oś równonocy. Pionowość wyznacza związek góry z dobrem i dołu z tym, co gorsze. Sześć kierunków przestrzeni może również oznaczać sześć dni jako czas, w którym następowało stworzenie świata. Fotografia sprowadza jednak rzeczywistość do dwóch wymiarów. Dwuwymiarowy krzyż oznacza jedynie harmonię szerokości i wysokości: poziom odpowiada możliwościom, natomiast pion wzniosłości moralnej[956]. Krzyż otworzył przed człowiekiem wierzącym perspektywę zbawienia, a także dał przykład pokory i niewinności. Usytuowanie go w otoczeniu przyrody, w pełni podporządkowanej boskim prawom, akcentuje te znaczenia.

Krzyż jako swoisty drogowskaz czy duchowa róża wiatrów pojawia się w innej, podobnej fotografii z tego samego cyklu (Fot. 102.).



Fot. 102. Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu

[956] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 335-337.

Sytuacja jest jeszcze bardziej sugestywna, gdyż krzyż wznosi się tutaj nad ogrodem lub sadem. Jeśli uznać to za symbol raju, momentalnie przypomina się legenda o Secie, która podkreśla znaczenie krzyża jako klucza do odkupienia i drabiny między ziemią a niebem. Istotna jest tutaj również forma krzyża, który sprawia wrażenie potężnego cienia. Żaden przedmiot, znajdujący się na ziemi, nie jest w stanie w słoneczny dzień rzucać cienia w pustą przestrzeń, powietrze, na niebo i chmury, dlatego w sposób oczywisty krzyż jest tutaj jedynie metaforą cienia, jako przeciwieństwa światła, a więc także życia[957]. Równocześnie w Biblii cień, podobnie jak ptak, jest symbolem boskiej opieki i schronienia[958]. Krzyż jako cień staje się symbolem schronienia, jakiego ludzkiej duszy użyczył Chrystus poprzez swoją męczeńską śmierć.

Drzewo samo w sobie wzbudza swego rodzaju szacunek, a nawet napawa grozą. Gąszcz gałęzi oraz biel, niejako pustka między nimi, wyjątkowo silnie oddziałują na wyobraźnię, kojarząc się z pewną tajemnicą. Widać to wyraźnie w ciemnych zdjęciach, na których zachodzą na siebie gałęzie dwóch lub większej ilości drzew, tworząc niejako mroczne witraże, przepuszczające jedynie niewielką ilość światła. Podobne, choć bardziej uporządkowane wrażenie robią fotogramy, w których czarne i zawiłe linie konarów zostają ujęte w kształt kwadratu lub trójkąta (Fot. 103.), dzięki czemu odróżniają się od bardzo podobnego tła.



Fot. 103. Raj tracony 1990 r. – bez tytułu

[957] M. Lurker, dz. cyt., s. 237 – 238.
[958] H. Biedermann, dz. cyt., s. 54-55.

Prace te najbardziej zbliżają się do obrazu labiryntu, o którym była mowa wcześniej. W kontekście całego cyklu trójkąt równoboczny może być natomiast odczytywany jako symbol Trójcy Świętej lub Opatrzności[959], a więc samego Boga. Figura ta wyobraża nie tylko bóstwo, ale również światło oraz związane z nim ogień i płomienie, a także życie, ruch i nieskończoność. Związek trójkąta z liczbą trzy powoduje jego konotacje z kompleksami podstawowych kategorii, organizujących świat kultury: „przeszłość—teraźniejszość—przyszłość; niebo—Ziemia—świat podziemny; życie—śmierć— odrodzenie; narodziny—życie—śmierć; ciało—umysł—dusza; mądrość—siła—piękno; ojciec—matka—dziecko”[960]. Pojawia się tutaj ponadto ważki motyw drzewa odwróconego. Gruby, czarny pień drzewa, ukazanego wewnątrz trójkąta jest wyraźnie odwrócony, na co wskazują rozchodzące się na boki, ale i ku dołowi gałęzie. Drzewo z korzeniami u góry Eliade uznaje za tożsame z kosmosem. Występuje ono w wielu kulturach: w folklorze arabskim, islandzkim, fińskim i lapońskim. Tradycja indyjska również mówi o kosmicznym drzewie, które wyrasta z nieba i rośnie ku ziemi[961]. Islam postrzega takie przedstawienie jako drzewo szczęścia, a Żydzi – „drzewo życia skąpane w świetle słońca”[962]. Połączenie trójkąta jako symbolu Trójcy Świętej oraz boskiej Opatrzności z drzewem, którego gałęzie rozchodzą się ku ziemi, tworzy wyjątkowy, wzmocniony przekaz.

Figura trójkąta zawieszona niejako na pniu drzewa przypomina równocześnie wiejską kapliczkę nadrzewną, tzw. szafkową. Takie spojrzenie na tę pracę odbiera drzewu grozę, a powiązanie z kulturą ludową, oznaczającą dla Różyckiego przede wszystkim prostotę i brak relatywizmu, zdaje się wskazywać wyjście z labiryntu. W cyklach *Drzewo poznania* i *Raj tracony* niezwykle wyraźnie łączy się *sacrum* z *profanum*, sprawy doczesne z transcendencją.

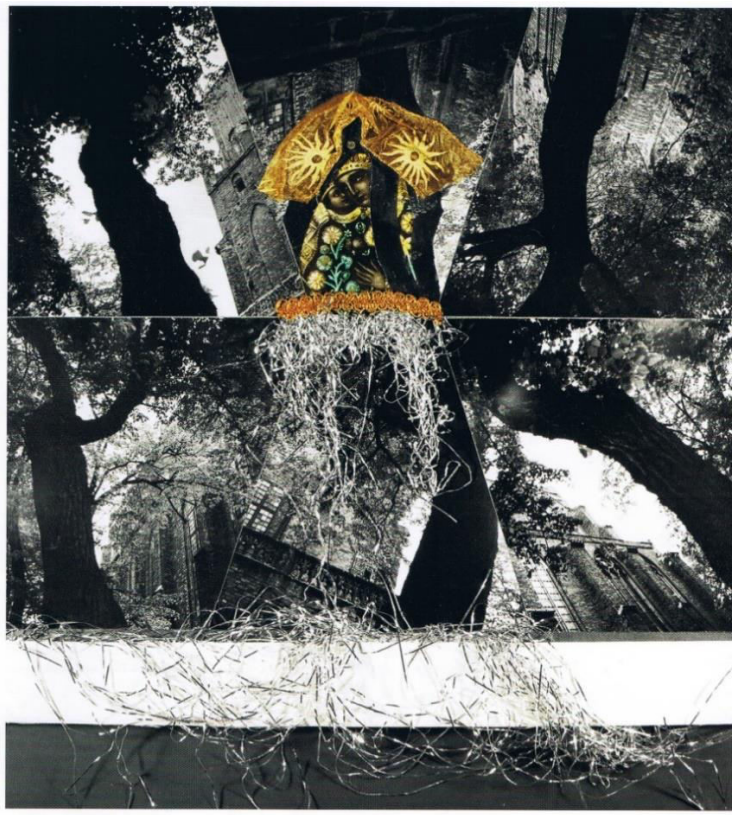
Aleksander Jackowski pisze o goryczy utraconego raju:

„Wszystko, co tracimy, napawa smutkiem. Świat rozpięty jest między biologią i nie zgłębionymi sprawami kosmosu. Drzewo – u Andrzeja – jest drzewem w tym konkrecie, ale i znakiem czasu. Symbolem o wielu do końca nie rozpoznanych znaczeniach. Studia mocarnych drzew, zakorzenionych w ziemi i pnących się splątaną gąszczą gałęzi ku niebu każą nam myśleć o względności życia, czasu, o przemijaniu i o zniszczeniach, które sam człowiek na swą zgubę czyni, o prawach natury i o Bogu, który zginął na krzyżu wyciosanym z drzewa”[963].

[959] Tamże, s. 382.
[960] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 431.
[961] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 266-269.
[962] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 72.
[963] A. Jackowski, *Raj tracony*, Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1990.

Omawiane tu zdjęcia są wyjątkowo graficzne dzięki zastosowaniu w nich, jako jednego z komponentów, fotografii czarno-białej, a więc podkreśleniu kontrastu barw, a także uwypukleniu kształtów, faktur i linii. Wyjątkowe wrażenie robi ich prostota i równoczesna głębia symboliki. Prace Różyckiego „odsłaniając metafizyczne znaczenie tkwiące w otaczającej nas rzeczywistości […] są przy tym nieoczekiwanie wyrafinowanymi, niezwykłymi «martwymi naturami»"[964]. Różycki odwraca proporcje, barwy, znaczenia, poszukuje nowych sposobów na ukazanie jednej wiary.

Drzewo, jako element niemniej znaczący, pojawia się również w pracach Różyckiego z innych cykli i lat. Fotografie te także nawiązują do symboliki Drzewa Życia bądź Drzewa Odwróconego. To ostatnie występuje w jednej z prac z serii *Koszulki Panny Marii*, złożonej ze świętego obrazka Maryi z Dzieciątkiem oraz sianka na tle sześciu fotografii tworzących trapezowe formy i ukazujących pod różnymi kątami gotycki kościół oraz pobliskie drzewo (Fot. 104.).



Fot. 104. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

Strzelistość i wertykalizm gotyku idealnie łączy się tutaj z symboliką drzewa jako drabiny do nieba, osi świata i życia kosmicznego[965]. Ponadto dwie górne fotografie, centralna oraz ta z prawej strony, są odwrócone, przez co budynek znajduje się na górze, jakby zwisał

[964] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 7-8.
[965] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 71.

z nieba, drzewo natomiast wije się ciemną grubą wstęgą w dół a jego korona łączy się z koroną drzewa z dolnego zdjęcia, co sprawia wrażenie, że Różycki zamiast ukazywać konieczność zwrócenia przez człowieka myśli ku górze i sprawom wiecznym, przedstawiał boskie zwrócenie się ku Ziemi. Ponownie pojawia się tutaj figura odwróconego drzewa.

Drzewa bardzo często były obdarzane czcią, Pliniusz uznał je nawet za pierwsze świątynie. Pismo Święte także wspomina o drzewach jako niezwykle istotnych elementach kultu; lasy i gaje były miejscami modlitwy, pod drzewami grzebano zmarłych. Dopiero później zaniechano kultu drzew i sadzenia ich w pobliżu ołtarzy[966]. Znamienne, że geometria przedstawienia w kolażu Różyckiego, wraz z postacią Matki Bożej, umieszczoną w samym centrum, sprawia, że praca przybiera właśnie formę ołtarza, co nie jest zabiegiem nieuzasadnionym. Artysta zdaje się więc powracać do pierwotnych znaczeń i zwyczajów, związanych z tymi potężnymi roślinami.

Inna fotografia z tego cyklu (Fot. 105.) ukazuje ten sam przykościelny krzyż, który cztery lata później znalazł się na fotografiach z serii *Drzewo poznania*, tutaj jednak obraz został wzbogacony o pewien ważki element zewnętrzny.



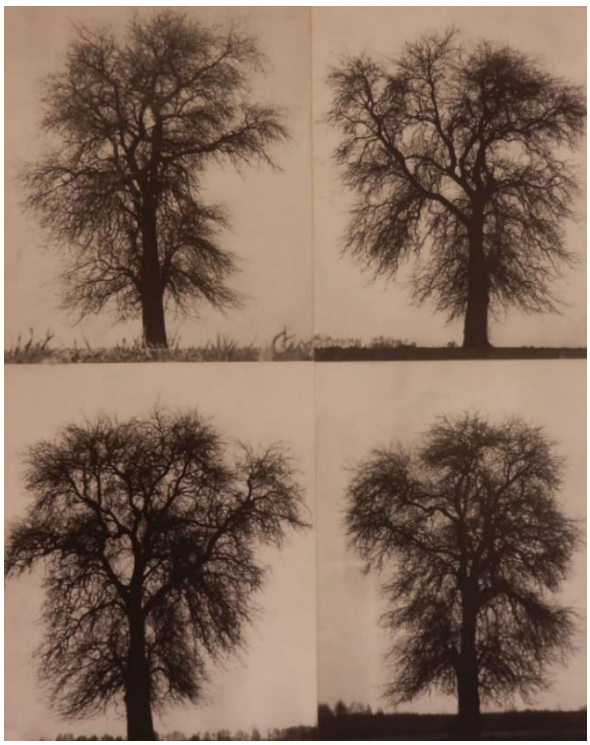
Fot. 105. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

W widoczny między gałęziami drzew krzyż zostały wpisane jasnozłociste kłosy zbóż, co w sposób oczywisty odnosi się do dogmatu o przemianie chleba w ciało Chrystusa podczas Eucharystii, będącej powtórzeniem ukrzyżowania. Umęczony Syn Boży stał się łącznikiem między człowiekiem i Bogiem, świętym pokarmem i źródłem życia wiecznego. Chleb symbolizuje ciało bóstwa, ofiarę, światło oraz mądrość – łączy więc niejako to, co zwyczajne,

[966] Tamże, s. 71-72.

z tym, co wyjątkowe. Jezus sam siebie nazywa w Biblii chlebem życia[967]. Podobnie szerokie znaczenie symboliczne posiada samo zboże, które określa życie jako dar, obfitość oraz płodność, śmierć i zmartwychwstanie, następstwo życia i śmierci, pożywienie nieśmiertelności i błogosławieństwo, czystość oraz pokorę[968]. Chleb w niektórych wierzeniach jest substancją graniczną, a kłos „łącznikiem światów"[969]- istnieją podania ludowe, opisujące drabinę z bochenków chleba, po której można dostać się do nieba[970]. Nasienie da początek nowej roślinie tylko wówczas, gdy straci starą łuskę, a więc jego część obumrze, przez co wzrastające ziarno staje się symbolem zmartwychwstania, nie tylko w religii chrześcijańskiej, ale także w mitologii staroegipskiej, w historii o śmierci i ponownych narodzinach Ozyrysa[971]. Wszystkie te sensy współgrają z symboliką drzewa.

Symbolem śmierci jest brzoza, której obecność w cmentarnej alei rzutuje na interpretację *Melancholii* (Fot. 27., s. 189) oraz innych wykonanych tej samej modelce zdjęć. Utożsamienie drzewa ze światem duchowym dostrzec można w pracy *Analityczne rozpoznanie fotografii* (Fot. 82., s. 276) , gdzie widoczne jest za okienną ramą. Drzewa w sposób pozornie najprostszy artysta przedstawia w *Fotografii Warunkowej*, gdzie zestawił ze sobą cztery zdjęcia drzew na pierwszy rzut oka bardzo podobnych (Fot. 106.).



Fot. 106. Fotografia warunkowa 1973 r.

[967] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 41-42.
[968] Tamże, s. 488
[969] I. Kubiak, K. Kubiak, dz. cyt., s. 117.
[970] Tamże.
[971] M. Lurker, dz. cyt., s. 275.

Dopiero wnikliwe przyjrzenie się strukturze gałęzi drzew pozwala je od siebie odróżnić i dostrzec, iż w istocie na fotografiach przedstawiono dwa drzewa w lustrzanych odbiciach. Symbol drzewa posłużył tutaj jedynie do ukazania jak bardzo obraz uzyskany przez aparat fotograficzny zależny jest od technicznych uwarunkowań, a także zamysłu twórcy, który przez samą decyzję o wyborze kadru znacząco wpływa na odbiór dzieła. W ten sposób jednak zwykłe drzewo ponownie jawi się jako zagadka, labirynt prowadzący do raju poznania.

Fotografia okazuje się nie tylko oknem na raj, ale również samą rajską rozkoszą, gdyby uznać za nią patrzenie i poznawanie świata. Jeśli, przywołując ponownie słowa Eliadego, „poznanie może radykalnie zmienić strukturę ludzkiej *egzystencji*”[972], fotografia również ją zmienia. Różycki udowadnia to na przykładzie drzewa, sięgając zarówno po głębokie symboliczne treści, jak i wykorzystując najprostsze środki, w które wyposażone jest fotograficzne medium.

[972] M. Eliade, *Historia wierzeń i idei*, dz. cyt., s. 117-118.

III.1.3 Magiczno-sakralna moc kamienia

Drzewo, choć jest elementem przyrody ożywionej, symbolicznie – zwłaszcza dla chrześcijan – związane jest zarówno z życiem, jak i śmiercią. Podobnie kamień, choć zalicza się go do sfery przyrody nieożywionej, posiada ścisły związek z życiem. Seweryn Szczepański zwraca uwagę na obecność kamieni i skał niemal w każdym momencie życia człowieka, od jego narodzin w schronieniu, jakim była niegdyś jaskinia, a później dom jako budowla wzniesiona przez człowieka, poprzez okres dorastania i samą dorosłość, kiedy służy jako narzędzie, materiał czy broń, aż do chwili śmierci i pochowania w kamiennym grobowcu. Kamień jednak, dzięki swoim szczególnym cechom, zawsze w umysłach ludzi odnosił się do czegoś poza nim samym, czegoś duchowego, czego nie można dotknąć ani zobaczyć[973]. Tymi cechami były przede wszystkim twardość i trwałość, które przede wszystkim kojarzą się z siłą. Możliwość wskrzesania ognia za pomocą niektórych kamieni również miała wpływ na postrzeganie ich jako szczególnego elementu otoczenia człowieka[974]. Głazy i skały, nieraz znacznie przewyższające człowieka, zachwycają i jednocześnie budzą grozę, mają więc naturę numinotyczną.

Eliade tak opisuje symboliczną moc kamienia:

„Twardość, szorstkość i trwałość materii stanowią w religijnej świadomości pierwotnego człowieka hierofanię. Nie ma nic bardziej bezpośredniego i samodzielnego, nic szlachetniejszego ani straszniejszego od majestatycznej skały, okazującej pełnię swej siły, czy od bloku granitowego, który wznosi się zuchwale ku niebu. Przede wszystkim kamień istnieje. Jest zawsze sobą i trwa, a co najważniejsze uderza. Zanim człowiek chwyci za kamień, by uderzyć, sam się z nim zderza – niekoniecznie przez dotknięcie, nieraz tylko spojrzeniem – i stwierdza wówczas twardość, szorstkość i potęgę kamienia. Skała objawia człowiekowi coś, co przekracza kruchość ludzkiego sposobu bycia: absolutny sposób istnienia. Jej opór, bezwładność, proporcje i dziwne kształty nie są ludzkie. Są one dowodem obecności czegoś, co olśniewa, przeraża, pociąga i grozi. Widząc wielkość skały, jej twardość, kształty i barwę, człowiek natrafia na jakąś rzeczywistość i siłę, które należą do innego świata niż świat niesakralny, świecki, którego część on sam stanowi”[975].

Namysł ten wskazuje, że kamień wpisuje się w sferę *sacrum* przez swoją odmienność od natury ludzkiej, odmienność, którą człowiek nie do końca pojmuje. Eliade pisze, że „skała

[973] S. Szczepański, *Kamień i skała w mitologii, wierzeniach i obyczajowości ludów indoeuropejskich*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, Wydawnictwo Robert Klimek, Olsztyn 2010, s. 7.
[974] M. Lurker, dz. cyt., s. 82.
[975] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 212.

objawia człowiekowi coś, co przekracza kruchość ludzkiego sposobu bycia: absolutny sposób istnienia”[976], jednak objawienie to nie daje i nigdy nie będzie w stanie dać człowiekowi pełnego zrozumienia wieczności i dlatego właśnie napawa go lękiem.

Interesujące spojrzenie na kamień ukazuje pewien mit indonezyjski, mówiący o genezie śmierci. Historia opowiada jak za dawnych czasów Stworzyciel zwykł spuszczać ludziom na sznurku dary. Pewnego dnia obdarzył ich kamieniem, ale oni go nie przyjęli, gdyż uznali go za bezużyteczny. Poprosili o coś innego, na co bóg zgodził się i spuścił z nieba banana. Dar ten spotkał się z wdzięcznością, a wtedy głos z nieba oznajmił, że odtąd ludzkość będzie jak bananowiec, którego stare pędy obumierają, gdy wypuści on nowe. Oznaczało to, że gdyby ludzie dostrzegli potęgę kamienia i go wybrali, ich życie byłoby trwałe i niezmienne jak on. Eliade stwierdza, że „kamień symbolizuje niezniszczalność i nienaruszalność, a więc i przedłużanie w nieskończoność własnego trwania”[977], ale jest także „symbolem nieprzejrzystości, inercji i nieruchomości, podczas gdy życie w ogóle, kondycję ludzką zaś w szczególności, cechuje kreatywność i wolność”[978].

Symboliczne znaczenie kamienia jest więc niezwykle bogate i różnorodne. Władysław Kopaliński podaje:

> „Kamień jest symbolem praprzyczyny, istnienia, kości Matki-Ziemi; słońca, ognia, grzmotu; potęgi (opiekuńczego bóstwa), bóstwa, Boga, ołtarza; Chrystusa, Kościoła, św. Piotra, próby, męczeństwa, śmierci; duszy (która opuściła ciało); grobu; obrony duszy zmarłego; świadka; kary; martwoty, nieczułości, jałowości; ciężaru; fundamentu; siły, twardości, niezmienności, spoistości; broni; trudności, trudu; długowieczności, wigoru życiowego, płodności, bezpłodności; fallicznym; milczenia, mowy, pamięci, mądrości, zgody z samym sobą, wewnętrznej harmonii, (amulet) szczęścia i zdrowia; złości; bólu”[979].

Kamień posiada więc wiele różnych, często sprzecznych interpretacji. Antagonizmy, tworzące paradoks natury tego symbolu, powodują, że staje się jeszcze bardziej niepojęty, co wzmacnia jego siłę oddziaływania jako nieogarnionego fenomenu.

Kamień, podobnie jak drzewo, sam w sobie nie bywał przedmiotem kultu. Cześć była mu przynależna ze względu na to, do czego się odnosił, czego był siedzibą lub od czego pochodził[980]. Najróżniejsze religie uznawały jednak sakralność tego elementu przyrody nieożywionej. Szczepański poszukuje źródeł tego zjawiska w semantycznych powiązaniach

[976] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 212.
[977] Tenże, *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Oficyna Literacka, Kraków 1992, s. 42.
[978] Tamże.
[979] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 139.
[980] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 212.

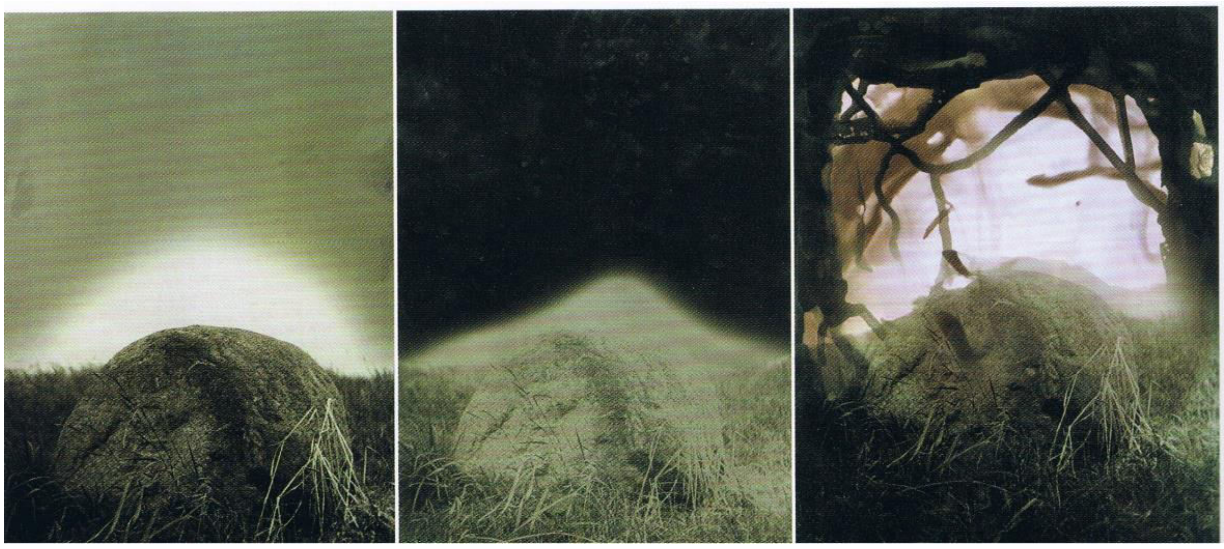
słowa kamień z niebem. Dawało to podstawy do powstawania na różnych obszarach mitów o kamiennym sklepieniu niebieskim, a także „kamieniach piorunowych”[981], które były atrybutami bogów. Poza bóstwami uranicznymi z kamieniami mieli do czynienia również bogowie związani z ziemią. Mity zawierające motywy telluryczne opowiadają często o narodzinach bogów i ludzi z kamieni. Kamienie bywały uważane za siedzibę dusz przodków[982]. Liczne odwołania do symboliki kamienia i skały występują w Biblii. W Starym Testamencie kamień kojarzony jest z górą, kamieniami drogocennymi, a także kamieniem pępkowym, czyli fundamentalnym. W Księdze Daniela (2.34-35) zmienia się w górę jako symbol Królestwa Wiecznego[983]. Księga Rodzaju mówi o wysokiej skale, będącej wyobrażeniem samego Boga (Rdz 49, 24). Tekst jednej z pieśni dziękczynnych, wykonywanych przez Dawida, ukazuje Boga jako opokę i skałę (2 Sm 22, 2n). Psalm 31 natomiast przedstawia Jahwe jako niemożliwy do zdobycia bastion, w którym Izrael ma swoje bezpieczne schronienie (Ps 31, 4). Lurker zwraca również uwagę na ostre rozróżnienie pogańskich kultów kamieni sąsiadujących ludów od przenośni dotyczących izraelskiego Boga. W Księdze Powtórzonego prawa czytamy: „Bo skała ich nie jest jak nasza Skała” (Pwt 32, 31)[984]. Trzydziesty pierwszy rozdział Księgi Wyjścia mówi o tym, jak Jahwe przekazał Mojżeszowi na górze Synaj swoje prawa zapisane na kamiennych tablicach. W ten sposób kamień staje się symbolem „głosiciela prawa”[985]. Kamień stanowi w Piśmie Świętym pierwszy ołtarz, uczyniony przez Jakuba, stąd też pojawia się zwyczaj nazywania pierwszego kamienia lub cegły, rozpoczynającego budowę, kamieniem węgielnym. Bóg daje również Mojżeszowi znaczący nakaz, aby nie budował ołtarza z ciosanych kamieni, gdyż użycie dłuta plugawi kamień i odbiera mu sakralną moc. Naturalny kamień jest symbolem wolności i daru nieba, natomiast obrobiony – niewoli, ciemności i ludzkiego działania[986], dlatego najbardziej fascynujący dla człowieka nie jest kamień opanowany przez niego, ale napotkany bezpośrednio w przyrodzie. Życie Chrystusa, aż do śmierci na Kalwarii, pełne było symbolicznych wydarzeń, które rozegrały się na górach i wzgórzach, z którymi również kojarzony jest kamień[987]. Lurker nazywa je wręcz „kamieniami milowymi na drodze wiodącej

[981] S. Szczepański, *Kamień i skała w mitologii*, dz. cyt., [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, dz. cyt., s. 9.
[982] Tamże, s. 8-14.
[983] K. Kopczyński, J. Skoczylas, *Kamień w religii, kulturze i sztuce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006, s. 35-36.
[984] M. Lurker, dz. cyt., s. 215.
[985] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 139.
[986] Tamże, s. 139-140.
[987] K. Kopczyński, J. Skoczylas, dz. cyt., s. 36.

z ziemskich padołów ku wyżynom niebieskim"[988] i wymienia tutaj pierwsze kazanie Chrystusa (Mt 5, 1-2), wybór dwunastu apostołów (Mk 3, 13n), modlitwę po rozmnożeniu chleba (Mt 14, 23), przemienienie na górze Tabor (Mt 17, 1-8), pojmanie na Górze Oliwnej (Łk 22, 39-46) oraz śmierć na Górze Kalwarii[989]. Chrystus zaś mianem skały określa św. Piotra, jako opokę, kamień węgielny[990]. Sam Jezus staje się kamieniem węgielnym, na którym opiera się istota wiary chrześcijańskiej. 1 List św. Piotra Apostoła mówi o Nim jako o żywymi wybranym kamieniu. Jest to związane z symboliką „białego kamienia"[991] jako miejsca cierpienia Jezusa, a także z tajemniczym kamieniem o nazwie *alatyr* bądź *łatyr*, która prawdopodobnie wywodzi się od łacińskiego słowa *altare*, oznaczającego ołtarz, co ponownie odsyła do zbawiennej ofiary na krzyżu[992]. Interesujące znaczenia przypisuje kamieniowi Apokalipsa, w której Bóg obiecuje każdemu zwycięzcy biały kamyk z nowym imieniem[993], symbolizującym nową osobowość[994]. Równie istotne znaczenie kamień posiada w religii żydowskiej, a także w jednym z nurtów mistyki żydowskiej, jakim jest kabała. Najważniejsze teksty kabalistyczne, takie jak Księga Stworzenia i Księga Blasku, poruszają temat kamienia fundamentalnego[995].

Sakralna potencja kamienia sprawiła, że stał się on idealnym tworzywem, ale także tematem dla sztuki, która – co podkreśla tak często Różycki – od początku była związana z religią. Pierwsze malowidła powstawały na skale w jaskiniach, niezliczone posągi bóstw kute były w kamieniu, który także współcześnie pozostaje jednym z głównych materiałów rzeźbiarskich. Kamień, jako towarzyszący człowiekowi od początku do końca życia, a więc bliski, a równocześnie kompletnie różny od niego i tworzący nieprzekraczalny dystans, pobudza wyobraźnię i inspiruje. Różycki również uległ tej pierwotnej magii, bo już w roku 1969, a więc niedługo po studiach w Toruniu, pod koniec działania grupy Zero-61, pochylił się nad polnym głazem, pozornie tak prostym i oczywistym w swej formie, aby ukazać złożoność jego symboliki i wewnętrzną ambiwalencję. W istocie jest to kamień polodowcowy. Kamienie polodowcowe – inaczej głazy narzutowe lub eratyki – to przyniesione kilka tysięcy lat temu przez lądolód fragmenty litej skały. Głazowiska tworzą w Polsce północnej i środkowej ogromne, wielohektarowe obszary, jednak kamień w dziele Różyckiego. pt. *Kamień polodowcowy* (Fot. 107., s. 311), jest samotny.

[988] M. Lurker, dz. cyt., s. 62-63.
[989] Tamże, s. 63.
[990] K. Kopczyński, J. Skoczylas, dz. cyt., s. 35-36.
[991] M. Zowczak, dz. cyt., s.
[992] Tamże, s. 392-394.
[993] Tamże, s. 37-38.
[994] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, dz. cyt., Ap 2, 17, przypis.
[995] K. Kopczyński, J. Skoczylas, dz. cyt., s. 41.



Fot. 107. Kamień polodowcowy 1969 r.

Jerzy Olek, kurator międzynarodowego projektu *Widzenie Kamienia*, w którym wziął udział także Różycki, właśnie tę „osobność”[996] i „odizolowanie się”[997] podkreśla jako główne źródło ludzkiej fascynacji kamieniem[998]. Fotografie Różyckiego zostały wykonane techniką pseudosolaryzacji, co zdecydowanie wpływa na przekaz. Pseudosolaryzacja, właściwie zjawisko Sabattiera, polega na częściowym odwróceniu obrazu negatywowego na pozytywowy. Kamień w pracy Różyckiego zyskał dzięki temu lekkość, subtelność i tajemniczą poświatę. Na jednej z fotografii zdaje się znajdować w dziwnej jaskini lub między gałęziami krzewu, stworzonymi przez nacieki rozpuszczalnika, podobnie jak w powstałej rok wcześniej *Modlitwie* (Fot. 53., s. 237). W obu dziełach skojarzenia z jaskinią są uzasadnione i znaczące, nasuwają kolejne asocjacje związane z przestrzenią graniczną jako miejscem kontaktu ze światem duchowym. Jaskinia już od czasów przedhistorycznych związana była z obrzędami magicznymi oraz kultem, a szczególnie kojarzona była z królestwem zmarłych. Egipski cmentarz z Lykopolis nosił nazwę *Otwartej Jaskini*. Równocześnie, poprzez związek z archetypem *Magna mater*, jaskinia symbolizuje zarówno śmierć jak i życie. Łazarz został pochowany w grocie i podobnie można sobie wyobrazić grób, w którym po śmierci został złożony Chrystus, a równocześnie za jaskinię uważa się również miejsce Jego narodzin[999]. Kamień dzięki swojemu otoczeniu zostaje tu wpisany w metaforyczną przestrzeń pomiędzy – pomiędzy życiem i śmiercią.

[996] J. Olek, *Widzenie kamienia*, Jerzy Olek, dostępne w: <http://www.fotomedium.pl/foto_projekty/widzenie_kamienia.html>, [Dostęp 15.04.2014].
[997] Tamże.
[998] Tamże.
[999] M. Lurker, dz. cyt., s. 72-73.

Trwałość kamienia ujawnia się w jego zestawieniu z trawą, w Biblii symbolizującą przemijanie[1000]. W Księdze Izajasza czytamy: „Wszelkie ciało to jakby trawa, a cały wdzięk jego jest niby kwiat polny [...] Trawa usycha, więdnie kwiat, lecz słowo Boga naszego trwa na wieki" (Iz, 40, 6. 8), podobnie w Księdze Psalmów: „Dni człowieka są jak trawa; kwitnie jak kwiat na polu: ledwie muśnie go wiatr, a już go nie ma i miejsce, gdzie był, już go nie poznaje" (Ps 103, 15-16)[1001]. W tym kontekście polny głaz pojawia się w 1986 roku w jednej z prac Różyckiego z cyklu *Koszulki Panny Marii* (Fot. 108.).



Fot. 108. Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu

W takim ujęciu głaz na fotografii Różyckiego wiąże się z poszukiwaniem stałości i prawdy oraz zawierzeniem prostej mądrości wiejskiego ludu. W centrum fotografii znajduje się ślad figury Chrystusa w pozycji krzyżowej, ze złączonymi nogami i rozpiętymi ramionami. Jest to figura Chrystusa ukrzyżowanego z prywatnej kolekcji artysty, jednak tutaj rozłożone ramiona nie kojarzą się z krzyżem i cierpieniem, ale z wolnością. Zbawiciel nie znajduje się na krzyżu, ale unosi się w powietrzu, zwrócony w prawo i w górę, co może symbolizować zmartwychwstanie i życie po śmierci. Praca ta jest więc wyrazem wiary i nadziei. Z drugiej strony, jeśli po przeciwnych stronach postawione zostaną nie kamień i trawy, ale ziemia i niebo, głaz staje się symbolem ciężaru ziemskiej egzystencji. Samotność kamienia przywodzi na myśl odrzucenie Jezusa przez współczesnych w jego ziemskiej wędrówce zakończonej męczeńską śmiercią na górze Kalwarii. Kamień jako znak zyskuje nowe odczytanie, staje się symbolem ludzkiej niewoli – jego trwałość i niezmienność okazuje

[1000] Tamże, s. 247.
[1001] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, dz. cyt., Ps 103, 15-16.

się wadą, kamień nie jest w stanie przeistoczyć się i dostąpić prawdziwej wolności życia wiecznego u boskiego boku. Technicznie na fotografii figura Chrystusa została przyłożona bezpośrednio do światłoczułego papieru, ale w taki sposób, że widzimy postać rozmytą, rozdwojoną, co sprawia wrażenie niezwykłości i ulotności. Duchowość skontrastowano z nieubłaganą materialnością, która w tym kontekście staje się synonimem ograniczenia.

Zderzenie życia i śmierci w stałości kamienia w bardzo interesujący sposób pojawia się w pracy z cyklu *Fotografia warunkowa* (Fot. 83., s. 277). Różycki ukazuje kamień obrobiony przez człowieka i kamień naturalny, zestawiając elewację budynku i głazy w kształcie jaj. W pierwszym przypadku kamień z pozoru użyteczny jawi się jednak jako zaniedbany, nieukończony bądź zniszczony, natomiast kamienie w pierwszej chwili kojarzące się z ewokowaniem śmiercią, poprzez swój kształt okazują się symbolizować życie. Kamienie wyjątkowo często związane były z kultami agrarnymi i modlitwami o płodność, mity fińskie nazywają je wręcz „jajami ziemi"[1002]. Kamienie były również utożsamiane z kośćmi Matki Ziemi oraz wierzono, że naturalnie „rodzą się i rosną w ziemi"[1003] i dlatego właśnie „były doskonałym nośnikiem płodności przyrody, człowieka czy zwierzęcia"[1004]. Eliade łączy ten mit z innym, mówiącym o pochodzeniu pierwszych ludzi z kamieni (pojawia się on w wielu kulturach i miejscach świata: Ameryce Środkowej i Południowej, u Greków i Semitów, na Kaukazie i w Azji Mniejszej)[1005]. Mitologia grecka mówi o synu Prometeusza Deukalionie, królu Tesalii, który wraz z małżonką Pyrrą przetrwał zesłany przez Zeusa potop i odnowił ludzkość rzucając za siebie kamienie[1006]. Kamienie te były to „kości"[1007] Matki-Ziemi, przedstawiające „*Urgrund*, niezniszczalną rzeczywistość, macicę"[1008] dla nowej ludzkości. Istnieje również wiele mitów, w których bogowie narodzili się z kamieni[1009]. Eliade zauważa:

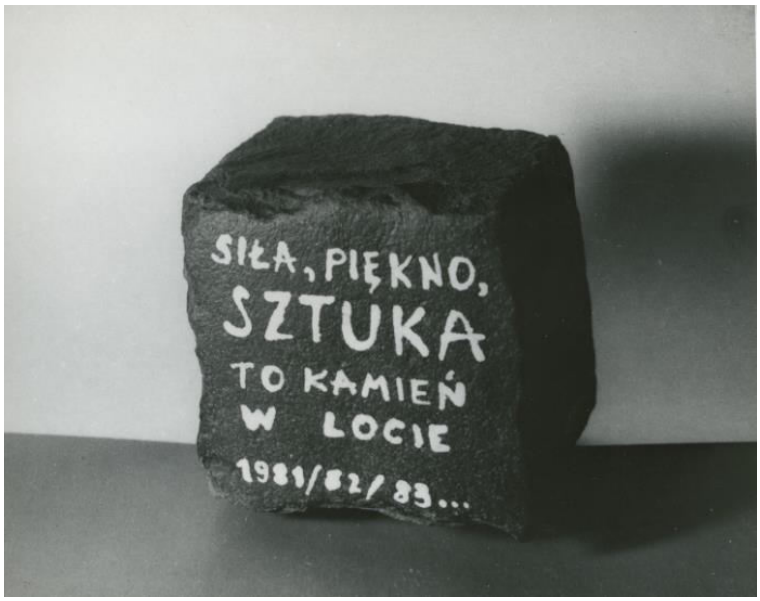
„Stary Testament zachował paleosemicką tradycję narodzin ludzi z kamieni, ale bardziej zaskakujące jest to, że chrześcijański folklor religijny podejmuje tę wizję w szczególnie wzniosły sposób, umieszczając w niej Zbawiciela: czasem w Boże Narodzenie Rumuni mówią o Chrystusie zrodzonym z kamienia"[1010].

[1002] M. Lurker, dz. cyt., s. 37, 41- 42. Por. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 215-220.
[1003] J. Wawrzeniuk, *„Domowy" kult kamieni. Religioznawcze studium porównawcze*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, dz. cyt., s. 42.
[1004] Tamże.
[1005] M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 43.
[1006] V. Zamarovský, *Encyklopedia mitologii antycznej*, przeł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 105-106.
[1007] M. Eliade, *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, dz. cyt., s. 43.
[1008] Tamże.
[1009] Tamże.
[1010] Tamże, s. 43-44.

Judaizm i chrześcijaństwo przejmują wizję kamienia jako źródła życia. Eliade opisuje również interesujące przejawy mitu o kamieniach narodzonych z ziemi w mineralogii. Eliade wymienia Pierre de Rosnela, który pisał, że rubin jest jak dziecko, które żywi się krwią w łonie matki, a także Bernarda Palissy, ceramika, fizyka i geologa żyjącego w XVI wieku, który również wierzył w dojrzewanie minerałów[1011].

Różycki zdaje się nawiązywać do tych przekonań, ponownie odkrywając w kamieniu utajone sensy. Ambiwalentny charakter tego odwiecznego symbolu w jego pracach ma swoje uzasadnienie – jako przedmiot graniczny, podobnie jak Drzewo Życia łączący dwa światy, wyobrażany nieraz w postaci centralnego słupa czy też „kolumny niebios"[1012], był zarówno żywy, jak i martwy[1013]. Człowiek różnie postępował wobec kamieni: z jednej strony, zachwycony takimi jego przymiotami jak twardość, trwałość i potęga, uznawał je za siedliska czy wręcz emanacje *sacrum*, przez co włączał je w obszar kultu, równocześnie jednak te same cechy sprawiały, że wykorzystywał on kamień jako narzędzie lub jedynie miejsce kultu (ołtarz). Właśnie w takich najdawniejszych i najsilniej przemawiających symbolach, przejawia się wyjątkowa polaryzacja świata, w którą doskonale wpisuje się fotografia.

Sztuka nadkonstruktywistyczna z roku 1983 (Fot. 109.), która rok później uzupełniła wystawę *Fotografia monopolowa*, to nie zdjęcie, ale obiekt artystyczny, poruszający tematykę ówczesnej sytuacji politycznej w Polsce, czyli stanu wojennego.



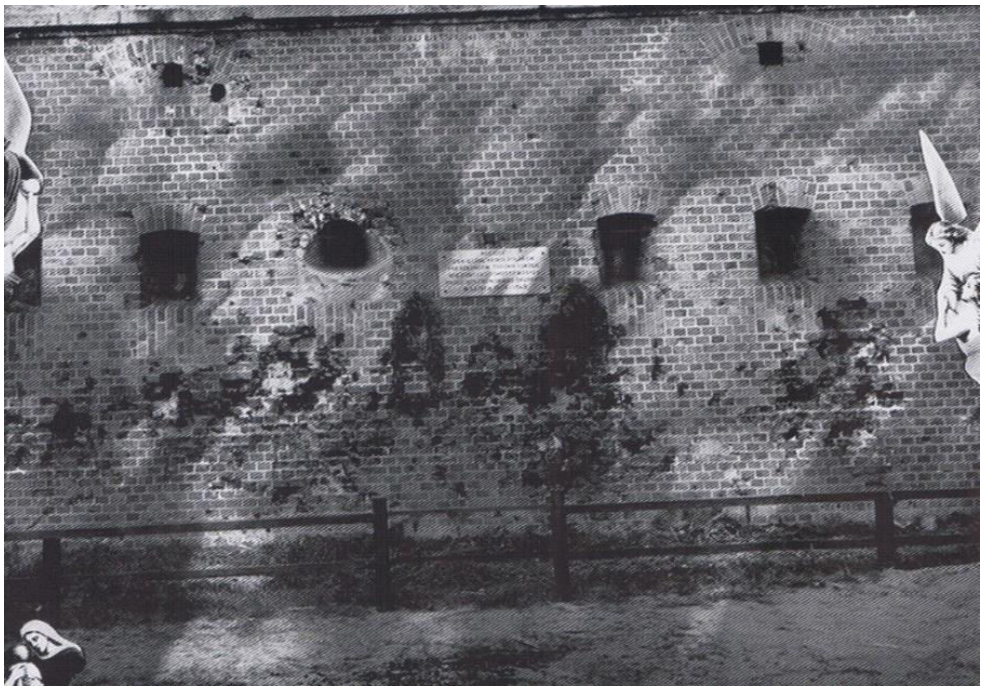
Fot. 109. Sztuka nadkonstruktywistyczna 1983 r.

[1011] Tamże, s. 44-45.
[1012] J. Wawrzeniuk, dz. cyt., [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, dz. cyt., s. 29.
[1013] Tamże.

Dzieło stanowi niewielki, pomalowany na czarno kawałek skały, kształtem przypominający sześcian. Na jednej ze ścian widnieje biały napis: „Siła, piękno, sztuka, to kamień w locie 1981/82/83…". Pozbawione kontekstu słowa brzmią bardzo poetycko. Zestawienie piękna i siły oraz przypisanie tych przymiotów sztuce jawi się jako wyjątkowa jej afirmacja, a mówienie o „kamieniu w locie" zdaje się nadawać martwej i ciężkiej skale lekkości i zdolności latania przynależnej istotom żywym, takim jak ptaki lub motyle. Tło historyczne powstania tej pracy oraz przedstawienie jej obok gorzko-ironicznych dzieł o charakterze zdecydowanie politycznym zmienia jednak tę pierwszą, spontaniczną interpretację. „Kamień w locie" okazuje się najbardziej dosłownym cytatem z ówczesnej rzeczywistości, kiedy to na porządku dziennym dochodziło do ostrych starć między obywatelami i władzą, a siła sztuki polega tutaj na możliwości bycia takim „kamieniem", prawdziwym i zdecydowanym wyrazem poglądów, nieskrywaną reakcją na wydarzenia, protestem, obroną i atakiem zarazem. Różycki pokazuje, że piękno nie musi poprzestawać na bierności i teorii, a sztuka nie powinna odcinać się od życia.

