

Jadwiga Sebesta
Karin Wawrzynek¹

MISTYCZNA SYMBOLIKA ŚWIATŁA I CIEMNOŚCI W MALARSTWIE CASPARA DAVIDA FRIEDRICHA

Caspar David Friedrich przyszedł na świat w Greifswaldzie, miasteczku pomorskim pod szwedzką dominacją, 5.09.1774 r. jako szóste dziecko z dziesiątki potomstwa państwa Friedrichów: Adolpha Gottlieba, wytwórcy mydła i świec oraz Sophie Dorothei z domu Bechly. Zmarł 7.05.1840 r. w Dreźnie. Friedrich jako artysta przeszedł znaczącą ewolucję od scen rodzajowych po barwne traktaty o ciemności i świetle. Romantyczny twórca, żyjąc pośród licznych udręczeń, znalazł wytchnienie w samotności i wewnętrznym dialogu z Bogiem

¹ Autorzy artykułów: Jadwiga Sebesta, doktor Teologii Dogmatycznej (adres do korespondencji: jadseb@interia.pl); Karin Wawrzynek, doktorantka w Instytucie Filologii Germańskiej KUL (adres do korespondencji: karinwawrzynek@interia.pl).

²Phillip Otto Runge (1777-1810), znaczący i wszechstronny twórca okresu wczesnego Romantyzmu, współczesny Friedricha. Wraz z Casparem Davidem wytyczył nowe szlaki w dziedzinie malarstwa pejzażowego oraz stworzył podstawy pod nową naukę o barwach. Runge zaproponował tzw. kulę barw, która polegała na rozplanowaniu stosunków między kolorami, wraz z ich kombinacjami i wszelkimi powinowactwami barwnymi. Kula była układem przestrzennym. Teoria barw Rungego bazowała na religijno-mistycznym systemie myśli Jakuba Boehmeo. Szczególną uwagę poświęcił Runge zagadnieniu symboliki, która występowała obok tematu wartości przedstawieniowej i wartości własnej danej barwy. Kolor został ujęty jako sposób manifestacji światła. Ta funkcja została podbudowana także pod względem religijnym. Światło

przeglądającym się w zwierciadle natury. Piękno i groza świata współgrały u Friedricha z wewnętrznym pejzażem rozświetlonym wiarą a przyćmionym wyobcowującą chorobą. Mistyczne koncepcje Runge², świat XIX-wiecznych wartości, etos ruin znajdują w malarstwie Friedricha autentyczny wyraz, będący nie tylko świadectwem dojrzenia sztuki, ale i zmagania egzystencjalnych.

Niniejsze opracowanie odsłania dialektykę twórczości romantycznego mistrza, ukazując korespondencję światła i ciemności na tle artystycznych poszukiwań i egzystencjalnych kryzysów. Temat światła odpowiada rozwojowi wnętrza, powziętemu itinerarium w sferę Boskości, zaś mrok równoważy wzlot duszy, dając wyraz tragizmowi tkającemu nic życia. Artysta sięgał dna, po czym znajdował drogę powrotną – mistyczny stan jedności. Poprzez analizę perspektywy widzenia, ujęcie tematu barw i światła, myśl dociera do tajemnic duchowego życia, które w istocie definiuje tę niezwykłą twórczość. Otchłanie ducha znaczą szlak malarskich dokonań, by ostatecznie potwierdzić bliskość cierpienia i oświecenia, cienką linię między nocą a dniem.

Analiza konkretnych dzieł z kilku różnych okresów twórczości C. D. Friedricha pozwoli dzięki odkryciu ich symbolicznej treści dostrzec relację pomiędzy rozwojem osobowym a profilem pracy artysty. Światło i ciemność to te spośród środków ekspresji, które posłużą do eksplikacji wewnętrznego dramatu twórcy, sprzężenie skończoności i nieskończoności w wizji świata transparentnego wobec przejawów absolutu. Najbardziej charakterystyczne elementy malarstwa wielkiego romantyka tworzą spójną wizję mistycznego światło-cienia w znaczeniu konkretnego (barwa, światło), jak i metafory. Celem kolejnych

uosabiające dobro oraz ciemność określająca zło winny zdaniem Rungego znaleźć swój wyraz w palecie barw, by stać się czytelnymi dla odbiorcy. Trzy barwy podstawowe, tj. czerwień, błękit i żółcień odpowiadają modelowi Trójcy (świt i zmierzch: czerwień = Ojciec, błękit = Syn = noc, żółcień = Duch Święty) i umożliwiają artyście, przy właściwym zastosowaniu, przekazanie treści samego Objawienia. W zabiegu mieszania barw, Runge dostrzegał ideę harmonii malarskiej opartej o dwuznaczność barw. Porządek barw polegał na rozróżnieniu ich świetlistości, w związku z czym Runge dzielił barwy na przezroczyście i nieprzezroczyście. Przeniesienie tego planu na obszar metafizyki pozwala widzieć w kategorii światła najwyższą siłę i blask bytu. Tę jakość obrazuje biel. Friedrich pozostawał pod przemożnym wpływem religijnych koncepcji Rungego. Por. P. KRÄNZLE. *Otto Runge*. W: *Biographisch-bibliographisches Kirchenlexikon*. Bd. VIII. Traugott Bautz Verlag 1994 Sp. 996-1011.

odsłon będzie uwypuklenie paraleli: paradoksalności ludzkiej natury, pozostającej w zawieszeniu między życiodajnym oświeceniem bądź doznaniem ostatecznej zagłady duchowej. Drugim członem wskazanej paraleli pozostaje jawienie się absolutu: ciemności świetlistej albo zacienionej światłości, mówiąc językiem mistyki spekulatywnej.

1. SZTUKA ZWIERCIADŁEM NIESKOŃCZONOŚCI BYTU –
„FRIEDRICH MISTYKIEM PĘDZŁA”

Friedrich był jednym z najbardziej znaczących artystów niemieckiego Romantyzmu i jak nikt inny, może poza Philippem Otto Runge³, wpłynął na kształt owej epoki. Najczęstszym przedmiotem jego twórczych dokonań było obrazowanie natury, której przypisywał charakter metafizyczny⁴ i transcendentny. Friedrich pragnął odnaleźć siebie poprzez mistyczny stan stopienia z naturą: *ich muss mich dem hingeben, was mich umgibt, mich vereinigen mit seinen Wolken und Felsen, um das zu sein, was ich bin. Die Einsamkeit für das Gespräch mit der Natur (Caspar David Friedrich 1821)*⁵. Stosunek między naturą a artystą przyjął formę ponadestetycznego nabożeństwa, idyllicznego współlistnienia. Z tego względu motyw światła w pejzażach Friedricha stał się integralną częścią jego malarstwa. Światło stanowiło artystyczny środek uwypuklający mistycyzm natury, mistycyzm będący skutkiem kulturowanego w domu rodzinnym pietyzmu protestanckiego. Od prawdziwego dzieła sztuki oczekiwał Friedrich „duchowego uniesienia” i „religijnej ekstazy”. Pragnienie uwielbienia światła naturalnego unaocznione zostało zwłaszcza w dziełach: „Widok na Arkonę o wschodzie słońca” (1803) i „Wędrówka przy zachodzie słońca” (wschodzie słońca) (1805). Artysta przedstawia w nich naturę

³ Chodzi o metafizykę w sensie potocznym, rozumianą jako ekwiwalent tajemnicy i rzeczywistości ponadzmysłowej.

