

ALEKSANDRA
MELBECHOWSKA-LUTY

Harmonia mundi

Kilka refleksji o obrazowaniu Stanisława Fijałkowskiego

W 2003 roku odbyła się w Muzeum Narodowym w Poznaniu wielka retrospektywna wystawa dzieł Stanisława Fijałkowskiego, na której zgromadzono 367 obrazów, kilkadziesiąt rysunków i 45 grafik komputerowych.¹ Ten imponujący pokaz obejmujący 55 lat pracy twórczej, stał się świadectwem dochodzenia artysty do własnych wyborów, uobecnił i unaoczniał *summę* dokonań współczesnego malarza, samoistość jego sztuki podlegającej ciągłym metamorfozom, stale zaskakującej, zmiennej, zawsze poszukującej, „prostej” i wyrafinowanej zarazem. Ekspozycję otwierały prace najwcześniejsze: martwe natury, obrazy aranżowane kubistycznie, imaginacyjne wizerunki poetów, *Macierzyństwo*, inspirowana sztuka Picassa *Kobieta z pajakiem*, kompozycje z chmurą; następnie przewijały się ciągi płócien z kulami, skrzydłami, „figurami” abstrakcyjnymi oraz dzieła naznaczone szczególną poetyką i metaforą: *Autostrady*, studia tal-mudyczne, epitafia dla zmarłych osób, prace z lat stanu wojennego i wreszcie przedstawienia „żywej geometrii” i krystalicznie czyste *Obrazy dla Walerii*, a także liczne akwarele, akryle, oleje malowane na przełomie XX i XXI wieku.

Stanisława Fijałkowskiego ukształtowało środowisko łódzkie i jego wywodząca się z dwudziestolecia międzywojennego awangardowa tradycja. Uważamy to określenie za w pełni zasadne, ponieważ to, co w jakiejś epoce zaistniało jako nowe, kontrowersyjne, rewolucyjne, po pewnym czasie wchodzi do kanonu sztuki i zaczyna funkcjonować jako kolejne ogniwo tradycji. Twórcy będący animatorami nurtów awangardowych, a zwłaszcza ich następcy, którzy stawiali sobie nowe pytania, podlegali stale konieczności odnowy; w ten sposób innowacja stawała się warunkiem egzystencji sztuki, artysta zaś – synonimem innowatora. Fijałkowski studiował w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Łodzi w latach 1946-1951. Był uczniem Stefana Węgnera, Ludwika Tyrowicza (w jego pracowni uzyskał dyplom z grafiki) i przede wszystkim Władysława Strzemińskiego, artysty wielkiego talentu, rzetelności i bezkompromisowości, animatora życia artystycznego, twórcy teorii unizmu, autora fundamentalnych książek: *Teoria widzenia* i *Kom-*

pozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego (napisanej wspólnie z Katarzyną Kobro). Jego nieprzećiętna umysłowość i osobowość odcisnęły piętno na środowiskach Wilna, Krakowa, Warszawy i Łodzi i wywarły istotny wpływ na układ sił w plastyce dwudziestolecia międzywojennego. Strzemiński był mistrzem, koryfeuszem, promotorem wielu młodych artystów, także Stanisława Fijałkowskiego, który zawsze wyrażał się o nim z szacunkiem, podziwem i wdzięcznością.

Tu na marginesie warto przypomnieć, że licznych twórców, którzy mieli wielkich poprzedników, dotyka pewien syndrom – charakterystyczny zespół objawów nazwanych przez Harolda Blooma „lękiem przed wpływem” przejawiającym się w stosunku ucznia do mistrza (a słowo „wpływ” już u św. Tomasa z Akwinu znaczyło „posiadanie władzy nad kimś innym”). Młody artysta, pisarz, muzyk, u progu życia wchodzi zwykle w obszar już ukształtowany przez innych; taki twórca (u Blooma: poeta) jest często „skazany na to, by poznać swoje najgorętsze tęsknoty poprzez świadomość istnienia *innych jaźni*” i sam odnajduje siebie w cudzym *ingenium*. Dla niego nawet ci mistrzowie, którzy dawno umarli, na inny sposób ciągle jeszcze żyją, budząc zachwyt, ale i lęk, poczucie zagrożenia własnej autonomii.² Niektórzy artyści nie potrafią wyzwolić się z tego „uwięzienia”, inni zaś po okresie terminowania wybijają się na niepodległość, tym bardziej że zasób i stan środków artystycznych nieustannie się zmienia.

Fijałkowski uniknął pułapki „lęku przed wpływem”. W latach młodości świadomie przyswoił sobie lekcję łamanej perspektywy kubizmu oraz conceptów polskiej awangardy poszukującej nowych wartości „czystej formy” opartej na wyrafinowanej grze układów plastycznych, wszelako z biegiem lat skutecznie sprawdzał swoją siłę w coraz to innych mutacjach indywidualnego obrazowania wywiedzionych z poszukiwania własnej prawdy, z wiedzy, intuicji, przeżycia intelektualnego i duchowego, a także wewnętrznego nakazu moralnego i poczucia spraw ostatecznych. Lata 1951-1956, kiedy to sztukę usiłowano zdominować politycznie i wpasować ją w doktrynę ideologiczną, uważał właściwie za stracone. Samookreślił się około 1960 roku. Strzemiński, który prowadził na łódzkiej uczelni zajęcia z historii sztuki, zasad formy i kompozycji, grafiki funkcjonalnej i projektowania przestrzennego, był dlań niekwestionowanym autorytetem. Do czasu. W 1948 roku Fijałkowski namalował *Pejzaż morski* będący wyraźnym śladem, a nadto wierną pamiątką unistycznej koncepcji swego nauczyciela, natomiast dużo później, bo w 1980 roku, poświęcił jego pamięci zupełnie inne płótno: *Hommage à Władysław Strzemiński*, w którym podjął osobisty dialog z dawnym mistrzem. Po latach przypominał czas studiów i powiedział o nowych fascynacjach i impulsach, które odmieniły jego malarstwo. Strzemiński podkreślał rolę świadomości, ale wykluczał

