

OSIĄGALNE–NIEOSIĄGALNE O TOPOGRAFII SYMBOLICZNEJ OBRAZÓW Z MOTYWEM KRZYŻA W TWÓRCZOŚCI CASPARA DAVIDA FRIEDRICHACH

O twórczości Caspara Davida Friedricha napisano tak wiele, że w przekonaniu licznych badaczy nie warto już więcej tego tematu podejmować. Tak się jednak składa, że problemowi topografii symbolicznej dzieł malarza, w których przedstawiony został motyw krzyża *resp.* krucyfiks nie poświęcono właściwie większej uwagi¹. Jest co prawda rzeczą powszechnie wiadomą, że obrazy malarza dzielą się na strefy, wśród których pierwsza, najbliższa oglądającemu, często wzbogacona odwróconą postacią, zazwyczaj „dostępna” jest odbiorcy, tzn. jej ukształtowanie pozwala na potraktowanie jej jako kontynuacji przestrzeni zajmowanej przez widza, kolejne zaś,

¹ Nie chodzi tu, rzecz jasna, o oddzielne wzmiankowanie, omawianie czy analizowanie dzieł z motywem krzyża *resp.* krucyfiks, lecz o łączne ich traktowanie. W kontekście tradycji ikonograficznej grupę tę zestawia Werner Hofmann (*Kreuze*, w: *Caspar David Friedrich 1774-1840* [Katalog wystawy w hamburskiej Kunsthalle], München 1974, s. 56-59), omawia ją też i klasyfikuje Werner Sumowski w książce: *Caspar David Friedrich-Studien* (Wiesbaden 1970, s. 110-112). Próba monograficznego opracowania grupy, ale nie pod kątem topografii symbolicznej, lecz raczej w aspekcie teologicznym i psychologicznym jest artykuł Karla-Friedricha Hocho, *Zur Ikonographie des Kreuzes bei C. D. Friedrich* (w: *Caspar David Friedrich. Winterlandschaften*, red. K. Wettengl [Katalog wystawy w Dortmundzie], Dortmund 1990, s. 71-74). O pejzażach Friedricha z motywem krucyfiks pisał też Tadeusz Żuchowski (*Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 28-32), widząc w nich wyobrażenie przemiany alchemicznej. Do dyskusji z tą interpretacją powróćmy w dalszej części artykułu.

oddzielone od pierwszej symbolicznym murem bądź rzeką, lub też granicą obszarów oświetlonego i zacienionego oznaczają *Jenseits*, Drugą Stronę². „Wykoncypowany” charakter tego podziału szczególnie dobrze ukazuje dreźnieński obraz *Brama cmentarna* (1825-1826; il. 1), gdzie ogrodzenie i brama nie tylko są naśladownictwem realnie istniejącego wejścia na dreźnieński Cmentarz Świętej Trójcy, ale – co ważniejsze – nie znajdują one odpowiednika po drugiej stronie namalowanego cmentarza³. W ten sposób wyobrażony w dziele cmentarz ogrodzony zostaje wyraźnie wyłączone od pierwszego planu oznaczającego sferę „codziennosci”, natomiast w głębi jego obszar przechodzi swobodnie – bo bez jakiegokolwiek muru czy krat – w zamgloną, i przy tym rozjaśnioną przestrzeń, rozciągającą się aż po horyzont, czyli właściwie ku nieskończoności. Fakt takiego kształtowania obrazów przez Friedricha nie budził jednak większego zainteresowania badaczy zajmujących się liczną grupą pejzaży z motywem krzyża *resp.* krucyfiksu.

Można przyjąć, że Caspar David Friedrich był malarzem jednego obrazu. Co prawda Helmut Börsch-Supan wyróżnił w *oeuvre* artysty cały szereg okresów odznaczających się

² H. Börsch-Supan, *Zur Deutung der Kunst Caspar David Friedrichs*, „Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst”, 3. Folge, 27(1976), s. 208-212; O. von Simon, *Über die symbolische Bildstruktur einiger Gemälde von Caspar David Friedrich*, w: *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 597-605.

³ H. Börsch-Supan, K.-W. Jähniß, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen* (Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Sonderband), München 1973, kat. 335 (cytowane dalej, zgodnie z przyjętym w literaturze zwyczajem: BS.); fotografię archiwalną bramy Cmentarza Świętej Trójcy zamieszcza Herbert von Einem w książce: *Caspar David Friedrich* (Berlin 1938, s. 110); zob. też: J. Białostocki, *Romantyczna symbolika w sztuce Caspara Davida Friedricha*, w: *tenże, Symbole i obrazy w świecie sztuki*, t. I, Warszawa 1982, s. 374-376.

różnym stosunkiem do problemu przestrzennej budowy dzieł, niemniej jednak pewna stała orientacja da się w przeważającej większości dzieł drezdeńskiego twórcy bez trudu odnaleźć⁴.

