

Czytanie malarstwa romantycznego w szkole - aksjologiczny wymiar malarstwa Caspara Davida Friedricha

Reading Romantic painting at school - axiological dimension
of the painting by Caspar David Friedrich

Małgorzata Burzka-Janik
Tarnowskie Góry

Każde autentyczne dzieło sztuki jest podmiotem wartości. Optymalną wartość dzieła zwykle określać się mianem piękna, widząc w nim nie tylko jego swoistą jakość, ale wręcz rację jego istnienia. Piękno nie potrzebuje żadnych tłumaczeń.
Władysław Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*

Abstract: The author of the sketch makes an attempt to diagnose today's situation in school methodology of "reading" painting works and outlines the ideal situation of school fine arts exegesis allowing the insight into the three dimensions of piece of art: the ontological, semiotic and axiomatic. The author sets examples of artists who provide the vast interpretation and enable the discovery of metaphysical dimension of art, she hands the Romantic iconography and within the issue there is Caspar David Friedrich painting.

The main part of the sketch consists the interpretation of two paintings by the German artist with the motif of the hero turned with the back to the spectator. The first of them is one of his most renown works titled *Wanderer above the Sea of Fog* also known as *Wanderer Above the Mist*, the second, a bit later work *Woman at a window* - the example of frequently used open widow motif in the iconography of the Romanticism. The differences that decide of the meaning of these two canvases - as the author proves - is the sex of created persons and the place where they perceive the world from.

The sketch closes the set of examples of didactic tasks that could make the starting point to school set of books steeped in mystic of Friedrich's paintings.

Key words: School methodology, fine arts, Romantic iconography, mystic.

Streszczenie: Autorka szkicu podejmuje próbę diagnozy dzisiejszej sytuacji panującej w szkolnej metodyce „czytania” dzieł malarskich i kreśli idealną sytuację szkolnej egzegezy sztuk plastycznych, pozwalającą na wniknięcie w trzy wymiary dzieła: ontologiczny, semiotyczny i aksjologiczny. Jako przykład twórców, których obrazy dają szerokie

możliwości interpretacyjne i umożliwiają odkrywanie metafizycznego wymiaru sztuki, podaje ikonografię romantyczną, a w niej malarstwo Kaspara Davida Friedricha.

Zasadniczą część szkicu stanowi interpretacja dwóch obrazów niemieckiego artysty z motywem bohatera odwróconego plecami do widza. Pierwszy z nich to jedna z bardziej znanych jego kompozycji pt. *Wędrowiec nad morzem chmur*, drugi – nieco późniejszy obraz pt. *Kobieta w oknie* – przykład chętnie wykorzystywanego w ikonografii epoki romantyzmu toposu otwartego okna. Różnicami, rozstrzygającymi o wpisanych w obydwie płótna znaczeniach, jest – dowodzi autorka – płeć kreowanych postaci i miejsce, z jakiego oglądają one świat.

Szkic domyka zestaw przykładowych zadań dydaktycznych mogących stanowić punkt wyjścia do szkolnych lektur przesiąkniętego mistyką malarstwa Friedricha.

Słowa kluczowe: metodyka nauczania, sztuka, ikonografia romantyczna, mistyka.

Kontemplować i interpretować

Czytanie dzieła sztuki malarskiej w dydaktyce polonistycznej ma bogate tradycje. Na potrzebę obcowania z dziełem ikonicznym zwracały uwagę już przedwojenne publikacje metodyczne. Także i dziś reprodukcjom malarskim, obok innych tekstów kultury, edukacja polonistyczna wyznacza ważne miejsce. Polonista zobowiązany jest kształcić umiejętność odbioru – a więc rozumienia i interpretacji – przekazów ikonicznych już na poziomie gimnazjum. Potrzeba ta czy wręcz konieczność niewątpliwie jest warunkowana dynamicznym rozwojem ikonosfery we współczesnych realiach kulturowych. Na percepcji wzrokowej opiera się przecież współczesna kultura zwana „obrazkową”. W przypadku „czytania” w szkole dzieł malarskich uznanych za wybitne chodzi też o możliwość doświadczania przez uczniów wrażeń estetycznych. Tym bardziej, że płótno pokryte farbami to uniwersalny przekaz, którego percepcja następuje automatycznie dzięki wzrokowi, czyli w momencie, kiedy na nie spoglądamy.

Oglądać obraz, przyswajać go, doświadczać jego piękna to pierwsza, ale nie jedyna z wartości, jakie wynikają z obcowania z dziełem sztuki plastycznej. „Piękno nie potrzebuje żadnych tłumaczeń” (Stróżewski 2002, 30), a jednak... Głębsza refleksja, towarzysząca kontemplacji piękna, która jest udziałem tylko tych, którzy zdobyli umiejętność wnikięcia we wszystkie wymiary dzieła sztuki, daje odmienną od wrazeniowej, intelektualną satysfakcję, płynącą z odczytywania wpisanych w nie uniwersalnych znaczeń. „Sztuka jak każdy język komunikacji – pisze autor esejów o sztuce malarskiej – wymaga nauki, nazywania słów, umiejętności budowania zdań i zdolności odczytywania kontekstów i znaczeń” (Oramus 2004, 26).

Do osiągnięcia niełatwej umiejętności rozumienia języka malarstwa i jego relacji z innymi tekstami kultury powinna przyczyniać się szkoła. Dlatego poza możliwością obcowania z wybitnymi dziełami jej zadaniem jest wyposażać młodego człowieka w narzędzia do pogłębionych analiz dzieł plastycznych.

Tymczasem „czytając” wielkie dzieła malarskie, nauczyciele polonisci poruszają się jakby „po omacku”. Nie są przecież historykami sztuki.

Zadania nie ułatwiają im szkolne podręczniki, w których nadal dominuje ilustracyjny model prezentacji dzieł plastycznych, o jakim pisał Stanisław Bortnowski (Bortnowski 2002, 132), czyli taki, w którym motyw, temat czy bohater literacki zostają zilustrowane dziełem plastycznym na zasadzie podobieństwa. Reprodukcje malarskie występują też w podręcznikach często jedynie w roli „upiększającej”, bez komentarzy czy wskazówek interpretacyjnych, nie mówiąc już o zadaniach edukacyjnych, jakie wynikałyby z ich analizy i interpretacji. W szkolnych podręcznikach brakuje więc dostatecznej oprawy dydaktycznej, wzorców interpretacyjnych i zadań edukacyjnych. Taka sytuacja nie sprzyja ani czytaniu kontekstowemu, ani pełnemu odczytaniu znaczeń konkretnych dzieł sztuki na lekcjach polskiego. Tym bardziej nie pomaga hermeneutycznej lekturze sztuk plastycznych, która powinna objąć szeroki kontekst ich powinowactw stylistycznych, typologię ikonograficzną, ich związek z biografią twórcy, epoki, w której tworzył etc.

