

prof. zw. Andrzej P. Bator
Akademia Sztuk Pięknych we Wrocławiu

RECENZJA

Zleceniodawca recenzji

Recenzja w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki Panu mgr Maciejowi Ryszce, doktorantowi Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi została sporządzona na podstawie Umowa o dzieło Nr 857/22 /WO.

Do pisma przewodniego została dołączona dokumentacja, którą mgr Maciej Ryszka złożył w formie papierowej i cyfrowej.

W dostarczonej dokumentacji znajdują się między innymi:

1. CV oraz dokumentacja dorobku artystycznego;
2. Rozprawa doktorska;
3. Album autorski *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi* oraz album *nieŁódź 2010*;
5. Dokumentacja dorobku artystycznego w formie cyfrowej (pliki PDF).

Dane doktoranta

Pan mgr Maciej Ryszka urodził się 28 maja 1976 r. w Łodzi. Tytuł magistra uzyskał w 2003 r. w PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi na kierunku Organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej; w latach 2011 – 2013 rozpoczął studia III stopnia na Wydziale Operatorskim i Realizacji Telewizyjnej w macierzystej Uczelni.

Mgr Maciej Ryszka zawodowo od roku 1977 do chwili obecnej jest związany z PWSFTviT im. Leona Schillera w Łodzi. W tym miejscu warto zacytować fragment opinii promotorskiej prof. Tomasza Komorowskiego: *W dotychczasowej pracy dał się poznać jako szczerze oddany, głęboko zaangażowany w pracy i co najważniejsze, pomocny studentom, którzy wyrażają się w najlepszych słowach o pracy i pomocy, jakiej doświadczają od Macieja Ryszki.*

Dokumentacja twórczości

Magister Maciej Ryszka w trakcie wielu lat twórczości wypracował znaczny dorobek artystyczny. Na szczegółową specyfikację działalności wystawienniczej doktoranta po uzyskaniu tytułu magistra sztuki składają się następujące wystawy indywidualne i zbiorowe oraz udział w realizacjach filmowych:

Wystawy fotograficzne indywidualne:

„niełódź 2010” – Muzeum Miasta Łodzi (Łódź 2010);

„niełódź 2010” – Centrum Kulturalne Ryba w Łodzi (Łódź 2010);

„niełódź 2011” – Muzeum Piastów Śląskich w Brzegu (Brzeg 2011);

„Fotoplastikon Teatralny” – prezentacja fotografii wykonanych w technice stereoskopowej w fotoplastykonie (Łódź 2011, obecnie w stałej ekspozycji w Teatrze Muzycznym w Łodzi);

„Widma” – Festiwal Detalu Architektonicznego „DetalFest” (Łódź 2019);

„Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi” – Łódzkie Towarzystwo Fotograficzne (2021).

Wystawy fotograficzne zbiorowe:

Wystawa poplenerowa – Plener artystyczny w Jarosławiu (Jarosław 2009);

Wystawa poplenerowa – Plener artystyczny w Jarosławiu (Jarosław 2010).

Filmy:

„Fredrikson” – film animowany – etiuda (2004) – montaż obrazu;

„Upał” – film animowany – etiuda (2005) – montaż obrazu;

„Światła domu” – film dokumentalny (2007) – montaż obrazu;

„Yentl” – rejestracja spektaklu teatralnego (2009) – zdjęcia, montaż obrazu;

„Duży i Mały Bob” – film animowany – etiuda (2009) – montaż obrazu, postprodukcja obrazu;

„Analogia” – film animowany – etiuda (2009) – montaż obrazu;

„Vena cava” – film fabularny – etiuda (2009) – efekty specjalne;

„Absolwenci” – film dokumentalny (2010) - kierownik produkcji, montaż obrazu, udźwiękowanie;

„Bałódzki Samson” – film animowany – etiuda (2011) – montaż obrazu;

„Trzy koty” – film animowany (2015) – montaż obrazu;

„Wilczek Lupi i Baranek Bobek” – film animowany (2016) – montaż obrazu;

„Marzenia Misia Walentego” – film animowany (2017) – montaż obrazu;

„W poszukiwaniu zimy” – film animowany (2018) – montaż obrazu;

„Kruk. Szepty słychać o zmroku” – serial fabularny (2018) – efekty specjalne (grafika interaktywna);

„Bajka o grubym psie” – film animowany (2019) – efekty specjalne;

„Maciej Szańkowski. Wieloprzestrzenie” (2019) – realizacja projekcji towarzyszącej wystawie w Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku.

