

Około roku 1920 Bruno Schulz wykonał serię rycin, której nadał tytuł *Xięga bałwochwalcza*. Budzi ona dzisiaj coraz większe zainteresowanie badaczy, a to przede wszystkim z powodu „książkowej” struktury, erotycznych motywów, które w niej przeważają, jak i – to najistotniejsze – miejsca w całym literacko-plastycznym dorobku artysty. Wciąż jednak pozostaje zagadką, gdzie i jak Schulz poznał mało rozpowszechnioną technikę *cliché verre*, którą się posłużył. Osobnym zagadnieniem jest jej udział w uzyskaniu ostatecznego efektu artystycznego rycin.<sup>1</sup> Ta kwestia była raczej pomijana przez badaczy, chociaż efekt *stimungu*, „szarej poświaty”, z której wyłaniają się bohaterowie jego przedstawień, jak również efekt postarzenia rycin, został przez autora osiągnięty dzięki możliwościom stosowanej metody i związanym z nią zabiegom.

Chociaż w okresie międzywojennym za *cliché verre* stała historia sięgająca poprzedniego stulecia, to w polskiej literaturze jej pierwszy szczegółowy opis znajdujemy właśnie u autora *Sklepów cynamonowych*, a w polskich opracowaniach technik graficznych to właśnie jego prace podawane są jako przykłady jej zastosowania. Ów zamknięty krąg nie wyjaśnia jednak, w jaki sposób Schulz poznał tajniki *cliché verre*. Jan Gondowicz wspomina, że „zapewne” było to podczas pobytu w Wiedniu,<sup>2</sup> ale niełatwo ten fakt zweryfikować. Inny trop prowadzi do Maurycyego (Mosze Efraima) Liliena,

MAŁGORZATA  
KITOWSKA-ŁYSIAK

## Światło-czułość Czy *Xięga bałwochwalcza* Brunona Schulza mogłaby powstać bez *cliché verre*?

grafika i, co tutaj ważne, fotografa, którego spuściznę stanowi między innymi kolekcja szklanych negatywów, obecnie w zbiorach muzeum w Tel-Awiiwie. Lilien, urodzony w Drohobyczu, ale znacznie starszy od Schulza, od momentu sukcesu wiedeńskiego (1900) rzadko bywał w rodzinnym mieście, skupiając się na zagranicznej karierze i działalności syjonistycznej. Raczej nie spotkał się z Schulzem, chociaż, oczywiście, trudno to wykluczyć.<sup>3</sup> Obaj znali, co prawda, Maksymiliana Goldsteina, ale wątpliwe jest również, aby to on odegrał w tej sprawie jakąkolwiek rolę.<sup>4</sup>

Warto jednak pamiętać, że Lwów był jednym z najprężniej rozwijających się środowisk skupiających pasjonatów fotografii, co z uwagi na hybrydalną naturę



Bruno Schulz, *Undula u artystów*, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, ok. 1920, *cliché verre* na papierze światłoczułym; wł. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa; repr. z archiwum autorki tekstu.

*cliché verre* nie wydaje się bez znaczenia; wszak technika pojawiła się jako konsekwencja odkrycia fotograficznego medium, a nie modyfikacji którejkolwiek tradycyjnej techniki graficznej. We Lwowie pracował między innymi pionier polskiej fotografii, Henryk Mikołaj, który od 1921 do swojej śmierci w roku 1931 kierował Zakładem Fotograficznym działającym w ramach Wydziału Ogólnego Politechniki. Było to, co prawda, już po okresie pobytu Schulza na tejże uczelni, a także po powstaniu *Xięgi bałwochwalczej*, ale praca etatowa Mikołajsha stanowiła zwieńczenie jego wcześniejszej aktywności w lwowskim Towarzystwie Fotograficznym, którego prezesem był od momentu jego powstania, czyli od roku 1903.<sup>5</sup> We Lwowie istniało zresztą niezwykle aktywne środowisko fotograficzne, którego różnorodna działalność obejmowała publikacje, wystawy, wykłady uniwersyteckie i publiczne itp. Ukazywało się tam również jedno z najlepiej poinformowanych polskich pism o tematyce fotograficznej – „Wiadomości Fotograficzne”.<sup>6</sup> Ale i w tym przypadku, niestety, możemy tylko snuć przypuszczenia. Czy zatem zagadka nadal pozostanie zagadką?

Tego rodzaju sytuacja trwała od dziesięcioleci. W ostatnich latach wiedzę o procesie twórczym (w zakresie grafiki) Schulza poszerzyły nieco informacje Erwina Schenkelbacha, syna drohobyckiego fotografa Bertolda Schenkelbacha. Dotyczą one, co prawda, miejsca pozyskiwania płyt do zarysowania i zarazem miejsca powielania rycin, czyli drohobyckiego zakładu Schenkelbacha przy Bednarskiej, a nie specyfiki *cliché verre* czy – tym bardziej – proveniencji tegoż warsztatu,<sup>7</sup> ale nie można bagatelizować faktu, że Bertold Schenkelbach był pasjonatem fotografii artystycznej, nie zaś „usługodawcą” (nawet gdy dokumentował bieżące wydarzenia), że gromadził fachową literaturę (syn wspomina o katalogach wystaw, „tysiącach oprawionych pism fotograficznych” itp.), brał udział w konkursach, na których otrzymywał nagrody, wreszcie interesował się malarstwem.<sup>8</sup> Na ile kontakt z nim był dla twórcy *Xięgi*... istotny, tego nie wiemy; możemy jedynie zakładać, że być może to Schenkelbach miał główny udział w tym, że Schulz zainteresował się oryginalną techniką.

Opis *cliché verre* autor *Sklepów*... zawarł tylko w jednym miejscu – w wysłanym w 1934 roku liście do Zenona Waśniewskiego,<sup>9</sup> a zatem scharakteryzował tę technikę niejako *ex post*, w momencie, kiedy już jej nie stosował. W listach do Waśniewskiego wspominał również o planach opanowania innych technik graficznych, ale do ich realizacji – nie wiadomo, z jakich powodów – nie doszło.

Zabawne, że – podobnie jak w przypadku wzmianek o graficznych pracach Waśniewskiego – tak w przypadku *cliché verre* autor *Xięgi*... mylił pojęcia: już w pierwszym liście do adresata z 15 marca 1934 roku w *post scriptum* pytał: „Czyście się natknęli na mo-

je akwaforty?”.<sup>10</sup> Najprawdopodobniej w odpowiedzi na dociekliwość Waśniewskiego już w liście następnym skorygował: „Nie jest to akwaforta, ale tzw. *cliché verre* – płyta szklana”,<sup>11</sup> po czym dokładnie cały proces opisał.

Dokonana przez autora *Sanatorium*... charakterystyka *cliché verre* znalazła się w liście skierowanym do korespondenta szczególnego – kolegi po fachu. Co prawda Schulz korespondował również z innymi artystami: Marianem Jachimowiczem (malarzem, fotografikiem, poetą), dwoma członkami lwowskiego „Artesu”, czyli Ludwikiem Lille (malarzem, grafikiem) i Tadeuszem Wojciechowskim (malarzem, witrażyście), a także Stanisławem Ignacym Witkiewiczem oraz Anną Plockier (malarką), która była dlań ostatnią „partnerką istotnych dialogów”, ale podłoże każdej z tych znajomości było odmienne.<sup>12</sup>

Znajomość z Waśniewskim miała skomplikowany przebieg: zawiązana w latach wspólnych lwowskich studiów, została następnie przerwana i korespondencyjnie odnowiona po debiucie prozatorskim Schulza na wyraźne życzenie tego pierwszego, chełmskiego malarza, rysownika i grafika, który współtworzył „Kamień”, pisał utwory poetyckie i tłumaczył literaturę z kilku języków obcych (przełożył między innymi wiersze ulubionego poety Schulza – Rilkego).<sup>13</sup> *Summa summarum*, Schulz skierował do Waśniewskiego dwadzieścia pięć listów (korespondencja opublikowana przez Jerzego Ficowskiego to najprawdopodobniej kompletny powstały zespół). Jest to największe archiwum epistolograficzne autora *Sanatorium*...