⁴ N. WOLF. *Caspar David Friedrich (1774-1840). Maler der Stille*. Köln 2006 s. 1 („Muszę oddać się temu, co mnie otacza, zjednoczyć się z obłokami i skałami, by stać się tym, kim jestem. Samotność, by rozmawiać sam na sam z naturą” – tłum. J. S.).

⁵ G. GREVE. *Caspar David Friedrich – Deutungen im Dialog*. Tübingen 2006 s. 7 („Zamknij oczy cielesne, byś mógł wpierw duchowym spojrzeniem ogarnąć obraz. Następnie spróbuj wydobyć to, co ujrzałeś w ciemności, by znów się ożywiło i mogło spozstrzeżone przez innych, z zewnątrz dotrzeć do wewnętrznej ich głębi” – tłum. J. S.).

jako przestrzeń sakralną, zaś światło traktuje jak element immaterialny, stopniowo odsłaniający wielość ontycznych form uniwersum. Poprzez tak przedstawiony motyw światła Friedrich eksponuje ideę nieskończoności sztuki: światło buduje bezkresną przestrzeń i wyobrażenie tego, co transcendentne. Idea Friedricha koncentrowała się na zasadniczym rozróżnieniu na to, co dla oczu cielesne (zewnętrzne) i duchowe tj. wyniesione ponad zmysły, określane mianem wewnętrznego oglądu: *Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst siehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkeln gesehen, dass es zurückwirke auf andere von außen nach innen*⁶. Wraz z podjęciem podróży w głąb samego siebie, rozpoczęła się mistyczna wędrówka artysty. Tę właśnie drogę uTORował malarzowi szwedzki uczoney, bibliotekarz uniwersytecki oraz profesor literatury i estetyki – Thomas Thorild.

Dopiero jednak na Rugii, dzięki rozmowom z przyjacielem i duchownym, Schwarzem pojął Friedrich, iż poprzez kontakt z naturą można doznać podobnych przeżyć, jakie dostarcza nam rzeczywistość sakramentalna. I tak, wobec majestatu natury, Caspar David Friedrich wyznał wiarę w duchową moc sztuki: *So ist der Mensch dem Mensch nicht als unbedingtes Ziel gesetzt, sondern das Göttliche Unendliche ist sein Ziel. Die Kunst ist's, nicht der Künstler, wonach er streben soll! Die Kunst ist unendlich, endlich aller Künstler Wissen und Können*⁷.

Jasnym staje się zatem pogląd, że sztuka bez artysty nie może w ogóle zaistnieć, gdyż tylko w skończonej postaci człowieka i jego twórczej pracy objawia się nieskończoność samej sztuki. Taki status sztuki, zdaniem Friedricha staje się jawnym poprzez malarstwo plenerowe. Na kanwie tych myśli powstał obraz zatytułowany „Mgła” (1807). Mgła, która zamazuje kontury, nie dając światłu przystępu, uchodziła w osiemnastym stuleciu za ekwiwalent Bożej niedostępności i pokus. Skojarzenie mgły z symboliką śmierci natomiast nie jest do końca wiarygodne. Jednak efekt pogrążenia sylwetki w oparach mgły

⁶ WOLF. *Caspar David Fridrich (1774-1840)*. s. 2 („Człowiek nie jest dla człowieka celem absolutnym. To, co boskie i nieskończone jest jego celem. Celem jest sztuka, nie twórca, bowiem sztuka jest nieskończona wobec skończoności wiedzy i umiejętności artystów” – tłum. J. S.).

⁷ W. BUSCH. *Caspar David Friedrich – Ästhetik und Religion*. München 2003 s. 134 („Unendliche in uns selbst erkennen zu können” – tłum. pol. J. S.).

ma w sobie szczególny walor tajemnicy i enigmatycznej estetyki. Inny obraz, który także może być interpretowany na sposób metafizyczny, stanowi odpowiednik namalowany rok później. Tytuł tego płótna to: „Poranna mgła w górach” (1808). W tym obrazie mgły poranne pozwalają wibrować światłu, wydobywając delikatnie jego koloryt, jeśli tylko dostrzeże się fakt, iż szarość zawiera w sobie niejako wszystkie pierwiastki koloru. W ten sposób mistrz przekazuje ideę światła jako nadziei na nowe życie, jednocześnie nadając mu znaczenie inauguracji dobra wyłaniającego się z ciemności. Dalej: świt okazuje się być bezkresnym rozblaskiem całego uniwersum, początkiem aktu Stworzenia wyłonionego z pierwotnego mroku. Na tle tej metafory rysuje się koncepcja trzech barw podstawowych. Kolor czerwony – jutrenka i zmierzch przypisany jest Bogu Ojcu, w ślad za nim zjawia się żółcień, symbol Ducha Świętego, duchowej Obecności. Wszystko ostatecznie zaczyna się i kończy w głębokim szafirze nocy, którego pierwowzór stanowi Syn Boży. Otchłań nocy reprezentuje głębię bezgranicznego oglądu istoty Boga, który bytuje w dziedzinie niedostępnego światła. Wymowa religijna dzieła uwidacznia się dzięki przywołaniu emblematu chrześcijaństwa: na szczycie wzniesienia widnieje krucyfiks.

2. OBECNOŚĆ BOGA W SAKRALNYCH PEJZAŻACH CASPARA DAVIDA FRIEDRICH

Jako człowiek religijny C. D. Friedrich pojmował swe artystyczne posłannictwo w kategoriach służby Bogu. Uważał swą pracę za praktykę pobożności, stąd jego zamierzenie odzwierciedlenia w wizjach uniwersum Boskości jako takiej. Zgodnie z teologią Schleiermachera, której orędownikiem był malarz z Greifswaldu, należało wydobyć jakoby „wyższą realność”, dzięki której „to, co w nas nieskończone stanie się przedmiotem poznania”⁸. Tę powinność czynił Friedrich, nadając, jak powiadał Novalis, „tajemniczy wygląd rzeczom zwyczajnym, znajomym – status obcych, skończonym – pozór nieskończoności”⁹.

