

# Wiesław Trzeciakowski

---

## Życie wewnętrzne obrazów Caspara D. Friedricha

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (36), 157-164

---

1995

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Anioł mówi: „My uprosiliśmy Boga,/ By cię oddał w ręce wroga./ Samotność mędrców mistrzyni.” Narodziny Konrada z pisma okazują się karą, którą musi on w samotności odpokutować. Jeśli pozbędzie się pychy, Bóg powierzy mu moc i zadania mesjasza.

Postawa Konrada kolejny raz dowodzi, że jednostki rozdarte pomiędzy dwoma kulturami — mówioną i pisaną, przeciwstawiają się ostatecznie oralności. Wallenrod przeklina narodową tradycję, Konrad wyzywa Boga, narratorowi *Switezi* akt poznania, właściwy kulturze mówionej, wydaje się tylko złudzeniem. Bez pomocy Boga żaden z nich nie przeobrazi się w „człowieka przyszłości”.

Przyjście owego człowieka zapowiada w *Widzeniu* ksiądz Piotr. Przewiduje on przybycie mesjasza, „namiestnika wolności na ziemi”. W człowieku tym połączą się dwa czynniki siłotwórcze wskazane przez A. Witkowską — rola wzorca osobowego i zdolność do korzystania z duchowych źródeł energii. „Trzy końce świata drżą, gdy on woła;/ I słyszę z nicba głosy jak gromy” (sc. V w. 75–6). Połączą się te dwa czynniki w czynie tożsamym ze słowem mówionym. Idea czynu to synteza wszystkich wartości wyznawanych przez „człowieka przyszłości”.

Wierząc w moc słowa, Mickiewicz w wykładzie z 27 VI 1843 r. ogłosił: „Tak, Panowie, wielka walka między trzema legendarnymi braćmi, między Rusem, Lechem i Czechem, jest moralnie skończona; wszyscy trzej pomarli!”.

*Mikołaj Sokołowski*

## Życie wewnętrzne obrazów Caspara D. Friedricha

Wczesne dzieła Friedricha, powstałe w latach 1799–1806 obejmują rysunki piórką, ołówkiem i kredą, malarstwo sepio-we i akwarele. Oddają charakter krajobrazu, nastrojowość i urok dzikich skał Rugii, urwisk albo mówią o spokojnym pejzażu okolic Greifswaldu i Neubrandenburga. Niektóre prace przedstawiają pojedyncze motywy krajobrazowe, które Friedrich wykorzystywał w późniejszych pracach. Pewność i niezależność artystyczną zyskał malarz podczas pobytu na Rugii w latach 1801–1802. Przestrzeń, dale, kolorystyka ciemnych — borych i szarych (popiel) elementów przyrody, to

duchowe krajobrazy artysty.

Niebawem pojawią się kościoły–ruiny w stylu gotyckim, tworzące z krajobrazem dziwne i refleksyjne zestawienia, ukazujące potęgę natury i wszechobecność śmierci. Te refleksje znajdują zresztą wiele postaci: grobowce, krzyże, bramy cmentarne, cmentarze.

Pobyt Friedricha na Rugii w 1806 roku miał szczególne znaczenie w rozwoju jego malarstwa. Wówczas właśnie usiłował zgłębić i oddać środkami malarskimi fenomeny atmosferyczne i momenty pojawiania się światła, a także znikania. Friedrich operuje już świadomie symboliką światła. Od Rungego przejął znaczenie barw: trzy czyste pośrednie kolory, między absolutnymi kolorami, jakimi są biel i czern. Biel to światło, Bóg, dzień, narodzenie, nadzieja. Czern to ciemność, zło, szatan, świat materii, bezsilność i rozpacz. Celem sztuki stało się więc – dla Friedricha – ukazywanie natury w jej duchowym stanie i istocie. Prawem artysty jest jego uczuciowość, wyraz wrażliwości pozwalającej wnikać w głębinę przyrody, odbierać sygnały niedostępne dla innych ludzi.

Na rycinie *Kobieta z pajęczą siecią między nagimi drzewami*, oprócz wspomnianych wcześniej elementów, widać znak często obecny w twórczości malarza: dwoistość. Dwa nagie drzewa połączone siecią pająka. Wokół kobiety śmierć jest obecna nawet pod postacią roślinności: ostów i chwastów. To także symbolika zła, podobnie jak pająk. Kobieta to Ewa w ziemskim raju.

