

KATARZYNA WIELECHOWSKA

Uniwersytet Łódzki

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5104-3276>

Pomiędzy spojrzeniem a dotykiem: trajektorie tatrzańskie Mirosława Koprowskiego

Niniejszy tekst jest próbą opowieści o doświadczeniu malarza i taternika, o przenikaniu się dwóch praktyk: wspinaczki górskiej i malarstwa pejzażowego (przez długi czas plenerowego), o urzeczywistnianiu w ten sposób intensywnego, i w swej istocie intymnego, pragnienia bycia w świecie tatrzańskiej natury.

Źródłem tego pragnienia, kierującego się ku światu więcej-niż-społecznemu, ku temu, co pozaspołeczne, nie jest eskapizm – także dlatego, że Mirosław Koprowski, od wielu lat ucząc malarstwa w łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych, współpracę ze studentami i studentkami traktuje jako jedną z najważniejszych dla siebie, twórczych i społecznych, relacji. To raczej coś, co zawiera się w słowie „topofilia” – silna, emocjonalna i cielesna więź z miejscem. Jak pisze Yi-Fu Tuan: „Bardziej trwałe i trudniejsze do wyrażenia są uczucia, które żywimy do miejsc, ponieważ związane są z nimi wspomnienia, bo stamtąd płynie energia zdolna przywrócić nas na nowo do życia”¹. W tym przypadku są to Tatry Wysokie, na pewien czas stające się miejscem zamieszkiwania Mirosława Koprowskiego, jego swoją przestrzenią egzystencjalną. Zarazem są dla niego niezmienną i niewyczerpaną inspiracją artystyczną:

¹ Yi-Fu Tuan, „Topofilia i środowisko”, tłum. Joanna Dworniczak, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak, Dorota Angutek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014), 297–298. „Pojęcie *topofilii* wprowadził do geografii humanistycznej Yi-Fu Tuan na oznaczenie wszystkich emotywnych, symbolicznych i percepcyjnych sposobów reagowania na fizycznie zamieszkiwane miejsce, które się dosłownie kocha”. Dorota Angutek, *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii* (Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2013), 130.

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. [...] Malowanie i wspinanie to dwa nierozłączne stany mojego bytowania w Tatrach Wysokich, w otoczeniu i w bliskości ścian Młynarza, Ganku, Rysów, Wysokiej, Mięguszwieckich Szczytów, Kazalnicy Mięguszwieckiej, Mnicha, Żelaznych Wrót².

Na tę wyjątkowość synergii miejsca, twórczości artystycznej i taternictwa zwraca uwagę Dariusz Leśnikowski. W szkicu poświęconym cyklowi malarskiemu Koprowskiego *Zapach płonącego granitu* sytuuje jego prace na przedłużeniu tradycji krakowskiej szkoły pejzażowej Jana Stanisławskiego, a jednocześnie akcentuje jego znamienne „osobność”:

Określenie pleneryzm ma w odniesieniu do aktywności twórczej łódzkiego artysty szczególne znaczenie. Nie jest to tylko malarstwo widoków – fragmentów natury co prawda podziwianych, ale kontemplowanych z daleka. [...] Afirmacyjna postawa wobec natury ujawniana w pracach Mirka Koprowskiego bierze się z faktu, że autor sam aktywnie poznaje góry, wspina się na nie; bliski kontakt z potęgą natury owocuje szacunkiem i uwielbieniem jej piękna. [...] Artysta stosuje też bliskie plany, używa nietypowych perspektyw – biorą się one z przeżytych prawdziwych sytuacji, konkretnych oglądów, czasem z kontaktu „na wyciągnięcie ręki”³.

Motywacją do podjęcia próby opowieści o „trajektorii tatrzańskich” Mirosława Koprowskiego jest zachwyt, zachwyt, który – jak ujmuje to Stephen Greenblatt – „budzi pragnienie oddźwięku”⁴.

² Mirosław Koprowski, *Zapach granitu. Kolekcja obrazów olejnych*, rozprawa doktorska (Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2018), 3, dostęp 24.03.2024, <https://www.asp.lodz.pl/images/dzialalnosc-naukowa/stopnie-tytuly/przewody-doktorskie/koprowski-miroslaw/rozprawa-doktorska.pdf>.

³ Dariusz Leśnikowski, „Zapach płonącego granitu” [wstęp do katalogu], w: Mirosław Koprowski, *Zapach płonącego granitu. Malarstwo* (Łódź: Galeria AMCOR, 2012), 2.

⁴ Stephen Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, tłum. Anna Wilson, w: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska Courtney (Kraków: Universitas, 2006), 192. Tatrą są także moim miejscem. Nie wspina się, ale wędruję, chodzę, niekiedy wysoko albo daleko, niejednokrotnie bez wyraźnego celu. Zawsze latem, kiedy najpełniej objawia się bujność natury Tatr, różnorodność ich barw, zapachów, dźwięków, światła.

Od zachwytu do oddźwięku

Estetycznie nacechowane pojęcia zachwytu i oddźwięku zyskują w rozważaniach Greenblatta znaczenie metafor epistemologicznych. Odkrywa on potencjał interpretacyjny tych pojęć dla refleksji badawczej prowadzonej w perspektywie nowego historycyzmu/poetyki kulturowej, a więc kontekstualizacji pochodzącego z przeszłości tekstu literackiego w sieciach ówczesnych dyskursów i praktyk kulturowych. Swoją wykładnię obu tych pojęć Greenblatt przedstawia, ustanawiając jako *exemplum* hipotetyczną wystawę obrazów w muzeum:

Poprzez oddźwięk rozumiem posiadaną przez wystawiany przedmiot moc, by wykraczać poza swoje formalne granice w szerszy świat, by wyzwolić w umyśle odbiorcy owe złożone, dynamiczne siły kulturowe, z których się wyłonił [...]. Przez zachwyt rozumiem moc wystawianego przedmiotu, dzięki której przyciąga on uwagę odbiorcy, przekazuje zniewalające poczucie wyjątkowości, wzbudza podniosłe zainteresowanie⁵.

Zachwyt zatem odnosiłby się do formy artystycznej dzieła, oddźwięk – do strategii badawczej nowego historycyzmu. Znamienne jest przy tym upodobanie, można powiedzieć – atencja, z jaką rozmyśla Greenblatt o zachwycie. Przywołuje m.in. fragment z napisanego przez Alberta Wielkiego *Komentarza do „Metafizyki” Arystotelesa*, w którym znajduje się zdanie: „Zatem, kiedy człowiek nic nie wie, zachwyt jest etapem na drodze do poznania, pragnieniem dotarcia do sedna tego, co go zachwyca [...].”⁶ Podkreśla inicjalną rolę zachwytu dla badania dzieła, „ponieważ to zachwyt łatwiej zamienia się w oddźwięk niż oddźwięk w zachwyt”⁷. Zachwyt jawi się jako *arche* i zarazem jest impulsem wyzwalamym „świadome pragnienie oddźwięku kulturowego”⁸.

