

Ignacy Oboz

## „Autostrady” Stanisława Fijałkowskiego

Dla zrozumienia sztuki Stanisława Fijałkowskiego kluczowe są zagadnienia intuicji i świadomości. Zainteresowania symbolem motywowane są właśnie umiejętnością przypisania ich do przedmiotów, osób, znaków, przynależną człowiekowi i odbywającą się bez użycia świadomości. Sam artysta określa symbol jako formę otwartą, wymagającą pracy duchowej i pozwalającą na pewnego rodzaju interpretację<sup>1</sup>. „Ślady stóp na piasku – mówi Fijałkowski – mogą być znakiem, że przeszedł tędy człowiek; w pewnych okolicznościach mogą jednak stać się symbolem naszej drogi przez pustynię do oazy życia”<sup>2</sup>. Koncepcję obrazu jako formy dającej możliwości interpretacji opisuje Umberto Eco w książce *Dzieło otwarte*. To od odbiorcy zależy czy podejmie próbę odczytania intencji artysty, czy da się ponieść wyobraźni i na zasadzie skojarzeń poszuka głębszego sensu dzieła, którego, paradoksalnie, artysta nie musiał świadomie znać, tworząc swój obraz<sup>3</sup>. Zagadnienie formy otwartej przedstawione w książce Eco jest bliskie

pojmowaniu symbolu przez Stanisława Fijałkowskiego, według którego nie jest on skonwencjonalizowany (w odróżnieniu od znaku)<sup>4</sup>. Według Carla Gustawa Junga symbol jest wyrazem życia wewnętrznego, a forma symboliczna przerasta rozumowe myślenie<sup>5</sup>. Symbol w mniemaniu Fijałkowskiego może być odbierany świadomie lub nieświadomie. Jak pisze Fijałkowski „ważne jest żeby odróżnić prawdziwy symbol, który należy do nieświadomej struktury naszej psychiki, od skonwencjonalizowanej symboliki, pojawiającej się w naszej świadomości jako umowny znak treści zewnętrznych w stosunku do naszej psychiki”<sup>6</sup>. Dla przykładu, Drabina Jakubowa jest dla Fijałkowskiego symbolem zakorzenionym zarówno w świadomości człowieka wywodzącego się z kręgu judeochrześcijańskiej kultury, jak i symbolem aktywnym w podświadomości każdego innego człowieka<sup>7</sup>. Można go odbierać jako symbol konkretnego zdarzenia, jakim był sen biblijnego Jakuba, lub szukać w nim innych możliwości, których według Fijałkowskiego jest nieskończenie wiele. Ów motyw,

1. O pierwiastku duchowym w sztuce, z profesorem Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Krzysztof Jurecki, „Format” 18/19 (1995), nr 1-2, s. 30.

2. Tamże, s. 31.

3. U. Eco, *Dzieło otwarte*, Warszawa 2008, s. 214-215.

4. O pierwiastku duchowym ... , s. 30.

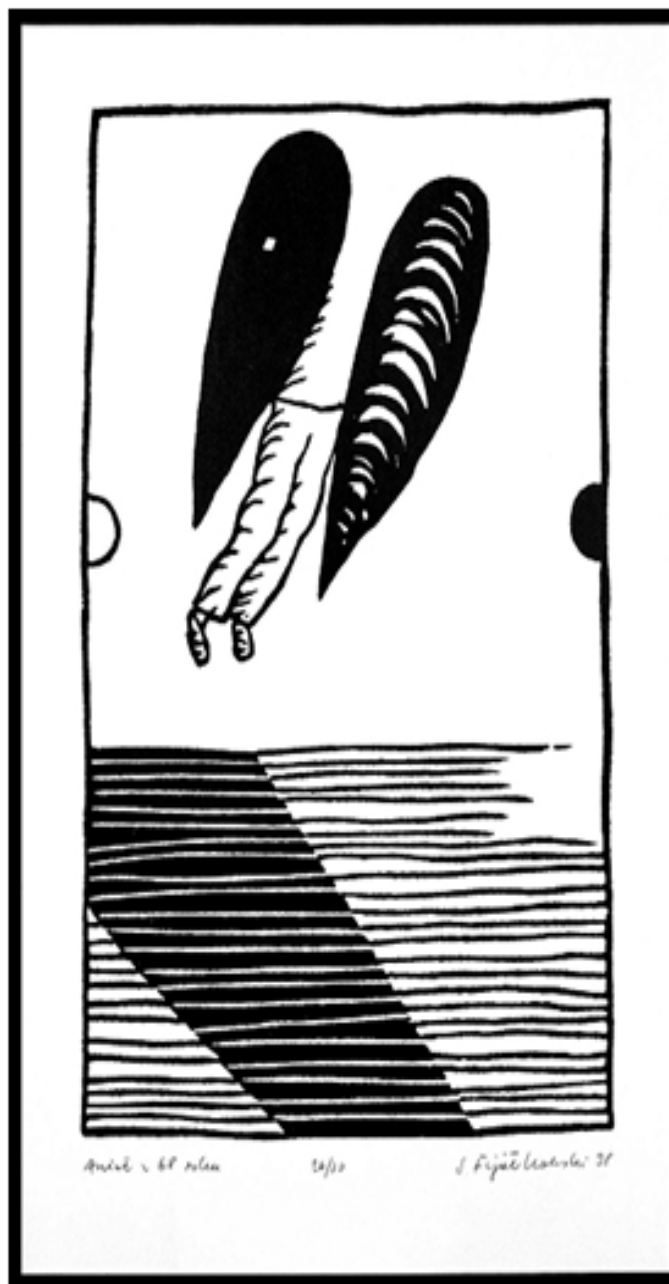
5. C. G. Jung, *O istocie psychiczności*, Warszawa 1996, s. 32.

