

KAROLINA PUCHAŁA-ROJEK
INSTYTUT SZTUKI PAN

UCIECZKA OD PIKTORIALIZMU. KOBIECA FOTOGRAFIA ARTYSTYCZNA W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM W POLSCE NA PRZYKŁADZIE TWÓRCZOŚCI WYBRANYCH ARTYSTEK

„Nie wiem, dlaczego. A niesłusznie, bo jest to zajęcie szalenie babskie, to znaczy nieskomplikowane i ciekawe. Prawda, bardzo pracochłonne, nie na tyle jednak, aby nie można go było pogodzić z funkcją gospodyni domowej”¹ – odpowiedziała Zofia Nasierowska na pytanie, dlaczego tak mało kobiet zajmuje się fotografią. W zdaniu tym, wypowiedzianym w rzeczywistości PRL, zawiera się problem całej historii kobiecej fotografii. Historia niezapisana i niezapamiętana nie istnieje, nie funkcjonuje w społecznej świadomości. Nasierowska, nie znając tradycji kobiecej fotografii, nie miała punktu odniesienia. Zamiast przywoływać postaci historyczne, „oswajała” fotografię, nazywając ją „babską” i osiągalną dla każdej „gospodyni domowej”, będącej tu synonimem kobiety.

Adam Sobota w książce *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii* podkreślał, iż do końca XIX stulecia pełniła ona ważne funkcje w procesach demokratyzacji życia społecznego². Niewątpliwie jedną z takich ról był udział w emancypacji kobiet, dostrzegalny już na poziomie języka. W XIX-wiecznych artykułach poświęconych uczestnictwu kobiet w dziedzinie fotografii pojawiła się żeńska odmiana nazw zawodów związanych z nowym medium. W „Tygodniku Ilustrowanym” i „Kurierze Warszawskim” znajdziemy „fotografistkę”³, w „Przeglądzie Tygodniowym” „retuszerkę”⁴. Otwarcie języka na żeńskie formy rzeczowników świadczy o akceptacji obecności kobiet w tej sferze działalności. Paulina Kuczalska-Reinschmit, powołując się na słowa Marii Nowaczyńskiej, XIX-wiecznej warszawskiej fotografki pisała: „Trochę silnej woli, energii, dużo gustu i zręczności, nieco sprytu; oto gotowy materiał na fotografistkę”⁵. Cykl artykułów tej najwybitniejszej przedstawicielki ruchu emancypantek i sufrażystek w Polsce, opublikowany w „Kurierze Warszawskim”, ukazywał nowe perspektywy w dziedzinie pracy kobiet. Pisany na początku lat 90. XIX w., a więc prawie trzydzieści lat po otwarciu pierwszego atelier prowadzonego przez kobietę⁶, pozwolił autorce na dystans w ocenie możliwości, jakie dawała fotografia. Opinia o nowej profesji przedstawiała się wyjątkowo korzystnie. Kuczalska doceniła jej osobliwość, wynikającą z funkcjonowania na styku rękodzielnictwa i sztuki, co minimalizowało niechęć wobec zaangażowania kobiet.

Czas rozwoju fotografii zawodowej w dużym stopniu należał właśnie do kobiet. „Do liczby zajęć przystępnych dla pracy kobiecej należy niezawodnie fotografia” – pisał w 1870 r. dziennikarz „Tygodnika Ilu-

¹ W. Żdźarski, *Od Małachowskiej do Nasierowskiej*, „Foto”, 1983, nr 1, s. 18.

² A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 56.

³ Quis, *Z tygodnia na tydzień*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1895, nr 10, s. 165; P. Kuczalska-Reinschmit, *Kobiety rękodzielniczy*, „Kurier Warszawski”, 1893, nr 141, s. 1.

⁴ M. Borkowska, [list do redakcji], „Przegląd Tygodniowy”, 1895, nr 35, s. 394.

⁵ Kuczalska-Reinschmit, *op. cit.*, s. 1.

⁶ W 1865 r. swój zakład otworzyła w Warszawie Helena Bartkiewicz, uważana za pierwszą polską fotografkę zawodową, zob.: K. Lejko, J. Niklewska, *Warszawa na starej fotografii. 1850–1914*, Warszawa 1978, s. 74.

strowanego⁷ – jako ta, której kobiety „z korzyścią dla siebie i dla ogółu mogą się oddawać zastępując mężczyzn w ich dotychczasowym zatrudnieniu”⁸. Fotografia była uważana za „pracę jakby dla kobiet stworzoną”⁹, była nowym rodzajem rzemiosła artystycznego, traktowanego tradycyjnie jako domena kobiet. Sprzyjając udziałowi kobiet w wykorzystywaniu nowego medium odwoływano się także do mitu „wiecznej kobiecości”, pisano, iż fotografia daje możliwość wykazania „instynktu smaku, każdej prawie kobiecie wrodzonego”¹⁰, powoływano się na kobiecą wrażliwość i zmysł obserwacji. Była również zawodem nowym i choć, jak każda praca zarobkowa, z założenia zarezerwowana dla mężczyzn, nie miała jeszcze patriarchalnej tradycji, która zamykałaby drogę kobietom. Nie od razu dostrzeżono jej potencjał i władzę, jaką w konsekwencji dawała. Nie przynależała do świata sztuki, a więc tworzenie jej nie wymagało znamion geniuszu, będącego atrybutem mężczyzn. Charakterystyczne, że liczba fotografujących kobiet zmniejszała się proporcjonalnie wraz z wkraczaniem fotografii do muzeów. Otwarcie się sztuki na fotografię spowodowało zamknięcie jej samej dla kobiet. Fotografowie naśladowując, dyskutując czy negując twórczość poprzedników, budowali, co oczywiste, męskocentryczną tradycję, pomijając sztukę kobiet. Spychana na margines stawała się nieznana również dla nowych pokoleń artystek, nieświadomych własnej historii. Proces ten widoczny jest znów w sferze języka, gdzie stopniowo wychodzą z użycia określenia „fotografistka” i „fotografka”, a dziś obydwie formy uważane są za nieprawidłowe. Już w okresie dwudziestolecia międzywojennego w artykułach unikano nie tylko słowa „fotograf”, ale też żeńskiej odmiany tego rzeczownika. Obydwie przywołane formy zostały zastąpione przez określenie „artysta”, co miało podkreślać przynależność nowego medium do dziedziny sztuk pięknych. Ten sam cel stawiał przed sobą Jan Bułhak, propagując nazwy „fotografika” i „fotografik”. Jednak popularne współcześnie określenie „fotograficzka” nie pojawiło się w piśmiennictwie dwudziestolecia. Obrazuje to próbę przekształcenia statusu samej fotografii, ale też zmianę pozycji kobiet w obrębie tej dziedziny.

Z perspektywy feministycznych metod badawczych historii sztuki problem XIX-wiecznych fotografek zawodowych, a przede wszystkim amateerek tworzących w okresie międzywojennym, jest niezwykle interesujący. Dotyczy bowiem artystek, które pozostawały ze świata sztuki podwójnie wykluczone. Po pierwsze, były inne ze względu na przynależność płciową. Antoni Wieczorek, omawiając wystawę Janiny Mierzeckiej, pisał: „Musimy mieć na względzie fakt, że mamy do czynienia z płcią piękną – z artystką”¹¹. Po wtóre, dziedzina, którą uprawiały, przegrywała w relacji z malarstwem czy rzeźbą, a więc z kanonicznymi dziedzinami sztuki. Z biegiem lat fotografujące kobiety zostały usunięte też poza nawias historii fotografii, zyskując miano ciekawostki na tle dokonań mężczyzn.

AMATORKI. FOTOGRAFUJĄCE KOBIEТЫ W DWUDZIESTOLECIU MIĘDZYWOJENNYM

W XIX w. fotografia była traktowana przez kobiety zawodowo¹², jednak nazwiska Klementyny z Sanguzków hr. Małachowskiej, zapewne pierwszej polskiej dagerotypistki¹³, oraz późniejsze – Klementyny hr. Dzieduszyckiej, hr. Łosiówny czy ks. Marii Czartoryskiej, pojawiające się wśród autorów prac nadsyłanych do czasopism fotograficznych świadczą, iż fotografią zajmowały się także arystokratki i ziemianki¹⁴. Potwierdzeniem tego faktu była również działalność Marii z Byszewskich Lipowskiej, fotografującej architekturę, wnętrza, założenia ogrodowe oraz mieszkańców dworów ziemiańskich i pałaców Kielecczyny¹⁵, czy Jadwi-

⁷ *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1870, nr 112, s. 87.

⁸ W. Szymanowski, *Kronika tygodniowa*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1865, nr 325, s. 247.

⁹ *Echa Warszawskie*, „Przegląd Tygodniowy”, 1895, nr 22, s. 255.

¹⁰ Szymanowski, *op. cit.*, s. 247.

¹¹ A. Wieczorek, *Piąta indywidualna wystawa fotografii artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski”, 1929, nr 3, s. 63.

¹² O XIX-wiecznych prekursorkach: K. Puchała, *Kobiecego fotografowania artystycznego w Polsce w pierwszej połowie XX wieku (do 1945)*, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr hab. Joanny Sosnowskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. O pierwszych fotografkach zawodowych działających w Warszawie: K. Wardzińska-Lejko, *Pionierki fotografii zawodowej w XIX-wiecznej Warszawie*, „Fotografia”, 1978, nr 1, s. 47–48.

¹³ Małachowska wyemigrowała do Paryża po powstaniu listopadowym, skąd wysłała dagerotyp z widokiem stolicy Francji na wystawę Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności w 1839 r.: Żdżarski, *op. cit.*, s. 18.

¹⁴ *Dawna fotografia lwowska 1839–1939*, red. A. Żakowicz, Lwów 2004, s. 155, 156.

¹⁵ M. Holewiński, *Archiwalne fotografie dworów polskich wykonane na przełomie XIX i XX wieku przez Marię z Byszew-*



1. J. Wolska, bez tytułu, 1915–1918, negatyw szklany,
odbitka M. Dąbski, 2005, wł. prywat. M. Dąbski

gi Wolskiej portretującej okolicznych mieszkańców podkrakowskiego dworu Dołęga¹⁶ (il. 1). Ich działalność to wycinek zupełnie niezbadanego obszaru, jakim jest amatorska fotografia autorstwa Polek końca XIX i początku XX w., będąca, obok fotografii zawodowej, fundamentem artystycznej aktywności kobiet na polu fotografii w dwudziestoleciu międzywojennym.

Trudno stwierdzić, czy George Eastman, założyciel firmy Kodak, kierując do kobiet zajmujących się fotografią niezawodowo, hobbystycznie, swój prosty w obsłudze aparat fotograficzny, dostrzegł rodzącą się potrzebę, czy też sam, doskonałą reklamą, wywołał zapotrzebowanie. Na pewno znał dobrze fotografki takie jak Frances Benjamin Johnston czy Myrę Albert Wiggins – uważaną wręcz za pierwowzór Kodak Girl¹⁷. Kodak Girl – Dziewczyna Kodaka, reklamująca wyroby tej firmy, stała się jednym z najlepszych produktów marketingowych pierwszych dziesięcioleci XX w. i przyczyniła się do ogromnej popularności fotografii wśród kobiet¹⁸. Podstawowy przekaz reklam z wizerunkiem Dziewczyny Kodaka odwoływał się do stereotypu kobiety niepotrafiącej obsługiwać mechanicznych urządzeń – sugerował, że aparaty Kodaka są tak łatwe w użyciu, iż nawet kobieta potrafi z nich korzystać. Jednak przedstawiona pierwszy raz w 1893 r. młoda, niezależna, modna dziewczyna, ubrana najczęściej w charakterystyczną sukienkę w biało-niebieskie paski, zapowiadała również nadejście nowej kobiety. Jej atrybutami, obok niezbędnego aparatu, było wszystko, co nowoczesne, od najnowszych kapeluszy, przez uprawianie sportu, do „automobili”. Energiczna, samodziel-

skich Lipowską, [w:] *Dwór polski w XIX wieku. Zjawisko historyczne i kulturowe*. Materiały IV seminarium zorganizowanego przez oddział kielecki Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1998, s. 203–214.

¹⁶ Wystawa fotografii Jadwigi Wolskiej, wywołanych przez Michała Dąbskiego, przygotowana przez Karolinę Lewandowską, pokazywana była na przełomie listopada i grudnia 2005 r. w Instytucie Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego. Z tej okazji wydana została broszura z tekstem K. Lewandowskiej. O Dołędze zob.: A. L e o, *Dołęga – Nadwiślańskie Sopicowo*, Tarnów 1984.