Nic więc dziwnego, że szkolna metodyka polonistyczna żywi się przede wszystkim uczniowskim subiektywizmem i „przeżyciem” w „czytaniu” dzieł malarskich, czyniąc je analitycznym punktem wyjścia (Kur 2008, 104–105). Nie chodzi o to, aby wykluczyć ze szkolnej lektury obrazu intuicyjnego odczytania opartego na wrażeniach, lecz o to, by nie zastępować nim faktograficznego uzasadnienia. Na pełną, nie tylko szkolną, egzegezę obrazu składa się bowiem zarówno jego „historyczne rozumienie”, jak i wzmacniające oraz wzbogacające go estetyczne przeżycie.

Poszukując wzorów szkolnego czytania obrazu, Anna Pilch przywołuje przykład francuskich podręczników, które zawierają wiele istotnych informacji na temat poszczególnych reprodukcji (objaśniają jego elementy i szczegóły, tłumaczą znaczenia, wyjaśniają relacje, związki między postaciami, przedmiotami, wskazują na specyfikę malarskiej formy: faktury, koloru, linii, planu, osadzają dzieło w kontekście epoki) i tym samym pomagają nauczycielowi i uczniowi w pełnej interpretacji sztuki plastycznej (Pilch 2004, 202). Takie wzorcowe, prowadzone, sterowane interpretacje są konieczne do nauki czytania obrazu, utrwalają bowiem „nawyk patrzenia na pewne stałe komponenty dzieła, by uczeń za każdym razem, choć nie złoży jeszcze elementów w spójną całość, umiał je wyodrębnić, by nie czuł się bezradny wobec dzieła sztuki” (Pilch 2004, 202). Trudno się z tym nie zgodzić, tylko oswojony z „czytaniem” obrazu uczeń, który zdobędzie podstawy tej umiejętności, podejmie kiedyś trud samodzielnych interpretacji w muzeach i galeriach sztuki.

Idąc tropem francuskich podręczników, podczas szkolnego studiowania obrazu Anna Pilch proponuje śledzić w nim trzy obszary.

Pierwszy to obszar studiów technicznych (*etude technique*). Drugi – to płaszczyzna historycznych faktów i wiadomości niezbędnych do prawidłowego „odczytania” w kontekście epoki, historycznego tła. Trzeci obszar studiów nad obrazem to płaszczyzna, w której interpretuje się znaczenia poszczególnych elementów, z których

składa się obraz: tu odczytuje się i nadaje sens związkom i relacjom pomiędzy postaciami, przedmiotami, rzeczami, gestami, kolorami, planami, analizuje się związki między wyróżnikami świata przedstawionego w obrazie (Pilch 2004, 203).

Przywołana za francuskimi wzorami szkolna lektura sztuki plastycznej koresponduje z metodą „rozszyfrowywania” sensu obrazu, jaką jest ikonologia (Panofsky 1971). Pozwala ona na trzy opisy dzieła: przedikonograficzny, ikonograficzny i ikonologiczny. Na pierwszy składają się podstawowe rozpoznanie przedmiotów na obrazie, wskazanie ich układów i elementów wyrazowych, motywów, co pozwala na kwalifikację go do określonego stylu. Drugie rozpoznanie – ikonograficzne – oznacza dotarcie do konwencjonalnej treści przypisywanych przedmiotom odkrytym w pierwszej fazie (np. przedstawiony na obrazie człowiek to sam autor), do ukrytych w nich znaczeń. Trzeci etap to interpretacja obrazu jako dokumentu historycznego, wyrażającego tendencje epoki, w jakiej dzieło powstało.

Dzieło sztuki powinno być analizowane przede wszystkim jako układ przedstawiających form, następnie jako układ historii, symboli i alegorii i wreszcie jako objaw sytuacji historyczno-kulturalnej, a zawsze interpretacja opierać się musi na wiedzy o historycznym rozwoju (Białostocki 1959, 277).

Taka egzegeza pozwala na wniknięcie we wszystkie trzy wymiary dzieła, jakie wymienia Władysław Stróżewski: ontologiczny, semiotyczny i aksjologiczny (Stróżewski 2002, 6). Wszystkie te aspekty pozostają ze sobą w ścisłych związkach, a nawet warunkują się nawzajem. Wymiar ontologiczny wyznacza problematyka genezy (pokrywająca się z szeroko rozumianą problematyką twórczości, odsyłająca do źródła dzieła – artysty i całej jego twórczości) i struktury ontycznej (idea dzieła, jego funkcje symboliczne); semiotyczny, czyli strona znaczeniowa dzieła – jego sens, to, co ma nam ono „do powiedzenia”, to, co zostało „zadane” do zrozumienia. Wreszcie na przedmiot aksjologii dzieła składają się wartości artystyczne i estetyczne (barwa, wyraz), jak i wykraczające poza jego estetykę: wymiar etyczny, metafizyczny i religijny.

Tak widziane dzieło sztuki interpretować można z dwóch różniących się pozycji: historyka sztuki i filozofa.

O ile historyk sztuki – wyjaśnia Stróżewski – zawsze bierze pod uwagę historyczny kontekst dzieła, filozof stara się uchwycić jego sens uniwersalny, przesłanie transcendujące okoliczności jego powstawania, mające natomiast znaczenie powszechne, ważne dla każdej epoki, dla odsłaniania tajemnicy rzeczywistości, zwłaszcza w jej metafizycznym wymiarze, w tym oczywiście także dla „człowieka jako człowieka”, jego istoty, przeznaczenia, losu. W ten sposób zamyka się szczególne koło hermeneutyczne: historyk sztuki musi wykazać się m. in. znajomością prądów filozoficznych epoki, której owocem jest dzieło, filozof zaś nie może abstrahować od całokształtu jego ustaleń, by odsłonić treść uniwersalną, ponadczasową (Stróżewski 2002, 28).

