

Małgorzata Mostek

Wielokrotność o *Śladach* Zofii Rydet

1.

Wszystko dzieje się w klaustrofobicznym, przyciemnionym korytarzu: ze zdjęcia spogląda kilkanaście par oczu – dziwnie do siebie podobnych, choć nie takich samych (każde spojrzenie jest inne, bo jest o czymś innym). Twarz Zofii Rydet niepokojąco zmultiplikowana, umieszczona w ramkach, odbiciach, na obrazach jest nad-obecna, niemalże opresyjna. Autorka i bohaterka zarazem pojawia się jako młoda, roześmiana, dziecinna, dojrzała, stara, milcząca jednocześnie. Wpatrzona i wypatrująca („spotkania Zofii Rydet są nawiązywane zawsze od nowa bez polecenia, jedyną rekomendacją jest jej własny pierwszy gest”¹), obecna w fotografiach i znikająca w lustrze, wyraźna, bliska i nieostra w tym samym czasie, symultanicznie. Ukazująca i ukrywająca – nadmiar wizerunków niebezpiecznie zbliża do granicy tajemnicy rozpoznawanej jako cisza w samym jądrze mówienia.

W ten sposób odczytuję jeden z fotokolaży z cyklu *Ślady* – z zestawu zdjęć, który chciałabym umieścić tu w centrum uwagi, uznając, że stanowią one istotny auto- i metakomentarz na temat fotografii, pamięci i czasu.

Traktowanie kilku fotografii jako zintensyfikowanego motta dla całej twórczości może być uważane za działanie na wyrost i nadinterpretację – zwłaszcza biorąc pod uwagę monumentalność dorobku artystycznego Zofii Rydet: kilkadziesiąt tysięcy zdjęć o różnorodnej tematyce i sposobie wykonania, od zapisów reporta-

żowo-dokumentacyjnych, przez zdjęcia etnograficzne, po surrealizujące fotokolaże. Rozmiary dzieła budzą zdumienie i podziw. A także: przerażają i obezwładniają, tworzą zbiór niejednorodny zarówno pod względem formy i treści, jak i poziomu – zdarzają się zdjęcia zachwycające i pozostawiające odbiorcę zupełnie obojętnym, wyciszone i przegadane, dosłowne i rozpoetyzowane (poetyzacja i liryzm to jedne z częściej stosowanych określeń odnośnie do jej twórczości², zwłaszcza spoza „Zapisu socjologicznego”). Jednak zawężenie zakresu przedstawianego materiału ma swoje usprawiedliwienie nie tylko w osobistych upodobaniach i fakcie, że cykl *Ślady* mnie uwiódł, ale także w samych zdjęciach: ich intensywność zachęca do głębszego odczytania, a wieloznaczność kieruje nieuchronnie w stronę rozbudowanych analiz. Wrażenie to pogłębia specyficzna technika wykonania, w kolażu bowiem – jak się wydaje – każdy element jest celowy, odruchowo przypisujemy mu zdolność do wyrażania autorskich intencji, nawet jeśli dla autora jego własne motywacje pozostają niecałkiem uświadomione. Mimo możliwych wątpliwości kolaż zawsze pozostaje wyrazem procesu twórczego, według Zofii Rydet o tyle szczególnego, że dotyczy tego, co najbardziej własne: „Fotomontaż daje wielką możliwość przetransportowania najgłębszych własnych myśli, uczuć i przeżyć na powstanie zupełnie innego obrazu pozornie nierealnego, ale składającego się przecież z elementów rzeczywistych.”³

¹ U. Czartoryska, *Bez Tytułu – o Zofii Rydet*, źródło: <http://w.w.galeriaff.infocentrum.com/rydet.html>.

