

Algė Andriulytė

TAPYBOS IR FOTOGRAFIJOS SANTYKIS: FERDINANDAS RUŠČICAS IR JANAS BULHAKAS

Modernėjančioje Vilniaus meno scenoje piktorialinė fotografija išsiskiria kaip savalaikis ir modernus reiškiny. Čia pagrindiniu piktorialistu tapo Janas Bulhakas (1876–1950), kuris panašiai kaip prancūzas Constant'as Puyo, anglas Alfredas Horsley Hintonas, belgas Leonardo Missone ir kiti amžių sandūros piktorialistai siekė sukurti foto atvaizdą panašų į tapybos kūrinį. Bulhako kūrybos pradžia yra glaudžiai susijusi su kitu žymiu Vilniaus menininku Ferdinandu Ruščicu (1870–1936). Straipsnyje glausčiai pristatomos šių menininkų kūrybos sąsajos rodančios savitą vilnietišką tapybos ir fotografijos santykį.

Piktorialinės fotografijos pradžia Vilniuje

XIX–XX a. sandūroje meninės fotografijos problema Europoje tapo ypač aktuali. Tobulėjant foto technikai susidarė palankios sąlygos fotografijai populiarėti, tai iš dalies lėmė jos masiškumą ir diferenciaciją – ryškėjo takoskyra tarp dokumentinės, reportažinės, reprezentacinės, meninės ir kitų fotografijos rūšių. Piktorializmas (tapybiška fotografija) atsirado kaip priešprieša jau egzistavusioms fotografijos formoms ir atspindėjo naują, modernų visuomenės požiūrį į ją. Šiose pirmosiose meninėse fotografijose aptinkame pasipriešinimą nuostatai, kad foto atspaudams būdingas bejausmis tikslumas, kad ji tėra tiksli tikrovės reprezentacija.

Vilnių, kaip ir kitus carinės Rusijos sudėtyje buvusius kultūros centrus, piktorializmo idėjos pasiekė per anglų, prancūzų ir vokiečių kultūros žurnalus bei fotografų keliones į užsienį. Rusijoje piktorializmas pirmiausia pasireiškė fiksuojant peizažą ir tik vėliau kituose foto žanruose. Tuo tarpu Prancūzijoje ar Anglijoje nuo pat pradžių ši tendencija tapo ryški fotografuojant portretus, aktus, įvairias kompozicijas (Robert'as Demachy, paveiktas Edgardo Degas tapybos, paliko daugelį šokėjų foto atvaizdų, Constant'as Puyo fiksavo Bretanės moterų gyvenimo scenas, jų portretus ir kt.). Galima teigti, kad perimtas fotografavimo principas pradėjo skleistis tame žanre, kuris buvo populiariausias konkrečioje kultūros erdvėje. Tad nenuostabu, kad pirmuosius Jano Bulhako piktorialinius bandymus aptinkame taip Vilniaus regione pamėgtame peizažo vaizdavime.

Lietuvos mokslų akademijos bibliotekoje saugomi ankstyvieji Bulhako peizažų, interjerų ir kitokios tematikos fotografijų originalai, sukurti, kaip rodo įrašai sąsiuvinuose, 1912–3 m.¹ Aplankai ir sąsiuviniai, kuriuose laikomos fotografijos, yra papuošti Ruščico sukurtą emblema – sparnuota mūzos galva, iš kurios lenda du susiviję žalčiai, ketvirtame sąsiuvinų viršelyje įkomponuotas Vyčio ženklas. Dalis čia esančių fotografijų buvo sukurtos remiantis Ruščico darbais, juos pakartojant arba interpretuojant. Apie 1910 m. Vilniuje sąvoka „fotografas menininkas“ vis dar

buvo neaiški, o kaip profesijos teisiškai išvis nebuvo. Bulhakas, kurdamas fotografiją, kurioje buvo galima atpažinti žinomo tapytojo kompozicijas, parodė visuomenei savo aiškia meninę poziciją. Tai sutapo ir su Bulhako, kaip piktorialisto, nuostata – kurti tapybišką fotografiją pagal tapybos komponavimo principus ir pan.