Kamień najczęściej jest związany z historią przez przetworzenie go w formę pomnika. Ten wątek pojawia się na kilku zdjęciach Różyckiego. Na jednej z fotografii z lat siedemdziesiątych (Fot. 21., s. 182) podlotkowi z warkoczami towarzyszy młody mężczyzna z aparatem fotograficznym, który przysiadł na kamieniu właśnie obok pomnika. Zdjęcie w sposób wyraźny zderza ze sobą męskość i kobiecość, dorosłość i dzieciństwo, a także przeszłość i przyszłość. Kamień zamieniony w pomnik służy człowiekowi do upamiętnienia pewnych wydarzeń, podobnie jak sprzęt fotograficzny i klisza. Skała jako materiał staje się symbolem nie tylko trwałości materialnej, ale również mentalnej, znakiem przetrwania ważnej idei czy wspólnej historii w umysłach ludzi.

Kamień stanowi opokę historii także w postaci muru w pracy *Ślad pamięci* (Fot. 110., s. 316) z cyklu *Koszulki Panny Marii*. Fotografia przedstawia miejskie mury obronne z charakterystycznymi strzelnicami. Kamień był tutaj stosowany ze względu na jego trwałość, gdyż mury te miały nie tylko wyznaczać granice miasta, ale skutecznie je chronić. Podobnie tablice pamiątkowe mają chronić przeszłość od zapomnienia. Różycki uzupełnił ponadto fotografię muru i tablicy o wycięte z dewocyjnych obrazów wizerunki aniołów i Marii Panny z Dzieciątkiem, jakby chciał zapewnić historycznym postaciom i wydarzeniom dodatkową pieczę.



Fot. 110. Koszulki Panny Marii – Ślad pamięci 1986 r.

Szczególnie interesujące miejsce kamień znalazł w dziele z cyklu *Fotoandrzejozofia*, w której obraz jasnego znaku krzyża na tle drzewa został uzupełniony o fragment wycięty z fotografii Rydet, przedstawiający zniszczony pomnik antyczny (Fot. 111.).



Fot. 111. Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu

Wbrew pozorom kamienna postać bez głowy oraz otaczające ją kawałki kamienia nie symbolizują jedynie upadku starożytnej cywilizacji, albowiem umieszczone niejako „u stóp" krzyża stanowią podwaliny chrześcijaństwa, jego kulturowy fundament.

Etnograficzna pasja Różyckiego, natura wędrowca i poszukiwacza oraz tęsknota za pierwszym, prymarnym *sacrum* przyrody sprawiły, że artysta powrócił po latach w swoich fotografiach do kamieni polodowcowych. Tym razem wyparł się artystycznych intencji i stworzył wystawę pt. *Kamienne sny* (Fot. 112., 113., 114.), będącą przede wszystkim „głębszą refleksją natury antropologiczno-geologiczno-religijnej"[1014]. Wykonał najpierw analogowo, później za pomocą technologii cyfrowej[1015] wręcz dokumentalne zdjęcia głazowiskom z obszarów Suwalszczyzny i zestawił je z fotografiami kamiennych macew z cmentarzy w Krynkach i Tykocinie. Te pierwsze to jedynie przeszkody dla rolników, kamienie-zawalidrogi, drugie zaś to grobowce o konkretnym religijnym kontekście.



Fot. 112. Kamienne sny 2013 r. – bez tytulu

[1014] A. Różycki, *Kamienne sny*, Centrum Sztuki Współczesnej, Galeria Andrzeja Strumiłły w Suwałkach, październik-grudzień 2013.
[1015] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. V.



Fot. 113. Kamienne sny 2013 r. – bez tytułu



Fot. 114. Kamienne sny 2013 r. – bez tytułu

Kamienie polodowcowe były często wykorzystywane przez Żydów jako macewy, upamiętniające na cmentarzach pamięć zmarłych. Zagłada w czasie II wojny światowej, a także ortodoksyjna zasada, nakazująca Żydom pozostawić grób w nienaruszonym stanie, sprawiły, że cmentarze zarosły i wtopiły się w krajobraz[1016]. Projekt *Kamienne sny* nie jest pozbawiony swoistego artystycznego konceptu: fotografie na wystawie są umyślnie wymieszane. Eratyki z terenów polnych oraz macewy z żydowskich cmentarzy diametralnie różnią się swym charakterem i kulturowym ładunkiem, a jednak – co podkreśla w katalogu

[1016] *Andrzej Różycki „Kamienne sny”,* Centrum Sztuki Współczesnej Galeria Andrzeja Strumiłły, dostępne w: <http://csw-as.org/?p=1612&lang=pl-pl>, [Dostęp 28.11.2013].

Różycki – są trudne do rozróżnienia bez odpowiedniego komentarza słownego[1017]: żydowskie macewy nie są rzeźbione, a zdobią je jedynie skromne inskrypcje w języku hebrajskim[1018], ich funkcje spełniały również głazy w ogóle nienaruszone przez człowieka, o których przeznaczeniu świadczyło jedynie usytuowanie i sąsiedztwo innych macew. Problem ten dotyczy zresztą nie tylko głazów narzutowych w kręgu religii judaistycznej. Kazimierz Grążawski zauważa, że

„[…] każdy większy głaz narzutowy teoretycznie można by uznawać za związany z kultem. Wierzenia ludów oparte w głównej mierze na kulcie przyrody nakazywały widzieć w tego typu obiektach siedliska istot nadprzyrodzonych o magicznym znaczeniu. Inne stawały się ołtarzami ofiarnymi, jeszcze inne widomym znakiem ukrytego pod nim pochówku. Trudności nastręcza nam zatem interpretacja («nadinterpretacja») tego typu obiektów bez śladów pochodzenia antropogenicznego na ich powierzchni (dołków, zagłębień misowatych), występowania (lub nie) w ich kontekście stanowisk osadniczych, w szczególności cmentarzysk, które w sposób naturalny mogą swoją funkcję wiązać ze sferą *sacrum* lokalnej społeczności”[1019].

Odróżnienie kamieni, które wiążą się w jakiś sposób z kwestiami religijnymi od tych, które są jedynie neutralnym elementem krajobrazu, okazuje się sprawiać ogólne trudności. Różycki podkreśla, że fotografowane przez niego cmentarze, w miarę utraty pierwotnych, użytkowych funkcji miejsc chowania zmarłych, wyglądem zaczynają przypominać polne głazowiska. Artystę urzeka ta bliskość natury i religii oraz wyrażająca ją prostota żydowskich mogił[1020].

Głazy narzutowe znajdowały szczególne miejsce także w wierzeniach pogańskich i wciąż mają znaczenie w religii chrześcijańskiej – przykładem jest tutaj ogromny Trygław na cmentarzu w Tychowie. Różycki pokazał pojedyncze kamienie, a także ich nagromadzenie w przestrzeni, kamienie obdarzone przez ludzi sakralnym znaczeniem i nienaruszone od czasów polodowcowych głazy ze stanowisk geologicznych[1021]. Tytuły wystaw *Kamienne sny* czy też *Odległe kamieni milczenie* personifikują eratyki, zmieniają je w zaklętych rycerzy, którzy niczym stare fotografie przechowują pamięć o czasach, których oglądający nie mogą już znać. Ponownie pojawia się u Różyckiego zagadka i niewiadoma, niezwykłość i wzniosłość, pytania dotyczące świata przyrody, ale również kultury. Po raz kolejny Różycki sięga po kontrasty, zderza przyrodę ożywioną (soczysto zieloną trawę, drzewa, pasące się konie i wreszcie samego siebie) z nieożywioną, naturę z kulturą, pamięć z zapomnieniem,

[1017] A. Różycki, *Kamienne sny*, dz. cyt.
[1018] Tamże.
[1019] K. Grążawski, *Kamień kultowy w Wysokiej Wsi pod Dylweską górą na tle osadnictwa mikroregionu*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, dz. cyt., s. 110.
[1020] A. Różycki, *Kamienne sny*, dz. cyt.
[1021] *Andrzej Różycki „Kamienne sny”,* dz. cyt., [Dostęp 02.12.2013].

trwanie z przemijaniem. Znaczące jest również użycie fotografii dokumentalnej do wyrażenia prawd symbolicznych.

Omawiane tu projekty artystyczne dotykają tajemnicy kamienia, ale także tej wyjątkowej przestrzeni, jaką jest wydzielony obszar cmentarza. Cmentarz jest miejscem, na którym ludzie są sobie równi, choć w przypadku chrześcijańskiej Europy fakt ten dostrzeżono stosunkowo późno. Żydzi od wieków grzebali wszystkich ludzi w jednakowy sposób (wyjątkowo stawiając bogatsze nagrobki zasłużonym mężom). Dopiero tworzenie cmentarzy pozamiejskich sprawiło, że zaczęto postrzegać te miejsca jako trwałą przestrzeń, naznaczoną określonymi zasadami i wpływającą na ludzkie zachowanie, w czym kultura żydowska miała największy udział.

Jacek Kolbuszewski, analizując „semiotyczny pejzaż cmentarza”[1022], podkreśla indywidualny charakter cmentarzy żydowskich i chrześcijańskich, zwracając równocześnie uwagę na ich sensy i wzajemne przenikanie się wpływów. Cmentarz jest obszarem szczególnym, wyodrębnionym geograficznie i symbolicznie, a poprzez swoją funkcję jako miejsca grzebania zmarłych pozostającym na granicy dwóch światów: materialnego i duchowego, doczesnego i przyszłego. Kolbuszewski mówi o „przestrzeni wyposażonej znakowo”[1023], na której nie tyle łączą się treści pragmatyczne i symboliczne rytuałów pogrzebowych, co następuje „symboliczna waloryzacja owych poczynań praktycznych” [1024]. Cmentarze stają się w ten sposób przestrzenią sakralną, która wyłamuje się z obowiązujących reguł, staje się trwała, gdyż chronią ją zarówno przepisy administracyjne, jak i nakazy religijne, to natomiast sprawia, że czas jest w tym obszarze pojmowany inaczej[1025]. Kolbuszewski wyjaśnia to w ten sposób:

„Kategoria «wiecznego domu» bądź «miejsca wiecznego spoczynku», widomie ponadwyznaniowa, powołuje zatem do istnienia na cmentarzu znaki, których trwałość większa jest od trwałości ludzkiego życia. Stawia się zatem kamienie i pomniki nagrobne, macewy i stele, jako znaki trwałości pamięci o zmarłych. Wreszcie fakt uznania cmentarza za przestrzeń trwałą pociąga za sobą celowość, a nawet często konieczność jej delimitacji przez stosowne ogrodzenie, oddzielające od siebie sfery *sacrum* i *profanum*, wytyczające granice, których przekroczenie determinuje pewne specyficzne formy ludzkich zachowań”[1026].

[1022] J. Kolbuszewski, *Semiotyczny pejzaż cmentarza*, [w:] *Cmentarze żydowskie*, red. J. Woronczak, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 27-37.
[1023] Tamże, s. 31.
[1024] Tamże.
[1025] Tamże, s. 32.
[1026] Tamże, s. 33.

Odgrodzenie cmentarza jako przestrzeni odmiennej jakościowo wiąże się również ze szczególną symboliką bramy, jako miejsca i momentu przejścia z jednego stanu egzystencji w drugi, z jednego świata do drugiego oraz z czasu skończonego do wieczności[1027]. Również pionowy kształt macewy nawiązuje do symbolu bramy, jako granicy między światem ziemskim i niebieskim[1028].

Cmentarz w kulturze żydowskiej nie jest miejscem, które budzi lęk. Świadczy o tym sposób, w jaki są określane: bejt ha-kwarot (dosłownie „mieszkanie grobów"[1029]) lub bejt ha-chaim („mieszkanie żyjących"[1030]), bądź też niezbyt poprawne językowo sformułowanie gedort (właściwie „gut ort"[1031] czyli „dobre miejsce"[1032]). Z drugiej strony jednak takie nazewnictwo można uznać za oznakę ucieczki przed nazywaniem śmierci po imieniu oraz wyraz pragnienia jej oswojenia czy wręcz obłaskawienia[1033]. Podobnie żydowskie rytuały i zwyczaje związane ze śmiercią wynikają zarówno z lęku przed nią, jak i judaistycznymi poglądami na życie. Śmierć jest nierozerwalnie związana z życiem, jest jego nieodłączną częścią i go nie kończy, a jedynie zmienia[1034]. W ten sposób cmentarz i kamień okazują się sobie niezwykle bliskie, gdyż pozornie synonimiczne czy w metaforyczny sposób tożsame ze śmiercią okazują się mieć ogromny symboliczny związek z życiem.

Różycki porusza jeszcze jedną interesującą kwestię. Cmentarz łączy w sobie swego rodzaju bez-czas i bez-przestrzeń, a równocześnie jest zwieńczeniem ludzkiego życia, odmierzanego z sekundy na sekundę. Sam artysta nazywa swoją wystawę „misteryjnym i magicznym spotkaniem wędrowców i tułaczy, w czasie i przestrzeni, ludzi i skał"[1035] i dodaje:

„Kamienie przewędrowały z odległej, zimnej północy. Żydzi askenazyjscy w krótkiej wędrówce (zeszłego tysiąclecia) przyszli na te tereny ze wschodu jak i z zachodu, wcześniejszą tułaczkę odbyli, jak wiemy, z południowego-wschodu (Izraela). Ja przyjechałem fotorejestrować z samego centrum kraju. Przedtem

[1027] Tamże.
[1028] K. Bielawski, *Kilka słów o cmentarzach żydowskich i obyczajach związanych z pogrzebem,* Kirkuty.xip.pl, dostępne w: <http://www.kirkuty.xip.pl/ciekawostkipelny.htm>, [Dostęp: 23.08.2014].
[1029] J. Kolbuszewski, *Semiotyczny pejzaż cmentarza*, dz. cyt., [w:] *Cmentarze żydowskie*, red. J. Woronczak, dz. cyt., s. 374.
[1030] Tamże.
[1031] Tamże.
[1032] Tamże.
[1033] Tamże.
[1034] S. P. Philip De Vries, *Obrzędy i symbole Żydów*, przeł. A. Borowski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000, s. 344.
[1035] A. Różycki, *Kamienne sny*, dz. cyt.

musiałem migrować po wojnie z rodzicami ze wschodu (zza Buga). Zaiste rozliczni świadkowie tułactwa i wędrowania są godni spotkania w jednym miejscu, na jednej wystawie, by poznać się bliżej”[1036].

Ponownie więc, choć nie bezpośrednio na fotografiach, pojawia się tutaj motyw drogi.

Eratyki i macewy w fotografiach Różyckiego wtapiają się w przestrzeń łąk i pól, zarastają mchem, przesłaniają je trawy i polne kwiaty, a jednak przez swoje szare, skalne oblicze oraz nagromadzenie w jednym miejscu wybijają się spośród zieleni pejzażu. Kamienie przyniesione przez lodowiec trwają w miejscu od tysięcy lat, wierne ziemi, która stała się dla nich domem, natomiast macewy nie przestają oznaczać i chronić domów zmarłych, zgodnie z żydowską zasadą „nienaruszalności grobu”[1037], zabraniającą ponownego wykorzystania grobowca, a także likwidowania cmentarzy[1038]. Kamień staje się upostaciowieniem pamięci, jego milczenie nie jest biernością, a sen to nie odpoczynek, lecz istnienie na innym poziomie rzeczywistości, w świadomości sakralnej. Stanowi tu również synonim samej fotografii, która podobnie jak on przechowuje pamięć o dawnym świecie i staje się współczesnym wyobrażeniem osi kosmicznej, łączącej przeszłość z teraźniejszością, pozwalającą wyciągać wnioski o przyszłości, pochylać się nad śmiercią i wierzyć w przedłużenie życia, gromadzić się wokół niej na rodzinnych rytuałach.

Zdzisław Toczyński, pisząc o archetypie cienia, odwołuje się do słynnej platońskiej metafory jaskini:

„Obraz fotograficzny jest miejscem kontaktu przeszłości i teraźniejszości, snu i jawy. Fotografia i obraz fotograficzny mogą być interpretowane w kategoriach magicznych; przylegają bowiem do archetypu cienia, pojawiają się nagle, jakby poza nasza świadomością i trwają. Cień przychodzi do nas z pierwotnej jaskini, z niebytu, z ciemności, z zaświatów, z miejsc, przed którymi czujemy podświadomy lęk i szacunek. Jest potwierdzeniem bytu, naocznym znakiem jego istnienia. To nic, że w Platońskiej jaskini cienie na ścianie są fantomami bytów egzystujących gdzie indziej. Właśnie owe cienie są znakami rzeczywistego, one weryfikują istnienie bytów”[1039].

Jaskinia od starożytności jest wzorcem miejsca granicznego, nie tylko między światem duchowym i materialnym, ale także między obrazem i rzeczywistością, prawdą i ułudą. Fotografia, związana z archetypem cienia, objawia realność bytów, a więc ujawnia prawdę,

[1036] Tamże.
[1037] Tamże.
[1038] Tamże.
[1039] Z. Toczyński, dz. cyt., [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 53.

która staje się dla człowieka oparciem. Marianna Michałowska pisze wręcz, że „pomimo wszelkich prób jej «uwirtualniania» fotografia pozostała dziedziną sztuki najsilniej związaną z rzeczywistością (zachowując status *cytatu* ze świata realnego)”[1040]. Fotografia będąc częścią świata obrazów, demaskuje je, wskazując przy tym stałe punkty, wokół których człowiek może budować swój świat – staje się *axis mundi*.

[1040] M. Michałowska, *Odnowienie pamięci*, dz. cyt., s. 92.

III.2. Fotografia w paradygmacie czasu. Między historią ogólną i prywatną pamięcią, a ewolucją medium

III.2. 1 Czas, historia, pamięć w sztuce Różyckiego

Recepcja oraz utrwalanie historii, zapis służący pamięci to nie tylko strefa fotografii dokumentalnej. Również w możliwościach fotografii artystycznej leży poświadczanie prawdy, podobnie jak dokument posiada w sobie ogromne potencje kreacyjne. Tak jak dokument przedstawia tylko fragment rzeczywistości[1041], podobnie fotografia jako część sztuki – choć ukazuje tylko pewien rodzaj prawdy, przesianej przez sito artystycznych konwencji oraz osobistych doświadczeń i sądów – potrafi być bardzo cennym źródłem wiedzy o minionych czasach. Artystyczne foto-teksty Różyckiego stanowią takie właśnie źródło. Sam artysta stwierdza:

„W teorię tworzącą przyszłość wplatam historię, wspólnota myślenia teoretycznego i historycznego pozwala mi iść do przodu, ale czasami uważam, że programowo należy się obejrzeć i cofnąć. Nawet przystając, choć na chwilę, lepiej można zaobserwować pole nadchodzących czasów. Proponuję weryfikację historyczną. To jest ostra weryfikacja, krytyczne odnoszenie się do zaistniałych wydarzeń, patrzenie na nie wręcz brutalnie. Lepiej świadomie penetrować historię, niż nieświadomie brnąć w nowe”[1042].

Fotografia jako swoisty wehikuł czasu jawi się szczególnie w serii *Fotografia nostalgiczna*. Już sam jej tytuł kieruje ku przeszłości, również warstwa formalna stanowiących ją dzieł, opiera się na tym samym koncepcie, co *Polska jesień* (Fot. 62., s. 248) i zwraca uwagę na problematykę czasu. Nałożenie na siebie dwóch klisz – autorstwa Różyckiego oraz fotografii wykonanych przed laty przez jego ojca – sprawia, że nachodzą na siebie również dwa odmienne czasy, jednak oba stanowią części paradygmatu przeszłości, co tym wyraźniej podkreśla nieuchronność i wszechobecność przemijania. Seria ta wiele mówi także o samej fotografii.

Szczególna sytuacja zachodzi w dziele (Fot. 56., s. 241) wykorzystującym fotografię Niny Różyckiej, *Zatrutą studnię* z 1965 roku (Fot. 26., s. 187) oraz dzieło z cyklu *Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni* z 1986 roku (Fot. 57., s. 242), gdzie autotematyzm oraz intertekstualność wpływają na mocne skomplikowanie treści, szczególnie pod względem

[1041] M. A. Potocka, *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010, s. 157, 162-163.
[1042] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 10.

ukazywanego czasu. Postać artysty została tutaj wkomponowana w obraz w taki sposób, aby odbiorca miał wrażenie, że stoi on za studnią, jakby pragnął sfotografować swoją matkę od tyłu. Mamy tu do czynienia nie tylko z dystansem czasowym pomiędzy poszczególnymi fotografiami, ale także ze znaczącym pomieszaniem czasu w ogóle. Dosłowna warstwa obrazu ukazuje sytuację, w której syn pragnie sfotografować matkę, będącą tu prawdopodobnie młodszą od niego samego, a równocześnie zdarzenie to jest przedstawiane jako pierwowzór innego jego dzieła, z dzisiejszej perspektywy należącego do historii.

Praca tworzy „preposteryjną historię”[1043], która „odwraca linearną chronologię narracji, pozwalając łączyć w wizyjny sposób przeszłość i przyszłość, a właściwie – sytuując przeszłość i współczesność obok siebie”[1044]. Warto wyjaśnić za Iwoną Kurz, iż

> „preposteryjny to tyle, co «absurdalny, sprzeczny ze zdrowym rozsądkiem» – absurdalnie łączy pre– i post– (Mateusz Salwa proponuje, by tłumaczyć go na polski jako poprzedniczy) i odwraca chronologię: to, co późniejsze, poprzedza to, co wcześniejsze. Historia preposteryjna nie wiedzie od przeszłości do teraźniejszości, lecz od teraźniejszości do przeszłości”[1045].

Różycki w *Fotografii nostalgicznej* cofa się od współczesności ku czasom minionym, ale w samych dziełach stawia wiele różnych poziomów czasowych w jednej linii.

Dziełem, które łączy w sobie historię świata, narodu oraz prywatne losy rodziny artysty jest wspomniana *Polska jesień* (Fot. 62., s. 248), którą za Markiem Janczykiem i Iwoną Święch nazwać można „pochyleniem się nad przeszłością, mitem, romantyzmem, a także refleksją nad pamięcią historii narodu, która jest świętością wszystkich, a jednocześnie historią rodzinną będącą osobistym, prywatnym *sacrum*”[1046]. Trzon tego dzieła stanowi fotografia autorstwa ojca Różyckiego przedstawiająca scenę z czasów bliskich kampanii wrześniowej. Różycki wzbogacił ją własnymi elementami w roku 1968, a następnie 2004. Problem czasu w kontekście tych prac dotyczy zarówno tego, co jest ukazane na fotografiach, a więc daty wykonania zdjęcia, jak i czasu powstania danej odbitki i ostatecznej syntezy różnych fotografii. Szczególną relację fotografii i czasu przedstawia dzieło pt. *Legenda* (Fot. 63., s. 248), gdzie na fotografię wiejskiej drogi nałożony został wizerunek żołnierzy w mundurach pozujących do wspólnego zdjęcia. Fotografia, która utrwala

[1043] M. Michałowska, *Foto-teksty w badaniach historiograficznych – wokół refleksji Paula Ricoeura*, „Dyskurs. Zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu” 2011, nr 12 s. 134.
[1044] Tamże.
[1045] I. Kurz, *Prawdziwe? Między jawą a snem. O filmach Anny Baumgart* Magazynszum.pl, dostępne w: <http://magazynszum.pl/krytyka/iwona-kurz-o-annie-baumgart>, [Dostęp: 20.11.2015].
[1046] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s 7.

wydarzenia, buduje pamięć, ale również wytwarza stosunek do nich oraz kreuje wizerunek konkretnych osób, jest w stanie zbudować czyjąś legendę.

Chwila naciśnięcia spustu migawki to moment, kiedy „żywa pamięć zostaje przeobrażona w świadectwo”[1047]. Różycki w *Fotografii nostalgicznej* zaświadcza niejako o świadectwie, które składał za pomocą wykonywanych przez siebie zdjęć jego ojciec, i zarazem wyraża odczucia, jakie wywołały w nim już wcześniej zapośredniczone przez obraz treści, zamieniając amatorski dokument w sztukę. Dzięki tej artystycznej postawie osobiste doświadczenie nostalgii uczynił, jak sam przyznaje, nie do końca świadomie, doświadczeniem uniwersalnym[1048].



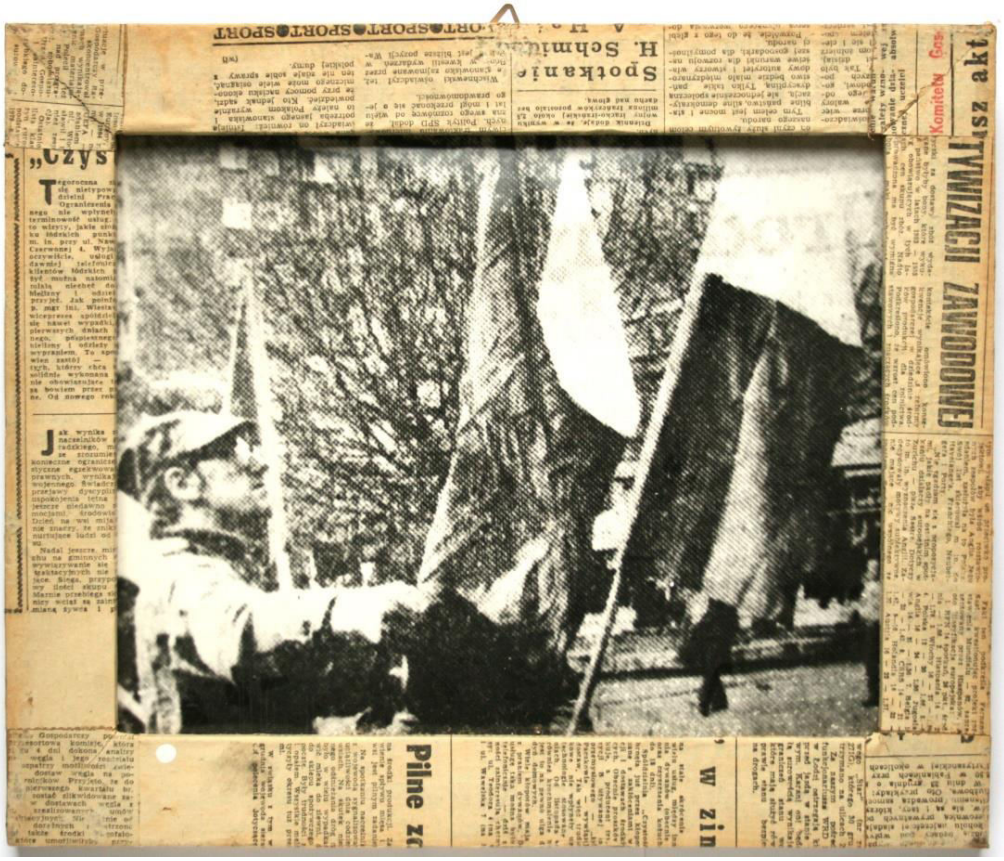
Fot. 115 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – Rozdarcie

Roztargana w połowie fotografia studentów w wojskowych czapkach zdaje się być starym dokumentem, przechowywanym w segregatorze, o czym świadczą okrągłe dziurki w górnych rogach (Fot. 115.). Rysy, zgięcia i obszarpane krawędzie sugerują odbiorcy, z jak starym zdjęciem ma do czynienia. Wszystkie te elementy fotografii wyraźnie kontrastują z wpisanym w nią zdjęciem pt. *Na drodze z Torunia do Łodzi* pochodzącym z czasów Zera-61. Przedstawia ono przede wszystkim chmury i dwie idące lekkim krokiem postaci. Pomimo kontekstu historycznego zawartego w tytule (historia artystycznej zmiany, zaznaczenie procesu przejścia z Zera-61 do Warsztatu Formy Filmowej), zdjęcie robi wrażenie lekkiego w temacie. Posiada idealnie równe krawędzie, lecz ono również zostało

[1047] M. Michałowska, *Foto-teksty w badaniach historiograficznych*, dz. cyt., s. 243.
[1048] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIII.

roztargane, co wprowadza element zamętu i niejasności. Niejednoznaczność tej pracy wpasowuje się w strategię Różyckiego czynienia ze swoich fotomontaży dzieł tajemniczych i otwartych interpretacyjnie.

Różycki często świadczy o ogólnej bądź prywatnej historii, jednak nigdy nie próbuje udawać, że czyni to w sposób obiektywny – tworzy dzieła silnie zabarwione własną oceną bądź emocjami. Odwołuje się nie tylko do przeszłości, ale również komentuje realia sobie współczesne (z dzisiejszej perspektywy jawiące się jako rzeczywistość historyczna), jak to miało miejsce w *Fotografii monopolowej* (Fot. 116.).



Fot. 116. Fotografia monopolowa 1984 r. – bez tytułu

Gustaw Romanowski bardzo trafnie opisuje wystawę tych fotografii:

„*Fotografie monopolowe* pokazane po raz pierwszy w 1984 r. w alternatywnej, więc niejako podziemnej Galerii «Czyszczenie dywanów», to świetna parodia ówczesnego życia politycznego i swoisty dokument czasu. Ironiczne i prześmiewcze «landszafty» oprawione w obskurne ramki, oklejone «porządnie» papierem gazetowym, prezentują totemy ówczesnej propagandy: portret generała w sześciu wersjach, uliczne rewizje i zatrzymania ludzi przez wojskowe patrole, pierwszomajowe pochody i takie symbole «sukcesów gospodarczych», jak stado trzody chlewnej, talerz z kawałkiem kiełbasy w eleganckiej zastawie, stojąca przed sklepem długa na kilkaset metrów kolejka. Materiałem zarówno gazetowych ramek, jak i obramowanych nimi «obrazów» są wycinki z «Głosu Robotniczego», ówczesnego pogrążającego się w propagandowych idiotyzmach organu komunistycznej partii. Zaproponowana przez artystę ilustracja tamtego czasu «walki i porozumienia»

wygląda dziś jak prehistoryczny relikt. Jedynym akcentem przywracającym posmak rzeczywistości jest uzupełniająca tę obrazkową historyjkę, leżąca na biało-czerwonej fladze, kostka brukowa – częsty w czasach PRL oręż w walce z oddziałami ZOMO – ozdobiona ironiczną inskrypcją: *Kamień jak to kamień spokojnie czeka na czas swojej rewolucji.* Na innym kawałku granitowego kawałka bruku napisany na nim minimanifest stoicko kontestującego artysty: *Siła, Piękno SZTUKA, to kamień w locie 1981/82/83*, zamyka ostatecznie tę sekwencję rozliczenia ze stanem wojennym"[1049].

Fotografia monopolowa pod każdym względem stanowi odbicie czasów, w których zaistniała – jest rodzajem rozliczenia, bronią, wyrazem sprzeciwu, ale poprzez żart i ironię. Sam artysta nazywa ją „artystycznym figlem"[1050]. Tomasz Ferenc, pisząc o tematyce politycznej w sztuce, zauważa, że poruszanie jej w tamtym okresie stanowiło zdecydowany problem dla artystów. Nowe możliwości, choć może się to wydawać paradoksalne, pojawiły się dopiero w czasie stanu wojennego. Wcześniejsze lata siedemdziesiąte to czas dominacji sztuki medialnej, poruszającej przede wszystkim motywy autoteliczne. Tego typu dzieła również bywały niejawną krytyką wykorzystywania obrazów w działaniach propagandowych. Lech Lechowicz, jako grupę, która przodowała w takich projektach, wymienia Warsztat Formy Filmowej, którego członkiem był Różycki[1051]. *Fotografia monopolowa* nie jest pozbawiona wątków autotematycznych, a z pewnością stanowi przykład sztuki intertekstualnej. Użycie wycinków z gazet, zawierających fotografie prasowe, sprawia, że prace te stają się świadectwem nie tylko tamtych realiów, ale także mediów ukazujących tamte czasy. Są to już nie tyle „*cytaty* ze świata"[1052] czy cytaty z pamięci, ale cytaty z cytatów, lub może raczej cytaty sparafrazowane, ale w ten sposób, że propagandowe treści stały się propagandą przeciw samej sobie.

Czas w sztuce łódzkiego artysty to zarówno konkretny okres w dziejach, jak i nieogarniona siła, trzymająca w swej pętli całą rzeczywistość i każdą jej cząstkę. Liczne prace Różyckiego ukazują samo działanie czasu, jego wpływ na postrzeganie minionych wydarzeń, a także bezpośrednio na konkretnych ludzi i przedmioty. Przemijania oraz pamięci w sposób nieunikniony dotyka również cykl *Kamienne sny* (Fot. 112., s. 317; 113., 114., s. 318), przedstawiający żydowskie cmentarze. Śmierć, przeznaczenie, oraz pamięć są również tematem wspominanej już pracy pt. *Klatka* (Fot. 92., s. 292). Inne dzieło ukazuje tablicę pamiątkową na murze i nosi znamienny tytuł *Ślad pamięci* (Fot. 110., s. 316). Kolejna

[1049] G. Romanowski, dz. cyt., s. 2, [Dostęp: 08.08.2014].
[1050] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 9.
[1051] L. Lechowicz, *Między politycznym bezpieczeństwem a polityczną poprawnością. Rozważania nad sztuką medialną w Polsce dekad powojennych*, [w:] *Przestrzenie fotografii*, red. T. Ferenc, K. Makowski, dz. cyt., s. 163-167.
[1052] M. Michałowska, *Odnowienie pamięci*, dz. cyt., s. 92.

praca odwołuje się bezpośrednio do wpływu czasu na otaczający nas świat, a także utrwalającą go fotografię. *Działanie czasu* (Fot. 117.) przedstawia pomnik ledwo widoczny za żółtymi smugami farby anilinowej, symbolizującej właśnie czas, zacierający nawet ślady po śladach przeszłości.



Fot. 117. Działanie czasu 1968 r.

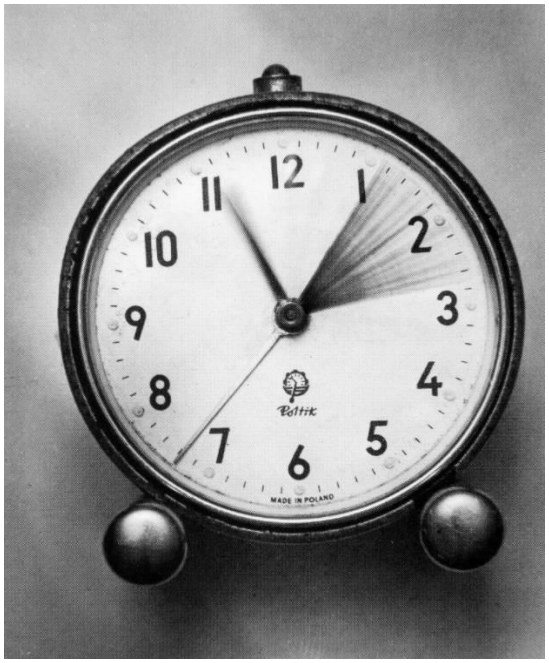
Praca ta stała się idealnym tłem dla dzieła ze wspomnianego już w tym rozdziale cyklu *Fotografia nostalgiczna*, gdzie wpisana weń została wyraźnie ciemniejsza, sepiowa fotografia Niny Różyckiej (Fot. 118.).



Fot. 118. Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu

Oba dzieła, mimo że pochodzą z odmiennych okresów działalności artystycznej Różyckiego, traktują o przemijaniu, *Działanie czasu* czyni to jednak w sposób bardziej

uniwersalny i metaforyczny, natomiast praca z 2004 roku jest zdecydowanie osobista i dotyczy konkretnych wspomnień i ludzi. Fotografia utrwala czas jako pewien okres, a także warunki i nastrój z nim związane, jednak narzędziem, za pomocą którego człowiek próbuje choćby w pewnej mierze zapanować nad czasem samym w sobie, jest zegar. Pomiar czasu nie pozwala ani go zatrzymać, ani cofnąć, ale daje mniej lub bardziej uzasadnione odczucie kontroli. Zegar, dziś powszechne urządzenie, stał się symbolem czasu, nic więc dziwnego, że Różycki odnosi się do jego upływu nie tylko poprzez ukazywanie efektów tego zjawiska, ale także poprzez fotografie zegarów.



Fot. 119. Fotografia warunkowa 1973 r. – bez tytułu

Najsilniej zwracającym uwagę elementem fotografii z cyklu *Fotografia warunkowa* (Fot. 119.) jest rozedrgana wskazówka, niemal rozmyta między ósmą a siedemnastą minutą po godzinie jedenastej. Odbiorca spoglądający na fotografię okrągłego budzika może wręcz odnieść wrażenie, że Różycki sfotografował sam czas – tę niematerialną, tak trudną do zdefiniowania wielkość.

Zegary pojawiają się również w innym bardzo interesującym dziele artysty (Fot. 120., s. 331), ukazującym kliszę filmową z wyraźną perforacją oraz stykające się dwie klatki, na których utrwalone zostały odstające od kamienicy okrągłe zegary. Górne zdjęcie ulokowane zostało w pozycji pionowej, dolne natomiast w pierwszej chwili sprawia wrażenie lustrzanego odbicia pierwszej fotografii, jednak przedstawiony tam zegar jest inny, a sam obraz jest odwrócony jedynie o dziewięćdziesiąt, a nie sto osiemdziesiąt stopni.



Fot. 120. Bez tytułu 1967 r.

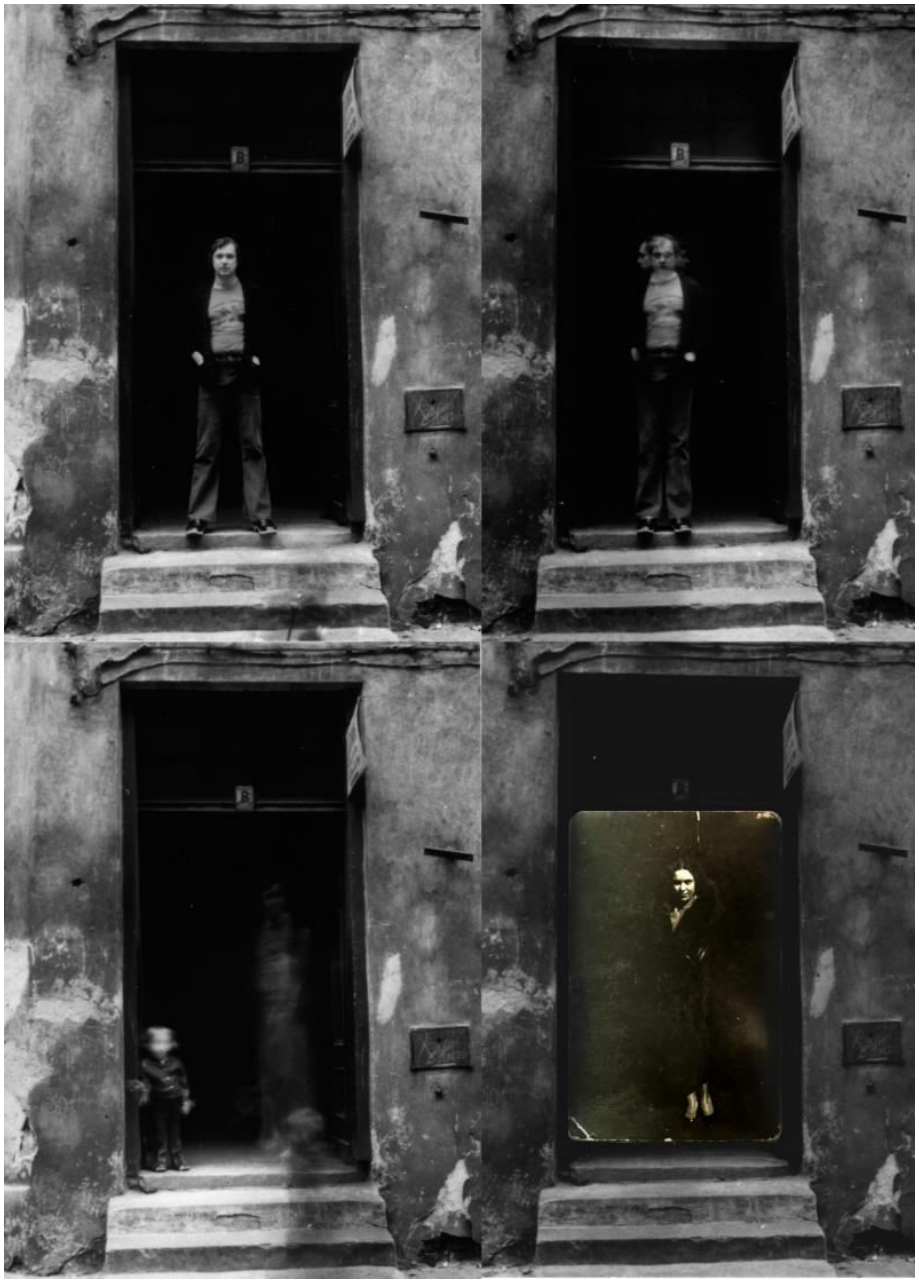
Zegar z pierwszej fotografii na zdjęciu stanowi symbol czasu, w rzeczywistości natomiast również został użyty nie tylko jako aparat do mierzenia czasu, przydatny dla przechodniów, ale także znak wskazujący na gabinet zegarmistrza, a więc symbol samego siebie. Ukazanie brzegów błony filmowej wskazuje na autotematyzm przedstawienia. Można przypuszczać, że w omawianej tu pracy autor dokonuje porównania zegara i fotografii jako dwóch narzędzi, za pomocą których człowiek próbuje okiełznać czas. Fotografie utrwalają zdarzenia, przedmioty i ludzi, konkretne obiekty i przestrzeń, zegary są natomiast jedynie elektroniczną linijką dzielącą czas na równe odcinki i pozwalająca na zmierzenie czasu, jaki upłynął między jednym zdarzeniem a drugim. Zdjęcia, zwłaszcza ułożone w pewne ciągi, albumy rodzinne i archiwa, również jednak stają się taką linijką.

Allan Sekula, którego tekst *Reading an archive* rozpowszechnił pojęcie fotografii jako archiwum, za główną i najważniejszą cechę fotograficznego archiwum uznaje poświadczanie autentyczności zdarzeń[1053]. Tę cechę posiadają już jednak lub posiadać powinny, fotografie dokumentalne. W powszechnej świadomości archiwum nie jest kojarzone z pojedynczą fotografią, ale z ogromnymi zbiorami materiałów. Stefan Czyżewski stwierdza wprawdzie, że o wiarygodności świadczy właśnie wielkość zbioru, ponieważ duża liczba fotografii pozwala na wyciągnięcie wspólnych wniosków, które pozwolą zbudować spójny obraz sytuacji[1054], nie zawsze jednak ilość zdjęć była gwarantem prawdy, nieraz wielkim

[1053] M. Michałowska, *Obraz utajony,* dz. cyt., s. 162.
[1054] S. Czyżewski, *Przypominanie niezapomnianego. Stałość polaryzacji emocjonalnej w stosunku do zdjęć z II wojny światowej?*, [w:] *Przestrzenie fotografii*, red. T. Ferenc, K. Makowski, dz. cyt., s. 277-278.

zbiorom i wystawom zarzucano nieautentyczność. Nietrudno też uwierzyć, iż często to pojedyncza fotografia potrafiła ujawnić głęboko ukrytą prawdę. Z pewnością jednak zestawienie wielu fotografii tworzy wrażenie ciągłości i powstania jakiejś historii, choć niekoniecznie zwięzłej i jednolitej.

Fotografia stanowi więc miarę przemijania, a archiwa i rodzinne albumy tworzą nietypową mapę, ukazująca punkty, w których rzeczywistość zanika. Sama fotografia może być uznana za symbol czasu, wehikuł czasu, czy bramę do przeszłości. Taki też tytuł – *Brama* – posiada dzieło Różyckiego z cyklu *Fotografia nostalgiczna*, łącząca pracę *Zanikanie* z 1975 roku (Fot. 6., s. 153) z fotografią matki, Niny Różyckiej, wykonaną przez ojca (Fot. 121.).



Fot. 121. Fotografia nostalgiczna 2004 r. – Brama

Czarno-białe dzieło to zestawienie fotografii, na których ukazany został u wejścia do kamienicy sam autor, przy czym na każdym kolejnym zdjęciu jego postać jest coraz bardziej rozmazana, na trzeciej zaś jest już ledwo widoczna, a z bramy wychodzi mały chłopiec. W pierwotnym dziele na ostatniej fotografii Różycki niemal niknie, natomiast w *Bramie* w to miejsce dodana została fotografia matki Różyckiego. Pustkę zastąpiła stara, zatarta już nieco fotografia w kolorach sepii. Tak jak matka artysty ustąpiła mu miejsca, odchodząc na karty rodzinnego albumu, tak samo postąpi Różycki i każdy człowiek.

