

Jerzy PIWOWARSKI  
Akademia im. Jana Długosza  
Częstochowa

## Jan Bułhak – *enfant terrible* polskiej fotografii?

### Jan Bułhak – the *enfant terrible* of Polish photography?

W 1962 r. ukazała się książka Alfreda Ligockiego *Fotografia i sztuka*<sup>1</sup>, której autor, ceniąc dokonania Bułhaka w sferze organizacyjnej i publicystycznej, równocześnie zwraca uwagę na fakt, że jego twórczość negatywnie<sup>2</sup> oddziaływała na polską fotografię. Zauważa, że pejzaże artysty są romantyczne „w najbardziej zwulgaryzowanym i płaskim ujęciu”, „ociekają sentymentalizmem”, a „słynne drzewka i chmurki, snopy zboża na tle ciężkich chmur burzowych, zamglone pejzaże miejskie pocięte rozpylonymi snopami światła, owieczki w przymglonym słońcu czy ‘gobeliny zimowe’ z oszronionych drzew i krzewów” stanowią „zbiór rekwizytów plastycznej i emocjonalnej łatwizny”<sup>3</sup>.

Wspomniana książka wywołała serię komentarzy publikowanych na łamach miesięcznika „Fotografia”. Autor jednego z nich, Janusz Pietrzykowski, odnosząc się do uwag Ligockiego i opisując tzw. bułhakowszczyznę stwierdzał, że Bułhak „początek i koniec fotografii polskiej widział w krajobrazie”. Dodawał także, że „pogląd ten pokutuje jeszcze w niejednym współczesnym fotografiku, który budował swoją koncepcję na jednokierunkowym potraktowaniu sprawy”<sup>4</sup>.

Czy wypowiedzi te były słuszną oceną twórczości artysty, który 29 czerwca 1946 r., podczas spotkania towarzyszącego otwarciu II Wystawy Fotografii Artystycznej w Poznaniu, został mianowany Ojcem Fotografii Polskiej<sup>5</sup>? Czy w rzeczywistości był on swoistym *enfant terrible* polskiej fotografii?

<sup>1</sup> A. Ligocki, *Sztuka i fotografia*, Warszawa 1961.

<sup>2</sup> Patrz: A. Ligocki, s. 59.

<sup>3</sup> Tamże, s. 69.

<sup>4</sup> J. Pietrzykowski, *Stare problemy - nowe spory*, „Fotografia” 1964, nr 3, s. 52.

<sup>5</sup> T.H. Nowak, *II wystawa poznańskich Miłośników Fotografii*, „Głos Wielkopolski” z dn. 3.07. 1946 r., s. 4.

Odpowiedź na to pytanie umożliwi rozstrzygnięcie następujących kwestii:

- Jakie były kompetencje artystyczne Jana Bułhaka oraz czy jego twórczość miała stylistycznie i tematycznie jednostronny charakter?
- Czy twórczość Bułhaka mogła w dominujący sposób wpływać na kształt współczesnej mu praktyki artystycznej w najbliższym mu środowisku Fotoklubu Wileńskiego, a następnie krajowym?

Odnosząc się do pierwszej kwestii koniecznym jest określenie – zależnego głównie od najbliższego środowiska i szkoły – poziomu wiedzy o sztuce, który wpływa na kompetencje artystyczne. W przypadku Jana Bułhaka ciekawych wiadomości na temat dostarczają jego wspomnienia zawarte w książce *Kraj lat dzieciennych*. Jej lektura pozwala skonstatować, że dom rodzinny w Ostaszynie nie stwarzał zbyt wielu możliwości kontaktu przyszłego artysty ze sztuką. Pierwsze dziecięce wspomnienie wiąże się z pokojem gościnnym, gdzie nad kanapą wisiały trzy „poczerńiałe ze starości portrety Hromyków z początku XIX w.”<sup>6</sup> Jak dalej Bułhak szczerze przyznał, były one „tak dalece zapomniane, że nikt nie protestował, kiedy im powydłubywałem oczy, strzelając do nich z łuku [...]”<sup>7</sup>.