¹⁷ <http://www.womeninphotography.org/archive08-Oct01/gallery/f2/book.html>

¹⁸ <http://www.kodakgirl.com/index.htm>



**KAŻDY
może fotografować
nowoczesnym aparatem
„Kodak”**

dzięki specjalnemu systemowi ratalnemu, który pozwala zaopatrzyć się w aparat w każdym większym fotoskładzie przy wpłacie małej zaliczki – reszta na 12 miesięcy

Kodak Retina
(36 zdjęć 24 × 36 mm)
zaliczka od zł 13

Uzupełnieniem każdego aparatu jest błona o najwyższych walorach a więc

27° Panatomic $\frac{17}{10}$

KODAK Sp. z o. o., Warszawa, Pl. Napoleona 5.



2. Reklama aparatu Kodak Retina, 1938, „Przegląd Fotograficzny”, 1938, nr 5, s. 1

na, do połowy lat 20. podbiła cały świat, od rodzimych Stanów Zjednoczonych po Chiny i Europę, dotarła także do Polski. Poznańskie „Wiadomości Fotograficzne” drukowały reklamy klisz Verichrome, na których modnie ubrana, nowoczesna kobieta fotografowała rodzinę wysiadającą z samochodu. W „Przeglądzie Fotograficznym” „automobil”, symbol postępu, był tłem dla fotografującej kobiety w charakterystycznej, pasiastej sukience Dziewczyny Kodaka (il. 2). Sprzęt fotograficzny także reklamowano jako wspianą, świąteczny podarunek dla dziewczynek i faktycznie stał się częstym upominkiem, którym mężczyźni obdarowywali swoje żony i córki. Aparat fotograficzny był urodzinowym lub gwiazdkowym prezentem Janiny Mierzeckiej czy Zofii Chomętowskiej i zapewne wielu innych kobiet.

„Wiktor często zaglądał do pokoju Julci po książki, po fotografie, które Julcia wywoływała”¹⁹ – pisał w 1932 r. Jarosław Iwaszkiewicz w *Panny z Wilka*, potwierdzając zarazem, iż fotografujące dziewczęta i kobiety nie były w tym czasie zjawiskiem niespotykanym. Właśnie zainteresowanie nowym medium dodatkowo sprawiło, że postać Julci stała się bardziej intrygująca i bliższa głównemu bohaterowi opowiadania. I choć Janina Mierzecka wspominała, że „nie spotkała [...] rówieśnic, które zajmowały by się pstrykaniem”²⁰, liczba kobiet parających się w międzywojniu fotografią jako hobby wydaje się być znaczna. Właśnie amatorska fotografia, początkowo uprawiana hobbystycznie – by często przekształcić się w artystyczną – stała się jednym z ciekawszych elementów kulturowych rzeczywistości wolnej Polski. Łatwość w dotarciu do potrzebnych materiałów i względna prostota obsługi czyniły ją świetnym narzędziem rejestracji zewnętrznego świata, dostępnym także dla kobiet. Do nich kierowano przekaz reklamy, a na stronach czasopism obok Dziewczyny Kodaka pojawiły się artykuły skierowane w szczególności do fotoamateerek. Janina Mierzecka w „Fotografie Polskim” w 1930 r. opublikowała tekst *Rodzice, dziecko i aparat. Luźne uwagi* –

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Panny z Wilka*, Warszawa 1979, s. 23.

²⁰ J. Mierzecka, *Mój świat, moje czasy*, Warszawa 1989, s. 7.

matkom na Gwiazdkę²¹, w którym udziela wskazówek tym matkom, które kupiły aparat „z powodu dziecka”. Część artystek od takich właśnie zdjęć zaczynała, sama Mierzecka pisała, że od czasu urodzenia syna nie rozstawała się z aparatem²². Jednak trzeba wspomnieć, iż wśród doświadczonych fotografek portrety dzieci należały do rzadkości, co zapewne wynikało z chęci zaakcentowania swego profesjonalizmu.

Na to, że kobiety zajmowały się amatorsko fotografią, a także należały do czytelników czasopism fotograficznych, wskazuje również wzmianka zamieszczona w „Fotografie Polskim”, polecająca najlepszy sposób mycia rąk, „aby uniknąć zażółcenia rąk i paznokci przy pracy w ciemniach, co bywa specjalnie przykre dla kobiet”²³. Przede wszystkim jednak ten fakt potwierdzają zdjęcia nadsyłane przez fotoamatorki do sekcji zajmujących się oceną prac. I choć oczywiście było ich dużo mniej w porównaniu z liczbą męskich autorów, ich obecność jest zauważalna. Panie były dostrzegane i doceniane także przez redaktorów gazet. „Znacznie lepsze [od wcześniej omawianych fotografii innego autora] są prace pani G.T., a tym są miłsze, że dawno już płeć piękna nie nadesłała nic do poradni”²⁴ – pisał dziennikarz „Fotografia Polskiego”, wyrażając tym samym akceptację i zachętę dla innych fotoamateerek.

Specyfiką obecności kobiet w obrębie fotografii amatorskiej była także ich stosunkowo mała aktywność w organizacjach miłośników tego medium. Wydaje się bowiem, że choć posiadanie aparatu w sferach inteligentkich i urzędniczych, niezależnie od płci, było dość częste, jednak liczba działaczek w towarzystwach fotograficznych, szczególnie w latach 20., ograniczała się do kilku, ciągle powtarzających się nazwisk. Lata 30. przyniosły na tym polu pewną zmianę, spowodowaną z jednej strony ciągłą ewolucją w sferze obyczajowej i wzrastającą akceptacją udziału kobiet w życiu publicznym, z drugiej strony zaś powiększała się liczba i znaczenie samych organizacji²⁵. W środowisku warszawskim na wzrost aktywności kobiet w dziedzinie fotografii istotne znaczenie miało również otwarcie w 1929 r. kursów fotograficznych dla dziewcząt, które, choć skierowane były na naukę fotografii zawodowej, duży nacisk kładły również na kształcenie artystyczne²⁶.

Wśród wielu organizacji kobiecych nie istniała natomiast żadna skupiająca jedynie fotoamatorki. Oprócz przyczyn prozaicznych, związanych najczęściej z brakiem czasu na hobby u kobiet zajętych domem czy pracą, znaczenie wydaje się mieć także specyficzna w dwudziestolecie sytuacja samej fotografii. Podstawowym zadaniem towarzystw skupiających miłośników fotografii, obok działalności wydawniczo-wystawieniowej, była batalia o uznanie fotografii za sztukę. Znane jest porównanie sytuacji kobiety i robotnika, których „łączy ta wspólna cecha, że są uciskani”²⁷; zestawienie to można przywołać także tutaj. Położenie kobiet fotografek było w pewnym sensie, choć w innej skali, zbliżone do pozycji aktywistek walczących o prawa robotników. Socjalistki w swych postulatach niechętnie podnosiły osobno kwestię kobiecą, „widząc w tym zagrożenie dla efektywności walki o interesy proletariatu”²⁸. Można powiedzieć, że podobnie, podwójnie upośledzone były kobiety w organizacjach fotograficznych. Wśród haseł kampanii na rzecz docenienia wartości fotografii, sam Jan Bułhak postulował, używając języka XIX-wiecznych bojowniczek o prawa kobiet, „emancypację fotografii artystycznej w Polsce”²⁹. Zapewne w takiej atmosferze trudno było fotografkom wspominać o kwestiach kobiecych. Z drugiej strony, istniała również pewna solidarność między fotografkami bez względu na płeć – jedność we wspólnych staraniach o docenienie artystycznych wartości fotografii, w których każdy głos miał znaczenie.

²¹ E a d e m, *Rodzice, dziecko i aparat. Luźne uwagi – matkom na Gwiazdkę*, „Fotograf Polski”, 1930, nr 12, s. 239–240.

²² E a d e m, *Cale życie z fotografią*, Kraków 1981, s. 10.

²³ *Drobiazgi techniczne*, „Fotograf Polski”, 1939, nr 3, s. 45.

²⁴ T a t r z a n, *Ocena prac*, „Fotograf Polski”, 1930, nr 8, s. 163.

²⁵ J. P i w o w a r s k i, *Wileńskie organizacje fotograficzne w okresie międzywojennym*, [w:] *Materiały VI Sympozjum Dydaktyki Fotografii „Fotografia wczoraj, dziś i jutro”*, Częstochowa 2001, s. 41–52, s. 44, 49; I. P ł a ż e w s k i, *Dzieje polskiej fotografii*, Warszawa 2003, s. 432; J. B u s z a, *Fotografia w Polsce 1918–1939*, „Foto”, 1987, nr 1–2, s. 24.

²⁶ O dwuletnich kursach fotograficznych dla kobiet, organizowanych od 1929 r. w Państwowej Szkole Przemysłowo-Handlowej w Warszawie przy ul. Górnośląskiej 31: J. P i w o w a r s k i, *Polska fotografia artystyczna w okresie międzywojennym*. Podłoże organizacyjne, rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. A. Ryszkiewicza, Warszawa 1993, mps w IS PAN, Zb. Spec., nr inw. 1697; A. Ż a k o w i c z, J. F i r e k - S u d a, *Nauczanie fotografii w Polsce w latach 1839–1980*, Częstochowa 1982, s. 57; oraz liczne artykuły J. Sunderlanda i S. Schönfelda w prasie specjalistycznej i codziennej.

²⁷ Cyt. za: S. d e B e a u v o i r, *Druga płeć*, tłum. G. M y c i e l s k a, M. L e ś n i e w s k a, Warszawa 2003, s. 143 i n.

²⁸ D. K a ł w a, *Model kobiety aktywnej na tle sporów światopoglądowych*, [w:] *Równe prawa i nierówne szanse. Kobiety w Polsce międzywojennej*, zbiór studiów pod red. A. Ż a r n o w s k i e j i A. S z w a r c a, Warszawa 2000, s. 150.

²⁹ J. B u ł h a k, *Emancypacja fotografii artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski”, 1927, nr 10, s. 202–205.

W CIENIU IDEI. FOTOGRAFIE JANINY MIERZECKIEJ

W polskiej fotografii artystycznej lat 20. i 30. dominował piktorializm, uznany za najlepszą ideę, mogącą wprowadzić nowe medium do świata sztuki. W ramach tego prądu tworzyło wiele kobiet, których fotografie w różnym stopniu wpisywały się w jego założenia. Niektóre artystki były głównymi przedstawicielkami tego nurtu, inne inspirowały się jedynie pewnymi wątkami i na ich podstawie kształtowały własny styl, niejednokrotnie negując, mniej lub bardziej świadomie, wartości piktorialne. Niewątpliwie najbardziej utytułowaną spośród piktorialistek była Janina Mierzecka (1896–1987). Dzięki publikowanym wspomnieniom wiele zdarzeń z jej życia i okoliczności powstania najsłynniejszych zdjęć jest powszechnie znanych. Oczywisty jest ogromny wpływ Henryka Mikolascha, słynnej postaci lwowskiego środowiska fotograficznego, na młodą artystkę, symbolicznie przypięczonego przywiązaniem fotografiki do swego wizerunku jego autorstwa. Charakter Mierzeckiej, a także atmosferę, w jakiej przyszło jej działać, doskonale obrazuje historia przywołana przez nią w *Całym życiu z fotografią*. W 1929 r., będąc na III Międzynarodowym Salonie Fotografiki, postanowiła odwiedzić Bolesława Gardulskiego, animatora poznańskiego ruchu fotograficznego. „Mąż mój mocno zaprotestował – wspominała – motywując, że to nie wypada, aby niewiasta odwiedzała mężczyznę w domu – nie wiedziałam nawet czy jest kawalerem, czy żonaty. Postawiłam sprawę prestiżowo, uważając takie stanowisko w latach niemal już trzydziestych za anachronizm”³⁰.

