

Między kreacją a dokumentacją – naukowe fotografie zabytków Janiny Mierzeckiej

dr hab. prof. UJ filmoznawczyni,
profesor w Instytucie Sztuk
Audiowizualnych UJ. Zajmuje się
problematyką tożsamości kulturowej
we współczesnym kinie i w sztukach
wizualnych. Prowadzi badania nad
twórczością kobiet w kinie, fotografii
i w sztuce. Wyrazem jej zainteresowań
są publikacje: „Władczynie spojrzenia”.
*Teoria filmu a praktyka reżyserek
i artystek* (2010) oraz jej najnowsza
książka: *Oblicza kina queer* (2014).
Autorka książek: *W poszukiwaniu
sposobu ekspresji. O filmach Jane
Campion i Sally Potter* (2001), *Derek
Jarman. Portret indywidualisty* (2003),
*„Młode wilki” polskiego kina. Kategoria
gender a debiuty lat 90.* (2006). Jako
redaktorka przygotowała
pięć tomów z serii *Gender. Perspektywa
antropologiczna* Wydawnictwa
Uniwersytetu Warszawskiego.
W latach 2015-2018 koordynatorka
projektu badawczego NCN: *Pionierki
kina i fotografii w Galicji 1896-1945.*
Stypendystka Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego w roku
2015, wynikiem przeprowadzonego
projektu jest książka: *Modernistki
o kinie. Kobiety w polskiej krytyce
i publicystyce filmowej 1918-1939*
(2016). Członkini Polskiego Towarzystwa
Kulturoznawczego, którego jest
wiceprezeską oraz Polskiego
Towarzystwa Badań nad Filmem
i Mediami.

Idea fotografowania w celach naukowych była Janinie Mierzeckiej zawsze bliska, o czym świadczy uwaga zamieszczona w autobiografii: „Znaczną rolę w mojej pracy zawodowej odegrała fotografia naukowa. Nie miałam w tym kierunku żadnego przygotowania, byłam [...] zupełnym samoukiem”¹. Efektem zdobywanej wiedzy i doskonalonych umiejętności był podręcznik *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, jaki Mierzecka opublikowała w 1959 r. w wydawnictwie Arkady². Na kształt publikacji wypłynął zarówno styl twórczości autorki, doceniany na międzynarodowych wystawach fotograficznych, jak i jej kompetencje dotyczące zdjęć naukowych. Artystka podkreślała w swoich wspomnieniach, że utrwalanie w obiektywie dzieł sztuki interesowało ją na tyle, iż sama postanowiła wypracować swoją technikę: „Ćwiczyłam się samorzutnie na znajdujących się w domu obiektach, jak obrazy, drobne przedmioty przemysłu zdobniczego. Znow próbowałam najlepszych rozwiązań drogą tła, układu, oświetlenia”³.

Po wybuchu II wojny światowej Mierzecka złożyła propozycję lwowskiemu Muzeum Przemysłowemu stworzenia w nim pracowni, którą mogłaby poprowadzić. Inicjatywę przyjęto, lecz sytuacja nie pozwoliła na długotrwałą współpracę, trwającą ostatecznie od stycznia 1940 r., aż do wkroczenia Niemców do Lwowa w czerwcu 1941 r. W okresie tym fotografka prowadziła systematyczne prace inwentaryzacyjne. Całymi seriami robiła zdjęcia, równocześnie opisując zgromadzone, nigdy niedokumentowane zabytki: „od wielometrowych gobelinów począwszy, aż po drob-

» 1 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1981, s. 129.

» 2 J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Arkady, Warszawa 1972.

» 3 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 129.

ne przedmioty przemysłu artystycznego, i znów uczyłam się na własnych błędach”⁴.

Jako praktykująca „muzealniczka” podsumowała swoje działania w kontekście różnorodnych funkcji fotografii we współczesnym świecie, stwierdzając, że: „Fotografia dla celów nauki o zabytkach i dziełach sztuki jest jedynym z jej wielu zastosowań. Doświadczenie, które nabyłam w początkach lat czterdziestych, nie poszło na marne. Praca ta była pierwszym krokiem w mojej późniejszej 30-letniej działalności i specjalizacji na tym polu”⁵.

Wypowiedzi Mierzeckiej odnoszące się do kwestii fotografowania zabytków pokazują, że dla analizy edukacyjnego znaczenia jej dorobku potrzebne są co najmniej dwie perspektywy. Pierwsza, historyczna, pozwala usytuować jej dokonania w tradycji badań naukowych uprawianych przez kobiety. Druga, biograficzna, daje możliwość spojrzenia na twórczość artystki przez pryzmat jej przynależności do polskiego środowiska fotograficznego – najpierw we Lwowie, a po II wojnie światowej we Wrocławiu – będącego dla niej wsparciem i inspiracją.

