

Metaphysics – symbol –
landscape. On the motif of
ruins in Caspar David Friedrich’s
painting

Our interpretation of the Greek term “metaphysics” (τα μετα τα φυσικά), posthumously introduced as the title of a work by Aristotle, crucially depends on the way we understand the prefix “meta”. For a long time, the Platonic explication held sway: for Herennius Pontius (4th c.), metaphysics referred to the study of what is beyond nature; for Thomas Aquinas it was related to *transphysica*, i.e. the knowledge of “divine things”.¹ The metaphysical dimension of a painting is intimately linked with its symbolism; symbols define the special semantic relationship between that which is perceived, an image, and that which transcends visual perception and by its very nature remains invisible, transcendent, and ideal.² In order to determine whether a painting enters metaphysical reality, or, as put by Klaus Krüger, allows the viewer to “experience the presence” of “the invisible”,³ we would therefore do well to begin by considering the ways in which its symbolic dimension is defined. In this article, I propose to do so with three works by Caspar David Friedrich.

Painted between 1830 and 1843, *Ruins in the Giant Mountains* [fig. 1] are considered to be Caspar David Friedrich’s highest artistic achievement.⁴ The painting combines the natural landscape of the Giant Mountains, that is, the landscape of Silesia from which Friedrich’s family hailed, which he visited in 1810 with a friend, Georg Friedrich Kersting,⁵ and

¹ Cf. K. Leśniak, *Wstęp*, in: Arystoteles, *Metafizyka*, transl. K. Leśniak, Warszawa 2013, p. 8ff.

² T. Todorov, *Wstęp do symboliki*, transl. K. Falicka, in: *Symbole i symbolika*, ed. M. Głowiński, Warszawa 1991, p. 40; H.-G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, transl. M. Łukasiewicz, in: ibidem, p. 100ff; P. Tillich, *Symbol religijny*, transl. M.B. Fedewicz, in: ibidem, p. 147.

³ K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, pp. 11–26.

⁴ I. Emmrich, *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964, p. 117.

⁵ He had previously visited other mountainous regions in what is now the Czech Republic, e.g. in the vicinity of Teplice, south of Dresden; cf. G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, München 1958, p. 75ff; K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich in Böhmen. Bergsymbolik in der romantischen Malerei*, Stuttgart 1987, pp. 13–20.

Metafizyka – symbol – pejzaż.
Przyczynek do badań nad
obrazami Caspara Davida
Friedricha z motywem ruiny

Interpretacja greckiego pojęcia „metafizyka” (τα μετα τα φυσικά), które tytułuje jedno z dzieł Arystotelesa, ale zostało wprowadzone już po jego śmierci, zależy od rozumienia przedrostka „meta”. Przez długi czas dominowała wykładnia „platonizująca”: u Herenniusa Pontiusa (IV w.) metafizyka oznacza naukę o tym, co znajduje się poza przyrodą, według Tomasza z Akwinu jest ona *transphysica*, czyli wiedzą o „rzeczach boskich”¹. Pytanie o metafizyczny wymiar obrazów dotyka kwestii ich symboliczności. Pojęcie symbolu określa bowiem szczególny semantyczny związek między tym, co obrazowe, postrzegalne, a tym, co wykracza poza doświadczenie wzrokowe, jest ze swej natury niewidzialne, transcendentne, idealne². Aby zatem odpowiedzieć na pytanie, czy obrazy wchodzą w jakąkolwiek relację z rzeczywistością metafizyczną, na przykład – jak to określa badacz obrazów kultowych Klaus Krüger – pozwalając widzowi „doświadczać istnienia” tego, co „niewidzialne”³, można wyjść od rozważenia sposobów definiowania ich symbolicznego wymiaru. W niniejszym tekście czynię to w stosunku do trzech dzieł Caspara Davida Friedricha.

Ruiny w Karkonoszach [il. 1], malowane w latach 1830–1843, uchodzą za dzieło wyznaczające granicę artystycznego rozwoju malarza⁴. Powstały przez kompilację pejzażu karkonoskiego, poznanego przez Friedricha w 1810 roku podczas wyprawy z przyjacielem Georgiem Friedrichem Kerstingiem⁵, a więc motywu ze Śląska, skąd wywodziła się rodzina malar-

¹ Por. K. Leśniak, *Wstęp*, w: Arystoteles, *Metafizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2013, s. 8 nn.

² T. Todorov, *Wstęp do symboliki*, tłum. K. Falicka, w: *Symbole i symbolika*, red. M. Głowiński, Warszawa 1991, s. 40; H.-G. Gadamer, *Symbol i alegoria*, tłum. M. Łukasiewicz, w: ibidem, s. 100 nn.; P. Tillich, *Symbol religijny*, tłum. M.B. Fedewicz, w: ibidem, s. 147.

³ K. Krüger, *Das Bild als Schleier des Unsichtbaren. Ästhetische Illusion in der Kunst der frühen Neuzeit in Italien*, München 2001, s. 11–26.

⁴ I. Emmrich, *Caspar David Friedrich*, Weimar 1964, s. 117.

⁵ Wcześniej zwiedzał inne obszary górskie w Czechach, m.in. w rejonie położonych na południe od Drezna Cieplic (czes. Teplice, niem. Teplitz); por. G. Grundmann, *Das Riesengebirge in der Malerei der Romantik*, München 1958, s. 75 nn.; K.-L. Hoch, *Caspar David Friedrich in Böhmen. Bergsymbolik in der romantischen Malerei*, Stuttgart 1987, s. 13–20.



1. Caspar David Friedrich, *Ruiny w Karkonoszach*, 1830–1834, olej na płótnie, 73×103 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald

1. Caspar David Friedrich, *Ruins in the Giant Mountains*, 1830–1834, oil on canvas, 73×103 cm, Pommersches Landesmuseum, Greifswald

rza, z ruinami opactwa Eldena w pobliżu Greifswaldu – miasta jego narodzin i dzieciństwa. Pejzaż ukazany na obrazie najprościej byłoby opisać jako rozciągający się na trzech planach, wyznaczanych przez drogę wijącą się w głąb, las z chłopską chatą i ruinami kościoła oraz przez wzgórza. Poza tymi elementami widoczne są po lewej stronie kompozycji jeszcze ruiny zamku na wzniesieniu za strefą lasu. Obraz nie jest wyłącznie wiernym odtworzeniem wspomnianych motywów i ich kompilacją. Artystyczny wymiar dzieła wynika, po pierwsze, z przekształcenia ruin (o czym dalej), po drugie, z ujęcia wszystkich planów w specyficzny układ pasm, które nie tylko odnoszą się do tychże planów, ale również umożliwiają konstytucję zależności optycznych niezależnych od przestrzennej odległości między poszczególnymi przedmiotami.