Warto z tych listów wyłuskać fragmenty, w których Schulz komentuje prace dawnego kolegi, mówi o technikach graficznych, poleca Waśniewskiemu numery „Grafiki”<sup>14</sup> i pisze o przyjaźni z Jerzym Janiszem (Janiszem),<sup>15</sup> „surrealistą”, jak go określa, podobnie jak Lille i Wojciechowski członkiem grupy „Artes”. Są to, co prawda, jedynie wzmianki, ale z uwagi na zaskakującą dyskrecję Schulza w sprawach artystycznych, istotne; poza tym nie spotykamy ich w listach do innych adresatów. Zważywszy wspomniane okoliczności, nie dziwi fakt, że to właśnie w liście do Waśniewskiego, bądź co bądź, także artyście, znajdujemy opis *cliché verre*.

W liście z 2 kwietnia 1934 roku Schulz anonsował: „Posyłam Wam jedną małą grafikę, jako zadek dalszych posyłek”.<sup>16</sup> Owa „mała grafika” to *Plemię pariasów* z dedykacją: „Kol. Zenonowi Waśniewskiemu z pozdrowieniem Bruno Schulz”.<sup>17</sup> Waśniewskiego musiał zainteresować nieznan warsztat, był najprawdopodobniej dociekliwy, bo właśnie w kolejnym liście doń Schulz zawarł wspomniany opis.

Charakteryzował technikę w sposób następujący: „Metoda, którą się posługuję [przy wykonywaniu *Xięgi bałwochwalczej* i ekslibrisów – M.K.Ł.], jest żmudna. [...] Rysuje się igłą na warstwie czarnej żelatyny

pokrywającej szkło, w ten sposób otrzymany negatywny, przeświecający rysunek traktuje się jako negatyw fotograficzny, tj. kopiuje się w ramce fotogr.[aficznej] na papierze światłoczułym, wywołuje, utrwała i zmywa – proceder jak przy odbitkach fotograficznych – koszt znaczny – praca także. [...] Do masowej produkcji technika ta nie jest”.<sup>18</sup> Schulz dobrze uchwycił naturę i zarazem specyfikę *cliché verre* (z francuskiego „klisza szklana”, a nie, jak czytamy w liście, „płyta”). Zaprezentował jej związki zarówno z grafiką, jak z fotografią. Z grafiką łączy ją sposób przygotowania kompozycji, polegający na rytowaniu jej na specjalnie wcześniej przygotowanej czarnej tafli; z fotografią natomiast – powielanie przez kontakt, styk płyty z papierem światłoczułym i naświetlenie wyrytej kompozycji, która w tym samym momencie zostaje „skopiowana” na papierze. Proceder jest o tyle kłopotliwy i trudny, że zastęga czarna żelatyna stanowi bardzo twarde podłoże; wydrapywanie w nim czegokolwiek wymaga bardzo ostrych narzędzi;<sup>19</sup> najlepiej zresztą, gdy są one zróżnicowane, bo wówczas udaje się osiągnąć bogactwo efektów. Kłopotliwy także z tego względu, że, co oczywiste, bardziej kruchy niż kawałek linoleum, kamień litograficzny czy miedziana bądź cynkowa blacha, jest materiał, z którego wykonana jest matryca (ale z drugiej strony, bodaj nieco łatwiej niż w kamieniu czy blasze miedzianej wykonuje się rysunek). Uciążliwością jest ponadto konieczność zapewnienia odpowiednich warunków do powielania rycin – muszą to być warunki spełniające wymogi ciemni fotograficznej. Dla Schulza, któremu ciążyła cała codzienność, dyskomfortem było z pewnością – i to z różnych względów – także to, że zarysowane szklane klisze musiał zanosić do zaprzyjaźnionego atelier fotograficznego, by tam „wyświetlać” swoje erotyczne fantazmaty. Zakład ów prowadził wspomniany Bertold Schenkelbach, który był również zaopatrzeniowcem Schulza w płyty, a następnie pomagał mu „ujawniać”, „wyświetlać” wydrapane sceny.<sup>20</sup> Ale *cliché verre* to także proceder interesujący i oryginalny, nie wymaga bowiem, jak w technikach graficznych, sporządzania negatywu – autor cały czas ma kontrolę nad pozytywem.

Złożona materia techniki spowodowała na długo zamieszanie wśród autorów, między innymi polskich, podręczników metod graficznych; wzbudziła także wątpliwości badaczy. Jedni często w ogóle jej nie uwzględniają,<sup>21</sup> inni tłumaczą na zasadzie poniekąd *idem per idem*, jak Jerzy Werner, który objaśnia *cliché verre* na przykładzie... „teki oryginalnych grafik Brunona Schulza (1921 r.) pt. *Księga [sic!] Bałwochwalcza*”.<sup>22</sup> Niemniej, opis Wernera warto przytoczyć w całości, gdyż znacznie bardziej szczegółowo niż twórca *Xięgi*... w liście do Waśniewskiego, obrazuje możliwości techniki: „rysunki – pisze Werner – opracowuje się skrobaczkami w emulsji fotograficznej, najlepiej na

podłożu szklanym. Większe płaszczyzny zeszkrobuje się skrobaczką, elementy rysunku przypominające zabarwienia zadrappuje się na mokrej emulsji igłą lub też działa kwasami. Szare tony szorstkie otrzymuje się przez działanie na światłoczułą emulsję kliszy utrwalaczem foto lub osłabiaczem Farmera za pomocą pędzla. Z tak przygotowanej kliszy wykonuje się odbitki sposobem fotograficznym metodą kontaktową (stykową) na papierze fotograficznym, najlepiej matowym. Mogą być one tonowane w esencji herbacianej lub kawie”.<sup>23</sup>

Niejako pęknięta, zmieszana, graficzno-fotograficzna natura techniki, a także fakt, że w wieku XX była wykorzystywana sporadycznie to także przyczyny niespójności terminologicznej: jedne nazwy akcentują jej aspekt graficzny, inne fotograficzny. W polskiej literaturze jako pierwszy próbował wybrnąć z tych kłopotów Witkacy, który w roku 1935 pisał – w typowym dla siebie, przewrotnym stylu, ale z dużą intuicją – że Schulz dziesięć lat wcześniej pokazał mu „swoje grafiki (drapografie)”,<sup>24</sup> czyli „draporysunki”, ale na tym stwierdzeniu poprzestał, bo w *Xiędze bałwochwalczej*, jak wiadomo, interesowało go zupełnie co innego. Dla Nałkowskiej, która do otrzymanej od autora teki miała stosunek osobisty, a sprawami technologicznymi nie zaprzętała sobie głowy, ryciny były po prostu „grafikami” lub „litografiami”.<sup>25</sup> Tego ostatniego terminu użyła również Hanna Mortkowicz-Olczakowa.<sup>26</sup>

Po wojnie część dzieł trafiła do muzeów, gdzie pracownicy działów inwentaryzacji i dokumentacji borykali się z ich opisami: ostatecznie w Muzeum Narodowym w Krakowie uznano, że Schulz wykonał swoje prace metodą „witrażu”,<sup>27</sup> a w Warszawie, że była to „heliografika”. I w jednym, i w drugim przypadku jest „coś na rzeczy”: mamy bowiem „witraż”, czyli „rysunek na szkle” (łacińskie *vitrum*) i „heliografikę”, czyli grafikę, do której wykonania konieczne jest światło (od greckiego *helios* oznaczającego słońce).

