

**AKADEMIA SZTUK PIĘKNYCH IM. WŁADYSŁAWA STRZEMIŃSKIEGO W ŁODZI
WYDZIAŁ GRAFIKI I MALARSTWA**

ROZPRAWA DOKTORSKA

ZAPACH GRANITU

Kolekcja obrazów olejnych

Promotor

dr hab. Agata Stępień

Autor

mgr Mirosław Koprowski

15.10.2018

Malarz „wnosi swoje ciało”, powiada Valéry. I rzeczywiście trudno sobie wyobrazić, żeby Umysł mógł malować. Oto użycząc swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo.

W niepamiętnej głębi widzialnego coś poruszyło się, zapaliło, co ogarnia i zajmuje jego ciało: wszystko, co maluje będzie odpowiedzią na to pobudzenie.

M. Merlau-Ponty, *Okno i umysł. Szkice o malarstwie*

Spis treści

Wstęp	s. 3
I. Pejzaż tatrzański	s. 6
Pojęcie pejzażu.....	s. 6
Natura i kultura.....	s. 6
Sceneria natury tatrzańskiej w malarstwie.....	s. 9
II. Realizacja pracy	s. 17
Pytania i refleksje.....	s. 17
Proces tworzenia.....	s. 19
Zakończenie	s. 28
Reprodukcje obrazów	s. 29
Spis ilustracji	s. 42
Bibliografia i netografia	s. 43
Tłumaczenie w języku angielskim	s. 44

Wstęp

Dotykam skały, jest zimna i szorstka. Końcówkami palców poznaję jej fakturę, wgłębienia, wypukłości. Przybliżam twarz, a pod opuszkami palców zaczynam wyczuwać ciepło. Czuję ciepło skały i czuję jej zapach. Czuję zapach granitu!

Jest to jeden z najpiękniejszych zapachów, jakie znam, zaklęte od milionów lat w skale piękno. Czuję jak pulsuje, jak żyje.

Wyciągam rękę, znajduję chwyt. Podnoszę nogę, jest stopień, znów chwyt... kolejny, kolejny... Pnę się coraz wyżej, skała sama mnie prowadzi, muszę się tylko jeszcze bardziej w nią wsłuchać, tak jakby była właśnie po to, bym mógł ją poznać, odkryć. Jest to tak naturalne jak oddychanie. Słyszę jakieś odgłosy, jakieś dźwięki, ale niewiele do mnie z zewnątrz dociera. Jestem jak we śnie. Całe moje „ja” sprowadza się do bycia tu i teraz, do dotyku szorstkiej skały, jej zapachu.

Pragnę zobaczyć, co jest za poszarpaną granią. Pod moimi nogami rośnie przepaść, jest coraz większa, przepastne głębiny pamięci i niepamięci...

Od wielu lat istotny nurt moich poszukiwań twórczych wiąże się z pejzażem tatrzańskim. Niezależnie od pory dnia i roku, stanowił i stanowi on dla mnie niewyczerpane źródło inspiracji i natchnienia. Powodowane to jest nie tylko widzeniem, postrzeganiem niezwykłych widoków Tatr. W znacznej mierze wynika z moich doświadczeń wspinaczki górskiej, angażującej całe moje jestestwo, całe ciało i wszystkie zmysły. Bardziej niż obserwatorem staję się wtedy uczestnikiem czy wręcz częścią świata tatrzańskiej natury. W sposób szczególnie intensywny i żywy doznaję go w bezpośrednim kontakcie ze skałą. Doznaję skały, a ona doznaje mnie... Malowanie i wspinanie to dwa nierozłączne stany mojego bytowania w Tatrach Wysokich, w otoczeniu i w bliskości ścian Młynarza, Ganka, Rysów, Wysokiej, Mięguszwieckich Szczytów, Kazalnicy Mięguszwieckiej, Mnicha, Żelaznych Wrót. Wędrówka do Doliny Ciężkiej zawieszona nad Polaną pod Wysoką i wielokrotne nocowanie w kolebie w pobliżu Ciężkiego Stawu zawsze oznaczały – wraz z nastaniem dnia – zarówno możliwość eksplorowania dróg wspinaczkowych na Galerii Gankowej, jak i możliwość eksplorowania malarskiej formy. Praca w plenerze w sposób znaczący wpłynęła na mój warsztat malarski, warsztat, który wciąż pogłębiam i doskonalam.

łączy się też z zachwytem, z fascynacją, z czymś, co nazwałbym żarliwością, a co Maurice Merleau-Ponty wyraził następująco:

Malarz żyje w urzeczeniu. [...] To, co zowie się natchnieniem, powinno być wzięte dosłownie: istnieje naprawdę inspiracja i ekspiracja, wdech i wydech Bytu, działanie i doznawanie tak trudne do rozróżnienia, że już nie wiadomo w końcu, kto widzi, a kto jest widziany, kto maluje, a kto jest malowany¹.

W ciągu ostatnich kilku lat – tak sprawiły okoliczności życia – nie mogłem być w Tatrach, wspinać się i tam malować. Jednak niemożność ta przekształciła się we mnie w konieczność dalszych poszukiwań twórczych. Wieloletnie doświadczenie górskiej wspinaczki, przebywania w tatrzańskim świecie na tyle bowiem silnie zapisało się w mojej świadomości, emocjach, pamięci, wyobraźni, osadziło w pamięci mojego ciała, że wciąż domagało się wyrazu, ekspresji. Nawiązując do słów motto umieszczonego na początku niniejszej rozprawy – trudny do nazwania impuls wciąż płynący z „głębi widzialnego” (choć przecież teraz jakby niewidzialnego) domagał się odpowiedzi. Ten wewnętrzny imperatyw, ale i nostalgia, doprowadziły do świadomej decyzji artystycznej, by podjąć próbę odnalezienia malarskiej formy, która stałaby się adekwatną artykulacją niezmiennie żywych we mnie intersensorycznych przeżyć i doznań, intensywnej pamięci miejsc, w których byłem, wspomnień fragmentów skał, po których się wspinałem, by z fragmentów zapamiętanych, ale także zapomnianych powołać do istnienia kolejne byty malarskie, powołać/przywołać pejzaż tatrzański.

Rezultatem tego procesu jest powstała w ramach przewodu doktorskiego kolekcja obrazów olejnych namalowanych w Łodzi pt. *Zapach granitu*. Tytuł kolekcji jest nawiązaniem do tytułu *Zapach płonącego granitu*, który nadałem cyklowi obrazów powstałych w Tatrach i składających się na wystawę mającą miejsce w łódzkiej Galerii Amcor w 2012 roku. Poprzez takie intencjonalne nawiązanie pragnę wskazać na kontynuację mojej drogi artystycznej i zainteresowań twórczych, ale jednocześnie na ich wewnętrzną transformację.

Prezentacji kolekcji obrazów olejnych pt. *Zapach granitu* towarzyszy niniejsza rozprawa doktorska. Tekst zawiera w pierwszej części omówienie zagadnienia pejzażu tatrzańskiego w różnych aspektach rozumienia terminu „pejzaż”, ze szczególnym uwzględnieniem pejzażu tatrzańskiego w malarstwie polskim. Część tę traktuję przede

¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996, s. 30.

wszystkim jako bardzo osobiste świadectwo doświadczenia miejsca i malarstwa z nim związanego.

Część druga poświęcona jest opisowi złożonego procesu realizacji pracy. Dotyczy kluczowego dla mojej pracy doktorskiej problemu artystyczno-badawczego, mianowicie rozpoznawania twórczości malarskiej jako zakorzenionej nie tylko w wizualnym, ale w wielozmysłowym, percepcyjno-cieleśnym doświadczeniu. Przedstawiam tutaj również problem takiego praktykowania malarstwa pejzażowego, którego jedyną genezą staje się moja pamięć psychiczna i cielesna.

Następna część to Zakończenie. Na pozostałe części rozprawy składają się kolejno: reprodukcje obrazów, spis ilustracji, bibliografia i netografia oraz wersja pracy w języku angielskim.

I. Pejzaż tatrzański

Pojęcie pejzażu

Termin „pejzaż” może oznaczać po pierwsze - konkretny obraz, będący reprezentacją scenerii natury lub miasta; po drugie – gatunek malarstwa, fotografii itd., zajmujący się takimi obrazami; po trzecie – widok jakiejś scenerii, topograficznej przestrzeni, w przypadku natury z jej aspektami odróżniającymi, naturalnymi i/lub wytworzonymi przez człowieka; po czwarte – termin pejzaż/krajobraz ostatnio rozumiany jest także jako praktyka społeczno-kulturowa².

Zanim przejdę do omówienia pejzażu tatrzańskiego w jego pierwszym i drugim znaczeniu - jako obrazów i zarazem gatunku malarstwa polskiego, przedstawiających scenerię górskiej natury, chciałbym przynajmniej zasygnalizować problematykę pejzażu tatrzańskiego jako topograficznej przestrzeni naturalnej oraz jako krajobrazu kulturowego. Malarstwo tatrzańskie jest bowiem integralnie związane również z tymi dwoma aspektami rozumienia pejzażu.

Natura i kultura

Tatry wznoszą się w kształcie przypominającym wyspę z dwoma wielkimi łukami – Tatr Zachodnich na zachodzie i Tatr Wysokich na wschodzie. Są najwyższym pasmem górskim Karpat Zachodnich, na ich obszarze jedyną w swoim rodzaju „misternie zbudowaną, niejako miniaturą alpejskiego łańcucha górskiego”³. Nazwa Tatry ma starostowiańskie pochodzenie, używana była na oznaczenie gór, wzgórz skalistych, czasem skał, gładów, miejsc niebezpiecznych.

Malarz Walery Eljasz-Radzikowski tak pisał o Tatrach w przewodniku swojego autorstwa z 1886 roku, opatrzonym również jego rysunkami:

Kraina to pełna dziwów i uroków, o jakich mieszkańcy równin nie mają pojęcia. Świat górski ma odmienną i sobie tylko właściwą postać. Patrząc na ten świat, zdaje się, że jakiś wielki dramat w naturze się odgrywa! Wszystko jest tu wieczyście spokojne i wieczyście żywe⁴.

² Zob. <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/>, [data dostępu: 15.08.2018]; B. Frydryczak, *O zakotwiczeniu krajobrazu w kulturze*, „Prace Kulturoznawcze” XV, Wrocław 2013.

³ J. Szaflarski, *Poznanie Tatr. Szkice z rozwoju wiedzy o Tatrach do połowy XIX wieku*, Warszawa 1972, s. 13, 15, 29 – 30.

⁴ W. Eljasz-Radzikowski, *Ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1886, s. 1-2.

Dodawał także:

Nikogo przytem nie powinny odstraszać od podróży w Tatry wyobrażenia o potrzebie ku temu nadzwyczajnych sił fizycznych, bo każdy znajdzie tam dla siebie stosowne zadowolenie. Kto nie może, lub nie chce wdrapywać się na urwiste turnie, i przepaściste szczyty, ten dojdzie do jakiegoś ślicznego jeziora lub do wodospadu, do uroczej doliny, a nawet dojedzie tam wózkiem, albo wierzchem na koniu, i nasyci się pięknnością przyrody bez narażenia zdrowia⁵.

W niemal półtora wieku później podobną myśl o niezwykłym zróżnicowaniu tatrzańskiej natury wypowie taternik z Zakopanego, Jan Muskat:

Najprostszą i najcudowniejszą rzeczą w Tatrach jest to, że nie ma lodowców, góry są łatwo dostępne i dla wspinaczy, i dla turystów. Jedyna rzecz, która odstrasza, to pogoda. Ale nawet na brzydką pogodę można znaleźć wspaniałe miejsca. Tatry to góry z miękką, cudowną przyrodą, z możliwością jeżdżenia na nartach... Amerykanie, którzy tu przyjechali, powiedzieli, że to jest coś nieprawdopodobnego, bo tu mamy wapień przepiękny, mamy granit i dolomit. Tak urokliwych miejsc jak Trzynaście Progów nie ma nigdzie⁶.

Ale to także wyjątkowe miejsce, jeśli chodzi o polską kulturę, w którym w szczególności sposób splotła się natura i kultura. Zwłaszcza, gdy wziąć pod uwagę, że na praktyki kulturowe górali, rdzennych mieszkańców tego terenu, przekształcających środowisko naturalne w ich własny krajobraz kulturowy nałożyły się działania osób przybyłych w Tatry, krajobraz ten dalej zmieniające. Chociażby słynny „styl zakopiański” Stanisława Witkiewicza. Albo działalność Walerego Eljasza-Radzikowskiego, autora jednego z pierwszych przewodników tatrzańskich, prekursora tatrzańskiej turystyki, który wyznaczył pierwszy szlak do Morskiego Oka. Był on również pierwszym przybyszem, który na stałe osiadł w Zakopanem i tutaj w 1876 roku wybudował sobie dom⁷. W okresie modernizmu i dwudziestolecia międzywojennego Zakopane było kolonią artystyczno-literacką. Niewątpliwie miały na to wpływ osobowość twórcza Stanisława Witkiewicza, a później jego syna – Stanisława Ignacego Witkiewicza, skupiających wokół siebie różnych artystów. Powstawał zatem złożony kulturowy krajobraz, w którym zachowały się język i tradycje góralszczyzny, a jednocześnie modelowały go praktyki polskiej inteligencji. Warto w tym kontekście obszerniej zacytować fragment tekstu Iwo Zmyślonego:

⁵ Ibidem, s. 3.

⁶ J. Muskat, *Szacunek, strach i chęć poznania*, wysłuchała B. Slama, „Tatry” 2007, nr 3, s. 71. Żleb Trzynastu Progów stanowi górną część Wąwozu Kraków w Dolinie Kościeliskiej w Tatrach Zachodnich. Ze względu na duży stopień trudności w pokonaniu żlebu, wymagający taternickiego sprzętu i umiejętności wspinaczkowych, miejsce to zamknięte jest dla turystów.

⁷ Zob. J. Woźniakowski, *Tatry w malarstwie*, Marki 2006, s. 5.

Tatry to nie tylko przyroda, krajobraz i historia. To także złożone imaginarium, które organizuje naszą wyobraźnię zbiorową – skarbnica narodowych mitów. Już w XIX wieku Podhale uchodziło za „ostoję polskości”, a Zakopane nazywano „polskimi Atenami”. Nieprzypadkowo to tutaj w załążkowej formie odrodziło się niepodległe państwo polskie, pod postacią efemerycznej, istniejącej niespełna miesiąc, Rzeczypospolitej Zakopiańskiej, której prezydentem został Stefan Żeromski. To także tutaj dekadę wcześniej Henryk Sienkiewicz postulował stworzyć w turni jednego ze szczytów mauzoleum Juliusza Słowackiego – pomysł, który wspierali m.in. Stanisław Witkiewicz i Tadeusz Miciński⁸.

Przykłady tych spotęgowanych i wyjątkowych dla polskich Tatr, w jakimś sensie szczególnych filiacji natury i kultury, a także wielowarstwowości kulturowego krajobrazu Tatr można by oczywiście mnożyć. Wspomnę jedynie w tym ledwie szkicu o dwóch innych jeszcze, równie znamiennych aspektach kulturowego pejzażu Tatr.

Pierwszy z nich to sakralne nacechowanie tej przestrzeni, przenikanie się *sacrum* i *profanum*, a może dokładniej – *sacrum* i natury. Bardzo silne wrażenie wywiera znajdująca się na Kalatówkach Pustelnia Brata Alberta – Adama Chmielowskiego. Porzucił on malarstwo, by jako zakonnik franciszkański całkowicie oddać się pomocy ludziom opuszczonym i bezdomnym. W wieloletniej przyjaźni pozostawali z nim Stanisław Witkiewicz i Leon Wyczółkowski. W Pustelni bywali także m.in. Stefan Żeromski i Józef Konrad Korzeniowski. Prostota i skromność, cisza i spokój przenikają w każdego, kto tu się znajdzie. Niezwykła aura tego miejsca łączy się w mojej osobistej topografii ze znajdującą się już niejako we wnętrzu gór, przylegającą do podnóża Rusinowej Polany, Kaplicą na Wiktorówkach, w której znajduje się ważna nie tylko dla górali figura Matki Boskiej Królowej Tatr. Odczuć tu można, kiedy nie ma gwaru tłumnie przybywających wycieczek, łagodną, nieco melancholijną emanację. Być może wiąże się to z budzeniem pamięci – w skaliste otoczenie Kaplicy wmurowane są bowiem tablice pamiątkowe z nazwiskami ludzi, którzy przez całe swoje życie z górami byli związani, a niektórzy z nich z gór nigdy już nie powrócili. Rusinowa Polana uznawana jest za symboliczne serce polskich Tatr. Z niej rozciąga się wspaniały widok na polskie i słowackie Tatry Wysokie. Można też dostrzec linię drogi w sąsiadującej, słowackiej Dolinie Białej Wody, gdzie obok Polany pod Wysoką znajduje się obozowisko taternickie. Stąd przez wiele lat wyruszałem do Doliny Ciężkiej, by w niej się wspinać na Galerię Gankową i Młynarzowe Widły, by w niej malować...

⁸ I. Zmyślony, *Schronienie*, <http://www.schronienie.tpn.pl/>, [data dostępu: 15.08.2018].

Drugi znamieny aspekt kulturowego pejzażu Tatr, o którym chcę wspomnieć, to właśnie taternictwo – wspinaczka górską. Jego początki sięgają 80. lat XIX wieku. Wspinano się wówczas z pomocą przewodników, którymi byli górale. W tym okresie najwybitniejszym przewodnikiem był Maciej Gąsienica Sieczka. Z nazwiskiem Mariusza Zaruskiego łączy się z kolei rozwój taternictwa. Zaruski od początków XX wieku do pierwszej wojny związany był z Zakopanem. Można powiedzieć, że istniały wówczas dwie ideologie taternictwa:

Mariusz Zaruski rzucił hasło – idźcie i prowadźcie słabych na szczyty i głosił ideę wzmocnienia charakteru narodu przez hartowanie go w trudach i niebezpieczeństwach tatrzańskich. A równocześnie Karłowicz, subtelny artysta młodopolski, jął wzywać do rozpytywania się w otaczającym przestworzu, poznawania mistycznego związku z wszechbytem, roztopienia się we wszechistnieniu, powracania do niebytu⁹.