6. S. Fijałkowski, *Lata nauki i warsztat*, Łódź 2002, s. 57.

7. *Wielu pracy. Bardzo dużo. Bardzo dużo!* Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Jaromir Jedliński, [w:] Stanisław Fijałkowski. *Prace na papierze 2*, Katalog wystawy, Poznań 2010, s. 14

przedstawiony na obrazie jako oś pionowa, zmierzająca w określonym kierunku może być np. symbolem drogi duchowej ku transcendencji lub symbolem komunikacji nieba z ziemią<sup>8</sup>. Określone wartości symboliczne możemy dostrzec dokładnie analizując formę obrazu. Kolorystyka poszczególnych motywów, kierunki linii oraz skala płaszczyzn barwnych w stosunku do rozmiaru obrazu mogą sugerować treść umieszczoną w obrazie.

Stosunek do formy jako elementu, który nadaje treść obrazowi oraz zainteresowanie duchowością w sztuce wyniósł Fijałkowski z lektury pism Wasyla Kandyńskiego. Stanisław Fijałkowski, przekonany o tym, że nie można uprawiać sztuki pozbawionej duchowości, stara się w swoich pracach umieścić ów ślad duchowego życia. Według Kandyńskiego, prawdziwa sztuka powinna być tworzona z głębokiej wewnętrznej potrzeby duszy artysty. Powinna ona starać się dążyć do piękna duchowego (wewnętrznego), porzucając piękno zewnętrzne. „Piękno wewnętrzne – pisze Kandyński – rodzi się jako nieodparta duchowa konieczność i jest rezygnacją z piękności, do której już przywykliśmy”<sup>9</sup>. Kandyński podkreśla, że wszystkie formy posiadają wewnętrzne życie, a zadaniem malarza jest stworzyć jak najbardziej dźwięczną kompozycję<sup>10</sup>. „Każda forma – pisze Kandyński – posiada swą własną treść. Forma jest bowiem wypowiedaniem wewnętrznej treści”<sup>11</sup>.



8. S. Fijałkowski, *Lata nauki i ...*, s. 60.

9. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 48.

10. Tamże, s. 67.

11. Tamże.

## Język formy

Forma i możliwości jej oddziaływania jest zagadnieniem bardzo istotnym w twórczości Stanisława Fijałkowskiego. Żeby jednak móc głębiej wniknąć w tę twórczość, trzeba najpierw wyjaśnić skrótowo definicję i język formy. Jak twierdzi artysta (za Wasylem Kandyńskim) sama forma może ujawniać treść<sup>12</sup>. Stanisław Fijałkowski rozróżnił dwie definicje formy – semantyczną i asemantyczną<sup>13</sup>. Semantyczną interpretacją formy jest postrzeganie jej jako symbolu pewnej rzeczywistości. Interpretując w ten sposób, można przypisywać znaczenie konkretnym rozwiązaniom formalnym (jak np. linia pionowa, punkt, itd.). Druga interpretacja – asemantyczna, zakłada widzenie formy jako zasady tworzącej obraz. Widoczne są napięcia w formie, takie jak np. uderzenie linii o linię, albo zestawienie formy miękkiej i twardej. Nieistotne jest natomiast znaczenie poszczególnych napięć.