⁸ WOLF. *Caspar David Fridrich (1774-1840)*. s. 15 („dem Gewöhlichen ein geheomnisvolles Ansehn, dem Unbekanntn die Würde des Unbekanntn, dem Endlichen einen unendlichen Schein gab” – tłum. J. S.).

⁹ *Tamże*. s. 29 („Zbawiciel na krzyżu jaśnieje w świetle zachodzącego słońca, odchodzi w promieniach, (...) krzyż trwa niewzruszenie jak nasza wiara w Jezusa Chrystusa. Wiecznie zielone, wiecznotrwale stoją jodły, okalając krzyż niczym ludzka nadzieja spoczywająca w Ukrzyżowanym” – tłum. J. S.).

Takim zamysłem tchnie namalowany na przełomie lat 1807/1808 obraz pt. „Cieszyński ołtarz”, opisywany przez autora tymi słowami: *strahlend sinkt und im Purpur des Abendrotes leuchtet der Heiland am Kreuz, (...) das Kreuz, unerschütterlich fest wie unser Glaube an Jesum Christum. Immergrün, durch alle Zeiten während, stehen die Tannen um das Kreuz wie Hoffnung der Menschen auf ihn, den Gekreuzigten*¹⁰.

Poprzez śmierć krzyżową Jezusa Chrystusa, którego postać umieścił artysta na pustkowiu, staje się Zbawiciel pośrednikiem między niebem a ziemią, co ukazane jest w obrazie za pomocą kadru rozdzielającego ciemność od światła. Parawanem między jasnością a mrokiem staje się więc sam Chrystus. Artysta ukazuje też parabolę Boga w obrazie zachodzącego słońca: Bóg Ojciec to blask niedotykalny zachodzącego słońca, w którego stronę skierowane jest ciało Syna. Przybity do drzewa zwrócony jest ku wieczności i ku życiu wszechobecnemu. Wraz z Jezusem umiera cały świat, któremu Bóg pośrednio nadał oblicze Syna. Bóg pozostaje poza naturą – tą, która właśnie ginie na krwawym horyzoncie. Zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa otwiera ponownie podwoje wieczności dla wszystkich śmiertelnych. Za tym, niegasnącym życiem w Królestwie Niebieskim tęskni człowiek epoki romantyzmu, uciekając się do sztuki jako jedynej instancji, która poprzez piękno dotyka Boskości. Tylko sztuka bowiem może zaspokoić głód głębokiej epifanii.

„Poranek w Karkonoszach” z przełomu lat 1810/1811 uznawany jest za rodzaj kontynuacji dzieła pt. „Cieszyński ołtarz”. Motyw ten nawiązuje do szkiców poczynionych w czasie wędrówek po Karkonoszach. Brunatne skały¹¹ w tle zwieńczone są skalną kopułą z urwiskiem, na którym umieszczony jest krzyż. Potężny masyw oddzielony jest od łańcucha gór tonących w gęstej mgłę. Rozległy horyzont zwiastuje zmierzch, a tym samym staje się znakiem nadziei na nastanie nowego porządku świata. Postać jasnowłosej kobiety w zwiewnej szacie, garnącej się do krzyża i przyciągającej doń kogoś idącego za nią,

¹⁰ Skała jest symbolem Boga i niezachwianej, silnej wiary.

¹¹ W roku 1757 Anglik, Edmund Burke (1729-1797) opracował traktat filozoficzny, w którym wyklada estetykę wzniosłości (*niem.* Ästhetik des Erhabenen), bazując na kategoriach: bodźcach subiektywnej nastrojowości i bycia o władniętym (*niem.* Subjektive Stimmungsreize, das grandios Überwältigende). Kategorie te miały demaskować meandry i cienie ludzkiej psychiki.

to alegoria wiary trwającej pod Golgotą, skąd rozpościera się horyzont – obietnica zbawienia. Tym, który usiłuje dotrzeć do najwyższego punktu jest prawdopodobnie sam Friedrich¹². Ten subiektywny sposób poddania się nastrojowi oraz wszechwładnej sile, manifestuje się przede wszystkim w dziedzinie natury, pośród górskich szczytów, ponad przepaściami, gdzie czysta przestrzeń wypełnia otchłanie albo nad brzegiem morza, gdzie linia horyzontu osiąga nieskończoność. Moment wzniosłości przenika Romantyzm we wszystkich jego nurtach, znajdując szczególne odzwierciedlenie w arcydziełach Friedricha, który nie tyle przez dobór tematu, co poprzez stylizację pejzaży, rezygnację z racjonalnego ujęcia przestrzeni oraz dzięki idyllicznemu rysowi wpisuje się idealnie w romantyczną kategorię nieskończoności. Na płótnie w technice oleju pt. „Krzyż w górach” (1812) widać nawiązanie do definicji objawienia ukutej przez Schleiermachera. Kontemplacja, do jakiej usposabia ów obraz ma wymiar „nowego oglądu uniwersum”, w którym to religia i sztuka stają się tożsame. Friedrich konsekwentnie sprowadza elementy krzyża i kościoła do jednej płaszczyzny, która stanowi symbol (mający pewną hierarchię i powiązania) ikonizacji natury. I tak w procesie ikonizacji dostrzegamy boską czerwień zmierzchu – rozświetlone tło dla gotyckiego kościółka mariackiego w Neubrandenburg. Światło purpurowe zstępuje opiekuńczo na zarysy krzyża umieszczonego pośrodku dzieła, dając wrażenie metaforycznej klamry, bowiem tu zamknięty zostaje proces ikonizacji. U Friedricha dochodzi do harmonizacji elementów architektury, krzyża i przyrody, tak, iż poszczególne pola postrzegania stają się niepojętym kontinuum. Kościół Maryi Panny oznacza źródła tak życia, jak i wiary, gorliwie czuwającej przy krzyżu Chrystusa. Artysta przykuwa uwagę odbiorcy do spraw abstrakcyjnych i transcendentalnych, używając motywu natury do celów symbolicznych, nadając jej cechę alegorycznego hieroglifu. Każda z form natury przemawia sobie właściwym językiem, posługuje się semantyką kształtu i barwy. Mowę natury i jej

¹² GREVE. *Caspar David Friedrich – Deutungen im Dialog*. s. 17-18 („Prawem dla artysty staje się wyłącznie uczucie: jedynym, prawdziwym źródłem sztuki jest nasze serce, czysty umysł dziecięcia przez nas przemawia. Zachowaj zatem czyste, dziecięce spojrzenie i idź za głosem twego wnętrza, bo ono jest w tobie Bóstwem, które wskazuje ci zawsze właściwą ścieżkę” – tłum. J. S.).

znaczenie wydobywa z tajni ludzka władza czucia: *Des Künstlers Gefühl ist sein Gesetz sagt er und nichts anderes ist mit dem Satz gemeint: Die einzig wahre Quelle der Kunst ist unser Herz, die Sprache eines reinen kindlichen Gemüts. Bewahre einen reinen kindlichen Sinn in dir und folge unbedingt der Stimme deines Inneren, denn sie ist das Göttliche in uns und führt uns nicht irre*¹³. Ludwig Tieck¹⁴ zaznajomiony z poglądami Friedricha pisze następujące słowa: *die Landschaft scheint im Unterschied zur Historie mehr dazu gemacht, ein sinnendes Träumen, ein Wohlbehagen, oder Freude an der nachgeahmten Wirklichkeit, an die sich von selbst ein anmutiges Sehnen und Phantasieren knüpft, hervorzurufen*¹⁵.