Gdybym miał określić swoją ideologię, nazwałbym ją praktyką kulturową, która jest „praktykowaniem natury”. Może w jakiejś mierze podpisałbym się pod tym, co mówił Karłowicz. Wspinam się od 1997 roku, ale od samego początku obca mi jest współczesna ideologia wyczynu, wyniku sportowego, przenikająca do części środowiska taternickiego. Na szczęście tylko do części. Jeśli wytyczałem nowe drogi wspinaczkowe, to z zupełnie innych powodów. Na pewno z pasji i z przyjaźni. Nowa droga na Pustych Turniach, którą przeszliśmy z Janem Hobrzańskim z Doliny Ciężkiej w 2008 roku, nazwana przez niego „Mimochoodem”, z taką sytuacją i motywacją się łączy¹⁰.

Sceneria natury tatrzańskiej w malarstwie

Przechodząc do zagadnienia pejzażu tatrzańskiego w polskim malarstwie, powrócę do zacytowanych na początku tej części pracy słów Walerego Eljasza-Radzikowskiego o Tatrach jako przedziwnej, urokliwej i pełnej dramatyzmu krainie, której majestat współwystępuje z jej nieustanną zmiennością. Pisze on też o różnych obliczach tatrzańskiej natury („urwiste turnie”, „przepaściste szczyty”, „śliczne jezioro”, „urocza dolina”), umożliwiającej różne sposoby bycia w niej. Otóż słowa te odwołujące się do, nazwijmy to – potocznego widzenia, traktuję także jako skrótowy opis zróżnicowanych motywów obrazowych Tatr i zróżnicowanych sposobów ich malarskiego widzenia.

⁹ <https://wspinanie.pl/2009/05/historia-polskiego-wspinania-cz-i-tatry-od-prapoczątków> [data dostępu: 20.08.2018].

¹⁰ Zob. <http://www.hobrzanski.pl/mimochoodem.asp> [data dostępu: 20.08.2018].

Dla malarstwa polskiego Tatry zostały odkryte niespełna dwieście lat temu, w okresie romantyzmu, przez Jana Nepomucena Głowackiego. *Widok Karpat z Poronina* namalowany przez niego w 1836 roku, to najstarsze wyobrażenie Tatr (il. 1).

Jak pisze Anna Król: „Nikt przed Głowackim Tatr nie malował, a motywy, które artysta jako pierwszy przedstawiał, są bodaj najpopularniejszymi tematami w malarstwie tatrzańskim do dziś. [...] Jan Nepomucen Głowacki, katalogując takie motywy, jak: Giewont, wiatr halny, Morskie Oko czy Dolinę Kościeliską, ustalił kanon tematów wielokrotnie odtąd powtarzanych”¹¹. Oczywiście katalog ten znacznie się poszerzył, nie mówiąc o wielorakości form malarskiego wyrazu. Malowali Tatry m.in.: Walery Eljasz-Radzikowski, Aleksander Kotsis, Wojciech Gerson, Aleksander Mroczkowski, Stanisław Witkiewicz, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Władysław Ślewiński, Stanisław Kamocki, Mieczysław Filipkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski, Stanisław Gałek, Wanda Gentil-Tippenhauer Widigierowa, Alfred Terlecki, Andrzej Wróblewski, Wojciech Klamerus. Współcześnie malują je m.in. Irena Trzetrzevińska i Marian Gromada¹².

Na obecne w malarstwie tatrzańskim zróżnicowanie sposobów artystycznego wyrazu miały wpływ zarówno zmienne historycznie konwencje malarskie, jak też bardzo często jest ono rezultatem poszukiwań przez artystów własnego języka plastycznego, na który mogliby przełożyć swoje doznanie Tatr. Z drugiej strony góry dostarczają impulsów i możliwości do nieustannego eksplorowania malarskiego tworzywa.

Relacje między człowiekiem i naturą przenikliwie ujął, choć w języku znamiennym dla epoki, Stanisław Witkiewicz. Jego słowa nabierają dodatkowych znaczeń, jeśli zestawimy je z namalowanym przez niego *Wiatrem halnym* (il. 2). Obrazem niezwykle oddziałującym, jeśli chodzi o atmosferę budowaną przez dynamikę i jednoczesną ciszę natury, przez temperaturę światła i kolorystykę.

Ktokolwiek miał do czynienia z naturą, zachował w sobie zdolność odbierania szczerych, bezpośrednich od niej wrażeń, które jedynie pozwalają odczuwać duszę świata, osobowość zjawisk, ten zdołał sobie uprzytomnić stosunek zachodzący między ja ludzkim, a takimi potężnymi objawami przyrody, jak, przypuśćmy, morze lub góry. Zdaje się, że nie tylko

¹¹ A. Król, *Pejzażyści Tatr*, Sopot 2006.

¹² Prezentacji i opisowi tej różnorodności malarstwa tatrzańskiego poświęcili obszernie prace m.in. Jacek Woźniakowski, Anna Król (organizując również szereg wystaw), Teresa Jabłońska.

wrażenia wzrokowe, nie tylko kojarzenie się wyobrażeń, lecz jeszcze jakieś siły fizyczne, jakieś subtelne i nieznanne składniki natury i człowieka są czynnikami, dzięki którym wobec pewnych objawów przyrody doznaje się wrażeń, wpada się w stany psychiczne, które się nigdy w odmiennych warunkach nie powtarzają¹³.

Jakkolwiek to zabrzmiałoby, malarstwo tatrzańskie (wyłączam tu „pamiątkarstwo jarmarczne”¹⁴) traktuję jako coś w rodzaju rodzinnego albumu. W każdym z obrazów odnajduję wizerunki świata mi bliskiego, świata, który jest dla mnie poniekąd jak dom i który stanowi istotną część mojej tożsamości, jako człowieka i malarza. Jest to swoiste doświadczenie, móc jeszcze w inny sposób przeżywać Tatry – poprzez twórczość malarską im poświęconą. „Dzięki takim świadectwom duchowe Tatry wypiętrzają się, nabierając fascynujących kształtów”¹⁵.

Interesuje mnie związek malarskiej intencji wizualnej z doznaniem miejsca, z odczuciem jego własności. Wydobywanie jakości miejsca w powiązaniu z przyjętym w obrazie punktem widzenia i ukierunkowaniem spojrzenia. Co wydobywa ta intencja wizualna, jeśli chodzi o znaczenie miejsca, jego przeżywanie? Ku jakiemu przeżyciu mnie prowadzi? Przy czym intencję wizualną rozumiem jako nie zawsze uświadamiane kierowanie uwagi na coś, co ją przyciąga. Te pytania, te refleksje są istotne dla mnie jako dla malarza, ale także jako odbiorcy, kogoś, kto zna świat, którego wizerunki ogląda, kogoś, kto ten świat niejako nosi w sobie. Przywołam jeszcze fragment definicji pejzażu:

Najważniejszym elementem krajobrazu jest rola widza. W przypadku obserwacji bezpośredniej pejzaże wymagają od obserwatora ustawienia parametrów zasięgu, głębi i szczegółów w perspektywie. Ogólnie rzecz biorąc, pejzaż jest terminem odnoszącym się do widzialnego świata i krajobraz jest tą częścią świata widzianą przez obserwatora z określonej pozycji. Ciało służy jako medium do odbioru i interpretacji sceny regulowanej przez pozycję cielesną i orientację w krajobrazie oraz zewnętrzną granicę wzroku znajdującą się na horyzoncie¹⁶.

Pozostając w kręgu tych przemyśleń, a zarazem, aby choć trochę przybliżyć zróżnicowanie malarskiego doznania Tatr, omówię poniżej pięć pejzaży Morskiego Oka, w różnym stopniu utrzymanych w konwencji realistycznej, namalowanych przez pięciu różnych malarzy: Jana Nepomucena Głowackiego (1802 – 1847), Leona Wyczółkowskiego (1852 – 1936), Władysława Ślewińskiego (1856 – 1918), Stanisława Gałka (1876 – 1961),

¹³ S. Witkiewicz, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa 2017, s. 50.

¹⁴ Określenie J. Woźniakowskiego, *Tatry w malarstwie*, op.cit., s. 7.

¹⁵ K. Szpilka, *Wypiętrzyc Tatry*, „Tatry” 2007, nr 3, s. 77.

¹⁶ <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/>, [data dostępu: 15.08.2018].

Alfreda Terleckiego (1883 – 1973). Następnie, nawiążę jeszcze w tym kontekście do twórczości tatrzańskiej Leona Wyczółkowskiego i Andrzeja Wróblewskiego, artystów bardzo dla mnie ważnych.

Wnikając zatem nieco dokładniej w każdy z tych pięciu obrazów, w sposób ustanawiania punktu widzenia i profilowania spojrzenia, w intencje wizualne zapisane w tych obrazach, traktuję siebie jako malarza-odbiorcę, któremu ofiarowane zostało jakieś doświadczenie związane z tym konkretnym miejscem w Tatrach. Jak pisał Wasyl Kandyński o odbiorze malarstwa, istnieje możliwość wnikania „w *głęb* dzieła sztuki, przeżywania jego wewnętrznego pulsowania aktywnie i wszystkimi zmysłami”¹⁷. Wybieram wizerunki Morskiego Oka, choć współcześnie miejsce to łączone jest przede wszystkim z negatywnym aspektem turystyki, wielotysięcznymi, hałaśliwymi tłumami podążającymi każdego dnia w okresie wakacyjnym do schroniska przy jeziorze, tak że w efekcie Morskie Oko (podobnie jak Giewont i Dolina Kościeliska) stało się zbanalizowanym emblematem polskich Tatr. Tymczasem wciąż jest to przestrzeń po prostu piękna. Bardzo również atrakcyjna dla malarza ze względu na jej amfiteatralny charakter, unikatową rzeźbę terenu. Wielokrotnie malowałem obrazy w różnych miejscach przy Morskim Oku. Przestrzeń to szczególnie również dlatego, że przy Czarnym Stawie pod Rysami, położonym powyżej Morskiego Oka, wznosi się ogromna ściana Kazalnicy Mięguszwieckiej, królowej ścian wspinaczkowych w polskich Tatrach. Nazywam ją Piękną Panią. W moim poprzednim cyklu malarskim *Zapach płonącego granitu* obrazy jej poświęcone tak właśnie tytułowałem.

Morskie Oko Głowackiego (il. 3) to pierwsze w malarstwie polskim przedstawienie tego miejsca¹⁸. Jak zauważa Jacek Woźniakowski: „Głowacki nie wyszukuje «motywów», jak to robią przed nim rozmaici pamiątkarze włoscy czy szwajcarscy, a po nim dziesiątki pamiątkarzy zakopiańskich. Dla niego ważny jest obraz, cały obraz, w którym przejrzysty, jakby szklany kolor dźwięczy dyskretnie na całej powierzchni [...]”¹⁹. Przyjęty przez Głowackiego punkt widzenia ze znacznego podwyższenia, ze skarpy ponad dachem schroniska (pierwsze zostało wybudowane w 1827 roku), pozwala na panoramiczny ogląd ciemnoszmaragdowej, spokojnej tafli wody, wznoszącego się nad nią progu Czarnego Stawu,

¹⁷ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, trans. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, p. 13.

¹⁸ Głowacki pomiędzy 1837 a 1840 rokiem namalował jeszcze dwie wersje tego motywu, w monochromatycznej, jasnobrązowej tonacji kolorystycznej.

¹⁹ J. Woźniakowski, *Tatry w malarstwie*, op.cit., s. 4.

jak i okalających ją szczytów. Góry ukazane są przestrzennie, piętrzą się w kilku następujących po sobie planach. Widać je w jasnym, rozproszonym świetle na tle pogodnego nieba. Miękkie światło kładzie się również na elementach dolnej płaszczyzny obrazu - skałach, smrekach, dachu schroniska, brzegu jeziora. Bardzo istotnym aspektem tej harmonijnie zestrojonej, ciepłej w tonacji barwnej kompozycji jest skalowanie. Otóż sylwetki ludzi przepływających się na tratwie na drugi brzeg jeziora są ledwo widoczne. W planie horyzontalnym uzmysławia to jego rozległość, ogrom, a w planie wertykalnym – ogrom gór. Człowiek wydaje się w tej przestrzeni. Jednak przestrzeń ta nie sprawia na mnie wrażenia przerażającej. Tatry, oglądane panoramicznie, jawią się w swej potędze, ale jest to majestatyczne, spokojne piękno.

W obrazie Leona Wyczółkowskiego *Morskie Oko z Czarnego Stawu* (il. 4) spojrzenie na jezioro z dużej już wysokości, z progu Czarnego Stawu, umożliwiłoby rozszerzenie horyzontu widzenia. Wyczółkowski jednak całkowicie zamyka go potężną jasnobrązową płaszczyzną ścian Miedzianego. Zawęża kadr, pozbawiając go i horyzontu, i nieba. Płaszczyznę ścian Miedzianego znaczą rytmiczne skosy białych piargów, ciemnobrązowych zarysów skał, żlebów schodzących do linii brzegowej owalu jeziora. Takie profilowanie spojrzenia sprawia, że potencjalna intencja panoramicznego oglądu krajobrazu przekształca się w konieczność spojrzenia w głąb wodnej toni. Ruch spojrzenia z góry na dół pozwala jednak odczuć przestrzeń, bezkres jako nie tylko wyjście „ponad”, ale także jako wejście „w głąb”. Jasne światło wydobywa gdzieś tam szmaragdowy kolor wody, gdzieś tam czyni ją ciemnoniebieskim lustrem dla niewyraźnych, tajemniczych, dalekich odbić kształtów górskiego otoczenia. W ten sposób, dzięki światłu, horyzont otwiera się w odbiciach wody... Obraz ten zawsze wywoływał we mnie jeszcze dodatkowe skojarzenie - białe nitki piargów schodzące, ale również jakby wychodzące z tafli wody, wydają się jak krwioobieg gór z pulsującym sercem.

W *Morskim Oku* Władysława Ślewińskiego (il. 5), stosującego bliską mi syntetyzującą formułę stylistyczną, kadr zostaje jeszcze bardziej zawężony. Horyzont widzenia zamykają dolne partie ścian szczytów, miejscami okryte śniegiem, okalające granatową tafel jeziora. Wypełnia ono większość płaszczyzny obrazu, ale nie jest ukazane w całości. Z lewej strony obramowuje je niewysoki brzeg zajmujący dolny, pierwszy plan obrazu. Punkt widzenia usytuowany jest ponad tym brzegiem. Mam uczucie, że moje spojrzenie prowadzone jest po

zakolu przybrzeżnej ścieżki, następnie po delikatnej pochyłości brzegu, który łagodnie łączy się z wodą. Wydaje się, że mogę jej doznawać w bliskości, jakby „na wyciągnięcie ręki”. Płynnie przechodzące w siebie kształty prowadzą spojrzenie dalej, kolidując po tafli wody, przesłoniętej po bokach szerokimi smugami lodu. Powstaje wrażenie wyciszonego, kontemplacyjnego charakteru miejsca. Sprzyja temu również miękkość, z jaką Ślewiński nakłada plamy barwne, harmonijnie zestrzaja ich zgaszone tonacje.

Doznanie percepcyjne Morskiego Oka w obrazie Stanisława Gałka (il. 6) charakteryzuje się z kolei swoistym napięciem. Punkt widzenia usytuowany jest ponad jasną ścieżką biegnącą przy południowej części jeziora, tak właśnie kadrowanego. Powyżej spokojnej, ciemnej tafli wody zarysowuje się półkole, również w ciemnej tonacji barwnej, zbocze progu Czarnego Stawu pod Rysami. Ponad progiem kształty gór rozmywają się najpierw w nieregularnych plamach brązów, następnie żółceni, bieli i błękitu - jakby wznoszących się płomieni światła. Spojrzenie nie koncentruje się na jeziorze. Prowadzone jest ze stabilnego dołu ku dynamice góry obrazu. Ku otwartemu horyzontowi i rozgrywającemu się na firmamencie spektaklowi światła.

Na tę samą partię gór, co Gałek, patrzy Alfred Terlecki, ale z innego już miejsca - z drogi prowadzącej przez zbocza Miedzianego na Szpiglasową Przełęcz (il. 7). Terlecki zainspirowany japońskim sposobem kształtowania przestrzeni, komponuje płaszczyznę obrazową jako ekranowo nakładające się plany²⁰. Najbardziej oddalony - to widoczne na tle nieba górskie otoczenie Czarnego Stawu pod Rysami. Kolejny, bliższy, to zbocze progu Czarnego Stawu. Jeszcze bliższy plan tworzy tafla Morskiego Oka. Niebo, góry i woda oddane są w pastelowej, lazurowej gamie kolorystycznej. Pojawia się sugestia ich lekkości, jakby „powietrzności”, czy wręcz przezroczystości. Na najbliższym, pierwszym planie, znajdują się delikatne i zarazem wyraziste rośliny, kępka borówek, niskie trawki - wszystkie są na wysokości wzroku. Lubię patrzeć na ten obraz. Precyzyjny i subtelny rysunek, nawiązujący do stylistyki japońskiej, wydobywa szczegóły roślin, ich łodygi i listki. Sprawiają one wrażenie misternego ażuru prześwietlonego światłem słonecznym. Mimo że horyzont widzenia jest dość szeroki, to spojrzenie koncentruje się na detalu - kruchym pięknie roślin, na ich jakby radosnym trwaniu w wysokogórskim świetle.

²⁰ Zob., D. Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, s. 505.

Potęga, monumentalność. Spokój, cisza. Spektakularna zmienność światła. Kruchość. Lekkość. Radość. Bezkrzes, tajemnica. To możliwe do przeżywania spektrum różnych własności/jakości miejsca, jakim jest Morskie Oko. Spektrum odsłaniane przez te pięć przykładowo zestawionych obrazów. Każdy obraz to świat. Swoista wędrówka przez tak zróżnicowane doznania miejsca daje mi też w jakimś sensie możliwość wznowienia w sobie własnych odczuć i doznań percepcyjnych, związanych z Morskim Okiem. Każdy z malarzy wybiera inny punkt widzenia wokół Morskiego Oka, inaczej buduje scenę malarskiego pejzażu, inaczej też profiluje spojrzenie: jako panoramiczny ogląd (Głowacki); jako rezygnację z panoramicznego oglądu na rzecz spojrzenia „w głąb” i sugestię, by w ten sposób zobaczyć „górze” (Wyczółkowski); jako rezygnację z panoramicznego oglądu na rzecz zawężenia kadru i kontemplacyjnego prowadzenia spojrzenia po powierzchni fenomenów (Śliwiński); jako pominięcie „dołu” i zogniskowanie spojrzenia na tym, co „w górze”, na grze światła na niebie (Gałek); jako przechodzenie spojrzenia między panoramiczną dałą a bliskością szczegółu, z koncentracją, zatrzymaniem się na szczególe (Terlecki). Podążanie za tymi różnie ustanawianymi punktami widzenia, za odmiennie ukierunkowanymi spojrzeniami ponownie również otwiera we mnie skalę możliwych optyk, jeśli chodzi o pejzaż tatrzański, a które mam w doświadczeniu i jako malarz, i jako taternik.