Prawda, jaką pokazuje fotografia, to wg Edouardo Pontremolego „prawda Historii"[1055]. Człowiek najczęściej zdaje sobie z tego sprawę dopiero wówczas, gdy fotografia pokazuje osobę, która już nie żyje, przeszłe wydarzenia lub budynek, który zniszczał. Pontremoli zwraca uwagę na niezwykłość sytuacji, kiedy na fotografii widzimy osobę, która już umarła; człowiek ten, choć nie żyje, jest dzięki fotografii „fotograficznie – a więc niezaprzeczalnie we własnej osobie – obecny"[1056], ale równocześnie filozof zaprzecza jakoby obecność ta miała oznaczać dostępność. Mówi natomiast dosyć poetycko, że „mamy tu do czynienia z wystawianiem siebie na pokaz, które przekroczyło swój czas"[1057].

Prace Różyckiego przekraczają czas podwójnie, za pomocą każdej konkretnej fotografii, a także ich komparacji. Cała twórczość tego artysty stanowi swego rodzaju archiwum – jego fotografie z jednej strony utrwalają historię zewnętrzną, dzieje jego rodziny, Polski oraz świata, a z drugiej stanowią zbiór poświadczający sam o sobie.

[1055] E. Pontremoli, *Nadmiar widzialnego*, dz. cyt., s. 12.
[1056] Tamże, s. 11.
[1057] Tamże.

III.2. 2 Negatywowo-pozytywowy dualizm fotografii klasycznej jako ucieleśnienie religijnej niejednorodności świata. Wspomnienie i analiza fotografii tradycyjnej w czasach cyfryzacji

Fotografia klasyczna stanowi niezwykły fenomen zjednoczenia światła i ciemności. Przeciwstawne bieguny świata ujawniają się w negatywowo-pozytywowym charakterze tej sztuki, którą Różycki przez lata odkrywał w wielu ciemniach. Dobitnie wyraził to Jerzy Lewczyński, mówiąc, że „stara fotografia to również wielowymiarowe doświadczenie czasu"[1058]. Fotograficzna ciemnia jawi się wręcz jako swoista świątynia, w której obraz nie jest wywoływany, ale sam się objawia, pozwalając człowiekowi na dotknięcie *sacrum* i dostąpienie łaski widzenia. Fotografia cyfrowa jest uboższa o ten właśnie wyjątkowy moment. Oglądanie na monitorze komputera całej masy nieraz niezwykle podobnych do siebie zdjęć z zagranicznych wakacji może zniechęcać, a nawet nudzić. Zupełnie inny, wręcz modlitewny charakter miała natomiast sytuacja obcowania z klasycznymi fotografiami, wywołanymi na błyszczącym papierze i skomponowanymi w całość, zamkniętą w rodzinnym albumie. Starym zdjęciom towarzyszyło nieustanne zdziwienie jej odbiorców, a równocześnie prowokowały one postawę pełną pokory – każdy bowiem, kto obcuje z tajemnicą, musi mieć świadomość, że nigdy nie pozna do końca jej rozwiązania[1059].

Różycki przez kilkadziesiąt lat pracy twórczej wykorzystywał jedynie fotografię tradycyjną, dlatego – choć zawsze dążył do przekraczania granic medium, a czasami wręcz negował jego swoiste cechy – jego podejście do klasycznych technik fotograficznych pozostaje przepełnione sentymentem:

„Aplikowanie negatywu do aparatu, wybory czasu migawki (też problem czasu!), oczekiwanie na wypełnienie klatkami całego filmu, czy zebranie kilku negatywów, by potem wywołać je w ciemni, przeglądanie mokrego negatywu... Suchy negatyw włożony do powiększalnika, tworzenie ciemni, wyłanianie się obrazu w oliwkowym świetle – ileż to emocji i radości rozłożonych w czasie! To musiało trwać. Nie ma się to nijak do dzisiejszego, natychmiastowego oglądu w najnowszej technologii"[1060].

[1058] J. Lewczyński, *Potrzeba tajemnicy*, [w:] S. Gurdowa, *Klisze przechowuje się*, Fundacja Imago Mundi, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Kraków 2008, s. 143.
[1059] Tamże, s. 141, 143. Ten, oraz kilka innych fragmentów tego podrozdziału, dotyczących cyklu Różyckiego pt. *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, znalazły się w pierwotnej wersji w moim artykule opublikowanym w numerze „Kultury współczesnej" poświęconym kulturze analogu. Zob. A. Mazela, *Pozytywy negatywu. Fotografia analogowa według Andrzeja Różyckiego*, „Kultura współczesna" 2014, nr 4 (84), s. 110.
[1060] Różycki A., *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp 09.03.2014].

Zmieniła się sama fotografia, ale również podejście do niej, co stymuluje dodatkowo nowe określenie dla fotografii tradycyjnej, jakim jest słowo „analogowa". Różycki podkreśla, że przed nastaniem ery cyfrowej nikt nie nazywał tak fotografii – dopiero pojawienie się nowej technologii sprawiło, że klasyczne techniki fotograficzne zostały wrzucone do jednego zbioru technik niecyfrowych[1061]. Różycki nie zgadza się z tak bolesną dlań degradacją zjawiska, które stało się w jego życiu największą fascynacją:

„Otóż nie! Nie przyjmę i nigdy nie zaakceptuję określenia: «fotografia analogowa». Ki diabeł? – Oburza się fotograf. – Oczywiście nazwa powstała wraz ze zgonem fotografii tradycyjnej. Nigdy «za życia» tego pojęcia nikt nie używał, nie było potrzeby. Dla mnie będzie to pojęcie zawsze nienaturalne i obce. Proszę wybaczyć. Pojęcie to jest nieprecyzyjne i oschłe, zupełnie obok… Nie dotyka ani ducha, ani tym bardziej wielkiej tajemnicy, mistyki i urody fotografii klasycznej"[1062].

Świat fotografii, tworzonej przy użyciu chemicznych rozpuszczalników, podczas żmudnej pracy w ciemni, jest dla Różyckiego magiczną drogą ku nieprzemijającym wartościom. Zarówno prace konceptualne, pełne zabawy i eksperymentów z materiałem fotograficznym, nieraz podważające dotychczasowe kanony sztuki, ale otwierające nowe możliwości fotograficznemu medium, jak i dzieła o tematyce sakralnej, mogą być nacechowane metafizyczną głębią. Cyfrowy przełom wniósł bardzo istotne dla Różyckiego transformacje, odmieniając znacząco jakość fotograficznego obrazu. „Cyfra"[1063] symbolizuje niejako „«skundloną» cywilizację kulturalną dnia dzisiejszego". Różycki oczywiście jest świadom, że proces ten został zapoczątkowany w sztuce dawno temu i stanowi nieuniknione następstwo różnego rodzaju przemian kulturowych[1064]. Sam również korzysta dziś z techniki cyfrowej:

„Od kilkudziesięciu lat powszechna jest wiedza, że nastąpiła homogenizacja sztuki. Obserwujemy wszelkiego rodzaju krzyżowanie się stylistyk, trendów, mód i konwencji. Dziś dodatkowo wraz z «cyfrą» pojawiła się również hybrydaizacja technik fotograficznych. Np. pojawia się tradycyjny negatyw, skanowany i poddawany obróbce komputerowej, by na końcu być wydrukowanym na olbrzymim banerze itd. itp. Czy wypada się przyznać, że ja postępuję dziś podobnie?"[1065].

[1061] Tamże.
[1062] Tamże.
[1063] Tamże.
[1064] Tamże.
[1065] Tamże.

To nieśmiałe wyznanie nie powinno być jednak zaskoczeniem – Różycki zawsze szukał nowych możliwości dla swojej sztuki, a także eksploatował nowe rodzaje mediów. Należy również zaznaczyć, że technikami, które stosował wyjątkowo często, były kolaż oraz montaż, które słusznie za Piotrem Zawojskim można uznać za „immanentną własność każdej fotografii wykonanej za pomocą instrumentarium elektronicznego"[1066]. Fotografia cyfrowa posiada więc swoje źródła w tym, co dla Różyckiego w fotografii tradycyjnej było szczególnie istotne i cenne.

Zdjęcia wykonane aparatem analogowym odróżnia od współczesnych fotografii przede wszystkim materialna forma – nawet, gdy nie zostaną wywołane, istnieją w postaci fotograficznej kliszy. Ich egzystencja nie jest więc odporna na działanie czasu – zdjęcia analogowe niszczą się, kruszą i ulegają przebarwieniom, co dodaje im szlachetności i uroku. Susan Sontag, pisała, że zdjęcia „starzeją się i cierpią na dolegliwości właściwe przedmiotom papierowym, niszczeją, nabierają wartości"[1067]. Podobnie jak w dawnych wspólnotach starość cieszyła się szczególnym poważaniem, tak samo dziś starym fotografiom ludzie skłonni są przypisywać szczególne znaczenie i wartość. Zyskują one dzięki odmienności od wszechobecnej fotografii cyfrowej, zdawałoby się wiecznej i idealnej, ale także dzięki temu, że wiodą żywot podobny ludziom – delikatny i skończony. Na fakt niszczenia się fotografii klasycznych zwraca również uwagę Dariusz Czaja, który łączy tę cechę z ich „nomadyczną naturą"[1068]: fotografie „ciągle są w drodze. Przechodzą z miejsca na miejsce, wędrują z rąk do rąk. Niszczeją, ubywają, kruszeją, rozsypują się w proch"[1069]. Antropolog zdaje się tutaj wręcz odwoływać do biblijnej frazy: „prochem jesteś i w proch się obrócisz!"(Rdz 3, 19)[1070]. Fotografia tradycyjna odnosi się do tego, co przeszłe, cyfrowa natomiast lokuje się w obszarze płynnej teraźniejszości, wieczności równie kuszącej, co budzącej obawy.

Różycki za największe wady fotografii cyfrowej uważa jej powszechność i łatwość tworzenia[1071]. Podobnie kwestię tę ujmuje Boris von Brauchitsch, który mówi o „szybkości, natychmiastowej dostępności i możliwości manipulacji"[1072] nowoczesnej techniki fotograficznej. Tradycyjna fotografia stanowi dziedzinę wymagającą nie tylko talentu

[1066] P. Zawojski, *Fotografia cyfrowa,* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej,* red. M. Hopfinger, dz. cyt., s. 83.
[1067] S. Sontag, dz. cyt., s. 11.
[1068] D. Czaja, *Cienie, światło, czułość*, [w:] S. Gurdowa, dz. cyt., s. 5.
[1069] Tamże.
[1070] *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, dz. cyt., Rdz 3,19.
[1071] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.
[1072] B. von Brauchitsch, dz. cyt., s. 254.

oraz niezwykłej wrażliwości, ale również doświadczenia gromadzonego przez lata, a co z tym związane, także poświęcenia i cierpliwości. Obecnie zaś wystarczy posiadać telefon komórkowy – co nie jest dziś niczym niezwykłym nawet w przypadku dzieci – by wykonać nienajgorszej jakości zdjęcie: „Aparat cyfrowy ma każdy, albo będzie miał każdy, ponieważ stać na niego wszystkich. Zdjęcia można robić także telefonem. Ta sytuacja ma oczywiste konsekwencje. Łatwość obsługi, szybkość działania, rzutuje na mentalność użytkowników”[1073]. Tego typu argumenty wydają się uzasadnione, choć warto pamiętać, że podobne obiekcje były wysuwane przez malarzy i krytyków wobec fotografii klasycznej w chwili jej powstania. Tak zarysowana perspektywa rzuca nowe światło na obecną sytuację fotografii i może zmienić nastawienie do techniki cyfrowej. Rozważania Różyckiego są pełne sentymentu:

> „wspomnijmy jeszcze raz urok świetlistego negatywu oglądanego pod światło, rozmaitość i bogactwo gradacji gładkości i odcieni papieru… A już na pewno żadne kliknięcie myszką nie zastąpi magicznego momentu wyłaniania się obrazu w ciemni pod wpływem wywoływacza”[1074].

Można się zastanawiać, czy w przyszłości to fotografia cyfrowa nie będzie wspominana w ten sposób. Fakt, że zmian nie da się powstrzymać, nie wyklucza jednak ich wnikliwej analizy i krytyki. Wszelkie transformacje, nawet do pewnego stopnia naturalne, mogą zmierzać w złym kierunku i powodować degradację wartości. Różycki ubolewa nad lekkością i błahością fotografii cyfrowej oraz zwraca uwagę, że nie jest już ona właściwie tworzona przez fotografów, ale artystów-grafików posługujących się komputerem lub wręcz drukarzy w drukarni. Kto inny wykonuje zdjęcie, naciskając spust migawki, a kto inny nadaje mu materialną postać, co nie pozostaje bez znaczenia. Zagubiona zostaje ciągłość procesu tworzenia, a dawną ciemnię – przypominającą tajemniczą komnatę z *Pikniku na skraju drogi* braci Strugackich, zaadaptowanego następnie przez Andrieja Tarkowskiego w filmie *Stalker* – w której spełniają się najskrytsze choć często zaskakujące dla samego podmiotu pragnienia, zastąpił komputer, gwarantujący wygodną, choć pozbawioną magii przewidywalność, konkretność, ścisłość i powtarzalność.

Przemiany związane z digitalizacją obrazu fotograficznego dotyczą zarówno sytuacji fotografa, powstającego obrazu, jak i utrwalonego na nim modela:

[1073] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.
[1074] Tamże.

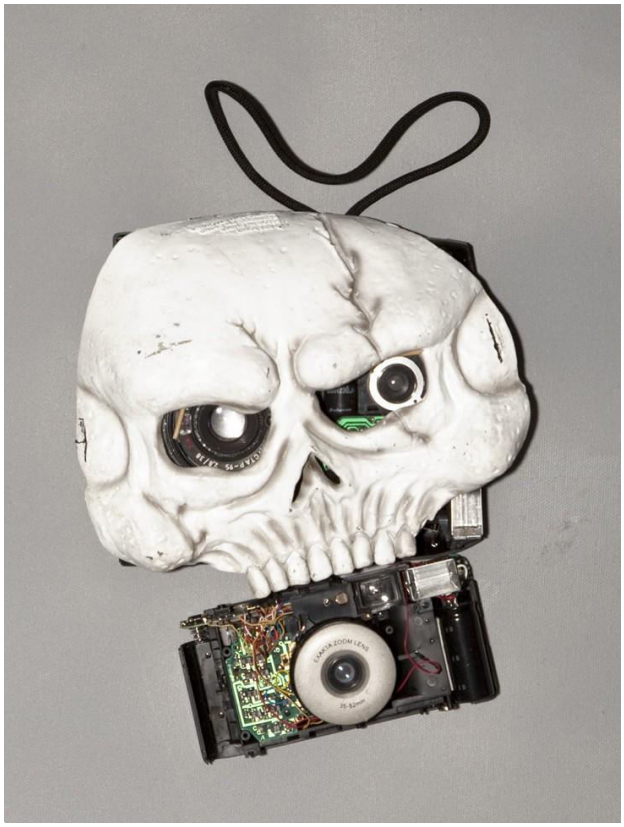
„im bardziej rozwija się technologia i cyfrotechnika, komputeryzacja czasu, tym bardziej moja wyobraźnia (nawet, gdyby ktoś chętnie nazwał mnie anachronicznym) coraz sentymentalniej sięga do technik dawnych epok. Uproszczony model tej mojej teorii jest następujący: im bardziej jest skomplikowana i wydłużona w czasie technika powstawania obrazu (im więcej ciemni) tym więcej mam szacunku do tej fotografii. Ten sam szacunek widać na twarzach osób fotografowanych również na dawnych zdjęciach amatorskich. Tym wyraźniej się to rysuje, im odleglejszy jest czas powstania zdjęcia. Ponadto w stawaniu *vis á vis* aparatu zarysowywał się cały teatr wzruszeń, napięć i powagi. Przyznam, że zadurzyłem się w specyfice tej dawnej fotografii. Czy dzisiaj jest to jeszcze możliwe?”[1075].

Różycki dostrzega złożoność i piękno starych procesów fotograficznych oraz wyjątkowość sytuacji fotografowania i właśnie to niezwykłe przywiązanie do uroków i magii ciemni, a także pamięć o szacunku, jakim fotografię darzyli zarówno twórcy, jak i fotografowane osoby, zrodziły potrzebę wyprawienia fotografii analogowej – nazywanej tak tutaj jedynie dla uproszczenia – artystycznego pogrzebu i stypy zarazem.

Wystawa *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* to pożegnanie, które wcześniej, w chwili przejścia od fotografii klasycznej do cyfrowej, w zadziwiający sposób pominięto. Łączy ona w sobie sakralizację i żart, powagę i lekkość. W kontekście rozważań Rudolfa Otto i Władysława Stróżewskiego na temat wartości estetycznych, które sprzyjają pojawieniu się pierwiastka *sacrum* w dziele sztuki, dzieła z tej serii posiadają niepewny status. Komizm, podobnie jak groteska, która również pojawia się w tym cyklu, nie jest bowiem dla Stróżewskiego jedną z cech, które pozwalają na konstytuowanie się sakralności w sztuce[1076], Różycki natomiast łączy dowcip ze smutną refleksją, a nawet żałobą. Jego tekst towarzyszący wystawie zaczynają słowa: „Tak, ta wystawa to jest żart!”[1077], jednak przyznaje, że ma on wywołać głębszą i poważniejszą refleksję nad śmiercią fotografii tradycyjnej[1078]. Kazimierz Piotrowski mówi tutaj o komiczno-tragicznej menippei, satyrze „na upadek analogowej fotografii, a tym samym analogowej mentalności”[1079]. Różycki poprzez humor radzi sobie z osobiście odczuwaną tragedią, dotyczącą zarówno fotografii tradycyjnej, jak i całego doczesnego świata skazanego na przemijanie. Dystans i komizm nie pozwalają mu uniknąć patosu i odkrycia przed widzem osobistego zawodu i bólu.

[1075] A. Różycki, *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp: 27.02.2014].
[1076] W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, dz. cyt., [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, dz. cyt., s. 34.
[1077] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.
[1078] Tamże.
[1079] K. Piotrowski, *Nie tędy droga! Menippeiczna fotozofia Andrzeja Różyckiego*, [w:] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.

W ten sposób cykl okazuje się być doskonałym przedstawicielem drugiego rodzaju groteski, o której pisze Jennings, objawiającej się właśnie poprzez satyrę[1080]. Pracą, która wydaje się najdobitniejszym i najbardziej oczywistym reprezentantem tej kategorii estetycznej jest dzieło pt. *Kres pewnych instrumentów* (Fot. 122.).



Fot. 122. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Kres pewnych instrumentów

Cały cykl został programowo pozbawiony zdjęć: składa się z dzieł, które w klasyfikacji artystycznej nazywa się bądź obiektami artystycznymi, bądź też asamblażami, jednak sam autor niechętnie zamyka swoje dzieła w ścisłych i suchych definicjach. Asamblaże w swej pierwotnej, zachodniej formie stanowiły dzieła impersonalne, chłodne, bezładnie łączące przedmioty charakterystyczne dla cywilizacji pełnej techniki, nadmiaru i bezmyślnej konsumpcji. Nie posiadały one znaczenia metaforycznego ani symbolicznego[1081], zaś dzieła Różyckiego to konstrukty znacznie bardziej złożone, pełne odwołań i duchowych odniesień, wypływające, jak to zwykle bywa u tego twórcy, z jego wcześniejszych fascynacji i ulubionych motywów. Artysta sięga nie tylko po wątki sakralne, ale po raz kolejny wykorzystuje motywy ludowe czy patriotyczne. Głównym bohaterem nie jest tutaj fotografia, rozumiana jako obraz, efekt pracy artysty, dzieło sztuki, ale aparat fotograficzny, który w całości lub w części pojawia się w każdej pracy.

[1080] L.B. Jennings, dz. cyt., s. 315-317.
[1081] A. Kępińska, *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, dz. cyt., s. 91.



Fot. 123. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Epitafium dla tego co było

Różycki wyprawia stypę, składa hołd, pisze epitafium. Jeden z asamblaży nosi wręcz tytuł *Epitafium dla tego co było* (Fot. 123.). Sprzęt fotograficzny pojawia się tutaj w otoczeniu aniołów. Są to same uskrzydlone główki dziecięce, co służy podkreśleniu transcendencji. Wszystkie elementy, prócz czarnego aparatu, są złote, natomiast tło niemal czarne – jedynie wokół aparatu rozchodzi się złocista powłoka, jakby światło. Różycki wyraźnie sakralizuje fotografię, dodatkowo zawieszając na fotograficznej kamerze złoty dzwonek, wywołujący skojarzenia z niewinnym barankiem. Tutaj już bardzo blisko do myśli o ofierze i śmierci. Złote aniołki, krzyż i palmowe gałązki są bowiem w istocie dekoracjami, jakie można znaleźć na grobach.

Aparat pomalowany na biało, ukazany również na białym tle w towarzystwie biało-niebieskich i biało-różowych figurek aniołów, pojawia się w przepełnionej czystą sakralizacją i pozbawionej jakiejkolwiek negatywnej nuty pracy pt. *Trochę łagodności* (Fot. 124., s. 341).



Fot. 124. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Trochę łagodności

Aniołki mają tutaj postaci dzieci, co służyło zawsze powiązaniu tych istot z niewinnością i czystością. Różycki przenosi te anielskie cechy na klasyczną fotografię. Fotografia już w czasach analogów była postrzegana jako agresywna, skąd wziął się, analizowany przez Sikorę[1082], opisujący ją język, jednak powszechność i łatwość fotografii cyfrowej, a także udostępniane przez nią możliwości wykonywania niemal niezliczonej liczby zdjęć w bardzo krótkim czasie, jak również w nietypowych miejscach – pod wodą, czy z ukrycia za pomocą specjalnych kamer – sprawia, że wydaje się ona być znacznie bardziej napastliwa. Różycki po raz kolejny podkreśla więc aksjologiczną przewagę jakości nad ilością, poświęcenia i pracy nad szybkością i prostotą wykonania. Ponownie dzieło lekkie i z pozoru niezwykle proste okazuje się nieść głębsze sensy.

Czystym dowcipem zdaje się być praca pt. *Fotograficy i hydraulicy łączcie się* (Fot. 125., s. 342), choć formalnie jest bardzo ciekawa: połączenie obiektywu aparatu fotograficznego, statywu oraz rur hydraulicznych pozwoliło stworzyć bardzo intrygujący obiekt.

[1082] S. Sikora, *Powrót czasu*, dz. cyt., [Dostęp 28.08.2014].



Fot. 125. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Fotograficy i hydraulicy łączcie się

Komizm asamblażu zdaje się tkwić już w jego tytule, będącym parafrazą słynnego fragmentu *Manifestu Komunistycznego* Karola Marksa i Fryderyka Engelsa. Równocześnie tytuł ten, zwłaszcza w kontekście charakteru i okoliczności całej wystawy, jest w równym stopniu zabawny, co pełen goryczy. Podobnie jak praca pt. *Odwiecznie różowe motywy* (Fot. 47., s. 222), asamblaż *Fotograficy i hydraulicy łączcie się* wywołuje spontaniczne rozbawienie, ale również niesmak. W obu pracach żartobliwa forma, a także zewnętrzne konteksty odciągają uwagę od tkwiącego w tych pracach poważnego przesłania, które jednak – przy nieco wytężonej uwadze – pozostaje możliwe do odczytania. W *Odwiecznie różowych motywach* ten ważki wniosek został przedstawiony odbiorcy w sposób wręcz dosadny: artysta umieścił w obiektywie analogowego aparatu zasłoniętą dziurkę od klucza, przez co wyraźnie dał świadectwo wiary w niewinność fotografii tradycyjnej, izolującej się od współczesnego zdegenerowania. Równocześnie twórca w zawartej tutaj krytyce konsumpcyjnej kultury masowej posłużył się symbolami z niej właśnie zaczerpniętymi, takimi jak choćby lalka Barbie. Dzieło to w swej formie zdecydowanie nosi znamiona kiczu. Dwight Macdonald powiedziałby tu zapewne o „rozwodnieniu elementami masowymi”[1083] i zacieraniu różnicy między kulturą wyższą a masową[1084]. Praca pt. *Odwiecznie różowe motywy* ukazuje jednak również pewną zbieżność w poglądach Różyckiego i Macdonalda. Amerykański krytyk

[1083] D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, oprac. i przeł. C. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002, s. 22.
[1084] Tamże, s. 18.

zauważa podobieństwa między kulturą masową oraz ludową, uznaje jednak, że różnice są znacznie bardziej „uderzające”[1085]:

„Sztuka ludowa wyrastała samorzutnie, od dołu. Stanowiła spontaniczny, lokalny wyraz upodobań ludu, który ją kształtował dla swoich potrzeb, na ogół bez oglądania się na wyższą kulturę. Kultura masowa jest narzucana odgórnie. Fabrykują ją technicy wynajęci przez ludzi biznesu. […] Sztuka ludowa była własną instytucją ludu, prywatnym ogródkiem oddzielonym murami od wielkiego formalnego parku wyższej kultury panów. Natomiast kultura masowa rozwala mur, udostępniając masom skażoną formę wyższej kultury i staje się przez to narzędziem politycznej dominacji”[1086].

Różycki rzeczywiście rozmywa granice – chociaż nie ceni kultury masowej, nie odgradza się od niej całkowicie ją pomijając, ale wyraża zdanie o niej w swojej sztuce, co z konieczności sprawia, że pewne elementy kultury niskiej pojawią się w jego dziełach. Ważniejsze jednak, że zestawia on ze sobą kulturę ludową i masową, ukazując obok nagich, powykręcanych, a nawet pozbawionych głowy lalek Barbie, ludową figurkę nagiej kobiety ułożonej w wygodnej pozie, zupełnie jakby narzucony sztucznie oraz w celu podporządkowania przez kulturę masową kanon kobiecego piękna porównywał z naturalnością i spontanicznością kultury ludu.

Ludowy element stanowi znaczącą część pracy pt. *Pegaz analogowy* (Fot. 126.).



Fot. 126. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Pegaz analogowy

[1085] Tamże, s. 16.
[1086] Tamże.

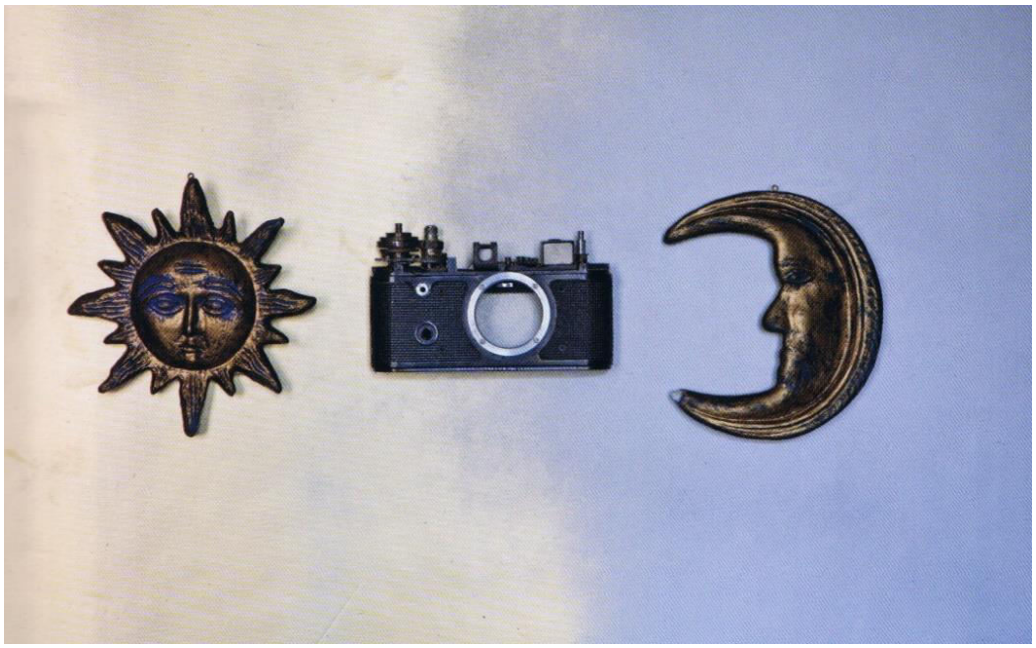
Drewniana figurka konika z doklejonymi skrzydłem z szarych piór, stoi na aparacie fotograficznym, tworząc z nim niemal jedność. Wiejska zabawka stanowi tutaj znak tradycji i korzeni, którymi dla Różyckiego są klasyczne techniki fotograficzne. Mitologiczny pegaz okazuje się symbolem poetyckiego natchnienia, a koń bywa przewodnikiem zmarłych dusz na miejsce ich przeznaczenia[1087]. Równocześnie łzy pegaza w mitologii greckiej miały działanie uzdrawiające, co może w pracy Różyckiego oznaczać nadzieję, którą artysta wyraził w słowach: „Proszę… nie wieczny odpoczynek racz im dać Panie…"[1088]. Podobną wiarę wyraża asamblaż pt. *Jeszcze nie zginęła* (Fot. 127.), gdzie dwa aparaty fotograficzne zostały owinięte białym i czerwonym bandażem, tworząc niejako polską flagę.



Fot. 127. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Jeszcze nie zginęła

Przedstawienie flagi Polski w postaci białego i czerwonego bandażu niesie ze sobą ważkie znaczenia. Bandaż służy do opatrywania ran, a czerwień jest barwą krwi. Krew natomiast symbolizuje życie, siłę, a także duszę i boskość[1089]. Tak jak podczas wojen wielu obywateli przelało krew za swoją Ojczyznę, tak też cierpi fotografia analogowa. Różycki porównuje ją do zagrożonej Ojczyzny. Patriotyzm zostaje przeniesiony na pole prywatnego życia, a fotografia staje się przestrzenią – tradycji i twórczej wolności.

[1087] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 158.
[1088] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.
[1089] M. Lurker, dz. cyt., s. 95-96.



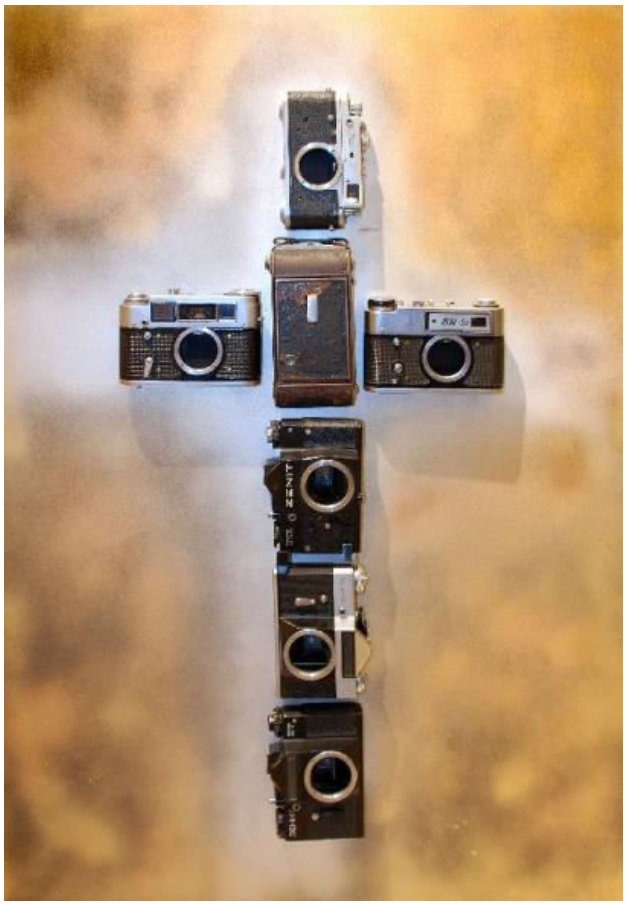
Fot. 128. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Zachodźże

Asamblaż pt. *Zachodźże* (Fot. 128.) również nawiązuje do ludowości, poprzez tytuł zaczerpnięty z biesiadnej piosenki. Jasna kolorystyka, fotografia błękitnego nieba i delikatnego, białego obłoczka w tle oraz złote płaskorzeźby słońca i księżyca w popularnej, personifikującej formie sprawia, że praca wydaje się lekka, a wręcz żartobliwa. Jednocześnie chmury, przez związek z mgłą, będącą stanem pomiędzy ukształtowaniem i nieukształtowaniem, symbolizują przemiany zjawisk[1090]. Słońce i księżyc stanowią wyznaczniki dnia i nocy, a miejsce pośród nich – przestrzeń między światłością i ciemnością oraz dobrem i złem. Zmierzch jest naturalnym momentem każdej doby, a jednak noc w Biblii symbolizuje grzech i niewiedzę oraz nieszczęście i śmierć. Jest ona zarazem czasem znaczących wydarzeń: przyjścia na ziemię Adama i Ewy, a potem Jezusa Chrystusa, a także czasem Jego śmierci i zmartwychwstania[1091]. Pojawia się więc tutaj problem czasu, przemijania rozpiętego między narodzinami a śmiercią. Słońce każdego następnego dnia wschodzi ponownie. Wędrówka księżyca po niebie oraz jego poszczególne fazy również symbolizują cykl obumierania i narodzin, w czym człowiek przez wieki upatrywał nadziei na własne zmartwychwstanie. Starożytne religie utożsamiały księżyc z „łonem matki, z którego wszystko się rodzi”[1092], boginią porodów, bogiem czasu[1093]. Eliade zwraca na to uwagę, a także wskazuje na istotną różnicę między słońcem i księżycem: słońce zawsze ukazuje się człowiekowi w takiej samej formie, księżyc zaś zmienia się, przez co podobny

[1090] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 96.
[1091] M. Lurker, dz. cyt., s. 136-137.
[1092] Tamże, s. 103.
[1093] Tamże, s. 103-104.

jest do człowieka, tak jak on niejako rodzi się, starzeje i umiera, po czym przez trzy dni pozostaje poza zasięgiem ludzkiego wzroku. Religioznawca pisze wręcz, że „wieczny powrót do pierwotnych kształtów, bezkresna periodyczność sprawiają, że księżyc jest nade wszystko gwiazdą rytmów życia”[1094]. Pozorne przemiany księżycowe pozwoliły człowiekowi doświadczyć czasu, a także mierzyć go. Jest to czas żywy, biokosmiczny, związany z naturalnymi zjawiskami zachodzącymi w przyrodzie, takimi jak deszcz i przypływy oraz plonowanie roślin. Wynalezienie rolnictwa wpłynęło na objęcie patronatem księżyca zarówno wód, kobiecej, ale też zwierzęcej płodności, roślin, obrzędów wtajemniczenia, a także losu człowieka po śmierci[1095]. Praca Różyckiego ukazuje więc niejako ambiwalentne uczucia fotografa, który doświadczony wieloma latami pracy i studiowania sztuki zdaje sobie doskonale sprawę z naturalności zmian, zachodzących w fotografii i całej kulturze, a jednak godzi się na nie z pewną smutną rezygnacją.

Aparaciki na drogę (Fot. 129.) to fotografia przedstawiająca aż siedem aparatów analogowych, ułożonych w formę krzyża.

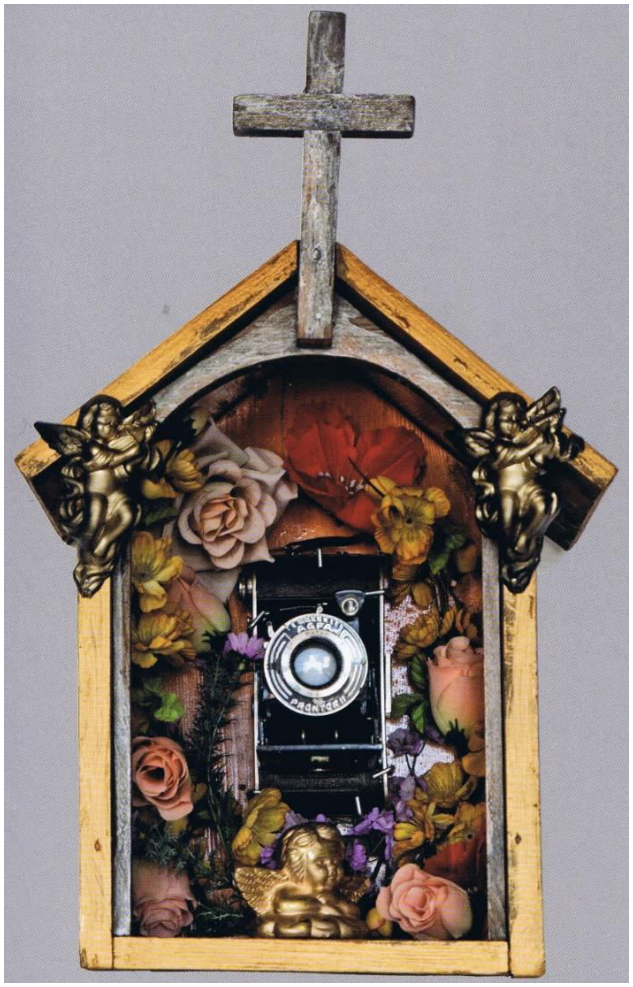


Fot. 129. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Aparaciki na drogę

[1094] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, dz. cyt., s. 155.
[1095] Tamże, s. 155-157.

Różycki parafrazuje tu dawne powiedzenie, które pierwotnie oznaczało pozdrowienie skierowane do osoby wyruszającej w daleką drogą, a dziś jest raczej wyrazem lekceważenia czy wręcz wyśmiania czyichś zamiarów. Artysta, który zabiera w drogę aparat fotograficzny, zabiera swoje narzędzie pracy, które pozwala mu się wyrazić i spełnić, a więc swoje szczęście, ale także zapowiedź trudu i starań. Zwrot, który diametralnie zmienił swoje znaczenie, może również symbolizować przemianę, jaka dokonała się w samej fotografii i w postrzeganiu fotografii klasycznej – dawniej cenionej, a dziś uznawanej za przestarzałą, niemodną i niepraktyczną. Krzyż, ułożony na pomarańczowym tle w delikatne, brązowe plamy, przypominającym niewyraźną, rozmytą fotografię jesiennych liści, otoczony jest białą poświatą, a równocześnie rzuca normalny, szary cień. Ten interesujący zabieg zdaje się znowu ukazywać współistnienie *sacrum* i *profanum* w świecie, a także przynależność fotografii do obu tych sfer.

Kolejna praca pt. *Kapliczka pod wezwaniem otwartego obiektywu* (Fot. 130.) bazuje na formie ludowej kapliczki.



Fot. 130. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Kapliczka pod wezwaniem otwartego obiektywu

Nazwa, a także forma kaplic katolickich mają swoje źródło w kulturze Zachodu. *Capella* w języku łacińskim pochodzi od słowa *cappa*, oznaczającego płaszcz. Szczególne znaczenie ma tutaj płaszcz św. Marcina, biskupa z Tours, zakładany w czasie wojen przez francuskich królów ku ochronie. Pomieszczenie, w którym był przechowywany, zwano kaplicą, a na ich wzór budowano niewielkie świątynie, przebudowywane następnie w duże kościoły. Sobór z 506 roku zezwolił na odprawianie Mszy Świętych w kaplicach, a tym samym przesądził o ich kultowym znaczeniu. Kaplicą wciąż nazywano miejsce służące przechowywaniu strojów kościelnych, a także przybudówki kościołów na cmentarzach, gdzie przechowywano relikwie męczenników[1096]. Kapliczki stawiano na wsi w różnych celach: jako wyraz wdzięczności, a także na przebłaganie za ciężkie grzechy, bywały one również fizycznym znakiem modlitwy za zamordowanych niewinnych ludzi [1097].

Umieszczenie analogowego aparatu fotograficznego wewnątrz kapliczki można odczytywać jako próbę zapewnienia mu szczególnej ochrony w świecie zdominowanym przez agresywną fotografię cyfrową, a także jego uświęcenie poprzez uznanie za relikwię i dowód męczeństwa. Tytuł pracy pozwala jednak pójść jeszcze dalej w interpretacji. *Kapliczka pod wezwaniem otwartego obiektywu* zamienia obiektyw w oko samego Boga, oko Opatrzności. Różycki sakralizuje tutaj spojrzenie fotografa i fotograficzne widzenie.

Aparat zdaje się pozwalać spoglądać na świat z pełną jasnością, odsłaniać jego prawdziwą naturę. Tutaj ma to formę ludyczną, nieco obrazoburczą, natomiast w pracy pt. *Obiektywne widzenie świata* (Fot. 131., s. 349) podobne znaczenie przedstawione zostało zupełnie innymi środkami. Jest to jedna z prac, które w omawianym cyklu estetycznie wpisują się w kontekst sztuki sakralnej w ujęciu Stróżewskiego. Obiektyw fotograficzny został wyobrażony jako lśniąca kula, rzucająca światło na tajemnicę Kosmosu. Sam kształt koła jest symbolem

„Boga, bóstwa, wieczystego prawa, praformy; świata zjawisk; Kosmosu nieskończoności, wieczności, absolutu, doskonałości, doskonałego kształtu, równowagi, wewnętrznej jedności i harmonii materii, jedności, czasu (jako linia bez końca, przedstawiana niekiedy jako wąż gryzący swój ogon), regularności, ciągłości, idealnego, wiecznego ruchu, ruchu obrotowego, precyzji, kompletności, egzystencji cyklicznych; Nieba (w przeciwieństwie do Ziemi); Słońca; żywiołu wody; kręgu istnienia, duszy, pierwiastka duchowego (w przeciwieństwie do materialnego); własnego Ja, powrotu do siebie samego; zasady żeńskiej, ochrony przed demonami; monety”[1098].

[1096] T. Seweryn, *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, dz. cyt., s. 12.
[1097] Tamże, s. 25.
[1098] W. Kopaliński, dz. cyt., s. 153.

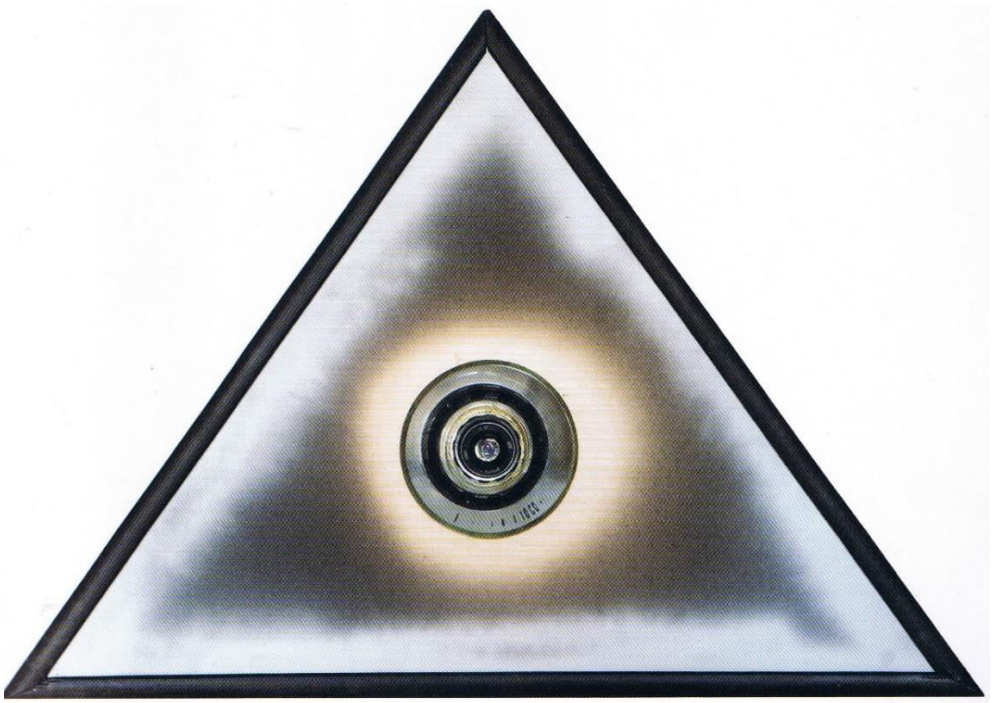


Fot. 131. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Obiektywne widzenie świata

Ciemność również, jako czyste pojęcie, nie przeciwstawione jeszcze światłu, wiąże się przede wszystkim z prachaosem i mistyczną nicością, jest drogą ku prapoczątkom[1099]. Aparat fotograficzny jawi się więc u Różyckiego jako coś pierwotnego lub przywracającego pierwotne wartości i kształty, coś odkrywającego i zarazem nadającego światu prawdziwą formę, wprowadzającego harmonię i ład.

