

KINGA BUREK-DOMŻAŃSKA

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej, Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0009-0005-4756-1731>

Surrealistyczne aspekty sztuki Andrzeja Pawłowskiego w optyce opowiadań Brunona Schulza

Surreal Aspects of Andrzej Pawłowski's Art in the Optics of Short Stories by Bruno Schulz

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

Andrzej Pawłowski's works are not an interpretation of Schulz's prose. The author of the article used the writer's texts as a research tool and was encouraged to do so by a new fact concerning Pawłowski's literary interests. In her research she treats the concept of surrealism more broadly than merely limiting it to a concrete trend in art, but as a specific creative attitude that manifests itself in different periods in the history of art. In doing so she analyses Pawłowski's art within the range of various media: from experimental film and photography to sculpture. Selected writings and theoretical concepts possessing an inseparable connection with Pawłowski's work have been taken into consideration. The author's attempt to use literary research for the purpose of studying visual art enabled her to better demonstrate the previously unnoticed surrealist aspects of his art.

Keywords: Andrzej Pawłowski; Grupa Krakowska; Cricot; sculpture; photography

Abstrakt

Twórczość Andrzeja Pawłowskiego nie jest interpretacją prozy Schulza. Teksty pisarza wykorzystałam jako narzędzie badawcze, a zachęcił mnie do tego nowy fakt dotyczący literackich zainteresowań Pawłowskiego. Surrealizm traktuję w swoich badaniach szerzej niż tylko określenie konkretnego kierunku w sztuce – postrzegam go jako swoistą postawę twórczą, która objawia się w różnych okresach historii sztuki oraz u różnych twórców. Analizuję sztukę Pawłowskiego z zakresu różnych mediów: od filmu eksperymentalnego przez fotografię aż po rzeźbę. Uwzględnione zostały wybrane pisma i koncepcje teoretyczne artysty, mające nierozdzielny związek z jego twórczością. Autorska próba wykorzystania badań literackich do badania sztuki wizualnej pozwoliła mi lepiej wykazać niezauważone dotychczas surrealistyczne aspekty jego sztuki.

Słowa kluczowe: Andrzej Pawłowski; Grupa Krakowska; Cricot; rzeźba; fotografia

O autorce

Kinga Burek-Domżańska – artystka i badaczka. Doktorantka dyscypliny Sztuki wizualne i konserwacja dzieł sztuki UKEN w Krakowie. Laureatka nagrody im. Mariana Sokołowskiego za najlepszą pracę magisterską w Instytucie Historii Sztuki UJ 2022–2023. Artystka wizualna notowana na II miejscu Kompas Młodej Sztuki 2024.

Przedmiotem twórczości artystycznej są zmiany fikcji
w fikcje i rzeczywistości w fikcję, zaś przedmiotem
projektowania są zmiany rzeczywistości w rzeczywistość
i fikcji w rzeczywistość¹.

Pomysł surrealistycznego odczytania sztuki Andrzeja Pawłowskiego przez pryzmat prozy Brunona Schulza pojawił się w dość niespodziewanych okolicznościach. Zbierając materiały dotyczące działalności artysty, przeprowadziłam liczne rozmowy z jego synem Maciejem Pawłowskim. Szukając nowych kontekstów, zapytałam o to, co lubił czytać ojciec. Uzyskałam odpowiedź: „*Sklepy cynamonowe* Schulza”. Syn dopełnił ją anegdotą o Adamie Wala-cińskim, który sprezentował Pawłowskiemu tę książkę oraz opatrzył dedykacją: „Kineformom, Kineformy...”. Wala-ciński był twórcą muzyki do filmowych *Kineform* (1957) Pawłowskiego². Czytając opowiadania Schulza, dostrzegłam pierwsze podobieństwo w twórczości pisarza i sztuce Pawłowskiego. Surrealistyczny świat *Sklepow cynamonowych* przedstawiony za pomocą wyjątkowych konstrukcji językowych oddaje to, czym dla Pawłowskiego mogła być sztuka. Potwierdzają to słowa artysty otwierające niniejszy artykuł. Jednocześnie wybrzmiewa w nich rozróżnienie pomiędzy sztuką a projektowaniem. Jako dizajner Pawłowski koncentruje się na praktyczności i ergonomiczności. Fantazje projektanta muszą być podporządkowane rzeczywistym potrzebom, wymogom i ograniczeniom, z kolei jako artysta uwalnia wyobraźnię, by świadomie odejść od uprzątniania sztuki³. W procesie artystycznym punktem wyjścia jest fikcja, w projektowaniu zaś rzeczywistość⁴.

Wypowiedź syna artysty i moje pierwsze spostrzeżenia stały się dla mnie impulsem do podjęcia dalszych badań na temat surrealistycznych aspektów sztuki Pawłowskiego. Dokonałam analizy jego twórczości w oparciu o badania języka Schulza. *Sklepy cynamonowe* określiłabym mianem tajemniczego towarzysza i przyjaciela twórcy. Nazwałam go tak, ponieważ twórczość Schulza nie stanowiła bezpośredniej inspiracji dla artysty, a jednak wyraża bliskość w sposobie odczuwania rzeczywistości i wyobraźni.

Powstało wiele tekstów źródłowych na temat Pawłowskiego: katalogi wystaw, recenzje i artykuły prasowe w „*Życiu Literackim*”, „*Echu Krakowa*” i „*Dzienniku Polskim*”⁵. Czytamy o nich w opracowaniach polskiej sztuki współczesnej⁶. Wśród czasopism specjalistycznych dominują „*Projekt*”⁷, „*Fotografia*”⁸ i „*Kultura*”⁹. Istotnym materiałem badawczym są zachowane wywiady, pisma teoretyczne oraz teksty samego twórcy¹⁰. Dotychczas był przedstawiany jako autor dzieł i idei wynikających z eksperymentalnego i nowatorskiego podejścia do medium i technologii. Swoje teorie tworzył w oparciu o własną praktykę. Interpretacje badawcze jego sztuki osadzały ją w rzeczywistości, a jej opisy często były do siebie podobne i nie zawierały nowych interpretacji. Skutkowało to hermetycznością tworzonych w ten sposób interpretacji. Wśród badaczy brakowało zainteresowania pozamysłowym aspektem jego sztuki, wynikającym z wyobraźni.

KINGA BUREK-DOMŻAŁSKA

Surrealistyczne aspekty sztuki Andrzeja Pawłowskiego w optyce opowiadań Brunona Schulza

Zdecydowałam, że adekwatną metodą w moich poszukiwaniach będzie relatywizujące podejście badawcze proponowane przez Mieczysława Porębskiego¹¹. W podejściu tym konieczne jest konfrontowanie czynników zewnętrznych i wewnętrznych (technologicznych i ideologicznych), które współtworzą dzieło¹². Homologiczny odbiór rzeczywistości w wyobraźni Schulza i Pawłowskiego skłonił mnie do szczegółowej analizy wewnętrznych aspektów jego dzieł wywołujących emocje. W odróżnieniu od wcześniejszych badaczy uwzględniłam aspekty formalne i technologiczne w szerszym kontekście postawy surrealizmu.

Termin „surrealizm” pojawia się w esejach dotyczących fotografii Pawłowskiego tylko w nawiązaniu do analizy formalnej, technologii i historii fotografii. Autorzy podkreślali podobieństwa pomiędzy technikami fotograficznymi stosowanymi przez artystę a „rayogramami” Man Raya¹³. Janusz Krupiński porównywał kwestie formalne prac Pawłowskiego z twórczością Maxa Ernsta¹⁴.

Pod pojęciem surrealizmu rozumiem nie tylko kierunek rozwijany w okresie międzywojnia, lecz także swoistą postawę twórczą, która objawiała się w różnych okresach historii sztuki¹⁵. Jak ujął to Tomasz Szerszeń, „surrealizm byłby więc widmem deklasyfikującym porządki, objawia się raz na jakiś czas [...] czyniąc zamęt wśród miłośników jasnych i przejrzystych ram mówienia i myślenia o sztuce”¹⁶. Surrealizm jako kierunek można określić jako apogeum poszukiwań artystycznych I Awangardy, które dało początek wyjątkowej postawie. Jej reprezentanci wśród kolejnych pokoleń artystów posiadali surrealistyczną wyobraźnię tożsamą z tą, którą opisywał André Breton.