Przyjmowanie różnych punktów widzenia i różne prowadzenie spojrzenia charakterystyczne jest dla pejzaży tatrzańskich Leona Wyczółkowskiego i Andrzeja Wróblewskiego, co, moim zdaniem, sprawia, że także i w tym sensie jest to twórczość wyjątkowa (il. 8 – 17). Wyczółkowski eksplorując światło i kolor, starał się uchwycić ich fenomeny, ich zróżnicowane przejawy, ich momentalne zaistnienia. Tę intencję wizualną realizował malując w plenerze - panoramy z „wnętrza” gór lub z większego oddalenia (np. z jakiegoś miejsca w Zakopanem), fragmenty krajobrazu (np. Mnich nad Morskim Okiem, limba), czy różnie kadrowane Morskie Oko lub Czarny Staw pod Rysami. Przybliżenia i oddalenia. Studiowanie światła, ale i to, co dla mnie teraz interesujące - „zapatrzenie”, „wnikanie” w taflę wody. Intencje wizualne Wróblewskiego kierowały się ku odsłanianiu geometrii natury, różnych jej linii, różnych rytmów jej form. To było dla niego najważniejsze – wydobyć tę jej „esencję”, a nie przedstawić konkretne miejsca. Swoje prace tworzył „czujnie i czule”²¹. W latach 1950 – 1952, kiedy regularnie przyjeżdżał w Tatry, namalował ich

²¹ Określenia Jacka Woźniakowskiego, *Tatry w malarstwie*, op. cit., s. 4.

ponad sto. Kilkadziesiąt z nich mogłem z dużym wzruszeniem obejrzeć w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem podczas wystawy w 2018 roku (10 sierpnia – 30 września).

Kończąc tę część rozprawy i przechodząc do jej drugiej części, chcę przywołać słowa Józefa Czapskiego z jego książki *Patrząc*, z rozdziału zatytułowanego *O skokach i locie*:

I nagle wszystkie formy wypracowane nie przeze mnie tylko, ale przez łańcuch tradycji, przestają być aksjomatami, skaczemy naprawdę w niewiadome: to, co widzimy, jak widzimy, to, jak próbujemy realizować nasze widzenie, jest nieraz zupełnym przeciwstawieniem naszego dotychczas zdobytego doświadczenia, techniki²².

²² J. Czapski, *O skokach i locie*, [w:] idem, *Patrząc*, wybór, przedmowa i postłowie J. Pollakówna, Kraków 2004, s. 105.

II. Realizacja pracy

Kolekcję obrazów olejnych *Zapach granitu* tworzy trzynaście zatytułowanych prac, w tym jeden tryptyk, w różnych formatach, utrzymanych w jednolitej monochromatycznej tonacji. Są to odcienie ciepłych i zimnych błękitów, zieleni, różnych odcieni szarości i w niewielkim stopniu ugrów.

Kolekcja powstawała w Łodzi przez cały 2017 rok i pierwszą połowę roku 2018. Miejsce jej powstawania ma znaczenie, ponieważ jak pisałem we *Wstępie*, prace te są rezultatem poszukiwań, by nadać widzialną, malarską formę doświadczeniu, które jest bardzo intensywną, percepcyjno-cielesną pamięcią doznawania bliskości gór – Tatr. Pamięcią związaną z moim przebywaniem w Tatrach i z górską wspinaczką. Pamięcią nostalgiczną, ponieważ mogłem wtedy również malować Tatry, mogłem przeżywać malowanie i wspinanie jako dwa ściśle splecione ze sobą akty egzystencjalne, tak dla mnie istotne. Wewnętrzne napięcie wynikające z niemożności dalszego, takiego właśnie samourzeczywistnienia, a zarazem pragnienie, by móc je kontynuować, sprowokowały we mnie szereg refleksji i pytań, które stanowią integralną część procesu realizacji cyklu *Zapach granitu*. Poniżej je przedstawię, by następnie przejść do omówienia procesu tworzenia i jego elementów – często współzależnych i niedających się ująć w ścisły porządek chronologiczny.

Pytania i refleksje

Wiedziałem, że chcę/muszę malować Tatry, że to, co z nimi związane jeszcze się we mnie nie dopełniło. Ale jak mam to zrobić, skoro w nich nie jestem i ich nie doświadczam? Skoro nie mogę reagować na zmieniające się światło, chwytać chwilę i wrażenie? Skoro nie mogę otwierać się na te nieplanowane i nieoczekiwane fenomeny, być w żywej relacji z tatrzańską naturą? Jak zatem malować pejzaże Tatr? Całe moje dotychczasowe malarstwo tatrzańskie w takiej bezpośredniości doznania gór miało źródło. Pamiętałem o tym, co pisał Wasył Kandyński, o dwóch sposobach przeżywania zjawisk, tego, co nas otacza: zewnętrznym, jakby za szybą i wewnętrznym, kiedy „zagłębiamy się w ową rzeczywistość, uaktywniamy się w niej i przeżywamy jej pulsowanie wszystkimi zmysłami”²³. Tak właśnie malowałem

²³ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, op.cit., s. 12.

w Tatrach, „zagłębiając się” w ich rzeczywistość. Myślę, że wielu malarzy tworzy w ten właśnie sposób, także ci, o których pisałem w poprzedniej części.

Powracałem do frazy „zagłębić się w rzeczywistość”. W pewnym sensie był to rodzaj olśnienia, kiedy zrozumiałem, że teraz muszę zagłębić się w swoją wewnętrzną rzeczywistość. Poszukać w sobie obrazu tego żywego doświadczenia. Czym on jest? Gdzie i w czym styka się tęsknota i pamięć?... To jakby drugie olśnienie. W ruchu. We wspinaczce. W poczuciu jedności. W skale. Mogłem zacząć podążać za sobą. Za swoim rozpoznanym widzeniem. Za zapachem granitu.

Jak to się czasami zdarza, kiedy w coś się bardzo angażujemy, kiedy nad czymś intensywnie pracujemy, okoliczności w przedziwny sposób się splatają, rzeczywistość nas wspiera. Trafiłem na książkę Maurice’a Merleau-Ponty’ego *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*²⁴. Przeczytałem m.in. wspaniały tekst o Paulu Cézannie. Zdumiewało mnie, jak Merleau-Ponty pisze o malarstwie i je rozumie. W rozważaniach tego filozofa odnalazłem potwierdzenie dla swoich intuicji i przemyśleń.

Pozostajemy przy widzialnym w znaczeniu wąskim i prozaicznym – malarz, jakkolwiek, podczas gdy maluje, w praktyce stosuje magiczną teorię widzenia. Musi oto przyjąć, że rzeczy przechodzą w niego [...]. Nic się nie zmienia, jeżeli sam nie maluje z natury; maluje w każdym razie dlatego, iż widział, iż świat wyrzył w nim, raz jeden przynajmniej, zaszyfrowane znaki widzialnego²⁵.

Jednakże w malarstwie wszystkie te poszukiwania w każdym razie są nakierowane na tę sekretną i gorączkową genezę rzeczy w naszym własnym ciele²⁶.

Podobnie w innej jego książce, *Fenomenologii percepcji*, która przewartościowała zachodnie myślenie o ciele i percepcji, napotkałem na ważne dla mnie spostrzeżenia. Nie jestem filozofem, nie mogę prowadzić wnikliwej, filozoficznej refleksji na ten temat, ale jako twórca przekonuje mnie zwrócenie uwagi przez Merleau-Ponty’ego na najbardziej elementarne, najbardziej podstawowe i wydawałoby się oczywiste doświadczenie. Mianowicie, że w świecie istniejemy najpierw poprzez ciało, dzięki własnemu, doznającemu i poznającemu ciału. Nie jest ono narzędziem, instrumentem, lecz tak jak dusza i wraz z nią jest źródłem procesów poznawczych i kreacyjnych. Ciało i świat przynależą się do siebie.

²⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

²⁵ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, przeł. S. Cichowicz, [w:] idem, *Oko i umysł...*, op.cit., s. 28.

²⁶ Ibidem, s. 29.

Merleau-Ponty pisze, że percepcja to „w dosłownym sensie komunia” ze światem, z rzeczami:

Podmiot doznający wrażeń nie jest ani myślicielem odnotowującym jakości, ani też bezwładnym ośrodkiem, pobudzonym czy modyfikowanym przez nie, lecz jest pewną władzą, która rodzi się równocześnie z pewnym środowiskiem albo która się z nim synchronizuje. [...] To właśnie moje spojrzenie podbudowuje daną barwę, [...] czy też sprzęga się z barwą²⁷.

Jakość, światło, kolor, głębia, które są przed nami i wokoło nas, są tam dlatego, iż budzą w naszym ciele echo, że jest ono gotowe na ich przyjęcie²⁸.

Czytając słowa Merleau-Ponty'ego o percepcji jako komunii, współistnieniu ze światem, odnajdowałem pełne ich potwierdzenie. Doświadczałem tego w Tatrach, gdy się wspinałem i gdy malowałem. Mogę powiedzieć, że dzięki temu, co pisze ten filozof, jakby pogłębiało się we mnie rozumienie siebie i swojej twórczości. To nie jest tak, że wcześniej się nie zastanawiałem, nie poddawałem różnych kwestii autorefleksji. Ale teraz wydawały się wyrazistsze, może lepiej nazwane. Stwierdzenie Merleau-Ponty'ego: „Zresztą już nie chodzi o to, by mówić o przestrzeni i o świetle, lecz o to, by pozwolić przemówić przestrzeni i światłu, które już tu są”²⁹, pozwoliło wykrystalizować się mojej intencji twórczej. Podążanie za „zapachem granitu”, za pamięcią percepcyjno-cielesnych odczuć skały to nic innego jak przyzwolenie na malarską ekspresję mojego „zapatrzania”. Doświadczenia jedności, które „już tu jest”. Jest we mnie. To dać przemówić skale. Skale we mnie.

Proces tworzenia

Przygotowanie

Samotność. Potrzeba i konieczność samotności. Jak zawsze, gdy chce się nawiązać kontakt ze sobą, ze światem w sobie. Ma rację Józef Czapski, pisząc: „Punktem wyjścia aktu twórczego jest samotne wnikanie w swoje przeżycie”. I ma też rację, gdy zauważa, że twórczość jest najbardziej samotnym stanem naszej duszy³⁰.

Oczekiwanie i gotowość. Ale tutaj, teraz, w Łodzi, zupełnie innego rodzaju. Praca w górach, w plenerze otwierała, uczyła „łapać” chwilę, by oddać pierwsze wrażenie. Gdy

²⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 232, 234.

²⁸ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op.cit., s. 24.

²⁹ M. Merleau-Ponty, *ibidem*, s. 47.

³⁰ J. Czapski, *Marceli Proust*, [w:] idem, *Patrząc*, op.cit., s. 29.

zmieniają się światło i warunki atmosferyczne, trzeba podejmować szybkie decyzje, malować syntetycznie. Szczyty płoną o świcie bardzo intensywnie, ale krótko, światło szybko ucieka. Jest wiele nieodgadnionego, nieprzewidywalnego, za chwilę może zdarzyć się coś zupełnie nowego, musiałem/chciałem być gotowy. Spróbować to odkryć, uchwycić ten moment. Niezbędna była koncentracja i dyscyplina związana ze świadomością, że ta chwila zniknie. Ponadto, kiedy pracowałem w plenerze, malowanie wiązało się z przeżywaniem wolności i radości. Mogłem wciąż malować, mogłem „malarsko” chłonąć ten świat. O każdej porze dnia i roku, w różnych miejscach Tatr Wysokich, z różnych punktów widzenia – na Polanie pod Wysoką, w Dolinie Ciężkiej nad Ciężkim Stawem, na górskiej grani w otoczeniu Morskiego Oka.

W Łodzi, podczas tworzenia obrazów do cyklu *Zapach granitu*, otworzyłem się na zupełnie inne doświadczenie. Było to dla mnie bardzo ważne przeżycie. Teraz „łapałem” chwilę, ale inną - wewnętrznej gotowości, napełnienia siebie gotowością do wyprowadzenia linii, plamy barwnej, kształtu, obrazu. André Marchand mówi: „Sądzę, iż malarz powinien być przeniknięty światem, a nie chcieć go przeniknąć samemu... Czekam, aż mnie to wewnętrznie zatopi, zasypie. A maluję być może po to, żeby się wynurzyć”³¹. Czekałem aż wypełni się przestrzeń we mnie, którą dopiero wtedy mogłem przywołać, która dopiero wtedy mogła przemówić. Był to inny rodzaj koncentracji i dyscypliny. To jakby oczekiwanie na wybuch wulkanu, na pewną erupcję energii i wizji, widzenia, które się wyzwoli. I wtedy jeszcze inne poczucie wolności i radości.

Miejsce – skała, które było/jest tak żywe, jej obecność we mnie to przede wszystkim skały ścian Kazalnicy Mięguszowieckiej. Nie oczekiwałem jednak na obraz, który byłby w mniejszym lub większym stopniu realistycznym zapisem wrażenia, doznania tych miejsc. Czekałem na odnalezienie w sobie jeszcze innego ich odczucia, wizji czy intuicji. Tak mówią taternicy - że ktoś ma intuicję, wizję skały. Jan Muskat mówi: „Wspinanie się jest nauką myślenia, wymaga koncentracji i umiejętności «połączenia się z atomem skały»”³². W większości obecnie powstałych obrazów to odczucie skały, odczucie jedności z nią przyjęło formę kształtu wypełniającego całą płaszczyznę obrazową. Niejako bez początku i bez końca.

³¹ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959, s. 143 - 145; cyt. za: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op. cit., s. 30.

³² J. Muskat, *Szacunek, strach i chęć poznania*, op. cit., s. 71.

Kadr jest fragmentem, fragmentem przestrzeni skały - ściany Kazalnicy. Punkt widzenia jest na wprost skalnego fragmentu ściany, jakby w przybliżeniu do skały całego ciała. Spojrzenie może objąć tylko tyle, ile jest to możliwe przy tak skróconym dystansie, przy tak nieograniczonej bliskości. Może natomiast „wnikać” w głąb.

Technika i forma

Obrazy malowałem na własnoręcznie przygotowanych podobrazjach. Od wielu już lat sam naciągam płótna na krosna, trzykrotnie przeklejam płótno klejem (żelatyna), a następnie nakładam trzy warstwy gruntu. W wyniku wielu prób i stosowania różnych gruntów wybrałem jeden, który mi najbardziej odpowiada. Jest to grunt jajowo-olejny³³, lecz na własny użytek trochę go zmodyfikowałem, „ulepszyłem” i zmieniłem w nim proporcje poszczególnych składników. Grunt jajowo-olejny sprawia, że płótno w znacznej mierze odporne jest na działanie czynników mechanicznych, staje się elastyczne, a tym samym odporne na wgniecenia, jak również pęknięcia.

Każdy z obrazów to odmienne wizualnie formowanie się pamięci skały we mnie. Uchwycenie różnych wewnętrznych rytmów różnych fragmentów ścian Kazalnicy. Różnych faktur i doznań – miękkości, twardości, gładkości... Formowanie się skały na płótnie. Jakby jej rzeźbienie na płótnie, tak że można ją również odczuć przez dotyk. Łączyło się to z zastosowaniem różnych środków malarskich – impastu, wielowarstwowej faktury, malowania „mokre na mokre”, drapania i zdrapywania warstw farby, malowania szpachlą, stosowania przecierek, laserunku, prószu, wycierania farby tkaniną. To także różne budowanie formy, jeśli chodzi o linię i plamę barwną. Niekiedy rezygnowałem ze zbędnych podziałów, wynikających z rysunków linii, wyciszałem niektóre rytmy, rozwibrowywałem martwe, głuche strefy. Czasem więc linie zacierają się i przechodzą w miękką plamę barwną, niekiedy plama barwna podporządkowana jest w większym stopniu linii i forma budowana jest przez plamę barwną. Każdy obraz to zatem także różna kompozycja płaszczyzny, na przykład energia oscyluje wokół centrum i kumuluje się w centrum lub przejawia się przez ruch odśrodkowy. Albo przez ostry kontrast kompozycyjny, jak to się dzieje w obrazie *Intermezzo okapów* (s. 46). Dynamika układu kompozycyjnego – ciężkiej góry i lekkiego dołu, a więc zaprzeczenie prawa grawitacji, ma swoje źródło również w faktycznym

³³ Zob. S. Płużański, *Podręcznik technologii malarskiej*, z. 1 *O zaprawach malarskich i ich zaprawianiu*, Warszawa 1951, s. 48.

doświadczeniu. Skała na obrazie to jeden z okapów na ścianie Kazalnicy. Aby go przejść, trzeba się poddać powietrznej ekspozycji. Odczuwalny jest wtedy ciężar skały, jej masywność wobec pustki powietrznej drogi przejścia. W innym obrazie, *Skalistość skały* (s. 47) musiałem jednak osłabić pamięć miejsca – Wielkiego Okapu, właśnie na rzecz kompozycji. To zresztą pierwszy obraz, który namalowałem, najmniej nasycony kolorystycznie. Z niego wyłoniły się następne, mocniejsze już w tonacji barwnej. To jakby preludium.

Kolor

Zaczynałem od czystych ugrów, żółcieni, czerwieni, jednak w trakcie pracy nad obrazem kolory te gdzieś się zatracaly. Uświadomiłem sobie, że muszę zdać się na intuicję, a kolor sam mnie zacznie prowadzić. Nie działać wbrew niemu, że muszę z nim współpracować, reagować na niego. Jeżeli więc ogarnia mnie ogromnie wielki, zróżnicowany i wszechobecny błękit, to muszę mu pozwolić się wypowiedzieć, wsłuchać się w niego, jakby to ten konkretny kolor chciał, abym go odkrył, polubił, pokochał. Cézanne mówił, że kolor jest „miejscem, gdzie nasz mózg łączy się ze wszechświatem”³⁴. Nie wiem, czy tak jest, ale to daje do myślenia. Zdałem sobie sprawę, że powinienem poddać się tej interpretacji koloru skały. Przyzwolić, by przestał mieć jakiegokolwiek funkcje przedstawiające, a stał się ekspresją samego siebie.

