

УДК 75.01 Фрідріх

**Małgorzata BURZKA-JANIK**

doktor, Katedra Badań Filologicznych „Wschód-Zachód”,  
Instytut Filologii Polskiej,  
Uniwersytet w Białymstoku

**CO ŁĄCZY WĘDROWCA NAD MORZEM CHMUR I KOBIETĘ  
W OKNIE – BOHATERÓW PŁÓCIEN CASPARA DAVIDA FRIEDRICHACH**

*Autorka szkicu podejmuje próbę interpretacji dwóch obrazów Caspara Davida Friedricha 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.*

**Natura, Człowiek, Bóg**

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 w malarstwie jest ikonografia Caspara Davida Friedricha (1774 – 1840), 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<sup>1</sup>. Wpisana w nowe możliwości epoki sztuka malarska Friedricha

---

<sup>1</sup> O wpływie Friedricha na romantyzm, w tym także polski, pisali m. in.: O. Kryssowski, *Słońce ogromnych kręgi... Malarskie inspiracje Słowackiego*, Warszawa 2002, U. Makowska, *Ksawery Jan Kaniewski; Malarze i rysownicy w Krzemieńcu w pierwszej połowie XIX wieku*,

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”<sup>2</sup> jest jedną z podstawowych cech twórczości niemieckiego malarza, 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. Historyk sztuki dopowiada: „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”<sup>3</sup>.

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 tu nad wytworami ludzkiej kultury, pejzaż staje się alegorią ulotności ludzkiego życia, znakiem jego przemijania. Kruchość ludzkiej egzystencji postrzegana jest tu jednak 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 – pisze Hannelore Gärtner – była zawsze próba wyrażenia poprzez kształt plastyczny najistotniejszych cech człowieka i powiązania ich w określone relacje z przyrodą <...>; w trakcie tych prób natura sama stawiała się, nie tracąc przy tym własnej wartości, symbolem ogólnych wyobrażeń o bycie, o stawianiu się i przemijaniu, jak i o warunkach społecznych”<sup>4</sup>.

Odkryte przez Friedricha w malarstwie pejzażowym dramatyczne i nieklasyczne piękno północnoniemieckiego krajobrazu, ożywiający go: dynamika wciąż zmieniającego się oświetlenia, surowość, monumentalność, rytm zmieniających się pór dnia i nocy, nastrojowe piękno poranka i o ciężałość 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<sup>5</sup>. Tak wykreowana przyroda była dla artysty głosem samego Boga, sztuka zaś – pośredniczką między nim a człowiekiem. „Muszę całkowicie

---

[w:] *Krzemieniec. Ateny Juliusza Słowackiego*, red. S. Makowski, Warszawa 2004, D. Kudelska, *Juliusz Słowacki i sztuki plastyczne*, Lublin 1997.

<sup>2</sup> H. Gärtner, *O romantycznej ikonografii Caspara Davida Friedricha*, tłum. S. Michalski, [w:] *Ikonografia romantyczna*, pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 1977, s. 146.

<sup>3</sup> Ibidem, S. 147.

<sup>4</sup> Ibidem, S. 146.

<sup>5</sup> O roli natury w malarstwie C. D. Friedricha Alina Kowalczykówna pisała: „Friedrich pojmował ją jako medium między człowiekiem a Bogiem, jako jedną drogę prowadzącą do przeniknięcia Tajemnicy; obarczał pejzaż ogromnym ładunkiem znaczeń. Wszystko w przyrodzie miało mieć ukryty sens, było znakiem wpisanym przez Boga. Ukazywał przyrodę realistycznie, ale uchwycił w tych ulotnych momentach, w których bywa prześwieślona niezwykłym blaskiem, jaśniejącą niezemskimi kolorami, wynurzającą się z mgieł, w których jej mistyczne przesłanie jawi się szczególnie wyraziście”, *Antoni Malczewski i Drezno* [w:] *Wokół romantyzmu. Estetyka – polityka – historia*, pod red. A. Janicka, G. Kowalski, *Pisma rozproszone i zarzucone*, t. 1, Białystok 2014, s. 146.

oddać się otaczającej mnie przyrodzie. – pisał – Zespolic w moimi chmurami i skałami, aby udało mi się pozostać tym, kim jestem. Potrzebuję przyrody, by porozumiewać się dzięki niej z Bogiem”<sup>6</sup>.