Tokią ryškia tapytojo įtaką fotografui galima paaiškinti ir „dvasios artumo“ sąvoka, kuri buvo paplitusi amžiaus pradžios visuomenės bajoriškame sluoksnyje ir apibūdino tam tikrą tapatinimosi judesį. Nedidelės bendruomenės telkėsi privačiose erdvėse, aptardavo kultūros naujienas, dalijosi naujais sumanymais, kaip, pavyzdžiui, Ruščico „pirmadieniuose“ Užupyje. Čia natūraliai pynėsi retrospektyvus tapatinimasis su A. Mickevičiaus, J. Slovackio, J. Kraševskio romantizmo epocha² bei su moderniu elegantiško dendžio, nekasdieniško pasaulio gyventojų tipažu³. Ruščico asmenybė Vilniuje buvo siejama su naujausiomis meno tendencijomis, jo veikla aprašoma vietinių korespondentų, aplink jį telkėsi jaunimas, kuris „iki kaulų smegenų buvo persiėmęs Ruščico pažiūromis, iki sielos gelmių priėmęs jo meninį credo“⁴. Bulhakas tapęs geru Ruščico bičiuliu rado tą „dvasios bendrumą“, palaikiusį jį nuo pat pirmos pažinties dienos. Kaip vieną iš Bulhako ieškomos bendrybės aspektų galima išskirti žvilgsnio/matymo tapatumą. XX a. pradžioje vis svarbesnis tampa individualus, savą schemą kuriantis, personalinis žvilgsnis, kuris perteikiamas tiek turinio, tiek formos lygmeniu. Bulhako fotografijas galima traktuoti kaip bandymą matyti kito akimis, susitapatinti, išgyventi tą patį per vaizdą. Fotografuodamas peizažą jis perėmė Ruščico žvilgsnį – identiškose arba labai artimose kompozicijose vaizduojami simboliniai stichijų dariniai, masyvūs debesys, žemės vaizdai, vieniši namai ir t. t., kurie įsilieja į platesnį neoromantizmo ikonografijos kontekstą.

Fotografijos atskleidžia susitapatinimą per estetinę žiūrą, kurią reikėjo perprasti ir išmokti, kad galėtum perteikti joje atsiveriančią meninę tikrovę. XX a. pradžios menininkams neoromantikams Ruščicui ir Bulhakui tikrovė slypėjo kažkur anapus iliuziškai pavaizduoto objekto. Tikrovė, tai vidinis žmogaus pasaulis – jo būsenos ir jausmai, jo dvasinė, psichinė būklė.

Fotografija kaip paveikslas

Bulhakas sekdamas Ruščico darbais pasinaudojo dviem taktikom. Pirma – fotografavo konkrečius menininko jau nutapytus objektus, daugiausia Bohdanovo dvaro motyvus, antra – gamtoje ieškojo tapybos kompozicijų atitikmenų. Pirmu atveju galima palyginti ir įvertinti dviejų autorių meistrystę perteikiant subtilius niuansus, paryškinant detales ar sprendžiant kompozicijos problemas, netgi lyginti gamtos pasikeitimus. Pavyzdžiui, Ruščico „Upelyje“ ir Bulhako „Bohdanovo parko motyve“ pavaizduotas upokšnio vingis traukia dėmesį paviršiaus faktūrų žaismu, vienur jis lygus ir spindintis, kitur virpantis nerimastingais potėpiais. O nutapytas ugninių vijoklių masyvas fotografijoje pateikiamas kitu rakursu, kuris puikiai išryškina kontrastingą ir vešlią augaliją.

Antruoju atveju, fotografuojant nutapytų darbų atitikmenis, dar labiau išryškėja siekimas perteikti tapatų žvilgsnį, komponavimo būdą, išreikšti tapačias simbolines reikšmes. Kaip antai Bulhako fotografijoje „Debesys“ išlaikytas toks pat dangaus ir žemės santykis, debesuotumas, identiškas žemės linkis, perteiktas išskirtinis tapytojo žvilgsnis „iš apačios“, toks kaip ir Ruščico „Žemėje“. Toks pažemintas žiūrėjimo taškas, kaip pagrindinis kompozicijos elementas, matomas ir Bulhako fotografijose „Pavasariop“, „Peizažas“, kuriuos galima palyginti su Ruščico „Į pasaulį“. Žemė – vienas iš „keturių elementų“, vyraujančių Ruščico kūryboje, drauge tai simbolių idėjų kupini darbai, kurių interpretacija varijuoja nuo patriotinės, socialinės iki abstrakčios stichijų kovos. Kaip ir dauguma kitų motyvų iš romantizmo atkeliavusi debesų-atmosferos tema perteikiama Ruščico „Debesyje“ ir Bulhako „Minsko apylinkių peizaže“. Debesų studijas skatino panteistinė gamtos samprata, tikėjimas natūra, kaip visa apimančia mistine tvarka. Ruščicas tęsdamas šiaurietišką tradiciją perima simbolinį dangaus stichijos vaizdavimą, kaip begalybės, bekūniškumo, laisvės troškimo ekvivalentą, tačiau modifikuoja jį iki maksimaliai apibendrintų gamtos formų, simbolinės skirtingų elementų konfrontacijos, kuri atsispindi ir Bulhako fotografijoje. Įdomi ir Ruščico darbo „Senos obelys“ Bulhako interpretacija. Čia menininkas fotografuoja mėgstamą tarp „Jaunosios Lenkijos“ tapytojų ir kitų modernistų keisto, ypatingo sodo motyvą, tačiau pasirenka žiemos metą, todėl baltame fone išryškėja medžių kamienų vingiai bei šakų ritmas. Sodas ar parkas – tai uždara erdvė, žmogaus suformuota gamta, kuri betarpiškai susijusi su paties žmogaus buvimu. Belapės, susivijusios senų medžių šakos simbolizuoja gyvenimo tėkmę – neišvengiamą ėjimą į senatvę ir mirtį. Pabrėžiamas tiesioginis individualaus žmogaus gyvenimo ryšys su nekintančiu, pastoviu gamtos ritmu⁵.