Irma Emmrich wskazała na „zadziwiającą jedność skromnego pierwszego planu z leżącymi w oddali niewzruszonymi szczytami” oraz na równoległość konturu górskiego pasma do „lekkiego fioletowego pasma chmur, które rozciąga złotożółte niebo i powtarza przebieg masywu, rozciągniętego przez całą szerokość obrazu”. Według badaczki ruiny kościoła, dzięki swej centralnej pozycji, zespalają poszczególne plany, mające „odmienny charakter”, przez co dzieło zyskuje formę „zamkniętej

the ruins of the Eldena Abbey near Greifswald, where he himself had been born and raised. The landscape extends over three separate planes, cut through by a winding path, a peasant hut in the forest, church ruins, and distant hills. Further to the left, ruins of a castle can be discerned on a hill beyond the forest. The painting is not merely a faithful compilation of the various motifs in question; its artistry derives from the fact that, firstly, the ruins undergo an important transformation (more about that later), and secondly, all planes are projected as a characteristic pattern of visual bands that help create various optical relationships independent of the spatial distance between individual elements.

Irma Emmrich points out the “amazing unity of the modest foreground and the unshaken summits far off in the distance”, drawing attention to the mountains that seem to run parallel to the “purplish clouds that cut through the sky of golden yellow and duplicate the contour of the mountain range along the entire width of the painting”. According to the scholar, owing to their central position, the ruins bring all the “disparate” planes together to create an impression of a “closed and dynamic whole”, which “allows us to forget about the compilatory method”. The impor-

tance of the ruins derives from their monumentality; the building is stripped down to one wall; the artist decided not to emphasize its spatial dimension and exaggerated its size relative to the landscape. The sensation of transience thus gives way to an impression of “durability”; the ruins seem able to “maintain their independence or even rise above the mountains in the background”, and the viewer cannot help but feel “extraordinary respect” towards them, an instance of the typical Romantic “heroization of the past”.⁶ Emmrich’s interpretation deserves attention because it makes it clear that the ruins cannot symbolize transience; the latter is linked to matter and does not constitute a value that would transcend visual reality. At the same time, neither can they symbolize “durability” because durability is also a feature of their material being as that which has survived the passage of time.

Helmut Börsch-Supan, the most important scholar specializing in Caspar David Friedrich, also notes the optical relationships between the various layers of the landscape and their relationships with individual motifs. Like Emmrich, he remarks on the parallel outline of the clouds and the mountains, and the reference of the abbey and the castle to the mountain range, in which the vertical dimension of the two buildings seems to “accompany” (*begleiten*) its course.⁷ He does not, however, include these observations in his analysis of the symbolism of the painting; rather, he reconstructs the latter based on his knowledge of the date and circumstances in which the work was created. In his view, the path leading up into the background symbolizes “the path of life” and the hut – “the turning towards God at life’s end”; the ruins of Eldena “link the reflection on that turning to Friedrich’s personal memories”, the mountain range stands for “the other side” (*Jenseitsvision*), and the whole can be seen as a symbol of the “homeland and, at the same time, death”.⁸ Representative of Börsch-Supan’s writings at large, such interpretations met with fierce resistance for their treatment of the visual language of Friedrich’s paintings in terms of verbal language. According to Tadeusz Żuchowski, the most outstanding Polish expert on the oeuvre of the German artist, Börsch-Supan’s interpretations moved from pertinent spatial analyses⁹ towards “trivial liches”.¹⁰ Noting that

i dynamicznej całości” i „pozwała zapomnieć o kompilacyjnej metodzie”. O znaczeniu ruin decyduje ich monumentalność, która wynika z redukcji budowli do jednej ściany, rezygnacji z ukazania jej przestrzennego wymiaru oraz wyolbrzymienia w stosunku do krajobrazu. Monumentalność ruin pozbawia je rysu przemijalności, który ustępuje miejsca „wrażeniu trwałości i zdolności utrzymywania przez nie niezależności wobec znajdujących się w tle wypiętrzonych wzniesień, czy wręcz górowania nad nimi”. Widz żywi przez to nieodparte „niezwyczajne uznanie” dla ruin. Dokonana zostaje właściwa dla romantyzmu „heroizacja przeszłości”.⁶ Interpretacja Emmrich zasługuje na uwagę, bo uświadamia, że ruiny nie symbolizują przemijalności, ta jest bowiem związana ze stanem materii rzeczy i nie stanowi względem rzeczywistości zmysłowej wartości transcendentnej. Nie oznacza to wszakże, że ruiny symbolizują „trwałość”, ponieważ ona również jest cechą ich materialnego istnienia jako tego, co przetrwało.

Również Helmut Börsch-Supan, który uchodzi za największego znawcę malarstwa Friedricha, dostrzega optyczne związki między pasmami krajobrazu oraz między nimi a poszczególnymi motywami. Potwierdza obserwację Emmrich o równoległości pasm gór i chmur, a także zauważa odniesienie zarówno ruin opactwa, jak i zamku do pasma górskiego, polegające na tym, że pionowe akcenty budowli „towarzyszą” (*begleiten*) jego przebiegowi⁷. Obserwacji tych jednak nie uwzględniła w rozpoznaniu symboliki obrazu, odczytując ją na podstawie wiedzy o czasie i okolicznościach powstania obrazu. W jego interpretacji prowadzący w głąb dukt symbolizuje „drogę życia”, chata – „zwrot ku Bogu przy końcu życia”, powiązane z nią formalnie ruiny Eldeny „łączą myśl o tym zwrocie z osobistymi wspomnieniami Friedricha”, pasmo gór oznacza „drugą stronę” (*Jenseitsvision*), całość zaś staje się symbolem „ojczyzny i jednocześnie śmierci”⁸. Objasnienia tego rodzaju, reprezentatywne dla pisarstwa autora, budziły opór ze względu na upodobnienie języka malarskiego dzieł Friedricha do języka werbalnego. Zdaniem Tadeusza Żuchowskiego, najwybitniejszego polskiego znawcy malarstwa niemieckiego artysty, pisarstwo Börsch-Supana ewoluowało od trafnych analiz przestrzeni obrazów Friedricha⁹ do ich ujęcia w „trywialne schematy”¹⁰. Gabriele Dufour-Kowalska,

⁶ Emmrich 1964, as in fn. 4, pp. 116–117.

⁷ H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München–Berlin 2008, p. 41.

⁸ H. Börsch-Supan, K.W. Jähniq, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, p. 440; H. Börsch-Supan 2008, as in fn. 7, p. 40.

⁹ H. Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, (diss. Berlin 1958), München 1960.

¹⁰ Börsch-Supan, Jähniq 1973, as in fn. 8; T.J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, p. 103.

⁶ Emmrich 1964, jak przyp. 4, s. 116–117.