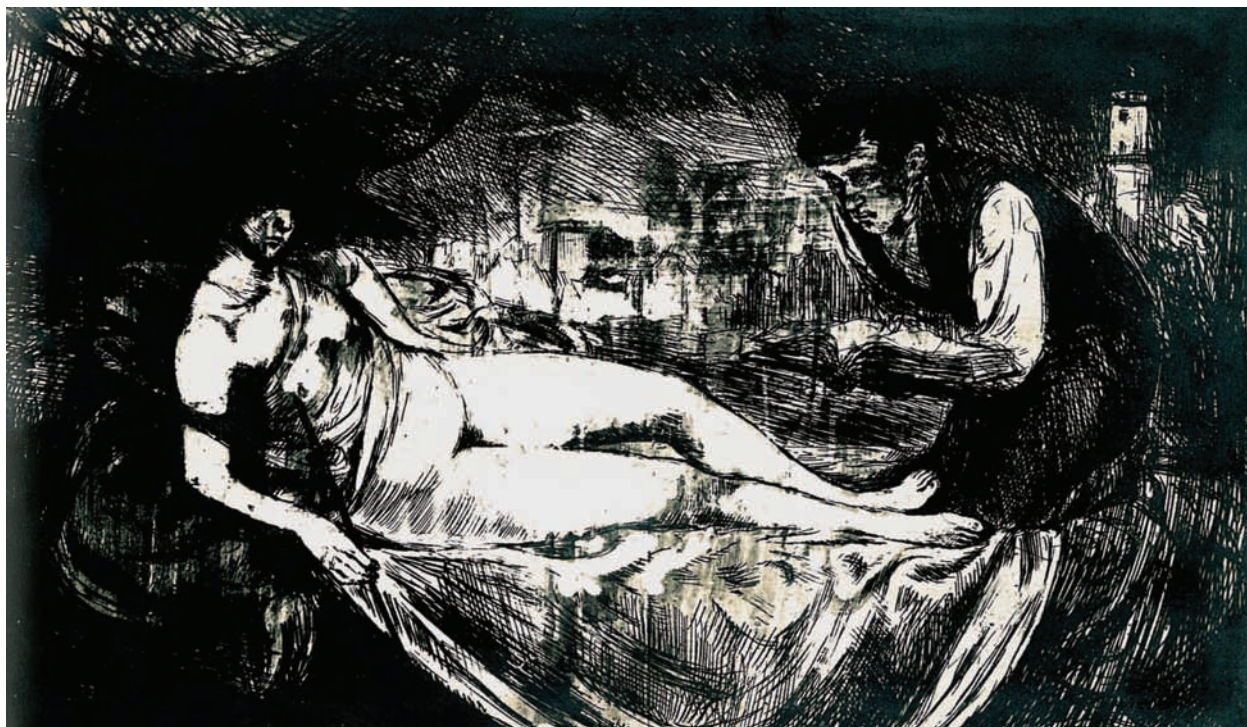
Konsekwencją niejednolitego charakteru metody są skłonności badaczy: historycy grafiki akcentują jej graficzność, zaś historycy fotografii – fotograficzność. I tak znakomita znawczyni grafiki, Irena Jakimowicz, przez wiele lat związana z warszawskim Muzeum Narodowym, przychyliła się do opinii, że *cliché verre* to jednak swoista technika graficzna, którą dla odróżnienia od heliografiury nazywała właśnie heliografiką, by zaakcentować użycie materiału światłoczułego (i zarazem pozyskiwanie odbitki bez udziału trawienia).<sup>28</sup> Podobnego zdania był cytowany Jerzy Werner, chociaż zwracał uwagę na inny aspekt: pisał, że *cliché verre* jest bliższa warsztatowi grafika, ponieważ to artysta, a nie aparat fotograficzny, wykonuje kompozycję, którą poddaje się powielaniu. Tego, jak się wydaje, był świadomy Schulz, kiedy na okładkach i frontispisach konsekwentnie anonsował *Xięgę bałwochwalczą* jako „grafiki oryginalne”. Notabene, Amerykanin Ed Hill zauważył, że radykalne postrzeganie *cliché verre* jako

techniki graficznej bądź fotograficznej w ogóle nie ma uzasadnienia, ponieważ większość fotografii powstaje przez odbijanie z matrycy – jak akwaforty, drzeworyty, litografie itp.<sup>29</sup>

Pozostaje kwestia proveniencji. Wymieniona Irene Jakimowicz podkreślała, że uprawiany przez Schulza proceder ma jedynie, dalekie zresztą, analogie z rodzajem fotogramów wykonywanych przez artystów związanych z Bauhausem, jak Moholy-Nagy, a w Polsce twórca prac bliższych technicznie pracom Schulza, Karol Hiller. Moholy-Nagy uzyskiwał efekty poprzez naświetlanie materiału światłoczułego przysłoniętego drobnymi przedmiotami (czasami półprzezroczystymi). Hiller opracowywał kliszę szklaną podobnie jak czynił to Schulz, używając przy tym jednak bardziej zróżnicowanych sposobów: malował płytę farbami, które niekiedy mocno wcierał bądź rozmazywał, wydrapywał rysunek różnymi narzędziami, większe płaszczyzny wyskrobywał czy też, jak sam pisał, działał „przez użycie prądu, przez wzajemne odrzucanie się niemieszających się płynnych substancji, przez emulsjonowanie płynów tuż na powierzchni, przez tworzenie się osadów pomiędzy substancjami chemicznie aktywnymi”.<sup>30</sup> Następnie, również jak Schulz, otrzymywał odbitki nie przy pomocy farby drukarskiej, niczym w klasycznych technikach graficznych, ale sposobem fotograficznym – na światłoczułym papierze.

Prace wykonane tą metodą – wynalezioną zresztą znacznie wcześniej, bo, według niektórych źródeł, już w roku 1839 przez Williama Havelła i Jamesa

Willmore'a<sup>31</sup> (według innych dopiero w roku 1868 przez Josefa Alberta) – napotkać można wszakże nie tylko w dorobku Moholy-Nagy'ego i Hillera, ale również w twórczości innych XX-wiecznych artystów i to także działających wcześniej od obu wspomnianych. Taki charakter miały próby Christiana Schada<sup>32</sup> i Man Raya.<sup>33</sup> Od ich nazwisk technikę zwano bądź „schadografią” (pomysłodawcą nazwy był Tristan Tzara), bądź „rayografią” (przyjęło się drugie określenie; Man Raya zresztą uznano za ojca fotogramu). Podobnie jak *cliché verre*, technika ta polegała na wykonywaniu obrazów metodą fotograficzną, ale bez użycia aparatu fotograficznego (na światłoczułym podłożu artyści, podobnie jak Moholy-Nagy, układali rozmaite drobiazgi i naświetlali je, po czym wywoływali odbitki). Większość wspomnianych eksperymentów, analogicznie jak doświadczenie Schulza, przypada na przełom pierwszej i drugiej dekady ubiegłego wieku: Schad pierwsze fotogramy zrealizował w roku 1919, Moholy-Nagy na początku drugiej dekady, pierwsze rayogramy Man Raya pochodzą z tego samego czasu, a dokładnie z roku 1921 (*Champs délicieux*, Paryż 1922), zaś pierwsze heliografiki Hillera z 1928. Nieco później po *cliché verre* sięgnął Brassai, który w latach 1935-1950 przygotował tą techniką negatywy do znanej serii *Transmutacje*. W roku 1937 metoda zainteresowała Picassa, który, jak napisał jeden z autorów, użył jej modyfikacji do zmanipulowania rzeczywistości: połączył rysunek aktu z negatywem przedstawiającym widok pracowni, po czym naświetlił kompozycję, co dało złudzenie postaci wylaniającej się z przestrzeni.<sup>34</sup>



Bruno Schulz, *Xięga bałwochwalcza II*, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, ok. 1920, *cliché verre* na papierze światłoczułym; wł. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa, repr. z archiwum autorki tekstu.