Janina Mierzecka sławę zdobyła dzięki portretem, jednak warto przyjrzeć się innym jej fotografiom, które wskazują na odmienne, choć niekwestionujące wartości piktorialnych, obszary zainteresowań artystki. Należą do nich przede wszystkim prace, które powstały w latach 30. Przełom trzeciego i czwartego dziesięciolecia XX w. był istotny pod względem zmian w technice fotograficznej, które przyniosły nowoczesne, małe i lekkie aparaty małoobrazkowe³¹. Ich pojawienie się było jednym z bodźców rozwoju nowej rzeczowości. Powszechnie uważa się, że prąd ten został niemal jednogłośnie odrzucony przez polskich fotografików, którzy będąc pod ogromnym wpływem Jana Bułhaka, pozostali wierni anachronicznemu już wówczas piktorializmowi. Mierzecka jednak nową rzeczowość oceniała mniej surowo niż na przykład jej lwowski kolega Józef Świtkowski, zdecydowany przeciwnik nowej tendencji. We wspomnieniach pisał: „Wcale nie gardzieliśmy nowymi możliwościami kompozycyjnymi, które się przed nami otworzyły. Nie fotografowaliśmy wprawdzie śrubek i zawiniętych kołnierzyków, jak Niemcy, bo i po co. Tyle było naokoło nas pięknych roślin i przedmiotów, które zmieniały swe kształty i stosunek do otoczenia w zależności od naszej woli”³². Niewątpliwie na pojawienie się w twórczości fotografiki zdjęć, odbiegających od wcześniejszych, typowo piktorialnych portretów i pejzaży, mógł mieć wpływ ruch zapoczątkowany w Niemczech. Zmiana ta mogła być również spowodowana nagłą śmiercią Henryka Mikolascha³³. Być może odejście mistrza uwolniło artystkę od przekonania, że musi potwierdzać i podtrzymywać jego ideały. Fotografka nie odrzuciła całkowicie piktorializmu, ale zdjęcia takie jak *Liny okrętowe* z 1932 r. obrazują odchodzenie od niego.

Fotografia ta przedstawia fragment drewnianego pokładu łodzi oraz barierkę burty z przywiązanymi do niej sznurami, rzucającymi cień na deski. W tle widoczna jest migocząca tafla wody i daleki brzeg. Biegące ukośnie drewniane belki wyznaczają rytm, powtórzony przez poręcz i linię horyzontu, przecinają go i hamują pionowe liny i ich cienie. *Liny okrętowe* ze względu na temat, nietypowe ujęcie, stanowiące wycinek świata, fascynację przedmiotem i jego cieniem, są fotografią bliską nowej rzeczowości, a przede wszystkim ilustrują cytowaną wyżej myśl Mierzeckiej. Rzeczywistość tego zdjęcia „zmieniła swój kształt i stosunek do otoczenia”³⁴ i zgodnie z zamierzeniem artystki stała się geometryczną powierzchnią linii i plam.

Pracami, w których krzyżują się wpływy piktorializmu i nowej rzeczowości jest para zdjęć *Na Kaziukach* z 1939 r. Fotografie z wileńskiego jarmarku, powstałe już w kilka lat po największym zainteresowaniu niemieckim nurtem, pokazują jak Mierzecka w twórczy sposób wykorzystała jego założenia. *Na Kaziukach I* przedstawia stertę wiklinowych koszy, o sześciennych, kanciastych kształtach. W tle rozmyci i prawie niewidoczni są ludzie zwiedzający targ. Sam temat – ludowego jarmarku – często podejmowany był przez

³⁰ Mierzecka, *Całe życie...*, s. 94.

³¹ Pierwszym tego typu aparatem była Leica, produkowana od 1925 r., następnym lustrzany aparat dwuobiektywowy Rolleiflex (1929): T. Cyprian, *Fotografia. Technika i technologia*, Warszawa 1955, s. 11–12.

³² Mierzecka, *Całe życie...*, s. 84.

³³ Henryk Mikolasch popełnił samobójstwo w 1931 r., A. Żakowicz, *Henryk Mikolasch (1872–1931) fotograf i dydaktyk*, Wrocław 1998, s. 31.

³⁴ Mierzecka, *Całe życie...*, s. 84.

fotografów³⁵, ale artystka ukazała go z innej perspektywy. Najciekawsza okazała się dla niej być faktura przedmiotu, światło i cień biegnące po chropowatych załamaniach wikliny. Fotografia ta staje się jeszcze bardziej intrygująca w zestawieniu z drugą z cyklu. *Na Kaziukach II* obrazuje masę glinianych naczyń. Okrągłe, gładkie dzbany tworzą opływowy wzór, ich ciemne wnętrza odcinają się od cienkich, jasnych linii brzołów. Razem te zdjęcia stają się synonimem dwóch przeciwstawnych pierwiastków istniejących tak w przyrodzie, jak i w kulturze. Prostokątne, geometryczne, szorstkie kosze, ułożone chaotycznie jeden na drugim kontrastują z obłymi, miękkimi formami dzbanów, tworzącymi poziomą kompozycję. Równocześnie *Na Kaziukach I i II* pozostają fotografiami o etnograficznym rysie, rejestrującymi zachowania, zwyczaje i, jak w tym wypadku, wytwory związane z popularnymi typami ludowymi.

Od stylistyki piktorialnej Janina Mierzecka odeszła całkowicie w niezwykle interesującym cyklu *Ręka pracująca*, który czasem powstania zbliżony jest do słynnego projektu Augusta Sander. Zdjęcia Mierzeckiej stworzone zostały na potrzeby pracy naukowej męża, Henryka Mierzeckiego, znanego lekarza dermatologa. W połowie lat 20. rozpoczął on badania ręki ludzkiej, jako „narządu najbardziej narażonego na schorzenia skóry”³⁶. Przebadał kilka tysięcy dłoni pod kątem zmian chorobowych wynikających z rodzaju wykonywanej pracy. Fotografie będące ilustracją pracy naukowej, wykonane przez żonę, Henryk Mierzecki pokazał po raz pierwszy na zjeździe dermatologicznym w Genewie, w 1931 r. O wydarzeniu wspominał w swoim pamiętniku: „Na zjeździe tym eksponowałem pierwsze moje zdjęcia z zakresu ręki pracującej, które znalazły duże uznanie, a na zapytanie uczestników zjazdu, kto wykonał te piękne fotografie, oświadczyłem, że moja żona. Wówczas profesor Oppenheim, który posiadał znany zbiór fotogramów z zakresu chorób zawodowych, oświadczył, iż to nie sztuka, skoro dysponuję domowym, nadwornym fotografem (Haus Hofphotograph)”³⁷. Zebrany przez Mierzeckich materiał naukowy został wydany w liczbie dwustu egzemplarzy we lwowskiej Książnicy Atlas, tuż przed II wojną światową³⁸. Drugie wydanie, opublikowane za ledwie w liczbie siedemdziesięciu pięciu egzemplarzy, ukazało się w 1947 r.³⁹ i stanowi unikat także z powodu oryginalnych zdjęć dołączonych do każdego egzemplarza.

Mimo że *Ręka pracująca* powstawała jako dokumentacja naukowa, fotografie odniosły tak duży sukces, iż artystka postanowiła pokazać je jako samodzielną wystawę. Cykl był eksponowany między innymi w Wielkiej Brytanii na 76. wystawie Royal Photographic Society w 1931 r., oraz na 17. Międzynarodowej Wystawie Indywidualnej w Tokio w 1934 r.⁴⁰ Właśnie ich obecność na międzynarodowych salonach fotograficznych i w publikacjach albumowych pozwala stwierdzić, że miały one dla Mierzeckiej wartość artystyczną. Później pisała nawet, że *Ręka pracująca* była albumem fotograficznym z tekstem męża, a nie pracą naukową ilustrowaną jej zdjęciami⁴¹.

Z dzisiejszej perspektywy ten zbiór 120 fotografii stracił swą aktualność merytoryczną, zyskał natomiast moc artystyczną, stając się niezwykłym studium ręki ludzkiej. Siła cyklu wynika również z tego, iż każde ze zdjęć jest zarazem portretem konkretnego człowieka, określonego przez zawód, jaki reprezentuje, jest świadectwem pracy i życia, co każe znów przywołać fotografie Sander. Zniszczone ręce robotnika fabryki, jak wyciosane z kamienia, fotografowane od dołu, układają się w gest czerpania wody (il. 3a). Fenomenalnie oświetlona, przecinająca diagonalnie płaszczyznę zdjęcia, okaleczona dłoń grabarza, tworzy abstrakcyjną kompozycję (il. 3b). Zgięta ręka fryzjera, otoczona przy nadgarstku przez świecący w ciemności, biały mankiet, wydaje się trzymać jeszcze nożyczki (il. 3c). Pomarszczone ręce robotnika, oparte na kolanach, są dzięki temu, jako jedne z nielicznych, osadzone w rzeczywistości (il. 3d). Zaciśnięta, pulchna pięść kucharza (il. 3e). Złożone jak do modlitwy, lecz poziomo obrócone, geometryczne dłonie introligatora (il. 3f). Wszystkie one tworzą alfabet osobowości ludzkich, jednak inaczej niż u niemieckiego fotografa, przez zróżnicowany układ stają się rozbudowanym ornamentem, dekoracyjnym wzorem.

Wśród nich znajduje się także zdjęcie podpisane jako dłonie fotografa, choć przedstawia ono fotografowane od góry ręce kobiece (il. 3g). Mierzecka była przez wiele lat rzemieślniczką, prowadziła warsztat

³⁵ Wileński targ z przełomu XIX i XX w. fotografował między innymi Stanisław Fleury, J. B u ł a k, *O pierwszych fotografiach wileńskich w XIX wieku*, „Fotograf Polski”, 1939, nr 3, s. 51.

³⁶ <http://www.wiw.pl/wielcy/kwartalnik/MierzeckiHenryk.asp>

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Mierzecka, *Mój świat...*, s. 10.

³⁹ *Z ruchu wydawniczego*, „Świat Fotografii”, 1948, nr 8, s. 34.

⁴⁰ *Ibidem*.

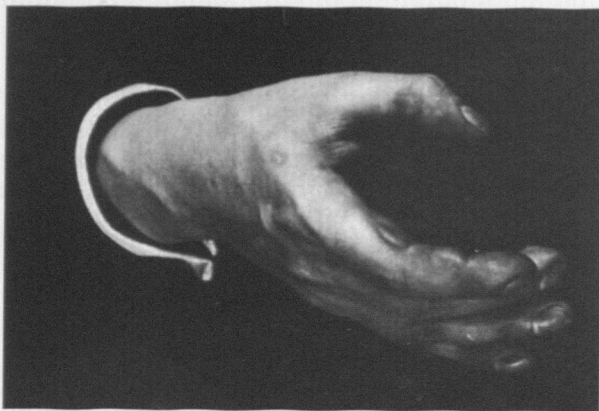
⁴¹ Mierzecka, *Cale życie...*, s. 10.



a. *Ręce robotnika fabryki*



b. *Ręka grabarza*



c. *Ręka fryzjera*



d. *Ręce robotnika*



e. *Ręka kucharza*



f. *Ręce introligatora*



g. *Ręce fotografki*

3. J. Mierzecka, *Ręka pracująca*, 1925–1930, Biblioteka Narodowa w Warszawie

początkowo z Mikolaschem, później sama. Odpowiadała więc profilowi osoby pracującej zawodowo. Jeśli jej mąż chciał przedstawić dłonie profesjonalnego fotografa, nie musiał szukać daleko. Można z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że między zdjęciami rąk ludzi różnych zawodów znajduje się oryginalny autoportret Mierzeckiej. Przedstawiła się ona jako skromna, ale silna osoba, z palcami dłoni przyciśniętymi jeden do drugiego, z pomalowaną połową paznokci, co można odczytać jako symbol rozdwojenia – między fotografię artystyczną i zawodową, między męski świat sztuki a tradycyjnie kobiecy.

Janina Mierzecka, dzięki swemu charakterowi, mogła funkcjonować w męskim środowisku fotograficznym na równi z kolegami fotografami. W dużej mierze pełniła stereotypowo pojmowaną, męską rolę, zarówno w Lwowskim Towarzystwie Fotograficznym, jak i w Związku Polskich Towarzystw Fotograficznych, gdzie była niezastąpioną organizatorką wystaw, spotkań oraz zjazdów. Również w omówieniach fotografii Mierzeckiej krytycy często posługiwali się przymiotnikami: silne, zdecydowane, chcąc podkreślić, że, mimo iż jest kobietą, jej prace noszą męskie cechy, co było uważane za zaletę⁴². Widoczna jest tu bliskość postaw przedstawicieli piktorializmu i impresjonizmu. W obydwu, tworzonych przez mężczyzn nurtach kobiecy musiały udowodniać swój talent, stając się męskie, mężczyźni przeciwnie. „Kobięcy sentyment i zamyslenie”⁴³ jako element tych kierunków był akceptowany czy nawet wymagany. Sama Mierzecka wydawała zgadzać się z przywołanymi opiniami, z jednej strony rozumiejąc, że równa fotografom-mężczyznom może stać się tylko przejmując ich atrybuty, z drugiej strony, rzeczywiście były one bliskie jej temperamentowi. We wspomnieniach pisała: „Miękkie, monoklowe prace Adama Brodowicza, pełne kobiecego sentymentu i zamyslenia, zupełnie różne były od moich prac, podówczas o charakterze męskim, zdecydowanym – wedle zgodnej opinii recenzentów”⁴⁴. W jej przypadku taka postawa, w pewnej mierze, ograniczała możliwości rozwoju. Mierzecka bała się zanegować konserwatywny piktorializm, by nie stracić wyrobionej pozycji. Najciekawsze – fotografie dokumentalne czy te bliższe nowej rzeczowości ukrywała w cieniu powszechnie docenianych, piktorialnych portretów i pejzaży.

