

Krystyna Demkowicz-Dobrzańska
Uniwersytet Gdański

KATEGORIA WZNIOSŁOŚCI W MALARSTWIE CASPARA DAVIDA FRIEDRICH A¹

STRESZCZENIE

Celem niniejszego artykułu jest rozważenie kategorii wzniosłości w malarstwie Caspara Davida Friedricha, artysty niemieckiego doby romantyzmu. Filozoficznym uzasadnieniem dla takiego ujęcia byłaby koncepcja wzniosłości Immanuela Kanta, wyłożona w *Krytyce władzy sądenia*. Zasadnicza teza artykułu jest taka, że interpretacja twórczości wybitnego niemieckiego pejzażysty przez pryzmat koncepcji wzniosłości Kanta charakteryzuje przełom w sztuce, jaki dokonał się na początku XIX wieku, chociaż jego właściwe odczytanie nastąpiło dopiero wraz z narodzeniem sztuki nowoczesnej. Eksplikacja malarstwa Friedricha poprzez tak specyficzną kategorię estetyczną, jaką jest wzniosłość, wydaje się być jednocześnie najbardziej lapidarną charakterystyką sztuki okresu romantyzmu.

Słowa kluczowe:

Caspar David Friedrich, Immanuel Kant, kategoria wzniosłości, malarstwo romantyczne, malarstwo pejzażowe.

WSTĘP

W niniejszym szkicu podejmuję próbę rozważenia kategorii wzniosłości ze szczególnym uwzględnieniem przejawiania się jej w malarstwie niemieckiego malarza okresu romantyzmu, Caspara Dawida Friedricha.

Temat wydaje się ważny i godny podjęcia, między innymi dlatego, że zainteresowanie wzniosłością powróciło w drugiej połowie XX wieku, po

¹ Artykuł jest częścią pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem prof. Piotra J. Przybysza w Zakładzie Estetyki i Filozofii Sztuki Uniwersytetu Gdańskiego.

dość długim okresie zapomnienia w czasach modernizmu i awangardy w sztuce. Wy tłumaczeniem tej sytuacji może być fakt, iż zbyt mocno kategoria ta kojarzyła się z patosem sztuki tradycyjnej i koturnowością, aby mogła być atrakcyjna dla artystów skupionych na poszukiwaniach nowych rozwiązań formalnych i konceptualnych. Analogicznie do przypadku odłożenia do lamusa omawianej kategorii stało się z niemieckim wybitnym pejzażystą C. D. Friedrichem, który niemal natychmiast po swojej śmierci w 1840 r. popadł w zapomnienie. Jego koncepcja sztuki nie została należycie przyjęta za życia malarza z powodu niezrozumienia zarówno jego wizji, jak i jej malarzkiej realizacji. Posądzany był o nadmierną abstrakcyjność, zwłaszcza w późniejszych obrazach, albo też — paradoksalnie — o przestarzałość użytych środków artystycznych, nienowoczesność. Trzeba było czekać dziesiątki lat na narodziny sztuki nowoczesnej, która w Casparze Davidzie Friedrichu odkryła swego prekursora. Osoba wyjątkowego niemieckiego pejzażysty stała się zasadniczym powodem napisania niniejszego tekstu, ponieważ w moim odczuciu jego twórczość w sposób najbardziej adekwatny oddaje przemianę, jaka dokonała się w sztuce końca XVIII i początku XIX wieku. Odczytanie malarstwa Friedricha poprzez tak specyficzną kategorię estetyczną, jaką jest wzniosłość, wydaje się być jednocześnie najbardziej lapidarną charakterystyką sztuki tego okresu.

Skojarzenie wzniosłości z malarstwem okresu romantyzmu nie jest nadużyciem interpretacyjnym, przeciwnie. Może być wręcz naturalne, gdy zważy się uwagę, jaką artyści i pisarze niemieccy przełomu wieków XVIII i XIX (później do nich dołączyli twórcy angielscy i francuscy) zaczęli darzyć rodzaje piękna odmienne od harmonijnego i symetrycznego — piękna formy. W tej nowej sytuacji artystycznej tytułowa kategoria stała się nie tylko jedną z dominujących w romantyzmie, ale wręcz całą epokę w pewnych kręgach określano mianem wzniosłej. Cechy, którymi charakteryzowano wzniosłość od starożytności aż po XIX wiek, dość dobrze przystawały do romantyzmu i dawały się bez trudu wyeksplikować w konkretnych dziełach literackich, muzycznych i plastycznych.

ROMANTYZM NIEMIECKI — TŁO IDEOWE EPOKI

Epoka romantyczna zwykle bywa kategorycznie przeciwstawiana poprzedzającemu ją oświeceni. Taki zabieg tylko mnoży uproszczenia, które pozornie przybliżają badane epoki, ale w rezultacie jedynie uwypukla niewiele wyjaśniające efektowne kontrasty. Inspiracje dla ideowych prądów romantyzmu pojawiły się już co najmniej w filozofii brytyjskiej XVIII wieku,

a sędzę, że już nawet w koncepcjach włoskich myślicieli doby renesansu, żeby nie sięgać wcześniej (np. Marsilio Ficino czy Giovanni Pico della Mirandola²). W sztuce wyraźniejsze inklinacje można dostrzec w nurcie sentymentalnym, który zaistniał najpierw w kulturze francuskiej XVII wieku. Obszar problemowy, jaki pojawia się na styku tak wielkich i obfitujących w różnorodne, często sprzeczne idee epok, jest szeroki i naturalnie większość kwestii zostanie pominiętych, a niektóre tylko zasygnalizowane w artykule.

Romantyzm mógł w pełni zapanować w wyniku kryzysu, jaki dotknął epokę panującego Rozumu. Jak pisze Marek Siemek, świadomość kryzysu dotknęła człowieka uwolnionego z dotychczasowych dogmatów i autorytetów, który jednocześnie zdał sobie sprawę z utraty harmonii wewnętrznej i harmonii ze światem: „Jest to okres pełnego triumfu oświeceniowej idei racjonalizacji świata, dumnego planu poddania całej rzeczywistości pod suwerenną władzę i kontrolę ludzkiego rozumu; ale zarazem jest to okres, w którym z całą ostrością pojawia się groźba nowej irracjonalności, nowego chaosu społecznego i duchowego, jakiego możliwości nie podejrzewał oświeceniowy «rozum». Jest to czas, gdy społeczeństwo mieszczańskie triumfalnie ukonstytuowało się w rewolucyjnym przewrocie, ogłaszając swój nowy ład za ostateczne urzeczywistnienie tradycyjnych haseł humanizmu i postępu; ale także czas, w którym myśl mieszczańska z rosnącą obawą śledzi narodziny nowych mechanizmów odczłowieczenia i coraz częściej kwestionuje swój tak powszechny w Oświeceniu optymizm historyczny, który w nowej rzeczywistości społecznej chciał widzieć właściwe wypełnienie sensu dziejów”³. Co oznacza owo „władztwo rozumu” i groźba „nowej irracjonalności”? Aby pokrótce rozjaśnić tę kwestię, przydatne będzie przypomnienie, jak średniowieczni filozofowie dzielili władze umysłu i jakie były późniejsze konsekwencje faworyzowania jednej z tych władz⁴. Otóż scholastycy byli krytykowani głównie za instrumentalizację rozumu, tzn. takie jego wykorzystanie, które ignorowało ogląd czy poznanie intelektualne, bezpośrednie, intuicyjne odwoływanie się do bytu⁵. Faworyzowano rozumo-

² Przywołuję tylko najbardziej wpływowe, choć filozoficznie niezbyt oryginalne, nazwiska doby włoskiego renesansu, które miały znaczący wpływ głównie na artystów tego czasu.