Fotografujące badaczki z przełomu XIX i XX wieku

Dokonania Mierzeckiej na polu fotografii oraz muzealnej dokumentacji pozwalają zestawić jej sylwetkę z innymi fotografującymi badaczkami z przełomu XIX i XX wieku, będącymi pionierkami w swoich dziedzinach. Lektura ich autobiograficznych zapisków oraz relacji z naukowych działań każe dostrzec cechującą je pasję i wytrwałość, z jaką realizowały swoje projekty, nie bacząc na krytykę stosowanych środków i podjąć. W postawie badaczek-fotografek zwraca uwagę przede wszystkim ich profesjonalizm i zaangażowanie, dzięki któremu nie bały się sięgać po nowatorskie narzędzia i technologie. Kobiety te, mimo pionierskości podejmowanych działań, cechowała ogromna świadomość medium fotograficznego, walorów poznawczych i estetycznych, które zresztą potrafiły umiejętnie wykorzystać i wyeksponować.

O związkach między fotografowaniem a dokumentowaniem zabytków oraz sztuki przez kobiety świadczą opracowania poświęcone pionierskim archeolożkom, których obecność wyraźnie zaznacza się w drugiej połowie XIX wieku. Wraz z nastaniem nowoczesnej archeologii rozpoczęła swoje prace Esther B. Van Deman⁶, która wykorzystywała w nich nowa-

torskie techniki dokumentacji. Wprowadziła przejrzyste formy pomiarów i datowania odkrytych budowli, które starannie fotografowała, by zapewnić materiał do przyszłych analiz i publikacji. Jak podkreśla autorka jej biografii Katherina Welch, zdjęcia amerykańskiej archeolożki były na tyle profesjonalne i oryginalne, że wykorzystywała je nie tylko jako ilustrację do artykułów i książek naukowych, ale także pokazywała na publicznych wystawach. Prezentowane fotografie miały charakter i poznawczy, i artystyczny, a oglądający zachwycali się ich walorem estetycznym, o czym świadczy recenzja z „New York Times’a”: „Wykonane przez Van Deman, dwa studia światła i cienia, pokazujące pozostałości kamiennych łuków, odzwierciedlają jej wyrafinowanie i zrozumienie tego, jak aparat może uprzyjemniać rejestrację, bardziej niż nagie oko, wtedy, gdy do ciemnych, na wpół zamkniętych pomieszczeń przenika na moment światło”⁷.

Z naukowego punktu widzenia najcenniejsze w fotografiach Van Deman oraz innych archeolożek było to, że towarzyszyły im dokładne opisy, informujące o miejscu i czasie ich wykonania oraz o pomiarach i innych szczegółach archeologicznych. Perspektywa czasu pozwala docenić skrupulatność i dokładność fotografek, których archiwa są często jedyną dokumentacją zabytków i obszarów, później zniszczonych lub zabudowanych.

Interesujące jest, że Van Deman, mimo ściśle archeologicznych zainteresowań, dużo uwagi poświęcała ludziom, zwłaszcza wiejskim kobietom, których zdjęcia dają historyczny obraz stosunków społecznych, życia rodzinnego i ról płciowych. Podobnie postępowała Gertrude Bell, brytyjska podróżniczka i badaczka Orientu⁸, utrwalająca swoje wrażenia w listach, pamiętnikach oraz na fotografiach. Podczas swoich pionierskich wypraw nieustannie robiła zdjęcia, używając najnowocześniejszego wówczas sprzętu: Kodaka, dla tak zwanych 4-centymetrowych filmów, dających obrazy 4 x 4, oraz aparatu panoramicznego. Pragnęła utrwalić świat, który zanikał na jej oczach wraz z ekspansją nowoczesności pod wpływem polityki kolonialnej (której sama była częścią) czy konfliktów lokalnych. Nawet w popularnych biografiiach podkreśla się jej profesjonalizm jako fotografki-dokumentalistki, dzięki której zachowało się wizualne świadectwo tego, jak wyglądały historyczne budowle, zanim uległy erozji lub całkowitemu zniszczeniu w wyniku działań zbrojnych czy innych zdarzeń.

W przedmowie do dzienników Bell redaktorka Rosemary O’Brien podkreśla, że pełnię ich znaczenia można odczytać dopiero wówczas, gdy sięgnie się także po archiwum fotograficzne podróżniczki, zwłaszcza że prowadziła je z pasją i typową dla kolonialnych eksploratorów dbałością

» 4 Ibid., s. 198.

» 5 Ibid., s. 131.

» 6 E.B. Van Deman (1862-1937), amerykańska pionierka w wykopaliskach z okresu rzymskiego. Zob.: *Preface*, [w:] *Breaking Ground. Pioneering Women Archeologists*, red. G.M. Cohen, M. Sharp Joukowsky, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2004, s. vii.

» 7 M. Loke, *Studying Ancient Ruins with the Eye of a Poet*, „New York Times” 28 grudnia, 2001, s. 1. Cyt. za: Katherina Welch, *Esther B. Van Deman*, [w:] *ibid.*, s. 92.