Postawa taka pozostaje w zgodzie z romantyczną filozofią, która traktowała świat jako całość duchowo-cieleśną, zmierzającą do coraz bardziej złożonych istnień, a człowieka rozpatrywała na tle i w kontekście przyrody. W tych analogiach między naturą a człowiekiem – najważniejszymi komponentami romantycznego obrazowania – pośród części ludzkiego ciała – zauważa badaczka epoki Pelagia Bojko – dominuje głowa i twarz, która nawet zakryta przed widzem staje się medium<sup>7</sup> wyrażającym, zgodnie z tradycją, istotę człowieka, obecność, intencję<sup>8</sup>.

### Mistyka Twarzy

„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 postać odwrócona do widza tyłem. „Portrety” ludzi z niewidoczną dla 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 1814 roku *Myśliwy w lesie* (65,7 x 46,7 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 x 30 cm, Muzeum Folkwang, Essen). Ona też odwrócona jest do widza tyłem, spoczywając na kamieniu usytuowanym na plaży obserwuje żagłówki na bezkresnym morzu.

Podobna sytuacja zostaje przedstawiona na obrazie zatytułowanym *Kredowe skały Rugii* (1818, 90,5 x 71 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 – kłęzącego mężczyznę i kobietę w czerwonej sukni. Swoim wzrokiem sięga on poza otaczającą go rzeczywistość – ramę białych skał na pierwszym planie obrazu, symbolizujący 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.

Odwróceniu do widza tyłem są także bohaterowie obrazów *Mężczyzna i kobieta zapatrzeni na księżyc* (1830 – 1835, 34 x 44 cm, Nationalgalerie, Berlin); *Dwaj mężczyźni patrzący na księżyc*, inaczej *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc* (1819, 35 x 44 cm, Galeria Nowych Mistrzów, Drezno); *Na żagłowcu*, (1818 – 1819, 71 x 56 cm, Ermitaż, Petersburg); *Wschód księżyc nad morzem* (1822, 55 x 71 cm, Nationalgalerie, Berlin); *Kobieta na tle zachodzącego słońca* (1818, 22 x 30 cm, Muzeum Folkwang, Essen), mężczyzna mający uosabiać samego Friedricha na obrazie *Fazy życia*, inaczej *Etapy życia* (1835, 72, 5 x 94, Muzeum der Bildenden Künste, Lipsk).

<sup>6</sup> *Klasyki sztuki*, T.13: *Friedrich*, red. M. Pietkiewicz, Warszawa 2006, s. 22.

<sup>7</sup> O wizualizacji twarzy jako medium w romantyzmie pisała szeroko P. Bojko, *Wizualizacje twarzy w poezji romantyków polskich. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński – Norwid*, Piotrków Trybunalski 2011, s. 17.

<sup>8</sup> Por. L. Ryken, J. C. Wilhoit, T. Longman III, *Słownik symboliki biblijnej. Obrazy, symbole, motywy, metafory, figury stylistyczne i gatunki literackie w Piśmie Świętym*, przeł. Z. Kościuk, Warszawa 2003, s. 1029.

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 swoich obrazów *Wędrowiec ponad chmurami*, tytuł tłumaczony jest też jako *Wędrowiec przed morzem mgły* czy *Podróżnik po morzu chmur* (1818, 94, 8 x 74, 8 cm, Kunsthalle, Hamburg). Na pierwszym planie płótno przedstawia mężczyznę odwróconego plecami do widza, tytułowego wędrowca. 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 niemieckiego znaczy 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 pielgrzyma. Na różne sposoby doświadczania drogi, jakie są udziałem turysty i pielgrzyma 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”<sup>9</sup>.

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 pielgrzyma. „Człowiek – *homo viator* i *homo peregrinus* – w tych dwóch pojęciach drogi i pielgrzymki mamy uchwycenie biegunów wędrowki; przyrodzonej niewiedzy i nadprzyrodzonej celowości”<sup>10</sup>.

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 przesuwane 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 tu wzburzone, morskie fale, tworzące wręcz metafizyczną. 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”<sup>11</sup>. Wrażenie jej rozległości spotęgowane

<sup>9</sup> P. Hertz, *O podróży i wędrowce*, [w:] *Rozmowy na koniec wieku*, prowadzą K. Jaworska, P. Mucharski, Kraków 1977, s. 217.