Bardziej interesujących i rzeczywiście wartych odnotowania świadomych doświadczeń estetycznych dostarczała nauka czytania. Wspominając jej początki, artysta napisał: „oprócz sprawy dźwiękowej interesowałem się jeszcze sprawą graficzną, obrazowymi cechami druku i jego geometryczną foremnością. Podziwiałem równoległość i kanciastość lasek, nieskazitelność i krągłość owali, soczystą czerń czcionek, równymi sznureczkami zalegających białe karty papieru”<sup>8</sup>. W tym czasie marzeniem przyszłego fotografa było posiadanie kolorowych ołówków i farb akwarelowych, co łącznie pozwala stwierdzić jego naturalną wrażliwość na formę, a także potrzebę ekspresji plastycznej.

Bułhak zainteresowany książkami urządził sobie ich czytelnię w gabinecie, gdzie przeglądał dostępny w domu „materiał obrazowy” – ilustracje drzeworytnicze w starych rocznikach czasopism, wśród których szczególną atencją darzył warszawski tygodnik „Kłosa”, gdzie znajdował prace Michała Elwiro Andriolego i Gustawa Doré.

Najgorętszy entuzjazm u przyszłego artysty wywoływał jednak „świecący złotymi literami album Matejki – przedmiot [...] szczególnego zajęcia”<sup>9</sup>, który umieścił na dużym stole. O książce, która składała się z kilkudziesięciu drzeworytów dużego formatu, fotograf napisał, że zaważyła na jego życiu. Relacjonował: „Po raz pierwszy stawiałem wobec nieznanego świata artyzmu i twórczości

<sup>6</sup> J. Bułhak, *Kraj lat dzieciennych*, Gdańsk 2003, s. 32. Wspomniani w cytacie Hromykowie to prawdopodobnie rodzice Julii Hromykówny, żony Jana Antoniego Franciszka Bułhaka, właściciela Ostaszyna i dziadka artysty.

<sup>7</sup> Tamże.

<sup>8</sup> Tamże, s. 49.

<sup>9</sup> Tamże, s. 52.

i choć nie rozumiałem nic z jego istoty i doniosłości, jednak to zbliżenie ogarnęło mnie tchnieniem jakiejś potęgi, budzącej korną cześć i zachwycenie”<sup>10</sup>.

Kolejnych ważnych doświadczeń estetycznych dostarczył Bułhakowi dwór wujostwa Karpowiczów w Czombrowie<sup>11</sup>, gdzie w gabinecie była „moc książek, pięknie oprawnych i ilustrowanych, pełno albumów i tek ze sztychami i drzeworytami, wreszcie ozdobne wydawnictwa, tygodniki, gazety – słowem zewsząd wyzierało słowo drukowane, rysunek, obrazy i budziło zaciekawienie, szacunek i zazdrośną chęć przebywania w tym świecie [...]”<sup>12</sup>.

Przypomnieć należy, że właściciel majątku, Julian Karpowicz oprócz studiów prawniczych uczył się również malarstwa w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, co niewątpliwie wpłynęło na charakter księgozbioru. Z dostępnej biblioteki Bułhak wspomina dwa tomy *Galerii Drezdeńskiej*, które zawierały stalorytnicze „reprodukcje najcelniejszych obrazów znajdujących się w tym zbiorze”<sup>13</sup>. Jak napisał: „dzięki nim stały mi się nieobce dzieła i imiona takich malarzy, jak Rubens, Rembrandt, Rafael i dość wcześnie otworzyła mi się perspektywa na wielką sztukę europejską”<sup>14</sup>. Opisane fakty miały miejsce w wieku dziecięcym, przed wyjazdem do gimnazjum w Wilnie, co nastąpiło w 1887 r.

W przypadku gdyby Bułhak uczył się w tradycyjnej szkole podstawowej, prawdopodobnie podlegałby realizowanej do końca XIX w. praktyce edukacyjnej (nauka rysunku), która „zgodna była z poglądami właściwymi ówczesnemu akademizmowi”<sup>15</sup> i polegała głównie na kopiowaniu wzorów (rzeźby gipsowe, rysunki lub obrazy), w czym pomocne były siatki i stygmy lub narzędzia kreślarskie wykorzystywane do powielania układów geometrycznych. Ćwiczone także umiejętność ich odręcznego odtwarzania. Później popularny był także rysunek związany z systemem „ślōjd”<sup>16</sup>. Generalnie „nauka rysunku w szkołach elementarnych, powszechnych, traktowanego odtwórczo i utylitarnie, dążącego do uzyskania ‘wprawy oka i ręki’ stała się klasycznym wykładnikiem podstawowych idei szkoły tradycyjnej drugiej połowy XIX w., mających ogromny wpływ na praktykę edukacyjną uczniów w kolejnych latach XX w. Takie nauczanie rysunków nie rozwijało twórczego myślenia, samodzielności w interpretowaniu różnych tematów, posiadało jedynie wartość praktyczną w uprawianiu przyszłych zawodów rzemieślniczych [...]”<sup>17</sup>.