W tłumaczonych przez Stanisława Fijałkowskiego pismach Wasyla Kandyńskiego opisane zostały właściwości różnorodnych form, barw i działań malarskich. Kandyński stara się wyjaśnić język form i barw. Według niego każde dzieło malarskie, podobnie jak utwór muzyczny, powinno być odczuwane bezpośrednio przez zmysły<sup>14</sup>. Możliwe jest to właśnie dzięki odpowiednim zabiegom formalnym, które mają tworzyć określoną kompozycję. „Sama forma

– pisze Kandyński – jako kształt przedmiotów (rzeczywistych lub nierealnych), lub czysto abstrakcyjne wydzielenie jakiejś przestrzeni, płaszczyzny – może egzystować samodzielnie”<sup>15</sup>. Pomijając symboliczne znaczenie kolorów i figur geometrycznych, możemy skupić się na ich bezpośrednim oddziaływaniu na zmysły. Poszczególne barwy zawierają w sobie określoną dynamikę i dostarczają zmysłom rozmaitych doznań. Działanie koloru możemy zauważyć na podstawie obserwacji dwóch barw – żółci i błękitu. Na kole barwnym kolory te kontrastują ze sobą, mają więc inną dynamikę. Błękit jako kolor zimny posiada dynamikę dośrodkową – cofa się w głąb, natomiast żółć przybliża się ku oku patrzącego, ponieważ obdarzona jest dynamiką odśrodkową<sup>16</sup>. Wewnętrzna energia tych dwóch barw bezpośrednio oddziałuje na oko widza. Zestawienie tych barw obok siebie powoduje, że żółć wydaje się być przed błękitem. „Jaskrawa żółć cytrynowa – pisze Kandyński – podrażnia oko, kiedy działa dłużej, podobnie jak ostry dźwięk trąbki – ucho. Oko staje się niespokojne, nie wytrzymuje dłuższego patrzenia i szuka odpoczynku oraz odświeżenia się w błękicie, albo w zieleni”<sup>17</sup>. Inne barwy także nasycone są ładunkiem energii, która odbierana jest bezpośrednio przez oko. Innym przykładem jest np. kontrast czerni i bieli – kolorów o dużo mniejszej aktywności niż żółć i błękit. Również i one posiadają swoistą dynamikę i zdolność do poruszania się w kierunku patrzącego i odwrotnym do niego. Barwy te są jednak bardziej statyczne, a ruch odśrodkowy

12. *Dużo pracy. Bardzo ....*, s. 14.

13. Tamże.

14. W. Kandyński, *O duchowości w sztuce*, Łódź 1996, s. 64.

15. Tamże, s. 64.

16. Tamże, s. 84.

17. Tamże, s. 59.

i dośrodkowy jest mniej widoczny. Być może dlatego kolory te utożsamiane są z początkiem i końcem życia<sup>18</sup>. Biel jako kolor światła, niezapisanej kartki jest symbolem początku, możliwości nowego – utożsamiana jest z narodzinami<sup>19</sup>. Czerń natomiast utożsamiana jest ze śmiercią i brakiem możliwości nowego. Nie we wszystkich kulturach kolory te mają taką symbolikę. Co do samego odczuwania barw, o różnicach nie może być mowy. Podstawowe kontrasty barw (np. czerni i bieli) odczuwane są w większości kultur. Różnice polegają jednak na znaczeniu jakie przypisuje się poszczególnym zjawiskom w różnych kulturach. Przykładowo, w świecie judeochrześcijańskim kolor czarny jest kolorem żałobnym, natomiast Chińczycy utożsamiają ze śmiercią kolor biały. Wynika to z odmiennego pojmowania śmierci. Jak to określił Kandyński – chrześcijanie odczuwają śmierć jako definitywne milczenie lub nieskończoną otchłań, do wyrażenia jej najbardziej adekwatny wydaje się kolor czarny<sup>20</sup>. U Chińczyków śmierć pojmowana jest jako początek nowego, jako narodziny, więc symbolizuje ją kolor biały<sup>21</sup>.

Podobnie jak barwy swój język posiadają również figury geometryczne. Te podstawowe (trójkąt, kwadrat, koło), zawierają w sobie określoną dynamikę i naturalną zdolność do ruchu. Wasyl Kandyński utożsamia poszczególne figury z odpowiednimi barwami<sup>22</sup>. We wcześniej opisanych rozważaniach o kolorach, Kandyński zestawiał obok siebie

kontrastujące ze sobą żółć i błękit. W podobny sposób autor ten opisuje figury, przypisując je do odpowiednich kolorów. Tak więc trójkąt jako forma najbardziej dynamiczna (zawierająca kąt ostry) odpowiada barwie żółtej, natomiast koło jako forma miękka i spokojna utożsamiana jest z błękitem. Duże znaczenie dla dynamiki poszczególnych figur ma to, jaki kąt jest dla nich dominujący. Najbardziej dynamiczny jest kąt ostry, a najmniej dynamiczny – kąt rozwarty. Przykładów poszczególnych oddziaływań form oraz napięć między nimi jest bardzo dużo. Opisywanie ich wszystkich przekroczyłoby znacznie ramy tej pracy.