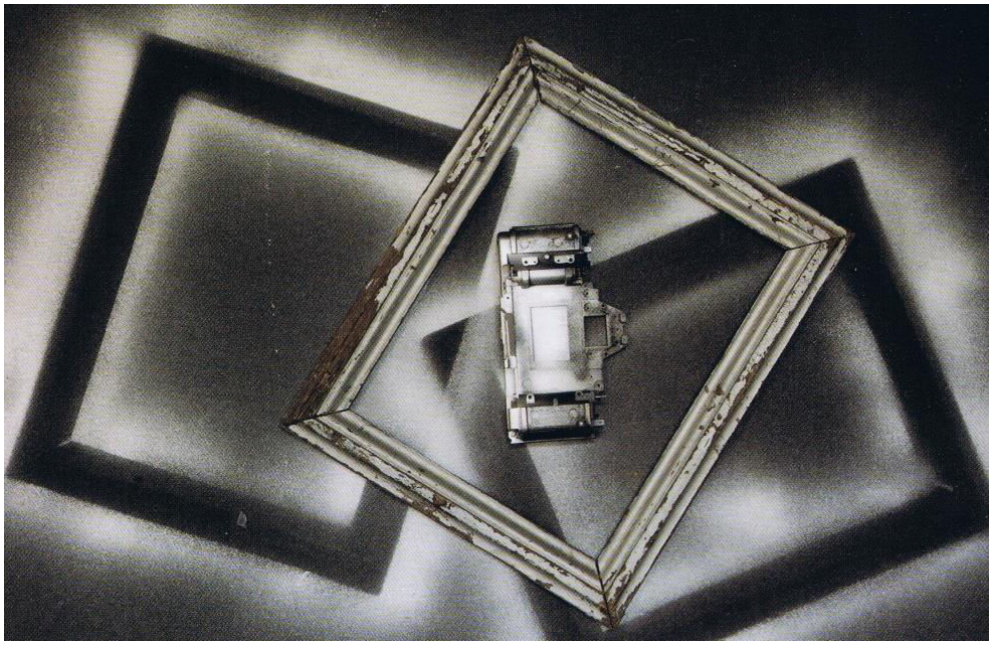
Podobnym graficznie oraz symbolicznie dziełem jest również *Oko obiektywności* (Fot. 132., s. 350), gdzie obiektyw zostaje wpisany w trójkąt równoramienny, a zatem zostaje ponownie utożsamiony z wszystkowidzącym okiem Boga. Aparat fotograficzny staje się równoznaczny nie tyle z hierofanią, co teofanią. Oko w trójkącie symbolizuje bowiem w chrześcijaństwie Boga, ale także Trójcę Świętą[1100]. Są to dzieła pełne powagi i głębi, która rodzi się z kontrastu jasnych i ciemnych barw. Trójkąt stanowi tutaj ramę obrazu, poza którym jest już tylko biel, a więc pustka.

[1099] J. E. Cirlot, dz. cyt., s. 98.
[1100] Tamże.



Fot. 132. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Oko obiektywności

Odcienie szarości dominują również w kolejnym asamblażu pt. *Konstruktywne znikanie świata* (Fot. 133.), gdzie drewniana rama – stara i odrapana – symbolizuje archaiczność klasycznych technik fotograficznych[1101].



Fot. 133. W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Konstruktywne znikanie świata

[1101] Niektóre fragmenty niniejszego podrozdziału w pierwotnej wersji pojawiły się w moim artykule wopublikowanym w monografii *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze.*
Zob. A. Mazela, *Sacrum w twórczości Andrzeja Różyckiego*, dz. cyt., [w:] *Świat zmysłów*, red. S. Góra, J. Kulczycka, dz. cyt., s. 47.

Sama fotografia analogowa może być tutaj rozumiana jako rama dla świata, narzędzie, które budowało pewne całości, spajało doświadczenie, którego dziś fotografia cyfrowa nie jest w stanie ująć, a do którego rozbicia i dekonstrukcji wręcz się przyczynia. Czarne ślady ramy odbite w tle, skrzyżowane i otoczone białą poświatą, wskazują na duchowe treści fotografii. Fotografia analogowa, zdaniem Różyckiego, była w stanie, poprzez swoją alchemię, dotknąć spraw najważniejszych, transcendentnych.

Najbardziej bezpośrednia analogia do Pisma Świętego występuje w mrocznej i wyjątkowo wyrazistej pracy pt. *Bywało trudno czasami* (Fot. 134.), w której Różycki – podobnie jak wcześniej, w sposób wręcz obrazoburczy, utożsamiał siebie samego z cierpiącym Chrystusem – uświęca fotografię i pracę artysty fotografika poprzez oplecenie analogowego aparatu drutem kolczastym na wzór korony cierniowej.



Fot. 134 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Bywało trudno czasami

Fotografia klasyczna zostaje przedstawiona jako męczenniczka współczesności, niesłusznie odtrącona i niepoznana, ale tytuł pracy wskazuje również na osobę artysty, który podobnie cierpi, zarówno podczas żmudnej pracy nad dziełem, jak i później, tracąc to, co wypracował przez lata. Różycki od początku tworzył dzieła złożone, których powstanie wymagało nie tylko wysiłku fizycznego, ale także poświęcenia czasu oraz ogromnej

cierpliwość i skupienia. Jeśli więc praca pt. *Bywało trudno czasami* wydaje się przesadzona i hiperboliczna, należy wziąć pod uwagę uczucia osoby, która pół życia poświęciła czemuś, co nagle zostaje zepchnięte na margines i uznane za nieprzystające do aktualnych czasów. Ciekawe, że kolczasta korona zaciska się nie tylko na samej fotograficznej maszynie, ale dodatkowa pętla okala także krąg światła. Jasność, rozumiana jako wiedza, mądrość, prawda, a także dobro, okazuje się być zawsze okupiona cierpieniem i wyrzeczeniami.

Cały cykl *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* stanowi personifikację fotografii. Pogrzeb i stypa są potrzebne człowiekowi wyposażonemu w wieczną duszę. Analog dzięki Różyckiemu zdaje się zyskiwać ten wyjątkowy pierwiastek, będący w filozofii i religii źródłem prawdziwego życia człowieka. Różycki przedstawia fotografię analogową jako ucieleśnienie odchodzącego świata autentycznych wartości. Problem ten nie dotyczy jedynie codziennego życia ludzi, ale również sztuki. Artyści odwracają się od sztuki wymagającej, ale wskazującej to, co naprawdę cenne, i zwracają się ku temu, co proste, ale jałowe i pozbawione treści.

Wystawa stała się wyrazem tęsknoty artysty za kolejnym utraconym rajem, nie pozwoliła mu jednak raz na zawsze pogodzić się ze stratą. Cztery lata później Różycki stworzył kolejny cykl prac pt. *Box Sanctum*, sakralizujący fotografię tradycyjną, tym razem jednak są to zdjęcia instalacji artystycznych i asamblaży, powstałych z użyciem aparatów fotograficznych lub ich części. Fotografie te można nazwać autotematycznymi, gdyż ich tematem jest zarówno sama fotografia, jak i wcześniejsza wystawa Różyckiego z 2009 roku, a także problem jeszcze bardziej uniwersalny, a mianowicie sztuka w ogóle.

Różycki, w tekście załączonym do katalogu wystawy, nie używa określenia fotografia tradycyjna czy klasyczna, sam jednak wyjaśnia, że tytuł cyklu odnosi się do pierwszej nazwy fotografii, jaka zaistniała w historii, czyli *box*, a opisując fotografię ewidentnie pisze o fotografii wykonywanej klasycznymi metodami. Przyznaje również wprost, że nawiązuje w sposób bezpośredni do hołdu oddanego fotografii analogowej w 2009 roku[1102]. Odbiorca wystawy nie zobaczy zresztą na zdjęciach ani jednego aparatu cyfrowego.

Box Sanctum to cykl fotografii stanowiących kolejne wyznanie przez Różyckiego jego artystycznego *credo*. Definiuje on sztukę jako efekt twórczego myślenia oraz duchowych przeżyć człowieka, a fotografię jako narzędzie szlachetne, ale wymagające odpowiedniego użycia, by mogło przyczynić się do powstania sztuki. Mechaniczność fotografii była w sztuce fenomenem, otworzyła nowe możliwości, ale również stała się przeszkodą – nie każdy

[1102] A. Różycki, *Box Sonctum*, [w:] tegoż, *Box Sanctum*, Muzeum Stanisława Staszica, Piła 2013.

zgrabnie uchwycony kadr można bowiem nazwać dziełem. Takie pojmowanie fotografii i sztuki Różycki ostro nazywa grzechem pierworodnym, grzechem pychy i niezłomnej wiary w obiektywność fotograficznego medium.

Fotografia od samych swych początków zadziwiała i zachwycała ludzi, równocześnie wywołując lęk o zastąpienie ręki artysty maszyną. Różycki zwraca uwagę na fakt, że współczesne kamery fotograficzne zostały udoskonalone i nie tylko w niewiarygodny sposób poszerzyły zakres swoich możliwości o pola, które wcześniej wydawały się kompletnie niedostępne, ale wręcz wyręczają człowieka w działaniu. Po raz kolejny postuluje, by ratunkiem dla fotografii uczynić sposób podejścia artysty, który jest w stanie nadać jej humanistyczną głębię, jeśli zamiast pokładać nadzieję w technicznych parametrach, skupi się na wyrażaniu za ich pomocą duchowych prawd. Uważa on również, że jest to szansa nowego spojrzenia na fotograficzne narzędzie. Równocześnie sam proces fotochemicznego zamykania rzeczywistości w *boxie* aparatu i przenoszenia jej na kliszę stanowi dla Różyckiego zjawisko niezwykle tajemnicze[1103].

Dzieła z cyklu *Box Sanctum* na pierwszy rzut oka stanowią czyste fotografie, niezwykle proste, nie posługujące się żadnymi chwytami ani nie wzbogacone o żadne zewnętrzne elementy. Widoczny na nich układ przedmiotów został jednak w każdym wypadku skonstruowany przez artystę. W pewien dziwaczny sposób jest to więc fotografia inscenizowana, chociaż w inscenizacjach nie biorą udziału ludzie, lecz przedmioty[1104]. Różycki tak tłumaczy swoje postępowanie:

„Obecnie «dekoruję» owe aparaty, części i sprzęty fotograficzne obrazkami dewocyjnymi (*box/aparat fotograficzny* jest sam w sobie niezmiernie fotogeniczny – szczególnie gdy jest zdekompletowany). Ozdabiam i zderzam postacie świętych z aparatami, ponieważ jedne i drugie mają w sobie podobną kolorystykę (posiadają dużo złota i srebra). Aparaty mają także dużo czerni, a to dobrze współgra z kolorem szat postaci świętych. A tak naprawdę, to ja sam pragnę poprzez tę wystawę oswoić się z myślą, że *box/aparat* należy próbować postawić w nowej, godniejszej sytuacji instrumentu – memento, która narzuca procesowi twórczemu pierwiastek duchowy”[1105].

[1103] Tamże.
[1104] Fotografia inscenizowana została omówiona przez Charlotte Cotton w książce pt. *Fotografia jako sztuka współczesna.* Ważkie znaczenie w kontekście sztuki Różyckiego posiada fakt, iż źródeł fotografii inscenizowanej (kreującej sytuacje z udziałem ludzi) Cotton dopatruje się w sztuce konceptualnej lat 60-tych i 70-tych, dokładnie w fotograficznych rejestrach happeningów. Kreacje Różyckiego trudno byłoby jednak uznać za rejestracje swoistych happeningów z udziałem rzeczy, w ujęciu Cotton – Różycki nie zabiega o to, by jego kadry wyglądały na przypadkowe oraz nie ukrywa roli autora w powstaniu dzieł. Zob. C. Cotton, *Fotografia jako sztuka współczesna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010, s. 21.
[1105] A. Różycki, *Box Sonctum*, dz. cyt.,[w:] tegoż, *Box Sanctum*, dz. cyt.

Barwy złota i srebra pojawiały się już licznie w pracach z cyklu *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej.* Są to barwy szczególne, kojarzone z bóstwem, świętością, bogactwem oraz majestatem władzy. Są one również związane z metalami szlachetnymi. Czerń, o której również wspomina Różycki, stanowi kolor żałoby, ale również elegancji i powagi, ciemności jako pierwotnej materii oraz tajemnicy. Podkreślenie zewnętrznej powłoki sprzętu fotograficznego jest dla łódzkiego artysty sposobem ukazania piękna, szlachetnej głębi i duchowego potencjału fotografii jako sztuki.

Box Sanctum powtarza i przekształca niektóre motywy z cyklu z 2009 roku. Tutaj również pojawia się postać złotego anioła, który tym razem zostaje połączony jedynie z niewielkim fragmentem aparatu, wewnętrzną częścią z widocznymi otworami na obiektyw i wizjer (Fot. 135.).



Fot. 135. Box sanctum 2013 r. – bez tytułu

Różycki konsekwentnie wyraża swoje przekonanie o możliwości uświęcenia poprzez sztukę każdego człowieka i każdej rzeczy, w tym przypadku nawet najmniejszej części fotograficznej kamery. Ukazywanie wewnętrznych części aparatu można odczytać również jako metaforę odkrywania świata duchowego i zaglądania przez artystę do wnętrza ludzkiej duszy. To we wnętrzu fotograficznego pudełka rozgrywa się magiczny spektakl odebrania rzeczom ich realnej powłoki, a zarazem fotograficznego wcielenia w obraz. Takie przesłanie można odczytać również z kolejnej fotografii (Fot. 136., s. 355). Ten sam element został tutaj połączony ze złotym kielichem i hostią – symbolami Eucharystii, ale także wcielenia Pańskiego i ofiary krzyżowej.



Fot. 136. Box sanctum 2013 r. – bez tytułu

Zgodnie z wiarą chrześcijańską, Bóg skrywa się w kawałku chleba, aby nakarmić swój lud, w analogiczny sposób w każdej fotografii ukryty zostaje nie tylko fragment świata, ale także jego odwieczna tajemnica. Aparat fotograficzny staje się tabernakulum dla obrazu, dla poznania i prawdy.

Inną postacią świętego, pojawiającą się na tle wnętrza aparatu fotograficznego, jest św. Antoni z Dzieciątkiem, franciszkanin z Padwy, patron rzeczy i ludzi zaginionych (Fot. 137.).



Fot. 137. Box sanctum 2013 r. – bez tytułu

Podobna figurka świętego pojawia się na tle tego samego srebrnego obiektywu ukazanego jednak tym razem z boku tak, że widoczne są pierścienie przysłony i ostrości (Fot. 138.).



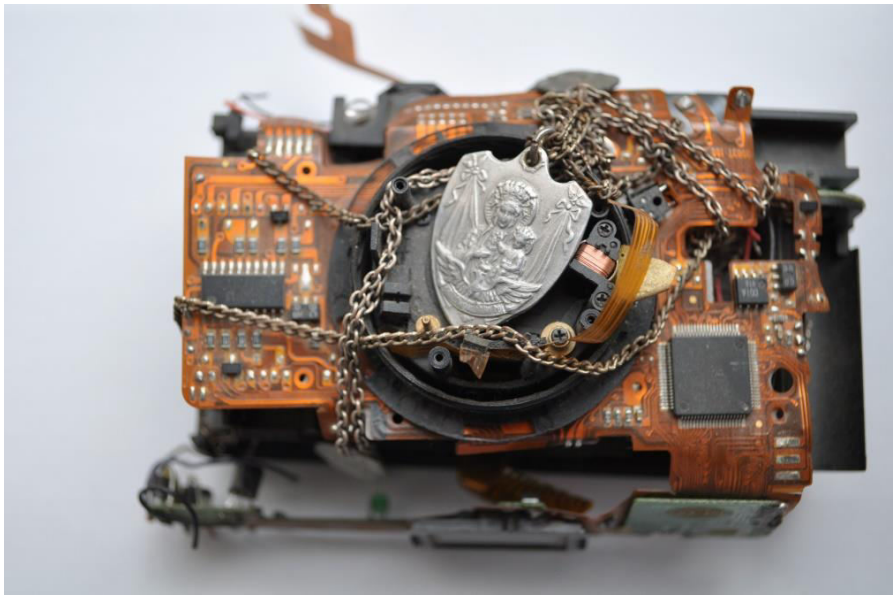
Fot. 138. Box sanctum 2013 r. – bez tytułu

Kompilacja ta ujęta została w srebrną ramę i ponownie zaprezentowana na białym tle. Dzieło to również stanowi barwna fotografia, jednak kolory na niej ograniczają się tym razem jedynie do bieli, srebra, szarości i czerni. Rama jest matowa i wyraźnie zarysowana, natomiast na metalowym obiektywie widoczna jest piękna gra światła i cienia.

Postacią z kanonu chrześcijańskich świętych, która pojawia się na tych zdjęciach najczęściej, jest Matka Boska. Dziesiątka różańca, krzyż oraz medalik z wizerunkiem Maryi przesłaniają obiektyw na fotografii aparatu ukazanego w całości (Fot. 139.) – utrwalanie rzeczywistości staje się symbolem modlitwy, a zapełniane stopniowo kadry na kliszy przypominają paciorki różańca i kolejno odkrywane różańcowe tajemnice.



Fot. 139. Box sanctum 2013 r. – bez tytułu



Fot. 140. Box sanctum 2013 r. – bez tytułu

Maryjny medalik pojawia się również na tle aparatu pozbawionego obudowy (Fot. 140.). Srebrny łańcuszek, na którym został zawieszony, oplata aparat na znak ścisłego związku sztuki z religią, a także rzeczywistości materialnej i duchowej.

Na niektórych z nich figurka stoi tuż przy aparacie i zagląda przez wizjer (Fot. 141., 142.).



Fot. 141. Box sanctum 2013 r. bez tytułu



Fot. 142. Box sanctum 2013 r. bez tytułu

Interesująca sytuacja pojawia się na fotografii, na której zdarzenie ukazane jest nie z boku, ale z przodu, tak, że odbiorca widzi Maryję przez obiektyw aparatu, ale od strony, z której zazwyczaj znajduje się model (Fot. 142.). Różycki wprowadza więc element zamieszania i zaskoczenia, zamieniając odbiorcę w modela. Obiektyw aparatu, widziany z przodu ujawnia tu swoje wnętrze i postać wykonującą zdjęcie. Tą osobą jest sama Maryja, która poprzez fotografię spogląda na człowieka. Różycki zdaje się mówić, że człowiek, utrwalając świat, nie tyle go odkrywa, co pozwala jemu samemu się ujawniać. Poprzez swoje stworzenie natomiast sam Bóg obdarza ludzkość swoją uwagą.

Różycki gloryfikuje fotografię klasyczną oraz podkreśla jej związki ze sferą duchową. Zasadne wydaje się pytanie, czy według niego fotografia cyfrowa jest pozbawiona zdolności sięgania po treści duchowe. Odpowiedź oczywiście jest negatywna. Jak już zostało powiedziane, krytyka fotografii cyfrowej oraz współczesnej kultury, utożsamianej niejako z erą cyfryzacji, w wykonaniu Różyckiego opiera się na dwóch podstawowych argumentach: podkreśleniu niezwykłej dostępności aparatów cyfrowych oraz łatwości ich użycia. To z kolei pociąga za sobą banalizację sztuki:

„Nie trzeba być bardzo spostrzegawczym, nie trzeba za głęboko odnosić się do fotozofii, by spostrzec, że większość obrazów z fotocyfry ma dosyć «luzacką» formę. Zdjęcia w tej technice szybko się robi, błyskawicznie powstaje obraz gotowy do oglądania i kontemplowania. Ilość zarejestrowanych zdjęć w jednej sesji jest praktycznie nieskończona. W każdej chwili można dokonać następnej rejestracji, jeszcze następnej, itd. Te nieskończone możliwości w dokonywaniu kolejnych i kolejnych zdjęć czyni z tych obrazów tym samym

dosyć błahe wartości. I chyba należy domniemywać, że podświadomie myśli się, że to są obrazy do szybkiego zapomnienia"[1106].

Artysta podkreśla więc łatwość przede wszystkim po stronie twórcy, jednak wspomina również o odbiorcy, dla którego dzieło stworzone aparatem cyfrowym jest nie tyle łatwe w odbiorze (oba te argumenty przeciw wytworom kultury masowej – łatwość tworzenia oraz łatwość konsumpcji – wysuwa choćby MacDonald[1107], o drugim zaś wspomina również Clement Greenberg[1108]), co mało istotne i niegodne zapamiętania. Sam Różycki jednak tworzy za pomocą fotografii cyfrowej dzieła odwołujące się do tradycji, poruszające kwestie duchowe i problemy eschatologiczne, zaprzecza więc, jakoby fotografia cyfrowa nie była zdolna stanowić wartościowego dzieła sztuki. Ponadto tłumaczy swoje postępowanie właśnie wygodą i łatwością. Wielość technicznych możliwości, pozwalając na proste i przystępne, nieograniczone wręcz i rozmaite w swych sposobach rejestrowanie rzeczywistości materialnej, może przesłaniać prawdziwy cel sztuki tworzonej przy zastosowaniu fotografii cyfrowej. Dotarcie do sfery transcendentnej za pomocą fotografii digitalnej może być więc utrudnione, jednak nie jest niemożliwe. Może ponadto stanowić tym większe, a zatem także bardziej pociągające wyzwanie dla artysty.

Fotografia klasyczna należy do tradycji, jednak tylko w pewnym sensie również do przeszłości. Współcześnie powracanie do dawnych technik zapisu stało się bardzo modne. Różycki zaczął stosować metody cyfrowe od czasów *Fotografii nostalgicznej*, a więc jednak wystawy skupionej na przeszłości. Fotografia digitalna jest tam jedynie użytecznym narzędziem, ale to fotografia analogowa staje się prawdziwą bohaterką. Podobnie w cyklu *Fotografując fotografujących* cyfrowe montaże składają się z dawnych fotografii, wykonanych jeszcze tradycyjną kamerą. Współczesne standardy, zasady współpracy z instytucjami kulturalnymi i galeriami sprawiają, że fotografia cyfrowa staje się bardzo wygodna, a czasami wręcz konieczna. Tym większy jednak sentyment wiąże się z każdą myślą o ciemniowych rytuałach i tradycyjnych mechanizmach.

Sztuka Różyckiego zawsze była gotowa spoglądać za siebie. Związek z przeszłością i twórcza polemika z tradycją była i jest dla niego niezmiernie ważna. Refleksja nad medium fotograficznym w sposób naturalny również towarzyszy Różyckiemu jako historykowi sztuki, a także artyście o głębokiej świadomości własnej pracy, jej celów i mechanizmów.

[1106] Tamże.
[1107] D. Macdonald, *Teoria kultury masowej*, dz. cyt., [w:] *Kultura masowa*, oprac. i przeł. C. Miłosz, dz. cyt., s. 18, 26.
[1108] C. Greenberg, *Awangarda i kicz*, [w:] *Kultura masowa*, oprac. i przeł. C. Miłosz, dz. cyt., s. 49.

Rozdział IV Andrzej Różycki – ujęcie biograficzne

Andrzej Różycki jest znany jako „fotograf, filmowiec i teoretyk fotografii”[1109], ale określenia te nie wyczerpują całości jego działań artystycznych. Różycki to współczesny artysta multimedialny, posługujący się zarówno fotografią i filmem, jak i kolażem oraz asamblażem, niezwykle poważnie, a zarazem z dystansem podchodzący do medium i wyrażanej za jego pomocą rzeczywistości. Sam siebie nazywa „fotozofem”[1110], co idealnie oddaje jego filozoficzne podejście do fotografii i relacji ze światem[1111].

Urodził się 10 sierpnia 1942 roku w Baranowiczach na Białorusi. Jego ojciec był Polakiem, ale gdy wygrał konkurs Macierzy Polskiej na opracowanie kanonu bibliotek wiejskich, wyjechał na wschód i w Baranowiczach ożenił się z Białorusinką. Po latach zabrał żonę, małego syna i starszą o trzy lata córkę do Polski w swoje rodzinne strony. Osiedlili się w małym miasteczku Żychlin[1112]. Już w dzieciństwie ojciec zaszczepił w Różyckim fascynację wsią oraz fotografią. Początkowo jednak nie pragnął on zostać fotografikiem – przy pomocy rysunków próbował dostać się na Akademię Sztuk Pięknych w Warszawie, na Wydział Rzeźby; został jednak odrzucony na pierwszym etapie. Jako drugi kierunek wybrał konserwację zabytków i muzealnictwo na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu[1113]. Rozpoczęte w 1961 roku studia zakończył w roku 1965.

Podczas studiów w Toruniu zajął się na poważnie fotografią, poznał wielu swoich późniejszych wieloletnich przyjaciół, z którymi działał w grupach artystycznych. Był członkiem grup Pętla, Krąg oraz Rytm[1114], a od roku 1964 należał również do najsłynniejszej z nich grupy Zero-61, gdzie łamał kanony i poszukiwał nietypowych rozwiązań artystycznych, poprzez co starał się ukazać nowy kierunek, w którym podążyć powinna fotografia. Od 1966 roku jest członkiem Związku Polskich Artystów Fotografików z legitymacją numer 338[1115], a od roku 2002 członkiem honorowym[1116]. W tym okresie wziął udział w niezwykle istotnej wystawie pt. *Fotografia subiektywna* w galerii Biuro Wystaw

[1109] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 15.
[1110] J. Jóźwiak, *FOTOZOFIA – sztuka fotografii,* dz. cyt., [Dostęp: 10.12.2015].
[1111] Tamże.
[1112] T. Sobolewski, *Porządek świata*, dz. cyt., s. 25.
[1113] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XXI.
[1114] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 13.
[1115] *Honorowi członkowie Związku Polskich Artystów Fotografików*, Związek Polskich Artystów Fotografików, dostępne w: <http://www.zpaf.pl/o-zwiazku/czlonkowie/honorowi-czlonkowie/>, [Dostęp 16.01.2016].
[1116] K. Jurecki, *Andrzej Różycki*, dz. cyt., Dostęp 16.01.2016].

Artystycznych (dzisiejsza Galeria Sztuki Współczesnej „Bunkier Sztuki") w Krakowie oraz słynnej wystawie grupy Zero-61 w Starej Kuźni w Toruniu w roku 1969.

Po studiach na Uniwersytecie im. Mikołaja Kopernika w latach 1968-69 był pierwszym fotoreporterem toruńskiego dziennika pt. „Nowości"[1117]. W roku 1969 doszło do sporu w grupie Zero-61, w wyniku którego najbardziej radykalni członkowie, w tym Różycki, założyli grupę Zero-69, z której następnie, po słynnej wystawie w starej kuźni, powstał Warsztat Formy Filmowej[1118], działający w latach 1970-77 już w Łodzi. W latach 1969-75 Różycki studiował na Wydziale Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, gdzie następnie wykładał. Przez pierwsze lata działania Warsztatu Różycki wciąż jednak badał możliwości foto-chemiczne fotografii, a dopiero później zajął się analizą jej mechanicznych uwarunkowań. W porównaniu ze swoimi kolegami z grupy, niewiele tworzył wówczas w materii filmu[1119].

Prace Różyckiego były już wówczas wystawiane zarówno na wystawach zbiorowych jak i indywidualnych, w kraju oraz za granicą (wystawa *Internationale Photo – und Kino* w Kolonii w 1972 roku). Wziął udział w kolejnej po *Fotografii subiektywnej*, ważnej wystawie ogólnopolskiej pt. *Fotografowie poszukujący*, która miała miejsce w 1971 roku w Galerii Współczesnej w Warszawie[1120]. We wrześniu 1979 roku, podczas pleneru organizowanego przez ZPAF w Darłowie oraz później przez jakiś czas miał znaczący ideowy wpływ na ukształtowanie się grupy Łódź Kaliska. Brał udział w tworzeniu artystycznego wydawnictwa pt. *Tango*. Było to wydawnictwo jedyne w swoim rodzaju, gdyż wykonywane ręcznie ze zszywanych ze sobą dwustu prac każdego uczestnika[1121]. W okresie od 1980-89 uczestniczył w licznych manifestacjach w ramach Kultury Zrzuty. Z łódzkim środowiskiem progresywno-awangardowym związany był do końca lat dziewięćdziesiątych XX wieku.

Od 1977 do 1989 roku związany był z łódzką Wytwórnią Filmów Oświatowych. Realizował filmy również w Se-Ma-Forze oraz dla TVP, między innymi cykl *Era Wodnika*. Stworzył kilkadziesiąt filmów dokumentalnych, zwykle o tematyce etnograficzno-antropologicznej. Za film *Beskidzkie Palmy Wielkanocne* z 1983 roku otrzymał II nagrodę w kategorii filmów publicystycznych na Agrofilmowej Wiośnie w Ciechanowcu w 1984 roku

[1117] A. Krzesińska, *Nostalgiczny portret grupowy*, Nowości Dziennik Toruński, dostępne w: <http://nowosci.com.pl/208807,Nostalgiczny-portret-grupowy.html>, [Dostęp 16.01.2016].
[1118] L. Olszewski, *Działalność Warsztatu Formy Filmowej*, dz. cyt., [w:] *Artium Quaestiones*, t. IX, dz. cyt., s. 127, dostępne też online: <https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/10979/1/04_Lechos%C5%82aw_Olszewski_Dzia%C5%82alno%C5%9B%C4%87_warsztatu_formy_filmowej_111-155.pdf>, [Dostęp 27.01.2016].
[1119] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. III.
[1120] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 13 (błędy).
[1121] *Od zera do warsztatu*, dz. cyt., [w:] *Poetyka form. Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 9.

oraz rok później nagrodę Pierre Verdier na Międzynarodowych Spotkaniach im. Henri Langlois w Tours[1122]. Jego film *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989* był nagradzany aż trzykrotnie (podczas łódzkiego *Festiwalu Mediów „Człowiek w Zagrożeniu"* otrzymał Grand Prix *Biała Kobra*, w Krakowie na festiwalu filmowym został nagrodzony *Brązowym Smokiem* i również w Krakowie na *Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych* otrzymał Nagrodę Dziennikarzy II stopnia). Film *Fotograf Polesia* z 1999 roku został natomiast wyróżniony w 2002 roku na *Międzynarodowych Dniach Filmu Dokumentalnego*. W roku 2009 łódzka Kino-Galeria Charlie uhonorowała Różyckiego *Złotym Glanem*, która co roku jest „przyznawana twórcom niezależnym, z uporem przeciwstawiającym się modom i trendom dominującym w kulturze popularnej, prześmiewcom i demaskatorom tkwiących w masowej wyobraźni Polaków mitów i stereotypów"[1123]. W tym samym roku nagrodzeni zostali między innymi Józef Robakowski i Natalia LL, a w innych latach Jerzy Stuhr oraz Jan Jakub Kolski[1124].

W latach siedemdziesiątych zaczął Różycki kolekcjonować sztukę ludową, a dziś jest jej znawcą i właścicielem pokaźnego – w ogólnopolskiej skali – zbioru. Fascynacja kulturą ludową posiada istotny wpływ na kształt jego sztuki. Jego twórczość fotograficzna zawsze posiadała rys antropologiczny i symboliczny wyraz, a równocześnie stanowiła badanie artystycznego medium. Inspirował się malarstwem młodopolskim (szczególnie Jacka Malczewskiego), piktorialną fotografią Jana Bułhaka oraz grafizacją obrazu Edwarda Hartwiga. W latach osiemdziesiątych posługiwał się pastiszem i ironią, krytykując „państwo wojny"[1125]. Następnie zajął się pogłębioną eksploracją sfery *sacrum*, tworząc cykle *Moje prywatne Kalwarie* i *Chusta Weroniki* w 1989 roku, *Raj tracony* i *Drzewo poznania* w 1990 roku, *Natury Frasobliwe* w 1991 roku i *Moc sakralizacji* w 1993 roku, *Kamienne sny* w 2013. Wyjątkową część jego twórczości stanowią asamblaże z wystawy *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej* z 2009 roku, będącej uświęceniem odchodzącej w niepamięć tradycyjnej techniki fotograficznej, cykl *Box Sanctum,* ukazujący podobne konstrukcje jednak uchwycone na fotografiach, a także kolaże *Fotografując fotografujących* stanowiące wspomnienie o czasach Zera-61.

[1122] E. Nowina-Sroczyńska, *Film Oświatowy – Prezentacje autorskie,* dz. cyt., s. 1.
[1123] *Złoty Glan, nagroda w kinie Charlie*, Kino-Galeria Charlie, dostępne w: <http://www.charlie.pl/index.php?i=k5>, [Dostęp 16.01.2016].
[1124] Tamże.
[1125] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 15.

Od roku 1978 wziął udział w kilku wystawach zagranicznych w Kolonii, Amsterdamie, Paryżu, Nowym Jorku, Wiedniu, Tokio, Danii, Londynie i Lyonie[1126]. Istotne jest, iż Adam Mazur wystawę w International Center of Photography w Nowym Jorku w 1979 roku zatytułowaną *Fotografia Polska 1939-1979* określa jako najważniejsze, a wręcz jedyne o tak wielkiej skali podsumowanie historii polskiej fotografii[1127]. Najważniejsze wystawy retrospekcyjne poświęcone Andrzejowi Różyckiemu odbyły się w Muzeum Historii Fotografii Krakowie w 2004 roku pt. *Andrzej Różycki. Chodzę swoimi drogami* oraz w Miejskiej Galerii Sztuki w Łodzi w 2011 roku pt. *Poetyka form*. Jego prace znajdują się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu, Muzeum Sztuki w Łodzi, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Muzeum Okręgowym w Toruniu oraz Galerii Wymiany w Łodzi[1128].

[1126] Zob. *Wykaz wystaw indywidualnych i zbiorowych*, s. 398 niniejszej pracy.
[1127] A. Ubysz, *Znana czy nieznana, czyli o recepcji polskiej fotografii za granicą*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, dostępne w: <https://mocak.pl/znana-czy-nieznana-czyli-o-recepcji-polskiej-fotografii-za-granica-agata-ubysz>, [Dostęp 15.03.2016].
[1128] K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, dz. cyt., [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, dz. cyt., s. 15.

Zakończenie

Fotografie pozwalają wędrować, nie jest to jednak wędrówka podobna do tej, do której zachęca nas film, a więc podróż konkretnie ukierunkowana, z góry narzuconą trasą. Nie jest to również wędrówka protestanckiego pielgrzyma, który jedynie odnajduje najkrótszą drogę do przeznaczonego mu celu[1129]. Nie musi to być również pozbawiona owego celu tułaczka nasuwająca na myśl postmodernistyczną figurę kłącza. Krystyna Wilkoszewska podkreśla, iż nomada w myśli Gillesa Deleuze'a i Félixa Guattariego, choć przemierza przestrzeń od punktu do punktu, nigdy w nich nie osiada i najważniejsza jest dla niego przestrzeń „pomiędzy", gdyż „życie nomady to intermezzo"[1130], a „punkty nie wyznaczają jego trasy"[1131]. Nie jest to jednak owa szczególna przestrzeń „pomiędzy" fotografii, o której pisałam w pierwszym rozdziale dysertacji. Wilkoszewska podkreśla, iż postmodernistyczna „przestrzeń nomadyczna, w odróżnieniu od przestrzeni osiadłej, nie jest rozdzielona przez mury, drogi i granice"[1132], które tak ważną rolę spełniają w filozofii Mircei Eliadego oraz sztuce Andrzeja Różyckiego. Eliade wskazywał na odwieczną ludzką potrzebę posiadania punktów odniesienia, a co za tym idzie podziału przestrzeni i czasu, obecną także we współczesnym społeczeństwie, co oznaczało dlań brak możliwości całkowitej ucieczki od myślenia religijnego[1133]. Zygmunt Bauman rozróżnia natomiast religijną oraz świecką (nowoczesną) wersję pielgrzymowania, lecz stwierdza, iż obie zakładają podróż przez obszar już wcześniej uporządkowany kartograficznie. Dopiero rzeczywistość ponowoczesna odbiera człowiekowi jakiekolwiek ramy i punkty oparcia[1134].

Fotografie, tak jak i inne obrazy zrodzone przez odwieczne tematy, symbole i pragnienia, pozwalają wyruszyć w przeszłość, odkryć własne korzenie, przypomnieć sobie prywatne historie, zanurzyć się w bardzo intymne rejony pamięci, ale również przywołać i poznać uniwersalne prawdy dotyczące życia każdego człowieka. Zdaniem Andrzeja Różyckiego, to właśnie spojrzenie w przeszłość gwarantuje odnalezienie własnej, indywidualnej drogi w przyszłość. Artysta deklaruje, że chodzi własnymi drogami, w istocie podąża jednak śladami obrazów i to dzięki tym starym tropom wyznacza nowe ścieżki.

[1129] Z. Bauman, dz. cyt., s. 11.
[1130] K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1997, s. 68.
[1131] Tamże.
[1132] Tamże.
[1133] Jest to jedna z głównych tez Mircei Eliadego. Religionzawca pisał na ten temat w wielu swoich publikacjach, między innymi *Sacrum i profanum* oraz *Sacrum, mit, historia*. Zob. M. Eliade, *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, dz. cyt., s. 15-18, M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, dz. cyt., s. 53.
[1134] Z. Bauman, dz. cyt., s. 12, 14.

Autorka *Wariacji na postmodernizm* stwierdza, iż w książce Deleuze'a i Guattariego struktura kłącza zostaje przeciwstawiona „kulturze drzewa (drzewo poznania), to jest dychotomicznych rozgałęzień i binarnych podziałów, która nigdy nie pojęła wielości i której potrzebna jest podstawowa jedność, by móc dojść do dwóch"[1135]. Jest to wizja rzeczywistości kompletnie odmienna od tej, którą prezentuje Eliade i za którą tęskni Różycki. Wskazuje na to choćby tak silna obecność w jego sztuce symbolu drzewa, a także nawiązywanie do biblijnej historii drzewa poznania. Tego typu motywów, a także dychotomii, o których wspomina Wilkoszewska, jest u Różyckiego znacznie więcej. Zestawia on ze sobą młodość i starość, pamięć i zapomnienie, przeszłość i przyszłość, reprezentowane również przez klasyczne i nowoczesne techniki fotograficzne, a także to, co bliskie i bezpieczne z obcym i nieznanym. Przywołuje symbole żywiołów takich jak woda czy ziemia, które łączy z antropologicznym spojrzeniem na kobietę, a także znaczącym symbolem kamienia, konotowanym zarówno z przestrzenią cmentarzy jak również postrzeganym jako symbol trwałości w kontekście czasu.

Znaczące, iż te uniwersalne symbole, odgrywające ogromną rolę przede wszystkim w społeczeństwach tradycyjnych, pojawiają się również w pracach o konceptualnym i fotomedialnym charakterze, które pochodziły z czasów, kiedy Różycki dopiero poznawał medium fotografii i kształtował swoją postawę twórczą. Wskazuje to na intuicyjne odwoływanie się do wspólnych archetypów oraz, wbrew wszystkim, którzy określali i określają fotografię jako wytwór maszyny, na humanistyczny charakter fotograficznego medium. Doskonałym przykładem tego zjawiska jest praca z cyklu *Analityczne rozpoznanie fotografii* z 1979 roku, gdzie za okienną szybą widoczne jest właśnie drzewo, symbol poznania. Samo okno również bywa kojarzone z poznaniem poprzez asocjacje z ludzkim okiem i spojrzeniem, podobnie jak sama fotografia. Prace z cyklu *Okna* z lat 1968-1973 również dotykają prawd omawianych przez Eliadego – dychotomii wsi i miasta oraz symboliki jaja i kamienia. Także jeszcze wcześniejsze, najsłynniejsze dzieła Różyckiego, powstałe jeszcze w czasach działalności grupy Zero-61, charakteryzującej się konceptualnym podejściem do fotografii i sztuki w ogóle, uniwersalne motywy bardzo wyraźnie zaznaczają swoją obecność. *Zatruta studnia* z 1965 roku stanowi nowoczesną, zarówno pod względem formy (kolaż) jak i treści, reinterpretację obrazu Jacka Malczewskiego, a głównym problemem, którego dotyka, jest przemijanie oraz rozdarcie między naturą i kulturą oraz tradycją i nowoczesnością. Powstała trzy lata później praca zatytułowana *Polska jesień*,

[1135] K. Wilkoszewska, dz. cyt., s. 68.

w której podstawę stanowi pochodząca z 1939 roku fotografia wykonana przez ojca Różyckiego, w odważny sposób pomalowana farbami, budzi refleksję nie tylko nad samą fotografią i wolnością artysty, ale także nad historią Polski i świata. Różycki sięga tutaj również do motywu liścia, w naturalny sposób asocjowanego z figurą drzewa. Charakterystyczna *Klatka* z 1968 roku, jako przykład eksperymentu z pseudosolaryzacją, ale także przedstawienie lasu, kamiennego pomnika i białego kruka, eksploruje problematykę przeciwieństw takich jak biel i czerń, światło i ciemność, życie i śmierć oraz pamięć i zapomnienie. Pary binarne, a także ważne problemy świata społecznego, wkradają się – choćby w sposób dla artysty nieuświadamiany – do prac o charakterze żartu i eksperymentu.

Rafał Lewandowski w rozmowie z Adamem Mazurem przywołuje słowa Susan Sontag, iż „należy studiować fotografię - nie sposób jej wykonywania, lecz sposób patrzenia na nią i rozumienia jej różnorodnych funkcji”[1136]. Andrzej Różycki rozpoczął swoje artystyczne eksploracje od badania medium – najpierw jego natury chemicznej, później mechanicznej, dziś natomiast zdaje się bardziej interesować społecznym i kulturowym odbiorem fotografii. Fotografia wciąż jednak podlega ewolucji i problem wpływu jej technologii na tworzony obraz oraz jego percepcję w sposób konieczny powraca w dziełach łódzkiego artysty. Dwa odmienne, wymienione przez Sontag rozumienia fotografii, łączą się i okazują się tworzyć jedno złożone zagadnienie. Już w latach siedemdziesiątych Różycki, ukazując fragmentaryczność i relatywizm fotografii w *Fotografii warunkowej*, chcąc nie chcąc dotykał tematu postrzegania przez człowieka własnej osoby, a także odbioru fotografii. *Fotografia monopolowa* z 1984 roku porusza kwestię fotografii prasowej oraz jej zaangażowania w propagandę, sama stając się narzędziem walki z reżimem. Niedługo później łódzki artysta wykorzystał fotografię w jeszcze inny sposób, tworząc poetyckie i symboliczne cykle *Raj tracony* i *Drzewo poznania*. Już w XXI wieku stworzył cykl *Fotografia nostalgiczna*, dotykający nie tylko kwestii sposobu, w jaki fotografia wpływa na kształt wspomnień, ale także odbioru starych fotografii jako sentymentalnych przedmiotów. Prace z tej serii poruszają kwestię podstawowej przypisywanej fotografii roli, za jaką Różycki uznaje utrwalanie osób i ich wspomnień, a więc fotografii portretowej i rodzinnej[1137]. Podobnej materii dotknął na wystawie *Podniesienie* już w 2013 roku. Funkcję dokumentalną zdjęć zdaje się natomiast podkreślać cykl *Kamienne sny* z tego samego roku, rejestrujący

[1136] *Nowe źródła subiektywnej fotografii? Rozmowa z Rafałem Lewandowskim*, Obieg.pl, dostępne w: <http://www.obieg.pl/rozmowy/10581>, [Dostęp 4.02.2016].
[1137] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XIII-XIV.

zarastanie żydowskich cmentarzy i upodabnianie się ich na powrót do naturalnej przestrzeni polodowcowych głazowisk.

W nowym projekcie, który właśnie zaczyna, pragnie poszerzać swoje badania i działania artystyczne, odnosząc dawne idee do współczesnych czasów i zjawisk. Ponownie zwraca się ku motywom zaczerpniętym ze sztuki sakralnej, tym razem pochodzącemu z okresu późnego średniowiecza *danse macabre*. Pragnie powrócić do sztuki dawnej, przenosząc jednak zawarte w niej „rzeczy elementarne, rzeczy szalenie ciekawe, ciągle aktualne”[1138] w przestrzeń współczesnej rzeczywistości. Podkreślając wagę przeszłości i niechęć do pogoni za nowością, charakterystyczną dla współczesnych artystów, a równocześnie posługując się cyfrową fotografią, zamierza podjąć się krytyki współczesnego świata celebrytów za pomocą odwołań do biblijnych motywów Drogi Krzyżowej i Pasji Chrystusa, a także motywu Tańca Śmierci ukazującego równość wszystkich ludzi. Planuje nadal prowadzić dialog z historią oraz sztuką – zarówno tą cudzą, jak i własną. Pragnie również nadal zajmować się tematyką mediów i samego obrazu fotograficznego[1139].

Artystyczna twórczość Różyckiego od początku odwoływała się do źródeł obrazu, podążając zarazem drogą jego nieustannej ewolucji. Świadomość korzeni fotografii tkwiących w praojczyźnie obrazu oraz jej osadzenia w ludzkich pragnieniach i lękach towarzyszy świadomości jej ciągłych przemian. Osobiste podejście Różyckiego do fotografii jako medium ma więc charakter historyczny. Dostrzega on nie tylko przemiany zachodzące w fotograficznym medium, ale również we własnym doń podejściu, dlatego pragnie odróżnić swoją osobistą świadomość artystyczną z różnych okresów działalności[1140]. Nie znaczy to, że uważa za możliwe objęcie jej choćby w zakresie danego czasu konkretną nazwą czy kategorią.