³ M. Siemek, *Człowiek i epoka*, [w:] tenże, *Fryderyk Schiller*, Warszawa 1970, s. 10–11.

⁴ Mam tu na myśli filozofów orientacji arystotelesowskiej, którzy podział ten ustanowili na bazie dystynkcji poczynionych przez Arystotelesa.

⁵ Zob. S. Swieżawski, *Dzieje filozofii europejskiej XV wieku*, t. I, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1974, s. 247; S. Judycki, *Rozum i iluminacja*, „Znak” 2006, nr 6, s. 53–70.

wanie oparte na dedukcji, a więc ten etap umysłowej operacji, na którym dokonuje się przechodzenie przez kolejne etapy argumentacji; dowodzenie. W przypadku takiego stanowiska coraz bardziej zanikał element egzystencjalny, to z kolei prowadziło do oderwania od rzeczywistości i od problematyki indywiduum ludzkiego. Taki stan rzeczy był na dłuższą metę nie do utrzymania, gdyż zafałszowywał sytuację faktyczną, to znaczy, że rzeczywistości nie da się uchwycić jedynie w drodze ścisłego dedukcyjnego wnioskowania na podstawie jasnych i wyraźnych przesłanek. Stąd przeciwnicy takiego sposobu uprawiania filozofii często na przekór przydawali nadmiernego znaczenia intelektowi, bezpośredniemu oglądowi czy wręcz intuicji, co prowadziło z kolei do irracjonalizmu (jedną z takich postaci byłby np. rodzaj doświadczenia mistycznego, odwołującego się do uczuć, a nie intelektu). W czasach oświecenia, gdy nauka mogła się już poszczycić znacznymi odkryciami i dokonaniem na różnych polach, to zaufanie do rozumu było może jeszcze większe. Ponieważ w różnych dziedzinach badań rozumowanie dedukcyjne i indukcyjne jako narzędzie było wystarczające do osiągnięcia założonych celów, tym chętniej odrzucano intuicję czy ogląd, jako nieprzynoszące wymiernych efektów (tzn. dających się obliczyć i zmierzyć). W taki sposób, jak się wydaje, można wyjaśnić tezę M. Siemka o „nowej irracjonalizacji” jako sprzecznie wobec absolutyzacji jednej z wielu władz duchowych człowieka.

Innym aspektem (choć niejako będącym wynikiem wyżej wspomnianego problemu instrumentalizacji rozumu) charakteryzującym nową epokę jest багаż ideowy, z jakim wchodzi w romantyzm społeczeństwo niemieckie, rozbite na wiele księstw. Mianowicie widoczny jest silny wpływ duchowości mistycznej i protestanckiej, która „(...) z jednej strony nadaje tej kulturze ton zdecydowanie «subiektywizujący» (znajduje to wyraz przede wszystkim w charakterystycznym dążeniu do interioryzacji wszelkich wartości, a także w niezmiernie silnym wyakcentowaniu etycznej strony życia umysłowego), z drugiej zaś sprzyja pojawianiu się wątków mistycznych i panteizujących”⁶. Odcisnęło to swoje piętno w sztuce zarówno zdeklarowanych romantyków, jak i ludzi niekoniecznie realizujących nowe modne prądy.

U schyłku epoki oświecenia w niemieckim życiu społecznym i kulturalnym dochodzi do rewolucji, spowodowanej ruchem „Burzy i Naporu” (Sturm und Drang), zainicjowanym głównie przez pisarzy. Stworzyli oni ideał nowego człowieka, artysty-geniusza, konstytuującego się poprzez sztukę. Sztuka bowiem ma zająć miejsce filozofii, a raczej stać się nową filozo-

⁶ M. Siemek, *Człowiek i epoka...*, dz. cyt., s. 11–12.

fią, gdyż tylko poprzez sztukę ma szansę zrealizować się nowy humanizm. Uprzywilejowaną pozycję miała poezja, która zajmowałaby centralne miejsce w pantheonie sztuk⁷. Obok manifestów literackich, m.in. Goethego czy Schillera, mocno zaangażowanych również w myśl społeczną, decydujący dla samoświadomości epoki przełomu był krytyczny głos Kanta. Jego stwierdzenie, iż nie istnieje żaden obiektywny ład rzeczy i wartości, który spajałby człowieka i świat w harmonijną całość, był zbieżny z konstatacjami poetów. Istniał rozłam między światem empirii a porządkiem etycznym. To właśnie wzajemna inspiracja myśli literackiej i filozoficznej, napięcia pomiędzy nimi, rozbudzała i artystów (głównie poetów i dramatopisarzy, ale nie tylko), i filozofów⁸.

Hasłami podstawowymi nowej epoki, które już wcześniej istniały i w kontynentalnym racjonalizmie, i w brytyjskim empiryzmie, stały się natura i wyobraźnia, doprowadzone w teoriach sztuk w romantyzmie do wartości absolutnie nadrzędnych, zajmujących miejsce panującego dotychczas rozumu. Jednak potraktowane zostają odmiennie. Natura przestaje być „naturalistyczna” i wroga człowiekowi (ta zmiana w pojmowaniu natury nastąpiła dzięki J. J. Rousseau), a staje się obszarem przejawiania się Absolutu lub też samym Absolutem. Wyobraźnia natomiast przestaje być jedynie władzą umysłu, która ma znaczący udział w konstruowaniu świata sztuki — staje się teraz uniwersalną wartością metafizyczną. Jak stwierdza Ernst Cassirer, „wyobraźnia poetycka jest jedynym kluczem do rzeczywistości”⁹. To oznacza akceptację takiego stanu rzeczy, w którym sztuka przenika do rzeczywistości i ma równy z nią, o ile nie ważniejszy status. Idealizm Fichtego opiera się na pojęciu „wyobraźni twórczej”, a jego obwieszczenie, iż sztuka stanowi zwieńczenie filozofii, staje się manifestem romantyków. Ta zmiana nie nastąpiła nagle. Jeszcze w dobie oświecenia doszło do głosu zainteresowanie życiem wewnętrznym jednostki, jej bogactwem znacznie wykraczającym poza obszar zakreślony rozumem. Jak to ujął M. Siemek, „równocześnie z ekstensywnym ograniczeniem zasięgu subiektywności idzie w parze tendencja do jej bardziej wszechstronnego określenia w wymiarze intensyw-

⁷ Nasuwa się tu analogia do tendencji z przełomu średniowiecza i renesansu, kiedy to szukano dziedziny zdolnej do odegrania roli wiedzy uniwersalnej. Wówczas proponowano m.in. poezję lub malarstwo, jeśli chodzi tylko o sztuki piękne.

⁸ M. Siemek, *Człowiek i epoka...*, dz. cyt., s. 14.

⁹ E. Cassirer, *Esaj o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa 1998, s. 257.

nym”¹⁰. Poszukiwano w sposób „naukowy” człowieka konkretnego. Na nowo odkrywano sferę aktów i doznań emotywnych (uczucia i popędy, afekty i namiętności), zrehabilitowano zmysłowość, cielesność¹¹.