Niektórzy artyści, jak widać, sięgali po *cliché verre* na zasadzie eksperymentu, ale byli też inni, jak Man Ray lub jego powojenni naśladowcy: Niemiec Floris Neusüss (lata 40.) czy Amerykanie Henry Holmes Smith i Frederick Sommer (lata 40. i 50.), którzy z tego rodzaju fotografii bezkamerowej (do tego rodzaju zaliczono *cliché verre*) uczynili podstawę swojego warsztatu. W następnych dekadach technika była kilkakrotnie przypomniana – wystawami i publikacjami.<sup>35</sup>

Wciąż jednak był to stosunkowo wąski krąg zainteresowanych. Być może powodem tego stanu rzeczy jest wspomniany dwuznaczny status techniki, jej anomalność, która jednak, paradoksalnie, pozwalała (i pozwala) na prowadzenie indywidualnych doświadczeń. Dzisiaj ten status dodatkowo komplikuje wszechdobylska digitalizacja – ciemnię fotograficzną zastępuje skaner.<sup>36</sup>

*Cliché verre* ma jednak historię, której początki wykraczają poza XX wiek. Można je łączyć wprost z wynalazkiem Talbota, który posługiwał się wdzięcznym terminem „rysunek fotogeniczny” i podkreślał cudowność swojego odkrycia. Fascynowała go przede wszystkim możliwość rejestracji „najbardziej ulotnej z rzeczy” – cienia.<sup>37</sup> To właśnie na jego dokonaniach oparli się Havell i Willmore, którzy jako pierwsi opisali zasady *cliché verre*. Wkrótce potem nową technikę wykorzystali artyści. Jak wspominałam, w połowie XIX stulecia stosował ją Camille Corot i grupa francuskich artystów z jego kręgu. Proceder tym różnił się stosowanego później przez Schulza, że klisza nie była ryta, ale trawiona (jak w późniejszej fluoroforcji), a następnie odbijana fotograficznie. Technika ta została jednak szybko przez Francuzów zarzucona, stąd zapewne nie uwzględniają jej szeroko dzisiaj dostępne leksykony i podręczniki. Niemniej, literatura na ten temat istnieje; co więcej, są to publikacje z początku wieku, z którymi Schulz mógł się zetknąć, chociaż, zdaje się, nie mógł ich przeczytać, bo wydano je po francusku, zatem w języku, którego nie znał (nauczył się podobno podstawowych zwrotów dopiero w roku 1938, przed wyjazdem do Paryża). Warto dodać, że jedna z największych kolekcji rycin wykonanych przez Francuzów (Corota i Daubigny’ego) powstała na początku XX wieku w Dreźnie – w latach 1909-29 stworzył ją Max Lehrs, ówczesny dyrektor Gabinetu Rycin w tamtejszej Gemäldegalerie.<sup>38</sup>

W perspektywie historycznej o *cliché verre* bodaj pierwszy pisał w roku 1903 Germaine Hediard – w artykule *Les „procédés sur verre”*, który stanowił rodzaj kompendium ówczesnej wiedzy na temat.<sup>39</sup> Autor przytacza szereg pionierskich nazw techniki: handlarze rycinami określali ją jako „działania na szkłe” (*procédés sur verre*), Frédéric Henriet w odniesieniu do prac Charles’a Daubigny’ego mówił o „kliszach-szybach” (*clichés-glaces*), zaś Alfred Lebrun w katalogu dzieł Milleta nazywał je „heliografiami na szkłe” (*hélio-*

*graphies sur verre*). Natomiast Barthélémy Pont, wynalazca, stosował terminy „autografie fotograficzne” (*autographies photographiques*) lub „heliotypie” (*héliotypies*). Sami artyści, pierwsi eksperymentatorzy z Arras, nazywali swoje prace opisowo: „rysunkami na szkłe przeznaczonymi do fotografowania” (*dessins sur verre pour photographie*). Na odbywających się w latach 1889-1891 kongresach fotograficznych próbowano ów terminologiczny żywioł nieco ujarzmić i zaproponowano jeszcze inne pojęcie: „fotokalki” (*photocalques*).<sup>40</sup> Jak to jednak zwykle bywa, kiedy w sztuce pojawia się odgórny dekret, termin ten nie przyjął się. W porównaniu z innymi, które akcentowały bądź kruchość szklanego podłoża, bądź wykonanie kompozycji wyjściowej dłonią artysty, bez użycia aparatu fotograficznego, bądź wreszcie rolę światłoczułej materii w procesie pozyskiwania gotowego dzieła, był zresztą najbardziej enigmatyczny.

Hediard nie tylko poddał refleksji kwestie terminologiczne, ale szczegółowo opisał proces powstawania rycin. Schulz nie wchodził, jak wiadomo, w rozmaite niuanse, które najprawdopodobniej były mu znane; artykuł Hediarda pozwala je gruntowniej poznać. Chociaż charakterystyka techniki jest obszerna, pozwolę sobie przytoczyć ją z niewielkimi skrótami: „Bierze się szklaną płytkę lub szybę i nie w ciemni, lecz ręcznie wykonuje się na niej rysunek, wykorzystując możliwości, jakie stwarzają właściwości szkła – jego przezroczystość i nieprzezroczystość, co jest analogiczne do negatywu fotograficznego, po czym ów rysunek odbija się na papierze światłoczułym, dokładnie tak samo, jak zwyczajną kliszę. [...] Istnieją różnorodne sposoby otrzymywania takich sztucznych klisz: zasada jest zawsze ta sama, natomiast istnieje wiele substancji, które można zastosować na szkłe, a i opracowywać je można różnymi sposobami. Praktycznie używane były dwa sposoby, dające najlepsze rezultaty. Pierwszy polegał na pokryciu szklanej płytki warstwą absolutnie nieprzezroczystą, którą następnie rysowano rylcem w taki sposób, ab odsłonić szkło, podobnie jak rysuje się werniks akwaforty [stąd najprawdopodobniej w jednym z listów do Waśniewskiego Schulz użył tego właśnie terminu – M.K.Ł.]. Należy, w miarę możliwości, nadać powierzchni tejże warstwy zabarwienie białe lub w ogóle jasne, gdyż aby opracować rycinę, kładzie się ją na czarnym podkładzie, w jakim później pojawią się na odbitce. Ażeby następnie wykonać odbitkę, do warstwy nieprzezroczystej płyty prawą stroną przykładają się papier światłoczuły, którym to sposobem otrzymuje się dokładny zarys rysunku. Często też odwraca się kliszę, przykładając papier z drugiej strony zarysowanego szkła i powodując naświetlenie rysunku. Do tego samego rezultatu można dojść także bez odwracania obrazu, oddzielając po prostu kliszę od papieru inną płytką przezroczystego szkła o przystosowanej odpowiednio grubości. Rysunek na odbitkach wykonanych

metodą pierwszą ma zwykle nieco cieńszą linię. Dzieje się tak, gdyż na gładkiej powierzchni szkła, na którą nie działa się w żaden inny sposób, rylce łatwo pozostawia rysę o stałej głębokości i ostrości”.<sup>41</sup> Nie da się osiągnąć innego efektu; nawet stosowanie kilku rylców nie przyniesie tak bogatych rezultatów, jakie można uzyskać podczas rysowania piórkiem na papierze czy podczas trawienia.