Interesującym nawiązaniem do refleksji Greenblatta są uwagi Jarosława Suchana, abstrahującego jednocześnie od horyzontu badawczego nowego historycyzmu. Otóż oddźwięk i zachwyt, dwie moce obrazu – czy

⁵ Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 172–173.

⁶ Zob. Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 193.

⁷ Zob. Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 193, 192.

⁸ Zob. Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 193.

powstałego w przeszłości, czy też współcześnie – profilują jego doświadczenie odbiorcze w następujący sposób: „Oddźwięk wiązałby się z możliwością osadzenia dzieła w odpowiednim kontekście, ujęcia go w jakąś opowieść, a zachwyt – z bezpośrednim oddziaływaniem na emocje, zmysły, wyobraźnię”⁹. W odniesieniu do tego stwierdzenia można przyjąć, że oddźwięk oznaczałby nie tylko odnalezienie kontekstów kulturowych, z których wyłoniło się dzieło, ale także odnalezienie/stworzenie narracji pozwalającej rozpoznać jego sensy. Takie przemieszczenie czy też rozszerzenie znaczenia pojęcia oddźwięku przybliża je do pojęcia kontekstu interpretacyjnego. Suchan zwraca też uwagę, że choć Greenblatt przypisuje zachwytowi inicjalną wobec oddźwięku funkcję, to ta moc oddziaływania obrazu niejednokrotnie uwarunkowana jest możliwością umiejscowienia go przez widza we właściwym kontekście. Dlatego też proponuje, aby o zachwycie i oddźwięku „pomyśleć raczej jako o mocach, których działanie ma formę oscylacji – falowego ruchu, w którym przewagę i wpływ zyskuje raz jeden czynnik, raz drugi, a ostateczny efekt jawi się jako rezultat ich współdziałania”¹⁰.

Niniejszy tekst podąża za tak istotnym dla Mirosława Koprowskiego „przeżywaniem malowania i wspinania jako dwóch ściśle splecionych ze sobą aktów egzystencjalnych”¹¹. To właśnie ich integralna więź budzi zachwyt, „oddziałuje na emocje i wyobraźnię”. Trudno więc jednoznacznie uznać, iż praktyka taternicka byłaby oddźwiękiem/kontekstem wyjaśniającym dla obrazu-praktyki artystycznej, raczej wzajemnie się one kontekstualizują. Obie mają wspólne, niezwykle osobiste podłoże doświadczeniowe – poczucie przynależności artysty do tatrzańskiego uniwersum, urzeczywistniane w wielozmysłowym jego odczuwaniu: „Bardziej niż obserwatorem staję się wtedy uczestnikiem czy wręcz częścią świata tatrzańskiej natury”¹². Obie też niejako wyłaniają się z tego świata, tak że to on staje się dla nich wspólnym, fenomenalnym i doświadczeniowym kontekstem, i w tym

⁹ Zob. *Między zachwytem a oddźwiękiem*, wywiad Aleksandry Talagi-Nowackiej z Jarosławem Suchanem, dostęp 24.03.2024, <https://www.e-kalejdoskop.pl/muzea-a217/miedzy-zachwytem-a-oddzwiekiem-r10931>.

¹⁰ Zob. Jarosław Suchan, *W stronę awangardowego muzeum*, rozprawa doktorska (Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2023), 159, dostęp 23.04.2024, <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/42a5e94e-14ef-48c0-a4b8-fc69295fc0cf/content>.

¹¹ Zob. Koprowski, *Zapach granitu*, 17.

¹² Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

sensie osobnym od kultury¹³. Stąd w niniejszym tekście „pragnienie oddźwięku” wiąże się z „wydobyciem” sfery natury – tak jak Greenblatt postuluje zbadanie „złożonych, dynamicznych sił kulturowych, z których się wyłoniło dzieło”¹⁴, tak w tym przypadku wnikięcie w kontekst tatrzańskiej natury i rozszerzenie go wydaje się niezbędne, jeśli chcąc lepiej zrozumieć tę wyjątkową i jednocześnie niespektakularną aktywność, w której „malowanie i wspinanie są ściśle splecionymi aktami egzystencjalnymi”. Lektura obrazu nie polegałaby więc na ustaleniu jego kontekstu kulturowego, np. ewentualnych związków z twórczością innych malarzy czy stylami malarstwa, lecz na odczytaniu – mówiąc najogólniej – jego związku z „praktykowaniem natury”. Tak nazywa Mirosław Koprowski doświadczanie siebie i Tatr w bezpośredniości, w relacji wolnej od pragnienia jakiegokolwiek dominacji nad naturą. Dodatkowo wskazuje na szczególnie dla niego ważny, jeśli chodzi o taternictwo, aspekt:

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 „Mimochodem”, z taką sytuacją i motywacją się łączy¹⁵.

Ujęcie w opowieść, ustanowienie płaszczyzny oddźwięku dla tych dwóch praktyk polegać więc tutaj będzie na rozpoznawaniu ich we współzależnych odniesieniach: do tatrzańskiej natury jako swoistego, złożonego i dynamicznego świata, w którym osadza się praktyka malarza i taternika, do przemyśleń (jak też zapisu doznań) Mirosława Koprowskiego, zawartych w jego przywoływanej już rozprawie doktorskiej *Zapach granitu*.

¹³ Oczywiście praktyka artystyczna i taternicka Mirosława Koprowskiego nie jest wyizolowana z kontekstu kulturowego, szeroko ujmuje go również sam artysta w swojej rozprawie doktorskiej. Osobną kwestią, niepodjętą tutaj, jest dostrzegana współcześnie względność opozycji natura–kultura.

¹⁴ Greenblatt, „Oddźwięk i zachwyt”, 173.

¹⁵ Koprowski, *Zapach granitu*, 9. Zob. także Jan Hobrzański, *Mimochodem*, dostęp 25.03.2024, <http://www.hobrzański.pl/mimochodem.asp>.