Omawiając symboliczne i kulturowe znaczenie błękitu, Maria Rzepińska pisze, że wymieniany jest „w skojarzeniu z niebem i stale do tego skojarzenia się odwołujący. Turkus, szafir i hiacynt – wcielenie błękitu – są znakami przestrzeni niebieskich i powietrza [...]. Ale wiemy, że symbolika kosmiczna i archetypiczna od najdawniejszych czasów wiązała błękit z duchowością i kontemplacją”³⁵. Błękit łączy się też ze skupieniem, melancholią, spokojem.

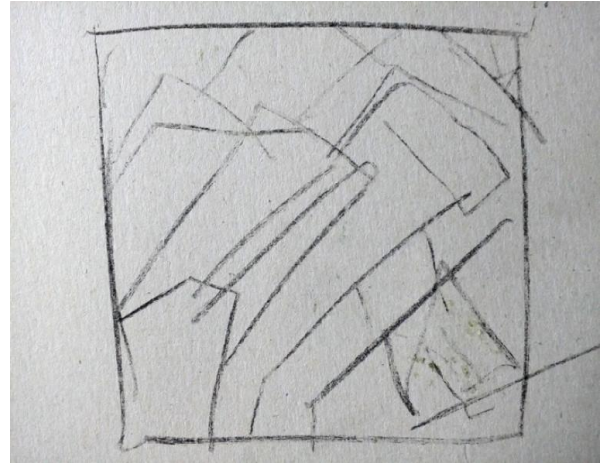
W procesie tworzenia nie tyle jednak chciałem podążać za symbolicznym znaczeniem błękitu, ile za jego wewnętrzną tkanką, za „strukturą” koloru i malarsko ją zgłębiać, badać, studiować.

³⁴ W. Grohmann, *Paul Klee*, Paris 1954, s. 141; cyt. za M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op.cit., s. 52.

³⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, s. 127, 128, 130.

Szkic i obraz

Malowanie obrazów poprzedzałem wykonaniem syntetycznych szkiców linearnych, zarysów linii, napięć. Gdy wyłaniało się ze mnie pierwsze wyobrażenie - sporządzanych niejednokrotnie szybko, nieraz na kartce zeszytu. Poniżej zamieszczam kilka przykładów tych szkiców.

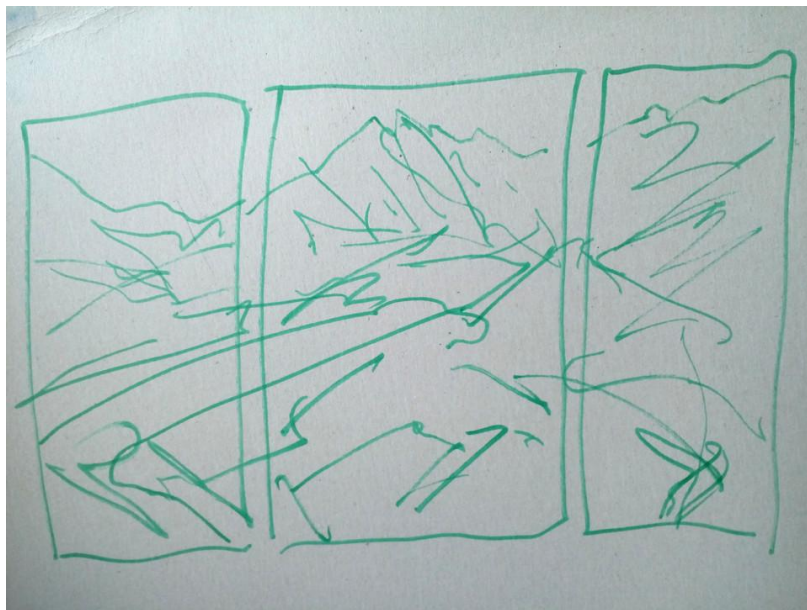
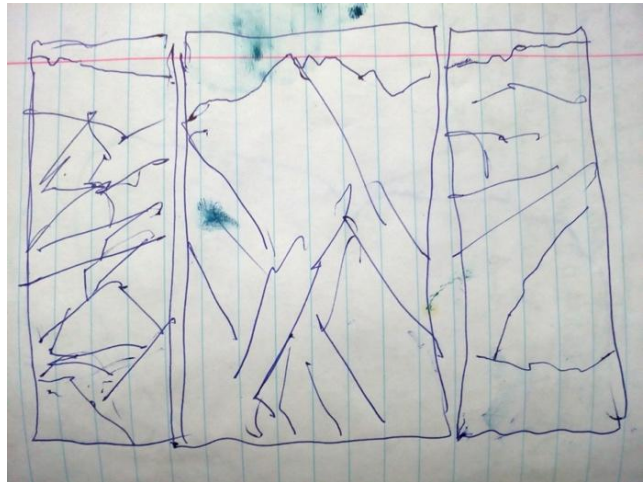


Szkic do obrazu *Narodziny*

Szkic do obrazu *Autoportret tatrzański*



Szkic do obrazu *Sen o skale*



Trzy kolejne szkice do obrazu *Księżycowy pył*

Szkice ulegały czasem całkowitemu przekształceniu, gdy już malowałem obraz. Zdarzało się też, że zamysł obrazu zmieniał się jeszcze w fazie szkicu. Podobnie, jeśli chodzi o proces malowania. Niektóre obrazy powstawały niejako od razu, z pewną lekkością, płynnością. Inne musiałem zostawić, niekiedy na pół roku, by do nich powrócić i je przemalować - tak na przykład było z tryptykiem *Księżycowy pył* (s. 50). To jeden z dwóch obrazów w tej kolekcji, który jest panoramicznym oglądem pejzażu gór. Punkt widzenia jest wysoko, ze ściany Kazalnicy. Spojrzenie kieruje się w stronę Niżnich Rysów. Widok ten można zobaczyć podczas wspinaczki, jeśli odwrócić się od skalnej ściany. Początkowo miał to być pojedynczy obraz. Jednak brakowało mi czegoś w tym kadrze, był za wąski, wydawał się niekompletny. Rozszerzenie w dwie boczne nawy sprawiło, że uzyskał w moim poczuciu kompozycyjny sens. Obraz powstawał długo, co związane było również z przemalowywaniem naw bocznych, szukaniem rozwiązań kolorystycznych. Centralna nawa od początku była w indygo. W początkowej wersji ciemne fioletole określały lewą nawę, prawą natomiast – nasycone karminy, czerwienie. Stopniowo jednak ta gama kolorystyczna się zatracala, ujednolicała, podporządkowując się tonacji nawy głównej. Mimo długiego procesu powstawania tego obrazu, od momentu, kiedy wykrystalizowała się potrzeba i decyzja, by to był tryptyk, z takiego układu kompozycyjnego już nie rezygnowałem. Miałem poczucie jego adekwatności dla wyrażenia tego tematu wizualnego. Forma tryptyku jest mi bardzo bliska i pojawiała się w mojej twórczości już wcześniej. Dariusz Leśnikowski we wstępie do katalogu mojej wystawy *Zapach płonącego granitu* pisał, że wskazywałoby to na sakralizowanie tematu gór³⁶. Oczywiście zdaję sobie sprawę, że tryptyk ma takie nacechowanie semantyczne, ale nie jest ono moim celem, gdy do formy tryptyku się odwołuję. Być może jednak na poziomie ekspresji malarskiej odwołania się to, co leży w domenie podświadomości, jakiegoś podświadomego odczucia świątynności gór, Tatr jako szczególnego sanktuarium natury.

³⁶ D. Leśnikowski, *Zapach płonącego granitu*, [wstęp do katalogu *Mirosław Koprowski – Zapach płonącego granitu*], Łódź 2012, s. 2.

Przypadek

W procesie tworzenia zdaję się w dużym stopniu na intuicję, ale akceptuję też kontrolowany przypadek. Często pozwala on na odkrycie czegoś istotnego, jeśli chodzi o środki wyrazu malarskiego lub na ujawnienie się jakiegoś nieprzeczuwanego wcześniej przekazu obrazu, a mówiąc inaczej - nie w pełni może uświadamianej własnej intencji wizualnej. Tak zdarzyło się również i teraz, podczas malowania obrazu *Narodziny* (s. 44). Zobaczyłem w pewnym momencie, że z niektórych zarysów linii wydobywały się kształty przypominające ludzkie twarze, fizjonomie zakłęte w dynamicznych układach poprzeplatanych ze sobą form, przenikających się wzajemnie i wynikających jedne z drugich. Zdecydowałem, by zachować te układy linii, pozwolić się im domykać w taką sugestię. By w warstwie formy malarskiej zachować te twarze nieznanne, pozwolić im zaistnieć. Zwłaszcza, że przypominałem sobie, jak często, w zależności od sposobu padania światła, można było w skałach tatrzańskich dostrzec antropomorficzne kształty. Przypominałem sobie również, że myślałem wtedy o przemijaniu, pojawiały się asocjacje i wspomnienia ludzi zapamiętanych, poznanych, spotkanych. I wówczas odczuwałem intensywność istnienia gór.

Malarstwo i wspinaczka górską

Malarstwo i w ogóle twórczość są bardzo podobne do wspinania, te dwie dziedziny się dla mnie przenikają. Dotyczy to zwłaszcza wspinaczki solowej, a w szczególności bez asekuracji. Nie chodzi jednak w żadnym razie o to, że malując cykl obrazów wyobrażałem sobie, że się wspinam. Chodzi raczej o analogię dla spotęgowanego stanu wewnętrznego, gdy się wspinam i gdy maluję. Głębokiego wewnętrznego milczenia, które nie oznacza pustki, jakiegoś braku, lecz wręcz przeciwnie - intensywność doświadczenia. Z takiego głębokiego milczenia bierze się zarówno mój ruch podczas wspinania, jak i podczas malowania. W tym sensie odczuwam analogię między ruchem moich rąk, gdy dotykam skały i gdy maluję. Intensywność sensualnego przeżycia wpisana w pamięć mojego ciała odnawia się niejako w geście malarskim, w prowadzeniu linii, wydobywaniu kształtu.

Jest to także intensywność bycia tu i teraz, które mnie ogarnia, przenika, pochłania. Docierają do mnie jakieś dźwięki, odgłosy, ale to wszystko jest gdzieś poza mną. Jestem tylko ja i skała, tylko ja i obraz. Jestem tu i teraz, w splocie linii i faktur.

Ale jest jeszcze jedna analogia. Zdarzało się, że gdy podejmowałem nową drogę wspinaczkową pojawiało się pytanie, wątpliwość, czy to dobra decyzja. Przeważała jednak chęć odkrycia na nowo przestrzeni, poczucia gór i skały, poczucia i odkrycia siebie tam. Podobnie, jeśli chodzi o malarstwo – w cyklu *Zapach granitu* podjąłem drogę nowego doświadczenia siebie, drogę do odkrywania nowych dla siebie przestrzeni i form wypowiedzi malarskiej.

Tytuły obrazów

Tytuły nie wskazują na konkretne miejsca, lecz na doznanie skały i jej zróżnicowanych form. Zostały nadane przeze mnie już po namalowaniu wszystkich obrazów poprzez ponowne wniknięcie w pamięć i poprzez odczucie finalnego efektu malarskiego. Proces ten, kiedy patrzyłem na jeden z obrazów, przyniósł rozpoznanie, odczucie jakości/własności skały, które było dla mnie czymś nowym i zaskakującym. Samotności skały. Mimo że łączy się z innymi skałami, że obok niej są inne, pozostaje pośród nich osobna, sama. To odczucie przeniosło się też na postrzeganie gór, a może właśnie – góry.

Zakończenie

Praca nad przygotowywaną w ramach doktoratu kolekcją obrazów olejnych *Zapach granitu* oraz nad towarzyszącą jej rozprawą doktorską była dla mnie bardzo istotnym doświadczeniem związanym zarówno z procesem intensywnego poszukiwania nowych środków ekspresji malarskiej, jak i z procesem głębszego samopoznania. Eksploracja tworzywa malarskiego jakby organicznie powiązała się z eksploracją wewnętrzną.

Obrazy, które powstały są zaproszeniem odbiorcy do wędrówki po skalistym i niebieskim świecie, do doświadczenia pejzażu tatrzańskiego jako bliskości skały, do kontemplacji jej form i koloru. Są zaproszeniem do wniknięcia w pejzaż skały. W jej dynamikę i trwanie.

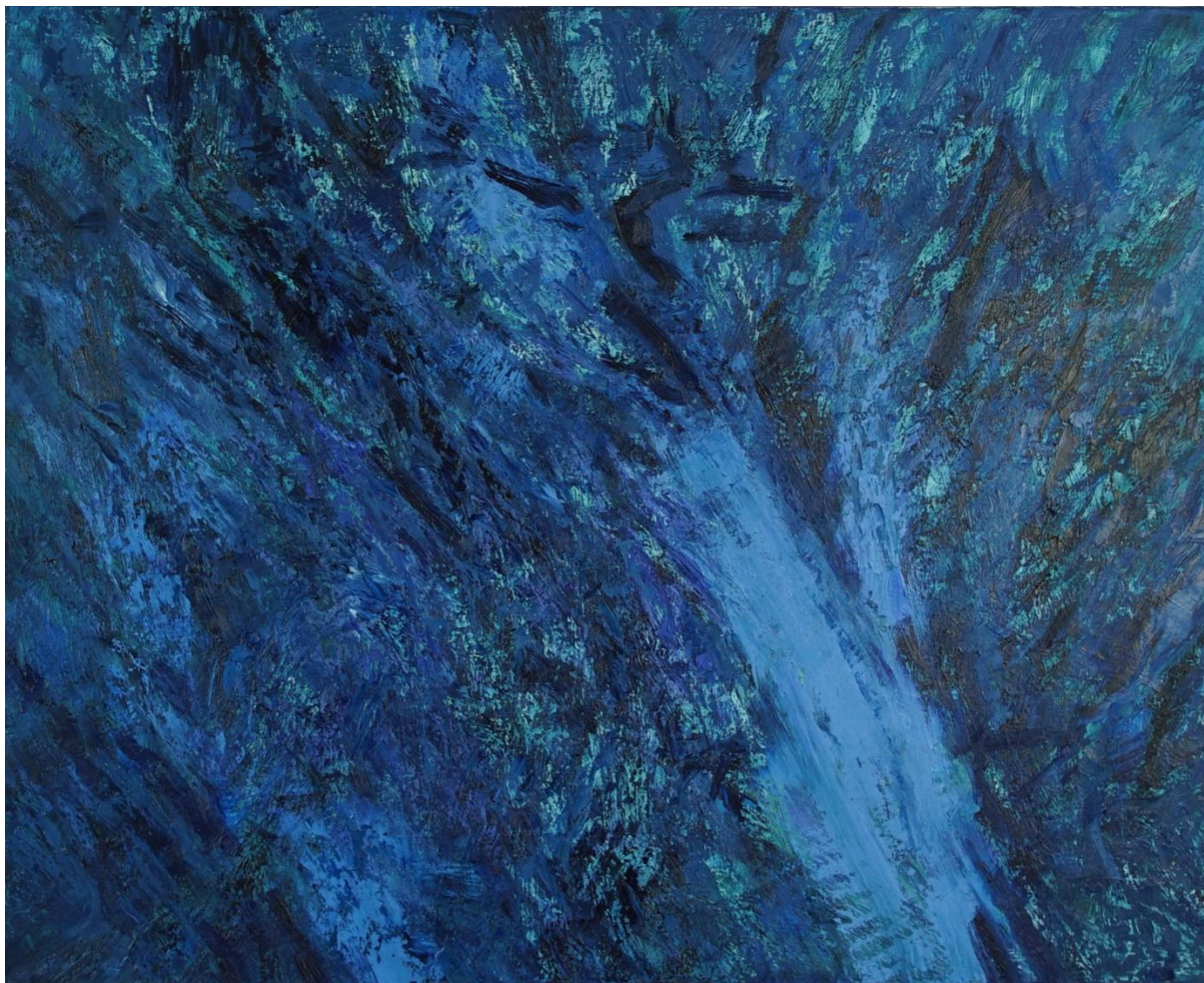
Mimo że czasowo utraciłem bezpośredniość tego górskiego świata, to dzięki malarstwu mogłem go odkrywać na nowo i próbować powołać do zaistnienia. Pragnienie to okazało się z kolei niezwykłym doświadczeniem eksploracji formy malarskiej.

I choć gdybym już nigdy nie miał dotknąć skały, to ona jest we mnie. Choćby czas i ulewny deszcz zatarł i zmył wszystkie zapachy i kolory świata, one tkwią we mnie. Jestem pogrążoną w wiecznym cieniu skałą, jestem niebieską skałą.