Neišlikęs Ruščico darbas „Močiutės kambarys“ ir Bulhako šio darbo versija „Bohdanovo interjeras“ – tai kūriniai, kurie galbūt geriausiai atspindi šių menininkų santykį su menine tikrove, jos simboliu turiniu. Elizabeth Clegg, rašydama apie Ruščico kūrinius eksponuotus 1908 m. Vienoje, nurodo, kad tuomet gausių komentarų sulaukęs „Močiutės kambarys“ buvo interpretuojamas dviem būdais: kaip praeities nostalgija (akcentuojama moters figūra) arba kaip impresionistinis užfiksuoto momento žavesys (pabrėžiama kambario tapybos išraiška)⁶. Autorė teigia, kad Ruščicas šiuo paveikslu galbūt norėjo parodyti, kaip praeitis prasiskverbia į dabartį, tuo pačiu dar labiau įtvirtinti savo tapatybę⁷.

Lyginant tapybos kūrinių su fotografija atsiveria nauji interpretacijos variantai. Ruščico darbe aiškiau negu fotografijoje matyti nutapytas interjeras, čia paryškintos atskiros buities detalės – drožinėti kanapos elementai, taip pat šešėlyje stovinti kėdė dėl refleksų tampa aiškiai matoma. Paveiksle ištapytas nedidelis paveikslėlis prie lango Bulhako nuotraukoje tampa vos išžiūrimu šešėliu. Tapybos darbe erdvė kuriama per atskiras buities detales, pabrėžiamas daiktų svoris ir apimtis; kad tai būtų pasiekta, nutapoma šviesa netgi ten, kur ji iš tiesų nekrinta.

Jeigu pagrindiniu paveikslo akcentu laikytume moters figūrą, tai ji šioje aplinkoje yra „nereali“. Iš kur kyla šis „nerealumo“ išpūdis? Pirmiausia ji nusisukusi nuo žiūrovo, užsidariusi savyje, nenorinti bendrauti. Toje vietoje, kur turėtų būti galva, matome tik virpantį kepuraitės nėrinių ar žilų garbanų kamuolį, nei akies kraštelium negalime pamatyti moters bruožų, jos identifikuoti. Moters galva šiek tiek pasvirusi, pečiai nuleisti – galima spręsti, kad ji užsnūdo beskaitydama šalia ant stalo atverstą knygą. Nugaros atsukimas ir sapno nuojauta leidžia kalbėti apie moters nebuvimą čia ir dabar, tarp realių kambario daiktų.

Toks mieguistas ar susimąstęs personažas ne kartą pasirodo amžių sandūros lenkų literatūroje ir dailėje. Maria Podraza-Kwiatkowska nurodo, kad tai yra susiję su tuo metu padidėjusiu susidomėjimu misticizmo teorijomis bei somnambulizmo tyrinėjimais⁸. Vyravo įsitikinimas, kad per sapną buvo galima prieiti prie žmogaus psichikos gelmių, o per tai – iki būties paslapties. Pagal Du Prelą, tuo metu itin populiarią rašytoją tarp lenkų modernistų, somnambulo sapne atsiveria anapusinis pasaulis. Taigi miegančio žmogaus figūra XX a. pradžios suvokėjui galėjo kelti mintis ir apie kitokio, anapus tikrovės esančio pasaulio egzistavimą. Kita vertus, negalime griežtai teigti, kad sėdinti moteris simbolizuoja būtent sapnuojantį, t. y. atveriantį kitą pasaulį, personažą. Nusisukusio nuo žiūrovo, medituojančio žmogaus vaizdavimas, išplitęs romantizmo epochoje, buvo populiarus ir XX a. pradžios dailėje, ypač Skandinavijos šalių menininkų darbuose. Šį motyvą mėgo danas Vilhelmas Hammershoi (1864–1916), o norvego Larso Jorde (1865–1939) darbas „Interjeras“ publikuotas 1902 m. Ruščico itin vertinamame Sankt Peterburgo meniniame žurnale „Мир искусства“ gali būti puikus „Močiutės kambario“ analogas¹⁰. Tiek Jorde, tiek Ruščico darbų pavadinimai rodo, kad žmogaus figūra atsiduria už pavaizduoto momento erdvės. Vėl kyla klausimas, kas slypi už, regis, paprasto interjero atvaizdo? Ruščico kūrinyje glūdintis dualizmas, dar amžiaus pradžios Vienos kritikus padalijęs į dvi stovyklas, atsiskleidžia kaip daugiabriaunis simbolinis kūrinys, jungiantis trumpą kasdienybės mirksnį ir už jo besislepiančią amžinybės nuojautą.

