

## BIBLIOGRAFIA

1. *Kandinsky au Centre Pompidou*, [catalogue d'exposition], BEAUX ARTS éditions, Paris 2009.
2. Erika Hanfstaengl, *Wassily Kandinsky*, Zeichnungen und Aquarelle, [katalog der Sammlung in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus München], Prestel-Verlag München 1981.
3. *Goethes Farbenlehre*, ausgew. u. erl. von Rupprecht Mathaei, Otto Maier verl., Ravensburg 1998.
4. Lothar Gericke, Klaus Schone, *Das Fenomen Farbe*, Berlin 1970.

## PRZYPISY

1. Wassily Kandinsky, *Impression III (Konzert)*, 1911; Öl auf Leinwand, 77,5 × 100 cm; Sammlung der Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Obraz został zainspirowany koncertem Schönberga, który miał miejsce 2 stycznia 1911 roku w München. W katalogu wystawy Kandynskiego, którą w 2009 roku pokazano w Centre Pompidou Laure Karoline Semmer napisała te słowa: „Dès 1910, Kandinsky réfléchit avec le compositeur Thomas von Hartmann et le danseur Alexandre Sakharoff à une correspondance entre langage musical, langage corporel et langage plastique dans le but de créer un art total. Pour lui, les couleurs sont l'équivalent plastique de la musique. Utilisant la palette comme les musiciens utilisent les notes, il ouvre la voie à une nouvelle forme artistique, puissamment expressive et libre. Rencontré à Munich à la fin de l'année 1910, Arnold Schoenberg réalise avec la musique atonale ce que Kandinsky est en train de créer en peinture. Le peintre trouve dans cette amitié un dialogue fécond dans un moment de production artistique intense. *Impression III* est réalisée à la suite d'un concert de Schoenberg donné le 2 janvier 1911 à Munich. Kandinsky transpose littéralement son impression et compose des sonorités et un concert de couleurs censés être le parfait écho des notes de musique. Dans un mouvement ascendant créé par la direction des personnages et la masse noire, il montre ici la valeur d'élévation (Erhabenheit) qu'il confère aussi bien à la musique qu'à la peinture”.
2. Tytuł zaczerpnięty z wiersza Baudelaire'a *L'invitation au voyage* ze zbioru *Les Fleurs du Mal*.

# Stanisław Fijałkowski. Poeta kompozycji

*Tym więcej »współczynnika sztuki« jest w dziele, im więcej w nim treści, które umykają przed odbiorcą, zanim on je podchwyci i zda sobie z nich sprawę<sup>1</sup>.*