Jeśli jednak przyjrzymy się rycinom z *Xięgi balwochwalczej*, zauważymy, że ich autor stosował bardzo zróżnicowane szrafirunki. Kreski mają rozmaite natężenia i są rozmaicie zagęszczone, co wynika najprawdopodobniej ze stosowania przez Schulza rozmaitych narzędzi, być może igieł, dłutek i skrobaczek. Czasami można precyzyjnie prześledzić ich dukt (*Święto balwochwalców*), kiedy indziej w niektórych miejscach tworzą rozmazane plamy (*Pielgrzymi, Plemię pariasów*). Po między tymi skrajnościami widoczne są rozwiązania pośrednie. Być może też niektóre ryciny autor retuszował; żeby to jednak stwierdzić z całą pewnością, należałoby je poddać precyzyjnym badaniom konserwatorskim. Zdarzają się także efekty przez Schulza niezamierzone, wynikające z upływu czasu, przechowywania w niewłaściwych warunkach, jak białe plamy skryzalizowanego srebra (*Dedykacja, szczególnie zaś Zabawy w ogrodzie* ze zbiorów Yad Vashem Art Museum). Większość kompozycji urzeka jednak przede wszystkim mistrzowską subtelnością rysunku (*Infantka i jej karły, Mademoiselle Circe i jej trupa* to tylko niektóre). Ostateczny wyraz kompozycje zawdzięczają światłu, najprawdopodobniej naturalnemu, dziennemu, bo to ono, długotrwale działając na kliszę, przenikając przez wyryte w emulsji rowki, daje ów interesujący efekt *stimmungowego* zacienienia.

Do pewnego stopnia zależy on również od pokrywającej kliszę powłoki. Hediard pisze, że artyści mieli często własne patenty. W kręgu Arras w połowie XIX wieku początkowo stosowano świeżo wynalezione płytki kolodiumowane, które podawano naświetlaniu i wywoływaniu. Warstwy kolodium nie można jednak wygodnie i dokładnie opracowywać rylcem, ponieważ ulega naruszeniu, zniszczeniu, wobec czego zastąpiono ją substancją twardszą – jasną farbą drukarską. Pracujący niezależnie od twórców z Arras paryski eksperymentator Bathélémy Pont zarzucił kolodium, aby zastosować grubą warstwę substancji sporządzanej wedle własnej receptury. Interesujące, że przez zanurzenie płytki w dwuchromianie wodorotlenku potasu zabarwiał ów materiał na żółto. Czasami kliszę malowano jasną farbą olejną, a pod spód podkładano czarne sukno, co ułatwiała kontrolę nad postępami w pracy. Rysunek wykonywano ostrym kawałkiem drewna lub trzonkiem cienkiego pędzla, dzięki czemu odbitki przypominały monotypie.

Na pewno nie był to przypadek Schulza – mamy jego własne świadectwo i w tym względzie można mu

wierzyć. Jako niezbyt wprawny grafik, wolał uprościć proces wykonywania odbitki, a to wiązało się ze stosowaniem czarnego podłoża. Dlatego też jego odbitki różnią się bardzo od odbitek artystów francuskich, którzy stosowali biały podkład. Z ich rycin emanuje powietrze, światło, z *Xięgi balwochwalczej* – szarość, ciemność; pejzaże Francuzów ukazują nieograniczoną przestrzeń w naturalnym oświetleniu, u Schulza sztuczne światło świec bądź pochodni wydobywa z mroku sceny rozgrywające się w zakątkach mieszkania lub miasta. Być może ostateczny efekt był również po części spowodowany tym, że autor *Xięgi...* korzystał z płyt nienadających się do użytku „spalonych”, zaświeconych, że stosował – prawdopodobnie – zróżnicowane rylce.

Dla porównania dość przypomnieć prace kilku Francuzów, którzy zapoczątkowali eksperymenty z *cliché verre*. Myślę tutaj o wspomnianym kręgu artystów przyjeżdżających w połowie XIX wieku do Arras. Byli to głównie barbizończycy na czele z Corotem, który pozostawił najobfitszy dorobek. Grono tworzyli nie tylko malarze, ale również jedni z pierwszych miłośników fotografii, jak profesor rysunku, litograf Léandre Grandguillaume, przyjaciel Corota litograf Constant Dutilleux czy fabrykant oliwy Adalbert Cuvelier. Po nową metodę sięgnął także wymieniony już Daubigny, a sporadycznie stosowali ją również Théodore Rousseau, François Millet, Charles Jacque, Paul Huet; trwało to mniej więcej do lat 70. Przedmiotem pierwszej próby Corota, datowanej na maj 1853 roku, był *Drwal* Rembrandta i, podobnie jak incydentalne doświadczenie Delacroix (*Znieruchomiał tygrys* z 1854 roku), fakt ten stanowił ewenement, bo zarówno Corot, jak i pozostali artyści, za wyjątkiem Milleta, skupili się głównie na pejzażu. Schulz postąpił zupełnie inaczej – dla niego najważniejsze były postacie ludzkie i emocje między nimi. Corot był w środowisku Arras największym innowatorem.<sup>42</sup> Pracował rylcem, ale także skrobaczką, stosował *tamponnage*, czyli przecieranie powierzchni druczianą szczoteczką.

Czy Schulz traktował swoją pracę z podobnym zacięciem technologicznym? Raczej nie, chociaż i jemu nie można odmówić pomysłowości. Jeśli – wbrew temu, co pisał do Waśniewskiego – technologia *cliché verre* nie była skomplikowana, to aby wykonać rycinę wysokiej klasy, należało przekroczyć jej ograniczenia. I autor *Xięgi...* starał się na różne sposoby ten cel osiągnąć. Szklaną płytę, równo pokrytą emulsją, zarysowuje się zwykle ostrym narzędziem na tej samej głębokości i z tą samą ostrością. Wszelkie usiłowania zróżnicowania rysunku – przez zmianę nacisku rylca, obracanie skrobaczki czy stosowanie na przemian rozmaitych narzędzi rytowniczych – nie dają tak artystycznie intrygujących efektów, jakie można osiągnąć w procesie trawienia. Autor ryciny stara się zazwyczaj



Bruno Schulz, *Zaczarowane miasto II*, z cyklu *Xięga bałwochwalcza*, ok. 1920, *cliché verre* na papierze światłoczułym; wł. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza, Warszawa; repr. z archiwum autorki tekstu.

tyleż respektować specyfikę techniki, co wydobyć z niej dopuszczalnie szeroką gamę możliwości. Hybrydalna natura *cliché verre* wyraża się bowiem w tym również, że ostatecznie przedstawienie łączy to, co walorowe, z tym, co kontrastowe, balansuje na granicy pomiędzy jednym i drugim, a zarazem łączy to, co tradycyjne, z tym, co nowoczesne. Niektóre z rozwiązań dadzą się uzyskać dopiero w trakcie naświetlania kliszy, przenoszenia rysunku na papier fotograficzny – przenikające przez rowki w kliszy pozostawione przez rylec światło (naturalne bądź sztuczne), którego natężeniem można sterować, wydobywa zarówno partie ostro, wyraźnie wydrapane, jak i – w miejscach, gdzie klisza nie jest gęsto zarysowana – charakterystycznie zacięniowane.

Z tej ostatniej możliwości Schulz korzystał nader chętnie, pozwalała mu bowiem osiągnąć ów koncepcyjny efekt *stimmungu*, wynikający z jego skłonności do wyobrażania przestrzeni zamkniętych, które – mówiąc językiem filmowym – stanowią swoiste *locations* dla jego bohaterów. Dowodów można wskazać aż nadto, począwszy od *Dedykacji*, po takie prace, jak *Xięga bałwochwalcza I i II* czy *Odwieczna baśń II*. Ukazują one sceny w ciasnej, wąskiej przestrzeni i gęstej, mrocznej atmosferze. Ale obok nich znajdują się

w *Xiędze...* przedstawienia nieco inne; w nich modelowanie postaci i przestrzeni oraz aura określone zostały nie za pomocą dających złudzenie szarowości walorowo zmiekczonej partii czarnych i białych (jak w pracach wyżej wspomnianych), tylko pęków zrytmizowanych kreskach, dzięki czemu całość została niejako doświetlona, rozjaśniona; pozwoliło to także Schulzowi wizualnie otworzyć przestrzeń i zneutralizować napięcie emocjonalne pomiędzy bohaterami (jako przykład można wskazać *Ławkę*). Ów linearyzm dochodzi konsekwentnie do głosu w ekslibrisach, również wykonanych techniką *cliché verre*.