intuicję i odcinał się od metafizyki. To on „nauczył mnie precyzji budowania obrazu, odpowiedzialności za formę i szacunku wobec racjonalnych motywów działalności twórczej. Tym zasadom pozostałem wierny do dziś. Zdałem sobie jednak sprawę, że w sztuce ważne są nie tylko przesłanki racjonalne. Wytłumaczalne. Iść dalej w kierunku, który wskazywał Strzebiński, za niewątpliwie szczytowymi osiągnięciami unizmu, było niepodobna, bo dalej mogło być tylko dalsze lub bliższe powtarzanie. W tym miejscu szczególnie dla mnie inspirujące okazały się prace Carla Gustava Junga na temat symboli, mitów, nieświadomości indywidualnej i kolektywnej. Psychoanaliza, której wpływ jest tak bardzo widoczny w twórczości surrealistów, otworzyła przede mną możliwości spotęgowania procesów twórczej wyobraźni. Od Strzebińskiego nauczyłem się więc logiki konstruowania obrazu, od Junga – zrozumienia, czym może być symbol w malarstwie, i uświadomiłem sobie, jak wielka i bogata jest psychika człowieka i jak sztuka może pomóc w jej penetracji. To połączenie Strzebińskiego i Junga wydawało mi się frapujące i niezwykle, kryjące wiele niespodzianek, otwierające nową drogę dla twórczej inicjacji. Strzebiński wymagał wyłącznie formy jednoznacznej; w moim malarstwie próbuję konstruować formę, która jest wieloznaczna.”³ W ten sposób Fijałkowski nie ograniczył się do zagadnień czysto teoretycznych czy estetycznych, przekroczył zastane autorytety, ustalił zasadę własnego widzenia, a zarazem wszystkie swoje wysiłki skupiał na prowadzeniu myśli.

W liście przesłanym mi w 1996 roku artysta dodał jeszcze kilka uwag o rozumieniu sztuki abstrakcyjnej. Napisał wówczas, że wbrew postulatowi zgłaszanemu przez europejską awangardę o uwolnieniu się od jakichkolwiek przedstawień i znaczeń „Intuicyjnie wiedziałem, że abstrakcyjna forma malarska nie jest jednak pozbawiona znaczeń i daje się interpretować. Dlatego zainteresowała mnie forma jako symboliczny wyraz treści zawartych w doświadczeniu indywidualnym i zbiorowym ludzkości. To naturalnie znaczyło, że obok Strzebińskiego moim mistrzem stał się z jednej strony Jung, a z drugiej Kandinsky; nie można też było przejść obojętnie obok doświadczenia surrealistycznego w poezji i malarstwie. Dlatego moja twórczość wychodzi od jakiejś tradycji konstruktywistycznej, ale obejmuje też doświadczenie ekspresjonizmu i nadrealizmu.” Artysta przypomniał, że wystawia obrazy razem z konstruktywistami, geometrystami, nadrealistami, metaforystami, a nawet „romantykami”, „co wcale nie powinno dziwić. [Jednak] akcentuję nie tyle uczuciowe aspiracje i sposób działania, ile związki formy tych obrazów z nieświadomością, poprzez stosowanie formy otwartej, a nie jednoznacznej (ilustracyjnej) i nadanie jej charakteru symbolicznego. Moje obrazy są, najogólniej wyrażając się, medytacyjne. Są one próbą dostrzeżenia za trywialnością życia rzeczywistości subtelniej-

szej, duchowej, otwierania się na nią poprzez wolny, spontaniczny gest i pobudzoną wyobraźnię”.⁴

O sztuce Fijałkowskiego napisano wiele artykułów, esejów, wstępów do katalogów, a on sam udzielał też wywiadów i opublikował wiele tekstów, w których objaśniał sens swojej twórczości i opowiadał o inspiracjach czerpanych ze światowego dziedzictwa kulturowego. Wiadomo, że uzyskał świetne przygotowanie teoretyczne i filozoficzne, dogłębnie poznał m.in. sztukę i myśl Paula Klee, Juana Miró, Pieta Mondriana, Kazimierza Malewicza, Wassilego Kandinskiego, którego teksty tłumaczył: *Punkt i linia a płaszczyzna* i *O duchowości w sztuce*; spolszczył też *Świat bezprzemiutowy* Malewicza (przekład jeszcze nieopublikowany). Nieustannie żywi się myślą filozoficzną, antropologią kultury (bliski jest mu Mircea Eliade), wyobraźnią literacką, mitologią, tradycją judeochrześcijańską, Biblią, Talmudem, Kabałą, nawiązuje do pierwiastków duchowości dalekowschodniej, m.in. kaligrafii złożonej z symbolicznych znaków zapisywanych płynną, niesymetryczną kreską.