<sup>10</sup> Tamże, s. 53.

<sup>11</sup> Czombrowski dwór był pierwowzorem Mickiewiczowskiego Soplicowa z „Pana Tadeusza”.

<sup>12</sup> J. Bułhak, op.cit., s. 84.

<sup>13</sup> Tamże, s. 88.

<sup>14</sup> Tamże.

<sup>15</sup> E. Piwowarska, *Edukacja plastyczna uczniów w polskiej szkole podstawowej XIX i XX w.*, Częstochowa 2003, s. 17.

<sup>16</sup> Ślōjd („ręczny w palcach”) – system skandynawski, w którym każda działalność plastyczna związana była z wykonaniem przedmiotu (przed powstaniem modelu realizowano jego rysunek z co najmniej dwóch stron). W przypadku złożonych konstrukcji przygotowywano rysunek całości i wszystkich części składowych. Tamże, s. 22.

<sup>17</sup> Tamże, s. 22.

W dojrzałym okresie życia, przypuszczalny wpływ na kompetencje artystyczne Bułhaka miał, poznany w 1910 r., Ferdynand Ruszczyc – jeden z najwybitniejszych twórców okresu Młodej Polski i pierwszy dziekan Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie. M.in. dzięki jego wskazówkom Bułhak przygotował swą pierwszą pracownię fotograficzną (1912) przy ul. Portowej 4, a także powierzono mu zadanie stworzenia i prowadzenia w Wilnie Miejskiego Archiwum Fotograficznego.

We wspomnianym 1910 r. artysta miał już za sobą pierwsze sukcesy, a w czasie następnych lat zyskał uznanie współczesnych, co zauważyć można np. w *Przewodniku po Europie* (wyd. III, 1914) Mieczysława Orłowicza, który imiennie informował, że widoki oraz zabytki Wilna „robione przez najlepszego polskiego fotografa-amatora” dostępne są „w albumach (1 rb.) i pojedynczo w księgarniach”<sup>18</sup>. Mimo to nie sposób uznać, by jego prace realizowane w okresie następnych dwudziestu sześciu lat znajomości z Ruszczycem (zm. 1936 r.) powstawały w całkowitej od niego izolacji; jeśli nie były bezpośrednio oceniane czy dyskutowane, można być pewnym, że obaj twórcy prowadzili ogólne dyskusje o sztuce.

Kształtowaniu kompetencji artystycznych Bułhaka sprzyjać musiała także praca na Wydziale Sztuk Pięknych USB, gdzie od 1919 r. prowadził zajęcia z fotografii, równocześnie zyskując dodatkowe kontakty ze środowiskiem plastyków.

Podsumowując, stwierdzić można, że artysta – zgodnie z czasem, w którym kształtowały się jego poglądy estetyczne – powinien być zwolennikiem obrazowania realistycznego i akademickich układów kompozycyjnych, które stosował do przedstawiania tradycyjnych tematów. Utwierdzić może w tym fakt jego pierwszego potencjalnego kontaktu ze sztuką abstrakcyjną, którą w Wilnie zaprezentowano w 1923 r. podczas Wystawy Nowej Sztuki. Bułhak miał wtedy 47 lat.

W okresie aktywności artysty znaczną popularnością cieszyła się fotografia o tematyce pejzażowej i portretowej (tzw. wielkie motywy), które w 1930 r. dokładniej scharakteryzował Józef Świtkowski. Według niego w pierwszej kategorii obraz winien być wyraźnie podzielony na trzy plany: przedpole, plan średni i tło. Przedmiotem głównym winny być ruiny zamku, grupa drzew o formach „wybitnych, chata samotna, urwisko skalne, łódź na jeziorze itp. Obok [...] przedmioty podrzędne: lesiste stoki gór obok zamku, pola, staw obok grupy drzew. Tło również urozmaicone: chmury o formach ‘malowniczych’, łańcuch górski, lasy na widnokręgu. Przedpole też wypełnione przedmiotami podrzędnymi, jednak starannie opracowanymi”<sup>19</sup>.

