



il. 1 M. Kubiela, *Kobieta karcąca fortepian w obecności trzech świadków*, technika bromowo-srebrowa, sepia, 2006, ok. 26 x 40 („Gabinet Technik Historycznych”)

# Transmedialne translacje, re-wizje Schulzowskiego „autentyku” i archeologia fotografii:

## ***Bruno Schulz – Mariusz Kubiela – In Transitu\****

Lidia Głuchowska

### Translacje i transgresje: Bruno Schulz a międzynarodowy dialog intersemiotyczny

Choć Bruno Schulz w literackich rozmowach z Witkacym i Witoldem Gombrowiczem konsekwentnie bronił suwerenności swych tekstów, powstrzymując dwie ekspansywne translacje<sup>1</sup>, z czasem schulzologia stała się jednym z najbardziej wyrazistych fenomenów re-interpretacyjnych XX/XXI w., i to zarówno w sferze filologii, jak i krytyki czy interpretacji sztuki oraz praktyki artystycznej. Przyczynia się do tego fakt, iż prozę pisarza z Drohobycza przekładano dotychczas blisko 160 (!) razy, m.in. na tak egzotyczne języki jak islandzki, japoński, chiński, tajski, koreański, arabski, estoński, ormiański, albański czy esperanto<sup>2</sup>. W tym kontekście wspomnieć należy o niedawnych wyróżnieniach za tłumaczenia twórczości Schulza – w niemieckim obszarze językowym dla Doreen Daume<sup>3</sup> i w Finlandii dla Tapaniego Kärkkäinen, uhonorowanego w kategorii translacji literatury *science fiction*<sup>4</sup>. Z kolei organizowana w Belgradzie konferencja zainicjuje niebawem kolejny, po drohobyckim i wrocławskim, festiwal Brunona Schulza, koncentrując się na powstałych tam 11 (!) przekładach jego prozy<sup>5</sup>.

Inną kategorią translacji intensyfikowanej w obliczu narastania recepcji twórczości Schulza jest przekład intersemiotyczny. *Sklepy cyrkonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* od lat inspirują liczne powstające w ich kontekście transformacje multimedialne, do których należą też (przyjęte entuzjastycznie w różnych miastach Polski i w ukraińskim dziś Drohobyczu) fotografie z cyklu *Bruno Schulz – Mariusz Kubiela*



\* Fragmenty niniejszego tekstu opublikowane zostały dotychczas w: L. Głuchowska, *W magicznym fotoplastikonie*, [w:] *Bruno Schulz – Klisza Werk – Transgresiones*, red. eadem, Wrocław 2013.

<sup>1</sup> Zob. T. Bocheński, *Czarny humor w twórczości Witkacego, Gombrowicza, Schulza*. Łata trzydzieste, Kraków 2005, s. 141.

<sup>2</sup> Zob. <http://www.brunoschulz.org/wydaniam.htm> (data dostępu 10 XI 2014).

<sup>3</sup> B. Schulz, *Das Sanatorium zur Sanduhr*, Übers. D. Daume, Hrsg., komment. J. Jarzębski, München 2013; idem, *Die Zimtläden*, Übers. D. Daume, München 2009, wyd. 3: 2013.

<sup>4</sup> *Bruno Schulz nagrodzony w Finlandii*, <http://stronaokulturze.pl/2014/07/18/bruno-schulz-nagrodzony-w-finlandii/> (data dostępu: 27 XI 2014); *Tähtifantasia dla Schulza*, [http://www.ksiazka.net.pl/index.php?id=4&tx\\_ttnews\[keyword\]=Bruno%20Schulz&tx\\_ttnews\[ttnews\]=20258&tx\\_ttnews\[backPid\]=100&cHash=b5a63691da](http://www.ksiazka.net.pl/index.php?id=4&tx_ttnews[keyword]=Bruno%20Schulz&tx_ttnews[ttnews]=20258&tx_ttnews[backPid]=100&cHash=b5a63691da) (data dostępu: 27 XI 2014).

<sup>5</sup> Na Festiwal Brunona Schulza w Belgradzie 12–14 XII 2014, organizowanym przez Ambasadę RP, złoży się m.in. spotkanie studentów polonistyki z M. Markić, tłumaczką Schulza na język serbski, zatytułowane „Głos Schulza po serbsku”; okrągły stół „Inspiracje, adoracje, egzaltacje i frustracje – Schulz



jako inspiracja i wyzwanie” z udziałem: M. Demića – autora powieści *Ći-libar, med, oskoruša* (Bursztyn, miód i jarzębina) z Schulzem w roli głównej; T. Krstić – krytyka literackiego, dziennikarki Radia Belgrad; B. Stojanović – Schulzologa, adiunkta w Katedrze Języka Polskiego; oraz M. Kubielasa i L. Głuchowskiej; pokaz filmów *Ulica Krokodyli* (reż. S. i T. Quay, 1986) oraz *Sanatorium pod klepsydrą* (reż. W. Has, 1973), a także wystawa „Bruno Schulz – Mariusz Kubielas – *In Transitu*” (kuratorka: L. Głuchowska).

<sup>6</sup> J. Jarzębski, *Prowincja centrum. Przypisy do Schulza*, Kraków 2005, s. 130–148.

<sup>7</sup> M. P. Markowski, *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*, Kraków 2007, s. 26.

<sup>8</sup> J. Sass, *Doświadczenie teatralne Schulza* [hasło], [w:] *Słownik schulzowski*, oprac., red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, wyd. 2, Gdańsk 2006. Zob. też L. Głuchowska, *From Transfer to Transgression. Yiddish Avant-Garde – a Network within the Universal Network of the International Movement or a Complementary One?*, [w:] *Transferts, appropriations et fonctions de l'avant-garde dans l'Europe intermédiaire et du Nord*, ed. H. Veivo, Paris 2012, s. 162–163; J. Sass, *Teatralne adaptacje twórczości Schulza* [hasło], [w:] *Słownik...*

<sup>9</sup> Zob. P. Piotrowski, *Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Warszawa 1989, s. 92, 114; M. Porębski, *Ubi leones*, [w:] *Przed wielkim jutrem – sztuka 1905–1918. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1990, red. T. Hrankowska, Warszawa 1993, s. 18.

<sup>10</sup> J. Sass, *Doświadczenie...*, s. 102.

<sup>11</sup> Zob. eadem, *Teatralne...*, il. na s. 114, 198–199, 205, 247, 251. Por. K. Puzyna, *My umarli*, [w:] *idem, Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982.

<sup>12</sup> Zob. J. Bohdziewicz, *Film* [hasło], [w:] *Słownik...*

<sup>13</sup> Zob. J. Mika, *Muzeum Historii Fotografii – „U Schulza”*. Trzecie ramię trójkąta, <http://www.dzielnica5.krakow.pl/pobierz/wl92012.pdf> (data dostępu: 15 III 2013); J. Jarzębski, *Has Wojciech Jerzy* [hasło], [w:] *Słownik...*; M. Kubielas, *Informacje o projekcie „U Schulza”*, niepublikowany tekst w zbiorach autorki. Por. kadr z filmu *Sanatorium pod Klepsydrą*, [w:] J. Jarzębski, *Has...*, s. 141.

<sup>14</sup> *In Search of a Lost Childhood – The Cruel Fate of Bruno Schulz*, reż. M. Frickel, 2012, <http://www.dw.de/in-search-of-a-lost-childhood-the-cruel-fate-of-bruno-schulz/a-6707613> (data dostępu: 15 III 2013). Por. *Synagoga pod Klepsydrą – V Festiwal Brunona Schulza. Drohobycz 2012*, [www.youtube.com/watch?v=MdZYpdycne8](http://www.youtube.com/watch?v=MdZYpdycne8) (data dostępu: 15 III 2013).

– *In Transitu*. Określa się je często jako teatralizowane, co również wpisuje się w dyskurs schulzologiczny. Okazuje się bowiem, że podczas gdy część interpretatorów meandrycznej prozy tego autora, wśród nich Jerzy Jarzębski, definiuje ją jako nieteatralną<sup>6</sup>, inni, jak Michał Paweł Marowski, wprost przeciwnie – twierdzą, iż wyobraźnia pisarza jest i tekstualna, i teatralna<sup>7</sup>. Joanna Sass zwraca uwagę na konkretne teatralne doświadczenia Schulza, na które złożył się choćby fakt, iż był on świadkiem spektaklu awangardowego jidyszowego Jungtheater Michała Weicherta z dekoracjami Szymona Syrkusa<sup>8</sup>, co zaskakuje o tyle, iż sam autor *Sklepow cynamonowych* uchodzić może raczej, podobnie jak Witkacy, za przedstawiciela ariergardy<sup>9</sup>. Wspomniana badaczka tak konkluduje omawianą polemikę: „Mogłoby się wydawać, że afabularna, bezdialogowa proza Schulza jest nieprzekładalna na język teatru, tymczasem adaptowano ją na scenę ponad trzydziestokrotnie”<sup>10</sup>. Wśród istotnych inscenizacji wspomnieć należy choćby takie jak pierwsza z nich – *Wiosna* Studenckiego Teatru z Gliwic (1967), a ponadto *Republika marzeń* (reż. Rudolf Zioło) w Starym Teatrze w Krakowie (1987), z Janem Peszkiem jako Jakubem i Anną Dymną jako Adelą, opera *Manekiny* Zbigniewa Rudzińskiego, zrealizowana w Państwowej Operze we Wrocławiu (1981), w Teatrze Wielkim w Warszawie (1982) oraz w Telewizji Polskiej (1987), czy wreszcie inspirowany m.in. prozą Schulza legendarny spektakl Tadeusza Kantora *Umarła klasa* (1975)<sup>11</sup>.

Istotnym medium reinterpretacji dokonań twórcy z Drohobycza od dawna już jest także film. Podczas gdy najsłynniejsza z ekranizacji, *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973) w reżyserii Wojciecha Hasa, określona została jako „trafna intelektualnie interpretacja Schulza [...] kontrowersyjna w wymiarze estetycznym”, a angielska adaptacja braci Stephena i Timothy’ego Quay – *Ulica Krokodyli* (1986) – w opinii znawców „rozwiązuje na swój sposób problem niedostateczności języka, z którym borykał się Schulz”, to znacznie rzadziej przypomina się krótkometrażowe realizacje Aliny Skiby-Zduń *Aziotaż biletów na czas* (1984), *Życiorys Brunona S. wyciągnięty z szuflady* (1979) czy *Bagaż* (1979, współautor: Aleksander Oczko)<sup>12</sup>.

W kontekście najnowszych odczytań dorobku Schulza i jego popularyzacji w skali międzynarodowej istotną rolę odgrywa zainicjowany przed 10 laty transmedialny projekt *Bruno Schulz – Mariusz Kubielas – In Transitu*, dla którego w pewnym stopniu punktem odniesienia jest film Hasa (np. fizjonomia modelki na fotografii *Przymiarka* przywodzi tu na myśl kadr ze wspomnianej ekranizacji)<sup>13</sup>. Ponadto ów cykl, jak dotąd, zainspirował dwie realizacje filmowe. Pierwsza z nich: *In Search of a Lost Childhood – The Cruel Fate of Bruno Schulz* (2012), autorstwa Matthiasa Frickela (nakręcona dla telewizji Deutsche Welle na festiwalu Bruno4ever), ma charakter dokumentacyjny<sup>14</sup>. Drugą – artystyczną – zatytułowaną *Kobieta i koń* (2012), stworzył w synagodze w Drohobyczu filmowiec-amator, Jurij Gaszczak<sup>15</sup>. Nawiązując do pracy Kubielasa *Kobieta karząca fortepian w obecności trzech świadków* [il. 1] w egzemplaryczny sposób zademonstrował Gaszczak ewokowaną przez fotogra-



il. 2 C. Chrzanowski, dokumentacja wystawy „Bruno Schulz – Mariusz Kubiela – in Transitu”, Fotogalerie Friedrichshain, Berlin, 4 X – 14 XI 2014, fragment ekspozycji zbioru wydruków wielkoformatowych, fotografia cyfrowa

nie tego autora strategię zaproszenia do wejścia w obraz i uczestnictwa<sup>16</sup> oraz – w sensie nie tylko Ingardenowskim<sup>17</sup> – kooperatywnego współtworzenia i aktualizacji treści dzieła na zasadzie wielopłaszczyznowej transgresji, odnoszącej się także do prozy Schulza<sup>18</sup>. Efekt ten Kubiela projektował, już aranżując pełną rekwizytów wystawę w Muzeum Miejskim w Żywcu (2012), a następnie spotęgował w Berlinie (2014), prezentując fotografie wielkoformatowe (ok. 150 x 100 cm) i inicjując bezpośredni kontakt odbiorcy z utrwalonymi na papierze fotograficznym w skali niemal rzeczywistej (1 : 1) modelami<sup>19</sup> [il. 2]. Dalsze reaktualizacje działań parateatralnych udokumentowanych na fotografiach przewidziane są przy okazji I edycji wspomnianego festiwalu schulzowskiego w Belgradzie, gdzie realizowany będzie także kolejny film.