Należy jednakże podkreślić, że w Polsce nie istniała zdeklarowana grupa surrealistów, a zjawisko to należy analizować jako „świadczenia odbioru”¹⁷. Wpływy surrealizmu w powojennej sztuce polskiej były większe, niż długo sądzono¹⁸. Już w 1946 roku Kantor i Porębski uznali nadrealistów za fundament krakowskiej sztuki współczesnej, doceniali w szczególności wniesienie w pole sztuki nowego umotywowania przedmiotu¹⁹. Badacze, tacy jak Piotr Piotrowski, Andrzej Turowski i Piotr Skłodowski, podkreślali ideowo-teoretyczne zależności i wzajemne relacje łączące

środowisko polskich artystów z surrealistami²⁰. W okresie międzywojennym silne tendencje surrealistyczne występowały w środowisku lwowskim, z którym Schulz był blisko związany. Po wojnie natomiast echo surrealizmu silniej wybrzmiewało w środowisku krakowskim, wśród niektórych przedstawicieli II Grupy Krakowskiej, między innymi Erny Rosenstein, Jerzego Skarżyńskiego, Kazimierza Mikulskiego czy Tadeusza Brzozowskiego²¹. Choć krakowskich artystów łączyło środowisko, każdy prezentował odrębną postawę²². Zdaniem Anny Markowskiej program surrealistów został u krakowskich artystów nowoczesnych przeformułowany w taki sposób, aby można go było wiązać z przemianami, jakie zachodziły w kraju²³.

Materia wyobraźni surrealistycznej

Podobieństwa w postrzeganiu i interpretacji świata przez Pawłowskiego oraz Schulza zauważam szczególnie w kwestii materii wyobraźni. Dlatego na początku przeanalizuję wspólne cechy wyobraźni surrealistycznej oraz sposoby jej przedstawienia w twórczości – w przypadku Schulza literackiej, a u Pawłowskiego sztuki wizualnej.

13 stycznia 1957 roku w siedzibie ZPAP w Krakowie odbył się pierwszy pokaz *Kineform*²⁴, a każdy kolejny był unikatowym przedsięwzięciem o cechach performansu. Realizowany był w oparciu o kontrolowany przypadek i intuicję artysty. Głównym medium było tu światło, zaś narzędziem do operowania nim i przekształcania form były soczewki o różnych głębiach ostrości oraz nietrwałe materiały zawieszone w niewielkim pudle i wchodzące w interakcje z emitowanym strumieniem światła. Całość wzbogacała muzyka wydobywająca się z podłączonego magnetofonu²⁵. W tym samym roku Pawłowski zrealizował *Kineformy* w postaci eksperymentalnego filmu zarejestrowanego na taśmie 35 mm w kolorze²⁶.

Geneza *Kineform* sięga 1950 roku, kiedy Pawłowski obronił pracę dyplomową pod tytułem *Teatr w walizce* na Wydziale Architektury Wnętrz krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Celem prezentowanego przedmiotu miało być nowe rozwiązanie dla lalkarzy, którzy mogliby operować lalkami w układzie poziomym. Dzięki obecności lustra widz mógł oglądać odbijające się lalki w pozycji pionowej na lustrzanym ekranie. Niestety teatrzyk został uznany za zbyt mały do prezentacji przedstawień. Artysta podejmował próby powiększenia wynalazku i z teatru w walizce poprzez zastosowanie odpowiedniej soczewki chciał stworzyć „teatr lalek epidiaskopowy”. Z braku dostępu do takich soczewek uzyskiwany obraz tracił głębię wraz z oddalaniem się przedmiotu i nabierał ostrości wraz z jego przybliżeniem. Bariera materiałowa uniemożliwiła twórcy osiągnięcie zamierzonego efektu, jednak obserwacje i zdobyte doświadczenie postanowił wykorzystać w polu sztuki²⁷.

Kineformy – formy, a w istocie widma, nieprzedstawiające niczego, a kojarzące się ze wszystkim, fluktuujące z jednego przedstawienia w drugie i w ujęciu filmowym wzbogacone o kwestie montażu, który pozwala na gwał-

towne cięcia, nagłe znikanie ukazanych form oraz pojawianie się nowych. Ich bliskość z surrealistycznymi opisaniami rzeczywistości w *Skleпах cynamonowych* pomaga za pomocą słowa oddać ich nastrój (il. 1).

Substancja tamtejszej rzeczywistości jest w stanie nieustannej fermentacji, kielkowania i utajonego życia. Nie ma przedmiotów martwych, twardych, ograniczonych. Wszystko dyfunduje poza swoje granice, trwa tylko na chwilę w pewnym kształcie, ażeby go przy pierwszej sposobności opuścić [...] Ta wędrówka form jest istotą życia²⁸.

Fragment z *Exposé* Schulza pozwala lepiej niż tylko poprzez odniesienia do Bretona i badaczy surrealizmu wrażeniowo uchwycić kształtowanie obrazu w *Kineformach* oraz cechy wyobraźni surrealistycznej Pawłowskiego.

Aktorem „spektaklu” *Kineform* jest światło. Widma ulegają ciągłym deformacjom i przybierają swój pozorny kształt tylko przez chwilę. Schulzowska „wędrówka form będąca istotą życia” jest tu kwintesencją bytowości każdej z form.

Płynność i nieprzewidywalność w odgrywanych przed widzem *Kineformach* oraz zaskakujący bieg wydarzeń, a także bogate opisy i rozbudowane metafory w *Skleпах cynamonowych* nadają im baśniowy charakter. Jednak, jak zauważył Jerzy Ficowski,

to co w baśniach bywa wynikiem czarodziejskiego zaklęcia, skutkiem magicznych sił ingerujących z zewnątrz, u Schulza dzieje się niejako samo przez się, jest konsekwentnym rezultatem wewnętrznej struktury kreowania rzeczywistości, gromadzących się w niej napięć czy procesów fermentacji materii²⁹.

Wyobraźnia surrealistyczna stanowi główny komponent postawy surrealistycznej. Jej specyfika opiera się na zasadach wzajemnej sprzeczności pojęć wywodzących się z przeciwstawnych porządków rzeczywistości. Osoby posiadające ten rodzaj imaginariusium przejawiają go w sposobach konstruowania myśli, łączenia ze sobą subiektywnego z obiektywnym, wyobrazonego z przeświadczeniem, podmiotu z przedmiotem, rzeczywistego z nierzeczywistym³⁰.

Przyglądając się treści manifestu Bretona z 1924 roku, zauważyłam pewne analogie z literackim podejściem Schulza. Twórca teorii surrealizmu pisze:

Zanosi się na to, że wyobraźnia odzyskała swoje prawa. Jeżeli w głębinach naszego umysłu kryją się dziwne siły, zdolne do pomnażania sił na powierzchni albo do staczania z nimi zwycięskiej walki to jak najbardziej warto je schwytac, przede wszystkim schwytac, aby potem jeżeli zdołamy poddać je kontroli naszego umysłu³¹.

W swojej budowie wyobraźnia surrealistyczna przypomina „umysł rozstrojony”³², nieprzywykły do „codziennego

marnotrawstwa”. W manifestie Bretona wyobraźnia stawiana jest ponad rzeczywistością. Stanowi istotny składnik nadrzeczywistości³³. Gloryfikację wyobraźni zauważyłam również w pismach Pawłowskiego: „Wydaje się absurdem, że artyści uprzywilejowani zdolnością wyobraźni stawiają wyżej obserwację natury od wyobrażeń”³⁴. Dodatkowo bretonowskie porównanie wyobraźni surrealistycznej do „umysłu rozstrojonego” jest widoczne u Pawłowskiego w jego zasadzie *agere contra*, polegającej na traktowaniu każdej potyczki lub niedogodnych warunków jako sprzymierzeńca w tworzeniu zupełnie nowych rozwiązań i w efekcie końcowym zaskakujących dzieł sztuki.

Reguła *agere contra* skierowała mnie ku kolejnej zasadzie wyobraźni surrealistycznej nazywanej przez Bretona „zasadą wykołajenia”. Poeta uważał ją za „najpłodniejszą co tylko można sobie wyobrazić”³⁵. To „wykołajenie” było przez Bretona utożsamiane z wrażeniem wyknęcia się czegoś z rąk, chwilową utratą kontroli³⁶. W wyniku braku dostępu do odpowiednich materiałów skonstruowana przez Pawłowskiego aparatura „podległa intelektowi podmiotu” (twórcy) wydostała się „spod jego dominacji”³⁷ – co dało początek *Kineformom*.

Starania odbiorcy, by odgadnąć znaczenia *Kineform*, kierują je w świat skojarzeń. Dzieła, podobnie jak pejzaże Yves’a Tanguy, ewokują podporządkowany instynktowi (nawet pod względem technicznym) obraz naszej podświadomości. Brak tożsamości łączy je z surrealistami, czyni je (jak pisała Krystyna Janicka o pracach Tanguy) „podatnymi na stwarzanie iluzji różnych światów, które dają się w różny sposób konkretyzować”³⁸. Podobne cechy można odnaleźć w każdym aspekcie twórczości Pawłowskiego. Od *Kineform* różnią się tym, że procesy fluktuacji i przeobrażeniowości formy postępowały w procesie tworzenia, by w końcu „zastygnąć” i uzyskać ostateczną formę. W tym kontekście sztuka Pawłowskiego dąży do tego samego celu, który przyświecał surrealistom, czyli do obalenia barier pomiędzy tym, co widzialne i co wyobrażone³⁹.