Bulhako fotografijoje žmogaus figūros nėra, taigi nėra ir pagrindinio elemento kuriančio paveikslo intrigą. Fotografijoje simbolinis matmuo atsiskleidžia per kitus kūrinyje fiksuojamus elementus. Kambarys skendėja prietemoje, baldai apgaubti šešėliu. Išryškėja pro langą plūstantis šviesos šaltinis, jo kryptis. Fotografijoje vyrauja du šviesos šaltiniai – šviesa sklindanti pro langą ir veidrodžio atspindėta šviesa, jeigu nubrėztume šių dviejų šviesos šaltinių kryptis, jų susikirtimo vietoje turėtų būti paveiksle nutapytos moters figūra. Šviesa, kaip ir sapnas, simbolizavo kito, nematerialaus, pasaulio buvimą. Zofia Weiss-Albrzykowska nurodo, kad veidrodžio vaizdavimas amžių sandūros dailėje „pirmiausia pratęsė pavaizduotos scenos pasakojimą, priminė, kad egzistuoja pasaulis ir už mūsų, jis yra nepastovus, svyruojantis, besitęsiantis, jame dingsta tradicinė perspektyva, kuri perlūžta veidrodžio paviršiuje. Ten taip pat susitinka dvi erdvės, antroji – utopinė

įgaunanti lygiavertę reikšmę¹¹. Ruščico nutapytas veidrodis atspindi lango rėmą, užuolaidų fragmentą, jam nesuteikiama papildoma simbolinė reikšmė, priešingai nei Bulhako fotografijoje, kur veidrodis pats skleidžia šviesą ir nurodo kitą, abstrakčią, anapusinę erdvę. Fotografija dar aiškiau nei tapyba neigia tikrovės fiksimą – ji nespalvota, maža, joje menininkas panaikina atskiras detales, kurios tapybos kūrinyje atidžiai perteikiamos. Ruščico sukurtas paveikslas tampa Bulhako fotografijos schema, kurią jis koreguoja akcentuodamas šviesą ir įvedamas griežtesnę buities detalių selekciją, todėl išryškėja simbolinis atvaizdo turinys.

Ankstyvoji piktorialinė fotografija išsiskyrė itin glaudžiomis sąsajomis su tapyba. Bulhako pavyzdys rodo, kad tai buvo būdinga ir amžiaus pradžios Vilniaus meno sklaidai: šiuo atveju regime, kad tapybos ir fotografijos tikslai buvo tapatūs, skyrėsi tik išraiškos priemonės. Unikalus dviejų menininkų bendradarbiavimas atskleidė naujas atvaizdo transformacijos ir jo simbolinio turinio perskaitymo galimybes.

¹ J. Bułhak, *Fotografijų albumas*, Vilnius, 1912–3, t. 5–7, Lietuvos mokslų akademijos bibliotekos Retų spaudinių skyrius. Tikslios negatyvų sukūrimo datos nenurodytos. Galima manyti, kad 1912–3 m. buvo sukurti sąsiuvinuose reprodukuojami atspaudai, o kai kurie negatyvai galėjo būti dar ankstesni. Taip atsitikti galėjo dėl to, kad buvo vertinamas pats atspaudas kaip meno kūrinys, bet ne jo užfiksavimo laikas. Ruščico Bohdanovo foto vaizdų ankstyviausia data turėtų būti 1911 rugpjūčio mėn., šią datą dailininkas mini savo dienoraštyje; žr. F. Rusczyzyc, *Dziennik*, cz. I, Warszawa, 1994, s. 247.

² Apie sielos ir minties bendrumo paieškas praeityje užsimenama Ruščico bei archyvaro Vaclovo Studnickio pastangomis 1910–1 m. leistame žurnale „Tygodnik Wileński“, prie šio leidinių apipavidalinimo prisidėjo ir Bulhakas.

³ Žr.: L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002, p. 141.

⁴ W. Dobaczewska, *Opieka Ruszczyca nad Kołem Artystycznym młodzieży w Wilnie, Ferdynand Ruszczyzyc. Życie i dzieło*, Wilno, 1939, s. 343.

⁵ Žr.: E. Micke-Broniarek, *Dziwny ogród, Koniec wieku: sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Warszawa, 1996, s. 147–149.

⁶ E. Clegg, *Ferdynand Ruszczyzyc: talent europejski, Ferdynand Ruszczyzyc 1870–1936. Życie i dzieło*, Kraków, 2002, s. 56.

⁷ *Ibid.*

⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków, 2001, s. 119.

⁹ Ruščicas 1899–1902 m. pats aktyviai dalyvavo draugijos „Мир искусства“ veikloje, o savo dienoraštyje ne kartą minėjo žurnalo ėjusio tuo pačiu pavadinimu aukštą meninį profesinį lygį. Kaip nurodo R. Aftanazy, savo dvaro Bohdanove bibliotekoje menininkas kolekcionavo šio žurnalo numerius; žr. R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, Wrocław, t. 4, s. 43.

¹⁰ *Мир искусства*, 1902, т. 7, № 1–6.

¹¹ Z. Weiss-Albrzykowska, *Czy twórczość francuskich intymistów mogła nam być obca? Przed wielkim jutrem: sztuka 1905–1918*, Warszawa, 1993, s. 303.