Środki formalne jakimi posługuje się artysta, same w sobie zawierają treści. Przykładowo, mając obok siebie dwie linie – wykonaną odręcznie i narysowaną od linijki – zauważamy, że mają one różną dynamikę i oddziałują w inny sposób na nasz aparat wzrokowy. Linia prowadzona odręcznie posiada liczne drgania i niedoskonałości, może ona opowiadać o ułomności ludzkiej ręki i pewnej nieumiejętności manualnej<sup>23</sup>. Natomiast linia wykonana przy pomocy narzędzia jest pozbawiona drgań, dzięki czemu staje się bardziej obiektywna, pozbawiona cech indywidualnych<sup>24</sup>. Określone formy abstrakcyjne, takie jak kolor, linia czy kształt plamy, budują wrażenia u widza. Nie to, co jest namalowane na obrazie, ale to w jaki sposób ów obraz jest malowany sprawia, że oglądając go, odczuwamy emocje w nim zawarte. Roman Ingarden rozróżnia dwa przedmioty wzajemnie od siebie zależne, ale różne – malowidło i obraz

18. Tamże, s. 85.

19. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 116.

20. W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, Warszawa 1986, s. 81.

21. Tamże.

22. Tamże, s. 77.

23. Lub, idąc dalej tym tropem, o niedoskonałości stworzenia jakim jest człowiek.

24. Na przestrzeni dziejów sztuki, artyści mieli do tego różnorodny stosunek. Często by wyzbyć się jakichkolwiek cech indywidualnych posługiwano się linijką. Największym tego przykładem jest twórczość Aleksandra Rodcenki. Również w prawosławnej ikonie, obecna jest owa „idealna geometria”.

właściwy<sup>25</sup>. Pierwszym przedmiotem jest istniejące fizycznie podobrazie, pokryte farbami w określonym porządku. Drugim przedmiotem jest to, co przedstawia malowidło, a więc to, co zostało na nim zobrazowane. Mogą to być zarówno sceny figuratywne, jak i abstrakcyjne kompozycje, które budują u widza określone skojarzenia bądź emocje, a więc odsyłają wyobraźnię do rzeczywistości nie-fizycznej (metafizycznej). Sam Fijałkowski często powołuje się na teorię Ingardena dotyczącą obrazu.

Bliższa Stanisławowi Fijałkowskiemu, uznającemu swoją sztukę za symboliczną<sup>26</sup>, wydaje się być definicją semantyczna. Jak sam twierdzi, formy abstrakcyjne, które nie zawierają w sobie treści symbolicznych, stają się dekoracją. Zarówno barwy, jak i formy mają znaczenie symboliczne lub archetypowe. Przykładowo kolor czerwony, utożsamiany jest z ogniem, jest on symbolem siły, młodzieńczej witalności i w sensie przenośnym „ognia miłości”<sup>27</sup>. Natomiast błękit niemal zawsze kojarzony jest z firmamentem. Poszczególne barwy w różny sposób oddziałują na psychikę człowieka i na jego zmysły. Jedne mogą wydawać się chropowate lub ostre (np. żółć cytrynowa), inne sprawiają wrażenie gładkich i przyjemnych w dotyku (np. ultramaryna, kraplak)<sup>28</sup>. Kandyński uważa, że kolor jest sposobem wywierania bezpośredniego wpływu na duszę<sup>29</sup>. Każda barwa kryje w sobie tajemnicze moce, które aktywnie oddziałują na organizmy żywe. Podobnie sprawa ma się z formami, które

mają określone właściwości. Możemy wyróżnić formy ostre lub łagodne, ciężkie i lekkie czy miękkie i twarde. Wszystkie te czynniki – barwy oraz formy – tworzą kompozycję malarską, która obdarzona jest wewnętrznym życiem.



25. R. Ingarden, *O budowie obrazu*, Kraków 1946, s. 39.

26. E. Dzikowska, *Artyści mówią. Wywiady z mistrzami malarstwa*, Warszawa 2011, s. 102.

27. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej...*, s. 118.

28. W. Kandyński, *O duchowości w ...*, s. 61.

29. Tamże, s. 62.

## Symbol a forma dzieła

W pracach Stanisława Fijałkowskiego pojawiają się bardzo różnorodne formy, którym artysta nadaje określone znaczenie, zawsze jednak odwołując się do kultury, która, jak sam twierdzi, jest „pożywieniem dla naszych myśli, tęsknot, pragnień i marzeń”<sup>30</sup>. Podstawowe formy, takie jak linia pionowa i pozioma mają w kulturze europejskiej symboliczne znaczenie. Pion symbolizuje aktywność, pierwiastek męski, życie, niebo. Natomiast poziomej linii odpowiada pierwiastek żeński, pasywność, ziemia, śmierć<sup>31</sup>. Również podstawowe figury geometryczne łączone są z określonym znaczeniem nadanym mu w europejskiej kulturze. Koło symbolizuje pełnię i doskonałość, jest także symbolem kosmicznego ruchu<sup>32</sup>. Kwadrat symbolizuje świat materialny<sup>33</sup>. Jego cztery boki utożsamiane są z czterema stronami świata, czterema żywiołami oraz z czterema wiatrami. Kwadrat jako figura o stabilnej podstawie i o równych bokach jest figurą najbardziej obiektywną. Figura ta zawiera w sobie kąty proste, a przecinające się linie przekątne tworzą znak krzyża. W kwadracie ma miejsce połączenie pionu i poziomu, dwóch form mających ambiwalentną symbolikę. Trójkąt w kulturze chrześcijańskiej pojmowany jest jako symbol Trójcy Świętej<sup>34</sup>. Wierzchołek skierowany ku