<sup>10</sup> A. Wieczorkiewicz, *Wędrowcy fikcyjnych światów. Pielgrzym, rycerz, tułacz*, Gdańsk 1998, s. 22.

<sup>11</sup> M. Głowiński, *Mity przebrane. Dionizos – Narcyz – Prometeusz – Marchońt – Labirynt*, Kraków 1990, s. 139.

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.

Wędrowiec – pielgrzym „wrzucony” w ów 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, 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 pobudzać 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, 44 x 37 cm, Nationalgalerie, Berlin). Niewielkich rozmiarów płótno olejne przedstawia najprawdopodobniej żonę artysty, dziewiętnastoletnią młodszą od niego Karolinę Bromer, którą Friedrich poślubił w 1818 roku. Małżeństwo w życiu niemłodego już, czterdziestoczteroletniego artysty, wprowadza wiele zmian. Założenie domu, rodziny 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<sup>12</sup>. Odzwierciedla je także malarstwo artysty.

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

<sup>12</sup> *Klasyki sztuki...* Op. cit., S. 66.

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, jest płeć kreowanych postaci i miejsce, z jakiego oglądają one świat. Mistyczne przeżycie zjawisk przyrody mężczyzna kontempluje z jednego z górskich szczytów, usytuowany jest jakby w centrum świata; widok rzeki, po której pływają żaglówki kobieta obserwuje z wnętrza mieszkania.

Obrazy różnią się też kolorystyką. 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*<sup>13</sup>. Z tego punktu oglądamy więc elementy składające się na ascetyczną przestrzeń mieszkania: ściany, podłogę, okiennice, skądynę 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 przewiązaną 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 przyściennne 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 morską portu lub pejzaż rzeki z pływającymi po niej żaglówkami (być może inspiracją był tu realny widok z okna dreźnieńskiego domu, w którym mieszkał artysta od sierpnia 1820 roku przy ul. Nad Łabą 33).

Niezwykle istotną rolę w całej kompozycji stanowi też, chętnie wykorzystywany w ikonografii epoki, motyw otwartego okna<sup>14</sup>. Ten popularny wówczas topos – nowy symbol wprowadzony przez romantyzm „oznacza – stwierdza Białostocki – granice dwóch koncepcji życia i świata. Łączy i dzieli zarazem. Tęsknota pociąga

<sup>13</sup> G. Bachelard, *Dom oniryczny i dom rodzinny*, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błoński, Warszawa 1975, s. 308.

<sup>14</sup> To częsty motyw także w malarstwie Friedricha (zob. m. in. obraz *Widok z okna pracowni*, (1805–1806, 31 x 24 cm Kunsthistorisches Muzeum, Wiedeń), który pełnił w nim podobną funkcję jak brama, np. na obrazie *Brama cementarna*, w innym tłumaczeniu *Wejście na cmentarz*, (1825, 143 x 110 cm, Gemäldgalerie, Drezno).

wzrok i uczucie w ów wielki świat, pełen grozy, niepokoju i tajemnic, ale potrzeba bezpieczeństwa i ciepła zatrzymuje człowieka w chroniącym go pokoju <...><sup>15</sup>.

Okno to bowiem 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”<sup>16</sup>. 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 zadomowienie w swojskości już ukonstytuowanej, tym większa wrażliwość i otwartość na dalsze i nowe miejsca zamieszkiwania”<sup>17</sup>.

Otwarte szeroko okno jest zatem świadectwem pełnego i doskonałego zadomowienia stojącej przy nim i wyglądającej przez nie kobiety. 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”<sup>18</sup>. Dom, który został przedstawiony na obrazie 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<sup>19</sup>. Zamieszkiwanie polega bowiem na otwartości, nie na zamknięciu: „Otwartość czyni miejscem, domem świat cały i w ten sposób wzbogaca szczególność miejsca przez jego rozszerzenie”<sup>20</sup>.

Okno, także na płótnie Friedricha staje się granicą, na której spotykają 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<sup>21</sup>. Podobnie jak w najskrytszym zakątku strychu domu, można się tutaj ukryć, uciec od świata, spełniając marzenie o udomowionej intymności.

Pozbawienie odbiorcy możliwości zobaczenia twarzy bohaterki obrazu czyni z postacią tajemniczą i przede wszystkim uniwersalną. Nie chodzi tu 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

<sup>15</sup> J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2004, s. 615.

<sup>16</sup> M. Eliade 1999, s. 19.