Oniryczność

Jedną z najważniejszych cech wyobraźni surrealistycznej jest jej związek ze strukturą marzeń sennych. W tym świecie bezzasadne jest pytanie o to, „co jest, a co nie jest możliwe”⁴⁰. Chcąc bliżej przyjrzeć się onirycznemu charakterowi dzieł Pawłowskiego, sięgnęłam do pism Schulza i schulzologów wyjaśniających strukturę i cechy marzeń sennych oraz ich zastosowanie w *Skleпах cyfarymonowych*. Poetyka obrazowania Schulza niewątpliwie czerpie z mechaniki marzeń sennych, a ludzie, przedmioty i przestrzeń ulegają w niej swobodnym przekształceniom⁴¹. Ten ostatni aspekt, czyli sposób kształtowania przestrzeni oraz charakterystyczny nastrój, stały się dla mnie punktem odniesienia w ukazaniu onirycznego charakteru dzieł Pawłowskiego. Stosując fotografię bezkamerową, artysta zrealizował jedenaście serii⁴². Siedem z nich wykonał w technice heliografii. Były to: *Luxogramy I* (1954), *Luxogramy II* (1955), *Heliogramy* (1956), *Mutacje* (1959), *Somnamy* (1959), *Zbiory* (1972) i *Discovery* (1984). Po-

zostałe cztery: *Prolegomena* (1962), *Omamy* (Ślady gestu) (1962–1963) i *Epitafia II* (1984) zrealizował w technologii fotochemicznej. W nadawanych tytułach zastosował zabieg aliteracji, na przykład seria *Heliogramy* składa się między innymi z prac *Hydra*, *Hesperomis* i *Hipogryf*⁴³.

Każda z serii niesie za sobą odrębną problematykę formalną i znaczeniową. W *Luxogramach I* (1954), *Luxogramach II* (1955) oraz *Heliogramach* (1956) przez ustawione wcześniej kompozycje z przesłoni wykonanych z brzołu i kalki kreślarskiej artysta otrzymywał na papierze światłoczułym obraz wynikający z gry światła. W przypadku *Luxogramów* obraz jest płaski i dwuwymiarowy, natomiast w *Luxogramach II* artysta zastosował jako przesłoni trójwymiarowo ukształtowane kartonowe konstrukcje, dzięki czemu obraz jest wieloplanowy. Nadbiera on wrażenia nieskończoności, penetracji w głąb fotogramu i wielopiętrowości struktur. Labirynt w odcieniach czerni i szarości jest efektem specyfiki zastosowanej technologii. Magiczność i oniryczność takich struktur oddaje cytat z schulzowskiego opowiadania *Wichura*:

Nadeszła noc. Wichur [...] wybudował nad miastem wielopiętrowy, wielokrotny przestwór, czarny labirynt, rosnący w nieskończonych kondygnacjach. Z tego labiryntu wystrzelał całymi galeriami pokoiów, wyprowadzał piorunem skrzydła i trakty, toczył z hukiem długie amfilydy, a potem dawał się zapadać tym wymagowanym piętrom, sklepieniom i kazamatom i wzbijał się jeszcze wyżej, kształtując sam bezforemny bezmiar swym natchnieniem⁴⁴.

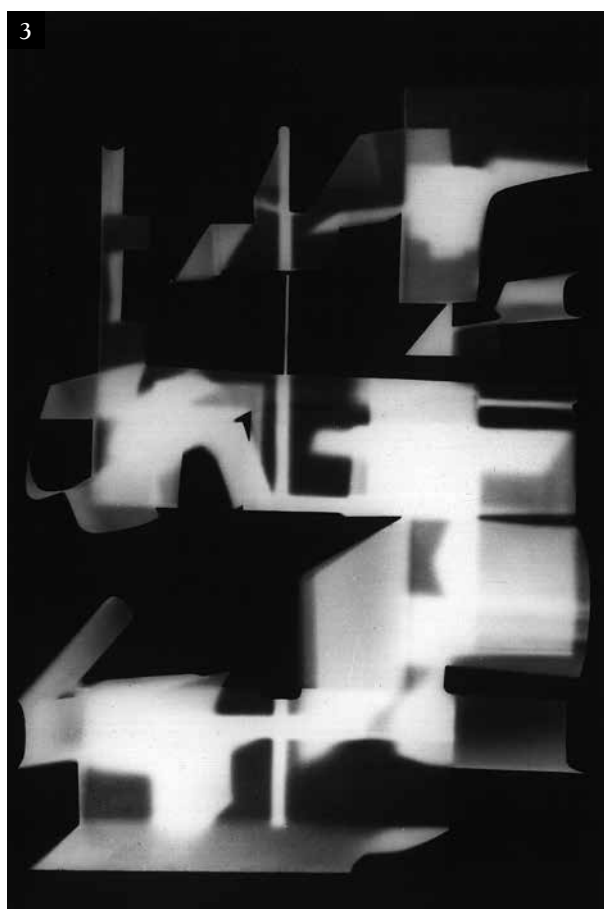
Spowity mrokiem nocy labirynt jawi się w wyobraźni odbiorcy jako pulsujący, wielowarstwowy i pełen zakamarków. Jerzy Jastrzębski podkreślał, że poprzez labirynt w prozie Schulza ujawnia się wizyjność natury i obraz halucynacji bliski marzeniu sennemu⁴⁵.

Zdaniem pisarza „semantykę snu” określają zjawiska: migotliwości, wielopostaciowości, nieostrości i niedefinitowności generalnych znaczeń⁴⁶. Zarówno w zastosowanej technologii fotogramu, jak i w uzyskanym wyrazie oraz emocjonalnym charakterze zjawiska te są obecne w seriach fotograficznych Pawłowskiego. Pozwalają one na szukanie cech wspólnych z myśleniem surrealistycznym. Zdaniem Bretona zdarzenia sennie pozostają w zartartej pamięci – ludzka pamięć powoduje cięcia w ich obrębie i dokonuje deformacji⁴⁷. W labiryncie ujawnia się technika swobodnych skojarzeń i płynnych przejść pomiędzy wyobrażeniami. Twórczość Pawłowskiego nieustannie pobudza odbiorcę do wielokrotnej interpretacji. Przykładem są *Luxogramy II*, których kompozycje i zagadkowe tytuły (*Longan*, *Laterna*, *Lewiatan*, *Lamus*) przywołują na myśl oniryczne przestrzenie z prozy Schulza.

W badaniach dotyczących schulzowskiej definicji marzenia sennego Włodzimierz Bolecki cytował fragment



1. Andrzej Pawłowski, *Oktawa*, seria *Omamy*, 1963. Technika fotochemiczna – wywoławcz, 49 × 59 cm.
Własność rodziny artysty.
2. Andrzej Pawłowski, *Samura*, seria: *Somnamy*, 1959. Heliografia, 49 × 56 cm. Własność rodziny artysty.
3. Andrzej Pawłowski, *Prognōza*, seria *Prolegomena*, 1962. Technika fotochemiczna – wywoławcz, 50 × 60 cm.
Własność rodziny artysty.



1. Andrzej Pawłowski, *Mutatis mutandis*, seria *Mutacje*, 1959. Heliografia, 50 × 40 cm. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
2. Andrzej Pawłowski, *Kineformy*, 1957. Fotografia, autorska odbitka wystawowa, 40 × 60 cm. Ze zbiorów Muzeum Narodowego we Wrocławiu.
3. Andrzej Pawłowski, bez tytułu, seria *Luxogramy I*, 1954. Heliografia, negatyw, 24 × 29 cm. Własność rodziny artysty.
4. Andrzej Pawłowski, *Longan*, seria *Luxogramy II*, 1955. Heliografia, 40 × 30 cm. Własność rodziny artysty.
5. Andrzej Pawłowski, *Dla barmana*, seria *Epitafia II*, 1984. Technika fotochemiczna – utrwalacz, 58 × 48 cm. Własność rodziny artysty.

z *Zapisków krytycznych*: „wielowarstwową strukturę snu, jak ona może być wielokrotnie czytana, według rozmaitych kluczy, w każdej wersji zdradzając coraz to głębszy sens sprawy”⁴⁸. Wyszczególniał motywy rozumowania w prozie Schulza: formalny (jako analogię z układem dzieła muzycznego) oraz ontologiczny i epistemologiczny (łączy się z formą snu, marzeniem sennym i jego psychoanalityczną interpretacją)⁴⁹. Te motywy zauważyłam też w sztuce Pawłowskiego. Muzyczność jego dzieł można odnaleźć chociażby w rytmiczności, repetycjach w kompozycji serii fotochromów, w tytułach obrazów fotochemicznych (*Omam (da capo)*, *Owacje*, *Oktawa*, *Obsesja*, *Ostinatio*) czy w happeningowych *Kineformach*, w których muzyka z podłączonego magnetofonu dopełniała spektakl. Oniryczny charakter *Somnamów* i *Heliogramów* artysta osiągnął dzięki odmiennym rozwiązaniom kompozycyjnym. Stworzone przez niego formy są bardziej płynne i rozedrgane. W kompozycjach, w przeciwieństwie do wcześniejszych serii, brak kierunków wertykalnych i horyzontalnych, co spotęgowało ich dynamikę opartą na licznych diagonalach.