» 8 Gertrude Bell (14.07.1868-12.07.1926). Członkini ekspedycji na Bliski Wschód, przyjaciółka T.E. Lawrence’a, pracowała jako doradczyni polityczna dla Imperium Brytyjskiego.

o szczegóły, zarówno w trakcie rejestracji, jak i w późniejszych opisach. O'Brien stwierdza, że chociaż zdjęcia zrobione przez Bell mają raczej charakter „deskryptyczny a nie kompozycyjny”⁹, co wynikało z ich funkcji dokumentacyjnej, określonej przez potrzeby badań archeologicznych, to jednak widać w nich element kreatywny. Daje się zauważyć, że Bell miała dobre oko, jeśli chodzi o kompozycję, a ponadto wyczuła „estetycznego potencjału, jaki zwierzał się w relacji między czernią a bielą”¹⁰. Z pełną świadomością wybierała miejsce, z którego robiła zdjęcia, oraz porę dnia – najczęściej o wschodzie lub zachodzie słońca – by uzyskać jak najlepsze oświetlenie wybranych obiektów. Podczas wyprawy w grudniu 1913 r. zanotowała w dzienniku: „Fotografując wspierałam się na szczyt Jebel, który jest doskonale okrągłym wulkanem, zrobiłam szkice i zdjęcia”¹¹.

W swoich dziennikach oraz korespondencji Bell podaje liczne szczegóły dotyczące oglądanych przez siebie miejsc i ludzi – dokładnie fotografowanych, nawet jeśli wymagało to specjalnych, dłuższych postojów. W jednym z listów pisze, że dotarła do obozu szejka Harba: „Szejka w nim nie ma [...], ale ja zatrzymałam się na pół godziny, napiłam kawy i sfotografowałam jego namiot oraz kobiety – głównie jego bardzo przystojną siostrę Aliyah”¹².

Robienie zdjęć było pasją Gertrudy oraz – jak uważała – jej obowiązkiem, podyktowanym wymogami dokumentacji podróży. Nie zawsze jednak spotkało się to z akceptacją lokalnej ludności: „Początkowo moje fotografowanie wzbudzało sprzeciw [wśród Awali], ale podróżujący ze mną Shammarowie zachęcili mnie do kontynuowania”¹³. Każdy z postojów oznaczał taki sposób rejestracji zabytków, by uchwycić ich szczegóły architektoniczne oraz piękno, jak w przypadku zwiedzanego meczetu: „Wróciliśmy na dziedziniec [...], gdzie fotografowałam [...]. Potem z powrotem do bramy [...] niezwykle pięknej, ze stojącymi w niej niewolnikami w barwnych bawełnianych strojach. Fotografowałam na zewnątrz oraz wewnątrz meczetu z kolumnami, a następnie poszłam [...] na kawę”¹⁴. Jednego dnia w dzienniku zanotowała wyłącznie trzy zdania: „Pisałam. Poszłam nad rzekę i fotografowałam. Poszłam do różanego ogrodu”¹⁵. Robienie zdjęć było więc dla niej czynnością nierozdzielnie związaną z poznawaniem miejsc i ludzi oraz integralną częścią podróżniczej rutyny. Stanowiło również źródło materiałów wizualnych, które publikowała w swoich książkach jako

» 9 R. O'Brien, *Gertrude Bell on route*, [w:] G. Bell, *The Arabian Diaries, 1913-1914*, red. eadem, Syracuse University Press, Syracuse, New York 2000, s. 24.

» 10 Ibid.

» 11 Zapiski z 20 grudnia 1913 roku. Gertrude Bell, *The Arabian Diaries, 1913-1914*, s. 145.

» 12 List z 29 stycznia 1914 roku. Ibid., s. 59.

» 13 Zapiski z 14 lutego 1914 roku. Ibid., s. 184.

» 14 Zapiski z 7 marca 1914 roku. Ibid., s. 206.

» 15 Zapiski z 6 kwietnia 1914 roku. Ibid., s. 227.

ilustrację, a zarazem znaczącą część wiedzy o eksplorowanych obszarach.

Zawodowa pasja i zaangażowanie w eksplorację interesujących tematów, jaką można odnaleźć w zapiskach pierwszych badaczek, widoczne są również w podejściu Mierzeckiej do sztuki, zabytków i do zadania – a często wyzwania – jakim było utrwalenie ich na fotografii. Autentyczny podziw wzbudzały w niej oryginalne dzieła, znalezione w lwowskim Muzeum Przemysłowym, których walory starała się utrwalić w kadrze: „Z kilkudziesięciu bogato rzeźbionych gard (jelców) ze wschodnich mieczy zrobiłam oprócz negatywów także przezrocza do wykładów i te małe, kunsztowne przedmioty rzucone na ekran nieraz 2-metrowy wyglądały zupełnie fantastycznie! Nigdy już nie widziałam w żadnym muzeum takich pięknych przedmiotów”¹⁶.

