

*W kościele św. Andrzeja Boboli w Lublinie, a właściwie w jego wejściowym holu znajduje się wielki witraż stanowiący zewnętrzną szklaną ścianę. Witraż ten zaprojektował wielki polski malarz i grafik, profesor Stanisław Fijałkowski z Łodzi. Istotnie, projektem tym potwierdził swój nieprzeciętny talent zostawiając nam dzieło niezwykle, ujmujące w bardzo nowatorskiej formie odwieczną symbolikę: Boga, Ziemi i Kosmosu. Warto więc przyrzeć się bliżej Autorowi i jego dziełu.*

*Poniżej prezentujemy naukowy artykuł na ten temat opublikowany w książce „Tradycja i współczesność. Sztuka witrażowa po 1945 roku”, wydawca: Stowarzyszenie Miłośników Witraży Ars Vitrea Polona oraz Wydawnictwo EDYTOR.*

*Tekst artykułu został zaktualizowany przez Autorkę w grudniu 2017r. po zakończeniu rewaloryzacji witraża.*

## Małgorzata Reinhard-Chlanda

### „Byty abstrakcyjne”

Dla artysty malarza zgłębiającego rolę światła w obrazie, w wymiarze nie tylko rzeczywistym, ale głęboko duchowym, witraż stanowi doświadczenie szczególne pociągające. Takie incydentalne przykłady dostarcza twórczość, m.in. Marca Chagalla, Georga Rouaulta, Jerzego Nowosielskiego czy Stanisława Fijałkowskiego. W działalności artystycznej Fijałkowskiego do takiego spotkania doszło zaledwie raz w latach 1992-1994 w nowo wznoszonym kościele św. Andrzeja Boboli w Lublinie. Przełożenie języka obrazowania o silnych konotacjach metafizycznych na środki wyrazu właściwe witrażom umieszczonym w autentycznej sferze sacrum kościoła ma w przypadku tego malarza szczególne głębokie uzasadnienie filozoficzne i artystyczne. Fijałkowski to malarz-filozof, który z pasją poszukuje duchowego sensu sztuki. Jego koncepcja artystyczna jest pochodną spójnego i jasno określonego światopoglądu wywiedzionego od ojców abstrakcjonizmu: Wasyla Kandinsky’ego i Kazimierza Malewicza oraz własnych poszukiwań twórczych. Indywidualny, klarowny styl abstrakcji Fijałkowskiego ma swoją głęboką wykładnię w symbolicznych znaczeniach form przesyconych treściami duchowymi i odnoszącymi się do dualistycznej opozycji porządku świata: rzeczywistości materialnej i transcendentnej.

Artysta, który w 2012 roku ukończył 90 lat, należy do legendy polskiej awangardy powojennej. Od lat 40. XX wieku związany jest ze środowiskiem łódzkim. Zaliczał się do najbliższego kręgu wyznawców Władysława Strzemińskiego, najpierw jako jego student, następnie asystent w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych (1947-1951), której był profesorem do 1993 roku.

Fijałkowski należy do rodziny malarzy – teoretyków sztuki nowoczesnej, dla których [...] *malarstwo jest sposobem uprawiania filozofii (1)* oraz formułowaniem problemów malarskich. Jego obrazy, szczególnie abstrakcyjne, są nieustannym poszukiwaniem odpowiedzi na pytania o sprawy fundamentalne: o sztukę, sens życia i świata. Droga twórcza Fijałkowskiego wiodła w kierunku konsekwentnego oczyszczania i porządkowania znaczeń