Niektórzy widzą w *Heliogramach* żaby i konie⁵⁰, ja króliki, karakony, modliszki czy lecące nocą skrzydlate bestie. W *Somnamach* wielu upatruje oblicza ptaków w locie⁵¹, a może to nocny lot nietoperzy i światło migoczące od ruchu ich skrzydeł? Leszek Danilczyk widział w nich „zawieszenie w subtelnej, onirycznej materii”⁵². W *Heliogramach* i *Somnamach* zbliżenie do prozy Schulza oraz wielowarstwową strukturę snu pozwalają w interpretacji kompozycji na stosowanie „techniki swobodnego kojarzenia”⁵³, a w obszarze semantyki na „uwieloznaczenie (zwielokrotnienie) i zacieranie jednoznaczności sensu”⁵⁴.

Podobnie w opisie nocy z Schulzowego opowiadania *Edzio*:

W dole nasiąka podwórze szybko ciemnością, fala za falą, ale w górze powietrze nie chce się wyrzec światła i świeci tym jaśniej, im bardziej zwęglą się wszystko w dole i czernieje żałobnie – świeci jasne, drgające i migotliwe, ćmiąc się od niewyraźnych nietoperzych lotów⁵⁵.

W przytoczonym fragmencie dostrzegam jeszcze jedno pokrewieństwo z twórczością Pawłowskiego. Opisy dotyczące zjawisk pogodowych, aury oraz naturalnego światła przenikającego przyrodę i wnętrza, a także oddziałującego na różne przedmioty, wykazują podobieństwo do samej istoty techniki fotograficznej. Zmieszanie materii odnajduję w opisie nocnego miasta z opowiadania *Traktat o manekinach*:

migotliwe ślady lotów i kołowań, rozwijając kolorowe wachlarze trzepotów, utrzymujące się długo po przelocie w bogatej i błyskotliwej atmosferze. Jeszcze teraz kryły się w głębi zszarzałej aury echa i możliwości barwnych rozbłysków...⁵⁶.

Kolejne serie fotograficzne artysty: *Prolegomena* (1962), *Ślady gestu* (1963) i *Epitafia* (1984)⁵⁷ powstały w wyniku następnych eksperymentów, które przyniosły nowe rozwiązania w postaci obrazów uzyskanych na papierze przeznaczonym do fotografii czarno-białej⁵⁸. Polegały one na odciskaniu fragmentów ciała, dłoni, rąk czy torsu zamoczonych w wywoływaczu bezpośrednio na papierze fotograficznym, a następnie utrwaleniu powstałego obrazu. Artysta swoją technikę nazywał „malarstwem fotochemicznym”⁵⁹.

Nastrój prac fotochemicznych jest równie tajemniczy i oniryczny jak w heliografiach. Dodatkowo *Ślady gestu* wkrótce przemianował na *Omamy*⁶⁰. Fotochemiczne obrazy różnią się jednak od poprzedzających je prac poziomem ekspresji. Seria *Prolegomena: Postulat*, *Prognoza* i *Podium*⁶¹ są najwcześniejszymi pracami wykonanymi w tej technice. Ferwor barw obu serii tak jak opisy w *Sklepkach cynamonowych* wytwarza nastrój tajemniczego mroku. Zza dominujących plam czerni i brązów punktowo przedzierają się świetliste ciepłe biele. W ukończonej rok później serii *Omamy* artysta znacznie rozszerzył paletę barwną w stosunku do *Prolegomeny*. Obrazy charakteryzują błękity, czerwienie, róże, fiolety, brązy i czernie. Zastosował tu tę samą metodę nadawania zagadkowych tytułów pochodzących z leksykonu naukowego⁶²: *Omam (da capo)*, *Owacje*, *Oliwa*, *Ohar*, *Oktawa*, *Obsesja*, *Ostinatio* i *Omamy I, II i III*⁶³. Biomorficzne formy wraz z zagadkowymi tytułami nadają im nierzeczywisty, oniryczny charakter. W moim przekonaniu Schulzowskie opisy somnambulicznych wizji potrafią wierniej oddać wrażeniowość heliografii i obrazów fotochemicznych.

Biomorfizm – na styku surrealizmu i informelu

Biomorfizm w sztuce Pawłowskiego jest czynnikiem spajającym *oeuvre* artysty. Znajdujemy go zarówno w fotograficznych heliografiach i malarstwie fotochemicznym, w cyklu *Genesis*, jego wczesnych rysunkach, formach i powierzchniach naturalnie ukształtowanych, działaniach filmowych, performatywnych i happeningowych. Pojęcie biomorfizmu pozwala na

określenie wszelkich struktur przedmiotowych (również abstrakcyjnych), w tym przypadku form, brył i działań artystycznych, charakteryzujących się podobieństwem lub związkiem z organizmami żywymi. Słownik filozoficzny rozszerza zakres pojęciowy biomorfizmu i mówi o używaniu tego słowa na określenie różnych poglądów, które korespondują z filozofią przyrody⁶⁴.

Andrzej Turowski w badaniach biomorfizmu w sztuce wykazał, że jest on kategorią wymykającą się wszelkim ramom klasyfikującym poszczególne kierunki i ruchy⁶⁵. Według badacza w sztuce XX wieku tworzy on spłot zagadnień w obrębie dwóch odmiennych porządków reprezentacji: metaforycznego oraz metonimicznego.

Metaforę reprezentuje zdaniem badacza formalizm artystyczny międzywojennej awangardy⁶⁶. Metonimiczny charakter biomorfizmu przypisywał natomiast zjawiskom charakterystycznym dla powojennej awangardy, takim jak happening, performans czy informel. Według niego główne rozróżnienie pomiędzy metaforą a metonimią uwarunkowane było tym, że w pierwszym biomorfizm dekonstruował abstrakcję, w drugim zaś uobecniał się w cielesności⁶⁷.

Sztuka Pawłowskiego łączy obie te tendencje. Charakter biomorficzny w podejściu do procesu twórczego podkreślali dotychczas Jerzy Madeyski, Marta Smolińska i Marek Chlanda⁶⁸. Ich teksty powstały przed przywołaną książką Turowskiego. Dzięki tej publikacji można rozróżnić, co w biomorfizmie Pawłowskiego jest surrealne, a co informelowe, co ma charakter metaforyczny, a co metonimiczny. Biologiczna metafora obecna w prozie Schulza jest zaś dla mnie pomocna w zrozumieniu jej występowania w dziełach Pawłowskiego.

Owa metafora, mająca na celu dekonstrukcję obrazu abstrakcyjnego, widoczna jest w prawie wszystkich seriach heliograficznych: *Luxogramach I i II*, *Heliogramach*, *Somnamach*, *Discovery* i *Zbiorach*. Wyjątek stanowi seria *Mutacje*. Biomorficzne kategorie rozrostu i rozgałęzienia pojawiają się także w *Kineformach*. Procesy te nadają formom wrażenie ożywienia. Na płaszczyźnie językowej kategorie rozgałęzienia i rozrostu w prozie Schulza zostały przebadane przez Wojciecha Owczarskiego i można je zastosować w kontekście biologiczności języka wizualnego stosowanego przez Pawłowskiego. Schulzowskie prawa oraz doktryny dotyczące morfologii, skodyfikowane w *Traktacie o manekinach*, Owczarski rozciągnął na całą twórczość pisarską Schulza – określił ją immanentną cechą jego wyobraźni. Uzasadniał to fragmentem będącym osobliwym „morfologicznym” opisem niebosklonu⁶⁹:

Niebo obnażało tego dnia swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących spirale i słoje światła, przekroje seledynowych brył nocy, plazmę przestworzy, tkankę rojeń nocnych⁷⁰.

Również Jerzy Jastrzębski podkreślał, że w prozie Schulza biomorficzność przejawia się w wyobraźni w równym stopniu poprzez język i poprzez opisywaną przyrodę oraz procesy rozrostu wszystkiego, co nosi w sobie ślady biologicznej aktywności. Badacz wyróżniał łatwość do „pączkowania nowymi wyrazami i znaczeniami wraz z rozkwitającym opisem przyrody”⁷¹.