W roku 1811 Georg Friedrich Kersting, przyjaciel Friedricha i towarzysz jego różnych wędrówek, namalował obraz przedstawiający wnętrze pracowni autora *Mnicha nad morzem*⁵. Malarz siedzi przy sztalugach w mrocznym wnętrzu. Jedno okno atelier zostało całkowicie zasłonięte, drugie w dolnej swej części także zakrywają okiennice. Friedrich maluje pejzaż. Oddzielony od natury, zamknięty w prostym i surowym zaciszu pracowni tworzy górski widok z wodospadem. Widok ten nie będzie zatem wizją plenerową. Choć malowanie krajobrazów w plenerze nie było jeszcze w okresie romantyzmu praktykowane, to jednak kontrast pomiędzy ciemnym i zamkniętym wnętrzem pracowni a powstającym wyobrażeniem jest szczególnie uderzający. Friedrich wiele wędrował, ale ostateczny kształt jego dzieł wykluwał się w mrocznym pomieszczeniu kolejnych drezdeńskich mieszkań artysty. Jak pisał Jens Christian Jensen: „Impulsy do stworzenia dzieła sztuki nie przychodzą z zewnątrz, żadna pobudzająca, radosna atmosfera nie współgra z malarzem, impulsy biorą się raczej z »wewnętrznego poruszenia serca«”⁶.

Podczas swych wędrówek wykonywał Friedrich dwa zasadnicze typy szkiców. Pierwszą grupę stanowią studia pojedynczych motywów. Rysowane z niezwykłą starannością i dokładnością notują motywy zapamiętane do ostatniego szczegółu.

⁴ H. B ö r s c h - S u p a n, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, München 1960. W swym późniejszym artykule potwierdza to sam Börsch-Supan (zob. *Zur Deutung*).

⁵ Kersting jest właściwie autorem dwóch zbliżonych wizerunków Friedricha w atelier. Opisany znajduje się w hamburskiej Kunsthalle. Zob. *Caspar David Friedrich...* [katalog hamburski], kat. IV i V.

⁶ *Caspar David Friedrich. Leben und Werk*, Köln 1980⁵, s. 26-27.

Malarz wmontowywał je następnie w różnych konfiguracjach w swe obrazy. Grupa druga to szkice „panoramiczne”. Powstała około roku 1810 akwarela znana jako *Widok Karkonoszy* (il. 2), przedstawia w rzeczywistości widok góry Kletečná w Czeskim Średniogórzu (*České středohorí*)⁷. Karl-Ludwig Hoch zidentyfikował miejsce, z którego dzieło to (lub poprzedzający je rysunkowy szkic) zostało wykonane. Dzięki temu można uznać akwarelę za przedstawienie o charakterze wedutowym. Weduta owa ma jednak znamiona szczególne. Modelowy widz⁸ stoi na drodze – jedynej możliwej drodze – ciągnącej się od pierwszego planu w głąb. Droga opada w dół, wchodzi pomiędzy zachodzące za siebie zbocza doliny i kieruje się prosto ku majaczącemu na horyzoncie masywowi potężnych gór. Oto nieunikniony cel wędrowki. Ale nie tylko: to również pewne ukształtowanie naturalnego krajobrazu, które przykuło uwagę malarza. Droga prowadzi ku wielkiej górze. Góra ta dominuje nad krajobrazem, jest jego punktem najwyższym, zwieńczeniem. Zamykając horyzont wydaje się ona jednocześnie szczytem usytuowanym na końcu świata. Wędrowka do tej góry to zatem wędrowka ostateczna. A skoro tak, to cały pejzaż nabierać zaczyna znamion rzeczywistości symbolicznej. Realny widok staje się objawieniem jakiejś prawdy ponadcodziennej. Ukształtowanie terenu czyni z wędrowki podróż znaczącą, dążenie do celu, które ma wyższą wartość niż kolejny etap krajoznawczej czy „malowniczej” włości.

⁷ BS 503; *Caspar David Friedrich – das Gesamte graphische Werk*, red. H. H. Hofstätter, M. Bernard, München 1974, s. 537; K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich und die böhmischen Berge*, Dresden 1987, s. 124-127.

⁸ Koncepcję „widza modelowego” wprowadzam na podobieństwo „czytelnika modelowego”, o którym pisze Umberto Eco w książce *Sześć przechadzek po lesie fikcji*, tłum. J. Jarniewicz, Kraków 1995, s. 13 n.

Dokładnego znaczenia owego krajobrazu w warstwie symbolicznej podać nie sposób. Istotą dziewiętnastowiecznego symbolizmu było bowiem tworzenie sytuacji czy przedstawień „elementarnych”. Przedstawienie symboliczne to redukcja doświadczeń do istoty, do osnowy, do podstaw. Sens symboliczny tworzy się poprzez wypełnienie owej osnowy materia własnych przeżyć, odczuć, skojarzeń czy przemyśleń. Znaczenie symbolu to „suma jego praktycznych konsekwencji”⁹. Friedricha zafrapował splot motywów zaobserwowanych w naturze: jedna jedyna droga wiodąca tak, a nie inaczej, dolina otwierająca się na wielki masyw górski, zamykający całość wyniosły szczyt. To właśnie jest symboliczna osnowa. Czy zobaczymy w niej obraz wędrowki do nieznanego – aczkolwiek nieuniknionego – kresu, czy Absolut królujący nad światem, czy może panteistyczne wyznanie wiary – zależeć będzie od naszego wewnętrznego wyposażenia. Pewne pozostaje tylko jedno: każda prawidłowa interpretacja bazować musi w sposób konieczny na odczytaniu ukazanej w dziele osnowy.