⁷ H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich. Gefühl als Gesetz*, München–Berlin 2008, s. 41.

⁸ H. Börsch-Supan, K.W. Jähniq, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973, s. 440; Börsch-Supan 2008, jak przyp. 7, s. 40.

⁹ H. Börsch-Supan, *Die Bildgestaltung bei Caspar David Friedrich*, (dys. Berlin 1958), München 1960.

¹⁰ Börsch-Supan, Jähniq 1973, jak przyp. 8; T.J. Żuchowski, *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993, s. 103.

zauważając m.in., że „nic nie pozwala nam na przejście od obrazu statku stworzonego przez Friedricha do idei ludzkiego przeznaczenia”, uznaje tego rodzaju wyjaśnienia za „pseudosystem, którego podstaw na próżno poszukuje się w dziele Friedricha”. System ten „nie opiera się ani na jego pismach (poza kilkoma wskazówkami dotyczącymi symboliki obrazu »Krzyż w górach«), ani też przede wszystkim na jego malarstwie” i utrudnia odnalezienie „charakterystycznej dla symbolu malarskiego” więzi łączącej znaczenie z „plastyczną treścią”¹¹.

Czy jednak krytyka ta jest w przypadku *Ruin w Karkonoszach* zasadna? Za interpretacją Börsch-Supana wydaje się przemawiać bardzo podobny obraz Friedricha *Opactwo w dąbrowie* z 1810 roku [il. 3]. Oba przedstawiają pejzaż ujęty w strukturę pasmową oraz ścianę kościoła z ostrołukowym oknem ulokowaną na pionowej osi kompozycji (według tego badacza również *Opactwo w dąbrowie* ukazuje ruiny Eldeny¹²). Kondukt pogrzebowy przechodzący przez portal w ruinie oraz zamglenie ostatniego planu każe uznać Börsch-Supanowi, że dzieło wyobraża zderzenie „tej” i „tamtej” strony (*Diesseits/Jenseits*), „strefy mierzalnego czasu i wieczności” (*Die messbare Zeit/Ewigkeit*)¹³. Ponieważ porównanie obu prac podpowiada, że motyw drogi zastąpił na późniejszym obrazie kondukt pogrzebowy, to jej interpretacja jako „drogi życia”, zbliżającego się ku końcowi, a pasma odległych gór jako „drugiej strony” wydaje się przekonująca. Börsch-Supan odczytuje ostatecznie ruiny w malarstwie Friedricha, odmiennie od Emmrich, jako symbole tego, co przeminęło. Na obrazie *Opactwo w Dąbrowie* mają być one wyrazem przekonania malarza, że średniowiecze z jego „starymi formami religijności [...] pozostaje epoką nieodwołalnie zamkniętą”, podobnie jak pogaństwo symbolizowane przez otaczające ruinę dęby¹⁴. Na obrazie *Ruiny w Karkonoszach* ruiny mają z kolei odsyłać do dzieciństwa artysty. Są to więc znaczenia domniemywane na podstawie wiedzy przywiedzionej do obrazu z zewnątrz, ustalone bez związku ze sposobem, w jaki pejzaż i motywy zostały ukazane. Mają zatem de facto charakter alegoryczny, w alegorii bowiem obraz jest przeźroczysty wobec znaczenia. W procesie rozumienia alegorii uwaga jest odsyłana poza obraz,

“there is nothing to warrant a leap from an image of a ship to the idea of human destiny”, Gabriele Dufour-Kowalska likewise dismissed similar explanations as a “pseudosystem whose foundations in vain would be sought in Friedrich’s oeuvre”; such a system “relies neither on Friedrich’s writings (except a handful of pointers concerning the symbolism of ‘Cross in the Mountains’), nor his paintings” and makes it difficult to discover the bond between the meaning and “the graphic content”, so “characteristic of the painterly symbol”.¹¹

Is this criticism, however, relevant to *Ruins in the Giant Mountains*? Börsch-Supan’s interpretation seems to be supported by another very similar painting by Friedrich, *The Abbey in the Oakwood*, created in 1810 [fig. 3]. Both feature a landscape, shown as a number of separate visual bands, and a church wall with an ogival window along the vertical axis of the composition (according to the same scholar, *The Abbey in the Oakwood* also depicts the ruins of Eldena¹²). A funeral procession passing through the portal of the ruin and the misty background led Börsch-Supan to conclude that the work represents the clash between “this” and “the other” side (*Diesseits/Jenseits*), the “realm of measurable time and eternity” (*Die messbare Zeit/Ewigkeit*).¹³ Because a comparison of the two paintings suggests that in the later work the path motif was eventually replaced by the funeral procession, its interpretation as a “path of life” nearing its end and the interpretation of the remote mountain range as “the other side” seems quite convincing. Ultimately, unlike Emmrich, Börsch-Supan interprets the ruins as symbols of what has passed. In *The Abbey in the Oakwood*, he claims, they represent Friedrich’s belief that the Middle Ages with their “ancient forms of religiosity (...) are now a thing of the past”, just like paganism, symbolized by the oaks that surround the church.¹⁴ In *Ruins in the Giant Mountains*, on the other hand, the ruins are taken to allude to the artist’s childhood. All these meanings are retrieved based on facts wholly external to the painting, with no relation to how particular motifs and the landscape are depicted. As such, they can be viewed as an allegory in which the image remains transparent with respect to the meaning. An allegory diverts attention from

¹¹ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Rostworowska, Kraków 2005, s. 57–58. Trzeba dodać, że nieprawdziwa jest informacja podana na okładce książki, iż jest ona „pierwszą w języku polskim” pracą poświęconą wyłącznie Friedrichowi; por. Żuchowski 1993, jak przyp. 10. Niezwykle krytyczna recenzja tej pracy autorstwa T.J. Żuchowskiego: „Modus” 7, 2006, s. 240–251.

¹² Obszernie na ten temat: F. Möbius, *Caspar David Friedrichs Gemälde „Abtei im Eichwald” und die Frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald*, Berlin 1980.

¹³ Börsch-Supan 2008, jak przyp. 7, s. 180, 184.

¹⁴ Börsch-Supan, Jähnig 1993, jak przyp. 8, s. 229, 304.

¹¹ G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, transl. M. Rostworowska, Kraków 2005, pp. 57–58. It is worth noting that the information on the cover which claims it to be “the first Polish-language” monograph devoted exclusively to Friedrich is untrue; cf. Żuchowski 1993, as in fn. 10. For a very critical review of this work by T.J. Żuchowski, see: “Modus” 7, 2006, pp. 240–251.

¹² More about the subject: F. Möbius, *Caspar David Friedrichs Gemälde „Abtei im Eichwald” und die Frühe Wirkungsgeschichte der Ruine Eldena bei Greifswald*, Berlin 1980.

