

Andrzej Lisak

Recenzja pracy doktorskiej Jakuba Maciejewskiego *Malowanie światłem. Problem reprodukcji i kreacji artystycznej w polskiej estetyce fotografii przełomu XIX i XX wieku*

Praca Jakuba Maciejewskiego stanowi dobrą analizę podstawowych problemów estetyki fotografii (czyli fotografii artystycznej) na obszarze Polski w pierwszej połowie XX wieku, w kontekście ówczesnej sytuacji w fotografice światowej. W Polsce dyskusja tych problemów została zdominowana bez reszty przez monumentalną dla polskiej sztuki fotograficznej postać Jana Bułhaka, fotografa jak i autora licznych dzieł poświęconym tej dziedzinie, co znajduje i odzwierciedlenie w rozprawie autora. Zasadniczy problem czyli relacja między fotografią i sztuką, a więc pytanie: „Czy fotografia może być sztuką?” nadal jest aktualny, nadal wywołuje dyskusje i kontrowersje. Z tym wiąże się inne pytanie: „Czy sztuka, i na ile, może być technologią?”. Są to też zasadnicze tematy pracy. Oczywiście współczesny kontekst tych pytań po symbolicznej dacie 2004 roku, która zwykła oznaczać koniec prymatu fotografii analogowej na rzecz fotografii cyfrowej, jest odmienny (tak się złożyło, że w tym samym roku zmarło trzech wielkich mistrzów fotografii: Cartier-Bresson, Richard Avedon i Helmut Newton. Zmiana jest tak zasadnicza, że wielu fotografików, teoretyków fotografii uważa wręcz, że fotografia cyfrowa jest tak zupełnie odmienną techniką, że pierwszy człon nazwy (słowo „fotografia”) nie powinien być ogóle w odniesieniu do niej używany).

Na wstępie należy też zauważyć, że temat fotografii już dawno przestał być marginalnym tematem w obrębie estetyki jak i samej filozofii, tak jak i sama fotografia nie jest ubocznym traktowanym po macoszemu działem sztuki, ale należy do jej głównego nurtu. Wystarczy wymienić nazwiska takich artystów-celebrytów jak Cindy Sherman czy Christian Boltanski, artystów intensywnie wykorzystujących to medium. Wystarczy też wymienić choćby kilka nazwisk znanych myślicieli zajmujących się tym właśnie medium: Roland Barth, Jacques Derrida, Jean Baudrillard Susan Sontag. Trzeba zatem to podkreślić, że temat pracy nie jest tematem marginalnym. Tematem pracy jest estetyka fotografii, ale trzeba zwrócić uwagę, że sama problematyka estetyczna jest też głęboko zanurzona w samej filozofii. Weźmy choćby przykład książki, która ukazała się ostatnio po polsku: *Historia światła. Idea fotografii*¹. Autorka, Junko Theresa Mikuriya, przedstawia tkwiący w metafizyce Zachodu problem widzialności. Wiąże się on z platońską ideą *photagogia* czyli „chłonięcia światła”. „*Photographein*” odsłania okrucieństwo absolutu, kryjące się w praktyce *photagogii*. Fotografia dla autorki staje się projektem filozoficznym istniejącym od zarania dziejów w filozofii europejskiej uprzedzającym narodziny samego medium, stającym się jej ucieleśnieniem. Dzieło autorki stanowi twórcze rozwinięcie sławnej tezy Derridy – „Każda fotografia przedstawia Słońce”. Rozważania te bliskie są estetyce Jana Bułhaka, który samą sztukę fotografii nazywa po prostu „malowaniem światłem”. Piszę o tym na wstępie, by pokazać, że problemy zawarte i analizowane w pracy nie stanowią pola jakiejś marginalnej i historycznie przebrzmiałej problematyki, ale często stawiają nas w centrum współczesnych dyskusji, filozoficznych i estetycznych.

Czy i w jaki sposób fotografia może stać się sztuką (fotografiką)? Jest to zasadnicze pole rozważań Bułhaka jak i samego autora. Bułhak reprezentuje stanowisko piktorializmu.

¹ J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, Universitas, Kraków 2018.

Piktorialiści dążyli do wyjścia poza zobiektywizowany zapis fotograficzny i do osiągnięcia za pomocą fotografii takiej intensywności estetycznej i emocjonalnej, jaką zwykle przypisywano malarstwu. Twórcy sytuujący się w tym nurcie fotografii posługiwali się wyrafinowanymi rozwiązaniami technologicznymi, a także dopuszczali różnego rodzaju manipulacje na obrazie fotograficznym. Dzięki temu fotograficzna odbitka, stanowiąca finalny wytwór artystyczny piktorialistów, często w znaczący sposób odbiegała od prostego zapisu obrazu na negatywie. Pojawia się on wprawdzie we Francji w 1892 roku, kiedy Brytyjczyk Alfred Maskell przedstawia swą koncepcję nieostrości zdjęć, zapoczątkowując najbardziej znaczącą i świecąca największe triumfy koncepcję w dziedzinie fotografii przez następne pięćdziesiąt lat, koncepcję, która zdominowała sztukę fotograficzną w Europie i Ameryce Północnej. Jest to swoisty paradoks koncepcji, która broniąc sztuki usuwa na bok jej wymiar fotograficzny. Malarstwo ma umożliwić legitymizację sztuki fotograficznej i odróżnienie jej od fotografii komercyjnej, użytkowej, stanowi dla niej punkt odniesienia i pomaga osiągnąć jej autonomię. Mimo że fotografowie komercjalni nie pomijają kwestii formalnych (kadrowanie, kompozycja, światło itp.), to obrazy podporządkowane są przedmiotowi i określonej odbiorcy, a więc modelowi i rynkowi, odwrotnie do fotografii, gdzie forma staje się istotniejsza od przedmiotu i rynku.

