



Il. 1. Andrzej Różycki i Zofia Rydet

Kreacja i dokument

Filmy Andrzeja Różyckiego

Aleksander Jackowski

Andrzej Różycki, bo o nim mowa, studiował na Wydziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Mikołaja Kopernika w Toruniu. Dobra to uczelnia, znam wielu artystów, którzy twierdzą, że właśnie ona poszerzyła ich horyzonty poznawcze i dała impuls działaniom twórczym. Różycki znalazł się w kręgu ludzi poszukujących, podobnie jak on, takich sposobów wypowiedzi, w których operując nowoczesnymi środkami mogliby nie tylko świat opisać, ale i głębiej pojąć. Należał, obok Józefa Robakowskiego, do szczególnie aktywnych uczestników grupy „Zero-61”. Nazwa określała zarówno punkt, jak i czas rozpoczęcia ich poszukiwań. Zaczęli w 1961 r. ze świadomością, że nie chcą iść niczym śladem, wiązać się z żadnym kierunkiem w sztuce. Mówiono o nich – neoawangarda. Szokowali. Ich pierwsza wystawa, w 1966 r. różniła się od tego, co dotąd można było zobaczyć w salonach wystawowych.

Znalazła się na niej praca Andrzeja Różyckiego. Tak ją opisuje W. Hudon: „W stertę piachu wetknięta wielkich rozmiarów fotografia spychacza, chłopska twarz na fotografii, zestawiona z prawdziwym, drewnianym płótem (...) skonstruowany, graficzny obraz liścia, ustawiony nisko pod drzewem. Była w tym demonstracja związku z naturą. Demonstracja wiary w możliwości kreacyjne fotografii. Nawiązania do symbolizmu.”¹

Opis wskazuje na cechy myślenia i wyobraźni artystycznej Różyckiego. Jego awangardowość wyrażała się nie tylko

w wynajdywaniu nowych środków wyrazu, nie tylko w poszukiwaniu oryginalnych technik, lecz przede wszystkim – w redukcji środków na rzecz sensu, w docieraniu do tej warstwy znaczeniowej, która była jakby ukryta pod powierzchnią. Fotografia tak pojęta, ma działać na wyobraźnię przez zestawienia, kontaminacje, ujawnienie znaczeń symbolicznych.

Nie wiem na ile był to program jasny od początku. Świadomość w sztuce, tak jak i w nauce jest poprzedzana intuicją. To ona podsuwa lektury, argumenty, które pojawiają się w późniejszej dojrzałej fazie twórczości. Dla Różyckiego takim potwierdzeniem intuicji stało się zetknięcie z myślą etnologiczną. Po latach powie: „Dla mnie najowocniejszymi doświadczeniami i wskazaniemi ukierunkowującymi programy pracy w sztuce, stały się myśli etnologa, antropologa kultury i historyka religii Mircea Eliade.”²

Ten kierunek poszukiwań widoczny jest w wyborze tematów późniejszych wystaw artysty. Zacytuję przykładowo kilka ich tytułów: *Koszulki Panny Marii*, *Moje prywatne Kalwarie*, *Drzewo poznania*, *Raj tracony*, *Chusta Weroniki*.

Różycki posługuje się techniką kolażu, nakłada na siebie klisze, stosuje różne zabiegi mające na celu zwrócenie naszej uwagi na podteksty symboliczne, na duchowy, sakralny wymiar kultury, na jej jedność z naturą. Wprowadzenie elementu znaczącego, jak np. wyobrażenia Ukrzyżowanego

w przedstawienie drzew, poszerza pole naszej percepcji, pobudza refleksję, wydobywa przenikający naturę pierwiastek duchowości.

„Fotografia dawno już przekroczyła skalę wzroku ludzkiego” zauważa Różycki. Obiektyw aparatu i technika przetworzeń obrazu służą mu w realizacji zamierzeń tyle filozoficznych, co i poetyckich. Ponieważ, gdyby znaleźć literacki odpowiednik jego twórczości, byłby to utwór poetycki.