¹³ Börsch-Supan 2008, as in fn. 7, pp. 180, 184.

¹⁴ Börsch-Supan, Jähnig 1993, as in fn. 8, pp. 229, 304.

the image to the idea; one thing is said or shown and another is meant.¹⁵ The image is merely an index that points to the meaning or concept, but in no way determines them. This interpretation would be consistent with the views of the artist's contemporaries,¹⁶ as well as some modern scholars.¹⁷

This would necessarily lead us to conclude that since Friedrich's works are allegorical rather than symbolic, the question of how his paintings *as images* can refer to metaphysical reality and whether they can retrieve that reality on their own cannot be answered. A closer reflection on this conundrum, however, admits a modicum of doubt: why should we assume that the mist and the mountains in *The Abbey in the Oakwood* and *Ruins in the Giant Mountains* stand for "the other side", if Goethe, for instance, interpreted the former as a "graveyard in the mist" (*ein Nebelkirchhof*),¹⁸ and the mountains in the latter, despite all their remoteness, continue to belong to the same space as the ruins and the path in the foreground? This interpretation would also require us to subsume the ruins of the castle under the symbolism of "the other side", since they are shown behind the church ruins, and there are no grounds for doing so.

The shortcomings of Börsch-Supan's interpretation are avoided by Tadeusz Żuchowski. In his analysis, as a sign of the past, the ruins in Friedrich's painting symbolize the "transition from a civilization based on artificial law to a world based on natural law".¹⁹ The symbolism of his works is said to derive from the quest of contemporary thinkers, poets, and artists to turn the "slowly decaying ruins of past religions" into a foundation for a universal faith, in which God would be "identified with nature, or better yet, would become nature as such".²⁰ This can lead us to suppose that the mountain range of *Ruins in the Giant Mountains*, located beyond the derelict

ku pojęciu, w alegorii mówi się, względnie pokazuje, co innego, a co innego ma się na myśli¹⁵. Obraz jedynie odsyła ku znaczeniu, pojęciu, idei, ale w żaden sposób o nich nie stanowi. Taka wykładnia jest zresztą zgodna zarówno z opiniami współczesnych malarza¹⁶, jak i z częścią dzisiejszych badań¹⁷.

Przyjmując taką wykładnię, trzeba by uznać, że malarstwo Friedricha, jako alegoryczne, nie zaś symboliczne, nie pozwala odpowiedzieć na pytanie, w jaki sposób obrazy *jako obrazy* mogłyby odsyłać do rzeczywistości metafizycznej, czy same z siebie mogłyby takie odniesienie wyłonić. Namysł nad tą kwestią w związku z obrazami niemieckiego malarza budzi wszelako wątpliwość: dlaczego mielibyśmy uznać, że mgła oraz góry na obrazach *Opactwo w dąbrowie* i *Ruiny w Karkonoszach* oznaczają „tamtą stronę”, skoro np. Goethe, oglądając pierwsze z dzieł, stwierdził: „cmentarz we mgle” (*ein Nebelkirchhof*)¹⁸, a góry na drugim, choć położone daleko, są elementem przestrzeni, do której należą i ruiny, i droga na pierwszym planie? Ponadto przy takiej interpretacji wypadałoby również uznać ruiny zamku za należące do symboliki „drugiej strony”, skoro znajdują się za ruinami kościoła, a nie ma po temu żadnych podstaw.

Niedostatków koncepcji Börsch-Supana unika Tadeusz Żuchowski. W jego interpretacji ruiny w malarstwie Friedricha, będące znakiem przeszłości, symbolizują „stan przejścia od cywilizacji uporządkowanej według praw sztucznych do świata o prawach naturalnych”¹⁹. Symbolika obrazów Friedricha zrodzić się miała z właściwego myślicielom, poetom i artystom jego pokolenia dążenia do stworzenia na „ruinach religii minionych, które stopniowo ulegają rozpadowi”, religii uniwersalnej, w której Bóg zostanie „utożsamiony w naturą, a właściwie stanie się naturą”²⁰. Koncepcja ta skłania, by w przypadku *Ruiny w Karkonoszach* uznać pasmo górskie widoczne za ruinami opactwa, będącego „znakiem przeszłości” i sym-

¹⁵ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra symbol i święto*, transl. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, p. 43.

¹⁶ Ludwig Tieck remarked on both "allegorical and symbolic elements" in Friedrich's paintings and opined that his works aim to express "a specific emotion, a real outlook, a well-established thought and concept in consonance with the mood of sorrow and sublimity", L. Tieck, *Eine Sommerreise. Urania*, in: idem, *Schriften*, vol. 23, Berlin 1853, pp. 17, 18, after: Börsch-Supan, Jähnig 1993, as in fn. 8, p. 124.

¹⁷ An allegorical interpretation of Friedrich's paintings: A.A. Kuzniar, *The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C.D. Friedrich*, "Studies in Romanticism" 28, 1989, vol. 1, pp. 69–93; Th. Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Hysikotheologie, Wirkungaesthetik und Emblematik Voraussetzungen und Deutung*, München 2006, pp. 38–46.

¹⁸ After: Börsch-Supan, Jähnig 1993, as in fn. 8, p. 163.

¹⁹ Żuchowski 1993, as in fn. 10, p. 26.

²⁰ T.J. Żuchowski, *O pojmowaniu religii przez formację artystów niemieckich pierwszej dekady XIX wieku*, "Artium Quaestiones" 3, 1986, pp. 51, 56, 58.

¹⁵ H.-G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra symbol i święto*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1993, s. 43.

¹⁶ Ludwig Tieck, dostrzegając w obrazach Friedricha „to elementy alegoryczne, to symboliczne”, uznał jego twórczość za dążącą do wyrażenia „określonego uczucia, rzeczywistego poglądu, ustalonej myśli i pojęcia, tworzących jedność z nastrojem żalości i podniosłości”; L. Tieck, *Eine Sommerreise. Urania*, w: idem, *Schriften*, t. 23, Berlin 1853, s. 17, 18, za: Börsch-Supan, Jähnig 1993, jak przyp. 8, s. 124.

¹⁷ Próba wyjaśnienia pejzaży Friedricha jako alegorycznych: A.A. Kuzniar, *The Temporality of Landscape: Romantic Allegory and C.D. Friedrich*, „Studies in Romanticism” 28, 1989, nr 1, s. 69–93; Th. Noll, *Die Landschaftsmalerei von Caspar David Friedrich. Hysikotheologie, Wirkungaesthetik und Emblematik Voraussetzungen und Deutung*, München 2006, s. 38–46.

¹⁸ Za: Börsch-Supan, Jähnig 1993, jak przyp. 8, s. 163.