Filmy promocyjne, korporacyjne, reklamowe i inne:

Hotele Centrum S.A. – film promocyjny (2010) – organizacja produkcji, zdjęcia, montaż obrazu, udźwiękowanie, oprawa graficzna;

Tauron Polska Energia – spot reklamowy (2011) - efekty specjalne;

„Przemiana wg F. Kafki” – zwiastun filmowy (2011) – efekty specjalne.

Oprawa graficzna programów telewizyjnych:

„Melodie życia” – czołówka;

„Jutro będzie futro” – czołówka i oprawa;

„Róg Broadwayu i Północnej” – czołówka i oprawa;

„Teatr Muzyczny wczoraj i dziś” – czołówka;

„Studio XXVI Festiwalu Szkół Teatralnych w Łodzi” – czołówka.

Ocena pracy doktorskiej i ocena dołączonego dzieła artystycznego

Pisemna część pracy doktorskiej magistra Macieja Ryszki *Przeciągłe spojrzenie – Czułym okiem – Fotografia nierównowagi*, która jest nie tylko suplementem, ale wręcz przeciwnie – stanowi integralną część dzieła artystycznego, warunkującą jego właściwą konkretyzację, składa się z trzech części i kilkudziesięciu paragrafów odnoszących się do problematyki tzw. fotografii ulicznej w odniesieniu do jej artystycznych kontekstów i historycznego rozwoju. To z górą stustronicowe opracowanie należy ocenić za propozycję poważną i zasługującą na

wnikliwą lekturę i uznanie. Ambicją Autora, dodajmy spełnioną, było nie tylko wieloaspektowe opisanie fenomenu wywodzącego się z nurtu fotografii dokumentalnej i reportażowej, ale także przedstawienie współczesnego (również odautorskiego) oblicza fotografii ulicznej w jej uwikłaniach psychologicznych i intelektualnych, jak również technologicznych w odniesieniu do własnej twórczości. Rozważania te, jak wspominałem wyżej, mają wartość komplementarną z dziełem artystycznym, co więcej, prezentują się jako zwarty wykład uniwersytecki o charakterze monograficznym, który spełnia wszystkie wymogi, by być wdrożony w ramach przedmiotu fakultatywnego, istotnie uzupełniającego wiedzę studentów Wydziału Operatorskiego i Realizacji Telewizyjnej w PWSFTviT.

Rozprawę M. Ryszki z jej fotograficzną konkluzją, jaką stanowi seria fotografii z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, ale również z cyklu *nieŁódź 2010*, można streścić na dwa sposoby. Pierwszy – oczywisty, linearnie sprawozdawczy. Doktorant rozpoczyna swój wywód od przywołania mentalnego archetypu fotografa ulicznego, jakim jest flâneur – postać z gruntu niejednoznaczna, a nawet w swej charakterystyce sprzeczna. Flâneur to z jednej strony indywiduum, swoisty wyimek z ulicznego tłumu, zdystansowany obserwator, nieodmiennie zorientowany na rzeczywistość taką, jaką ona jest, a więc niezdrażający swoich preferencji co do przedmiotu obserwacji, z drugiej zaś strony, siłą rzeczy, zintegrowany fizycznie z organizmem miejskim, w jakim jest sam zanurzony. Jednakże jego współuczestnictwo w miejskim spektaklu nie wykracza poza rolę mentalnego lustra, w którym odbijają się aktorzy i sceneria miejskiego przedstawienia, a jego treścią jest pozbawiona spektakularności codzienność. Flâneur zatem to świadek, ale i celebrans banału, bo taki też jest człowieczy chleb powszedni i w swej powszedniości finalnie okazuje się być cenniejszym od nielicznych dni świątecznych. Ta konstatacja ma znaczenie absolutnie kapitalne, bo po omówieniu, dodajmy wnikliwym, historii fotografii ze szczególnym uwzględnieniem fenomenu fotografii ulicznej (Louis Daguerre i William Henry Fox Talbot; Charles Nègre; John Thomson; Francis Meadow (Frank) Sutcliffe; Alfred Stieglitz; Jacques Henri Lartigue), Ryszka dokonuje sprawozdania z wybranych dokonań, jak również analizy twórczości tuzów fotografii, której narracyjną siłą było ukazanie tzw. decydującego dla przedstawionego w kadrze zdarzenia momentu (André Kertész; Lucien Aigner; Brassai; Henri Cartier-Bresson).