² „Oglądając od tego momentu prace Zofii Rydet nie sposób nie zauważyć, że jako fotograf określa się jako *homo sentimentalis*, bynajmniej nie w naiwnym czy tym bardziej pejoratywnym tego słowa znaczeniu – co widać się być zrozumiałe podwójnie. Raz, że było to swobodne remedium twórcy na retorykę w zniechęconego patosu oficjalnej fotografii propagandowej; dwa że typ wrażliwości Zofii Rydet zdecydował w sposób niejako naturalny, iż jej metodą twórczą stanie się w znajdowaniu fotograficzno-obrazowych ekwiwalentów dla refleksji typowej o metaforycznego rozumienia świata, czyli po prostu dla refleksji poetyckiej.” Jerzy Bursza, tekst w katalogu: Zofia Rydet, *Nieskończoność dalekich dróg [i mitologie dalekich podróży]*, red. katalogu Zofia Rydet i Leszek Brogowski, Gdańsk [1981], strony nienumerowane.

³ *Zofia Rydet o swojej twórczości* [w:] *Zofia Rydet (1911-1997). Fotografie*, red. katalogu Elżbieta Fuchs, Łódź 1999, s. 34.

Czasem fotografie te pozostawiają wiele do życzenia pod względem technicznym: są nieostre, niedokładnie wykadrowane, a widoczna przypadkowość tych efektów nie pozwala przyznać im wagi celowego zabiegu (szczególnie rozczarowuje album *Świat wyobraźni Zofii Rydet*⁴, w którym techniczna jakość reprodukcji wręcz przeszkadza). Może należy jednak porzucić wysokoartystyczne kryteria i podążyć tropem wskazanym przez samą autorkę: tematu, treści, sensu. Pozostawić z boku pytania o estetyczny wymiar tych zdjęć, a skoncentrować się na ich metaforycznym i antropologicznym znaczeniu. Przyjęcie takiej perspektywy jest przejściem od arbitralnego wartościowania do możliwości odbioru osobistego.

2.

Zdjęcia z cyklu *Ślady* wyróżniają się na tle innych fotokolaży wspomnianą już autotematycznością – są komunikatami na temat „mitu fotografii”⁵, na temat samej techniki, ale także są wypowiedziami o autorce, o jej stosunku do siebie, do czasu, do przemijania i pamięci. Niezwykła (nadmierna?) ilość wizerunków obecna na tych zdjęciach przenosi dość szybko uwagę odbiorcy z twarzy na intencję ich pokazywania. Te zdjęcia są więc o zostawianiu śladów na kliszy, o byciu po obu stronach lustra jednocześnie. Za i przed obiektywem. Jednocześnie są „opowiastkami” o fotografce rejestrującej nieustannie cudze twarze, niemalże obsesyjnie poszukującej własnego odbicia, o kobiecie rejestrującej na samej sobie obecność czasu, o człowieku chcącym zatrzy-

mać na cienkiej celuloidowej kliszy siebie i świat. Fotograf bowiem „był jakby magiem potężnym, bo mającym możliwość zatrzymania czasu, pokazującego choćby na krótko hybrydę śmierci”⁶.

W kolażach wszystkie elementy są równorzędne, tak samo ważne, przywołane na takich samych prawach: prawach cytatu⁷. Jednak u Rydet „Cytat nie jest chwytem wyrafinowanym, lecz manifestacją swego rodzaju solidarności uczuć” – nie jest awangardyzującym zabiegiem kompozycyjnym, lecz sposobem na dotarcie do rzeczywistości⁸.

Elementy wyswobodzone z pierwotnych kontekstów nabierają nowych znaczeń, zmieniają swoje odniesienia, nie są już tym, czym były, a jednocześnie nie stają się niczym więcej. Przestrzeń przedstawiona w *Śladach* przestaje być siłą się na mimetyzm reprezentacją, staje się miejscem na końcach rzeczywistości – obszarem, gdzie koncentruje się sens, a rzeczywistość się zagęszcza. „Dzięki aparaturze rzeczywistość została wprowadzona w obraz, który skomponowany z elementów autentycznych rozszerza wymiary fotografii, przenika w sfery naszych snów i koszmarów”⁹. Wykonzone wizerunki stają się niebezpieczne, tracą status znanego, a więc oswojonego obrazu, wskazują na pęknięcia, na nieadekwatności, na to, co nie ma prawa się wydarzyć, a jednak się dzieje. Mówią o tym cierpliwie, choć może lepiej byłoby to nazwać obsesyjnością.