¹⁹ Żuchowski 1993, jak przyp. 10, s. 26.

²⁰ T.J. Żuchowski, *O pojmowaniu religii przez formację artystów niemieckich pierwszej dekady XIX wieku*, „Artium Quaestiones” 3, 1986, s. 51, 56, 58.

bolem „przejścia”, nie za jakąś pozaziemską „drugą stronę”, jak chciał Börsch-Supan, ale za obszar natury tożsamej z Bogiem. Byłaby to zatem strefa zarówno należąca do realnej przestrzeni, jak i miejsce manifestacji transcendencji. Jednak interpretację tę, opracowaną na podstawie zewnętrznych wobec dzieł dyskursów²¹, pozwalają oddalić same dzieła.

Pejzaż na obrazie *Ruiny w Karkonoszach* tworzy po lewej stronie rozwijającą się ku stronie prawej wiązkę wąskich pasm. Należą do niej nie tylko pasma ciemnego lasu oraz jasnych gór, lecz również znajdujące się między nimi pasmo wzgórza, zwieńczone sylwetą ruin zamku, które rozciąga się aż do prawego brzegu obrazu. Pasma to nie tylko wypełnia przestrzeń między lasem a górami, ale także optycznie pośredniczy między nimi. Pejzaż tworzy spójną strukturę pasmową obejmującą zarówno plan pierwszy, jak i chmury, w której nie da się wyróżnić przeciwstawnych sobie części, tak by można było określić którąkolwiek z ruin jako symbol przejścia między dwiema odmiennymi rzeczywistościami.

Sens ruin wynika z czego innego. Kontur pasma z zamkiem rozwija się zgodnie z konturem gór. Jednak zaraz po wypiętrzeniu bryły warowni kontur wzgórze ulega załamaniu i „osunięciu”. Jednocześnie w obrębie masywu górskiego zaczyna się wykształcać struktura nawarstwiających się pasm, implikująca ruch ku przodowi prowadzący do zespolenia po prawej stronie obrazu gór z pasmami niższych wzgórz, lasu i w końcu ziemi. Góry nie ukierunkowują ku niebu, lecz wpisują się w porządek horyzontalny-ziemski. Ma tu miejsce charakterystyczne dla Friedricha „odwrócenie” funkcjonalnego znaczenia elementów i ich tradycyjnej symboliki²², niejedynie na tym obrazie. Wzgórze z zamkiem ukazuje zatem, że dążenie, które za miarę obiera realny świat – pasmo gór²³, nie może ustanowić trwałej wartości i ulega unicestwieniu, czego dopowiedzeniem jest uschnięty korzeń znajdujący się dokładnie poniżej na pierwszym planie (jego kształt powtarza załamanie konturu wzgórze). Przeciwną zależność unaoczniają ruiny kościoła.

Tę ich obrazową funkcję opisał Michael Brötje, wychodząc od obserwacji, że horyzontalne pasma, w które ujęty został pejzaż, cechuje ściśle odniesienie do płaszczyzny obrazu (co uznał za właściwe dla malarstwa Friedricha w ogóle). Z jednej strony, pasma wydają się rozpościerać bez przeszkód poza granicami

abbey that represents the “sign of the past” and symbolizes “transition”, is not some otherworldly “other side”, as Börsch-Supan proposed, but rather a realm of nature identical to God. As such, it belongs to real space and at the same time serves as a site for the manifestation of transcendence. However, based on a discourse external to the paintings,²¹ this interpretation is belied by the works themselves.

The landscape in *Ruins in the Giant Mountains* is a bundle of narrow bands unfolding from left to right. These include the dark forest and the bright mountains, but also the hill with castle ruins that separates them and extends all the way to the right edge of the painting. The hill fills up the space between the forest and the mountains, as well as optically mediates between them. The landscape thus forms a coherent structure that encompasses both the foreground and the clouds; no antithetical parts can be distinguished to warrant designating one ruin as a symbol of transition between two distinct realities.

The meaning of the ruins derives from elsewhere. The outline of the hill runs parallel to the outline of the mountain range. However, right after the bulge of the ruined fortress, its contour is suddenly refracted and “slides downwards”. At the same time, a structure of multilayered streaks emerges within the mountain range, which implies a forward motion that, towards the right, brings the mountains, the hills, the forest, and the ground together. The mountains do not point towards the sky but remain fixed within the horizontal and earthly order. What we see here is Friedrich’s characteristic “reversal” of the functional meaning and traditional symbolism of elements;²² there are several more instances of this procedure in the painting. And thus, the hill with the castle is meant to show that any quest measuring itself against the real world, the mountain range,²³ is bound to fail and be annihilated, as represented by the withered root shown directly below in the foreground (its shape mimicking the sharp bend in the outline of the hill). The church ruins visualize the opposite relationship.

Their specific function was described by Michael Brötje. Brötje’s point of departure was to observe that the horizontal bands of the landscape are strictly re-

²¹ Ibidem, s. 57 nn., chodzi zwłaszcza o pisma Wilhelma Heinricha Wackenrodera, Ludwiga Tiecka i Novalisa („Ruiny są matką tych rozkwitających dzieci”; Novalis, *Heinrich von Osterdingen*, w: idem, *Werke und Briefe*, Leipzig 1942, s. 273).

²² M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19, 1974, s. 57.

²³ Analogiczną relację Friedrich ukazał na obrazie *Trumna na świeżym grobie* (ok. 1805–1807), na którym trumna przypomina zarys odległego wzniesienia górskiego.

²¹ Ibidem, p. 57ff, especially the writings of Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck, and Novalis (“Ruins are the mother of these blossoming children”; Novalis, *Heinrich von Osterdingen*, in: idem, *Werke und Briefe*, Leipzig 1942, p. 273).

²² M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C.D. Friedrichs und in der Holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*, „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” 19, 1974, p. 57.

²³ A similar relationship can be observed in Friedrich’s *Coffin on a Fresh Grave* (ca. 1805–1807), where the coffin resembles the outline of a remote mountain range.

lated to the plane of the painting (which he considers to be a typical feature of Friedrich's entire oeuvre). On the one hand, the bands seem to extend freely beyond the frame, on the other, however, their distinct, regular sharpening make "the areas of proximity and distance appear equivalent, nearly interchangeable, in their phenomenal relationship to the plane of the painting".²⁴ The visual importance of the band pattern also derives from the fact that it includes the path in the foreground. The observation of Emmrich and Börsch-Supan, who remarked that it guides the viewer's gaze from the lower edge up towards the peasant hut, do not properly describe its optical features.²⁵ Importantly, along most of its course, the path is inscribed into a planar wedge that encompasses the withered tree and runs towards the right, and by that virtue, it forms part of the foreground band which, like the forest and the mountains, stretches from the left towards the right side of the painting. Further on, the path winds towards the right, cutting through a bright expanse of the ground that mirrors the contour of the mountains above. The motif thus serves as another instance of Friedrich's functional "reversal" of the meaning of the elements that divide space.²⁶ It must be noted that the peasant hut is also inscribed into the band pattern through its form and color.