Stoję na stanowisku, iż podczas szkolnych interpretacji nauczyciel powinien „badać” obraz nie tylko w kontekście epoki historycznej, w której on powstał, ale przede wszystkim szukać jego uniwersalnych wartości

– przyjąć więc postawę filozofa. Ideałem byłoby, aby „oświecić” wszystkie jego wymiary – ontyczny, semiologiczny i aksjologiczny. Takie spojrzenie daje szansę na zainteresowanie uczniów dziełami malarskimi, w których będą się „rozsmakowywać” i odkrywać samych siebie.

Dlaczego malarstwo Friedricha na lekcjach polskiego?

Wśród twórców, których obrazy dają szerokie możliwości interpretacyjne, przede wszystkim jednak umożliwiają odkrywanie metafizycznego wymiaru sztuki, jest ikonografia romantyczna. Malarstwo XIX-wieczne, w którym odbija się estetyka epoki, jej dążenia i ideały, kreuje świat w perspektywie jednostkowej, pozostawiając odbiorcy swobodę interpretacji i miejsce na dialog. Dotychczasowe konwencjonalne symbole i alegorie zastąpione zostają nastrojem i ekspresją środków artystycznych. Nowe zjawiska ikonograficzne, w przeciwieństwie do oświeceniowych, opierają się na odmiennym stosunku człowieka do rzeczywistości, na jej subiektywnym ujmowaniu. Natura przestaje być monumentalną ramą dla heroicznych czynów, staje się triumfującą nad człowiekiem potęgą, nieodgadnioną tajemnicą. Aby przedstawić ją w taki sposób, malarze sięgają po szerszą paletę barw, zmieniają utarte zasady kompozycji, w której ogromnego znaczenia nabiera kontrast. Obok przyrody ważnym tematem staje się człowiek, ze swoją uczuciowością i wrażliwością, własną tradycją i historią. Aby takim go przedstawić, artyści wykształcają indywidualną symbolikę, możliwą do zgłębienia jedynie dzięki komentarzowi.

Jedną z bardziej znamienitych reprezentacji istniejących w romantyzmie tendencji jest ikonografia Caspara Davida Friedricha, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych w Kopenhadze i Akademii Sztuki w Dreźnie, potem jej honorowego profesora i członka berlińskiej Akademii Sztuki. Przez wielu uznanego za najwybitniejszego przedstawiciela romantycznego malarstwa niemieckiego. Wpisana w nowe możliwości epoki sztuka malarska Friedricha tworzyła symbole mające swoje źródło w naturalnej, historycznie prawdziwej i nieidealizowanej rzeczywistości, ostatecznie jednak była zapisem świata powstałego w umyśle artysty. A była to niezwykle oryginalna wizja.

„Odczuwanie otaczającej rzeczywistości” jest jedną z podstawowych cech twórczości niemieckiego malarza (Gärtner 1977, 146), stąd wybór przez niego pejzażu jako zasadniczego środka artystyczno-obrazowej wypowiedzi, podniesienie malarstwa pejzażowego do najwyższej rangi wśród gatunków sztuk ikonicznych. W swoich wielkich kompozycjach pejzażowych, opartych na elementach rzeczywistości, artysta starał się oddać i ukształtować artystycznie istotę danego krajobrazu, przekazać swój duchowy i uczuciowy stosunek do tego właśnie pejzażu.

Widoczna u niego twórcza dowolność wobec szczegółów związana jest zawsze z pragnieniem uchwycenia głównych cech krajobrazu i z próbą wyzyskania możliwości

malarstwa pejzażowego jako środka wypowiedzenia prawdy o człowieku (Gärtner 1977, 147)

W różnorodny pejzaż, ukochanej wyspy Rugii i Karkonoszy, które odwiedził, artysta często wtapia monumentalne budowle. Czerpiąc inspirację ze średniowiecza i neogotyckiej architektury, maluje pogrążone w mroku kościoły, przedstawia majestatyczne gotyckie katedry, wywołujące wrażenie nieosiągalnych wizji, w zamglonych krajobrazach o różnych porach dnia i roku umieszcza ruiny, cmentarze i krzyże. Wieczna natura dominuje nad wytworami ludzkiej kultury, pejzaż staje się alegorią ulotności ludzkiego życia, znakiem jego przemijania. Kruchość ludzkiej egzystencji postrzegana jest jednak przez artystę z perspektywy nadziei i wiary w ciągłość istnienia.

Na pejzażach Friedricha pojawia się też człowiek. On sam, wraz ze swoim losem, w który wpisana jest śmierć, i jego relacje z naturą znalazły naczelną rolę wśród motywów malarstwa niemieckiego artysty.

Celem programu ikonograficznego Friedricha była zawsze próba wyrażenia poprzez kształt plastyczny najistotniejszych cech człowieka i powiązania ich w określone relacje z przyrodą [...]; w trakcie tych prób natura sama stawała się, nie tracąc przy tym własnej wartości, symbolem ogólnych wyobrażeń o bycie, o stawaniu się i przemijaniu, jak i o warunkach społecznych. (Gärtner 1977, 146).

Odkryte przez Friedricha w malarstwie pejzażowym dramatyczne i nieklasyczne piękno północnoniemieckiego krajobrazu, ożywiające go dynamika wciąż zmieniającego się oświetlenia, surowość, monumentalność, rytm zmieniających się pór dnia i nocy, nastrojowe piękno poranka i oziębałość zmroku, bogactwo zmiennej gry barw, wtopione w tę przestrzeń rośliny, krzewy i drzewa, ośnieżone szczyty górskie i bezkresne morza – składają się na wizję natury będącej przejawem boskości. Tak wykreowana przyroda była dla artysty głosem samego Boga, sztuka zaś – pośredniczką między nim a człowiekiem.

Portrety bez twarzy, czyli negacja świata realnego

„Najciekawszą powierzchnią na ziemi jest ludzka twarz” stwierdził Georg Christoph Lichtenberg. Tej maksymie zdają się zaprzeczać obrazy Friedricha, na których człowiek nie odkrywa swojej twarzy. Wśród oryginalnych wyróżników jego malarstwa znajduje się bowiem człowiek odwrócony tyłem. „Portrety” ludzi z niewidoczną dla widza twarzą, spoglądających w dal, kontemplujących przestrzeń pozostającą na drugim planie, powstawały w pracowni Friedricha przez cały okres jego twórczości.