W okresie wkraczania Bułhaka na pole sztuki fotograficznej artyści fotografowie byli zbyt mocno przesiąknięci kulturą malarską, sztuki piękne tak mocno zawładnęły widzeniem obrazu, że przyszłość sztuki wiązano ze ścisłym przestrzeganiem tradycji malarstwa i praw klasycznej estetyki. Dążono do połączenia sztuki fotografii z malarstwem. Praktyka fotografii artystycznej podążała śladem malarstwa i jego wartości. Piktorializm broni paradoksalnie fotografii poprzez rozmycie jej w malarstwie. Środkiem prowadzącym do tego jest retusz, nakłada tu się praca rytownika i fotografa, retusz staje się artystycznym uzupełnieniem fotografii. Spór dotyczy granic sztuki fotograficznej, czy da się ją określić za pomocą fotografii czy za pomocą połączenia fotografii i rysunku. Tendencje te są widoczne w twórczości Bułhaka, unika technik, dostarczających zbyt dużą obfitość szczegółów, a więc staje po stronie np. kalotypii, która dzięki miękkim i subtelnym formom jest bliższa klasycznej formie malarskiej. Autor pracy niestety nie wnika głębiej w to, co znaczy i oznacza malarskość dla Bułhaka. Przecież nie chodzi tu o impresjonizm czy postimpresjonizm, tym bardziej malarstwo abstrakcyjne, a bardziej o malarstwo pojmowane dość akademicko. Archetypiczną postacią malarstwa jest dla piktorialistów niewątpliwie malarstwo reprezentowane przez twórców z Barbizon (barbizończyków) (Théodore Rousseau, Daubigny), malarstwo wyciszone, przedstawiające naturę, miejsca z dala od cywilizacji. Ale i przecież na pojmowanie malarskości musiała głęboko wpłynąć jego przyjaźń z Ferdynandem Ruszczycem, tak przecież szeroko opisywana przez autora pracy. W pracy ogólnie przydałoby się ujawnić szersze tło wyborów estetycznych Bułhaka jak i szersze ujęcie ewolucji estetyki fotografii, tak żeby lepiej uchwycić historyczną rolę piktorializmu w jej dziejach. Szwanukuje to ujęcie głównie w zetknięciu się poglądów estetycznych Bułhaka ze zwalczaną przez niego *Neue Sachlichkeit*, która pragnie czystej sztuki fotografii, sztuki, która ma odkryć swoją moc w sobie samej, czyli dzięki umiejętnemu wykorzystaniu własnych technik. Chodzi więc tu o spór fundamentalny o granice fotografii jako sztuki: czy można ją określić za pomocą samej fotografii, czy też poprzez jej odniesienie jednocześnie do rysunku i fotografii. Bułhak widzi w tym jedynie spór techniczny. Uważa, że obojętne jest czy niepożądane elementy z planu zdjęcia usuniemy zanim je

zrobimy, czy za pomocą retuszu usuniemy po jego zrobieniu. A przecież jest to spór o nową widzialność.

W centrum współczesnych dyskusji, filozoficznych i estetycznych sytuuje się zasadniczy dla zrozumienia istoty fotografii, tudzież zasadniczy dla samego Jana Bułhaka problem relacji między obrazem a rzeczywistością. Autor rozprawy doktorskiej z niezwykłą wnikliwością wydobywa i przedstawia stanowisko Bułhaka. Powszechną tendencją jest traktowanie fotografii jako medium ułomnego, bez żadnej tożsamości i redukowanego do technologii opartej na *camera obscura* a więc renesansowej koncepcji perspektywy linearnej. Fotografa staje się „namacalnym produktem namacalnego urządzenia”, jak ujął to John Tagg. Taki też był pierwotny stan rzeczy. Słynne hasło reklamowe Kodaka z 1888 roku głosi: „Wy naciskacie guzik, my zajmujemy się resztą!”. Firma stworzyła mały aparat wyposażony w film umożliwiający wykonanie stu zdjęć, nie wymagający żadnych działań ze strony operatora, aparat wysyłany do fabryki, która wywoływała film i robiła odbitki. Amator fotografii musiał jedynie nacisnąć na guzik. Fotografii odmawia się wyjątkowego charakteru, zostaje ona zredukowana do świetlnego odcisku, do technicznego sposobu funkcjonowania mechanizmu rejestrującego, do automatyzmu urządzenia. W takim kierunku najdalej poszła interpretacja Rolanda Bartha, o czym świadczy szczególnie jego ostatnia praca *Światło obrazu*. Obrazy zgoła niewidzialne zawsze są tu odniesione do rzeczy, do „tego-co-było” (*ça-a-été*): fotografia znajduje się pod rządami poczwórnej władzy: rzeczy, przeszłości (rozumianej jako miniona teraźniejszość), przedstawiania i substancji. Świat fotografii nie tworzy osobnego świata, jest jedynie odciskiem. Fotografia jednak tworzy odmienny, inny byt, inne światy. Mimo że jest odciskiem rzeczy w formie obrazu, to sam obraz tworzy, konstruuje nową rzeczywistość. Tych możliwych praktyk tworzenia innych światów jest wiele. Piktoralisci tworzą jedną z nich. Autor pracy na dziesiątkach stron doskonale pokazuje, że technika jest jedynie środkiem prowadzącym do artystycznego celu, środkiem nie neutralnym. Związane jest to z głównym przedmiotem zainteresowania piktorialistów: interpretację. Dla Constanta Puyo, najważniejszego teoretyka piktorializmu, z którym Bułhak pozostawał w bliskich stosunkach, temat jest nieistotny, a interpretacja jest wszystkim. Mechanicznej, automatycznej czystości fotografii nie da się pogodzić ze sztuką, potrzebna jest tu interwencja i działanie człowieka, nie niewolnicza imitacja ale interpretacja. Wrogiem staje się ostrość, precyzja, nadmiar szczegółów. Analityczna i automatyczna fotografia zastąpiona zostaje syntetyczną sztuką obrazu. Prowadzi do niej wiele działań: retusz, techniki wywoływania zdjęć i samej odbitki. Wartość artystyczna obrazów wymaga interwencji i działania ludzkiej ręki. Zastanawiałem się, czy ilość analiz procesu technologicznego, ilość szczegółów technicznych dotyczących tych aspektów nie jest w pracy doktorskiej za wielka, myślę jednak że jest to plusem pracy: pokazanie całej komplikacji procesu, którego wynikiem ma być dzieło sztuki. Następuje tu swoiste zerwanie z realizmem w imię zbudowania na bazie fotografowanego materiału tego, co osiągnie prestiż dzieła sztuki i co stanowić będzie konkurencję wobec malarstwa i grafiki. Myślę jednak, że do wydobywania systemu semiotycznego piktorialistów dobrze byłoby wyjść poza wypowiedzi Bułhaka i sięgnąć do licznych artykułów i książek przywódców ruchu (zwłaszcza Constanta Puyo i Roberta Demachy'ego), jak i ująć założenia ruchu na tle innych sposobów odnoszenia się fotografii do rzeczywistości, a tym samym sposobów kreowania przez materiał fotografii sztuki. Umożliwiło by to przede wszystkim pełniejszą konfrontację piktorializmu z odrzucaną przez nich tzw. czystą fotografią (angielskie *Straight photography*) i Nową Rzeczowością. Zwłaszcza ta ostatnia odnawia koncepcje sztuki czysto fotograficznej, którą można za Eugène Durieu określić, że „czerpie swoją prawdziwą moc z siebie