Do rezerwuaru cech wstępnie charakteryzujących romantyzm należy dodać odrodzenie zainteresowania starożytnością grecką z jednej strony oraz mitologią starogermańską, przedchrześcijańską z drugiej. Niemcy zawdzięczały to głównie Johannowi J. Winckelmannowi, zafascynowanemu odkryciami archeologicznymi dawnej kultury grecko-rzymskiej, a nawrót do źródeł germańskich rozpoczął Johann G. Herder. Ten nowy bagaż dziedzictwa miał ogromną moc odświeżającą dotychczasowy zasób toposów, które w okresie klasycyzmu wyjałowiły się¹². Tą drogą, za pośrednictwem tragedii greckiej, wkroczyła też do romantyzmu inna odmiana wzniosłości — tragiczna.

Ten krótki zarys tła ideowego wraz z przeglądem głównych poglądów na kategorię wzniosłości powinien wystarczyć jako wprowadzenie do interesującej nas szczególnie problematyki wzniosłości w malarstwie „najśłynniejszego niemieckiego romantyka”, choć może bliższe prawdy będzie stwierdzenie, że przekroczył formację swojego czasu. Charakterystyk romantyzmu jest wiele, czasem pozornie wykluczających się, ale one pokazują jedynie wiele aspektów tej zróżnicowanej i niejednorodnej epoki, jaką był romantyzm¹³.

TWÓRCZOŚĆ C. D. FRIEDRICHA

Caspar David Friedrich określany bywa drezdeńskim malarzem romantycznym, jednak stał się drezdeńczykiem z wyboru. Pochodził z pomorskiego miasteczka Greifswaldu, gdzie urodził się w 1774 r.; z domu wyniósł ascetyczne, protestanckie wychowanie w duchu pism teologa Kosegartena. Studiował malarstwo w kopenhaskiej Akademii, gdzie uczył się u słynnych w tym czasie pejzażystów rysowania z natury. Skupieni w Kopenhadze artyści i literaci byli już dobrze zaznajomieni z najświeższymi prądami, tak więc

¹⁰ M. Siemek, *Racjonalizm i naturalizm w filozofii niemieckiego Oświecenia*, [w:] *Filozofia niemieckiego Oświecenia*, wybór i wstęp T. Namowicz, K. Sauerland, M. Siemek, Warszawa 1973, s. 9.

¹¹ Do tego z całą pewnością przyczyniły się dociekania brytyjskich empirystów z ich analityką wrażeń zmysłowych, idei pierwszych i drugich, itd.

¹² H. Blumenberg, *Arbeit Am Mythos*, przywołany przez A. Bielik-Robson, *Debate: aktualność romantyzmu. Trzecia recydywa gnozy, czyli o obronnym humanizmie romantyków*, „Kronos”, 19.01.2010.

¹³ W Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 226.

pierwsze te idee wywarły poważny wpływ na wybór przez Friedricha własnej artystycznej drogi. Po studiach przeprowadził się do Drezna, gdyż miasto to na owe czasy cieszyło się sławą „Florencji Północy”, niezłej szkoły pejzażystów oraz znakomitych zbiorów sztuki. W bliższej zaś i dalszej okolicy rozpościerały się piękne krajobrazy, niezmiennie inspirujące artystów. Wybrany przez niego i od początku do końca życia uprawiany rodzaj malarski to pejzaż, który do czasów romantyzmu nie był wysoko ceniony. Wędrowki po okolicach w celu szkicowania fragmentów gór, morza czy rozlewisk Łaby uprawiał tak długo, jak było to możliwe (do czasu choroby).

W Dreźnie skupiło się wielu znaczących artystów i pisarzy, którzy żywo interesowali się twórczością Friedricha. Chyba jednak nie w pełni ją rozumieli. Pasjonowali się nowymi ideami, inicjowanymi przez F. Schellinga czy Nowalia, wizją boskiej natury czy sztuki jako filozofii bądź nauki. Malarz z północy trzymał się jednak na uboczu i prowadząc żywot ascetyczny, malował konsekwentnie swoje pejzaże. Jego sztuka cieszyła się powodzeniem mniej więcej do początku lat dwudziestych XIX wieku, a potem zainteresowanie zaczęło stopniowo spadać. Nie miał wielu uczniów, a ci nieliczni w latach dwudziestych skierowali się ku innym prądom. Znalazł za to wielu naśladowców, którzy nie do końca rozumiejąc jego zamysł twórczy, kopiowali ulubione motywy ikonograficzne tego artysty (np. posępne nokturny, opuszczone cmentarzyska, góry, ruiny gotyckie — te wszystkie elementy stanowiły popularny zestaw romantycznej ikonografii), jednak bez tego szczególnego potraktowania malowanych przedmiotów, jaki zauważalny jest u mistrza; pozostali więc jedynie epigonami. Niedługo po śmierci Friedricha jego malarstwo popadło w całkowite zapomnienie, co dowodzi, że pozostał niezrozumiany. Ponadto od lat trzydziestych romantyzm wygasł, w sztuce nastąpił nawrót do akademizmu i klasycystycznych reguł, natomiast w malarstwie pejzażowym skierowano się ku historyzmowi.

TRADYCJA MALARSTWA PEJZAŻOWEGO

W historii malarstwa pejzaż długo pełnił rolę tła dla rozgrywających się wydarzeń. Obowiązywał taki kanon, który dawał prymat scenie religijnej, rodzajowej lub historycznej. Przyroda dopełniała kompozycji odpowiednim ustawieniem poszczególnych elementów: drzew, gór, rzek. Możemy dostrzec stopniową ewolucję tego stanu rzeczy mniej więcej od czasów renesansu, kiedy na obrazach niektórych artystów, zwłaszcza niderlandzkich, niemiec-

kich i później włoskich, krajobraz zaczyna ilościowo dominować¹⁴. Jednak jako samodzielny temat malarzkiego przedstawienia przyroda zaczyna pojawiać się dopiero na przełomie XVI i XVII wieku¹⁵.

W XVII wieku coraz popularniejsza staje się programowa obserwacja natury. Od tego czasu malarstwo pejzażowe „specjalizuje się”, jeśli można tak to określić. Flamandowie i artyści z Niderlandów podążając za własną tradycją, tworzą pejzaż realistyczny — po prostu skrupulatnie obserwują elementy natury, charakterystyczny nizinny krajobraz, zjawiska atmosferyczne, chcąc oddać maksymalnie wiernie obserwowane obiekty. Natomiast najwybitniejsi wówczas klasycystyczni malarze francuscy, Nicolas Poussin i Claude Lorrain, tworzą pejzaż wyidealizowany; staje się on tłem dla scen mitologicznych i religijnych. Tak się składa, że głównymi przedstawicielami pejzażu idealizującego byli malarze tworzący w tzw. Wielkiej Manierze¹⁶, czyli wpisujący się w klasyczne pojmowanie sztuki. Dla artystów tych obowiązkowym celem wypraw był Rzym jako wzorzec i skarbnica nieprzemijającej, doskonałej kultury i sztuki starożytnej. W XVIII wieku wciąż dominuje klasyczna koncepcja wybierania z natury tego, co uniwersalnie piękne, jednak te elementy „oczyszczone” zaczynają wchodzić w różne kompromisy — z tym co malownicze, co wzniosłe i co charakterystyczne¹⁷.