Wrażliwość estetyczna kazała jej zwracać uwagę na objekty i ich otoczenie, zwłaszcza jeśli było tłem równie godnym zainteresowania. Jak Gertrude Bell, gotowa była na dłuższy pobyt w danym miejscu, by dokładnie sfotografować to, co uznała za warte utrwalenia: „[...] zostałam jeszcze 2 czy 3 dni w Poznaniu i dojeżdżałam do Kórnik. Byłam oczarowana bogatą architekturą zabytkowych wnętrz, rzadkimi meblami, mnóstwem świetnych obrazów z różnych epok [...]. Ponieważ miałam wolną rękę w wyborze tematów i przedmiotów do zdjęć, wprost trudno było się zdecydować”¹⁷. Dokonywany wybór był zazwyczaj kompromisem między artystycznymi fascynacjami a solidnością dokumentalistyki, kierującej się wskazówkami muzeów lub konserwatorów.

Lwowskie doświadczenia fotograficzne

Początek kariery Mierzeckiej¹⁸ związany jest ze Lwowem, gdzie zaczęła amatorsko robić zdjęcia, gdy w 1910 r. otrzymała własny aparat. Pierwszych wskazówek dotyczących technologii i praktyki udzielił jej Jan Bujak – inżynier i sprzedawca. O swoim najwcześniejszym doświadczeniu fotograficznym Mierzecka pisze we wspomnieniach, że: „Dzięki utrwalaniu za pomocą fotografii wszystkiego co działo się wokół mnie, przede wszystkim ludzi i zdarzeń, przeżywałam znacznie intensywniej otaczający mnie świat”¹⁹. Okazją do udoskonalenia warsztatu były dla niej kursy Henryka Mikolascha, który z czasem zaproponował jej prowadzenie wspólnej pracowni przy lwowskiej Politechnice. O spotkaniach z tym „niestrudzonym

» 16 J. Mierzecka, *Cafe życie z fotografią*, s. 131.

» 17 Ibid., s. 196.

» 18 Omówienie twórczości Mierzeckiej na tle innych fotografek przełomu XIX i XX wieku w tekście: M. Radkiewicz, *Pionierki fotografii początku XX wieku*, „Kultura Współczesna” 2014, nr 2, s. 22-36.

» 19 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, Krajowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 7.

artystą”, jak go nazywała, fotografka napisała, że wydawały jej się „odkrywaniami nieznanego, a bliskiego, nieprzeczuwalnego ma podstawie dotychczasowych doświadczeń, cudownego objawienia”²⁰.

Lektura broszury opublikowanej przez Mikolascha w 1926 r. daje wyobrażenie o zasadach, nie tylko estetycznych, ale i etycznych oraz zawodowych, jakich Mierzecka mogła się nauczyć od swojego mistrza, przejmując od niego także idee dotyczące edukacji. Na samym wstępie fotograf wyjaśnił specyfikę swojego podręcznika, zaznaczając, że wszystkie zawarte w nim informacje są „zwięzłym wyciągiem długoletnich prób i doświadczeń własnych [podkreślenie H. M.]; ani jednego szczegółu nie zaczerpnąłem z wiedzy innych. Postępuję tak a tak, tak uczę i tak napisałem”²¹. Długoletnia praktyka nauczyciela i artysty pozwoliła mu na wypracowanie techniki, o której wiedzę chciał przekazać nowym adeptom fotografii, by mogli „najmniejszym nakładem czasu i pracy wstępnej dojść do opanowania techniki, aby mogła posłużyć celom wyższym, aby, nie będąc celem, była środkiem do dopięcia celu”²². Zależało mu, by praktyczne wiadomości, chroniące początkujących „od rozczarowań”, inspirowały ich do dalszych, fachowych lektur oraz do poszukiwań, trwających tak długo, aż każdy z nich „wreszcie ukształtuje sobie własną technikę, indywidualną, najlepiej celowi artystycznemu odpowiadającą”²³.

Mierzecka, która przez trzy lata partnerowała Mikolaschowi w prowadzeniu pracowni, miała okazję nauczyć się od niego, że fotografowanie nie sprowadza się jedynie do opanowania umiejętności technicznych, ale jest pracą „nad sobą samym, nad swą estetyczną kulturą, nad wyszkoleniem malarskiego oka”²⁴. Dzięki solidnej praktyce fotografka przyswoiła sobie wiedzę, że aby osiągnąć na zdjęciu zamierzony efekt, musi nieustannie zdawać sobie sprawę „z kompozycji motywu, z prowadzenia linii, z rozmieszczenia płaszczyzn światłocienia, wyboru [...] tonów, wyboru barw wprowadzających do motywu nastrój itp.” Jak wyjaśnił Mikolasch, to właśnie ta żmudna i trudna praca leży u podstaw stworzenia dobrej fotografii, a nawet arcydzieła. Dlatego, robiąc zdjęcia, nie można zapominać, że: „Nie technika tworzy dzieło sztuki, ale stworzy je artysta, jeśli znajdzie środki techniczne tak giętkie i podatne dla swoich zmysłów i celów, że nie będzie się musiał na każdym kroku z nimi borykać, zatracając w końcu swój cel, ideał, koncepcję”²⁵.