Friedrich pragnął osiągnąć wyżyny uczucia i oglądu, których miarą byłaby tęsknota zjednoczona z hymnicznością. Tym doznaniom wewnętrznym usiłował przypisać określone środki wyrazu. W retoryce światła i ciemności poszukiwał obumarłej i na nowo ożywionej natury. W twórczości Caspara Davida uchwycony został dyptyk: wzniosłość stworzenia i Boskie działanie. Jednym z płócien mniej znanych, lecz szczególnie wymownym pod względem religijnych przekonań artysty jest dzieło „Wizja chrześcijańskiego kościoła” (1820). Na tym obrazie widzimy postaci druidów uczestniczących w rytuale ofiarnym. We mgle i smugach dymu mającą mury gotyckiego kościółka. Pogańscy kapłani oszołomieni tym widokiem zwracają się ku budowli w geście modlitwy. Gotycki kościółek wydaje się przezroczysty, chłonąc barwne światło, będące alegorią Trójcy: czerwień, żółcień i błękit. Świątynia stanowi znak tęsknoty za teocentryzmem średniowiecza, którego emblematem były gotyckie katedry sięgające wyżyn Boskiego przybytku i uosabiające nostalgię za bliskością Stwórcy. Taka estetyka zjednywała niewiernych dla bojaźni i drzenia dla pokornego zgięcia kolan na widok nieogarnionego blasku Boga chrześcijan.

¹³ Ludwig Tieck (1773-1853) – przedstawiciel Romantyzmu niemieckiego.

¹⁴ GREVE. *Caspar David Friedrich – Deutungen im Dialog*. s. 16 („W przeciwieństwie do historii, natura zdaje się przywoływać marzenia, szczęście i radość z tego, co w rzeczywistości przeczuwane, co związane w sposób istotny z tęsknotami i fantazjowaniem” – tłum. J. S.).

¹⁵ Studia chmur wykonane przez Friedricha fascynowały J. W. Goethego, który zaangażował artystę, by ten wykonał cykl ilustracji do jego badań meteorologicznych. Friedrich miał usystematyzować obrazy wedle prawideł nauki: meteorologii i optyki, mimo, iż ich główny cel polegał na metaforycznej syntezie. Artysta nie zgodził się na tego typu redukcję, w wyniku czego doszło do rozbratu między Friedrichem a Goethem.

3. CHMURY I WYBRZEŻA JAKO PARADOKSALNE WYOBRAŻENIA MATERIALNEJ NIESKOŃCZONOŚCI

Chmury stanowią naturalny wytwór złożony z powietrza i pary wodnej, dzięki czemu mogą być postrzegane gołym okiem. Pod kątem znaczeniowym zyskują odniesienie metafizyczne, ukazane także w księgach objawionych. W pierwszym rzędzie stanowią one symbol epifanii, gdyż sam JHW upatrywał w nich właściwą sobie eskortę, mieszkanie i siedzibę: „Zamieszkałam na wysokościach, a tron mój na słupie z obłoku” (Syr 24,4).

Tę symboliczną wykładnię stosuje Friedrich w dziele „Poranna mgła w górach”. Mgła wskazuje granice ludzkiej percepcji, której ograniczenie dotyczy przede wszystkim możliwości dotarcia do ostatecznej prawdy i wyroków opatrności. Pozostałe symbole zawarte w dziele to niewielki krucyfiks oznaczający Chrystusa i baldachim nieba tj. Królestwo Niebieskie.

Kolejne dzieła należące do tego cyklu to „Kłęby chmur” (1820) i „Pędzące chmury” (1821) oraz „Poranek” (1820/1821). Wymienione powyżej dzieła posiadają wymowę mistyczną, której zgłębienie jest dla odbiorcy sporym wyzwaniem¹⁶. W obu przedstawieniach znajduje się motyw skłębionych chmur pojawiających się ponad górską doliną niczym mglista kurtyna na nieboskłonie. Zasnute niebo jest tu znakiem raj, którego tajemnice są ludziom częściowo niedostępne, częściowo natomiast dadzą się objąć przecuciem. By przebyć tę drogę, musi wpieryw człowiek przejść przez bramę śmierci, przez niewidzialną dolinę umarłych. Wówczas poznanie osiąga absolut ludzkich możliwości i kres doświadczenia egzystencjalnego staje otworem. Chmury w malarstwie Caspara Davida stanowią ucieleśnienie przemijalności¹⁷, gdyż jak mówi Pismo, życie ludzkie i dobrobyt są ulotne jak obłoki¹⁸. Chmury, w których ukrywa się Bóg Hebrajczyków prefigurują obecność Pana w Kościele Nowego Przymierza. W słowach Ewangelii zawarta jest obietnica owego trwania w bliskości: „A oto ja jestem z wami przez wszystkie dni, aż do skończenia świata” (Mt 28,20). Stan

¹⁶ Zob. więcej na ten temat: W. BUSCH. *Caspar David Friedrich. Nebelschwaden*. W: *Goethe und Kunst*. Hg. S. Schulze. München 1994 s. 537-541.

¹⁷ Por. „Jak burza porwał mi szczęście. Uciecha minęła jak chmura” (Hi 30,15).

¹⁸ Cyt. za: D. FORSTNER. *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Warszawa 1990 s. 106.

ukrycia to przecież inkarnacja Boga – przyjęcie natury ludzkiej, to także utajenie w Najświętszym Sakramencie. Osłona obłoków to jednakowoż wiarą spowite misteria, jednocześnie przeświecone Duchem Świętym, rozognione Jego płomieniem. Światło i ciemność stają się jednością nadprzyrodzoną. Słup ognia, zdaniem pisarzy starochrześcijańskich to symbol Chrystusa i Ducha Świętego – prowadzi Kościół, rozumiany jak najszerzej i wszystkich Go współtworzących poprzez życie sakramentalne i znamię apostołstwa do wspólnoty zbawionych w Ziemi Obiecanej. Obłok przykrywający majestat Boga oznacza ludzką naturą, w którą przyoblekł się Mesjasz. Jak powiada Wulgata: *Dominus ascendet nubem levem* (Por. Iz 19,1)¹⁹. Pan zstępuje w lekki obłok, w ludzkie ciało, w łono Dziewicy. Podobnie jak chmura powstaje z pary wodnej i powietrza, tak ciało Jezusa Chrystusa powstało z ziemskiej substancji napełnionej promieniami Ducha Świętego, „Boskiego Słońca” i sprowadziło na ziemię deszcz łaski.