Świat widziany manifestuje w sztuce Różyckiego swe religijno-metafizyczne podłoże. Swą symbolikę. Natura, kult, obrzęd, magia zdają się przenikać wzajemnie, tworząc jednorodną całość.

Wspominałem, iż Różycki studiował w Toruniu. Konserwację. Tamte lata nie były stracone, mimo iż konserwacja zajmuje się tylko na użytek własny, reperując od czasu do czasu ludowe rzeźby i obrazy z bogatej kolekcji, którą zgromadził w czasie wędrówek po wsiach. Studia poszerzyły jego świadomość, ale nie uczyniły z Andrzeja konserwatora. Wybrał inne narzędzie pracy – obiektyw. Najpierw, o czym wspominałem, fotograficzny, później – rozszerzający obszar jego penetracji – kamery filmowej.

W 1969 r. dostaje się do łódzkiej Szkoły Filmowej na wydział reżyserski. Znowu styka się z Józefem Robakowskim, eksperymentuje w Warsztacie Form Filmowych. Słowo eksperymentuje nie jest może dobre, zwykle wiążemy je z szukaniem czegoś nowego, bogaceniem formy. Tymczasem, jak sam mówi o sobie: „Warsztat był dla mnie doświadczeniem neglizowania techniki, jej względności, manifestacją skrajnej prostoty. Przełamywaliśmy w ten sposób myślenie filmowe, narzucane przez szkołę. Ale już w moich etiudach pojawił się, trochę na przekór, inny wątek: jacyś 'szajbusi', artyści z marginesu. Oczywiście główną ambicją był film fabularny. Nie myślałem wtedy jeszcze o etnografii i gdyby nie zablokowano mi paru tematów, kto wie, jak potoczyłaby się moja praca.”³

Więc przypadek? Kiedy się ma talent i upór, a Różyckiemu go nie brakuje (na szczęście!), pozostaje się sobą, nawet w takim zakresie, jaki podsuwa życie. Filmy, które zrealizo-

wał świadczą o tym najlepiej. Ukazują drogę od dokumentu do kreacji.

Na początku swej działalności, w Wytwórni Filmów Oświatowych (z którą jest związany do dziś), zaczął od typowego dokumentu. Nakręcił film o ginących chałupach, karczmach, młynach (*Chałupy drewniane Polski Północnej*, 1978). Chyba nie przypadkiem ten właśnie temat podsunął mu dyrektor Wytwórni. Różycki już nie tylko sporo wiedział o kulturze chłopskiej, ale też miał do niej żywy, serdeczny stosunek, chociaż sam nie pochodził ze wsi.

Zainteresowanie wsią zawdzięcza ojcu. Mówi o nim z ogromną serdecznością. Przed wojną ojciec pojechał do Baranowicz, „kolonizować” wschodnie rubieże. Ożenił się z Białorusinką. Tam w 1942 r. urodził się Andrzej. Rodzinie szczęśliwie udało się uniknąć deportacji, więzienia. Może dlatego – zastanawia się – że ojciec przyjaźnił się z Białorusinami i Żydami, więc go nie wydali? Po wojnie wrócili w strony rodzinne do Żychlina. Ojciec uczył tam w liceum – mówi Różycki. „A mnie woził ze sobą na wieś, gdzie były jeszcze lampy naftowe, klepisko w kuchni, piec chlebowy w sieni. Kupował mi zabawki 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.”⁴

Oczywiście przy takim widzeniu wsi, zwłaszcza intrygujących go ludzi, artystów, samo rejestrowanie ginących zabytków, zwyczajów i rzemiosł nie mogło zaspokoić ambicji młodego reżysera. Chciał, od początku, realizować filmy, w których by mógł pokazać szerszy wymiar ludowej kultury, jej podłoże duchowe, związek ludzi z naturą.