formy – odchodzenia od skojarzeń poddanych jednoznacznej interpretacji i dążenia do formy niedopowiedzianej, otwartej na wyrażanie treści absolutnych, owianych swoistą zagadką Tajemnicy. Dlatego tworzy na pograniczu konkretności przedmiotu i sensu jego przesłania, w związku z czym tak istotne jest dla niego operowanie formą i kolorem. Uważa, że już sam proces [...] *stawania się formy, staje się niesłychanie interesującą treścią, widoczną także w samej formie* (2), pełnej wewnętrznych napięć, znaczeń w postaci różnych znaków. Sztuka ma dla niego w rzeczywistości charakter symboliczny, zbliżony do działalności sakralnej (nawet jeśli nie odwołuje się do niej bezpośrednio) – ponieważ jest próbą docierania do prawdy, poszukiwaniem Absolutu, a malarz to kapłan, który podczas tworzenia odkrywa drogę do świata duchowego. Fijałkowski uważa, że [...] w dzisiejszym świecie – który zagubił wrażliwość religijną, owo wyczulenie na świat duchowy [...] – *sztuka dostarcza niektórych przeżyć, jakich dawniej dostarczała religia* (3). Głębokie duchowe powinowactwo łączy twórczość Fijałkowskiego z wyznaniem Kandinsky'ego – analogiczne rozumienie istoty obrazu, jego sensu, zasad budowy. Dla obu artystów obraz jest formą dochodzenia do źródeł duchowości. Fijałkowski miał szczególną okazję zbliżyć się do koncepcji Kandinsky'ego dzięki tłumaczeniu na język polski jego dwóch kluczowych traktatów – O duchowości w sztuce oraz Punkt i linia a płaszczyzna – będących drogowskazem dla artystów XX wieku. Poszukiwanie prawdy o duchowej naturze malarstwa, symbolice i pełnej autonomii sztuki wzbogaciły tłumaczenia pism Malewicza oraz współpraca przy wydaniu Teorii widzenia Strzemińskiego. Rodowód poglądów i praktyk artystycznych Fijałkowskiego ma również głębokie odniesienia w koncepcjach: Junga, Cassirera, Ingardena, kabale żydowskiej, intuicyjnym podejściu do sztuki surrealistów czy ikonie. Od Junga Fijałkowski przejął tak istotne widzenie rzeczywistości w kategoriach przeciwieństw, które balansują między duchem a materią, racjonalnością a intuicją, ale utrzymują całość w równowadze. Według Fijałkowskiego najciekawsze dla artysty są jednak miejsca graniczne, pomiędzy dwiema przeciwnymi sytuacjami: przedmiotowością a abstrakcją: [...] *by móc dociekać ich wzajemnych powiązań* (4). W obrazach Fijałkowskiego wizualizuje się to w oszczędnych, wyważonych kompozycjach, gdzie materia malarska i wszystkie elementy przedstawieniowe naznaczone symbolicznymi treściami dopełniają się we wzajemnych relacjach i otwierają na interpretację. Wpływ na zainteresowanie Fijałkowskiego teologią i wypracowanie własnej ontologii obrazu miał też Jerzy Nowosielski. W latach 50. XX wieku, w okresie przebywania Nowosielskich w Łodzi, łączyły obu malarzy bliskie więzy artystyczne, a nawet sąsiedzkie. Fijałkowski wspomina, że [...] *to właśnie on natchnął mnie odwagą robienia czegoś, co nie jest podobne do niczego, co już gdzieś zostało zrobione. Dla mnie to było pokazanie, że można pójść przeciwko prądom artystycznym, które się w Polsce liczyły. I to jest zasługa Jurka Nowosielskiego* (5). Od lat 60. powstają bardzo indywidualne w wyrazie cykle obrazów i grafik Fijałkowskiego (Autostrady, Studia talmudyczne, Obrazy dla Walerii, Beatrycze), skomponowane z lekkich, organicznych lub geometrycznych form „lewitujących” swobodnie w pustych przestrzeniach. Tworzone są – niemal z wprawą alchemika – z rytmów barw, linii, kontrastów, walorów, elementów sugerujących obecność realnych przedmiotów w abstrakcyjnej strukturze całości. Artysta z precyzją operuje opozycjami środków malarskich i znaczeń symbolicznych odnoszących się do kształtów, liczb, związków parzystości i nieparzystości. Z tych asocjacji rodzą się poetyckie, subtelne, zmienne w nastrojach przestrzenie malarskie modulowane światłem. Dla Fijałkowskiego światło spełnia bowiem szczególnie istotne funkcje stymulujące napięcia wewnętrzne i wymowę duchową obrazów. W rozmowie ze Zbigniewem Taranienką wyjaśnia: [...] *kładę na powierzchni płótna barwę*