samej, a więc z umiejętnego wykorzystania właściwych dla niej procedur”. Jedną z najważniejszych postaci tego ruchu Albert Renger-Patzsch stwierdza, że fotografia posiada „swoją własną technikę i swoje własne narzędzia”. Zdjęcia nie muszą tworzyć efektów malarskich, ale mają istnieć dzięki swoim czysto fotograficznym cechom, bez zapożyczeń z innych dziedzin sztuki. Wartości czysto fotograficzne nie są przeciwstawne, lecz są środkami do budowy artystycznej wartości dzieła. Piktorializm interpretował rzeczywistość, Nowa Rzeczowość dążyła do odtworzenia magii tej rzeczywistości przez ostrość linii, finezję detali, jasność i przejrzystość, bogactwo szczegółów. Najbardziej banalne przedmioty uwalniają swoje dotąd nieznane aspekty. Piktorialiści ignorowali nowe sposoby widzialności odsłaniane przez fotografię, głównie przez trywialność i przyziemność obrazów. Nie miejsce tu na odtwarzanie koncepcji nowej rzeczowości, ale należy jednak pokazać, że lepiej by było dla pełniejszego zrozumienia ewolucji estetyki fotografii zobjektywizować konfrontację obu kierunków, niż pokazywać wszystko tylko z punktu widzenia Bułhaka. Umożliwiłoby to lepsze zrozumienie dynamiki rozwoju sztuki fotograficznej. Jak wiadomo ostatnie trzydzieści lat XX wieku to niezwykle powodzenie neopiktorializmu, nowa metamorfoza sztuki fotograficznej przy schyłku fotografii użytkowej. Praca, uważam, mogłaby lepiej otwierać na zrozumienie tych procesów.

Podobny problem mamy z fotografią małoobrazkową. Bułhak wiele miejsca poświęcił w swoich pismach fotografii małoobrazkowej, którą generalnie odrzuca. Autor doktoratu poglądy te wiernie i wnikliwie przedstawia. Fotografia pojawia się i upowszechnia w połowie XIX wieku, w czasach niebywałego rozwoju kapitalizmu, a wraz z nim przemysłu, mechanizacji, wymiany towarowo-pieniężnej. Pojawia się wtedy dobrze sytuowana klasa próżniacza, zaczątek przyszłych rzesz amatorów zachwyconych łatwością robienia zdjęć. Następuje proces przejścia od rynku zdjęć wykonywanych przez profesjonalistów, wymagających zastosowania długich, trudnych procedur do nowego rynku, rynku zdjęć wykonywanych szybko za pomocą lekkich aparatów przeznaczonych dla amatorów, czego zwieńczeniem było wyprodukowanie aparatu małoobrazkowego przez firmę Leica. Myślę, że i tutaj należałoby odnieść się do przedstawianych poglądów bardziej krytycznie, bardziej obiektywnie ująć przebieg sporu, przedstawiając argumenty wszystkich jego uczestników. Oczywiście, niebywałe upowszechnienie się fotografii musiało oznaczać spadek jej jakości zarówno od strony technicznej jak i artystycznej. Ale przecież nowa technika stwarzała zupełnie nowe możliwości. Lekkość, migawkowość (a więc eliminacja długiego czasu naświetlania), uwolnienie się od wielu ograniczeń technicznych wyzwala nowy potencjał, i w zakresie inwencji i poszukiwań formalnych, zdjęcia zyskują nowy spontaniczny charakter. Przecież w końcu uznawany przez wielu za najlepszego fotografa XX wieku Cartier-Bresson używał całe życie aparatu Leica. Fotografia według niego to nie proces długotrwały jak na przykład malowanie obrazu, w fotografii liczy się tylko ta chwila, podczas której naciskany jest spust migawki i to tę chwilę trzeba znaleźć w otoczeniu. Oko fotografa musi dostrzec w przestrzeni kompozycję rozumianą według złotego podziału i musi intuicyjnie wiedzieć, w którym momencie uwiecznić ją na zdjęciu, bo jeśli się go przegapi, to moment ten już się nigdy nie powtórzy.

Recenzja nie pozwala na rekonstrukcję estetyki Jana Bułhaka, której dokonał w sposób nader szczegółowy i wnikliwy autor rozprawy. Wymagałoby to uruchomienia skomplikowanej siatki pojęciowej i struktur zachodzących między nimi zależności.