Podkreślany wielokrotnie przez badaczy surrealizm cechujący fotomontaże rozumiany jest jako przedstawienie świata onirycznego¹⁰. Jednak w cyklu *Ślady* nie mamy do czynienia

⁴ Z. Rydet, *Świat wyobraźni Zofii Rydet*, post. Urszula Czartoryska, Warszawa 1979.

⁵ Tak był zatytułowany jeden z cykli utworzonych przez Zofię Rydet w ramach „Zapisu socjologicznego”, a przedstawiający obecność i znaczenie fotografii (zwłaszcza rodzinnej, jubileuszowej) w domach.

⁶ *Zofia Rydet o swojej twórczości*, dz. cyt., s. 36.

⁷ „Zasada cudzoślowości twórcy sprawia, iż także «własny» tekst autora podlega owemu «efektowi i obcości», sytuując się na wspólnym innym płaszczyźnie w ypowiedzi.” R. Nycz, *O kolażu tekstowym. Zarys dziejów pojęcia*, [w:] Tegoż, *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Warszawa 1995, s. 196.

⁸ Można byłoby tu mówić o swoistym powrocie do źródeł, bowiem o początku XX w. ięku, gdy kolaż dopiero zdobywał popularność Severini pisał: „[...] przede wszystkim była potrzeba, w tamtym okresie, uchwycenia sensu głębszej i ukrytej w ewnętrznej rzeczy istości, która mogłaby się zrodzić z kontrastu materiałów, używanych bezpośrednio jako rzeczy, a umieszczonych w zestawieniu z elementami lirycznymi, stworzonymi przez naszą artystyczną wrażliwość.” List G. Severiniego do R. Carrieriego opublikowany [w:] R. Carrieri, *Futurism*, Milan 1963, s. 117. Cyt. za: R. Nycz, dz. cyt., s. 191.

⁹ *Zofia Rydet o swojej twórczości*, dz. cyt., s. 34.

¹⁰ „Sugestyw nie zapadająca w pamięć wymowa tych fotografii przywoła na myśl nie pozbawioną swoistego dramatyzmu retorykę snu. Snu zrodzonego z maniackalnych wizji, obsesji, w idziadeł, urojeń pozornie niedorzecznych – by ze szczerością, na którą pozwala chyba tylko status sztuki, w zaprojektować patos człowieczeństwa w obliczu okrucieństwa apokalipsy.” Jerzy Busza, dz. cyt., strony nienumerowane.

ze snem, ale z rzeczywistością podniesioną do kwadratu, z namnożeniem przedmiotów, zdjęć i znaczeń – chociaż ułożonych chaotycznie, to raczej w sposób, w jaki stawia się przedmioty na regale, a nie konstruuje się senne obrazy. Mimo że trudno doszukać się w kompozycji jasnych reguł, budowana narracja nie jest oniryczną ułudą, a raczej próbą stworzenia czegoś na kształt średniowiecznego teatru, w którym na wielu mansjonach akcje toczą się symultanicznie. Wtedy czas nie jest ani linearny, ani cykliczny, wszystko dzieje się jednocześnie tu i teraz – czas staje się obecnością, istnieje przekór przemijaniu, więc także wbrew sobie. Jakby zatrzymywał się w kadrze i przeglądał sam sobie w nieruchomości. Traci więc swoją moc i grozę, bo nie oznacza już nieuchronności śmieci, ale trwanie rozciągnięte w nieskończoność. Zrównuje się ze sobą, tak jak w słowach Samuela Becketta: „...któregoś dnia urodziliśmy się, któregoś dnia umrzemy, tego samego dnia w tej samej chwili”. W *Śladach* rzeczywistość dokonuje się tego rodzaju zrównanie: nie tylko na poziomie kompozycyjnym, ale i treściowym – twarz starej kobiety sąsiaduje z twarzą młodej dziewczyny, zwiokrotniając ten stan bezczasu. Fotografia daje więc ocalenie, a może raczej: jego chwilowy zapis, artystyczną iluzję, bowiem znajduje się wciąż w świetle sztuki¹¹, jedynie stykającym się z rzeczywistością, w której czas nie uległ zatrzymaniu i wciąż można oglądać na sobie jego ślady zostawiane w postaci coraz większej liczby zmarszczek.