Kolekcja obrazów olejnych. A także we współbrzmieniu przede wszystkim z nie-antropocentryczną refleksją Maurice'a Merleau-Ponty'ego – ten kontekst dyskursywny pozwala umiejscowić charakter doświadczenia Koprowskiego. Artysta sam poniekąd podsuwa taką możliwość, stwierdzając, jak bliska mu jest myśl Merleau-Ponty'ego o wzajemnej przynależności człowieka i świata, o procesie percepcji, który, jak pisze filozof, jest „w dośłownym sensie komunią”¹⁶ ze światem: „To właśnie moje spojrzenie podbudowuje daną barwę, to właśnie ruch mojej ręki podbudowuje kształt przedmiotu czy też raczej moje spojrzenie sprzęga się z barwą, a moja ręka z twardością i miękkością [...]”¹⁷.

Merleau-Ponty podkreśla, iż iluzją egzystencjalną i poznawczą jest nie tylko przekonanie tradycyjnego humanizmu o człowieku jako centrum podmiotowym wśród przedmiotowości świata, a w związku z tym – opozycyjny podział na podmiot i przedmiot, ale także opozycyjny podział na wewnątrz i zewnątrz. Nasza zmysłowość rezonuje bowiem z cielesną tkanką świata, czy też raczej jest jej częścią: „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 przyjęcie”¹⁸. Podkreśla również iluzoryczność utrwalonej w tradycji zachodniej filozofii opozycji ciało–umysł/dusza, postulując rozumienie ciała jako „czującej doznaniowości”¹⁹ i w tym sensie – jako zaangażowanego w świat „ciała poznającego”²⁰, „zamieszkującego przestrzeń i czas”²¹. Głęboko zafascynowany malarstwem Merleau-Ponty w doświadczeniu malarzy odnajduje źródłową spójność świata i ciała, które jest „splotem widzenia i ruchu”: „Oto użyczając swego ciała światu, malarz przemienia świat w malarstwo”²², czyni go widzialnym. Dokładniej – pozwala światu stać się na nowo.

¹⁶ Zob. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński (Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001), 232.

¹⁷ Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, 234. Zob. Koprowski, *Zapach granitu*, 18–19.

¹⁸ Maurice Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, tłum. Stanisław Cichowicz, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 24.

¹⁹ Zob. Maurice Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, tłum. Małgorzata Kowalska, w: *Widzialne i niewidzialne*, tłum. Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996), 140.

²⁰ Zob. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, 430.

²¹ Zob. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, 159.

²² Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, 20.

Co odsłania obraz?



Fot. 1. Mirosław Koprowski, *Polana pod Wysoką / Tęsknota za rajem*
olej na płótnie, 73 x 92 cm, 2010

Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

Polana pod Wysoką, miejsce wskazane w pierwszej części tytułu obrazu, jest zwieńczeniem dziewięciokilometrowej drogi prowadzącej przez Dolinę Białej Wody, która znajduje się w słowackich Tatrach Wysokich. Droga, jako znakowany szlak, zaczyna się tuż za dawnym przejściem granicznym na Łysej Polanie²³.

Polana pod Wysoką to mała, niepozorna śródleśna łąka, na tyle niepozorna, że można jej nie zauważyć, idąc biegnącym wzdłuż niej szlakiem nad Litworowy Staw czy jeszcze dalej – na przełęcz Polski Grzebień. A jest ona wyjątkowa w swym spokoju i kameralności, z cicho płynącym przy niej

²³ Dolina Białej Wody to jedna z piękniejszych dolin w Tatrach Wysokich. Choć w ostatnich latach drzewa świerkowe w jej wyższych piętrach umierają niszczone przez kornika drukarza, nadal urzeka dzikością, zmiennością biegnącej przez nią drogi z uwidaczniającymi się Gerlachem, Batyżowieckim Szczytem czy ścianami Młynarza, z roślinnym bogactwem – mchami porastającymi ziemię i głązy, wielkimi łopianami przy potokach, rozrośniętymi kępami paproci w lesie, malinowymi chruśniakami czy krzewiącymi się przy ścieżce niebieskimi kwiatami goryczki. Wciąż można spotkać w niej niewielu ludzi, a jeśli już – to nie tak hałaśliwych, jak w bardziej popularnych turystycznie częściach Tatr.

strumieniem graniczącym z lasem, z posadowionym przy lesie, po jej drugiej stronie, nieco powyżej ścieżki szlaku, drewnianym stołem z dwiema ławami – miejscem odpoczynku i zarazem dobrym punktem widokowym na wznoszące się blisko wysokie ściany Młynarczyka i Niżniej Młynarzowej Kopy. Przesuwając wzrok nieznacznie w lewo, można nim objąć widoczne na wprost łąkę, strumień i las. A patrząc nieco wyżej – panoramę, czyli wznoszący się ponad lasem rozległy, stromy próg, a nad nim wysokogórskie otoczenie Doliny Ciężkiej, zawieszanej nad Polaną pod Wysoką, lecz skrytej za tym potężnym skalnym progiem. Gdy spojrzeć trochę w lewo, dostrzegalne stają się ściany szczytów nad Doliną Kaczą, stanowiącą górne piętro głównej osi Doliny Białej Wody.

Obraz Mirosława Koprowskiego ukazuje tę właśnie panoramę, niemal tak jak można ją zobaczyć, gdy jest się na Polanie pod Wysoką, z miejsca przy stole z ławami. W kompozycję obrazu wpisana zostaje wyrazista intencja wizualna – trójdzielność jego płaszczyzny wynika z horyzontalnego zróżnicowania dominanty barwnej i skalarnego natężenia światła, które prowadzi nasze spojrzenie. Las stanowiący pierwszy, najbliższy plan ukazany jest w palecie brązów i czerwieni, zgaszonych cieniem w dolnej części pejzażu. Światło przenika dopiero wyższe partie drzew, a im bliżej ich wierzchołków, tym jest go więcej – i więcej wydobytych przez nie szczytów. Wierzchołki świerków zbliżają się w swym odcieniu do jasnej, świetlistej zieleni, która jako kolejna tonacja barwna tworzy drugi plan obrazu, ukazujący strome zbocza progu Doliny Ciężkiej, gdzieś tam zaznaczone niebieską smugą. Próg łączy się z Gankową Strażnicą, częściowo przyjmującą walor barwny trzeciego planu obrazu – w rozjaśnionych błękitach i fioletach jawi się najwyższe piętro gór – Puste Turnie i potężny Ganek, a tuż za nimi Wysoka i Ciężki Szczyt w jeszcze bardziej rozjaśnionej tonacji. Daje ona odczucie spokoju, ciszy. To oddalone, najjaśniejsze i „najcichsze” miejsce stanowi centrum kompozycyjne pejzażu, dodatkowo wyeksponowane zamknięciem kompozycji z lewej strony Rumanowym i Żłobistym Szczytem nad Doliną Kaczą, a z prawej Niżnią Młynarzową Kopą. To ku niemu podąża spojrzenie i na nim się zatrzymuje – tam, u podnóża Wysokiej i Ciężkiego Szczytu znajduje się Dolina Ciężka.