Pociąga go też magia liczb, owych podstawowych pierwiastków porządkujących przestrzeń Ziemi i kosmosu. Ich potęgą wyraża siłę wszechświata i ludzkich idei. Poszczególne liczby stanowią symboliczne odpowiedniki m.in. absolutu, nieskończoności, centrum bytu, twórczej prasiły, aktywnej zasady istnienia, dnia, światła, objawienia (liczba 1); elementu żeńskiego, nocy i śmierci, przejścia między jednym a drugim stanem, między *sacrum* a *profanum* (liczba 2); inkarnacji ducha w materii, bóstwa, świętości, nieba, Słońca, ognia, czynnika męskiego, natchnienia, szczęścia, medytacji (liczba 3); rozumu, logiki, pełni, treści, woli, mądrości, sprawiedliwości, tolerancji, materii, czterech stron świata, pór roku, żywiołów, temperamentów (liczba 4); kosmosu, stworzenia, czasu, przestrzeni, boskości, równowagi, spokoju, porządku i doskonałości (liczba 7). Sam artysta potwierdził, że „Największy wpływ na moją sztukę mają: filozofia, religia, metafizyka, nauka o symbolach. Jeśli chodzi o inne dziedziny, to dużą rolę, choć nie bezpośrednią, odgrywa muzyka, której dużo słucham i nagrywam. Czasem nieuświadomione myśli, które pojawiają się podczas słuchania muzyki, nieoczekiwanie owocują w obrazach”.⁵ Tak wyposażony w doświadczenia przekazywane przez pokolenia Fijałkowski tworzy sztukę, która jest szczególnie formą filozofowania, dotyczącą tego, co niedotykalne, niewidzialne, przezroczyście, i stawia pytania, które, podobnie jak pytania filozofii, są zawieszone poza czasem.

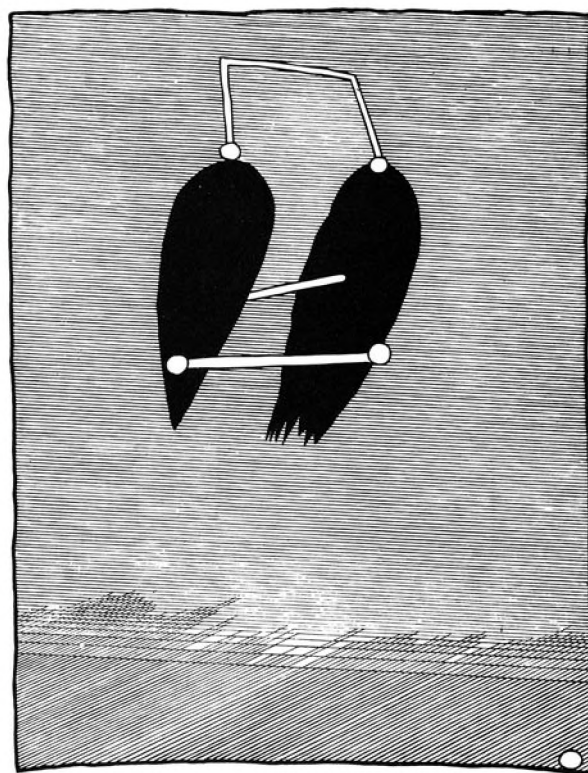
Dzieje wszelakich kunsztów wskazują, że od najdawniejszych czasów artyści mieli do dyspozycji ogromny zasób, swoisty „magazyn” wędrujących przez wieki motywów, toposów, archetypów wzajem się przenikających i integrujących w swojej genetycznej wspólnocie. Pisał o tym Cyprian Norwid. Analizując



Stanisław Fijałkowski *Autostrada XIII* olej 1974



Stanisław Fijałkowski *Granatowa szarfa* olej 2001



Stanisław Fijałkowski *Na śmierć kardynała* linoryt 1981

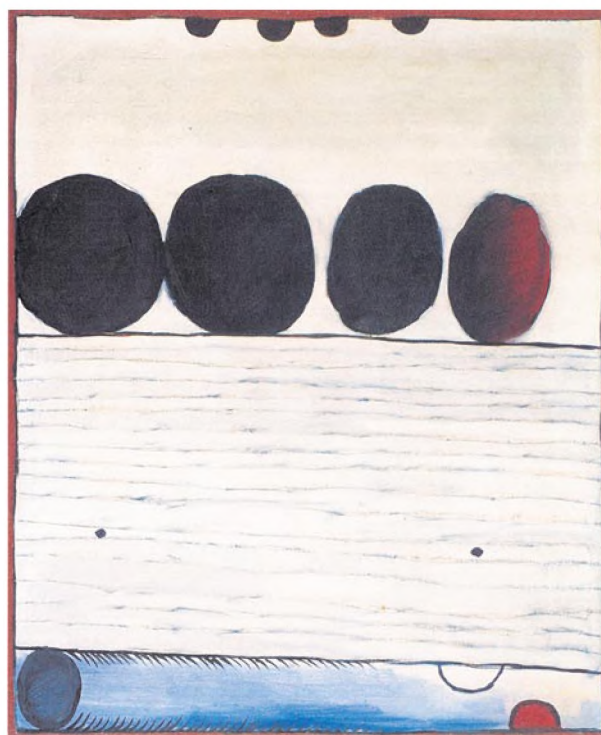
Aleksandra Melbechowska-Luty • HARMONIA MUNDI