Te sposoby schulzowego kształtowania konstrukcji językowych są bliskie obrazowi biomorficznych form ukazujących się w *Kineformach*. Podobnie jak język Schulza charakteryzują się one łatwością rozrastania się, pączkowania, rozwijania z jednej postaci do kolejnej.

Metonimiczny charakter twórczości Pawłowskiego można dostrzec w tekstach innych badaczy jego sztuki. Zdaniem Jana Trzupka obecność odcisku, dotyku fragmen-

tów ciała w seriach *Omamy* i *Prolegomena* uwidacznia ich „biologiczną estetykę”⁷². Podobne podejście widoczne jest w ostatniej pracy z serii fotochemicznej *Epitafia II* (1984), z tą różnicą, że w tym przypadku artysta zdecydował się odciskać na papierze światłoczułym cały swój tors pokryty bezpośrednio wywoływaczem. Rodzaj ekspresji ukazany na chemigramach autorzy opracowań dorobku Pawłowskiego łączy z tendencją informelową⁷³, która w środowisku Grupy Krakowskiej była silnie obecna⁷⁴.

Metonimiczność widać również w serii *Mutacje* – obrazy te powstały w wyniku naświetlania części ciała dotykającej papieru fotograficznego i utrwalania kształtów organicznych⁷⁵. Widz ponownie otrzymuje zestawienie surrealistycznych metaforycznych tytułów: *Mutatis mutandis*, *Magma*, *Marduk*, *Maser*, *Modulator*, *Melizmat*, *Melafir* i *Miony*⁷⁶.

O ile ekspresja wyrazu w *Prolegomenach* i *Omamach* jest bliska informelowi, o tyle głoszona wówczas teoria Pawłowskiego na temat materii i koncepcji „formy naturalnie ukształtowanej” odbiega od informelu.

Turowski metonimiczny charakter biomorfizmu analizował między innymi na przykładzie informelowych prac Kantora, a swoją argumentację prowadził od czasu Bataille’owskiej antykoncepcji *informe* z końca lat 20. XX wieku. Wówczas z inicjatywy Bataille’a powstało pismo „Documents” stojące w opozycji do myśli surrealistycznej⁷⁷. Nawiązanie Turowskiego do Bataille’a wynika z nadanego przez Rosalind Krauss i Yve’a-Alaina Bois w 1996 postmodernistycznego sensu *informe*.

Bataille’owskie *informe* było odrażające, oślizgłe, cuchnące, ciekące i mokre. Bezformie było wszystkim i niczym. Bioformy rozrywały się i rozsadały, były odwrotnością kształtowania i materializacji⁷⁸. O ile prace Kantora i powstające w tym samym czasie fotografie Pawłowskiego pozostawały w swej formie zgodne z duchem *informe*, o tyle istota materii u Pawłowskiego jest odmienna. W *Metaforach* Kantor zlał figurę ludzką z otoczeniem i nacechował te organizmy cierpieniem, ukazał je w stanie „spazmu, agonii i zagrożenia”⁷⁹. Natomiast Pawłowski – tak jak Schulz – gloryfikuje materię oraz możliwości jej formowania i kształtowania, podkreśla jej witalność, żywłość, a nie Bataille’owski rozpad i konwulsje⁸⁰. Takie podejście sytuuje Pawłowskiego bliżej koncepcji surrealizmu niż informelu.

Turowski podkreślał, że surrealistyczna treść wylania się z nauk przyrodniczych⁸¹. Tak samo jest w przypadku „koncepcji formy naturalnie ukształtowanej”. Zastosowanie przez Pawłowskiego biomorficznej metafory przedstawia na przykładzie jego serii rzeźbiarskiej *Manekiny*. Ich organiczne struktury i „samoczynny” proces stwarzania nasuwają skojarzenia z żywym organizmem. Zgodnie z „koncepcją formy naturalnie ukształtowanej”⁸² *Manekiny* są przede wszystkim materią. Obiekty te „same sobie”⁸³ znalazły kształt przy minimalnej ingerencji twórcy. Do workowatych, płóciennych form uszytych przez Pawłowskiego i jego żonę Wandę artysta wsypał mieszan-

kę gipsu z domieszką trocin. Następnie otwory w „workach” były zszywane, uniemożliwiając wydostanie się sypkiego materiału na zewnątrz. Wypchane „worki” twórca wrzucał do wody i w momencie odpowiedniego nasiąknięcia formy i stężenia umieszczonego wewnątrz gipsu wyjmował z kąpeli. Pozostawione na powietrzu, po naturalnym utwardzeniu, ukształtowały się. W wyniku „zasady autokorekty”⁸⁴ każda otrzymywała organiczne krągłości. Szwy na szyciach worka kształtowały efekty marszczenia na zagięciach. Ostatnim etapem było usunięcie tkaniny i mechaniczne wygładzenie lub częściowe pozostawienie nierównej powierzchni z odciskami płótna. Na koniec obiekty były patynowane lub złożone.

W sztuce i koncepcji „formy naturalnie ukształtowanej” Pawłowski przejawia podejście hylozoiczne. Uświadomiły mi to badania Wojciecha Owczarskiego na temat hylozoizmu Schulza. U obu twórców materia jest zdolna do uzyskiwania niezliczonej ilości form i ma nadprzyrodzoną moc samokształcenia. Jak głosił Jakub z opowiadania *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*: „nie ma materii martwej, martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia”⁸⁵. Jakub zauważa też niezbędność siły wyższej potrzebnej do aktywacji materii: „czekając na ożywcze tchnienie ducha, przelewa się ona sama w sobie bez końca, kusi tysiącem słodkich okrągłości i miękkości, które z siebie w ślepych rojeniach wymajacza”⁸⁶.

Pawłowski i Schulz dostrzegali, że każdej materii przyswiera nieodłączna zasada ruchu⁸⁷. Jest to jeden z poglądów hylozoizmu zbliżający ich do teorii surrealizmu, w którym życie rozpoznawane jest w materii nieożywionej. W podstawowym założeniu hylozoizmu tkwi przekonanie, że rzeczywistość materialna nie jest martwa ani obojętna, lecz przeniknięta dynamiką życia i wewnętrzną energią. Materię w *Skleпах cynamonowych* cechuje samowola i nieprzystawalność do żadnych reguł, staje się ona przedmiotem uczuć i pożądania⁸⁸. Na afirmację materii oraz wiarę w jej ukryte, witalne możliwości, bijącą z prozy Schulza, zwróciła uwagę także Agata Bielik-Robson. Badaczka kwestionuje jednostronne interpretacje schulzowskiej materii jako pełnej mroku, turpizmu i rozpadu, przypominając o jej niezwyklej zdolności do ożywiania, płodności i sprawczości, które wybrzmiewają w jego opowiadaniach⁸⁹. O hylozoizmie u Pawłowskiego świadczy proces powstawania, nadający rzeźbom formy organiczne, kojarzące się z cielesnością i zachęcające do dotykania. *Manekiny* Pawłowskiego kształtują się niemal „same przez się”. Wyczuwalna w nich cielesność oraz nadane przez artystę tytuły, na przykład *Manekin antypatyczny*, *Manekin milczący* czy *Manekin otyły*, kojarzą się z żywym organizmem. W takim ujęciu jawią się one jako przedmioty zawieszane pomiędzy wyobrażeniem o ciele a ciałem jako ideą.

Mityzacja rzeczywistości, czyli umitycznianie świata w cyklu *Genesis*

Mityzacja rzeczywistości jest autorską koncepcją Schulza⁹⁰. Nazywa tak proces usensowiania⁹¹, a zadaniem

twórcy jest odnajdywanie utraconych sensów poprzez tworzenie nowych konstrukcji słownych⁹². Podobny proces odnajduję w tekście Pawłowskiego dotyczącym *Projektowania modeli idealnych*. Artysta twierdził, że „każdy z nas operuje swoim rzeczywistym i idealnym modelem świata”⁹³. Ten idealny model jest wytworem wyobraźni. Im większy napęd i siła procesów twórczych, tym model idealny staje się bardziej różnorodny i wieloznaczny. Zwiększająca się różnica pomiędzy tymi dwoma światami prowadzi do wzrostu kreatywności i wytwarzania nowych sensów.

Artur Sandauer trafnie zauważa, że Schulz nie tylko odwołuje się do dawnych mitów, lecz także kreuje nowe, wzorowane na ich strukturze. Jego zdaniem proza Schulza ujawnia, że mit nie ma charakteru jednorazowego zdarzenia, tylko „staje się wciąż – na naszych oczach”⁹⁴, wyobraźnia natomiast „oscyluje między zdegradowaną rzeczywistością a wzniosłym mitem”⁹⁵.