PODRÓŻE Z LEICĄ. TWÓRCZOŚĆ ZOFII CHOMĘTOWSKIEJ I JULII PIROTTE

Z piktorializmu wyrasta również twórczość innej, w dużej mierze zapomnianej artystki, Zofii Chomętowskiej (1904–1991). Była zubożałą arystokratką, która pracą zdobyła niezależność i samodzielność⁴⁵. Po wojnie wyjechała do Argentyny, co niewątpliwie wpłynęło na znajomość jej twórczości. Chomętowska używała Leici, przez co tematykę typową dla piktorialistów przedstawiała w wyjątkowy sposób. Wyprodukowany w 1925 r., poręczny, lekki aparat niósł nowe możliwości i szybko stał się synonimem nowoczesnej fotografii, medium, które odkrywało bliskie życiu tematy i unikało wtórnej pracy nad odbitką. Zofia Chomętowska swoją Leicę kupiła w 1927 r. Mimo panującej w środowisku niechęci do „małoobrazkowców”, „pstrykaczy” jak nazywano fotografów posługujących się aparatami tego typu, Chomętowska szybko zyskała uznanie krytyków oraz artystów i zawsze podkreślała, iż „zdobycie pewnej popularności w dziedzinie fotografii zawdzięcza jedynie Leice”⁴⁶. Jej prace zaczęły pojawiać się na wystawach początku czwartej dekady XX w., a w latach poprzedzających wybuch wojny była uznawana za jedną z najlepszych polskich fotografek. Początkowo fotografowała głównie rodzinne Polesie. Rzeki, jeziora i przede wszystkim ludzie tworzyli dla niej żywą tkankę innej rzeczywistości. Nie interesowały jej estetyzowane widokówki: „pocztówkowe widoki mnie nie satysfakcjonowały, szukałam inspiracji dla innych form” – mówiła⁴⁷. Docierała do nieodkrytych zakątków Polesia razem z rybakami i myśliwymi, będącymi dla niej częścią natury⁴⁸. „Często

⁴² W recenzji z wystawy indywidualnej Mierzeckiej pióra Antoniego Wieczorka pojawiło się stwierdzenie: „Najbardziej »po męsku« potraktowała artystka twarz męską o dość niesamowitym wyglądzie, p.t. *Oczy. Jest to pierwszorzędną głową*”, A. Wieczorek, *Piąta Indywidualna Wystawa Fotografii Artystycznej w Polsce*, „Fotograf Polski”, 1929, nr 3, s. 63–64.

⁴³ J. Mierzecka, *Z dziejów fotografii polskiej*. Henryk Mikolasch, „Fotografia”, 1957, nr 4, s. 81.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ W latach 30. i 40. utrzymywała rodzinę z prowadzenia antykwarium „Krynolina”, S. Bóldok, *Antykwarium artystyczne, salony i domy aukcyjne. Historia warszawskiego rynku sztuki w latach 1800–1950*, Warszawa 2004, s. 197.

⁴⁶ Z. Chomętowska, *I ja też*, „Leica w Polsce”, 1939, nr 2, s. 14.

⁴⁷ A. Becquer Casaballe, *Zofia Chomętowska: Una leica y una pasión*, „Fotomundo”, 1978, nr 124, s. 23.

⁴⁸ Inną fotografką, którą urzekło Polesie, była Louise Arner Boyd, U. Czartoryska, S. Gibson-Mikoś, *Więś polska roku 1934 w fotografii Louise Arner Boyd*. Katalog wystawy, Muzeum Sztuki w Łodzi, wrzesień–październik 1987, Łódź 1987.



4. Z. Chomętowska, *Pracznia*, przed 1936, *Leica w Polsce*, 1936



5. J. Pirotte, *Pracznia*, pocz. lat 40. XX w., Żydowski Instytut Historyczny

po pas w wodzie, a nawet czasem z poziomu wody, albo uczepiona jakiegoś pnia przybrzeżnego jedną ręką, drugą operując aparatem, mam możliwość utrwalić na błonie, dosłownie momenty szybko umykającego motywu⁴⁹ – pisała w zbiorowej publikacji na temat Leici z 1934 r. Chomętowska, czym różniła się od zwolenników fotografii malarskiej, nie negowała mechaniczności fotografii, a nawet podkreślała fakt, iż Leica daje możliwość machinalnego utrwalania wyszukanych przez siebie motywów⁵⁰, przekładając tym samym ciężar tworzenia dzieła fotograficznego z pracy w laboratorium na wybór konkretnego kadru. Krytyk Jan Sunderland podkreślał: „Sztuka Chomętowskiej należy do »czystej fotografii«, w której artysta bardzo mało przetwarza, cały akcent kładąc na wybór [...] wycinka świata”⁵¹.

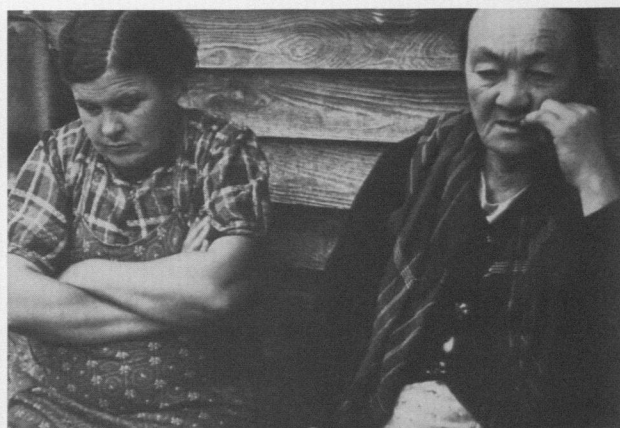
Jedną z bardziej znanych prac Zofii Chomętowskiej z pierwszego, poleskiego okresu twórczości jest *Pracznia* z 1933 r. (il. 4). Często eksponowana na wystawach, opublikowana została również we wspomnianym wyżej zbiorze *Leica w Polsce*. Przedstawia drobną, wiejską kobietę, mocno stojącą na pniu drzewa, energicznie wyciągającą z jeziora pranie. Wieśniaczka, odwrócona tyłem do oglądających, ma na głowie białą chustę, będącą najjaśniejszym punktem całości. Świetna kompozycja, zbudowana z dwóch brył – ukośnego konaru i zwartej postaci kobiecej, tematycznie przywołuje zdjęcie innej, polsko-belgijskiej fotografki – Julii Pirotte (1908–2000), która posługiwała się dokładnie takim samym aparatem fotograficznym, co Zofia Chomętowska – Leicą Elmar 3,5⁵².

⁴⁹ Z. Chomętowska, *Na wodach Polesia*, [w:] *Leica w Polsce*, Warszawa 1936, s. 20.

⁵⁰ „Tylko taki aparat daje możliwość łatwego uchwycenia zdjęcia i w najodpowiedniejszej, wybranej przeze mnie chwili i jest prędko gotów do utrwalenia następnego, co mogę zrobić machinalnie”, Z. Chomętowska, *Z Leicą na wodach Polesia*, „Foto”, 1933, nr 2, s. 13.

⁵¹ J. Sunderland, *Zofia Chomętowska*, „Gazeta Polska”, 2 VI 1939, mps w IS PAN, Zb. Spec., nr inw. 1416.

⁵² Chomętowska pracowała Leicą Elmar 3,5, później także Leicą Telyt, Becquer Casaballe, *op. cit.*, s. 24; Julia Pirotte dostała Leicę Elmar 3,5 od Suzanne Spaak: „Wiedząc, że jestem bez pracy, doradziła mi [Suzanne Spaak] zapisanie się na kursy dziennikarstwa i fotografii i dała mi Leicę Elmar 3,5, do której wciąż jestem bardzo przywiązana”, Vervoort, *A life of testimony*, [w:] Julia Pirotte. *Une photographie dans la Résistance*, Musée de la photographie Charleroi, Charleroi 1994, s. 103.



7. J. Pirotte, *Żony górników w Gardanne*, 1941, Żydowski Instytut Historyczny

6. Z. Chomętowska, *Kobieta poleska*, przed 1936, Leica w Polsce 1936

Julia Pirotte, z domu Diament, urodzona w Końskowoli pod Puławami⁵³, jako młoda dziewczyna wyjechała do Belgii⁵⁴, tu wyszła za mąż za Jeana Pirotte'a i zaczęła uczyć się fotografii⁵⁵. Po wybuchu II wojny światowej, uciekając przed Niemcami, dotarła do Marsylii, gdzie spędziła wojnę uczestnicząc w ruchu oporu. Właśnie tam, na początku lat 40. sfotografowała *Praczkę* (il. 5). Kobieta z chustką zakrywającą włosy, doskonale uchwycona przez fotografkę, nachyla się nad tarą. W tle widoczni są trzej chłopcy, z zacięciem obserwujący kobiety – i tę zajęta czynnością powszednią, i tę niezwykłą, fotografującą. Skośny układ fotografii zbudowany jest na linii biegnącej od drewnianej tary, przez stopy dzieci i krawędzie budynków. Te dwie fotografie, Chomętowskiej i Pirotte, na pozór łączy jedynie motyw piorzącej kobiety. Opisują zupełnie inne światy – polskiej wsi i marsylijskiego przedmieścia. Jednak ukryte oblicza obydwu postaci czynią z nich znak tamtych, minionych rzeczywistości. Ich autorki chowają się za swoją pracą, pozwalają im mówić za siebie. Nie pokazując twarzy kobiet stawiają widzów w pozycji podglądacza, podkreślając tym jego odrębność w stosunku do świata praczek. Są dokumentem, prostym, wyrazistym, doskonale przekazującym atmosferę opisywanych miejsc.

Wrażenie wyobcowania pozostawia także inna para zdjęć Chomętowskiej i Pirotte, przedstawiająca kobiety siedzące przed swoimi domami (il. 6, 7). Na fotografii pierwszej artystki widać starą, zwyczajnie ubraną kobietę z zakrytą głową. Złożone ręce trzyma na kolanach, tło dla jej postaci stanowi drewniana ściana wiejskiej chałupy. Równie prostą kompozycją jest portret dwóch marsylijskich kobiet autorstwa Pirotte. Ukazane na tle podobnej ściany z desek są równie odległe jak mieszkanka Polesia. Ich zmęczone twarze strzegą wejścia do domu, zatrzymują oglądających za zewnątrz. Drewniane ściany za ich głowami są znakiem własnego, niedostępnego świata, splecione ręce dodatkowo podkreślają izolację. Znowu wydaje się, że obydwie fotografki robiły swoje zdjęcia z podobnej pozycji niewidocznego obserwatora, któremu udało się

⁵³ U. Fuks, *Julia Sokolska-Pirotte. Wspomnienie*, „Gazeta Stołeczna”, dod. do „Gazety Wyborczej”, 31 VI 2000, s. 15.

⁵⁴ W Polsce Pirotte była aresztowana za przynależność do partii komunistycznej, do Belgii wyjechała w 1934 r. w obawie przed kolejnym uwięzieniem. Polskę opuściło również rodzeństwo Julii, brat wyjechał do Związku Radzieckiego, siostra do Paryża, Vervoort, *op. cit.*, s. 103.

⁵⁵ K. Mikołajczuk, *Spuścizna fotograficzna Julii Pirotte-Sokolskiej (1908–2000)*, praca dyplomowa napisana w Policealnym Studium Informacji, Archiwistyki, Księgarstwa w Warszawie pod kierunkiem I. Gass, mps w ŻIH w Warszawie, s. 1.

przeniknąć do rzeczywistości swoich modeli, choć z założenia obydwie – szlachcianka na poleskiej wsi i polska robotnica we francuskiej dzielnicy – były wobec niego obce.