Stanisław Fijałkowski *Pejzaż morski* olej 1948



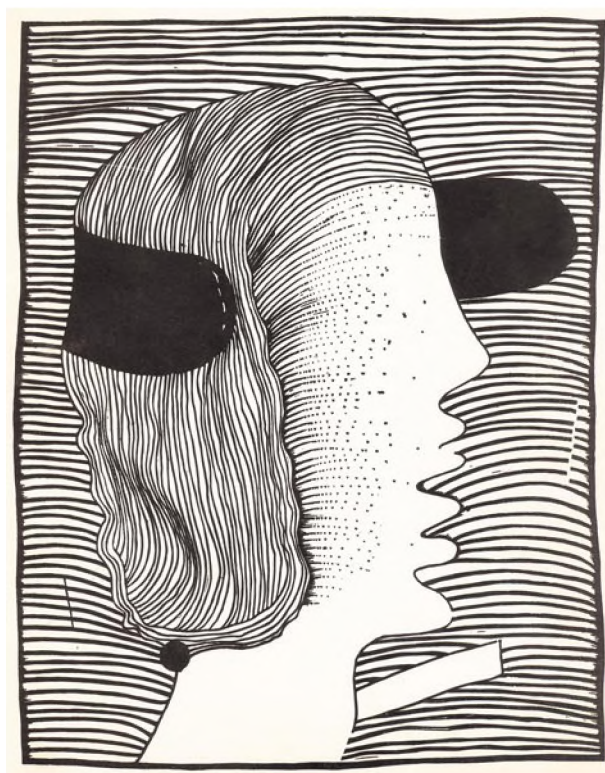
Stanisław Fijałkowski grafika komputerowa 2001



Stanisław Fijałkowski *Krew Abła* olej 1967



Stanisław Fijałkowski *Obraz dla Walerii* akryl 1992



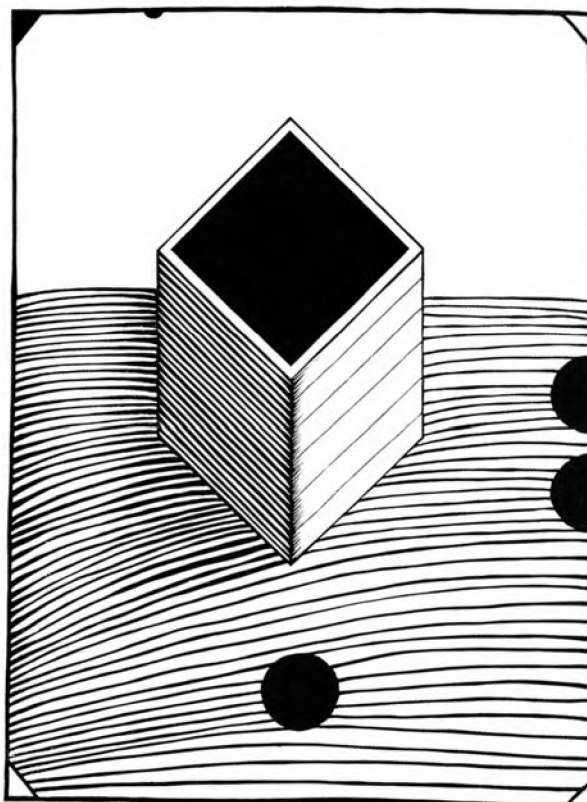
Stanisław Fijałkowski *Piękny prawdomówny* linoryt 1973



Stanisław Fijałkowski grafika komputerowa 2002



Stanisław Fijałkowski *Kubistyczna martwa natura z głową murzyna olej 1948*



Onion eps. d'art I Stanisław Fijałkowski 2002

Stanisław Fijałkowski grafika komputerowa 2002

genezę powstania różnych sztuk i rzemiosł, poeta sięgał do pierwocin, do źródeł arcyzmu, szukał „prototypów formy” i tropił ich „wygłos pierwszy”. Uważał, że już te pierwotne załączki arcyzmu miały znaczenie symboliczne i były wszystkim ludom przynależne. Sądził, że wszelkie sztuki są pokrewne, „wzajemnie są sobie zaręczone”, duchowo pojednane. Ich geniusz, piękno i rozwój są rezultatem wyteżonej pracy, dziełem rąk i umysłów ludzkich, wszelako u swych praźródeł wykwiwały przede wszystkim „z twórczego Słowa [...]”, a więc ich pierwogłosy i pierwokszałty były dziełem boskiego Objawienia”.⁶ Jednak szeroko dostępna wiedza o tym bogactwie symboli (które są uzmysłowionymi archetypami) rodzi też pewne niebezpieczeństwa. Uporczywe nawiązywanie, powtarzanie i przekształcanie tradycyjnych motywów obrazowych, jak też przywłaszczanie przez artystów rozmaitych „materiałów wizualnych” sprawia, że owe „powtórki z przeszłości” często zmieniały ikoniczne bogactwo w repertuar „pustych form”, zwietrzałych stereotypów, nic nieznaczących gestów, bo nie każdy cytat z dzieła innego sztukmistrza pociąga za sobą przeniesienie znaczeń lub odkrywanie ich na nowo⁷ (choć i tak się zdarza, jeśli taki zabieg jest świadomy, zamierzony lub składany w hołdzie innemu twórcy). Skaza eklektycznych, rutynowych powtórzeń w najmniejszym stopniu nie dotyczy Stanisława Fijałkowskiego. Ikonosfera jego dzieł odwołująca się do używanych od tysiącleci „prototypów formy” (np. trójkąta czy koła) jest indywidualnym wyborem i gestem artysty wciąż wypełnianym nową treścią, zarówno w warstwie semantycznej, jak i plastycznej.