Friedrich – jak już powiedzieliśmy – malował przez całe życie jeden obraz. Celem jego było uchwycenie jakiejś symbolicznej treści świata, relacji stworzenia do Boga i Boga do stworzenia oraz miejsca człowieka w całym tym konglomeracie. Dostrzeżone pojedyncze motywy stanowiły elementy składowe owej symbolicznej całości. Zaobserwowane większe układy krajobrazowe, jak ten z widokiem na Kletečną, uderzały swą wewnętrzną koniecznością, hierofaniczną wręcz głębią,

⁹ E. K l e k o t, *Najświętsze Serce Jezusowe – sceny z życia symbolu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 51(1997), nr 3/4 (238/239), s. 55. Z licznych prac poświęconych rozumieniu symbolu wymienimy tylko jedną pozycję: W. J u s z c z a k, *O symbolizmie w twórczości Jana Stanisławskiego*, w: t e n ż e, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa 1979, s. 119-127.

objawiającą duchową tajemnicę istoty uniwersum. Malarz powtarzał je następnie w pracowni, lub całkowicie wymyślał, tak czy inaczej doprowadzając rzecz do poziomu absolutnej wewnętrznej homogeniczności i esencjalności. W takim momencie bezpośrednia obecność natury i zalew jasnego światła w pracowni nie były mu do niczego potrzebne. „Zamknij swe oko cielesne – głosi najbardziej chyba znana maksyma artysty – przez co najpierw zobaczysz swój obraz okiem duchowym. Następnie wydobądź na światło dzienne to, co zobaczyłeś w ciemności, aby oddziaływać mogło na powrót na innych z zewnątrz do wnętrza”¹⁰. Dobywanie istoty z wnętrza przeżyć i doświadczeń zawsze się odbywa w ciszy, ciemności i kontemplacyjnym zamknięciu. Dobywanie to jednocześnie nie jest całkowitym abstrahowaniem od rzeczywistości. Jak zauważył Hilmar Frank, Friedrich nie kontynuuje w sposób bezpośredni toposu „oka wewnętrznego” *resp.* „oka duszy”¹¹. Greckie „oko wewnętrzne” to był organ oglądający wieczne i nieśmiertelne idee, istności możliwe do dostrzeżenia dopiero wtedy, gdy wyłączy się wzrok zmysłowy. Nie przypadkiem wielcy wieszczkowie greccy – Tyrezjasz, Demodok i Homer – byli ślepi. Dzięki temu bez przeszkód widzieć mogli to, co prawdziwe, bo świat zmysłowej złudy był dla nich zamknięty¹². Natomiast *das geistige Auge* Friedricha, choć również różni się od *das leibliche Auge*, pozostaje stale w obrębie

¹⁰ S. H i n z, *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Berlin 1984³, s. 94.

¹¹ *Die mannigfaltigen Wege zur Kunst. Romantische Kunstphilosophie in einem Schema Caspar David Friedrichs*, „Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle”, 10(1991), s. 168.

¹² S. A w i e r i n c e w, *W poszukiwaniu symboliki mitu o Edypie, w: t e n ż e, Na skrzyżowaniu tradycji (szkice o literaturze i kulturze wczesnobizantyńskiej)*, tłum. i oprac. D. Ulicka, Warszawa 1988, s. 166; R. P r z y b y l s k i, *Klasycyzm czyli Prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 368-370.

ziemskiej rzeczywistości. Zobaczyć obraz „okiem duchowym”, to widzieć w ciemności, to dostrzegać istotowe powiązania uchodzące uwagi w codziennym oglądzie, ale „widzenie” takie odnosi się do zwykłego świata, wewnątrz którego, a nie poza nim, dostrzega się jakąś esencję¹³. Dobitnie ujął to Friedrich w lapidarnym komentarzu do obrazu *Krzyż nad Bałtykiem* (1815 – il. 3):¹⁴ „Na nagim, skalistym brzegu morskim stoi wysoko wzniesiony krzyż; dla tych, co d o s t r z e g a j ą – nadzieja, dla tych, co n i e d o s t r z e g a j ą – krzyż”¹⁵.

Jak już wiemy, widoki z motywem krzyża *resp.* krucyfiksu malował Friedrich wielokrotnie. Na zakupionym w roku 1987 do londyńskiej National Gallery *Pejzażu zimowym* (il. 4) widzimy grupę jodeł wśród których stoi krucyfix¹⁶. Przed sceną Ukrzyżowania leży spory granitowy głaz. Elementy te, jak i znajdująca się za nimi następna grupa niskich jodeł i skałek, należą do pierwszego planu obrazu, obejmującego niewielkie wypiętrzenie pokryte cienką warstwą białego śniegu, spod którego wychodzi trawa. Plan dalszy namalowany został znacznie mniej dokładnie, niebieskawym kolorem. Z pierwszym łączy się on płynnie i w widoczny sposób jedynie w partii przedniej dzieła, pomiędzy prawą (patrząc od widza) krawędzią obrazu a pierwszą grupą jodeł. W tylnej części różnica wysokości nie pozwala na takie połączenie planów, by było ono dostrzegalne dla widza, co malarz dodatkowo jeszcze uwypuklił ostrym konturem zamykającym białą połać śniegu. Na horyzoncie majaczy wśród mgieł

¹³ F r a n k, dz. cyt.