Roger De Piles, autor podręcznika teorii malarstwa w epoce klasycystycznej, wyodrębnia pejzaż heroiczny, któremu właściwa jest wzniosłość, oraz idylliczny, charakteryzujący się malowniczością. Wielu artystów wpisywało się bądź w jeden, bądź w drugi nurt, ale często trudno dokonać dokładnej segregacji. Na przykład tak wielkiego i świadomego swojej wizji artystycznej malarza jak Poussin trudno jednoznacznie zaklasyfikować do pejzażu idyllicznego, choć w jego obrazach nie brakowało scen mitologicznych czy religijnych; wydaje się, że jego pejzaże cechowała też wzniosłość, co w klasycystycznej Francji oznaczało „wielki temat, wielkie postacie,

¹⁴ Mam tu na myśli m.in. takich artystów, jak Albrecht Altdorfer, Jan Van Eyck, Andrea Mantegna, Matthias Grünewald, Albrecht Dürer, Peter Brueghel starszy.

¹⁵ Jan Białostocki określa dosyć precyzyjnie przedział czasowy (1550–1650), w którym krajobraz przekształcił się z tła historii we właściwy temat sztuki, stał się samodzielnym rodzajem artystycznym. Zob. *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 78.

¹⁶ Pojęcie to powstało we Francji za czasów Ludwika XIV. Podjęto wówczas zbiorowy trud — teoretyków i artystów — kodyfikacji reguł dla twórców niemal wszystkich dziedzin artystycznych. Reguły zasadniczo czerpały wzorce z klasycznej sztuki starożytnej, przystosowując je do aktualnych wymogów epoki klasycyzmu. Por. K. Secomska, *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Paralelach” Perrault*, Warszawa 1991.

¹⁷ J. Białostocki, *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 68.

w odpowiednich okolicznościach i przy pomocy stosownych środków przedstawione”. Zainteresowanie wzniosłością w dobie klasycyzmu francuskiego tłumaczone jest jako sposób obrony tego nurtu w sztuce przed naporem barokowej uczuciowości i wywodzących się stąd form dziwacznych i przesadnych, które były oznaką złego smaku; uczucie wszak równie dobrze, a nawet lepiej może przemawiać w sztuce klasycznej, winno jednak przejawiać się wprawdzie w formach potężnych, ale również należycie opracowanych (stąd tłumaczenie starożytnego traktatu *O górnosci* dokonane przez Boileau)¹⁸.

Pejzaż heroiczny w wersji historycznej tworzony jest też w czasach Friedricha już w XIX wieku przez takich malarzy jak Johann Reinhart czy Joseph Koch. Gatunek ten miał z pewnością wpływ na drezdeńskiego artystę, zauważalny choćby w cyklu obrazów poświęconych grobom bohaterów¹⁹.

Tak w dużym skrócie przedstawia się droga rozwoju malarstwa pejzażowego aż do czasów bliskich naszemu malarzowi. Friedrich nie zarzuca tej tradycji, ale wpisuje się w nią i twórczo ją przekształca. Jak zobaczymy przy bliższej analizie, również w jego pejzażach obecne są podstawowe elementy, charakterystyczne np. dla pejzażu heroicznego czy idyllicznego. Jednak wizja, jaka leży u podstaw jego twórczości, jest już zupełnie inna.

WZNIOSŁA NATURA A SZTUKA FRIEDRICHA

Niemiecki historyk sztuki Carl Ludvig Fernow nauczał estetyki według Kanta w Rzymie. Przybywali tam liczni malarze, także z Niemiec. Wielu z nich słuchało wykładów o tym, że celem malarstwa jest przedstawianie, a nie naśladowanie przyrody i że poprzez wyobraźnię artysty sztuka ma tworzyć dzieła będące syntezą i obrazowaniem idei²⁰.

Wzniosłość w XVIII wieku kojarzona była raczej z doświadczeniem natury, nie sztuki, a do takiego jej pojmowania przyczyniły się liczne publikacje brytyjskich myślicieli rozważających to zagadnienie. Najbardziej przyczynił się do tego Edmund Burke swoją głośną rozprawą²¹, ale źródeł należy

¹⁸ J. Bainville, *Wstęp*, [w:] N. Boileau-Despreaux, *Oeuvres*, t. III, Paris 1924, [za:] J. Woźniakowski, *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Warszawa 1974, s. 665; S. Monk, *The Sublime, a Study of Critical Theories in XVIII Century England*, Michigan 1960.

¹⁹ Chodzi tu zarówno o bohaterów dawnych germańskich, jak i o tych współczesnych, walczących z najazdem napoleońskim. Walka narodowowyzwoleńcza bardzo długo zajmowała Friedricha.

²⁰ R. Russo, *Friedrich*, przekł. P. Grząbka, Arkady, Warszawa 2006, s. 24.

²¹ Chodzi oczywiście o *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*.

szukać już u Pseudo-Longinosa. Kant odnosił wzniosłość do podmiotu i jego reakcji na to co wielkie lub potężne, wobec czego człowiek uświadamia sobie swoją kruchość. Jednocześnie jednak, ponieważ ostatecznie siły natury mu nie zagrażają, odczuwa swoją wyższość nad światem zmysłowym oraz swoją zdolność do jego przekroczenia: „Strzeliste, jakby groźnie wznoszące się skały, ciężkie piętrzące się na niebie chmury, nadciągające wśród piorunów i grzmotów, wulkany w całej swej niszczącej potędze, orkany i spowodowane przez nie spustoszenia, burzliwy, bezkresny ocean, wysoki wodospad potężnej rzeki itp. — wszystko to — w porównaniu z tymi potęgami — obraca naszą zdolność oporu w drobiazg bez znaczenia. Ale ich widok tym silniej nas pociąga, im większy budzi lęk, o ile tylko sami znajdujemy się w bezpiecznym miejscu. Dlatego też przedmioty takie chętnie nazywamy wzniosłymi, gdyż podnoszą moc naszej duszy ponad jej zwyczajną, przeciętną miarę i pozwalają nam odkryć w sobie zupełnie innego rodzaju zdolność do stawiania oporu, która ośmiela nas do tego, by mierzyć się z pozorną wszechmocą przyrody”²².

Kant w powyższym fragmencie odnosi się do kwestii bardzo aktualnej z kilku względów. Z jednej strony dotyka realnego i bardzo w owej epoce powszechnego zjawiska, jakim było wyprawianie się ludzi w góry, nad morze — wszędzie tam, gdzie kontakt z naturą obiecywał intensywne doznania. Amatorzy tego rodzaju przeżyć coraz częściej łaknęli bezpośredniego kontaktu z przyrodą i wyprawiali się na piesze wycieczki, aby nie tylko rozkoszować się pięknem surowej natury, ale także by poczuć swego rodzaju *katharsis*. Innym rodzajem zapewnienia człowiekowi kontaktu z przyrodą było organizowanie jej na wzór sztuki — w postaci sztuki ogrodniczej, popularnej najpierw we Francji, następnie na Wyspach Brytyjskich²³. Ta tendencja nasiliła się jeszcze wśród romantyków, którzy już programowo czcili naturę jako wyraz Absolutu czy też jako miejsce jego przejawiania się²⁴. Wskazane elementy w dużej mierze przyczyniły się do tego, że nobilitacja gatunku malarskiego, jakim był pejzaż, stała się faktem. Projektowano również, że to sztuka będzie zdolna ująć całościową wizję świata, zastąpi w tym naukę i filozofię. Skoro tak, to przedstawienie natury w dziele sztuki nabrało znamion projektu metafizycznego. Nie będzie chodziło jedynie o malowanie

²² I. Kant, *Krytyka władzy sądzienia...*, dz. cyt., s. 159.

²³ Jeśli chodzi o pozaeuropejski krąg kulturowy, to wspomnieć należy o ogrodach japońskich, które już kilka wieków wcześniej urządzano tak, by naśladować przyrodę, choć jej nie kopiowano.