W zakresie portretu Świtkowski wymagał, by wyjątkowo było to popiersie, najczęściej cała postać ludzka lub po kolana. Model siedzi lub stoi trzymając

<sup>18</sup> M. Orłowicz, *Przewodnik po Europie*, wyd. III, Kraków 1914, reprint: Łódź 2007, s. 63–64.

<sup>19</sup> J. Świtkowski, *Motywy wielkie czy małe*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1930, nr 3, s. 49.

w rękę wachlarz, torebkę, kwiaty (kobieta) lub laskę, kapelusz, książkę (mężczyzna). Obok postaci stolik z drobiazgami lub roślina dekoracyjna. Tło to portiera z „malowniczymi” fałdami, kominiek lub okno z widokiem na park lub góry.

Dążąc do nadania fotografiom artystycznego charakteru, dużą uwagę przywiązywano do sposobu przedstawiania, który miał sprawić, że obraz zostanie pozbawiony walorów inwentaryzatorsko-dokumentacyjnych i nabierze indywidualnych cech. Służyły temu chromianowe techniki szlachetne (np. guma, przetłok), techniki swobodne (np. wtórnik, izohelia) oraz inne zabiegi technologiczne pozwalające uzyskać np. zmięczony obraz (metoda „soft”).

Dla opisanego rodzaju praktyki artystycznej Urszula Czarторыska wprowadziła w 1977 r. do naszego języka termin piktorializm<sup>20</sup>, który najczęściej używany jest jako synonim „staromodnych i sentymentalnych koncepcji fotografowania”, choć należy przez to rozumieć – niezależną od czasu powstania – praktykę, która „lekceważy lub zaniedbuje tożsamość fotografowanego przedmiotu w celu podkreślenia atmosfery, nastroju [...]”<sup>21</sup>.

Przypominając wcześniejszą wypowiedź Ligockiego, można stwierdzić, że uważał on Bułhaka właśnie za przedstawiciela piktorializmu (w pierwszym znaczeniu tego słowa) i określenie to – w kontekście rozwoju fotografii – traktował jako pejoratywne.

Tę zdecydowaną opinię weryfikuje analiza dostępnych prac artysty, wśród których zauważyć można fotografie rozbieżne z propagowanymi przez Świątkowskiego zasadami, a tym samym wykraczające poza – wynikające z wcześniejszej analizy biograficznej – kompetencje artystyczne. Przykładów dostarcza już „Tygodnik Ilustrowany” z 1919 r., w którym w nr 40–41 zamieszczone zostały zdjęcia z Wilna, a wśród nich dwa obrazy przedstawiające uniwersytecką Aulę kolumnową (fot. 1) oraz fragment Pałacu Biskupiego. Zainteresowanie formą widoczne jest również wśród prac znajdujących się w albumie *Wilno* (1924), gdzie zamieszczony został: *Fragment fasady kościoła św. Anny* (fot. 2) oraz *Widok z okna celi Konrada u Bazylanów* (fot. 3).

W 1929 r. opublikowano w angielskim roczniku „Photograms of The Year” obraz zatytułowany *Shadows* (fot. 4), który poprzez wycinkowy sposób potraktowania pejzażu także nie spełnia wyżej określonych wymogów fotografii piktorialnej. Potwierdzają to kolejne przykłady: *Nowe w dawnym* (fot. 5) („Almanach Fotografiki Wileńskiej” 1931), *Motyw z Krakowa* („Almanach Fotografiki Polskiej” 1934), *Bór* (fot. 6) i *Jezioro Narocz* (J. Bułhak, *Fotografika*, Warszawa 1931), praca *Kolegium ewangelickie reformowane* (cykl *Polska w obrazach fotograficznych J. Bułhaka*) czy *Iglica* (1948, zbiory Muzeum Narodowego we

<sup>20</sup> Termin „piktorializm” użyty został przez U. Czarторыską w artykule: *Wokół wystawy 'Pictorial Photography' w Buffalo*, „Fotografia” 1977, nr 1, s. 18. Równolegle, i mniej licznie, używany jest termin „piktoralizm” oraz „pikturalizm”, który został zaproponowany przez Zbigniewa Zegana (patrz: tegoż, *Zbigniew Łagocki*, „Fotografia” 1979, nr 2, s. 21).

<sup>21</sup> *The Focal Encyclopedia of Photography*, Londyn 1957, s. 863.