Ostatnim aktem procesu twórczego była, jak się wydaje, w niektórych przypadkach uszlachetniająca kolorystycznie kąpiel gotowych odbitek w roztworze kawy lub herbaty,<sup>43</sup> dzięki czemu mają one sepiowy odcień miedziorytu bądź starej fotografii (może on być również, oczywiście, skutkiem starzenia się papieru światłoczułego, patyny). Być może, jak wspominałam, niekiedy w grę wchodził drobny retusz.

Generalnie ryciny z *Xięgi bałwochwalczej* stanowią plon mieszania rozmaitych procedurów, są technologicznie nieczyste; w owej nieczystości są jednak zgodne ze statusem *cliché verre*, ale zarazem pozostają całkowicie oryginalne.

\*

Pozostaje kwestia dlaczego autor *Xięgi*... sięgnął akurat po *cliché verre*? Skłoniła go do tego względna dostępność warsztatu (w jego warunkach – możliwość korzystania z pomocy miejscowego fotografa)? Czy ujął go niesprecyzowany charakter techniki? Może fascynujące wydało mu się połączenie przezroczystego szkła z nieprzejrzystą, czarną powłoką? Może fakt, że chociaż nie rysował na papierze, to jednak nadal mógł rysunek wykonywać ręcznie? To pozwoliło mu zachować spójność ikonografii i ekspresji – pomiędzy przedstawieniami z *Xięgi*... oraz rysunkami ołówkiem nie ma artystycznej dysharmonii (chociaż, oczywiście, jedne i drugie są w znacznym stopniu zdeterminowane możliwościami obu technik). Inaczej niż w twórczości wielu wspomnianych artystów-nowatorów, którzy w zależności od stosowanej metody stawiali przed sobą różne zadania. Dla Schulza jednak *cliché verre* nie była eksperymentem, ale metodą konsekwentnej pracy. Technika w gruncie rzeczy go nie interesowała; ważne, że szła w sukurs językowi wizji, była skuteczna – pozwalała wytwarzać obrazy. Być może zresztą bardziej fascynowała go jej fotograficzność niż graficzność, chociaż charakterystyczne dla fotografii efekty tonalne mieszał z typowo graficznym linearyzmem. Bliżej by mu było zatem – z zachowaniem proporcji –



Bruno Schulz, *Bestia*, z cyklu *Xięga balwochwalcza*, ok. 1920, *cliché verre* na papierze światłoczułym; wł. Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza; Warszawa; repr. z archiwum autorki tekstu.

do Corota, o którym cytowany Hill pisał *per* „artysta światła”, niż do Daubigny’ego, który „rozumiał wszystkie media w kategoriach wykonawczych”, uprawiał *cliché verre* „technicznie, czyli jako grafik”.<sup>44</sup> Bliżej też jest jego pracom – żeby już przejść na bliższy, polski grunt – do akwafort Konstantego Brandla i Jana Rubczaka oraz suchych igieł Karola Mondrala, niż do drzeworytów Władysława Skoczylasa, którego pragnął poznać i od którego pragnął nauczyć się warsztatu grafika. Opanowanie tego warsztatu czy jakiegokolwiek innej techniki graficznej wzbogaciłoby jego dorobek, ale wydaje się, że *Xięga balwochwalcza* nie mogłaby powstać bez *cliché verre*; to ta metoda bowiem – między innymi dzięki światłoczułości medium – pozwoliła na stworzenie niezbędnej w tym przypadku intymnej, nokturnowej aury, w której rozgrywają się konkretne sceny.

Schulz zawiódł się jedynie na jej możliwościach handlowych. Hill pisze, że *cliché verre* poniosła „porażkę handlową z powodu swego względnego prymitywizmu, niskiej rzetelności oraz nietrwałości materiałów i technik fotograficznych”,<sup>45</sup> ale chodzi mu głównie o właściwości reprodukcyjne. Schulz nie miał potrzeby masowej popularyzacji swoich prac, chociaż wystawiał i pragnął je sprzedawać, żeby – bodaj – podreperować budżet. W gruncie rzeczy, jako „artysta światła”, w języku wrażliwej materii szukał nazwy dla własnych obsesji. Kwestie prymitywizmu techniki czy jej „niskiej rzetelności” pozostają poza tym obszarem zagadnień.

#### Przypisy

- <sup>1</sup> O technice, którą Schulz wykonał *Xięgę balwochwalczą*, pisałam wcześniej dwukrotnie: „*Xięga balwochwalcza*” – grafiki oryginalne Brunona Schulza, „Biuletyn Historii Sztuki” 1981, nr 4 [jako Małgorzata Kitowska]; *Cliché-verre*, [w:] *Słownik schulzowski*, oprac. i redakcja Włodzimierz Bolecki, Jerzy Jarzębski, Stanisław Rosiek, Gdańsk [2002], s. 59-64. Niniejszy tekst ma charakter autonomiczny; w porównaniu z wcześniejszymi został bardzo znacząco rozbudowany i zaktualizowany, zarówno w zakresie nowych faktów, jak i literatury.
- <sup>2</sup> Jan Gondowicz, *Schulz*, Warszawa 2007, s. 20. Autorowi dziękuję za wnikliwą lekturę niniejszego tekstu oraz cenne uwagi; jedna z nich dotyczy pochodzenia techniki – Jan Gondowicz (w liście do niżej podpisanej) sugeruje, że na politechnice Schulz zetknął się z metodą stykowego powielania planów na papierze światłoczułym, co przybliżyło go do *cliché-verre*.
- <sup>3</sup> Jerzy Ficowski przytacza wspomnienie Edmunda Löwenthala, który zapamiętał, że Schulz – w związku z zamiarem wystawienia swoich prac w Paryżu – szukał kontaktu z Leopoldem Gottliebem, wywodzącym się z malarskiego klanu o drohobyckich korzeniach, i właśnie z Lilieniem; zob. Bruno Schulz [dalej BS], *Listy, fragmenty, wspomnienia o pisarzu*, zebrał i oprac. Jerzy Ficowski, Kraków-Wrocław 1984, s. 55. Natomiast Jerzy Malinowski (*Malarsztwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, t. I,