Wystarczy że pozwolę sobie wyliczyć te podstawowe pojęcia, ten język piktoralizmu: realizm plastyczny, motywy rysunkowe (czyli oświetleniowe), motywy malarskie (czyli kolorystyczne), zasada jedności motywu, giętkość tonalna, perspektywa rysunkowa, geometryczna i powietrzna, centr geometryczny i estetyczny, właściwa plastyka brył, tony pośrednie, zasada konstruktywnej równowagi, zasada jedności tematu, harmonia walorów (czyli równoważników barw), umiejętna kompozycja, interpretacja, gra akcentów, plama, plama wtórna, relief, równowaga linii i płaszczyzn, by wyliczyć tylko podstawowe omawiane pojęcia. Zrozumienie tej struktury pojęciowej pozwala oddać rzeczywistość, życie w sposób realistyczny plastycznie, syntetyczny i harmonijny. Podstawą tego jest jedność motywu: „Kompozycja każdego utworu plastycznego jest zbudowana na zasadzie tej jedności, ponieważ sztuka odtwarza syntezę życia, czyli pogłębia treść życia w jedności formy, tworząc syntetyczne skróty i uproszczenia, działające silniej właśnie dzięki swemu ześrodkowaniu” (s. 47)². Sztuka zatem nie jest naśladowaniem przyrody, a jej syntetycznym i celowym przekształceniem, interpretacją natury w sposób osobisty i oryginalny. Fotograf nie dąży do pokazania rzeczy, lecz do jej symbolicznego ujęcia w postaci motywu. Bułhak jest piktoralistą, bo docenia piękną formę, piękno formalne, ale to mu nie wystarczy, to nie może być podstawą sztuki fotografii, bo genezą dzieła sztuki są emocje, sztuka ma wiązać się z życiem i jego emocjami. Sztuka i życie to jedno, „Sztuka to wykrzyknienie osobowości artysty” (s. 153). Syntetyczny obraz przyrody jest stanem duszy. Bez tego „ustaje życie natury; a zaczyna się jej spis inwentarzowy” (s. 56). Obraz fotograficzny musi być wierny, jeśli ma być dokumentem, jeśli ma być piękny musi być wykładnikiem emocji osobistej. Techniczne środki w fotografii nie są celem, ale środkiem do celu. Jak to określa sam Bułhak: „narzędzie stało się gotowe do przyjęcia duszy” (s. 210). Ale to jeszcze nie ten moment, w którym uwidacznia się oryginalność piktoralizmu Bułhaka. Fotografia musi się stać fotografią ojczystą: „Nie dość czuć ojczyznę samemu, trzeba jeszcze pokazać ją innym” (s. 255). Fotografia ma oddać to, co polskie w sposób realistyczny i wartościowy estetycznie. Fotografia winna sięgnąć do tajników życia narodowego. Fotografika ma stać się częścią *Bildung*, ogólnonarodową *Paideia*, sposobem kształtowania polskości i miłości do ojczyzny: „Wszak pisać (*grafein*) trzeba nieraz nie tylko literami, – pisze Jan Bułhak – ale i kształtami, a umiejętność pisania światłem musi się kiedyś stać powszechna. (...) Więc każdy umiejący *grafein* powinien by także umieć *fotografein*” (s. 261). Fotografik fotografuje sercem, jego zadaniem jest poznanie wewnętrznej istoty narodu. Stanowi to mocny argument przeciwko *Neue Sachlichkeit*, pokazuje ona świat człowieka „bez ojczyzny, ślepy twór wielkomiejski o cechach duchowego komiwojażera” (s. 181). Polacy mają „głębiny duszy bogatej i zdrowej” (s. 171). Pisze: Polska „nie stała się i nigdy nie stanie narodem mieszczańskim” (s. 147). Polak „ma wrodzone poczucie swobody i przywiązanie do ziemi, ma głębokie zrozumienie jej duszy, a życie wyobraża sobie w sielskim przestworzu, a nie w miejskiej skrzynce” (s. 172). Nie odmówię sobie jeszcze tego cytatu: „My mamy wrodzone przywiązanie do tej naszej macierzy, mamy głębokie zrozumienie jej „polskiej”, a więc „polnej” duszy, a życie pojmujemy swobodnie, szeroko i przestrzennie. Protest i wstręt w nas budzi – zdaniem – zacieśnienie życia do rupieciarni rzeczowej i kupieckiej, a w mieście poprzez sufity i sklepienia umiemy docierać do nieba z błękitem, chmurami i słońcem” (s. 147).

² Cytuję według stron pracy doktorskiej, a nie prac Bułhaka.

Aby osiągnąć cel artystyczny potrzebna jest technika. Trudno przedstawić estetykę fotografii bez jej narzędzi technicznych. Prowadzą do tego techniki szlachetne: brom, olej, bromolej, guma. Autor pracy przedstawia je niezwykle dokładnie, detalicznie. Czytelnik może mieć aż wątpliwość wyrażoną już wcześniej, czy nie jest tego za dużo.

Kolejnym niezwykle istotnym obszarem estetyki Jana Bułhaka odsłanianym przez autora, i związanym z techniką fotografowania, są studia nad światłem. Fotografika pojmowana jako malowanie światłem zarysowuje pewną fenomenologię i ontologię fotografowania, fenomenologię procesu twórczego. Bułhak chce „wykraść tajemnice światłocienia”. Ociera się wręcz o metafizykę Słońca. Píše: „Trzeba stać się precyzyjnie czułym narzędziem psychicznym, w którym wszystkie stany uczuciowe, radość i smutek, tęsknota i nadzieja, zależą od Słońca; tworem osobliwym mającym w Słońcu źródło trwania, dolę i niedolę, koniec i początek” (s. 222). Recepcja fotografii czarno-białej wymaga od odbiorcy zaangażowania, swego rodzaju współpracy z autorem obrazu, gry z odbiorcą, otwartości i przestrzeni wyobraźniowej (od razu mamy tu skojarzenia z miejscami niedopełnienia z estetyki Ingardena). Autor pracy dobrze wydobywa tę problematykę. Ona powinna stanowić centralną oś pracy, bo samą estetykę pojmuję Bułhak jako swoistą fenomenologię procesu twórczego, który sam w sobie jest obcowaniem ze sztuką i życiem, obcowaniem, które wyczuwa i przyswaja sposoby i drogi twórczości artystycznej.

Jeśli chodzi o układ pracy, to przedstawia ona diachronicznie rozwój i ugruntowanie się estetyki fotografiki Jana Bułhaka. Owocuje to bogactwem wielu ciekawych analiz, przybliża do dogłębnego zrozumienia warsztatu fotografika-piktografa, jednak można tu mieć wątpliwości, czy nie owocniejsze byłoby ujęcie synchroniczne, niewątpliwie sprzyjałoby ono usystematyzowaniu problemów, pozwoliło na ujęcie analizowanej problematyki w szerszym kontekście teoretycznym, skłoniło do większej selekcji materiału źródłowego, być może kosztem bogactwa faktów i bardziej szczegółowych analiz. Preferowałbym sugerowaną drugą strategię, ale każda ma swoje plusy i minusy.

Kolejna uwaga. Klasyczne książki poświęcone fotografii, jak Susan Sontag (*O fotografii*), André Rouillé (*Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*), Lamberta Wiesinga (*Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*) pozbawione są ilustracji. Również rozprawa Maciejewskiego. Widocznie tak można. Ale tu też rysuje się wątpliwość. Czy same fotografie nie mogły by być pomocne w analizie stanowiska Bułhaka, nie tylko zilustrować, ale i rozszerzyć ujęcie problemów. A wtedy można by pomieścić i zdjęcia innych polskich piktorialistów, takich jak Tadeusz Wański, którzy nie oddawali się refleksji nad sztuką.

Skoncentrowałem się w recenzji raczej na krytycznych wobec niej uwagach. Autorowi zabrakło trochę śmiałości w ferowaniu własnych ocen, w ujmowaniu zagadnień w szerszym horyzoncie teoretycznym. Gdybym sam miał napisać rozprawę o estetyce fotografii Jana Bułhaka, zapewne miałaby ona inny kształt, ale napisałbym ją posiadając tę wiedzę jaką osiągnąłem dzięki wnikliwym badaniom dążącym do odsłonięcia tejże estetyki w jej całokształcie dokonanych przez Jakuba Maciejewskiego. Ktoś musiał zrobić tą robotę. Dobrze, że Uniwersytet Toruński, spadkobierca wileńskiej Alma Mater, miejsca pracy Jana Bułhaka, staje się miejscem obrony tego doktoratu.

Praca ta może i winna być uznana za podstawę do uzyskania stopnia doktorskiego przez jej autora.