Rola dokumentalisty-etnografa wydała mu się nazbyt ograniczona. Dokument – tak. Konieczny. Ale za szczególnie ważne uważał spojrzenie szersze, dzięki któremu widz, nawet za sto lat, będzie mógł zrozumieć sens ludowej kultury, obrzędów, zwyczajów, sztuki, istotę twórczości chłopskiej, jej ściśle powiązanie z życiem codziennym i treściami duchowymi.

Przypadek sprawił, że został „tylko” dokumentalistą, że



Il. 2. Kręcenie filmu „Maska, czyli świat od początku”



3

Kadry z filmów: il. 3. „Kto garnki lepi?”; il. 4. „Stanisław Hołda”



4



5

Il. 5, 6. Krystyna Adamczyk w filmie „Ulecieć”



6

7



8



9



Kadry z filmów: il. 7, 8. „Plecionki”; il. 9. „Stanisław Reykowski”; il. 10. „Kaltaria Marii Wnek”; il. 11. Andrzej Różycki podczas kręcenia filmu „Zabawki spod strzechy”; il. 12. Zofia Rydet podczas kręcenia filmu „Nieskończoność dalekich dróg”

nazwisko jego wiązano z tematem wiejskim, ale upór i pewność, że są to sprawy ważne dla naszej kultury sprawiły, iż przez lata uporczywie walczył o możliwość realizowania tematów, które uznał za potrzebne i możliwość pokazania ich publiczności. Nie było to łatwe.

Trudno w to uwierzyć, ale w państwie nazwanym „ludowym” o dominacji mieszkańców wsi, reżyser nie znalazł oddźwięku dla swych inicjatyw. Powojenna elita nie interesowała się sztuką „prymitywną”. Taki to już los naszej prowincji, że zapatrzona w to, co dzieje się w światowych ośrodkach sztuki i mody, z pobłażliwością, by nie rzec pogardą, patrzy na dorobek kultury chłopskiej swego narodu. Owszem, instytucje do tego powołane otaczały opieką Cepelię, zespoły amatorskie, organizowano konkursy i przeglądy, ale traktując je wyraźnie jako drugi, gorszy obieg. Wiadomo było, że „tak trzeba”, więc opieka nad sztuką ludową, folklorem istniała, była nawet dość sprawna, tyle że na pokaz. W telewizji zainteresowanie kulturą ludową było znikome, wiele filmów nakręconych w Wytwórni Filmów Oświatowych nigdy nie zostało pokazanych, a jeśli, to w późnych godzinach wieczornych, z reguły bez wcześniejszej zapowiedzi w prasie.

Różycki, z natury prawy, prostolinijny i pewny swych racji, nie chciał godzić się z tą sytuacją. Zabiegał o to, by dano mu możliwość utrwalenia zjawisk i ludzi, którzy giną nieuchronnie. W Wytwórni znajdował życzliwe poparcie, ale to, że nakręcił jakiś temat nie znaczyło jeszcze, że mógł go pokazać szerszej publiczności. Nawet na festiwalu krótkiego metrażu trudno mu było się dostać. W systemie państwowych dotacji Wytwórnia miała poczucie spełnionego obowiązku – realizując filmy zgodnie z planem. Dystrybucja ich nie wpływała na kondycję finansową przedsiębiorstwa.

Różycki czym ambitniejsze tworzył filmy, nie tylko rejestrując dzieło ludzkich rąk, lecz i jego kontekst społeczny, duchowy, psychologiczny, tym mniejsze zrozumienie znajdował wśród etnografów. Przekraczał konwencję suchego dokumentu – obiektywnej rejestracji. „Robiłem filmy o garnarczach – powie po latach – o plecionkach, o znikających formach i znikających ludziach. Zacząłem wchodzić w duchowość człowieka wiejskiego. Interesowało mnie wszystko, co wokół twórczości. Jej sens.”⁵