Dwa nagie drzewa symbolizują dualizm dobra i zła, widoczny niemal powszechnie na obrazach Friedricha. Dwie kobiety, dwaj mężczyźni, morze i ląd, przedmioty wyrażające ideę dwoistości i androgynii. Żeby uzasadnić pogląd, iż w malarstwie Friedricha chodzi o dualizm, typowy dla gnostycyzmu, a zwłaszcza jego manichejskiej odmiany, kilka słów o Rungem, który miał niemały wpływ ideowy na twórczość Friedricha.

Runge, zaprzyjaźniony z Tieckiem i Novalisem, interesował się gnostycką teorią Jakuba Boehme, którego poglądy odkryto pod koniec XVIII wieku. Ten barokowy myśliciel ze Zgorzelca, szewc–mystyk, autor słynnej *Aurory*, cieszył się niebywałym zainteresowaniem wśród wybitnych postaci wczesnego niemieckiego romantyzmu. Od Novalisa, także zafascynowanego gnozą i gnostycyzmem religijnym, Runge nauczył się widzieć w najmniejszej części przyrody mistyczne przesłania tak dalece, że zaczął pojmować swoje obrazy jako konkre-

tyzacje rytmu kosmicznego. Obraz stawał się symbolem wiecznego rytmu wszechświata.<sup>1</sup>

Na czym opiera się ów wieczysty rytm kosmosu? Na dualizmie: życie–śmierć, dzień–noc, światło–ciemność, biel–czerni, kobieta–mężczyzna, Bóg–szatan, dobro–zło. Antynomie romantyczne biorą się ze świadomości przeciwieństw, napięć powodujących ruch, przemianę. W klasycznym dualizmie antynomie mają charakter absolutny, wywodzą się z przekonania, że dobro i zło są odwiecznymi, autonomicznymi zasadami kosmosu. Taki dualizm zawiera światopogląd manichejski, uznający wszelką cielesność za dzieło stwórcze szatana, złego demiurga, księcia ciemności; światopogląd, który mieści się w gnostycyzmie, a swe wyobrażenia zaczerpnął z dualizmu religijnego starożytnej Persji (mazdeizm) i Indii, a także z chrześcijaństwa, choć w istocie z chrześcijaństwem nie ma żadnego związku.

Dla Rungego, a także Friedricha, pośrednimi kolorami między bielą i czernią, były: błękit, czerwień i żółć.

Przeciwieństwa w naturze mają charakter paradoksalny, to znaczą ku sobie, a jednocześnie są nie do pogodzenia. Niektóre odmiany gnostycyzmu mówią o ostatecznej syntezie, w której rozplynie się zło. W Absolucie–Bogu wszystko znów stanie się jednością, na podobieństwo Boga.

Na rycinie *Chłopiec śpiący na grobie* artysta przedstawił niewielkie wzniesienie grobu, porośnięte dziką roślinnością, krzyż z wianuszkiem kwiatków, chłopca śpiącego na grobie jak na poduszce, a nad głową chłopca – motyla. Najważniejszy jest właśnie ten motyl – symbol chwili, krótkotrwałości istnienia na tle bezmiaru śmierci, nicości.

Obrazy *Poranek*, *Południe*, *Popołudnie* i *Wieczór* to studia zmieniającego się dnia. Dla malarza to przede wszystkim kwestia światła i odcieni barw. Sam temat należy do popularnych tematów krajobrazowych klasycyzmu: pory dnia, pory roku. Jego realizację widać na płótnach Claude'a Gellée (1600–1682) czy Antoine'a Watteau (1684–1721). Pory dnia Friedricha znamionuje łagodna atmosfera barw, przestrzeń kształtowana łagodnymi liniami. Sytuacja zmienia się w porach roku: *Jesień* przedstawia groźny górski pejzaż z dwoj-

---

<sup>1</sup> Ph. O. Runge [hasło w:] *Encyklopedia romantyzmu*, przeł. H. Kęszycka, Warszawa 1992, s. 122–123.

giem podróży (kobieta i mężczyzna). Po prawej stronie oglądającego stoi pomnik z rzeźbą. Widoczne są zabudowania miasteczka położonego w kotlinie. Przede wszystkim widoczny jest kościół. W górze dwa ptaki szybujące majestatycznie, ze spokojem wieczności.

*Zima* jest natomiast ukazana pod postacią ruiny gotyckiego kościoła, obok którego stoi umarłe drzewo. W przestrzeni obrazu panuje smutek i śmierć. Na obrazie *Grób Huna w śniegu* malarz pokazał zdumiewające „życie grobu”. Między trzema drzewami, na wzgórzu, widać kilka głazów megalitów. To grób Huna, echo dawnych czasów. Śmierć trwa dłużej niż życie. Grób trwa, i właśnie oznacza „życie”. Inny obraz, *Grób Hunów nad morzem*, ma podobny sens, wyraża zadumą nad czasem, nad przemijaniem, a zarazem nad historią.