górze oraz swoista dynamika<sup>35</sup> symbolizują drogę do Boga. Figura ta utożsamiana jest również ze świętą górą, czyli miejscem spotkania człowieka z bóstwem. Obraz oparty na kompozycji trójkąta poprzez kierunek wierzchołka kieruje wzrok patrzącego do rzeczy najważniejszej na obrazie, która jest jego centrum merytorycznym.

W obrazach Stanisława Fijałkowskiego formy i kolory zawsze nasycone są swoistą symboliką. Wszystkie wyżej wymienione figury geometryczne, formy oraz barwy zestawiane są przez artystę w rozmaitych konfiguracjach. W pracach Fijałkowskiego z lat sześćdziesiątych XX wieku bardzo wyraźnie widać zainteresowanie figurą i jej symboliką. Różnorodne formy tworzące kompozycję sugerują treść obrazu. Artysta podejmuje decyzję, która forma ma znaczenie najważniejsze w obrazie, a która potraktowana jest marginesowo. Czasami zdarza się, że na niemal monochromatycznym obrazie możemy dostrzec małą kwadrat. Jednorodna płaszczyzna obrazu wydaje się być olbrzymia w stosunku do kwadratu, który symbolizować ma świat ziemski. W jeszcze innych pracach widzimy kilka kół o różnych kolorach i różnej wielkości. Różnorodność rozmiarów sugeruje perspektywę i ruch. Artysta uwydatnia formy najważniejsze, inne traktuje jako tło dla historii rozgrywającej się w centrum obrazu. W rozpoczętym w latach siedemdziesiątych cyklu *Autostrady* artysta odwołuje się do konkretnej symboliki *Drabiny Jakubowej*,

30. S. Fijałkowski, *Cztery niesmiałe uwagi malarza o transcendencji*, [w:] Fijałkowski. *Malowanie*. Katalog wystawy, Ząbki 2008, s. 9.

31. Tamże.

32. D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 57.

33. Tamże, s. 60.

34. Tamże, s. 59.

35. Trójkąt posiada największą dynamikę z figur podstawowych, ponieważ występują w nim kąty ostre.

poszerzając ją w indywidualny sposób. Formy zawarte w obrazach z tego cyklu mają przywoływać na myśl jego treść. Autostrada będąca metaforą drogi oraz środki malarskie użyte do jej przedstawienia, mają otwierać przed odbiorcą możliwość doświadczenia sacrum.

3



## Autostrada jako nowoczesny symbol Drabiny Jakubowej

Pierwsze obrazy z cyklu Autostrady powstały na początku lat siedemdziesiątych XX wieku<sup>36</sup>. Stanisław Fijałkowski tworzył równoległe obrazy olejne oraz grafiki (najczęściej linoryty) związane z tematyką drabiny Jakubowej. Już wcześniej jednak, bo w połowie lat sześćdziesiątych, widoczne było zainteresowanie artysty tematyką bytów anielskich. Anioł był tematem wielu obrazów i grafik artysty. Początkowo przedstawiany był jako zsyntetyzowana forma figuratywna. Proces syntezy formy można zauważyć dokładnie na przykładzie linorytu *Anioł z 68 roku* (il. 1), w którym wyraźna jest uskrzydłona postać, potraktowana schematycznie. Nad horyzontem unosi się para czarnych skrzydeł trzymająca tylko częściowo widoczną postać w spodniach. Podobne skrzydła pojawiają się w innych pracach z tego okresu, jednak bez zarysowanej sylwety ludzkiej. Skrzydła te mają kształt obłych form organicznych ostro zakończonych na dole, przypominających przepoczwarczające się larwy motyli<sup>37</sup>. Sprawiają one wrażenie uchwyczonych w pędzie rakiet lub komet. Obłe, organiczne formy, pojawiające się często w twórczości Stanisława Fijałkowskiego, utożsamiane są właśnie z bytami anielskimi. W obrazie z 1970 roku pt. *Skrzydła* (il. 2), formy te sugerują skrzydła anielskie, a zarazem tworzą zarówno znaczeniowe jak