» 20 Ibid., s. 8.

» 21 H. Mikolasch, *Moja technika olejna i bromoolejna*, Nakładem firmy Jana Bujaka, Lwów 1926, s. 5.

» 22 Ibid.

» 23 Ibid.

» 24 Ibid., s. 69.

» 25 Ibid., s. 70.

Komfort pracy w lwowskiej pracowni pozwolił Mierzeckiej na to, by przy wykorzystaniu techniki bromoolejnej i gumy, konsekwentnie i umiejętnie stosowanych przez Mikolascha, uformować własny styl, określony przez preferencje warsztatowe i tematyczne.

Sztuka fotografowania zabytków

Fotografując, Mierzecka realizowała swoje dwie zawodowe pasje. Pierwszą było eksperymentowanie i „nieskrępowana praca w dziedzinie fotografii artystycznej”²⁶. Drugą dokumentowanie otoczenia, które zawsze budziło jej zainteresowanie: krajobrazu, architektury, ciekawych typów ludzi na ulicach, tragach miejskich i wiejskich. Aparat dawał jej możliwość natychmiastowego zarejestrowania tego, co przyciągnęło jej uwagę, jeśli tylko wykazała się błyskawicznym refleksem. Jako artystka świadoma była ulotności wrażeń, dlatego kierowała się zasadą, że „fotograf musi uchwycić teraz, zaraz, już – właściwy moment, ponieważ ta sytuacja może zdarzyć się tylko raz, jeden jedyny raz i więcej się nie powtórzy”²⁷. Wydarzenia historyczne sprawiły, że również kultura materialna okazała się kruchą i ulotną częścią dziedzictwa, dla którego formą przetrwania stała się dokumentacja fotograficzna.

Mierzecka zaznaczyła, że przystępując do fotografowania zabytków, nie mogła opierać się na żadnych wskazówkach, bowiem, jak stwierdziła, „w prasie fotograficznej, jak i w dostępnych mi podręcznikach, zagadnienia fotografii naukowej były tylko sporadycznie uwzględniane”²⁸. Dopiero po latach odnalazła artykuł Stanisława Lachowskiego²⁹ z 1903 r. i mimo że od czasu jego powstania dokonał się olbrzymi postęp technologii, to i tak wykorzystywała niektóre z zawartych w nim wskazówek. Stosowała też rady doświadczonych konserwatorów i fotografików – jak prof. Bohdan Marconi – ucząc się na przykład, „jak się otrzymuje tzw. zdjęcia bezcieniowe, jak fotografować wazy greckie, aby odbitymi światłami nie niszczyć ich delikatnego rysunku”³⁰.

Techniczna perfekcja obrazu była dla niej równie ważna jak walor estetyczny, podkreślany w opisie unikatowych obiektów – jak na przykład posąg króla Zygmunta III przed rekonstrukcją w 1949 r.: „Po zamknięciu wystawy miałam jeden (!) dzień na zdjęcia, i to rozmiarów 13 × 18 cm. [...] Zrobiłam tego dnia, ile tylko mogłam [...]. Co za nieprawdopodobne

» 26 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, s. 9.

» 27 Ibid., s. 10.

» 28 J. Mierzecka, *Cale życie z fotografią*, s. 126.

» 29 S. Lachowski, *Fotografia na usługach nauki*, „Wiadomości Fotograficzne” 1903. Zob.: ibid.

» 30 Ibid., s. 152.

bogactwo form, rzeźby, płaskorzeźby, [...] każda najmniejsza płaszczyzna pracowicie wyczelowana!³¹.

To właśnie pasja oraz umiejętność fotografowania zabytków sprawiła, że po wojnie Mierzeckiej zaproponowano stworzenie pracowni fotograficznej najpierw w Muzeum Narodowym w Warszawie, a następnie w Muzeum Śląskim (później Narodowym) we Wrocławiu. Praca w warszawskim oddziale, podjęta w 1945 r., polegała głównie na zdjęciowej dokumentacji eksponatów oraz prac konserwatorskich, ale także powojennych zniszczeń: „Niemal od samego początku, gdy wzięłam aparat do ręki, uwieczniłam chodząc po mieście potworne zniszczenia, ciągi zrujnowanych ulic, wstrząsające i fascynujące ruiny i gruzy miasta”³².

Doświadczenie obcowania z ruinami naznaczyło też pierwsze wrażenia Mierzeckiej z pobytu we Wrocławiu, który odwiedziła zaraz po wojnie, zanim jeszcze w 1949 r. przeprowadziła się tam z mężem Henrykiem i zaczęła pracować w muzeum. Jak wspominała: „pierwsze moje spotkanie z Wrocławiem odbyło się jeszcze w 1946 roku w sposób dosyć brutalny”, miasto było bowiem prawie wyludnione, pełne „monumentalnych, przerażających, a równocześnie swoiście pięknych gruzów”³³. Doznania te odżyły na nowo, wyostrowając jej zmysł obserwacji, gdy już jako mieszkanka Wrocławia dokumentowała aparatem przestrzeń miasta. Efektem spacerów po okolicach Starego Rynku oraz po Ostrowie Tumskim były zdjęcia oraz filmowe obrazy zniszczonych, wyburzanych lub właśnie remontowanych obiektów, pokazywane podczas muzealnych spotkań i publicznych odczytów.

