

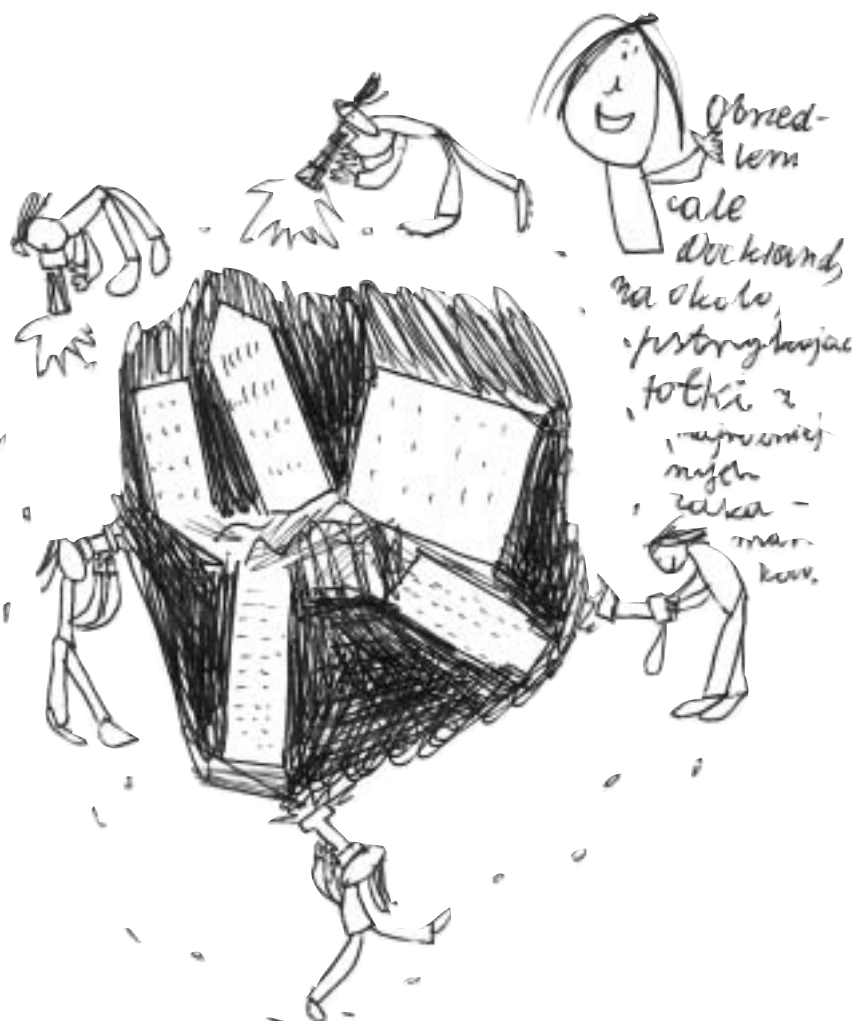
Odmianny *mimesis sacrum natury*. Ikonografia obrazów Caspara Davida Friedricha

I. Wstęp

Naśladowanie natury w malarstwie Caspara Davida Friedricha z jednej strony wpisuje się w nurt nowego, romantycznego spojrzenia na kształtowanie pejzażu. Można w pracach tego artysty znaleźć wiele cech charakterystycznych dla owego kształtowania świata przedstawianego – nastrojowość, tajemniczość, wykorzystanie rodzimego krajobrazu, odwołanie do koncepcji narodowościowych. Z drugiej zaś strony jego twórczość pozostaje zjawiskiem w pełni indywidualnym, naznaczonym głęboką religijnością artysty z Greifswaldu. Dlatego brak w nim sentymentalizmu¹ i afektowanych wzruszeń, a pełen jest mistycyzmu i metafizycznych doznań.

Dla Friedricha zatem natura nie jest pojmowana jedynie zmysłowo. Nie podlega wyłącznie estetycznej kontemplacji, naśladowaniu na poziomie materialnym, stała się natomiast mistycznym doznaniem², rozumianym właśnie jako doświadczenie religijne. Stanowi ona nowy obszar doznań sakralnych. Estetyka Friedricha stała się tak naprawdę protestancką etyką, dla której artysta stworzył nowy język symboliczny. Odwołując się do średniowiecznych koncepcji natury, dostrzegając w niej przejaw Boga. Nie tylko za sprawą kosmicznego uporządkowania, ładu i harmonii stworzonego świata – widział Go także w potęgze, wieczności, ogromie i ciągłym stwarzaniu się natury. Podobnie jak w estetyce szkoły w Chartres, założeniem Friedricha było więc nie tyle naśladowanie natury takiej, jaka została stworzona, ile jej możliwości dalszego stwarzania i przekształcania. *Mimesis* dla tego malarza to nie powielanie zmysłowych kształtów przyrody, ale wybieranie spośród nich fragmentów idealnych i konstruowanie z nich doskonałej formy. Tak więc jest to pejzaż kreacyjny, a nie mimetyczny. Podstawowa dla tego artykułu kategoria rozumiana jest wedle renesansowej koncepcji *natura naturans*, natury tworzącej, której proces przemian nie został zakończony. Takiej, która nie została stworzona w swym kształcie ostatecznym, a jedynie powołana do wiecznych przemian.