36. J. Ładnowska, *Czy obrazy są do czytania?*, [w:] Stanisław Fijałkowski. Droga, Katalog wystawy, Łódź 1996, s. 20.

37. B. Kowalska, *Stanisław Fijałkowski. Grafika*, Katalog wystawy, Łódź 1998, s. 5.

i geometryczne centrum obrazu. W obrazie pt. *Anioł w postaci Dżdżownicy* artysta również wykorzystuje formy owalne do przedstawienia bytów subtelnych. W owym dziele formy te nie są ostro zakończone, tak jak w opisanych wcześniej pracach, dzięki temu sprawiają wrażenie bardziej statycznych. Ruch bytów anielskich przedstawiony jest poprzez rytmiczne powielenie tych owalnych form. Tytuł obrazu, jak twierdzi Fijałkowski, ma prowokować do gry skojarzeniowej, choć podkreśla wszechobecność bytów anielskich we wszelkim stworzeniu Bożym, nawet tak pozornie nieistotnym jak dżdżownica<sup>38</sup>. Koło jako forma miękka w połączeniu z błękitem będącym typowym kolorem niebios<sup>39</sup> wydaje się być najbardziej odpowiednia do oddania charakteru bytów subtelnych. Połączenie to działa kojąco na aparat wzrokowy. Pozwala oku zatopić się w miękkiej, ściszonej formie<sup>40</sup>. W cyklu *Autostrady* syntetyczna forma, mająca przywoływać na myśl byty anielskie, pojawia się często. Można więc wnioskować, że ów cykl jest rozwinięciem tematyki związanej z bytami anielskimi.

Pierwsza praca rozpoczynająca cykl *Autostrad* powstała w roku 1972<sup>41</sup>. We wcześniej omawianej pracy *Anioł z 68 roku* również pojawił się motyw horyzontu przeciętego linią ukośną (oznaczającą autostradę), co świadczy o tym, że już w latach sześćdziesiątych Fijałkowski łączył tematykę Drabiny Jakubowej

z motywem autostrady. Krytycy zajmujący się sztuką artysty wyznaczają umownie datę rozpoczęcia cyklu *Autostrad* na początek lat siedemdziesiątych<sup>42</sup>. Sam Fijałkowski prowadzi dokumentację swoich obrazów – w bazie danych odnotował 108 prac posiadających w tytule słowo „autostrada”<sup>43</sup>. Oprócz tego na cykl składają się prace formalnie i treściowo korespondujące z tematyką autostrady. Nie jest on zamknięty, nowe prace powstają na bieżąco. Obrazy z tego cyklu, mimo iż kojarzone są z motywem Drabiny Jakubowej, nie ilustrują dosłownie biblijnej sceny. Żaden z obrazów nie przedstawia postaci Jakuba. Artysta całkowicie rezygnując z malarstwa figuratywnego, stara się przekazać tylko wizję widzianą przez Jakuba. Nie ma także znanej ze snu drabiny (czy występujących w późniejszej ikonografii schodów), ponieważ autostrada ma zastępować ów przedmiot. Autostrada jest więc współczesnym i ożywionym przez artystę symbolem Drabiny Jakuba. Charakterystyczna dla omawianego cyklu obrazów jest kompozycja. Poprzez nią artysta sugeruje kierunek oglądania obrazów. Zazwyczaj autostrada prowadzona jest od lewego dolnego narożnika obrazu do górnego prawego<sup>44</sup>. Artysta zaprasza do „czytania” obrazów. Proces czytania w naszej europejskiej kulturze odbywa się z lewej do prawej strony. W twórczości Stanisława Fijałkowskiego pojawiają się również prace o odwrotnym kierunku „narracji”. Motywowane są one zapewne kulturą wschodu,

38. *O pierwiastku duchowym ...*, s. 32.

39. W. Kandyński, *O duchowości w ...*, s. 88.

40. Tamże, s. 66.

41. W. Nowaczyk, *Świat z pudełka akwarel*. [w:] Stanisław Fijałkowski. *Prace na papierze 1*, Katalog wystawy, Poznań 2009, s. 17.

42. J. Ładnowska, *Czy obrazy są do czytania?*. [w:] Stanisław Fijałkowski. *Droga*, katalog wystawy, Łódź 1996, s. 20, zob. też. A. Turowski, *Magiczny kwadrat Stanisława Fijałkowskiego*. [w:] Stanisław Fijałkowski. *Prace na papierze 2*, Katalog wystawy, Poznań 2010, s. 96.

43. S. Fijałkowski, *Lata nauki i ...*, s. 59.

44. Podobny zabieg stosowany był w tradycyjnej ikonografii, jeżeli aniołowie wchodzili po drabinie do góry.

45. W. Juszcak, *Homo viator*. [w:] Stanisław Fijałkowski. *Droga*, katalog wystawy, Łódź 1996, s. 8.

46. *Wyznawca wolnej sztuki*. Ze Stanisławem Fijałkowskim rozmawia Marta Kowalewska. „Art and Business” 197 (2007), nr 3, s. 16.