*obok barwy lub nawet malując ją jednym kolorem, by obraz rozpoczął dyskretne jarzenie się wewnętrznym okiem. Barwy doprowadzone do świecenia mają swoją przestrzeń [...], są w potencjalnym ruchu. Owo wewnętrzne światło jest doskonałym symbolem całości, czyli świata, objawieniem, epifanią tajemnicy wszelkiego bytu. Wewnętrzne promieniowanie obrazu jest owocem działań na wskroś sakralnych, które umożliwiają transformację materialnej struktury w żywą formę duchową (6).* Zarysowany tu związek między sztuką pojmowaną w kategoriach sakralności a sztuką par excellence religijną jest wyraźny. Malarz przez swoje działanie odkrywa świat duchowy, podejmuje próbę zbliżenia się do Tajemnicy Absolutu [...] *uzmysławia sobie stosunek do Boga, Stwórcy, Zasady świata (7).* W tej perspektywie artystycznej zamówienie projektów witraży do kościoła św. Andrzeja Boboli w Lublinie u profesora Fijałkowskiego było w pełni uzasadnione.

Artysta chętnie przystał na propozycję ze strony ks. proboszcza Ważnego, która dała mu po raz pierwszy okazję pracy z nowym medium.

Wzniesienie świątyni ofiarowanej *Przymierzu z Bogiem*, w zamierzeniu inwestorów i twórców, od początku przybrało kształt ambitnego zadania artystycznego. Pomysłodawcą i organizatorem przedsięwzięcia był proboszcz, ks. Jerzy Ważny. Budowa zespołu parafialnego zainicjowana w 1982 roku trwała do 2000 roku. Autorem projektu jest warszawski architekt, *nomen omen* również Stanisław Fijałkowski (8), znany z kilku prestiżowych realizacji, m.in. Biblioteki Narodowej w Warszawie czy gmachów Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

Kościół św. Andrzeja Boboli zlokalizowany w dzielnicy Czechów Dolny, w sąsiedztwie wielopiętrowych bloków mieszkalnych, odcina się od monotonnej zabudowy odmienną formą architektoniczną, urastającą do roli przestrzennego znaku *sacrum* tej okolicy (9). Jego ceglana bryła uformowana jest z płaszczyzn o zróżnicowanych kształtach i wysokościach, co kojarzyć się może z symbolicznym okrętem wiary – łodzią Piotrową lub jedną z najbardziej pierwotnych form świątyni – namiotem modlitwy. Środkowa, wysunięta do przodu część fasady, na granicy dwóch boków stykających się pod kątem ostrym, wypełniona jest w dolnej partii witrażami projektu Fijałkowskiego. Umieszczone są one więc na symbolicznym progu *sacrum*, wejścia do kościoła. Od strony wnętrza pełnią rolę przeszklonej ściany kruchty.

Obszerne, jednoprzestrzenne wnętrze świątyni, z otwartą więźbą dachową, zaaranżowano w sposób zintegrowany stylowo i ideowo. W kontekst szafirowo-ugrowej tonacji ceglanych ścian autorzy wystroju, Dobrosław i Krystyna Bagińscy wprowadzili wyraziste elementy plastyczne. Organizacja przestrzenna wnętrza i program ikonograficzny – ukierunkowane wzdłuż osi podłużnej, wyznaczającej symboliczną oś czasu od prezbiterium do ściany wyjściowej – wyrażają teologiczną wykładnię drogi: od stworzenia, przez odkupienie ku zbawieniu. Składają się nań: syntetyczne malowidła ściennie ze scenami starotestamentowymi Przymierza Człowieka z Bogiem, monumentalna kompozycja rzeźbiarska nad ołtarzem głównym, wyrażająca trzy wymiary misji Chrystusa na Ziemi: Objawienie (w symbolu koła), Odkupienie ( w symbolu krzyża) i Zbawienie (w symbolu bramy). Oś biblijnego czasu zamyka na wyjściu rzeźbiarska wizja Sądu Bożego według Apokalipsy św. Jana. Drugą warstwą znaczeniową dekoracji są odniesienia symboliczne do patrona świątyni św. Andrzeja Boboli – apostoła misji katolickiej, działającego na pograniczu dwu chrześcijańskich kultur: Wschodu i Zachodu. Refleksy tradycji bizantyjskiej obecne są w stylistyce języka malarskiego i w klimacie wnętrza inspirowanego piętnastowiecznymi malowidłami rusko-bizantyjskimi z kaplicy zamkowej św. Trójcy w Lublinie. Jak w ten kontekst ideowy i artystyczny wpisują się witraże Stanisława