Jednakże filozofia pejzażu Friedricha to także wykorzystanie koncepcji przeciwstawnej do realizowania kreacyjnego obrazu doskonałości natury. Malarz z Greifswaldu wykorzystuje w swoich dziełach również mistyczny wykład romantycznej estetyki Schellinga, który głosi, że „[...] w wiernym odtworzeniu kształtów natury (...) ma objawić się jej wewnętrzna, duchowa istota”³. Dlatego też w odniesieniu do malarstwa Friedricha⁴ należy mówić o koncepcji *coincidentia oppositorum*. Ideę Mikołaja z Kuzy obserwujemy już na poziomie podstawowego i konstytutywnego dla całości twórczości założenia estetycznego, dotyczącego



Justyna Kościelna rysunek nr 1

¹ A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 26-27. O idei pejzażu sentymentalnego i odrzuceniu jej w koncepcji malarstwa Friedricha.

² Ibidem, s. 21.

³ Ibidem, s. 41-42.

⁴ W. Sobaszek, C.G. Carus na rozstaju dróg romantyzmu [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, pod red. Pawła Jasiewicza, Warszawa 1981, s. 315.

obrazowania natury. Z jednej strony jest to bowiem kreacyjny pejzaż, oparty na konstruowaniu elementów doskonałych. Z drugiej zaś – wierne naśladowanie formy rzeczywistej. Jednakże owa *concordia discors* wyrażona została w celu estetycznego kształtowania. Friedrich stawia bowiem przed sobą zadanie odnalezienia w naturze *sacrum*. Przejaw Boga widzi w idei doskonałości i dlatego konstruuje formy idealne. Albo w harmonii stworzenia, uznając rzeczywistość materialną za koronę stworzenia: dlatego naśladuje.

Bez względu na rodzaj narzędzia, celem pejzażu Friedricha jest odnalezienie w naturze *signum Dei*. Malarz jawi się tu jako odkrywca duchowości w materii i zarazem nauczyciel: „(...) mistyczną istotę rzeczy należało wykryć i przedstawić w pejzażu rzeczywistym”⁵, aby pokazać drogę do świętości. Dlatego też pejzaże greifswaldzkiego artysty głoszą sakralizację natury. Sferze panowania *profanum*, sferze ziemi, została przyporządkowana świętość. Jej naśladowanie to jedyna możliwość kontaktu z boskością. Znowu pojawia się koncepcja łączenia przeciwieństw w malarstwie Friedricha – to, co najbardziej ziemskie, stało się kwintesencją duchowości. Obcowanie z naturą prowadzi do doświadczeń religijnych. W *Ołtarzu decyryńskim* ukrzyżowanemu Chrystusowi towarzyszy jedynie natura, której symboliczną wykładnię przedstawił sam malarz. Promienie zachodzącego słońca to Bóg Ojciec, którego czasy stwarzania już odeszły. Wraz z ukrzyżowaniem nastaje nowy świt – dzień Chrystusa. Obraz przesycony jest alchemicznymi barwami, albowiem przedstawia metamorfozę. Jedynym świadkiem zmian rzeczywistości *sacrum* jest *profanum* natury. Nie ma tu miejsca na człowieka. Natura w takiej interpretacji staje się nową świątynią przeobrażenia, nowym wcieleniem Boga. Podkreślanie pionów drzew posiadających ten sam kierunek co krzyż potwierdza współtętność drzewa natury i Drzewa Krzyża. Aczkolwiek dopatrzeć się tutaj można kolejnej konstrukcji paradoksu. Chrystus nie został przedstawiony jako ukrzyżowany człowiek, ale jako dzieło sztuki. Jakby w pejzaż został włączony krucyfiks. Następuje więc w tym miejscu połączenie tego, co naturalne, z tym, co jest wytworem kultury. Friedrich mówi jasno, że prawdziwa religijność nie jest zamknięta w tym, co wykonał własnymi rękoma człowiek. Sięga przede wszystkim po język przyrody, tworząc z natury nowy kod symboli. To w pięknie krajobrazu postrzega malarz *sacrum*, którego bezmiaru kultura, jako nietrwała, ułonna i śmiertelna, nie może udźwignąć.

Zdaniem Friedricha religia obrośla już w skodyfikowany system symboli, które, wprowadzając język kultury, osłabiają bezpośredni kontakt ze świętością. Malarz pragnie z owym systemem zerwać, tworząc nową jakość symboliczną w oparciu o kształty natury. W obliczu ogromu przyrody, jej twórczej potęgi, bezmiaru i nieskończoności istnienia ukrzyżowanie z obrazu *Krzyż w górach* jest jedynie fragmentem przestrzeni. Wycinkiem czasu, ledwie zauważalnym i znikomym wobec wieczności. Ale wystarczającym, aby stworzyć kulturę, która pozwala dopatrywać się we wspinających się ku krucyfixowi, kobiecie i mężczyźnie, tradycyjnej grupy ukrzyżowania z Marią i Janem. Jednakże prawdziwa świętość nie tkwi w kulturowym przekazie ikonograficznego schematu, ale w doskonałości otoczenia. W jej pozaczasowości i ponadczasowości⁶. To naśladowany ideał natury jest prawdziwym *sacrum* odbijającym świętość Zbawiciela.