A. Lisak

Recenzja pracy doktorskiej Jakuba Maciejewskiego *Malowanie światłem. Problem reprodukcji i kreacji artystycznej w polskiej estetyce fotografii przełomu XIX i XX wieku*

Praca Jakuba Maciejewskiego stanowi dobrą analizę podstawowych problemów estetyki fotografii (czyli fotografii artystycznej) na obszarze Polski w pierwszej połowie XX wieku, w kontekście ówczesnej sytuacji w fotografice światowej. W Polsce dyskusja tych problemów została zdominowana bez reszty przez monumentalną dla polskiej sztuki fotograficznej postać Jana Bułhaka, fotografa jak i autora licznych dzieł poświęconym tej dziedzinie, co znajduje i odzwierciedlenie w rozprawie autora. Zasadniczy problem czyli relacja między fotografią i sztuką, a więc pytanie: „Czy fotografia może być sztuką?” nadal jest aktualny, nadal wywołuje dyskusje i kontrowersje. Z tym wiąże się inne pytanie: „Czy sztuka, i na ile, może być technologią?”. Są to też zasadnicze tematy pracy. Oczywiście współczesny kontekst tych pytań po symbolicznej dacie 2004 roku, która zwykła oznaczać koniec prymatu fotografii analogowej na rzecz fotografii cyfrowej, jest odmienny (tak się złożyło, że w tym samym roku zmarło trzech wielkich mistrzów fotografii: Cartier-Bresson, Richard Avedon i Helmut Newton. Zmiana jest tak zasadnicza, że wielu fotografików, teoretyków fotografii uważa wręcz, że fotografia cyfrowa jest tak zupełnie odmienną techniką, że pierwszy człon nazwy (słowo „fotografia”) nie powinien być ogółem w odniesieniu do niej używany).

Na wstępie należy też zauważyć, że temat fotografii już dawno przestał być marginalnym tematem w obrębie estetyki jak i samej filozofii, tak jak i sama fotografia nie jest ubocznym traktowanym po macoszemu działem sztuki, ale należy do jej głównego nurtu. Wystarczy wymienić nazwiska takich artystów-celebrytów jak Cindy Sherman czy Christian Boltanski, artystów intensywnie wykorzystujących to medium. Wystarczy też wymienić choćby kilka nazwisk znanych myślicieli zajmujących się tym właśnie medium: Roland Barth, Jacques Derrida, Jean Baudrillard Susan Sontag. Trzeba zatem to podkreślić, że temat pracy nie jest tematem marginalnym. Tematem pracy jest estetyka fotografii, ale trzeba zwrócić uwagę, że sama problematyka estetyczna jest też głęboko zanurzona w samej filozofii. Weźmy choćby przykład książki, która ukazała się ostatnio po polsku: *Historia światła. Idea fotografii*¹. Autorka, Junko Theresa Mikuriya, przedstawia tkwiący w metafizyce Zachodu problem widzialności. Wiąże się on z platońską ideą *photagogia* czyli „chłonięcia światła”. „*Photographein*” odsłania okruciny absoliutu, kryjące się w praktyce *photagogii*. Fotografia dla autorki staje się projektem filozoficznym istniejącym od zarania dziejów w filozofii europejskiej uprzedzającym narodziny samego medium, stającym się jej ucieleśnieniem. Dzieło autorki stanowi twórcze rozwinięcie sławnej tezy Derridy – „Każda fotografia przedstawia Słońce”. Rozważania te bliskie są estetyce Jana Bułhaka, który samą sztukę fotografii nazywa po prostu „malowaniem światłem”. Piszę o tym na wstępie, by pokazać, że problemy zawarte i analizowane w pracy nie stanowią pola jakiejś marginalnej i historycznie przebrzmiałej problematyki, ale często stawiają nas w centrum współczesnych dyskusji, filozoficznych i estetycznych.

Czy i w jaki sposób fotografia może stać się sztuką (fotografiką)? Jest to zasadnicze pole rozważań Bułhaka jak i samego autora. Bułhak reprezentuje stanowisko piktorializmu.

¹ J. T. Mikuriya, *Historia światła. Idea fotografii*, Universitas, Kraków 2018.

Piktorialiści dążyli do wyjścia poza zobiektywizowany zapis fotograficzny i do osiągnięcia za pomocą fotografii takiej intensywności estetycznej i emocjonalnej, jaką zwykle przypisywano malarstwu. Twórcy sytuujący się w tym nurcie fotografii posługiwali się wyrafinowanymi rozwiązaniami technologicznymi, a także dopuszczali różnego rodzaju manipulacje na obrazie fotograficznym. Dzięki temu fotograficzna odbitka, stanowiąca finalny wytwór artystyczny piktorialistów, często w znaczący sposób odbiegała od prostego zapisu obrazu na negatywie. Pojawia się on wprawdzie we Francji w 1892 roku, kiedy Brytyjczyk Alfred Maskell przedstawia swą koncepcję nieostrości zdjęć, zapoczątkowując najbardziej znaczącą i świecąca największe triumfy koncepcję w dziedzinie fotografii przez następne pięćdziesiąt lat, koncepcję, która zdominowała sztukę fotograficzną w Europie i Ameryce Północnej. Jest to swoisty paradoks koncepcji, która broniąc sztuki usuwa na bok jej wymiar fotograficzny. Malarstwo ma umożliwić legitymizację sztuki fotograficznej i odróżnienie jej od fotografii komercyjnej, użytkowej, stanowi dla niej punkt odniesienia i pomaga osiągnąć jej autonomię. Mimo że fotografowie komercjalni nie pomijają kwestii formalnych (kadrowanie, kompozycja, światło itp.), to obrazy podporządkowane są przedmiotowi i określonej odbiorcy, a więc modelowi i rynkowi, odwrotnie do fotografii, gdzie forma staje się istotniejsza od przedmiotu i rynku.