Klamrą i jednocześnie antytezą dla tej strategii artystycznej będzie przywołanie idei twórczej i dorobku Roberta Franka, któremu doktorant zadedykował swoją dysertację. Omawiana twórczość ma swe źródło w postawie przywołanego wyżej flâneura. Nie ma w niej nic

spektakularnego, swoiście efektownego, a tym bardziej efekciarskiego – tło i pierwszy plan kadru grają tu równorzędną rolę, anegdotyczność przedstawienia nie ma charakteru sytuacyjnego, kontrasty są wynikiem wyłącznie zderzeń naturalnej charakterystyki miejsca i osób, a same obrazy zdają się więcej mówić o intelektualno-emocjonalnej wrażliwości fotografa na temat zarejestrowanej w kadrze sceny niż o niej samej, co Ryszka podkreśla następująco: *Istotą skutecznej obserwacji w wykonaniu flâneura jest zamaskowanie, bagatelizowanie intencji własnego spojrzenia, nieprovokowanie kontaktu wzrokowego, który prowadziłby do jakichkolwiek dalszych interakcji, zmiany pozycji obserwatora na aktywnego uczestnika wydarzeń.* [s.20]. W ostatniej części swoich rozważań doktorant dokonuje pogłębionej analizy dzieła przewodowego, jak i poprzedzającego je procesu twórczego, udawadniając, że wszystkie poprzedzające analizę wątki miały głębokie uzasadnienie i efektywnie służyły całości logiki jego wyводу.

Uważam jednak za uprawnione dokonanie nieco innego streszczenia rozważań Macieja Ryszki, które w trakcie lektury odczułem jako zdecydowanie pierwszorzędne. W swoich dociekaniach Ryszka to przede wszystkim podmiot filozofujący, który de facto odnosi się do depozytu kultury i sztuki wyłącznie w celu przeprowadzenia zdyscyplinowanego monologu wewnętrznego, którego zadaniem jest weryfikacja i uporządkowanie swojego myślenia o odczuwaniu świata i siebie w tymże świecie. Rozważa zatem przede wszystkim siebie, znaczenie i wartość rzeczywistości, w której się odnajduje, a tym samym kondycję swoją i świata zarazem. Ryszka nie jest flâneurem, ale figura flâneura w Benjaminowskiej interpretacji zdaje się mu być równie bliska, co funkcjonalna, niczym wygodne buty. Zapewne doktorant również wysoko ceni arcydzieła Brassai'a czy Cartier-Bressona, ale jego filozoficzne preferencje zdążają raczej ku wyjątkowości banalności, niż ku wyjątkowości decydujących momentów. Właśnie ta kontemplacyjno-kontestująca postawa, świadomie usytuowana w historii uprawianej dyscypliny sztuki, każe mi z uznaniem odnieść się do konsekwentnie realizowanej strategii obrazowania, jaką mgr Maciej Ryszka skonfrontował w swoich rozważaniach teoretycznych, które, dodajmy, sytuują się w opozycji, a nawet w sprzeczności wobec współczesnego mu świata obrazów. To właśnie dlatego opracowanie M. Ryszki traktuję nie tylko jako teoretyczne rozważania odnoszące się do problemu badawczego postawionego w temacie rozprawy przewodowej, ale przede wszystkim jako głos w sprawie kondycji prawdy artystycznej, a tym samym będący obroną postawy twórczej, która nie jest pochodną wiodących tendencji obowiązujących w sztuce. Ryszka nie rezygnuje (dowodzi w swojej rozprawie)