II. Brama i okno

Malarstwo Friedricha cechuje zatem próba odnalezienia w rzeczywistości stworzonej elementów sfery świętej. Jego zainteresowanie jako pejzażysty nie ogranicza się do doskonałego przedstawienia natury za sprawą technik mimetycznych. Jest poszukiwaniem duchowej głębi otoczenia. Nie zwraca uwagi tylko na doskonałość formy, stara się także ukazać znaczenie, podnosząc rangę malarstwa krajobrazowego⁷.

Niezgłębiona wartość sensów duchowych natury powodowała częste aktualizowanie przez Friedricha motywu bramy, rozumianej jako punkt styku dwóch rzeczywistości – świętej i ziemskiej. Ten, kto ogląda obraz, przenosi się ze sfery *profanum* przez, często uchyloną lub otwartą, bramę w świat *sacrum*. Artystę najbardziej fascynuje właśnie ów moment przejścia, przedstawienie punktu *coincidentia oppositorum*, punktu styku między jakością świecką, dokładnym ukazaniem formy, a jakością boską, nakreśloną jako wizja wyłaniająca się zza otwartej bramy.

Dlatego też często artysta ukazuje takie miejsca, które charakteryzują ów kontakt ze świętością, godząc już na poziomie podejmowanego tematu sprzeczność sakralizacji krajobrazu. Przedstawia więc cmentarze, a właściwie bramy cmentarne, jako z jednej strony miejsca przejścia między sferą ziemską, a sferą *sacrum*. Z drugiej zaś – jako granicę między życiem, a śmiercią. Między światem zmysłowym, a mistyczną wiecznością.

Friedricha *Wejście na cmentarz* z 1825 roku przedstawia miejsce pochówku jako przestrzeń świętą, ale uświęconą właśnie obecnością natury. To drzewa stały się jakby pomnikami czczącymi pamięć zmarłych. A na żerdziach bramy spoczęły *Arma Christi*, jako ukoronowanie dzieła Zbawienia, które właśnie dało owo życie wieczne. Mur cmentarza otacza obszar święty, wyłączając go spoza zmysłowego pojmowania. Do tej sfery duchowej zaliczył Friedrich właśnie naturę, sakralizując ją. To wieczność przyrody stała się jedynym godnym odbiciem dla *sacrum*, przedstawionego tu w postaci alegorii narzędzi męki.

Jednakże nie tylko za pomocą bramy ukazywał greifswaldzki malarz otwarcie na przestrzeń świętą. Charakterystyczne dla szkoły dreźnieńskiej połączenie optyki bliskiej i dalekiej⁸ realizował także dzięki licznym przedstawieniom okien. Rysunek *Widok z okna pracowni* ukazuje otwartą ramę okienną, która pozwala krajobrazowi portu i rozległej rzece wtargnąć w obszar pracowni malarza. Odległy świat natury – pejzaż płynącej wody – sugeruje ciągłą zmienność otoczenia. Skontrastowany on został ze statyką pomieszczenia. Owe żaglowce to wędrowcy, popychani przez wiatr po obszarze świętym, po niezmierniej przestrzeni sakralnej natury. A kultura człowieka, jego wytwory, pozostają słabe, małe i niezmiennie wobec jej ogromu. Proste i przewidywalne jak wnętrza pracowni. Okno stanowi ołtarz, przed którym można czcić naturę. Jego jedyną i najwyższą ozdobą jest właśnie to, że umożliwia on podziwianie krajobrazu.

Realizacja tych samych założeń widoczna jest na późniejszym obrazie *Kobieta w oknie*. Postać tam ukazana patrzy w dal na zamazaną wizję portu, na przepływające statki. Malarz połączył w tym dziele bliską perspektywę postaci i jej otoczenia – ramy okiennej, wnętrza pokoju, parapetu, z dalekim ujęciem zamglonej rzeki, nadbrzeżnych drzew i masztów.

⁵ A. Kowalczykowa, op. cit., s. 42.

⁶ T.J. Żuchowski, *Patriotyczne miły i toposy. Malarstwo niemieckie 1800-1848*, Poznań 1991, s. 21.

⁷ W. Sobaszek, op. cit., s. 267.

⁸ W. Sobaszek, op. cit., s. 315.

Za pomocą odwrócenia postaci Friedrich sugeruje, że istotne jest to, co widać w dali. Tam gdzieś, w obszarze natury, zaklęta została świętość. Nie w domu, w wytworze kultury ludzkich rąk. Znow połączenie przeciwnych wartości w obrazie ma charakter *concordia discors*.