Fijałkowskiego umieszczone w holu, poza główną przestrzenią nawy? Z perspektywy podwyższonej części prezbiterialnej ołtarza lekka przezroczysta ściana szkła na przeciwległym krańcu nawy stwarza iluzję jakby przedłużenia przestrzeni sacrum dzięki grze światła, które wydobywa formy na witrażach. Widoczne, choć odizolowane od wnętrza przeszkłonymi drzwiami, rządzą się one odmiennym od reszty wyrazem plastycznym i przekazem znaczeń.

Niestety, w latach 90. Z powodów niedostatków technicznych nie udało się zrealizować witraży zgodnie z projektem i wskazaniem artysty, który ubolewał, że jedyne jego dzieło w tym zakresie nie znalazło właściwego przełożenia artystycznego na możliwości wyrazowe, jakie stwarza ta technika. Fijałkowski podszedł do zadania z dużym zaangażowaniem i nadzieją na uzyskanie zamierzonego efektu. Kilkakrotnie przyjeżdżał do Lublina. Stalową konstrukcję stanowiącą rysunek witraży wykonał Mirosław Nadolny zaś witrażowe kwatery Jerzy Kuta, witrażysta z Lubartowa.

Ówczesne ograniczenia finansowe i materiałowe spowodowały, że użyto gotowych, jednolicie barwionych szkła, co zdecydowanie zubożyło kolorystykę witraży i pozbawiło je subtelności malarskiej głębi. Kolor o bogatej palecie tonalnej, który w projektach porządkował kompozycje, wzmacniał energię przestrzeni, w realizacjach został niedostatecznie zróżnicowany i znacznie uproszczony. Dopiero w latach 2016/17 witraże poddano wnikliwej kolorystycznej rekonstrukcji zgodnie z pierwotną koncepcją utrwaloną na projektach.

Właściwą kompozycję tworzą dwie prostokątne płaszczyzny wychodzące z poziomu posadzki i ustawione względem siebie pod kątem. Powierzchnia witrażowa wynosi w sumie około 50 metrów kwadratowych. Dolna kompozycja ma dopełnienie w dwu oknach podobnej wielkości powyżej, na chórze zachodnim, zestawionych z pionowych prostokątów surowego szkła. W intencji artysty powierzchnie ich miały akcentować pojedyncze barwne szybki, w nawiązaniu do dolnych kompozycji. Oba skrzydła witraży są z sobą ściśle powiązane kompozycyjnie i symbolicznie. Początkowo zamierzano zastosować konstrukcję podwójnie przeszkłonych ścian. Wewnętrzny witraż miała osłaniać od zewnątrz dekoracyjna konstrukcja stalowa pokryta półodblaskową folią, w której odbijałaby się przestrzeń najbliższego otoczenia (zieleń skweru i architektura bloków). Jej powierzchnię miały uzupełniać wypukłe i płaskie elementy plastyczne będące symbolicznym echem form przedstawionych na witrażach. Odstąpiono jednak od tego rozwiązania z uwagi na zbyt małą przepuszczalność światła przez folię. Pozostały więc jedynie witraże skierowane awerssem do nawy głównej kościoła. Kompozycje ich rządzą się abstrakcyjnym porządkiem form geometrycznych i organicznych, na które składają się wydatnej wielkości podstawowe elementy: trójkąt, koło oraz podłużne, obłe formy wpisane w sieć nieregularnych prostokątów. W myśl interpretacji autora figury geometryczne odnoszą się do wyższej rzeczywistości duchowej. Rozeta jest tu symbolem uporządkowanego kosmosu, trójkąt ma odniesienia do Trójcy Świętej, pozostałe zaś formy o swobodniejszych zarysach kształtów sygnalizują siedem par skrzydeł anielskich. Te znaki transcendentnej rzeczywistości ukazane zostały na tle siatki nieregularnych prostokątów sugerujących syntetyczny obraz ziemi podzielonej na uprawne pola (II). Mimo że te dwie płaszczyzny założone są na opozycjach znaczeń formy i treści, to utrzymują całość w równowadze kompozycyjnej. Sens tego obrazowania, na granicy przedmiotowości i abstrakcji, dopełniany jest światłem, przestrzenią i kolorem ożywającymi pod wpływem działania światła naturalnego. Istotną rolę odgrywa w tym witrażu, podobnie jak w całej twórczości Fijałkowskiego, symbolika liczb przedstawiona w formie elementów umownego