¹⁴ Istnieją cztery wersje obrazu, tytułowane też *Krzyż na Rugii*, BS 215, XXV, XXXIV; Katalog hamburski, kat. 115-117.

¹⁵ H i n z, dz. cyt., s. 27 (podkr. w tekście moje – W. B.).

¹⁶ J. L e i g h t o n, C. J. B a i l e y, *Caspar David Friedrich: Winter Landscape* [katalog wystawy w National Gallery w Londynie], London 1990.

gotyki kościół poprzedzony murem z ostrołukowym prześwitem bramnym.

Przed krucyfiksem siedzi oparty o głaz mężczyzna ze złożonymi rękami. Porzucone kule dowodzą, że doszedł on do pasyjki od „naszej” strony, bruzdą biegnącą od prawego dolnego narożnika do granitowej skałki. Dalsza droga mężczyzny wydaje się już niemożliwa. Bruzda kończy się bowiem przy głazie, dalej zaczynają się wertepy (pomiędzy głazami), w końcu teren ostro oddziela się od następnego planu. W świetle tak odczytanej wewnętrznej logiki obrazu krucyfiks jest ostatecznym kresem wędrówki chromego człowieka. Poza krucyfiks nie wiedzie już żadna zasygnalizowana przez malarza droga, bruzda czy linia. By osiągnąć majaczący w oddali kościół, by przejść przez otwartą ostrołukową czeluść bramy, wykonać trzeba wzrokowy skok: od konkretnego, namacalnego, materialnego, trawiasto-śnieżnego pierwszego planu przerzucić się należy ponad planem środkowym ku linii horyzontu. Porzucić zatem trzeba wędrówkę po ziemi (tak dobitnie zasygnalizowaną przez kule – podpory w pełnym trudu i bólu chodzeniu) i w sposób „niematerialny” dotrzeć tam, gdzie o laskach dojść nie sposób.

Nie jest ważne, czy Friedrich namalował człowieka umiającego. Taka interpretacja narzuca się oczywiście jako logiczny wynik wędrówki do ostatecznego kresu. Fakt realny, tzn. dostrzegalny „okiem cielesnym”, nie jest jednak rozstrzygający, rzeczywistość bowiem jest dla friedrichowskiego porządku symbolicznego jedynie odbiciem konieczności, widoczną dla „oka duchowego” materializacją istotnego splotu związanego wcześniej i całkiem gdzie indziej (*au delà*, jakby powiedział Lévinas). W porządku symbolicznym *każde* dojście do jakiegoś kresu już jest figurą śmierci. Dla interpretatora ważne jest to, że struktura obrazu narzuca odczytanie dzieła jako przedstawienia podróży do pewnej *ultima thule*. Ale jeśli

tak jest, oznacza to, że krucyfiks Friedricha rozumieć należy jako punkt graniczny. To do niego zmierza człowiek, to on zamyka wędrówkę. Mający w oddali kościół stoi natomiast „po drugiej stronie”, w przestrzeni dla żywych niedostępnej. Tym, co człowiek na ziemi osiągnąć może, jest jedynie krucyfiks. Reszta pozostaje tu i teraz niepoznawalna i nieosiągalna.

Taki wniosek potwierdzają i inne obrazy Caspara Davida Friedricha.

Szczególnie dobitnie wyraża miejsce krucyfiksu znane płótno *Opactwo w lesie dębowym* (il. 5), pokazane w roku 1810 na Wystawie Akademickiej w Berlinie¹⁷. Widzimy na nim kondukt zmierzający o zimowym zmierzchu do zrujnowanego kościoła. Wnętrze portalu kościelnego wypełnione jest krucyfiksem. Portal ów potraktować możemy jako symboliczną granicę, zgodnie zresztą z odwieczną intuicją widzącą w drzwiach miejsce przejścia pomiędzy dwiema realnościami¹⁸. W obrazie Friedricha jest to przejście od sfery *profanum* do sfery *sacrum*, a także od „tego” do „innego” świata. Krucyfiks jest granicą, ostatnim punktem w tym świecie, zwieńczeniem ludzkiego życia. Jest jednocześnie bramą w drodze do Ojca, zgodnie z tekstem Ewangelii według św. Jana *Ego sum ianua* (Jan 10, 7-9)¹⁹.

Krucyfiks jako punkt dojścia obrazuje też płótno *Poranek w Karkonoszach* (1810-1811)²⁰. Na szczycie stromej, skalistej

¹⁷ BS 169; H. B ö r s c h - S u p a n, *Berlin 1810. Bildende Kunst. Aufbruch unter dem Druck der Zeit*, „Kleist-Jahrbuch”, 1987, s. 72-73; Ż u c h o w s k i, dz. cyt., s. 28.