W przywołanym powyżej pejzażu wyrażającym głęboką religijność Friedricha obłoki oznaczają widzialny majestat niebiański Mesjasza mającego przyjść w chwale, jak w proroctwie Daniela: „Patrzyłem w nocnych widzeniach: a oto na obłokach nieba przybywa jakby Syn Człowieczy” (Dn 7,13). Mowy nowotestamentalne również przedstawiają przyjście Pana na obłokach (Por. Łk 21,27; Mt 24,23-31; Mk 13,24-27). Śmierć Chrystusa to początek sądu – oczyszczenia z win, o tym zdaje się mówić mgła na obrazie pt. „Poranek”, która stanowi pełne nadziei przygotowanie do sceny odsłonięcia nowego stworzenia. Jutrzenka mówi nam o zaczynie życia, a zarazem wskazuje na proces przemijania, na fakt, iż wszystko jest marnością, współdziała w łańcuchu przyczyn i skutków. W sensie alegorycznym proces ten jest niczym innym jak wstępowaniem w wieczność.

Prócz motywu obłoków w malarstwie C. D. Friedricha dominuje temat wybrzeża morskiego. Jest to wyobrażenie przywołujące kategorie antytetyczne: bycie i byt, immanencję i transcendencję, widzialne i niewidzialne, pojęte i niepojęte. Wybrzeża sugerują dostępność, tymczasem morze wydaje się niemożliwie do uchwycenia, stale będąc

¹⁹ „Existenzbedrohung, sondern vielmehr als ein bis an die äußerste Grenze ästhetischer Reiz, in dem sich der winzig fühlende Mensch ihre alles übertreffende Größe und Gewalt mit religiöser Ehrfurcht als Unendlichkeit und Erhabenheit erlebt” – *Caspar David Friedrich (1774-1840) – Kunst um 1800*. Münchener und Hamburger Kunsthalle 1974.

w ruchu między kolejnymi przyptywami i odpływami. Efekt nieuchwytności potęguje w dodatku linia horyzontu: nieskończona i pozostająca w stałym oddaleniu. Natura morza „nie jest tu ukazywana od strony egzystencjalnych zagrożeń, lecz uzewnętrznia się jako ostateczna granica estetycznego doznania, w którym człowiek pełen nabożnego lęku odczuwa swą nicość wobec porażającej wielkości i mocy, upatrując w tym doznaniu znak nieskończoności i bytowej ekstazy”²⁰. Na kanwie tej kontemplacji powstał rysunek w sepii pt. „Morze o wschodzie słońca” (1826), tu motyw marynistyczny ma na celu wyeksponowanie wody jako prapierwiastka absorbującego wszystko, co istnieje. Ponad linią morza widnieje tarcza słońca, a poniżej doskonała symetria promieni. Światło wibruje na powierzchni wód. Nie ma tu plaży ani brzegu, ani też statku, które mogłyby zdefiniować perspektywę patrzenia. Środki artystyczne zostały zredukowane do barwy i światła, a więc elementów identycznych z przedstawionym obiektem. Taka konwencja nawiązuje do płócien z szesnastego i siedemnastego stulecia. W dwóch minionych wiekach czerpano wizualne natchnienie z podania o początkach świata i powstaniu światła. Ustupujące wody torują światłu drogę, usunąwszy mrok. Artyści łączyli tę wizję z obrazem Boga Ojca i symbolicznymi przedstawieniami trynitarnymi.

Szkic Friedricha należy do cyklu siedmiu obrazów, które miały ukazać coś z wewnętrznego zmagania samego autora: walki ze starością i śmiertelną chorobą. Odtąd obserwuje się w twórczości malarza ekspansję ciemności, jego dzieła mrocznieją coraz głębiej.

4. BARWY ZMIERZCHU I BOSKA CIEMNOŚĆ

Lata dwudzieste i trzydzieste dziewiętnastego stulecia to czas artystycznej dojrzałości C. D. Friedricha. Twórczość tego okresu znamionuje ciemna kolorystyka, pesymizm i defetyzm, które z rzadka ustępują filozoficznemu „a jednak”. Przyjaciel malarza Carl Gustaw Carus²¹, pragnąc uwiecznić na płótnie księżycową światłość nocy, posłuchawszy rady Friedricha, sięgnął po mroczny lazur i sączące się ciem-

²⁰ Carl Gustaw Carus był malarzem-pejzażystą, filozofem, a także doktorem medycyny. Friedrich spotkał Carusa w Dreźnie w 1817 r. i zawarł z nim gorącą przyjaźń. Artyści mieli tożsame poglądy na temat sztuki.

²¹ Por. www.jm.saliege.com/rugen3.htm (17.05.2007) (*Caspar David Friedrich. Le-cteur de Novalis*).

ne barwy. Symbolika obrazu powstałego w roku 1819 przesycona jest wigilią śmierci. Puste łódki zwiastują koniec, księżyc wskazuje drogę niczym Chrystus, a kotwica świadczy o nadziei zmartwychwstania – tak wygląda w istocie wewnętrzny pejzaż chorego artysty smagającego bólem²². Najtrudniejszym dla Friedricha okazał się rok 1824²³. Gorzkie chwile narastającego cierpienia sprawiły, że artysta coraz bardziej zamykał się w sobie. Dolegliwości neurologiczne (ataki apopleksji, postępujący paraliż) powodowały niebotyczny ból uniemożliwiający pracę i myślenie. W owych momentach malarz sięgał po temat szczególnie bliski nastrojowi smutku: cmentarzyska ciche i opuszczone. Powstały wówczas wybitne dzieła: „Wejście na cmentarz” (1825), „Cmentarz w śniegu” (1826) i wiele innych szkiców o tematyce funeralnej. W dziele pt. „Cmentarz w śniegu” Caspar David odwraca perspektywę, każąc skupić się nie na glebie cmentarnej, nie na nagrobkach, lecz na bramie okolonej bezlistnym krzewem. Niebo ma barwę ciężkiej stali. Całość daje wrażenie snu, letargu i zimnej pustki. Artysta pragnął zakomunikować bliskim, iż spodziewa się odejść na zawsze. Inny, bardziej bezpośredni sposób porozumiewania się z otoczeniem był dla niego nazbyt bolesny i trudny.

Metafory śmierci pojawiały się w wielu jego koncepcjach malarzkich. Na płótnie pt. „Drzewo kruków” widzimy czarne konary drzew, poskręcane od braku wody. Martwota to słowo, które najlepiej opisuje mroczny klimat obrazu.