### Słowo – obraz – multimedia

Mianem „zabawnych i inteligentnych zarazem prac” fotografie z cyklu *In Transitu* określił jeden z recenzentów wystawy „Mit i melancholia” w r. 2012<sup>20</sup>. Wbrew temu, co sugeruje wielu ich komentatorów, znacznie rzadziej są one ilustracją niż interpretacją prozy drohobyckiego pisarza i propozycją jej intersemiotycznego przekładu. Przed Kubielaś podejmowało się go wielu reżyserów i autorów ilustracji do dzieł Schulza: Jan Lebenstein (*Hommage de [!] Bruno Schulz*, 1968), Olga Siemaszkowa czy Roman Cieśliewicz, autor 12 fotomontaży Schulzowskich (1963)<sup>22</sup>, jednak



<sup>15</sup> *Kobieta i koń. (Zaczarowane dźwięki światła i cieni. Awers i Rewers)*, reż. J. Gashchak, 2012, <http://ewamaria2013texts.wordpress.com/category/jurij-gashak/> (data dostępu: 10 XI 2014).

<sup>16</sup> Zob. R. Mołdysz, K. Lach, *Bruno Schulza głos zza szafy – Klisza Werk*, 12 II 2012, <http://zywiecinfo.pl/bruno-schulza-glos-zza-szafy-klisza-werk> (data dostępu: 15 III 2013).

<sup>17</sup> R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk. Eine Untersuchung aus dem Grenzgebiet der Ontologie. Logik und Literaturwissenschaft*, Halle 1931 (wyd. pol.: *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960); *idem*, *Wykłady i dyskusje z estetyki*, wybór, oprac. A. Szczepańska, wstęp W. Stróżewski, Warszawa 1981.

<sup>18</sup> Zob. [M. Ratajczak], *Wernisaże*, „Format” 2013, nr 5, s. 142–143.

<sup>19</sup> Zob. R. Mołdysz, K. Lach, *op. cit.*

<sup>20</sup> M. Bieczyński, *Kryzys sztuki w czasach kryzysu. „Mit i melancholia” w Muzeum Współczesnym we Wrocławiu*, <http://www.obieg.pl/rozmowy/24265> (data dostępu: 15 III 2013). Zob. też *Mit i melancholia*, red. J. Ciesielska, Wrocław 2012, s. 40–41, 87, 102.



<sup>21</sup> Zob. **M. Kitowska-Łysiak**, *Lebenstein Jan; Cieślewicz Roman; Illustracje [hasta], [w:] Słownik...*

<sup>22</sup> **B. Schulz**, *Wybór opowiadań*, Warszawa 2011.

<sup>23</sup> Zob. **Bruno Schulz**, 1892-1942. *Das graphische Werk*, katalog red. **M. W. Chmurzyński, M. Dutsch, W. Bonard**, übers. W. Jöhling, M. Dutsch, München - Wien 1992.

<sup>24</sup> Zob. **L. Głuchowska**, *Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - In Transitu. Fotozyklus von Mariusz Kubiela / Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - In Transitu. Photo Series by Mariusz Kubiela*, [w:] *Umbrüche und Utopien. Das andere Europa - 6. Europäischer Monat der Fotografie Berlin / Upheavals and Utopias. The other Europe - 6th European Month of Photography Berlin*, Berlin 2014, s. 140, 199; **eadem**, *Europejski Miesiąc Fotografii i Festiwal „Kunstkreuz” w Berlinie: Wystawa „Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - In Transitu” (Fotogalerie Friedrichshain, 4 X - 14 XI 2014)*, „Quart” 2014, nr 3; **Ch. Balbach, L. Głuchowska**, *Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - „In Transitu”*. Fotozyklus von Mariusz Kubiela, „Brennpunkt” 2014, nr 4; **eadem**, *Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - In Transitu*, „Kultur news. Kulturring in Berlin e.V.” 2014, nr 10; Wystawa „Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - In Transitu” w Berlinie, <http://www.okis.pl/site/zapowiedzi/n/1/n/1/951/n.html> (data dostępu: 10 XI 2014); *Kunst- und Kulturfestival Kunstkreuz vom 10. bis 12. Oktober 2014*, <http://www.kulturring.org/kunstkreuz/> (data dostępu: 10 XI 2014); **L. Głuchowska**, *Foto oder Grafik? „Kabinett der historischen Fototechniken” von Mariusz Kubiela bei dem Europäischen Monat der Fotografie in Berlin 2014 / Photo or Graphics? „Cabinet of Historic Techniques” by Mariusz Kubiela during the European Month of Photography in Berlin 2014*, <http://ewamaria2013texts.wordpress.com/2014/10/01/ausstellung-bruno-schulz/> (data dostępu: 10 XI 2014); **eadem**, „Bruno Schulz - Mariusz Kubiela - In Transitu” i „Gabinet Technik Historycznych” na Europejskim Miesiącu Fotografii w Berlinie, „Uniwersytet Zielonogórski” 2014, nr z X-XII; **eadem**, *Od studenckiego eksperymentu do międzynarodowego sukcesu wystawienniczego. O projekcie „U Schulza”*, [w:] „Złote drzewo życia ciągle jeszcze zielone”. Uczelnia jako miejsce sztuki, red. **A. Pastuszek, P. Komarowska-Birger**, Zielona Góra 2014 (w druku).

<sup>25</sup> Cyt. za: **M. Kubiela**, *op. cit.*

<sup>26</sup> **M. P. Markowski**, *op. cit.*, s. 180.

tylko twórca fotografii *Wojna potęg* [il. 3] może poszczycić się reprodukcją własnej pracy na okładce prozy Schulza, i to będącej reedycją (w wydawnictwie Hachette) niedostępnego do dawnego tomiku z serii Biblioteki Narodowej<sup>22</sup>.

Już pierwsi krytycy dzieł pisarza jako najbliższą mu tradycję uznali romantyczno-symboliczną koncepcję *correspondances*, decydującą o potencjale jego prozy do inspirowania i generowania obrazu. Także utrwalające tylko retoryczny, „owocny” moment akcji – jak nazywali go barokowi teoretycy sztuki – fotografie z cyklu *U Schulza* ewokują narrację, choćby wykorzystując diagonalną, dynamiczną kompozycję czy widmowe ujęcia trzepotania skrzydeł, unoszących się piór i kurzu rozświetlonego przez rozproszone światło.

Swój zainicjowany w 2004 r. eksperyment twórczy Kubiela kontynuuje wraz z nieformalną grupą Klisza Werk o zmiennym składzie, która inscenizuje i utrwała na kliszy fotograficznej aranżacje i interakcje zainspirowane dziełami Schulza. Efektem tych działań nie jest jednak bynajmniej *remake* jego prac graficznych, lecz obrazowy i mentalny ekwiwalent jego wizji<sup>23</sup> zrealizowany w innym medium – z pogranicza performance’u, pantomimy i fotografii, przypominający zatrzymane kadry niemego filmu.

Dotychczas efekty wspomnianego przedsięwzięcia prezentowane były ponad 30 razy, w tym ostatnio dwukrotnie w ramach festiwalu Schulza w Drohobyczu (2012 i 2014), również dwukrotnie na wystawach we Wrocławiu (2013), a także w Dreźnie i podczas polsko-ukraińskiego „Mostu Kultury” we Lwowie (2014). Niebagatelnym sukcesem okazała się też niedawna prezentacja w trakcie VI Europejskiego Miesiąca Fotografii „Przełomy i Utopie. Inna Europa” oraz Festiwalu „Kunstkreuz” w Fotogalerie Friedrichshain w Berlinie<sup>24</sup>. Po wystawie w stolicy Serbii zimą 2014/2015 planowane są odsłony projektu w Helsinkach, Brukseli i Pradze. W swych rozmaitych, świadomie modyfikowanych wersjach przedsięwzięcie to wychodzi nie tylko poza ramy fotografii, lecz również poza sferę działań czysto estetycznych. Ma charakter interdyscyplinarny, wkraczając w obszar aktywności z zakresu dramy czy dydaktyki historyczno-transkulturowej, przez co zasługuje na szczególną uwagę.

### Inscenizacje i teatralizacje - drama i archeologia fotografii

Mianem „efemerycznego teatru jednej fotografii w następujących po sobie ujęciach” pierwszą część otwartego cyklu tworzonego przez Kubiela określił „ojciec chrzestny” jego przedsięwzięcia, Wojciech Zawadzki, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. Jeleniogórskiej Szkoły Fotografii<sup>25</sup>. Za nim charakterystykę tę przejęli recenzenci licznych prezentacji tego projektu, akcentując, iż przygotowanie niektórych ujęć wymagało tygodni pracy nad teatralizacją pomieszczeń i badań warunków ekspozycji. Przedsięwzięcie to określa się mianem fotografii inscenizowanej, co rozważyć należy także w kontekście prozy Schulza, określanej jako „inscenizowanie niezrozumienia rzeczywistości”<sup>26</sup>.

Choć kluczowym pojęciem w dotychczasowych analizach projektu Kubiela jest parateatralność, za adekwatniejsze dla niego porównanie uznać należy zatrzymane kadry filmu niemego czy utrwaloną na zdjęciu pantomimę. Składające się na cykl *In Transitu* sceny nie rozwijają się bowiem w czasie, nie ukazują ani poszczególnych stadiów ruchu, ani słynnych Schulzowskich metamorfoz, lecz stany momentalne, które – oglądane w wertowanym pospiesznie katalogu czy na wystawie – zmieniają się jak w kalejdoskopie czy izolującym od codzienności magicznym fotoplastykonie.

„Teatr” to również słowo klucz, przywołujące na myśl popularną w dydaktyce twórczej metodę dramy – tu stosowaną głównie w kontekście autotematycznym i ludycznym. Kubiela wraz z grupą swych modeli kreuje bowiem multimedialny palimpsest do dzieł Schulza. Jest to nie tylko aktywnie przeżywana lekcja literatury, sztuki i historii okresu międzywojennego, lecz również próba restytucji i interpretacji wielokulturowej tradycji Drohobycza i byłych polskich Kresów Wschodnich. Wzbogacają ją krytyczna perspektywa współczesności i transmedialna świadomość twórcy projektu, służąca rekonstrukcji pewnych realiów multikulturowego świata Galicji sprzed II wojny i Holocaustu. Komentatorzy przywoływali te aspekty dokonania Kubiela choćby w kontekście ich prezentacji w Drohobyczu i Lwowie w latach 2012–2014<sup>27</sup>. To postmodernistyczne ujęcie przyczynia się również do uobecnienia rzeczywistości zapomnianej we współczesnej sztuce i postnarodowej świadomości społecznej.

Powstanie bichromatycznych fotografii, często urzekających przewrotnym humorem, poprzedzone jest przez żmudny proces twórczy, tak iż nierzadko utrwalają one spontaniczne międzyludzkie interakcje. Również sam Kubiela pełni często funkcję aktora swym, nieutrwalonym na kliszy, filmie opartym na motywach prozy Schulza. W tym sensie znawca fotografii, Adam Sobota, słusznie spostrzegł:

Wizje Brunona Schulza były skrajnie indywidualistyczne i początkowo wywołały równie indywidualistyczną reakcję Mariusza Kubiela. Jednak znaczącym walorem jego realizacji stało się to, że przekształcił [on] ją w działanie grupowe. Powstał rodzaj zespołu parateatralnego realizującego spektakle kumulujące się w stworzeniu dokumentacji fotograficznej. W pewnym sensie objawia się przez to idea światów równoległych, jako że każda z tych osób na swój sposób rozumie i przeżywa każdy z tych scenariuszy<sup>28</sup>.

Aktorzy – modele z grupy Klisza Werk – często pojawiają się na wernisazach kolejnych odsłon projektu, kreując następne parateatralne sytuacje, jak choćby te ze spontanicznym udziałem śpiewaczki operowej, które miały miejsce w Berlinie, czy z udziałem modelek z fotografii *Wielka szyba [il. 4]*, *Wojna potęg* i licznych innych, utrwalonych na filmie przygotowanym przy okazji otwarcia wystawy w Belgradzie (2014). Odgrywają oni często niejedną rolę, użyczając swej fizjonomii więcej niż kilku postaciom z tekstu Schulza. Potwierdzają tym samym tezę pisarza



<sup>27</sup> Zob. L. Głuchowska, *W dialogu z Schulzem. Mariusz Kubiela*, „Kurier Galicyjski” 2014, nr 10/11, <http://www.kuriergalicyjski.com/index.php/kultura/3535-w-dialogu-z-schulzem-mariusz-kubiela> (data dostępu: 10 XI 2014). Por. W. Budzyński, *Schulz pod kluczem*, wyd. 2, uzup., Warszawa 2013, s. 6, 24, 38, 48, 58, 73, 86, 107–108, 111, 142, 188, 204, 265.