Pierwszymi filmami, w których pokazał nie tylko „jak to się robi”, ale i „dlaczego”, w jakim kontekście społecznym i kulturowym – były zrealizowane w „Semaforze”: *Zabawki spod strzechy* (1978) i *Na koniku malowanym* (1979). W swej macierzystej Wytwórni rejestrował ginące obrzędy, zwyczaje i rzemiosła. *Z szopką w Szczawnej* (1980), *Beskidzkie palmy wielkanocne* (1983), *Niesiemy wam wieniec ze samego złota* (1985), wspomniane już *Plecionki* (1984) i *Kto garnki lepi?* (1982), w których pokazał pracę garnarczy z Urzędowa, Czarnej Białostockiej, Rędocina i Łązka Ordynackiego.

Kontakt z ludowymi artystami zaowocował serią kręconych o nich dokumentów. Pierwszy – *Filmowe muzeum pamięci Szczepana Muchy* (1984) zrealizował we współpracy z Mariellą Nitosławską, operatorką w jego wcześniejszych filmach (*Beskidzkie palmy...*, *Kto garnki lepi?*). Cenię tę impresję o rzeźbiarzu spod Sieradza. Świetnie jest w niej wprowadzony dźwięk, szmery, poświst wiatru. Potęguje to nastrój, pomaga zarysować sylwetkę człowieka skrzywdzonego, rzeźbiącego z nienawiści do swych wrogów, figury bliższe naszemu wyobrażeniu o Afryce niż rodzimej tradycji świątkarskiej.

Już w tym filmie Różycki odchodzi od konwencjonalnych opowieści o rzeźbiarzu ludowym, pokazuje nie to, jak struga kłoczek drewna, nie dzieła jego rąk – ale osobowość artysty, wyjątkową, niezwykłą.

Następny film *Bracia*, nakręcony w tym samym roku, jest już tylko impresją, szkicem do portretu. Nie pada w nim ani jedno słowo czy to artysty, czy komentarza. Nie są potrzebne. Patrzymy na obu braci. Jeden jest „tylko” gospodarzem, choć próbuje także naśladować rzeźby brata, drugi artystą dużej klasy, oryginalnym, o ciekawej, fascynującej osobowości. O Władysławie Chajcu pisano wiele, także w „Polskiej Sztuce Ludowej”, reżyser nie powtarza jednak faktów, wybiera pozornie nieznaczące, ale tak, że zarysowuje portret chłopskiego myśliciela, mędrca i rzeźbiarza. Widzimy go, jak siedzi skulony na zboczu i przez lornetkę obserwuje świat. Różycki pokazuje długo twarz, oczy, sposób i tempo poruszania się, izbę, w której mieszka. Dokument trwa 8 minut, cały czas oglądałem go w napięciu.

W tym miejscu muszę dodać, że znam wszystkich bohaterów filmów Andrzeja. Pisałem o nich, o ich twórczości, zastanawiałem się nad związkiem między tym, jak rzeźbią czy malują, a ich usposobieniem, warunkami w jakich żyją. Otóż mogę zaświadczyć, że w filmach Różyckiego są oni pokazani nie tylko ciekawie, ale i prawdziwie.

Oglądając portret rysowany przez Różyckiego w pierwszej chwili dziwiłem się, że tyle uwagi zwraca na jakąś czynność, że filmuje na przykład ostrze siekiery wbite w pień, ale okazywało się, że właśnie ten kadr zapada w pamięć. Zwłaszcza w kontekście młodej, ładnej dziewczyny rzeźbiącej zaskakująco piękne ptaki.

Każdy z nas mówi innym językiem, ale to właśnie jest wspaniałe. Znam Krystynę Adamczyk, ale po filmie Andrzeja znam ją lepiej. Może nie tyle znam, co odczuwam. *Ulecieć* (1985) jest pięknym i gorzkim filmem. O czystości serca, o trudzie życia, o przyrodzie, ptakach, muzyce i samotności. Taka mała, 18-minutowa impresja poetycka, a zachowałem ją w pamięci jak długi film. Jak poruszające mnie nowele Czechowa.