ze współcześnie nazbyt często uważanego za anachroniczny modelu: idea – proces twórczy – dzieło – artysta, jako pierwszy tegoż dzieła odbiorca na rzecz wydłużenia procesu twórczego o odbiorcę, który w percepcji ostatecznie konstytuuje dzieło na wszystkich jego poziomach: strukturalnym, narracyjnym i emocjonalnym. Doktorant nie kwestionuje faktu dokonujących się od przełomu wieków permanentnie postępujących rewolucji kulturowych, których efektem są przeobrażenia odwiecznie funkcjonujących modeli społecznych, gospodarczych, ale także sposobów postrzegania świata i funkcjonowania w nich na płaszczyźnie relacji interpersonalnych, co wcale nie musi i nie oznacza, że podmiot twórczy w swym upodmiotowieniu poniósł uszczerbek na swojej indywidualności. Ostatecznie to nie w zjawisku fizycznym i nie w racjonalizującym je technicznym zapleczu sytuuje się idea obrazu, lecz w umyśle artysty, on to bowiem uprzedmiotawia swoje idee i nadaje im funkcję wzoru. Tu problemem nie jest już, jak w procesie poznawania natury, adekwatność obrazu i jego przedmiotu, ale coś innego: współmierność idei z formą, czego efektem jest nowa jakość – szczególne uobecnienie świadomości podmiotu twórczego w obrazie rzeczywistości. Obraz jest zarazem rezultatem świadomości technicznej artysty, jak i jego odpowiedzią na otaczającą rzeczywistość – na zasadnicze pytania formułowane w obecności świata; wyrazem stosunku, jaki nieuchronnie musi zachodzić wówczas, gdy podmiot twórczy jest w równej mierze częścią komentowanej rzeczywistości (flâneurem), jak i jej konstruktorem (artystą w ciele flâneura).

Zatem fotografie Macieja Ryszki (z cyklu *Przeciągłym spojrzeniem. Fotografia nierównowagi*, czy też z cyklu *niełódź* 2010) podlegają podwójnemu oglądowi. Z jednej strony, jeśli będzie się te fotografie odczytywać, nie biorąc pod uwagę autorskiej strategii artystycznej – intuicja, wzrokowe przyzwyczajenia, stan wiedzy o posiadanym przedmiocie sugerują, że fotografie Ryszki coś ważnego ukrywają, coś falsyfikują, że nie są jedynie rezultatem oglądu specyficznym dojrzonej powierzchni przedmiotu, w każdym zaś razie nie są obrazami rzeczy samej w sobie. Osiągnięty cel na równi uzasadnia obiektywna jakość obrazowanego przedmiotu, jak i głęboko zindywidualizowany do niej stosunek artysty, dla którego powołany do istnienia obraz widoku rzeczy zyskuje status jego osobistej wypowiedzi. Tę zwielokrotnioną czasoprzestrzennie obecność (*współobecność*¹ o charakterze metafizycznym) podmiotu i świata w zobrazowanym przedmiocie trzeba nazwać obecnością i nieobecnością zarazem, obraz rzeczy bowiem nie jest rzeczą samą w sobie. W ten sposób obraz fotografowany

¹Barthes R., *Światło obrazu*, Warszawa 1996, s 143.

staje się domagającą się objaśnienia rzeczywistością, tajemnicą². Proces wyjaśniania danego w akcie percepcji obrazu fotograficznego staje się interpretacją zarówno zobrazowanego na nim przedmiotu, jak i sposobu jego widzenia, a co za tym idzie, nadanego mu znaczenia³.

Jednakowoż, Maciej Ryszka, jak każdy inny świadomy twórca, ma prawo domagać się respektu dla swojej odrębności, a co za tym idzie dla takiego oglądu swojej twórczości, który byłby adekwatny dla przyjętej przez artystę koncepcji teoriopoznawczej. Artysta, cytując Ginsberga, [...] *Cały czas działa momentalnie i instynktownie* [s.79], co w konsekwencji poddaje pod dyskusję powszechnie panującą opinię o wymogu obrazowania, które ma nie tylko łamać schematy percepcyjne i obrazujące, ale przydawać przedstawieniom spektakularności, ostatecznie być instrumentem artykulacji kultury (postrzeganej jako performatywna), rozrywki, ludzkich zachowań czy sensacyjności zdarzeń – rezygnacja z aspiracji obrazowania świata jako wartości stałej, niezmiennej i absolutnej na rzecz tworzenia jej spersonalizowanych wizerunków przy użyciu autorskich wyrazu artystycznego stała się normą. Podstawowym zabiegiem formalnym stosowanym powszechnie na etapach przed i po produkcyjnych, obowiązujących w równej mierze zawodowców (również dokumentalistów) i amatorów, jest inscenizacja fotografowanego ujęcia. Należy w tym miejscu zauważyć, że samo pojęcie inscenizacji nie jest jednoznaczne, choć w odniesieniu do fotografii czyni ją z całą pewnością, jak zauważa Soulages, subiektywną (*fotografia subiektywna, poddana manipulacji, autonomiczna, która sama w sobie jest odkrywaniem rzeczywistości samej techniki fotograficznej*).⁴ Zabieg inscenizacji, zarówno ten dyskretny, stosowany w fotografii informacyjnej, jak i z założenia ewidentny ma za zadanie wspomóc obraz sensami i ideami, będącymi ujęciem treści rzeczy.