Już na jednym z pierwszych obrazów z 1813 r. *Myśliwy w lesie* (66x47 cm, zbiory prywatne) tytułowy myśliwy usytuowany pośrodku leśnej polany jak na teatralnej scenie, spogląda w stronę lasu, jego wzrok podąża w głąb ciemnej, tajemniczej puszczy. W dal spogląda też postać na obrazie *Kobieta nad brzegiem morza* namalowanym w roku 1818 (22,1x29,5 cm, Fundacja Oskar Reinhardt, Winterthur). Ona też odwrócona jest do widza tyłem,

spoczywając na kamieniu usytuowanym na plaży, obserwuje żaglówki na bezkresnym morzu.

Podobna sytuacja zostaje przedstawiona na obrazie zatytułowanym *Kredowe skały Rugii* (1818, 90x70 cm, Fundacja Oskar Reinhart, Winterthur), oddającym bliski artyście krajobraz chętnie odwiedzanej wyspy. Spośród trzech postaci wyróżnia się na nim mężczyzna z prawej strony obrazu: oparty o pień drzewa spogląda przed siebie – w morską dal. Zanurzony we własnych myślach, nie zważa na dwie pozostałe obok niego osoby – klęczącego mężczyznę i kobietę w czerwonej sukni. Swym wzrokiem sięga on poza otaczającą go rzeczywistość – ramę białych skał na pierwszym planie obrazu, symbolizujących świat materialny. W przeciwieństwie do mężczyzny pochylonego twarzą ku ziemi, nie ogranicza się on jedynie do poznania zmysłowego, sięga w głąb, poza horyzont morza wyłaniający się z drugiego planu obrazu. Podążając za jego wzrokiem, zatracamy się w wykreowanej na obrazie przestrzeni.

Odwrócenie do widza tyłem są bohaterowie obrazów: *Mężczyzna i kobieta zapatrzeni na księżyc* (1830–1835, 34x44 cm, Nationalgalerie, Berlin); *Dwaj mężczyźni patrzący na księżyc*, inaczej *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc* (1819, 35x44,5 cm, Galeria Nowych Mistrzów, Drezno); *Na żaglowcu*, (1818–1819, 71x56 cm, Ermitaż, Petersburg); *Wschód księżyc nad morzem* (1822, 55x71 cm, Nationalgalerie, Berlin); *Kobieta na tle zachodzącego słońca* (1818, 22x30 cm, Muzeum Folkwang, Essen). Tyłem do widza stoi także mężczyzna mający uosabiać samego Friedricha na obrazie *Fazy życia*, inaczej *Etapy życia* (1835, 72, 5x94, Muzeum der Bildenden Künste, Lipsk).

Wszystkie te postaci spoglądają przed siebie, w oniryczną przestrzeń, otuloną mgłą, bądź pozostającą pod osłoną nocy. Stają się częścią natury, którą nie tyle obserwują, lecz kontemplują w mistycznym uniesieniu. Oprócz odwróconej do widza postaci ogromną rolę odgrywa na tych obrazach przyroda – potężna i triumfująca, nieogarnięta, tajemnicza i zmysłowa. Natura – symbol wiecznego trwania, w przeciwieństwie do śmiertelnego, skazanego na przemijanie, ale za to jednostkowego, niepowtarzalnego człowieka, oddziałuje na jego uczucia i imaginację. Staje się ona, co charakterystyczne dla romantyzmu, autonomiczną postacią egzystencji i tworzy z człowiekiem jeden świat oparty na wspólnocie ducha – podstawie wszelkiej rzeczywistości.

Pełną kreację mistycznej komunii człowieka z przyrodą Friedrich stworzył na jednym z bardziej znanych obrazów *Wędrowiec ponad chmurami*, tytuł tłumaczony też jako *Wędrowiec przed morzem mgły* czy *Podróżnik po morzu chmur* (1818, 74,8x94,8 cm, Kunsthalle, Hamburg).

Na pierwszym planie płótno przedstawia tytułowego wędrowca, mężczyznę odwróconego plecami do widza. Nie jest to zwykły podróżnik, na co wskazuje jedno z tłumaczeń tytułu obrazu, lecz, zgodnie z jego

oryginałem, który brzmi: „Der Wanderer über dem Nebelmeer” (der Wanderer – z niem. wędrowiec), człowiek drogi, wędrowiec właśnie.

Podróżnik i wędrowiec to dwie zasadniczo różne postawy tego, kto znalazł się w drodze. Obaj bowiem doświadczają jej w odmienny sposób. Pierwszy przypomina turystę, drugi pielgrzymą. Na różne sposoby doświadczania drogi, jakie są udziałem turysty i pielgrzymą, wskazują z kolei określenia „podróż” i „wędrowka”. Jak zauważa Paweł Hertz:

Podróżując, opuszczamy jedno miejsce, by przybyć do drugiego i na tym rzecz się kończy. Wędrowka natomiast bliższa jest pielgrzymki, co oznacza, że poruszając się po wybranym obszarze, do czegoś dążymy, szukamy czegoś, aby zaspokoić marzenie lub pragnienie, głód serca lub umysłu (Hertz 1977, 217).

O ile w przypadku podróży istotne jest samo przemierzanie przestrzeni, o tyle podczas wędrowki ważny jest jej cel. Mianem podróży określić można więc wyprawę turysty, mianem wędrowki – podążanie pielgrzymą.

Człowiek – *homo viator* i *homo peregrinus* – w tych dwóch pojęciach drogi i pielgrzymki mamy uchwycenie biegunów wędrowki; przyrodzonej niewiedzy i nadprzyrodzonej celowości (Wieczorkiewicz 1998, 22).

Mężczyzna kontemplujący górski krajobraz na obrazie Friedricha to wędrujący po świecie pielgrzym, którego status uzupełnia symbol – kij, jakim podpira się o masyw skalny. Jest figurą podróży egzystencjalnej, podróży przez życie, zgodnie ze znaczeniem, jakie wszelkiemu wędrowaniu nadawała epoka romantyzmu, czyniąc je synonimem ludzkiego losu, życia w ogóle.