W pierwszej fazie swojego artystycznego rozwoju Różycki wiele eksperymentował, próbując przekształcić fotografię, gdyż miał świadomość, że w obecnym kształcie nie jest ona przez krytyków sztuki traktowana poważnie – pragnął „fotografię klasyczną przemodelować, żeby funkcjonowała w sztuce wyższej”[1141]. Czynił to jednak poprzez przekraczanie jej granic, nie zaś podkreślanie artystycznego charakteru jej najbardziej swoistych cech. Stosował artystyczne chwyty (jeszcze przed naciśnięciem spustu migawki), takie jak inscenizacja przestrzeni; wykorzystywał najróżniejsze możliwości jakie proponowała ciemnia, jak choćby pseudosolaryzacja i podwójne naświetlanie; malował farbami po już gotowych odbitkach,

[1138] Tamże, s. 432.
[1139] Tamże, s. 432-435.
[1140] Tamże, s. 428.
[1141] Tamże, s. 420.

a także naklejał na nie wycinki z gazet czy suszone kwiaty. Wszystkie te zabiegi Scruton uznałby za daleko wykraczające poza samą fotografię, a więc niezdolne do udowodnienia jej artystycznego charakteru[1142]. Niesłusznym wydaje się jednak uznanie tego typu ingerencji w obraz jako zaprzeczających jego fotograficznego charakteru. Artysta wciąż posługuje się tutaj środkami dostępnymi tylko w fotografii (zabiegi ciemniowe), a nawet, gdy stosuje środki malarskie (farba anilinowa), czyni to wbrew zasadom malarstwa, kpiąc z niego. Malowanie farbą po odbitce fotograficznej ma szczególne znaczenie właśnie poprzez fakt, że jest to ingerencja w obraz fotograficzny, uznawany za obiektywny dokument. W przypadku malarstwa sama ta czynność nie miałaby tak ważkiego znaczenia.

Różycki podkreśla, że fotografia – ta artystyczna – nie powstaje jedynie w aparacie fotograficznym, ciemni, czy poprzez wydruk odbitki cyfrowej. Kilkakrotnie zwraca uwagę, że fotografia powstaje najpierw w umyśle artysty[1143], a więc – wbrew poglądom Scrutona[1144] – jest dziełem intencjonalnym. Refleksyjność twórczości Różyckiego zbliża ją do poezji[1145]. Równocześnie Różycki stwierdza, iż pojedyncze zdjęcie, pomimo piękna ukazanego nań motywu, zazwyczaj nie stanowi dla niego dzieła sztuki - fotografia według niego wcale nie wywodzi się ze sztuk plastycznych, ale z literatury, a dzieło literackie powstaje właśnie z połączenia słów, tak jak artystyczna fotografia z połączenia kilku zdjęć[1146]. Jest to więc zabieg z dziedziny literatury, nie malarstwa. Różycki wykorzystuje tutaj jednak wyłącznie materiał fotograficzny, w wyniku czego obraz generuje znaczenia związane wyłącznie z fotografią. Nałożenie dwóch lub więcej wycinków rzeczywistości posiada tutaj szczególne znaczenie dla odbiorcy właśnie poprzez budowanie wrażenia dokonania niemożliwego: niemal rzeczywistego połączenia ze sobą odległych czasów i miejsc. Jedynie połączenie ze sobą fotografii, z przypisywanym im powszechnie charakterem dokumentu, jest zdolne wywoływać tak silne i zróżnicowane odczucia.

Porównanie fotografii do literatury zbliża podejście Różyckiego do postawy Zdzisława Beksińskiego, który wyjaśnia tę kwestię na podobnym gruncie, choć odwołując się nie tyle do literatury, co samego języka: mówi o zestawianiu liter w słowa i zdania[1147]. Bardziej adekwatna tutaj wydaje się analogia do słów tworzących zdanie, niż liter, które składają się na słowo. Każda użyta przez Różyckiego fotografia sama w sobie posiada już

[1142] R. Scruton, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, dz. cyt., s. 186-187.
[1143] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. III, XI.
[1144] R. Scruton, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, dz. cyt., s. 168, 188-189.
[1145] J. Zagrodzki, dz. cyt., [w:] *Poetyka form, Andrzej Różycki*, dz. cyt., s. 3.
[1146] Tamże.
[1147] Z. Beksiński, *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężania*, „Fotografia" 1958, nr 11-65, dostępne też online: <http://www.dmochowskigallery.net/galeria.php?artist=34>, [Dostęp: 13.06.2016].

ładunek znaczeniowy, a w zestawieniu z innymi zmienia swoje znaczenie bądź nabiera go w pełni. Również Scruton porównuje obraz do języka, mówiąc jednak o obrazie malarskim, w którym z reguły nie jest możliwe wyróżnienie takich komponentów, które samodzielnie posiadałyby znaczenie[1148]. Różycki tworząc tego typu obrazy-kolaże, wykracza poza granice typowej fotografii, a jednak wciąż posługuje się technikami charakterystycznymi wyłącznie dla niej – wydaje się niemożliwe, by wyobrazić sobie malowidło, w sposób rzeczywisty łączące w sobie dwa lub więcej obrazów, pozostających odrębnymi całościami, a jednak razem tworzących zupełnie nową jakość. Malarz mógłby jedynie zacytować obraz w obrazie, naśladując styl i temat oryginalnego dzieła, nie byłby jednak w stanie umieścić w swoim dziele cudzego obrazu niejako „we własnej osobie". Jedynie fotografia, jako reprodukowana w sposób techniczny[1149], a więc posiadająca niezliczoną ilość kopii o wartości oryginału, może tworzyć tego typu obraz. Okazuje się więc możliwe stworzenie obrazu jedynie za pomocą fotograficznej technologii, który zdecydowanie różniłby się od malarstwa, a jednak posiadał znamiona dzieła sztuki, wyrażając szczególny zamysł artysty.

Różycki stwierdza, że w grupie Zero-61 starał się zawrzeć cały przekaz w „jednym zdjęciu"[1150], jednak należy zauważyć, biorąc pod uwagę powyższe rozważania, iż poprzez „zdjęcie" ma na myśli raczej obraz o charakterze fotograficznym, na który składa się kilka zdjęć. Artysta łączy fotografie na różne sposoby, nakładając na siebie w ciemni negatywy lub już po wywołaniu naklejając lub jedynie nakładając zdjęcie na zdjęcie. W ostatnich latach czyni to wręcz za niego osoba znająca się na obróbce komputerowej, jednak zgodnie z jego wskazówkami. Fotograficzna technologia jest w stanie konstytuować sztukę, choć zdjęcie, w jego najprostszym i najbardziej popularnym rozumieniu jako rzeczywistość utrwalona na kliszy bądź cyfrowej matrycy, stanowiło i wciąż stanowi dla Różyckiego przede wszystkim tworzywo sztuki, nie samą sztukę[1151]. Stąd też stworzone przeze mnie określenie „fotografia na fotografii", adekwatnie oddające charakter sztuki Różyckiego – nakładającego na siebie nie tylko zdjęcia, ale również obrazy mentalne, myśli, czasy i sprzeczne idee, oraz tworzącego w ten sposób nie tyle sztukę-fotografię, co sztukę o fotografii. Z drugiej strony nie można Różyckiemu zarzucić, iż tego typu traktowanie fotografii wpływało na obniżenie jakości wykonywanych przezeń zdjęć. Artysta podkreśla:

[1148] R. Scruton, dz. cyt., [w:] *Fotografia i filozofia*, dz. cyt., s. 173.
[1149] Nawiązuję tutaj do słynnego eseju Waltera Benjamina. Zob. W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Anioł historii*, oprac. H. Ormowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
[1150] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. X.
[1151] Tamże, s. 421, 426-428.

„ Myśmy starali się robić technicznie bardzo dobre zdjęcia. Jeśli ja coś nakleiłem, namazałem, to było na dobrej jakości zdjęciu. A zwracało się wtedy wielką uwagę na technikę, na to, jak fotograf to wykonał. Widz nie patrzył na to, o co tam chodzi, ale oglądał fotografię z bardzo niewielkiej odległości, patrząc na szczegóły wykonania”[1152].

Fotografia była więc przezeń wykonywana zgodnie z jej zasadami, ale sama w sobie wciąż nie stanowiła dzieła sztuki – była natomiast używana do jego stworzenia. Służyła sztuce, ale i sztuka służyła fotografii, wzmacniając jej pozycję. Dziś Różycki podkreśla, iż „samo eksperymentowanie dla eksperymentowania”[1153] nie jest dlań specjalnie pociągające[1154], można więc wnioskować, iż eksperyment służy tutaj lepszemu wyartykułowaniu wyrażanych treści. Co ciekawe, obecnie, w dobie cyfryzacji, fotomontaż – w ścisłym tego słowa znaczeniu stosowany przez Różyckiego dopiero od 2004 roku, jednak bliski jego postępowaniu
od samego początku – nie wydaje się już rodzajem sprzeciwu wobec reguł medium; autorskie konstruowanie obrazów, także poprzez ich łączenie, zdaje się dziś raczej jedną z podstawowych potencji medium, wynikającą z programu fotograficznego maszyny, możliwością, z której korzystają już nie tylko artyści. Tak bowiem, jak niegdyś nie było powodu, by zabiegów ciemniowych nie uznawać za pełnoprawną część fotografii, tak dziś nie powinno się od niej oddzielać działań dokonywanych na fotografii komputerowo.

Fotografia wnika niemal w każdą przestrzeń ludzkiego życia, przeobraża się, dostosowuje do konkretnych wymagań i nowych realiów. Badanie jej różnorodnych funkcji oraz oblicz pozawala potwierdzić tezę Różyckiego, iż stworzenie jednej, ogólnej definicji fotografii jest niezwykle trudne, a być może wręcz niemożliwe. Taka definicja, gdyby udało się ją stworzyć, mogłaby również okazać się szkodliwą dla samego jej przedmiotu[1155]. Fotozoficzna postawa łódzkiego fotografika jawi się jako poszukiwanie prawdy o fotografii w jej różnorodności. Spojrzenie w przeszłość, przyjrzenie się całej twórczości Różyckiego, rozciągniętej w czasie, od kiedy fotografia dopiero stawała się pełnoprawną sztuką, do dziś, pozwala zrozumieć, iż od zawsze posiadała ona ambiwalentną naturę oraz dawała możliwości zarówno docierania do prawdy, jak i jej tuszowania, spojrzenia w przeszłość i przewidywania przyszłości, przedstawiania świata materialnego i duchowego, obiektywnych faktów i subiektywnego spojrzenia na rzeczywistość. Istota fotografii jawi się w sztuce Różyckiego

[1152] Tamże, s. 419.
[1153] Tamże, s. 420.
[1154] Tamże.
[1155] Tamże, s. 421-422.

jako jedność w różnorodności oraz ambiwalencja nie prowadząca ku zwątpieniu, ale nieustannie inspirująca do poszukiwań.

Pomimo wieloletnich starań uczynienia z fotografii sztuki, dziś istotę fotografii Różycki widzi w jej podstawowych funkcjach jako sposobu zapisu i utrwalania zdarzeń. Nie znaczy to, że traktuje fotografię jako dokument, ale dostrzega wagę tej fotografii, która powszechnie jest jako dokument traktowana, a więc fotografii amatorskiej, codziennej, portretowej:

„Tak naprawdę motorem fotografii była fotografia portretowa. Do dowodu, dla pamięci, do przenoszenia informacji. O ile jeszcze nie ważniejsza była fotografia pamiątkowo-albumowo-rodzinna. Wycieczkowa, dokumentacyjna, itd. Tak naprawdę ponad dziewięćdziesiąt procent powstających fotografii polega na dokumentowaniu siebie w różnych sytuacjach. I co się tam kryje? Jakie tam są spojrzenia? Jaka jest ufność wobec fotografii, jaka jej towarzyszy powaga. Ludzie mieli chyba w zapleczu religię czy wiarę, że istnieje życie pozagrobowe. Fotografia w tym spojrzeniu w obiektyw kondensuje to, co najlepsze. Człowiek przekazuje najlepszego siebie. To jest definicja fotografii. Nie szukajmy definicji fotografii artystycznej, ale dostrzeżmy istotę fotografii w tej ufności. Fotografia uczyniła zupełnie inny stosunek do świata, zmieniła sposób myślenia o świecie, nauczyła inaczej pamiętać siebie i najbliższych. Pamięć jest przyuczona przez fotografię. Nie pamiętamy sytuacji, ale pamiętamy, że ktoś szalenie intensywnie skumulował siebie przed obiektywem. I ja widzę, jak fotografia była ważna prywatnie, w prywatnym obiegu. I biorąc pod uwagę błahość fotografowania się dzisiaj, wirtualność zawarta w notatkach cyfrowych, telefonicznych, to ta fotografia jest zupełnie czymś innym. Fotografia dawniej była lekceważona jako akt artystyczny, ale była traktowana poważnie. Nieliczni posiadali aparat, a dzisiaj fotografuje każdy. Dzisiejsza definicja i sytuacja fotografii jest nijaka w stosunku do tego, co było przy moim starcie pięćdziesiąt lat temu. Ja bym niechętnie mówił o definicji fotografii artystycznej, bo ta jest tak szeroka i każdy tam sobie coś widzi… Ale absolutnie chcę grubą kreską podkreślić, że fotografia, to jest przytrzymanie czasu, nie zatrzymanie, tylko przytrzymanie czasu. Przytrzymanie jest złudne. Człowiek sobie rości pretensje do zatrzymywania czasu. Ale nie do końca mamy co do tego pewność. Niech inni sobie to nazywają zatrzymaniem, ja uważam, że to jest jakaś arogancja. Jest w tym zafałszowywanie prawdy”[1156].

Fotografia jawi się więc jako szczególny sposób utrwalania doświadczenia ludzkiej egzystencji, a także wyrażania swoiście ludzkiej świadomości istnienia. Dla Różyckiego stanowi ona wyjątkowy fenomen, zarówno na gruncie kultury materialnej, jak i duchowej, gdzie jest wręcz „w sensie katolickim […] jakimś świadectwem życia dalszego, wiecznego”[1157]. Uporządkowanie twórczości tego artysty oraz stworzenie jednorodnego opisu jego postawy wobec fotograficznego medium oraz tworzonych przezeń obrazów jest

[1156] Tamże, s. 421-422.
[1157] Tamże, s. 431.

zadaniem niezwykle trudnym, gdyż sam Różycki stwierdza beztrosko: „nie mam ochoty się uporządkować, ponieważ mnie ponosi to tu, to tam”[1158]. Różnorodność, a wręcz ambiwalencja tej sztuki stanowi jednak nie tylko jej istotę (oraz istotę samej fotografii), ale równocześnie jej swoistą zaletę.

Złożoność dzieł Różyckiego stanowi źródło licznych ogólnych wartości o charakterze naukowym, jakie niesie ze sobą powstanie tej rozprawy. Wielość pasji łódzkiego artysty, jego otwartość na różnorodne traktowanie fotograficznego medium oraz filozoficzna postawa zarówno wobec życia, jak i fotografii, za pomocą której artysta to życie utrwala i wyraża, umożliwiły mi obserwację wielu ogólnych problemów o charakterze kulturowym – nie tylko definicji samej fotografii – ze szczególnej, antropologicznej perspektywy, oraz w kontekście ich licznych relacji, odsłaniających ich całościowy charakter. Zjawiska, takie jak fotografia artystyczna i amatorska fotografia rodzinna, film etnograficzny, sztuka ludowa i kolekcjonerstwo są zazwyczaj rozważane w izolacji, bądź też w jednym, konkretnym kontekście, co zubaża analizę. Liczne dzieła Różyckiego stanowią natomiast połączenie kilku różnych mediów oraz zestawiają ze sobą kilka problemów równocześnie. Sztuka ta doskonale sprawdziła się jako ramy dla szeroko zakrojonych rozważań o charakterze kulturowym – ramy, które nie stanowiły ograniczenia, ale wręcz przeciwnie, otworzyły nowe horyzonty, zapewniając równocześnie spójność wywodu i wskazując jego kierunek.

Fotografia artystyczna, zwłaszcza ta ściśle związana z awangardą czy neoawangardą, wydaje się nie mieć nic wspólnego z kulturą ludową czy kolekcjonerstwem, a tymczasem okazuje się, że wspólny mianownik dla tych dziedzin jest możliwy. Wydobycie go i ukazanie umożliwiła strukturalna metoda badania twórczości Różyckiego, oparta na prześledzeniu najczęściej pojawiających się w niej motywów, takich jak autoportret, kobieta jako źródło życia, drzewo i kamień, rozumiane jako oś wewnętrznego świata i punkt oparcia, a także sama fotografia – narzędzie, za pomocą którego człowiek próbuje przenieść swoją rzeczywistość i samego siebie w porządek wieczności. W świetle tych rozważań, każda działalność człowieka zdaje się prowadzić w swej istocie do jednego celu: przedłużenia ludzkiego istnienia. Próbuje to czynić na różne sposoby, niemniej pragnienie przetrwania można uznać za leżące u podstaw niemal każdej ludzkiej czynności. Sztuka jest sposobem człowieka na wyrażenie własnej osobowości i poglądów oraz pozostawienia czegoś po sobie dla przyszłych pokoleń, sztuka ludowa tym bardziej służy zachowaniu tradycji, podobnie jak kolekcjonerstwo uznać można za sposób na ratowanie konkretnych przedmiotów i świata,

[1158] Tamże, s. 423.

który one symbolizują. Każda z tych działalności wiąże się również z próbą budowania jako całości świata bezpiecznego dla człowieka z fragmentów dla niego bezpośrednio dostępnych: poszczególnych oglądów, utrwalonych na płótnie czy fotograficznej kliszy, pojedynczych zasad i reguł, ustnych przekazów, szczątkowych wspomnień i całych historii. Sztuka naiwna jest przede wszystkim owocem lokalnych tradycji, odwołujących się jednak do prawd uniwersalnych, takich jak miejsce człowieka w świecie czy jego relacja z Bogiem i naturą. Związek Różyckiego ze sztuką ludową posiada jak gdyby dwa źródła, które jednak są ze sobą powiązane: dziecięcy i spontaniczny zachwyt wsią polską, pod wpływem wycieczek organizowanych przez ojca artysty, a także rozwijana stopniowo – w liceum plastycznym, podczas studiów Toruniu, a więc mieście o wyjątkowej, strzelistej, gotyckiej architekturze, a także później, pod wpływem lektury dzieł Mircei Eliadego – religijność. Zainteresowanie *sacrum* wpływa zarówno na jego pojmowanie fotografii, jak również sposób odczytania przestrzeni i usytuowania w niej człowieka.

Fotografia Różyckiego wyraża indywidualne spojrzenie na świat wspólny wszystkim ludziom oraz dotyka doświadczeń niezwykle uniwersalnych, jak upływ czasu i śmierć. Czyni to paradoksalnie za pomocą techniki, która daje – złudną być może – nadzieję na obiektywność przedstawienia. Fotografia konceptualna może czerpać ze sztuki naiwnej, a także wzmacniać jej najważniejsze wartości, tak jak dzieje się to u Różyckiego, który udowadnia, że współczesna fotografia nie musi być antytradycyjna. Noël Carroll stwierdza, iż „zdaniem Benjamina sztukę poprzednich epok można opisać jako auratyczną, kontemplacyjną i tradycyjną. Sztuka masowa zaś byłaby krytyczna, dociekliwa i antytradycyjna”[1159]. Różycki nie zgadza się z tym podziałem. Krytykuje on wprawdzie współczesną sztukę masową, do której zalicza także fotografię cyfrową, za antytradycyjność, ale również banał, wynikający z bezmyślnego tworzenia i pociągający za sobą brak prowokowania postawy kontemplacyjnej. Fotografia może być jednak, według Różyckiego, użyta w taki sposób, aby nawiązywała do tradycji i zmuszała do głębszej refleksji. Jego prace, choć krytyczne zarówno wobec rzeczywistości, jak i samego medium, a także neoawangardowe w formie, zawsze odwoływały się w jakiś sposób do tradycji, religii, natury. Doskonałym przykładem są *Koszulki Panny Marii* z 1986 roku, w trakcie tworzenia których artysta nakładał na fotografie ozdobne koszulki na wzór katolickiej tradycji obdarowywania umieszczonych w sanktuariach obrazów postaci uznanych za święte drogimi „koszulkami”, jednak elementy wskazujące na przywiązanie do religijnego sposobu myślenia o świecie

[1159] N. Carroll, *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przylipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011, s. 126.

pojawiały się w jego dziełach już wcześniej, w typowo konceptualnej i fotomedialnej fazie jego twórczości, jak również w dziełach złożonych z pojedynczego zdjęcia, choćby fotografiach wiejskich dziewcząt. Jak już zostało wyżej powiedziane, Różycki – podobnie jak Benjamin – charakteryzuje się historycznym podejściem do sztuki i kultury oraz zdaje sobie sprawę z faktu, iż zmiany w technologii są nieuniknione. Nie oznacza to jednak, że bezkrytycznie zgadza się również na przemiany w światopoglądzie i podejściu do samej sztuki oraz jej celów. Poznawanie techniki służyło przede wszystkim podporządkowaniu jej sobie oraz jej przekraczaniu. Prace Różyckiego zachęcają do postawy analitycznej wobec świata i sztuki, ale równocześnie starają się wskazać właściwe sposoby myślenia i postępowania.

Różycki odpowiedzialnością za wymowę zdjęcia obarcza człowieka, zarówno twórcę (zwłaszcza w przypadku fotografii artystycznej), jak i odbiorcę (szczególnie w przypadku fotografii amatorskiej czy dokumentalnej), dając tym samym świadectwo wiary w humanistyczny charakter fotografii, a także sztuki konceptualnej. Łódzki fotograf czyni człowieka nie tylko przedmiotem swoich artystycznych analiz, a także punktem wyjścia dla analiz przestrzeni i czasu, ale przede wszystkim głównym podmiotem sztuki. Rola człowieka, zarówno stojącego za aparatem fotograficznym, jak i spoglądającego na gotowe dzieło, wydaje się szczególnie ważna w przypadku fotografii cyfrowej. Różycki krytykuje „cyfrę"[1160], utożsamiając ją z blichtrem współczesnej kultury[1161], a także zauważa aktualne „skażenie" obrazu fotograficznego, któremu towarzyszą dodatkowe informacje, takie jak notatki w gazecie, data wykonania zdjęcia czy nazwa stacji telewizyjnej[1162]. Z drugiej jednak strony sam z powodzeniem wykorzystuje fotografię cyfrową, by mówić o sprawach ważkich, takich jak na przykład pamięć o zmarłych, a także podkreśla, że fotografii zawsze towarzyszyło słowo mówione lub pisane. To człowiek decyduje, do czego i w jaki sposób wykorzysta nowe medium, a zatem jaki nada mu charakter.

Fotograficzne dzieła Różyckiego, przez czerpanie z różnych dziedzin i kierunków artystycznych, sięganie po uniwersalne motywy, które – choć kojarzone powszechnie głównie z religią chrześcijańską – występują w wielu kręgach kulturowych i religiach, a także wykorzystywanie różnego rodzaju fotografii, pozwalają na zaskakująco zgodną koegzystencję tradycji i nowoczesności, której łódzkiemu artyście brakuje w codziennym życiu współczesnych społeczeństw, a także w sztuce najnowszej. Artysta krytykuje współczesnych

[1160] A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt., [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* dz. cyt.
[1161] Tamże.
[1162] Wywiad z Andrzejem Różyckim, s. XXVI.

artystów, którzy zdają się świadomie odwracać od przeszłych dokonań człowieka i tematów, które niegdyś go nurtowały. Narzeka na nieobecność w dzisiejszej sztuce problemów duchowych, eschatologicznych. Swoją wyjątkowość widzi nie tylko w ogromie swojej spuścizny, ale również w zgłębianiu sfery *sacrum*[1163]. Tymczasem nie jest on aż tak osamotniony w swoich artystycznych praktykach, jak mu się to wydaje. We współczesnej polskiej sztuce pojawiają się dzieła, które w podobny sposób wykorzystują nowoczesne media i eksperyment do poruszania uniwersalnych problemów także o charakterze duchowym. Należy tutaj wskazać takie realizacje jak choćby *Autoportrety obsesyjne* Magdy Hueckel z 2009 roku czy *EXodus* Georgii Krawiec z roku 2008. Pierwszy wymieniony cykl to nałożone na siebie fotografie fragmentów ciała artystki i rozkładających się roślin, mające prowokować refleksję na temat jednego z podstawowych lęków człowieka, czyli lęku przed chorobą i śmiercią[1164]. Drugi cykl również stanowi serię autoportretów, inspirowanych sztuką teatralną amerykańskiej pisarki Karen Karin Rosenberg pod tytułem *Pokazała mu, jak rzuca się tortem*[1165]. Krawiec łączy wzniosłą tematykę oraz odwołania do Biblii ze stylistyką typową dla Witkacego czy filmów Stanleya Kubricka. Znaczące, iż Bogdan Konopka nie odbiera tych realizacji jako świadectwa odwiecznego lęku przed przemijaniem i „dychotomii egzystencjalnej"[1166], ale „jedności przeciwieństw"[1167], o których mówi taoistyczna Księga Przemian[1168]. Prace młodych artystek dotyczą więc podstawowej dychotomii, jaką jest życie i śmierć, ukazywanej jednak jako możliwej do współistnienia i zjednoczenia, podobnie jak to dzieje się w pracach Andrzeja Różyckiego oraz fotografii w ogóle. Dostrzegając pionierskość formalnych eksperymentów Różyckiego i jego kolegów w latach 60-tych, można tutaj dostrzec jego wpływ na współczesnych artystów.

Podobnych prac w najnowszej fotografii polskiej można by zapewne znaleźć więcej, podobnie jak w sztuce zagranicznej. W 2015 roku w galerii BWA w Tarnowie zorganizowana została wystawa poświęcona współczesnej polskiej sztuce poruszającej motywy wanitatywne, zatytułowana *Ars moriendi/Sztuka umierania*. Wspomniane prace Magdy Hueckel były na niej obecne, podobnie jak *Portrety trumienne* Zuzanny Janin czy równie interesujące *Złe życia kończą się śmiercią* Pawła Susida. Krytykę kultury popularnej, podobnie jak Różycki w swoich dotychczasowych dziełach, jak choćby *Zatruta studnia* czy *Odwiecznie różowe*

[1163] Tamże, s. 432.
[1164] B. Konopka, *Obsesyjny exodus*, Galeria FF, dostępne w: <http://www.hueckel.com.pl/images/pdf/Transgresja_Hueckel_Krawiec.pdf>, [Dostęp 17.02.2016].
[1165] *Georgia Krawiec „EXODUS"*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku, dostępne w: <http://bgsw.pl/portfolio/georgia-krawiec-exodus/>, [Dostęp 17.02.2016].
[1166] B. Konopka, *Obsesyjny exodus*, dz. cyt., [Dostęp 17.02.2016].
[1167] Tamże.
[1168] Tamże.

motywy, a także w planowanym projekcie inspirowanym motywem *danse macabre*, podejmuje również Andrzej Wasilewski w pracach z cyklu *Pin-Up Fruits*, gdzie powabne kobiety w stylu *pin up*, tak popularnym w latach czterdziestych i pięćdziesiątych XX wieku, umieszczone zostały na tle gnijących owoców. Wasilewski ilustruje więc kolejną odwieczną dychotomię rozkoszy i obrzydzenia, a także tę podstawową – życia i śmierci – oraz wyraża swój bunt wobec współczesnych reklam[1169].

Różycki jest uznawany za jednego z najlepszych polskich fotografików, a jednak nieraz czuł się pomijany. Rzeczywiście, zdaje się być artystą docenianym przede wszystkim w kręgu etnologów za swoje filmy dokumentalne, dotyczące kultury wsi, natomiast wśród historyków sztuki i fotografów kojarzony jest przede wszystkim z twórczością lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a więc z jego konceptualnymi i fotomedialnymi działaniami w ramach grup artystycznych Zero-61 i Warsztat Formy Filmowej. Pamiętany jest również jego film poświęcony Zofii Rydet, zatytułowany *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D.* Do tej pory nie powstała żadna pozycja książkowa poświęcona jego sztuce, a artykuły jej dotyczące są zazwyczaj krótkie i omawiają najczęściej konkretne wystawy lub ogólne problemy, których jest ona jedynie częścią. Wciąż najlepszym źródłem na temat działalności artystycznej łódzkiego twórcy pozostają niewielkich rozmiarów katalogi z wystaw, zawierające krótkie teksty krytyczne i wypowiedzi samego artysty. Niniejsza dysertacja – będąca pierwszym tak obszernym i wnikliwym studium sztuki Różyckiego – ma na celu zwrócenie uwagi także na jego późniejsze prace z dziedziny fotografii, dostrzeżenie ich kulturowego ładunku, różnorodności oraz licznych związków z wieloma dziedzinami nauki i działalności ludzkiej, a także rozszerzenie percepcji prac z perspektywy historii sztuki bądź też kontekstu czysto chrześcijańskiego na perspektywę uniwersalną. Kulturoznawcza analiza twórczości łódzkiego fotografika pozwoliła na poszerzenie interpretacji dzieł konceptualnych o drzemiące w nich, choć niedostrzegane symboliczne aspekty, natomiast prac utożsamianych przede wszystkim z wymową sakralną o wątki dotyczące ich warstwy formalnej, wskazującej na wciąż obecną w umyśle Różyckiego problematykę medium.

Interpretacje dzieł Andrzeja Różyckiego, oparte niekiedy wręcz na rozkładzie prac na czynniki pierwsze i drobiazgowym prześledzeniu występujących w nich motywów, stanowiących zarazem uniwersalne symbole kulturowe, pozwoliła na potwierdzenie wysuwanej przeze mnie tezy oraz stwierdzeń formułowanych na temat tego artysty

[1169] A. Warnke, *(I)gra(nie) sztuki ze śmiercią*, Culture.pl, dostępne w: <http://culture.pl/pl/artykul/igranie-sztuki-ze-smiercia>, [Dostęp 17.02.2016].

w artykułach zbyt krótkich i pobieżnych, by mogły w pełni wyjaśnić fenomen, którego dotyczą. Podążenie za myślą samego autora prac, jego inspiracjami i źródłami refleksji nad sztuką, stały się sposobem na dotarcie do jego wizji fotografii i utrwalanej przezeń rzeczywistości.

Bibliografia

Monografie oraz artykuły z monografii

1. Ariès P., *Historia dzieciństwa. Dziecko i rodzina w dawnych czasach*, przeł. M. Ochab, Wydawnictwo Marabut, Gdańsk 1995.
2. Bakke M., *Ciało otwarte*, Wydawnictwo Naukowe IF UAM, Poznań 2000.
3. Banach A., *O kiczu*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1969.
4. Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii,* przeł. J. Trznadel, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.
5. Baudelaire Ch., *Nowoczesna publiczność i fotografia*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
6. Baudelaire Ch., *O istocie śmiechu oraz o komizmie w sztukach plastycznych*, [w:] tegoż, *Rozmaitości estetyczne*, przeł. J. Guze, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2000.
7. Baudrillard J., *Rozmowy przed końcem. Rozmawia Philippe Petit*, przeł. R. Lis, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2001.
8. Baudrillard J., *The System of Collecting*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, Wydawnictwo Reaktion Books, London 1997.
9. Bauman Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Instytut Kultury, Warszawa 1994.
10. Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.
11. Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] W. Benjamin, *Anioł historii*, oprac. H. Ormowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996.
12. Benjamin W., *Pasaże*, red. R. Tiedemann, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005.
13. Benjamin W., *Twórca jako wytwórca*, przeł. H. Orłowski, J. Sikorski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1975.
14. Bieńko M., *Sposoby posługiwania się tożsamością seksualną w kulturze popularnej*, [w:] *Kultura popularna: konteksty teoretyczne i społeczno-kulturowe*, red. A. Gromkowska-Melosik, Z. Melosik, Oficyna Wydawnicza Impuls, Kraków 2010.
15. Bogucki J., *Pop-Ezo-Sacrum*, Wydawnictwo Pallottinum, Poznań 1990.

16. Böhme H., *Fetyszyzm i kultura*, przeł. M. Falkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012.
17. Boruta T., *Kto potrzebuje sztuki religijnej?*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2003.
18. Caillois R., *Człowiek i sacrum*, przeł. A. Tatarkiewicz, E. Burska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.
19. Carroll N., *Filozofia sztuki masowej*, przeł. M. Przylipiak, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
20. Chéroux C., *Wernakularne. Eseje z historii fotografii*, przeł. T. Swoboda, Fundacja Archeologia Fotografii, Warszawa 2014.
21. Chmielecki K., *Estetyka intermedialności*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2008.
22. Chrzanowski T., *Poszukiwanie nowej ikonografii*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989.
23. Cotton C., *Fotografia jako sztuka współczesna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2010.
24. Czaja D., *Cienie, światło, czułość*, [w:] S. Gurdowa, *Klisze przechowuje się*, Fundacja Imago Mundi, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Kraków 2008.
25. Czartoryska U., *Fotografia mowa ludzka. Perspektywy teoretyczne*, t. 2, red. L. Brogowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2005.
26. Czartoryska U., *Portret fotograficzny – duchowość i cielesność*, [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku,* red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
27. Czyżewski S., *Przypominanie niezapomnianego. Stałość polaryzacji emocjonalnej w stosunku do zdjęć z II wojny światowej?*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, galeria f5 & księgarnia fotograficzna, Łódź 2005.
28. De Vries S. P., *Obrzędy i symbole Żydów*, przeł. A. Borowski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2000.
29. Dziamski G., *Sztuka koncpetualna – początki paradygmatu sztuki,* [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej*, red. B. Jasieński, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2009.
30. Eco U., *Czytanie Świata*, przeł. M. Woźniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1999.

31. Eliade M., *Aspekty mitu*, przeł. P. Mrówczyński, Wydawnictwo KR, Warszawa 1998.
32. Eliade M., *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 1, przeł. S. Tokarski, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1994.
33. Eliade M., *Kowale i alchemicy*, przeł. A. Leder, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007.
34. Eliade M., *Okultyzm, czary, mody kulturalne*, Oficyna Literacka, Kraków 1992.
35. Eliade M., *Próba labiryntu. Rozmowy z Claude-Henri Rocquetem*, Wydawnictwo Sen, Warszawa 1992.
36. Eliade M., *Sacrum i profanum*, przeł. R. Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999.
37. Eliade M., *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1993.
38. Eliade M., *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź 1993.
39. Elsner J., Cardinal R., *Introduction*, [w:] *The Cultures of Collecting*, red. J. Elsner, R. Cardinal, Wydawnictwo Reaktion Books, London 1997.
40. Escarpit R., *Literatura a społeczeństwo*, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą: antologia*, t. 3, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
41. Ewing W. A., *Ciało*, przeł. W. Nowakowski, PRIMA Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1998.
42. Ferenc T., *Odrzucony język fotografii mortualnej*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, Wydawnictwo Galeria f5&Księgarnia Fotograficzna, Łódź 2005.
43. Florek S., *Psychika mężczyzny – ewolucyjne uwarunkowania i społeczny stereotyp*, [w:] *Stereotypy i wzorce męskości w różnych kulturach*, red. B. Płonka-Syroka, Wydawnictwo DiG, Warszawa 2008.
44. Flusser V., *Ku filozofii fotografii*, folia academiae, Katowice 2004.
45. Freeland C., *Fotografie i ikony*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.
46. Garztecki J., *Nonkonformizm zorganizowany*, [w:] *Trzecie Oko*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.

47. Grążawski K., *Kamień kultowy w Wysokiej Wsi pod Dylweską górą na tle osadnictwa mikroregionu*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, Wydawnictwo Robert Klimek, Olsztyn 2010.
48. Greenberg C., *Awangarda i kicz*, w: Kultura masowa, oprac. i przeł. C. Miłosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
49. Hageneder F., *Magia drzew,* przeł. M. Czekański, Świat Książki, Warszawa 2006.
50. Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, przeł. K. Michalski, K. Pomian, M.J. Siemek, J. Tischner, K. Wolicki, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1977.
51. Helman A., *Autotematyzm – „twórcza zdrada" kina*, [w:] *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1993.
52. Hopfinger M., *W laboratorium sztuki XX wieku. O roli słowa i obrazu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.
53. Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.
54. Jackowski A., *Miejsce i rola plastyki amatorskiej w naszej kulturze współczesnej*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. A. Jackowski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980.
55. Jackowski A., *Obrazy ludowe*, Wydawnictwo Krupski i S-ka, Krajowy Dom Twórczości Ludowej w Lublinie.
56. Janion M., *Niesamowita słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006.
57. Jóźwiak K., *Utracone oblicze*, [w:] *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, Fundacja im. Zofii Rydet, Muzeum Śląskie w Katowicach, Fine Grain Kielce, Kraków 2013.
58. Jóźwiak K., *Zofia Rydet*, [w:] *Zofia Rydet. Inwentaryzacja wizerunków*, Fundacja im. Zofii Rydet, Muzeum Śląskie w Katowicach, Fine Grain Kielce, Kraków 2013.
59. Jurecki K., Makowski K., *Słowo o fotografii*, ACGM Lodart SA, Łódź 2003.
60. Jurecki K., *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2008.

61. Keller J., *Rudolf Otto i jego filozofia religii*, [w:] R. Otto, *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, Thesaurus Press, Wrocław 1993.
62. Kępińska A., *Nowa sztuka polska w latach 1945-1978*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981.
63. Kitowska-Łysiak M., *Czy wierni potrzebują sztuki. Uwagi Subiektywne*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2003.
64. Koetzle H.-M., *Słynne zdjęcia i ich* historie, cz. I, Wydawnictwo TASCHEN, 2008.
65. Kolbuszewski J., *Semiotyczny pejzaż cmentarza*, [w:] *Cmentarze żydowskie*, red. J. Woronczak, Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej, Wrocław 1995.
66. Kołakowski L., *Mircea Eliade: religia jako paraliż czasu*, [w:] M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J. Wierusz-Kowalski, Wydawnictwo OPUS, Łódź 1993.
67. Kołakowski L., *Świadomość religijna i więź kościelna*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
68. Kopczyński K., Skoczylas J., *Kamień w religii, kulturze i sztuce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2006.
69. Kubiak I., Kubiak K., *Chleb w tradycji ludowej*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1981.
70. Kurowicki J., *Fotografia jako zjawisko estetyczne*, Wydawnictwo Adam Marszałek, 1999.
71. Lechowicz L., *Między politycznym bezpieczeństwem a polityczną poprawnością. Rozważania nad sztuką medialną w Polsce dekad powojennych*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. T. Ferenc, K. Makowski, galeria f5 & księgarnia fotograficzna, Łódź 2005.
72. Leszkowicz P., *Helen Chadwick: ikonografia podmiotowości*, Aureus, Kraków 2001.
73. Lévi-Strauss C., *Antropologia strukturalna*, przeł. K. Pomian, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
74. Lewczyński J., *Potrzeba tajemnicy*, [w:] S. Gurdowa, *Klisze przechowuje się*, Fundacja Imago Mundi, Muzeum Etnograficzne im. Seweryna Udzieli w Krakowie, Wydawnictwo Czysty Warsztat, Kraków 2008.
75. Lorenc I., *Estetyczne problemy późnej nowoczesności*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2014.

76. Loska K., *Dziedzictwo McLuhana. Między nowoczesnością a ponowoczesnością,* Wydawnictwo Rabid, Kraków 2001.
77. Macdonald D., *Teoria kultury masowej*, [w:] *Kultura masowa*, oprac. i przeł. Miłosz C., Wydawnictwo Literackie, Kraków 2002.
78. Majczyna M., *Podmiotowość a tożsamość*, [w:] *Tożsamość człowieka*, red. A. Gałdowa, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2000.
79. Margolis J., *Czym, w gruncie rzeczy, jest dzieło sztuki? Wykłady z filozofii sztuki,* red. K. Wilkoszewska, Polskie Towarzystwo Estetyczne, Kraków 2004.
80. Markowski M. P., *Pragnienie obecności: filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, [w:] *Eseje o Sztuce*, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1999.
81. Maynard P., *Przestrzeń i czas w fotografii: „percepcja działa w dwie strony"*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.
82. Mazela A., *Ciało na fotografii, fotografia w poezji – między słowem a obrazem*, [w:] *Między mową a ciałem czyli człowiek w swych odsłonach*, red. M. Zamojska-Król, Akademia Ignatianum, Wydawnictwo WAM, Kraków 2013.
83. Mazela A., *Kobieta w twórczości Andrzeja Różyckiego*, [w:] *Portrety kobiecości*, red. M. Jabłoński, W. Pilch, M. Hohenauer, B. Koperski, J. Fall, Wydawnictwo Fall, Kraków 2014.
84. Mazela A., *Sacrum w twórczości Andrzeja Różyckiego*, [w:] *Świat zmysłów. O znaczeniu zmysłów w kulturze*, red. S. Góra, J. Kulczycka, Akademia Ignatianum, Kraków 2014.
85. Mazur A., *Historie fotografii w Polsce 1839-2009*, Fundacja Sztuk Wizualnych, Kraków 2009.
86. Michałowska M., *Czy fotograf musi być nowoczesny? Eksperyment we współczesnej fotografii*, [w:] *Nowoczesność po ponowoczesności*, red. G. Dziamski, E. Rewers, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007.
87. Michałowska M., *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.
88. Michałowska M., *Niepewność przedstawienia. Od kamery obskurny do współczesnej fotografii*, Wydawnictwo Rabid, Kraków 2004.
89. Michałowska M., *Obraz utajony. Szkice o fotografii i pamięci*, Galeria F5 i Księgarnia Fotograficzna, Kraków 2007.

90. Muniak R. F., *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2012.
91. Nader L., *Konceptualizm w PRL*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
92. Niedźwiedź A. M., *Sacrum w obrazie*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lul, M. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2003.
93. Nosek A., *Matka Boża w kontekście młodopolskiej ludowości i witalizmu. Panagia Kazimiery Zawistowskiej*, [w:] *Bóg artystów XX wieku*, red. D. Kulesza, M. Lul, M. Sawicka, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok 2003.
94. Nowina-Sroczyńska E., *Dziewczynki*, [w:] *Przezroczyste ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Łódź 1997.
95. Nycz R., *Sylwy Współczesne*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1996.
96. Olszewski L., *Działalność Warsztatu Formy Filmowej jako przykład strategii sztuki wobec władzy w Polsce lat siedemdziesiątych*, [w:] *Artium Quaestiones,* t. IX, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.
97. Otto R., *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa*, przeł. B. Kupis, Wydawnictwo Thesaurus Press, Wrocław 1993.
98. Owidiusz, *Przemiany*, przeł. B. Kiciński, oprac. A. Krawczuk, Unia Wydawnicza „Verum", Warszawa 1995.
99. Panofsky E., *Ikonografia i Ikonologia*, [w:] tegoż, *Studia z historii sztuki*, oprac. J. Białostocki, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
100. *Pisane światłem. Antologia poezji inspirowanej fotografią,* oprac. B. Marek, Z. Harasym, T. Kaliściak, Wydawnictwo BOSZ, Olszanica 2007.
101. *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań-Warszawa 1984.
102. Pontremoli E., *Nadmiar widzialnego. Fenomenologiczna interpretacja fotogeniczności*, przeł. M. L. Kalinowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2006.
103. Potocka M. A., *Fotografia. Ewolucja medium sztuki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2010.

104. Przylipiak M., *Autotematyzm filmowy a kino dokumentalne*, [w:] *Kino o kinie czyli o autoświadomości sztuki filmowej*, red. E. Nurczyńska-Fidelska, Z. Batka, Centralny Gabinet Metodyczny Edukacji Filmowej Dzieci i Młodzieży, Łódź 1993.
105. Ricoeur P., *Drogi rozpoznania*, przeł. J. Margański, Wydawnictwo Znak, Kraków 2004.
106. Rodziński S., *O laicyzacji sztuki sakralnej*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989.
107. Rogers M. F., *Barbie jako ikona kultury*, przeł. E. Klekot, Warszawskie Wydawnictwo Literackie MUZA SA, Warszawa 2003.
108. Rogozińska R., *Monstrualność sztuki, czyli numinotyczna moc deformacji. Kilka refleksji o źródłach i roli deformacji w sztuce religijnej – dawnej i współczesnej*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2003.
109. Rosenblum N., *Historia fotografii światowej*, Wydawnictwo Baturo Grafis Projekt, Bielsko-Biała 2005.
110. Rouillé A., *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007.
111. Saj A., *Miejsce fotografii w sztuce konceptualnej*, [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej*, red. B. Jasieński, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2009.
112. Sandauer A., *Konstruktywny nihilizm*, [w:] tegoż, *Zebrane pisma krytyczne. Studia o literaturze współczesnej*, t. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981.
113. Savedoff B., *Autorytet dokumentalistyczny i sztuka fotograficzna*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.
114. Sawicki S., *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1983.
115. Scruton R., *Fotografia i reprezentacja*, [w:] *Fotografia i filozofia. Szkice o pędzlu natury*, red. S. Walden, przeł. I. Zwiech, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2013.