¹⁸ J. B i a ł o s t o c k i, *Drzwi śmierci: Antyczny symbol grobowy i jego tradycja*, w: t e n ż e, *Symbole i obrazy*, s. 158-186; t e n ż e, *Romantyczna symbolika*, s. 375-376.

¹⁹ J. H a n i, *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*, tłum. A. Q. Laviqne, Kraków 1998², s. 86-96, zwł. s. 87.

²⁰ BS 190; H o c h, *Zur Ikonographie*, s. 72.

góry stoi krucyfiks. Trzymająca się go jedną ręką kobieta drugą swą dłoń podaje mężczyźnie. Ze szczytu nie ma już żadnej dalszej drogi. Rozciąga się zeń jedynie rozległy widok w dal, ku kolejnym, roztopiającym się we mgle pasmom górskim; widok zmierzający ku nieskończoności.

Krucyfiks bywa też nie tylko punktem dojścia ale i punktem wyjścia. Tak dzieje się w dwóch obrazach przedstawiających *Krzyż w lesie* (ok. 1812)²¹. Na płótnie z Galerii Państwowej w Stuttgarcie centralnie umieszczony krucyfiks stoi nad źródłem, które zamienia się w potok płynący prosto na odbiorcę. Widz może więc podjąć drogę do źródła i krucyfiksu. Dalsza wędrówka jest jednak wykluczona, ponieważ z tyłu, za źródłem, rośnie gęsty, niemożliwy do przebycia las, a jeszcze na dodatek za drzewami wyrasta stroma skała. Krucyfiks jest więc punktem dojścia dla odbiorcy dzieła, a jednocześnie punktem wyjścia, początkiem dla strumienia. Chrystus ukrzyżowany spełnia tu zatem podwójną rolę: jest zarówno źródłem „wody żywej”, jak i kresem ludzkiej wędrówki. Na niebie ponad krucyfiksem, lasem i skałą widnieje drugi krzyż. Jest to świetlista sylweta utworzona przez chmury, które rozstały się na moment, tworząc niezwykle zjawisko. To zjawisko jest dla człowieka nieosiągalne, podobnie jak gotycki kościół, który w analogiczny jak ono sposób zamyka perspektywę drugiej wersji *Krzyża...*, znajdującej się w Muzeum Sztuki w Düsseldorfie i występującej pod tytułem *Krzyż w górach* (il. 6).

Umieszczanie przez Friedricha krucyfiksów w punktach granicznych, w miejscach znaczących kres drogi człowieka względnie w punktach będących zarazem kresem i początkiem, nie było przypadkowe. Dowodzą tego wczesne dzieła

²¹ BS 450, 201.

malarza, dokumentujące proces kształtowania się jego wyobraźni artystycznej i sposobu komponowania obrazów. Pochodzący sprzed roku 1798 pejzaż ukazujący drogę wijącą się z boczem górskiej doliny (il. 7) jest bardzo konwencjonalny i przynależy do typu krajobrazów rozpowszechnionych od drugiej połowy XVI wieku. Przydrożny krzyż – motyw znany choćby Josse de Momperowi – przedstawiony jednak został w pobliżu granicy obszarów oświetlonego i zacienionego, a więc w pobliżu jakiejś symbolicznej granicy²². W rysunku *Krajobraz z rzeką i krzyżem* (1802) krzyż stoi przy podwójnej granicy: przy moście, w naturalny sposób znaczącym miejsce przejścia pomiędzy dwiema „realnościami”, jakimi zawsze są dwa brzegi rzeki oraz tuż przy granicy partii oświetlonej i zacienionej²³. Podobnie w rycinie *Kładka z krzyżem* (1803), krzyż wieńczy środkowe, najwyższe przęsło drewnianego mostku. Jego usytuowanie na wyróżnionym przęsle na środku rzeki akcentuje w ten sposób graniczny charakter całego zjawiska, zwłaszcza, że kładką idzie starowina z chrustem na plecach (aluzja do zmierzania ku ostatecznej granicy jest oczywista)²⁴. Wreszcie w *Procesji o wschodzie (zachodzie?) słońca* (ok. 1805 – il. 8) krucyfik przydrożny jest punktem docelowym procesji, ostatecznym celem marszu²⁵.

Wszystkie wymienione wczesne prace Friedricha pokazują, że krucyfik stopniowo zaczynał w twórczości malarza zajmować coraz ważniejsze miejsce. Umieszczany tradycyjnie jako

²² BS 6; H o f m a n n, *Kreuze*, s. 56-57. Zagadnieniu kształtowania się języka artystycznego Friedricha poświęcają sporo uwagi: Sumowski (dz. cyt., s. 45-68) oraz T. F. Mitchell (*From Vedute to Vision: The Importance of Popular Imagery in Friedrich's Development of Romantic Painting*, „The Art Bulletin”, 64(1982), s. 414-424.

²³ BS 83.

²⁴ BS 107.