Ważne jest też to, co się dzieje w tym utopijnym, wykreowanym świecie z człowiekiem. Budowana w nie-czasie tożsamość staje się czymś stałym i ciągłym. Nie ma już różnicy między młodością a starością, między dojrzałością a dzieciństwem. W przedziwny sposób człowiek staje się jednym i tym samym, umieszczonym poza czasem, a więc pewnym i stałym. Zaprzeczeniem samego siebie – o tyle, o ile tożsamość (przynajmniej z dzisiejszej perspektywy) nie jest niczym danym raz na zawsze, lecz nieustannie się urzeczywistniają-

cym w każdym momencie i w każdym działaniu. A tymczasem jedynym działaniem zapisanym w *Śladach* jest tworzenie – gest artystyczny, zewnętrzny wobec świata zdjęcia, przynależny rzeczywistości. Utopia pełnej jedności ze sobą samą i trwania poza przemijaniem okazuje się możliwa tylko w sztuce, tylko w fotografii. Bo choć „Pojęcie świata rzeczywistego jest w interpretacji Zofii Rydet szczególnie relatywne. Jej prace ostatnio składają się z jego okruczeń, stanowią wizję, napomykającą jedynie z dala o rzeczywistość”¹². To ta rzeczywistość jest w nich obecna – choćby na poziomie artystycznej konstrukcji świata przedstawionego, który bez demiurgicznego gestu nigdy nie mógłby zaistnieć.

3.

Ślady przypominają też w pewien sposób *Zapis socjologiczny*, to monumentalne dzieło, fotografie wielu twarzy, miejsc, przedmiotów, czasów. W obu cyklach nie chodzi tylko o próbę zatrzymania czasu – zaskakujące okazuje się podobieństwo formalne między tymi dwoma rodzajami fotografii: fotografią etnograficzną i fotokolażami, w chęci uchwycenia rzeczywistości taką, jaką jest, bez najmniejszej nawet poprawki oraz stworzenia świata autonomicznego, gestem artystycznej kreacji. Można przypuszczać, że *Ślady* zostały wystylizowane na wzór mieszkań z *Zapisu socjologicznego* – powstały bowiem w 1980 roku (Zofia Rydet kolekcjonowała zdjęcia wchodzące w skład *Zapisu* od 1978 roku, miała więc za sobą pierwsze doświadczenia obcowania z wiejskimi mieszkaniem, pełnymi rupiec i pamiętek, ozdobionymi makatkami, dywanami i drewnianymi krzyżami). Może więc stylizacja ta to kolejny zabieg w poszukiwaniu języka własnej tożsamości – wyraz tęsknoty za tym, co proste i spójne, choć jednocześnie pełne rzeczy, znaków i znaczeń, budowanych na doświadczeniu, przeżywaniu i obcowaniu z rzeczywistością.

¹¹ „Jest [...] lustrzanym odbiciem sytuacji plastycznej artystki, udręki tw orzenia przejmującej sztuki. Sztuki, która jest ułudą, w ykreowanym własnym światem samotności i marzeń tego, kto go stworzył. Światem idealnym, a w ięc nietykalnym, który – jako taki – pozostaje sublimacją rzeczywistości realnej. Jest utkany z metafor, z niekończącej się, coraz bardziej dramatycznie obrazowej nostalgii, patosu nawiązujących się pytań o czas, sens życia, toczącego się przemijania, o sprawy ostateczne wreszcie, o niepokojącą sferę cienia pomiędzy człowiekiem a światem.” Jerzy Busza, dz. cyt., strony nienumerowane.

¹² U. Czartoryska, postłowie [w:] Z. Rydet, *Świat wyobraźni...*, dz. cyt., strony nienumerowane.