III. Ruina

Opactwo w dębowym lesie prezentuje także podobne wartości ikonograficzne. Przez bramę klasztoru wychodzi kondukt żałobny w kierunku zakonnego cmentarza. Przedstawiona przez Friedricha rzeczywistość to mistyczny krajobraz śmierci, niepojmowalny dla człowieka żyjącego, znajdujący się w przestrzeni świętej. Podobnie dzieje się w wierszu Władysława Syrokomli *Święty Krzyż. Opactwo Benedyktynów i mogiły miejskie*:

„Cisza... zaledwie czasem ktoś po liściach szasta
Albo echo od dzwonów po wąwozach rwie się...
O! Tutaj często dzwonią przy śmiertelnych kresie —
To gród trupi, ludniejszy od żyjących miasta”.

Ów „gród trupi” jest tematem wspomnianego obrazu Friedricha. Pochód zakonników oddający ostatnią posługę, wprowadza zmarłego w przestrzeń świętą⁹. W zasadzie — nie wprowadza, a odprowadza jedynie do bramy tej rzeczywistości — żyjącym nie wolno jej przekroczyć. A zatem brama i w tym obrazie oznacza granicę między sferą zmysłową, ziemską, przeznaczoną dla czynów i działań, a sferą ponadzmysłową, duchową, którą osiągnąć można jedynie drogą kontemplacji, za sprawą odrzucenia wartości materialnych, czego bezpośrednim wyrazem jest śmierć.

Owa idea *coincidentia oppositorum*, łączenia w jednym dziele sztuki wartości przeciwnych, ma u Friedricha głównie wymiar estetyki wzrokowej. Skonstruowana została w oparciu o wiele poziomów symboliki. Przede wszystkim chodzi o przedstawienie bramy jako symbolu przejścia. Wydaje się, że malarza nie tyle interesowało ukazanie dwóch sfer — ziemskiej i świętej — ile właśnie momentu ich przeistaczania. Wrażenie to jest spotęgowane za sprawą symboliki światła, zimnego blasku, który rozjaśnia obraz, promieniując z gotyckiego okna. Rzeczywistość *sacrum* rozlewa się w przestrzeni *profanum* przed postacią zmarłego. Również w odniesieniu do dzieła greifswaldzkiego artysty można mówić o doznaniach synestetycznych, tak charakterystycznych dla obrazowania romantycznego. Te same, co w sonecie Syrokomli, dzwony, brzmia także w uszach patrzącego na *Opactwo w dębowym lesie*. Wydzierają się z ciszy, obwieszczając przybycie *sacrum*, otwarcie bram wieczności.

Jednakże obraz ten wprowadza również nowy motyw ikonograficzny do twórczości Friedricha. Opactwo przedstawia się jako ruina. Prezentuje zatem moment przeistaczania się. Z jednej strony, ukazując kruchość ludzkiego wytworu, z drugiej zaś, paradoksalnie, jego stabilność i trwałość¹⁰.

„Ruina wydaje się być znakiem trwałości kultury, świadkiem dziejów. Wydaje się być nasyciona historią, tym wszystkim, co niegdyś działo się w jej murach”¹¹.

Dlatego jako pamięć budowli człowieka i wspomnienie dziejów, jest nośnikiem wartości kultury. Na obrazach Friedricha zrujnowane budowle porasta roślinność. Podobnie, jak na rysunku zrujnowanego opactwa cystersów w Eldenie, malarz pragnął ukazać ów moment konfliktu między kulturą, rozumianą jako pozostałości budowli, a naturą, która powoli, acz nieubłaganie i konsekwentnie, bierze górę nad dziełem człowieka. Uchwycić konflikt między wiecznością rzeczywistości stworzonej, a śmiertelnością jakości tworzonych.

„Ruina symbolizuje stan przejścia od cywilizacji uporządkowanej (...) do świata o prawach naturalnych”¹².

Dlatego tak często pojawia się w twórczości Friedricha — w niej bowiem malarz odnalazł najpełniejszy wyraz dla swojej estetyki *coincidentia oppositorum*. I za pomocą takiego postrzeżenia ruin doprowadził do ich nobilitacji znaczeniowej. Jest to jedyny przejaw kultury człowieka doceniany przez artystę. Właśnie dzięki destrukcji, która przemieniła ruinę w budowlę nienależące w pełni do świata żywych¹³.

Taką budowlą, zawieszoną między rzeczywistością świętą, rzeczywistością natury a sferą kultury materialnej jest grób Huttena. Ściany grobowca humanisty są zachowane, choć porośnięte już roślinnością, spływającą ze szczytu cmentarnej budowli. Sklepienie to pochylone drzewo i otwarte niebo. Ruina grobowca „(...) jest jakby czymś przejściowym między dziełem człowieka, a przyrodą. Jest opuszczona, nieużyteczna. Rozsypuje się, porasta zielenią, (...) wtapia się w naturę”¹⁴. Mężczyzna, który przybył do grobowca, kłania się przed pomnikiem Huttena, aby uczcić jego pamięć. Oddaje również pokłon wszechogarniającej naturze, która dzięki swej potędze odniosła nad nim zwycięstwo. Rozlewające się za gotyckimi oknami światło to jutrenka nowego świata — rzeczywistości sakralnej natury, która zwyciężyła kulturę i cywilizację człowieka.