Różycki komponuje portret artysty. Wprowadza, np. Jarosława Furgalę do kościoła i każe mu słuchać organowej muzyki. Dla mnie Furgala jest aktywnym człowiekiem, o temperamentnie działacza-społecznika, wrażliwym, mądrym, bardzo zdolnym, i jak to bywa z nieprofesjonalnymi artystami, gotowym podjąć dosłownie każde zadanie artystyczne. Niewiedza dodaje odwagi (za to świadomość paraliżuje). Niespodziewanie zobaczyłem w filmie Andrzeja *Jarosława Furgalę modlitwa w drewnie* (1986) tego „mojego” Furgalę, ale jak pięknie pokazanego. Kontekst kościoła i muzyki odkrywa bogactwo życia wewnętrznego, wrażliwość artysty.

Dużą wagę przywiązuję do *Kalwarii Marii Wnęk* (1988), przejmującej opowieści o natchnionej malarce, ukazanej



10



11

w stanach modlitewnej egzaltacji, tak iż gdy po raz pierwszy oglądałem film, nie mogłem się oprzeć wrażeniu, iż została już w nim naruszona granica intymności portretowanej osoby. Ale ta drastyczność służy zrozumieniu psychiki nawiedzanej malarki. Świetne są kadry, pokazujące ją przy pracy, w czasie pisania „listu” do Matki Boskiej.

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.

Z cyklu portretów chciałbym wspomnieć jeszcze o dwóch. Jeden przedstawia Krzysztofa Okonia, krakowskiego muzyka, wirtuoza i pedagoga, członka „Tria Krakowskiego”, ale przede wszystkim twórcę obrazów na szkłe. Różycki pokazuje go, jak gra *I Suitę wiolonczelową* Bacha, a kamera przechodzi z wolna na obrazy i rzeźby w pracowni artysty. Byłem świadkiem tego, jak Różycki wrażliwie wędruje kamerą po obrazach, jak wydobywa sekwencje tematyczne i kolorystyczne. To nie tylko sprawa wyboru obiektu, kadru, lecz i świadomego konstruowania przeżycia widza.

W filmie *Nieskończoność dalekich dróg. Podpatrzona i pod-słuchana Zofia Rydet anno domini 1989*, reżyser usuwa się w cień. Pozornie. Tworzy bowiem sytuację, w których pozwala słuchać i obserwować Zofię Rydet, czarującą, bardzo już starszą panią, która przez lata wędrowała po wsiach, tworząc jedyny w swoim rodzaju dokument – portret fotograficzny ludzi we wnętrzu. Pisałem o niej w „Polskiej Sztuce Ludowej”.⁶

Podczas gdy w *Braciach* nie pada ani jedno słowo, wszystko dzieje się w obrazie, tu tworzy on tylko tło dla wartkiej, niecierpliwiej opowieści, zdaje się, nie przerwanej



12

ani przez chwilę. Film został nakręcony jako czarno-biały, operuje bowiem dużą ilością fotografii Zofii Rydet. Ale ma to też uzasadnienie artystyczne, bowiem ukrytym przesłaniem filmu jest – zdążyć przed śmiercią, ocalić pamięć tego, co ginie. Nieuchronność czasu i walka z jego destrukcyjną rolą, zdają się motorem działania Zofii Rydet. Trudno zapomnieć scenę, gdy w nadchodzącym mroku malarka wędruje po szosie, już z trudem poruszając się, z aparatem gotowym do zdjęć. Piękny film. Nagrodzony, czemu się nie dziwię w 1990 r. na festiwalu w Krakowie, a ostatnio w dziedzinie filmu krótkometrażowego, w paryskim Centre Pompidou.