Zdaje się, że to między innymi z tego powodu w *Śladach* pojawiają się obrazy Matki Boskiej z Dzieciątkiem, drewniany (?) Chrystus, portret Piłsudskiego, rzeźbiony anioł, wypchany piesek. Przedmioty te są nie tylko kolejnymi rekwizytami tego dziwnego teatru tożsamości i pamięci, ale także znakami – podpowiadają kierunki interpretacji. Na jednym ze zdjęć pojawia się: Matka Boska Częstochowska, stojak z bronią, sielankowy pejzaż i dwa portrety przypominające stylistyką „portrety przodków”; na innym: czajnik, maszyna do szycia, pies-huśtawka, maszyna do pisania; na kolejnym: blisko dziesięć zegarów o różnych kształtach i rzeźbiony anioł z rozłożonymi skrzydłami. Już ten pobieżny przegląd pozwala się zorientować, jaką funkcję pełnią przedmioty pośród wizerunków Zofii Rydet – budują narracyjność fotografii, same bowiem twarze, nawet pochodzące z różnych okresów, nie pozwalają domyślić się, o czym zdjęcie właściwie jest (prócz oczywiście opowieści o autorce i czasie). Okazuje się bowiem, że twarz to nie wszystko, że wymaga jeszcze dopełnienia ze strony świata, co poświadcza Zofia Rydet, mówiąc o pierwotnym pomysłe na *Zapis socjologiczny*:

*Początkowym moim założeniem było: ważniejsze są przedmioty, wewnątrz, człowiek jest tylko elementem określającym to wewnątrz, ma być statyczny jakby sam był przedmiotem, wobec tego musi siedzieć na wprost aparatu i patrzeć w obiektyw; zdjęcia będą robione zawsze z tego samego punktu widzenia*¹³.

Kiczowatość¹⁴ przedstawionych na tych przedmiotów zdjęciach kojarzy się z ludowością, odsyła więc też do specyficznego świata, do innego doświadczenia obecności. „Ulegając sile tego doświadczenia, kultura typu ludowego nie wypiera się nierozróżniania, lecz podąża za nim i konserwuje je przy pomocy specyficznego sensorium [...]”¹⁵ – dokonuje się sklejenie „obrazu i desygnatu, imienia i osoby, tekstu i jego znaczenia”¹⁶ doświadczane za każdym razem, gdy znika granica między przedstawianym a przedstawiającym. Gdy przedstawione zostaje utożsamione z przedstawiającym (a dokładniej: nie pojawia się – w akcie refleksji – pęknięcie między nimi), postać świętego nie reprezentuje go w znaczeniu „przedstawia, wskazuje na”, lecz w znaczeniu: „uobecnia”¹⁷. Może mamy więc do czynienia z próbą dotarcia do rzeczywistości ścieżką, która współcześnie wydawałaby się co najmniej karkołomna, przez wizerunek wizerunku i reprezentację reprezentacji¹⁸. Jeżeli rzeczywiście choć trochę Zofia Rydet odwołuje się do myślenia typu ludowego, który mogła intuicyjnie lub świadomie rozpoznawać w czasie spotkań z ludźmi fotografowanymi w *Zapisie socjologicznym*, to nie tylko przedmioty uzyskują swój realny status i przez zwielokrotnione przedstawienie stają się nadrealne, ale i jej wizerunki zaczynają uobecniać ją samą – zostaje zastosowany jeszcze jeden zabieg mający na celu zatrzymanie obecności.

W *Zapisie socjologicznym* Zofia Rydet próbowała uchwycić przede wszystkim ludzi – bowiem wbrew jej początkowym zamierzeniom to oni okazywali się dominantą zdjęć. Twarz

¹³ Zofia Rydet o swojej twórczości, dz. cyt., s. 36. Adam Sobota: „Pomysł, aby charakteryzować ludzi poprzez posiadane przez nich przedmioty, pojawił się u Zofii Rydet w połowie lat 70.” A. Sobota, *Zapiski Zofii Rydet*, [w:] *Zofia Rydet (1911-1997)*..., dz. cyt., s. 10.