<sup>28</sup> A. Sobota, *Sanatorium Schulza*, „Format” 2012, nr 63, s. 36.



il. 3 M. Kubiela, 2010/2014, *Wojna potęg*, wydruk wielkoformatowy, ok. 100 x 140

o dominującej w rzeczywistości zasadzie panmaskarady, nieautentyczności ludzkich działań i interakcji, tak komentowaną w liście do Witkacego:

Życie substancji polega na zużywaniu niezmiernej ilości masek. Ta wędrówka form jest istotą życia. Dlatego z substancji tej emanuje aura jakiejś panironii. Obecna tam nieustannie atmosfera kulis, tylnej strony sceny, gdzie aktorzy po zrzuceniu kostiumów zaśmiewają się z patosu swych ról<sup>29</sup>.



<sup>29</sup> B. Schulz, *List do S. I. Witkiewicza*, [w:] *idem*, *Opowiadania; Wybór esejów i listów*, red. J. Jarzębski, wyd. 2, przejrz., uzup., Wrocław-Kraków 1998, s. 445.

<sup>30</sup> Zob. Ł. Kossowski, wstęp, [w:] *Bruno Schulz*, wybór rysunków, konsultacja meryt. *idem*, red. J. Koźbiel, Olszanica 2003, s. 5.

W odniesieniu do panmaskarady aktualizacja sensów generowanych przez *Sklepy cynamonowe* i *Sanatorium pod Klepsydrą* w komentowanych tu fotografiach pozwala na reinterpretację dokonań Schulza. Podczas gdy większość znawców kojarzy wizję pisarza z atmosferą mentalną *fin de siècle'u* i I wojny światowej (niekiedy podkreślają oni, że Schulz mógł się również zetknąć z estetyką filmu ekspresjonistycznego<sup>30</sup>), wydaje się, że jego katastrofizm i obsesja alienacji, inscenizowane również

w fotografiach Kubiela, wyrastały przynajmniej w tym samym stopniu z nastojów kryzysu lat 30. w XX. Proces kojarzenia, czyli łączenia realnych elementów w irrealne całości, typowy dla wyobraźni twórcy z Drohobycza, miał na celu wywołanie efektu realności asocjacji. Pisała o tym w artykule o fotomontażu Debora Vogel, ta sama, z którą w korespondencji jako z „partnerem kongenialnym” Schulz wykreował pierwowzór *Sklepów cynamonowych*<sup>31</sup>. Choć sam nie zrealizował swych wizji plastycznych w tej technice, wydaje się, iż fotomontażowe łączenie realnego z nierealnym uznać można za wyznacznik jego metody literackiej. Ona zaś bardziej niż jego grafiki zainspirowała omawianą tu, inscenizowaną z heterogenicznych elementów rzeczywistości (choć w sensie technicznym wolną od fotomontażu) fotografię. Byłby to więc – kolejny, inny niż tematyczny – pomost między dokonaniem Schulza i Kubiela.

Odniesieniem dla wspomnianego projektu jest jednak nie tylko praktyka twórcza pisarza z Drohobycza, lecz również nader różnorodny w perspektywie diachronicznej nurt fotografii inscenizowanej – od jej początków aż do dziś. Istotna byłaby tu bowiem złożona z niemal 400 prac seria portretów autorstwa Davida Octaviusa Hilla i Roberta Adamsona (1843–1847), emanujących malarską aurą niczym dzieła Rembrandta i Joshuy Reynoldsa<sup>32</sup>, czy wizerunki tworzące gigantyczną, moralizatorską alegorię *Dwie drogi życia* Oscara Gustave’a Rejlandera (1857) – eklektyczne, wiktoriańskie *pendant* do *Szkoły ateńskiej* Rafaela<sup>33</sup>, oraz prerafaelickie w duchu prace Julii Margaret Cameron (ok. 1866–1867)<sup>34</sup>. Podobny charakter miały również subtelne, antykizujące kompozycje Clementyny Hawarden (ok. 1860), podziwianej przez Lewisa Carrolla, a także liczne dzieła, w których antyk czy chrystologiczny cykl pasyjny stanowiły tylko kostium sublimujący homoerotyczną nagość – jak np. *Dwaj chłopcy na kamiennej ławce* (1900) Wilhelma von Gloedena czy *Studium do Ukrzyżowania* (1898) Freda Hollanda Daya<sup>35</sup>. Inscenizacjami były też odmienne w przesłaniu i estetyce fotografie, jak *Neapolitańska scena kostiumowa. Ulicznicy* Giorgia Sommera (1870/1880) czy jego *Jedzący makaron* (stanowiący odniesienie do *Jedzących kartofle* Vincenta van Gogha, 1885), symboliczny akt *Serce burzy* Anne Brigman (1915), a nawet uszlachetniająca plemiona indiańskie fotografia etnograficzna Adama Clarka Vromana i Edwarda Roberta Curtiusa (np. *Nawquistewa z plemienia Hopi, Oraibi*, 1901)<sup>36</sup>.

Nowe oblicze profotograficznej inscenizacji objawiło się w erze postmodernizmu, znów obejmując szeroką skalę zjawisk reprezentujących „odgrywanie ról i współczesne baśnie”. Nurt ten obejmuje choćby demaskującą stereotypy kobiecości i seksistowskie spojrzenie „innego” prace Cindy Sherman (np. *Untitled Film Still, #11*, 1978), psychologizujące fotopowieści Duane’a Michalsa (np. *Myślał, że jest miła*, 1974) czy też kempowate wizje sterylnej raju w stylu hollywoodzkich produkcji kostiumowych i reklamy autorstwa duetu Pierre et Gilles (np. *Salomé, Apple i Steffen*, 1991)<sup>37</sup>. Inny biegun nurtu tworzy wyrafinowana i epatująca konsumpcyjnym luksusem fotografia mody, w tym widmowo-surrealistyczne zdjęcia Erwina Blumenfelda, emocjonalnie wyciszone



<sup>31</sup> A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 283; D. Vogel, *Genealogia fotomontażu i jego możliwości*, „Sygnały” 1934, nr 12; przedruk: „Ogród” 1992, nr 1; A. Czyż, J. Ficowski, *W poszukiwaniu partnera kongenialnego*, [w:] *Czytanie Schulza. Materiały międzynarodowej sesji naukowej „Bruno Schulz – w stulecie urodzin i w pięćdziesięciolecie śmierci”*, red. J. Jarzębski, Kraków 1994, s. 24–25; A. Sulikowski, *Schulzowskie sytuacje komunikacyjne*, [w:] *Czytanie...*, zwł. s. 240.

<sup>32</sup> Zob. I. Jeffrey, *Jak czytać fotografię. Lekcje mistrzów fotografii*, przeł. J. Jedliński, Kraków 2009, s. 12–13; A. Sobota, *Szlachetność techniki. Artystyczne dylematy fotografii w XIX i XX wieku*, Warszawa 2001, s. 79.

<sup>33</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *Mała historia fotografii*, przeł. J. Koźbiał, B. Tarnas, Warszawa 2004, s. 38–39; A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 76; R. Sachsee, *Fotografie. Vom technischen Bildmittel zur Krise der Repräsentation*, Köln 2003, s. 75–77.

<sup>34</sup> Zob. I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 22–25; B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 46.

<sup>35</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 46–47, 57–58, 82–83; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 91–92.

<sup>36</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 57, 80, 67; A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 83.

<sup>37</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 233–239.





il. 4 M. Kubiela, *Wielka szyba, czyli Matki wówczas jeszcze nie było, jednak*, 2010/2014, papier solny z albuminą, 42 x 54,5 („Gabinet Technik Historycznych”)

aranżacje George’a Hoynigena-Huenego (np. *Suknia od Schiaparelliego, kapelusz i pasek od Marii Guy*, 1929) czy manierystycznie reżyserowane światłocieniowe kulisy Horsta P. Horsta (np. *Coco Chanel. Paryż*, 1937)<sup>38</sup>. Jeszcze inny – wczesne homoerotyczne portrety autorstwa Roberta Mapplethorpe’a, utrzymane w konwencji tradycyjnej intymnej ikonografii (np. *Kevin Farley*, 1976) czy aranżacje Helmuta Newtona z odniesieniami do faszystowskich ikon kobiecości i klasyki malarstwa (np. *Autoportret z żoną June i modelkami*, 1981)<sup>39</sup>.

Poetyzm i estetyzacja niektórych spośród wzmiankowanych prac korespondują w pewnym stopniu z wyobraźnią Schulza i Kubiela. Twórcy serii *In Transitu* obca jest natomiast agresja absurdalno-groteskowych environmentów, z modelami-manekinami kreowanymi przez Bernarda Faucona (np. *Na planie*, 1978) czy perfekcyjne, pseudodokumentalne symulacje, epatujące atrapami rzeczywistości i obnażające brak wiarygodności werystycznych ujęć, takie jak „podróbka” reportażu zrealizowana przez Kena Probstę (*Troy catuje pępek Enrique’a*, 1994)<sup>40</sup> czy melancholijny rozrachunek ze stymulowanymi przez narkotyki wzjami erotycznej wolności epoki „rewolucji seksualnej” (Nan Goldin, *The Ballad of Sexual Dependency*, 1983)<sup>41</sup>.

W cyklu *In Transitu* inscenizowanie rzeczywistości dotyczy nie tylko sposobu kreowania fotografii. Magiczna sceneria aktualizowana jest także, jak już wspomniano, podczas niektórych publicznych odsłon tych prac. Recenzenci minionych wystaw podkreślają typowy dla artystycznych inscenizacji weryzm i efemeryczność zastygłych na zdjęciach scenografii:

Tych miejsc już nie ma. Zresztą właściwie to nigdy ich nie było. [...] Powstały najpierw w głowie pisarza, później odwzorowane [sic! – L. G.] zostały w wyobraźni fotografów [Kubiela i jego asystenta], na koniec odtworzone, zmateriałizowane przed obiektywem, zamknięte na kliszy i – kiedy jest już po wszystkim – rozmontowane<sup>42</sup>.

Tu potwierdza się opinia Susan Sontag, że proces fotografowania poniekąd równoznaczny jest z mumifikacją<sup>43</sup>, a więc uprzednią śmiercią. To, co zagarnęła sztuka, nie istnieje już w swoim naturalnym kształcie w realnym życiu. Znikające scenografie stają się więc symbolem *vanitas*.

#### Fotografia bezpośrednia – remedium na cybernetyczne symulacje?

Choć projekt *Bruno Schulz – Mariusz Kubiela – In Transitu* wywołuje skojarzenia z praktyką teatru, gdyż nie dotyczy realnych obiektów i zdarzeń, jego realizacje są zakorzenione w empiryczno-haptycznym doświadczeniu, stojącym na antypodach powszechnej obecnie cybernetycznej symulacji obrazu. Okazują się paradoksalną syntezą fotografii inscenizowanej i bezpośredniej (zainspirowanej przez Alfreda Stieglitza, a rozwijanej przez Edwarda Westona, Paula Stranda i Ansel Adamsa)

<sup>38</sup> Zob. *ibidem*, s. 140-151.

<sup>39</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 167-168.

<sup>40</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 239, 249-253.

<sup>41</sup> Zob. *ibidem*, s. 250; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 172.

<sup>42</sup> T. Matlakiewicz, *Klisza Werk: Budowniczość kadrów*, [http://www.gazetazwyczajna.pl/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1126&catid=39&Itemid=2](http://www.gazetazwyczajna.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1126&catid=39&Itemid=2) (data dostępu: 15 III 2013).

<sup>43</sup> S. Sontag, *O fotografii*, przeł. S. Magala, Kraków 2009, s. 10-11. Zob. też B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 13-16.

<sup>44</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 94; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 88-89.

<sup>45</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 92-94.



il. 5 M. Kubiela, *Kolejne uniesienie*, 2010/2014, wydruk wielkoformatowy, ok. 100 x 140

*straight photography*<sup>44</sup>, ściśle definiującej przedmiot i perspektywę, a także ideologii *straight print* (*fine print*, *Edeldruck*) Edwarda Steiche-  
na i Heinricha Kühna<sup>45</sup>, zakładającej unikalne opracowanie odbitki.

Zasadniczo Kubiela stosuje pojęcie fotografii czystej, bezpośredniej, mając na myśli wierność metodom warsztatowym i przeciwstawiając się manipulacjom obrazu typowym dla ery digitalizacji<sup>46</sup>, a także retuszowaniu negatywów i pozytywów, którego brak w praktyce Hilla i Adamsona tak doceniał Strand<sup>47</sup>. Wydaje się też, iż w swym cyklu na poziomie technicznym Kubiela odwołuje się do definicji sztuki sformułowanej przez Antoine'a Claudeta, opartej na wyborze motywu i perspektywy oraz sentymentu wobec natury<sup>48</sup> i tradycji, wyznaczonej choćby przez Eugène'a Atgeta, a polegającej na intrygujących zmianach kąta oglądu obiektu<sup>49</sup>. Poprzez tak dwoiste odwołania do archeologii fotografii prace Kubielasa stają się syntezą cech krytykowanych i admira-



<sup>46</sup> Zob. *ibidem*, s. 175–176; A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 157–165; B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 254–258.