WŁODZIMIERZ NOWACZYK

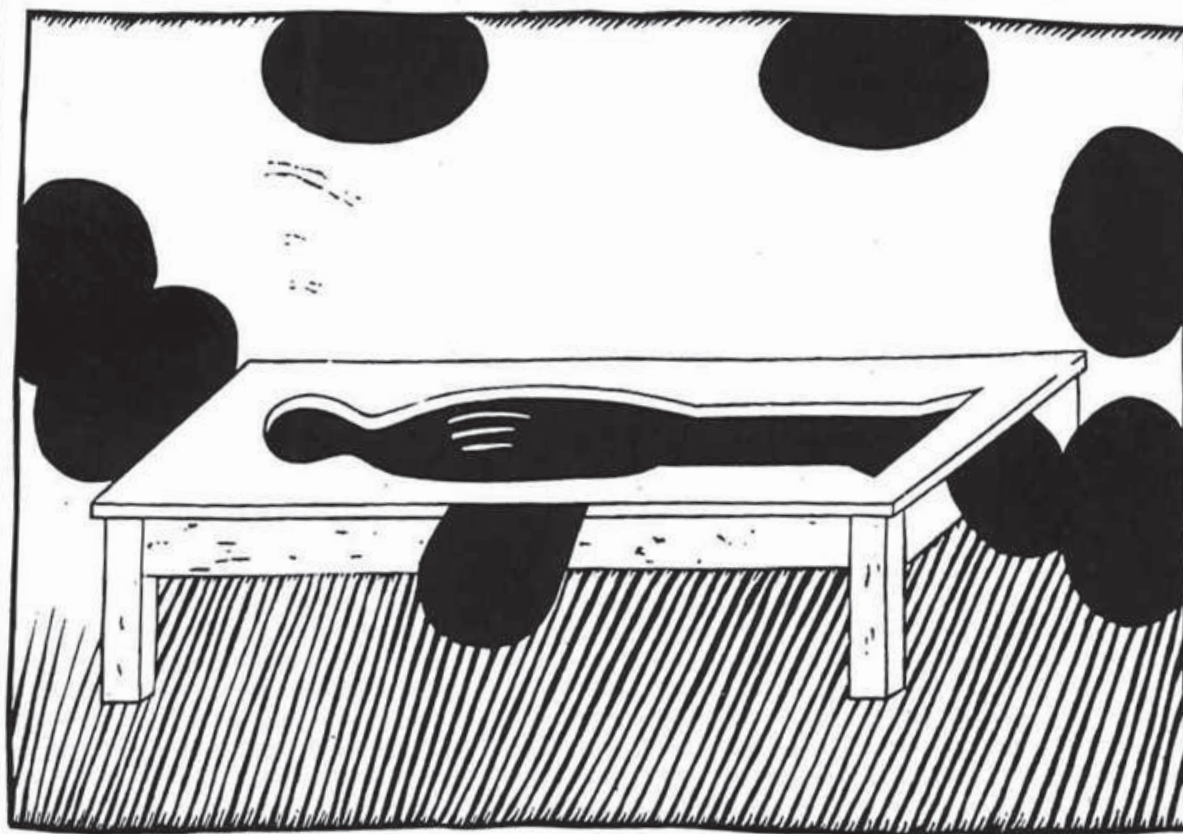
„Nie ma jednej ustalonej definicji sztuki” – słowa Marcela Duchampa mógłby wypowiedzieć sam Stanisław Fijałkowski. W krakowskiej Galerii Pryzmat zakończyła się niedawno wystawa prac tego artysty będąca ukoronowaniem cyklu wydarzeń związanych z obchodami 90. rocznicy urodzin Fijałkowskiego – klasyka polskiej sztuki, który w swojej twórczości konsekwentnie realizuje program oparty na symbiozie intelektu i intuicji, erudycji i duchowości. Jego prace cechuje – z jednej strony – ścisłe przestrzeganie zasad budowy i kompozycji, z drugiej natomiast – obecność elementów nieprzewidzianych, zaskakujących nie tylko widza, ale i samego twórcę.

Artystyczne korzenie tego myślenia sięgają jeszcze okresu studiów. Młodzieńcze fascynacje Fijałkowskiego kształtowały się i dojrzewały przez kolejne lata. Szczególnie silny jest wpływ dwójki łódzkich profesorów – Władysława Strzemińskiego i Teresy Tyszkiewicz. Mimo ich skrajnie różnych światopoglądów, wydawałoby

się, że wręcz nie do pogodzenia, zainspirowali oni znacząco ucznia. Punktem wyjścia u Fijałkowskiego jest bowiem ściśle zaplanowana kompozycja, gra barw i napięcie w przestrzeni obrazu. Mocno intelektualne podejście do koncepcji obrazu, jego treści, a także geometrycznej i zhierarchizowanej kompozycji jest tu fundamentem. W pewnym etapie pracy przychodzi jednak nieoczekiwany gest, punkt, linia lub barwa, która ożywia pracę. Traci ona tym samym swoją przewidywalność i stabilność. I tak, na obramowanej ramą płaszczyźnie obrazu (24.VIII.74), sugerującej wewnętrzną przestrzeń, zestawione z sobą zostały geometryczne formy: koło, stożek, trapez. Ta harmonia, określoność i surowość brył przełamana została formami wymykającymi się prostemu określeniu. Ich granice zacierają się lub rozplývają. Kontrastowe, organiczne kształty burzą zastaną sytuację; wprowadzają elementy pochodzące z innego świata – świata symboli. Bardzo duży wpływ na rozumienie malarstwa przez Fijałkowskiego mieli również Kandinsky i Klee. „Doświadczenie malarza mówi nam, że nie tylko obraz jako całość, ale także poszczególne formy tę całość składające, mają również podwójną naturę. Są z jednej strony materialne i dosłownie, ale wewnątrz zawierają niematerialne napięcia, które budują treść transcendentalną w stosunku do tego, co widoczne na zewnątrz” – pisał w 1991 roku Fijałkowski<sup>2</sup>. Zatem przy bezpośrednim, pierwszym oglądzie wszystkie linie, punkty, a także formy są tym, czym są: formami geometrycznymi ułożonymi horyzontalnie, wertykalnie czy po skosie, wyznaczającymi płaszczyzny trójkątne, trapezowe