Wrocławiu), które przez swe zainteresowanie formą bliższe są obrazowaniu typowemu dla Nowej Rzeczowości<sup>22</sup> czyli neorealizmu. Cechą charakterystyczną fotografii wykonanych w tej konwencji, która zaanektowana została w Polsce na przełomie lat 20. i 30. XX w., była przede wszystkim zmiana charakteru kompozycji, co wynikało ze zbliżenia się kamery ku materii i zainteresowaniu detalem, fragmentem rzeczywistości.

Sam Bułhak stwierdzał, że taki sposób jej odtwarzania stosowany już był w XVI–XVII w. przez flamandzkich malarzy, a więc Nowa Rzeczowość faktycznie jest „stara jak świat i próbuje udawać nową”<sup>23</sup>.

Występujące w twórczości artysty obrazy należące do tego nurtu zauważył także współczesny mu Piotr Śledziwski, który w 1938 r. jednoznacznie informował o tym w relacji z wileńskiej wystawy fotograficznej eksponowanej podczas Targów Północnych.

Kolejną cechą charakterystyczną neorealizmu było preferowanie tzw. czystego bromu, który wykorzystywał także Bułhak. Piszząc o technikach swobodnych, stwierdzał: „używam tych technik, gdy nie mogę inaczej”, a następnie deklarował, że woli „pospolity brom”<sup>24</sup>.

Oprócz wymienionych prac wskazujących na twórczą osobowość i zainteresowanie formą, Bułhak wykraczał poza wskazane przez Świtkowskiego kanony tematyczne. Potwierdzają to fotografie: „Górny Śląsk” (fot. 7) („Almanach Fotografiki Polskiej” 1937), gdzie przedstawiona jest architektura przemysłowa<sup>25</sup> oraz *Dzieci przedmieścia* (fot. 8) (J. Bułhak, *Polska fotografia ojczysta*, Poznań 1939) i *Typy wileńskie* (L. Grabowski, *Jan Bułhak*, Warszawa 1961) będące rzadkim wśród ówczesnych artystów przykładem zainteresowania życiem ubogich warstw społeczeństwa.

Podjmując kolejny problem dot. wpływu twórczości Bułhaka na krajowe środowisko fotograficzne, potwierdzić należy, że w okresie międzywojennym artysta bez wątpienia należał do twórców o największej aktywności wystawieniowej, dzięki czemu jego prace – potencjalnie – mogły stać się dla innych wzorcem jakościowym. Sprzyjać temu mogły także fotografie sprzedawane w tekach *Polska w obrazach Jana Bułhaka*.

<sup>22</sup> Cytowany wcześniej J. Świtkowski uważał, że „Rzeczy brzydkie, nieestetyczne, zawsze były na świecie [...], ale do starej sztuki dostępu nie miały, a nowa sztuka uważa je właśnie za nowość godną uwiecznienia”. Następnie przewidywał, że nowa tendencja – podobnie do bolszewizmu w Rosji – „zacznie od niszczenia wszystkiego, co było, aby potem kolejno przywracać do znaczenia jedna po drugiej ze starych zasad”. J. Świtkowski, *O nową rzeczowość*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1930, nr 5, s. 112.

<sup>23</sup> J. Bułhak, *Jak daleko może fotografia odejść od malarstwa*, „Przegląd Fotograficzny” 1936, nr 5, s. 90.

<sup>24</sup> Idem, *Estetyka światła*, Wilno 1936, s. 66, cyt. za: L. Grabowski, *Jan Bułhak*, Warszawa 1961, s. 11.

<sup>25</sup> W okresie międzywojennym tematyka ta była domeną m.in. Antoniego Wieczorka i Maxa Steckela.

Rozstrzygnięciu tej kwestii pomóc może przede wszystkim analiza twórczości najbliższego otoczenia Bułhaka, a więc twórców wileńskich, m.in. należących do tamtejszego Fotoklubu. Po raz kolejny odnosząc się do zaleceń Świtkowskiego, odmienny sposób obrazowania zauważalny jest wśród fotografii znajdujących się np. w „Almanachu Fotografiki Wileńskiej” (1931) oraz w dwóch wydaniach „Almanachu Fotografiki Polskiej” (1934, 1937).

W pierwszym przypadku, w zakresie formy, uwagę zwracają prace: *Gdynia* Piotra Śledziewskiego i *Żdźbła jesienne* Jana Misiewicza, a także *Litwinka* Bolesławy Zdanowskiej, która wykazała zainteresowanie tematyką ludową.