Ma on przed sobą zjawiskowy krajobraz – spowite mgłą góry i chmury przesuwające się nad przepaścią poniżej jego stóp. Wraz z czarną skałą, na której stoi, ubrany również na czarno, kontrastuje z bielą i błękitem rozciągających się przed nim przestworzy – skłębionych obłoków przypominających wzburzone, morskie fale, tworzące wręcz metafizyczną atmosferę. Przewód, który rozciąga się przed naszym i wędrowca wzrokiem, tworzy obraz jakiegoś zwielokrotnionego miejsca: rozległego, niczym nieograniczonego, bezludnego, nieskażonego cywilizacją, pustego, czyli „w sposób wyraźny i niekonsekwentny otwartego” (Głowiński 1990, 139). Wrażenie rozległości spotęgowane zostaje przez malarski chwyt – ukształtowanie „płynących” chmur i mgieł na wzór nieogarniętego wzorkiem morza czy wręcz oceanu – także dzięki efektowi akcentowania dali i rozbielenia dalszych planów. Tak ukształtowany horyzont transcendencji staje się przekazem antropologicznych treści implikowanych pojęciem przestrzeni w ogóle: otwartości i wolności.

Wędrowiec – pielgrzym „wrzucony” w tajemniczy *orbis exterior* – rzeczywistość poza czasem, samotnie ją kontempluje. Ze względu na odwrócenie do nas tyłem jest postacią bardzo tajemniczą, jego wyraz twarzy, który mógłby zdradzać myśli i przeżycia, jest dla nas zakryty, podobnie jak zjawisko, które ma miejsce pod jego stopami. Z przepaści, nad którą stoi, bije

bowiem w górę jasne światło. Widzimy jego efekt na obrazie, nie widzimy jednak jego źródła. To częsty zabieg w malarstwie Friedricha, wynikiem którego osiągnięte zostaje wrażenie wewnętrznego promieniowania materii, sposób artysty na malarską kreację światła transcendentnego.

Mężczyzna, pogrążając się w rozmyślaniach nad światem zmysłowych zjawisk przyrody, jest obserwatorem sceny stworzonej przez Boga. Odwraca twarz od tego, co realne, i wchodzi w kontakt z pozamaterialną, pozazmysłową rzeczywistością, dotyka transcendencji. Światło staje się tutaj implikacją światłości – samego Absolutu. Przeżycie natury jest jednocześnie przeżyciem Boga. Wzrok widza nie jest dopuszczony do miejsca, które ogląda bohater – do źródła światła, do tajemnicy, jaką ujawnia mu natura. Jego postawę (odwrócenie plecami) zinterpretować można jednak jako przekaz: „Nie patrz na mnie, ale patrz tam, gdzie ja”, „Oglądaj świat moimi oczami”, a to znaczy: spoglądaj głębiej na otaczającą rzeczywistość, wychodź poza widoczne, realne elementy obserwowanego świata – ku wzniosłości, poza to, co materialne.

Symboliczne przedstawienie człowieka trwającego w jedności ze światem przyrody, która posiada ducha, więcej, która ma twarz samego Boga, silnie oddziałuje na emocje widza. Motyw postaci stojącej do nas tyłem, efekt rozświetlenia obrazu i jego głęboka metaforyka mają za zadanie pobudzić odbiorcę do głębszego spojrzenia na otaczającą rzeczywistość; pomagają rozpoznać w jej realnych elementach głębsze znaczenia. Taki kontakt z naturą daje możliwość przekraczania wartości reprezentowanych przez świat praktyczny, codzienny – pozwala osiągnąć *katharsis*.

Motyw odwróconej do widza postaci Friedrich zastosował także na nieco późniejszym obrazie *Kobieta w oknie* czy *Kobieta przed otwartym oknem* (1822, 44x37 cm, Nationalgalerie, Berlin). Niewielkich rozmiarów płótno olejne przedstawia najprawdopodobniej żonę artysty, dziewiętnastoletnią młodszą od niego Karolinę Boomer, którą Friedrich poślubił w 1818 r.

Małżeństwo w życiu niemłodego już, czterdziestoczteroletniego artysty, wprowadza wiele zmian. Założenie domu zmienia między innymi sposób doświadczania przez niego przestrzeni. Surowe życie kawalerskie, pusty dotąd dom wypełnia rodzina – kobieta, z czasem także i trójka dzieci. „Dużo się zmieniło, odkąd ja przekształciło się w my. Mój stary, skromny dom zmienił się nie do poznania i tak się cieszę, że wszędzie jest tak czysto i przyjemnie” – komentował zmiany, jakie zaszły w jego życiu Friedrich. (Pietkiewicz 2006, 66). Odzwierciedla je także malarstwo artysty.

Kobieta w oknie to obraz pochodzący z niezwykle płodnego okresu twórczości malarza; jest *implicite* zapisem jego sytuacji egzystencjalnej. Żywioł świata, jaki dominuje jeszcze na płótnie *Wędrowiec nad morzem* *chmur*, na obrazie z roku 1822 zostaje „schwyty” w cztery ściany domu. Kontemplacja przyrody samotnego, podróżującego mężczyzny w kompozycji z 1818 r. zamieniona zostaje na oglądającą, w szczególnym skupieniu, świat kobietę.

Przyjrzyjmy się wnikliwie *Kobiecie w oknie*. Sytuację wykreowaną na płótnie określa sam tytuł. Mamy przed sobą kobietę obserwującą to, co dzieje się za oknem jej mieszkania. Ciekawa jest tu perspektywa, z jakiej malarz prezentuje tę prostą czynność. Kobieta jest bowiem, podobnie jak wędrowiec nad morzem chmur, odwrócona do nas tyłem i podobnie jak on skrywa przed nami widok, jaki ma przed sobą za oknem. Tak, jak i on zajmuje centralne miejsce na obrazie, jest środkiem ciężkości kompozycji – wyrazistym centrum.

Różnicami, rozstrzygającymi o wpisanych w obydwie płótna znaczeniach, są płęć kreowanych postaci i miejsce, z jakiego oglądają one świat. Mistyczne przeżycie zjawisk przyrody mężczyzna kontempluje z jednego z górskich szczytów, sam usytuowany jest jakby w centrum świata; widok rzeki, po której płyną żaglówki, kobieta obserwuje z wnętrza mieszkania.

Obrazy różni też kolorystyka. Zimne barwy, jakimi malarz oddał górski krajobraz, nie mają zastosowania w kreacji kobiecej postaci ubranej w zieloną suknię i otaczającego ją, namalowanego w ciepłych brązach wnętrza domu. Zielono-brązowy jest też widok za oknem, topole na przeciwległym brzegu i pochylone maszty żaglówek. Wyjątek stanowi – wypełniające dużą część kompozycji – błękitno-białe niebo, które jest źródłem światła rozjaśniającym wnętrze mieszkania.