F. Ruščicas. Upelis. 1900.
F. Ruszczyc. Strumień. 1900.



J. Bulhakas. Bohdanovo parko
motyvas. 1912–1913.
J. Bulhak. Motyw parkowy z
Bohdanowa. 1912–1913.



F. Ruščicas. Žemė. 1898.
F. Ruszczyc. Ziemia. 1898.



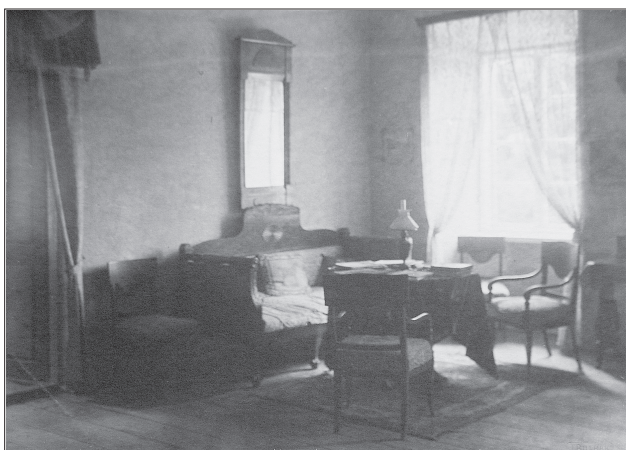
J. Bulhakas. Debesys.
1912–1913.
J. Bulhak. Chmury. 1912–1913.





F. Ruščicas.
Močiutės kambarys.
1906.

F. Ruszczyc.
Pokój babuni.
1906.



J. Bulhakas.
Vienas iš Ruščico
Bohdanovo dvaro
kambarių.
1912–1913.

J. Bulhak.
Wnętrze Bohdanowa.
1912–1913.

Algé Andriulyté

ZWIĄZEK MALARSTWA I FOTOGRAFII: FERDYNAND RUSZCZYC I JAN BUŁHAK

Na coraz bardziej modernistycznej scenie artystycznej Wilna fotografia piktorialistyczna zaistniała w odpowiednim czasie, żeby uchodzić za zjawisko nowoczesne. Głównym przedstawicielem piktorializmu został tu Jan Bułhak, który dążył – podobnie jak Francuz Constant Puyo, Anglik Alfredo Horsley Hinton, Belg Leonardo Missone i inni piktorialiści z przełomu wieków – do tworzenia fotografii upodobniającej się do obrazu malarskiego. Początki twórczości Bułhaka są ściśle związane z innym słynnym wileńskim artystą – Ferdynandem Ruszczycem. W artykule zostanie przedstawiony związek twórczy tych artystów, wskazujący na swoisty wileński wzajemny stosunek malarstwa i fotografii.

Początek fotografii piktorialnej w Wilnie

Ruszczyc i Bułhak spotkali się w Wilnie w 1910 roku. Wówczas Ruszczyc był już dobrze znanym malarzem nie tylko w Wilnie, lecz i w Petersburgu, Warszawie, Krakowie, Wiedniu. Bułhak od kilku lat interesował się fotografią, korespondował ze słynnym piktorialistą Constant'ym Puyo, przed kilkoma laty (1908) został członkiem korespondentem „Photo Club de Paris”, publikował zdjęcia w prasie polskiej. Pod wpływem Ruszczyca on zaczął intensywniej pracować w tej dziedzinie.

W Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk przechowywane są niektóre z najwcześniejszych ocalałych oryginalnych fotografii Bułhaka z pejzażami, wnętrzami, także fotografie o innej tematyce, powstałe – jak wskazują zapiski w zeszytach – w latach 1912–13¹. Dokładne daty powstania negatywów nie zostały podane. Być może w latach 1912–13 powstały reproduktowane w zeszytach odbitki, niektóre zaś negatywy mogły pochodzić z wcześniejszego okresu. Powodem zaistnienia takiej sytuacji było uznanie odbitki za dzieło sztuki, nie zaś fotografii w momencie rejestracji fotografowanego obiektu. Tak najwcześniejszą datą powstania fotografii ruszczyckiego Bohdanowa powinien być sierpień 1911, taką właśnie datę wymienia artysta w swoim dzienniku.² Teczki i zeszyty z fotografiami ozdobione są emblematem autorstwa Ruszczyca, przedstawiającym skrzydlatą głowę muzy, z której wypelzają dwa splecione węże, na tylnej zaś stronie zeszytu wkomponowany jest znak Pogoni. Część znajdujących się tu fotografii powstało w oparciu o prace Ruszczyca, są ich naśladowaniem lub interpretacją, większość przedstawia widoki Wilna, Nowogródka, fragmenty wnętrza dworu Ruszczyca w Bohdanowie.