Zofii Chomętowskiej z czasem bliższa stała się Warszawa, gdzie przebywała coraz częściej. Świetnie wykorzystwała możliwości, jakie dawało miasto, także w tematyce zdjęć, w których odwróciła się od pejzażu ku wnętrzom i architekturze⁵⁶. W stolicy była niezwykle aktywna. Objęła redakcję artystyczną czasopisma „Kobiety w pracy”⁵⁷, gazety programowo zajmującej się prawami kobiet, startowała w licznych konkursach fotograficznych. W 1936 r. wzięła udział w rywalizacji o etat artysty-fotografa w Ministerstwie Komunikacji⁵⁸. Organizatorzy tej akcji mieli podobno aż krzyknąć ze zdziwienia – „jak to, kobieta!”⁵⁹ – gdy dowiedzieli się, że autorem wybranego przez nich zbioru zdjęć jest Chomętowska. Jej argentyński biograf, który znał tę historię bezpośrednio od niej samej, tak skomentował to zdarzenie: „Przedwojenne społeczeństwo polskie nie mogło przyznać, że kobieta w ten sposób wybijała się na tle mężczyzn, ponieważ wciąż aktywność, jaką stanowiło fotografowanie, była silnie zmaskulinizowana. Kobieta miała zajmować się dziećmi i nie prowadzić zbyt aktywnego życia [...]. Jednak te uprzedzenia zostały przewyżczone i Zofia Chomętowska wzięła odpowiedzialność za to zadanie”⁶⁰. Było nim wykonanie zestawu fotografii propagujących piękno polskich miast i miasteczek, eksponowanych później w wagonach kolejowych, tramwajach i na stacjach.

Następny rok przyniósł Chomętowskiej kolejne prestiżowe zwycięstwo. „Ze specjalną przyjemnością konstatujemy, że i w tej dziedzinie sztuki wybija się na pierwsze miejsce kobieta”⁶¹ – pisała w recenzji w „Kobietach w pracy” inna fotografka, Krystyna Chróścicka-Neumanowa. Chomętowska zdobyła wówczas pierwszą nagrodę na otwartej w grudniu 1937 r. wystawie *Piękno Warszawy*⁶². W tym okresie fotografka opuściła rodzinne Polesie i przeniósła się na stałe do stolicy, która odtąd stała się główną bohaterką jej fotografii. Zmiana miejsca zamieszkania, a więc i trybu życia, spowodowała również dalszą ewolucję stylu Chomętowskiej. Choć już we wcześniejszych pracach można było spostrzec, iż fotografowała z pozycji dokumentalistki, dopiero koniec lat 30. przyniósł rozkwit tego rodzaju twórczości. Nowe formy w sztuce fotografiki obrazują takie zdjęcia jak *Konkurs hippiczny w Łazienkach* (il. 8), wyławiający z ruchliwego tłumu postać kelnera z tacą, czy doskonała fotografia fragmentu jednej z kamienic Starego Miasta, gdzie otwarte okna układają się w niczym niezakłócony rytm pionów. Zmianę zauważyli również recenzenci, lecz komentowali ją negatywnie. „Zauważyłem pewną zmianę techniki – pisał Marian Dederko – na którą zgodzić się nie mogę [...]. Wyczuwają się tu jakieś szkodliwe wpływy, z których pani Chomętowska musi się koniecznie otrząsnąć”⁶³. Przywołana opinia pokazuje, jak trudno było, nawet tak uznanym i wpływowym artystkom jak Chomętowska, przedstawić twórczość odbiegającą od piktorialnych wzorców. Jej fotografie były nagradzane, gdy mieściły się w określonych ramach, gdy wychodziła poza nie, spotykała się z dużo ostrzejszą reakcją niż próbujący je przekraczać mężczyźni.

Wygrana w konkursie *Piękno Warszawy*, zamieszkanie w stolicy oraz znajomość z prezydentem miasta Stefanem Starzyńskim⁶⁴ i fotografem Tadeuszem Przypkowskim, z którym Chomętowska współpracowała już wcześniej, spowodowały, iż okazała się ona idealną kandydatką do współtworzenia słynnego projektu przygotowywanego z inicjatywy prezydenta Starzyńskiego. Wystawę *Warszawa wczoraj, dziś i jutro*, otwar-

⁵⁶ Mówiła: „Od pewnego czasu zauważyłam u siebie wyraźny pociąg do wnętrza na niekorzyść pejzażu”, Chomętowska, *I ja...*, s. 16.

⁵⁷ Miesięcznik „Kobiety w Pracy” stanowił kontynuację czasopisma „Gontyna”, które wychodziło od czerwca 1937 r. „Gontyna”, nawiązując nazwą do świątyni pogańskiej dawnych Słowian, była czasopismem odwołującym się do jedności wszystkich Słowian, walczącym o równe prawa dla kobiet w dziedzinie ekonomii, praw społecznych i równego wykształcenia we wszystkich krajach. „Kobiety w pracy”, które po raz pierwszy ukazały się w styczniu 1938 r., podtrzymywały tę linię, podkreślając dodatkowo wartości chrześcijańskie i narodowe.

⁵⁸ E. Borecka, *Pół wieku Warszawy w fotografii Zofii Chomętowskiej*, Warszawa 1979, s. 3.

⁵⁹ Becquer Casaballe, *op. cit.*, s. 24.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ K. Chróścicka-Neuman, *Fotografika w stolicy*, „Kobiety w pracy”, 1938, nr 3, s. 22.

⁶² J. Piwowarski, *Fotografia artystyczna i jej wystawiennictwo w Polsce okresu międzywojennego*, Częstochowa 2002, s. 147; Borecka, *op. cit.*, s. 3.

⁶³ M. Dederko, *Wystawa indywidualna pani Chomętowskiej*, „Fotograf Polski”, 1936, nr 8, s. 20.

⁶⁴ Stefana Starzyńskiego Chomętowska poznała przez Martę Krasieńską, która przedstawiła ją prezydentowi: „Oto moja siostrzenica Drucka-Lubecka, obecnie Chomętowska, i laureatka fotograficznego konkursu *Piękno Warszawy*”, Z. Chomętowska, *Warszawa wczoraj, dziś i jutro*, [w:] *Wspomnienia o Stefanie Starzyńskim*, Warszawa 1982, s. 257.



8. Z. Chomętowska, *Konkurs hipiczny w Łazienkach*, lata 30. XX w., Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

tą w październiku 1938 r. w Muzeum Narodowym⁶⁵, oparto w dużej części na fotografiach, których główną autorką, obok Tadeusza Przypkowskiego, była Zofia Chomętowska. Przypominając, jak te prace przebiegały, Chomętowska pisała – „[Starzyński] polecił mi wówczas sfotografować wszystko, co będę uważała za zasługujące na unowocześnienie lub zmianę; tak więc powstał dziwny zbiór niecodziennych zdjęć – Zakłady Oczyszczania Miasta, wysypiska, hycel, szalety miejskie, szare, ponure i niezdrowe dzielnice. Zdjęcia te miały zostać dołączone do materiałów na wystawę”⁶⁶. Cała ekspozycja została podzielona na dwadzieścia cztery tematy⁶⁷, wielokrotnie ilustrowane pracami Chomętowskiej⁶⁸. Fotografka dokonała również dokumentacji samej wystawy. Zdjęcia te pozwalają na częściową identyfikację z pracami zachowanymi w Muzeum Historycznym m. st. Warszawy. Są one świadectwem wyjątkowego, dokumentalnego talentu Chomętowskiej.

Fotografie, eksponowane prawdopodobnie w ostatniej sali, zatytułowanej *Uprzątnię miasta*, pokazują warszawskie wysypiska śmieci z tego czasu. Prace te stały w opozycji do piktorializmu, choć trzeba pamiętać, że wykonała je fotografka należąca zarówno do Fotoklubu Polskiego, jak i Warszawskiego, a więc do dwóch prestiżowych stowarzyszeń zrzeszających zwolenników tego prądu. Chomętowska musiała wykazać się odwagą, nie tylko wybierając się do miejsc, do których kobiecie chodzić nie wypadało, ale także przeciwstawić się panującemu w fotografii nurtowi. Bowiem nawet jeśli artyści tworzyli fotografie dokumentalne, jak choćby Tadeusz Przypkowski, ich tematy należały wciąż do kategorii „uświęconych”, jak na przykład

⁶⁵ *Kronika*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. I, 1938, s. 195.

⁶⁶ Chomętowska, *Warszawa...*, s. 259.

⁶⁷ *Warszawa wczoraj, dziś i jutro. Przewodnik i plan wystawy. Warszawa w liczbach*. Katalog wystawy, Warszawa 1938, s. 44.

⁶⁸ Wygląd gotowej ekspozycji został dokładnie przez Chomętowską udokumentowany, stąd istnieje możliwość identyfikacji niektórych fotografii, choć, jak zaznacza w analizie tej dokumentacji Anna Kotańska, „artystka nie eksponowała bynajmniej widoków Warszawy, wykonanych przez siebie i Przypkowskiego, lecz starała się obiektywnie oddać charakter poszczególnych sal”, A. Kotańska, *Dokumentacja fotograficzna wystaw: Warszawa wczoraj, dziś i jutro (1938 r.) i Warszawa oskarża (1945) w zbiorach Muzeum Historycznego m. st. Warszawy*, „Almanach Muzealny”, t. 2, 1999, s. 295.



9. Z. Chomętowska, *Wytapianie tłuszczu z odpadków*, koniec lat 30., Muzeum Historyczne m.st. Warszawy



10. Z. Chomętowska, *Wysypisko śmieci*, koniec lat 30., Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

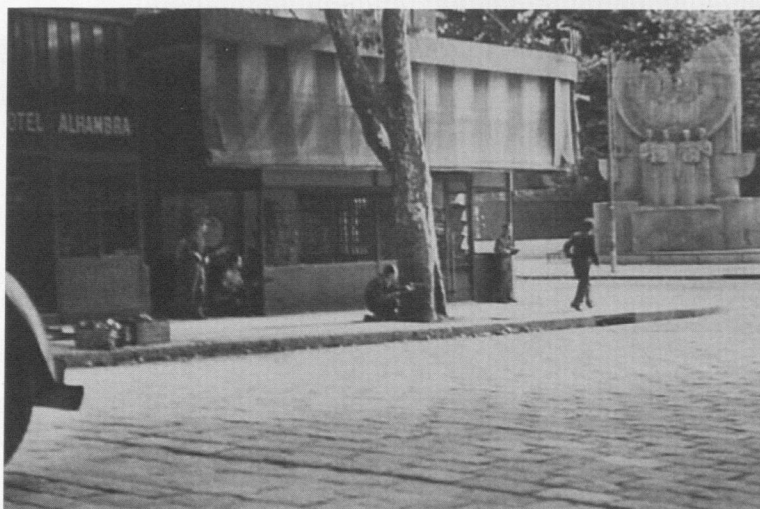
fotografia zabytków. Tymczasem zdjęcia Chomętowskiej ani tematem, ani kompozycją i techniką wykonania nie wpisują się w założenia piktorializmu. Przyglądając się fotografii, przedstawiającej wnętrze hali, w której wytapiany był tłuszcz z odpadów, trudno uwierzyć, że powstała ona w latach 30. (il. 9). Światło bijące z zewnątrz, rozmywające centralny fragment kompozycji, stos śmieci tworzący jakby żywy organizm, zwisające spod dachu łańcuchy i porzucane narzędzia, to elementy z marginesu industrialnego świata. Zdjęcie swym charakterem bliższe jest sztuce Josepha Beuysa czy tej z lat 90. XX w. niż czemukolwiek, co powstało pod koniec lat 30. w Polsce. Ta szorstkość odczuwalna jest też w innych pracach z cyklu, jak choćby w fotografii ciężarówki wyrzucającej śmieci do wielkiego dołu (il. 10). Robotnik stojący przy aucie, obserwujący stos odpadów, zajmujących ponad połowę kompozycji zdjęcia, zamkniętej panoramą Warszawy, wydaje się bardzo odległy od czasów Bułhaka i Mikolascha. Chomętowska dostrzegła nowoczesność tam, gdzie stykała się ona z podstawowymi, a jednocześnie skrywanymi procesami, obnażając nieuchronność praw natury. Fotografując wysypiska śmieci i ich przetwarzanie pokazywała to, co zazwyczaj jest tłumione, pomijane jako nieprzyjemne dla widza. Wkroczyła w obszar wcześniej niedostępny zarówno dla artystek, jak i dla artystów, przełamując nie tylko konwencje panujące w fotografii, ale też stereotypy dotyczące własnej płci.

Czas wojny ujednolicił tematykę twórczości wielu różnych fotografów, wydarzenia powtórnie zbliżyły porównywane wyżej artystki, a właściwie ich dzieła. Początkowo hitlerowska okupacja uniemożliwiła Zofii Chomętowskiej robienie zdjęć, dla Julii Pirotte, przeciwnie, stała się jednym z głównych tematów fotograficznych. Od 1942 r. fotografka zaczęła działać we francuskim ruchu oporu w Marsylii. „Mieszkam na ulicy Fauque 10 – pisała. – To tu, w kuchni, wywołuję moje fotografie, to tu też robię fałszywe dokumenty, dowody, świadectwa pracy i inne, niezbędne ruchowi oporu. Zlecenia, które wykonuję dla gazety służą również przewożeniu bibuły, broni i podziemnej prasy”⁶⁹. Właśnie w wyniku tej współpracy powstała cała seria fotografii przedstawiających powstanie w Marsylii, które wybuchło w sierpniu 1944 r. „Z mojej Leici

⁶⁹ J. Pirotte, *J'habitais 10 impasse Fauque....*, [w:] Julia Pirotte. *Une photographe...*, s. 42.