²⁵ BS 126.

krzyż przydrożny, najpierw nieśmiało, stopniowo jednak w coraz bardziej zdecydowany sposób pojawiać się zaczyna na liniach granicznych: pomiędzy światłem a cieniem, na środku rzeki, jako cel procesji. Malarz coraz jaśniej uświadamia sobie symboliczną rolę motywu, jego sens i głębię znaczenia.

Tadeusz Żuchowski próbował łączyć graniczny charakter krzyży *resp.* krucyfików Friedricha ze światopoglądem alchemiczno-masońskim. Pisał: „Krucyfik jest tu symbolem przemiany, rozumianej jako sublimacja alchemiczna” oraz: „W *Opactwie w dąbrowie* (il. 5) Friedrich ukazał moment przemiany tego, co martwe, w inny, nowy stan. Moment ten jest uwarunkowany obecnością Wielkiego Alchemika – Jezusa”²⁶. Jezus nie musi być jednak pojmowany jako alchemik, by wytłumaczyć rolę krucyfików „w procesie przemiany”. Wystarczy dostrzec w nim Chrystusa, czyli Zbawiciela i sens Jego zbawczej męki. Friedrich postępował nie za masonami, nie musiał też być – jak to się często przyjmuje – panteistą. Jego myśl i praca malarska szły tropem nauki Marcina Lutera. Artysta malował „teologię krzyża”.

Theologia crucis zakłada, że Bóg jest w swej istocie niepoznawalny. Nie można zatem, jak chciała tego scholastyczna myśl średniowieczna, dotrzeć metodą rozumowania analogicznego do opisu boskiej natury. Scholastyczna „teologia chwały” myli się. Poznać można jedynie *visibilia et posteriora Dei*, czyli to, „co najmniej mówi o jego autentycznym obliczu, przy czym poznanie to dokonuje się nie przez rozumowanie, ale przez wpatrywanie się w cierpienia i krzyż Chrystusa”²⁷. Człowiekowi dany został jedynie Bóg

²⁶ Żuchowski, dz. cyt., s. 28, 30.

²⁷ S. C. Napierkowski OFMConv, *Męka Pańska w teologii protestanckiej*, w: *Męka Chrystusa wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyska CP, J. J. Kopeć CP, Lublin 1981, s. 188.

cierpiący. Dlatego: „Komentując słowa Iz 45, 15 *Vere absconditus tu es, Deus*, Luter mówi, że Boga poznaje się nie w chwale, *in gloria et maiestate*, ale właśnie w ukryciu, *in abscondito*, czyli w pokorze i hańbie krzyża, *in humilitate et ignominia crucis*. Tylko w cierpieniu i krzyżu odnajdujemy Boga. Jedynie takie rysy Boga zostały nam objawione, wyłącznie one stanowią *visibilia Dei*, chociaż te *visibilia* raczej Boga skrywają (*Deus absconditus*) niż objawiają (*Deus revelatus*). Taka jest ekonomia Bożego objawienia, że Bóg objawia się nam zasłaniając swoją twarz czymś, co zdaje się stanowić jego zaprzeczenie i być mu całkowicie obce”²⁸.

Na obrazach Friedricha tylko krzyż *resp.* krucyfiks jest osiągalny. On jest początkiem (stoi nad źródłem – il. 6), ku niemu zmierza się w bólu (chromy wędrowiec w *Pejzażu zimowym* – il. 4), w chwale (procesja, choć to motyw katolicki – w *Procesji...* – il. 8) oraz po śmierci (*Opactwo w lesie dębowym* – il. 5). Bóg natomiast jest w swej istocie niepoznawalny. Jeśli nawet symbolizują go sylwety gotyckich kościołów czy świetliste znaki na niebie, to są one tu i teraz nieosiągalne. Znajdują się one albo poza wszelkimi drogami, albo wręcz mają charakter zjawiskowy, nierzeczywisty. Friedrich pisał w komentarzu do *Mnicha nad morzem*: „I dumałbyś tak od rana do wieczora, od wieczora aż do głębokiej północy, wszelako nie wymyśliłbyś i nie zgłębiłbyś niepoznawalnych zaświatów. Z zarozumiałą pychą rozważasz, iż potomnym zostanie dane światło, zdolne rozwikłać mroki przyszłości! Lecz to, co jest jedynie świętym przeczuciem, w wierze tylko [może zostać] zobaczone i poznane; w końcu [będzie] jasno poznane i zrozumiane!”²⁹ Bóg jest Bogiem ukrytym. Próbować go poznawać inaczej niż

²⁸ Tamże.

²⁹ Cyt. za: B ö r s c h - S u p a n, *Berlin 1810*, s. 74-75. Okoliczności powstania tekstu i jego analizę przedstawiam w książce *Mundus melancholicus. Melancholiczny świat w zwierciadle sztuki* (Kraków 1996, s. 107-111).

niejasno, a więc np. inaczej niż poprzez symbole, jest za-rozumiałością i pychą. Tajemnica objawiona zostanie dopiero na końcu świata.