Określenie „mityzacja rzeczywistości” nie było stosowane przez surrealistów, jednak zdaje się bliskie myśleniu Bretona na temat wielości sensów w dziele surrealisticznym.

Proces usensowiania⁹⁶ świata rzeczywistego w sztuce Pawłowskiego przedstawię na podstawie analizy cyklu *Genesis*. To jedyne prace fotograficzne w jego dorobku wykonane przy użyciu aparatu fotograficznego. Cykl składa się z 31 czarno-białych fotografii ludzkich dłoni w różnych układach, ukazanych z nietypowych perspektyw, z dużą głębią ostrości, na tle rozświetlonego nieba. Zdjęcia wykonano w 1967 roku w domu rodzinnym żony artysty w Rabce. Pomagał mu syn Maciej, który na dany przez ojca sygnał naciskał spust migawki, sam artysta zaś leżał i trzymał ręce w kadrze, patrząc przez wizjer. Powstałe wówczas negatywy zostały odłożone i dopiero po dwóch latach powstały pierwsze odbitki, opublikowane następnie w miesięczniku „Polska”⁹⁷. Ostateczny kształt cykl przybrał w 1977 roku. Za namową Artura Sandauera artysta nadał serii tytuł *Genesis* i przypisał każdej fotografii wers z biblijnej Księgi Rodzaju w przekładzie Sandauera – pierwsza część księgi zawiera 31 wersetów, tyle samo co zdjęć⁹⁸. To jedyne prace Pawłowskiego odwołujące się do tekstu literackiego.

Zgodnie z myślą Schulza mityzacja rzeczywistości dokonuje się zarówno w konstrukcjach językowych, jak i w polach tematycznych dzieła literackiego. W *Genesis* ten proces widoczny jest w kompozycji obrazów oraz w tytułach zdjęć. Niejednoznaczności pomiędzy obrazem a treścią pozostawiają wolność interpretacji. Następuje reinterpretacja mitu o stworzeniu. Cykl nie ilustruje Biblii, lecz wykorzystuje jej uniwersalne przesłanie. Dzięki temu zabiegowi *Genesis* pozostawia otwartą przestrzeń do zmierzania się z ponadczasowymi znaczeniami i tworzenia ich nowych interpretacji. Seria spotkała się z entuzjastycznym odbiorem zarówno wśród zwolenników awangardy, jak i tradycjonalistów. Adam Sobota uzasadniał ten przychylny odbiór dzieła przez różne środowiska wyjątkowym operowaniem metaforą biblijną przez artystę i ustanowieniem przez niego relacji sztuki w odniesieniu

do sfery *sacrum*. Badacz podkreślał „idealnie uchwyconą równowagę pomiędzy różnymi możliwościami rozumienia podjętego tematu”⁹⁹. Zastosowana metafora Księgi Rodzaju nie zbanalizowała tematu biblijnego. Zdaniem Soboty dłoniom tym bliżej do obrazu człowieka aniżeli Boga, widział w nich płynną granicę pomiędzy *sacrum* i *profanum*, zewnętrznym i wewnętrznym¹⁰⁰ (il. 9).

Porębski nazwał *Genesis* „wielkim cyklem kreacyjnym”¹⁰¹:

Wielki wielkością otwierającej się w nim, wszechobejmującej wszystko metafory. Oglądane z bliska – spojrzeniem już nie samego oka, ale i bezwzględnie w swych ostrościach i deformacjach kamery – dłonie i dalekie niebo, ożywione ulotnymi obłokami, wystarczają tu, by dać początek nieogarnionemu krajobrazowi tworzenia – życia, przestrzeni i światła¹⁰².

Taką interpretację można zestawić z opowiadaniem *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju* Schulza. Opowiadanie jest wykładem o stworzeniu świata, natury, materii i roli ludzkości. Zdaniem Jakuba gloryfikacja materii oraz jej nieskończonej płodności wywołuje pragnienie demiurgii, która przejawia się w chęci tworzenia. Jednak to tworzenie jest dozwolone każdemu, nie tylko Demiurgowi. Jakub pragnie „rozkoszy twórczej we własnej, niższej sferze”¹⁰³. Zależy mu nie tyle na konkurowaniu z Bogiem, ile na samej sposobności tworzenia, na doświadczaniu ożywiania nowych form. Schulzowski Jakub swoje intencje opierał na dewizie: „dla każdego gestu inny aktor. Do obsługi każdego słowa, każdego czynu powołamy do życia osobnego człowieka”¹⁰⁴. Gest otwiera pole nieograniczonej interpretacji i przepływu form tak samo jak konfiguracje dłoni na tle nieba w *Genesis*. Dla widza mogą wydawać się przedłużeniem jego własnych rąk i mogą uosabiać ideę twórczości zbliżoną (czy paralelną) do tego, co proponował Schulz w *Traktacie o manekinach*, gdzie człowiek jest ogarnięty chęcią tworzenia i wyrazem własnej „demiurgii”.

Uniwersalny przekaz tego cyklu przypomina zabiegi stosowane przez Schulza, dla którego Drohobycz staje się obrazem całego świata, zaś mistycznie odrealnione dzieciństwo nabiera ponadindywidualnego sensu. Podobnie u Pawłowskiego – Rabka, choć prywatna i codzienna, w *Genesis* nabiera znaczenia symbolicznego, a jego dłonie, utrwalone na kliszy, zyskują wymiar ponadczasowy i powszechny.

Wnioski¹⁰⁵

Sztuka Andrzeja Pawłowskiego była przez wielu badaczy przedstawiana jako metodyczna, racjonalna i oparta na solidnych analitycznych podstawach. Takie interpretacje wynikały również z faktu, że Pawłowski poza byciem artystą wizualnym znany jest także jako projektant form przemysłowych oraz autor bezprecedensowych aranżacji plastycznych wystaw. Tymczasem jego twórczość artystyczna zaprasza odbiorcę do indywidualnej wędrówki

w głąb własnego wewnętrznego świata zmysłów, fantazji i marzeń.

Wychodząc od rodzinnego wspomnienia dotyczącego *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza, które artysta darzył szczególną sympatią, chciałam odczytać sztukę Pawłowskiego na nowo, zwracając uwagę na zaledwie wzmiankowany (wręcz pomijany) dotąd aspekt: jej surrealistyczne aspekty. Pawłowski podobnie jak Schulz dzięki wyobraźni surrealistycznej otwiera swoje dzieła na rozpoznawanie w nich nowych sensów. Pod pojęciem surrealizmu rozumiem swoistą postawę twórczą. Zdolność wyobraźni surrealistycznej opiera się na specyficznym sposobie konstruowania wewnętrznych światów, przekształcając i łącząc to, co rzeczywiste, z tym, co wyobrażone. Surrealiści nazywali ten obszar „przestrzenią nadrealizmu”, Schulz – „mityzacją rzeczywistości”, zaś Pawłowski – „zamianą fikcji w fikcję i rzeczywistości w fikcję”. W pewnym uproszczeniu można powiedzieć, że wszystkie trzy określenia wyrażają ideę nadrzędności świata wyobrazonego nad rzeczywistością.

Przyglądając się realizacjom artystycznym Pawłowskiego, które nie pełnią funkcji użytkowej, odnajdywałam poszczególne elementy wyobraźni o wyraźnie surrealistycznych źródłach: oniryczną nastrojowość, labiryntowość, rolę przypadku, muzyczność, mityzację, swobodne przekształcanie się form i przechodzenie z jednej w kolejną oraz ożywanie i zastyganie materii. Sięgając po fragmenty z dylogii *Sklepów cynamonowych* i *Sanatorium pod Klepsydrą*, zapiski Schulza i badania schulzologów, mogłam uczynić opis dzieł Pawłowskiego bardziej odczuwalnym. „Schulza nie interesuje materialny kształt świata, ile jego ukryty sens, walor emocjonalny, idea”¹⁰⁶, wobec czego analiza sztuki Pawłowskiego przez „schulzową” soczewkę, uwzględniającą jej związek z surrealizmem, wydaje się inspirującą.

Badania schulzologów i proza Schulza pomogły mi zinterpretować biomorficzny charakter dzieł Pawłowskiego, który sięga zarówno do tradycji surrealistycznej, jak i do współczesnych mu tendencji. Za Turowskim użyłam pojęć metafory i metonimii biomorficznych, które w praktykach artystycznych Pawłowskiego łączą się i tworzą niepowtarzalną jakość. W moich badaniach zaproponowałam nowy kod do interpretacji jego sztuki. Chciałam podkreślić, że oprócz racjonalistycznej postawy twórczej posiada ona aspekty bardziej emocjonalne, osadzone w myśli surrealistycznej.