Dzieła Fijałkowskiego wyróżnia osobliwy idiom znaków (form, kształtów, „częstek elementarnych”), które są figuracjami abstrakcyjnymi, i to one nieskończoną ilością kombinacji organizują płaszczyzny obrazów, a ich zasada geometryczna przenika się i scala z formami antropomorficznymi i biomorficznymi wyprowadzonymi ze świata organicznego. Te ruchliwe ciągi często przemieszczają się w różnych ujęciach z obrazu na obraz, pojawiają się i znikają, zaświadczać o wiecznych „obrotach rzeczy”. Nie wiemy do końca, czym (kim?) są, w jakim wymiarze istnieją, czy są realnymi częstkami świata, kosmosu, *universum*, czy tylko złudzeniem lub może odbiciem platońskich idei? Wszystko tu jest wieloznaczne, niedopowiedziane, nie do końca zdefiniowane, dlatego zrazu trudno dociec ukrytego sensu kompozycji, które są ewokacją podświadomych emocji twórcy; można się w nie tylko wczytać, wsłuchać, po swojemu odczuć, co tkwi w obrazach i grafikach opatrzonych poważnymi, enigmatycznymi bądź przekornymi tytułami: *Inseminacja*, *Wielki Immanuel*, *Krew Abła*, *Anioł morski*, *Nagle pojawienie się Beatrycze*, *Załączki*, *Cofnij się siedem kroków*, *Siedem zapomnianych dobrych uczynków*, *Dom 7 matek*, *Orion*, *Piękny prawdomówny*.

Fijałkowski wielokrotnie podkreślał, że obraz bez widza jest martwy, nic nie znaczy, że dzieło powinno

mieć formę otwartą, uzupełnianą wyobraźnią oglądającego, dlatego pragnie skierować go do źródeł jego własnej jaźni. Nie wskazując gotowych rozwiązań, chce mu pokazać swój sposób budowania świata, a zarazem wyrwać z uśpienia, w jakim pograża go codzienna egzystencja. Odbiorca wyposażony jest we własną autonomiczną wyobraźnię, którą można uruchomić za pomocą skojarzeń, a często tak się zdarza, że to właśnie on zauważy coś szczególnego, czego nie spostrzegł sam twórca, a co jest skutkiem o wiele większej dynamiki intuicyjnego działania niż działania racjonalnego.

Tajemnicze znaki Fijałkowskiego, w których tak wspaniale objawia się właściwy mu „smak detalu”, wznoszą się, krążą, wchodzą w interakcje bądź tkwią nieruchomo wpisane w gładkie płaszczyzny lub w poziome, pionowe czy przekątne podziały stanowiące konstrukcyjny rdzeń kompozycji. Z powierzchni obrazów i grafik wyłaniają się, przenikają, odbijają jak echo i „patrzają na siebie” koła, kule, elipsy, sześciany, trójkąty, walce, stożki, taśmy, smugi, pasy, obręcze, łuki, krople, pola kropek i kresek, cyfry, obłe, płynne, przelewające się formy, a także głowy, profile, skrzydła, sylwetki aniołów, kosmate trawy oraz, zaznaczane umowną linią horyzontu, zarysy pejzaży z lekkim niebem i ciężko „dyszącą” ziemią. Owe niezliczone „prefiguracje” poddane są swoistym rytmom czasoprzestrzennym, w których zawarty jest element powtarzalności; artysta uważa, że rytm może pojawiać się w postaci naocznie danych wielkości, barw, faktur czy kierunków lub jako prosty moduł formy o niewielkim ładunku dynamicznym. Natomiast „Rytmiczne zróżnicowanie formy oparte o kontrasty działa silniej emocjonalnie i rozwija większą dynamikę czasową oraz przestrzenną. Poprzez rytm płaszczyzna obrazu przekracza jego fizyczny wymiar, a kompozycja nabiera otwartego charakteru. Rytm umożliwia również wprowadzenie czasu w inny sposób, niż czynią to spojrzenia oglądającego oka”.⁸ Łamane płaszczyzny, linie, kształty, barwy pojawiające się w dziełach Fijałkowskiego zawsze coś znaczą i nic do rzeczy nie mają tu tezy o dewaluacji, inflacji logocentryzmu (metafizyki znaku), które przewijają się w myśli filozoficznej, m.in. w teorii dekonstrukcji Jacques’a Derridy, który pisał, że semantykę znaku i jego archaiczny sens należy kategorycznie odrzucić (także w sferze języka), bowiem jest on odmienny od przedmiotu i jedyną rzeczywistością, o której mówi, jest on sam.⁹

Podobnie jak Roman Ingarden Stanisław Fijałkowski rozróżnia dwoistą naturą dzieła sztuki, jego przedmiotową materialność oraz duchowość zawartą w warstwie przedstawieniowej. Wie, że „ciało” obrazu jest fundamentem bytowym, na którym wyrasta koncepcja intencjonalna realizowana w akcie percepcji estetycznej i wyobrażeniowej. Naciągnięte na drewniane krosno płótno, czyli podobrazie, jest „rzeczą”, fizycznie istniejącym przedmiotem, ową pierwszą,

arystotelesową „substancją” przygotowaną na przyjęcie formy – malunku, który staje się właściwym przekazem ikonicznym, nową jakością, powtórnym „stwarzaniem świata” zaświadcującym o postawie artysty, imperatywach jego twórczego działania.¹⁰