The ruins of the church, however, show a certain degree of duality: on the one hand, their two parts, "a continuum parallel to the plane",²⁷ participate in the left-to-right course of the planar bands, on the other, they seem somewhat independent from the mountain range. According to Brötje, this is not because of their central position, as Emmrich would have it, but because their left side takes on the form of a reclining rectangle. The artist achieved the effect by stretching the ruins along the horizontal axis (in other paintings, he would lengthen them vertically²⁸) and partly hiding them behind the forest. In order not to disrupt the emphatic quality of the shape, he also lowered the corresponding section of the mountain range in the background. The rectangular form makes the wall lose its vertical appearance despite the window in the middle; the latter does not direct the viewer's gaze upwards, as Börsch-Supan would have it, but rather towards the upper edge of the wall that

obrazu, z drugiej jednak, ze względu na ich wyraziste, równomiernie wyostrzenie, „obszary bliskości i dali przedstawiają się jako równorzędne, wręcz wymienne w ich zjawiskowym stosunku do płaszczyzny obrazu”²⁴. Ranga wizualna układu pasmowego wynika również z podporządkowania mu drogi na pierwszym planie. Obserwacje Emmrich i Börsch-Supana, że droga ta wiedzie spojrzenie widza od dolnego brzegu obrazu ku chłopskiej chacie, nie opisują jej optycznych właściwości²⁵. Jest ona bowiem w znacznej swej części wpisana w płaszczyznowy klin obejmujący uschłe drzewo i skierowany na prawo, a poprzez ten klin – w pierwszoplanowe pasmo, które, podobnie jak las i góry, rozciąga się od lewej do prawej krawędzi obrazu. Dalej zaś droga biegnie na prawo przez jaśniejszy obszar ziemi, uformowany analogicznie do konturu odcinka gór znajdującego się powyżej. Zatem również w przypadku tego motywu dochodzi do wspomnianego wyżej, częstego w twórczości Friedricha, funkcjonalnego „odwrócenia” znaczenia elementów wyznaczających podziały przestrzenne²⁶. Trzeba dodać, że również chłopska chata, zespolona formalnie i kolorystycznie z lasem, jest wpisana w układ pasmowy.

Ruiny kościoła natomiast ukazują dwoistość: obie ich części, „widziane jako ciąg równoległy do płaszczyzny”²⁷, z jednej strony uczestniczą w przebiegu płaszczyznowych pasm z lewa na prawo, z drugiej, zyskują na niezależności względem górskiego łańcucha, przy czym, według Brötje, nie rozstrzyga o tym, jak chciała Emmrich, położenie ruin na środku krajobrazowych pasm. Wynika to, po pierwsze, z nadania lewej części ruin Eldeny formy spoczywającego prostokąta (co artysta uzyskał, rozciągając horyzontalnie jej proporcje – na innych obrazach je wydłużał²⁸ – oraz częściowo przesłaniając ją pasmem lasu). Aby nie zakłócać dobitności uzyskanego kształtu, obniżył na jego wysokości pasmo wzgórza w głębi. Prostokątna forma ściany skutkuje tym, że mimo okna na jej środku nie ma ona charakteru wertykalnego. Okno nie wiedzie spojrzenia ku górze, jak chce Börsch-Supan, lecz ku ograniczającej je górnej krawędzi ściany (spojrzenie nie zwraca się ku górom i niebu za pośrednictwem okna także dlatego, że okno jest na to po prostu zbyt małe). Ściana ma charakter dośrodkowy – jej forma jest postrzegana w „ruchu” od zewnętrznych krawędzi

²⁴ Brötje 1974, as in fn. 22, p. 58.

²⁵ Emmrich 1964, as in fn. 4, p. 116; Börsch-Supan 2008, as in fn. 7, p. 40.

²⁶ Brötje 1974, as in fn. 22, p. 57. A similar conceit whereby a road winding upwards is inscribed into a band structure can be seen in Friedrich's *The Bohemian Landscape with Mount of Milleschauer* of 1808, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister.

²⁷ Ibidem, p. 58.

²⁸ Börsch-Supan, Jähnig 1993, as in fn. 8, p. 276. In *Winter of 1803 and its 1826 replica*; Möbius 1980, as in fn. 12.

²⁴ Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 58.

²⁵ Emmrich 1964, jak przyp. 4, s. 116; Börsch-Supan 2008, jak przyp. 7, s. 40.

²⁶ Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 57. Bardzo zbliżony zabieg wpisania drogi biegnącej w głąb w strukturę pasmową malarz przeprowadził na obrazie *Pejzaż czeski z Milešovką* (niem. Milleschauer) z 1808 roku, Drezno, Staatliche Kunstsammlungen, Galerie Neue Meister.

²⁷ Ibidem, s. 58.

²⁸ Börsch-Supan, Jähnig 1993, jak przyp. 8, s. 276. Na obrazie *Zima* z 1803 roku i na jego replice z 1826; Möbius 1980, jak przyp. 12.

ściany do krawędzi okna. Dośrodkowość ta przekłada się na niezależność ruin od całej, biegnącej z lewa na prawo struktury pasm: tak od pasm ziemi i lasu, jak gór i nieba. Po drugie, niezależność ruin względem górskiego łańcucha bierze się z ich „zakotwiczenia w centrum obrazu”. Zarówno forma leżącego prostokąta, jak i wspomniane umiejscowienie ruin odnoszą je optycznie do kształtu obrazowej płaszczyzny.

Odniesienie to rozstrzyga o symbolicznej funkcji ruin. Przedmiot nie może bowiem ustanawiać znaczenia symbolicznego z siebie samego, nie może być symbolem na mocy swych własnych wartości zjawiskowych. Las nie może symbolizować granicy życia tylko dlatego, że jest ciemny, a góry i mgła – „drugiej strony” tylko dlatego, że te pierwsze są rozświetlone i usytuowane za lasem, a ta druga – nieprzejrzysta. Z pewnością do takiej egzegezy poszczególnych motywów pejzażowych nie upoważnia opinia Fridricha, że „pejzaż zamglony wydaje się bardziej rozległy, ożywia wyobraźnię i rozbudza uwagę, podobnie jak widok zasłoniętej welonem dziewczyny”²⁹, a wzmianka o obliczu dziewczęcym dowodzi, że nie ma tu również żadnego odniesienia do tego, co niewidzialne, idealne, transcendentne (Trzeba też zapytać: czy traktowanie skrywającej przed wzrokiem mgły jako symbolu transcendencji nie oznacza utożsamienia tej ostatniej z tym, co niewidoczne, jedynie w sposób względny i przejściowy, a zatem trywializacji nie tylko tego pojęcia, ale także obrazu jako formuły symbolicznej?). Rozpoznanie znaczenia „symbolicznego” na podstawie cech zmysłowych motywu jest dopisaniem mu treści, która nie może być z niego wywiedziona i pozostaje nieugruntowanym w oglądzie obrazu dyskursywnym uzupełnieniem. Ów brak ugruntowania prowadzi do całkowitej dowolności w ustalaniu symboliki dzieł.