11. J. Pirotte, *Rozdawanie broni*, 1944, Żydowski Instytut Historyczny



12. J. Pirotte, *Powstanie w Marsylii*, 1944, Żydowski Instytut Historyczny

zrobiłam narzędzie walki⁷⁰ mówiła Pirotte, która miała również osobiste porachunki z hitlerowcami⁷¹. W ciągu ośmiu dni potyczek partyzantów z Niemcami Pirotte wykonała ponad pięćset negatywów składających się na doskonały, nowoczesny reportaż. Osobiste zaangażowanie fotografki pozwoliło jej robić zdjęcia z pozycji walczących, dla których była jedną z nich. Nie przybierali oni zwycięskich póz, pozwalali fotografować się w czasie odpoczynku, posiłku czy w momencie rozdawania broni (il. 11). Jej prace pokazują zwykłych ludzi zmuszonych niezwykłą sytuacją do bycia bohaterami, lecz dowodzą też odwagi fotografki. Jedno ze zdjęć, wykonane z za koła samochodu, nazywane przez nią „pierwszym zdjęciem na wolności”⁷², przynosi odbiorców wprost na bruk marsylskiej ulicy (il. 12). Pozwala nawiązać bezpośrednią relację z autorką, która nie ukrywała swoich emocji i której celem nie było wykonanie obiektywnego obrazu walk tylko przekazanie własnego spojrzenia na dziejącą się historię.

Po latach, Julia Pirotte przynosiła swoje wspomnienia na wydarzenia rozgrywające się w tym samym czasie w Warszawie. „Głęboko wzruszona oglądałam [...] zdjęcia z powstania warszawskiego. Wracałam do

⁷⁰ E a d e m, *Wstęp do katalogu*, [w:] Julia Pirotte. *Wystawa fotografii „Francja w czasie okupacji”, „Portrety”, „Dzieci”*. Katalog wystawy, Warszawa 1982, s. 2.

⁷¹ Niemcy stracili na gilotynie jej siostrę Marię Mandłę Diament, *ibidem*, s. 2.

⁷² L. Sidorowski, *Automat i Leica były obok*, „Czerwony Sztandar”, 6 VII 1980, s. 3.



13. Z. Chomętowska, z cyklu *Warszawa żyje*, 1945,
Muzeum Historyczne m.st. Warszawy

nich dziesiątki razy. I wiem, że ich autorzy, ci, którzy przeżyli, siedząc w ciemni nad ich powiększeniem, odczuwają ten sam skurcz w gardle, który ja odczuwam, gdy wywołuję zdjęcia z tamtych czasów⁷³. Nieestety Zofia Chomętowska nie mogła odczuwać emocji opisywanych przez Pirotte. Choć podobnie jak tamta w Marsylii utrwałała na zdjęciach walki na ulicach Warszawy, jednak większość z nich nie zachowała się⁷⁴. Tych zaledwie kilka istniejących może jednak dać wyobrażenie o zaginionej reszcie. Cykl trzech fotografii przedstawiających upadającą pod uderzeniem bomby kamienicę, czy wstrząsające, szare od pyłu i lecących cegieł zdjęcie walącego się domu, pokazują, że Chomętowska również „walczyła” Leicą, tak jak inne kobiety, które podczas powstania warszawskiego były nie tylko sanitariuszkami i łączniczkami, ale również fotografkami⁷⁵.

Chomętowska po zakończeniu wojny nadal fotografowała. Zachowany, ogromny zbiór pokazujący odradzającą się z ruin Warszawę, w dużej części został przedstawiony na słynnej wystawie *Warszawa oskarża*⁷⁶. Zdjęcia Chomętowskiej z lat 1945–1946, którym autorka nadała tytuł *Warszawa żyje*, pokazują niezwykłą ewolucję dokumentalnego talentu autorki. Stanowią doskonały przykład zaangażowanego reportażu. Poruszające zdjęcie staruszki dźwigającej na plecach ogromne, drewniane drzwi (il. 13), fotografia obładowanej drewnem na opał kobiety na tle ruin mostu (il. 14), słynny, wstrząsający cykl prac pokazujących przeprawy przez most pontonowy, przemawiają nie tylko przez poruszający temat, ale też odważną formę. Nie ma w nich łatwej emocjonalności czy banału. Chomętowska fotografowała rytmiczne cienie rzucane przez zrujnowane kamienice, ledwo stojącą ścianę domu, ale także powracające do miasta życie. Drewnianą budkę reklamującą usługi manicure czy kawiarenkę przy placu Trzech Krzyży, przed którą siedziała rozmawiająca para, sprawiająca wrażenie, jak gdyby widniejące w tle ruiny ich nie dotyczyły (il. 15), podobnie jak ludzi

⁷³ Pirotte, *Wstęp...*, s. 2.

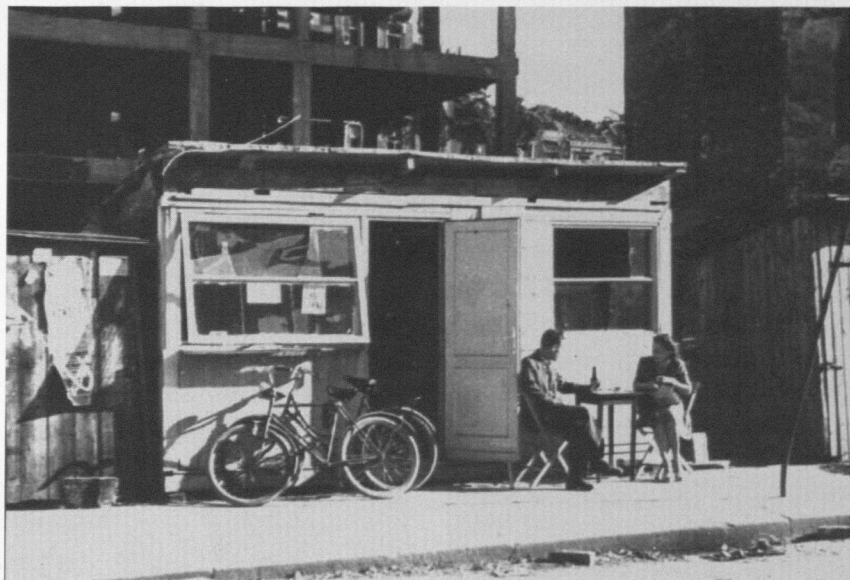
⁷⁴ Borecka, *op. cit.*, s. 4.

⁷⁵ Należały do nich między innymi Sabina Żdzarska, Irena Skotnicka, Elżbieta Łaniewska, Halina Bala, H. L a t o ś, *Z historii fotografii wojennej*, Warszawa 1985, s. 168–169 oraz 224–226.

⁷⁶ D. K a c z m a r c z y k, *Pamiętniki wystawy Warszawa oskarża*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, t. XX, 1976, s. 638.



14. Z. Chomętowska, z cyklu *Warszawa żyje*, 1945, wł. prywat.



15. Z. Chomętowska, z cyklu *Warszawa żyje*, 1945, wł. prywat.

naprawiających rowery przedstawionych na innej fotografii. Równie poruszające jest zdjęcie dzieci bawiących się w wojnę na stosie cegieł (il. 16). Radość na twarzach chłopców jest równie przerażająca jak widoczny w tle wypalony dom. Kontrast między uśmiechniętym dzieckiem a trupem miasta utrwalony został także na innej fotografii. Stojąca boso na tle ruin dziewczynka, z bukietem kwiatków w dłoni, ponownie przywołuje zdjęcie Julii Pirotte, która po zakończeniu wojny wróciła do Warszawy i także fotografowała. Malutka dziewczynka, niewinna tak samo jak ta ze zdjęcia Chomętowskiej, w białej sukience z kokardą we włosach wpatruje się w stadko gołębi, za nią otwiera się perspektywa częściowo odgruzowanej już ulicy. Mimo oczywistej, banalnej symboliki, obecnej w obydwu pracach, talent auterek oraz okoliczności powstania fotografii powodują, że obroniły się one przed upływem czasu.

Obydwie fotografki, Chomętowska i Pirotte, utrwały na kliszy również odbudowę Warszawy. Zdjęcia te wykraczają poza przyjęte tu ramy czasowe, jednak ich porównanie ukazuje różnicę w sztuce artystek, których twórczość styka się w tak wielu momentach. Wybór kadrów dokonywany przez Chomętowską zwraca uwagę na jej zainteresowanie rytmem, światłem i cieniem. Odważne ujęcia z obniżonej perspektywy, zbliżenia nóg i rąk robotników, wskazują na koncentrację raczej na kompozycji niż na temacie (il. 17). W pra-



16. Z. Chomętowska, *Bez słów*, 1945, wł. prywat.



17. Z. Chomętowska, *Odbudowa Warszawy*, 1945–1946,
Muzeum Historyczne m.st. Warszawy



18. J. Pirotte, *Odbudowa Warszawy*, 1948, Żydowski Instytut
Historyczny

cach Pirotte najważniejsza wydaje się być treść, przekaz ideowy, forma fotografii ma go tylko podkreślać (il. 18).

Julia Pirotte i Zofia Chomętowska są autorkami doskonałych zdjęć dokumentalnych, którymi potrafiły przekazać emocje związane z chwilami, jakie przeżywały. Potrafiły wybrać decydujący moment, będący podstawą dobrego reportażu; używając określenia belgijskiego biografy Pirotte, Georges'a Verchevala, ich zdjęcia są „wyrzeźbione z życia”⁷⁷.

RÓŻNORODNOŚĆ POSTAW ARTYSTYCZNYCH

Obok dwóch wielkich indywidualności, Chomętowskiej i Pirotte, warto, choć z nazwiska, przywołać fotografki przełamujące estetykę propagowaną przez Jana Bułhaka. Artystki, śmieiej wychodzące poza fotograficzne granice narzucane przez autorytety, należały do młodszego, dorastającego już w wolnej Polsce pokolenia, stąd też łatwiej przychodziło im odstępowanie od zastanych zasad. Trzeba przy tym podkreślić, że większość z omawianych niżej fotografek była akceptowana przez uznanych twórców, o czym świadczy ich obecność na łamach prasy, na wystawach i w towarzystwach fotograficznych. Ta aprobata związana była przede wszystkim ze stopniowymi zmianami pozycji kobiet w życiu społecznym, ale też z powolnym załamaniem się konwencji piktorialnej.

Jedną z takich właśnie, młodych fotografek, których twórczość, choć nie negowała konwencji piktorialnej, to wyłamywała się z niej, była Fryderyka Olesińska (1915–1944). Debiutowała na wystawie fotograficznej w Zachęcie, w maju 1935 r. Pokazała tam dwa portrety, wskazując tym samym na tematykę, jaką ją interesowała i w jakiej bardzo szybko zyskała uznanie – już w następnym roku Alojzy Oblas, komentując jej prace z XVI Dorocznej Wystawy Fotografiki we Lwowie pisał: „Fryderyka Olesińska to jedna z najwybitniejszych portrecistek na tej wystawie. Portrety jej, potraktowane realistycznie, mają niezwykłą moc bezpośredniego przemawiania do widza”⁷⁸. Obszar jej zainteresowań pozostawał tradycyjny, lecz sposób przedstawiania ujawniał inspiracje inne od piktorialnych. Ten fakt podkreślał Marian Dederko w recenzji z jej indywidualnej wystawy: „Artystka odrzuca wszystkie tradycje i wszystkie nakazy, kanony dawniejszej estetyki i mody”⁷⁹. Mimo to, w większości opinii akcentowano doskonałość, z jaką fotografka potrafiła przekazać „charakter i nastrój”⁸⁰, „duszę modela”⁸¹ czy „głębię wyrazu”⁸².