Krzyże (*Tetschener Altar, Kreuz im Gebirge*) są zwykle umieszczone na wysokich wzniesieniach, na skalach, w taki sposób, aby sugerowały wysiłek ducha i połączenie Ziemi z Niebem. Wokół krzyży czasem znajdują się zielone górskie jodły, symbole duchowe – pobożności, cnoty, wierności i wieczności. Jodły stoją jak apostołowie, wpatrzeni w Chrystusa. Żeglują ku wieczności. Jodła jest zarazem symbolem androgynicznym. Drzewo żeńskie o kształcie fallicznym i falliczne szyszki zastępowały palmę jako symbol seksualny w klimacie umiarkowanym. Jodła posiada dwuznaczną symbolikę: z jednej strony oznacza cnotę, z drugiej seksualność, raz wyraża pychę, to znów skromność i pobożność. Raz Chrystusa, to znów Dionizosa. Kojarżona bywa także z drzewem melancholii.<sup>2</sup>

Tęcza, przecinająca brązowo-szary krajobraz górski: dwa krzewy, między którymi umieszczony został złom skalny i podróżnik, to treść dosłowna dzieła *Krajobraz górski z tęczą*. Tęcza to symbol boskiej obecności, przymierza, mostu miłości. Wyraża spokój ducha po przebytych trudach i burzy. Tęcza to także odpowiednik tęczy wód podziemnych, symetryczne odbicie tęczy na niebie, wyobrażające Jajo świata, kosmos – porządek.

*Mnich nad morzem* należy do najbardziej znanych obrazów Friedricha, znanych, lecz właściwie mało kto zdaje sobie sprawę z prawdziwego znaczenia tego niezwykłego dzieła. Na tle olbrzymiej płaszczyzny nieba i morza, stoi na brzegu mała postać mnicha. Już

<sup>2</sup> Por. Wł. Kopański *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 132.

współcześni Friedrichowi różnie interpretowali ten obraz, m. in. jako iskrę ducha, płomyk światła (mnich) naprzeciw bezkresnej natury i śmierci. Mnich wydał się tym interpretatorom (wśród nich był von Kleist) kimś żałośnie maleńkim, osamotnionym, wpatrzonym w nieskończoność, wyobrażonej przez morze i przestrzeń, nieba.

Morze to wieloznaczny symbol, i symbol odwieczny. Oznacza początek życia, ale i śmierć, ciemne głębiny, ponadto ruch i wieczność. Może wyrażać podświadomość, namiętności (porównania ze sztormem), wyzwolone żywioły natury. Bywa alegorią ludzkiego losu.

Obraz posiada niezwykłą i przejmującą kolorystykę: od ciemnej zieleni morza, przez turkus, pastele, aż po błękit. Barwy są bardzo intensywne, wyraziste, porywające. To zestawienie: mnich – przyroda, ma zapewne przede wszystkim religijny sens i wyraża wewnętrzne dyskusje artysty. Zanim opowiemy o jego prawdziwym znaczeniu, zajmiemy się symboliką „bramy”, bardzo znaczącą i często obecną w twórczości malarza.

*Cmentarz przykościelny, Grób Kügelgena, Cmentarz przykryty śniegiem, Wejście na cmentarz* to najbardziej znane przykłady obrazów z „bramą”. Symbolika bramy zgodna jest z symboliką drzwi i oznacza przejście z jednego stanu w drugi. Brama to stan między śmiercią i życiem, dobrem i złem. Dla Żydów brama to emblemat wygnania Adama i Ewy z raju. Ludy Bliskiego Wschodu wyobrażały sobie istnienie, prócz bram do niebios, także bram do świata podziemnego, ukrytych w rozpadlinach i pieczarach. Znany jest napis, jaki umieścił Dante nad drzwiami do Piekieł: „Ty, który wchodzisz, żegnaj się z nadzieją” (*Boska Komedia*, Ks. III, 9–10, przekł. E. Porębowicza). Także Ewangelie mówią o bramach piekielnych, które nie przemogą opoki, na jakiej Chrystus zbuduje swój Kościół.