116. Seweryn T., *Kapliczki i krzyże przydrożne w Polsce*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1958.
117. Seweryn T., *O Chrystusie Frasobliwym: figurki, legendy, świątkarze*, Księgarnia Geograficzna „Orbis", Kraków 1926.
118. Sobota A., *Konceptualizm kontekstualny*, [w:] *Wokół sporów o definicję przedmiotu sztuki. Miejsce konceptualizmu, kontekstualizmu i sztuki pojęciowej w historii sztuki najnowszej*, red. B. Jasieński, Galeria Sztuki Najnowszej, Miejski Ośrodek Sztuki, Gorzów Wielkopolski 2009.
119. Sobota A., *Konceptualność fotografii*, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2004.
120. Sobota A., *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 2001.
121. Sontag S., *O fotografii*, przeł. S. Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
122. Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2007.
123. Starzyński J., *Wartość sztuki samorodnej dla kultury artystycznej*, [w:] *Plastyka nieprofesjonalna*, red. A. Jackowski, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1980.
124. Stomma L., *Antropologia kultury wsi polskiej XIX w.*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1986.
125. Stróżewski W., *O możliwości sacrum w sztuce*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989.
126. Sulima R., *Słowo i etos. Szkice o kulturze*, Zakład Wydawniczy FA ZMW „Galicja", Kraków 1992.
127. Szczepański S., *Kamień i skała w mitologii, wierzeniach i obyczajowości ludów indoeuropejskich*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, Wydawnictwo Robert Klimek, Olsztyn 2010.
128. Sztompka P., *Socjologia wizualna. Fotografia jako metoda badawcza,* Wydawnictwo Naukowe PWN, 2006.
129. *The Portrait in photography*, red. G. Clarke, Wydawnictwo Reaktion Books, London 1992.
130. Tischner J., *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*, Paris Editions du Dialogue, 1990.
131. Toczyński Z., *Prawda w fotografii* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej w XX wieku,* red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
132. Tokarczyk A., *Hinduizm*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1986.

133. Tomiccy J. i R., *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Białystok 1975.
134. Treppa Z., *Epifania w obszarze znaków*, [w:] *Sacrum w sztuce współczesnej*, red. B. Major, Miejska Galeria Sztuki w Częstochowie, Częstochowa 2003.
135. Ulmer G. L., *O przedmiocie postkrytyki*, przeł. M. Powróz, A. Warmiński, [w:] *Estetyka w świecie*, t. 4, red. M. Gołaszewska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 1986.
136. Von Brauchitsch B., *Mała historia fotografii,* Wydawnictwo CYKLADY, Warszawa 2004.
137. Wallis M., *Przeżycie i wartości*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1968.
138. Wawrzeniuk J., *„Domowy" kult kamieni. Religioznawcze studium porównawcze*, [w:] *Kamienie w historii, kulturze i religii*, red. R. Klimek, S. Szczepański, Wydawnictwo Robert Klimek, Olsztyn 2010.
139. Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Naukowe, Kraków 1997.
140. Zawojski P., *Fotografia cyfrowa,* [w:] *Nowe media w komunikacji społecznej XX wieku*, red. M. Hopfinger, Oficyna Naukowa, Warszawa 2002.
141. Zowczak M., *Biblia Ludowa. Interpretacje wątków biblijnych w kulturze ludowej*, Funna, Wrocław 2000.

Słowniki, encyklopedie i leksykony

1. Biedermann H., *Leksykon symboli*, przeł. J. Rubinowicz, Wydawnictwo MUZA SA, Warszawa 2003.
2. Cirlot J. E., *Słownik symboli*, przeł. I. Kania, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
3. Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., Sławiński J., *Słownik terminów literackich,* Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław, Warszawa, Kraków 2002.
4. Kopaliński W., *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
5. Lurker M., *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. bp Kazimierz Romaniuk, Pallottinum, Poznań 1989.
6. Masson H., *Słownik herezji w Kościele katolickim*, Wydawnictwo „Książnica", Katowice 1993.

7. Posiad A., Więckowski Z., *Mały słownik terminów i pojęć filozoficznych*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1983.
8. *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1992.
9. Zamarovský V., *Encyklopedia mitologii antycznej*, przeł. J. Illg, L. Spyrka, J. Wania, Świat Książki, Warszawa 2006.

Artykuły z czasopism

1. Andrejew P., *O Różyckim*, „Fotografia" 1972, nr 4.
2. Baciarelli M., *„Zero-61" i inni*, „Gazeta Toruńska" 23 VI 1969, nr 147.
3. Beksiński Z., *Kryzys w fotografice i perspektywy jego przezwyciężania*, „Fotografia" 1958, nr 11-65.
4. Benedyktowicz D. i Z., *Symbolika domu w tradycji ludowej*, cz. I, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty" 1990, t. 44, z. 3.
5. Bieczyński M. M., *Strategie fotograficznego portretu. O wystawach Wolfganga Wesenera i Jerry'ego Berndta w C/O Berlin oraz Richarda Avedona i Roberta Lebecka w Martin Gropius Bau*, „Format" 2009, nr 57.
6. Czartoryska U., *Identyfikacja zakwestionowana (o grupie „Zero-61" z lat sześćdziesiątych)*, „Fotografia" nr 3/1987.
7. Czartoryska U., *Walor przekazu fotograficznego*, „Współczesność" 1968, nr 22.
8. Czerni K., *„Antysacrum" – czyli o konflikcie współczesnej sztuki z religią*, [w:] *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989.
9. Ferenc T., *Kolekcjonowanie, przetwarzanie, niszczenie*, „Kultura Współczesna" 2013, nr 1 (76).
10. Garztecki J., *Fenomen „Zero 61"*, „Kultura" 1966, nr 9.
11. Garztecki J., *Nonkonformizm zorganizowany*, „Litery" 1968, nr 4(76).
12. Gołaszewska M., *Symbolika wody. Realność wód*, „Kultura Współczesna" 2000, nr 1-2.
13. Gralińska-Taborek A., *Idea a obraz. Ikonoklastyczny aspekt konceptualizmu*, „Sztuka i dokumentacja" 2012, nr 6.
14. Hudon W., *„Wariaci" i egzaltowani*, „Fotografia" 1968, nr 12.
15. Jackowski A., *Kicz - sztuka jarmarczna - sztuka ludowa,* „Polska Sztuka Ludowa" 1966, nr 3-4.

16. Jackowski A., *Kreacja i dokument. Filmy Andrzeja Różyckiego*, „Polska Sztuka Ludowa - Konteksty" 1992, t. 46 z. 3-4.
17. Jarecka D., *Nostalgia i postęp*, „Gazeta Wyborcza" 30.07.1997, nr 176.
18. Jennings L.B., *Termin groteska*, przeł. M. B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki" 1979, LXX, z. 4.
19. Jurecki K., *W stronę awangardy fotograficznej 1960-1968*, "Projekt" 1988, nr 1.
20. Kalnická Z., *Woda i kobiecość*, „Kafka. Kwartalnik środkowoeuropejski" 2003, nr 9.
21. Kalnická Z., *Woda, kobieta i uwodzenie (w filozofii i sztuce)*, „Kultura Współczesna" 2000, nr 1-2.
22. Komorowski P., *Samowyzwolenie, czyli kilka uwag o naturze autoportretu*, „Format" 2009, nr 57.
23. Kurz I., *Fototożsamość. „Ja" w czasach fotografii*, „Kultura współczesna" 2007, nr 2.
24. Lechowicz L. *Fotografia poza chemią i papierem*, „EXIT" 2011, nr 3 (87).
25. Mazela A., *Kolekcjonując cudze wspomnienia. Granice wernakularności fotografii rodzinnych*, „Kultura współczesna" 2015, nr 3 (87).
26. Mazela A., P*ozytywy negatywu. Fotografia analogowa według Andrzeja Różyckiego*, „Kultura współczesna" 2014, nr 4 (84).
27. Michałowska M., *Foto-teksty w badaniach historiograficznych – wokół refleksji Paula Ricoeura*, „Dyskurs. Zeszyty naukowo-artystyczne ASP we Wrocławiu" 2011, nr 12.
28. Michałowska M., *Odnowienie pamięci – fotografia wobec nowych mediów,* „Sztuka i filozofia" 2000, nr 18.
29. Mongini M. A., *Dlaczego Jerzy Nowosielski? Kilka refleksji o współczesnej sztuce*, „Roczniki Teologiczne", t. LIII-LIV, zeszyt 7 – 2006-2007.
30. *Na początku było „Zero",* „Kalejdoskop. Łódzki Przewodnik Kulturalny" listopad 1989, nr 11 (38).
31. Olek J., *Foto Medium Art*, „Sztuka i dokumentacja" 2012, nr 6.
32. Olek J., *Sztuka to ja…*, „Czas" 1976, nr 8.
33. Różycki A., Owczarek P., *Studium. Punctum. Sacrum? Przemysław Owczarek pyta Andrzeja Różyckiego o jego fotograficzne celebracje*, „Arterie" 2011, nr 2 (11).
34. Sikora S., *Fotografia-pamięć-wyobraźnia*, „Konteksty: polska sztuka ludowa: antropologia kultury, etnografia, sztuka" 1992, nr 3/4.

35. Sobolewski T., *Porządek świata. Spotkanie z Andrzejem Różyckim*, „Kino" 1991, nr 5.
36. Sobota A., *Medium czy osoba – dylematy sztuki konceptualnej na kilku przykładach*, „Sztuka i dokumentacja" 2012, nr 6.
37. Szulc M., *Fotografia subiektywna*, „Fotografia" 1959, nr 1.
38. Tańczuk R., *Kolekcjonowanie i nadmiar przedmiotów*, „Kultura współczesna" 2013, nr 1 (76).
39. Żuchowska G., *Kicz – przegląd koncepcji teoretycznych i propozycja definicji do celów badawczych*, „Kultura i społeczeństwo" 2013, nr 1.

Teksty z katalogów wystaw oraz folderów z pokazów filmowych

1. *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2011.
2. *Andrzej Różycki. Kamienne sny*, Akademickie Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka", Lublin 2014.
3. *Droga do sakralności świata. Rozmowa z Andrzejem Różyckim*, Łódź, czerwiec 2002 – luty 2003 (poprawiony 2014), [w:] *Andrzej Różycki i Adam Rzepecki. Drogi wyjścia i dojścia… Fotografia, malarstwo, obiekty z lat 1968-2014*, Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, 2014.
4. E. Sroczyńska, Tekst dotyczący filmowej twórczości Andrzeja Różyckiego (bez tytułu), [w:] Prezentacja filmowa Andrzeja Różyckiego w ramach wystawy „Tumult Toruński '89 – sztuka poza centrum", zorganizowanej przez Leszka Kucza i Marka Żydowicza, Fundacja Toruńskiej i Pomorskiej Sztuki Współczesnej „Tumult", Toruń 1989.
5. Jackowski A., *Raj tracony*, Mała Galeria ZPAF, Warszawa 1990.
6. Janczyk M., Święch I., *Andrzej Różycki: chodzę swoimi drogami, dotknięcie, zobaczyć*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2004.
7. Jasiński S., *Fotografując fotografujących*, [w:] A. Różycki, *Fotografując fotografujących*, Galeria Spotkań, WOAK, Toruń 2011.
8. Jóźwiak K., *Epilog o medium fotografii Z. Rydet*, Galeria 87, Łódź 2010.
9. Jóźwiak K., *Photosophy, the Art of Photosophy. According to Andrzej Różycki*, Dublin 2012.

10. Jurecki K., *Poszukiwanie sensu fotografii. Rozmowy o sztuce,* Łódź 2007, [w:] *Raj tracony. Andrzej Różycki fotografie*, Dom Środowisk Twórczych, Kielce 2011.
11. K. Jurecki, *Zrozumieć i być z sacrum*, [w:] *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2011.
12. Kępińska A., *Prawdziwe-możliwe*, [w:] *prawdziwe możliwe*, GALERIA MIEJSKA Arsenał, Poznań 2000.
13. Łubowicz E., *Dotknięcie realności*, [w:] *Dotknięcie realności,* red. E. Łubowicz, BWA Wrocław – Galeria Awangarda, 2002.
14. Łubowicz E., *Powrót symbolu: koniec i początek*, [w:] *Dotknięcie realności,* red. E. Łubowicz, BWA Wrocław – Galeria Awangarda, 2002.
15. Nowina-Sroczyńska E., *Film Oświatowy – Prezentacje autorskie. Andrzej Różycki*, red. B. Jędrzejczak, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Okręgowe Przedsiębiorstwo Rozpowszechniania Filmów, Towarzystwo Przyjaciół Łodzi, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 1985.
16. Piotrowski K., *Nie tędy droga! Menippeiczna fotozofia Andrzeja Różyckiego*, [w:] A. Różycki, *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, Galeria 87, Łódź 2009.
17. Różycki A., *Box Sonctum*, [w:] tegoż, *Box Sanctum*, Muzeum Stanisława Staszica, Piła 2013.
18. Różycki A., *Drzewo poznania*, Galeria FF, Łódź 1990, [w:] *Raj tracony. Andrzej Różycki fotografie*, Dom Środowisk Twórczych, Kielce 2011.
19. Różycki A., *Kamienne sny*, Centrum Sztuki Współczesnej, Galeria Andrzeja Strumiłły w Suwałkach, październik-grudzień 2013.
20. Różycki A., *Magia monidła. Zbiory, kolekcje. Definicje i refleksje*, Galeria 87, Łódź grudzień 2011 – styczeń 2012.
21. Różycki A., *Moc sakralizacji*, [w:] *Konstelacja*, Galeria FF, Łódź 1993.
22. Różycki A., *Ujawnienia „Reguł gry" fotografii*, Galeria LDK Labirynt, Lublin 1978.
23. Różycki A., *W hołdzie św. p. fotografii analogowej. Wystawa fotozoficzna*, [w:] tegoż, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej,* Urząd Miasta Łodzi, Galeria 87, Art. NEW media S.A., Łódź, Warszawa 2009.
24. Zagrodzki J., *Andrzej Różycki – Poetyka form*, [w:] *Andrzej Różycki. Poetyka form*, Miejska Galeria Sztuki w Łodzi, 2011.

Źródła internetowe i audiowizualne

1. *Andrzej Różycki „Kamienne sny”,* Centrum Sztuki Współczesnej Galeria Andrzeja Strumiłły, dostępne w: <http://csw-as.org/?p=1612&lang=pl-pl>, [Dostęp 28.11.2013].
2. *Andrzej Różycki*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dostępne w: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11108727>, [Dostęp 15.01.2016].
3. *Andrzej Różycki, badacz obrzeży. Wystawa w Wilii,* Wyborcza.pl, dostępne w: <http://lodz.wyborcza.pl/lodz/1,35135,9645005,Andrzej_Rozycki__badacz_obrzezy__Wystawa_w_Willi.html>, [Dostęp 27.01.2016].
4. Bednarczyk A., *Chrystus Frasobliwy*, Niedziela Tygodnik Katolicki, dostępne: <http://www.niedziela.pl/artykul/104463/nd/Chrystus-Frasobliwy>, [Dostęp: 05.10.2013].
5. Bielawski K., *Kilka słów o cmentarzach żydowskich i obyczajach związanych z pogrzebem*, Kirkuty.xip.pl, dostępne w: <http://www.kirkuty.xip.pl/ciekawostkipelny.htm>, [Dostęp: 23.08.2014].
6. Biliński P., *Kino (ciągle) mówi o kinie. Filmy autotematyczne ostatniego dziesięciolecia*, Czasopismo Naukowe Antropologów Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego „Polisemia” 2012, nr 1, dostępne w: <http://www.polisemia.com.pl/numery-czasopisma/numer-12012-8/kino-cigle-mwi-o-kinie>, [Dostęp: 21.11.2015].
7. *Chajec, Władysław*, Muzeum Sztuki Ludowej w Otrębusach, dostępne w: <http://www.muzeumsztukiludowej.otrebusy.pl/index.php?page=chajec-wladyslaw>, [Dostęp 15.01.2016].
8. *Drzewa,* reż. A. Różycki, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 1988.
9. *Fotograf Polesia*, reż. A. Różycki, TVP, 2002.
10. *GALERIA SASKA – ANDRZEJ RÓŻYCKI. Wernisaż i spotkanie z autorem*, „LAJF magazyn lubelski”, dostępne w: <http://lajf.info/?p=10304>, [Dostęp 10.09.2016].
11. *Georgia Krawiec „EXODUS”*, Bałtycka Galeria Sztuki Współczesnej w Słupsku, dostępne w: <http://bgsw.pl/portfolio/georgia-krawiec-exodus/>, [Dostęp 17.02.2016].

12. *Honorowi członkowie Związku Polskich Artystów Fotografików*, Związek Polskich Artystów Fotografików, dostępne w: <http://www.zpaf.pl/o-zwiazku/czlonkowie/honorowi-czlonkowie/>, [Dostęp 16.01.2016].
13. *II Wigierskie spotkania z fotografią*, Fotopolis.pl, dostępne w: <http://www.fotopolis.pl/warsztat/porady-fotograficzne/5507-ii-wigierskie-spotkania-z-fotografia>, [Dostęp 16.01.2016].
14. Iwańska K., *medializm*, Narodowy Instytut Audiowizualny, dostępny w: <http://www.nina.gov.pl/ninateka/kolekcje/kolekcja-sztuki-wsp%C3%B3%C5%82czesnej/s%C5%82owa/artyku%C5%82/2012/10/23/medializm>, [Dostęp: 30.10.2013].
15. *Jak? Jakby lepiej*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dostępne w: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=321282>, [Dostęp 15.01.2016].
16. Janicka E., *Od materii do energii i z powrotem. O filmach i fotografiach z kolekcji Dariusza Bieńkowskiego*, dostępne w: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCoQFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.atlassztuki.pl%2Fpdf%2Fbienkowski3.pdf&ei=RNd4Uq38NIaShQeWuIG4Dw&usg=AFQjCNEyI1WZZADk4mpY0hPEnCK5bAPpaw&bvm=bv.55980276,d.ZG4>, [Dostęp: 05.11.2013].
17. Janicka E., *Wacław Antczak "in memoriam"*, Obieg.pl, dostępne w: <http://www.obieg.pl/prezentacje/7160>, [Dostęp 17.01.2016].
18. Jędrzejowska E., *Sacrum prywatne – rzecz o fotografii*, „Nowa Krytyka Czasopismo Filozoficzne", dostępne: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article69>, [Dostęp: 23.09.2013].
19. Jóźwiak J., *FOTOZOFIA - sztuka fotografii według Andrzeja Różyckiego*, YouTube.com, dostępne w: <https://www.youtube.com/watch?v=UdWdc2MKxRM>, [Dostęp 16.01.2016].
20. Jóźwiak J., Różycki A., *Zamienić życie na fotografię*, YouTube.com, dostępne w: <https://www.youtube.com/watch?v=rEX4FMCMNQo>, [Dostęp 16.01.2016].
21. Jurecki K., *Andrzej Różycki*, Culture.pl, dostępne w: <http://culture.pl/pl/tworca/andrzej-rozycki>, [Dostęp 16.01.2016].
22. Jurecki K., *Zrozumieć i być z sacrum*, O.pl Polski Portal Kultury, dostępne: <http://wydarzenia.o.pl/2011/08/andrzej-rozycki-bycie-z-sacrum-galeria-wozownia-torun/>, [Dostęp 26.08.2013].

23. Konopka B., *Obsesyjny exodus*, Galeria FF, dostępne w: <http://www.hueckel.com.pl/images/pdf/Transgresja_Hueckel_Krawiec.pdf>, [Dostęp 17.02.2016].
24. Krzesińska A., *Nostalgiczny portret grupowy*, Nowości Dziennik Toruński, dostępne w: <http://nowosci.com.pl/208807,Nostalgiczny-portret-grupowy.html>, [Dostęp 16.01.2016].
25. Kurz I., *Prawdziwe? Między jawą a snem. O filmach Anny Baumgart*, Magazynszum.pl, dostępne w: <http://magazynszum.pl/krytyka/iwona-kurz-o-annie-baumgart>, [Dostęp: 20.11.2015].
26. *Lalki celuloidowe*, Muzeum Zabawek w Karpaczu, dostępne w: <http://www.muzeumzabawek.pl/otwarcie-wystawy-lalki-celuloidowe.html>, [Dostęp 04.08.2014].
27. Lechowicz L., *Magiczne lustro fotografii Pawła Żaka,* Galeria FF, dostępne w: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2008/zak/zak_p.htm>, [Dostęp 12.11.2013].
28. Mazela A., *Analiza fotograficznego medium w cyklu autoportretów Pawła Żaka pt. Bliski znajomy*, „Ogrody Nauk i Sztuk" 2014, t. 4, dostępne w: <https://books.google.pl/books?id=SzXEBgAAQBAJ&pg=PA633&lpg=PA633&dq=Analiza+fotograficznego+medium+w+cyklu+autoportret%C3%B3w+Paw%C5%82a+%C5%BBaka+pt.+Bliski+znajomy&source=bl&ots=ZvD3B8u1HU&sig=TF6zj-hOgP2tV05j3Fr2vo4U99M&hl=pl&sa=X&ved=0ahUKEwiR7NP7senMAhWCXSwKHYvRBeMQ6AEIITAB#v=onepage&q=Analiza%20fotograficznego%20medium%20w%20cyklu%20autoportret%C3%B3w%20Paw%C5%82a%20%C5%BBaka%20pt.%20Bliski%20znajomy&f=false>, [Dostęp: 20.05.2016].
29. Muzyczuk D., *Fetyszyzm i stawanie się a praktyka kolekcjonerstwa. Parę nienapisanych stron z „Krytyki życia codziennego"*, Obieg.pl, dostępne w: <http://www.obieg.pl/teksty/5804>, [Dostęp 11.08.2015].
30. *mySalonDoll*, Mydalondoll.com, dostępne w: <http://mysalondoll.com/>, [Dostęp 04.08.2014].
31. *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989*, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dostępne w: <http://filmpolski.pl/fp/index.php?film=425001>, [Dostęp 15.01.2016].

32. *Nieskończoność dalekich dróg. Podsłuchana i podpatrzona Zofia Rydet A.D. 1989*, reż. A. Różycki, Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź 1989.
33. *Nowe źródła subiektywnej fotografii? Rozmowa z Rafałem Lewandowskim*, Obieg.pl, dostępne w: <http://www.obieg.pl/rozmowy/10581>, [Dostęp 4.02.2016].
34. Olek J., *Widzenie kamienia*, Jerzy Olek, dostępne w: <http://www.fotomedium.pl/foto_projekty/widzenie_kamienia.html>, [Dostęp 15.04.2014].
35. Pruchnik W. W., *Portrety – świadectwa jedności psychofizycznej. Autoportrety – imaginacyjna i lustrzana fotografia osobowości* , „Kultura i historia" 2007, nr 11, dostępne w: <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/657>, [Dostęp 11.11.2013].
36. Ratkowska L., *Wieczność w sieci czyli o istniejących w Internecie formach żałoby,* „Ikonosfera. Studia z socjologii i antropologii obrazu" 2008, nr 2, Wydawnictwo UMK, dostępne w: <http://www.ikonosfera.umk.pl/index.php?id=71>, [Dostęp: 31.10.2013].
37. Robakowski J., *Żywa galeria*, Filmoteka Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dostępne w: <http://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/robakowski-jozef-zywa-galeria>, [Dostęp 13.01.2016].
38. Romanowski G., *Fotoodmiany artysty wrażliwego. Poetyka form Andrzeja Różyckiego*, dostępne w: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=2&ved=0CCkQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.uml.lodz.pl%2Fget.php%3Fid%3D3361&ei=buPkU-eFJ6uy7AbnuIDYBw&usg=AFQjCNG4XTshLwf4vcpuruFtvs8QyGqkug&bvm=bv.72676100,d.ZGU>, [Dostęp: 08.08.2014].
39. Ronduda Ł., *Warsztat Formy Filmowej. Realizacje Filmowe z lat 1970 – 1977*, Galeria Wymiany, dostępne w: <http://www.zbikow.lh.pl/warsztat_form_film_text.html>, [Dostęp 17.01.2016].
40. Różycki A., *Credo ostatnich kilkunastu lat*, Okręg Łódzki Związku Polskich Artystów Fotografików, dostępne w: <http://zpaf-lodz.pl/czlonkowie/andrzej-rozycki/>, [Dostęp 05.09.2014].

41. Różycki A., *Fotografia nostalgiczna*, Galeria FF, dostępny w: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2005/rozycki/rozyc_p.html>, [Dostęp: 27.02.2014].
42. Różycki A., Szczegłów P., *Magia monidła. Rzecz o malarsko-fotograficznych portretach popularnie zwanych monidłami. Kolekcje – definicje – refleksje*, Centrum Informacji Turystycznej w Łodzi, dostępne w: <http://pl.cit.lodz.pl/news/showNews/news_id/56>, [Dostęp: 29.01.2015].
43. Saj A., *Auto-portret fotografii*, Galeria Bielska BWA, dostępne w: <http://galeria-bwa.karkonosze.com/wyst/2005/autoportret/index.php?jak=intro>, [Dostęp 13.11.2013].
44. Sikora S., *Powrót czasu: fotografia jako rytuał*, dostępne w: <https://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=0CCwQFjAC&url=https%3A%2F%2Fkulisyobrazu.files.wordpress.com%2F2012%2F06%2Fpowrc3b3t-czasu_fotografia-jako-rytuac582.pdf&ei=Gzf_U-_cM8LqyQP41YFQ&usg=AFQjCNH69V8oHpUHN7LtpNiLHIEB1M4Aaw&bvm=bv.74035653,d.bGQ>, [Dostęp 28.08.2014].
45. Szczepkowska-Pustkowska M., *Kategorie dzieciństwa – od Ellen Key do współczesności*, Edukacja, Internet, Dialog, <http://www.eid.edu.pl/archiwum/1997,95/wrzesien,131/kategorie_dziecinstwa_-_od_ellen_key_do_wspolczesnosci,617.html>, [Dostęp 03.03.2014].
46. Ubysz A., *Znana czy nieznana, czyli o recepcji polskiej fotografii za granicą*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie, dostępne w: <https://mocak.pl/znana-czy-nieznana-czyli-o-recepcji-polskiej-fotografii-za-granica-agata-ubysz>, [Dostęp 15.03.2016].
47. Warnke A., *(I)gra(nie) sztuki ze śmiercią*, Culture.pl, dostępne w: <http://culture.pl/pl/artykul/igranie-sztuki-ze-smiercia>, [Dostęp 17.02.2016].
48. Wielebska K., *Historia i pamięć*, Intertekst.pl, dostępne w: <http://intertekst.pl/171_artykul.html>, [Dostęp: 13.12.2012].

49. Wojnecki S., *Moja teoria fotografii*, Poznań 1999, uzupełnienie 2011, dostępne w: <http://www.google.pl/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCAQFjAA&url=http%3A%2F%2Ffotografia.uap.edu.pl%2Fwp-content%2Fuploads%2F2013%2F01%2FMoja%2520teoria%2520fotografii%25202011.pdf&ei=KhYLVLGgBK7b7AaJkYCYBA&usg=AFQjCNHKyhUiIj8DmBxwGACSJx5TAMUuWg&bvm=bv.74649129,d.ZGU>, [Dostęp 06.09.2014].
50. *Zbigniew Dłubak – Twórczość*, Fundacja Archeologia Fotografii, dostępne w: <http://faf.org.pl/image/tid/8>, [Dostęp 24.05.2016].
51. *Złoty Glan, nagroda w kinie Charlie*, Kino-Galeria Charlie, dostępne w: <http://www.charlie.pl/index.php?i=k5>, [Dostęp 16.01.2016].
52. *Żywa projekcja w galerii Remont*, Fundacja Arton, dostępne w: <http://repozytorium.fundacjaarton.pl/index.php?action=view/object&objid=1592&colid=51&catid=15&lang=pl>, [Dostęp 14.02.2016].

Wykaz wystaw indywidualnych i zbiorowych[1170]

1968 r. – wystawa plenerowa grupy Zero-61, klub Od-Nowa, Toruń

1968 r. – *Fotografia subiektywna*, BWA, Kraków

1969 r. – wystawa fotografii grupy Zero-61, Stara Kuźnia, Toruń

1970 r. – *Andrzej Różycki. Retrospektywna wystawa fotografiki*, wystawa indywidualna, Salon wystawowy ŁTF, Łódź

1971 r. – *Fotografowie poszukujący*, Galeria Współczesna, Warszawa

1971-72 r. – pokaz Fotografiki Andrzeja Różyckiego, wystawa indywidualna, Galeria Kordegarda, Warszawa

1972 r. – *Internationale Photo – und Kino*, Kolonia

1973 r. – *Fotografia warunkowa Andrzeja Różyckiego*, wystawa indywidualna, Salon Fotografiki, Łódź

1973 r. – *Identyfikacja pozorna*, w ramach akcji artystycznej Warsztatu Formy Filmowej, Muzeum Sztuki, Łódź

1976 r. – *Konkluzje fotograficzne*, wystawa indywidualna. ŁTF, Łódź

1977 r. – *Reguły gry*, wystawa indywidualna w ramach wystawy „Stany graniczne fotografii", Katowice

1977 r. – wystawa towarzysząca sympozjum „Fotografia Medium Sztuki", Galeria Małgosia, Wrocław

1977 r. – *Narcyz fotograficzny*, Galeria Janusza Zagrodzkiego, Łódź

1978 r. – *Reguły gry fotografii*, Galeria Labirynt, Lublin

1978 r. – *Lustra*, Galeria Wschodnia, Łódź

1978 r. – *Fantastic Photography in Europe*, Canon Photo Gallery, Amsterdam

1979 r. – *Fotografia Polska 1939-1979*, I.C.P., Nowy Jork

1979 r. – *Z tajnego polskiego archiwum UFO*, Galeria Foto-Medium-Art, Wrocław

1979 r. – *Istnienie*, wystawa indywidualna, Galeria GN, Gdańsk

1979 r. – *Analityczne rozpoznanie fotografii*, Mała Galeria ZPAF, Warszawa

1981 r. – *Internationale Biennale – Erwerteirte Fotografie*, Wiedeń

[1170] M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt.; A. Różycki, *Fotografia nostalgiczna*, dz. cyt., [Dostęp 10.09.2016]; A. Różycki, *W hołdzie św. p. fotografii analogowej*, dz. cyt.; A. Różycki, *Fotografując fotografujących*, dz. cyt.; A. Różycki, *Magia monidła*, dz. cyt.; K. Jóźwiak, *Photosophy*, dz. cyt.; A. Różycki, *Box Sanctum*, dz. cyt.; A. Różycki, *Kamienne sny*, dz. cyt.; *Andrzej Różycki. Kamienne sny*, Akademickie Centrum Kultury UMCS „Chatka Żaka", Lublin 2014; *Andrzej Różycki i Adam Rzepecki*, dz. cyt.; *GALERIA SASKA – ANDRZEJ RÓŻYCKI. Wernisaż i spotkanie z autorem*, „LAJF magazyn lubelski", dostępne w: <http://lajf.info/?p=10304>, [Dostęp 10.09.2016].

1981 r. – *La Photographie Polonaise*, Centrum Pompidou, Paryż

1983 r. – *Dwa zdjęcia*, wystawa z J. Robakowskim, Mała Galeria ZPAF, Warszawa

1983 r. – *Wolność podeptana*, w ramach wystawy „Sztuka nadkonstruktywistyczna", Galeria Strych, Łódź

1984 r. – *Fotografia Monopolowa*, wystawa indywidualna, Galeria „Czyszczenie dywanów", Łódź

1986 r. – *Jubileusz 25-lecia grupy Zero-61*, Muzeum Okręgowe, Toruń

1986 r. – *Resekcja wspomnień z okolic „Zatrutych studni" z okazji jubileuszu 25-lecia grupy Zero-61*, wystawa indywidualna, Galeria PSP, Toruń

1986 r. – *Koszulki Panny Marii*, wystawa indywidualna, Galeria U Zochy, Łódź

1986 r. – *Koszulki Panny Marii*, wystawa indywidualna, Muzeum Ziemi Kujawskiej i Dobrzyńskiej, Włocławek

1989 r. – *Moje prywatne Kalwarie*, w ramach akcji artystycznej „Lochy Manhatanu", Galeria Manhatan, Łódź

1989 r. – *Chusta Weroniki*, w ramach wystawy „Fotografia i(gra) z rzeczywistością", BWA, Łódź

1990 r. – *After Man Ray*, Striped House Museum of Art., Tokio

1990 r. – *Looking East*, Aarchus, Dania

1990 r. – *Drzewo Poznania*, wystawa indywidualna, Galeria FF, Łódź

1990 r. – *Raj tracony*, wystawa indywidualna, Mała Galeria ZPAF, Warszawa

1990 r. – *Performance*, wystawa indywidualna, Galeria Wschodnia, Łódź

1991-92 r. – *Sztuka osobna, czyli republika artystów niezależnych*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

1991-92 r. – *Natury frasobliwe*, w ramach wystawy „Fotografia wyobraźni", Stara i Mała Galeria ZPAF Warszawa, BWA Jelenia Góra, Galeria FF Łódź

1993 r. – *Within Photography*, Odense, Dania

1993 r. – *Drzewo Poznania*, wystawa indywidualna, Galeria Fotografiki ZPAF, Toruń

1993 – *The Body – Photoworks of the Human Form by William A Ewing*, Londyn

1993-94 r. – *Moc sakralizacji*, w ramach wystawy „Konstelacje. Wystawa fotografii polskiej", Galeria FF, Łódź

1997 r. – *Nostalgia za sacrum*, w ramach wystawy „Żywa galleria – łódzki progresywny ruch artystyczny (1969 -1997)", Galeria Zachęta, Warszawa

1998 r. – Grupa Zero-61, Muzeum Okręgowe, Bydgoszcz

2000 r. – *Premier Vision le Salon 2000*, Lyon, Francja

2000 r. – II Biennale Fotografii „Krystalizacje”, BWA, Poznań

2000 r. – *Warsztat Formy Filmowej*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa

2001 r. – *Upadki czy oddalania krzyża?*, w ramach wystawy „Upadek miarą siły”, Fundacja Praktyk Artystycznych, Muzeum Etnograficzne, Toruń

2001 r. – *Warsztat Formy Filmowej*, Państwowa Galeria Sztuki, Sopot

2001 r. – *Toruńska grupa fotograficzna ”Zero-61” – Przypomnienie*, Biblioteka UMK, Toruń

2002 r. – *Dotknięcie realności*, Galeria Awangarda BWA, Wrocław

2002 r. – Wystawa jubileuszowa, 25-lecie Małej Galerii, Mała Galeria ZPAF, Warszawa

2002 r. – *Honorowi członkowie ZPAF*, Stara Galeria ZPAF, Warszawa

2003 r. – *Łódź fotografii. Dwie dekady w kręgu Galerii FF*, Galeria FF, Łódź

2003 r. – wystawa z okazji 50-lecia ZPAF, Miejska Galeria Sztuki, Łódź

2004 r. – *Chodzę swoimi drogami* w Muzeum Historii Fotografii, Kraków

2005 r. – *Fotografie*, Galeria FF, Łódź

2009 r. – *Wystawa fotozoficzna W hołdzie śp. fotografii analogowej*, Galeria Art New Media, Warszawa

2011 r. – *Fotografując fotografujących*, Galeria Spotkań, Toruń

2011 r. – *"Monidło" - wstępna próba rehabilitacji*, Ośrodek Międzykulturowych Inicjatyw Twórczych "Rozdroża", Stop! Galeria, Lublin

2012 r. – *Photosophy*, Ośrodek Praktyk Twórczych, Dublin

2013 r. – *Box Sanctum*, Muzeum Stanisława Staszica, Piła

2013 r. – *Kamienne sny*, Centrum Sztuki Współczesnej, Galeria Andrzeja Strumiłły, Suwałki

2014 r. – *Kamienne sny*, KIOSKart, Lublin,

2014 r. – *Andrzej Różycki i Adam Rzepecki. Drogi Wyjścia i Dojścia… Fotografia, malarstwo, obiekty z lat 1968-2014*, Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim

2015 r. – *Andrzej Różycki*, Galeria Saska, Lublin

Filmografia Andrzeja Różyckiego[1171]

Etiudy szkolne

1972 r. – *Jak? Jakby lepiej*
Etiuda szkolna
1972 r. – *Kowalski*
Etiuda szkolna

Udział w filmach jako aktor

1979 r. – *Wygodne łóżko,* reż. Janusz Połom

Reklamy telewizyjne

1975 r. – *Dzianina II – Wróżka*
1975 r. – *Dzianina III – Teofilów*
1975 r. – *Konfekcja I – Cynk*
1975 r. – *Konfekcja I – Szejk*

Filmy dokumentalne

1978 r. – *Chałupy drewniane Polski Północnej*
1978 r. – *Pomorze zachodnie*
1978 r. – *Warmia*
1978 r. – *Ziemia Słowińska*
1978 r. – *Żuławy*
1978 r. – *Kaszuby Borowiackie*
1978 r. – *Kaszuby nadmorskie*
1979 r. – *Zabawki spod strzechy*
1979 r. – *Na koniku malowanym jedzie sobie pan*
1980 r. – *Z szopką w Szczawiej*

[1171] Andrzej Różycki, FilmPolski.pl internetowa baza filmu polskiego, dz. cyt., [Dostęp 15.01.2016];
M. Janczyk, I. Święch, dz. cyt., s. 17-18. – Zestawione i poprawione w konsultacji z Andrzejem Różyckim.

1983 r. – *Beskidzkie palmy wielkanocne*

1983 r. – *Białostocka ceramika siwa*

1983 r. – *Dzbany i dzieżki kieleckie*

1983 r. – *Garnki spod Ostrowca*

1983 r. – *Garnki z Urzędowa*

1983 r. – *Glina malowana*

1983 r. – *Kto garnki lepi*

1983 r. – *Miniatury ceramiczne z Rędocina*

1984 r. – *Ceramika malowana z Łysej Góry*

1984 r. – *Plecionki*

1984 r. – *Bracia*

1984 r. – *Filmowe muzeum pamięci Szczepana Muchy*

1984 r. – *Stanisław Hołda*

1984 r. – *Stanisław Rekowski*

1984 r. – *Ulecieć*

1984 r. – *Wojciech Oleksy*

1985 r. – *Betlejem polskie*

1985 r. – *Maska, czyli świat od początku*

1985 r. – *Niesiemy wam wianek z samego złota*

1986 r. – *Jarosława Furgały modlitwa w drewnie*

1988 r. – *Drzewa*

1988 r. – *Kalwaria Marii Wnęk*

1989 r. – *Nieskończoność dalekich dróg. Podejrzana i podsłuchana Zofia Rydet*

1991 r. – *Szklane koncerty*

1991 r. – *Zauroczeni*

1993 r. – *Historia o Męce Najświętszej…Górka Klasztorna*

1993 r. – *Trwanie*

1993-95 r. – *Era Wodnika*, (15 odcinków) we współpracy z Niną Pasiewicz

1994 r. – *Europa między Bizancjum a Disneylandem*

1995 r. – *Wielkopostne misteria i obrzędy*

1995 r. – *Teatr potencjalny*

1996 r. – *To się musi podobać*

1996 r. – *W kręgu przyjaciół i sztuki*

1996 r. – *Zapominanie pieśni*

1997 r. – *Modlitwa dłutem*

1997 r. – *1 1/2 garncarza. Urzędów-Bęczyn*

1997 r. – *Artysta ludowy?*

1997 r. – *Zwoływanie na pieśni*

1997 r. – *Kaj Cię niesie*

1999 r. – *Świątynie pod otwartym niebem*

1999 r. – *Skępska Madonna*

2001 r. – *Portret grupowy – Zero 61*

2002 r. – *Fotograf Polesia*

2004 r. – *Straż grobowa „Turkami" zwana*

Spis ilustracji

Fotografia 1 Fotografia warunkowa 1973 r. - Autoportret 144
Fotografia 2 Fotografia warunkowa 1975 r. – bez tytułu 148
Fotografia 3 Konkluzje fotograficzne 1976 r. 149
Fotografia 4 Hippolyte Bayard - Autoportret topielca 1840 r. 151
Fotografia 5 Konkluzje fotograficzne 1976 r. – bez tytułu 152
Fotografia 6 Fotografia warunkowa 1975 r. - Zanikanie 153
Fotografia 7 Lustra 1978 r. 154
Fotografia 8 Identyfikacja pozorna 1973 r. 159
Fotografia 9 Żywa projekcja 1975 r. 160
Fotografia 10 Fotografując fotografujących 2011 r. – Dobrze mieć łeb pod pachą 161
Fotografia 11 Konkluzje fotograficzne 1976 r. – Wiarygodność kadrowania 162
Fotografia 12 Ikar. Zdjęciowy projekt ożywienia obrazu 1976 r. 164
Fotografia 13 Chodzenie własnymi drogami 1968 r. 165
Fotografia 14 Chodzenie własnymi drogami 2011 r. 167
Fotografia 15 Chusta Weroniki 1989 r. – bez tytułu 168
Fotografia 16 Natury frasobliwe 1991 r. – bez tytułu 169
Fotografia 17 Fotografując fotografujących 2011 r. – Na dachu świata 173
Fotografia 18 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 178
Fotografia 19 Dziewczynka w oknie 1963-66 r. 180
Fotografia 20 Dziewczynki u wejścia do domu 1963-66 r. 181
Fotografia 21 Dwie osoby przy pomniku 1970 - 1974 r. 182
Fotografia 22 Bez tytułu 1968 r. 183
Fotografia 23 Szumi koniczynka, szumi 1966 r. 184
Fotografia 24 Dziewczynka na łące 1970-74 r. 185
Fotografia 25 Dziewczynka wśród zbóż 1970 – 1974 r. 186
Fotografia 26 Zatruta studnia 1965 r. 187
Fotografia 27 Melancholia cmentarna 1967-69 r. 189
Fotografia 28 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 191
Fotografia 29 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 192
Fotografia 30 Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni 1986 r. – bez tytułu 194
Fotografia 31 Melancholia cmentarna II 1986 r. 195
Fotografia 32 Melancholia cmentarna III 1986 r. 195
Fotografia 33 Fotografując fotografujących 2011r. – N.F.1 196
Fotografia 34 Fotografując fotografujących 2011 r. – N.F.2 197
Fotografia 35 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 201
Fotografia 36 Fotografia nostalgiczna 1943-2005 r. – bez tytułu 202
Fotografia 37 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu 203
Fotografia 38 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu 204
Fotografia 39 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 206
Fotografia 40 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 207
Fotografia 41 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 208

Fotografia 42 Fotografując fotografujacych 2011 r. – N.F.4.....209
Fotografia 43 Fotografując fotografujących 2011 r. – Popołudniowe rozdarcia.....214
Fotografia 44 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 216
Fotografia 45 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 218
Fotografia 46 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 220
Fotografia 47 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Odwiecznie różowe motywy 222
Fotografia 48 Fotografując fotografujących 2011 r. – Dla Jurka W. 225
Fotografia 49 Reguły gry 1978 r. – bez tytułu.....227
Fotografia 50 Reguły gry 1978 r. – bez tytułu.....228
Fotografia 51 Reguły gry 1978 r. – bez tytułu.....228
Fotografia 52 Fotografia warunkowa – Obiektywne widzenie rzeczywistości 1975 r.....234
Fotografia 53 Modlitwa 1968 r. (jedna z wersji) 237
Fotografia 54 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 237
Fotografia 55 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 239
Fotografia 56 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu.....241
Fotografia 57 Resekcja wspomnień z okolic Zatrutych studni 1986 r. – bez tytułu.....242
Fotografia 58 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu.....242
Fotografia 59 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 244
Fotografia 60 Koszulki Panny Marii 1986 r. – Wniebowzięcie 244
Fotografia 61 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 245
Fotografia 62 Polska jesień 1968 r. 248
Fotografia 63 Legenda 1968-2004 r. 248
Fotografia 64 Konkluzje fotograficzne 1976 r. – Poznawanie obrazu rzeczywistości.....249
Fotografia 65 Fotografia monopolowa 1984 r. – bez tytułu 250
Fotografia 66 Fotografia warunkowa 1973 r. – bez tytułu 251
Fotografia 67 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 252
Fotografia 68 Fotografia warunkowa 1973 r. - Ukłon Pana Wacka.....253
Fotografia 69 Reguły gry 1978 r. – bez tytułu.....254
Fotografia 70 Reguły gry 1978 r. – bez tytułu.....255
Fotografia 71 Fotografia Warunkowa 1973 r. – bez tytułu 256
Fotografia 72 Kleks 257
Fotografia 73 Fotografując fotografujących 2011 r. – Asfaltowe niepokoje 259
Fotografia 74 Fotografując fotografujących 2011 r. – Wieczne pozy.....259
Fotografia 75 Fotografując fotografujących 2011 r. – Do drzew należało jego życie 261
Fotografia 76 Fotografując fotografujących 2011 r. – Klęcząc w kałuży 262
Fotografia 77 Fotografując fotografujących 2011 r. – Przygrywanie strachom.....263
Fotografia 78 Fotografując fotografujących 2011 r. – Czarodziej zimowy 264
Fotografia 79 Fotografując fotografujących 2011 r. – Ciągle do przodu 265
Fotografia 80 Fotografując fotografujących 2011 r. – bez tytułu.....266
Fotografia 81 Fotografując fotografujących 2011 r. – bez tytułu.....266
Fotografia 82 Analityczne rozpoznanie fotografii 1979 r. 276
Fotografia 83 Fotografia warunkowa 1973 r. – bez tytułu 277
Fotografia 84 Okna 1968-1973 r. 278