W okresie wkraczania Bułhaka na pole sztuki fotograficznej artyści fotografowie byli zbyt mocno przesiąknięci kulturą malarską, sztuki piękne tak mocno zawładnęły widzeniem obrazu, że przyszłość sztuki wiązano ze ścisłym przestrzeganiem tradycji malarstwa i praw klasycznej estetyki. Dążono do połączenia sztuki fotografii z malarstwem. Praktyka fotografii artystycznej podążała śladem malarstwa i jego wartości. Piktorializm broni paradoksalnie fotografii poprzez rozmycie jej w malarstwie. Środkiem prowadzącym do tego jest retusz, nakłada tu się praca rytownika i fotografa, retusz staje się artystycznym uzupełnieniem fotografii. Spór dotyczy granic sztuki fotograficznej, czy da się ją określić za pomocą fotografii czy za pomocą połączenia fotografii i rysunku. Tendencje te są widoczne w twórczości Bułhaka, unika technik, dostarczających zbyt dużą obfitość szczegółów, a więc staje po stronie np. kalotypii, która dzięki miękkim i subtelnym formom jest bliższa klasycznej formie malarskiej. Autor pracy niestety nie wnika głębiej w to, co znaczy i oznacza malarskość dla Bułhaka. Przecież nie chodzi tu o impresjonizm czy postimpresjonizm, tym bardziej malarstwo abstrakcyjne, a bardziej o malarstwo pojmowane dość akademicko. Archetypiczną postacią malarstwa jest dla piktorialistów niewątpliwie malarstwo reprezentowane przez twórców z Barbizon (barbizończyków) (Théodore Rousseau, Daubigny), malarstwo wyciszone, przedstawiające naturę, miejsca z dala od cywilizacji. Ale i przecież na pojmowanie malarskości musiała głęboko wpłynąć jego przyjaźń z Ferdynandem Ruszczycem, tak przecież szeroko opisywana przez autora pracy. W pracy ogólnie przydałoby się ujawnić szersze tło wyborów estetycznych Bułhaka jak i szersze ujęcie ewolucji estetyki fotografii, tak żeby lepiej uchwycić historyczną rolę piktorializmu w jej dziejach. Szwankuje to ujęcie głównie w zetknięciu się poglądów estetycznych Bułhaka ze zwalczaną przez niego *Neue Sachlichkeit*, która pragnie czystej sztuki fotografii, sztuki, która ma odkryć swoją moc w sobie samej, czyli dzięki umiejętnemu wykorzystaniu własnych technik. Chodzi więc tu o spór fundamentalny o granice fotografii jako sztuki: czy można ją określić za pomocą samej fotografii, czy też poprzez jej odniesienie jednocześnie do rysunku i fotografii. Bułhak widzi w tym jedynie spór techniczny. Uważa, że obojętne jest czy niepożądane elementy z planu zdjęcia usuniemy zanim je

zrobimy, czy za pomocą retuszu usuniemy po jego zrobieniu. A przecież jest to spór o nową widzialność.

W centrum współczesnych dyskusji, filozoficznych i estetycznych sytuuje się zasadniczy dla zrozumienia istoty fotografii, tudzież zasadniczy dla samego Jana Bulhaka problem relacji między obrazem a rzeczywistością. Autor rozprawy doktorskiej z niezwykłą wnikliwością wydobywa i przedstawia stanowisko Bulhaka. Powszechną tendencją jest traktowanie fotografii jako medium ułomnego, bez żadnej tożsamości i redukowalnego do technologii opartej na *camera obscura* a więc renesansowej koncepcji perspektywy linearnej. Fotografa staje się „namacalnym produktem namacalnego urządzenia”, jak ujął to John Tagg. Taki też był pierwotny stan rzeczy. Słynne hasło reklamowe Kodaka z 1888 roku głosi: „Wy naciskacie guzik, my zajmujemy się resztą!”. Firma stworzyła mały aparat wyposażony w film umożliwiający wykonanie stu zdjęć, nie wymagający żadnych działań ze strony operatora, aparat wysyłany do fabryki, która wywoływała film i robiła odbitki. Amator fotografii musiał jedynie nacisnąć na guzik. Fotografii odmawia się wyjątkowego charakteru, zostaje ona zredukowana do świetlnego odcisku, do technicznego sposobu funkcjonowania mechanizmu rejestrującego, do automatyzmu urządzenia. W takim kierunku najdalej poszła interpretacja Rolanda Bartha, o czym świadczy szczególnie jego ostatnia praca *Światło obrazu*. Obrazy zgoła niewidzialne zawsze są tu odniesione do rzeczy, do „tego-co-było” (*ça-a-été*): fotografia znajduje się pod rządami poczwórnej władzy: rzeczy, przeszłości (rozumianej jako miniona teraźniejszość), przedstawiania i substancji. Świat fotografii nie tworzy osobnego świata, jest jedynie odciskiem. Fotografia jednak tworzy odmienny, inny byt, inne światy. Mimo że jest odciskiem rzeczy w formie obrazu, to sam obraz tworzy, konstruuje nową rzeczywistość. Tych możliwych praktyk tworzenia innych światów jest wiele. Piktoralisci tworzą jedną z nich. Autor pracy na dziesiątkach stron doskonale pokazuje, że technika jest jedynie środkiem prowadzącym do artystycznego celu, środkiem nie neutralnym. Związane jest to z głównym przedmiotem zainteresowania piktorialistów: interpretację. Dla Constanta Puyo, najważniejszego teoretyka piktorializmu, z którym Bulhak pozostawał w bliskich stosunkach, temat jest nieistotny, a interpretacja jest wszystkim. Mechanicznej, automatycznej czystości fotografii nie da się pogodzić ze sztuką, potrzebna jest tu interwencja i działanie człowieka, nie niewolnicza imitacja ale interpretacja. Wrogiem staje się ostrość, precyzja, nadmiar szczegółów. Analityczna i automatyczna fotografia zastąpiona zostaje syntetyczną sztuką obrazu. Prowadzi do niej wiele działań: retusz, techniki wywoływania zdjęć i samej odbitki. Wartość artystyczna obrazów wymaga interwencji i działania ludzkiej ręki. Zastanawiałem się, czy ilość analiz procesu technologicznego, ilość szczegółów technicznych dotyczących tych aspektów nie jest w pracy doktorskiej za wielka, myślę jednak że jest to plusem pracy: pokazanie całej komplikacji procesu, którego wynikiem ma być dzieło sztuki. Następuje tu swoiste zerwanie z realizmem w imię zbudowania na bazie fotografowanego materiału tego, co osiągnie prestiż dzieła sztuki i co stanowić będzie konkurencję wobec malarstwa i grafiki. Myślę jednak, że do wydobywania systemu semiotycznego piktorialistów dobrze byłoby wyjść poza wypowiedzi Bulhaka i sięgnąć do licznych artykułów i książek przywódców ruchu (zwłaszcza Constanta Puyo i Roberta Demachy'ego), jak i ująć założenia ruchu na tle innych sposobów odnoszenia się fotografii do rzeczywistości, a tym samym sposobów kreowania przez materiał fotografii sztuki. Umożliwiło by to przede wszystkim pełniejszą konfrontację piktorializmu z odrzucaną przez nich tzw. czystą fotografią (angielskie *Straight photography*) i Nową Rzeczowością. Zwłaszcza ta ostatnia odnawia koncepcje sztuki czysto fotograficznej, którą można za Eugène Durieu określić, że „czerpie swoją prawdziwą moc z siebie