<sup>47</sup> Zob. I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 13.

<sup>48</sup> Zob. A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 75.

<sup>49</sup> Zob. I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 30.



<sup>50</sup> W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, [w:] *idem*, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, wyd. 22, Frankfurt am Main 1996, s. 53; A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 98.

<sup>51</sup> *Michałowickie Spotkania z Fotografiami - Mariusz Kubiela*. Michałowice, 18 czerwca 2011 r., [http://animamundi.com.pl/Akademia\\_AnimaMundi/Michalowickie\\_spotkania\\_z\\_fotografia.html](http://animamundi.com.pl/Akademia_AnimaMundi/Michalowickie_spotkania_z_fotografia.html) (data dostępu: 27 XI 2014).

<sup>52</sup> [M. Kubiela], *U Schulza*, 21 XI 2012 - 27 I 2013, <http://www.mhf.krakow.pl/action=exhibition&param=past&id=220&year=2012> (data dostępu: 15 III 2013).

<sup>53</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 76-77; I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 12-13; B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 36-38.

<sup>54</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 175-176.

<sup>55</sup> A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 146.

<sup>56</sup> Cyt. za: *Ibidem*, s. 135.

nych przez proroka epoki reprodukcji, Waltera Benjamina. Zarówno bowiem uosabiają odrzucaną przez niego – jako anachronizm i sztuczność – inscenizację, jak i emanują archaiczną aurą unikalności, wybudzając w odbiorcy potrzebę kontemplacji<sup>50</sup>.

W projekcie Kubiela, nie tylko w przypadku realizacji powstałych dzięki technologiom zabytkowym, utrwalanie teatralizowanych scen dokonuje się żmudną metodą prób i błędów. Niekiedy ostateczny efekt poprzedzony zostaje przez kilkanaście zdjęć jednego motywu, a bywa, że nawet kilka filmów. Wykonując fotografię lewitującego ojca [il. 5], artysta naświetlił 10 jej wersji. Tak żmudny proces to unikalny przykład realizacji *dictum*, „fotografii czystej”,

z którego słynie jeleniogórska szkoła fotografii, a który ukonstytuował się w oparciu o żywą w tym środowisku w początkach lat osiemdziesiątych ideę fotografii elementarnej, nawiązującej do twórczości artystów amerykańskich i czeskich, takich jak [Edward] Weston, [Walker] Evans, [Josef] Sudek. Stosowanie aparatów wielkoformatowych, wykonywanie tradycyjną metodą odbitek stykowych, mających z jednej strony charakter dokumentalny, a z drugiej głęboko osobisty – to cechy, którymi w najprostszy sposób można oddać jego [tj. nurtu fotografii czystej] charakter<sup>51</sup>.

Wpisując się w tak nakreśloną tradycję, Kubiela tworzy głównie bichromatyczne (co nie zawsze oznacza: czarno-białe) fotografie, efekty specjalne uzyskując się bez jakichkolwiek modyfikacji komputerowych i fotomontażu. Wyjątek stanowi praca *Biały Mesjański Kruk*, będąca kompilacją dwóch negatywów<sup>52</sup>. Zabieg ten ma jednak swą warsztatową tradycję: na zasadzie tzw. montażu negatywowego wykonano dwie słynne fotografie XIX-wieczne – *Dwie drogi życia* Rejlandera, zakupione przez królową Wiktorię, które przeszły do historii jako jeden z największych sukcesów komercyjnych stulecia, a także zbiorowy portret przedstawicieli kościoła szkockiego autorstwa Hilla i Adamsona (kolaż nieudany artystycznie jako całość, lecz urzekający psychologiczną siłą poszczególnych wizerunków)<sup>53</sup>. Szlachetność „zabytkowej” metody montażu manualnego uświadamiać można sobie poprzez jej porównanie z praktyką Johna Heartfielda, którego prace miały jeszcze do 2 cm grubości, i przeciwstawienie ich cyfrowym manipulacjom obrazu, niemal nie pozostawiającym materialnego śladu<sup>54</sup>. W Polsce fotomontaż negatywowo doceniała także neoawangarda, a Krzysztof Pruszkowski w latach 80. XX w. określał go nobilitującym terminem „fotosynteza”<sup>55</sup>. Tak jak jego koledzy, w swych eksperymentach twórczych chętnie sięgał po techniki piktorialne, nazywając ich efekt „fotografią elementarną”<sup>56</sup>.

Jak mozolny jest proces kreacji podejmowanej przez Kubiela, poświadcza relacja na temat powstania pierwszej fotografii jego cyklu – *Powidoki ptaka* [il. 11]:

Przez trzy dni układałem na strychu gadzety, szafy, obrazy, stare sprzęty. Przygotowałem oświetlenie sceny, wykonując prymitywne softboxy z lamp biurkowych

i białej folii rozpiętej na drewnianych ramkach. Światło skierowane na twarz Ojca Jakuba niknącego w mroku pod dachem na szafie uzyskałem dzięki staremu, przeciwnemu rzutnikowi do przeźroczy. We wnętrzu szafy powiesiłem żarówkę dającą surrealne efekty. Ogólne oświetlenie planu dawało górne okienko w dachu. Potem wypożyczyłem ptaki latające od hodowcy ptaków latających, a ptaki nie latające z działu przyrodniczego muzeum w Żywcu. Ułożyłem to wszystko, posypałem popiołem i pierzem. Grupa przyjaciół pomagała mi wypuszczać żywe ptaki i wylapywać je na strychu, aby znów mogły uczestniczyć w realizacji kolejnej klatki. Na okienku w dachu strychu położyłem szybę, aby ptaki nie uciekły<sup>57</sup>.

Tak żmudna aranżacja planu zdjęciowego okazała się jednak dopiero początkiem zabiegów twórczych w procesie kształtowania fotografii metodą „bezpośrednią”:

Aparat [...] ustawiłem na statywie. Wybrałem parametry ekspozycji – przysłona 8 i czas ¼ sekundy. [...] Wykonałem 50 fotografii [...]. W [...] jednym przypadku spust migawki zastał ptaka w czasie czynności odbijania się od szyby w okienku. Dzięki temu negatyw zarejestrował jego zwielokrotnione kontury, i to w dodatku w idealnym ze względu na kompozycję miejscu<sup>58</sup>.

Autor podkreśla, iż na pozostałych ujęciach ptaki były tylko białą, rozmazaną plamą, a Wojciech Zawadzki, założyciel Wyższego Studium Fotografii w Jeleniej Górze, który ilustracje do dzieła Schulza zlecił swym studentom jako zadanie domowe, „chciał zobaczyć negatyw, wężąc fotoshopowe kombinacje”<sup>59</sup>.

W projekcie *In Transitu* jedyne w swoim rodzaju fotografie zawierają wizualną kwintesencję scenariuszy i wielotygodniowych „teatralizacji” wnętrz oraz studiów światła, pozwalających wykreować oniryczną aurę rodem z drohobyckiego *Sanatorium pod Klepsydrą* i ze *Sklepów cynamonowych*. Współtworzą ją przedwojenne rekwizyty, jak zegary czy wypchane ptaki, ewokujące atmosferę „puchnącej materii” opisywanej przez Schulza. Mówiąc o własnej magicznej rekwizytorni, pozwalającej kreować wizje „zainfekowane” przez meandryczną wyobraźnię pisarza, Kubiela stwierdza nie bez dumy:

Musiałem zbudować okazałą wiatę (10 x 5 m) mieszczącą nie tylko stroje, skrzynie czy naczynia, ale także łóżka i szafy. Zbiór rekwizytów stale się powiększa i ponieważ często zbieram przedmioty wyrzucane przez różnych ludzi ze starych strychów, nieraz koledzy żartują, że mam żywiecką wersję Merz Kolumny Kurta Schwittersa<sup>60</sup>.

Wspomniane obiekty wspomagają rekonstrukcję scen inspirowanych przez Schulza, podobnie jak jego proza odsyła w zaświat za kulisami rzeczywistości. Poniekąd służą również realizacji Schwittersowskiej zasady „tworzenia nowego świata ze szczątków”<sup>61</sup>, a może i restytucji nieistniejącej już całości z fragmentów, z których każdy to okaleczone czy przeobrażone przez historię torso, hipotetyczna *pars pro toto*. Niekie-



<sup>57</sup> M. Kubiela, *op. cit.*

<sup>58</sup> *Ibidem.*

<sup>59</sup> *Ibidem.*

<sup>60</sup> *Ibidem.*

<sup>61</sup> S. Zacharko, niepublikowana recenzja wystawy „Bruno Schulz – Klisza Werk – Transgresiones”, w zbiorach Dolnośląskiego Ośrodka Kultury i Sztuki we Wrocławiu i kuratorki.



— il. 6 M. Kubiela, *Nachrapane, naspane powietrze wtóre*, 2011/2014, wydruk wielkoformatowy, ok. 100 x 140

dy, podobnie jak w opowiadaniach Schulza, obiekty te wywołują efekty surrealistyczne lub zbliżone to aury *pittura metafisica*, wynikające – paradoksalnie, na co wskazał sam Giorgio de Chirico – z podkreślania spokoju i piękna materii<sup>62</sup>. Efekty takie dostrzec można już w ikonach fotografii dawnej, jak choćby *Wykańczanie popiersia Bawarii po odlaniu. Monachium* (ok. 1848–1850) Aloisa Löcherera<sup>63</sup>, czy też w ujęciach wręcz przywołujących na myśl *Podróż po chleb* i *Koniec sezonu* Kubiela (2006), a więc odpowiednio w *Otwartych drzwiach* (1844), planszy VI z serii *The Pencil of Nature* Foxa Talbota, czy w *Uroczystości tronowej (20 dzielnic)* (1925) presurrealisty Atgeta, w którego dziełach, jak twierdził Benjamin, padł ostatni bastion sentymentalizmu<sup>64</sup>.

### Literackie didaskalia i malarskie korespondencje

W projekcie Kubiela inspirowanym twórczością Schulza sens fotograficznych ujęć konstytuowany jest bynajmniej nie tylko przez obraz, lecz również przez uaktualniany w nim synestezyczny tekst pisarza, przywołany w formie obszernych cytatów, a także – nie mniej poetyckich – tytułów prac, zawierających niekiedy zabawne gry słowne. Stąd w warstwie czysto strukturalnej porównywalny jest ów projekt z komiksem Dietera Jüdta *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz* (1995)<sup>65</sup>, też zawierającym obszerne fragmenty *Sklepow cynamonych* i *Sanatorium pod klepsydrą*.

Swoiście intermedialny charakter projektu Kubiela współtworzony jest także przez wyjściową, inspirującą prozę Schulza i komplementarny wobec niej (czy wobec ewokowanych przez nią obrazów), równie subiektywny, komentujący je tekst reżysera parateatralnych działań, będących medium tego wielowarstwowego intersemiotycznego dialogu. Stąd też od 2013 r. integralną część ekspozycji otwartego cyklu *U Schulza* stanowi starannie wydana publikacja książkowa w języku polskim i angielskim<sup>66</sup>, tak na poziomie werbalnym, jak i wizualnym prezentująca wieloaspektowość tego przedsięwzięcia artystycznego, przekraczającego ramy estetyki czy wysublimowanego dyskursu intelektualnego. Prócz reprodukcji prac fotograficznych publikacja ta zawiera też wspomniane „didaskalia” poprzedzających je scen oraz wskazuje na istotne w ich kontekście teatralne, filmowe i fotomontażowe adaptacje twórczości autora *Republiki marzeń*<sup>67</sup>.

Warto podkreślić i dalsze różnice między tymi dwiema translacjami – oprócz najbardziej oczywistej: technologicznej. Projekt *U Schulza*, inaczej niż komiks, w którym na pierwszy plan wysuwa się postać dziecięcego narratora oraz relacje między nim a ojcem i kwestie zdolności materii do metamorfoz<sup>68</sup>, eksponuje raczej problem bujności natury i siły kreacji (ucieleśnianej przez ptaki) oraz muru płci, czyli potęgi erotyki<sup>69</sup>.

Panerotyzm nie jest zresztą obcy i twórczości Schulza, choć w *Wywiadzie drastycznym* przyznał on, że „w pisaniu wyżywa się [...] duchowo, w rysunku seksualnie”<sup>70</sup>. To kontrastywne zestawienie jego prozy i obrazów nie wydaje się jednak w pełni uzasadnione, skoro *Sklepy cynamo-*



<sup>62</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 122.

<sup>63</sup> Zob. *ibidem*, s. 40.

<sup>64</sup> W. Benjamin, *op. cit.*, s. 56, 58. Zob. też B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 122–123.