W rezultacie uzyskałam odmienne spojrzenie na twórczość Andrzeja Pawłowskiego, które uwidacznia, że wyobraźnia twórcza nie może być sprowadzona do poziomu jednego wzorca, może wypowiadać się jednocześnie na różne sposoby. Kierują nią cechy zarówno fizyczne, jak i psychologiczne – wszystko zależy od tego, co twórca chce w danym momencie osiągnąć. Chciałabym zakończyć niniejsze rozważania trawestacją słów pochodzących z *Mityzacji rzeczywistości*: tak jak dla Schulza „rzeczywistość jest cieniem słowa”¹⁰⁷, tak dla Pawłowskiego rzeczywistość mogła być cieniem sztuki¹⁰⁸.

Przypisy

- ¹ Andrzej Pawłowski, *Inicjacje. O sztuce, projektowaniu i kształceniu projektantów*, Instytut Wzornictwa Przemysłowego, Warszawa 1987, s. 22.
- ² FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie dysponuje nagraniem o długości 6'45", dostępnym także w zasobach cyfrowych, <https://artmuseum.pl/pl/filmoteka/praca/pawlowski-andrzej-kinefomy>; dostęp: 12.06.2022. Za pomocą narzędzi historii sztuki nie da się określić intencji dedykacji Walacińskiego, niemniej jego gest otwiera pewne pola interpretacyjne.
- ³ A. Pawłowski, *Inicjacje*, dz. cyt., s. 22, 14.
- ⁴ Tamże.
- ⁵ Teksty były publikowane w latach 1950–1986. Autorami artykułów byli między innymi: Leszek Biernacki, Ryszard Bojar, Tadeusz Chrzanowski, Jerzy Garztecki, Elżbieta Grzegorzczak, Marcin Gutowski, Maria Hussakowska, Piotr Krasucki, Wojciech Krauze, Zbigniew Łagocki, Jerzy Madeyski, Andrzej Stanowski, Adam Wodnicki. Szczegółowy spis publikacji i opracowanie przedstawiłam w swojej pracy magisterskiej: Kinga Burek-Domżańska, *„Zamiana fikcji w fikcję i rzeczywistości w fikcję”. Surrealistyczne konteksty sztuki Andrzeja Pawłowskiego w optyce opowiadań Brunona Schulza*, Kraków 2022 [mps].
- ⁶ Urszula Czartoryska, *Przypadki plastyczne fotografii*, Wydawnictwo Audiowizualne i Filmowe, Warszawa 1965, s. 76–78; Adam Kotula, Piotr Krakowski, *Malarstwo, Rzeźba, Architektura*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1972; tychże, *Sztuka abstrakcyjna*, Wydawnictwo Audiowizualne i Filmowe, Warszawa 1973, s. 303; Piotr Krakowski, *Rzut oka na nowe prądy w malarstwie polskim w latach 1945–1960*, [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice*, red. Józef Dudkiewicz, t. 2, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 337, 340; Zbigniew Wyszyński, *Filmowy Kraków 1896–1971*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 254–257; Janusz Bogucki, *Sztuka Polski Ludowej*, Wydawnictwo Audiowizualne i Filmowe, Warszawa 1983, s. 169, 212, 215; Andrzej Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1990*, Interpress, Warszawa 1988 s. 100, 119; Alicja Kepińska, *Nowa sztuka: sztuka polska 1945–1978*, Wydawnictwo Audiowizualne i Filmowe, Warszawa 1981, s. 66–67, 113, 125, 167, 183–184, 195.
- ⁷ W czasopiśmie „Projekt” ukazało się dziesięć artykułów autorstwa: Janusza Boguckiego (1961, 1971), Szymona Bojko (1961, 1966), Włodzimierza Czachowskiego (1976), Marii Dziedzic (1987), Bożeny Kowalskiej (1987), Janusza Krupińskiego (1987), Mieczysława Porębskiego (1976) i Wiesławy Wierchowskiej (1969), a także wywiad: Andrzej Pawłowski – rozmowa z projektantem, „Projekt” 1973, nr 3, s. 30–33.
- ⁸ W czasopiśmie „Fotografia” ukazało się pięć artykułów: Urszuli Czartoryskiej (1957), Leszka Danilczyka (1986), Jerzego Garzteckiego (1966), Wojciecha Hudona (1969), niesygn. (1971).
- ⁹ W czasopiśmie „Kultura” ukazały się trzy artykuły autorstwa Marcina Gutowskiego (1975, nr 39, 40) i Magdaleny Hnidziewicz (1978, nr 12).
- ¹⁰ A. Pawłowski, *Inicjacje*, dz. cyt.
- ¹¹ Mieczysław Porębski, *Ikonosfera*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1972, s. 96; Pawłowski ceniał działalność badawczą Porębskiego jako historia sztuki, co było u tego artysty wyjątkiem (przyp. autorki).
- ¹² Tamże, s. 96.
- ¹³ U. Czartoryska, *Przypadki plastyczne fotografii*, dz. cyt., s. 59; też, *Abstrakcyjne fotogramy Andrzeja Pawłowskiego*, „Fotografia” 1957, nr 4, s. 164.
- ¹⁴ Janusz Krupiński, *Intencja i interpretacja Genesis Andrzeja Pawłowskiego*, Wydawnictwo ASP, Kraków 2001.
- ¹⁵ Jakub Kornhauser, *Całkowita rewolucja. Status przedmiotu w poezji surrealistycznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015, s. 39.
- ¹⁶ Tomasz Szerszeń, *Powinowactwo z wyboru*, [w:] *Przekleństwa wyobraźni*, katalog wystawy, Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków, 17 czerwca – 22 sierpnia 2010, red. Karolina Bujnowicz, Magdalena Ujma, Kraków 2010, s. 256, [za:] J. Kornhauser, *Całkowita rewolucja*, dz. cyt., s. 136.
- ¹⁷ Michał Głowiński, *Świadectwa i style odbioru*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, t. 21, nr 3, s. 10–11.
- ¹⁸ Krystyna Janicka, *Surrealizm*, Wydawnictwo Audiowizualne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 215–216.
- ¹⁹ Mieczysław Porębski, *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie*, Murator, Warszawa 1997, s. 32, 44.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ K. Janicka, *Surrealizm*, dz. cyt., s. 216–217.
- ²² Dorota Jarecka, *Surrealizm, realizm, marksizm*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 2021, s. 10.
- ²³ Anna Markowska, *Sztuka w Krzysztoforach. Między stylem, a doświadczeniem*, Kraków–Cieszyn 2000, s. 20.
- ²⁴ Andrzej Pawłowski 1925–1986, red. Jan Trzupek, Maciej Pawłowski, katalog wystawy, BWA Katowice 2002, s. 43.
- ²⁵ Jerzy Garztecki, *Andrzej Pawłowski, czyli zabawa*, „Fotografia” 1966, nr 3, s. 4.
- ²⁶ Produkcją filmu zajął się Zespół Autorów Filmowych „Prostu”. Kierownikiem produkcji był Konstanty Tarnowski, zdjęcia wykonywał Kazimierz Konrad, muzykę skomponował Adam Walaciński. Przy realizacji współpracowali: Zbigniew Hartwig, Stanisław Maszewski i Hanna Nawrocka. Materiał filmowy zachował się fragmentarycznie. FilMOTEKA Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie dysponuje nagraniem o długości 6'45", dostępnym także w zasobach cyfrowych.
- ²⁷ Jerzy Garztecki, *Andrzej Pawłowski*, „Ty i Ja” 1963, nr 6, s. 4.
- ²⁸ Bruno Schulz, *Exposé...*, cyt. za: Włodzimierz Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2017, s. 84.
- ²⁹ Jerzy Ficowski, *Regiony wielkiej herezji i okolic. Bruno Schulz i jego mitologia*, Pogranicze, Sejny 2002, s. 39.
- ³⁰ K. Janicka, *Surrealizm*, dz. cyt., s. 29–39.
- ³¹ André Breton, *Manifest surrealizmu (1924)*, [w:] *Surrealizm. Teoria i praktyka literacka. Antologia*, oprac. i przeł. Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976, s. 62.
- ³² J. Kornhauser, *Całkowita rewolucja*, dz. cyt., s. 36.
- ³³ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 91.
- ³⁴ A. Pawłowski, *Inicjacje*, dz. cyt., s. 10.
- ³⁵ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 92.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ Tamże.
- ³⁸ K. Janicka, *Surrealizm*, dz. cyt., s. 65.
- ³⁹ Tamże, s. 71.
- ⁴⁰ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 65–66.
- ⁴¹ Jerzy Jastrzębski, *Światopogląd prozy Schulza*, [w:] Bruno Schulz, *Opowiadania i wybór esejów*, oprac. Jerzy Jastrzębski, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 33.
- ⁴² Andrzej Pawłowski 1925–1986, dz. cyt., s. 130–214.
- ⁴³ Tamże.
- ⁴⁴ Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe. Sanatorium pod Klepsydrą*, red. Urszula Srokosz, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1985, s. 105.
- ⁴⁵ J. Jastrzębski, *Światopogląd prozy Schulza*, dz. cyt., s. 43.