Obsesje artysty dały o sobie znać podczas kuracji w Cieplicach. Friedrich tworzy tam szkic w sepii pt. „Pejzaż z sową, trumną i grobem”. Oczy nocnego ptaka są nieproporcjonalnie wielkie, a cały pejzaż wydaje się „pustkowieciem szaleństwa”²⁴. Szkic przedstawia wyobrażenia artysty na temat własnego pochówku. Nawet te dzieła, których tematyka nie jest wprost związana z pogrzebem, obfitują w symbole kata-

²² Por. WOLF. *Caspar David Friedrich (1774-1840)*. s. 75. Był to rok wybuchu choroby. Zob. też: *Caspar David Friedrich*. <http://www.aart.online.fr/caspardavidfriedrich.htm> (17.05.2007).

²³ WOLF. *Caspar David Friedrich (1774-1840)*. s. 92.

²⁴ Sowa – w symbolice chrześcijańskiej oznacza świętych pustelników albo Chrystusa pogrążonego w nocnych cierpieniach, w Ogrodzie Oliwnym. Por. H. BIEDERMANN. *Słownik symboli*. Tłum. Jan Rubinowicz. Warszawa 2003 s. 346.

strofy: pojawiają się ptaki symbolizujące śmierć (sowy²⁵ i kruki²⁶), pajęczyny²⁷ (obrazujące przemijanie) zwiędłe liście, motyle²⁸, strone i nagie zbrocz²⁹. Wszystko wydaje się mówić, że życie stanowi jedynie oczekiwanie na ostatni akt. Artysta niejednokrotnie ucieka się do motywu wieczornej ciszy. Niektóre pejzaże np. „Wieczór nad Morzem Bałtyckim” (1823) czy „Statki w porcie wieczorem” (1827-1828) świadczą o skrajnej introwersji autora, samotności i poczuciu opuszczenia. Nastrój melancholi i odstręczał kolekcjonerów i krytyków, co spowodowało coraz bardziej zdecydowane zwrócenie się Friedricha w stronę wiary i religijności.

W fazie terminalnej Friedrich zamienił się w ruinę człowieka³⁰, płakał i bolał nad losem rodziny, którą skazywał na pewne ubóstwo. Jak pisał David d’Angers, Friedrich pozostanie w pamięci pokoleń jako twórca „pejzaży tragicznych” (*tragédie du paysage*)³¹.

Dzieło pt. „Mnich na brzegu morza” z przełomu lat 1809/1810 stanowi zapowiedź bolesnych doświadczeń. Skrywany w sercu smutek zostaje uzewnętrzniony w postaci wyalienowanego mnicha³². Obraz ten jest pośród innych pejzaży autora z Greifswaldu postrzegany jako najradzykalniejsza forma wyrażania nieskończoności³³. Heinrich

²⁵ Kruk – ptak zwiastujący chorobę, śmierć lub wojnę. W baśniach pełni często rolę zaklętych ludzi. *Tamże*. s. 169.

²⁶ Pajęczyna i wrzeciono symbolizują los, przeznaczenie oraz Księżyc. *Tamże*. s. 416.

²⁷ Motyle symbolizują dusze zmarłych, proces przemijania. Wizerunek motyla pojawia się na nagrobkach. *Tamże*. s. 224.

²⁸ Zob. na ten temat: G. EIMER. *Caspar David Friedrich. Auge und Landschaft. Zeugnisse im Bild und Wort*. Frankfurt am Main 1974 s. 29.

²⁹ Friedrich umierał na kiłę (niem. Hirnlues). Jego choroba była prawdopodobnie spowodowana niewiernością żony. Artysta żył w nieustannych podejrzeniach, miał wybuchy zazdrości graniczące ze stanem paranoidalnym.

³⁰ WOLF. *Caspar David Friedrich (1774-1840)*. s. 93.

³¹ „Kein empirischer Weg führt von uns zum Mönch. Folglich legt sich über das Bild die Aura des Ganz-Anderen”. W. HOFMAN. *Caspar David Friedrich – Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. München 2005 s. 57.

³² Por. H. SCHWEBEL. *Mystik der Landschaft bei Caspar David Friedrich*. <http://www.theomag.de/39/hs3.htm> (17.05.2007).

³³ Heinrich Wilhelm von Kleist (1777-1811) – dramaturg, autor nowel. Głównym tematem jego dzieł był konflikt między jednostką a społeczeństwem oraz między idea a rzeczywistością. Opisywał skrajne stany uczuciowe i nuanse życia duchowego.

Kleist³⁴ był urzeczony tym wyobrażeniem, nazywając je kwintesencją bezradności i osamotnienia³⁵. Komentatorzy twórczości Friedricha upatrują w tym obrazie dowód osobistego załamania, a nawet doszukują się śladów schizotypii. Caspara prześladowały wydarzenia z lat dzieciennych. Podczas zabawy na łodzie jego ukochany brat wpadł w przerębel i utonął. Artysta zachował w sercu przekonanie, iż w naturze tkwi siła destrukcyjna, niemożliwa do opanowania ludzkimi środkami³⁶.

Właściwa wykładnia tego obrazu znajduje się gdzieś pomiędzy oglądanym obiektem a sercem zaangażowanego odbiorcy. Kleist twierdzi, że sylwetka kapucyna na tle bezmiaru wód najlepiej ujmuje to, co zwykliśmy nazywać bólem istnienia³⁷. Badacze związani z psychoanalizą podkreślają, iż romantyczne pejzaże Friedricha w dużej mierze miały charakter terapeutyczny, pozwalały bowiem wydobyć zawartość podświadomości podczas snu na jawie i swobodnej gry wyobraźni, by w konsekwencji doprowadzić do transformacji lęków oraz oswojenia depresji³⁸. Niektórzy badacze dostrzegają u Friedricha głęboko zakorzenione pragnienie zjednoczenia z tym co pierwotne, bo matczyne, wywołujące ambiwalentne skojarzenia zarówno z życiem, jak i ze śmiercią. Młodzieńcze próby samobójcze tylko potwierdzają tego typu intuicje³⁹.

Theodor Körner dostrzega ambiwalencję Friedricha wobec zagadnienia i doświadczenia śmierci⁴⁰, pisząc liryczną interpretację dzieła

³⁴ Pełny cytat w: E. GATTIG. *Die Sichtbarkeit des Unbewußten. Psychoanalytische Anmerkungen zur Wirkung des Kunstwerkes*. W: *Caspar David Friedrich – Deutungen im Dialog*. s. 41-42.

³⁵ Por. HOFMANN. *Caspar David Friedrich – Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. s. 57.

³⁶ Por. H. KLEIST. *Erfindungen vor Friedrichs Seelandschaft*. W: *Werke und Briefe*. Berlin – Weimar 1984 s. 502.