<sup>65</sup> D. Jüdt, *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*, Text B. Schulz, Stuttgart 1995.

<sup>66</sup> *Bruno Schulz – Klisza Werk...* (zob. przyp. \*).

<sup>67</sup> Zob. L. Głuchowska, *W magicznym...*, s. 5–6.

<sup>68</sup> Zob. J. Szytak, *Komiks* [hasło], [w:] *Słownik...*

<sup>69</sup> Zob. W. Sulisz, *Xięga bromów: Kontrowersyjna wystawa erotycznych obsesji Schulza*, <http://www.dziennikwschodni.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20111127/MAGAZYN/334376081> (data dostępu: 15 III 2013).

<sup>70</sup> J. Nacht, *Wywiad drastyczny (rozmowa z Brunonem Schulzem)*, „*Nasza Opinia*” 1937, nr 77, s. 5; cyt. za: E. Prokop-Janiec, *Szulz a galicyjski tygiel kultur*, [w:] *Czytanie...*, s. 106.

il. 7 M. Kubiela, *Pan Karol*, 2009/2014, wydruk wielkoformatowy, ok. 100 x 140



<sup>71</sup> J. Błoński, *Romans z tekstem*, Kraków 1981, s. 244.

<sup>72</sup> M. P. Markowski, „Wiosna”: między retoryką a erotyką, [w:] *Czytanie...*

<sup>73</sup> Zob. Bruno Schulz – *Kliska Werk...*, s. 48.

<sup>74</sup> Zob. *ibidem*, s. 65.

nowe rodziły się w erotycznej sytuacji komunikacyjnej z Deborą Vogel. Schulz praktykował zatem nie tylko „romans z tekstem” – by przywołać określenie Jana Błońskiego<sup>71</sup> – stale balansując „między retoryką a erotyką”<sup>72</sup>, lecz również romans za pomocą tekstu. Podobnie rozerotyzowana atmosfera panuje na planach zdjęciowych Kubiela, gdzie np. Adela – inaczej niż w wizjach malarza – nigdy nie występuje w fartuszkach pokojówki, prowokując specyficzne interakcje w ramach parateatralnych działań zespołu poprzedzających finalne ujęcia. W cyklu *U Schulza* podtekst erotyczny jest natrętniejszy i projektowany nawet na fragmenty niekonotowane w ten sposób. Zaskakuje choćby zestawienie Schulzowskiego cytatu z fotografią *Amplituda pragnień*<sup>73</sup>. Także – *Skąpana* [il. 12] – czyli kąpiel Adeli w promieniach wiosennego słońca, podziwiana przez na wpół nagich, pełzających przed nią subiektów, to efekt spotęgowania – w stosunku do tekstu Schulza – erotycznej wizji w fotografii, podczas gdy utożsamienie materii z kobiecością, symbolizowaną przez ponętą bieliznę, jest rodzajem redukcji powtarzającej stereotypy płci (*Pokusa materii*)<sup>74</sup>.

Nieprzypadkowo między twórczością Schulza i Kubiela dostrzec można też podobieństwa. Tak jak pisarz, kreuując *Xięgę Bałwochwalczą*, czerpał natchnienie z wielkich tekstów kultury, co potwierdzają chociażby znamienne tytuły: *Na Cyterę*, *Święto Wiosny* czy *Infantka i jej karty*, tak i autor fotografii zainspirowanych przez dzieła Schulza aktywuje strategie intertekstualne, często sięgając po artystyczne aluzje. Ich efektem jest choćby *Wielka szyba*, czyli *Matki wówczas jeszcze nie było*, jednak, sytuująca opowieść o księdze-autentyku, intelekcie i erotyce na tle rozważań propagatora antyszuki, Marcela Duchampa. Inny artysta,



il. 8 M. Kubiela, *Magia markownika*, 2010/2014, wydruk wielkoformatowy, ok. 100 x 140





<sup>75</sup> Zob. *ibidem*, s. 66.

<sup>76</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 7; I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 11.

<sup>77</sup> W. Benjamin, *Ulica jednokierunkowa* (1926); cyt. za: M. P. Markowski, *Pol-ska...*, s. 184.

który inspirował te fotografie, to René Magritte. Niekiedy tylko literacka metafora i mitologia antyczna poddane zostają w cyklu *U Schulza* zabiegom parodystycznym, jak to się dzieje choćby w żartobliwej i nader dosłownej skatologicznej scenie z Panem arkadyjskim<sup>75</sup>.

Odniesienia do prozy Schulza są tu oczywiste – wynikają nie tylko z natury fotografii, uznawanej tradycyjnie za medium literackie czy literacko-naukowe<sup>76</sup>, lecz również z narracyjnego charakteru omawianego zbioru zdjęć, układającego się w asocjacyjną opowieść w odcinkach. Różnic i redukcji jest jednak więcej. Choć i Schulz, i Kubielaś, degradując rzeczywistość, dokumentują bankructwo realności, kreując czasoprzestrzeń mitu i marzenia, czynią to odmiennie. O ile pisarz mnoży obrazy wegetacji i puchnącej materii na otwartych terenach, o tyle na fotografiach prawie ich nie ma. Schulz jest mitotwórcą *genius loci* Drohobycza, jakby w myśl eseju współczesnego mu fotomontażysty Janusza Marii Brzeskiego o *Miastach, które czekają na swoich reżyserów*, Kubielaś zaś unika miejskich sztafaży, preferując wizje onirycznego domu – klaustrofobicznego uniwersum.

Niekiedy pantomimiczna kondensacja wizji inspirowanej przez Schulza przynosi efekty nad wyraz udane, stanowiące znakomitą syntezę jego opisów i kreujące erotyczną symbolikę wolną od trącających myszką buduarowych atrybutów. Przykładem znakomitej wizualizacji tekstu, podkreślającej siłę zawartych w nim metafor, jest choćby *Magia markownika* – kompendium wszelkiej wiedzy – z obrazem przeskalowanych znaczków pocztowych, aspirujących do rangi map nieznanego świata [il. 8]. Obraz ten, tak nośny w prozie Schulza i z powodzeniem w niej eksponowany, uświadamia odbiorcy naturę archaicznych już mediów i fascynacji, dawno wypartych przez telewizję i internet. Warto przypomnieć, iż piewą ich rangi był nie tylko Schulz, lecz również Benjamin, który tak komentował ich aurę jeszcze w r. 1926:

Albumy filatelistyczne to magiczne kompendia, są w nich pomieszczone liczby monarchów i pałaców, zwierząt i alegorii, i państw. Ruch pocztowy polega na ich harmonii, tak jak na harmonii liczb niebiańskich polega ruch planet [...]. Dziecko patrzy ku odległej Liberii przez odwróconą lornetkę operową: leży tam, za pasczkiem morza, wśród palm, dokładnie tak, jak pokazują to znaczki pocztowe. Żegluj z Vasco da Gamą wokół trójkąta, który jest równoramienny jak nadzieja i którego barwy zmieniają się wraz z pogodą. [...] Znaczki to wizytówki, które wielkie państwa zostawiają w pokoju dziecinnym<sup>77</sup>.

Osobliwe interpretacje narracji Schulza stanowią sygnał medialnej ewolucji, budującej dystans między rekonstrukcją wizji zawartych głównie w jego prozie, aktywowanej za pomocą intertekstualnych strategii, a świadomością współczesnego odbiorcy inscenizowanych fotografii. Odmienność tej perspektywy twórczej i eksperymentów Kubielaśa uświadamia też postmodernistyczny metatekst wpisany w jego fotografie. Scena z Nemrodem, jak sam twierdzi, to „z jednej strony ilustracja, a z drugiej strony [...] wizja. Dostrzec można na tej fotografii sielskość

początku lat trzydziestych zderzając się z tragedią, która nastąpiła na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych, ponieważ w głębi zdjęcia widzimy osoby w pasiakach”<sup>78</sup> [il. 8].

W odniesieniu do scenerii *Powidoków ptaka* fotograf wyznaje z zażenowaniem: „Dopiero pod powiększalnikiem zauważyłem, że na parasolce jest kod kreskowy. Teraz z premedytacją przemycam takie elementy, które symbolizują nowoczesność”<sup>79</sup>. Jest to choćby kartonik z logo piwa Żywiec dostrzegalny w rogu kompozycji, w cieniu obok szafy [il. 11]. Spostrzeżenie Kubiela, iż utrwalił on w swych pracach więcej detali niż planował, nieobce było i pionierom fotografii. Stąd też jej pierwsi krytycy, jak Johann Wolfgang Goethe, zarzucali jej niemożność tworzenia syntez<sup>80</sup>.

W omawianych realizacjach postmodernistyczne przebitki ze współczesności w sposób ewidentny przedmiotem kreatywnych realizacji czynią intermedialny dialog i strategię autotematyczną, uświadamiając, że celem artysty nie jest zilustrowanie prozy Schulza, lecz ekwiwalentyzacja jego wizji i znamionującej ją atmosfery mentalnej.

### „Gabinet Technik Historycznych” i archeologia fotografii

Autor cyklu *In Transitu* otwarcie demonstrowa jego związki genetyczne, a do pewnego stopnia i strukturalne czy stylistyczne, z twórczością Schulza, lokalnie znanego raczej jako nauczyciel rysunków. Ostatnio „Gabinet Technik Historycznych” Kubiela [il. 10], prócz wspomnianego „interaktywnego” i monumentalnego zestawu fotografii, stał się atrakcją jego pokazów, a jednocześnie aluzją do eksperymentów Schulza z techniką *cliché-verre*. Realizację tego dzieła poprzedzały studia nad rekonstrukcją zabytkowych technologii kreowania obrazu fotograficznego, rozpoczęte w r. 2004 w Jeleniogórskim Studium Fotografii i kontynuowane we współpracy z czołowymi polskimi ekspertami, takimi jak Cezary Chrzanowski, Roman Michalik, Janusz Sochacki i Rafał Warzecha. Działania te zainicjował Andrzej Pytliński, patron stowarzyszenia Miłośników Dawnych Technik Fotograficznych.

Sam Kubiela teoretyczne rozważania na temat szlachetnych technik „foto-graficznych” rozpoczął jeszcze w swej imponującej rozprawie magisterskiej, rozpatrując techniczne i estetyczne determinanty eksperymentalnej twórczości piktorialistów<sup>81</sup>, by po kilku latach podjąć się praktycznej realizacji unikatowego przedsięwzięcia, które dla zwiedzających jego wystawę miało wyjątkowe walory dydaktyczne. Jak niewielu współczesnych mu artystów, Kubiela zdołał tradycyjnymi metodami warsztatowymi wykonać – prezentowane, dla porównania, obok siebie – liczne wersje tych samych kompozycji, w tym m.in. metamorfozy motywu *Powidoki ptaka* (2005), inicjującego ów „efemeryczny teatr jednej fotografii” [il. 11]. Powstałe przy zastosowaniu technik z przełomu XIX i XX w. obrazy, z których każdy jest unikatem, noszą znamiona indywidualnego stylu artysty. Uzyskał on nie tylko precyzję szczegółów w technologiach srebrnych, lecz także nieregularny połysk nakład-



<sup>78</sup> Cyt. za: R. Mołdys, K. Lach, *op. cit.*

<sup>79</sup> *Ibidem.*

<sup>80</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 11, 21.

<sup>81</sup> M. Kubiela, „Między soczewką a intelektem. Techniczne i estetyczne determinanty eksperymentalnej twórczości piktorialistów”, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr L. Głuchowskiej, Uniwersytet Zielonogórski 2009.



— il. 9 M. Kubiela, *Nemrod wizyjny*, 2010/2014, wydruk wielkoformatowy, ok. 140 x 100



il. 10 C. Chrzanowski, dokumentacja wystawy „Bruno Schulz – Mariusz Kubiela – in Transitu”, Fotogalerie Friedrichshain, Berlin, 4 X – 14 XI 2014, fragment ekspozycji zestawu „Gabinet Technik Historycznych”, fotografia cyfrowa

nych ręcznie warstw albuminy o różnej grubości. Brązową barwę, charakterystyczną dla tej receptury, modyfikował niekiedy pod koniec procesu twórczego warstwą gumy dwuchromianowej. Z kolei szlachetny mat powierzchni obrazu wypracował, stosując technologię albumatu, popularną niegdyś głównie w niemieckiej fotografii portretowej.