W okresie powojennym Mierzecka z ogromnym zaangażowaniem podchodziła i do pracy zawodowej, i do swojej działalności społeczno-edukacyjnej. Jednak największą wagę przywiązywała do twórczości fotograficznej, której nie chciała podporządkować żadnym obowiązującym tendencjom. Kierowała się bowiem przekonaniem, że: „W żadnej dyscyplinie sztuki kierunek narzucony odgórnie nie może utrzymać się na dłuższą metę. Powoduje on wypaczenie stylu i formy, daje dzieło martwe, nieprzebyte, bezduszne. [...] Sztuka musi wypływać z głębi naszej jaźni, ale musi być powiązana z życiem i wykorzystać swe możliwości”³⁴.

Efektom pracy dokumentacyjno-fotograficznej Mierzeckiej na Dolnym Śląsku była książka *Stary i nowy Wrocław* (1961) oraz albumy: *Wrocławski Ostrów Tumski* (1964) i *Wrocław stary i nowy* (1967). Ostatnia z tych publikacji zawiera reprodukcje zdjęć wykonanych przez Mierzecką na przestrzeni dwóch lat: 1964-1965, pokazujących zarówno odrestau-

» 31 Ibid., s. 153.

» 32 J. Mierzecka, *Mój świat, moje czasy*, s. 12.

» 33 Ibid., s. 14.

» 34 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 198.

rowane dziedzictwo Wrocławia, jak i jego nowe oblicze³⁵. W obrazach Wrocławia widoczne jest nastawienie Mierzeckiej do fotografii, o której mówiła, że „jest niejako predestynowana do dokumentacji zjawisk przemijających bezpowrotnie”, a jednocześnie służy temu, by „nadążyć za chwilą bieżącą”³⁶. Dokumentalny wymiar fotografii nie przysłał Mierzeckiej celów artystycznych, związanych z eksplorowaniem technik stosowanych w okresie międzywojennym (technik swobodnych, inwersji), choć w epoce socrealizmu uznawano je za „odstępstwo od «czystej» fotografii”³⁷. Artystka pozostała im wierna, znajdując w nich możliwość swobodnej, twórczej wypowiedzi, zgodnie z przekonaniem, że: „Ta sama rzeczywistość, zarejestrowana analitycznie, jest urzędowym, martwym dokumentem, natomiast odpowiednio skomponowana i oświetlona staje się piękna, wywiera wrażenie, pomaga zapamiętaniu i zrozumieniu przedstawionego przedmiotu”³⁸.

W okresie intensywnego dokumentowania architektury miejskiej czy sakralnej oraz dzieł o unikatowym charakterze zrodził się w niej pomysł podręcznika o fotografowaniu zabytkowych obiektów. Ideą przewodnią tego edukacyjnego projektu wydawniczego było podzielenie się własnymi doświadczeniami i zhumnie zdobywanymi umiejętnościami, na podstawie własnych materiałów: „A miałam już w swoim dorobku mnóstwo przykładów we wszystkich działach, od zdjęć architektury począwszy, poprzez rzeźbę, malarstwo, grafikę, do różnorodnych, a przy tym może i najtrudniejszych przedmiotów przemysłu artystycznego, jak meble, tkaniny, szkło, ceramika i szereg innych”³⁹.

Kiedy wreszcie Mierzecka zyskała możliwość wydania podręcznika *Fotografowanie zabytków i dzieł sztuki*, zamieściła w nim 200 swoich przykładów, podsumowujących niejako swoją długoletnią pracę nad warsztatem. Wybrane zdjęcia były świadectwem profesjonalizmu autorki w dziedzinie fotografii naukowej, a jednocześnie stanowiły rejestrację jej twórczych dokonań, równie cennych, jak te czysto artystyczne. Dydaktyczna wartość publikacji zawierała się w tym, że fotografka przystępnie opisywała w niej sposoby robienia zdjęć poznawczo-dokumentacyjnych, łącząc wskazówki praktyczne z wiadomościami zaczerpniętymi z tekstów instruktażowych i teoretycznych opracowań.

We wstępie Mierzecka podkreśliła unikatowość swojej książki na polskim rynku wydawniczym, na którym nie ma bogatej tradycji pisania o fotografii, zwłaszcza o jej wykorzystaniu w nauce, a opracowania o foto-

» 35 J. Mierzecka, *Wrocław stary i nowy*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1967.

» 36 Ibid., s. 165.

» 37 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, s. 16.

» 38 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 166.