Zastanawia zestawienie tytułu *Polana pod Wysoką / Tęsknota za rajem* z namalowanym pejzażem, nie ukazuje on bowiem tytułowej polany

– widzimy jedynie górną część lasu, natomiast łąki i strumienia już nie. Polana pod Wysoką okazuje się więc nie tyle tematem malarskim, ile miejscem, z którego patrzy i maluje artysta. Zarazem, jako uobecnione w tytule miejsce jego spojrzenia staje się ona znaczącym kontekstem obrazu i jest tematyzowana w powiązaniu z tym spojrzeniem, kierującym się ku Dolinie Ciężkiej i otaczającym ją masywom górskim – widokowi osiągalnemu w takiej pełni i pięknie jedynie właśnie z polany.

Nie chodzi jednak o wyłącznie estetyczne widzenie. Druga część tytułu, *Tęsknota za rajem*, wskazuje na szczególne, emocjonalne nacechowanie spojrzenia artysty i konkretyzuje polanę jako miejsce intensywnego odczuwania tej emocji oraz jej artystycznej artykulacji. Można powiedzieć, że tytuł obrazu jakby rozszerza jego ramy, a integralną częścią namalowanego pejzażu jest także to, czego na nim nie widać, czyli miejsce-zdarzenie, do którego niejako zaproszona zostaje osoba oglądająca obraz. Sugeruje też jednocześnie symbolizację Doliny Ciężkiej i jej górskiego otoczenia jako raj, tak że centrum kompozycyjne obrazu staje się również jego centrum emocjonalnym i znaczeniowym.

Nasycona uczuciem intencja wizualna, wyrażona w tytule i wpisana w kompozycję pejzażu, sprawia, że nie jest on jedynie reprezentacją krajobrazu tatrzańskiego, zapisem kontemplacyjnego „spojrzenia panoramicznego”. Poprzez wprowadzenie w jego ramy wewnętrznego, emocjonalnego i zarazem artystycznego procesu estetyczne, zdystansowane *bycie wobec krajobrazu* ustępuje tutaj zaangażowanemu *byciu w krajobrazie*. Emanację tej postawy Arnold Berleant, zainspirowany refleksją Merleau-Ponty’ego, nazywa krajobrazem partycypacyjnym²⁴, a Beata Frydryczak dookreśla jako krajobraz ucieleśniony, czyli wielozmysłowe oraz emocjonalne doznanie natury²⁵. Obraz *Polana pod Wysoką / Tęsknota za rajem* jest więc nie tyle re-prezentacją krajobrazu, co prezentacją krajobrazu ucieleśnionego, w której sugestia konkretyzacji Doliny Ciężkiej jako symbolicznego raj, stanowi tyleż projekcję pewnego wyobrażenia, co wiąże się z realnym, niezwykle istotnym dla Mirosława Koprowskiego doświadczeniem.

²⁴ Zob. Arnold Berleant, *Art and Engagement* (Philadelphia: Temple University Press, 1993), 62. Podają za: Beata Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie* (Łódź: Wydawnictwo Officyna, 2020), 34.

²⁵ Zob. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, 16–19.

Nieuwidoczną na obrazie Polanę pod Wysoką i skrytą za skalistym progiem Dolinę Ciężką łączy w przestrzeni tęskniące spojrzenie artysty. Ale są one również połączone topograficznie. W środkowej części lasu okalającego Polanę pod Wysoką znajduje się obozowisko taternickie. Tuż za nim, po przejściu strumienia, można wejść na stary szlak do Doliny Ciężkiej, który prowadzi przez las porastający skaliste zbocza progów. Jest to najkrótsza droga do niej, niewymagająca umiejętności wspinaczkowych, obecnie jednak zamknięta dla turystów. Korzystają z niej taternicy zamierzający podchodzić w dolinie na Galerię Gankową.

Dla Mirosława Koprowskiego przejście tej drogi ma jeszcze inne, dodatkowe znaczenie – umożliwia dotarcie do skalnej koleby w Dolinie Ciężkiej, miejsca pośród kosówek i głazów, w którym mieszka, gdy przyjeżdża latem w Tatry²⁶. Przez wiele lat, na co najmniej kilka tygodni, koleba stawała się jego domem, ale stawała się nim też Dolina Ciężka. Po przekroczeniu progów otwiera się ona widokiem na Ciężki Staw i wznoszące się po jego drugiej stronie Młynarzowe Widły w masywie Młynarza. Brzeg stawu dostępny jest ze ścieżki, przechodzącej w małą łąkę ze strużkami potoku wypływającego ze stawu. Dolina, choć rozległa, jest cicha, spokojna, odczuwa się ją jako kameralne, łagodne i przyjazne miejsce.

Symbolizacja Doliny Ciężkiej jako rajów niekoniecznie oznacza dla Mirosława Koprowskiego wyobrażenie duchowej przestrzeni. Wynika raczej z jego więzi z miejscem, które zamieszkuje i które „dosłownie kocha”. Dolina Ciężka-raj-ogród to w tym wypadku dobrze mu znana przestrzeń spokoju, poczucia bezpieczeństwa, którą można określić jako indywidualne, jego własne, miejsce antropologiczne, umożliwiające osiągnięcie i spełnianie siebie w licznych relacjach-afordancjach z tatrzańską naturą – jak choćby wspinanie się po skalistych ścianach, umieszczanie na kamieniach płótna do malowania lub przysiadanie na nich, by namalować obraz²⁷, zbieranie wody ze strumieni spływających z wysokich skał, by ugasić pragnienie, przebywanie w skalnej kolebie, dającej schronienie w nocy czy podczas burzy.

²⁶ Miejsce jego zimowych pobytów to najczęściej schronisko przy Morskim Oku.

²⁷ Mirosław Koprowski maluje w plenerze, nie fotografuje krajobrazu, jak mają w zwyczaju niektórzy pejzażyści, przenosząc go dopiero później na płótno.

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 Galerię Gankową, jak i możliwość eksplorowania malarskiej formy²⁸.