Fotografie Olesińskiej często przedstawiają znane osobistości. „Jej wystawa – pisał Sunderland przy okazji wspomnianego pokazu z 1937 r. – jest po prostu ilustracją do dziejów kultury umysłowej w Polsce: jej modele rekrutują się przeważnie spośród filozofów i artystów”⁸³. *Portret ministra Twardowskiego* potwierdza wszystkie przytoczone wyżej komentarze (il. 19). Artystka, korzystając ze środków typowych dla czystej fotografii – głębi ostrości, mocnych kontrastów – stworzyła portret odbiegający od wzorów fotografii malarskiej, które można było zauważyć między innymi w znanym *Portrecie Benedykta Dybowskiego* Janiny Mierzeckiej. Olesińska doskonale uchwyciła zamyślenie i ledwo dostrzegalny uśmiech na twarzy ministra, uniesione, splecione ręce ożywiły kompozycję, co stało się jednocześnie dodatkowym elementem opisującym charakter portretowanego. Podobnie gest dłoni wykorzystała Olesińska w *Portrecie Jana Parandowskiego*. Trzymane przez pisarza pióro wprowadza do zdjęcia swobodę, równoważoną przez lekko obniżoną perspektywę, monumentalizującą postać. Opiswane portrety zrywają z kanonami fotografii piktorialnej nie tylko wskutek rezygnacji z technik szlachetnych. Również ich forma i kompozycja stanowią nowość, odrzucającą naśladowanie wzorów malarskich.

Nowe formy nie pojawiły się u Olesińskiej przypadkowo. Studiowała ona u znanej, tworzącej nowatorską fotografię, wiedeńskiej artystki, Trudy Fleischman. Prawdopodobnie to właśnie Olesińska zorganizowała wystawę Fleischman w Warszawie w 1936 r. Ekspozycja ta nie została jednak entuzjastycznie przyjęta. „Poprzedzona ona [wystawa] była hymnami pochwalnymi jednej z członkiń P.T.F., jej uczennicy. Przypusz-

⁷⁷ G. Vercheval, *Introduction*, [w:] Julia Pirotte. *Une photographe...*, s. 102.

⁷⁸ A. Oblas, *XVI doroczna Wystawa Fotografiki Polskiej we Lwowie*, „Przegląd Fotograficzny”, 1936, nr 7–8, s. 137.

⁷⁹ M. Dederko, *Wystawa Fryderyki Olesińskiej*, „Fotograf Polski”, 1937, nr 2, s. 17.

⁸⁰ J. Sunderland, *P.T.F. Fryderyka Olesińska*, „Gazeta Polska”, 13 II 1937, s. 5.

⁸¹ *Wystawa indywidualna p. F. Olesińskiej*, „Foto”, 1937, nr 1, s. 16.

⁸² Dederko, *Wystawa Fryderyki Olesińskiej...*, s. 17.

⁸³ Sunderland, *P.T.F. Fryderyka Olesińska...*, s. 5.



19. F. Olesińska, *Minister J. Twardowski*, przed 1937, „Przegląd Fotograficzny”, 1937, nr 2

czam, że te pochwały, nazbyt przesadzone, były powodem pewnego rodzaju rozczarowania⁸⁴ – pisał Dederko. Ciekawe jednak, że tym, co wzbudziło największą niechęć komentatorów, nie były same prace – te w większości oceniano pozytywnie⁸⁵ – lecz ich oprawa. Fotografie były, jak relacjonował Sunderland, „nalepione na karton jaskrawo pomarańczowy”⁸⁶. A Dederko wspominał o „srebrnym papierze, z jaskrawymi, czerwonymi obrzeżami”⁸⁷. Wymienieni recenzenci zgodnie uznali oprawienie fotografii za „silenie się na oryginalność”⁸⁸ i „ustępstwo wrodzonego smaku na rzecz modernizmu – lub mody”⁸⁹.

Olesińska jednak nie tworzyła wyłącznie portretów⁹⁰, znane były też reklamy jej autorstwa⁹¹. Dzięki recenzji pióra Mieczysława Wallisa, zamieszczonej na łamach „Wiadomości Literackich” wiadomo, że „inną stronę starej Warszawy, która, jeśli się nie mylę, o wiele mniej pociągała fotografów, ukazuje Olesińska w cyklu *Za Żelazną Bramą*. [...] Przesuwa przed nami typy i sceny, umiejętnie podpatrzone, schwyte na gorąco, potraktowane z umiarem i talentem”⁹². W miesięczniku „Foto” publikowano liczne portrety dzieci czy pracę *Garncarz*, potwierdzającą rozległy zakres zainteresowań fotografki. W komentarzu do tych prac

⁸⁴ M. Dederko, *Dwie artystki*, „Fotograf Polski”, 1936, nr 1, s. 19.

⁸⁵ „Bardzo piękne są jej portrety, duże głowy, traktowane analitycznie i mające nadzwyczajną plastykę i bardzo wiele wyrazu”, *Ibidem*, s. 19.

⁸⁶ J. Sunderland, *Fotografika Trudy Fleischman*, „Gazeta Polska”, 7 I 1936, s. 4.

⁸⁷ Dederko, *Dwie artystki...*, s. 19.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 19.

⁸⁹ Sunderland, *Fotografika Trudy Fleischman...*, s. 4.

⁹⁰ Truda Fleischman fotografowała również inne tematy. Na warszawskiej wystawie znalazła się „scenka z restauracji pod lipami, rekwiizy alpinistki, narciarka i uliczny sprzedawca lodów”, *ibidem*.

⁹¹ W recenzji z wystawy indywidualnej Sunderland pisał: „Dwie reklamy (Nivea i fosfatyna) są estetyczne i zrozumiałe, ale co najmniej jedna, jako reklama – za poważna i za grzeczna”, Sunderland, *P.T.F. Fryderyka Olesińska...*, s. 4.

⁹² M. Wallis, *Wystawy fotograficzne*, „Wiadomości Literackie”, 1938, nr 2, s. 4.



20. C. Lewicka, *P. Buczyńska*, lata 30. XX w., IS PAN,
Zb. Spec., nr inw. 1541

znalazło się stwierdzenie, iż „zdjęcia egzotyczne wykonane są zdaje się Rolleiflexem. Stanowią bardzo ciekawe uzupełnienie wystawy i świadczą o tym, że p. Olesińska równie pewnie trzyma Rolleiflex do zdjęć migowych, wykazując szybką orientację i oko artysty”⁹³. Talent Fryderyki Olesińskiej nie rozwinął się w pełni, zginęła w czasie wojny w wieku 29 lat⁹⁴.

Omawiając fotografię portretową, której autorkami były kobiety, trzeba wspomnieć o dwóch artystkach starszego pokolenia – Cecylii Lewickiej i Halinie Zalewskiej (ur. 1904). Lewicka była fotografką zawodową, działającą jeszcze przed I wojną światową⁹⁵. Portrety jej autorstwa stały na wysokim poziomie, czego artystka musiała być świadoma. Wizerunek tancerki, Ireny Popielskiej, ukazanej w hiszpańskiej sukni, w pozie z tańca flamenco, podpisany został przez Lewicką na awersie, w widocznym miejscu. Świadczy to o pewności siebie i pozycji, jaką sobie wypracowała. Podobnie została przez Lewicką sygnowana inna fotografia przedstawiająca tańczącą kobietę. Na zdjęciu, opublikowanym we francuskim czasopiśmie z 1934 r., widoczna jest tradycyjnie ubrana tancerka, wykonująca figurę z tańca polskiego⁹⁶ (il. 20). Temat oraz forma tych prac – mocne oświetlenie i wyraźny cień – sugerują, że fotografie te mogły składać się na cykl ilustrujący różne tańce w wykonaniu polskich artystek scenicznych i że takich prac mogło być więcej.

Halina Zalewska tajniki fotografii poznawała w zakładzie Huberów we Lwowie, skąd później przeniosła się do Warszawy⁹⁷. Portretowała przede wszystkim aktorki, śpiewaczki i tancerki, wiele z tych fotografii wykorzystywanych było później w prasie, a i dziś często ilustrują publikacje dotyczące filmu i teatru. Pra-

⁹³ *Wystawa indywidualna p. F. Olesińskiej...*, s. 16.

⁹⁴ Prawdopodobnie została rozstrzelana przez Niemców w 1944 r. na terenie Getta Warszawskiego, zob.: [http://warszawa.getto.pl/pl/site/wyszukiwanie_db/?table_id=osoby&columns=\[‘imie’,‘nazwisko’\]&nazwisko=Olesi%F1ska&imie=Fryderyka](http://warszawa.getto.pl/pl/site/wyszukiwanie_db/?table_id=osoby&columns=[‘imie’,‘nazwisko’]&nazwisko=Olesi%F1ska&imie=Fryderyka)

⁹⁵ Płażewski, *op. cit.*, s. 208.

⁹⁶ *Archiwum Mieczysława Tretera*, IS PAN, Zb. Spec., nr inw. 1541.

⁹⁷ *Archiwum Ignacego Płażewskiego*, IS PAN, Zb. Spec., nr inw. 1402.

ując we lwowskim atelier Zalewska musiała dobrze znać Zofię Huber⁹⁸ oraz jej córkę Zofię Huberównę, która przejęła prowadzenie zakładu po śmierci matki⁹⁹. Huberówna już wcześniej zajmowała się fotografią i być może znajomość z niewiele starszą Zalewską skłoniła ją do zainteresowania się sceną. Huberówna nie wykonywała jednak wyłącznie portretów ludzi teatru, tak jak Zalewska, częściej utrzymywała przygotowania do spektakli czy same przedstawienia. Tak było w wypadku fotografii przedstawiających próby do *Maskarady* J. Iwaszkiewicza (1929) czy do *Naszego miasta* T. Wildera w reżyserii Leona Schillera (1939). W pracach tych widać próbę uchwycenia atmosfery kulis teatru, aktorzy nie pozują, nie zastygają w teatralnych pozach, Huberówna obserwuje ich podczas pracy i takich – zwyczajnych – pokazuje.

W czasie II wojny światowej Halinę Zalewską kontakty zawodowe łączyły również z inną fotografką z omawianego, młodszego pokolenia. Na początku lat 40. prowadziła razem z Krystyną Chróścicką-Neuman, znaną później pod nazwiskiem Gorazdowska, pracownię portretu przy ulicy Trębackiej 2 w Warszawie¹⁰⁰. Krystyna Chróścicka (1912–1998) tak opisywała początek fascynacji fotografią: „Spotkałam na ulicy moją koleżankę Helenę Luer. W entuzjastyczny sposób opowiedziała mi o swoich studiach fotograficznych. [...] Entuzjazm koleżanki udzielił się mi, po godzinie znalazłam się na ulicy Górnośląskiej na Wystawie Fotografii Artystycznej”¹⁰¹. Zachęcona przez koleżankę rozpoczęła dwuletni kurs fotograficzny w Państwowej Żeńskiej Szkole Przemysłowej. Tam poznała przyszłego męża, fotografa Jana Alojzego Neumana, z którym współpracowała później w Polskim Towarzystwie Fotograficznym i w redakcji czasopisma „Leica w Polsce”¹⁰². W miesięczniku tym często publikowano jej prace, wykonane metodą bromową, bowiem czystą fotografię uprawiała częściej niż techniki szlachetne.

Niewątpliwie ważną kwestią pozostaje wpływ Neumana na młodą artystkę. Wydaje się jednak, że poglądy tego wybitnego fotografa stanowiły dla Chróścickiej jedynie inspirację. Nie robiła fotomontaży, które były jego specjalnością, nie wykonywała bromolejów, przetłoków czy gum, które on wychwalał i w których był mistrzem. Jan Sunderland dodawał: „trudno jest dopatrzeć się w jej dziele wpływu swego mistrza. Jej wizja jest oryginalna, własna”¹⁰³.

Jedną z najświetniejszych prac Krystyny Chróścickiej-Neumanowej były *Narcyzy*, znane również pod tytułem *Pochód kwiatów*. Urszula Czartoryska tak komentowała tę fotografię: „Jest to fragmentaryczne ujęcie procesji zakonnice – szarytek w białych zwiewnych kornetach, kołyszących się w słońcu nad czarnymi sylwetkami. Wycinek bruku w rogu obrazu osadza dosłownie na ziemi piękną kwietną czy niebiańską wizję”¹⁰⁴. *Narcyzy* doskonale pokazują nowatorski sposób traktowania fotografii przez artystkę, szukającą nietypowych ujęć i ciekawych rozwiązań¹⁰⁵. Rytm czepców i płyt chodnikowych, kontrast czerni i bieli, ostrość rysunku, wszystko to autorka znalazła w wycinku rzeczywistości, nieprzetworzonym ani nieretuszowanym. Podobne ujęcie z góry i świetny kadr widoczne są w *Niebezpiecznej pracy* (il. 21). Przedstawienie robotnika budującego most jest formalną grą światła i cieni, pionów i poziomów, okręgów i linii, ale też fragmentem doskonale ujętego realnego świata. Przywoływany wyżej dziennikarz „Gazety Polskiej” pisał: „Krystyna Chróścicka-

⁹⁸ Zofia Huberowa odziedziczyła lwowski zakład po ojcu Edwardzie Trzemeskim w 1905 r. Warto zaznaczyć, że samodzielnie prowadząc zakład zyskała duże uznanie, zarówno na polu artystycznym, jak i zawodowym, nie brała jednak udziału w życiu społecznym ruchu fotograficznego, w którym żywo uczestniczył jej mąż Rudolf Huber. Janina Mierzecka pisała: „Miłość i prostota cechowała Zofię Huberową. Wzięła ona na barki codzienną żmudną pracę w zakładzie, który prowadziła do końca życia”. Wydaje się więc, że postać Huberowej doskonale wpisuje się w rolę wyemancypowanej pozytywistki, która zdobywając zawód, podejmuje trud utrzymania rodziny, usuwając się w cień męża w sferze towarzyskiej i twórczej, J. Mierzecka, *Z dziejów fotografii polskiej. Zofia i Rudolf Huberowie*, „Fotografia”, 1957, nr 7, s. 150.