Natomiast krzyż jest początkiem i celem ludzkiej wędrówki. Dzięki temu zrozumieć można, dlaczego *Krzyż w górach* (1808 – il. 9), najsłynniejsza chyba praca artysty, stać się mógł obrazem kultowym³⁰. Jak wiadomo, Friedrich malował to dzieło początkowo „dla swojego króla” i zabiegi Teresy Anny Marii hr. von Brühl, narzeczonej Franza Antona hr. von Thun z Dieczyna, by je pozyskać, nie odnosiły skutku. Dopiero oświadczenie, że płótno wisieć będzie w ołtarzu, w dzieczyńskiej kaplicy zamkowej, zmieniło pierwotną decyzję autora³¹. *Ołtarz dzieczyński* to kwintesencja protestanckiej pobożności³². Stojący na szczycie góry krucyfiks streszcza w sobie wszystkie analizowane dotąd wątki i treści: jest centrum uwagi, początkiem i końcem oraz tym, co na świecie poznać można z boskich tajemnic. Wbrew opinii Norberta Schneidera, że zbocza

³⁰ BS 167.

³¹ E. R e i t h a r o v á, W. S u m o w s k i, *Beiträge zu Caspar David Friedrich*, „Pantheon”, 35(1977), s. 44-45; E. R e i t h a r o v á, *Obrazy C.D. Friedricha ve světle dokladů býv. Thun-Hohensteinského Archívu v Děčíně*, „Umění”, 25(1977), s. 44-59.

³² Religijny charakter obrazu był kwestionowany. Dostrzegano w nim bądź polityczne bądź nihilistyczne konotacje, zob.: N. S c h n e i d e r, *Natur und Religiosität in der deutschen Frühromantik – zu Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar”*, w: *Bürgerliche Revolution und Romantik. Natur und Gesellschaft bei Caspar David Friedrich*, Gießen 1976, s. 111-143; D. de C h a p e a u o u g e, *Bemerkungen zu Caspar David Friedrichs Tetschener Altar*, „Pantheon”, 39(1981), s. 50-55. Z poglądami tymi dyskutują przekonująco: Karl-Ludwig Hoch (*Der sogenannte Tetschener Altar Caspar David Friedrichs*, „Pantheon”, 39(1981), s. 322-326), Werner Hofmann (*Caspar David Friedrichs „Tetschener Altar” und die Tradition der protestantischen Frömmigkeit*, w: t e n ż e, *Anhaltspunkte. Studien zur Kunst und Kunsttheorie*, Frankfurt/M 1989, s. 134-167) oraz Fritz Unverfehrt (*Caspar David Friedrich*, München 1984, s. 37-58).

są niedostępne³³, krucyfiks da się jednak osiągnąć. Na pochodzącej z roku 1818 akwarelowej parafrazie obrazu Friedricha Josepha von Führicha przedstawił człowieka zmierzającego ścieżynką do podnóża szczytu z krucyfiksem³⁴. Wędrowiec nie musi się wspinać na skały: dróżka dochodzi wystarczająco blisko, by przyjąć, że cel marszu został osiągnięty. Potwierdza to utkwiony w Ukrzyżowanym wzrok mężczyzny, a także fakt, że droga urywa się parę kroków dalej.

Friedrich malował wciąż ten sam obraz. Celem jego zabiegów twórczych było pokazanie istoty protestantyzmu, tego że Bóg w swojej glorii jest nieosiągalny. Objawić go jedynie mogą symbole, np. natura czy architektura sakralna. Tym, co poznawalne i dostępne, jest wyłącznie krucyfiks – źródło, droga i cel ludzkiego życia.

Co zatem przedstawiał Friedrich w obrazach z motywem krucyfiksów? Niewątpliwie ukazywał miejsca wyobrażone, nieistniejące w rzeczywistości, wykoncypowane w zamkniętej, ciemnej przestrzeni atelier. Miejsca, których struktura mogła co prawda być przetworzeniem oglądanych widoków, ale które nigdy nie były pełnym naśladownictwem natury. Miejsca te były jednocześnie bardzo realne: objawiały bowiem rzeczywistość symboliczną, zawierającą w sobie metafizyczne doświadczenie. Powstawały w wyniku widzenia okiem duchowym, które postrzegało otaczający świat *sub specie aeternitatis*.

³³ S c h n e i d e r, dz. cyt., s. 121-122.

³⁴ H o f m a n n, *Kreuze*, s. 59, il. 196.