Człowiek — obserwator i wędrowiec

Wobec natury człowiek może przyjąć pozycję czciciela. Dlatego też Friedrich swoim malarstwem zrywa z tradycją artystyczną.

„O ile dawniej na obrazach z reguły postacie ludzkie zajmowały miejsce centralne i, co więcej, nie zdradzały zainteresowania otaczającą je naturą, to teraz stają się jej swoistym współpartnerem”¹⁵.

Trudno tu nawet mówić o równych relacjach, jeśli chodzi o wartość tematyczną. Człowiek zostaje odepchnięty z obszaru zainteresowania greifswaldzkiego artysty. Staje się postacią bez twarzy, anonimowym bohaterem. Pozbawiony jest wszelkich przymiotów swojej materialności. Często bezkształtny, owinięty peleryną. Raczej przemienia się w archetyp człowieczeństwa, niż stanowi o swej indywidualności.

Ważna jest natomiast postawa człowieka. To na niej skupia się znaczenie obrazów Friedricha. Postaci odwrócone sugerują, że świat zewnętrzny znajduje się poza obszarem ich zainteresowania¹⁶. Wpatrują się w bezmiar natury, podziwiają jej potęgę, odnajdując w niej doznanie religijne. Grupa ludzi, obserwująca wschód księżyca nad morzem doświadcza estetycznego wzruszenia. Poprzez zabieg odwrócenia, obrazem ich twarzy stało się

¹² T. Żuchowski, op. cit., s. 23.

¹³ A. Kowalczykówna, op. cit., s. 33.

¹⁴ Ibidem, s. 32.

¹⁵ Ibidem, s. 20.

¹⁶ T. Żuchowski, op. cit., s. 44-45.

⁹ T. Żuchowski, op. cit., s. 23.

¹⁰ A. Kowalczykówna, op. cit., s. 35.

¹¹ Ibidem, s. 31.

zjawisko przyrodnicze. To takiego człowieka podziwia Friedrich. Takiego, który odnalazł w sobie współistotowość z naturą. Ową wartością wspólną jest właśnie duchowość.

Odpowiedzią na nowe doświadczenie religijne, które ma formę kontaktu z przyrodą, staje się kontemplacja. W sposób bezpośredni wyraża to obraz *Mnich nad brzegiem morza*. Postać ludzka ginie w błękitach nieba i morza. Pozbawiona jest twarzy, a nawet zarysów sylwetki, rozmywa się we mgłę. Obniżony horyzont potęguje jeszcze wrażenie bezkresu i czyni postać mniejszą, przytłaczając ją ogromem nieboskłonu. Mnich nie zajmuje się kontemplacją świętości ujętej w jakiś kulturowy kod – figury, obrazu, krzyża. To właśnie natura staje się dla niego mistycznym doświadczeniem świętości. Z jednej strony mamy więc do czynienia z sakralizacją natury, z drugiej zaś z profanacją wartości kulturowych. A zatem podejście do sfery świętej ma w estetyce Friedricha konstrukcję paradoksalną.

Poza postawą czciciela, który oddaje się kontemplacji, greifswaldzki malarz przedstawia jeszcze jeden typ relacji człowieka z naturą. W *Kredowych skałach Rugii* przedstawiona jest zarówno postawa myśliciela doświadczającego potęgi klifów i bezmiaru morza, jak i badawcza postawa starszego mężczyzny, który przygląda się roślinom. Friedrich krytykuje naukowe podejście do natury, ponieważ nie interesuje go sfera biologiczna przyrody¹⁷. Ale także zainteresowanie kwestiami materialnymi w ogóle, co przedstawia kobieta, zwracająca się ku fragmentom natury z kręgu „bliskiej perspektywy”.

Propagowana przez malarstwo Friedricha postawa to wędrowiec. Nie jest on obciążony przywiązaniem do ziemi, do kwestii materialnych. Nieposiadanie wartości fizycznych czyni go człowiekiem wolnym, który może swobodnie oddać się obserwowaniu i podziwianiu natury. Takie wyzwolenie od materii przedstawia obraz *Wędrowiec wśród chmur*. Postać podróżnika nie przemierza fizycznego obszaru, nie pokonuje odległości. Mierzy się ze zmienną przestrzenią chmur, sferą nieba. Dlatego też jest wędrowcem przez *sacrum*. Wolność w obliczu natury dała mu wyzwolenie ducha, ponieważ pozostaje on substancjalnie związany z potęgą świętości przyrody.