Perspektywa patrzenia odbiorcy została tu ustawiona za plecami postaci we wnętrzu mieszkania. Widz obserwuje scenę z głębi domu, od wewnątrz (tak, jak Friedrich ogląda świat od momentu założenia domostwa). W ten sposób malarz uzyskuje efekt „poczucia głębi”. Patrzymy na kobietę w oknie jakby z samego środka mieszkania, z miejsca najbardziej w nim ukrytego, intymnego, Bachelardowskiego *l'espace intime* (Bachelard 1975, 308). Z tego punktu oglądamy więc elementy składające się na ascetyczną przestrzeń mieszkania: ściany, podłogę, okiennice, jedyne znajdujące się tu drobiazgi – dwie butelki na parapecie i oczywiście kobietę opartą o parapet okna wraz z fragmentem widoku za oknem.

Kobieta nie wyróżnia się szczególnie. Ma na sobie zieloną, codzienną suknię, wysoko przewiazaną na wzór mody stylizowanej na antyk, jej włosy są upięte w kok. Przestrzeń wypełnia duch czystości, skromności, zamiłowania do porządku, harmonii. Krawędzie ścian, futryna okna i przyścienne listwy tworzą poziome i pionowe linie, których ostrość zostaje skontrastowana i złagodzona fałdami kobiecego stroju. Miękkie załamania sukni przyjmują kształt ciała kobiety, kolory mieszają się delikatnie z odcieniami drewna. Postać została ujęta w podwójne ramy: ramę okienną oraz drewnianą okiennicę. Patrzy ona przed siebie, okrywając tajemnicą pełny widok za oknem. Dostrzegamy jedynie jego fragmenty, tworzące najprawdopodobniej obraz morskiego portu lub pejzaż rzeki z płynącymi po niej żaglówkami (być może inspiracją był tu realny widok z okna drezdeńskiego domu, w którym mieszkał artysta od sierpnia 1820 r. przy ul. Nad Łabą 33).

Niezwykle istotną rolę w całej kompozycji i implikowanych przez nią sensów, stanowi, chętnie wykorzystywany w ikonografii epoki, motyw otwartego okna¹.

Okno to granica między dwiema przestrzeniami – światem i domem – obcym *orbis exterior* a oswojonym, pełnym ładu i harmonii, bezpiecznym *orbis interior*. Jest, jak inne miejsca graniczne, elementem, który oddziela i jednocześnie łączy zewnętrzne, od wewnętrznego, wskazując „na bezpośrednią i konkretną formę zniesienia ciągłości przestrzeni” (Eliade 1999, 19). Stanowi wyraźną linię demarkacyjną między tym, co otacza ów pokój, a domem, zamkniętym wnętrzem, w którym znajduje się kobieta.

Na obrazie okno także jest otwarte. Otwartość zaś, jak wyjaśnia Hanna Buczyńska-Garewicz,

jest znakiem przepełnienia, w którym jakości obecne szukają swego wzmocnienia i wzbogacenia poza dotychczasowymi granicami. Czym pełniejsze i doskonalsze zadowolenie w swojskości już ukonstytuowanej, tym większa wrażliwość i otwartość na dalsze i nowe miejsca zamieszkiwania (Buczyńska-Garewicz 2006, 40).

Otwarte okno jest zatem świadectwem pełnego i doskonałego zadowolenia kobiety stojącej w oknie. Symbolicznie sygnalizuje, że czuje się ona tutaj bezpiecznie i w związku z tym jest otwarta na inne dalsze przestrzenie, zamieszkuje, a prawdziwe zamieszkiwanie „uwzględnia wolność człowieka wobec przestrzeni” (Buczyńska-Garewicz 2006, 43). Dom, który został tutaj przedstawiony, nie jest więzieniem, nie zamyka swoich mieszkańców, przeciwnie, jest prawdziwym azylem, w którym w razie konieczności można się schronić, ale też w każdej chwili można z niego wyruszyć w świat, podjąć dobrowolną wędrówkę, aby, jak ktoś ceniący i akceptujący własne miejsce w świecie, zużytkować zdobyte w drodze wartości po powrocie do domu, wzbogacając go w ten sposób (Abramowska 1995, 128–129). Zamieszkiwanie polega bowiem na otwartości, nie na zamknięciu: „Otwartość czyni miejscem, domem świat cały i w ten sposób wzbogaca szczególność miejsca przez jego rozszerzenie” (Buczyńska-Garewicz 2006, 169).

Okno, także na płótnie Friedricha, staje się granicą, na której spotykają się dwie przestrzenie – domu i świata. Dzięki motywowi otwartego okna w kompozycję wpisane zostaje doświadczenie dialektyki bezkresu rozciągającego się za oknem i przytulności. Miejsce wykreowane przez artystę na płótnie jest bowiem także prawdziwym zakątkiem odosobnienia, Bachelardowskiego „domu-samotni”, archetypu domu, w którym odnaleźć można wszelkie uroki życia samotniczego (Bachelard 1975, 307). Podobnie jak w najskrytszym zakątku strychu domu, można się tutaj ukryć, uciec od świata, spełniając marzenie o udomowionej intymności.

¹ To częsty motyw także w malarstwie Friedricha (zob. m. in. obraz *Widok z okna pracowni* (1805–1806, Kunsthistorisches Muzeum, Wiedeń), który pełnił w nim podobną funkcję jak brama, np. na obrazie *Brama cmentarna*, w innym tłumaczeniu *Wejście na cmentarz*, (1825–1826, Gemäldgalerie, Drezno).

Pozbawienie odbiorcy możliwości zobaczenia twarzy bohaterki obrazu czyni z niej postać uniwersalną. Nie chodzi bowiem o odkrycie jej tożsamości, ale wcielenie się w jej rolę: świadomego i wrażliwego obserwatora świata z perspektywy wnętrza domu, który jest domeną kobiety, z perspektywy *homo domesticus*, którego tu nie bez znaczenia reprezentuje kobieta właśnie. To ona stanowi – ujmuje jej fenomen filozof – „warunek skupienia, wewnętrzności Domu i zamieszkiwania” (Lévinas 1998, 177); urzeczywistnienia takie uczucia związane z domem, jak swojskość i oddanie (Rybczyński 1996, 80). Dom pozbawiony jej obecności staje się pusty, brakuje w nim właśnie skupienia i wewnętrzności kojarzonych z wszelką intymnością.