Brama to znak graniczny, przejście, wejście, wyjście. Wyraża tajemniczą przemianę życia w śmierć, albo odwrotnie. Brama to wyzwolenie (wyjście) z ciała, z fizycznej udręki ducha, którego istotą jest wolność. On, malarz, stał przed bramą i malował z tęsknoty za światem, który poznaje się dopiero po śmierci. Te bramy i ich sens bardzo odpowiadają atmosferze i tęsknocie za śmiercią, zawartej w *Hymnach do Nocy* Novalisa. Friedrich dotyka bramy, widzi ją, jest tak blisko tamtego świata, ale zawsze będzie przed nią stał, aż nadejdzie śmierć i nastąpi wtajemniczenie.

Niemal regułą malarstwa Friedricha jest ukazywanie postaci ludzkich

parami. Nie tylko zresztą ludzi. Mówiliśmy już o dwóch ptakach, a inną parą ptaków są łabędzie na obrazie *Łabędzie w sitowiu*. Wymieńmy obrazy z ludźmi: *Na żaglowcu*, *Dwaj mężczyźni w poświacie księżycy*, *Port nocą*, *Dwaj mężczyźni nad morzem o wschodzie księżycy*, *Wizja chrześcijańskiego kościoła*. Interesującym przykładem jest *Wschód księżycy nad morzem*, gdzie występują dwie pary, oddalone od siebie, wpatrzone w dal morską. Bliżej morza — dwaj mężczyźni, za nimi, trochę dalej — dwie kobiety. Wspomnieliśmy już, że ta podwójność nie jest dziełem przypadku, podobnie jak inne znaki na obrazach Friedricha. Wyraża bowiem dualizm natury ludzkiej i rytm kosmosu: wschód i zachód, biel i czerń, światło i ciemność, wreszcie — dobro i zło. Dwójka oznaczała u pitagorejczyków zasadę przeciwieństw. Koncepcja dualizmu znajdowała u nich wyraz w idei duszy i ciała, a u gnostyków syzygia była zasadą dobra i zła, symbolem dualizmu: Bóg — szatan. Friedrich wyraźnie odnosi tę podwójność do dwoistości człowieka, powodu dla którego wyrывa się on do świata, skąd pochodzi jego duchowa istota. Melancholijne wpatrywanie się w bezmiar morza to nic innego jak pęd ducha lecącego w lepszy świat, wolny od ciężarów i zła ziemi. Dwoistość oznacza też dwupłciowość wszelkiej rzeczy, także człowieka. Problem „złego świata” to trudny problem dla malarza uroków natury. Krajobrazy Friedricha nie są pejzażami tworzonymi z myślą o naturalnym pięknie przyrody. Skąpy sygnalizują grozę, podobnie jak morze, miejsce niepewne i nieprzewidywalne. Ciemne chmury to także znak, że lepiej uciekać. Bramy cementarne również nie są przyjemnym miejscem. Friedrich ukazuje jednak krajobraz tak, aby poprzez jego elementy i kolorystykę sugerować, o jakim świecie mowa. Bez wątpienia mówi się na tych obrazach o dramacie człowieka szukającego światła, prawdy, Boga. Pokazany świat zamknięty, materialny, gdzie wszechwładna jest śmierć, to codzienność duszy, która wyrывa się ku wyżynom i ku nieskończoności. Widać tu zjawisko określane słowem „transcendencja”. W świecie zamkniętym ustawia Friedrich znaki nadziei: kotwica na obrazie *Wieczór nad Bałtykiem* lub *Trumna nad otwartym grobem*. Krzyż jest także znakiem nadziei i wybawienia. Kotwica ma różne znaczenia: pewność, bezpieczeństwo, nadzieja, wierność, androgynia. W wolnomularstwie oznacza nadzieję, raj, pokój. Na obrazie *Wieczór nad Bałtykiem* kotwica wygląda tak, jakby została wyrzucona z głębin morskich na brzeg, jako przesłanie.