samej, a więc z umiejętnego wykorzystania właściwych dla niej procedur”. Jedną z najważniejszych postaci tego ruchu Albert Renger-Patzsch stwierdza, że fotografia posiada „swoją własną technikę i swoje własne narzędzia”. Zdjęcia nie muszą tworzyć efektów malarskich, ale mają istnieć dzięki swoim czysto fotograficznym cechom, bez zapożyczeń z innych dziedzin sztuki. Wartości czysto fotograficzne nie są przeciwstawne, lecz są środkami do budowy artystycznej wartości dzieła. Piktorializm interpretował rzeczywistość, Nowa Rzeczowość dążyła do odtworzenia magii tej rzeczywistości przez ostrość linii, finezję detali, jasność i przejrzystość, bogactwo szczegółów. Najbardziej banalne przedmioty uwalniają swoje dotąd nieznane aspekty. Piktorialiści ignorowali nowe sposoby widzialności odsłaniane przez fotografię, głównie przez trywialność i przyziemność obrazów. Nie miejsce tu na odtwarzanie koncepcji nowej rzeczowości, ale należy jednak pokazać, że lepiej by było dla pełniejszego zrozumienia ewolucji estetyki fotografii zobjektywizować konfrontację obu kierunków, niż pokazywać wszystko tylko z punktu widzenia Bułhaka. Umożliwiłoby to lepsze zrozumienie dynamiki rozwoju sztuki fotograficznej. Jak wiadomo ostatnie trzydzieści lat XX wieku to niezwykle powodzenie neopiktorializmu, nowa metamorfoza sztuki fotograficznej przy schyłku fotografii użytkowej. Praca, uważam, mogłaby lepiej otwierać na zrozumienie tych procesów.

Podobny problem mamy z fotografią małoobrazkową. Bułhak wiele miejsca poświęcił w swoich pismach fotografii małoobrazkowej, którą generalnie odrzuca. Autor doktoratu poglądy te wiernie i wnikliwie przedstawia. Fotografia pojawia się i upowszechnia w połowie XIX wieku, w czasach niebywałego rozwoju kapitalizmu, a wraz z nim przemysłu, mechanizacji, wymiany towarowo-pieniężnej. Pojawia się wtedy dobrze sytuowana klasa próżniacza, zaczątek przyszłych rzesz amatorów zachwyconych łatwością robienia zdjęć. Następuje proces przejścia od rynku zdjęć wykonywanych przez profesjonalistów, wymagających zastosowania długich, trudnych procedur do nowego rynku, rynku zdjęć wykonywanych szybko za pomocą lekkich aparatów przeznaczonych dla amatorów, czego zwieńczeniem było wyprodukowanie aparatu małoobrazkowego przez firmę Leica. Myślę, że i tutaj należałoby odnieść się do przedstawianych poglądów bardziej krytycznie, bardziej obiektywnie ująć przebieg sporu, przedstawiając argumenty wszystkich jego uczestników. Oczywiście, niebywałe upowszechnienie się fotografii musiało oznaczać spadek jej jakości zarówno od strony technicznej jak i artystycznej. Ale przecież nowa technika stwarzała zupełnie nowe możliwości. Lekkość, migawkowość (a więc eliminacja długiego czasu naświetlania), uwolnienie się od wielu ograniczeń technicznych wyzwala nowy potencjał, i w zakresie inwencji i poszukiwań formalnych, zdjęcia zyskują nowy spontaniczny charakter. Przecież w końcu uznawany przez wielu za najlepszego fotografa XX wieku Cartier-Bresson używał całe życie aparatu Leica. Fotografia według niego to nie proces długotrwały jak na przykład malowanie obrazu, w fotografii liczy się tylko ta chwila, podczas której naciskany jest spust migawki i to tę chwilę trzeba znaleźć w otoczeniu. Oko fotografa musi dostrzec w przestrzeni kompozycję rozumianą według złotego podziału i musi intuicyjnie wiedzieć, w którym momencie uwiecznić ją na zdjęciu, bo jeśli się go przegapi, to moment ten już się nigdy nie powtórzy.

Recenzja nie pozwala na rekonstrukcję estetyki Jana Bułhaka, której dokonał w sposób nader szczegółowy i wnikliwy autor rozprawy. Wymagałoby to uruchomienia skomplikowanej siatki pojęciowej i struktur zachodzących między nimi zależności.