Performanse natury i człowieka

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, zakłète 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...²⁹

Tym, co budzi zachwyt i zarazem szczególnie porusza w zapisie Mirosława Koprowskiego ukazującym jego doznanie górskiej wspinaczki – jest niezwykła klarowność, prostota, intymność. „Dotykam skały [...]. Pnę się coraz wyżej, skała sama mnie prowadzi, muszę się tylko jeszcze bardziej w nią wsłuchać [...]” – skała staje się przestrzenną ekstensją ciała, gotowego jednocześnie na „wsłuchanie się” w nią. Człowiek i skała pozostają w niczym niezapośredniczonej, intensywnej relacji. Wydarza się ona, jak ujmuje to Martin Buber, jeśli „mamy otwarte serce i odwagę”³⁰. Odwagę, by pozwolić sobie na całkowitą bezpośredniość i oddanie w kontakcie

²⁸ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

²⁹ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

³⁰ Zob. Martin Buber, „Ja i Ty”, w: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*, wyb., przeł. i wstęp napisał Jan Doktor (Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1992), 120.

z drugą istotą, ludzką bądź nie-ludzką; by zrezygnować ze wszystkich pośredniczeń, osłon, konwencji, zakotwiczących nas w codzienności. To wydarzenie na tyle angażujące całą osobę i o takiej intensywności, że czas kumuluje się w „teraz”. Stąd zawsze jest nie-codziennie: „Jestem jak we śnie. Całe moje «ja» sprowadza się do bycia tu i teraz, do dotyku szorstkiej skały, jej zapachu”³¹.

Wydaje się, że tę zdolność do bycia w bezpośredniości, w relacji, wzmacnia sensualna wrażliwość malarza, oddanie i percepcyjne zaangażowanie w świat, znamienne, jak twierdzi Merleau-Ponty, właśnie dla malarzy. Wielu z nich – zauważa filozof – mówiło o poczuciu, jakby byli oglądani przez rzeczy, które malują, tak że własna aktywność wydawała się im identyczna z biernością³². Być może ta dyspozycja malarzy do odczuwania odwracalności relacji widzący-widzialny sprawia, że Koprowski-taternik pisze: „Doznaję skały, a ona doznaje mnie”³³, przeżywa wspinanie się „jako cielesną przynależność czującego do odczuwanego i odczuwanego do czującego”³⁴. Taternictwo jest dla niego tożsame z pragnieniem i możliwością bycia w bezpośrednim kontakcie ze skałą, i w ten sposób doznawania siebie oraz tatrzańskiej natury w żywej, intensywnej współzależności. Świat wyłaniający się z jego zapisu doświadczania górskiej wspinaczki to świat, w którym „ja” staje się w cielesnej synchronii z nim, i wraz z nim, „tak jakby [skała – KW] była właśnie po to, bym mógł ją poznać, odkryć”³⁵.

Wydaje się też, że tak jak otwartość zmysłów, percepcyjna wrażliwość malarza może wpływać na charakter doznań taternika, tak znamienne, szczególne zaangażowanie ciała, jakim jest taternictwo, może profilować sposób malarskiego widzenia. Mirosław Koprowski wspomina o jednym z aspektów wspinaczki, tzw. powietrznej ekspozycji, gdy pojawia się konieczność przejścia okapu – formacji skalnej wyrastającej z pionu ściany góry. Przejście to wymaga odpowiedniego ułożenia ciała, tak by móc, niekiedy zawisając w powietrzu, uchwycić rękami zagłębienia w okapie i podciągając się, już bardzo blisko, tuż przy skale, stanąć na nim.

³¹ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

³² Zob. Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, 143.

³³ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

³⁴ Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, 146.

³⁵ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

Wykonując ten manewr, „trzeba się poddać” owej powietrznej ekspozycji: „Odczuwalny jest wtedy ciężar skały, jej masywność wobec pustki powietrznej drogi przejścia”³⁶. W tej sytuacji ciało zupełnie inaczej, na nowo, definiuje przestrzeń i zarazem jest przez nią definiowane. W tym doznaniu grawitacja zostaje niejako unieważniona, na moment przewyciężona.

Ten rodzaj uwolnienia, odczucia lekkości i przestrzenności, dostrzegalny jest szczególnie silnie w niektórych pejzażach Koprowskiego – kiedy głazy unoszą się nad trawiastym zboczem i jakby z determinacją suną/ płyną do góry, przyciągane jednocześnie przez widoczne w oddali Kościelec i Zadni Kościelec (*Ucieczka*, 2006) lub gdy wielkie kamienie o kulistych i zarazem nieco wydłużonych kształtach, zobaczone przez artystę w karmino-fioletach czy złocieniach, wyłaniają się z tatrzańskiego stawu – Czarnego Stawu pod Rysami oraz Wielkiego Stawu Polskiego – i wznoszą nad jego taflą (*Zjawisko lewitacji*, 2005/2006; *Kamienie zwykle lecą do góry*, 2010).



Fot. 2. Mirosław Koprowski, *Kąpiel w Ciężkim Stawie*
olej na płótnie, 70 x 100 cm, 2008

Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

³⁶ Koprowski, *Zapach granitu*, 22.

Podobnie dzieje się w obrazie *Kąpiel w Ciężkim Stawie*. Namalowany został w Dolinie Ciężkiej, a przyjęty przez malarza punkt widzenia to miejsce trochę poniżej zamieszkiwanej przez niego koleby. Widać stąd znajdujące się na przeciwnym brzegu Ciężkiego Stawu wejście do doliny drogą, która prowadzi z lasu przy Polanie pod Wysoką – skalny, stromy próg przekracza się pomiędzy najniższymi kosówkami, okalającymi staw. Horyzont wypełniają Hrubą Turnia (najbliżej), Mała Wysoka, Wielicki Szczyt, Świstowy Szczyt i Świstowa Grań oraz Grań Jaworowych Turni. Obraz ukazuje fragment rajy Mirosława Koprowskiego, miejsca przeżywanego, doświadczanego i kontemplowanego przez niego o różnych porach dnia i przy różnej aurze, przez wiele lat. Przebywając w tym miejscu wielokrotnie i bardzo długo, można je odczuwać na różne sposoby.

Kąpiące się kamienie w rozświetlonej, turkusowo-niebieskiej wodzie są, podobnie jak we wcześniej wymienionych obrazach, lekkie i mobilne. Tutaj krążą niczym satelity albo planety po orbitach kręgów wodnych, rozprzestrzeniających się od centrum stawu. Dominuje wrażenie jasnej i jakby radosnej przestrzeni. Można potraktować ten pejzaż jako w pewnej mierze zabawną, surrealną imaginację artysty, kreującego w Dolinie Ciężkiej model mikrosześciwiata (skądinąd stanowiącej dla niego mikrosześciwiat). Ale jest on też kolejną wariacją na temat odczucia lekkości i „napowietrzności” uwalniającej od ziemskiego przyciągania; odczucia związanego z górską wspinaczką, kiedy skutek specyfiki tego cielesnego doświadczenia konwencjonalna percepcja może przekształcić się w percepcję relatywizującą opozycję lekkie-ciężkie, góra-dół.