THE ATTAINABLE VERSUS THE UNATTAINABLE
ON THE SYMBOLICAL TOPOGRAPHY OF THE PAINTINGS
WITH THE MOTIF OF THE CROSS
IN CASPAR DAVID FRIEDRICH'S PAINTING

S u m m a r y

Landscapes with the motif of the cross, *resp.* the crucifix, played an important role in Caspar David Friedrich's painting. The author always places crosses in an important point of his painting, on the border of light and shade (il. 7, 8), at the spring (il. 6), on the shore (il. 3), at the gate of the ruined church (il. 5). Such a cross is always attainable for a wanderer, marching towards it within the space of the painting. The churches vaguely visible on the horizon (il. 4), or the lofty mountain peaks (il. 2) are not attainable for him. In this dialectic between the attainable and unattainable is manifested by Lutheran *theologia crucis*. God in his essence is unknowable. Even if he is symbolized by the figures of the Gothic churches or mountain peaks, they are either beyond any routes or bear a phenomenal, unreal character. God is a hidden God. An attempt to get to know him otherwise than through symbols, that is vaguely, is to be conceited and proud. The cross, however, is the beginning and goal of human wandering. Therefore one can understand why the *Cross in the Mountains* (1808, il. 9), perhaps the most famous work of the artist, could have become a cult painting. The crucifix standing on the peak of the mountain focuses attention, is the beginning and the end and that which in this world can be known from divine mysteries.

What did then Friedrich present in his paintings by the motif of the cross? It goes without saying that he showed the imagined places, such that do not exist in reality, conceived within the closed dark space of his atelier. He wanted to show the places whose structure might in fact be a transformation of the views he had seen, yet they could never fully imitate nature. Those places were at the same time very real: for they revealed a symbolical reality, containing a metaphysical experience. They were painted with a spiritual eye, and that eye could perceive the surrounding world *sub specie aeternitatis*.

Translated by Jan Kłos

SPIS ILUSTRACJI

1. Caspar David Friedrich, *Brama cementarna*, 1825-1826, olej na płótnie, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Neue Meister (wg Unverfehrt)
2. Caspar David Friedrich, *Widok na Kletečną w Czeskim Średniogórzu*, ok. 1810, akwarela, Leipzig, Museum der bildenden Künste (wg Hoča)
3. Caspar David Friedrich, *Krzyż nad Bałtykiem*, 1815, olej na płótnie, Berlin, Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten, Schloß Charlottenburg (wg Unverfehrt)
4. Caspar David Friedrich, *Pejzaż zimowy*, 1811, olej na płótnie, Londyn, National Gallery (wg Leightona)
5. Caspar David Friedrich, *Opactwo w lesie dębowym*, 1809-1810, olej na płótnie, Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz (wg Unverfehrt)
6. Caspar David Friedrich, *Krzyż w górach*, ok. 1812, olej na płótnie, Düsseldorf, Kunstmuseum (wg Unverfehrt)
7. Caspar David Friedrich, *Pejzaż z krzyżem*, przed 1798, miejsce przechowywania nieznane (wg Unverfehrt)
8. Caspar David Friedrich, *Procesja o wschodzie (zachodzie?) słońca*, 1805, sepia, Weimar, Kunstsammlungen (wg Unverfehrt)
9. Caspar David Friedrich, *Krzyż w górach (tzw. Ołtarz dziecięcy)*, 1807-1808, olej na płótnie, Drezno, Gemäldegalerie Neue Meister (wg Unverfehrt)

Wszystkie reprodukcje wykonał Adam Rzepecki



1. C. D. Friedrich, *Brama cmentarna, Drezno*



2. C. D. Friedrich, *Widok na Kletečną w Czeskim Średniogórze, Leipzig*

3. C. D. Friedrich,
Krzyż nad Bałtykiem,
Berlin



4. C. D. Friedrich, *Pejzaż zimowy*, Londyn



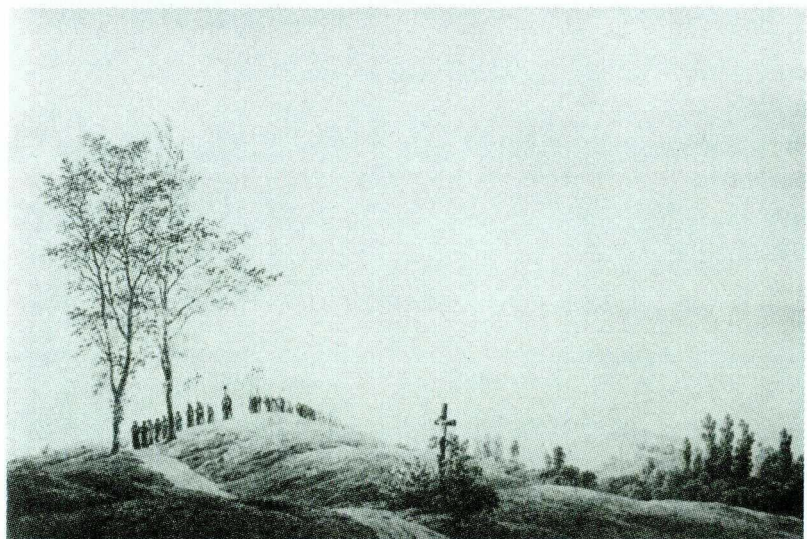
5. C. D. Friedrich, *Opactwo w lesie dębowym*, Berlin



6. C. D. Friedrich, *Krzyż w górach*, Düsseldorf



7. C. D. Friedrich, *Pejzaż z krzyżem, miejsce nieznane*



8. C. D. Friedrich, *Procesja o wschodzie (zachodzie?) słońca, Weimar*



9. C. D. Friedrich, *Krzyż w górach* (tzw. *Ołtarz dzieciński*), Drezno