47. W. Juszcak, *Homo viator*. [w:] Stanisław Fijałkowski. *Droga*, katalog wystawy, Łódź 1996, s. 7.



która jest bliska sztuce Fijałkowskiego<sup>45</sup>. Podobnie jest z pracami z cyklu *Studia Talmudyczne*, którymi artysta chciał zaprotestować przeciwko antyżydowskim akcjom polskiego rządu w 1968 roku<sup>46</sup>. Są one hołdem złożonym społeczności żydowskiej prześladowanej w Polsce. Formalnie obrazy te nawiązują do tematyki autostrady (pojawia się w nich motyw drogi). Różnica,



4

początkowo niezauważalna, leży w kierunku prowadzenia linii. Przy bliższym zapoznaniu się z obrazami zauważamy, że linie (tworzą one kompozycję oraz są w niej formą dominującą) kreślone są od strony prawej do lewej – podobnie jak pismo hebrajskie. Artysta celowo zastosował ten dość „nienaturalny” sposób budowania obrazu, po to by obraz poprzez swoją formę nawiązywał do kultury Izraela.

Autostrady Fijałkowskiego mogą być odczytywane jako metafora drogi duchowej. W niewielkim tekście autorstwa Wiesława Juszcza, dołączonym do katalogu wystawy prac Stanisława Fijałkowskiego, umieszczona została refleksja nad istotą „bycia w drodze”. Autor tekstu, cytując fragment wiersza R. M. Rilkego, zwraca uwagę na ludzką małość wobec krajobrazu<sup>47</sup>. Mimo że człowiek jest tak nieznaczącym dodatkiem wpisanym w krajobraz, pełno jest wokół śladów jego działalności. Człowiek stale znajduje się w drodze, bezustannie do czegoś dąży. Czasami celem wędrówki jest konkretne miejsce, takie jak własny dom, czy oaza na pustyni. Innym razem dążymy do czegoś nieznanego, motywowanego tęsknotą za doskonałym światem. Możemy też dążyć do wewnętrznego spokoju ducha, wnikając coraz głębiej we własne wnętrze. Jak pisze Juszcza, człowiek pragnie uchwycenia Prawdy<sup>48</sup>, jego działania motywowane są poszukiwaniem doskonałości. „Tam prowadzą drogi – pisze dalej – które jednym każą

48. Tamże.

49. Tamże.

50. S. Fijałkowski, *Lata nauki i...*, s. 60.

się zamknąć w klasztornej celi, innym rozważać jak istnieje to, co istnieje, innym wreszcie szukać granic poznawalnego w tym miejscu, jakie zwie się sztuką”<sup>49</sup>. Praktykowanie sztuki porównywane jest do drogi duchowej, podobnej do tej, która jest celem mnichów i pustelników. Autostrada może zaistnieć jako symbol w świadomości współczesnego człowieka dlatego, że spotyka on się z nią na każdym kroku. Cały świat „opleciony” jest wielką pajęczyną autostrad, ulic miejskich i rozmaitych dróg tak, że nie zdajemy sobie sprawy gdzie jest ich koniec. Przemierzamy się tylko od jednego miejsca do drugiego. Dbamy o to, by nasza podróż była jak najbardziej komfortowa, a wszystko co obniża komfort, powoduje zniechęcenie do podróży. Autostrada kojarzona jest z ruchem, hałasem silników i nieprzyjemnym, ciężkim od spalin powietrzem. W twórczości Stanisława Fijałkowskiego staje się ona symbolem drogi duchowej lub boskiej epifanii. Paradoksalnie niczego z tego co charakterystyczne dla znanych nam autostrad nie ma w obrazach artysty. Z jego prac bije spokój, ład i harmonia. Autostrady są idealnie czyste, a krajobraz wokół nich nierealny i idylliczny. Nie ma też na nich ludzi, samochodów czy jakichkolwiek innych śladów ingerencji człowieka w naturę. Stanisław Fijałkowski uważa, że tym co łączy ów cykl, jest pojmowanie autostrady jako wznoszenie

się w duchu, droga ku górze<sup>50</sup>. Uznaje on także autostradę za nowoczesny symbol Drabiny Jakuba. Symbol Drabiny Jakuba zakorzeniony jest głęboko w podświadomości i nieświadomości człowieka, jest więc dla artysty bardzo atrakcyjny<sup>51</sup>. Ma on formę zarówno skonwencjonalizowaną, jak i formę aktywną, pozwalającą na nadawanie mu nowych treści. Może on istnieć jako symbol konkretnego wydarzenia biblijnego lub być odczytywany w sposób indywidualny. Stanisław Fijałkowski za sens owego symbolu uznaje wznoszenie się ku górze. Powołując się na pisma Mircei Eliadego, porównuje konkretne wydarzenie jakie miało miejsce w Bethel z archetypową symboliką świętej góry czy świętego drzewa<sup>52</sup>. Drabina Jakubowa w mniemaniu Fijałkowskiego jest symbolem komunikacji nieba z ziemią. Autostrada jest jej nowoczesnym odpowiednikiem. Być może dlatego na autostradach malowanych przez niego nigdy nie ma ludzi ani samochodów. Jedynymi rzeczami, jakie można spotkać na tych autostradach są abstrakcyjne formy unoszące się nad horyzontem. Są to zapewne byty bezcielesne, takie same jak te, które widział Jakub w swoim śnie, ale uwspółcześnione. W obrazach z cyklu *Autostrady* pojawiają się również formy, które mają symbolizować Boga przemawiającego. Trudno nie zgodzić się z Jackiem Sempolińskim, który uważa, że rozpowszechnienie się fotografii oraz do bólu ziemską sztuką impresjonistów spłyciły umiejętność odczuwania