Reprodukcje obrazów



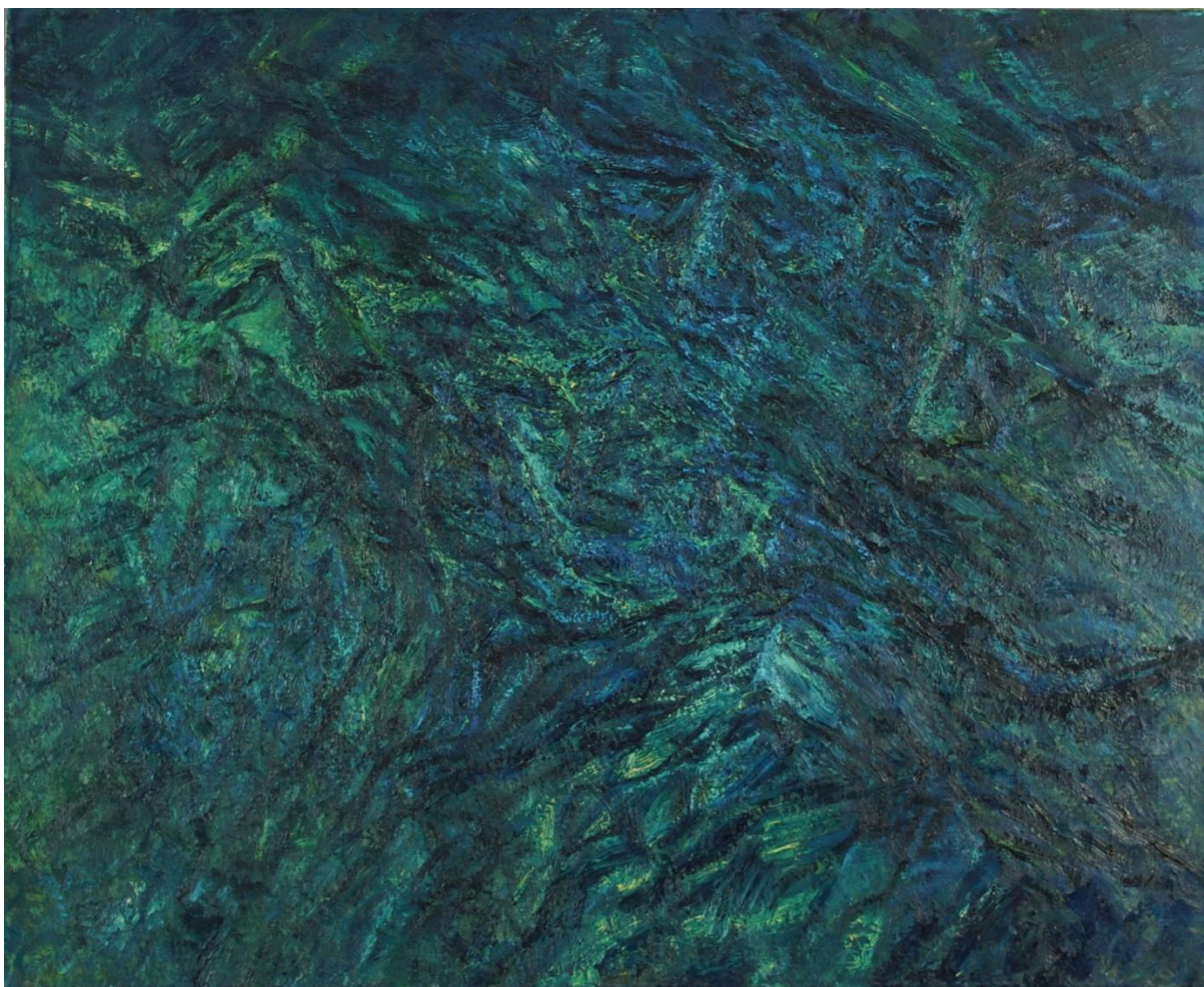
1. *Serce góry*, olej na płótnie, 100 x 120 cm, 2017



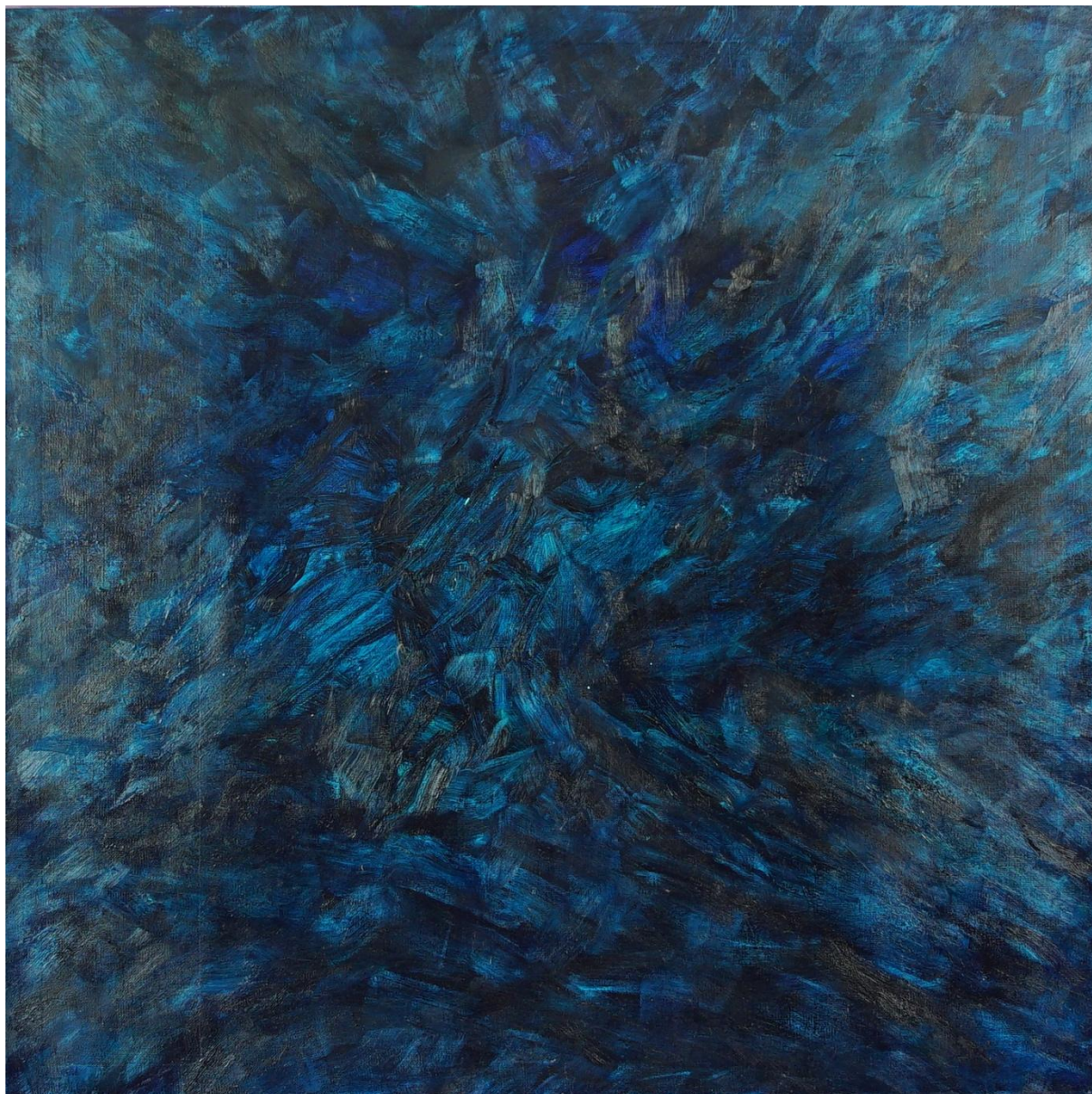
2. *Sen o skale*, olej na płótnie, 81 x 100 cm, 2017



3. *Z dna pamięci*, olej na płótnie, 100 x 110 cm, 2017/2018



4. *Labirynt*, olej na płótnie, 81 x 100 cm, 2017



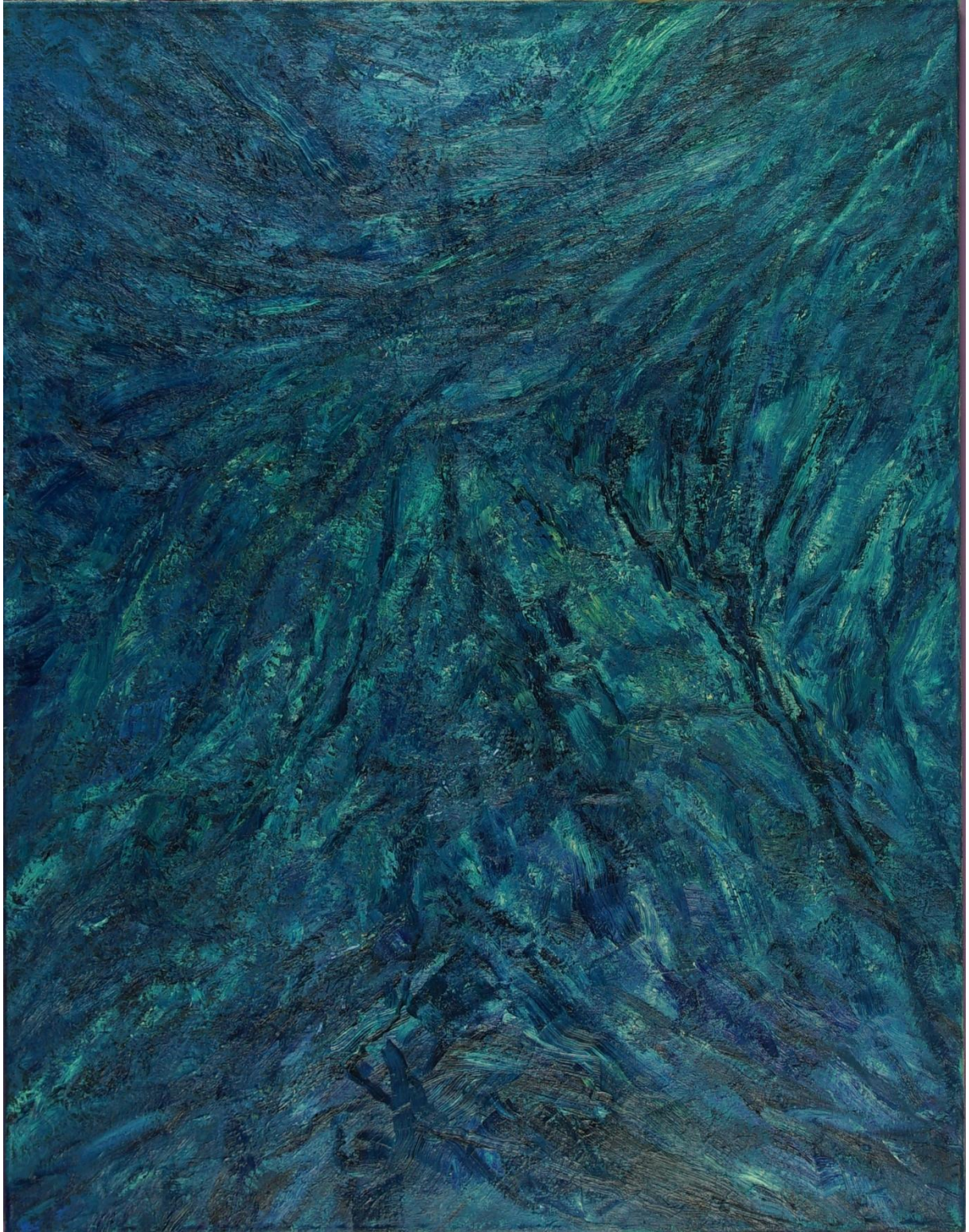
5. *Autoportret tatrzański*, olej na płótnie, 110 x 110 cm, 2017



6. *Ad astra*, olej na płótnie, 100 x 120 cm, 2018



7. *Narodziny*, olej na płótnie, 90 x 100 cm, 2018



8. *Samotność skały*, olej na płótnie, 116 x 89 cm, 2017



9. *Intermezzo okapów*, olej na płótnie, 147 x 97 cm, 2018



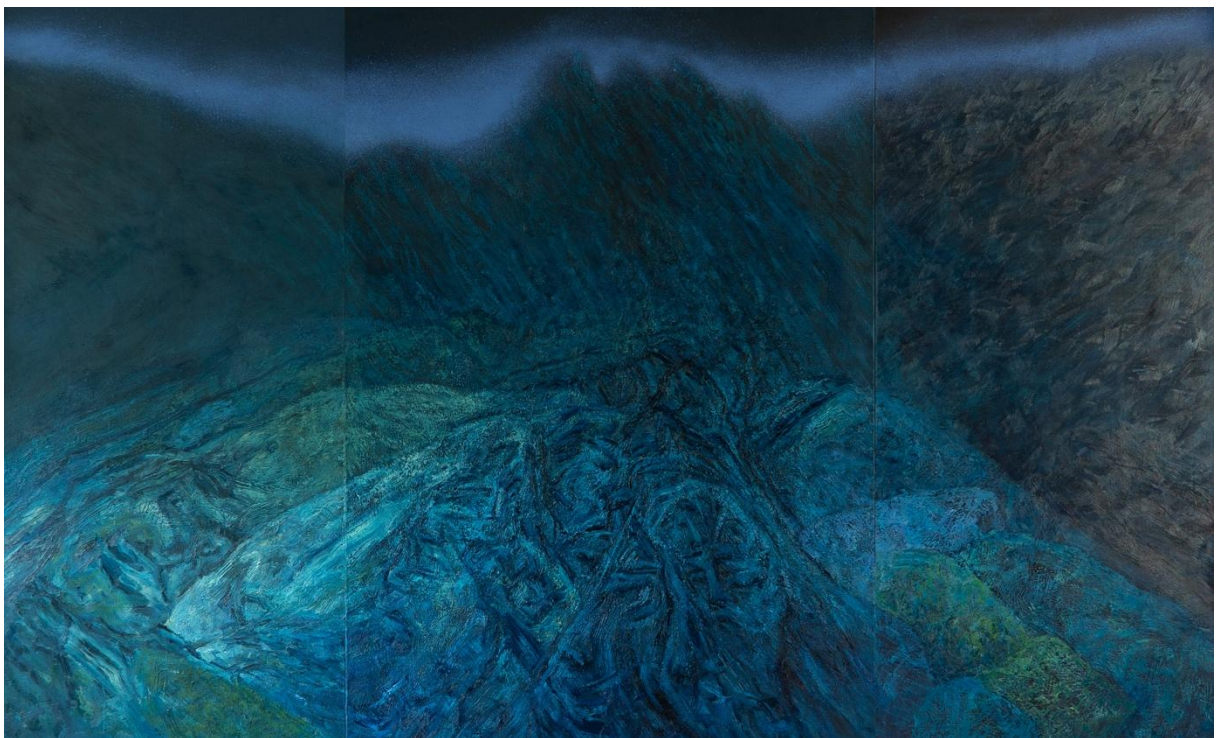
10. *Skalistość skały*, olej na płótnie, 116 x 140 cm, 2017



11. *W stronę pierwszych promieni*, olej na płótnie, 120 x 100 cm, 2018



12. *Skalna masa*, olej na płótnie, 80 x 70 cm, 2018



13. *Księżycowy pył* - tryptyk, olej na płótnie, 140 x 65 cm, 140 x 100 cm, 140 x 65 cm, 2017/2018

Spis ilustracji

1. Jan Nepomucen Głowacki, Widok Karpat z Poronina, 1836, olej na tekturze, 35x46 cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
2. Stanisław Witkiewicz, Wiatr halny, 1895, olej na płótnie, 93x132cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
3. Jan Nepomucen Głowacki, Morskie Oko, 1837, olej na płótnie, 57,5x46,5 cm.
Źródło: <http://telezbyszek44.pl/Tatry-w-malarstwie.php>
4. Leon Wyczółkowski, Morskie Oko z Czarnego Stawu, 1905, pastel, 79,5x108 cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
5. Władysław Ślewiński, Morskie Oko, 1910, olej na płótnie, 57x81cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
6. Stanisław Gałek, Morskie Oko, (?), olej na płótnie 37,5x29 cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
7. Alfred Terlecki, Morskie Oko, (?), olej na płótnie, 51x71 cm.
Źródło: <http://telezbyszek44.pl/Tatry-w-malarstwie.php>
8. Leon Wyczółkowski, U wrót Chałubińskiego, 1902, pastel na papierze, 77,5x107,5 cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
9. Leon Wyczółkowski, Czarny Staw, 1905, pastel, gwasz na papierze, 53x73 cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
10. Leon Wyczółkowski, Morskie Oko o zmierzchu, 1905, pastel na papierze, 56,5x82,5cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
11. Leon Wyczółkowski, Mnich nad Morskim Okiem, 1904, pastel, węgiel, tempera na papierze, 97x69,5 cm.
Źródło: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
12. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, tusz lawowany na papierze, 18,8x29 cm.
Źródło: Reprodukacja własna
13. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, tusz lawowany na papierze, 20,8x29,2 cm.
Źródło: Reprodukacja własna
14. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, tusz lawowany na papierze, 20,8x29,2cm.
Źródło: Reprodukacja własna
15. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, tusz lawowany na papierze, 20,8x29,2cm.
Źródło: Reprodukacja własna
16. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, tusz lawowany na papierze, 29,4x21cm.
Źródło: Reprodukacja własna
17. Andrzej Wróblewski, Góry czerwone, 1957, gwasz, akwarela na papierze 29,4x42cm.
Źródło: Reprodukacja własna

Bibliografia

- Charbonnier G.**, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959.
- Czapski J.**, *Patrzyc*, wybór, przedmowa i postowie J. Pollakówna, Kraków 2004.
- Eljasz-Radzikowski W.**, *Ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1886.
- Frydryczak B.**, *O zakotwiczeniu krajobrazu w kulturze*, „Prace Kulturoznawcze” XV, Wrocław 2013.
- Grohmann W.**, *Paul Klee*, Paris 1954.
- Jabłońska T.**, *Sztuki piękne pod Tatrami*, Zakopane 2016.
- Kandyński W.**, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.
- Król A.**, *Pejzażyści Tatr*, Sopot 2006.
- Król A.**, *Wiatr halny : "krajowidoki" i wrażenia z Tatr w malarstwie polskim XIX i XX wieku*, Kraków, 2007.
- Kudelska D.**, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.
- Leśnikowski D.**, *Zapach płonącego granitu*, [wstęp do katalogu *Mirosław Koprowski – Zapach płonącego granitu*], Łódź 2012.
- Merleau-Ponty M.**, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M.**, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybrał, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Muskat J.**, *Szacunek, strach i chęć poznania*, wystąpiła B. Slama, „Tatry” 2007, nr 3.
- Płużański S.**, *Podręcznik technologii malarskiej*, z. 1 *O zaprawach malarskich i ich zaprawianiu*, Warszawa 1951.
- Rzepińska M.**, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- Szpilka K.**, *Wypiętrzyć Tatry*, „Tatry” 2007, nr 3.
- Szaflarski J.**, *Poznanie Tatr. Szkice z rozwoju wiedzy o Tatrach do połowy XIX wieku*, Warszawa 1972.
- Witkiewicz S.**, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa 2017.
- Woźniakowski J.**, *Tatry w malarstwie*, Marki 2006.

Netografia

- <https://wspnianie.pl/2009/05/historia-polskiego-wspniania-cz-i-tatry-od-prapoczątków> [data dostępu: 20.08.2018].
- <http://www.hobrzanski.pl/mimochodem.asp> [data dostępu: 20.08.2018].
- <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/>, [data dostępu: 15.08.2018].
- I. Zmyślony, *Schronienie*, <http://www.schronienie.tpn.pl/>, [data dostępu: 15.08.2018].