Krzyż natomiast, pojawiający się jako znak wyjątkowo samotny, na granicy Ziemi i Nieba, jest znakiem sakralizacji przestrzeni i czasu, uświęca świat, a czyni to przez swą obecność. Podobną rolę pełnią kościoły u Friedricha, na ogół gotyckie. Jednak z kościołami u tego malarza rzecz wcale nie jest prosta. Z jednej strony pojawiają się ruiny kościołów — z drugiej istnieje nader zagadkowy obraz *Wizja chrześcijańskiego Kościoła*, odnoszący się wyraźnie do przyszłości: samo słowo „wizja” jest na to dowodem. Na tym właśnie płótnie widać, gdy patrzymy od dołu, dwie postaci ludzkie z podniesionymi rękami, na tle obłoków mgły, z której, jak z fundamentów, wylania się sylwetka Katedry, najpierw ciemna, potem coraz jaśniejsza, jak światło wylaniające się z mroku, jak wschód światła. Istotą obrazu jest tajemniczy nastrój i atmosfera nadchodzenia czegoś ważnego. Natomiast te dwie postaci, to dwaj mężczyźni w starożytnych szatach, z wieńcami na głowach, którzy tańczą lub po prostu cieszą się, patrząc na wschodzącą Katedrę. Na pewno nie są kapłanami chrześcijańskimi ani żydowskimi. Wyglądają na pogan. Tytuł dzieła brzmi jednak: *Wizja chrześcijańskiego Kościoła*. Zagadka obrazu będzie rozwiązana, jeżeli uznamy, że chodzi tutaj o wizję nowego chrześcijańskiego Kościoła, o nową epokę chrześcijaństwa. Chyba mają z tym związek ruiny kościołów na innych obrazach. Nie chodzi w nich o opiewanie piękna ruin, w żadnym wypadku! Ruiny i grobowce pełnią u Friedricha rolę refleksyjną, a nie estetyczną. *Wizja chrześcijańskiego Kościoła* nasuwa myśl o koncepcji Kościoła mistycznego, nieinstytucjonalnego, zgodnie ze średniowiecznymi zapowiedziami nadejścia epoki Ducha Św., głoszonej przez Jakuba de Fiore, żyjącego na przełomie XII i XIII wieku. Jego koncepcja trzech epok: Ojca, Syna i Ducha Św., wzniesła nastroje mistyczne w XIII wieku, potem — pomieszana z gnostycyzmem (głównie Boehme i Swedenborg) — ujawniła się w epoce romantyzmu i wreszcie u schyłku XIX wieku, w modernizmie.

Surowość obrazu i jego mistyczna siła łączą się symetrycznie z życiem Friedricha. Przypomnijmy tę surowość pracowni artysty, znaną z obrazu *Caspar David Friedrich w swojej pracowni* Georga Kerstinga. Jedno drewniane krzesło, jeden stół z przyborami, sztaluga. Nic więcej. Surowość przypominająca średniowiecznych fratricelli, czyli spirytualów (odłam franciszkanów zebrzących, o ostrej regule). Ich poglądy były pokrewne beginkom i begardom oraz innym sektom ma-



nichejskim, dlatego uznano ich za heretyków, a w dodatku nauczali, że prawdziwym Kościołem Chrystusa jest Kościół ludzi ubogich, a kapłanami Chrystusa – fraticelli, mnisi. Czy takim fraticellim jest także ów tajemniczy mnich z obrazu *Mnich nad brzegiem morza*? Myślę, że ma on również związek z *Wizją chrześcijańskiego Kościoła*, Kościoła przyszłości, o którym pisał Novalis, uważający siebie za objawiciela nowej religii, łączącej antyk, chrześcijaństwo i mistycyzm Indii. A za kogo uważał się Friedrich?

Sądzę, że to on właśnie stoi jako mnich nad brzegiem morza. Namalował siebie: stoi tam jak kapłan-pośrednik przed ogromnym ołtarzem Boga, gdyż morze i bezkres nieba, kolorystyka i świętość sytuacji wyraźnie sugerują, że to, na co patrzymy, to ołtarz, na którym nieskończoność dotyka skończoności, ujawnia się jako światło i piękno. Piękno dla Friedricha to właśnie obecność Bóstwa w naturze. Dlatego piękno pozostaje wciąż tajemnicą i świętością.

Szkic o zasadniczych ideach malarstwa Friedricha powstał jako skutek refleksji nad jego obrazami, jest także wynikiem studiów nad niemieckim romantyzmem. Patrząc na obrazy tego artysty trudno nie pytać o ich wewnętrzny sens i wzajemne powiązania. To, że są one szyfrem, „bramą”, jest oczywiste. Moglibyśmy powtórzyć za José Ortegą y Gassetem:

Życie jest bowiem w swej istocie czymś głęboko wewnętrznym, rzeczywistością istniejącą tylko dla samej siebie i dlatego może być oglądane jedynie od wewnątrz. Jeśli zmienimy optykę i z zewnątrz przejdziemy do środka, widok zmienia się całkowicie. Życie przestaje być ciągiem zdarzeń następujących po sobie, ale jawi się nam jako dramat, to znaczy pewne napięcie, proces dynamiczny, którego przebieg jest całkowicie czytelny.<sup>3</sup>

Wiesław Trzeciakowski

---

<sup>3</sup> J. Ortega y Gasset *Velazquez i Goya*, przeł. R. Kalicki, Warszawa 1993, s. 26.