IV. Potęga natury

Człowieka – wędrowca i obserwatora, kontemplującego wszechogarniającą naturę zachwyca przede wszystkim jej bezmiar, nieskończoność, którą odnosi on do swej śmiertelności i słabości. Friedrich łączy na swoich obrazach te wartości w paradoksalną jedność przeciwności. Człowiek dopatruje się potęgi natury w jej zmienności, w możliwości ciągłych wewnętrznych przemian. Dlatego też znajduje w niej realizację kreacyjnej mocy Stwórcy. Natura z krajobrazów Friedricha to właśnie siła tworząca, „(...) natura ukazana w momencie przemiany, przeistaczania się”¹⁸. Według Hegla dany obraz rzeczywistości to jedynie chwilowa realizacja Absolutu, która niebawem zmieni swą formę, dążąc do doskonałości. Przemiany przyrody mają charakter ewolucyjny. Naśladowanie *potentiae* natury w krajobrazach greifswaldzkiego malarza jest zatem naśladowaniem idei przemian Absolutu. To próba nakreślenia tą metodą Boga. Zmienność natury powinna prowadzić do religijnego doświadczenia.

Obraz *Watzmann* przedstawia właśnie tę najbardziej pierwotną potęgę tworzenia natury. Prezentuje ją jako odwieczną, chłonniczną siłę, pełną drzemiących w niej możliwości, które czekają tylko na urzeczywistnienie. W przemianach ziemi, kamieni, w wypiętrzaniu się gór widzi Friedrich nieskończoność natury, którą człowiek może jedynie podziwiać.

Dlatego też powstają dzieła prezentujące poszczególne drzewa. Nie są to jedynie krajobrazy, ale niejako portrety dostojnych drzew. To one same stają się tematem przedstawienia. W doskonałości formy myślowej Friedrich dopatruje się, zgodnie z myślą Schellinga, *sacrum*. A zatem materialna forma tych drzew stanowi jedynie znak ich duchowej wartości. Naśladowanie fizyczności natomiast jest drogą do zgłębienia mistyki natury. Ze względu na ułomność człowieka, który może postrzegać tylko sferę *profanum*, myślowe ukazanie jakości ponadmysłowych jest próbą podania możliwości ich doświadczenia. Drzewa z obrazów Friedricha stają się więc pomnikami z krajobrazu, obiektami kultu, figurami ołtarzy natury.

V. Dalekie miasta

Tak, jak natura staje się obiektem czci na obrazach Friedricha, tak znaczenie ludzkich osiągnięć podlega degradacji. Przyroda jest trwała, wieczna, przeobraża się, ale nie umiera. Tworzy się na nowo. Obiekty cywilizacji i kultury zaś to przedmioty słabe, podległe czasowi i zniszczeniu. Mają stałą formę materialną, dlatego nie przeobrażają się, a popadają w ruinę. Zostają pokonane przez naturę. Dlatego greifswaldzki artysta traktuje to jako nośnik ducha, ponieważ tylko ona jest wieczna. Tylko ona mogłaby przekazać nieśmiertelne *sacrum*. Dzięki kontemplacji można w niej tę świętość odnaleźć. Natomiast wytwory człowieka są wyłącznie materialne, pozbawione wartości duchowych. A więc znakiem Boga nie będzie wcale ołtarz, lecz krajobraz. To pejzaż ma prowadzić do mistycznego i religijnego wzruszenia, a nie krzyż.

Przedstawienie tych dwóch przeciwnych wartości – natury i kultury – na obrazach Friedricha ma również charakter *coincidentia oppositorum*. Jednakże cywilizacja została odepchnięta znaczeniowo na dalszy plan. Określona przez malarza, paradoksalnie, za pomocą bliższej perspektywy – perspektywy realizmu, wyraża negatywny sens materii. Tak dzieje się w przypadku wykorzystania motywu bramy czy okna. Pojawia się też w malarstwie Friedricha idea odwrotna. Deprecjacja znaczenia kultury i cywilizacji człowieka widoczna jest także w motywie odległych miast. Chociaż, zgodnie z romantyczną koncepcją pejzażu, Friedrich wykorzystuje krajobraz rodzimy, wprowadzając do niego koloryt lokalny¹⁹, krajobraz jednak nie ma charakteru sentymentalnego. W *Łąkach w okolicy Greifswaldu* miasto, jako wytwór człowieka, zostaje odsunięte na dalszy plan. Jest niewielkie wobec bezkresnej natury, którą je otacza. Wydaje się być wyspą cywilizacji na bezmiarze morza przyrody. Friedrich niszczy złudzenia co do ludzkiej potęgi. To, co człowiekowi wydawało się wielkim odkryciem i nieśmiertelnym dziełem, okazało się jedynie samotną przestrzenią, która niebawem odejdzie w zapomnienie. Przestrzenią, która w naturze nic nie zmieniała. Wszystko wokół Greifswaldu dzieje się tak, jak działo się od zawsze.

Natomiast obraz przedstawiający Neubrandenburg ukazuje już inny stosunek natury do cywilizacji. Miasto, odepchnięte znów w daleką przestrzeń, nie pozostaje jej obojętne. Ponad

¹⁷ W. Sobaszek, op. cit., s. 315.

¹⁸ T. Zuchowski, op. cit., s. 22.