Esencja sztuki Stanisława Fijałkowskiego zasadza się na niezawodnej wprawności jego ręki, mistrzostwie rylca i pędzla, owej tak upragnionej przez wielu twórców *première qualité* i na koncentracji władzy ducha, a więc na jedności *corporis et animae*. Zarazem w jego dziełach rysują się pozorne antynomie – z jednej strony racjonalistyczny rygor budowania formy, z drugiej zaś poryw własnych emocji sterowanych impulsami podświadomości, intuicji i, przynależnego wszystkim ludziom, głosem pierwotnego człowieczego instynktu. Spośród wielu znakomitych obrazów przypomnijmy tu kilka cykli. Naprzód pochodzące z lat 1972-2000 *Autostrady*, gęste, nasycone intensywnym kolorem dynamiczne kompozycje z pasmami dróg przecinającymi strome połacie ciężkiej ziemi, traktów, które nie są szlakami komunikacyjnymi dla samochodów, lecz metaforami mistycznego wznoszenia się ku górze, świadectwem tęsknoty do nieskończoności lub nowoczesnym wyobrażeniem opartej o niebo drabiny Jakubowej, po której chodzą aniołowie. Następnym cyklem były cięte „graficzną” siatką cienkich kresek *Studia tamudyczne* (z lat 1978-1991) o wibrującej, często monochromatycznej gamie barwnej, a jeszcze innym malowane w latach dziewięćdziesiątych *Obrazy dla Walerii*, arcydzieła skupienia i ciszy poświęcone żonie artysty, jego przyjaciółce, powierniczce, opiekunce, osobie wszystko rozumiejącej, najmądrzej i najczulej wspierającej. Nieocenionej, niezbędnej. W tych płótnach Fijałkowski chciał „zrealizować pragnienie ograniczenia formy do niezbędnego minimum”,¹¹ i tak konsekwentnie stworzył, ujęte w delikatne obramienia, niezwykle oszczędne, przestrzenne obrazy roziskrzane jasnymi barwami, ożywione jedynie gradacją pigmentów i akcentami wtopionych w tło prostych, ale wymownych „znaków”. Płaszczyzny płócien, które zrazu wydają się puste, po chwili zaczynają pulsować wewnętrznym światłem, mienić się odcieniami żółci, różu, błękitu, przetartych zieleni, lekko spopielonych szarości i bieli. Wszystkie są w osobiwy sposób „nastrojone muzycznie”, polifonicznie i kontrapunktowo, dzięki czemu ich czyste pola emanują subtelnym dźwiękiem obrazu wskazującym na pełny słuch kolorystyczny Stanisława Fijałkowskiego.

W 1937 roku Tytus Czyżewski opublikował *Wiersz o malarstwie*, który niejako koresponduje z dziełami autora *Autostrad*.

Malarstwo jest harmonią
Wyszukanych gam kolorów,
Które żyją w oczach malarza
Jak żyje obłok na niebie.
[...]

Malarstwo jest muzyczną rozkoszą
Tomów najrzadszych, najprostszych,
Z których malarz tworzy obraz świata.
Łączy na powierzchni płótna
Najrzadsze, najprostsze harmonie
Podobnie
Jak je łączy w swoim potężnym
Bogactwie
Niezbadała dla ludzi harmonia
Przyrody.
A malarz dźwięki, tony i formę,
Wybiera
Z bogatego ogrodu kwiatów
I tworzy świat nowy
Na swym płótnie
Świat wewnętrznej harmonii,
Którą odczuwa i która
W nim żyje¹²

Harmonia mundi. To pojęcie może być hasłem określającym sztukę Fijałkowskiego, który w zgodzie ze sobą rozpoznaje zarówno wszelkie aspekty rzeczywistości, jak i własne życie wewnętrzne z całym jego bagażem doświadczeń i wiedzy. W 1973 roku Urszula Czartoryska – autorka bardzo wysoko przez artystę cenniona – napisała o nim: „Świat jest spójny jako całość i tak go zapewne wrażliwość malarza odbiera. Organiczność i geometria lub lot w przestrzeni i płaskość – to po prostu aspekty tego samego, jedno jest uzupełnieniem drugiego. Jednocześnie artysta zdaje się rozpatrywać także i dychotomiczną strukturę zjawisk: fakt, że każde zjawisko ma negatyw, przeciwieństwo, lustrzane odbicie. Noc i dzień, owocowanie i śmierć, żywioł męski i żeński, ogień i woda – te podstawowe pojęcia zrodziły się u źródeł myślenia, a zatem i kultury ludów prehistorycznych; jak twierdzą antropologowie, takie rozumowanie oparte na parach przeciwieństw było rozumowaniem pierwotnym, zanim przemieniło się w dyskursywne. Fijałkowski podejmuje świadomie takie widzenie świata”.¹³

Jednak wpisywana w obrazy „harmonia świata” bywa zakłócana różnymi okolicznościami: ciężarem egzystencji, niepokojami, traumatycznymi przeżyciami, owym Heideggerowskim dramatem „bycia w czasie”. Artysta odcina się od wielu przejawów współczesnego życia, od tak zwanej kultury masowej, jej wulgarności i trywialności, od mediów, reklamy, cynicznych gier politycznych, zdegradowanych wartości i „hipermarketów sztuki”. W 1996 roku, na wystawie rysunków i grafik eksponowanych w Nieborowie, pokazał swój przejmujący studyjny film (pokrewny, jak sądzę, stylistyce ekspresjonizmu niemieckiego). Zatrzymał w nim miejski pejzaż Łodzi – stare kamienice, wnętrza, podwórka, wykadrowaną przestrzeń cmentarza i postacie ludzi zajętych powszednimi czynnościami. W jednej z sekwencji utrwalił wątek autobiograficzny, moment,