W sposobie, w jaki Mirosław Koprowski przeżywa swoją praktykę malarza i taternika, natura nie jest tłem, scenerią czy jedynie widokiem, lecz staje się krajobrazem partycypacyjnym/ucieleśnionym. W różnych swych przejawach doświadczana jest przez niego intensywnie, w odwracalnej relacji czujący-odczuwany, doznający-doznawany, w zwrotności pasywne-aktywne. Tę odwracalność – znoszącą opozycję między wnętrzem a zewnątrz – Merleau-Ponty nazywa chiasmą, percepcyjnym, cielesnym splotem³⁷. Karen Barad, podejmując myśl Merleau-Ponty’ego, relacyjność i wzajemne przenikanie się bytów ludzkich i nie-ludzkich określa jako

³⁷ Zob. Merleau-Ponty, „Splot – chiasma”, 138–151.

sprawcze intra-akcyjne splątania. Sprawczość/performatywność, podkreśla Barad, „nie jest czymś, co ktoś lub coś w jakimś stopniu *ma*”, nie jest własnością przynależącą do osób lub rzeczy, lecz jest odgrywaniem, własnością samej gry, niosącej możliwość rekonfiguracji splątań tego, co ludzkie i tego, co nie-ludzkie³⁸. W tej mierze zatem sprawczość/performatywność jest tożsama z intra-akcją, która w odróżnieniu od interakcji (zakładającej wstępne istnienie dwóch oddzielnych bytów wchodzących ze sobą w relację) oznacza wstępne relacyjne istnienie bytów – z wzajemnych powiązań, splątań stają się podmiot i przedmiot, a ich pozycje podlegają procesualnej, wzajemnej przemienności³⁹.

Takim intra-akcyjnym odgrywaniem/performancem człowieka i natury, charakteryzującym się dynamiczną zmiennością pól podmiotu i przedmiotu, odwracalnością aktywne–pasywne jest świat wyłaniający się z zapisu Mirosława Koprowskiego – przypomnijmy cytowany fragment: „Dotykam skały [...]. Pnę się coraz wyżej, skała sama mnie prowadzi, muszę się tylko jeszcze bardziej w nią wsłuchać [...]”⁴⁰. Analogiczna gra intra-akcyjnych splątań, przyzwolenia na zwrotność bierne–aktywne, podmiot–przedmiot zauważalna jest w tym, co pisze Koprowski o swoim doświadczeniu malowania w plenerze:

Praca w górach, w plenerze otwierała, uczyła „łapać” chwilę, by oddać pierwsze wrażenie. Gdy zmieniają się światło i warunki atmosferyczne, trzeba podejmować szybkie decyzje, malować syntetycznie. Szczyty płoną o świetle 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 zniknie⁴¹.

³⁸ Zob. „Wywiad z Karen Barad”, tłum. Jacqueline Czajka, w: Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie* (Gdańsk & Poznań & Warszawa: Fundacja Machina Myśli, 2018), 45–46, dostęp 26.05.2024, <https://opacwww.asp.wroc.pl/1703200256134/dokument-elektroniczny/nowy-materializm-wywiady-i-kartografie?bibFilter=170>.

³⁹ Zob. „Wywiad z Karen Barad”, 46.

⁴⁰ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

⁴¹ Koprowski, *Zapach granitu*, 19–20.

Sam dotyk, który jest „zarówno pasywny, jak i aktywny”, implikuje intra-akcyjne zaangażowanie w świat: „jest zmysłem najbardziej osobistym spośród pozostałych [...], najbardziej nastawiony na odwzajemnianie, bowiem dotyk wymaga bycia dotykanym”⁴². Choć mogłoby się wydawać, że haptyczność jest doznaniem radykalnie różnym od optyczności – w pierwszym przypadku zasadnicza jest bliskość, bezpośredniość cielesnego kontaktu, w drugim dominuje dystans – to, jak zaznacza Merleau-Ponty, haptyczność i optyczność zawierają się w sobie, wzajemnie się warunkują, przenikają, przechodzą w siebie: „każde widzialne jest wykrawane w dotykającym [...], każdy byt dotykany jest w pewien sposób przyobiecany widzialności [...] samo dotykane nie jest nigdy niebytem widzialności”⁴³. Akt widzenia dokonuje się w dotykanej przestrzeni i podobnie – dotykane urzeczywistnia się w świecie widzialnym. Optyczność i haptyczność są elementami tego samego wspólnego świata⁴⁴. Merleau-Ponty podkreśla również, że choć ucząc się o ludzkim ciele, uczymy się rozróżniać zmysły, to: „W percepcji pierwotnej nie istnieje rozróżnienie dotyku i wzroku. [...] Widzimy głębię, aksamitność, miękkość, twardość przedmiotów. Cézanne mówił nawet – ich zapach”⁴⁵.

Gdy Koprowski się wspina, nie widzi całej skalnej ściany, doznaje jej fragmentu przede wszystkim haptycznie, w bardzo bliskim, cielesnym kontakcie. W tym procesie wspinania aktywne są również inne zmysły, tak że staje się on polisensorycznym doświadczeniem, w którym współdziałają zmysły dystansu (wzrok, słuch) ze zmysłami kontaktu (dotyk, węch, smak)⁴⁶. „Dotykam skały, jest zimna i szorstka. [...] Przybliżam twarz, a pod opuszkami palców zaczynam wyczuwać ciepło. Czuję ciepło skały i czuję jej zapach. [...] Czuję, jak pulsuje, jak żyje”⁴⁷.

⁴² Paul Rodaway, „Haptyczne geografie”, tłum. Dorota Angutek, w: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak i Dorota Angutek (Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014), 485.

⁴³ Merleau-Ponty, „Splot – chiazma”, 138.

⁴⁴ Zob. Frydryczak, *Zmysły w krajobrazie*, 61.

⁴⁵ Maurice Merleau-Ponty, „Wątpienie Cézanne’a”, tłum. Maryna Ochab, w: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., oprac. i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz (Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996), 80.

⁴⁶ Zob. Arnold Berleant, *Prze-mysleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, tłum. Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka, red. Krystyna Wilkoszewska (Kraków: Universitas, 2007), 101–102.

⁴⁷ Koprowski, *Zapach granitu*, 3.

Malowanie, wspinanie się, a także zamieszkiwanie przez Mirosława Koprowskiego w świecie tatrzańskiej natury jawi się jako spełnianie wielozmysłowego, intra-akcyjnego performansu, spełnianie najczęściej w samotności⁴⁸, ale jednocześnie w relacyjnym oddaniu i zaangażowaniu w ten świat, tak że ten rodzaj cichych ek-staz staje się totalnym, całościowym doświadczeniem.