lub prostokątne; główną rolę pełnią tu relacje i wartości rodzące się jako konsekwencja danego zestawienia. Następnie jednak, odczytywanie pracy to także ujawnienie niematerialnego, „drugiego” życia poszczególnych form, ale i całego obrazu. To metaforyczna droga ku ogólnym prawom rządzącym naszym życiem. Autostrada ku tajemnicom natury naszego bytu, formom duchowości (por. jeden z najbardziej znanych cykli prac Fijałkowskiego *Autostrady*). Jako przykładowy uczeń Kandinskiego, w swojej twórczości abstrakcyjnym formom nadaje symboliczny wymiar. Często pojawiający się w jego pracach motyw drogi jest jednym z najbardziej zakorzenionych w naszej kulturze. Symbolizuje on ruch ku górze i osiągnięcie wyższych stanów świadomości, wzmacnianie w wierze i duchowości. Fijałkowski często podkreśla, że bardzo blisko mu jest do duchowego ujęcia sztuki, które wyznawał Jerzy Nowosielski: „w innej formie wprowadzam to, co robi Nowosielski – jedyny bliski mi artysta – to znaczy świecki odpowiednik teologii”<sup>3</sup>. Dla Fijałkowskiego właśnie symbol ma najbardziej religijny wymiar. To on łączy to, co materialne, z tym co, duchowe, *sacrum* i *profanum*. To on przy użyciu najprostszych środków opisuje bogactwo tematów i znaczeń wymykających się jednoznacznym określeniom. Bez nadmiaru patosu opowiada o rzeczach ostatecznych – o śmierci i życiu, nieśmiertelności i przemijalności, sensie szczęścia i cierpienia.

Pozwolę sobie stwierdzić, że podobnie jak Mark Rothko Fijałkowski próbuje dotrzeć do sensu ostatecznego poprzez kontemplacje barw, samoistnych organizmów



Stanisław FIJAŁKOWSKI, *Lekcja anatomii*, 1969, linoryt, 33 × 46 cm

form, które ożywają na obrazie, ich relacji i wzajemnego oddziaływania. Pod koniec lat 50. i w latach 60. Rothko mówił, że bezpośrednie podejście do tematyki śmierci stanowi jeden ze składników jego malarstwa. Malował wtedy ciemne monochromatyczne płótna. Gdy myślę o tych słowach, przychodzi mi na myśl obraz Fijałkowskiego *Wielki Piątek* (z 2002 roku). Głęboki, ciemny kolor jest niesamowicie ponury. Przełamują go jedynie krwawe smugi, ślady cierpienia i poświęcenia. Podobnie jest w przypadku *Żałobnego obrazu dla Teresy Tyszkiewicz*. Jest on jednak przepiękny nadzieją. Droga ku lepszemu zaznaczona jest jako ukośna

linia, która wybiega do góry poza obraz. Monochromatyczną płaszczyznę płótna znaczą zaś dwie plamy: niebieska i czerwona (nadzieja i pasja).

**Dobromiła Błaszczyk**

#### PRZYPISY

- 1 Włodzimierz Nowaczyk, *O Stanisławie Fijałkowskim – zamiast tradycyjnego rysu biograficznego*, w: Stanisław Fijałkowski, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań 2003, s. 34.
- 2 Stanisław Fijałkowski, *Cztery nieśmiałe uwagi malarza o transcendencji*, w: Stanisław Fijałkowski. *Droga, The Road*, Galeria Kordegarda, Warszawa, grudzień 1995 – styczeń 1996, s. 14.
- 3 Wypowiedź S. Fijałkowskiego w rozmowie z redakcją „Projekt”, 1977, nr 5, s. 32–36.