Tłumaczenie na język angielski
Dorota Woźniak
English translation by Dorota Woźniak

THE STRZEMIŃSKI ACADEMY OF FINE ARTS IN ŁÓDŹ

DOCTORAL DISSERTATION

THE SCENT OF GRANITE
Collection of oil paintings

Promoter

dr hab. Agata Stępień

Author

mgr Mirosław Koprowski

15 .10. 2018

The painter "carries in his body," says Valéry. And indeed it is hard to imagine that the Mind could paint. Here, by lending his body to the world, the painter transforms the world into the art of painting.

In the immemorial depth of the visible something has moved, kindled, which overwhelms and seizes his body: everything that he paints will be the answer to this incitement.

M. Merlau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*

Table of Contents

Introduction	p.48
I. Tatra Landscape	p.51
The concept of landscape.....	p.51
Nature and culture	p.51
Scenery of the Tatra nature in painting	p. 54
II. Implementation of the work	p. 62
Questions and reflections	p. 62
The creation process	p. 64
Conclusion	p. 73
List of illustrations	p. 74
Bibliography and netography	p. 75

Introduction

I touch the rock, it is cold and rough. I get to know its texture, indentations and ridges with my fingertips. I bring my face closer and under my fingertips I begin to feel the warmth. I feel the warmth of the rock and I can smell it. I can smell the granite!

This is one of the most beautiful fragrances I've ever known, the beauty enchanted for millions of years in the rock. I sense how it vibrates, how it lives.

I reach out and find a grip. I lift my leg, there is a step, another grip ... next, next ... I'm climbing higher and higher, the rock is leading me, I just have to keep on listening to it as if it's mere existence was so that I could get to know it, discover it. It's as natural as breathing. I hear some noise, some sounds, but not too much can reach me from outside. I'm like in a dream. All my "self" comes down to being here and now, to the touch of a rough rock, its smell.

I want to see what's behind the jagged ridge. An abyss grows below, it grows bigger, endless depths of remembering and not remembering...

For many years, the mainstream of my creative search relates to the Tatra Mountains landscape. Regardless of the time of day and year, it has embodied and embodies an inexhaustible source of inspiration and stimulation. It comes not only from seeing and recognizing the amazing views of the Tatra Mountains. To an extent, it is the result of the experience of mountain climbing, engaging all my self, my body and all my senses. More than an observer, I become a participant or even an element of the world of the Tatra world of nature. In a particularly intense and lively way, I experience it in direct contact with the rock. I savor the rock and it savors me ... Painting and climbing are two inseparable forms of my existence in the High Tatras, in the surroundings and proximity of the walls of Młynarz, Ganek, Rysy, Wysoka, Mięguszwieckie Szczyty, Kazalnica Mięguszwiecka, Mnich, Żelazne Wrota. Strolling to the Dolina Ciężka valley suspended over Polana under Wysoka and continuous sleepovers in a rock shelter near Ciężki Staw have always meant – together with the dawn - both the opportunity to explore climbing routes to the Gankowa Gallery, as well as the chance to explore the painting form. Working outdoors has significantly influenced my painting technique, a technique that I am constantly expanding and improving. It's also

associated with enthusiasm, fascination, with something that I would call zest, and what Maurice Merleau-Ponty expressed as follows:

The painter lives in enthrallment. [...] That, what is considered an inspiration should be taken literally: there is really inspiration and expiration, breath of Existence, action and experience so difficult to distinguish, that it is not known at the end who watches who is being watched, who paints and who is being painted³⁷.

In the last few years - due to life circumstances - I could not be in the Tatra Mountains, could not climb and paint there. However, this inability has transmuted into the demand for further creative exploration. Many years of experience of mountain climbing, dwelling in the Tatra world so strongly had registered in my consciousness, emotions, memory, imagination, had embedded in the memory of my body that it longed for expression, declaration. Referring to the words of the aphorism at the beginning of this dissertation - the impulse to difficult to name continuously flowing from the „depths of the visible” (yet now as if invisible), demanded an answer. This internal imperative, but also a remorse, led to a conscious artistic decision to try to find a painterly form that would become a suitable expression of invincibly existent within me intersensory experiences and sensations, intense memories of the places I had been to, memories of the fragments of rocks which I climbed, to create new painting entities from fragments that were remembered, but also forgotten, to call / call for the Tatra Mountain landscape.

The result of this process is a collection of oil paintings painted in Łódź, as part of the doctoral thesis entitled *Scent of granite*. The title of the collection is a reference to the title *Scent of burning granite*, which I gave to the series of paintings created in the Tatra Mountains and being a part of the exhibition that took place at the Łódź Amcor Gallery in 2012. Through this intended reference, I wish to imply the continuation of my artistic path and creative interests, but at the same time their internal metamorphosis.

Presentation of the collection of oil paintings titled *The scent of granite* is accompanied by this doctoral dissertation. In the first part the text includes a discussion on the Tatra landscape in various aspects of understanding of the term "landscape", with particular emphasis on the Tatra landscape in Polish painting. I consider this part first of all a very personal testimony of the experience of the place and painting associated with it.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, trans. S. Cichowicz, [in:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, selected, worked out and introduction by S. Cichowicz, Gdańsk 1996, p. 30.

The second part is devoted to the description of the complexity of work implemented. It concerns a key issue of the artistic and research nature, namely the recognition of painting creativity as rooted not only in the visual, but also in a multi-sensory, perceptual-bodily experience. I am also presenting the issue of practicing landscape painting, where the only origin is my mental and bodily memory.

The next part is Conclusion. The other parts of the dissertation consist of: reproductions of paintings, a list of illustrations, a bibliography and netography, and a version of the work in English.

I. Tatra Landscape

The concept of landscape

The term „landscape” can mean, first of all, a specific image representing the scenery of nature or the city; secondly - a genre of painting, photography, etc., dealing with such paintings; thirdly - the view of any scenery, topographic space, in the case of nature with its distinctive aspects, natural and / or man-made; Fourthly - the term landscape / scenery, also presumed recently as a socio-cultural practice³⁸.

Before discussing the Tatra landscape in its first and second meaning - as paintings and at the same time a genre of Polish painting depicting the scenery of mountain nature, I would like to at least flag the issues of the Tatra landscape as a topographical natural space and as a cultural landscape. Tatra painting is in fact integral with these two aspects of understanding of the term „landscape”.

Nature and culture

The Tatra Mountains rise in a shape resembling an island with two large arches - Western Tatras in the west and High Tatras in the east. They are the highest mountain range in the Western Carpathians, in their area a unique „intricately built, kind of miniature of the alpine mountain range”³⁹ The name Tatra is of Old Slavic origin, it was used to designate mountains, rocky hills, sometimes rocks, boulders, and dangerous places.

That is what the painter Walery Eljasz-Radzikowski wrote about the Tatra Mountains in his guide from 1886, embellished by his drawings:

The land is full of wonders and charms about which the inhabitants of the plains have no idea. The mountain world has a different and unique form. Looking at this world, there seems to be some great drama acted out in nature! Everything here is permanently calm and permanently alive⁴⁰.

³⁸ <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/>, [access: 15.08.2018]; B. Frydryczak, *O zakotwiczeniu krajobrazu w kulturze*, „Prace Kulturoznawcze” XV, Wrocław 2013.

³⁹ J. Szaflarski, *Poznanie Tatr. Szkice z rozwoju wiedzy o Tatrach do połowy XIX wieku*, Warszawa 1972, p. 13, 15, 29 – 30.

⁴⁰ W. Eljasz-Radzikowski, *Ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1886, p. 1-2.

He also added:

Nobody should be deterred from traveling to the Tatra Mountains with the idea of the need for extraordinary physical strength, because everyone will find there adequate satisfaction. Whoever can not, or does not want to climb on a crag, and precipitous peaks, one will get to some lovely lake or waterfall, to a charming valley, even on a cart or horseback, and will be filled with the beauty of nature without jeopardizing health⁴¹.

Almost a century and a half later, a similar thought about the unusual diversity of the Tatra nature will be expressed by a mountaineer from Zakopane, Jan Muskat:

The simplest and most wonderful thing in the Tatras is that there are no glaciers, mountains are easily accessible for climbers and tourists. The only thing that may scare away is the weather. But even for bad weather, you can find great places. The Tatras are mountains with soft, wonderful nature, with the possibility of skiing ... the Americans who came here said that it is something unbelievable, because here we have beautiful limestone, we have granite and dolomite. Such charming places as Trzyńaście Progów are nowhere to be found⁴².

Over and above it is also a special place when it comes to Polish culture, in which nature and culture have peculiarly interlaced. Especially when we take into account that the cultural practices of highlanders, autochtones of this area, transforming the natural environment into their own cultural landscape were overlapped with activities of people who came to the Tatras, further changing the landscape.. For example, the famous "Zakopane style" of Stanisław Witkiewicz. Or the activities of Walery Eljasz-Radzikowski, the author of one of the first Tatra guides, the precursor of the Tatra tourism, who marked out the first route to Morskie Oko. He was also the first visitor who permanently settled in Zakopane and in 1876 built a house for himself⁴³. During modernism and interwar period, Zakopane was an artistic and literary colony. Undoubtedly, it was influenced by the creative personality of Stanisław Witkiewicz, and later of his son - Stanisław Ignacy Witkiewicz, gathering various artists around them. Thus, a complex cultural landscape was created, in which the language and traditions of the highlander were preserved and at the same time were modeled by the practices of Polish intellectuals. In this context, it is worth quoting at length a fragment of Iwo Zmyślony's text:

⁴¹ Ibidem, p. 3.

⁴² J. Muskat, *Szacunek, strach i chęć poznania*, listened B. Slama, „Tatry” 2007, nr 3, p. 71. The threesome of the Thresholds is the upper part of the Kraków Gorge in the Kościeliska Valley in the Western Tatras. Due to the high degree of difficulty in overcoming the gully, requiring taternicki equipment and climbing skills, this place is closed to tourists.

⁴³ J. Woźniakowski, *Tatry w malarstwie*, Marki 2006, p. 5.

The Tatra Mountains are not only nature, landscape and history. It is also a complex imaginarium that organizes our collective imagination - a repository of national myths. Already in the 19th century Podhale was considered a „stronghold of Polish character”, and Zakopane was called „Polish Athens”. It's not a coincidence that here in an early form, an independent Polish state was reborn, in form of an ephemeral, not even one month old, Republic of Zakopane, with Stefan Żeromski as a president. It had been also here, a decade earlier, that Henryk Sienkiewicz postulated to create Juliusz Słowacki's mausoleum in one of the alps - an idea that was supported by, among others, Stanisław Witkiewicz and Tadeusz Miciński⁴⁴

The examples of these intense and exceptional for the Polish Tatras, unique in some sense affiliations of nature and culture, as well as the complexity of the cultural landscape of the Tatras can be multiplied. I will just mention in this mere sketch of only two other yet equally significant aspects of the cultural landscape of the Tatras.

The first of these is the sacral characteristic of this space, the penetration of the *sacrum* and *profanum*, or perhaps more precisely - the *sacrum* and nature. A very strong impression is made by brother Albert's - Adam Chmielowski's Hermitage, located on Kalatówki. He gave up painting to completely sacrifice himself to aid the abandoned and homeless people as a Franciscan monk. Stanisław Witkiewicz and Leon Wyczółkowski remained his friends for many years. Stefan Żeromski and Józef Konrad Korzeniowski visited there as well. Simplicity and modesty, peace and tranquility fill everyone who comes here. The unusual aura of this place conjoin in my personal topography with the already existing within the mountains, adjacent to the foot of the Rusinowa Polana Chapel on Wiktorówki, in which there is an important - not only for the Highlanders- statue of the Mother of God Queen of the Tatras. When there are no crowds of tourists arriving you can sense a gentle, slightly melancholic effluence. Perhaps this is related to the awakening of memory - in the rocky surroundings of the Chapel there are memorial plaques embedded with the names of people who have been tied up throughout their lives with mountains, some of whom have never returned from the cliffs. Rusinowa Polana is considered to be the symbolic heart of the Polish Tatra Mountains. There is a wonderful view of the Polish and Slovak High Tatras. You can also see the line of the road in the neighboring, Slovakian Dolina Białej Wody, where, near Polana under Wysoka, there is a mountaineer camp. From there, for many years I headed to the Dolina Ciężka, to climb the Galeria Gankowa and Młynarzowe Widły, to paint in it ...

⁴⁴ I. Zmyślony, *Schronienie*, <http://www.schronienie.tpn.pl/>, [access: 15.08.2018].

The second significant aspect of the cultural landscape of the Tatra Mountains, I wish to mention, is the mountaineering exactly - mountain climbing. Its origins date back to the 1880s. Climbing was done with the help of guides who were highlanders. During this period Maciej Gąsienica Sieczka was the most outstanding guide. Mariusz Zaruski on the other hand is credited with the development of mountaineering. Zaruski was tied with Zakopane from the beginning of the 20th century to the first world war. You can say that there were two ideologies of mountaineering at that time:

Mariusz Zaruski gave the motto - go and guide the weak to the top, preached the idea of increasing the nation character by hardening it in the hardships and dangers of the Tatra Mountains. At the same time, Karłowicz, a sophisticated Young Poland artist, called for melting away in surrounding space, learning about the mystical relationship with the universe, melting away in the macrocosm, returning to non existence⁴⁵.

If I were to define my ideology, I would call it a cultural practice that is 'practicing nature'. Perhaps, to some extent, I would subscribe to what Karłowicz said. I have been climbing since 1997, but from the very beginning I am unfamiliar with the contemporary ideology of the achievement, the sports result, that is penetrating into some of the mountaineer environment. Fortunately, only to some. If I marked out new climbing routes I did it for very different reasons. For sure out of passion and friendship. A new way on Puste Turnie, which we hiked from Dolina Ciężka with Jan Hobrzański in 2008, called by him „by the way”, ties with such situation and motivation⁴⁶.

Scenery of the Tatra nature in painting

Moving to the issue of the Tatra landscape in Polish painting, I will go back to the words of Walery Eljasz-Radzikowski quoted at the beginning of this work about the Tatras as a strange, charming and dramatic land where the majesty coexists with its constant changeability. He also writes about various aspects of the Tatra nature („steep alps”, „cavernous peaks”, „pretty Lake”, „charming Valley”), enabling various ways of participating in it. Well, these words referring to, let's say - colloquial view, I also treat as a brief description of the varied concepts of the Tatra mountains and diverse ways of artistic take.

⁴⁵ <https://wspnianie.pl/2009/05/historia-polskiego-wspniania-cz-i-tatry-od-prapoczątków> [access: 20.08.2018].

⁴⁶ <http://www.hobrzański.pl/mimochodem.asp> [access: 20.08.2018].

For Polish painting, the Tatra Mountains were discovered less than two hundred years ago, during the Romantic period, by Jan Nepomucen Głowacki. The *Widok Karpat z Poronina* painted by him in 1836 is the oldest image of the Tatra Mountains (il. 1).

As Anna Król writes: „No one painted Tatra Mountains before Głowacki and the concepts that the artist first portrayed are by far the most popular themes in Tatra painting to this day. [...] Jan Nepomucen Głowacki, recording such motifs as: Giewont, Tatra fen, Morskie Oko or Dolina Kościeliska, established a canon of topics repeated many times from now on”⁴⁷.

Of course, this catalog has significantly expanded, not to mention the multiplicity of forms of painting expression. Among others who painted Tatra are: Walery Eljasz-Radzikowski, Aleksander Kotsis, Wojciech Gerson, Aleksander Mroczkowski, Stanisław Witkiewicz, Jan Stanisławski, Leon Wyczółkowski, Władysław Ślewiński, Stanisław Kamocki, Mieczysław Filipkiewicz, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Rafał Malczewski, Stanisław Gałek, Wanda Gentil-Tippenhauer Widigierowa, Alfred Terlecki, Andrzej Wróblewski, Wojciech Klamerus. Nowadays painting them, among others are Irena Trzetrzevińska and Marian Gromada⁴⁸.

The diversity of artistic expression methods present in Tatra painting has been influenced by both historically variable painting conventions, as well so often it is the result of artists search for their own artistic language, into which they could translate their Tatra experience. On the other hand, the mountains provide impulses and opportunities to constantly explore the painting material.

The relation between man and nature has been, although in a language characteristic of the period, embraced by Stanisław Witkiewicz. His words take on additional meanings if they are combined with the *Wiatr halny* painted by him (il. 2). A picture that is extremely influential when it comes to the atmosphere built up by the dynamics and the simultaneous silence of nature, by the temperature of light and colors.

⁴⁷ A. Król, *Pejzażyści Tatr*, Sopot 2006.

⁴⁸ The presentation and description of this diversity of Tatra painting were devoted to extensive works, among others Jacek Woźniakowski, Anna Król (also organizing a number of exhibitions), Teresa Jabłońska.

Whoever had to deal with nature retained the ability to receive honest, direct impressions that only allow to feel the soul of the world, the personality of phenomena will realize the relationship that takes place between human self and such powerful natural signs as, supposedly, the sea or mountains. It seems that not only visual impressions, not only the association of images, but also some physical forces, some subtle and unknown components of nature and man are the factors due which one experiences sensations towards certain nature signs, falls into mental phases that never return in other conditions⁴⁹.

Much as it sounds, I treat Tatra painting (I exclude „market souvenirs”⁵⁰) as something like a family album. In each of the paintings I find images of a world close to me, a world that is, to me, somewhat like a house and which constitutes an important part of my identity as a human and a painter. It is a peculiar experience, being able to experience the Tatras in a different way - through the artistic creation committed to them. „Thanks to such testimonies, the metaphysical Tatras are expanding, taking on fascinating shapes”⁵¹.

I am interested in the relationship of visual objective with the experience of the place, with the feeling of its ownership. Extracting the quality of the place in relation to the accepted in the picture point of view and the orientation of the take. What does this visual intention bring out when it comes to the meaning of the place, its experience? What kind of experience does it lead me to? Denoting that visual intent I perceive as not always consciously directing attention to something that attracts it. These queries, these deliberations are important for me as a painter, but also as a recipient, someone who knows the world, whose images he watches, someone who carries this world inside of himself. I will again quote a fragment of the definition of the landscape:

The most important element of the landscape is the role of the viewer. In case of direct observation, landscapes require the observer to set the parameters of range, depth and detail in perspective. In general, the landscape is a term referring to the visible world and the landscape is that part of the world seen by an observer from a certain position. The body serves as a medium for receiving and interpreting the scene regulated by the bodily position and orientation in the landscape and the external limits of sight located on the horizon⁵².

⁴⁹ S. Witkiewicz, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa 2017, p. 50.