²⁴ Patrz koncepcje Schellinga i Novalisa oraz ich wpływ na sztukę niemieckiego romantyzmu.

pięknych widoków, ale każde przedstawienie powinno być przesycone indywidualną wizją świata artysty. Wiązała się z tym ściśle idea, o której romantycy z entuzjazmem rozprawiali — idea Gesamtkunstwerk, czyli totalnego dzieła sztuki, zdolnego połączyć nie tylko różne gatunki w obrębie rodzajów sztuk, ale też jej różne rodzaje, np. poezję z muzyką i malarstwem (tego rodzaju eksperymenty zresztą były wykonywane nawet przez Friedricha). Na jeszcze jedną kwestię trzeba zwrócić w tym miejscu uwagę — powyższy cytat z *Krytyki władzy sądowniczej* jest o tyle charakterystyczny, że wskazuje niejako mimochodem na najbardziej typowe i chętnie odtwarzane w malarstwie elementy ikonograficzne, a więc góry, urwiska, pochmurne niebo, wzburzone morze, rozgrywające się wydarzenia raczej w nocy niż za dnia. Wszystkie te elementy pejzażu składały się na nastrój niesamowity, podniosły. Nastrój stanowił rodzaj łącznika człowieka z otaczającą go przyrodą, a tym samym z Absolutem.

To wszystko z pewnością pociągnęło Friedricha w sztuce pejzażu. Dla niego nie sprowadzała się ona do studiowania z natury po to tylko, aby doskonalić warsztat²⁵. Owszem, ten był niezbędny po to, by własną, z czasem ukształtowaną wizję przedstawić precyzyjnie, jednak pozostawał tylko środkiem do osiągnięcia celu. Najważniejsze było nie ujęcie wyglądu rzeczy, ale dotarcie jakby pod jego powierzchnię, uchwycenie niewidzialnego czy transcendencji, czy może jeszcze ukrytej struktury bytu. Powtarzanie się w twórczości drezdeńskiego artysty na przestrzeni lat pewnych tematów (postacie odwrócone tyłem do widza, widoki gór, skał, morza, ruiny gotyckich świątyń, groby germańskie, cmentarze) z całą pewnością świadczą o wierności repertuarowi ikonograficznemu romantyków. U wielu malarzy z kręgu drezdeńskiego czy monachijskiego odnajdziemy podobne tematy. Jednak różnice w malarskim potraktowaniu obserwowanej materii były zasadnicze. U Philippa Rungego, Gustawa Carusa czy Christiana Dahla odnajdujemy z jednej strony idealizujące przedstawienia alegoryczne (Runge), z drugiej dbałość o maksymalnie realistyczne, wręcz z naukowym zacięciem odtwarzanie obserwowanych przedmiotów, zgodnie ze stanem badań optycznych w owym czasie (Carus), a jeszcze z innej — nastrojowe, „typowo romantyczne” malownicze pejzaże Dahla²⁶.

Friedricha zajmuje inny rodzaj przetworzenia widzialnej rzeczywistości. Interesuje go w studiowaniu natury coś, co roboczo ujmemy jako uparte

²⁵ Studia z natury to podstawa kształcenia przyszłych artystów, ćwiczenia warsztatowe.

²⁶ H. J. Neidhardt, *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik: Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 2005, s. 10–16.

dążenie do uchwycenia za pomocą widzialnej przyrody przejawu nieskończonego. Jego realizm stanowił jakby pierwszy poziom znaczenia obrazu; skrupulatne oddawanie faktury skał, wody, nieba, mgieł to jedna kwestia, a organizacja tego według własnego zamysłu jest już artystyczną ingerencją, swoistym uporządkowaniem danych zmysłowych²⁷. Artysta ten jednak nie dąży do oddania obiektów możliwie najwierniej, w sposób niemal naturalistyczny; realizm wyglądów rzeczy jest dla niego sprawą drugorzędną. Zresztą wiernie oddanie szczegółów nie oznacza wiernego oddania całości prezentowanego fragmentu zmysłowej rzeczywistości. Zbyt wiele jest u niego ingerencji w perspektywę czy ułożenie planów na obrazie. Perspektywa jakby na jego obrazach nie istniała, plany też ustawiane są dość dowolnie, byle nie zatrzymywać uwagi widza na poszczególnych elementach obrazu, a kierować go gdzieś dalej. Nie idealizuje też obiektów według zaleceń Novalisa czy Schellinga, nie interesuje go pokazanie jedności wszechświata, gdyż wie, że świata nie da się potraktować monistycznie. Jest to koncepcja metafizyczna, która wyklucza panteizm, choć na pierwszy rzut oka wydaje się, że postaci na jego obrazach stanowią część otaczającej natury.

Trzeba również przypomnieć o głębokim uduchowieniu czy nawet religijności²⁸ drezdeńskiego artysty i jego bardzo poważnym traktowaniu powinności malarza, gdyż ma to zasadnicze znaczenie przy doznaniu wzniosłości. Prowadził ascetyczny, samotniczy tryb życia, gdyż uważał, że jest to niezbędne ćwiczenie, doskonalące oko wewnętrzne artysty. Chodziło nie tyle o zachowanie czystości moralnej, co — szerzej — czystości duszy uwolnionej od świata zewnętrznego: „Jedynym źródłem sztuki jest nasze serce, język duszy czystej i szczerzej, obraz, który z innego źródła bierze swój początek, jest jedynie jałowym żonglowaniem”²⁹.

Wielce interesująca jest w tym kontekście także następna wypowiedź Friedricha: „Artysta nie powinien malować jedynie tego, co widzi przed sobą, lecz to, co widzi w sobie”³⁰. Czyni rozróżnienie między percepcją a wizją, która powinna cechować prawdziwego artystę. Istotne jest to, co tutaj jeszcze Friedrich mówi. Otóż fakt, że artysta widzi to, co uprzednio wypłynęło z jego duszy (o ile jest czysta), jest w pewnym sensie zbieżne z ujmowa-

²⁷ Zob. G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, przekł. M. Rostworowska, Kraków 2005, s. 40–80.

²⁸ Zwrócił na to również uwagę w swoim artykule Brad Präger, *Kant In Caspar David Friedrich's Frames*, „Art History”, 2002, No 1, p. 68.

²⁹ J. Ch. Jansen, *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1985, s. 79, [za:] G. Dufour-Kowalska, dz. cyt., s. 41.

³⁰ Tamże.

niem danych zmysłowych przez umysł. Człowiek to ujmuje pojęciowo ze świata zjawisk, co uprzednio tam już „umieścił”. Nasuwa to skojarzenie z formami naoczności Kanta, z tym, że człowiek widzi i rozpoznaje przedmioty, których uprzednie pojęcia posiada (ukształtowane na podstawie danych naocznych, które są źródłem doświadczenia). Być może zestawienie to nie jest do końca uprawnione, gdyż Friedrich nie posługiwał się tak bogatą aparaturą pojęciową jak królewiecki filozof, ale w swojej dosyć prosto wyartykułowanej wizji zdaje się dotyczyć kwestii rozważanych przez Kanta.