Przedmiot może być uznany za symbol, po pierwsze, dopiero jako składnik strukturalnych związków wewnątrzobrazowych, w których ma udział, ponieważ to dzięki nim obraz zyskuje będącą warunkiem konstytucji symbolu konieczność³⁰, wyrażaną w niemożliwości skorygowania struktury bez utraty jej spójności i specyfiki, a tym bardziej w niemożliwości jej podmiany, na co pozwala zwyczajny znak. Po drugie, przedmiot może być uznany za symbol dopiero wtedy, kiedy znaczenie symboliczne zostaje wydobyte jako przeżyciowa treść dla oka, co dzieje się za sprawą struktury obrazu. Po trzecie – kiedy poprzez swój konkretny widoczny zmysłowy kształt ma udział w takich oglądowych wartościach, które nie są dane dokładnie wraz z tym zmysłowym kształtem i z którego nie mogą być wyprowadzone – może stać się symbolem jedynie w porównaniu z istotowym „innym”³¹.

frames it. (Another reason that the gaze does not turn up towards the sky and the mountains is that the window is simply too small.) The wall appears centripetal and its form is perceived as if “in motion” from the external edges of the wall to the edge of the window. This centripetal character translates into its independence from the whole band pattern that runs from the left to the right, from the layers of the earth and forest, as well as from the mountains and the sky. Secondly, the independence also derives from the “anchoring” of the ruins “in the center of the painting”. Both their position and their lopsided rectangular form optically relate the ruins to the shape of the pictorial plane.

The above conceit determines their symbolic function. An object cannot establish its own symbolism; it cannot be symbolic merely by virtue of its sensory properties. The forest cannot represent the end of life just because it is dark; the mountain range and the mist cannot stand for “the other side” just because the latter is oblique and the former, far off beyond the forest, shimmers with light. Certainly, Friedrich himself does nothing to warrant such interpretations when he says that “a misty landscape seems more vast, enlivens the imagination and stimulates attention, just like the sight of a veiled maiden”;²⁹ the very mention of a girl’s face shows no allusion is being made to the invisible, ideal, or transcendent realm. (If, however, the elusive mist is treated as a symbol of transcendence, it is worth asking whether it does not become invisible only in a relative and temporary way, which would trivialize not only the concept itself but also the idea of the image as a symbolic formula). To reconstruct “symbolism” on the basis of sensory properties is to add on meanings that cannot be derived from the motif as such; such meanings remain a discursive appendage without any rooting in the visual study of the painting. This leads to complete arbitrariness in establishing the symbolism of artworks.

An object becomes a symbol, firstly, by virtue of the structural relationships that it establishes with other elements in the painting; these endow it with the force of necessity that preconditions all symbolism:³⁰ it is impossible to correct, let alone replace, a given structure without affecting its nature and coherence, as would be the case with a common sign. Secondly, it becomes a symbol only insofar as the structure of the painting helps isolate symbolic meaning as experiential content for the eye. And thirdly, symbolism can only emerge when the concrete visual shape of the object participates in properties that are not given directly by its sensory form and cannot be derived

²⁹ Podają za: Dufour-Kowalska 2005, jak przyp. 11, s. 59.

³⁰ Por. Tillich 1991, jak przyp. 2, s. 148.

³¹ Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 43, 48.

²⁹ After: Dufour-Kowalska 2005, as in fn. 11, p. 59.

³⁰ Cf. Tillich 1991, as in fn. 2, p. 148.

from it; an object is a symbol only in comparison with its essential "other".³¹

Because the perceptual process directly relates the shape of the ruins in *Ruins in the Giant Mountains* to the shape of the pictorial plane, these can be compared to what is essentially "other" to them and the entire representation.³² The plane of the painting cannot be reduced to its role as a material substrate. During the perception of a work, the plane is present both in the depicted world and beyond it; it permeates it but cannot be reduced to its dimension. It contains whatever is depicted and, at the same time, *transcends* it as something *otherworldly*. In relation to what constitutes the theme of the painting (portrait, battle scene, landscape, etc.), the plane plays the role of the *all-encompassing* (*das Umgreifende*). Its apparent superordinate status with respect to representation and its character as something more than the whole visible world confer upon it the rank of a perceptual synonym of the absolute. The plane is "the other" because, compared to the fragmentary landscape, it appears as whole, closed, absolutely opposed to the pictorial elements in relation to which it constitutes "the other side".³³

The reference of the depicted world to the plane of the painting, according to Brötje, also provides the only rationale for talking of infinity in Friedrich's oeuvre. The German scholar strictly rejects any interpretations that would trace Friedrich's ability to inspire a sensation of the infinite to the way in which his landscapes always seem to extend beyond the frame of the painting. He points out that the essence of "infinity" needs to be understood as absolutely opposed to any finitude; the defining feature of the infinite is that it can never overlap with the finite. The extension of the landscape beyond the frame of the painting merely projects a greater distance; the distance, however, remains measurable and thus, finite. If, for obvious reasons, the painting does not illustrate that expansion, that does not mean that infinity becomes a feature of the landscape. If we think of infinity, Brötje suggests, and stretch our imagination to visualize it, we are bound to fail, as every visualization can be achieved only through elements that in themselves are finite. Therefore, the implied extension of the landscape beyond the frame reveals its non-infinite nature, since any reality whose fragment can be depicted is by definition not infinite. Infinity cannot be a palpable "site", accessed once the boundaries

³¹ Brötje 1974, as in fn. 22, pp. 43, 48.

³² Ibidem, p. 58.

³³ Cf. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Brötje's theory is discussed in: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, pp. 580–621.