krajobrazu. Liczby parzyste i nieparzyste, oparte na różnych opozycjach, pozostają ze sobą w relacjach przestrzennych na obu płaszczyznach witraży. Artysta operuje najczęściej liczbami: 3, 7, 1, 2, 4 i ich kombinacjami. Na lewym witrażu liczbę 3 w jej geometrycznym aspekcie uobecnia wydatny trójkąt równoramienny, wskazujący, poza Trój-jedynym Bogiem, na uniwersalność świata, inkarnację ducha (1) w materię (2); kojarzony również z pierwiastkiem męskim. Trójkąt zestawiony dla kontrastu z czterema skrzydłami, spośród wszystkich siedmiu, tworzy wspólnie z nimi układ pięcioelementowy. Istotną rolę odgrywa też siódemka uważana za symbol pełni i za najwyższą liczbę elementów łatwych do percepcji wzrokowej w całości i w podziale na grupy. Nierównomierne rozłożenie siedmiu par skrzydeł na obu płaszczyznach wpływa na różną organizację rytmów, które w efekcie prowadzą do równowagi. Przeciwwagą na prawym witrażu jest wydatne koło – rozeta w układzie koncentrycznym nawiązująca do gotyckiego witraża – symbolu Boga, harmonii, pierwiastka żeńskiego; kojarzona z wartością liczbową – jeden. Element centralny tej rozety, który zaznaczony jest kolorem czerwonym, odnosi się do Chrystusa Zbawiciela. Z kolei, skojarzenie koła z trzema skrzydłami anielskimi składa się na parzystą grupę czterech elementów stanowiących opozycję liczbową i zarazem dopełnienie kompozycyjne dla strony przeciwnej. Fijałkowski w notatkach uzasadnia swoją decyzję rozłożenia ciężarów [...] *właściwym przepleceniem relacji przestrzennych (12)*. Oba okna wiążą też ze sobą podobieństwa i kontrasty formy i koloru, które oparte są na przeciwstawieniach malarskości i linearności, płaskości i przestrzenności, światła i cienia. Wyznacznikiem linearności jest w tych witrażach wyraźna siatka konstrukcyjna scalająca całą kompozycję. Swobodnie poprowadzone linie o zróżnicowanych zagęszczeniach i rytmach są – według autora – [...] *dalekim echem, załamany odbiciem pionowej konstrukcji samej budowli. Stalowa rama dźwigająca witraż zrobiona jest z prętów o różnej grubości, budujących w odmienny sposób obraz malarskiej przestrzeni, przeciwstawiającej się rzeczywistej bryle architektury (13)*. Także działanie kolorem przez subtelne kontrasty i przeniesienia tego samego lub dopełniającego koloru różnicuje i jednoczy przestrzeń na obu płaszczyznach. Gama barwna, ograniczona tu do zieleni, błękitu, czerwieni, żółcieni oraz ich modulacji walorowych, tworzy inny rodzaj dynamiki niż zawarty w linearnych podziałach. Dzięki gradacji nakładania farby od przezroczystości do intensywności oraz rozkładowi kolorów barwy nabierają wewnętrznego światła i modułują nastrój obrazu. W obu częściach witraża każda z figur geometrycznych gra swym odrębnym dominującym kolorem, ale mimo kontrastu dopełniają się wzajemnie. Płaszczyznę malarską akcentują ponadto dyskretnie kolorowe trójkąciki i prostokąciki, które artysta wprowadził dla pełniejszego określenia całej struktury przestrzeni. W ten sposób środki artystyczne, którymi Fijałkowski operuje na witrażu, z tak dużą precyzją i świadomością znaczeń, przeniknięte są głębokimi wartościami symbolicznymi przejawiającymi się w różnych niuansach formy.