³⁷ Caspar David od 1799 r. cierpiał na powracającą depresję. Zob. więcej na ten temat: C. SPITZERL, B. DAHLENBURG, H. J. FREYBERGE. *Rezidivierende depressive Störung bei Caspar David Friedrich. Ein pathographischer Versuch mittels operationalisierter Diagnostik*. „Fortschritt Neurol Psychiatr” 74:2006 s. 392-399.

³⁸ Zob. W. LANGE-EICHBAUM, W. KURTH. *Genie und Irrsinn*. Bd. 3: *Die Maler und Bildhauer*. München 1986 s. 61.

³⁹ Na temat ambiwalencji osób z temperamentem melancholicznym, zob. Hofmann. *Caspar David Friedrich – Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. s. 60 n.

⁴⁰ Zob. EIMER. *Caspar David Friedrich – Aule und Landschaft*. s. 131-132.

na płótnie pt. „Opactwo w dębowym lesie” (1809)⁴¹. Śmierć staje się tutaj niespodziewanym źródłem łaski, a kondukt żałobników wkracza w dziedzinę nadziemskiej harmonii. Zupełnie inaczej na tematy funeralne w malarstwie Friedricha wypowiada się Johanna Schopenhauer. Eseistka pisze tak o płótnie „Cmentarz klasztorny w śniegu” (1817/1819): „Cóż za portret śmierci w owym pejzażu! Jakże jest przerażający, pozbawiony wszelkiej nadziei, zgasła wieczysta gwiazda miłości”⁴².

O grozie śmierci mówi dzieło z roku 1825 pt. „Wejście na cmentarz”. Scena przedstawia rodziców pogrążonych w smutku nad świeżym grobem swego dziecka. Jest ciemna noc, a łopata porzucona przez grabarza tkwi jeszcze w ziemi. Nad grobem widać urny z prochami przodków. Próżno szukać księżycowego światła. Wszystkie kształty wyłaniające się z obrazu wydają się być zjawami, majakami. Jakby noc miała być wieczna.

Friedrich przejął motyw marności istnienia z poezji późnego baroku. Ilustracji tej idei z głębi własnej psyche służyły szkice, np. rysunek pt. „Szkielet w jaskini z naciekami wapiennymi” (1826)⁴³. Wnętrza jaskiń mają ambiwalentną wymowę, bowiem tchną tajemnicą zawartą w ciemnej czeluści, wilgotnej i nieprzyjemnej, z drugiej zaś strony zapraszają do schronienia się w ich wnętrzu, bezpiecznym i niedostępnym.

5. ELEGIJNE CHRZEŚCIJAŃSTWO CZYLI ETOS RUIN

Caspar David Friedrich podzielał romantyczną tęsknotę za utraconym rajem przeszłości. W jego świadomości dominowało wyobrażenie przemijania etosu chrześcijańskiego, żywego w wiekach średnich⁴⁴. Wnoszone wówczas gotyckie katedry dziś nierzadko przypominają

⁴¹ Cyt. za: EIMER. *Caspar David Friedrich – Aule und Landschaft*. s. 135 („Welch ein Bild des Todes ist diese Landschaft! Wie schauerlich, wie hoffnungsleer ohne den ewigen Stern der Liebe, der oben blinket” – tłum. J. S.).

⁴² Zob. *Caspar David Friedrich. Kunst um 1800* (Höhlen).

⁴³ O takim podejściu świadczy przedstawienie nienaruszonej katedry miśnieńskiej w formie ruin wbrew rzeczywistości stanowi.

⁴⁴ „Dadurch wird die gesamte Natur – Höhle, Fels und Bäume – in den Memento-Gedanken einbezogen: sie ist als Andachtsbezirk zu verstehen”. *Tamże*. s. 54.

smętne rudymenta historii. Ruiny obecne na wielu malowidłach i w szkicach Caspara Davida wyrażają przywiązanie do teocentrycznej epoki, która przecież umarła wraz z zachodnią metafizyką. Friedrich wykazywał szczególną predylekcję do historyzmu: wśród programowych motywów umieścił megality, cmentarze, ruiny kościołów, pomniki, źródelka, tablice pamiątkowe i obeliska. Schemat przestrzenny tego typu przedstawień nawiązywał do rycin osiemnastowiecznych. Widok pamiątek z zamierzchłych czasów wpisywał się w melancholijny krajobraz, w którym natura splata się z dziełami ludzkich rąk⁴⁵. Wszystko wydaje się wspólnie opiewać przeszłość i lament drzew w ciemnych zagajnikach i ponure mury świadków historii: krwawych bitew i zgonów wielkich ludzi (Por. „Grobowce poległych za wolność” 1812, grobowiec von Huttena 1824). Naturalne zagłębienia w skalnych ścianach stanowią u Friedricha synonim grobów, a wysokie wzniesienia odzwierciedlają wertykalny i monumentalny charakter przesłania. Cmentarze w wizjach Caspara Friedricha łączą przeszłość z terażniejszością, ale co ważniejsze, mogą być rozumiane jako przedświecie zaświatów. Nagie drzewa, zwłaszcza dęby symbolizują pogańskie zwyczaje inkulturowane przez chrześcijaństwo. „Opactwo w dąbrowie” to dzieło na wiele sposobów antynomiczne: paradoks wyraża się w skupieniu dwóch odmiennych elementów: ciszy i pełni wyrazu (pojęcie M. Prousta – *plénitude du silence*), wizji gockiej i stylu chrześcijańskiego⁴⁶.

W odróżnieniu od płócien osiemnastowiecznych Friedrich zrywa z koncepcją niezaangażowanego widza na rzecz dramatyzacji oglądu sztuki. Dzięki sposobowi ujęcia planu, obrazy wkraczają w wewnętrzne życie konesera. Elegie pisane pędzlem adresowane są do tej części duszy, w której pamięć przechowuje świat skazany na zagładę. Artysta podzielał pogląd Friedricha Schlegla,⁴⁷ który w pesymistycznych barwach widział przyszłość religii. Jej zewnętrzne formy prześcigną

⁴⁵ Por. HOFMANN. *Caspar David Friedrich – Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. s. 61.

⁴⁶ Friedrich Schlegel (1772-1829) – estetyk, filozof kultury, literaturoznawca i pisarz. Był jednym z teoretyków niemieckiego Romantyzmu.

⁴⁷ „Er malte also nicht nur Kirchen- und Klosterruinen, sondern stilisierte intakte gotische Sakralbauten zu erfüllten Heilserwartungen. Indem er sie aus dem Diesseits in einen visionären, ubetretbaren Raum versetzte, machte er sie zu funktionslosen Gegenbildern der realen Kirchenbauten, zu Sinnbildern der Makellosigkeit”. HOFMANN. *Caspar David Friedrich – Naturwirklichkeit und Kunstwahrheit*. s. 66.

kultywowanie prawdy, dobra i piękna – powiadali wówczas profeci – defetyści. Instytucja Kościoła straci swój autorytet i stanie się cieniem dawnego olbrzyma. Friedrich pragnął zatem stworzyć religii możliwość przetrwania w formie wyabstrahowanej poprzez jej swoistą mumifikację⁴⁸. Arcydzieła malarza z Greifswaldu można uznać za rodzaj paraboli, która ukazuje idealną wizję religii („erneute, makellose Glaubensform”⁴⁹).