Tadeusz Sobolewski, w artykule *Początek świata* zauważa: „Różycki opowiada o rzeczywistości symbolicznej, do której mają dostęp ludzie ze wsi, artyści i nawiedzeni (*Kalwaria Marii Wnek*). Gdy się ogląda te filmy w jednym ciągu, okazuje się, że filmowanie jest dla Różyckiego aktem włączenia się w tę uświęconą rzeczywistość. Jego kino wyrasta z powszechnej nostalgii za sacrum, za utraconym porządkiem, rajem, który – jak mówi tytuł jednej z jego wystaw fotograficznych – nie tylko raz utraciliśmy, wciąż go tracimy, na nowo.”⁷

Ten wymiar sacrum, przenikający świat przyrody i ludzi, dostrzec można przede wszystkim w dwóch filmach: *Drzewa* i *Maska, czyli świat od początku*.

Maska to film w pełni, chciałoby się rzec, etnologiczny. Są w nim dwie warstwy pozornie niezależne, a wzajemnie się dopełniające – wizualna i komentarz do pojawiających się masek, kołędników, obrzędów o symbolice wegetacyjnej, zapewniających światu równowagę, odradzanie się przyrody. To, co urzeka bogactwem barw, ruchu, w komentarzu Ewy Nowiny-Sroczyńskiej wyjawia swój sens symboliczny,

swój duchowy wymiar. „Jedynie w perspektywie religijnej kosmos występuje jako 'szyfr' – cytuje Andrzej swego mistrza. – Dla człowieka religijnego rytmy wegetacji odślaniają zarazem misterium życia i aktu stworzenia, a także odnowy, młodości i nieśmiertelności.”⁸

Drzewa to w istocie poemat filozoficzny, w którym czas – drzewa – ludzie tworzą rzeczywistość sacrum, zakorzenioną w tradycji lokalnej-rodzinnej, przekazywanej z pokolenia na pokolenie. Wiara w świętość drzew, zwłaszcza wielkich, pamiętających pradawne czasy, wciąż zdaje się być żywa. W filmie przewijają się obrazy drzew mocarnych, czyniących cuda, urzekających swą urodą. Świat natury i ludzki spleciony są tu ze sobą, drzewa stanowią punkt oparcia w ciężkiej doli, pod nimi gromadzono się w chwilach grozy, one dawały siłę i przywracały zdrowie.

Różycki pokazuje siłę wiary w święte drzewa, wiary, która przetrwała wieki. To nic, że Kościół stał się odwieść od niej, wieszając na odwiecznych drzewach dewocyjne wizerunki, budując kościoły i kapliczki tam, gdzie niegdyś były święte gaje – wciąż żywe są stare wierzenia, wciąż obszar sacrum rozciąga się nie tylko na życie ludzi, ale i na świat natury.

Mówi Różycki: „W kulturze ludowej jest naturalny porządek, wynikający z rytmu przyrody i rytmu świąt, z ożywiania i zamierania. Jest to świat uporządkowany, w którym nie ma dysonansu, w którym odbija się porządek kosmiczny. Oferta dzisiejszego świata, jego wyobrażenie, idee – wszystko to jest całkowitym zaprzeczeniem tamtej wizji. Ale to, co nazywamy nowoczesnością, już się wyczerpało. Jeśli mamy przetrwać, dawny model musi się odrodzić. Chciałbym swoimi filmami do tego się przyczynić.”⁹

PRZYPISY

¹ Cyt. za: T. Sobolewski, *Porządek świata. Spotkanie z Andrzejem Różyckim*, „Kino” 1991, nr 5

² A. Różycki, *Drzewo poznania* (wstęp do katalogu wystawy), Galeria FF, Łódzki Dom Kultury, marzec 1990

³ T. Sobolewski, op. cit.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ A. Jackowski, *Portrety ludzkiego losu*, „Polska Sztuka Ludowa” 1990, nr 3

⁷ T. Sobolewski, op. cit.

⁸ A. Różycki, op. cit.

⁹ T. Sobolewski, op. cit.



Il. 13. Kadr z filmu „Plecionki”