Odmienny od piktorialnego sposób obrazowania reprezentują także obrazy zamieszczone w „Almanachu Fotografiki Polskiej” (1934): *Przez moje okno* Henryka Hermanowicza, *Pisanka* Aleksandra Zakrzewskiego, *Rytm fal* Wojciecha Buyki, *Przyroda i technika* Kazimierza Lelewicza oraz *Krzaczek* Mariana Krysztofika.

Podobnie jak w poprzedniej publikacji, także tym razem zauważyć można prace o tematyce odbiegającej od wzorów wskazanych przez Świtkowskiego. To *Mleczarka* Bolesławy Zdanowskiej i *Proletariusz* Edmunda Zdanowskiego.

Powyższe spostrzeżenia potwierdza analiza kolejnego „Almanachu Fotografiki Polskiej” (1937), gdzie zwraca uwagę *Koronka* Józefa Farbotko, *Groteska* Zygmunta Zapaśnika, *Schody* Janusza Bułhaka oraz *Folklor Polesia* Kazimierza Lelewicza, który prawdopodobnie posłużył się techniką fotomontażu<sup>26</sup>.

W zakresie tematycznym wymienić należy Zygmunta Wrześniowskiego oraz Edmunda Zdanowskiego, którzy przedstawili kolejno fotografie: *Dzieci* i *Ślusarczyki*.

Wnioski wynikające z analizy wspomnianych roczników w znacznym stopniu znajdują potwierdzenie w wywiadzie przeprowadzonym dla wileńskiego „Słowa” przez Ewę Dziewulską (Eddy) z Piotrem Śledziewskim. W gronie tamtejszych twórców, którzy wykraczali poza fotografię naturalistyczną widział Zdanowską, Panasewiczównę, Farbotkę, Lelewicza, Zakrzewskiego i siebie samego<sup>27</sup>.

Zróznicowany charakter wymienionych realizacji wskazuje na twórczą samodzielność członków Fotoklubu Wileńskiego<sup>28</sup>, co dodatkowo potwierdził Edmund Zdanowski. Wspomina on, że Bułhak cenił prace „tematycznie odbiegające od jego upodobań, jeżeli widział w nich jedność i zwartość motywu, harmonijność plam walorowych lub ich wyważony kontrast, bogate światłocienie oraz

<sup>26</sup> W gronie wilnian fotomontażem posługiwali się także Maria Panasewiczówna oraz Aleksander Zakrzewski. Technika ta, nie ciesząca się szczególnym uznaniem wśród zwolenników piktorializmu, uważana była przez Józefa Świtkowskiego za efekt powojennej dekadencji. Jak pisał: „Stąd ‘futuryzm’, stąd ‘nowa rzeczowość’, stąd ‘abstrakcja’ w sztukach plastycznych, a we fotografii [...] ‘fotomontaż’”. J. Świtkowski, *Estetyka i etyka*, „Miesięcznik Fotograficzny” 1929, nr 11, s. 162.

<sup>27</sup> Eddy [E. Dziewulską], *Walka o nowy styl w fotografii*, „Słowo” z dn. 2.05.1937 r., s. 5.

<sup>28</sup> Wśród wcześniej wymienionych osób, członkiem Fotoklubu nie był Zygmunt Zapaśnik, współpracownik Bułhaka z Zakładu Fotografii Artystycznej USB.

nastrojowość i jeżeli te wartości charakteryzowały autora i jego indywidualny styl. Podobnie odnosił się do powiększeń małoobrazkowych<sup>29</sup>.

Podejmując próbę odpowiedzi na zasadnicze pytanie, czy twórczość Bułhaka miała negatywny wpływ na krajowe środowisko miłośników fotografii, należy zastrzec, że odbędzie się to w sposób pośredni. Pomocne w tym zakresie będą wyniki badań<sup>30</sup> dotyczących gustu i kompetencji, które w 1982 r. przeprowadziła Anna Matuchniak-Krasuska z Uniwersytetu Łódzkiego.