kiedy to z furią drze i depcze gazety. Bywały takie okresy, kiedy *fata* kierowały go ku sprawom bieżącym, wydarzeniom, które intensywnie przeżywał i rejestrował w sposób – jak zawsze – metaforyczny i kontemplacyjny. W 1968 roku poruszył go *exodus* Żydów wydolonych z Polski i fala wystąpień studenckich; później dedykował abstrakcyjne prace wypadkom z początku lat osiemdziesiątych, m.in. kompozycje: *Chorałgiewka i deszcz*, *Brama do...*, *Manipulacje*, *Stawianie pytań* oraz kolejno numerowane płótna i rysunki zatytułowane *W stanie wojennym*, często utrzymywane w ciemnej gamie barwnej, oznaczane motywami krat, wrót, kurtyn, a po śmierci księdza Jerzego Popiełuszki – czarnymi szarfami. W 1981 roku wykonał linoryt *Epitafium dla górników* (z czarnym jak węgiel „płaczącym” niebem) w hołdzie zabitym z kopalni „Wujek”. Wiele obrazów poświęcił osobom najbliższym i zmarłym przyjaciółom, m.in. Matce, Tadeuszowi Brzozowskiemu, Teresie Tyszkiewiczowej, Henrykowi Stażewskiemu, Antoniemu Starczewskiemu. Pięknym linorytem *Na śmierć Kardynała* pożegnał prymasa Stefana Wyszyńskiego.

Drugą dziedziną, w której artysta doskonale się wypowiada, jest grafika, „elastyczna forma twórczości, samodzielna i bynajmniej nie uboga krewna malarstwa, która spełnia doniosłą rolę w samej sztuce i upowszechnianiu kultury”.¹⁴ Uprawia różne techniki, m.in. drzeworyt, akwafortę, akwatintę, mezzotintę, suchą igłę, litografię i, bodaj najczęściej, linoryt; w pewnym okresie był nawet bardziej znany jako grafik. Ta dyscyplina pozwala mu wyrazić tę samą myśl w innej niż malarstwo technice, ale też dochodzić do wrażenia barwy za pomocą czerni i bieli. Mimo dwutorowości poszukiwań (w których ten sam temat i treść są inaczej rozwiązywane warsztatowo) *corpus* malarstwa i grafiki Fijałkowskiego jest jednorodnym, żywym instrumentem poznania wyrastającym z tego samego źródła wyobraźni i niepowtarzalnego gestu ręki. W latach dziewięćdziesiątych artysta zajął się grafiką komputerową. Jest zadowolony ze współpracy z komputerem „pod jednym wszakże warunkiem. Musi pracować niejako przeciwko kryteriom poprawnościowym tej wspañalej maszyny, [bo] komputer nie jest pomyślany jako narzędzie dla artystów”,¹⁵ a zatem, odrzucając obiegowe programy (które są często wytworami artystycznej szmiry), odkrywa własne techniczne „sposoby” wypowiedzi. Tak powstają wyjątkowej urody białe-czarne lub barwne autorskie odbitki graficzne, które (podobnie jak impresje filmowe) bywają notatkami, szkicami plastycznymi, ale nierzadko stają się też prawdziwymi obrazami.

W 2005 roku Wisława Szymborska opublikowała nowy zbiór wierszy *Dwukropek*. W ostatnim utworze pt. *Właściwie każdy wiersz* poetka wprowadziła szczególny znak interpunkcyjny zamykający lub przedłużający, a na pewno zawieszający w niedomówieniu końcowy wers.

wystarczy, jeśli w zasięgu spojrzenia
autor umieści tymczasowe góry
i nietrwałe doliny;

jeśli przy tej okazji
napomknie o niebie
tylko z pozoru wiecznym i statecznym;

jeśli się zjawi pod piszącą ręką
bodaj jedyna rzecz
nazwana rzeczą czyjąś;

jeśli czarno na białym,
czy choćby w domyśle,
z ważnego albo błałego powodu
postawione zostaną znaki zapytania,
a w odpowiedzi –
jeżeli dwukropek.¹⁶

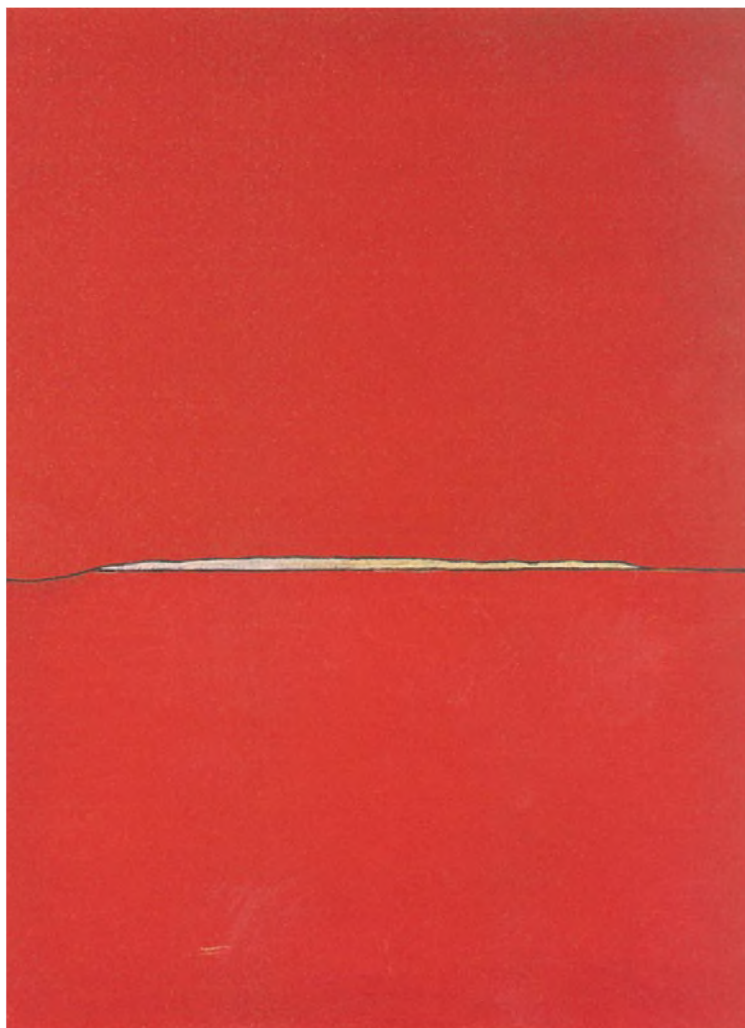
Tę szczególną formułę poetyckiego zapisu analizował Marian Stala. „Czym jest interpunkcyjna metafora Szymborskiej tak wyraźnie ujawniona w tytule i zakończeniu jej nowego tomu. Czym jest nieufność, jaką poetka deklaruje wobec kropki, i jej zaufanie do dwukropka? Zapewne mamy tu do czynienia z odbłaskiem (wariantem?) awangardowej wstydlivosti uczuć, niechęci mówienia wprost o rzeczach istotnych i najistotniejszych. Zapewne dostrzec można we wspomnianej tu metaforze i nadbudowywanym nad nią stylu myślenia jedno z ćwiczeń duchowych uczących wewnętrznej swobody i dystansu wobec rzeczywistości [...]. Można się domyślać, że dwukropek jest dla autorki alternatywą kropki, że zamiast zamykać i dopowiadać „otwiera pole dialogu, że jest rodzajem apelu, skierowanego do konkretnego czytelnika albo do świata jako całości”.¹⁷