W jakim celu powstawały interpretacje obrazów malarskich? Możliwych jest kilka powodów. Ok. 1910 roku określenie kogoś w Wilnie mianem „artysta fotograf” nie spotkałoby się z powszechnym zrozumieniem. Tworzenie fotografii artystycznej z rozpoznawalnymi kompozycjami malarskimi dawało możliwość za-

prezentowania społeczności swojej wyraźnej pozycji artystycznej. Zgadzało się to także z założeniami Bułhaka piktorialisty – tworzenie fotografii malarskiej, korzystanie z charakterystycznych dla malarstwa zasad kompozycji itd. Przykładowo, piktorialiści dążąc do uzyskania efektu malarskiego na różne sposoby poprawiali pozytyw – eksperymentowali z chemikaliami, pigmentami, stosowali retusz oraz fokus detali. Odbitka fotografii nabierała mglistych cech, lub odwrotnie – wyraźnie zarysowane kontury. Po skoregowaniu oświetlenia nabierały znaczenia cienie oraz poszczególne detale. Ważne jest to, że na tych pierwszych zdjęciach artystycznych widzimy negowanie przez artystów tak zwanego „spojrzenia fotograficznego“, sprzeciw wobec założenia, że dla odbitek zdjęciowych charakterystyczna jest bezuczuciowa dokładność, że zdjęcie jest dokładnym odzwierciedleniem rzeczywistości.

Inna rzecz, że w warstwie szlacheckiej społeczeństwa początku wieku żywe było romantyczne pojęcie „więź duchowa“, które sugeruje pewne dążenie do identyfikacji. Nieliczne grupy ludzi spotykały się prywatnie, żeby omawiać nowości kulturalne, wymieniać się myślami i nowymi pomysłami, jak zdarzało się to np. na „poniedziałkach“ u Ruszczyca, na Zarzeczu. Tu w sposób naturalny łączyła się retrospektywna identyfikacja z epoką romantyzmu A. Mickiewicza, J. Słowackiego i J. Kraszewskiego (o szukaniu w przeszłości wspólnoty duchowej i intelektualnej napomyka się w wydawanym w latach 1910–11 dzięki wysiłkom Ruszczyca i archiwisty Wacława Studnickiego czasopiśmie „Tygodnik Wileński“; w ilustrowaniu czasopisma uczestniczył także Bułhak) i utożsamianie się z nowoczesnym typem dandysa, mieszkańca świata niepowседневnego.³ Postać Ruszczyca wiązano w Wilnie z najnowszymi kierunkami w sztuce, jego działalność była opisywana przez miejscowych korespondentów, wokół niego gromadzili się młodzi, którzy „...do szpiku kości przesiąkli poglądami Ruszczyca, do głębi dusz wchłonęli jego artystyczne credo“⁴. Bułhak blisko zaprzyjaźnił się z Ruszczycem, znajdując w nim tę „więź duchową“, która go podbudowywała od pierwszego dnia znajomości. Za jeden z aspektów poszukiwanej przez Bułhaka wspólnoty poglądów można uznać tożsamość spojrzenia. Fotografie Bułhaka można traktować jako próbę widzenia oczami innego, próbę utożsamienia się, przeżycia tego samego, co przeżył poprzednik, poprzez obraz. Przy fotografowaniu krajobrazu przejął on spojrzenie Ruszczyca – w identycznych lub bardzo bliskich kompozycjach pokazywane są działania żywiołów, potężne obłoki, krajobrazy, samotne domy itd., które wzajemnie łączą się w szerszym kontekście ikonografii neoromantycznej.

Fotografie ujawniają utożsamienie się poprzez pryzmat estetyczny, który należało spostrzec i nauczyć się go, żeby móc przekazać odkrywającą się dzięki niemu rzeczywistość artystyczną. Dla Ruszczyca i Bułhaka, artystów neoromantyków z początku XX wieku, rzeczywistość była ukryta gdzieś po drugiej stronie iluzyjnie przedstawionego obiektu. Rzeczywistość – to świat wewnętrzny człowieka, jego nastroje i uczucia, stan duchowy i psychiczny.

Fotografia jako obraz malarski

Wzorując się na pracach Ruszczyca, Bulhak korzystał z dwóch taktyk. Po pierwsze – fotografował konkretne, namalowane już przez artystę obiekty, najczęściej są to motywy dworu w Bohdanowie, po drugie – szukał w przyrodzie odpowiedników kompozycji malarskich. W pierwszym przypadku możemy porównać i ocenić mistrzostwo obu autorów w przekazywaniu subtelnych niuansów, podkreślaniu szczegółów lub w rozwiązywaniu problemów kompozycyjnych, a nawet zaobserwować zmiany w samej naturze. Np. przedstawiony w „Strumieniu” Ruszczyca i w „Motywie parkowym z Bohdanowa” Bulhaka zakręt strumyka przyciąga uwagę fakturową grą jego powierzchni, w jednym miejscu będącej gładką i błyszczącą, gdzie indziej drżącą jakby pod niepokojącymi pociągnięciami pędzla⁵. Natomiast namalowane ogniste powoje na fotografii zostały przedstawione pod innym kątem, co znakomicie dodaje wyrazu pełnej kontrastów bujnej roślinności.