¹⁴ „Zofia Rydet w sw oim zakresie montażu fotograficznych potrafi z motywów twórczości naiwnej albo nawet jarmarcznej – z kukieł, masek, bukietów sztucznych kwiatów, porcelanowych rzeźbek zwierząt, z prymitywnych sztukaterii – stworzyć sw oistym teatr, rozdać role, przeniknąć widza w wyrazistą metaforę. Tak oto inspiracja ikonografii naiwnej, prostodusznej narracji górniczego światła i podkarpackiej atmosfery porzekadeł, a ponadto w sponnień w ojny, przenosi nas w sw oistą «nadrzeczywistość»”. U. Czartoryska, posłowie [w:] Z. Rydet, *Świat wyobraźni...*, dz. cyt., strony nienumerowane.

¹⁵ J. Tokarska-Bakir, *Obraz osobliwy – hermeneutyczna lektura źródeł etnograficznych. Wielkie opowieści*, Universitas, Kraków 2000, s. 234.

¹⁶ Tamże, s. 230.

¹⁷ „[...] czasownik *représenter* oznacza dwie rzeczy: zastąpienie tego, co nieobecne, czymś obecnym [...] oraz ukazanie, prezentację, uobecnienie tego, co obecne. [...] reprezentacja, w wojskowym, ale także politycznym (a za chwilę zobaczymy, że i religijnym) znaczeniu tego słowa, to proces przenoszenia czy przekazywania władzy komuś innemu, oddelegowania kogoś do sprawowania władzy pod nieobecność rzeczywistego władcy.” M. P. Markowski, *O reprezentacji*, s. 310-311.

¹⁸ I znów w racamy do teatru, w którym („klasyczna”) gra aktorska nie jest przecież niczym innym jak reprezentacją (odegraniem) pewnej reprezentacji (postaci).

przyciągała wzrok, ludzka postać ogniskowała uwagę. W *Śladach* najczęściej pojawiającą się postacią jest sama autorka, choć paradoksalnie to właśnie podkreśla jej nieobecność. Funkcjonuje ona tam bowiem głównie w ramach jako twarz-na-zdjęciu, jako wizerunek już sfotografowany. Tylko czasem „wychodzi” ze zdjęcia przedstawionego w fotomontażu w ramce i staje obok, ale nawet wtedy kontury postaci wyraźnie odcinają się od tła, dając do zrozumienia, że znów mamy do czynienia z montażem i wklejeniem kawałka innego zdjęcia. Jedyną sytuacją, w której Zofia Rydet fotografuje samą siebie jest ta z początkowego zdjęcia, przedstawiającego ciemny korytarz. Na jego końcu znajduje się bowiem lustro, w którym odbija się fotografowana i prawdopodobniej jednocześnie fotografująca postać – i choć twarz ma przysłoniętą aparatem, można przypuszczać, że to sama Zofia Rydet. W tym zdjęciu to odbicie w lustrze jest może jedynym zapisem jej bycia w zdjęciu, w trakcie jego robienia, nie-wklejona, nie-doczepiona, ale obecna właśnie w momencie robienia zdjęcia – choć znowu, niecałkiem, nie do końca, bo przecież obecna w odbiciu. Jednak w zestawieniu z innymi zdjęciami (a właściwie z odmiennym sposobem wprowadzenia ich do zdjęcia) tylko wtedy Zofia Rydet wydaje się być właśnie w tu i teraz, a to tu i teraz – jako zapis aktu kreacji – rozciąga się na wszędzie i zawsze.

4.