Fotografia 85 Bez tytułu 279
Fotografia 86 Moc Sakralizacji 1993/1994 r. 280
Fotografia 87 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu 281
Fotografia 88 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu. 283
Fotografia 89 Moje prywatne Kalwarie 1989 r. – bez tytułu.....289
Fotografia 90 Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu 290
Fotografia 91 Raj tracony 1990 r. – bez tytułu 291
Fotografia 92 Klatka 1968 r.....292
Fotografia 93 Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu 293
Fotografia 94 Drzewo Poznania 1990 r. – Ujawnienie IV. 294
Fotografia 95 Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu 294
Fotografia 96 Drzewo Poznania 1990 r. – Ujawnienie I. 295
Fotografia 97 Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu 295
Fotografia 98 Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu 296
Fotografia 99 Drzewo poznania 1990 r. – bez tytułu 297
Fotografia 100 Raj tracony 1990 r. – bez tytułu 298
Fotografia 101 Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu 299
Fotografia 102 Drzewo Poznania 1990 r. – bez tytułu 300
Fotografia 103 Raj tracony 1990 r. – bez tytułu 301
Fotografia 104 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 303
Fotografia 105 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 304
Fotografia 106 Fotografia warunkowa 1973 r. 305
Fotografia 107 Kamień polodowcowy 1969 r. 311
Fotografia 108 Koszulki Panny Marii 1986 r. – bez tytułu 312
Fotografia 109 Sztuka nadkonstruktywistyczna 1983 r.....314
Fotografia 110 Koszulki Panny Marii – Ślad pamięci 1986 r. 316
Fotografia 111 Fotoandrzejozofia 2010 r. – bez tytułu. 316
Fotografia 112 Kamienne sny 2013 r. – bez tytułu.....317
Fotografia 113 Kamienne sny 2013 r. – bez tytułu.....318
Fotografia 114 Kamienne sny 2013 r. – bez tytułu.....318
Fotografia 115 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – Rozdarcie.....326
Fotografia 116 Fotografia monopolowa 1984 r. – bez tytułu 327
Fotografia 117 Działanie czasu 1968 r. 329
Fotografia 118 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – bez tytułu 329
Fotografia 119 Fotografia warunkowa 1973 r. – bez tytułu 330
Fotografia 120 Bez tytułu 1967 r. 331
Fotografia 121 Fotografia nostalgiczna 2004 r. – Brama. 332
Fotografia 122 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Kres pewnych instrumentów 339
Fotografia 123 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Epitafium dla tego co było 340
Fotografia 124 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Trochę łagodności..341
Fotografia 125 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Fotograficy i hydraulicy łączcie się.....342

Fotografia 126 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Pegaz analogowy ...343
Fotografia 127 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Jeszcze nie zginęła.344
Fotografia 128 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Zachodźże.....345
Fotografia 129 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Aparaciki na drogę.346
Fotografia 130 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Kapliczka pod wezwaniem otwartego obiektywu 347
Fotografia 131 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Obiektywne widzenie świata 349
Fotografia 132 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Oko obiektywności 350
Fotografia 133 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Konstruktywne znikanie świat 350
Fotografia 134 W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej 2009 r. – Bywało trudno czasami 351
Fotografia 135 Box sanctum 2013 r. – bez tytułu.....354
Fotografia 136 Box sanctum 2013 r. – bez tytułu.....355
Fotografia 137 Box sanctum 2013 r. – bez tytułu.....355
Fotografia 138 Box sanctum 2013 r. – bez tytułu.....356
Fotografia 139 Box sanctum 2013 r. - bez tytułu 356
Fotografia 140 Box sanctum 2013 r. - bez tytułu 357
Fotografia 141 Box sanctum 2013 r. - bez tytułu 357
Fotografia 142 Box sanctum 2013 r. - bez tytułu 358

Wykaz źródeł ilustracji

1. Dzięki uprzejmości artysty:
   Fot. 2, 3, 26, 35, 37, 39-41, 44-48, 52-53, 55-56, 65, 67-68, 72, 80-81, 85-89, 103, 105, 109, 111, 115-119, 121-124, 129, 131-132, 134-142
2. Dzięki uprzejmości Muzeum Historii Fotografii w Krakowie:
   Fot. 9, 12-14, 19-21, 23-25, 27, 30-32, 57, 82, 84, 92-93, 98-99, 101-102
3. Dzięki uprzejmości Muzeum Sztuki w Łodzi:
   Fot. 8, 61, 64, 94, 96-97
4. Dzięki uprzejmości Muzeum Narodowego we Wrocławiu:
   11, 71, 106, 120

Katalogi z wystaw:

5. A. Różycki, *Ujawnienia „reguł gry" fotografii*, Galeria LDK Labirynt, Lublin 1978.
   Fot. 49-51, 69-70
6. M. Janczyk, I. Święch, *Andrzej Różycki: chodzę swoimi drogami, dotknięcie, zobaczyć*, Muzeum Historii Fotografii w Krakowie, Kraków 2004.
   Fot. 1, 6-7, 15-16, 22, 29, 54, 59-60, 63, 83, 91, 95, 100, 104, 107-108, 110
7. A. Różycki, *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej*, Galeria 87, Łódź 2009.
   Fot. 125-128, 130, 133
8. A. Różycki, *Fotografując fotografujących*, Galeria Spotkań, WOAK, Toruń 2011.
   Fot. 10, 17, 33-34, 42-43, 73-79
9. *Andrzej Różycki – Bycie z sacrum*, Galeria Sztuki Wozownia, Toruń 2011.
   Fot. 18
10. A. Różycki, *Kamienne sny*, Centrum Sztuki Współczesnej, Galeria Andrzeja Strumiłły w Suwałkach, październik-grudzień 2013.
    Fot. 112-114
11. *Andrzej Różycki i Adam Rzepecki. Drogi wyjścia i dojścia… Fotografia, malarstwo, obiekty z lat 1968-2014*, Ośrodek Działań Artystycznych w Piotrkowie Trybunalskim, kwiecień-maj 2014.
    Fot. 36
12. *Raj tracony. Andrzej Różycki fotografie*, Dom Środowisk Twórczych, Kielce 2011.
    Fot. 90

Strony internetowe:

13. *100 najważniejszych zdjęć świata. Hippolyte Bayard, Autoportret topielca*, ŚwiatObrazu.pl, dostępne w: <http://www.swiatobrazu.pl/100-najwazniejszych-zdjec-swiata-hippolyte-bayard-autoportret-topielca-21072.html>, [Dostęp: 27.02. 2016].
    Fot. 4
14. Różycki A., *Fotografia nostalgiczna*, Galeria FF, Łódź 2004, dostępne w: <http://www.galeriaff.infocentrum.com/2005/rozycki/rozyc_p.html>, [Dostęp 27.02.2016].
    Fot. 38, 58
15. *Andrzej Różycki. Poetyka Form*, Miejska Galeria Sztuki, dostępne w: <http://www.mgslodz.pl/wystawy/andrzej-rozycki-poetyka-form-110.html>, [Dostęp 27.02.2016].
    Fot. 62
16. Różycki Andrzej (ur. 1942), Fotografiakolekcjonerska.pl, dostępne w: <http://www.fotografiakolekcjonerska.pl/artysci/Andrzej_ROZYCKI/kolekcja_prac?id=11240,Konkluzje_fotograficzne>, [Dostęp 27.02.2016].
    Fot. 5

Summary

Photographic Works of Andrzej Różycki - Between Tradition and Modernity

The subject of the dissertation is an analysis of the photographic works of one of the most recognised Polish artists, Andrzej Różycki, who combines tradition with modernity. By tradition he understands the values derived from folksiness and the Christian faith, traditional understanding of art and classical photography. The modernity of his works can be characterised by breaking the boundaries between a loose joke and a serious analysis of the surrounding world and the medium. He seeks a new approach to art and photography. The main goal of this dissertation is an attempt to find the answer to the question about the meaning of photography as perceived by Różycki himself as well as its relationship with other kinds of art and human activities. To achieve that goal, the author does research of Różycki's works by interpreting them in terms of the themes and problem they concern. The dissertation also aims at presenting a significant impact on his works of other Różycki's passions as a film director of ethnographic documentaries and folk art collector. The works of the artist are analysed in a close connection with Różycki's biography, as well as his life attitude to life and art, expressed in his numerous comments and interviews. The thesis also based of direct conversations of the author with the artist. The dissertation makes use of critical reviews of Różycki's exhibitions, articles about Różycki's art, but also about photography and culture in general, concentrating mainly on Mircea Eliade, the artist's favourite thinker.

ANEKS

Wywiad z Andrzejem Różyckim[1]

Anna Mazela: Przychodzę do Pana prosto z łódzkiej Miejskiej Galerii Sztuki, gdzie właśnie ma miejsce wystawa Piotra Kosińskiego. Dostrzegłam wśród jego prac Pana portret.

Andrzej Różycki: Tak. W tym roku ujawniło się kilku moich tajnych wielbicieli. Tajnych, bo ja ich nie znałem. Piotra Kosińskiego poznałem na wystawie Ireny Nawrot. Myślałem, że chce sfotografować Krzysztofa Jureckiego, to się odsuwałem, a on, że nie, nie, że bardzo prosi. I zrobił kilka zdjęć z taką fajną atmosferą. A potem się dowiedziałem, że zajął się fotografią sakralną, czy dotykającą problemu sacrum, za moim pobudzeniem. Za oglądem moich prac. Ewidentnie się do tego przyznaje. Chce zdawać do związku. Ale wcześniej poznałem też takich ludzi, którzy wręcz marzyli żeby ze mną się zobaczyć (śmiech). Na przykład taki Tomek, który zaczął robić fotografię sakralną pod moim wpływem – w ogóle fotografować, ale od razu z nakierowaniem na sacrum.

A.M.: Dobrze, to przejdźmy do konkretnych pytań. Zacznijmy nieco kumotersko, tzn. proszę mi opowiedzieć o wystawie retrospekcyjnej, która miała miejsce w 2004 roku w Krakowie.

A.R.: Ja tam dałem dwa warunki: dobry tytuł i dobry tekst. Wie Pani, każde dziesięciolecie, czy przestrzeń kilku lat, to są zupełnie inne problemy – fotografii polskiej, światowej, a mojej może w szczególności. Spodobał mi się ten tytuł, który wymyślili, *Chodzę własnymi drogami*, i dałem im wolną rękę. Bo rozumiem, że to bardzo dobry tytuł, on bardzo dużo mówi, mądry tytuł, mądry do mojej roboty. I w związku z tym pozwoliłem im na grzebanie we wszystkim. I oni wynaleźli takie rzeczy, których bym nie chciał pokazywać, albo nawet nie wiedziałem, że mnie to fascynuje, np. fotografowanie siebie. To oni mnie na to naprowadzili. I pasowały im do tego np. lustra. I postanowiłem teraz je odtworzyć. Wracam do tego.

A.M.: Dał pan za jeden z warunków dobry tekst. Czy to znaczy, że fotografia zawsze potrzebuje komentarza? I jaka jest według Pana relacja między fotografią i słowem, literaturą.

A.R.: Myśmy w grupie Zero-61 nie wydali żadnego katalogu i to się mści. Minęło pięćdziesięciolecie Zera-61 i nic poważnego się nie wydarzyło. Ja pytałem, czy ktoś byłby zainteresowany wystawą upamiętniającą ten fakt. I nikt nie był zainteresowany. Dopiero taki jeden człowiek z Torunia, który wyrósł obok tego zjawiska, ciągle słyszał jakieś mity, legendy… I w takiej bardzo lichej galerii się to odbyło. Zrobiłem koło dwudziestu fotografii – karkołomnych… Też dając warunek, że dostanę pieniądze na wydruki. Bo teraz jest takie

[1] Wywiad został przeprowadzony przez autorkę dysertacji między kwietniem 2014 a lutym 2016.

określenie, że robi się wydruki. Dawniej była ciemnia, a teraz są wydruki. Ale wracając do tej retrospekcji… Jeszcze nie był tak rozbrykany Internet. Tamta wystawa też była taka trochę archaiczna. W 2011 roku była kolejna wystawa retrospektywna. Tekst pisał Janusz Zagrodzki. I on się zaczął przygotowywać, czytać wszystkie recenzje, wydarzenia, biografie, karkołomnie zbierając książki, katalogi… I ja w pewnym momencie mówię: Janusz, ale ja żyję, może spróbujemy pogadać, może wymienimy słowa. I to się zamieniło w wywiad. Wtedy także pojawił się problem tytułu. Zagrodzki użył określenia poetyka, ale też mu coś tam podpowiedziałem, żeby zmienił ten tytuł. Samo pojęcie poetyka mi się spodobało. Miło mnie łechce, gdy słyszę, że się mnie określa mianem poety – nie dlatego, że jestem łasy, chodzi bardziej o trafność odczytu, że ja przywiązuje dużą wagę do literatury. Ja w ogóle mam taką teorię, że fotografia bardziej wyrosła z literatury niż z obszaru sztuk wizualnych, że się ją odczytuje, towarzyszy przy czcionce, przy słowach, przy drukach, przy informacjach, że ciągle współgra z literaturą, a pobudzana jest czy interpretowana właśnie jak poezja.

A.M.: Ale dlaczego pan tak często komentuje swoje prace? Uważa pan, że fotografia sama się nie obroni, czy po prostu lubi pan dodatkowo wyjaśniać pewne sprawy?

A.R.: (Śmiech). Zarzut?

A.M.: Nie, nie, to tylko pytanie.

A.R.: Hm. Są trzy metody wytłumaczenia tej sprawy. Wbrew pozorom ja wcale nie uważam, że fotografia jest czymś trwałym. W gruncie rzeczy jest tak samo ulotna, jak tysiące rzeczy, które przydarzają nam się w życiu.

A.M.: Czyli słowo byłoby trwalsze?

A.R.: W każdym razie wzmacnia. Wzmacnia znaczenia. Poza tym ja kiedyś wykładałem fotografię, ale zawsze zadzierałem z animatorami fotografii, i zawsze mówiłem, że aparat fotograficzny jest ostatnim przyrządem do robienia zdjęć. Wcześniej trzeba sobie wszystko zaprogramować, ułożyć, a nie czekać na przypadek. Wydaje mi się, że fotografia jest narzędziem świadomym. Jest takim narzędziem naukowo-artystycznym. Natomiast w Warsztacie, to badanie języka fotografii… Na początku przez dwa, trzy lata było mi żal wcześniejszych doświadczeń: gdzie było trochę chemii, trochę papieru, ciemni, rzeczywistości… Zahartowałem się w tym i przetrzymałem te doświadczenia jeszcze na pewien okres Warsztatu. Ja przecież wcześniej nie używałem utrwalacza i ta fotografia miała takie dziwne kolory, pracowała w czasie. Ale potem zacząłem się zajmować też naturą fotografii zawartą w mechanice. Dlaczego inżynierowie robią nam taki sprzęt, a nie inny? Czemu nas ograniczają? To było analizowanie potencjalnych fałszerstw, ograniczeń. Fotochemia ma swoje tajemnice, a mechanika swoje ograniczenia.

A.M.: To wróćmy może do kwestii fotografii cyfrowej. Wspomniał Pan, że dziś mówi się o wydrukach. Jak to jest z tym stosunkiem Pana do fotografii cyfrowej.

A.R.: To ewoluuje w sposób naturalny. Co innego jest mój stosunek, a co innego jest moja praca, wygodnictwo, praktyczność tego zjawiska – teraz, żeby wysłać zdjęcia do katalogu nie trzeba iść na pocztę, ale trzeba rozumieć komputer i Internet. Ja najpierw dowiedziałem się, że się robi zdjęcia cyfrowo. Na początku wiedzieliśmy w filmówce, że kiełkuje zapis magnetyczny, że on może jakoś tam częściowo zagospodarować obszar filmu, telewizji głównie. Nikt nie myślał o cyfrowym warsztacie. Większość warsztatowców analizowała i przyglądała się technice. Wszyscy byliśmy nastawieni w pracy i ideologii na myślenie o narzędziu. Ja myślałem, że tam nastąpiło pierwsze pożegnanie z techniką. Myślałem, że może i fotografia będzie kiedyś powstawać magnetowidowo. W warsztacie nikt do końca nie wiedział o nadchodzącej cyfryzacji, to było nie do pomyślenia. Nikt o tym nie myślał, nikt nie mówił. Owszem, wykładał tam Mariusz Walter, zachęcał do pracy w obszarze telewizji, ale każdy był obrażony tym zachęcaniem. Byłem więc przygotowany na obserwowanie zmian w technologii i mimo wszystko byłem cyfryzacją zaskoczony. Przy zdjęciach wystawienniczych, albumowych, jednak materiał światłoczuły oddaje lepiej przestrzenie w pejzażach i sprawach głównie natury. W kwestii wyrafinowanych oświetleń nowa technika nie dawała rady na początku, nie dawała dobrego przełożenia tej świetlistości przestrzeni, pejzażu. Materiał światłoczuły był niezastąpiony. I do tej pory wyrafinowani twórcy, jeżeli robią pejzaże, to tylko używają fotografii klasycznej. Nie jest to wymysł, bo taka jest prawda. Ale mnie nigdy nie interesowały pejzaże ani fotografia przyrodnicza, czy nawet portretowa. Jeśli nawet robiłem portret czy autoportret to chodziło o zwykły przekaz, a nie o jakieś głębie prawdziwe czy wymyślone, więc wbrew pozorom było mi łatwiej, w dużym uproszczeniu, ale ta poezja, to się wzięła z ciemni, z tej magii przesiadywania i tej zmienności – nie ma nic, a pod wpływem wywoływacza rośnie obraz. Potem się go czasami dopieszcza. Tam była taka wiedza już pogłębiona, że czasami jak człowiek nie doświetlił, to można było popracować na zasadzie rozgrzewania papieru ciepłem rąk, bo ciepły wywoływacz daje większe czernie, itd. Więc ta magia, te zabiegi, że można sobie było doświetlić rogi czy tam jakiś kąt, czy odwrotnie, coś ciemnego, to były takie patenciki… Wie pani, mnie najbardziej było żal tej magii ciemniowej. Na przykład montaże. Jak już mówimy o fotografii na fotografii. Zosia Rydet robiła montaże składając na papierze i potem reprodukując, a Zero-61, głównie Zero-61, wypracowało taką metodę montażu ciemniowego, polegającą na rzutowaniu na siebie negatywów. Ja indywidualnie rzucałem na mokry papier po wywoływaczu. Wtedy się dzieje taka solaryzacja, czy właściwie, że pseudosolaryzacja w punkcie zderzenia nowego światła czy

nowego obrazu, spotkanie czerni z czernią zamiast się zlewać, to tworzy światło – i to tylko może powstać w technice z wywoływaczem. Ja zrobiłem takich kilkanaście zdjęć. Czyli powiększalnik i ciemnia. Było mi tego żal. Ale potem była grupa warsztatowców, która zaczęła pracować nie nad ciemnią i nie nad magią ciemni, tylko nad narzędziami, i to też wydawało mi się ciekawe. Ale mam do siebie żal, że nigdy nie pokazałem nigdzie sumy moich działań polegających na badaniu fotografii w chemii i papierze. O poznawaniu języka fotografii między światłem, chemią, pracą pod wywoływaczem. O tym, jak z błędów robiłem siłę. Bo to jest taki mój dorobek. I ja teoretycznie byłem przygotowany na zmiany w fotografii, a mimo wszystko byłem zaszokowany.

A.M.: Ale teraz korzysta pan z aparatu cyfrowego? *Kamienne sny* chociażby, to fotografie cyfrowe?

A.R.: A tu jest taka sprawa, że pierwsze fotografie macew, to były fotografie analogowe… Pani wie, że ja strasznie nie lubię tej nazwy. Ona tak naprawdę odnosi się do dźwięku, nie do obrazu. Jest zapożyczona z tamtego obszaru. Ona nie ma nic wspólnego z fotografią. Ona nigdy nie funkcjonowała przed pojawieniem się fotografii cyfrowej. Nigdy nie padło określenie „technika analogowa". Ale stosujmy dla uproszczenia. Jakie było pytanie?

A.M.: Kiedy zaczął Pan stosować fotografię cyfrową? *Fotografia nostalgiczna* to były już montaże cyfrowe?

A.R.: Tak, właściwie od tego się zaczęło.

A.M.: A *Kamienne sny*?

A.R.: To jest skomplikowane. Początki, kiedy ja spostrzegłem te kamienie polne i macewy, to było pewnie jakieś 30 lat temu. Ja fotografowałem i kamienie polne i macewy w czerni i bieli, w sposób klasyczny. Ale potem przypadkiem mnie zaproszono na taką akcję w Tykocinie w okresie wakacji… Ponieważ miałem aparat cyfrowy, to mówię: „pójdę, zobaczę, co tam się w Tykocinie dzieje". Już było mniej tych macew, niż jak pierwotnie byłem. Część zarosła, część nie wiem, ale coś się stało z tymi macewami. W każdym razie sfotografowałem je. Tykocin to jest blisko Białegostoku. Trochę poniżej i trochę bardziej na zachód. A po drugiej stronie Białegostoku są Krynki. To jest bardzo dziwna i tajemnicza, taka niesamowita… no teraz już wieś, bo kiedyś było miasto. A jest o tyle dziwna, że to jest jedyne miejsce w Polsce, gdzie od rynku odchodzi dwanaście ulic. Połowa tych dróg jest już tylko zarysem i wchodzi w pole, niemniej ktoś tak to zaprojektował, że musiało być dwanaście dróg. I tam było pięć jesziw, dwie synagogi i dwa cmentarze. Jeden stary z XVII-XVIII wieku, taki dolny i tam są głównie te kamienie polne, a w górnym te macewy są bardziej zarysowane, bardziej przypominają macewy. To było 30 km od Tykocina i dwadzieścia kilka w drugą stronę.

Więc jednego dnia sfotografowałem i Tykocin i Krynki. A pół roku później znajomy obwiózł mnie po wszystkich głazowiskach jakie znaliśmy. I tam te kamienie są nieruszane, od odejścia lodowca te kamienie tak tam leżą jak leżały. W Tykocinie i Krynkach kamienie polodowcowe były jako macewy, niektóre nie miały nawet inskrypcji, ale znajdowały się na cmentarzu. Na cmentarzu kamień polodowcowy już nie jest kamieniem, jest macewą, gdyż wszedł w obszar kultury religijnej. A ja robię taki chwyt na tych wystawach w Lublinie i Suwałkach, może jeszcze gdzieś będę miał, że zestawiam ze sobą pojedyncze kamienie i tylko podpis pod zdjęciem mówi, czy jest to kamień polny czy macewa.

A.M.: A *Fotografując fotografujących*?

A.R.: Dobra nazwa. Bo moja. Ale szefowi galerii też się spodobała. Co innego pochówek fotografii analogowej.

A.M.: *W hołdzie św. pamięci fotografii analogowej?* Świetny cykl. Mimo, że nie ma tam fotografii, to jeden z moich ulubionych pana cykli.

A.R.: A czemu twierdzi pani, że nie ma tam fotografii?

A.M.: Nie ma jej dosłownie. Sam pan napisał, że programowo wystawa pozbawiona jest fotografii. To są obiekty.

A.R.: To też roboczo można nazwać, że są to obiekty. Bo co to znaczy, że są to obiekty.

A.M.: Asamblaże?

A.R.: Jednym słowem się tego nie nazwie, ale niech będzie, nie o to chodzi. W każdym razie ten gest, ta wystawa o fotografii bez fotografii – bo mi się ten pani tytuł „fotografia na fotografii" bardzo podoba… Ja się chyba gdzieś nawet popisywałem narcystycznie, że jestem dobrym specjalistą od tytułów (śmiech). To jest problem, tak samo w filmach. Trzeba to nazwać. Nie tylko ładnie, ale również trafnie. Problem tytułów jest istotny. Ta «fotografia na fotografii» – pani to dobrze nazwała, jakoś po swojemu, intuicyjnie. Ono jest bardzo przyjemne, bo jest z obszaru literackiego i ono więcej mówi, niż np. fotomontaż. Wszystko jedno jaką technologią się to robi. Ta nazwa jest trafniejsza. Fotomontaż to nazwa wyświechtana i zbyt obszerna, a nie mówi poetycko o zabawie. Odbiera fotografii i zabawie szlachetność. To jest jak u poety. Brzechwa mówi «kładę słowo obok słowa». Ja też kładłem. To jest kładzenie, konstruowanie. Fotomontaż bierze się z rewolucji futurystyczno-komunistycznej, jest zbyt techniczne, zbyt komunizujące. Kojarzy mi się z przemontowaniem społeczeństwa.

A.M.: Wróćmy do *Fotografując fotografujących*. Tam nie wszystkie zdjęcia są Pana autorstwa, prawda?

A.R.: No widzi Pani. Ja wiedziałem, że chcę uczcić pięćdziesięciolecie Zera-61. Wiedziałem, że będę używał zdjęć naszych, bo jak fotografowaliśmy to też fotografowaliśmy siebie nawzajem. Niektóre zdjęcia są do odczytania tylko dla kilku osób, które wiedzą, że to była wyprawa z Jurkiem Wardakiem, fascynacja łąką, rowery, odpoczynek… Przecież nie będę pisał, co to jest. Ktoś się może domyślić, rozpoznać miejsce, sytuację. I to było właśnie *Fotografując fotografujących*. I to fotografujących w tamtej sytuacji. Bo większość z nas rozbudowywała te zdjęcia. Cieszyliśmy się z tego napięcia, że to nie jest ostateczne zdjęcie, nie wiemy do końca, co z tego będzie. Ale wracając do kwestii tego, kto jest autorem zdjęcia. Nie jest ważne kto fotografuje, tylko działanie. Ta wystawa to impresja na temat zdjęć, które dla ludzi z Zera-61 stanowiły kanon, czy też osobne wartości. To zdjęcie jest Wiesława Wojczulanisa, on tu się fotografuje w lustrze, a ja dodałem moje fotografie lalek. A to jest świętej pamięci Michał Kokot, którego tydzień temu pochowałem… A tutaj po raz pierwszy pokazuję perforację. Tutaj pokazuję, jak zrobiłem całą serię takich zdjęć dochodzących. Z dzisiejszej perspektywy te zdjęcia młodych dziewcząt wyglądają podejrzanie… A tutaj jest pokazana cała akcja poszukiwania mojej bohaterki. Z okazji 25-lecia grupy Zero-61 chciałem zerwać mit *Zatrutej studni*. To są portrety artystów. Robakowski jest jako przewodnik, kierownik, stąd ta kierownica. On jest i postępowy i przywódczy i tu jest pokazany jego charakter. Tu jest Mikołajczyk na tle portretu Gomułki, który malował z jakimś kolegą. To jest portret takiego poety, Janusza Żernickiego. A tu jest Wardak – to zdjęcie specjalnie jest takie ciemne. Tutaj Michał Kokot w takim przyskoku, w zamarciu: jakie to jest piękne. I są jeszcze pastisze, też czytelne tylko dla znawców. Wardak kiedyś sfotografował portret dziewczyny i taką sumę włosów zmontowanych… Czyli tu jest pastisz. Tu jest wiele zdjęć. Czyli zdjęcia na zdjęciu czy zdjęciach. Tu jest wiele czasów, miejsc. A teraz mi się przypomina… Bo ja tak się ustawiłem w życiu, że nieustannie pracuję twórczo. Zaraz mogę dodać, że nic innego nie umiem robić. Teraz mi się przypomina, że ja coś robiłem takiego, co też nazwałem podobnie do tej „fotografii na fotografii". To jest wielowarstwowe pojęcie. Mnie ono pobudza. A *Fotoandrzejozofię* pani zna? Bo to jest „fotografia na fotografii"! W pełnej postaci. Ja znam trochę historię fotografii i wydaje mi się, że tego nikt na świecie nie zrobił, żeby bezczelnie na swoich zdjęciach nakleić fotografie świętej pamięci artysty, w tym przypadku Zofii Rydet. To fotografie Zosi są na moich.

A.M.: Wspomniał Pan o *Resekcji z okolic zatrutych studni.*

A.R.: Tak, miała być wówczas wystawa retrospekcyjna Zera-61. A musi Pani wiedzieć, że ja byłem kojarzony z tym jednym zdjęciem! I postanowiłem zniszczyć ten mit i odnaleźć tę moją bohaterkę. Szukałem jej we Wrockach. W którymś momencie ktoś powiedział, że ona

tu przyjeżdżała na wakacje. Powiedzieli, że z Wąbrzeźna, ale podali tę ciotkę, do której ona jeździła, a ta ciotka podała adres. To Wąbrzeźno jest 30 km od Wrocek. Pojechaliśmy więc z Czesiem Kuchtą, który miał samochód – bez telefonu, z zaskoczenia. Czesio Kuchta mnie fotografował, ale jak mówiłem, nie jest ważne, kto fotografował, tylko działanie. No i znaleźliśmy ją z córką mniej więcej w wieku, w którym ona była wtedy, kiedy ją fotografowałem. No i jest masa sympatycznych zdjęć, kiedy ona jest zdziwiona, zaskoczona, wzruszona. Mąż tam też stoi, tak się nam przygląda, co my tu chcemy. A potem to zrozumiał. I ja ją namówiłem, żeby przyjechała na wernisaż. Zgodziła się i zrobiła furorę. Tak jak mnie kochali za zdjęcia, to byli też zaskoczeni, że jest bohaterka. Ona w tamtym czasie, kiedy ją sfotografowałem, była mniej więcej w wieku komunijnym i potem jeszcze utrzymywała ten sam typ uczesania, te warkoczyki. I na tych zdjęciach dołożonych w późniejszych wersjach *Melancholii* to też jest ona, tylko te zdjęcia robił jej już zawodowy fotograf. Pozwoliła nam sfotografować te zdjęcia.

A.M.: Czyli to są fotografie jej fotografii?

A.R.: A widzi Pani, dobrze, że Pani to zauważyła. Tak, ja chodzę tutaj z dwoma fotografiami. Zastosowałem duże zdjęcia, trochę dla efektu, żeby mieli szansę zobaczyć to w takiej formie, trochę inaczej niż zwykle. No i potem spotkałem ją, pokazałem te zdjęcia jej, jej dzieciom i mężowi, bo ona nie wiedziała, do czego te zdjęcia posłużyły. Ona była zaskoczona, chyba w ogóle wytarła z pamięci tamtą sytuację, nie wiem dokładnie. I wzięliśmy te zdjęcia w formie pocztówkowej i położyłem te małe zdjęcia na nich, tak dla mnie, że to jest ten sam czasokres. Tutaj nie ma żadnego fotomontażu. Warto dodać, że na wystawie poplenerowej – w 1966 to było roku chyba albo 67, nie pamiętam – ja pokazałem dwa zdjęcia: *Zatrutą studnię* i *Melancholię Cmentarną*. I *Melancholia Cmentarna* miała taką jak gdyby klepsydrę. Do pewnego momentu jest czerń, miała taką ramkę i górą zdjęcie jest ciemne, bo jest to po prostu końcówka taśmy i tu jest czerń naturalna. To jest taka klepsydra. I ta ramka to jest fotomontaż. Oba zdjęcia są na cmentarzu. To jest w alei. Znajomy antropolog powiedział mi, że takie zasłanianie twarzy gałązką ma głęboką symbolikę, jest właśnie związane z symboliką śmierci. Ta fotografia była specjalnie potraktowana takim natryskiem w kolorze denaturowatym. Potem to trochę wypłowiało. O tyle to było oryginalne, że z jednej strony był fotomontaż, a z drugiej natrysk w kolorze denaturatu. I te zdjęcia plus zdjęcia bohaterki pokazałem na wystawie *Resekcja z okolic zatrutych studni*.

A.M.: Czyli te fotografie dziewczynek, to od początku nie miały być samodzielne prace.

A.R.: Tak, te fotografie miały być takim zaczynem. Wyciągnąłem z tej dziewczynki jak gdyby dwie rzeczy: tę zatrutą studnię i melancholię cmentarną, nadałem jej taki kształt formalny

uwzniośląjący. Ja wielokrotnie to mówię, ale warto to zapamiętać, że myśmy dostawali papiery fotograficzne określonych formatów – pięćdziesiąt na sześćdziesiąt to był największy format. Największe kuwety w Polsce były do tego dopasowane. A myśmy gdzieś od połowy lat sześćdziesiątych fascynowali się wielkością zdjęć, dostawaliśmy rolki papieru i byliśmy jedynymi, którzy robili potężne formaty. Rolka chyba miała metr szerokości, więc trzeba było specjalnie umieć to suszyć. Czesiu Kuchta był takim technologiem i wynalazcą, mieliśmy jakieś kontakty w fabryce papieru w Bydgoszczy. I w którymś momencie zaczęliśmy robić duże zdjęcia. Do suszenia wieszaliśmy to na szybach albo takich wielkich drzwiach. Czasami trzeba to było jeszcze wycierać. Przepraszam, tu taka dygresja… Jak to się wieszało, to jeszcze inne zagadnienie! Gwoździami, szpileczkami i tak dalej i tak dalej. O antyramach to w ogóle nie było wiedzy. Ale my byliśmy pełni wyobraźni. To był obłęd. Wystawialiśmy w Toruniu na prowincji, cieszyliśmy się, że przyszli znajomi, wykładowcy, i taki był adresat. Czasami to się wysyłało: Katowice, Koszalin… Ale to były przypadki. To nie było istotne. No więc wracając… wołanie takich wielkich zdjęć to był problem. I świętej pamięci Czesiu Kuchta budował kuwety własnego pomysłu, takie wąskie, wykorzystując jeszcze taką folię, czy laminat, w którym można było kąpać zdjęcie zwijając je. I on miał ciemnie, pracował w pracowni zabytków i myśmy tam przebywali i podpatrywali. Nikt inny takich kuwet nie miał.

A.M.: A czy dzisiaj format zdjęć także ma dla Pana takie znaczenie? Czy fotografie cyfrowe też wywołuje Pan w takich dużych formatach?

A.R.: Tutaj mówi Pani ciekawą rzecz. Ja od dobrych lat, powiedzmy dziesięciu, nie wołam, nie mam ciemni i chemii, tylko drukuję. A drukować można na dowolnych formatach. Profesor fizyk, Lucjan Oczkowski, który dosyć szybko zrezygnował z fotografii na rzecz nauki, mówił, że każdy rodzaj fotografii ma swój format. On tego nie sprecyzował do końca, ale to dawało do zastanowienia. Może intymne fotografie powinny mieć mniejszy format…

A.M.: I Pan się zgadza z tym stwierdzeniem Oczkowskiego?

A.R.: (Śmiech). A Pani się zgadza?

A.M.: Niekoniecznie. To raczej zależy od indywidualnego zdjęcia i zamiarów konkretnego fotografa.

A.R.: Wie Pani, jak ja przychodzę na jakąś wystawę indywidualną czy zbiorową, to mając w pamięci to naukowe założenie Lucka Oczkowskiego, to ja czasami widzę wybujałość nadmiaru papieru fotograficznego nad treścią. To strasznie trudno określić, wyczuć. Dobry fotograf potrafi wyczuć ten właściwy format. Wielkość wpływa na ekspresję. Natomiast w tamtym okresie, kiedy hartowało się znaczenia fotografii, to my próbowaliśmy. Potem był taki czas przełomu, kiedy się w rozmaity sposób traktowało fotografię i ja do tej pory nie wiem

dlaczego Lachowiczowie robili kubiki. Potem zaczynam rozumieć, dlaczego Józek Robakowski na wystawie *Fotografowie Poszukujący* robił takie całe płaty. Naświetlił kobietę na wózku, naświetlił czarno-białość tej sytuacji. Wykorzystał olbrzymią przestrzeń, wielkości łóżka, już nie pamiętam czy to były płótna czy fotografie. Te wielkości fotografii były częścią ekspresji. Jak Jerzy Lewczyński zrobił coś takiego, już nie pamiętam jak to się nazywało, *Przyjazd do Nysy* czy coś takiego [mowa o pracy pt. *Nysa 1945 – nasze powiększenie* – red. A.M.], gdzie ludzie są przylepieni do pociągu, na dachu, przy klamkach… I potem on robi analizy poszczególnych tych osób, ich sylwetek. Dosyć jednoznaczne zindywidualizowanie osób uczestniczących w wędrówce ludów. On zrobił takie duże, długie zdjęcie tego pociągu oraz kilkadziesiąt przybliżeń dookoła tego pociągu. Wystawa fotografów poszukujących. To potem się zaczęły takie zabawy z długością, czyli nieograniczoną długością fotografii. Ale to do końca lat sześćdziesiątych były takie formaty… To jest taka konwencja. Jeszcze o jednej rzeczy bardzo istotnej powiem. To, że my robiliśmy w pionie, było rzeczą nietypową, szalenie nietypową. Większość kupowała określone formaty i dostosowywała do nich wyraz artystyczny. A my łamaliśmy konwencje klasyczne fotografii lat pięćdziesiątych, sześćdziesiątych. Było to zburzenie pewnego porządku. Ale jedno się nie zmieniło i nie potrafiliśmy tego w Zero-61 zrozumieć i zburzyć, że myśmy mieli taką umowę, by jednym zdjęciem załatwiać problem. Ja np. sposób zamalowywania zawarłem w jednym zdjęciu. Ale dzisiejsza szkoła kazałaby myśleć o kilkudziesięciu pracach, które rozszerzałyby problem. Dlatego ta siła uderzenia była jednozdjęciowa.

A.M.: Ale przecież tworzył Pan cykle?

A.R.: W sześćdziesiątych latach nie. Później. Obsesyjnie do tego wracam: to była polska szkoła, taki rozprysk pomysłów. Może to była jakaś zaleta… Jedna praca musiała być silnym działaniem.

A.M.: Dlaczego więc później pojawiły się u Pana cykle?

A.R.: To może to była taka sytuacja, że się wcześniej tego nie zrobiło.

A.M.: Ta kondensacja przekazu w jednym dziele pasuje do wiersza. Wiem, że ceni Pan poezję i czuje się w jakimś sensie poetą. Może bardziej poetyckie w przekazie są późniejsze Pana prace, ale ta poetycka kondensacja treści pasuje do tych jednostkowych prac.

A.R.: Jak Pani pisze o motywie dziewczęcości w moich pracach, to tu przestaje być ważna technika. A ja chcę zwrócić Pani uwagę na fakt, że technologia ewoluuje. To jest szalenie istotne. Przepraszam, że takie skoki robię… Ale teraz jest taka romantyka, czy pseudoromantyka, że Ci którzy nie zaznali uroków fotochemii robią marzycielskie fotografie w technice dawnej, kupują stare aparaty fotograficzne, wołają. Ja być może już się

nasyciłem, a może uznałem, że to jest czas zamknięty tej technologii, i robię inną fotografię, w której technologia coś ułatwia. Mógłbym dziesiątki anegdot mówić, jak to było dawniej. Powiem to trochę inaczej. Wiele osób nie potrafi się znaleźć w nowej technologii. Siedzący głęboko w fotografii negatyw-pozytyw często w tej chwili nie potrafi inaczej, albo udaje, że wszystko jest tak samo jak poprzednio. A przestrzenność fotografii wytraciła się. Takie niesamowite przestrzenie, pejzażowe chociażby, to najlepiej się oddaje przy pomocy negatywu. Do tej pory wiele osób fotografuje pejzaże w technice negatywu bądź diapozytywu. To jest podobna sytuacja. Wtedy funkcjonuje ta przestrzeń. Jednak fotografia cyfrowa jest płaska. Nigdy się specjalnie nie zajmowałem przestrzennością czy takim krystalicznym obrazem fotograficznym, dlatego może było mi łatwo zrezygnować z tego. Chłopaki z grupy Zero-61 wiedzieli, że dla mnie aparat, każdy jeden, jest takim narzędziem prostackim… W tamtych czasach była masa ludzi pochłoniętych fascynacją bardzo dobrego obiektywu itd. Te długie obiektywy, szerokie obiektywy, zmienianie obiektywów… dla mnie to nie było istotne. Żartowałem, że zdawałem do Związku Artystów Fotografików, gdzie jedną trzecią prac robiłem partackim aparatem, startym. To było takie zwykłe pudełko i nim się fotografowało.

A.M.: Czyli prawdziwe dzieło powstawało dopiero w ciemni?

A.R.: Nie tylko w ciemni. To trzeba było coś postanowić, coś pokombinować, przedstawić przed tym obiektywem. Tam się rodziły takie pierwsze teorio-praktyki… Nikt z nas aż do okresu Kuźni nie napisał żadnej teorii, ale każdy z nas miał w głowie jakąś formułę, wizję. Każdy wiedział, czego chce. Spokojnie można powiedzieć, że byliśmy radykalni. Mieliśmy takie powiedzenie: „Gardzielewska zapłacze". Janina Gardzielewska należała do Związku Fotografików w Toruniu. Myśmy nie mieli wrogów, chociaż to był atak na klasyczną fotografię. Nasze wybryki były przyjmowane z pokorą, jako postęp. Myśmy starali się robić technicznie bardzo dobre zdjęcia. Jeśli ja coś nakleiłem, namazałem, to było na dobrej jakości zdjęciu. A zwracało się wtedy wielką uwagę na technikę, na to, jak fotograf to wykonał. Widz nie patrzył na to, o co tam chodzi, ale oglądał fotografię z bardzo niewielkiej odległości, patrząc na szczegóły wykonania.

A.M.: A dla Pana ta technika była taka ważna?

A.R.: Nie, nie. Ja byłem wtedy technicznie strasznie słaby. To Czesiu Kuchta, który był kilka lat starszy ode mnie, strasznie się mną tam zajmował i dopiero na rok czy dwa przed śmiercią wypowiedział się, że ja byłem najzdolniejszy w Zero-61. Ja udawałem, że lekko traktuję fotografię, ale ja wiedziałem, o co chodzi. On wiedział jak ta gra przebiega.

A.M.: Jestem jednak ciekawa, czy rzeczywiście wtedy najważniejsze było dla pana zgłębianie i poznawanie techniki, a także zabawa, żart, czy jednak pragnął pan również coś przekazać.

A.R.: (Śmiech). Ciężko mi teraz powiedzieć. Pozwalam pani na własną interpretację. Ale gdybym miał się odważyć, to bym powiedział, że było wtedy we mnie dużo tej świadomości, że trzeba tę fotografię klasyczną przemodelować, żeby funkcjonowała w sztuce wyższej. W latach sześćdziesiątych fotografia była traktowana jako taka sierotka, która nigdy nie dorośnie do miana dziedziny sztuki. Większość z Zera-61 studiowała na Wydziale Sztuk Pięknych, większość studiowała konserwację i zabytkoznawstwo, czyli to były studia historyczne a nie artystyczne, ale mieliśmy artystyczną świadomość. Czesiu Kuchta był zafascynowany foto-chemią i on szykował nam te wywoływacze. Ja zadawałem Czesiowi pytania np. co zrobić, by pokazać duże ziarno. Albo jak poprawić zdjęcie niekontrastowe. Każdy z nas odchorowywał robienie dużego ziarna. Potem natrafiliśmy na zaprzyjaźnionego drukarza, który dawał nam takie błony, które pozwalały kontrastować. Przy kontraście znowu zanikały szczegóły, a liczyła się grafika.

A.M.: A skąd się wziął np. pomysł przykładania przedmiotów do papieru fotograficznego?

A.R.: Aaaa, to już późniejsza sprawa. To przykładanie konkretnych obiektów… Samo eksperymentowanie dla eksperymentowanie niespecjalnie mnie pociąga. To nałożenie polegało na takim niepokoju… Kilka lat nie wiedziałem jak to ożenić. Robię przecież filmy z obszaru kultury ludowej, kolekcjonuję sztukę ludową, a robię sztukę awangardową. A niezależnie od ludowości jest jeszcze sakralność. I jak to pogodzić. To jest kwestia wielu możliwości dla działania fotografii. I to przykładanie… Nie potrafię odtworzyć tej sytuacji, kiedy wpadam na ten pomysł i stwierdzam: „już wiem, mam klucz". Ale jak ja przy tej mojej kolekcji widzę, że jest gdzieś ten format pięćdziesiąt na sześćdziesiąt – bo przecież już później nie pracowałem przy rolkach… A dla mnie zawsze była ważna natura. Ja większość tych rzeczy kupowałem od twórców ludowych bezpośrednio u nich, znam ich wnętrza, ich rodziny, myślenie. I wiem, że oni żyją szalenie blisko natury. Wychodzi się za próg i jest się wśród przyrody, wśród zwierząt… I te rzeźby są z drewna drzew, które gdzieś blisko nich rosły. Ale jak ja to spiąłem…, to ja nie wiem. Chyba, że sprawa prosta: Duch Święty mi pomaga, chyba tak. Eksperyment, odwaga, a może raczej bezczelność, chuligaństwo wręcz, to już taki nawyk.

A.M.: Równocześnie treści tych prac są poważne.