¹⁹ Ibidem, s. 18–19.

jego zabudowaniami kłębią się gniewne chmury. Po raz kolejny Friedrich zatrzymał na swoim obrazie ruch, moment przemiany. Chwilę przed starciem natury i kultury. Krajobraz wokół Neubrandenburga toczy z miastem walkę. To ciągła rywalizacja o prawo do ziemi. I to człowiek, wraz ze swoimi dziełami, jest w tym konflikcie najeźdźcą, który pragnął podporządkować sobie naturę. Pragnął nałożyć jej prawa uporządkowania i statyki – prawa cywilizacji. Nie zdawał sobie sprawy, że wystąpił przeciw odwiecznej, chthonicznej sile chaosu i przemian, która teraz pożera jego miasto. Kolonizacja natury jest dla niej tylko doświadczeniem chwilowym. Natura nie musi walczyć, wystarczy, że przeczeka z gniewem zawieszonym w skłębionym obłoku. Natomiast dzieła człowieka są ułomne i śmiertelne. Tak, jak on sam.

VI. Okręty

Postać wędrowca wśród chmur odrzuca panowanie nad naturą. Podróżnik, który wyszedł ponad mgły jest tym, który zgłębił już mistyczną tajemnicę przyrody. Nie wynika to z chęci podporządkowania jej sobie, ale z kontemplacji, która prowadzi do odkrycia współistotowości człowieka z naturą. Nie dzieje się to wyłącznie na poziomie współodczuwania, jak w koncepcji sentymentalizmu. Człowiek nie zawsze wybiera drogę mistycznego wzruszenia i emocjonalnego, wręcz religijnego kontaktu z przyrodą. Często dąży do jej podporządkowania. Budując miasta pragnie narzucić naturze swoje prawa, ale tworząc okręt, buńczucznie rzuca jej wyzwanie. Nie odbywa przez naturę wędrówki mistycznej, ale fizyczną podróż, zaprzędając się materii.

Nieskończona potęga natury przyobleka się jednak w wyczekiwanie, pozwalając dumnemu człowiekowi żeglować po swych tajemnicach. Daje mu złudzenie panowania, karmiąc tym samym jego pychę. Zapatrzony w siebie, dumny ze swego człowieczeństwa, pada wreszcie ofiarą swej własnej ułomności – śmierci. Umiera, a jego czyny odchodzą w zapomnienie. Natura trwa wiecznie. Okręty, przedstawiane na obrazach Friedricha, przemieniają się więc często we wraki, które zniszczyła potęga przyrody. Zatopione i zapomniane. Jak człowiek. Taki jest los tego, któremu zdawało się, że pokonał naturę – tymczasem ona przybrała twarz milczącej śmierci. Krajobraz *Morza lodu* to niemal fantastyczny kształt zimnej estetyki. Fascynującej i odpychającej zarazem. Wrak statku jest ledwie widoczny między połamanymi krami, ale ich kierunek pozostaje zgodny z liniami masztów – jakby lód stał się przedłużeniem okrętu. Zniszczony statek stopił się z naturą. Podobnie jak w przypadku motywu ruiny zyskał na znaczeniu za sprawą destrukcji. To krajobraz go posiadał, chwytając drapieżnymi pazurami połamanego lodu, i tchnął w materię ducha swej wieczności. Ale w tej zimnej przestrzeni, przesiąkniętej śmiercią natury, nie ma miejsca na człowieka – umarł wraz ze śmiercią okrętu. Drapieżne odłamki lodu przypominają swym kształtem skały, wypiętrzenie gór. Nawet chłodna natura żyje. Wciąż podlega metamorfozie, zmierzając ku światłu, którego symbolika jest bardzo czytelna w tym obrazie. Im wyżej szczytu lodowej góry, tym więcej sakralnego światła. Przemiany natury zmierzają więc do doskonałości *sacrum*.

Jednakże okręt to nie tylko obrócona w niwecz próba podporządkowania sobie przyrody, lecz także symbol drogi, jako przejścia do innej rzeczywistości. Tylko podróż materialna kończy się śmiercią w morzu lodu. Poszanowanie dla natury pozwala odbyć kontemplacyjną podróż wolnego wędrowca ducha. Dlatego też właśnie w otwartych oknach na ob-

razach Friedricha pojawiały się okręty – to one były tęsknotą ludzi przywiązanych do materii. Symbolami ich potrzeby wyzwolenia, potrzeby podróży do przestrzeni świętej. Okręt stał się bramą, kolejnym punktem przejścia między sferą *profanum* a *sacrum*. Momentem przeistaczania się dwóch przestrzeni. Nie należy on już w pełni do świata zmysłowego, świata kultury, ponieważ jest nośnikiem ducha.