Można więc na podstawie powyższych uwag wnioskować, że nie tylko elementy tego co wzniosłe realizowane są z pomocą stosownych środków artystycznych, stworzenia odpowiedniego nastroju kontemplacji i szczególnej podniosłości, jakie wykreowane zostały na tych obrazach. Widzimy także, iż warunek odpowiedniej dyspozycji podmiotu, nadawcy, autora (tu: szlachetności i czystości duszy) zalecany już przez Pseudo-Longinosa w przypadku Caspara Davida został spełniony. Nie będzie prawdy w dziele zakrojonym na skalę metafizyczną, gdy twórca będzie traktować swoją sztukę jedynie jako wyrobnictwo lub nawet będzie się trudzić jedynie studiami meteorologicznymi z natury. Wydaje się, że artysta — wyjątkowo w nowożytnych czasach — realizuje etos dawnego malarza obrazów religijnych czy też mnichów zajmujących się malowaniem ikon. Aby móc malować ikony, należy być do tego dobrze duchowo i religijnie przygotowanym, wówczas dopiero możliwe jest osiągnięcie prawdy, ale tej transcendentalnej. Ikona jest w gruncie rzeczy swoistym prześwitem, poprzez schematyczne ujęcia elementów pejzażu czy architektury oraz kanoniczne, bardzo rygorystyczne przedstawienia świętych próbuje nam powiedzieć, że poza tą powłoką materialną jest inna rzeczywistość.

Spróbujmy przyjrzeć się wybranym obrazom pod kątem spełnienia przez nie warunków wzniosłości.

Mnich na brzegu morza (1808–1810) jest wzorcowy do analizy, gdyż z jednej strony stanowi wręcz archetyp pejzażu, który zainspirował sztukę współczesną, szczególnie ekspresjonistyczną i abstrakcyjną, z drugiej natomiast jest jakby zobrazowaniem koncepcji wzniosłości u Kanta:

„Tak samo niemożność odparcia potęgi przyrody daje nam, rozważanym jako istoty naturalne, odczuć wprawdzie naszą niemoc fizyczną, ale zarazem też odkrywa w nas władzę sądenia o sobie, jako o niezależnych od przyrody, oraz to, że mamy przewagę nad przyrodą (...). W ten sposób w naszym sądzie estetycznym wydajemy o przyrodzie sąd jako o wzniosłej nie dlatego, że budzi lęk, lecz dlatego, że apeluje do tkwiącej w nas siły (która nie jest przyrodą), by wszystko to, co jest przedmiotem naszej troski (do-

bra [doczesne] zdrowie, życie) uważać za coś małego i by dlatego jej potęgę, której w tym zakresie niewątpliwie podlegamy, mimo to nie uważać za coś, co ma w stosunku do nas i naszej osobowości taką przemoc, że mielibyśmy się przed nią korzyć w wypadku, gdyby szło o najwyższe nasze zasady, ich utrzymanie i wprowadzenie w czyn. Przyrodę nazywamy więc tutaj wzniosłą jedynie dlatego, że wznosi ona wyobraźnię do unaoczniającego przedstawiania takich wypadków, w jakich umysł może odczuć własną wzniosłość swego powołania i [swą wyższość] nawet nad przyrodą”³¹.



Fot. 1. Mnich na brzegu morza

Źródło: <http://www.wga.hu/index1.html>

Jakkolwiek mogłoby to brzmieć z pozoru trywialnie, gdyby rozpatrywać powyższy cytat odniesiony do przywołanego obrazu w oderwaniu od wszelkiego wyjaśnienia, to w świetle tego, co już zostało powiedziane o dyspozycji duchowej Friedricha jako artysty, dla którego malowanie jest niemal aktem stworzenia oraz powiązania kategorii wzniosłości z odczuciem podmiotu wobec ogromu przyrody — analogia staje się wyraźna. Oczywiście jest, że wizja świata filozofa różni się od wizji artysty. Jednak w przypadku Friedricha, traktującego malarstwo jako powołanie swojego życia i wręcz obowiązek etyczny, zestawienie z Kantem, dla którego z kolei prawo moralne było

³¹ I. Kant, *Krytyka...*, dz. cyt., s. 159.

imperatywem absolutnie i w sposób fundamentalny organizującym życie wolnego człowieka, wydaje się być uprawnione. Bohaterem obrazu jest mnich, postać emblematyczna, gdyż nie tylko pośrednio odnosząca się do samego autora (stanowiąca jego *alter ego*), ale także znacząca w kontekście przytoczonego fragmentu wypowiedzi królewieckiego filozofa. Drobną figurką na brzegu przyciemnionego morza zdaje się — mocno przytwierdzona do ziemi — trwać. Nie wydaje się załęczniona ta ledwo dostrzegalna na tle wszechogarniającej i pozornie potężnej natury postać ludzka. Czy przygląda się z podziwem stworzeniu boskiemu, czy kontempluje potęgę żywiołów? Czy może wypatruje czegoś poza granatowym morzem i przysłoniętym ciężkimi chmurami niebem, na którym powyżej ołowianych chmur pojawia się jasny, błękitny prześwit? Ów prześwit należy do stałego repertuaru środków artystycznych drezdeńskiego artysty, który zyskał wymiar symbolu. Na niemal wszystkich jego obrazach ze sztafażem ten motyw się pojawia: zarówno na obrazach przedstawiających mężczyzn kontemplujących księżyc, jak i na obrazie z kobietą z rozpostartymi ramionami niczym orantka, która wpatrzona jest w rozpromienione zachodzące słońce. Te prześwity to próba skierowania uwagi widza poza świat widzialny i dotykalny. Piękna i potężna przyroda jest taka dlatego, że została stworzona przez Boga, ale to nie ten świat jest przeznaczeniem ludzi; postacie z utęsknieniem wypatrują tego właściwego: nieskończonego i nieprzypadkowego.

Jeśli chodzi o użycie samych środków artystycznych, które dodatkowo wzmacniają poczucie wzniosłości na tym obrazie, to wymienić należy: ogrom, bezkres morza i plaży kontrastujące z drobną postacią mnicha (to wzbudza dodatkowo patos — człowiek wobec przeważających sił przyrody), zamglone, przyciemnione chmury zasłaniające „dalszy” widok oraz ciemne, kontrastujące ze sobą barwy.

Razem z *Mniczem na brzegu morza* w 1810 r. w Akademii w Berlinie zostało wystawione dzieło *Opactwo w dąbrowie*. Obydwa wzbudziły zachwyt i sensację. W sposób idealny realizują one program romantyków, przedstawiając ulubione motywy niesamowitej przyrody, samotności jednostki ludzkiej na jej tle, jak również przypominają o przemijaniu. Zwłaszcza w *Opactwie w dąbrowie* mamy tego przykład.



Fot. 2. Opactwo w dąbrowie

Źródło: <http://www.wga.hu/index1.html>

Obraz ten przedstawia ruiny kościoła gotyckiego pośród wznoszących się fantastycznie poskręcanych konarów dębów. Dookoła fragmenty grobów, krzyży. Pośród tych śladów umarłego świata widzimy korowód ludzki — może pielgrzymka, a może żałobny pochód? To też motyw bliski artyście, powracał do niego kilkakrotnie w obrazach olejnych, grafikach i akwarelach. Element ruin symbolizuje martwy świat, jest swoistym *memento mori*, ale z drugiej strony oznacza także przejście ze świata doczesnego do wiecznego. Podobnie jak okno, które widzimy tutaj w ocalałej ścianie, będące również znakiem przejścia (okno, brama, próg — to częste motywy Friedricha symbolizujące istnienie na granicy dwóch światów). Ruina poprzez swoją formę nie końca zintegrowaną ze światem materii symbolizuje transgresję. Była kiedyś budowlą, jej szczątki, które potrafimy myślowo zrekonstruować, świadczą o tym. Jest elementem świata widzialnego, materialnym śladem czegoś, czego już nie ma, ale było. Okno w niej natomiast jest ewidentnym znakiem przejścia do innego wymiaru. Poza nim rozpościera się szeroka luna prześwitującego, jaśniejącego ponad suchymi konarami nieba. Owe suche konary, jakby wyciągające swoje gałęzie do nieba, są znakiem nadziei ponad pochmurnym cmentarzyskiem — padołem ziemskim.