A.R.: A czy ja wiem? No chyba tak. Nie wiem, skąd mi się ta powaga wzięła. Ja mam taką teorię na własny użytek. Pojedyncze zdjęcie, przy pięknie znalezionego motywu, w większości nie jest dla mnie dziełem sztuki. Dopiero zderzanie wielu fotografii pozwala rodzić się sytuacji utworu. Rzadko się zdarza, by stworzyć dzieło za pomocą pojedynczego słowa, ale dwóch, kilku… I podobnie w przypadku fotografii. Nie mówię, że każdy musi stosować mój model, ale… montaż, zestaw, przygoda, spotkanie mniej czy bardziej wyrafinowane… Jeżeli czasami

zdarza mi się zderzać fotografie z różnych czasów, różnych osób – myślę tutaj o *Fotografii nostalgicznej* – no to ja sam nie byłem przekonany, że będę umiał trafić. Myślałem, że robię wystawę bardzo prywatną i ona dotrze do kilku osób, które znają fragmenty mojego życiorysu, a okazało się, że stała się bardzo uniwersalna. Może ktoś nie wie, że to jest moja mama, moja rodzina, czas przeszły, utracony, ale to okazało się nie mieć znaczenia. Ja jednak zupełnie się tym nie interesowałem, tylko zajmowałem się swoimi wspomnieniami. I ja to sobie dopiero kilka lat temu uświadomiłem, że ja chyba nie porzucę tej formuły, która mi się też trochę bierze z doświadczeń filmowych i montażu, że zbitki różnych przestrzeni i planów dają zaskakujące możliwości. No Boże kochany, no korzystam z tego, co nabyłem, z czego wyrosłem, i jak mi się to udaje, to dobrze. Ja tak naprawdę mówię o tym, że jestem takim artystą polskim i szalenie trudno się przebić. Ja podejrzewam, że mój główny renesans będzie po mojej śmierci (śmiech). Ja jestem leniwy, chaotyczny, bałaganiarski, wielokrotnie tracę sens tego, co robię.

A.M.: A mówił Pan, że ma jeszcze masę pomysłów.

A.R.: Ale nie chce mi się (śmiech). Poza tym to są koszty. I nie umiem w ogóle nowoczesnych technik, zupełnie.

A.M.: *Fotografia nostalgiczna* czy *Fotografując Fotografujących* to przecież fotografia cyfrowa, montaż cyfrowy?

A.R.: Ale wie pani, poprosiłem o pomoc drukarza, fotografika, który wykonywał dla mnie tę robotę. Boże, jak on jęczał! Kombinowaliśmy kilka dni.

A.M.: A jakie techniki były ważne w Warsztacie Form Filmowych, czym był dla pana performans?

A.R.: Proszę zatrzymać to pytanie. Ja chcę powiedzieć o tej definicji. Ja do bezpośredniego wytłumaczenia definicji fotografii, co jest ciężkie, to dobrych kilka lat intensywnie sobie uświadamiałem, że tak naprawdę trzeba by napisać nową historię fotografii, prawidłowo ją rozumiejąc. Tak naprawdę motorem napędowym fotografii była fotografia portretowa. Do dowodu, dla pamięci, do przenoszenia informacji. O ile jeszcze nie ważniejsza była fotografia pamiątkowo-albumowo-rodzinna: wycieczkowa, dokumentacyjna, itd. Tak naprawdę ponad dziewięćdziesiąt procent powstających fotografii polega na dokumentowaniu siebie w różnych sytuacjach. I co się tam kryje? Jakie tam są spojrzenia? Jaka jest ufność wobec fotografii, jaka jej towarzyszy powaga. Ludzie mieli chyba w zapleczu religię czy wiarę w istnienie życia pozagrobowego. Fotografia w tym spojrzeniu w obiektyw kondensuje to, co najlepsze. Człowiek przekazuje najlepszego siebie. To jest definicja fotografii. Nie szukajmy definicji fotografii artystycznej, ale dostrzeżmy istotę fotografii w tej ufności. Fotografia zainicjowała zupełnie inny stosunek do świata, zmieniła sposób myślenia

o świecie, nauczyła inaczej pamiętać siebie i najbliższych. Pamięć jest przyuczona przez fotografię. Nie pamiętamy sytuacji, ale pamiętamy, że ktoś szalenie intensywnie skumulował siebie przed obiektywem. I ja widzę, jak fotografia była ważna prywatnie, w prywatnym obiegu. I biorąc pod uwagę błahość fotografowania się dzisiaj, wirtualność zawarta w notatkach cyfrowych, telefonicznych, to ta fotografia jest zupełnie czymś innym. Fotografia dawniej była lekceważona jako akt artystyczny, ale była traktowana poważnie. Nieliczni posiadali aparat, a dzisiaj fotografuje każdy. Dzisiejsza definicja i sytuacja fotografii jest nijaka w stosunku do tego, co było przy moim starcie pięćdziesiąt lat temu. Ja bym niechętnie mówił o definicji fotografii artystycznej, bo ta jest tak szeroka i każdy tam sobie coś widzi… Ale absolutnie chcę grubą kreską podkreślić, że fotografia, to jest przytrzymanie czasu, nie zatrzymanie, tylko przytrzymanie czasu. Przytrzymanie jest złudne. Człowiek sobie rości pretensje do zatrzymywania czasu. Ale nie do końca mamy co do tego pewność. Niech inni sobie to nazywają zatrzymaniem, ja uważam, że to jest jakaś arogancja. Jest w tym zafałszowywanie prawdy.

A.M.: To wróćmy do Warsztatu Form Filmowych.

A.R.: Mnie nakręca kompleks fotografii. To się zaczęło od końcówki Warsztatu, że definicja sztuki kompletnie się zamazała. Pojęcie fotografii się równolegle rozmazało. Rozmazało się mnóstwo rzeczy, moralnie, politycznie, wszystko jest takimi relatywnościami. W związku z tym ja szukam jakiejś szlachetności tej fotografii, jakiejś jej wagi, siły, mądrości. Ja trochę się tak rzucam. Na rozmaity sposób próbuję. Ja jestem desperatem. Może bardziej desperatem niż twórcą. Bo komu to jest potrzebne… Boję się, że to są trudniejsze czasy dla fotografii dzisiaj. Że ona jest błaha. Jest tyle rzeczy… A ponieważ mam stosunek żartobliwy i pełen dystansu w swoich wypowiedziach, to boję się, że wielu postrzega mnie jako anegdociarza, a nie fotozofa. A to jest chyba trafne określenie. Nie jest takie górnolotne, więc wydaje się, że jest do przełknięcia. A jakbym powiedział, że jestem filozofem fotografii, to kilkunastu filozofów by się strasznie obruszyło. Gdzie ci, chłopcze, do filozofii? A to moje pojęcie łączy moje dawne i obecne podejście. Jeżeli ja sam mówię, że w Zerze-61 czy Warsztacie to był żart, to wcale nie znaczy, że nie chciałem go analizować poważnie. Tak jak ta fotografia, na której jestem z siostrą. To obracanie fotografii. To już przestaje być żart, to jest swoisty manifest. To jest fotografia, sześć oglądów, ale to jest ciągle fotografia. Zaczęła się logika odpowiedzialności. Przepraszam bardzo, skończyły się żarty, jest pewien porządek. Ja fotografuję okno i z zewnątrz i wewnątrz, potem składam to, nie jest to specjalnie zauważone, ale pal sześć. To jest ciekawe, że takie pożegnanie się z fotografią analogową – swoją drogą fatalna nazwa, posługuję się nią tylko, by być zrozumiałym – że ta cała wystawa została

potraktowana przez kilka osób szalenie… Rzecz o fotografii bez fotografii – karkołomne, ale… Proszę to zaakcentować. Mówienie o fotografii bez fotografii, natomiast o narzędziach, to jest majstersztyk myślenia fotograficznego. I powiem pani, że to się wszystko gdzieś tam zamyka. Ja nie mam ochoty się uporządkować, ponieważ mnie ponosi to tu, to tam.

A.M.: Co w takim razie znaczy dla pana konkretnie to określenie fotozof?

A.R.: Ja mam tłumaczyć? Ja tak sobie nazwałem i cześć. Proszę sobie interpretować. (Chwila namysłu). A jeśli mam coś wyjaśnić, to to jest nieustanne, nieustanne badanie potencjału fotografii.

A.M.: Jak się tu odnajduje pana twórczość o charakterze sakralnym?

A.R.: To jest łapanie czegoś, co jest koniecznością duchową. Fotografia ma niesamowity potencjał – to jest szalenie odważne, niech pani to bierze z poprawką – że istnienie negatywu w fotografii było próbą udowodnienia, że istnieje życie wieczne. Negatyw tworzy pewną tajemnicę, którą można porównać z mistyką religijną. Trzeba by wejść w rolę ludzi, którzy ufali osobom fotografującym. To jest zupełnie niezbadana historia i zlekceważona. Ta magia ludzi, którzy zawierzyli tej fotografii… Oni wierzyli, że przetrwają. I w związku z tym historia fotografii zupełnie inaczej przebiega niż historia fotografii artystycznej. Fotografia artystyczna to jest wymysł i zabawa, jakiej ja dokonywałem i dokonuję obecnie. To jest zabawa.

A.M.: Czyli sztuka jest zabawą?

A.R.: Życie jest zabawą.

A.M.: To może jednak powie mi Pan coś o Warsztacie i technikach, o performansie?

A.R.: A gdzie ja robiłem performans?

A.M.: No choćby *Identyfikacja pozorna*.

A.R.: A to znowu żart…

A.M.: Jednak mówił on wiele o mediach, o braku tożsamości…

A.R.: No tak. Jeżeli ja łączyłem dwa media, to to już chyba nie jest performans. To znaczy nie chciałbym być tak interpretowany. To jest takie zmierzenie się z potencjałem mediów. Powiedziałbym, że to jedna z pierwszych fotozoficznych prac. Wcześniej nie pisałem nic teoretycznie oprócz Kuźni, to jednak to się zaczęło od bycia studentem reżyserii.

A.M.: Czyli fotozof musi pisać, nie może tworzyć refleksji filozoficznej poprzez obraz?

A.R.: No właśnie, refleksja. To jest takie delikatne pojęcie. Refleksje nie koniecznie muszą być filozoficzne. Trudno by tak stanąć nad jakąkolwiek fotografią, czy to wybitną, czy najprostszą, i tak się zanurzyć i próbować uczynić uniwersalną definicję. Nie. Nie. Fotografia ma tyle ról, tyle zadań…

A.M.: Chciałam jeszcze zapytać o tę fotografię z cyklu *Analityczne rozpoznanie fotografii*. Pan powiedział, że to Pan jest tutaj sfotografowany?

A.R.: Tak.

A.M.: Szczerze mówiąc myślałam, że to pocztówka, a ponadto, że są na niej przedstawione dwie dziewczynki.

A.R.: Trzeba Pani wiedzieć, że kiedyś papier fotograficzny sprzedawało się czasem z takim pocztówkowym rewersem. Ja tu mam jakieś 5 lat, a moja siostra jest o 3 lata starsza. Nic się nie zmienia, ciągle jest o trzy lata starsza. I tu jest ta cała anegdota, że to jestem ja. Mnie to bawiło, że mogę pokazać, że na jednym zdjęciu może być siostra, a może nie być, może być siostra, a mnie może nie być. A tu jest ta zmyłka, że ten papier do zaświetlenia miał z tyłu już zaznaczoną pocztówkę. To się wzięło jeszcze sprzed wojny. Fotografik mógł zrobić pejzaż, albo święconkę, i to od razu była pocztówka, produkt do sprzedaży. A to jest półsurowiec, do zrobienia pocztówki. I tu jesteśmy z mufkami, bo to była zima. Siostra jest w rajstopach robionych z wełny przez mamę, ja mam futerko z białego zająca, ona też ma z zająca albo królika. Ale to wiele osób nie wie, że to jestem ja.

A.M.: To proszę mi opowiedzieć o Pana dzieciństwie. Ono miało ogromny wpływ na Pana twórczość.

A.R.: Po studiach polonistycznych ojciec wybrał Baranowicze, Białoruś, gdzie poznał swoją przyszłą żonę i się ożenił. Wszyscy, którzy doświadczyli dwa razy wejścia Rosjan na tereny polskie, dawne polskie, to wiedzieli, że tam się nie pożyje. Ojciec wyemigrował w kierunku Polski centralnej. Bracia mojej mamy osiedlili się w Szczecinie, Toruniu… Mama marzyła o dużym mieście, a ojciec dobrze myślał, że nauczyciele kilka lat po wojnie nie dostaną pensji tylko rekompensaty. I wymyślił, że osiedli się gdzieś, gdzie będzie mógł być nauczycielem w szkole, a od rodziny dostawać mleko, chleb, mąkę… Przez kilka lat ludzie nie funkcjonowali w ogóle pieniądzem. I ojciec tak postanowił. Mama czuła się rozdarta, miała ambicje bycia w wielkim świecie, ale ja dzięki ojcu oglądałem wieś. A wieś była samowystarczalna. Tam potrzebne były zapałki, nafta, sól. A reszta, to wieś się sama żywiła. Ja się nauczyłem tej orientacji w uniwersalności wsi, życia, porządku myślenia systemem wiejskim. Myślenie małego miasteczka to jest co innego, myślenie dużego miasta to jest jeszcze co innego, ale jak się doznało tego rytmu, porządku wsi, to zostaje. Potem na przykład zrozumiałem, że sztuka sakralna, ludowa, ona wynika z porządku natury. Sztuka ludowa wyrasta z natury w sposób symetryczny, jak jabłko z nasionka. I być może to doświadczenie i miłość wsi i natury tak pozostało we mnie. Ta sztuka ludowa pojawiła się u mnie z poślizgiem, po zabytkoznawstwie…

Było w Polsce może nie więcej niż 7 ośrodków zabawkarskich. Koło Łańcuta np. jest kilka wsi, gdzie całe rodziny tym się zajmują. I tam jest pewna forma konia, czy pewien typ zabawek, a w kieleckim ta forma jest zupełnie inna, w żywieckim jeszcze inna. A ja wiem od razu jaka zabawka z jakiego regionu. Te formy są dziedziczone i doskonalone z pokolenia na pokolenie. Ja rozpoznaję, która ręka to zrobiła, a co dopiero z jakiego ośrodka. Te zabawki się zdecydowanie różnią; formą, kolorem, wielkościami. Ale to wszystko to już jest właściwie czas przeszły.

Wszystkie dokumenty kręciłem na profesjonalnym filmie, ale kopie są beznadziejne… Mnie się wydaje, że ja kiedyś byłem pracowity. Jak ja zrobiłem kilkadziesiąt filmów… A robiłem tak, jak Pani opowiadam: jak o garncarstwie, *Kto garnki lepi*, to przejechałem wszystkie ośrodki. A wystarczyło zrobić w jednym ośrodku. Dało się to na jednym przykładzie wytłumaczyć. Ale ja przejechałem wszystkie ośrodki ważniejsze, wszystkich ludzi znałem. Potem zrobiłem film o zabawkach. Wtedy też zrobiłem wszystkie ośrodki. Taki reżyser, który też robił filmy etnograficzne, Żukowski, się dziwił, czemu ja tego nie zrobię w jednym ośrodku. Jak o drzewach robiłem film, to całą Polskę przejechałem. Od Świętej Lipki do południa, na wschód itd. Chciało mi się… Dlatego znam Polskę. A jeszcze równolegle te fotografie. Gdybym miał pieniądze, to ja mógłbym się bawić w nieskończoność. Odtwarzanie, rekonstrukcja… W kilku wypadkach robię te same tematy, te same kadry, tylko coś tam dodaję i nabierają innego sensu. Co innego, kiedy ja robię natury frasobliwe, kiedy nakładam swoją twarz na figury Chrystusów z mojej kolekcji. Jak chciałem trafić twarz na twarz, to podwójne naświetlenie – suche, nie mokre. Ale ja musiałem zrobić rysunek na takim innym papierze… Bo to nie jest nałożone negatyw na negatyw. Tylko muszę naświetlać własną twarz, rysuję oczy, uszy, końcówkę włosów, a potem naświetlam odpowiednio ten papier… Za każdym razem jak robię kolejną kopię, to to nie jest to samo.

A.M.: Soulages mówi o nieukończoności zdjęć, czyli możliwości wykonania nieskończonej liczby różnych fotografii z jednego negatywu.

A.R.: Zazwyczaj fotograf stara się wykonać idealne zdjęcie i potem wywołać to idealne zdjęcie. Niektórzy fotograficy jednak bawią się w różne wywoływanie jednego negatywu, posługiwanie się różnym naświetleniem, tzw. różnymi czasami, poszukując pewnych subtelnych niuansów. I robi nawet kilkadziesiąt wariantów. Ja się w to nie bawiłem, ale jakiś procent się bawi. Natomiast w wykonaniu zerowców to wyglądało raczej tak, że robiło się jakieś zdjęcie w oczekiwaniu aż zrobi się inne zdjęcie, w innym miejscu i czasie, i będzie można to sklecić z dwóch czy z kilku negatywów pod powiększalnikiem, czy w wywoływaczu, czy w sklejeniu tych zdjęć, czy w montażu, i zrobić jakąś fotografię ostateczną. I to jest bliższe memu

doświadczeniu, a także innym osobom takim jak Michał Kokot, Robakowski, Wardak. Ta technologia polegała na świadomości, która była nam oczywista: nie dowierzamy jednemu zdjęciu, gdyż w naszej niespisanej teorii jedna fotografia to za mało, by mogło powstać dzieło sztuki – mówię w cudzysłowie. Zdjęcia klasyczne, wyrywane z natury – w gruncie rzeczy nie akceptowaliśmy pokazywania ich w galeriach jako sztuki. Myśmy nawet o tym nie rozmawiali, bo to było dla nas tak oczywiste, że to jest za mało, wręcz nic.

A.M.: Jednak wpisywanie tego samego zdjęcia w różne konteksty, nadawanie im nowych znaczeń, choćby poprzez nieco zmienione tytuły, domalowywanie elementów, doklejanie, to też jest pewien rodzaj nieukończoności, prawda? A Soulages mówi jeszcze o nieukończoności po stronie odbiorcy, który może stworzyć nieskończenie wiele interpretacji. Czy Pan się z tym zgadza?

A.R.: A to już jest jego sprawa.

A.M.: Ale zgadza się Pan, by odbiorcy Pana dzieł tworzyli różne interpretacje, czy uważa Pan, że powinni oni szukać jednej, właściwej, zasugerowanej w dziele przez Pana interpretacji?

A.R.: Nie, nie. Ja powiem jaki mi się odbiorca podoba. I mi się to spełniło. Moje zdjęcia podobały się Edwardowi Stachurze. U niego wisiały chyba trzy prace moje. Mnie nigdy nie cieszyło, że klasyczny fotografik obrażał się na mnie za te wszystkie eksperymenty, malowanie, targanie, naklejanie. Jedno z takich pierwszych zdjęć, to *Idzie malarz drogą i nadziwić się nie może jaki piękny świat*. To szedł student, artysta, Ewaryst Zamel, zresztą fantastyczny malarz. Sfotografowałem go na tle brzóz, całą serię takich zdjęć zrobiłem, i akwarelkami pomalowałem te brzozy w kolorowe pasy.

A.M.: I co miały odzwierciedlać te kolorowe pasy?

A.R.: Ja wiem? Tak mi wyszło. Pasy dlatego, że brzozy są czarno-białe, a malarz widzi je kolorowo. Ja tak widzę malarza.

A.M.: A wracając do odbiorcy…

A.R.: Ja bym chciał odbiorcę optymalnego. Denerwuje mnie, że dzisiaj wystawy są praktycznie dla branżowców. Przychodzą na wystawy fotograficy i to jest właściwie straszne. Jak się jedzie do innego miasta, to jeszcze, a tutaj w Łodzi, to ja wiem kto przyjdzie, co powie, jak się uśmiechnie – takie spotkanie branżowców.

A.M.: A jak się ma to umiłowanie wsi i wiejskiego porządku do sztuki konceptualnej, fotomedialnej? Czym wtedy była dla Pana sztuka, jak to się zmieniało? Czy to rzeczywiście było tak, że najpierw był konceptualizm, a potem nawrót do sacrum? Czy konceptualny okres to rzeczywiście była tylko sztuka dla sztuki, jak się mówi o konceptualizmie?

A.R.: Tutaj bardzo ważny jest kontekst. Ja nie do końca wierzyłem, że fotografia może być tworzywem artystycznym. Przez całą historię Zera-61, generalnie do czasów Kuźni, fotografia nie miała w opinii większości moich przyjaciół malarzy, artystów, statusu i znaczenia dzieła sztuki. Dlatego większość działań odbywała się w formie żartobliwej. Stąd ta formuła zabawy. Malarze malują, to ja sobie zrobię «Polską jesień» - pokażę coś poważnego, polskie wojsko, a potem sobie to pomaluję. Wzorcową zabawą była ta praca *Idzie malarz drogą i nadziwić się nie może jaki piękny świat*. To była forma żartu. Jeżeli ja sobie maluję potem, w 1969 roku, liść, taką tkankę surową chcąc pokazać jakąś grozę, to jednak też w formie żartu. To było przybliżenie się do obiektu malarskiego. Ja pokazywałem, że mogę czynić to, co wy, koledzy malarze – maluję, paćkam. Oni przecież też tylko mażą po blejtramie.

A.M.: Czyli to był tylko żart? Ten liść nie jest baldachimem nad wojskiem walczącym o niepodległość? A potem Matka Boska Częstochowska, którą Pan dołożył do tej pracy w innej jej wersji?

A.R.: (Śmiech). Ja w ogóle myślałem, że dołożę tę tkankę liścia i to wystarczy. To w drukarni mieliśmy znajomości, że mogliśmy właśnie tak przedstawić tę tkankę liścia, czarno-biało. Ja tu szedłem w kierunku żartu. A Pani odbiera to poważnie? A proszę bardzo, nie mam nic przeciwko. Nie wiem, czy tak jest na pewno, ale mnie się wydaje, że pierwszy w Polsce bezcześciłem fotografię świadomie. Może to była konieczna droga, wie Pani. To jest może pewna nietypowość mojego artystycznego życiorysu. Na przykład to, co robił Wardak, on robił szalenie poważnie, pieczołowicie, itd. Ta cała brygada z Zero-61 tworzyła z dosyć dużym namaszczeniem, a ja nie ukrywałem, że to jest greps, że ja naruszam świętość fotografii, ale w sposób zastanawiający, tak mi się wydaje. To kazało się zastanawiać. Ja z tego okresu mam mnóstwo przyjaźni i oni szanowali ten zawód, traktowali poważnie. Koledzy z Zero-61 tolerowali jednak te moje wygibasy, malowanie, a potem takie odważne rzeczy, silniejsza farba, czyli anilina. Równolegle tam Czesiu Kuchta próbował kolor. To były rzeczy nie do wiary, aż wierzyć się nie chce, on eksperymentował w kolorze, dawał jakieś wariacje kolorystyczne, ale być może on by nigdy tego nie zrobił, gdybym ja nie szarżował.

A.M.: Czyli czym była dla Pana sztuka i fotografia w okresie Zera, potem Warsztatu, a czym jest teraz?

A.R.: Chciałbym odróżnić świadomość moją z tamtego okresu od świadomości dzisiejszej. Nie chcę czegoś fałszować. Ja używałem dowcipu, żartu. Na pewno przez okres Zera-61, chcę to otwarcie powiedzieć, że wtedy nie było pewności, że fotografia się utrwali jako dzieło sztuki. To, że wiele osób tak mówiło, że to jest dzieło sztuki, szczególnie ci, którzy fotografowali i wystawiali…

A.M.: Ale jakie jest Pana zdanie?

A.R.: Dziewięćdziesiąt procent fotografii w latach sześćdziesiątych to była fotografia klasyczna, pejzaż itd. To my byliśmy rozrabiaki. W większości obrażaliśmy klasyków. Ale dalibóg, nikt nie wiedział, co będzie dalej. Teraz można być mądrym! Wtedy jednak nic nie zapowiadało niczego. Do końca lat sześćdziesiątych. Ale mnie intuicja chyba podpowiadała, że fotografia jako tworzywo, zacznie coś znaczyć. Ale jako tworzywo. I ja eksperymentowałem z potencją tego tworzywa. W Warsztacie Form Filmowych i w końcówce zera-61 natrafiłem na to, co jest specyfiką fotografii foto-chemicznej. Większość fotografów chciało tworzyć zdjęcia doskonałe technicznie i na to zwracało się uwagę: nie na to, co tam jest, tylko czy uchwycono to w sposób doskonały. No i zaczęła się ta rozróba, że to nie jest najważniejsze: doskonałość techniczna. My, aby zaistnieć, musieliśmy być doskonali technicznie. Na zdjęciach metr dziesięć nikt nie mógł dostrzec skazy i zaprzeczyć, że to jest wykonane prawidłowo.

A.M.: Wróćmy do dzieciństwa. Nie tylko do wsi, w ogóle do starych fotografii rodzinnych. Zrobił Pan taką bardzo ciekawą wystawę *Podniesienie*.

A.R.: Ja w ogóle zapomniałem, że zrobiłem to *Podniesienie*. Tomasz Komorowski zrobił „odrzucenie", dokładnie to się nazywało *Niepotrzebne*. I ja zauważyłem, że ludzie podnoszą te fotografie. Skupiłem kilkanaście osób, które podnosiły te prace. I nazwałem to „podniesieniem". Bo było rzucone na podłogę – większość ludzi tego nie deptała, tylko podnosiła. I pomyślałem, że te podniesione zdjęcia powinny zostać powiększone. Równie dobrze można by to nazwać „powiększenie".

A.M.: Ale „podniesienie" bardziej kojarzy się z sacrum, z podniesieniem Najświętszego Sakramentu. Czyli tutaj byłoby to zwrócenie wartości tym odrzuconym zdjęciom.

A.R.: Tak, tak. To mi tak naturalnie wyszło. To było w rocznicę tamtego odrzucenia Tomka Komorowskiego. I to działanie Komorowskiego uświadomiło mi, że fotografie są w większości zdjęciami prywatnymi do pamiątek, dokumentacji wypraw, rodziny, świąt, obrzędów, ceremonii, wycieczek – no, prywatność, intymność. I ona została wyrzucona. I ja już wymyśliłem trzecią fazę tej akcji. To jeszcze nie ma nazwy. Zaproszę wszystkich ze swoimi laptopami i każdy będzie na komputerze pokazywał zdjęcia, które szanuje, lubi, które są dla niego istotne. To będzie jakby pokazanie, że to ta wirtualność, cyfrowość powoduje tamto odrzucenie, wyrzucanie starych zdjęć, analogowych.

A.M.: To teraz zwraca się pan bardziej ku poszukiwaniom socjologicznym, antropologicznym? Ku „archeologii fotografii"?

A.R.: O nie, nie. Nie chcę archeologii. Niech sobie tam Lewczyński tak to nazywa. On to tak sobie nazwał i wydaje mi się pasuje to w pewnym wycinku czasowym do jego aktywności i to jest zamknięta rzecz. Do jego osobowości twórczej to pasuje, a ja bym tego nie nazywał archeologią. Zresztą on też nazwał to mętnie. Odnosi to do zdjęć znalezionych. Archeologia to jest wygrzebywanie, a jeśli on znalazł te zdjęcia na strychu, to jest to archeologia? Ja chyba robiłem coś w tym stylu wcześniej niż Lewczyński. Zna pani ten mój tekst o *Fotografii nostalgicznej*? No to ja wychodzę od czegoś innego. Od nostalgii, od tego, że karmiłem się tymi fotografiami ojca. Zdjęcia ojca wpływały bardziej na mnie niż zdjęcia reprodukcji dzieł sztuki. W małym miasteczku ja nie miałem możliwości poznawania dzieł sztuki. Pierwsze doznania wizualne miały źródło w zdjęciach rodzinnych, w większości wypadków robionych przez ojca, czyli to nie była archeologia. To nie było też archiwum: część była w albumie, a część w płóciennej torbie z kaszubskim haftem. W każdym razie czerpałem z tego, to były takie tropy. Ojciec już po wojnie nie wrócił do fotografii, czyli zostało wszystko to, co przedwojenne było. Ja te zdjęcia poznawałem i czyniłem z nich własną mitologię rodzinną, mitologię tamtych stron – te doświadczenia czy przeżycia mają się nijak do sytuacji z Lewczyńskim. Bo ja miałem to wcześniej, ja miałem to w dzieciństwie. Ja nie wiedziałem, że będę fotografował. Ja chciałem zdawać na ASP na rzeźbę. Nie dostałem się przy pomocy rysunków. Zostałem odrzucony na pierwszym etapie. Nic nie wiedziałem jak się rysuje. A było bardzo dużo osób na jedno miejsce, po kilkanaście, kilkadziesiąt. I można było sobie drugi kierunek wybrać. Z katalogu wybrałem sobie zabytkoznawstwo, Wydział Sztuk Pięknych. Nie wiedziałem za bardzo czym się to je, ale zdałem na ten kierunek. I tam poznałem ludzi, fotografię.

A.M.: A co Pana inspiruje poza dawnymi fotografiami, wsią? Jacyś konkretni twórcy?

A.R.: To jest ważne, czym ja się napełniam. Pan Andrzej Bieńkowski, Adam Strug… Andrzej Bieńkowski np. mnie fascynuje, bo on wie o sztuce ludowej wszystko, tak przeżywa, tak to wyraża… Tacy ludzie jak Bieńkowski czy Strug… Ich żar jest dla mnie tak samo inspirujący jak fotografia. Większość osób fotografujących uczy się od fotografujących, a nie uczy się od pasjonatów literatury. Na przykład Stasiuk swoją wyobraźnią mnie poraża.

A.M.: Jacy są jeszcze twórcy, którzy pana inspirują?

A.R.: Jak się na panią patrzę, to mnie pani inspiruje.

A.M.: Dziękuję, to bardzo miłe, ale chodzi mi bardziej o artystów, także o czas wcześniejszy, o Pana początki…

A.R.: W pewnym momencie uważałem np., że impresjonizm to to, co w malarstwie najważniejsze, a w tej chwili każdego impresjonistę wziąłbym pod but i zdeptał. Ale np. wciąż szanuję Fałata, Wyczółkowskiego, Chełmońskiego. Ale wracając, spotkanie dla mnie

z Andrzejem Bieńkowskim, który jest fanatykiem muzyki ludowej… także to nie musi być pochodne od plastyki.

A.M.: A pisarze, poeci?

A.R.: Leśmian. No i fantastyczny ten Adam Strug, polecam. To śpiewanie jego rewelacyjne. Teraz nagrał płytę na bazie wierszy Leśmiana. Chciałbym zrobić film o współczesnych sposobach interpretowania muzyki ludowej. A poza tym mam cudownego wnuka, w którym zaszczepiam różne pasje. Nie wie o tym babcia, nie wie matka, ale zrobię z niego wariata artystycznego…

Jedyna rzecz, której nie dokonałem świadomie, żeby pokazać taki przegląd zdjęć, które pokazują naturę fotografii. Są na przykład fotografie bez utrwalania, czyli one pracują. Kleks miał dwie czy trzy wersje. Jedna rzecz polegała na tym, że Żarnicki pisał piórem, i żeby to pokazać, to ja zrobiłem taki kleks wywoływaczem. Jego portret był naświetlony i wywołany tylko takim chlapnięciem wywoływacza.

Ja nie będę zrozumiały na zachodzie, bo jestem szalenie polskim doświadczeniem. Ja nie mam kompleksów, że nie zostałem zauważony. Zazwyczaj ktoś się zapisuje w historii poprzez pewną oryginalność i konsekwentne drążenie pewnego wybranego tematu, kierunku. Ja ciągle coś zmieniam i chyba tak pozostanie.

A.M.: A jak to było z tą koncepcją, że jedna fotografia nie jest dziełem sztuki, tylko trzeba łączyć wiele fotografii? Podobną koncepcję stworzył Beksiński. Czy miał on jakiś wpływ na Pana podejście do fotografii?

A.R.: My stworzyliśmy te koncepcje równolegle, niezależnie. Dopiero później poznałem Beksińskiego i Lewczyńskiego. Byliśmy powodowani innymi bodźcami.

A.M.: A związki z Andrzejem Pawłowskim?

A.R.: Jego twórczość też poznałem dosyć późno, dopiero w latach siedemdziesiątych. Najpierw cykl *Genesis*, który mnie zachwycił. Fantastyczna sprawa, ale to była inna przestrzeń, inna estetyka, inna wyobraźnia.

A.M.: Zapytam jeszcze o Władysława Hasiora.

A.R.: Hasior prędzej. Ale to nie była inspiracja, raczej cieszyłem się, że jest bratnia dusza, ktoś, kto podobnie zachwyca się twórczością ludową. Przez lata sześćdziesiąte szczątkowo znałem jego dzieła, dopiero w połowie lat siedemdziesiątych i później jeszcze poznałem go dogłębnie. To jest artysta formatu światowego.

A.M.: Jak to było z grupami artystycznymi? Do jakich grup Pan należał prócz Zera?

A.R.: Najpierw był *Rytm*, którego szefem również był Robakowski. Tam działał np. Janusz Zagrodzki. Pętla to była grupa filmowa, w której zrobiłem dwa filmy. I był jeszcze Krąg, który

został stworzony przez Zero-61. Zaprosiliśmy do takich wiosennych działań malarzy, grafików. Tak to było.

A.M.: Chciałam też zapytać jeszcze z zupełnie innej strony. O etiudy *Jak? Jakby lepiej* oraz *Teatr Stanisława Kowalskiego*. I czy sam grał Pan w filmach?

A.R.: Tamten film nosił tytuł *Kowalski*. Tak, były takie etiudy. A ja grywałem jakieś tam role w filmach kolegów. W szkole filmowej wszyscy żeśmy grali w filmach kolegów, to była dodatkowa praca. W Warsztacie też najłatwiej było przedstawiać swoje idee na sobie – stąd *Ikar*, *Identyfikacja pozorna*. Większość tak robiła: ja, Robakowski, Waśko, Kwiek… A jak nie na sobie, to na kolegach.

A.M.: No to na koniec zasadnicze pytanie: czym ostatecznie jest fotografia? Po co jest fotografia?

A.R.: A nie wiem. Ja nie wiem do końca. Może w sensie katolickim jest jakimś świadectwem życia dalszego, wiecznego… W ogóle czym innym jest fotografia prywatna a czym innym artystyczna. W większości przypadków fotografia jest zabiegiem prywatnym, intymnym, pamiątkowym.

Większość zajmuje się czymś konkretnym, a ja zajmuję się różnymi rzeczami równocześnie. Ktoś może powiedzieć, że jestem takim wszystkoizmem. To nie jest tak, że każde zdjęcie ma konkretne znaczenie. To są takie uderzenia, kamienie milowe… Każda epoka, dziesięciolecie ma swojego ducha. Coś sakralnego zawsze jest. Ważne jest, gdzie ja robię te zakręty. Nie poszczególne prace.

Ważne są dla mnie dylematy rozterek fotografii w Polsce. Ja jestem tu dobrym przykładem. Moja nietypowość polega na tym, że zrobiłem za dużo. Ale w ogromie mojej twórczości jest jakiś porządek. Moje fotografie są swego rodzaju wektorami. Tak naprawdę to było głębokie rozdarcie między działaniami Zero-61 a warsztatowymi. Przecież to była inna fotografia. Każdy etap to nowe zadanie.

A.M.: Czy obecnie pracuje Pan nad jakiś projektem? Planuje Pan jakieś przedsięwzięcia?

A.R.: Oczywiście. Nie mówiłem Pani? Ja uważam, że najlepsze dopiero przede mną. Ostatnio w Muzeum Kinematografii w Łodzi organizowałem wystawę poświęconą Zofii Rydet i to mnie pochłaniało. Ale planuję teraz cykl montaży inspirowanych obrazami typu *danse macabre*. Będą to oczywiście prace, w których motyw ten będzie przedstawiony w formie współczesnej oraz w kontekście współczesnym, ze współczesnymi postaciami. Użyję fotografii swoich, cudzych… Poznałem dobrego montażystę. Bałem się, że nie będzie chciał pomóc, ale sam do mnie dzwonił, czy wciąż planuję moje przedsięwzięcie. To będzie robota co najmniej na rok! To ma być duże przedsięwzięcie, znaczące, przejmujące. Duże i w ilości i formatach.

Moje dzieła nie docierają do większego grona, gdyż wystawiam w różnych małych galeriach. A na starość nie warto robić rzeczy błahych, dlatego to będzie duży projekt i w jakiejś dużej, dobrej galerii. To będzie poszerzenie moich dotychczasowych działań. Ja nie zmieniam światopoglądu ani orientacji ideowej.

Ja się muszę przyznać, że mam świadomość, że życie mi się trochę kurczy. To twórcze, ale i każde z moich żyć. I chce zrobić kilka wystaw, które będą taką sumą doświadczeń życiowych, przekonań, także świadomości, że sztuka dawna jest taką potęgą. Zadziwia mnie, że współczesny człowiek, współczesny artysta, ucieka od przeszłości, jako czegoś wstydliwego. Ja odwrotnie: chcę pokazać, że właściwie rzeczy elementarne, rzeczy szalenie ciekawe, ciągle aktualne, pojawiły się w wiekach znacznie wcześniejszych, poprzedzających nasze pokolenie. To wówczas miał miejsce dyskurs z rzeczywistością, z naturą, z Bogiem. I w tych nowych pracach fotograficznych chcę pokazać, że cofanie się nie jest cofaniem w sensie uwstecznienia, ale przypomnieniem o pokorze człowieka. Przypomnieniem o tym, że poprzednie pokolenia zrobiły wiele wielkiego, ważnego. Warto się nad tym zastanawiać. Dyskurs w sztuce obecnej to nie jest tylko zapis rzeczy obecnych, obserwowanie nowej technologii, ja nie chcę brać udziału w takim wyścigu przewidywania i zachwytu, co nas ciekawego czeka w technologii, cywilizacyjnych inżynieriach. To jest płytkie, nieciekawe, nie porusza mojej wyobraźni, dlatego w nowych pracach chcę pokazać, że uprawiam dialog z artystami, ideami wcześniejszymi. Początkowo, i właściwie wciąż się z tego nie wycofuję, chciałem zrobić Pasję, pokazać ostatnie dni, godziny Chrystusa przed Jego ukrzyżowaniem, ale pokazać tak, jak pokazywali to dawniejsi twórcy, w scenografii współczesnej artystom. Tak jak w średniowieczu przedstawiano Pasję w otoczeniu średniowiecznych fortyfikacji, tamtej architektury, urbanistyki, z tamtymi strojami. I tak samo chcę zrobić Pasję w formie współczesnej. Pokazać współczesnego człowieka – jak on by się zachowywał wobec dramatu Boga-Człowieka. Tej całej drodze krzyżowej towarzyszyłyby współczesne postaci, celebryci, politycy, ludzie mediów – znani nam z mediów. I oni nagle są obserwatorami drogi krzyżowej. To mi się marzy od kilku lat. Ale potem nagle wpadłem na pomysł, że jest jeszcze metafora dosadniejsza, mocniejsza w sensie dramatu. Przypomniał mi się z dawniejszych doświadczeń „taniec śmierci", który funkcjonował w kościołach bernardynów i franciszkanów. Ten taniec śmierci mówi o marności świata, kruchości życia. Współczesny człowiek tak naprawdę odpycha ten problem nieuchronności śmierci, natomiast ludzie dawniejszych epok, głębiej wierzący, żyjący religią, mieli na porządku dziennym takie myślenie „memento mori". Mieli świadomość, że to wszystko jest błahe, a dopiero problem śmierci jest ważny, życie po śmierci jest czymś wartościowym. Mówię w dużym uproszczeniu, że jeśli ja wierzę, że sztuka przetrwa,

a ja umrę, moi przyjaciele tak samo, to zostaną jakieś akty twórcze. Ten obraz „taniec śmierci", proszę sobie przypomnieć, ma bardzo ładną formę. To jest taniec rozmaitych osób, rozmaitych profesji, stanów. I okazuje się, że śmierć zrównuje tych wszystkich ludzi w jednym tańcu. Ja bym nie chciał robić tej samej formy, tylko punkt wyjścia wziąć z «tańca śmierci». Wziąć ten leitmotiv kościotrupa, czyli tego przewodnika w tańcu śmierci, inicjującego opętańczy krąg tańca i pokazać, że ten kościotrup porywałby problemy doczesne. Pokazywałbym to na figurach czy na symbolach współczesnych postaci znanych z mediów. Trzeba zaakcentować w jakim świecie my żyjemy. My żyjemy bardziej w świecie medialnym niż rzeczywistym. Te media bardziej nami kręcą, biorąc metaforykę z tego tańca, oplatają nas, robią z nami wir i taniec. Gdyby mi się to udało pokazać w takiej syntezie, że my jesteśmy w jakimś wirze, szalonym tańcu… Stajemy do naszego życia bardziej tyłem, niż nam się to zdaje. Jesteśmy wplątani w to, co nas otacza, medialnie, a do tej realnej rzeczywistości stajemy tyłem lub przynajmniej bokiem. To jest zawiłe. Ja jeszcze nie wiem do końca jak to będzie wyglądało, jakie postaci, jakie role, jakie sytuacje. Już z pierwszych rozmów z moim montażystą wiem, że być może wykorzystam moją Zatrutą studnię. Zatruta studnia też ma taki krąg, prawda? Punktem wyjścia jest ten taniec, ale kwestia kręgu, wirowania… ja do końca nie wiem. Czeka mnie mnóstwo przygód. Myślę również – bo to będzie przedstawione w kilkudziesięciu obrazach – by w kilkunastu pracach pokazać jako tańczące moje obrazy. To nie muszą być osoby, ale moje dokonania. To by była taka karykatura z moich pasji, epok, działań w różnych ugrupowaniach. Może będę się dystansował do moich prac, moich przyjaciół, innych ludzi. Nie wiem. To jest taka fantastyczna rzecz, że nie do końca wiem, co może mnie czekać. Ale na pewno już mnie oplótł symbol tego tańca, ten korowód. Z pewnością to będzie dialog historyczno-artystyczny. Będzie to przygoda. Wiem, że przy możliwościach technologii klasycznej byłoby to trudne, karkołomne, chyba bym nie wpadł na to, by robić coś takiego w ciemni. Prędzej już w formie malarskiej czy graficznej. Ale przy tych nowych technologiach… – to one uruchamiają taką wyobraźnię. Więc z jednej strony nowa technologia, absolutnie nowe możliwości, a z drugiej tradycja, tradycyjne malarstwo, zanurzone w myśleniu religijnym, myśleniu z czasów, kiedy w malarstwie kręgu katolicyzmu poważne obrazy dotyczyły tylko kwestii religijnych. Inaczej niż w kręgu protestanckim. Więc więcej jest na razie niewiadomych niż odpowiedzi, ale uchwyciłem się tego „tańca śmierci"… Danse macabre to właściwie jest co innego zupełnie. Jeśli by dobrze tłumaczyć, to by był „taniec makabryczny". Ale „taniec śmierci" to jest teraz myśl, którą najbardziej chciałbym realizować.

A.M.: Ten projekt będzie miał tytuł: *Danse macabre*?

A.R.: Nie, nie. Ja jeszcze nie wiem. Pierwszy problem, to czy ten „danse macabre" czy „taniec śmierci". Tu już jest inna sugestia. Ja nie uważam, że najpierw musi być tytuł, teoria, a potem dopiero prace. Ja wiem, że działa ze mną Duch Święty, więc to wszystko jakoś się wyjaśni. Chcę zrobić wystawy wyraziste.

Mam jeszcze jeden pomysł, który mówi o współczesności (i również byłby realizowany za pomocą współczesnych technologii), w którym chciałbym pokazać ironicznie, złośliwie, że czysty obraz fotograficzny dziś już nie istnieje. Dawniej, nawet, gdy obrażałem czystą fotografię, targałem, malowałem, to miałem szacunek dla fotografii. A tu chciałbym pokazać, że obraz fotograficzny coraz częściej występuje w formie skażonej. Nigdy nie jest przedstawiony w sposób klarowny, czysty. Tylko na wystawie coś takiego jest możliwe. Na co dzień, choć nie zwracamy na to uwagi, obcujemy z fotografią albo na nośnikach komputerowych, technicznych, albo w gazecie w kontekście jakiegoś tekstu, w dzienniku telewizyjnym z nałożonym paskiem, na którym przesuwają się informacje o innych wydarzeniach. Na obraz telewizyjny nałożona jest godzina, nazwa stacji. Chciałbym zrobić taką wystawę, będącą pastiszem współczesnych obrazów, nie tylko z resztą fotograficznych. Obraz wizualny jest skażony reklamą, informacją. Zawsze ktoś tu się chce dodatkowo załapać. Chcę pokazać natłok treści informacyjnych, które są „nabite" na obraz. Już się nigdy nie wróci czysty obraz fotograficzny. Gdyby tak się zdystansować, żeby zrozumieć, co Pani ogląda, to trzeba by się przyjrzeć na czym Pani to ogląda, co Pani towarzyszy: hałas miasta, nawet dźwięki ptaków – zawsze pewne zakłócenie. To byłoby takie „papa" dla fotografii czystej ideowo. Dawniej fotografia mogła być stłamszona, zniszczona, uzupełniona, ale zawsze była izolowana ze świata. A dziś jest wpleciona w taką brudną cywilizację.

To są takie dwa obszary, które mnie obecnie interesują. Duży dystans. Chcę pokazać dużą świadomość, jak jest zrujnowany obraz. Jakbym teraz pokazał Pani aparat, to tam są na zdjęciach daty, parametry. Chcę pokazać jak ta technika jest wpisana w to rejestrowanie, zapis, jakby Zosia powiedziała, a potem w odbiór, odtwarzanie. Każde odtwarzanie w kontekście innych osób jest czymś innym. Każda wystawa w nowym miejscu jest czymś innym. My sobie na co dzień tego nie uzmysławiamy.

A.M.: Dziękuję bardzo za rozmowę i życzę powodzenia.

A.R.: Również dziękuję.