Choć stosując technikę oleju fotograficznego, zwykle otrzymuje się efekty malarskie, fotografie Kubiela wykonane tą metodą wiernie oddają szczegóły, do złudzenia przypominając klasyczną metodę bromo-srebrną. Monochromatyczny brąz bądź fiolet kompozycji artysta osiągnął, pracując w technologii cyjanotypii klasycznej i tonowanej, podczas gdy większą skalę fotografii, wraz z „impresjonistyczną” ziarnistością powierzchni, uzyskał w czasochłonnej i wymagającej doświadczenia technice wielowarstwowej gumy chromianowej – co widać choćby w pracy *Skąpana* [il. 12]. Przygotowane na potrzeby „Gabinetu...” rami, bez *passe-partout* i bez przeszklenia, służyły zaakcentowaniu użycia technik szlachetnych. Paralelna prezentacja prac przedstawiających ten sam motyw, lecz wykonanych w odmiennych technologiach, nie tylko pozwalała dostrzec skalę możliwości formalnych wynikających z zastosowania dawnych metod, lecz również – dzięki widocznym na obrzeżach fotografii poszczególnym warstwom wykorzystanych substancji chemicznych – eksponowała złożoność wielodniowego procesu uzyskiwania unikalnych odbitek.

Scenariusz pierwszej fotografii z Schulzowskiego cyklu Kubiela stworzył, jak wspomniano, w r. 2004, a zrealizował w marcu 2005. Wstępną wersję zespołu 9 fotogramów na bromo-srebrnym papierze wystawił w r. 2006, a następnie w 2008 (częściowo) i – po modyfikacjach – ponownie w 2009. W r. 2014 rozpoczął wykonywanie planowanego znacznie wcześniej i teoretycznie przygotowanego rozszerzonego zbioru, posiłkując się dawnymi technikami fotografii i nawiązując w warstwie formalnej nie tyle do dokonań samego Schulza, ile – mniej lub bardziej dosłownie – do eksperymentów tak wybitnych pionierów tego medium,

il. 11 M. Kubiela, *Powidoki ptaka*, guma dwuchromianowa sześciowarstwowa, 2005/2014, 59,5 x 42 („Gabinet Technik Historycznych”)



 <sup>82</sup> Zob. I. Jeffrey, *op. cit.*, s. 8–21.

<sup>83</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 84–96.

jak choćby Talbot (twórca talbotypii), Hill i Adamson (pracujący w technologii kalotypii), Gustave Le Gray (rozwijający technikę woskografii i dagerotypii na posrebrzonym, miedzianym podłożu) czy Roger Fenton (pracujący na podłożu woskowym)<sup>82</sup> i inni twórcy metod utrwalania obrazu należących do archeologii fotografii.

Szczególnie zasłużeni dla ich upowszechnienia byli przedstawiciele świadomie kreowanego nurtu fotografii artystycznej<sup>83</sup>, eksponującej intymny nastrój i stylowy półmrok kompozycji w takich technologiach jak guma, carbo (odmiana pigmentu węglowego), albumina czy papier solny. Zaliczali się do tej grupy choćby gumista Robert Demachy, współpracu-

jący z Edgarem Degas, Claudet czy Peter Henry Emerson, optujący za nieostrością fotografii przez odwoływanie do teorii postrzegania wzrokowego Hermanna von Helmholtza. Stylistyka ich prac korespondowała z syntetycznym, wolnym od detali malarstwem Eugène'a Delacroix, Williama Turnera czy Adolfa von Menzla, a ich zabiegi formalne służyły odparciu zarzutów o nieartystyczności fotografii, formułowanych choćby przez Goethego czy Johna Ruskina<sup>84</sup>. Wiedeńscy piktorialiści z grupy Trifolium, istniejącej od 1895 r. (Kühn, Hugo Henneberg i Hans Watzek)<sup>85</sup>, a także członkowie międzynarodowego stowarzyszenia Linked Ring (Adolphe de Meyer, Steichen, Frank Eugene, Anne Brigman, Gertrude Käsebier, František Drtíkol), wśród nich zaś szczególnie zasłużony Alfred Stieglitz – wydawca czasopism fotograficznych „Camera Notes” i „Camera Work” (1903–1917) oraz magazynu kulturalnego „291”<sup>86</sup> – tworzyli malarskie w charakterze, nastrojowe prace barwne, m.in. w technice gumy.

W Polsce tradycję piktorializmu rozwijali w okresie międzywojennym, głównie w środowisku wileńskim, inteligencji-amatorzy – Marian Dederko, Henryk Mikolasch i Jan Bułhak (pozostający pod wpływem inspiracji nie tylko Ferdynanda Ruszczyca, lecz również Hugona Erfurtha, u którego w Dreźnie studiował techniki szlachetne) oraz Franciszek Groër i Witold Romer – wynalazca techniki izohelii, streszczającej w sobie etos fotografii artystycznej, wyrażający się w dążeniu do łączenia obiektywnej metody poznawania świata z ekspresją estetyczną<sup>87</sup>. Pełen inwencji jeszcze w okresie powojennym, paralelnie do rozwoju neoawangardy piktorializmu, pozostał Edward Hartwig<sup>88</sup>.

Nietypową w tym środowisku postacią był natomiast rzemieślnik Władysław Bednarczuk, jako jedyny tworzący kompozycje awangardowe. *Konstrukcja*, nagrodzona w Urugwaju w 1930 r., przedstawiała obwiązany sznurkiem rulon kartonu, stojącą przed nim parę butów i laseczkę, sugestywnie przywodząc na myśl postać aktora i reżysera filmowego, Charliego Chaplina. Awangardowy charakter miała też opracowana przez Bednarczuka autorska technika pozytywowa – fotoryt, pozwalający uzyskać gęstą fakturę spękań o graficznym wyrazie, powstających zapewne przez podgrzewanie emulsji<sup>89</sup>.

Także w środowisku międzynarodowym awangardiści pracujący w technikach szlachetnych byli nieliczni. Ku nowej rzeczowości skłaniał się Alvin Langdon Coburn. W 1913 r. w Londynie zaprezentował on *Nowy Jork widziany ze swych blanków*, ukazując (jak wcześniej dzieła Nadara) tytułową metropolię z perspektywy ptaka. Z kolei Edwin Quendenfeldt, wynalazca edwinotypii, stanowiącej odmianę techniki pigmentowej, wykonywał abstrakcyjne kompozycje ornamentalne<sup>90</sup>. Stosując techniki szlachetne i opierając się na teoriach Roberta de La Sizeranne'a, wspomniani twórcy w unikalny sposób komponowali obraz, starannie opracowując negatyw oraz odbitkę<sup>91</sup>, a unikając pozowanych, sentymentalnych scen.

Kubiela nawiązał do szkoły fotografii artystycznej, przygotowując „Gabinet...”, obejmujący dzieła z kilku różnych grup technik, które ze



<sup>84</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 21, 35.

<sup>85</sup> Zob. H. U. Lehmann, *Zur Kunstphotographie, [w:] Jugendstil in Dresden. Aufbruch in die Moderne*, Red. A. Nielsen, Dresden 1999, s. 142–146, 409–414; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 88–89.

<sup>86</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 75–87; *Geschichte der Fotografie. Von 1839 bis heute*, Hrsg. Th. Mulligan, D. Wooters, Köln 2012, s. 732–746; *Foto. Fotografie. Die ganze Geschichte*, Hrsg. J. Hacking, Köln 2012, s. 42–142; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 183–187.

<sup>87</sup> Zob. A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 117.

<sup>88</sup> Zob. *ibidem*, s. 99–136, 167–170.

<sup>89</sup> Zob. *ibidem*, s. 120.

<sup>90</sup> Zob. B. von Brauchitsch, *op. cit.*, s. 90–92; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 94–94.

<sup>91</sup> Zob. A. Sobota, *Szlachetność...*, s. 87.

względu na będące ich podstawą manualne procedury są zjawiskiem z pogranicza grafiki i fotografii. O szlachetności tych prac świadczą ślady ręki autora w nakładanych stopniowo warstwach tworzących tkanę fotografii. Kreatywny indywidualizm dostrzec można również, przyglądając się obrzeżom kompozycji, gdzie widać pozostałości ruchu narzędzi i poszczególne substancje składające się na obraz.

Pierwsza grupa tych „foto-grafik” wykonana jest na papierze solnym i obejmuje pięć wariantów: 1) papier solny z albuminą, 2) papier solny z matowaną albuminą, 3) papier solny z albuminą pokryty warstwą gumy dwuchromianowej, a także 4) albumat i 5) marant. Należą one do technik srebrowych, charakteryzujących się precyzyjnym odwzorowaniem szczegółów, pozwalających na jedynie nieznaczne modyfikacje obrazu poprzez lokalne działania techniczne. Połączenie albuminy i gumy uważa się za technikę mieszaną. Na odbitkach powstałych przy użyciu tych technologii uzyskuje się, zależnie od podłoża i zastosowanych odczynników uczulających, różne tony brązu, przy czym wierność odzwierciedlenia detali i pożądaną ekspresję można regulować poprzez odpowiedni dobór faktury papieru.

Do odmian technik srebrowych na papierze solnym zalicza się choćby papier solny z albuminą. Wykorzystane tu białko jaja zmienia nieco barwę podłoża, nadając mu również nieregularny połysk, zależny od grubości warstwy, typowy dla ręcznego nakładania. Niekiedy delikatne pasy czy smugi dokumentują indywidualny charakter manualnej aplikacji albuminy na papier. O ekspresji obrazu decyduje głównie grubość warstwy, grubość i faktura podłoża oraz – w zakresie tonacji obrazu – zastosowane odczynniki. Aby zmienić jego brązowo-czerwona-wą barwę, można ją w końcowym stadium pracy pokryć warstwą gumy dwuchromianowej, uzyskując ciekawe efekty plastyczne. Za pomocą tej mieszanej metody Kubielaś zdołał stworzyć wrażenie przestrzenności w miejscach styku konturów warstw obu technik, gdzie dostrzega się charakterystyczny relief.

W projekcie *Bruno Schulz – Mariusz Kubielaś – In Transitu* wykorzystana została także wynaleziona przez Louisa Alphonse’a de Brébissona (1798–1872) technika marantu, czyli papier solny z marantem. Do gruntowania podobrazia, na którego powierzchni powstaje obraz srebrowy, używa się w niej skrobi ararutowej z trzciny maranta. Technologia ta jest wersją papieru solnego najbardziej zbliżoną do techniki opracowanej przez Talbota. Nie ulega tu bowiem zniekształceniu powierzchnia papieru, jego faktura, barwa i świetlistość. W pracach Kubielaśa wykonanych przy zastosowaniu tej metody dostrzec można znakomite odwzorowanie szczegółów, dobry kontrast i charakterystyczną brązową barwę.

Artysta wykorzystał także inny wariant techniki papieru solnego, zwany albumatem. Cechuje się on szlachetnym matem na całej powierzchni obrazu. Odbarwiony nieco papier nabiera tu finezyjnej szorstkości, która finalnie może dać efekt wyprawionej, delikatnej skóry. W technice opartej na formule procesu albuminowego (*albumina-mat / alboidin / albumon*), opisanej w 1895 r. przez barona Arthura von Hübla

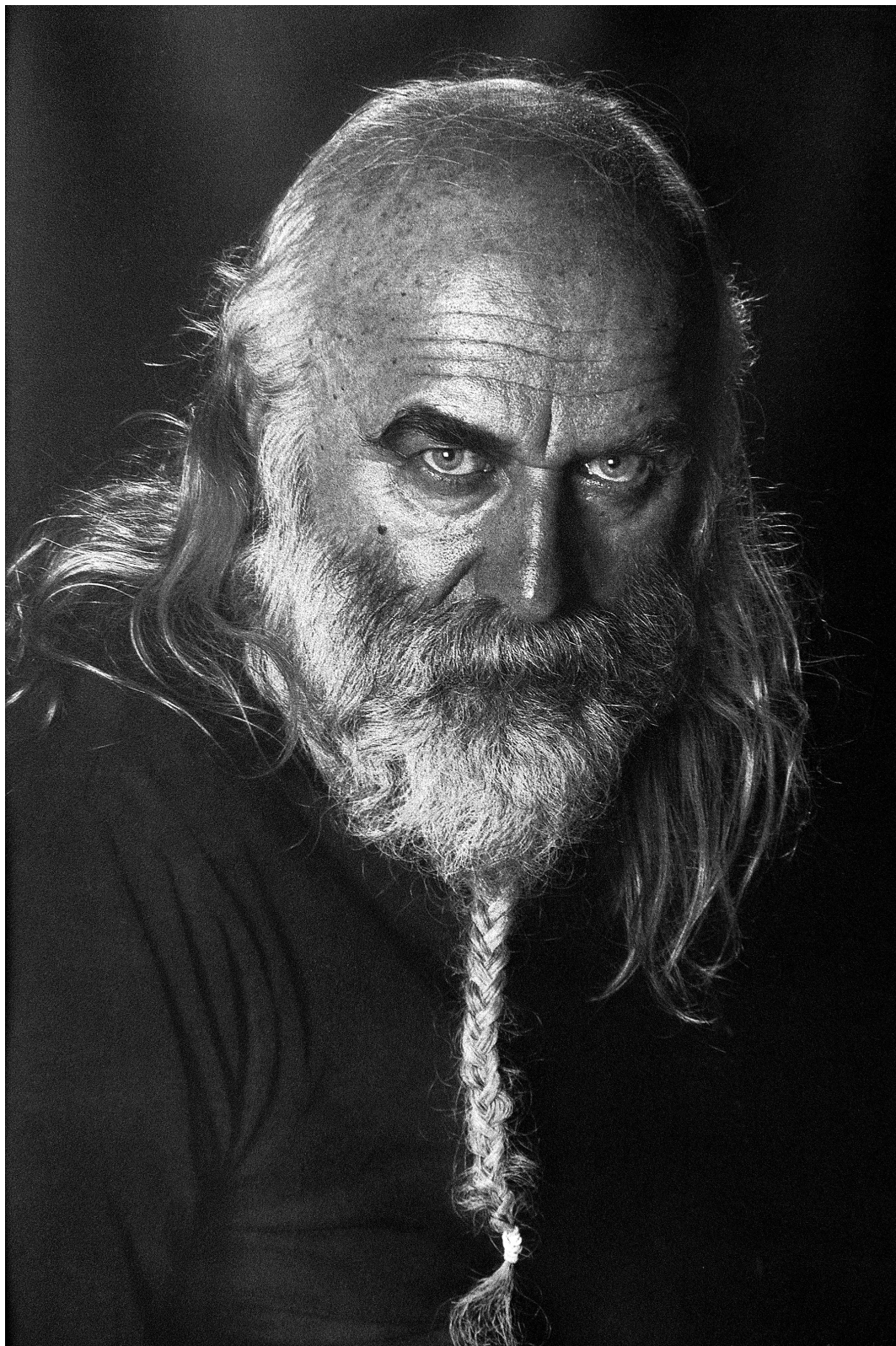


il. 12 M. Kubiela, *Skąpana*, 2009/2014, guma bichromatyczna czterowarstwowa, 59,5 x 42 („Gabinet Technik Historycznych”)