Ślady to jednak nie tylko próba zapisania przemijania i tożsamości konstruowanej wbrew czasowi, ale także wypowiedź na temat fotografii: wszak mamy do czynienia z fotografią fotografii, zwielokrotnionym ciągiem odbijających się na kliszy obrazów. Rydet pojawia się na tych wklejanych w fotokolaże zdjęciach czasem także z aparatem w dłoni, co jeszcze podkreśla znaczenie zarówno zdjęcia, jak i aktu fotografowania. Warto zauważyć na marginesie, że zdjęcia te ujmują zazwyczaj jej postać odbijającą się w lustrze/szybie, są nieustannie zapośredniczone na wielu poziomach, tak jakby Rydet chciała być i nie być jednocześnie,

próbowała pokazać, że żaden jej wizerunek nie jest nią, że ona wciąż się wymyka, a wraz z nią tajemnica.

Zatrzymywanie czasu uważała Rydet za jedną z najważniejszych zalet i właściwości fotografii:

Ja wciąż uważam, że wielką zaletą fotografii jest to, że ona do pewnego stopnia przedłuża życie, że ona jest jakby taką jedyną bronią, która może coś zatrzymać z tego, co mija bezpowrotnie. Tylko fotografia może zatrzymać, nic więcej. No film, ale film to jest to samo – fotografia¹⁹.

Oczywiście zatrzymanie to jest również ograniczone, ale zawsze pozostaje wierzyć, że zdjęcie będzie trwało choć trochę dłużej niż człowiek. A budując w nim autonomiczny świat pełnej tożsamości, zawierający w sobie zarówno dzieciństwo, dorosłość i starość, jest nadzieja, że człowiek będzie istniał dalej jako pełnia. Może dlatego Zofia Rydet tak poważnie traktowała robienie zdjęć, swoim modelom nakazywała utrzymywanie powagi:

[...]masz siedzieć tak, żebyś zdawał sobie sprawę z tego, że to jest doniosła chwila, że jednak my robimy coś, co zostanie. Mnie nie będzie, ciebie nie będzie, a twoje zdjęcie zostanie. Ja tak przynajmniej wierzę w to... i na całym świecie będą ciebie oglądali. Wśród tych pięknych dekoracji. To jest bardzo ważne, nie uśmiechać mi się, broń Boże, i patrzeć prosto w obiektyw. To jest naprawdę doniosła chwila. [...] Zdajesz sobie sprawę z tego, że to nie jest zabawa, tylko jakaś wielka prawda²⁰.

Sama jednak na zdjęciach, które wkleja w *Ślady* często nie zachowuje powagi, śmieje się, droczy, jest ironiczna. Właściwie wykorzystuje zdjęcia, których w większości przypadków nie miała prawa zrobić, bo są jej portretami. Cytuje więc cudze sposoby patrzenia na nią, obce spojrzenia zatrzymane na kliszy, uprawomocniając w ten sposób pojawienie się innych głosów, podskórną polifoniczność. Taką możli-

¹⁹ *Podpatrzona i podsłuchana Zofia Rydet A.D. 1989*, [w:] *Zofia Rydet (1911-1997)*..., dz. cyt., s. 28.

²⁰ Tamże, s. 27.

wość dał jej właśnie kolaż-montaż: włączenia w autorskie dzieło innych głosów, chociaż może niekoniecznie widocznych na pierwszy rzut oka. Ale właśnie: to znowu opowieść o nieobecności tego, kto patrzy; tego, kto robi zdjęcia. Autorów jej portretów na tych zdjęciach nie ma, nie są podpisani, zaznaczeni, nawet nie możemy domyślać się, kim byli. Jednak zatrzymaniu w wizerunkach Rydet – choć podwójnie milczący i anonimowi, także w jakiś sposób zostawiają ślady.

Zerka więc Zofia Rydet ze swoich fotografii, zatrzymana w kadrach własnych i cudzych, unieruchomiona przez samą siebie w czasie, ocalona choć na chwilę przed własną i cudzą niepamięcią, obstawiona rzeczami, jakby bała się, że tylko w przedmiotach ujawnia się sens i znaczenie. Patrzy wielokrotnie na tego, kto patrzy na nią, i zdaje się jeszcze raz mówić: „[...] właściwie to, co w człowieku jest, to się ukazuje przez oczy głównie. Dlatego też patrzę na ciebie, prawda? I w ten sposób cię zaczarowuję...”²¹

²¹ Tamże, s. 28.