» 39 Ibid., s. 205.

grafowaniu zabytków i dzieł sztuki pojawiają się tylko w specjalistycznych periodykach, i to sporadycznie. Jej podręcznik zbierał i systematyzował wiedzę na ten temat, łącząc różnorodne zagadnienia techniczne i artystyczne, by „wypełnić tę lukę w naszym piśmiennictwie”⁴⁰. Omawiając profil i zawartość poszczególnych rozdziałów, podkreśliła, jak duże znaczenie ma świadomość funkcji, które mają pełnić zdjęcia. Wyjaśniła, że „opierając się na ogólnych zasadach teorii i praktyki fotograficznej, uwzględnić należy specjalne zadania, jakie mają spełniać zdjęcia wykonane dla celów badawczych (dokumentacyjnych, inwentaryzacyjnych) czy artystycznych”⁴¹. Dokumentacja wydaje się zasadniczym celem fotografowania zabytków i dzieł sztuki, nie należy jednak zapominać o kreatywnym aspekcie pracy z aparatem. Zdaniem autorki, zdjęcia muszą mieć rys oryginalny: „Nie można ich wykonywać według ustalonych schematów, ale należy każdorazowo w inny sposób stosować zasób osiągniętej wiedzy i doświadczenia dla osiągnięcia odpowiednich wyników”⁴².

Dla Mierzeckiej ważny był osobisty charakter publikacji, dlatego zaznaczała: „Materiały w niniejszej pracy będą dla niektórych ludzi zajmujących się fotografią powtórzeniem ich osobistych doświadczeń, dla innych staną się pomocą w pracach naukowych i zawodowych. Inni znów będą realizować własnymi metodami poruszane tu zagadnienia i znajdą dla nich nowe rozwiązania”⁴³.

Edukacyjny charakter podręcznika zawierający się w zwięzłych wskazówkach, ujętych tematycznie, uniemożliwiał dzielenie się w niej komentarzami i wspomnieniami, związanymi z fotografowaniem. W rozdziale o płaskorzeźbach Mierzecka wyjaśniła: „Zdjęcia płaskorzeźb, a więc rzeźb wypukłych, wymagają oświetlenia najbardziej bocznego, ślizgającego się po powierzchni przedmiotu. [...] Naturalne ich oświetlenie zależy od warunków atmosferycznych. W bardzo trudnej sytuacji oświetleniowej można pomóc sobie oświetleniem sztucznym”⁴⁴. W innym miejscu napisała: „Często zachodzi konieczność uzyskania zdjęć bez skrótów, przy ustawieniu aparatu na poziomie rzeźb. Ażeby stworzyć warunki do poprawnego wykonania technicznego, należy koniecznie użyć statywu i umieścić go na solidnym, niewyrotnym podłożu. Jeżeli to jest możliwe, dobrze jest stanąć na stole lub drabinie z platformą”⁴⁵.

» 40 J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*. Wydanie drugie poprawione i uzupełnione, Arkady, Warszawa 1972, s. 9.

» 41 Ibid., s. 9.

» 42 Ibid.

» 43 Ibid., s. 10.

» 44 Ibid., s. 73.

» 45 Ibid., s. 63.

Szczegółowy opis podobnych sytuacji znaleźć można w relacjach fotografiki, wspominającej „zdjęcia wykonane z karkołomnych nieraz pozycji, z drabin strażackich i rusztowań oraz wież, z zakurzonych, od dziesięcioleci często nietkniętych stopą ludzką galerii kościelnych, czy to z piramidy dwóch stołów lub kiwającej się szafy gdańskiej”⁴⁶.

Zgromadzone zdjęcia zabytków oraz dzieł sztuki pokazują, że Mierzecka wkładała w swoją pracę zapał i wysiłek fizyczny, jakiego wymagało robienie fotografii w przestrzeniach architektonicznych, w trudnych warunkach, nie tylko oświetleniowych. Narzekała przy tym na brak sił i niski wzrost, podkreślając, że trudności bycia fotografką wynikały wyłącznie z fizjonomii, a nie z płci: „Gdy patrzę wstecz na wieloletnią pracę fotograficzną w tzw. terenie, gdy oglądam swe zdjęcia z karkołomnych nieraz pozycji [...] – sama sobie nie wierzę, że mogłam tego dokonać. Nie, nie dlatego, że jestem kobietą – nie, nigdy mi to nie przysparzało trudności, ale dlatego, że nigdy nie dysponowałam nadmiarem sił, a mój wzrost pozostawiał wiele do życzenia”⁴⁷.

W kolejnych rozdziałach podręcznika Mierzecka uporządkowała wiedzę techniczną, dotyczącą naukowego fotografowania zabytków, wspominając o jego ekspresyjnym i artystycznym aspekcie, pozwalającym na większą swobodę twórczą: „Každą fotografia architektury powinna tworzyć zamkniętą dla siebie całość. Zdjęcia tego typu – o ile nie mają służyć celom tylko artystycznym – muszą wykazywać pełną ostrość tak pierwszego, jak i dalszego planu”⁴⁸.