Jestem skałą

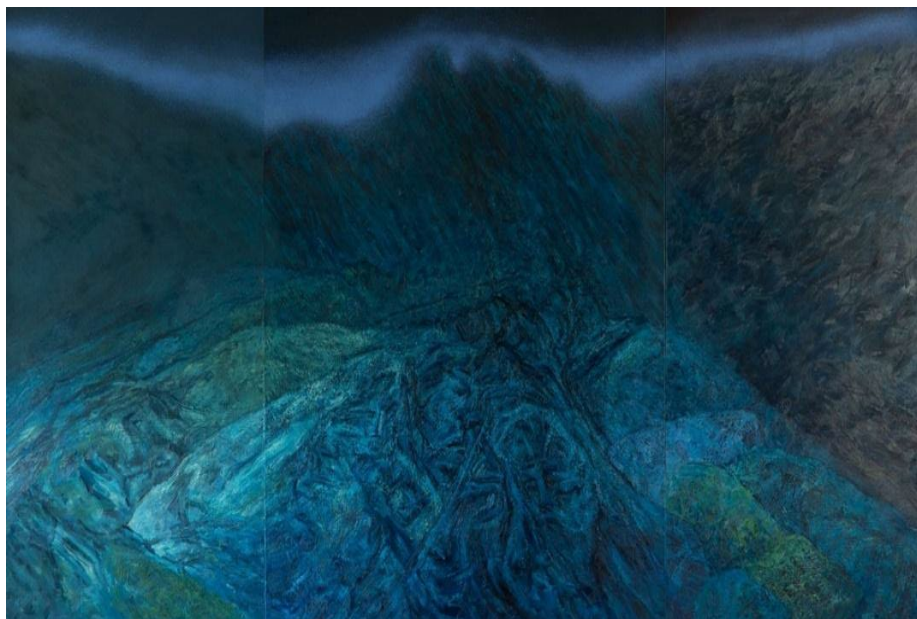
Pozostańmy przy widzialnym w znaczeniu wąskim i prozaicznym – malarz, jakkolwiek, podczas gdy maluje, w praktyce stosuje magiczną teorię widzenia. Musi oto przyjąć, że rzeczy przechodzą w niego [...]. Nic się nie zmienia, jeżeli sam nie maluje z natury; maluje w każdym razie dlatego, iż widział, iż świat wyrzył w nim, raz jeden przynajmniej, zaszyfrowane znaki widzialnego⁴⁹.

Od 2013 roku Koprowski nie mógł przyjeżdżać w Tatry. W latach 2017–2018 namalował w Łodzi cykl obrazów olejnych zatytułowanych *Zapach granitu*, będących jego pracą doktorską. Tytuł nawiązuje do tytułu *Zapach płonącego granitu*, nadanego wcześniejszemu cyklowi obrazów malowanych w Tatrach, zaprezentowanemu w formie wystawy w łódzkiej Galerii Amcor w 2012 roku. *Zapach granitu* to jakby metonimia przywołująca całe spektrum przeżyć i doświadczeń, kiedy malował, wspinął się i mieszkał w Tatrach. Tym razem proces tworzenia polegał na odnalezieniu w sobie innego rodzaju koncentracji niż podczas malowania w plenerze. Wiązało się to z „podążaniem za zapachem granitu”⁵⁰, oczekiwaniem na wykrystalizowanie się w pamięci emocjonalnej i percepcyjno-cieleśnej wspomnienia, obrazu, doznania, oczekiwaniem na gotowość przekształcenia krajobrazu ucieleśnionego w linię, plamę barwną, kształt.

⁴⁸ Jacek Wachowski, rozróżniając sytuacje komunikacyjne, w których powstają performanse, wskazuje również taką, w której performer działa wobec/dla siebie samego, bez udziału przyglądającej się publiczności. Zob. Jacek Wachowski, „Ciało performatywne”, *Przestrzenie Teorii*, nr 23 (2015), 98. Można dodać, że uwzględnienie przez autora tej szczególnej sytuacji, kiedy w istocie uchylona zostaje ostensja, wprowadza kolejne możliwości myślenia o performansie, także w kontekście ustaleń Karen Barad.

⁴⁹ Merleau-Ponty, „Oko i umysł”, 28.

⁵⁰ Koprowski, *Zapach granitu*, 18.



Fot. 3. Mirosław Koprowski, *Księżycowy pył* – tryptyk, olej na płótnie
140 x 65 cm, 140 x 100 cm, 140 x 65 cm, 2017/2018

Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

Ta nowa kolekcja obrazów składa się z kilkunastu płócien, z których tylko dwa są panoramicznym pejzażem gór. O jednym z nich, zatytułowanym *Księżycowy pył*, powstałym w formie tryptyku, artysta pisze: „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”⁵¹. Pozostałe obrazy są pewnego rodzaju powrotem, ponownym zwróceniem się ciała do Kazalnicy Mięguszowieckiej i skoncentrowaniem się na odczuciu i studium skały.

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 głąb⁵².

⁵¹ Koprowski, *Zapach granitu*, 25.

⁵² Koprowski, *Zapach granitu*, 21.

Skała niejako wychodzi poza ramy obrazu, nie ma swojego początku i końca. Autor poprzez zastosowanie różnych technik malarskich porównuje proces tworzenia obrazu do procesu jej formowania się: „Jakby jej rzeźbienie na płótnie, tak że można ją również odczuć przez dotyk”⁵³. W akcie malowania obecny jest ten sam rodzaj oddania, zapatrzenia, „wysłuchania się” w skałę, co w akcie wspinania się. „Jestem tylko ja i skała, tylko ja i obraz. Jestem tu i teraz, w splocie linii i faktur”⁵⁴. Znamienne jest przy tym, że to wizualno-haptyczne wnikanie w różne fragmenty skalnej ściany Kazalnicy, że cały cykl *Zapach granitu*, będący zetknięciem się tęsknoty i pamięci, jest także eksploracją jednej tonacji barwnej, studiowaniem, zgłębianiem błękitu.



Fot. 4. Mirosław Koprowski, *Autoportret tatrzański*, olej na płótnie, 110 x 110 cm, 2017
Źródło: archiwum artysty, fot. Katarzyna Wielechowska

Obrazem stanowiącym szczególny przykład chiasmy ja-natura-obraz jest *Autoportret tatrzański*, w którym artysta wpisał siebie w skałę. To kompozycja centralna z liniami ukierunkowanymi do środka, wnikającymi w głąb obrazu. Uwaga koncentruje się na ciemnoniebieskim centrum

⁵³ Koprowski, *Zapach granitu*, 21.