- Warszawa 2000, s. 139) podaje, że jedną z fascynacji Liliena była fotografia. Więcej o artystach wywodzących się z Drohobycza pisałam w książce *Szulzowskie marginalia* (rozd. *Drohobycz, czyli świat*, s. 109-136; także odsyłacze do literatury).
- <sup>4</sup> Oczywiście, jak się wydaje, znajomość Liliena z Goldsteinem (jeden był uznanym artystą żydowskiego pochodzenia, a drugi kolekcjonerem i badaczem historii kultury żydowskiej) potwierdza Artur Schröder, który w katalogu pierwszej wystawy prac (rysunków i akwafort) artysty (*Graficzne prace E.M. Liliena*) w salach lwowskiego Towarzystwa Sztuk Pięknych (luty 1914), podkreśla, że to właśnie Goldstein przyczynił się do jej realizacji (s. 7).
- <sup>5</sup> Nt. Mikolasha pisze m.in. Aleksander Żakowicz w pracy *Henryk Mikolash (1872-1931): fotograf i dydaktyk*, Wrocław 1998. O środowisku lwowskim zob. także wspomnienia uczennicy Mikolasha, Janiny Mierzeckiej, *Cale życie z fotografią*, Kraków 1981. Niezwykle cenne szczegółowe informacje zawiera książka *Dawna fotografia lwowska 1839-1939*, red. naukowa Aleksander Żakowicz, Lwów 2004 [edycja w języku polskim]; tamże zob. m.in. rozdz. VIII: Jerzy Piwowarski, *Lwowskie środowisko fotograficzne w okresie międzywojennym*, s. 211-275. Autorowi dziękuję za udostępnienie materiału.
- <sup>6</sup> Polskie piśmiennictwo nt. fotografii, począwszy od 1839 roku, kiedy to pierwszą polską fotografię wykonał – w lipcu, a zatem jeszcze przed oficjalnym ogłoszeniem 19 sierpnia tegoż roku wynalazku dagerotypii – kielczanin, Maksymilian Strasz, było niezwykle bogate, a informacje o pojawiających się nowych odkryciach publikowano na bieżąco. Wspomniany Strasz był np. autorem pierwszej w prasie polskiej informacji o wynalazku dagerotypii (styczeń 1839), ponadto autorem pierwszego polskiego podręcznika dla fotografów (*Fotografia, czyli opisanie środków obecnie używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, przy użyciu kolloidionu, złożone podług najnowszych dzieł*, nakł. Maurycyego Orgelbranda, Warszawa 1856); wydawał też dzieło, w którym na bieżąco publikował najbardziej aktualne wiadomości o rozwoju fotografii zamieszczane w prasie francuskiej i niemieckiej oraz tłumaczenia artykułów ogłaszanych w obu językach: *Fotografia, czyli zbiór środków używanych do zdejmowania obrazów za pomocą światła, na papierze lub na szkle, ułożony do praktycznego zastosowania...*, Warszawa 1857 (i dalsze dwa tomy z lat 1862 i 1866).
- <sup>7</sup> Erwin Schenkelbach wielokrotnie wskazywał na przyjaźń swojego ojca z Schulzem; wspominał również, że po latach na jednej z rycin *Xięgi...* rozpoznał ojca w otoczeniu nagich modelek; zob. Aleksandra Kozłowska, *Życie pełne okrucieństwa*, „Gazeta Trójmiasto” 22 V 2009, [http://www.google.pl/url?q=http://miasta.gazeta.pl/trójmiasto/1,35635,6637622,Zycie\\_pelne\\_okrucienstwa.html&ei=8AEPS8W1D6bqnAORtujb-BQ&sa=X&oi=spellmeleon\\_result&resnum=2&ct=result&ved=0CAoQhgIwAQ&usq=AFQjCNGcvbhNRiN-I2IkE3zVKzRqZicTA](http://www.google.pl/url?q=http://miasta.gazeta.pl/trójmiasto/1,35635,6637622,Zycie_pelne_okrucienstwa.html&ei=8AEPS8W1D6bqnAORtujb-BQ&sa=X&oi=spellmeleon_result&resnum=2&ct=result&ved=0CAoQhgIwAQ&usq=AFQjCNGcvbhNRiN-I2IkE3zVKzRqZicTA) [dostęp: 25 XI 2009].
- <sup>8</sup> Andrzej Stawiarski, *W pogoni za fotografiami*, „Gazeta Wyborcza” 17 VIII 2006, <http://wyborcza.pl/1,75248,3556323.html> [dostęp: 25 XI 2009]; dorobek fotografa uległ rozproszeniu; Muzeum Historii Fotografii w Krakowie od kilku lat prowadzi starania o jego rekonstrukcję, ale dotąd udało się zidentyfikować tylko nieleczone prace; także zob. na stronie internetowej Narodowego Archiwum Cyfrowego. W internecie można natrafić na wzmiankę o artykule Jerzego Piwowarskiego *Działalność fotograficzna Bertolda Schenkelbacha*; niestety, jest ona myląca, bowiem, według udzielonej niżej podpisanej informacji autora, tekst ten nie powstał.
- <sup>9</sup> BS, [List do Zenona Waśniewskiego z 24 kwietnia 1934], [w:] BS, *Księga listów* [dalej jako KL], zebrał i przygotował do druku Jerzy Ficowski, wyd. 2, przejrzone i uzupełnione, Gdańsk 2002, s. 64. Na temat Waśniewskiego pisałam przed laty na łamach „Kamery”: *Zenon Waśniewski – w 50-lecie „Kamery”*, 1984, nr 8 i 10. Ostatnio – w związku z odkryciem namalowanego temperą przez Waśniewskiego „potrójnego portretu Schulza” – w artykule *Duch uwikłany w materię*, „Tygodnik Powszechny” 2009, nr 11, s. 44-45; wersję nieco rozszerzoną (pt. *Duch uwikłany w materię ciała*) zob. w: *Białe plamy w schulzologii*, pod red. niżej podpisanej, Lublin 2010, s. 31-74. Por. też: Krystyna Mart, *Szkic o życiu i twórczości Zenona Waśniewskiego i Władysława Ukleji* [sic!]. *Chełmskie epizody w okresie dwudziestolecia międzywojennego*, [w:] *Artyści lubelscy i ich galerie w XX wieku*, pod red. Lechosława Lameńskiego, Lublin 2004, s. 67-94; także reprodukcje kilku obrazów i linorytów
- <sup>10</sup> KL, s. 61.
- <sup>11</sup> BS, [List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934], KL, s. 64.
- <sup>12</sup> Zob. korespondencję i komentarze Jerzego Ficowskiego w *Księdze listów*.
- <sup>13</sup> Więcej na temat tej znajomości zob. w artykule niżej podpisanej *Duch uwikłany...*
- <sup>14</sup> BS, [List do Zenona Waśniewskiego z 5 I 1938], KL, s. 87.
- <sup>15</sup> BS, [Listy do Zenona Waśniewskiego z 19 XII 1934 i 4 VIII 1937], KL, s. 76 i 86; w pierwszym liście autor posługuje się rzadko w literaturze stosowaną spolszczoną, fonetyczną formą nazwiska artysty.
- <sup>16</sup> KL, s. 63.
- <sup>17</sup> Podaje Jerzy Ficowski w przypisach do KL, s. 308; aktualnie żadne chełmskie archiwum przechowujące spuściznę Waśniewskiego nie posiada prac plastycznych Schulza.
- <sup>18</sup> BS, [List do Zenona Waśniewskiego z 24 IV 1934], KL, s. 64; pozwałam sobie przytoczyć tu cały stosowny fragment, chociaż był on wielokrotnie przypominany.
- <sup>19</sup> Jan Gondowicz w liście do mnie wspomina o cyrkłach z wymiennymi ostrzami oraz zużytych stalowych igłach gramofonowych.
- <sup>20</sup> Jerzy Jarzębski, *Szulz*, Wrocław 1999, s. 16. Trzeba jednak pamiętać, że w latach 20. ubiegłego wieku szklane klisze fotograficzne pokryte żelatyną były typowym, ogólnie dostępnym towarem; Schulz mógł je zatem pozyskiwać także inaczej, np. z innych zakładów fotograficznych, które w Drohobyczu były przed wojną stosunkowo liczne. Zob.: Zenon Filipow, *Z historii sztuki fotografii Drohobycza / Zi stroinok mistiectwa fotografii Drogobycza*, [w:] *Drohobycz wielokulturowy / Bagatokulturnyj Drogobycz*, red. Mieczysław Dąbrowski i Wiera Meniok, Warszawa 2005, s. 271-275 (wersja ukraińska) i 276-277 (wersja polska).
- <sup>21</sup> Zob. Andrzej Jurkiewicz, *Podręcznik metod grafiki artystycznej*, poszerzył i uzupełnił Roman Artymowski, Warszawa 1975.
- <sup>22</sup> Jerzy Werner, *Podstawy technologii malarstwa i grafiki*, wyd. 4 poprawione i uzupełnione, Łódź – Warszawa – Kraków 1974, s. 92 i n. Interesujące, że charakterystyka znalazła się w książce z czasów, w których kompletna teka nie była szeroko znana (pokazany po raz pierwszy