Jako autorce bliskie były jej bowiem poglądy, jakie wyrażał między innymi historyk Helmut Gernsheim czy fotograf Jean Roubier, zdaniem których, dokumentalizm nie wyklucza kreacji. Odwołała się do nich w swoim podręczniku, stwierdzając: „Zdjęcie architektury może być [...] nie tylko wiernym dokumentem. Inwencja twórcza i talent techniczny, zdaniem tych autorów, wspomagają się wzajemnie. O zdjęciu decyduje osobowość artystyczna i kultura fotografa”⁴⁹.

Obrazy zabytkowych obiektów, utrwalone przez Mierzecką, godzą kreatywny i dokumentacyjny aspekt fotografowania, łączącego założenia naukowe, poznawcze i utylitarne, z funkcją estetyczną. W swojej autobiografii fotografka podkreśliła, że w trakcie pracy dokumentacyjnej w muzeach, wciąż równie mocno jak we Lwowie, absorbowala ją własna twórczość i artystyczne poszukiwania. Zwłaszcza, że – jak napisała – w okresie powojennym „nigdy nie pogodziłam się ze współczesną tendencją realistyczną.

» 46 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, dz. cyt., s. 219.

» 47 Ibid., s. 219.

» 48 J. Mierzecka, *Fotografia zabytków i dzieł sztuki*, dz. cyt., s. 45.

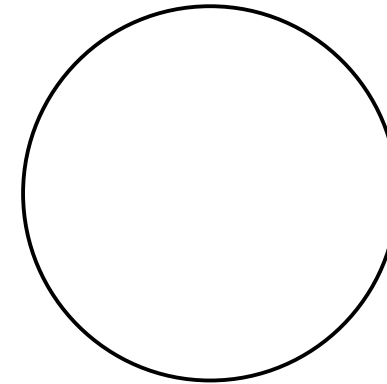
» 49 Ibid., s. 44.

[...] nie porzuciłam dawniej stosowanych technik⁵⁰. Nadal używała bromu i wykonywała zdjęcia na gumie, uważając, że to podłoże daje jej najwięcej swobody w wyrażaniu intencji twórczych, także gdy fotografowała zabytkowe budowle, miejskie pejzaże i dzieła sztuki.

O warsztacie Mierzeckiej pisze Lech Grabowski w monografii jej twórczości, zaznaczając, że używanie przez nią techniki bromowej wiązało się ze sposobem rozumienia roli i funkcji fotografii w dwudziestoleciu międzywojennym. W środowisku lwowskim, w którym pracowała artystka, fotografowanie stało się wówczas formą „zapisu, dokumentacji i rejestracji złożonej struktury rzeczywistości [...] Czarodziejskim przyrządem, umożliwiającym podróż w czasie i w przestrzeni”⁵¹.

Wszystkim projektom Mierzeckiej, artystycznym i naukowym, towarzyszyło przekonanie, że „najważniejszą sprawą jest pracować i tworzyć wedle naszego własnego sumienia i założeń twórczych. [...] Każdy winien stosować taką formę wypowiedzi, która mu najlepiej odpowiada. Na tym polega wolność artysty. Jeżeli istnieje prawo rozwoju sztuki, musi istnieć również prawo rozwoju środków technicznych w każdej dziedzinie”⁵². Jej podręcznik *Fotografowanie zabytków i dzieł sztuki* oraz zawarte w nim zdjęcia pokazują, że konsekwentnie korzystała z twórczej swobody, pamiętając jednocześnie, iż w fotografii, nie tylko reportażowej, liczy się zmysł obserwacji i pewna pokora wobec obiektu – jego historycznej wartości i piękna. Błyskawiczny refleks pozwala uchwycić w ułamku sekundy, to co najistotniejsze: wyraz, ruch, oświetlenie, „ale żeby uchwycić – trzeba zobaczyć. I to jest istotą fotografii i jej siłą”⁵³. Pozostawione przez nią obrazy zabytkowych budowli i eksponatów są świadectwem dziejowej tradycji, z trudem odzyskiwanej po II wojnie światowej, a równocześnie zapisem wysiłków związanych z tworzeniem kolekcji muzealnych, ich konserwacją oraz dokumentacją, w której fotografia, między innymi za sprawą Mierzeckiej, miała znaczący wkład.

Tekst jest efektem badań prowadzonych w ramach kierowanego przeze mnie projektu: *Pionierki z kamerą: kobiety w kinie i w fotografii* w Galicji 1896-1945 finansowanego przez Narodowe Centrum Nauki (nr projektu 2014/13/B/HS2/00908) i realizowanego w latach 2015-2018 na Uniwersytecie Jagiellońskim. ●



» 50 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 197.

» 51 L. Grabowski, *Janina Mierzecka*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1969, s. 13.

» 52 J. Mierzecka, *Całe życie z fotografią*, s. 198.

» 53 J. Mierzecka, *Mój świat i moje czasy*, s. 10.