Ruiny nie są obiektami realnymi, elementami pleneru. Friedrich tworzy je w swej wyobraźni i przenosi na płótno, podobnie jak czynili to mistrzowie renesansu, zakochani w antyku i klasycyści chcący wskrzесиć starożytną sztukę. Gotyckie ruiny nie przywołują wzorem stylu *empire*⁵⁰ ideałów humanizmu, lecz kierują uwagę ku eschatonowi. Friedrich niestrudzenie przypomina człowiekowi jego nieubłagane *memento mori*.

Zakończenie

Przedłożone w powyższym artykule partie akapitów stanowią tematyzację twórczego dojrzewania C. D. Friedricha. Cykl życiowy, przemiany i efekt przemijalności odcisnęły piętno na palcu artysty. Ruch ten obserwujemy nade wszystko w kompozycjach, których głównym motywem są obłoki czy wybrzeża, także rytm dnia i nocy albo zmierzchanie. Inspiracje te wynikają z dojmującej tęsknoty za mistycznym zjednoczeniem (*unio mystica*), z nieustannej pogoni za światłem prawdziwym, miłością absolutną zatopioną w Bogu. W światłości wyraziło się nade wszystko to, co nazwiemy nieświadomością, czystością, życiem i wolnością. Z czasem doświadczenia te przerodziły się w poznawczą perspektywę naznaczoną panteizmem i pietyzmem. Byt, sacrum i to co konkretne określają spektrum pytań artysty podszytych pietystyczną duchowością. Nie odnajdując odpowiedzi, Friedrich podąża za tym co nieokreślone, dalekie, nienazwane, nieuchwytnie i niepojęte. Pomimo wszelkich wysiłków jedność doskonała i prawda

⁴⁸ Caspar David Friedrich (1774-1840) – *Kunst um 1800*. s. 62.

⁴⁹ F. WINZER. *Słownik Sztuk Pięknych*. Tłum. J. Kumaniecka. Katowice 2000 s. 6-62.

⁵⁰ Styl *empire* przyjął elementy greckiego i rzymskiego antyku. Powstał we Francji, w okresie panowania Napoléona Bonaparte. *Tamże*. s. 61-62.

pozostają nieosiągalne. Tę dążność ponad siły uzmysławia nam ciemność pejzaży, tematyka wieczoru, nocy i pustki. Nie mniej u kresu życia Friedrich odnajduje zadziwiającą jedność przeciwieństw. Ciemna strona historii zawiera także elementy nadziei obok symptomów katastrofy. Pomimo to dualizm światła i ciemności musi pozostać nie naruszony. Jest on warunkiem stawania się, przemijania i dialektyki.

Caspar David Friedrich był artystą owładniętym ideą dzieła kompletnego. Pragnął on stworzyć syntezę antynomii, by umożliwić estetyczną drogę do absolutu. Jego dzieła odnoszą się do tego, co totalne, całościowe, zawierające syntezę i otwarte na horyzont nieskończoności. W ujęciu Friedricha rzeczywistość kosmiczna mieści w sobie grozę i piękno istnienia, celebrytuje życie i wieści śmierć wszelkiej rzeczy. Światło i ciemność tworzą wizję skoncentrowaną na tajemnicy wszechświata spowitej ciszą i milczeniem. Twarze zwrócone w dal przed siebie kontemplują chwilę, w której wieczność spleta się z doczesnością. Pesymizm autora, jego cierpienia spotykają się z nadzieją i chrześcijańskim oczekiwaniem na przemianę świata. Nawet w smutnym pejzażu można odnaleźć egzystencjalny dystans, melancholijny humor i wewnętrzny spokój. Caspar David żył na dwu poziomach: chłonał życie i wielił naturę, angażował się w sprawy narodu, ale też bywał w innym, obcym świecie, gdzie odosobnienie i pustka przywołują Boga. Chrześcijaństwo Friedricha dotykał smutek określający wewnątrz stan artysty naznaczony chorobą i osobistym dramatem. Martwota struktur religijnych kierowała jego myśli ku niewyczerpanym źródłom ducha, objąwszy w pierw doświadczenie piękna. Friedrich tworzy swoisty poemat światła i ciemności, przekraczając osamotnienie i ciszę, które na płótnach mistrza przemieniają się w doznanie metafizycznej pełni. W kręgach artystycznych odzwierciedlenie stanu emocjonalnego i duchowego było w dobie niemieckiego romantyzmu zabiegiem programowym. Tak jak inni, Caspar David Friedrich ujawniał za pomocą płótna, pędzla i barwy swój jakże osobisty rys abwilencji wykraczający jednak poza artystyczny solipsyzm. Jakby na zasadzie *simulacrum* świat utkany ze światła i ciemności objawia pragnienia artysty, których fundamentalną definicją jest więź z Bogiem w wiecznej terażniejszości. Owa tęsknota znajduje na płótnach mistrza mistycznie nacechowane odbicie pełne refleksów: pan-teistycznej pełni, romantycznego historyzmu czy nawet katastrofizmu i gotyckiej liryki.

DIE MYSTISCHE SYMBOLIK DES LICHTES
UND DER FINSTERNIS IN DER MALEREI
VON CASPAR DAVID FRIEDRICH

Z u s a m m e n f a s s u n g

In der Kunst der Romantik ist die Natur mit ihren Mysterien zentraler Gegenstand der Selbstfindung. Besonders erkennbar ist dies in den Landschafts- und den Naturbildern, die sakrale Elemente beinhalten Caspar David Friedrichs sichtbar. Denn nur der Künstler ist imstande durch sein schöpferisches Werk den Weg der Unendlichkeit und somit den Weg zu Gott zu offenbaren. Als tiefgläubiger Mensch sieht Caspar David Friedrich seine künstlerische Fähigkeit vor allem in der Kategorie Gott zu dienen. Insofern hat in seinen Bildern jedes Element nicht nur eine plurivalente, sondern vor allem eine tiefe zur Epiphanie führende Bedeutung. Diese wiederum kommt hauptsächlich im mystisch-symbolischen Wechselspiel von Licht und Dunkel in Friedrichs Werk zum Vorschein, das zugleich eine Analogie seines persönlichen Lebenszykluses und seiner Suche nach Gott bildet.

Thum. Karin Wawrzynek

Słowa kluczowe: malarstwo, światło i ciemność, romantyzm,
sztuka niemiecka

Key words: Painting, Light and Darkness, Romanticism, German art