W drugim przypadku jeszcze bardziej uwidacznia się dążenie do przekazania identycznego spojrzenia, sposobu kompozycji, wyrażenia identycznych znaczeń symbolicznych. Tak oto w fotografii Bulhaka „Chmury” pokazany został taki sam stosunek między niebem i ziemią, nagromadzenie obłoków, identyczny łuk powierzchni ziemi, przekazany został wyjątkowy punkt widzenia malarza, „od dołu” – tak samo jak w „Ziemi” Ruszczyca. Taki zaniżony punkt widzenia, jako główny element kompozycji, widoczny jest także w fotografiach Bulhaka „Przedwiośnie” i „Pejzaż”, które można by porównać z obrazem Ruszczyca „W świat”. Jak większość innych, motyw obłoków-atmosfery obecny w „Obłoku” Ruszczyca i w „Krajobrazie pod Mińskiem” Bulhaka, ma swoje źródło w romantyzmie. Do studiowania obłoków zachęcało panteistyczne pojęcie przyrody, wiara w naturę jako w powszechny mistyczny porządek. Kontynuując północną tradycję, Ruszczyca przejmuje symboliczne przedstawianie żywiołu nieba, bezkresnego, bezcielesnego, żadnego swobody, aczkolwiek wprowadza modyfikację, maksymalnie uogólniając formy natury, doprowadzając do symbolicznej konfrontacji różnych jej elementów; co można zauważyć także w fotografiach Bulhaka. Interesująca jest również interpretacja Bulhaka obrazu Ruszczyca „Stare jabłonie”. Artysta fotografuje tu ulubiony przez młodopolskich malarzy i innych modernistów motyw dziwnego, wyjątkowego sadu⁶, wybiera jednak okres zimowy, w ten sposób kontrastując skrzycone pnie drzew i rozwichrzone gałęzie z bielą tła.

„Pokój babuni”

Nie zachowany obraz Ruszczyca „Pokój babuni” i jego fotograficzna wersja Bulhaka pt. „Jeden z pokoi w Bohdanowie Ruszczyca” – to dzieła, które być może najlepiej pokazują stosunek obu twórców do rzeczywistości artystycznej i jej treści symbolicznej. Pisząca o eksponowanych w Wiedniu w 1908 roku obrazach Ruszczyca Elizabeth Clegg twierdzi, że wielokrotnie wówczas komentowany „Pokój babuni” interpretowany był na dwa sposoby: jako medytacja o przeszłości i nostalgii (akcentowana figura żeńska) lub jako impresjonistyczny urok zatrzymanej

chwili (podkreślany wyraz malarski pokoju). Autorka twierdzi, że sam Ruszczyca być może chciał tym obrazem pokazać, jak przeszłość przenikała teraźniejszość, wzmacniając tym samym swoją tożsamość.⁷

Porównanie dzieła malarskiego i fotografii pozwala na nowe możliwości interpretacyjne. W przeciwieństwie do fotografii, wewnątrz na obrazie Ruszczyca zostało przedstawione bardziej wyraziście, dobrze widoczne są niektóre szczegóły wystroju – drewniane fragmenty kanapy czy stojące w cieniu krzesło, które nabiera wyrazu dzięki refleksom świetlnym. Namalowany na płótnie wiszący koło okna nieduży obrazek na fotografii Bulhaka staje się ledwie widocznym cieniem. W obrazie malarskim przestrzeń tworzona jest poprzez oddzielne szczegóły wystroju, dzięki temu, że światło na obrazie pojawia się nawet tam, gdzie w rzeczywistości nie pada, przedmioty uzyskują objętość i ciężar. Jeżeli za główny akcent obrazu uznamy żeńską figurę, należałoby zauważyć, że jest ona w tym otoczeniu „nierealna”. Skąd to poczucie „nierealności”? Przede wszystkim zwróćmy uwagę na to, że kobieta jest odwrócona plecami do widza, zamknięta w sobie, jakby odmawiająca jakiegokolwiek kontaktu. W miejscu, gdzie miałyby być głowa, widzimy tylko drżący kłębek koronki na kapelusiku czy też splot siwych loków, nie możemy zobaczyć rysów twarzy kobiety i jej zidentyfikować. Głowę ma nieco przechyloną, ramiona opuszczone – można by sądzić, że zapadła w drzemkę, czytając leżącą obok na stole otwartą książkę. Odwrócenie postaci i przecucie snu pozwalają mówić o nieobecności kobiety tu i teraz, wśród znajdujących się w pokoju realnych przedmiotów.

Taka postać w stanie półsnu czy zamyślenia niejednokrotnie pojawia się w literaturze i sztuce na przełomie wieków. Zdaniem Marii Podrazy-Kwiatkowskiej, ma to związek z ówczesnym zwiększeniem zainteresowania teoriami mistycznymi i badaniami nad somnambulizmem⁸. Panowało przekonanie, że poprzez sen można dotrzeć do głębi psychiki ludzkiej, a dzięki temu do tajemnicy istnienia. Według bardzo popularnego wówczas w środowisku polskich modernistów pisarza Du Prela, podczas somnambulicznego snu otwiera się inny świat. Toteż postać śpiącego człowieka na początku XX wieku mogła sugerować odbiorcy myśli o istnieniu innego świata, po drugiej stronie rzeczywistości. Nie możemy jednak z pewnością twierdzić, że siedząca kobieta symbolizuje właśnie postać, która śni, tzn. „otwiera inny świat”. Częste w epoce romantyzmu przedstawianie odwróconego od widza medytującego człowieka, popularne było i na początku XX wieku, szczególnie w dziełach artystów z krajów skandynawskich. Motyw ten lubił Duńczyk Vilhelm Hammershoi (1864–1916), a opublikowaną w 1902 roku w wysoko przez Ruszczyca cenionym petersburskim czasopiśmie artystycznym „Мир искусства” pracę Norwega Larsa Jordego (1865–1939) „Wnętrze”, można nazwać wspaniałą analogią „Pokoju babuni”.⁹ Zarówno tytuły prac Jordego, jak Ruszczyca, wskazują na to, że postać ludzka znajduje się poza przestrzenią przedstawionej chwili. Znowu powstaje pytanie, co się kryje za pozornie prostym obrazem wnętrza. Tkwiący w obrazie Ruszczyca dualizm, który już na początku wieku podzielił na dwa obozy