Wędrowiec nad morzem chmur oraz *Kobieta w oknie* postawione obok siebie implikują podstawowe antynomie, jakimi człowiek porządkuje rzeczywistość: przestrzeń – miejsce. W antropologii humanistycznej przestrzeń oznacza świat, kojarzony z tym, co niebezpieczne, obce, zmienne, co na zewnątrz; najlepszym miejscem jest z kolei dom, kojarzony z bezpieczeństwem, swojskością, stabilnością, z tym, co wewnątrz. Ich przedłużenie stanowią najstarsze, dwuplanowe obrazy służące przekazywaniu treści antropologii filozoficznej i etyki: wędrowanie – mieszkanie. W antropologicznej perspektywie wszelka droga oznacza bowiem otwarcie na świat (przestrzeń), przeciwstawiając się zamkniętej przestrzeni domu (miejsca) (Abramowska 1987, 127). Wszystko, co leży po stronie przestrzeni – świata, jest udziałem mężczyzny, na obrazie wędrowca-pielgrzyma: niebezpieczne, obce, zmienne, to, co zewnętrzne. Z kolei to, co sytuuje się po stronie miejsca – domu, składa się na doświadczenie kobiety oglądającej żaglówki za oknem: bezpieczeństwo, swojskość, stabilność, to, co wewnętrzne. Świat i dom to dwie różne przestrzenie życiowej aktywności mężczyzny i kobiety w ogóle, określające ich archetypiczne role.

Kompozycje Friedricha prócz przekazu uniwersalnych prawd dotyczących mężczyzny i kobiety zdają się przekonywać, że obydwójce, choć oglądają świat z zupełnie innych perspektyw, widzą i odczuwają go tak samo. Obydwójce spoglądają w głąb, przed siebie – ku światłu, niezgłębionej dla widza, dziejącej się na ich oczach mistycznej tajemnicy. Inny jest tylko punkt, z którego spoglądają w tym samym przeciwieństwie kierunku.

Fenomen, jakim jest ludzka twarz, na obrazach Friedricha paradoksalnie, choć nieobecny czy raczej ukryty, odgrywa ogromną rolę, wprowadza atmosferę tajemniczości, nastrój zadumy i melancholii, jest wyrazem artystycznej i życiowej postawy samego malarza, na jaką składa się negacja świata realnego, opowiedzenie się za tym, co metafizyczne, niezgłębione, stojące w opozycji do empirii.

Helmuth Plessner podejmując w swojej książce próbę udzielenia odpowiedzi na pytanie: „Kim jest człowiek?”, na temat ludzkiej twarzy napisał: „W twarzy streszcza się człowiek, tyle że nie wirtualnie, a bezpośrednio, przez ekspresję. Twarz jest strefą, gdzie odzwierciedla się egzystencja osobowa, i to w sposób widoczny dla innych” (Plessner 1988, 70). Człowiek

na obrazach Friedricha, którego twarzy nie widzimy, nie „streszcza się” przed widzem, nie obnaża, dlatego jest tak intrygujący.

W stronę dydaktyki, czyli pytania o mistykę Friedricha w szkole

Żadna interpretacja nie jest wyczerpująca wobec arcydzieła, a takim jest niewątpliwie malarstwo Friedricha. „Prawdziwe dzieło sztuki zdaje się „czymś więcej”, przekracza każdą próbę jego określenia” (Stróżewski 2002, 6), pozostaje do końca rzeczą tajemniczą. Nie oznacza to jednak, abyśmy nie mieli podejmować wciąż na nowo próby odkrywania wpisanych w nie wartości. Umiejętność odkrywczego doświadczania sztuki jest dającą satysfakcję przyjemnością wyróżniającą człowieka i zarezerwowaną tylko dla niego, nie wypada więc i nie warto z niej rezygnować.

Punktem wyjścia do „czytania” w szkole przedstawionych tu kompozycji malarskich Friedricha można uczynić zaproponowane poniżej zadania edukacyjne. Nie tworzą one ćwiczeń do jednego cyklu lekcji, lecz stanowią luźne propozycje na dowolne jednostki dydaktyczne. Są przykładem zadań o różnym stopniu szczegółowości analityczno-interpretacyjnej, na których wprawny nauczyciel polonista może zbudować autorskie lekcje z malarstwa romantycznego.

1. Alina Kowalczykowa, badaczka epoki romantyzmu, określa malarstwo Caspara Davida Friedricha mianem mistycznego. Na podstawie znanych Ci obrazów tego artysty dowiedz słuszności tego twierdzenia bądź udowodnij, że nie jest ono prawdziwe.
2. Wskaż na wybranym przykładzie środki wyrazu, efekty malarskie, jakimi C. D. Friedrich osiąga nastrojowość swoich kompozycji.
3. Jak na obrazach C. D. Friedricha przejawia się świat *sacrum*?
4. Caspar David Friedrich pisał:

Muszę całkowicie oddać się otaczającej mnie przyrodzie. Zespolic w moimi chmurami i skałami, aby udało mi się pozostać tym, kim jestem. Potrzebuję przyrody, by porozumiewać się dzięki niej z Bogiem.

Jak rozumiesz słowa artysty w kontekście wpisanej w jego malarstwo relacji: Bóg – Człowiek – Natura?

5. Jaką rolę w ikonografii Friedricha pełni światło?
6. O roli natury w malarstwie C. D. Friedricha Alina Kowalczykowa pisała:

Friedrich pojmował ją jako medium między człowiekiem a Bogiem, jako jedną drogę prowadzącą do przeniknięcia Tajemnicy; obarczał pejąż ogromnym ładunkiem znaczeń. Wszystko w przyrodzie miało mieć ukryty sens, było znakiem wpisanym przez Boga. Ukazywał przyrodę realistycznie, ale uchwyconą w tych ulotnych momentach, w których bywa przeświecona niezwykłym blaskiem, jaśniejącą nieziemskimi kolorami, wynurzającą się z mgieł, w których jej mistyczne przesłanie jawi się szczególnie wyraziście (Kowalczykowa 214, 146).

W jaki sposób wskazane w niniejszej wypowiedzi tendencje w malarstwie Friedricha przejawiają się na jego obrazie *Wędrowiec ponad chmurami*?