⁵⁰ Term of J. Woźniakowski, *Tatry w malarstwie*, op.cit., p. 7.

⁵¹ K. Szpilka, *Wypiętrzyć Tatry*, „Tatry” 2007, nr 3, p. 77.

⁵² <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/>, [access: 15.08.2018].

Remaining in the midst of these thoughts, and simultaneously, in order to at least bring closer the differences in the painter's experience of the Tatra Mountains, below I will discuss the five landscapes of the Morskie Oko, kept in a realistic convention to various degrees, painted by five different painters: Jan Nepomucen Głowacki (1802 - 1847), Leon Wyczółkowski (1852 - 1936), Władysław Ślewiński (1856 - 1918), Stanisław Gałka (1876 - 1961), Alfred Terlecki (1883 - 1973). Further, I will refer in this context to the Tatra oeuvre of Leon Wyczółkowski and Andrzej Wróblewski, artists who are very important to me.

Thus, examining somewhat more precisely each of these five images, in the manner of establishing the point of view and profiling the take, the visual intentions recorded in these pictures, I see myself as a painter-recipient, who has been given some experience related to this particular place in the Tatras. As Vasyl Kandinsky wrote about the acknowledgement of painting, there is the possibility of probing „deep into the work of art, experiencing its internal beat fiercely and with all senses”⁵³. I choose the images of Morskie Oko, although nowadays this place is associated above all with the negative aspect of tourism, noisy crowds of people heading every day during holidays to the hostel near the lake, so that in effect Morskie Oko (similarly to Giewont and Dolina Kościeliska) became the cliched insignia of the Polish Tatra Mountains. Meanwhile, it is still a space that is simply beautiful. Very attractive to a painter because of its amphitheatrical character, its unique relief. I painted pictures in various locations near the Morskie Oko several times. The space is exceptional also because at the Czarny Staw near Rysy, located above the Morskie Oko, the huge wall of Kazalnica Mięguszowiecka rises, the queen of climbing walls in the Polish Tatras. I call it Beautiful Lady. In my previous cycle of painting *The Scent of Burning Granite*, the paintings dedicated to it carried this name.

Morskie Oko by Głowacki (il. 3) is the first representation of this place in Polish painting⁵⁴. Jacek Woźniakowski remarks: „Głowacki does not look for motives, as various Italian or Swiss souvenir merchants do before him, and after scores of Zakopane souvenir

⁵³ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, trans. S. Fijałkowski, Warszawa 1986, p. 13.

⁵⁴ Głowacki between 1837 and 1840 painted two more versions of this motif, in a monochromatic, light-brown color tone.

merchants. For him, the image is important, the whole image in which a transparent, glasslike color, sounds discreetly through the entire surface [...]”⁵⁵. Taken by Glowacki view from the significant elevation, from the escarpment above the roof of the hostel (the first was built in 1827), allows for a panoramic view of the dark emerald, calm water sheet, the rising above it threshold of the Czarny Staw, as well as the peaks surrounding it. The mountains are shown spatially, they pile up in several successive plans. You can see them in bright, diffused light against a sunny sky. Soft light also falls on the elements of the lower plane of the image - rocks, spruces, the roof of the shelter, the shore of the lake. Very important aspect of this harmoniously tuned in warm color tone composition is scaling. Note, silhouettes of people crossing on the raft to the other side of the lake are barely visible. In the horizontal plan, this exhibits its vastness, enormity, and in the vertical plane - the vastness of the mountains. A human is implied in this space. However, this space does not terrify me. The Tatras, seen in panoramic view, appear in their preeminence, but it is a majestic, peaceful beauty.

In the image of Leon Wyczółkowski, *Morskie Oko z Czarnego Stawu* (il. 4), a view of the lake from a high altitude, from the threshold of Czarny Staw, would enable the extension of the horizontal vision. Wyczółkowski, however, completely encloses it with the huge light-brown plane of the walls of Miedziana. Narrows the frame, depriving it of the horizon, the sky. The surface of Miedzian's walls is marked by the rhythmic slants of white colluvium, dark-brown outlines of rocks, gullies descending to the shoreline of the lake's oval. This profiling of the take makes the potential intention of the panoramic view of the landscape transform into the necessity to look deeper into the water depth. The movement of a take from top to bottom, however, allows to feel space, boundlessness as not only getting „out”, but also getting „deep insi de”. The bright light brings out here and there the emerald water color, and here and there makes it a dark blue mirror for the blurred, mysterious, distant reflections of the mountain landscape. This way, courtesy of the light, the horizon opens up in the water reflection... This painting always evoked an extra connotation in me - the white threads of colluvium going down and coming out of the water, seem like a mountain bloodstream with a beating heart.

⁵⁵ J. Woźniakowski, *Tatry w malarstwie*, op.cit., p. 4.

In *Morskie Oko* by Władysław Ślewiński (il. 5), who uses a synthesizing stylistic formula close to me, the frame is even more narrowed down. The scope of vision is closed by the lower parts of peaks walls, some covered with snow, surrounding the navy blue lake sheet. It fills most of the picture plane, but it is not presented as a whole. On the left side it is surrounded by a small bank occupying the lower, first plan of the picture. The viewpoint is located above this bank. I feel as if my take is guided along the bend of the coastal path, then alongside the gentle slope of the shore, which gradually merges with the water. It seems that I can experience it in close proximity, as if „within Reach”. Smoothly gliding into each other shapes lead your take further, circularly across the water surface, sides veiled with wide streaks of ice. A sense of a quiet, contemplative character of the place arises. It is also a courtesy of the softness with which Ślewiński layers color patches, tunes in their muted tones reciprocally.

The perception of *Morskie Oko* in Stanisław Gałek's image on the other hand is characterized by a kind of tension (il. 6). Viewpoint is located above the bright path that runs along the southern part of the lake, which is how it is framed. Above the calm, dark water sheet, in a semi-circle, in the dark tone as well, the slope of the threshold of Czarny Staw under Rysy appears. Over the threshold, the shapes of the mountains first blur in irregular patches of browns, then yellow, white and blue - like blazing light flames. The take does not focus on the lake. It is carried from a solid bottom to the dynamics of the upper part of the painting. Towards the open skyline and celestial light spectacle.

Alfred Terlecki is looking at the same mountain range as Gałek, but from a different point - from the road leading through the slopes of Miedziany to Szpiglasowa Przełęcz (il. 7). Terlecki, inspired by the Japanese way of spatial awareness, composes the picture plane as screen-layered plans⁵⁶. The most distant, visible against the sky, are the mountain surroundings of the Czarny Staw under Rysy. Another, closer, is the slope of the Czarny Staw threshold. An even more imminent plan is created by the surface of *Morskie Oko*. The sky, mountains and water are cast in a pastel, azure color range. There is a insinuation of their lightness, „airiness” or even translucence. In the foreground, there are delicate and noticeable plants, a tuft of blueberries, cranberries, all at eye level. I like watching this

⁵⁶ D. Kudelska, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012, p. 505.

picture. Precise and subtle drawing, referring to the Japanese style, brings out the details of the plants, their stems and leaves. They seem like a delicate lace illuminated by sunlight. Although the horizon of view is quite wide, this gaze focuses on detail - the fragile beauty of plants, on their kind of elated duration in high mountain world.

Mightiness, monumentality. Peace and quiet. Spectacular fluidity of light. Frailty. Lightness. Joy. Infinity, mystery. These are possible to experience spectra of different properties / qualities of the place that is Morskie Oko. Spectra revealed by these five collated images. Each painting is the world. A kind of wandering through such a varied experiences of the place gives me, in a sense, the ability to resume my own feelings and perceptual experiences related to the Morskie Oko. Each of the painters chooses a different viewpoint around the Morskie Oko, constructs the scene of a painting landscape otherwise, profiles the take in a different way: as a panoramic view (Głowacki); as a resignation from a panoramic view in favor of „in depth” look and a suggestion to view „the mountains” in this particular way (Wyczółkowski); as a resignation from a panoramic view in favor of narrowing the frame and contemplative leading the take towards the surface of phenomena (Śliwiński); as the exclusion of the „bottom” and focusing of the take on what is „above”, on the play of light in the sky (Gałek); as passing a glance between the panoramic distance and the closeness of the detail, with attention, pausing at details (Terlecki). Following these differently set up viewpoints, with differently directed glances, once more opens up the scale of possible optics in me in terms of the Tatra landscape, which I experience as a painter and as a mountaineer as well.

Recognizing different viewpoints and different way of guiding the gaze is characteristic for Leon Wyczółkowski and Andrzej Wróblewski Tatra landscapes, which, in my opinion, also makes their work unique in this aspect (il. 8 – 17). Wyczółkowski, exploring light and color, tried to capture their phenomena, their diverse manifestations, their momentous occurrences. He pursued this visual intention by painting in en plein-air - panoramic from the „interior” of the mountains or from a greater distance (eg from some place in Zakopane), fragments of the landscape (eg Mnich on Morskie Oko, arolla pine), or variously framed Morskie Oko or Czarny Staw below Rysy. Approximations and remoteness. Studying the light, but also what is interesting for me now – „gazing”, „penetrating” into the water surface. Wróblewski visual intentions were directed towards revealing the geometry

of nature, its various lines, various rhythms of its forms. It was most important for him - to bring out its „essence”, not to present specific places. He created his work „watchfully and affectionately”⁵⁷ In the years 1950 - 1952, while regularly coming to the Tatra Mountains, he painted over a hundred of images. I could view several dozen, with great emotion, in the Tatra Museum in Zakopane during the exhibition in 2018 (August 10 - September 30).

Ending this part of the thesis and going to the second part, I would like to recall the words of Józef Czapski from his book *Patrzenie*, from the chapter entitled *O skokach i locie*:

And suddenly all forms developed not by me only, but by a chain of traditions, cease to be axioms, we really jump into the unknown: what we see, how we see, how we try to pursue our vision is sometimes a complete contrast to experiences, techniques we have hitherto acquired⁵⁸.

⁵⁷ Term of Jacek Woźniakowski, *Tatry w malarstwie*, op. cit., p. 4.

⁵⁸ J. Czapski, *O skokach i locie*, [in:] idem, *Patrząc*, choice, prefacje J. Pollakówna, Kraków 2004, p. 105.

II. Implementation of work

Collection of oil paintings *The scent of granite* is composed of thirteen titled Works including one triptych, in various formats, maintained in a uniform monochromatic tone. They are shades of warm and cold blues, greens, various shades of gray and ochre in some degree.

The collection was generated in Łódź throughout 2017 and the first half of 2018. The place of creation is important because, as I wrote in the *Introduction*, these works are the result of explorations to give a visible, painterly form to experience that is a very intense, perceptual-bodily memory of experiencing proximity to the mountains - Tatra Mountains. The memory associated with my stay in the Tatra Mountains and mountain climbing. Nostalgic memory, because I could also paint the Tatras, I could experience painting and climbing as two closely intertwined existential acts, so important to me. The inner tension resulting from not being able to continue such self-realization and at the same time the desire to be able to continue it has provoked a series of reflections and questions that are an integral part of the process of completing the cycle *The scent of granite*. I will present them below, and then go on to discuss the process of creation and its elements - often interdependent and impossible to arrange in the strict chronological order.

Questions and reflections

I knew that I wanted/had to paint the Tatra Mountains, that what was related to them has not fulfilled me yet. But how can I do it, since I am not in there and I cannot experience them? If I cannot react to the changing light, capture the moment and the aura? If I cannot open myself to these unplanned and unexpected phenomena, be in a dynamic relationship with the Tatra nature? So how should one paint the landscapes of the Tatras? All my previous Tatra paintings in such a direct experience of the mountains had a source. I remembered what Wassily Kandinsky wrote, about two ways of experiencing phenomena, what surrounds us: external, as if behind glass and internal, when „we go deep into this

reality, we become live in it and experience its beat with all our senses⁵⁹. That's exactly how I was painting in Tatras, „delving into” their reality. I think that many painters create in this manner, including those I wrote about in the previous part.

I retreated the phrase „delve into reality”. In a sense, it was a kind of revelation when I realized that now I have to delve into my inner reality. To look for an image of this living experience. What is it? Where and in what do longing and memory meet? ... It's like a second revelation. In motion. In climbing. In a sense of unity. In a rock. I could start following myself. My identified vision. The scent of granite.

As it happens, when we get very involved in something, when we work thoroughly on something, the circumstances interlace in a strange way, the reality aids us. I came across Maurice Merleau-Ponty's book *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*⁶⁰. Among others I read a wonderful text about Paul Cézanne's. It amazed me how Merleau-Ponty writes about painting and understands it. In this philosopher's thoughts I found confirmation of my intuition and thoughts.

Let's remain with the seeable in a narrow and prosaic sense - a painter, any one, while painting, applies the magical theory of seeing in practise. There he has to assume that things run through him [...]. Nothing changes if he himself does not paint from nature; in any case he is painting because he saw that the world had carved at least once, the encoded signs of the visible in him⁶¹.

However, in painting, all these inquests, in any case, are directed to this secret and chaotic genesis of things in our own body⁶².

Similarly in his other book, *Fenomenologia percepcji*, which re-evaluated Western way of thinking about body and perception, I came across important insights. I am not a philosopher, I can not carry out a thorough, philosophical observation on this subject, but as an artist, I am clear that Merleau-Ponty draws attention to the most elementary, basic and seemingly obvious experience. That is that in the world we exist foremost through the body, thanks to our own, experiencing and exploring body. It is not a tool, an instrument, but

⁵⁹ W. Kandyński, *Punkt i linia a płaszczyzna*, op.cit., p. 12.

⁶⁰ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, selected, worked out and introduction by S. Cichowicz, Gdańsk 1996.

⁶¹ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, trans. S. Cichowicz, [in:] idem, *Oko i umysł...*, op.cit., p. 28.

⁶² Ibidem, s. 29.

as the soul and with it, it is the source of cognitive and creative processes. The body and the world are part of each other. Merleau-Ponty writes that perception is „in the literal sense a communion” with the world, with things:

The subject experiencing sensations is neither a thinker noticing qualities nor an inert medium, stimulated or modified by them, but is a certain virtue that is born simultaneously with a certain environment or synchronizing with it. [...] It is my gaze that boosts a given color, [...] or integrates with tone⁶³.

The quality, light, color, depth in front or around us are there because they awaken an echo in our body, that it is ready to accept them⁶⁴.

Reading Merleau-Ponty's words about perception as a communion, coexistence with the world, I was encountering their total proof. I experienced this in the Tatras when I was climbing and when I was painting. I can say that thanks to what this philosopher writes, the understanding of myself and my art deepened in me. It is not that I had not thought about it before, had not subjected myself to various issues of self-reflection. But now they seemed clearer, perhaps described better. Merleau-Ponty's statement: „In any case it is not about talking space and light, but letting the space and light already present talk”⁶⁵, allowed my creative intent to crystallize. Following the „scent of granite”, the memory of the perceptive-physical feelings of the rock, is nothing else but sanctioning the painterly expression of my „Take”. Experiencing unity that „is already here”. It is in me. It is to giving the rock a voice. The rock in me.

The creation process

Preparation

Loneliness. The need and essentiality of loneliness. As always, when you want to make contact with yourself, with the world within yourself. Józef Czapski is right, writing: „The

⁶³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, trans. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001, p. 232, 234.

⁶⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op.cit., p. 24.

⁶⁵ M. Merleau-Ponty, *ibidem*, p. 47.

starting point of a creative act is a solitary osmosis into own experience"⁶⁶. He is also right when he notices that the act of creating is the most lonely state of our soul.

Anticipation and promptitude. But here, now, in Łódź, of a completely different kind. Working in the mountains, en plein-air, it opened, showed how to „catch" a moment to give the first impression. When the light and weather conditions change, you have to make quick decisions, paint synthetically. The peaks burn very intensely but briefly at dawn, the light escapes quickly. There is a lot of unreadable, unpredictable, in a moment something completely new can happen, I had/wanted to be prepared. Attempt to discover it, to capture this moment. Concentration and discipline pertaining to the knowledge that this moment was brief were crucial. In addition, when I was working en plein-air, painting was paired with experiencing freedom and joy. I could still paint, I could „painterly" absorb this world. At any time of the day or year, in various places in the High Tatras, from various viewpoints - on the Polana below Wysokie, in the Dolina Ciężka on Ciężki Staw, on a mountain ridge in the surroundings of Morskie Oko.

In Łódź, while creating paintings for the series *Scent of granite*, I opened up to a completely different experience. It was a very important realization for me. Now I „caught" a moment, but a different one - internal alertness, filling myself with readiness to lead a line, a color stain, shape, image. André Marchand said: „I think that a painter should be infused with the world, and not wanting to infuse it himself ... I am waiting for it to drown me internally, to overwhelm me. And as it may be I am painting to resurface"⁶⁷. I waited until the space inside of me filled up, and only then I could recall it, and only then it could speak. It was a different type of concentration and discipline. Like waiting for a volcanic eruption, certain eruption of energy and seeing, seeing that will be released. And then another feeling of freedom and joy.

Place - the rock that was / is so alive, its presence in me means primarily the walls of Kazalnica Miękusowiecka. However, I did not anticipate a picture that would be to a greater or lesser extent a realistic record of the experience and sense of these places. I was waiting to find another feeling, vision or intuition within myself. That's what mountaineers say - that someone has an intuition, a vision of a rock. Jan Muskat says: „Climbing is learning

⁶⁶ J. Czapski, *Marceli Proust*, [in:] idem, *Patrząc*, op.cit., p. 29.

⁶⁷ G. Charbonnier, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959, p. 143 - 145; cit. for: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op. cit., p. 30.

to think, it requires concentration and the skill to "connect with the atom of the rock"⁶⁸. In most of the current images this feeling of rock, the feeling of unity with it has taken the form of a shape that fills the entire plane of the painting. Somewhat without a starting point and without end. The frame is a fragment, a fragment of the rock area - the wall of Kazalnica. Viewpoint is in front of the rock fragment of the wall, as if in proximity of the body to the rock. The take can only cover as much as possible at such a shortened distance, with such an absolute closeness. It can, however, „penetrate” deeply.

Technique and form

I painted the paintings on self-made painting supports. For many years I have myself been pulling the canvases onto the stretcher, I glue the canvas through three times with glue (gelatin), and then I apply three layers of primer. After several attempts and the use of various primers, I chose the one that suits me best. It is an egg-oil primer⁶⁹, but for my own use, I modified it a bit, „improved” and changed the proportions of individual components. The egg-oil primer makes the canvas largely resistant to mechanical factors, becomes flexible and thus resistant to dents as well as cracks.