Analizę sytuacji poprzedzić należy przypomnieniem, że współczesnymi artystami miłośnikami fotografii była „prawie wyłącznie inteligencja pracująca i nieliczni zawodowcy”<sup>31</sup>. Dysponując wiedzą nt. szkolnej edukacji estetycznej, a także informacjami o ich dorobku można uznać, że – przez analogię – Bułhak, jak i twórcy o podobnym statusie społecznym, posiadał zbliżone kompetencje artystyczne. Ich ewentualna zdecydowana zmiana mogła nastąpić wraz ze zmianą pokolenia, które posiadałoby nowe doświadczenia środowiskowe i odpowiednio bogatszą wiedzę uzyskaną w szkołach. Czy tak było faktycznie?

Wyrazistej odpowiedzi na to pytanie pozwolą udzielić wyniki wspomnianych badań z 1982 r., w którym respondentami były osoby mogące – w przeciwieństwie do pokolenia Bułhaka – na co dzień spotkać się z przejawami sztuki abstrakcyjnej i którym zapewniono teoretyczną i praktyczną edukację plastyczną w całym zakresie szkolnictwa ogólnokształcącego na poziomie znacznie wyższym, niż miało to miejsce np. w okresie międzywojennym.

Analizując społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa, jednym z badanych elementów był poziom kompetencji artystycznej teoretycznej, czyli wiedzy o sztuce. Uzyskane wyniki wykazały, że w zakresie znajomości malarstwa polskiego upodobania dotyczyły głównie historycznego malarstwa XIX w., impresjonizmu i modernizmu z pocz. XX w., a najpopularniejszymi malarzami byli: Jan Matejko (87% respondentów), Stanisław Wyspiański, Józef Chełmoński, Kossakowie (po 65%), Aleksander i Maksymilian Gierymscy (49%), Leon Wyczółkowski (25%), Jacek Malczewski (24%), Artur Grottger (19%), Stanisław Ignacy Witkiewicz (17%), Danuta Muszyńska-Zamorska (14%) i Władysław Strzemiński (11%).

W przypadku badania znajomości malarstwa obcego respondenci preferowali malarstwo renesansowe (da Vinci, Michał Anioł, Rafael Santi), holenderskie i flamandzkie (Rembrandt, Rubens), francuski impresjonizm (Manet, Monet, Renoir, Toulouse-Lautrec, van Gogh, Gauguin) oraz przedstawiciela sztuki współczesnej, którym był Pablo Picasso.

<sup>29</sup> E. Zdanowski, *Fotograficzne środowisko wileńskie (wspomnienia i refleksje)*, maszynopis, kserokopia w zbiorach autora, s. 13.

<sup>30</sup> Patrz: A. Matuchniak-Krasuska, *Gust i kompetencja. Społeczne zróżnicowanie recepcji malarstwa*, Łódź 1988.

<sup>31</sup> T. Cyprian, *Nie bójcie się słońca!*, „Polski Przegląd Fotograficzny” 1927, nr 1, s. 1.

Analizując płeć, wiek, wykształcenie i środowisko respondentów, Matuchniak-Krasuska zauważyła, że najważniejszą rolę pełni ostatni z wymienionych czynników, a następnie widoczny jest wpływ skolaryzacji<sup>32</sup>. Autorka stwierdziła również, że „wyrażna granica poziomu kompetencji rysuje się między wykształceniem podstawowym a średnim, przy zbliżonych wynikach kategorii wykształcenia średniego i wyższego”<sup>33</sup>. Uwaga ta potwierdza racjonalność zastosowanego wcześniej uogólnienia o jednolitości kompetencji artystycznych Bułhaka i osób o bliskim mu statusie społecznym. Jednocześnie badania wskazują, że mimo znaczącego upływu czasu od pierwszych krajowych prezentacji sztuki poszukującej nowych form wyrazu, m.in. Wystawy Futurystów, Kubistów i Ekspresjonistów (Lwów, 1913), Ekspresjonistów Polskich (późniejsi Formiści) (Kraków 1917), Wystawy Nowej Sztuki (Wilno, 1923) oraz bardzo wyraźnych zmian w systemie edukacji plastycznej, preferencje odbiorców nadal mają tradycyjny charakter<sup>34</sup> związany ze sztuką przedstawiającą.