Wystarczy że pozwolę sobie wyliczyć te podstawowe pojęcia, ten język piktoralizmu: realizm plastyczny, motywy rysunkowe (czyli oświetleniowe), motywy malarskie (czyli kolorystyczne), zasada jedności motywu, giętkość tonalna, perspektywa rysunkowa, geometryczna i powietrzna, centr geometryczny i estetyczny, właściwa plastyka brył, tony pośrednie, zasada konstruktywnej równowagi, zasada jedności tematu, harmonia walorów (czyli równoważników barw), umiejętna kompozycja, interpretacja, gra akcentów, plama, plama wtórna, relief, równowaga linii i płaszczyzn, by wyliczyć tylko podstawowe omawiane pojęcia. Zrozumienie tej struktury pojęciowej pozwala oddać rzeczywistość, życie w sposób realistyczny plastycznie, syntetyczny i harmonijny. Podstawą tego jest jedność motywu: „Kompozycja każdego utworu plastycznego jest zbudowana na zasadzie tej jedności, ponieważ sztuka odtwarza syntezę życia, czyli pogłębia treść życia w jedności formy, tworząc syntetyczne skróty i uproszczenia, działające silniej właśnie dzięki swemu ześrodkowaniu” (s. 47)². Sztuka zatem nie jest naśladowaniem przyrody, a jej syntetycznym i celowym przekształceniem, interpretacją natury w sposób osobisty i oryginalny. Fotograf nie dąży do pokazania rzeczy, lecz do jej symbolicznego ujęcia w postaci motywu. Bułhak jest piktoralistą, bo docenia piękną formę, piękno formalne, ale to mu nie wystarczy, to nie może być podstawą sztuki fotografii, bo genezą dzieła sztuki są emocje, sztuka ma wiązać się z życiem i jego emocjami. Sztuka i życie to jedno, „Sztuka to wykrzyknienie osobowości artysty” (s. 153). Syntetyczny obraz przyrody jest stanem duszy. Bez tego „ustaje życie natury; a zaczyna się jej spis inwentarzowy” (s. 56). Obraz fotograficzny musi być wierny, jeśli ma być dokumentem, jeśli ma być piękny musi być wykładnikiem emocji osobistej. Techniczne środki w fotografii nie są celem, ale środkiem do celu. Jak to określa sam Bułhak: „narzędzie stało się gotowe do przyjęcia duszy” (s. 210). Ale to jeszcze nie ten moment, w którym uwidacznia się oryginalność piktoralizmu Bułhaka. Fotografia musi się stać fotografią ojczystą: „Nie dość czuć ojczyznę samemu, trzeba jeszcze pokazać ją innym” (s. 255). Fotografia ma oddać to, co polskie w sposób realistyczny i wartościowy estetycznie. Fotografia winna sięgnąć do tajników życia narodowego. Fotografika ma stać się częścią *Bildung*, ogólnonarodową *Paideia*, sposobem kształtowania polskości i miłości do ojczyzny: „Wszak pisać (*grafein*) trzeba nieraz nie tylko literami, – pisze Jan Bułhak – ale i kształtami, a umiejętność pisania światłem musi się kiedyś stać powszechna. (...) Więc każdy umiejący *grafein* powinien by także umieć *fotografein*” (s. 261). Fotografik fotografuje sercem, jego zadaniem jest poznanie wewnętrznej istoty narodu. Stanowi to mocny argument przeciwko *Neue Sachlichkeit*, pokazuje ona świat człowieka „bez ojczyzny, ślepy twór wielkomiejski o cechach duchowego komiwojażera” (s. 181). Polacy mają „głębiny duszy bogatej i zdrowej” (s. 171). Pisze: Polska „nie stała się i nigdy nie stanie narodem mieszczańskim” (s. 147). Polak „ma wrodzone poczucie swobody i przywiązanie do ziemi, ma głębokie zrozumienie jej duszy, a życie wyobraża sobie w sielskim przestworzu, a nie w miejskiej skrzynce” (s. 172). Nie odmówię sobie jeszcze tego cytatu: „My mamy wrodzone przywiązanie do tej naszej macierzy, mamy głębokie zrozumienie jej „polskiej”, a więc „polnej” duszy, a życie pojmujemy swobodnie, szeroko i przestrzennie. Protest i wstręt w nas budzi – zdaniem – zacieśnienie życia do rupieciarni rzeczowej i kupieckiej, a w mieście poprzez sufity i sklepienia umiemy docierać do nieba z błękitem, chmurami i słońcem” (s. 147).

² Cytuję według stron pracy doktorskiej, a nie prac Bułhaka.

Aby osiągnąć cel artystyczny potrzebna jest technika. Trudno przedstawić estetykę fotografii bez jej narzędzi technicznych. Prowadzą do tego techniki szlachetne: brom, olej, bromolej, guma. Autor pracy przedstawia je niezwykle dokładnie, detalicznie. Czytelnik może mieć aż wątpliwość wyrażoną już wcześniej, czy nie jest tego za dużo.

Kolejnym niezwykle istotnym obszarem estetyki Jana Bułhaka odsłanianym przez autora, i związanym z techniką fotografowania, są studia nad światłem. Fotografika pojmowana jako malowanie światłem zarysowuje pewną fenomenologię i ontologię fotografowania, fenomenologię procesu twórczego. Bułhak chce „wykraść tajemnice światłocienia”. Ociera się wręcz o metafizykę Słońca. Pisze: „Trzeba stać się precyzyjnie czułym narzędziem psychicznym, w którym wszystkie stany uczuciowe, radość i smutek, tęsknota i nadzieja, zależą od Słońca; tworem osobliwym mającym w Słońcu źródło trwania, dolę i niedolę, koniec i początek” (s. 222). Recepcja fotografii czarno-białej wymaga od odbiorcy zaangażowania, swego rodzaju współpracy z autorem obrazu, gry z odbiorcą, otwartości i przestrzeni wyobraźniowej (od razu mamy tu skojarzenia z miejscami niedopełnienia z estetyki Ingardena). Autor pracy dobrze wydobywa tę problematykę. Ona powinna stanowić centralną oś pracy, bo samą estetykę pojmuje Bułhak jako swoistą fenomenologię procesu twórczego, który sam w sobie jest obcowaniem ze sztuką i życiem, obcowaniem, które wyczuwa i przyswaja sposoby i drogi twórczości artystycznej.

Jeśli chodzi o układ pracy, to przedstawia ona diachronicznie rozwój i ugruntowanie się estetyki fotografiki Jana Bułhaka. Owocuje to bogactwem wielu ciekawych analiz, przybliża do dogłębnego zrozumienia warsztatu fotografika-piktografa, jednak można tu mieć wątpliwości, czy nie owocniejsze byłoby ujęcie synchroniczne, niewątpliwie sprzyjałoby ono usystematyzowaniu problemów, pozwoliło na ujęcie analizowanej problematyki w szerszym kontekście teoretycznym, skłoniło do większej selekcji materiału źródłowego, być może kosztem bogactwa faktów i bardziej szczegółowych analiz. Preferowałbym sugerowaną drugą strategię, ale każda ma swoje plusy i minusy.

Kolejna uwaga. Klasyczne książki poświęcone fotografii, jak Susan Sontag (*O fotografii*), André Rouillé (*Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*), Lamberta Wiesinga (*Sztuczna obecność. Studia z filozofii obrazu*) pozbawione są ilustracji. Również rozprawa Maciejewskiego. Widocznie tak można. Ale tu też rysuje się wątpliwość. Czy same fotografie nie mogły by być pomocne w analizie stanowiska Bułhaka, nie tylko zilustrować, ale i rozszerzyć ujęcie problemów. A wtedy można by pomieścić i zdjęcia innych polskich piktorialistów, takich jak Tadeusz Wański, którzy nie oddawali się refleksji nad sztuką.

Skoncentrowałem się w recenzji raczej na krytycznych wobec niej uwagach. Autorowi zabrakło trochę śmiałości w ferowaniu własnych ocen, w ujmowaniu zagadnień w szerszym horyzoncie teoretycznym. Gdybym sam miał napisać rozprawę o estetyce fotografii Jana Bułhaka, zapewne miałaby ona inny kształt, ale napisałbym ją posiadając tę wiedzę jaką osiągnąłem dzięki wnikliwym badaniom dążącym do odsłonięcia tejże estetyki w jej całokształcie dokonanych przez Jakuba Maciejewskiego. Ktoś musiał zrobić tą robotę. Dobrze, że Uniwersytet Toruński, spadkobierca wileńskiej Alma Mater, miejsca pracy Jana Bułhaka, staje się miejscem obrony tego doktoratu.

Praca ta może i winna być uznana za podstawę do uzyskania stopnia doktorskiego przez jej autora.

ALisak