<sup>17</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków, 2006, s. 40.

<sup>18</sup> Ibidem, S. 43.

<sup>19</sup> Por. J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 128–129.

<sup>20</sup> H. Buczyńska-Garewicz, *Miejsca, strony, okolice. Przyczynek do fenomenologii przestrzeni*, Kraków 2006, s. 169.

<sup>21</sup> G. Bachelard, *Dom oniryczny i dom rodzinny*, [w:] *Wyobraźnia poetycka. Wybór pism*, tłum. H. Chudak, A. Tatarkiewicz, przedmowa J. Błóński, Warszawa 1975, s. 307.

właśnie<sup>22</sup>. To ona bowiem, stanowi – ujmując jej fenomen filozof – „warunek skupienia, wewnętrzności Domu i zamieszkiwania”<sup>23</sup>; urzeczywistnia takie uczucia związane z domem, jak swojskość i oddanie<sup>24</sup>. Dom pozbawiony jej obecności staje się pusty, brakuje w nim właśnie skupienia i wewnętrzności, kojarzonej z wszelką intymnością. Na płótnie – komentuje Bojko – kobieta „Stoi w zadumie, nigdzie się nie spieszy, jakby świadoma przynależności do tego miejsca, do tej domowej przestrzeni, poza którą widnieje świat „nie dla niej”. Może na kogoś czeka. No właśnie, cała ta poza, z jej naturalnym odczytaniem zadumy i melancholijnego oczekiwania, wydaje się symbolem kobiety w ogóle <...>”<sup>25</sup>.

*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 bowiem 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)<sup>26</sup>. 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 żagłówek 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.

### Niezgłębiona Tajemnica

Kompozycje Friedricha prócz przekazu uniwersalnych prawd dotyczących mężczyzny i kobiety zdają się przekonywać, że obydwoje, choć oglądają świat z zupełnie innych perspektyw, widzą i odczuwają go tak samo. Oboje 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 przeciw kierunku.

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

Helmut 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”<sup>27</sup>. Człowiek na obrazach Friedricha, którego twarzy nie widzimy, nie

<sup>22</sup> Na temat kobiety i kobiecości w romantyzmie pisze szeroko J. Ławski, *Marie romantyków. Metafizyczne wizje kobiecości. Mickiewicz – Malczewski – Krasiński*, Białystok 2003.

<sup>23</sup> E. Lévinas, *Całość i nieskończoność. Esej o zewnętrzności*, przeł. M. Kowalska, Warszawa 1998, s. 177.

<sup>24</sup> Por. W. Rybczyński, *Dom. Krótka historia idei*, tłum. K. Husarska, Warszawa 1996, s. 80.

<sup>25</sup> P. Bojko, *Wizualizacje twarzy...* Op. cit., S. 53.

<sup>26</sup> Por. J. Abramowska, *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*, Poznań 1995, s. 127.

<sup>27</sup> H. Plessner, *Pytanie o conditio humana. Wybór pism*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1988, s. 70.



„streszcza się” przed widzem, nie obnaża, dlatego jest tak intrygujący, jest tajemnicą.

***Малгожата Бурзка-Янік. Про те, що об'єднує «Одинака-мандрівника над морем туману» і «Панночку біля вікна» – героїв полотен Каспара Давида Фрідріха.***

*Стаття є спробою інтерпретації двох картин Каспара Давида Фрідріха з мотивом героя, відвернутого спиною до глядача. Перший з них становить собою одну з більш відомих його композицій під заголовком «Одинака-мандрівника над морем туману» – трохи пізніша картина під заголовком «Панночку біля вікна» – приклад охоче використовуваного в іконографії епохи романтизму топосу відкритого вікна. Вирішальними відмінностями, – доводить авторка – є стать постатей і місце, з якого вони оглядають світ.*

***Malgozhata Burzka-Yanik. What Combines «The Singleton-traveler above the Sea of Fog» and «The Lady at the Window» - the characters of Kaspar David Fridrikh's paintings.***

*The article is a try to interpret two paintings of Kaspar David Fridrikh with a motive of a character turned back to the viewer. The first of them is one of his most famous composition titled «The Singleton-traveler above the Sea of Fog» – the little bit later picture titled «The Lady at the Window» is a sample of willingly using topos of opened window in the iconography of romanticism. The author proves that the decisive differences are a sex of characters and a place from which they inspect the world.*