51. *Dużo pracy. Bardzo ...*, s. 14.

52. *O pierwiastku duchowym ...*, s. 32.

53. *Różnica Ontologiczna. Rozmowa z Jackiem Sempolińskim*, [w:] Z. Taranienko, *Rozmowy o malarstwie*, Warszawa 1987, s. 114.

54. C.G. Jung, *Podróż na wschód*, Warszawa 1987, s. 49.

55. Tamże.



*sacrum* w sztuce przedstawieniowej<sup>53</sup>. Dopiero sztuka abstrakcyjna przywróciła możliwość kontemplacji Boga poprzez oglądanie obrazu.

Różnorodne formy występujące w pracach Stanisława Fijałkowskiego mogą być odczuwane w różny sposób. Jedne mogą uspokajać (a takich jest zdecydowanie więcej), inne niepokoić, a jeszcze inne zastanawiać. Fijałkowski jako wnikliwy badacz pism Junga, tworząc, nadaje znaczenie poszczególnym formom, korzystając z pokładów nieświadomości. Świadomość natomiast używana jest do akceptacji i weryfikacji owych form i znaczeń. Bardzo ważną rzeczą jest dopuszczanie do działania treści nieświadome, czyli pozwalanie, by to, co dzieje się w psychice, dokonywało się samo przez się<sup>54</sup>. Jak twierdzi Jung, świadomy rozum zawsze wtrąca się, zaprzecza i nie pozwala rozwijać się prawidłowo procesom psychicznym, a spontaniczne treści często są przez niego tłumione<sup>55</sup>. Znaczenie form w pracach Fijałkowskiego możemy odkryć w podobny sposób – korzystając z podpowiedzi podświadomości i akceptując je. Symboliczna wizja Jakuba, do której odwołuje się artysta, została wyrażona poprzez czynności malarskie, które, jak sam twierdzi, przypominają działania sakralne. „Sztuka – mówi Fijałkowski – daje świadectwo istnienia *sacrum*, analogiczne do świadectwa religii lecz nie identyczne”<sup>56</sup> oraz „czynności malarza mają wymowę rytualną i wskazują na inną rzeczywistość, wręcz odbywają się w innej

56. O pierwiastku duchowym ..., s. 30-32.

57. S. Fijałkowski, *Cztery nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji*. [w:] Fijałkowski. *Malowanie*, katalog wystawy. Ząbki 2008, s. 12.

rzeczywistości, w innym czasie i innej przestrzeni – w rzeczywistości transcendentnej w stosunku do dzieła będącego jej symbolicznym znakiem”<sup>57</sup>. W sztuce możliwe jest zatem realne ukazanie niematerialnej wizji właśnie poprzez symbol. Przestrzeń obrazu, dzięki odpowiednim zabiegom, staje się przestrzenią uświęconą. Daje zarówno twórcy, jak i odbiorcy możliwość poruszania się pomiędzy różnymi regionami kosmicznymi – możliwość przejścia ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*. Podobnie jak owa drabina ze starotestamentowego snu Jakuba, sztuka jest oknem na rzeczywistość transcendentną. Być może dlatego motywem, do którego sięgnął Stanisław Fijałkowski jest historia ze snu Jakuba, która w sposób symboliczny uświadamia nam bliskość świata Boskiego ze światem ludzkim.

#### SPIS ILUSTRACJI

- Il. 1. Stanisław Fijałkowski, *Anioł z 68 roku*, 1968 rok, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski. Grafika*, katalog wystawy, Łódź 1998.
- Il. 2. Stanisław Fijałkowski, *Skrzydła*, 1970 rok, własność prywatna, Warszawa, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski*, katalog wystawy, Poznań 2003.
- Il. 3. Stanisław Fijałkowski, *XVII Autostrada*, 1974 rok, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski*, katalog wystawy, Poznań 2003.
- Il. 4. Stanisław Fijałkowski, *2.IX.74, 1974 rok*, własność Muzeum Narodowego we Wrocławiu, reprodukcja z: *Stanisław Fijałkowski*, katalog wystawy, Poznań 2003.
- Il. 5. Stanisław Fijałkowski. *Anioł w postaci dżdżownicy*, 1969 rok.