⁵⁴ Koprowski, *Zapach granitu*, 27.

materii skały, z której wyłania się/zanika kształt twarzy. Portret określony jest przez cień, a nie przez światło, tworzą go barwy w obrębie zarysu cienia. Kontekstem dla tego obrazu mogą być słowa Mirosława Koprowskiego, kończące jego rozprawę doktorską: „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 skały, jestem niebieską skałą”⁵⁵.

Można pomyśleć, że ta wyrazista identyfikacja ze skałą jest autokreacyjnym konceptem artysty. A jednak wydaje się, że przede wszystkim jest ekspresją jego tęsknoty i jeśli przyobleka się ona w personalny mit, to zakorzeniony w niekonkluzywnej prawdzie żywego doświadczenia.



Fot. 5. Mirosław Koprowski w Dolinie Białej Wody, 2022
Źródło: archiwum własne, fot. Katarzyna Wielechowska

⁵⁵ Koprowski, *Zapach granitu*, 28.

Od 2022 roku Mirosław Koprowski zaczął ponownie przyjeżdżać w Tatry i choć nie na tak długo jak niegdyś, to może powracać do malowania, wspinania się, zamieszkiwania w skalnej kolebie w Dolinie Ciężkiej. Latem 2024 roku zorganizował w Tatrach, w Domu Pracy Twórczej Harenda w Zakopanem, plener malarski dla studentek i studentów z łódzkiej Akademii Sztuk Pięknych. Niektórzy wybrali się razem z nim na jednodniową wędrowkę do Doliny Ciężkiej, podjęli także propozycję namalowania pejzażu w Dolinie Białej Wody.

Bibliografia:

- Angutek, Dorota. *Kulturowe wymiary krajobrazu. Antropologiczne studium recepcji przyrody na prowincji: od teorii do empirii*. Poznań: Bogucki Wydawnictwo Naukowe, 2013.
- Berleant, Arnold. *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- Berleant, Arnold. *Prze-mysśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, red. Krystyna Wilkoszewska. Tłumaczenie Maria Korusiewicz i Tomasz Markiewka. Kraków: Universitas, 2007.
- Buber, Martin. „Ja i Ty”. W: *Ja i Ty. Wybór pism filozoficznych*. Wybrał, przełożył i wstęp napisał Jan Doktor, 39–125. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1992.
- Frydryczak, Beata. *Zmysły w krajobrazie*. Łódź: Wydawnictwo Oficyna, 2020.
- Greenblatt, Stephen. „Oddźwięk i zachwyt”. Tłumaczenie Anna Wilson. W: *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, red. Krystyna Kujawińska Courtney, 157–193. Kraków: Universitas, 2006.
- Hobrzański, Jan. *Mimochodem*. Dostęp 25.03.2024. <http://www.hobrzanski.pl/mimochodem.asp>.
- Koprowski, Mirosław. *Zapach granitu. Kolekcja obrazów olejnych*, rozprawa doktorska. Łódź: Akademia Sztuk Pięknych im. Władysława Strzemińskiego, 2018. Dostęp 24.03.2024. <https://www.asp.lodz.pl/images/dzialalnosc-naukowa/stopnie-tytuly/przewody-doktorskie/koprowski-miroslaw/rozprawa-doktorska.pdf>.
- Leśnikowski, Dariusz. W: Mirosław Koprowski, *Zapach płonącego granitu. Malarstwo*, 2–3. Łódź: Galeria AMCOR, 2012.

- Merleau-Ponty, Maurice. „Oko i umysł”. Tłumaczenie Stanisław Cichowicz. W: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, 15–67. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Splot – chiazma”. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska. W: *Widzialne i niewidzialne*. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska, Jacek Migasiński, Renata Lis, Iwona Lorenc, 135–158. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. „Wątpienie Cézanne’a”. Tłumaczenie Maryna Ochab. W: *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*. Wybrał, opracował i wstępem poprzedził Stanisław Cichowicz, 69–97. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 1996.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologia percepcji*. Tłumaczenie Małgorzata Kowalska i Jacek Migasiński. Warszawa: Fundacja Aletheia, 2001.
- Między zachwytem a oddźwiękiem*, wywiad Aleksandry Talagi-Nowackiej z Jarosławem Suchanem. Dostęp 24.03.2024. <https://www.e-kalejdoskop.pl/muzea-a217/miedzy-zachwytem-a-oddzwiekiem-r10931>.
- Rodaway, Paul. „Haptyczne geografie”. Tłumaczenie Dorota Angutek. W: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak i Dorota Angutek, 485–505. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014.
- Suchan, Jarosław. *W stronę awangardowego muzeum*, rozprawa doktorska. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 2023. Dostęp 23.04.2024. <https://ruj.uj.edu.pl/server/api/core/bitstreams/42a5e94e-14ef-48c0-a4b8-fc69295fc0cf/content>.
- Tuan, Yi-Fu. „Topofilia i środowisko”. Tłumaczenie Joanna Dworniczak. W: *Krajobrazy. Antologia tekstów*, red. Beata Frydryczak, Dorota Angutek, 297–318. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 2014.
- Wachowski, Jacek. „Ciało performatywne”. *Przestrzenie Teorii*, nr 23 (2015): 91–103.
- „Wywiad z Karen Barad”. Tłumaczenie Jacqueline Czajka. W: Rick Dolphijn i Iris van der Tuin, *Nowy materializm. Wywiady i kartografie*, 41–58. Gdańsk & Poznań & Warszawa: Fundacja Machina Myśli, 2018. Dostęp 26.05.2024. <https://opacwww.asp.wroc.pl/1703200256134/dokument-elektroniczny/nowy-materializm-wywiady-i-kartografie?bibFilter=170>.

Summary

Between Seeing and Touching: The Tatra Trajectories of Miroslaw Koprowski

The text is an attempt to tell a story about the experience of a painter and a mountaineer, about the interpenetration of two practices: mountaineering and landscape painting, about the realisation in this way of an intense and essentially intimate desire to be in the world of Tatra nature. The methodological framework for the story is Stephen Greenblatt's concept of awe and response, which is simultaneously subjected to a reinterpretation - the level of response here is determined not by the cultural context, but by the context of Tatra nature, in which the practice of the painter and mountaineer is embedded. Reflections on Miroslaw Koprowski's relationship with the universe of Tatra nature, on the interdependence of painting and mountaineering, on haptics and optics, and on performance as a dynamic connection between the human and the non-human are made primarily with reference to Maurice Merleau-Ponty's non-anthropocentric reflection.