- ⁴⁶ W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, dz. cyt., 103.
- ⁴⁷ A. Breton, *Manifest surrealizmu*, dz. cyt., s. 64.
- ⁴⁸ Bruno Schulz, *Zapiski krytyczne*, [w:] Schulz B., *Proza...*, dz. cyt. s. 468; [za:] W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, dz. cyt., s. 103.
- ⁴⁹ W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, dz. cyt., s. 102–103.
- ⁵⁰ Leszek Danilczyk, *Andrzej Pawłowski*, „Fotografia” 1986, nr 1, s. 4.
- ⁵¹ Tamże.
- ⁵² Tamże.
- ⁵³ B. Schulz, *Zapiski krytyczne*, dz. cyt., s. 468; [za:] W. Bolecki, *Wenus z Drohobycza*, dz. cyt., s. 103.
- ⁵⁴ Wielość znaczeń, wytwarzania sensów zostanie rozwinięta w następnym rozdziale, głównie na przykładzie cyklu *Genesis* (przypis autorki).
- ⁵⁵ B. Schulz, *Edzio*, [w:] *Sklepy cynamonowe*, dz. cyt., s. 259–260.
- ⁵⁶ Tamże, s. 13.
- ⁵⁷ J. Garztecki, *Andrzej Pawłowski*, dz. cyt., s. 60.
- ⁵⁸ Tamże.
- ⁵⁹ Tamże, s. 5.
- ⁶⁰ Monika Kozień, *Fotografia jako przyjemność szybkiego spełnienia rezultatu, czyli Andrzej Pawłowski w fotograficznym labiryncie*, [w:] *Przekraczając medium. Andrzej Pawłowski 1925–1986*, red. Anna Borowiec, Magdalena Piłakowska, katalog wystawy, Galeria Piekary, Poznań 2012, s. 17–19.
- ⁶¹ *Andrzej Pawłowski 1925–1986*, dz. cyt., s. 158–159.
- ⁶² Dorota Łuczak, *Fotochemiczne obrazy Andrzeja Pawłowskiego*, [w:] *Przekraczając medium*, dz. cyt., s. 60.
- ⁶³ *Andrzej Pawłowski 1925–1986*, dz. cyt., s. 161–165.
- ⁶⁴ Andrzej Turowski, *Biomorfizm w sztuce XX wieku. Między biomechaniką a bezformiem, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2019, s. 8.
- ⁶⁵ Tamże, s. 7.
- ⁶⁶ Tamże, s. 8.
- ⁶⁷ Tamże, s. 325.
- ⁶⁸ Marek Chlanda, *Wspomnienia o Andrzeju Pawłowskim*, [w:] *Andrzej Pawłowski 1925–1986*, katalog wystawy, czerwiec 1997, Starmach Gallery, Kraków 1997, s. 13; Jerzy Madeyski, *Wstęp*, [w:] *Andrzej Pawłowski. Katalog wystawy*, Galeria Sztuki Współczesnej w Cieszyń, maj–czerwiec 1987; Marta Smolińska, *Hąptyczność organicznych form: Hans Arp a Sztuka Polska 2. połowy XX i początku XXI wieku*, [w:] *A-Geometria. Hans Arp i Polska*, katalog wystawy, Poznań 2017, s. 144; Marta Smolińska, *Andrzej Pawłowski. Absolutny słuch nowoczesności*, [w:] *Andrzej Pawłowski. Paradygmaty nowoczesności*, katalog wystawy, Sopot 2014, s. 13.
- ⁶⁹ Wojciech Owczarski, *Miejsce wspólne, miejsce własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 52–53.
- ⁷⁰ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz. cyt., s. 28.
- ⁷¹ Jerzy Jastrzębski, *Schulz*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1999, s. 136–139.
- ⁷² Jan Trzupiek, *Wstęp*, [w:] *Andrzej Pawłowski 1925–1986*, dz. cyt., s. 17.
- ⁷³ M. Kozień, *Fotografia jako przyjemność...*, dz. cyt., s. 21; L. Danilczyk, *Andrzej Pawłowski*, dz. cyt., s. 4.
- ⁷⁴ Metonimiczne podejście do biologizmu w sztuce powojennej pojawia się w studiach nad samym ciałem i jego materią (np. Kantor, Maziarska), ale również w bezpośrednio w odcisku ciała, co Turowski ukazał w analizie biologizmu w twórczości Aliny Szapocznikow (A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce...*, dz. cyt., s. 234).
- ⁷⁵ Adam Sobota, *Wstęp*, [w:] *Andrzej Pawłowski. Genesis*, katalog wystawy, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała, 25 marca – 24 kwietnia 1997, s. 5.
- ⁷⁶ *Andrzej Pawłowski. Twórczość plastyczna 1948–1978*, katalog wystawy, Pawilon wystawowy, pl. Szczepański 3a, Kraków, luty 1978, s. 15.
- ⁷⁷ A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce...*, dz. cyt., s. 285–294.
- ⁷⁸ Tamże, s. 289–291.
- ⁷⁹ Wiesław Borkowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwo Audiowizualne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 36.
- ⁸⁰ A. Turowski, *Biomorfizm w sztuce...*, dz. cyt., s. 292.
- ⁸¹ Tamże, s. 117.
- ⁸² A. Pawłowski, *Inicjacje*, dz. cyt., s. 10.
- ⁸³ Tamże, s. 6.
- ⁸⁴ Tamże, s. 9.
- ⁸⁵ Tamże, s. 65.
- ⁸⁶ Tamże, s. 60.
- ⁸⁷ Wojciech Owczarski, *Miejsce wspólne...*, dz. cyt., s. 62–63.
- ⁸⁸ Artur Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz. cyt., s. 23–24.
- ⁸⁹ Agata Bielik-Robson, *Dwa ciała Schulza*, „Schulz/Forum” 2022, nr 19–20, s. 26–35.
- ⁹⁰ Bruno Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] Bruno Schulz, *Proza*, przedmowa: Artur Sandauer, oprac. Jerzy Ficowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 445.
- ⁹¹ Tamże, s. 445.
- ⁹² Tamże.
- ⁹³ A. Pawłowski, *Inicjacje*, dz. cyt., s. 16.
- ⁹⁴ A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana...*, dz. cyt., s. 25.
- ⁹⁵ Tamże, s. 24.
- ⁹⁶ Tamże.
- ⁹⁷ Wojciech Hudon, *Pejzaż ludzki*, „Polska” 1969, nr 6; J. Krupiński, *Intencja i interpretacja...*, dz. cyt. s. 35.
- ⁹⁸ Artur Sandauer, *Bóg, Szatan, Mesjasz i...?*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979. Wcześniej przekład ten ukazał się w „Literaturze na Świecie” 1974, nr 3, [za:] J. Krupiński, *Intencja i interpretacja...*, dz. cyt., s. 35–36.
- ⁹⁹ A. Sobota, *Wstęp*, dz. cyt., s. 7.
- ¹⁰⁰ Tamże.
- ¹⁰¹ Mieczysław Porębski, *Andrzej Pawłowski*, [w:] *Andrzej Pawłowski*, katalog wystawy, Galeria Krzysztofory, Kraków 1988.
- ¹⁰² Tamże.
- ¹⁰³ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, dz. cyt., s. 62.
- ¹⁰⁴ Tamże.
- ¹⁰⁵ W powyższych badaniach świadomie pominęłam aspekt przedmiotów surrealistycznych oraz figurze manekina (samego w sobie), w sztuce Pawłowskiego, ponieważ temat ten jest na tyle ważny i interesujący, że zasługuje na osobne opracowanie. Uważam, że podejście do koncepcji przedmiotu surrealistycznego w sztuce Pawłowskiego wymaga szerszego komentarza niż wypowiedź Marty Smolińskiej, że *Stymulatory wrażeń nieadekwatnych* eksplikują po swojemu zabieg zastosowany w dziele *to nie jest fajka*; Marta Smolińska, *Hąptyczność poszerzona. Zmysł dotyku w sztuce polskiej drugiej połowy XX i początku XXI wieku*, Universitas, Kraków 2020, s. 10.
- ¹⁰⁶ J. Jastrzębski, *Światopogląd prozy Schulza*, dz. cyt., s. 32.
- ¹⁰⁷ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, dz. cyt., s. 445.
- ¹⁰⁸ „Polem sztuki jest przekształcanie fikcji w fikcję i rzeczywistości w fikcję”; A. Pawłowski, *Inicjacje*, dz. cyt., s. 14.