Each of the paintings is a visually different creation of the memory of rock in me. Capturing various internal rhythms of various fragments of the Kazalnica walls. Different textures and sensations - softness, hardness, smoothness... Creation of rock on canvas. As if it were sculpted on canvas, so you can feel it by touching it. It paired with using various painting techniques - impasto, multi-layer texture, wet-on-wet painting, scratching and scraping off paint layers, painting with a putty knife, glaze, powder, wiping off with fabric. It is also a different way of constructing a form when it comes to the line and color stain. Sometimes I gave up unnecessary divisions resulting from line drawings, I muted some rhythms, and vibrated lifeless, soundless areas. Sometimes the lines become blurred and change into a soft color stain, sometimes the color stain submits to the line to some extent, and the form is created by the color stain. Each picture is therefore also a different composition of the plane, for example, the energy oscillates around the center and

⁶⁸ J. Muskat, *Szacunek, strach i chęć poznania*, op. cit., p. 71.

⁶⁹ S. Płużański, *Podręcznik technologii malarskiej*, z. 1 *O zaprawach malarskich i ich zaprawianiu*, Warszawa 1951, p. 48.

accumulates in the center or manifests itself by the centrifugal movement. Or through a sharp compositional contrast, as it happens in the image of *Intermezzo okapów* (page 46). The dynamics of the compositional arrangement - a heavy top and a light bottom, and thus the contradiction of the law of gravity, also has its source in the actual experience. The rock in the picture is one of the roofs on the wall of Kazalnica. To get through it, you have to undergo aerial exposure. You can feel the weight of the rock, its massiveness towards the emptiness of the aerial passageway. In another picture, *Skalistość skały* (page 47), I had to somewhat weaken the memory of the place - Wielki Okap, just for the sake of composition. In any case this is the first picture I painted, the least saturated in color. From it the next ones emerged, stronger already in the color tone. It was like a prelude.

Colour

I started with pure ochres, yellows, reds, but when working on the image, these colors were disappearing somewhere. I realized that I have to rely on intuition and the color itself will lead me. Not act against it, I have to work with it, react to it. So if I am overwhelmed by an enormous, diverse and pervasive blue, I must let it speak, listen to it, as if this particular color wanted me to discover it, to like it, to love it. Cézanne said that color is „the place where our brains connect with the universe”⁷⁰. I do not know if this is so, but it makes you think. I realized that I should surrender to this understanding of the color of the rock. Allow it not to have an introductory function but become an expression of itself.

Discussing the symbolic and cultural significance of blue, Maria Rzepińska writes that it is mentioned „in association with heaven and constantly referring to it. Turquoise, sapphire and hyacinth - the incarnation of blue - are signs of heavenly space and air [...]. But we know that the cosmic and archetypal symbolism has, from the earliest times, associated the blue with spirituality and contemplation”⁷¹. Blue is also associated with focus, melancholy, peace.

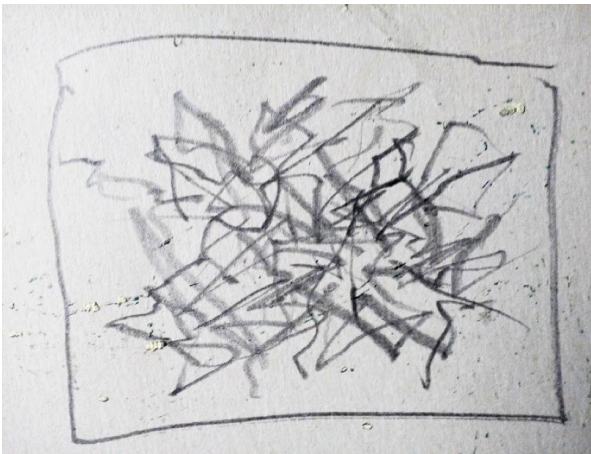
⁷⁰ W. Grohmann, *Paul Klee*, Paris 1954, p. 141; cit. for: M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*, op.cit., p. 52.

⁷¹ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, p. 127, 128, 130.

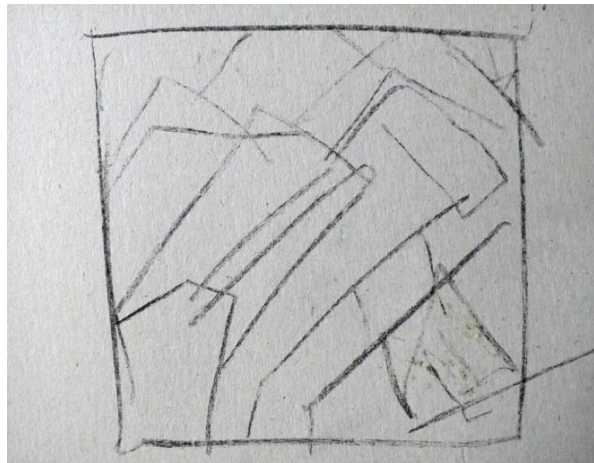
In the process of creating, however, I did not want to follow the symbolic meaning of blue, but its inner structure, the „structure” of color and painterly explore it, examine and study it.

Sketch and picture

My painting was given a head start by the use of synthetic linear sketches, outlines, and tensions. When the very first image was emerging -many times scribbled quickly, sometimes on a sheet of paper. Below are some examples of these sketches.



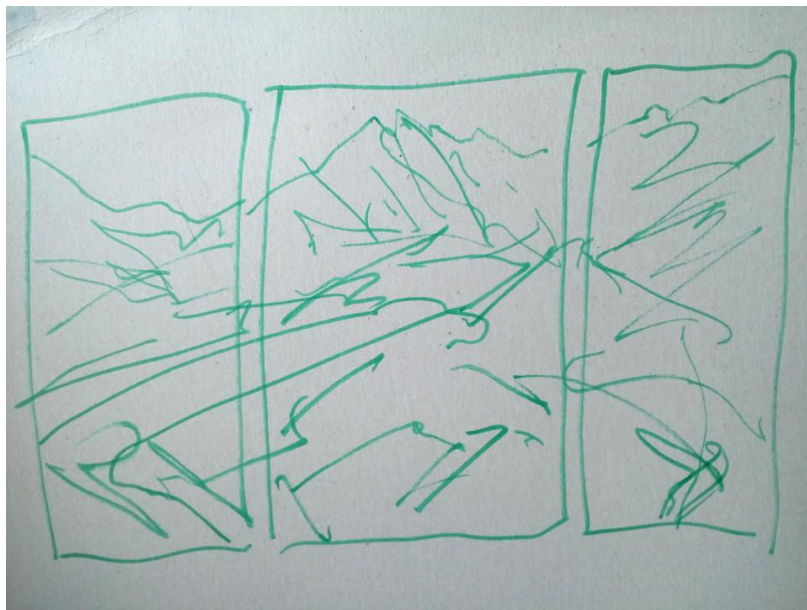
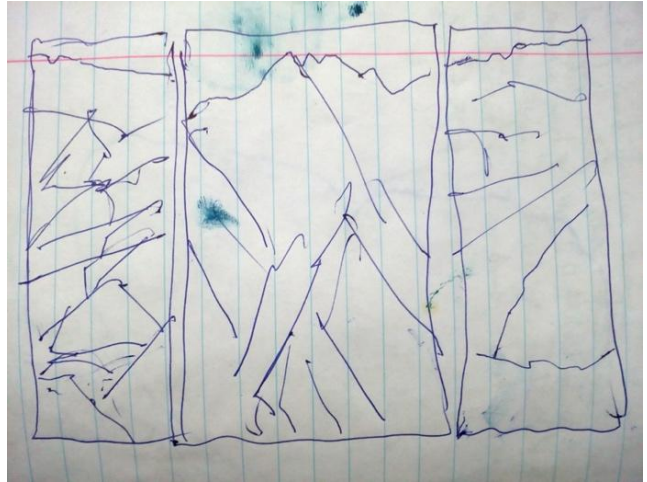
Sketch for the painting *Narodziny*



Sketch for the painting *Autoportret Tatrzański*



Sketch for a painting *Sen o skale*



Three more sketches for the *Księżycowy Pył*

Sometimes the sketches underwent total transformation when I painted. Sometimes the idea of the painting was changing still in the sketch phase. Similarly, when it came to the painting process. Some pictures were created at once, with some lightness and fluidity. The others had to be left, sometimes for half a year, to come back to and get repainted - for example, that was the case with the triptych *Księżycowy pył* (page 50). This is one of two paintings in this collection that is a panoramic view of the mountains landscape. The viewpoint is high above, from the wall of Kazalnica. Gaze is directed towards Niżne Rysy. This can be seen while climbing, if you turn away from the wall of the rock. Initially, it was supposed to be a single painting. However, I was missing something in this frame, it was too narrow, it seemed incomplete. Widening it into two aisles, resulted in gaining-in my view-compositional sense. While working on this picture, the relation of the side aisles to the main aisle also changed. As a result - side aisles can not operate without the main one, they form an integral unity with it. The image was being created for a long time, which was also linked to repainting the side aisles, searching for color solutions. The main aisle had been in indigo from the beginning. In the initial version, dark purples determined the left aisle, while saturated carmine, red- the right one. Gradually, however, this range of colors was disappearing, unifying, subordinating to the key of the main aisle. Despite the long creation process, from the moment when the need and the decision to make it a triptych crystallized, I wasn't giving up on this compositional arrangement anymore. I had a sense of its competency for expressing this visual theme. The form of the triptych is very close to my heart and has appeared in my work before. Dariusz Leśnikowski in the introduction to the catalog of my exhibition *The scent of burning granite/Zapach płonącego granitu* wrote that it would display the sacralization of the topic of the mountains⁷². Of course, I realize that the triptych does have such semantic characteristic, but it is not my goal when I refer to the form of the triptych. Perhaps, however, at the level of painterly expression, what lies in the domain of the subconscious materializes, some subconscious feeling of the temple-likeness of the mountains, of the Tatras as a special sanctuary of nature is revealed.

⁷² D. Leśnikowski, *Zapach płonącego granitu*, [introduction to the catalog *Mirostaw Koprowski – Zapach płonącego granitu*], Łódź 2012, p. 2.

Coincidence

In the process of work, I seem to rely heavily on intuition, but I also accept a controlled coincidence. Often, it allows you to discover something important when it comes to painterly means of expression or for the revelation of some previously unexpected feeling of a picture, and in other words - visual intention not fully realized. This has also happened recently, while painting the image of *Narodziny* (page 44). I saw at some point that out of some of the lines shapes of human faces appeared, physiognomies enchanted in the dynamic systems of interlaced forms, saturating each other and deriving from each other. I decided to keep these arrangements of lines, let them close into the suggestion. To, in the layer of the painting form, keep these unknown faces, let them exist. Especially that I remembered how often, depending on the way the light was falling, it was possible to see anthropomorphic shapes in the Tatra rocks. I also remembered how I was contemplating about evanescence, associations and memories of people remembered were coming up, people I met or known. At this moment I felt the intensity of the presence of the mountains.

Painting and mountain climbing

Painting and act of creating in general are very similar to climbing, to me these two areas overlap. This applies especially to solo climbing, and in particular without belay. However, it is not about the fact that while painting a series of paintings, I imagined myself climbing. It is more about the analogy to the intensified inner state when I climb and when I paint. To deep inner silence, which does not mean emptiness or absence, but on the contrary - the intensity of experience. From such a deep silence my movement during climbing as well as during painting occurs. In this sense, I feel an analogy between the movement of my hands when I touch the rock and when I paint. The intensity of the sensual experience inscribed in my bodily memory comes back to life in a way, in a painterly gestures, in running a line, bringing a shape.

It is also the intensity of being here and now, which overwhelms me, infiltrates me, absorbs me. Some sounds and noise come to me, but it's all outside of me. There is only a rock and me, a picture and me. I am here and now, in a weave of lines and textures.

But there is one more analogy. So happened that when I chose a new climbing route, a question arose, a doubt whether it was a good decision. However, the desire to rediscover space, to feel the mountains and rocks, to feel and discover myself there, prevailed. Similarly, as far as painting is concerned - in the cycle *The scent of Granite/Zapach Granitu*, I chose the path of a new way of experiencing myself, of discovering new-for me-spaces and forms of painterly expression.

Image titles

The titles do not pinpoint specific places, but experiencing the rock and its various forms. They were given after painting all the paintings through going back into my memory and through the acknowledgement of the end effect. This process, while looking at one of the paintings, brought me the sense of understanding, a feeling of quality / ownership of the rock, which was something new and surprising. Loneliness of the rock. Although it connects with other rocks and there are others next to her, it remains individual among them, alone. This feeling has also influenced the perception of mountains, or maybe just- mountain.

Conclusion

Working on the collection of oil paintings as part of the doctoral thesis *The scent of granite/Zapach granitu* and on the accompanying doctoral dissertation was a crucial experience for me, relevant to the process of in-depth pursuit for new means of expression, as well as the process of getting to know myself better. Exploration of painting material almost organically has entailed with inner exploration.

Paintings created are an invitation for the recipient to a hike through the rocky and blueworld, to experience the Tatra landscape as the closeness of the rock, to contemplate its forms and color. They are an invitation to delve into the landscape of the rock. Into its dynamics and extent.

Although I temporarily lost the immediateness of this mountain world, due to painting, I was able to rediscover it and try call it into existence. This desire turned out to be an incredible experience of exploring the painterly form.

And though if I were never to touch the rock again, it is in me. Even if time and the heavy rain covered up and washed away all the scents and colors of the world, they exist in me. I am a rock submerged in constant shadow, I am a blue rock.

List of illustrations

1. Jan Nepomucen Głowacki, Widok Karpat z Poronina, 1836, oil on cardboard, 35X46 cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
2. Stanisław Witkiewicz, Wiatr halny, 1895, oil on canvas, 93x132cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
3. Jan Nepomucen Głowacki, Morskie Oko, 1837, oil on canvas, 57,5x46,5 cm.
Source: <http://telebyszek44.pl/Tatry-w-malarstwie.php>
4. Leon Wyczółkowski, Morskie Oko z Czarnego Stawu, 1905, pastel, 79,5x108 cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
5. Władysław Ślewiński, Morskie Oko, 1910, oil on canvas, 57x81cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
6. Stanisław Gałek, Morskie Oko, (?),oil on canvas , 37,5x29 cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
7. Alfred Terlecki, Morskie Oko, (?),oil on canvas, 51x71 cm.
Source: <http://telebyszek44.pl/Tatry-w-malarstwie.php>
8. Leon Wyczółkowski, U wrót Chałubińskiego, 1902, pastel on paper, 77,5x107,5 cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
9. Leon Wyczółkowski, Czarny Staw, 1905, pastel, gouache on paper, 53x73 cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
10. Leon Wyczółkowski, Morskie Oko o zmierzchu, 1905, pastel on paper, 56,5x82,5cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
11. Leon Wyczółkowski, Mnich nad Morskim Okiem, 1904, pastel, coal, tempera on paper, 97x69,5 cm.
Source: J. Woźniakowski, Tatry w malarstwie, Marki 2006.
12. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, ink carved on paper, 18,8x29 cm.
Source: Own reproduction
13. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, ink carved on paper, 20,8x29,2 cm.
Source: Own reproduction
14. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, ink carved on paper, 20,8x29,2cm.
Source: Own reproduction
15. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, ink carved on paper, 20,8x29,2cm.
Source: Own reproduction
16. Andrzej Wróblewski, Tatry, 1950-1952, ink carved on paper, 29,4x21cm.
Source: Own reproduction
17. Andrzej Wróblewski, Góry czerwone, 1957, gouache, watercolor on paper, 29,4x42cm.
Source: Own reproduction

Bibliography

- Charbonnier G.**, *Le Monologue du peintre*, Paris 1959.
- Czapski J.**, *Patrzęc*, wybór, przedmowa i postowie J. Pollakówna, Kraków 2004.
- Eljasz-Radzikowski W.**, *Ilustrowany przewodnik do Tatr i Pienin*, Kraków 1886.
- Frydryczak B.**, *O zakotwiczeniu krajobrazu w kulturze*, „Prace Kulturoznawcze” XV, Wrocław 2013.
- Grohmann W.**, *Paul Klee*, Paris 1954.
- Jabłońska T.**, *Sztuki piękne pod Tatrami*, Zakopane 2016.
- Kandyński W.**, *Punkt i linia a płaszczyzna*, przeł. S. Fijałkowski, Warszawa 1986.
- Król A.**, *Pejzażyści Tatr*, Sopot 2006.
- Król A.**, *Wiatr halny : "krajowidoki" i wrażenia z Tatr w malarstwie polskim XIX i XX wieku*, Kraków, 2007.
- Kudelska D.**, *Malczewski. Obrazy i słowa*, Warszawa 2012.
- Leśnikowski D.**, *Zapach płonącego granitu*, [wstęp do katalogu *Mirosław Koprowski – Zapach płonącego granitu*], Łódź 2012.
- Merleau-Ponty M.**, *Fenomenologia percepcji*, przeł. M. Kowalska i J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M.**, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wybór, opracował i wstępem poprzedził S. Cichowicz, Gdańsk 1996.
- Muskat J.**, *Szacunek, strach i chęć poznania*, wysłuchała B. Slama, „Tatry” 2007, nr 3.
- Płużański S.**, *Podręcznik technologii malarskiej*, z. 1 *O zaprawach malarskich i ich zaprawianiu*, Warszawa 1951.
- Rzepińska M.**, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983.
- Szpilka K.**, *Wypiętrzyć Tatry*, „Tatry” 2007, nr 3.
- Szaflarski J.**, *Poznanie Tatr. Szkice z rozwoju wiedzy o Tatrach do połowy XIX wieku*, Warszawa 1972.
- Witkiewicz S.**, *Na przełęczy. Wrażenia i obrazy z Tatr*, Warszawa 2017.
- Woźniakowski J.**, *Tatry w malarstwie*, Marki 2006.

Netography

- <https://wspinanie.pl/2009/05/historia-polskiego-wspinania-cz-i-tatry-od-prapoczątków> [data dostępu: 20.08.2018].
- <http://www.hobrzanski.pl/mimochodem.asp> [data dostępu: 20.08.2018].
- <https://lucian.uchicago.edu/blogs/mediatheory/keywords/landscape/>, [data dostępu: 15.08.2018].
- I. Zmyślony, *Schronienie*, <http://www.schronienie.tpn.pl/>, [data dostępu: 15.08.2018].