(1853–1932), efekt matowej powierzchni papieru o różnej fakturze i gramaturze uzyskuje się przez dodanie do tradycyjnej emulsji albuminowej roztworu ze skrobi ararutowej. Matowa albumina, stosowana niegdyś głównie w fotografii portretowej, częściowo wyparła znacznie droższą technikę pigmentową. W związku z rozwojem technologii materiałów fotograficznych z zastosowaniem emulsji żelatynowej, którą również zmatowiano przez dodanie skrobi, kariera albumatu ograniczyła się niemal wyłącznie do rynku niemieckiego. Stosując tę metodę, Kubiela pragnął zademonstrować widzowi subtelne różnice pomiędzy niektórymi technikami srebrowymi. W jego „Gabinecie...” odbitki albumatowa i marantowa nieznacznie różnią się zarówno kolorem, jak i stopniem zmatowienia powierzchni.

Zupełnie inny charakter mają prace wykonane przy zastosowaniu oleju fotograficznego (*oil print*)<sup>92</sup> – techniki chromianowej wykorzystu-





il. 13 C. Chrzanowski, *Portret Mariusza Kubielasa*, 2014, guma dziewięciwarstwowa, 100 x 80

jącej światłoczułość dwuchromianów połączonych z substancjami organicznymi, takimi jak guma arabska, żelatyna, krochmal czy np. klej stolarski. Eksploruje się tu zjawisko antypatii tłustej farby nakładanej na przygotowany w skomplikowanej obróbce papier. Po naświetleniu promieniami ultrafioletowymi przechodzącymi przez negatyw wielkoformatowy i po obróbce mokrej warstwa żelatyny uczulonej dwuchromianem potasu lub amonu gotowa jest do przyjęcia farby drukarskiej. Fenomen tego procesu polega na przyleganiu farby do papieru proporcjonalnie do stopnia zgarbowania. Technika ta, opracowana w r. 1904 przez G. E. H. Rawlinsa, jest modyfikacją starszego procesu litograficznego, pozwalającą w sposób wybitnie interpretacyjny osiągnąć efekty niemal malarskie. Jednak precyzyjne jej wykonanie i nakładanie farby wałkiem, a nie pędzlem, może utożsamić kopię olejową pod względem odtworzenia szczegółów nawet z odbitką bromowo-srebrą, co widać w pracach Kubiela.

Za jedną z najbardziej pracochłonnych technik, wymagającą precyzji i doświadczenia, artysta uznaje gumę dwuchromianową<sup>93</sup>, w której wykorzystuje się światłoczułość dwuchromianu połączonego z gumą arabską oraz – w celu uzyskania pożądanej barwy – z odpowiednim pigmentem. Końcowy efekt jest zwykle wynikiem nałożenia na papierowe podobrazie kilku do kilkunastu warstw naświetlanych stykowo promieniami UV poprzez negatyw wielkoformatowy. W tej, podobnie jak olej fotograficzny, wybitnie interpretacyjnej technice dowolnie regulować można barwę, kontrast i światłość ostatecznego obrazu. Kubiela właśnie gumę dwuchromianową uznał za technikę budzącą w największej emocji. W czasie pracy, trwającej niejednokrotnie wiele godzin, a nawet kilka dni, w każdej chwili może bowiem nastąpić zniszczenie obrazu, choćby przez zbyt długie naświetlenie kolejnej warstwy dwuchromianu i – w konsekwencji – zbyt mocne zgarbowanie. Bywa, że nie pozwala to na wypłukanie niepożądanego ilości pigmentu w procesie wywoływania odbitki. Dlatego artysta przedkłada krótsze naświetlenie poszczególnych warstw i ponawianie tego procesu ponad ryzyko zniszczenia całości. W technice gumy dwuchromianowej ceni swobodę manipulowaniu obrazem, zarówno poprzez stosowanie różnego rodzaju papieru czy pigmentów, jak i poprzez regulację stopnia kontrastu dzięki odpowiedniemu dozowaniu stężenia dwuchromianu. Doświadczenie w doborze i ilości substancji chemicznych pozwala tu zbliżyć się do założonych efektów.

W „*Gabinecie Technik Historycznych*” podziwiać można również prace w technice cyjanotypii klasycznej i tonowanej<sup>94</sup>, należącej do grupy technik żelazowych. Stosując ją, w procesie fotochemicznym uzyskuje się odbitkę stykową, w której obraz, tworzony z użyciem pigmentów – błękitu turnbulla i błękitu pruskiego – wykazuje precyzyjne odwzorowanie szczegółów. Nie sposób natomiast zmieniać ekspresji przez lokalne działania modyfikujące odbitkę. Niebieską barwę tonować można tanią lub herbata, uzyskując monochromatyczne efekty barwne od fioleto do brązu. W swym „*Gabinecie...*” Kubiela demonstruje fotografie

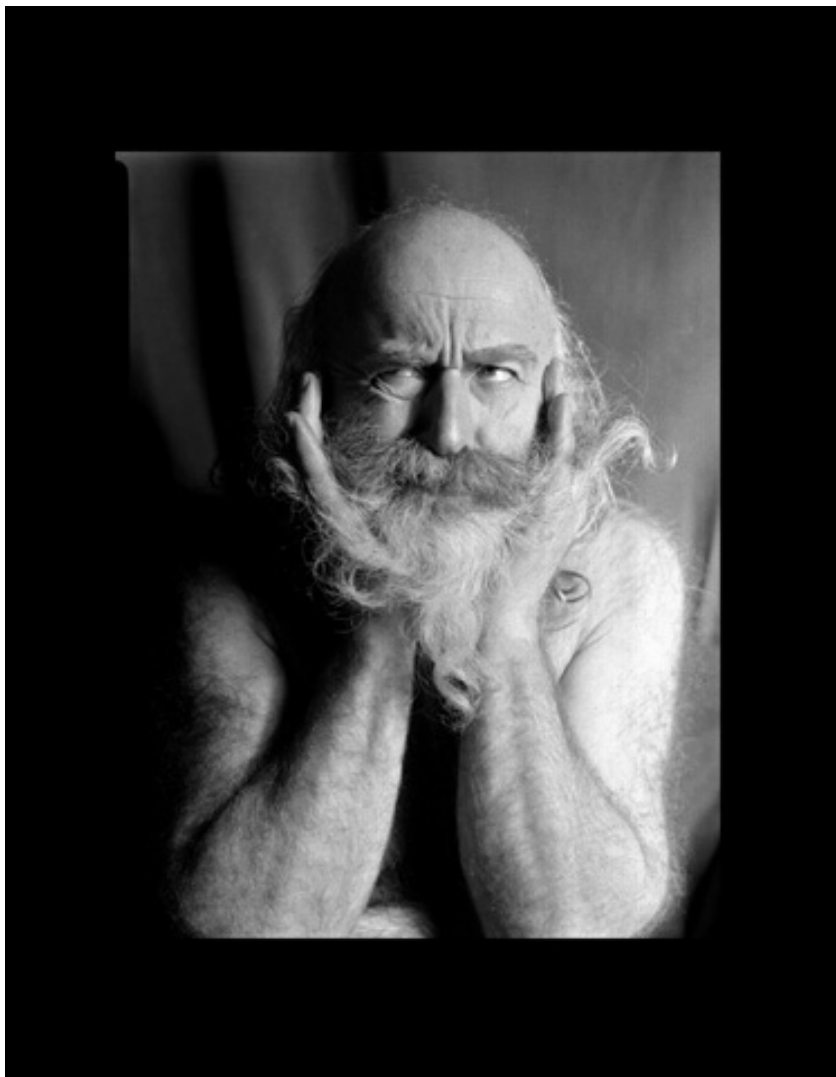


<sup>92</sup> Zob. *ibidem*, s. 167.

<sup>93</sup> Zob. *ibidem*; R. Sachsee, *op. cit.*, s. 185.

<sup>94</sup> Zob. R. Sachsee, *op. cit.*, s. 184.

il. 14 E. Andrzejewska, *Portret Mariusza Kubiłasa z serii Firma portretowa im. Witkacego*, 2010/2011, technika bromowo-srebrowa, sepia, 12 x 9



w obu wersjach cyjanotypii, ukazując znaczne różnice głębokości tonów, zależne od czasu odbielania przed kąpielą tonującą, a także od czasu jej trwania.

Wszystkie techniki zabytkowe są kapryśne. Na końcowy efekt składa się wiele etapów procesu technologicznego, na które artysta ma wpływ lub nie – takich jak rodzaj zastosowanego papieru czy czystość odczynników. Zanim osiągnie się własne rozwiązania twórcze, loterią bywa też proces nakładania warstw podobrazia, często pozostawiający drobne smugi – ślady używanych narzędzi. Zdarza się również, choćby w technice gumy, a tu szczególnie przy większych formatach, nieprecyzyjne nałożenie negatywu na obraz przy kreowaniu kolejnych warstw, wynikające ze skurczu papieru. Stąd też przy pracy w technikach zabytkowych istotne jest notowanie wszelkich parametrów procesu. Ułatwia

ono analizę błędów w końcowym obrazie przy kolejnych eksperymentach twórczych. Fotografie Kubiela z jego „Gabinetu...” nie są wolne od usterek, co jednak stanowi także synonim ich niepowtarzalności i potwierdza unikalność uzyskanych efektów.

Jak wspomniano, swój cykl fotograficzny artysta zainicjował w technice papieru bromowo-srebrowego<sup>95</sup>, święcącej triumfy popularności przez ostatnich 100 lat. Dzięki emulsji o wysokim stopniu czułości pozwala ona na kopiowanie nie tylko stykowe, lecz również za pomocą powiększalnika. Produkowany przemysłowo papier uczulany jest uprzednio solami srebra zawieszonymi w żelatynie. Inwazja cyfrowych metod utrwalania obrazu sprawia, iż technika bromowo-srebrowa z wolna awansuje do miana zabytkowej.

Na marginesie uwag o „Gabinecie...” i o inscenizowanym cyklu fotografii *U Schulza* wspomnieć należy, iż składa się na nie, podobnie jak na zestaw ilustracji własnych Schulza do jego poetyckiej prozy, wiele kryptoautoportretów. Podobnie jak one, prace Kubiela wykazują również autoironiczno-karykaturalny charakter. Jednak podczas gdy sam Kubiela w autostylizacjach na groteskową Schulzowską postać ojca swą fizjonomię traktuje z przymrużeniem oka, na ostatniej jego wystawie pojawił się gościnnie eksponat o wymowie zgoła odmiennej. Jest to demoniczny, raczej Witkacowski niż Schulzowski, portret autorstwa wybitnego gumisty, Cezarego Chrzanowskiego [il. 13], odpowiadający poniekąd typowi B + D malarskiej „firmy portretowej” Stanisława Ignacego Witkiewicza<sup>96</sup>. To nie tylko dokument wieloetapowego multimedialnego dialogu Kubiela i jego portrecisty z dokonaniem dwóch wybitnych przedstawicieli polskiej ariergardy międzywojennej. Ten majstersztyk dziewięciowarstwowej (!) techniki gumy bichromatycznej imponuje nie tylko rozmiarami, lecz również stopniem pokonywania ograniczeń tworzywa.