krytyków wiedeńskich, jawi się jako dzieło symboliczne o wielu znaczeniach, łączące krótką chwilę codzienności z przecuciem kryjącej się za nią wieczności.

Na fotografii Bułhaka nie ma postaci kobiecej, brakuje więc istotnego intrygującego elementu obrazu. Wymiar symboliczny na fotografii został przekazany innymi środkami. Pokój tonie w półmroku, meble otoczone są cieniami. Wyraźnie widać płynące przez okno światło. W ogóle na fotografii dominują dwa źródła światła – to z okna oraz światło odbite w lustrze, dlatego gdybyśmy chcieli nakreślić kierunki rozprzestrzeniania się tych dwóch światła, linie krzyżowałyby się w miejscu, gdzie na obrazie malarskim znajduje się kobieca postać. Według Zofii Weiss-Albrzykowskiej, lustro w sztuce na przełomie wieków „... podejmuje przede wszystkim ciąg dalszy narracji przedstawionej sceny, przypomina, iż świat istnieje również poza naszymi plecami, jest niestały, chwiejny, kontynuujący, perspektywa tradycyjna znika na rzecz tzw. *perspective curvilinearé*, która przelamuje się na tafli lustra. Tam też spotykają się dwie przestrzenie, z których druga – utopijna uzyskuje równorzędne znaczenie”¹⁰. Namalowane przez Ruszczyca lustro odbija ramę okienną, fragment zasłony, nie niesie ono jednak w sobie dodatkowego znaczenia symbolicznego, odwrotnie niż u Bułhaka, gdzie na fotografii samo lustro promieniuje światłem i wskazuje na inną, abstrakcyjną przestrzeń po drugiej, nieznannej stronie.

Wyraźniej jeszcze niż malarstwo fotografia neguje możliwość uchwycenia chwili – jest czarno-biała, mała, pozbawiona przez artystę oddzielnych szczegółów, które pieczołowicie przekazywane są w dziele malarskim. Obraz Ruszczyca staje się zatem dla Bułhaka schematem piktorialistycznej fotografii, zmienionym poprzez akcentowanie światła i przeprowadzenie surowszej selekcji szczegółów, po to, by bardziej czytelna stała się symboliczna treść obrazu.

Tłumaczył Tadeusz Tomaszewski

¹ J. Bułhak, *Fotografijų albumas*, Vilnius, 1912–1913, t. 5–7, Mokslų akademijos bibliotekos Retų spaudinių skyrius.

² F. Ruszczyca, *Dziennik*, cz. I, Warszawa, 1994, s. 247.

³ L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002, p. 141.

⁴ W. Dobaczewska, *Opieka Ruszczyca nad Kolem Artystycznym młodzieży w Wilnie, Ferdynand Ruszczyca. Życie i Dzieło*, Wilno, 1939, s. 343.

⁵ Wykorzystano reprodukcje dzieł F. Ruszczyca z katalogu: *Ferdynand Ruszczyca 1870–1936. Życie i dzieło*. Kraków 2002, s. 56, il. 70, 92, 39, 88, 61. Zdjęcia J. Bułhaka fotografował L. Parulskis.

⁶ Patrz: E. Mické-Broniarek, *Dziwny ogród, Koniec wieku: sztuka polskiego modernizmu 1890–1914*, Warszawa, 1996, s. 147–149.

⁷ Patrz: E. Clegg, *Ferdynand Ruszczyca: talent europejski, Ferdynand Ruszczyca 1870–1936. Życie i dzieło*, Kraków, 2002, s. 56.

⁸ M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków, 2001, s. 119.

⁹ Ruszczyca w latach 1899–1902 aktywnie uczestniczył w działalności towarzystwa „Мир искусства”, w swoim dzienniku niejednokrotnie zwracał uwagę na wysoki poziom czasopisma pod tym samym tytułem. Jak pisze R. Aftanazy, w swoim dworku w Bohdanowie artysta kolekcjonował zeszyty tego czasopisma; patrz: R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, Wrocław, t. 4, s. 43.

¹⁰ Z. Weiss-Albrzykowska, *Czy twórczość francuskich intymistów mogła nam być obca? Przed wielkim jutrem: sztuka 1905–1918*, Warszawa, 1993, s. 303.