7. Namalowany w 1818 r. obraz zatytułowany w oryginale *Der Wanderer über dem Nebelmeer* ma kilka tłumaczeń na język polski: *Wędrowiec ponad chmurami*, *Wędrowiec przed morzem mgły* czy *Podróżnik po morzu chmur*. Które z nich Twoim zdaniem jest najbardziej adekwatne w kontekście tego, co widzisz na obrazie? Zwróć uwagę na znaczenie, jakie wnosi do interpretacji obrazu różne tłumaczenie słowa „wanderer” oraz na znaczenie użytych w poszczególnych tłumaczeniach przyimków: „ponad” „przed” i „po”.
8. Wskaż podobieństwa i różnice w kreacji postaci na obrazach C. D. Friedricha *Wędrowiec nad morzem chmur* oraz *Kobieta w oknie*.
9. Czego symbolem staje się otwarte okno na obrazie C. D. Friedricha *Kobieta w oknie*? Czy podobne znaczenie niesie ze sobą motyw otwartego okna na innym obrazie tego artysty *Widok z okna pracowni*? Uzasadnij swoją opinię.
10. Porównując ze sobą obrazy *Wędrowiec nad morzem chmur* i *Kobieta w oknie*, odpowiedz na pytanie: w jaki sposób Friedrich wyraził na nich symbolizującą egzystencję człowieka figurę *homo viator* w opozycji do *homo domesticus*?
11. Jak interpretować poszczególne obrazy Friedricha, na których znajduje się postać odwrócona do widza tyłem?

Bibliografia:

Abramowska Janina, 1995, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematologii i poetyki historycznej*, Poznań.

Bachelard Gaston, 1975, *Dom oniryczny i dom rodzinny*, w: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Chudak H., Tatarkiewicz A. (przeł.), Błoński J., (przedmowa), Warszawa.

Białostocki Jan, 1980, *Historia sztuki wśród innych nauk humanistycznych*, Wrocław.

Białostocki Jan, 1959, *Metoda ikonologiczna w badaniach nad sztuką*, w: *Pięć wieków myśli o sztuce*, Warszawa.

Białostocki Jan, 1987, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa.

Bortnowski Stanisław, 2002, *Modele prezentacji malarstwa, grafiki i rysunku w podręcznikach gimnazjalnych*, w: *Podręcznik jako narzędzie kształcenia polonistycznego w gimnazjum*, Kosętko H., Uryga Z. (red.), Kraków.

Czytanie tekstów kultury. Metodologia. Badania. Metodyka, 2007, Myrdzik B., Morawska I. (red.), Lublin.

Eliade Mircea, 1999, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, Warszawa.

- Gärtner Hannelore, 1977, *O romantycznej ikonografii Caspara Davida Friedricha*, Michalski S. (przeł.), w: *Ikonografia romantyczna*, Poprzęcka M. (red.), Warszawa.
- Głowiński Michał, 1990, *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchońt – Labirynt*, Kraków.
- Hertz Paweł, 1977, *O podróży i wędrowce*, w: *Rozmowy na koniec wieku*, prowadzą Janowska K., Mucharski P., Kraków.
- Klasyki sztuki*, 2006, Pietkiewicz M. (red.), t.13, Warszawa.
- Kowalczykowska Alina, 2014, *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia. Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 1, Białystok.
- Kowalski Piotr, 1995, *Gościniec, drogi rozstajne i „peregrinatio vite”*. *Wprowadzenie do antropologicznej lektury drogi i rozdroża*, „Literatura Ludowa”, nr 4/5.
- Kur Elżbieta M., 2008, *Uniwersalizm i partykularyzm języka sztuk pięknych – uwagi na marginesie czytania dzieł malarskich jako tekstów kultury*, w: *Teksty kultury w szkole*, Myrdzik B., Tymiakin L. (red.), Lublin.
- Lévinas Emmanuel, 1998, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrznosci*, Kowalska M. (przeł.), Warszawa.
- Morawska Iwona, 2008, *Malarstwo jako tekst i kontekst kultury w edukacji polonistycznej gimnazjalistów*, w: *Teksty kultury w szkole*, Myrdzik B., Tymiakin L. (red.), Lublin.
- Nowicka A., 1975, *O czytaniu obrazów i czytaniu na obrazach*, t. 5, „Studia o Książce”, Wrocław.
- Oramus Romuald, 2004, *Radość iluzji malarskiej. Eseje o sztuce*, Kraków.
- Panofsky Erwin, 1971, *Ikonografia i ikonologia*, w: *Studia z historii sztuki*, Kamińska K. (przeł.), Białostocki J. (oprac. i wstęp), Warszawa.
- Pilch Anna, *Problemy integracji literatury i malarstwa w szkole. Nauka czytania obrazu*, 2004, w: *Przygotowanie ucznia do odbioru różnych tekstów kultury*, Janus-Sitarz A. (red.), Kraków.
- Plessner Helmuth, 1988, *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, Łukasiewicz M. (przeł.), Warszawa.
- Poprzęcka Maria, 2003, *Galeria. Sztuka patrzenia*, Warszawa.
- Poprzęcka Maria, 1984, *Literacki styl odbioru obrazów*, w: *Mecenas – kolekcjoner – odtwórca. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Katowice – Warszawa.
- Rybczyński Witold, 1996, *Dom. Krótka historia idei*, Husarska K. (przeł.), Warszawa.
- Stróżewski Władysław, 2002, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków.
- Tuan Yi-Fu, 1978, *Przestrzeń i miejsce*, Morawińska A. (przeł.), Warszawa.
- Wieczorkiewicz Anna, 1998, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, tułacz*, Gdańsk.
- Wysłouch Seweryna, 1998, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa.

O Autorce:

Małgorzata Burzka-Janik, dr, absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie Opolskim i Studium Literacko-Artystycznego w Krakowie przy Uniwersytecie Jagiellońskim. Opublikowała m. in. książki: *W poszukiwaniu centrum. Dom i bezdomność w życiu i twórczości Adama Mickiewicza* (Opole 2009) oraz „*Tyle naraz świata...*” *Szkice o poezji Wisławy Szymborskiej* (Opole 2012).



Caspar David Friedrich, *Wędrowiec przed morzem mgły*, 1818, 74,8x94,8 cm, olej na płótnie, Kunsthalle, Hamburg



**Caspar David Friedrich, *Kobieta w oknie*, 1822, 44x37 cm,
farba olejna na płótnie, Nationalgalerie, Berlin**