Okręty symbolizują ludzkie dusze, które podróżują i poszukują portu. W *Widoku portu* przedstawiona została właśnie taka przystań duchowa. Friedrich traktuje to miejsce jako obszar święty, w którym schronienie znalazły dusze wszystkich tych, którzy zrozumieli, czym jest religijne wzruszenie i mistyczne doświadczenie. Tych, którzy nie zaprzędali swojego życia materii. Dlatego też podróż okrętem stała się w obrazach Friedricha metaforą śmierci, ostatej podróży w świat pojmowalny pozazmysłowo. W *Etapach życia* na brzegu morza widzimy: bawiący się chłopców, doglądającą ich młodą kobietę oraz zwracającego się do starca zapatrzonego w okręty, mężczyznę w średnim wieku. Młodszy ludzie zajęci są sobą, kierują uwagę na to, co im bliskie. Starzec zaś przedstawiony został jako charakterystyczna dla Friedricha postać odwrócona. Zapatrzony w symbol statków, ludzkich dusz, czuje już na ramieniu oddech śmierci. Zdaje sobie sprawę, że niebawem i on wsiądzie na swój okręt i pożegluje w kierunku sfery świętej. W kierunku wieczności. Wraz z wiekiem człowiek zyskuje świadomość mistycznego odczuwania rzeczywistości, ponieważ pozbawiony zostaje złudnych mameł materii, przed którymi ostrzega w swoim malarstwie Friedrich.

VII. Zakończenie

Okręt symbolizuje podróż do wieczności. Jak łódź Charona przekraczająca Styks przynosi zapomnienie spraw materii. Łodzią do wieczności odpływają wolne dusze. Te, które połączyły się z naturą, odrzucając ciężar *profanum*. Wędrowiec na statku nie posiada nic, dlatego też nie jest zobowiązany do niczego, niczym nie związany. Nigdzie nie rzucił kotwicy, dlatego jemu dane jest dotknąć tajemnicy zbawienia. Obraz *Na żaglowcu* przedstawia trzymającą się za ręce parę, która zmierza statkiem w kierunku zamglonego, mającego na horyzoncie miasta. Dwoje ludzi stało się Friedrichowskimi wędrowcami wśród chmur, wędrowcami przez mistyczną przestrzeń natury. Natomiast to odległe miasto jest tworem z obłoków – nie oznacza więc, jak pozostałe miasta w twórczości malarza z Greifswaldu, tworu cywilizacji, który artysta odrzuca. Jest miastem *sacrum*, nowym tworem, dziełem *coincidentia oppositorum*. Ze świętego materiału utworzone zostało dzieło pojmowalne przez człowieka. To dległe miasto wpisuje się w tradycję przedstawiania Niebieskiego Jerozalemu, miasta zbawienia. Staje się ostatnim portem dla szczęśliwych dusz, które odrzuciły płaszcz świata zmysłów, świata ziemskich i ulotnych przyjemności, i oddały się kontemplacji natury. W niej odnalazły mistyczną równowagę.

Natura na obrazach Caspara Davida Friedricha wciąż się zmienia i właśnie, paradoksalnie, z tych zmian pochodzi jej sakralne tchnienie. Zgodnie z genezyjską ideą Słowackiego to duch jest inspiracją i przyczyną jej ciągłych przemian, które zmierzają do doskonałości; do pełnego połączenia ducha z materią. Do *coincidentia oppositorum*. Dlatego też ta idea stała się myślą przewodnią malarstwa Friedricha, którego obrazy konstruowane są na zasadzie paradoksalnych zestawień – sakralizacji z profanacją, idealizmu z realizmem, na-

tury z kulturą²⁰. Najistotniejsza jest w nich nowa wizja religijności – panteistyczna koncepcja natury. Jak we fragmencie *Prób* Cypriana Kamila Norwida:

„Błogosławione pieśni malinowe,
Błogosławione pieśni kalinowe;
Błogosławione otchłanne niebiosy,
Obłoki wiatrem gnane jako stada,
I kolysane wiatrem ciężkie kłosa —
Duch się w harmonię męką nie układa:
By w pieśni stanąć, dość stanąć pod progami;
Odetchnąć dosyć, by odetchnąć Bogiem!

Błogosławiona jest gorycz wiośniana,
Wśród pękających drzew rozpowietrzana,
Drzew, co od ziemi jak kolumny rosną,
Gdy w niebie miękkich gałęzi obręcze
Podobne mają do harf strojnych wiosną
I psalmem: »Święty!« — tak, że patrząc, kłęczę”.

Bóg jest w naturze, a natura w Bogu. Naśladowanie ma więc charakter tworzenia. Buduje się duchowy pejzaż, który daje początek Niebieskiemu Jeruzalem – miastu wiecznej *concordia discors*. Kolumny nowej świątyni Boga budują drzewa. Jak w *Grobie Huttena* sklepienie jest niebem i miękkimi gałęziami a cała natura śpiewa pieśń pochwalną Bogu i błogostawi. To w niej drzemie boska moc, to ona jest wyrazem świętości. Dlatego ten, kto podziwia krajobraz, oddychając, dotyka Boga, a patrząc na przyrodę, czuje się, jakby kłęczął. Zachwyty nad pejzażem to mistyczne doświadczenie kontaktu z Bogiem. To nowa msza, otwarcie na strumień *sacrum*. Odwrócone postaci Friedricha doznały objawienia, poznały tajemnicę rozlanej w przyrodzie świętości. Są więc kapłanami nowej religii. *Sacrum* natury.

Justyna Kościelna rysunek nr 1

²⁰ W. Sobaszek, op. cit., s. 315.