Praca Chrzanowskiego wyróżnia się na tle dokonań i polskich, i międzynarodowych fotografików, ukazując skalę możliwości interpretacyjnych tego medium. Jego tajniki artysta zgłębiał w toku wieloletnich autodydaktycznych studiów, swym doświadczeniem dzieląc się ostatnio z Kubielasem. Powstały w tych okolicznościach wizerunek, rezultat spontanicznego impulsu, unaocznia, jak wirtuozeria artystyczna warunkuje narodziny „czystej formy” w medium niegdyś dyskredytowanym za jego rzekomo wyłącznie mechaniczny charakter. Świadomie „niedopłukany” w procesie technologicznym czarny pigment spotęgował tu dramatyzm ekspresji modelu, co jest szczególnie widoczne w zestawieniu omawianego portretu z fotografią cyfrową wykonaną na wernisazu wystawy berlińskiej [il. 16], ukazującą modela *in vivo*, czy też w porównaniu z – równie znakomitym, dowcipnym, a zarazem parodystycznym – sepiowanym bromowo-srebrowym wizerunkiem Kubiela autorstwa jego wieloletniej mentorki z Jeleniogórskiej Szkoły Fotografii, Ewy Andrzejewskiej, z jej cyklu *Firma Portretowa im. Witkacego* [il. 14].

Wspomniane portrety unaocniają walory zabytkowych metod reprodukcji obrazu – gumy wielowarstwowej i bromowo-srebrowej technologii stykowej – oraz fakt, iż techniki zabytkowe nieprzypadkowo



<sup>95</sup> Zob. *ibidem*, s. 187.

<sup>96</sup> P. Piotrowski, *op. cit.*, s. 51, 87-105.



<sup>97</sup> C. Chrzanowski, *Guma / technika szlachetna*, red. L. Sagan, [s.l.], [s.a.]

<sup>98</sup> Zob. [M. Kubiela], *op. cit.*

<sup>99</sup> B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*; cyt. za: Bruno Schulz... (zob. przyp. 30).

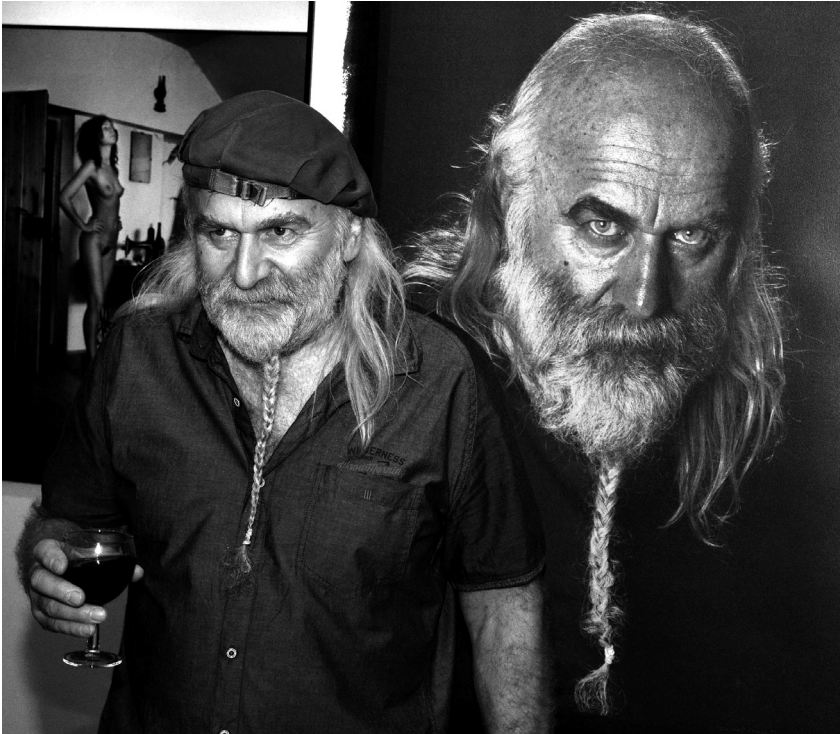
określane są mianem szlachetnych. Godne uwagi jest również, że także Chrzanowski, niezależnie od Kubiela, stworzył kilka wersji fotografii mogącej uchodzić za echo Schulzowskiego *Traktatu o manekinach*, choć nie powstała ona ani w następstwie lektury jego prozy, ani – jak w przypadku prac jego kolegi – misternej inscenizacji, lecz raczej jako efekt *carpe diem* w duchu Henri Cartier-Bressona<sup>97</sup>: spontanicznego ujęcia, filtrowanego potem w laboratoryjnym procesie wielokrotnej manualnej obróbki obrazu.

### Postmodernistyczne transgresje Schulzowskiego „autentyku”

Otwarty projekt twórczy Bruno Schulz – Mariusz Kubiela – *In Transitu* łączy w sobie przeciwstawne niekiedy sposoby restytucji tradycji fotografii jako środka ekspresji artystycznej. Ostentacji autentyzmu manualnych procedur twórczych towarzyszy tu bowiem akcentowanie wyrafinowanego estetyzmu i sztuczności ukazywanych scen, będących efektem ludyczno-estetycznych, parateatralnych działań. Prawda techniki eksponuje fikcyjność komunikatu. Projekt ten, stanowiąc przykład transgresji wyjściowego multimedialnego tekstu kultury – twórczości Schulza – i archeologii jednego z najpopularniejszych dziś mediów reprodukcyjnych, pozwala zdobyć wiedzę zarówno historycznokulturową, jak i technologiczną, co świadczy o jego holistycznym charakterze. Jest nie tylko metanarracją wobec dzieła literackiego na trwałe już wpisanego w kanon nie wyłącznie polskiej kultury, lecz również przykładem wielopoziomowej transgresji Schulzowskiego „tekstu”, wręcz narracją – paradoksalnie – niekiedy niemal autonomiczną wobec niego, rządzącą się wewnętrznymi prawami logiki i estetyki serii fotografii, w której zmienna numeracja zdjęć nie odpowiada chronologii ich powstawania<sup>98</sup>. To rodzaj konfabulacji na temat tekstu źródłowego, a więc głównie prozy i, w mniejszym stopniu, twórczości plastycznej Schulza. Autor projektu ponad prymarnym nadpisuje tekst własny, i to nie tylko w postaci sugestywnych tytułów, lecz również obrazów, zagęszczających wzię pierwowzoru nową, aktualizującą treścią – w postaci uniwersalnych i subiektywnych gloss do dzieła Schulza, z którym łączą się one niekiedy jedynie na prawach odległych asocjacji.

W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz zawarł myśl: „Poezja – to są krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów [...]”<sup>99</sup>. Takie spięcia sensu w projekcie Kubiela powstają między cytatami z dzieł Schulza a obrazami stworzonymi i tytułami im nadanymi przez autora fotografii. Wszystkie one oddziałują komplementarnie. W tym sensie jest to więc swoisty palimpsest – tekst nadpisany i obraz dodany, którymi rządzi specyficzna postmodernistyczna transmedialna *licentia poetica*.

Wieloaspektowy eksperyment twórczy Mariusza Kubiela, będąc próbą transmedialnej interpretacji dorobku Brunona Schulza, zarówno na poziomie treści, jak i formy przyczynia się do reintegracji słowa i obrazu, rozdzielonych w źródłowych dziełach, i zaprasza do konfrontacji z dro-



il. 16 D. Schrenker, *Mariusz Kubiela przed portretem autorstwa Cezarego Chrzanowskiego*, wernisaż wystawy *Bruno Schulz – Klisza Werk – In Transitu*, Fotogalerie Friedrichshain, Berlin, 2 X 2014, fotografia cyfrowa

hobyckim „autentykiem”. W ten sposób intensyfikuje społeczną refleksję oraz międzypokoleniowy i międzynarodowy dyskurs nad wielokulturowym dziedzictwem przedwojennej Polski i Europy Środkowo-Wschodniej oraz aktywizuje wolny od stereotypów, postnarodowy dialog.

---

#### **dr Lidia Głuchowska**

Adiunkt w Instytucie Kultury Wizualnej Uniwersytetu Zielonogórskiego. Habilitację przygotowuje na Uniwersytecie w Bambergu. Członek Munch Research Project. Ostatnio redagowała i współredagowała trzy tomy zbiorowe, w tym: *Berlin as a Center of International Modernism and a Turnstile of the Avant-Garde* (2012/2013), a także *Transnationality, Internationalism and Nationhood. European Avant-Garde in the First Half of the Twentieth Century* (2013). Jej książki *Stanisław Kubicki – Kunst und Theorie* (2001, wyd. 2. 2003) oraz *Avantgarde und Liebe. Margarete und Stanisław Kubicki 1910–1945* (2007) nagrodziło Stowarzyszenie Historyków Sztuki. Obecnie przygotowuje wystawę donacyjną grafik ekspresjonistycznej grupy Bunt ze zbiorów prywatnych w Berlinie dla Muzeów Narodowych w Poznaniu i we Wrocławiu (2015), a także konferencję „*Nationalism and Cosmopolitanism in Avant-Garde and Modernism: The Impact of WWI*” w Instytucie Historii Sztuki Akademii Nauk w Pradze (XI 2014).

## Summary

### LIDIA GŁUCHOWSKA / Transmedia translations and re-visions of Schulz's "original" and archaeology of photography: *Bruno Schulz – Mariusz Kubiela – In Transitu*

Fiction created by Bruno Schulz, a writer from Drohobych, has been already translated nearly 160 times, including such exotic languages as Icelandic, Thai or Esperanto. His artistic output inspired also a vast number of transmedia translations, re-interpretations and revisions in categories of film, book illustrations or comics, all of them were presented within Schulz festivals in Drohobych, Wrocław, and quite recently also in Belgrad.

Mariusz Kubiela's interdisciplinary experiment plays an exceptional role in international popularisation of Schulz's work. It was initiated in 2004, and has been continued successfully with a numerous team of models-actors till today. Since 2009 they have put on stage and preserved on a film their para-theatrical actions inspired by Schulz's literary and artistic output; these actions climax is not so much illustration of his quasi surrealist fiction but rather equivalents of Schulz's visions created in a medium on the border of performance art, pantomime and photography, which resembles stills from silent movies being watched in a magical Kaiserpanorama.

These bichromatic, though not necessarily black-and-white, poetic images which captivate us with their humour, were taken by means of the so-called "pure and direct photography" method, in which special effects are obtained without any digital or photomontage modifications, only by applying traditional manual procedures. More than ten shots of one motive precede the ultimate effect. Sometimes even a few film roles are needed. The shots, which are the essence of the scenarios, result from long weeks of studying light as well as "theatralisation" of the interiors, and evoke oneiric aura which originates from Schulz's *The Cinnamon Shops*, *Sanatorium under the Sign of the Hour Glass* and his artistic works. "Stage directions" of the registered here para-theatrical actions are pieces of the writer's fiction and the photographer's own text, and they act as metaphorical titles, interpreting the prose in regard to postmodern perspective.

Since 2014 the works by Kubiela refer to Schulz's output also on a formal level. His series of 20 works entitled *Cabinet of Historic Techniques of photography* is a pendant to his photographic experiments with a *clique verre* technique. The series was preceded by Kubiela's studies on reconstruction of old-time technologies of creating a photographic image, which studies were inspired by Andrzej Pytliński, initiated at the Jelenia Góra Study Centre for Photography, and continued in his collaboration with leading Polish experts, just to name Cezary Chrzanowski, Roman Michalik, Janusz Sochacki and Rafał Warzecha.

Unlike other contemporary artists, Kubiela (b. 1953) succeeded, by applying traditional workshop methods, in coming up with numerous versions of the same compositions, including metamorphoses of a motive of *Afterimages of a Bird* (2005), which initiate his "ephemeral theatre of one photography". Each of the images that has been created by means of techniques from the turn of the 19th century is unique and bears the imprint of the artist's style. Kubiela has achieved not only a precise reflection of details in silver technologies, but also an irregular gloss of the applied manually coats of albumins of various thickness. A characteristic for this recipe brown colour was sometimes modified by him by applying a coat of dichromate rubber at the end of the creative process. Whereas a precious mat on the image surface has been achieved by the artist using a technique of albumen print mat. Even though usually painterly effects are achieved when using photographic oil technique, Kubiela's photographs made this way are true to details and makes them appear as classical silver-bromine prints. Monochrome effects ranging from violet to brown the artist created in classical toned cyanotype technique, whereas a wider scale, reaching the "Impressionist" grained surface, resulted from the time-consuming and experience-demanding technique of chromate rubber.

The multi-faceted and transmedia project, *At Schulz's works* for the reintegration of words and images which were separated in Schulz's works, and invites to face a specific aura of his "original", activating a social reflection and both an intergenerational and international, free from stereotypes, discourse over multicultural heritage of pre-war Poland and East-Central Europe.