⁹⁹ Zofia z Trzemeskich Huberowa umarła w 1934 r., *ibidem*. Matka i córka bywają w niektórych opracowaniach mylone, nawet w przedwojennych katalogach zdarza się przypisywanie fotografii powstałych po 1934 r. Zofii i Rudolfowi Huberom.

¹⁰⁰ Krystyna Chróścicka wyszła za mąż za Jana Alojzego Neumana w 1937 r. Po wybuchu wojny uciekli razem z Warszawy do Lwowa. Mieszkali tam do 1941 r., kiedy to Neuman został zamordowany przez NKWD. Chróścicka-Neuman wróciła wtedy do Warszawy. Po wojnie wyszła za mąż za Zbigniewa Gorazdowskiego i odtąd używała tylko jego nazwiska: H. Garlińska, W. Musiał, *Krystyna Gorazdowska*, Wrocław 1992, mps biblioteka ZPAF w Warszawie, s. 4.

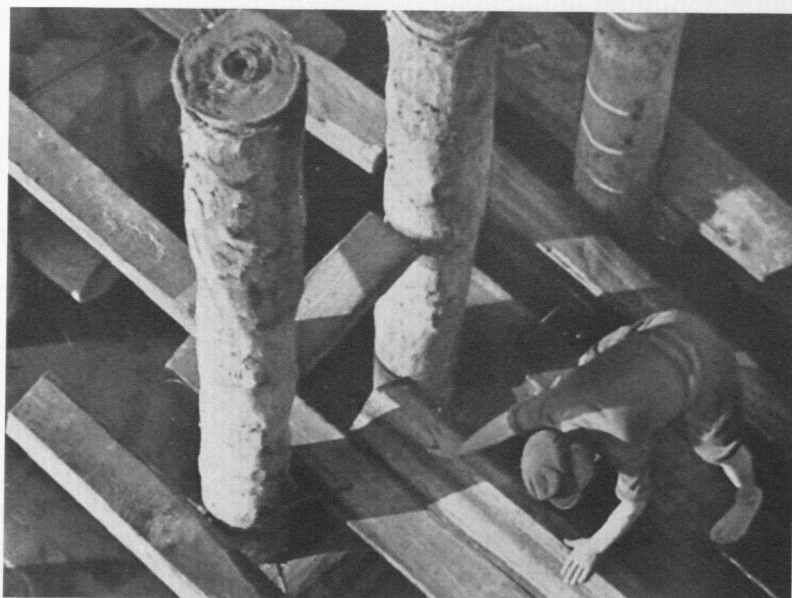
¹⁰¹ Cyt. za: L. Janas, *Twórczość Krystyny Gorazdowskiej w latach 1931–1939 (okres warszawski)*, [w:] *Materiały IV Sympozjum Dydaktyki Fotografii. Fotografia w kształceniu wyobraźni*, Częstochowa 1997, s. 69.

¹⁰² *Archiwum Ignacego Płażewskiego*, IS PAN, Zb. Spec., nr inw. 1402.

¹⁰³ J. Sunderland, P.T.F. *Wystawa K. Chróścickiej-Neumanowej*, „Gazeta Polska”, 22 XII 1938, s. 1.

¹⁰⁴ Cyt. za: Janas, *op. cit.*, s. 71.

¹⁰⁵ Nietypowe kadry musiały być dla niej istotne, bowiem zauważała je również w pracach Chomętowskiej, o której pisała: „zwraca uwagę pomysłowością w ujęciu tematu”, Chróścicka-Neuman, *op. cit.*, s. 22.



21. K. Chróścicka-Neuman, *Niebezpieczna praca*, przed 1938,
„Przegląd Fotograficzny”, 1938, nr 6

cicka-Neumanowa jest realistką, która patrzy na świat z temperamentem. [...] Autorka wybiera sobie tematy, w których życie drga intensywnie”¹⁰⁶.

Artystką często wychodzącą poza ustalone zasady piktorializmu była również Maria Panasewiczówna (1900–1953). Recenzując jej wystawę Marian Dederko podkreślał moc i zdecydowanie zawarte w jej pracach, dodawał też, iż „można się nie zgodzić ze zmontowaniem prac przez Panasewiczównę, lecz musimy przyznać, że artystka tutaj myślała zupełnie logicznie i że asymetria czarnej obwódki obrazu nie jest przypadkowa”¹⁰⁷. Panasewiczówna wprowadzała nietypowe rozwiązania nie tylko w oprawie zdjęć. Była przypuszczalnie jedyną artystką, obok awangardowych – Teresy Żarnowerówny i Magrit Sielskiej – używającą w swojej twórczości techniki fotomontażu. W pracach wykorzystywała fotografie własnego autorstwa, łączyła portrety z widokami krajobrazu lub ulicy. Celem artystki było zapewne podkreślenie wymowy wizerunku człowieka, zaznaczenie jego charakteru, ale też gra formą. Fotografia przedstawiająca *Schody*, będąca kanwą dla fotomontażu, ukazuje, jak prosty motyw stał się pretekstem do obserwacji linii, poziomych stopni, półkolistej poręczy i cieni przez nich rzucanych (il. 22). Portret wpisany w łuk barierki nabiera dodatkowych znaczeń – popiersie mężczyzny staje się zbiorem krzywizn, jasnych i ciemnych plam. Uśmiechnięta twarz doskonale „gra” z optymistycznym nastrojem słonecznych schodów, będących w pewnym sensie, jako fragment budynku, atrybutem portretowanego, gdyż mężczyzną na opisywanej fotografii jest architekt Stanisław Brukowski. Jakże jeszcze, obok formalnych, były powody takiego przedstawienia – to kwestie wymagające dalszych poszukiwań.

Przywoływane postacie kobiecej fotografii to oczywiście nie wszystkie artystki uprawiające tę dziedzinę w omawianym okresie. Wiele nazwisk pojawiało się na stronach czasopism czy katalogów tylko raz, inne publikowały i wystawiały regularnie. Trzeba pamiętać, że fotografki pozostają w tej sferze aktywności mniejszością. W twórczości tych, które odniosły sukces i były akceptowane wśród kolegów-fotografów, szczególnie w pierwszych dziesięcioleciach XX w., podkreślano męskie cechy, obecne w ich fotografiach. Siła i moc wyrazu, traktowane jako element dobrej, kobiecej fotografii, wskazują, iż taka była aprobowana dopiero gdy spełniała określone wymagania. Fotografki mogły na równych prawach korzystać z możliwości nowej dziedziny sztuki, kiedy upodobniły się do mężczyzn. Podwójne wykluczenie fotografujących kobiet sprawiło, iż później niż mężczyźni sięgnęły one poza środki wyrazu określane przez piktorializm. Kobiety dokonujące tego przekroczenia musiały pokonać ograniczenia panującej konwencji, wzmocnione barierą własnej płciowości. Zapewne nie było przypadkiem, iż pierwszą kobietą fotografującą Leicą była Zofia Chomętow-

¹⁰⁶ Sunderland, *P.T.F. Wystawa K. Chróścickiej-Neumanowej...*, s. 1.

¹⁰⁷ M. Dederko, *Wystawa zbiorowa wileńska*, „Fotograf Polski”, 1937, nr 2, s. 17.



22. M. Panasewiczówna, *Schody*, 1936,
„Przegląd Fotograficzny”, 1936, nr 9

ska. Niezależna w życiu prywatnym, mogła pozwolić sobie na odstępstwo od panujących zasad. Odważniejsze w przełamywaniu stereotypów fotografii malarskiej były też fotografki młodszego pokolenia, wychowane w innej sytuacji politycznej i społecznej niż te debiutujące na początku lat 20., poddające się w dużej mierze zasadom piktorializmu. Młode amatorki fotografii były oczywiście poddawane krytyce. W miesięczniku „Foto” w 1934 r. Witold Dederko zamieścił ironiczny felieton, którego bohaterką jest panna Ubela Lajkowitz, symbolizująca wszystkie „dziewczęce” miłośniczki Leici. Panna Lajkowitz nie ma pojęcia o metodzie mokrego kolodionu, biega „wymachując futerałem, kryjącym ostatni model najmodniejszej kamery miniaturowej”. Artykuł kończy marzenie, by wróciła stara, skomplikowana technika, a „wtedy mniej byłoby panien Lajkowitz i może więcej by się spotykało dobrych zdjęć...”¹⁰⁸.

Naomi Rosenblum w swojej wspaniałej książce opisującej światową historię kobiecej fotografii nie przywołuje żadnego polskiego nazwiska, jednak słowa zaczynające *A History of Women Photographers* doskonale odnoszą się do wszystkich fotografujących kobiet: „Kobiety były związane z fotografią odkąd w 1839 r. ogłoszono jej wynalezienie – pisze Rosenblum. – Zaangażowane zawodowo i prywatnie, odkryły w niej świetny sposób zarabiania na życie oraz przekazania własnych odczuć, myśli. Ich uczestnictwo w nowym medium nie wymagało przezwyciężenia tak wielu barier jak w tradycyjnych sztukach, a uznanie w tej dyscyplinie przychodziło szybciej niż w dziedzinie malarstwa czy rzeźby”¹⁰⁹. Nowe medium dało kobietom możliwość wypowiedzenia się dużo wcześniej i pełniej niż kanoniczne dyscypliny sztuki. Stąd tak wiele prekursorok w XIX w. i amateerek w dwudziestoleciu międzywojennym. Niestety wciąż są one wykluczane z historii polskiej fotografii.

¹⁰⁸ W. Dederko, *Jak dawniej bywało...*, „Foto”, 1934, nr 1, s. 18.

¹⁰⁹ N. Rosenblum, *A History of Women Photographers*, Abbeville Press Publishers 2000, s. 7.

ESCAPE FROM PICTORIALISM. FEMALE ARTISTIC PHOTOGRAPHY IN INTERWAR POLAND
ON THE EXAMPLE OF SELECTED FEMALE ARTISTS

Abstract

The biggest problem in the female artistic photography in interwar Poland is not an absence of interesting female artists, fascinating biographies or excellent photographs but their total exclusion from the history of art and photography. Whereas photography, since its very beginning, was considered to be suitable for women which is also to be seen in the sphere of language, where the professions associated with it obtained feminine gender forms. Being new, photography did not have a patriarchal tradition that would bar women from the occupations associated with it; and its prospect potential and power was unnoticed for quite a while. Photography did not belong to the world of art, so it did not require the stigma of genius, traditionally the attribute of men. It is characteristic that the number of photographing women decreased proportionally with increasing presence of photographs in museums. But in majority the era of professional photography belonged to women and it was women who, together with the first female amateur photographers, created favourable conditions for the younger generation of the female artists active in interwar Poland. The most famous of them was Janina Mierzecka, well-known for her pictorial portraits. In the background of these works, commonly recognised, is a cycle 'The Working Hand' where she made a break with the obligatory conservative style. Pictorial convention was breached many a time by the photos taken by Zofia Chomętowska, while the pictures by Julia Pirotte were in opposition to the prevailing trend. The artistic creativity of these two women encountered on the various levels, among other through the subjects of their works and the type of camera used. Among the important female photographers of interwar Poland should also be mentioned Fryderyka Olesińska, Zofia Huberówna, Cecylia Lewicka, Halina Zalewska, Krystyna Chróścicka-Neuman and Maria Panasewicz. The problem of their artistic creativity pertains to their double exclusion – because of their gender and because of their sphere of activity defeated by the canonical disciplines of fine arts. For this reason, among other things, it was difficult for them to resort to the means of pictorialism. Today, their artistic creativity is also being excluded from the history of Polish photography.

Translated by Grażyna Waluga