A zatem ten „graficzny” znak z wiersza Szymborskiej zapowiada „dalszy ciąg”, coś, co dopiero nadejdzie. Także w życiu i sztuce Stanisława Fijałkowskiego.

Przypisy

- ¹ Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu [katalog wystawy], scenariusz i koncepcja W. Nowaczyk, teksty: U. Czartoryska, M. Hermansdorfer, A. Morawińska, W. Nowaczyk, W. Skrodzki (rozmowa z artystą), W. Suchocki, Poznań 2003. Ekspozycja została następnie przeniesiona do Muzeum Narodowego we Wrocławiu i Galerii Sztuki Współczesnej „Zachęta” w Warszawie.
- ² H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przekład A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 70; E. Bieñkowska, *Nie trzeba bać się Blooma*, „Tygodnik Powszechny”, 2004 nr 11, s. 20
- ³ G. Romanowski, *Ślad, znak: Mit permanentny* [wywiad ze S. Fijałkowskim], „Odgłosy”, 1978 nr 25, s. 169
- ⁴ List Stanisława Fijałkowskiego do Aleksandry Melbechowskiej-Luty z 12 stycznia 1996 r. (w archiwum autorki).
- ⁵ A. Płażewska, *Praca malarza jest głównie pracą duchową. Rozmowa ze Stanisławem Fijałkowskim*, „Gazeta Łódzka”, 1993 nr 3, s. 5

- ⁶ C. Norwid, *Sztuka w obliczu dziejów jako Syntetyki księga pierwsza*, [w:] C. Norwid, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6, 1971, s. 278-280
- ⁷ O przekształceniach tradycyjnych motywów wizualnych zob. M. Poprzęcka, „Gest, który nic nie wyraża”, [w:] *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 130-137; J. Szczepińska-Tramer, *O zmianie i zachowaniu sensu. Uwagi na marginesie kilku artykułów Marii Poprzęckiej*, [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, Warszawa 2005, s. 150-153
- ⁸ Tekst S. Fijałkowskiego *O rytmie* do katalogu wystawy Zofii Artymowskiej z 1975 r., przedruk w: S. Fijałkowski, *Wybrane teksty*, Łódź 1997, s. 5 (nakładem Galerii Gest Sławomira Bossa).
- ⁹ J. Derrida, *Głos i fenomen*, Warszawa 1997, s. 81-99; A.P. Bator, *Obrazy – znaczenie i obecność*, [w:] *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów* pod red. T. Ferency i K. Makowskiego, Łódź 2005, s. 364-365
- ¹⁰ Powtarzam stawianie pytań. Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Zbigniew Taranienko, „Życie Warszawy”, 1988 nr 3;
- E. Wnuk, *Sztuka musi umożliwiać pracę wyobraźni* [Rozmowa ze Stanisławem Fijałkowskim], „Głos Pomorza”, 1993 nr 212; S. Fijałkowski, *Kilka problemów budowy obrazu w pismach Władysława Strzemińskiego* (tekst publikowany „Konteksty”, 2005 nr 4 s. 93-96
- ¹¹ S. Fijałkowski, *Lata nauki i warsztat*, Łódź 2002, s. 60, Galeria 86
- ¹² „Głos Plastyków”, 1937 nr 7-12, s. 60
- ¹³ U. Czartoryska, Stanisław Fijałkowski, „Miesięcznik Literacki” 1973 nr 6, s. 133
- ¹⁴ E. Karwowska, *Lapidarność formy i bogactwo treści*, „Głos Robotniczy”, 1982 nr 233
- ¹⁵ S. Fijałkowski, *Kilka uwag malarza o dwóch kulturach*, [w:] *Tenże, Wybrane teksty*, op. cit., s. 73-74
- ¹⁶ W. Szymborska, *Dwukropek*, Kraków 2005, s. 38
- ¹⁷ M. Stala, *Nawias, znak zapytania, dwukropek. O jednym z wątków nowego tomu Wisławy Szymborskiej*, „Tygodnik Powszechny”, 2005 nr 52, s. 28

Stanisław Fijałkowski *Stawianie pytań - każdej godziny dnia i nocy* olej 1985