Obrazem równie słynnym jak dwa omówione, być może najczęściej pojawiającym się w różnego rodzaju antologiach czy omówieniach dotyczą-

cych okresu romantyzmu, jest *Wędrowiec przed morzem mgły*. Przedstawia postać stojącego na szczycie górskim mężczyzny, który spogląda w dół, w rozpościerającą się przed nim przepaść ukrytą pod morzem gęstej mgły. Jest to prawdopodobnie wędrowiec, pasjonat górskich wypraw, jakich wielu było wówczas; z pewnością miłośnik ekstremalnych doznań. Dzieło pod względem tematycznym i ikonograficznym jest bardzo typowe (podobnie jak dwa wspomniane) dla okresu, w którym powstało; zawiera wszelkie elementy określające jego przynależność do repertuaru przedstawień romantycznych, a więc poszarpane urwiska górskie, mgłę, postać spoglądającą z wyżyn w dół. Kant w swojej wczesnej rozprawce z połowy osiemnastego wieku na temat wzniosłości mówił, że „wielkie wysokości są szlachetne i towarzyszy im uczucie podziwu, wielkie głębiny zaś są wzniosłe w sposób wstrząsający”³². Wędrowiec z przedstawienia Friedricha wydaje się jednak być bliższy dojrzalszej koncepcji wzniosłości u Kanta, kiedy podmiotowi towarzyszy już poczucie pewnego dystansu wobec potęgi natury, która w żaden sposób nie może mu zagrozić.

Chciałabym krótko wspomnieć tu jeszcze o motywie postaci odwróconych tyłem do widza na wielu obrazach artysty. To sprawa chyba najbardziej intrygująca i tajemnicza w twórczości Friedricha. Na każdym niemal obrazie przedstawiającym jakieś postacie są one bądź zupełnie odwrócone tyłem, bądź spoglądają przed siebie, jakby chciały widzowi wskazać właściwy kierunek, w którym powinien patrzeć, a właściwie podążać za ich wzrokiem. Zabieg ten jest ciekawy także z tego powodu, że nie pozwala na identyfikację z postacią; widz nie widzi ani twarzy, ani oczu, a więc tego, co indywidualizuje bohatera. Friedrich czyni tak znowu po to, byśmy nie zatrzymywali się na bohaterze. Postać wędrowca stoi na urwistej skale, które została w taki sposób namalowana, abyśmy nie kontemplowali jej realizmu. Postać stoi niby na granicy realnego i nierealnego. Jak zwraca uwagę Iwona Lorenc³³, to co niewidzialne staje się paradoksalnie przedmiotem widzenia kontemplujących postaci; Friedrich wizualizuje doświadczenie wzniosłości będące ich udziałem.

³² Tenże, *Rozważania...*, dz. cyt., s. 7.

³³ I. Lorenc, *Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Czas przestrzeni*, (red.) K. Wilkoszewska, Kraków 2008, s. 162.

PODSUMOWANIE

Völker Einem odczytał w krajobrazie Friedricha zerwanie tradycyjnej więzi między człowiekiem a przyrodą, co sprawiało, że krajobraz nie był już, jak w dawnym malarstwie, „naturalną przestrzenią człowieka”³⁴. Ciekawe jest spostrzeżenie Sedlmayra, który pisał, że w krajobrazie holenderskim człowiek czuł się jak w domu, a „czystość natury u Friedricha przewyższa wszystko, co ludzkie”³⁵. Wydaje się, że intuicje interpretacyjne tych badaczy są słuszne, tak chyba właśnie jest — natura u Friedricha, niemal jak kantowska przyroda, leży po drugiej stronie przepaści dzielącej ją od świata człowieka. W cierpliwym malowaniu kolejnych widoków gór czy płaskich rozlewisk odnajdujemy fascynację i szacunek do przyrody stworzonej przez Boga. Z drugiej strony jednak pozostaje wrażenie, jakby poprzez to uparte malowanie kolejnych wersji pozornie tych samych fragmentów natury Friedrich chciał się przebić na drugą stronę, dotknąć tego, co jest prawdziwą rzeczywistością. Jak pisał Ortega y Gasset³⁶, dokładne przedstawienie jakiegoś przedmiotu jest sposobem jego odrealnienia.

Wydaje się, że intuicje Friedricha co do możliwości złączenia człowieka z jego naturalnym otoczeniem jako przejawem Absolutu (w rozumieniu wczesnych romantyków) były zbliżone do konstatacji Kanta — istnieje przepaść między światem zjawisk a rzeczywistością noumenalną, dla Friedricha — absolutną, transcendentálną.

Pejzaż uprawiany przez drezdeńskiego artystę nie do końca jest realistyczny, a w każdym razie nie w takim znaczeniu, w jakim kryje się sens malarstwa realistycznego w klasyfikacjach historyków sztuki. Jest to w gruncie rzeczy pejzaż symboliczny, usiłujący uchwycić zmysłowo inną rzeczywistość.

Mógłby ktoś postawić zarzut, że przecież Kant wyklucza jakikolwiek przedmiot wzniosły czy formę, do której to uczucie mogłoby się odnosić, że jest to tylko i wyłącznie doświadczenie podmiotu i jego przywilej. Jednak wydaje się, że nie ma to aż takiego znaczenia. Dla Kanta bowiem, jak stwierdza A. Bielik-Robson, wzniosłość stanowi jedyne dopuszczalne doświadcze-

³⁴ V. Einem, *Caspar David Friedrich*, [za:] W. Sobaszek, C. G. Carus na rozstaju dróg romantyzmu, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, (red.) J. Białostocki, Warszawa 1981, s. 295.

³⁵ H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Salzburg 1955, [za:] W. Sobaszek, dz. cyt., s. 295.

³⁶ O. Gasset, *Velazquez i Goya*, wyb. S. Cichowicz, przekł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993, s. 67.

nie metafizyczne, które się przejawia, chociaż nie w postaci uchwytnego fenomenu. Jeśli więc jakoś zaznacza swoją obecność, pobudzając podmiot, to musi się jawić w umyśle, i nie ma tu większego znaczenia, czy istnieje realnie czy też nie. Wydaje się, że jest tu duże podobieństwo z redukowaniem widzialnego przez Friedricha. To, czego dotyka podmiot za pośrednictwem doświadczenia wzniosłości, i to, co artysta stara się przedstawić za pomocą symbolicznych wyglądów, może być czymś bardzo zbliżonym, jeśli nie tym samym. Friedrich nie może zupełnie zrezygnować z wyglądów z oczywistych względów, ale może je zredukować, i to właśnie czyni. Redukuje stopniowo swoje pejzaże, oczyszcza je z niepotrzebnych rzeczy. Rzeczywiście zainspirowanie przez jego malarstwo sztuki abstrakcyjnej było tylko kwestią czasu.

Caspar David Friedrich przez całe swoje życie malował znaki śmierci: ruiny, uschnięte konary, groby, nocne ptaki. Nie chciał przez to powiedzieć, że upodobał sobie temat *vanitas* czy umierania dla niego samego, chociaż doświadczył śmierci swoich bliskich nie raz. Eksplorował je, ponieważ to śmierć jest warunkiem przejścia do owej innej, niewidzialnej rzeczywistości, którą tak usilnie starał się uchwycić w zmysłowych przedstawieniach.