Tak więc w swym jedynym doświadczeniu witrażowym Fijałkowski daleko odszedł od naturalistycznego języka przedstawień stosowanego w większości kościelnych witraży. Dzięki balansowaniu na granicy abstrakcyjnej harmonii form i sugestii figuracji zaproponował bardzo indywidualne i oryginalne rozwiązanie. Za przesłanie, które przyświecało tej pracy, uznać można słowa artysty, że [...] użyte w kompozycji formy są wieloznaczne i przez to elastyczne, pobudzające wyobraźnię do współtworzenia nastroju i treści związanych z nimi przedstawień. Zadaniem tych obrazów [...] *jest pobudzenie ducha do twórczego udziału w tworzeniu przestrzeni sakralnej (14)*.

Obecnie możemy oglądać te jedyne w swoim rodzaju witraże w formie zgodnej z intencją profesora Stanisława Fijałkowskiego. W grudniu 2017 roku ten unikatowy witraż zyskał nową siłę wyrazu dzięki przeprowadzeniu kompleksowej rewaloryzacji. Większość pól zrealizowano od nowa. Oryginalny projekt prof. Fijałkowskiego wymagał pewnego przetworzenia z uwagi na to, że niektóre kolory z projektu nie są osiągalne w szkle witrażowym. Tej swoistej adaptacji kolorystycznej podjęła się Krystyna Bagińska, którą jeszcze w 2000 roku prosił o to prof. Fijałkowski, a prośbę tę ponowił w 2016, kiedy został poinformowany przez Proboszcza o zamiarze tej rekonstrukcji. Krystyna Bagińska drogą żmudnych prób, w oparciu o dziesiątki próbek szkła z różnych hut, przetworzyła oryginalny projekt Autora na projekt realizacyjny uwzględniający realne możliwości odzyskania określonych kolorów. Sama też malowała, tonowała, nasyciała itp. farbami i tlenkami poszczególne kawałki szkła, które następnie by osiągnąć trwałość, były wypalane w piecu.

## Przypisy

- 1 J.K. Głowacki, [www.atlassztuki.pl/pdf/fijalkowski2.pdf](http://www.atlassztuki.pl/pdf/fijalkowski2.pdf), s. 2.
- 2 Z. Taranienko, *Alchemia obrazu. Rozmowy ze Stanisławem Fijałkowskim*, Warszawa 2012, s. 34.
- 3 J. Głowacki, *Graficzne alfabety*, „Od-głosy”, nr 45, 1979, s. 12.
- 4 Głowacki, [www.atlassztuki.pl/pdf/fijalkowski2.pdf](http://www.atlassztuki.pl/pdf/fijalkowski2.pdf), s. 4.
- 5 K. Czerni, *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011, s. 155.
- 6 Taranienko, *op. cit.*, s. 149.
- 7 *Ibidem*, s. 143.
- 8 Mimo zbieżności imion i nazwisk obaj twórcy nie są powiązani rodzinnie.
- 9 *Świątynia Przymierza*, red. ks. Jerzy Ważny, Lublin 2000.
- 10 S. Fijałkowski, *Uwagi o witrażu*, [w:] *Świątynia Przymierza*, red. J. Ważny, s. 30.
- 11 *Ibidem*.
- 12 *Ibidem*
- 13 *Ibidem*
- 14 *Ibidem*