- publicznie w roku 1967 na wystawie w Muzeum Literatury egzemplarz należący pierwotnie do Nałkowskiej był fragmentaryczny).
- <sup>23</sup> Tamże. Uwaga autora na temat trawienia (działania kwasami) nie dotyczy Schulza, który poprzestawał na wydrapywaniu rysunku ostrym narzędziem.
- <sup>24</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Wywiad z Brunonem Schulzem*, „Tygodnik Ilustrowany” 1935, nr 17; przedruk w: BS, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. Jerzy Jarzębski, wyd. 2 przejrane i uzupełnione, Wrocław – Warszawa – Kraków 1998, s. 469.
- <sup>25</sup> Zofia Nałkowska, Z „*Dzienników*” – Bruno Schulz, wybór, wstęp i opracowanie Hanna Kirchner, „*Twórczość*” 1974, nr 12, s. 71.
- <sup>26</sup> Hanna Mortkowicz-Olczakowa, *O Brunonie Schulzu*, [w:] taż sama, *Bunt wspomnień*, Warszawa 1961, wyd. 2 zmienne i poszerzone, s. 331.
- <sup>27</sup> Nr inw. MNK III-7466-7475.
- <sup>28</sup> List do niżej podpisanej z 7 maja 1977 roku.
- <sup>29</sup> Ed Hill, *Cliché-verre. Badanie szczelin*, tłum. NN, „*Obscura*” 1986, nr 1, s. 6; tekst stanowi rozszerzoną wersję recenzji wystawy *Cliché-verre. Hand-Drawn, Light-Printed*, „*Artweek*” 18 X 1980; ekspozycja pod tym samym tytułem odbyła się w Detroit Institute of Arts oraz w Museum of Contemporary Art w Houston. Zaskakujące, że w słowie od redakcji „*Obscure*” – podkreślę: w roku 1986 – pada pytanie „Czy ktoś w Polsce robił *cliché-verre*?”.
- <sup>30</sup> W katalogu pierwszej powojennej wystawy prac Hillera w Łódzkim Muzeum Sztuki (1967) znajduje się opis techniki stosowanej przez artystę i jest ona tam również nazywana heliografią. Zob. też katalog wystawy retrospektywnej: *Karol Hiller 1891-1939. Nowe widzenie: malarstwo, heliografia, rysunek, grafika*, kuratorki: Zenobia Karnicka, Janina Ładnowska, Muzeum Sztuki, Łódź, 26 listopada 2002 – 30 marca 2003.
- <sup>31</sup> Ed Hill, *Cliché-verre...*, s. 17.
- <sup>32</sup> Podręczne informacje (szkic Michała Kaczyńskiego) i reprodukcje prac zob. na stronie <http://raster.art.pl/schad/> [dostęp: 28 listopada 2009 roku].
- <sup>33</sup> O wielu eksperymentach Man Raya zob. np.: Krystyna Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1973, s. 183. Niekiedy w opracowaniach termin „rayogram” zastępowany jest terminem *cliché verre* i wywodzony z tego samego źródła, czyli z poszukiwań barbizończyków, o czym piszę poniżej.
- <sup>34</sup> Pisze o tym Frederik Marsh w tekście *The Cliché-verre today – An Artistic Perspective* („*Dresdener Kunstblätter*” 2008, nr 2, s. 128-132), opowiadając m.in. o własnych doświadczeniach z *cliché verre*; tamże zob. reprodukcje prac autora wykonanych z użyciem różnych czynników. Marsh wspomina również o rozmaitych modyfikacjach procesu wykonywania „fotografii bezkamerowej” (*camera-less photography*), jak ją m.in. określa, w tym np. o stosowaniu przez artystów, jak np. Frederick Sommer (*Paracelsus*, 1959) podłoża celofanowego zamiast szklanej płyty; sam zadedykował Sommerowi pracę (*Homage to Frederick Sommer*, 2000) powstałą w procesie działania węglem drzewnym, solą, cukrem i tuszem na podłożu poliestrowe.
- <sup>35</sup> Zob. Jean-Bailly Herzberg, *Les clichés verre de Corot*, „*Correspondance des Arts*”, March 1975.
- <sup>36</sup> Tamże.
- <sup>37</sup> William Henry Fox, *Some Account of the Art Photogenic Drawing*, 1839, [w:] *Photography: Essays – Images*, red. Beaumont Newhall, MOMA, New York 1980, s. 25; cyt. za: Ed Hill, *Cliché-verre...*, s. 16.
- <sup>38</sup> Zob. Agnes Matthias, *Drawings of Light – revision and outlook*, „*Dresdener Kunstblätter*” 2008, nr 2, s. 123-127; tekst dotyczy wystawy *Zeichnungen des Lichts. Clichés-verre von Corot, Daubigny und anderen aus deutschen Sammlungen*, Kupferstich-Kabinett Dresden, Dresden/Berlin 2007; por. też katalog wystawy pod redakcją tej samej autorki.
- <sup>39</sup> Tekst ukazał się w jednym z najszerzej dostępnych i najpoczytniejszych europejskich pism o sztuce, zwłaszcza na przełomie XIX i XX wieku, jakim był miesięcznik „*Gazette des Beaux-Arts*” (pełny tytuł: „*Gazette des Beaux-Arts: Courrier Européen de l’Art et de la Curiosité*”) 1 XI 1903, s. 408-426; do popularności pisma przyczyniła się jego długowieczność: ukazywało się od 1859 do 2002 roku. Zob. także: Louis Delteil, *Les Peintre – Graveur Illustré*, Paris 1906-1910, t. V (Corot) ukazał się w roku 1910. Nieco później powstała praca tegoż autora zatytułowana *Manuel de l’Amateur d’Estampes des XIX-e et XX-e siècles (1801-1924)*, Paris 1925. W obu, opierając się w dużej mierze na katalogu dzieł Corota, opracowanym przez Alfreda Robaut, Delteil zawarł szereg uwag na temat *cliché verre*. Niemal równoległe podobna publikacja ukazała się w Niemczech: Curt Glaser, *Die Graphik der Neuzeit*, Berlin 1922; autor pisał m.in. o *Glasklische*.
- <sup>40</sup> Tamże, s. 408.
- <sup>41</sup> Tamże, s. 408 i n.; dalsze informacje w tej części tekstu podaję za tym samym źródłem.
- <sup>42</sup> Zob. Aaron Schaff, *Corot and the Blurred Image*, [w:] tegoż, *Art and Photography*, Penguin Books Ltd.: Harmondsworth 1974, s. 89-92; autor podkreśla m.in., że Corot posiadał zbiór 300 fotografii, które współtworzyły jego warsztat pracy.
- <sup>43</sup> Jan Gondowicz, *Schulz*, s. 22, zakwestionował tę tezę, podkreślając, że warstwa emulsji nie mogłaby znieść tego rodzaju działania i zaznaczając, że w okresie międzywojennym handel oferował specjalne papiery, które imitowały efekt miedziorytu, były one jednak stosunkowo drogie; być może do tego faktu odnosiła się uwaga Schulza o znacznym koszcie wykonywania odbitek. Z drugiej strony, mój własny eksperyment z *cliché verre* pokazuje, że krótka kąpiel w esencji herbacianej nie ma ujemnego wpływu na odbitkę, a trwale zmienia jej barwę.
- <sup>44</sup> Ed Hill, *Cliché-verre...*, s. 21.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 17.