Paradoksalnie, ujawnione zatem przez Macieja Ryszkę obrazy rzeczywistości przedmiotowej ukazują tylko przy okazji jej wyglądy, zasadniczą bowiem ich treścią jest prezentacja indywidualnych sądów orzekających o świecie i obecności w nim człowieka. Doktorant tym samym udowadnia, że sztuka fotografii w ostatecznym wymiarze to rozumienie nie tylko tego, czym jest obraz budowany przez światło oraz jak można nad nim zapanować, ale również, jeśli nie przede wszystkim, w swoim finalnym efekcie jest materialnym ekwiwalentem wrażliwości percepcji artystycznej. „*Przeciągłe spojrzenia i fotografie nierównowagi*” Ryszki,

²Sontag S., *O fotografii*, Warszawa 1986, s. 107.

³Barthes R., *Światło obrazu*, dz. cyt., s 143.

Por. także: Sontag S., *O fotografii*, dz. cyt., s. 112-114.

⁴F. Soulages, tłum. B. Matych-Forajter i W. Frajter, *Estetyka fotografii*, Kraków 2012, s. 68.

formalnie wykorzystujące takie środki wyrazu plastycznego, jak nieostrość, poruszenie, pentagonale kadru czy zaświetlenia, nie tylko dezorientują odbiorcę, wklajając go w uwarunkowane tymi środkami postrzeganie obrazu, ale wskazują na coś, co jest wobec tych zabiegów prymarne. W tym miejscu należy jednak dodać, że stosowane środki wyrazu plastycznego przez doktoranta nie mają charakteru przypadkowego. Używanie ich jest w pełni celowe i wynika z dyscypliny i świadomości plastycznej doktoranta, którą można porównać do natychmiastowych sądów intelektu rozumianych jako jednostki logiczne formułowane przez zdyscyplinowany umysł podmiotu filozofującego. Zatem fundament i istota zarazem przedstawień fotograficznych mgr M. Ryszki ma swe źródło w koncepcji postrzegania rzeczywistości, którego podmiotem i funkcją zarazem jest sam artysta-flâneur. Ryszka przemierzając łódzkie kwartały, zawiesza w akcie percepcji miasta hegemonię swojej wiedzy o świecie – w aktach postrzegania rzeczywistości prymat ma już nie jego rozumienie, ale jego odczuwanie. Fotografie jego są zatem fizycznym śladem wewnętrznego samo-przeżywania siebie w świecie, który to ślad wkrada się przez szczeliny świadomości artysty – świat nie jest takim, jakim jest, świat Ryszki jest taki, jakim on go odczuwa i tak, a nie inaczej również wygląda.

Należy zatem stwierdzić, że Maciej Ryszka drogę wyznaczoną przez Roberta Franka przedłużył o odrębność własnej sztuki, co nie oznacza, że nie pozostał wierny depozytowi ideowemu fotografii rozumianej jako sposobu myślenia, odczuwania i kontemplowania świata i siebie w tymże świecie.

Konkluzja

Z analizy dokumentacji dokonań zawodowych doktoranta, jak również przewodowego dzieła artystycznego wynika, że mgr Maciej Ryszka jest dojrzałym twórcą, na co wskazuje oryginalność jego dzieła artystycznego, jak i jakość procesu twórczego poprzedzającego dzieło. Tym samym mgr Maciej Ryszka spełnia wszystkie wymagania określone ustawą o stopniach i tytułach naukowych w zakresie sztuki do nadania mu stopnia doktora sztuki w dziedzinie sztuki w dyscyplinie sztuki filmowe i teatralne.