To, co w pojęciu wzniosłości zostało skodyfikowane w tradycji retorycznej, przeniknęło w czasach nowożytnych do teorii najpierw literackich, a później innych rodzajów sztuki. Pojęcie wzniosłości, co oczywiste, ewoluowało i jego znaczenie modulowało się w zależności od tego, na jakie cechy kładziono akcent w danej epoce. Jednak o ile można mówić o pewnym wspólnym rdzeniu znaczeniowym omawianej kategorii do XIX wieku, to od momentu odchodzenia od klasycznej sztuki i narodzin awangardy pojawiły się odstępstwa, aż do zarzucenia wzniosłości jako absolutnie nieadekwatnej w stosunku do sztuki nowoczesnej. Powyższy szkic zatrzymuje się na interpretacji malarstwa romantycznego artysty, który był zbyt awangardowy jak na swój czas. Używał ikonografii typowej dla swojej epoki, ale nasycił ją nowymi treściami. Artyści awangardowi trafnie tę zawartość odczytali i uznali Friedricha za swego artystycznego protoplastę. Pojawia się tu możliwość dalszego opracowania, ujmującego tym razem kształtowanie się czy ewolucję zarówno pojęcia wzniosłości w XX wieku, jak i te wartości dzieła niemieckiego romantyka, które przeniknęły i zainspirowały sztukę nowoczesną. Z pewnością oryginalną propozycję stanowi koncepcja wzniosłości F. Lyotarda. Uważa on, że podstawową cechą awangard i modernizmu jest dążenie do odrealnienia, a to związane jest ze wzniosłością. Jak ma się do tego na przykład stanowisko samych artystów awangardowych, którzy odżegnywali się od wzniosłości, natomiast dążenie do odrealnienia przedmiotów było im jak najbardziej bliskie? Sądzę, że to stanowi ciekawy punkt wyjścia

do dalszych badań, kontynuujących niejako rozważania przedstawionego tekstu.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Białostocki J., *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Poznań 1961.
- [2] Białostocki J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, PWN, Warszawa 1978.
- [3] Bielik-Robson A., *Debata: aktualność romantyzmu. Trzecia recydywa gnozy, czyli o obronnym humanizmie romantyków*, „Kronos”, 19.01.2010.
- [4] Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, przekł. P. Graff, PWN, Warszawa 1968.
- [5] Cassirer E., *Esej o człowieku. Wstęp do filozofii kultury*, przekł. A. Staniewska, przedm. B. Suchodolski, Czytelnik, Warszawa 1998.
- [6] Dufour-Kowalska G., *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, przekł. M. Rostworowski, Lexis, Kraków 2005.
- [7] Ferguson F., *Solitude and Sublime. Romanticism and the Aesthetics of Individuation*, Routledge — New York — London 1992.
- [8] Gasset O., *Velazquez i Goya*, wyb. S. Cichowicz, przekł. R. Kalicki, Czytelnik, Warszawa 1993.
- [9] Gołaszewska M., *Wzniosłość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, (red.) J. Bachórz, A. Kowalczykowska, PWN, Wrocław 1991.
- [10] Judycki S., *Rozum i iluminacja*, „Znak”, 2006, nr 6.
- [11] Kant I., *Pisma przedkrytyczne*, (red.) J. Rolewski, M. Żelazny, przekł. D. Pakalski, M. Żelazny, Rolewski, Toruń 1999.
- [12] Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, przekł. J. Gałęcki, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2004.
- [13] Kuczyńska A., *Zapośredniczone w wizualnym*, „Sztuka i Filozofia”, 1996, nr 11.
- [14] Lorenc I., *Czas przestrzeni pejzażu romantycznego Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Czas przestrzeni*, (red.) K. Wilkoszewska, Universitas, Kraków 2008.
- [15] Märker P., *Caspar David Friedrich: Geschichte als Natur*, Heidelberg 2007.
- [16] Monk S., *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII-Century England*, The University of Michigan Press, 1960.

- [17] Morawski S., *Rozwój myśli estetycznej od Herdera do Heinego*, PWN, Warszawa 1957.
- [18] Morawski S., *Studia z historii myśli estetycznej XVIII/XIX wieku*, PWN, Warszawa 1961.
- [19] *Myśli o sztuce w okresie romantyzmu*, oprac. E. Grabska, S. Morawski, PWN, Warszawa 1961.
- [20] Neidhardt H. J., *Caspar David Friedrich und die Malerei der Dresdner Romantik: Aufsätze und Vorträge*, Leipzig 2005.
- [21] Präger B., *Kant In Caspar David Friedrich's Frames*, „Art History”, 2002, No 1.
- [22] Pseudo Longinos, *O górnosci*, [w:] *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles, Horacy, Pseudo-Longinos*, przekł. i oprac. T. Sinko, Ossolineum, Wrocław 1951.
- [23] Russo R., *Friedrich*, przekł. P. Grząbka, Arkady, Warszawa 2006.
- [24] Secomska K., *Spór o starożytność. Problemy malarstwa w „Parallach” Perrault*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 1991.
- [25] Siemek M., *Fryderyk Schiller*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1970.
- [26] Siemek M., *Racjonalizm i naturalizm w filozofii niemieckiego Oświecenia*, [w:] *Filozofia niemieckiego Oświecenia*, wybór i wstęp T. Namowicz, K. Sauerland, M. Siemek, PWN, Warszawa 1973.
- [27] Sircello G., *How Is Theory of the Sublime Possible?*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 1993, No 4.
- [28] Sobaszek W., *C. G. Carus na rozstaju dróg romantyzmu*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, (red.) J. Białostocki, PWN, Warszawa 1981.
- [29] Swieżawski S., *Dzieje filozofii europejskiej XV wieku*, t. I, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1974.
- [30] Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, PWN, Warszawa 1975.
- [31] Tatarkiewicz W., *Historia estetyki*, t. 1–3, PWN, Warszawa 1985–1991.
- [32] Tsang Lap-Chuen, *The sublime: groundwork towards a theory*, New York 1998, <http://books.google.pl/books?> (data dostępu: 22.07.2011).
- [33] Wojciechowski A., *Z dziejów malarstwa pejzażowego. Od renesansu do początków XX wieku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1965.
- [34] Woźniakowski J., *Góry niewzruszone. O różnych wyobrażeniach przyrody w dziejach nowożytnej kultury europejskiej*, Czytelnik, Warszawa 1974.

- [35] Żelazny M., *Źródłowy sens pojęcia estetyka: rozprawy z historii estetyki niemieckiej*, Wydawnictwo UMK, Toruń 1994.

THE SUBLIMITY IN THE PAINTING OF CASPAR DAVID FRIEDRICH

ABSTRACT

The purpose of this article is to consider the category of sublime in the painting of the German romantic artist, Caspar David Friedrich referred to the Kantian idea of sublime, formulated in the *Critique Power of Judgment*. The basic thesis is, that interpretation of creation of the excellent German landscapes' painter in context Kant's theory of sublimity characterizes this turning point in art of early XIX-Century. Although its proper meaning was discovered just in modern art. The explication of Friedrich's painting through such unique aesthetic category like sublimity seems to be also a terse description of romantic art.

Keywords:

Caspar David Friedrich, Immanuel Kant, category of the sublime, romantic painting, landscape's painting.