Reasumując: podjęta próba określenia kompetencji artystycznych Jana Bułhaka pozwoliła stwierdzić, że powinien być mu bliski tradycyjny, nawiązujący do doświadczeń sztuki akademickiej, kanon przedstawiania rzeczywistości. Równocześnie jednak dostępny dorobek artystyczny wskazuje, że wykraczał on poza ten sposób obrazowania, a także przypisywane mu typowe zainteresowania tematyczne. Mimo iż wymienione przykłady jego prac można uznać za niezbyt liczne, a także dobrane *ad usum Delphini*, jednak praktyka wskazuje, że ekspozowane lub publikowane pojedyncze fotografie są zazwyczaj wybierane z większej liczby ujęć. Wydarzenia wojenne<sup>35</sup> sprawiły, że w przypadku Bułhaka ich poznanie najprawdopodobniej uznać należy za niemożliwe.

Rozpatrując sugerowany przez Ligockiego negatywny wpływ prac artysty na estetykę polskiej fotografii, zauważyć można, że w twórczości części miłośników z jego najbliższego otoczenia występują obrazy odmienne tematycznie, formalnie oraz technologicznie od jego realizacji. Postawa taka potwierdza ich niezależność od dokonań Mistrza.

Pragnąc rozstrzygnąć powyższą kwestię w wymiarze ogólnopolskim, po uwzględnieniu wybranych wniosków z badań Anny Matuchniak-Krasuskiej, stwierdzić można, że prace Bułhaka nie były w stanie w radykalny sposób wpływać na praktykę fotografii artystycznej okresu międzywojennego. O ile fo-

<sup>32</sup> Tamże, s. 83.

<sup>33</sup> Tamże, s. 71.

<sup>34</sup> Jak napisała Matuchniak-Krasuska, uzyskane przez nią wyniki potwierdziły wcześniejsze badania dotyczące młodzieży w latach 60.

<sup>35</sup> Podczas bombardowania Wilna przez lotnictwo radzieckie w dniu 10 lipca 1944 r. spłonęła pracownia Bułhaka przy placu Orzeszkowej 3, a wraz z nią wieloletni dorobek artystyczny wynoszący m.in. negatywy i albumy dziesięciu tysięcy zdjęć. J. Kucharska, *Jan Bułhak. Życie i twórczość*, [w:] J. Bułhak, op. cit., s. 269.

tografii artysty były obserwowane<sup>36</sup> i stawały się czyjaś inspiracją<sup>37</sup>, bardziej prawdopodobne wydaje się, że wynikało to ze zbieżności występujących pokoleniowo kompetencji artystycznych.

W konsekwencji opinię wyrażoną w książce Alfreda Ligockiego należy uznać za nadmiernie radykalną, prawdopodobnie powstałą w oparciu o analizę zbyt skromnego zestawu prac artysty. Przypuszczalnie było to efektem specyficznego okresu, w jakim wydano publikację, gdy w Polsce zarzucono socrealistyczne kanony na rzecz rozwoju sztuki abstrakcyjnej, a oczekiwanie przewartościowań dotyczyło także fotografii artystycznej.

## Summary

Jan Bułhak belongs to the group of the most eminent creators in the history of Polish artistic photography. Besides his artistic work, he was also the author of numerous publications on photography and one of the most often exhibiting authors, who preferred the traditional means of expression in his works. In the result, after some time, there appeared some opinions claiming that his works had negative and slowing influence on the development of Polish photography. With one of such opinions expressed by Alfred Ligocki, the author of the paper tries to argue by making an attempt to describe Bułhak's artistic competence as well as the competence of some other people of alike social status. Besides, the author presents Bułhak's openness towards new trends appearing in photography, what could have been seen in his own works and in contacts with the co-operating with him, members of Vilnius Photo Club.

**Keywords:** Jan Bułhak, photography, Vilnius Photo Club.

---

<sup>36</sup> Niekiedy prace Bułhaka eksponowane na wystawach zyskiwały także negatywne oceny.

<sup>37</sup> Analiza recenzji wystaw pozwala stwierdzić, że twórczość Bułhaka miała zróżnicowany poziom, czego przykładem był zestaw eksponowany na XI Salonie Fotografii Artystycznej we Lwowie (1927). Recenzent Marian Dederko zauważył, że „W pracach mistrza Jana znać pewne przemęczenie, przy zawsze eleganckiej manierze ujęcia. Czasami jak gdyby brak natchnienia, mającego swe źródło przypuszczalnie w przejściowym nastroju. A tuż obok 2 przepiękne prace, które mogą zaliczyć do arcydzieł”. M. Dederko M., *XI Salon Fotografii Artystycznej we Lwowie*, „Fotograf Polski” 1927, nr 5, s. 91.