Ukształtowanie ruin na obrazie *Ruiny w Karkonoszach* w taki sposób, że są w procesie oglądu odnoszone do kształtu płaszczyzny, jest wprowadzeniem sposobu ich jawienia się w stan porównywalności z tym, co wobec nich i całego świata przedstawionego pozostaje istotowo „inne”³². Płaszczyzna obrazu stanowi niezbywalną wartość, której znaczenie nie daje się zamknąć w funkcji materialnego podłoża, służącego np. stwarzaniu iluzji świata przedstawionego. Podczas percepcji obrazu płaszczyzna jest obecna zarówno w świecie przedstawionym, jak i poza nim, przenika go, nie dając się jednak sprowadzić do jego wymiaru. Zawiera w sobie to, co przedstawione, i zarazem *transcenduje* poza ukazany świat jako to, co *pozaświatowe*. W stosunku do tego, co na obrazie stanowi o temacie (portret, scena bitewna, pejzaż itp.), pełni rolę *wszechogarniającego* (*das Umgreifende*). Jej doświadczana w oglądzie nadrzędność wobec przedstawienia, bycie czymś więcej niż cały widzialny świat, nadaje jej rangę oglądowego synonimu instancji absolutnej. Płaszczyzna jest „innym”, gdyż w porównaniu z fragmentarycznym pejzażem jest tym, co całościowe, zamknięte, absolutnie temu pejzażowi przeciwstawne, jest względem niego „drugą stroną”³³.

Odniesienie elementów świata przedstawionego do płaszczyzny obrazu stanowi – zdaniem Brötje – również jedyne uzasadnienie podjęcia kwestii nieskończoności w twórczości Friedricha. Niemiecki badacz przeciwstawia się przypisywaniu dziełom malarza zdolności wyobrażania nieskończoności poprzez zawartą w nich sugestię rozpościerania się pejzażu poza krawędzie obrazu. Wskazuje, że „nieskończoność” musi być rozumiana jako taka wartość, której istota ustala się w absolutnym przeciwieństwie do każdej skończoności – cechą nieskończonego jest to, że nie może się ono pokrywać ze skończonymi wielkościami. Implikowane rozpostarcie pejzażu poza ramy obrazu jest projekcją jedynie jeszcze większej odległości, która pozostaje mierzalna, a zatem skończona. Jeżeli obraz malarski z oczywistych powodów nie przedstawia tego rozpostarcia, nie oznacza to, że cechą ukazanego fragmentu pejzażu staje się nieskończoność. Jeśli pomyślimy nieskończoność – proponuje autor – i zarazem podejmiemy siłą naszej wyobraźni próbę jej przedstawienia, to okaże się to niemożliwe, gdyż każde przedstawienie może się dokonać wyłącznie za pomocą skończonych wielkości. Implikowane rozciągnięcie poza ramy obrazu, jako potencjalnie możliwe do przedstawienia, ujawnia zatem jego nie-nieskończoność, gdyż rzeczywistość, której fragment jest przedstawiony na obrazie, nie jest tym, co nieskończone.

³² Ibidem, s. 58.

³³ Por. M. Brötje, *Der Spiegel der Kunst. Zur Grundlegung einer existential-hermeneutischen Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1990. Omówienie koncepcji Brötje: M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Poznań 2009, s. 580–621.



2. Caspar David Friedrich, *Ruiny klasztoru Eldena koto Greifswaldu*, ok. 1825, olej na płótnie, 35×49 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin

2. Caspar David Friedrich, *Ruins of Eldena Monastery near Greifswald*, ca. 1825, oil on canvas, 35×49 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin

Nieskończoność nie może być jakimś uchwytym „miejscem”, które jest gdzieś osiągane po przekroczeniu granic obrazu. Jako taka nieskończoność byłaby określona przez proces ustawicznej kontynuacji, dalszego rozpowszechniania, przez co jej status pozostawałby względny: raz taka, a za chwilę jeszcze większa. Nieskończoność jednak nie jest wartością, która da się pomyśleć jako pomniejszona lub powiększona. Jeśli zatem ma być ona doświadczana w obrazach, to może się to stać jedynie przez odniesienie świata przedstawionego do jakiejś wartości oglądowej, która będzie przez obraz sama w sobie wykazywana jako absolutna, przeciwstawna zawartości treściowej i przedmiotowej skończoności. Tą wartością jest w dziele malarskim płaszczyzna obrazu – jedynie wobec niej adekwatne pozostaje określenie *nieskończoność przestrzeni*³⁴.

Ruiny, jako zniszczona architektura, tematyzują (a nie symbolizują) skończoność. Symboliczny wymiar tego motywu w *Ruinach w Karkonoszach* rodzi się z jego odniesienia do „innego”, które jest tej skończoności przeciwieństwem. Odniesienie to sprawia, że ruiny nie mogą więcej wejść w żadne wiążące przyporządkowanie do otaczającego pejzażu i pełni w nim dzielącej go

of the painting are crossed. As such, it would be defined by the process of constant continuation, an ever further expansion, and would thus be relative: first smaller, then larger. Infinity, however, cannot be diminished or increased. To be experienced in a painting, it must be suggested by the reference of the depicted world to some perceptual value that the painting itself identifies as absolute, entirely opposed to its objective content and finite object. In the painting, this is the role of the plane, the only element to which the term *infinity of space* can properly be applied.³⁴

As destroyed architecture, the ruins serve to illustrate (rather than symbolize) finitude. The symbolic dimension of this motif in *Ruins in the Giant Mountains* derives from its reference to “the other” that acts as its opposite pole. The reference makes it impossible for the ruins to enter into any binding relationship with the surrounding landscape and play a dividing or centering role within it. The infinity of space cannot and does not change in time. For this reason, the landscape and the ruins are experienced as symbols of different relations to the

³⁴ Brötje 1974, jak przyp. 22, s. 48–49.

³⁴ Brötje 1974, as in fn. 22, pp. 48–49.

temporal dimension. The uninterrupted stretches of landscape symbolize time that is at once never-ending and finite, i.e. time (*niemals endenden endlichen Zeit*) that plays itself out “in” timelessness, but always remains in conflict with it. The closed surface of the ruins, in contrast, symbolizes the passage of finite time into timelessness.³⁵ The building acquires this specific semantic dimension precisely as it loses its previous function.

To take Brötje’s interpretation a step further, it should be noted that the dynamics of the landscape is also reflected in the layout of figural elements. Two men and a dog stand in front of the hut. The dog belongs to the same band as the path; the men are partially contained in the outline of the hut and highlighted against the bright window wall. The wall is connected to a line of lower walls that stretch out on both sides and heighten the impression that the hut is clinging to the ground. At the same time, it mirrors the pattern observed above between the two protruding parts of the ruined abbey. On the right, we see an element that serves as a counterpoint to the castle ruins further up the hill; it is equally vertical and reaches up to the same height in the visual field, establishing a new relationship with the surrounding space. The viewer’s gaze is drawn into the interplay between the ruins and the hut: on the one hand, it is attracted by the dark window that “embraces” one of the men, symbolizing the possibility of life being extinguished, on the other, by the shape between the ruins, transparent with respect to the landscape, immaterial, independent of the mountain range beyond, and opening upwards. The viewer perceives human existence as stretched between two opposing points of reference: earth, time, and death on the one hand, and invisible infinity on the other.

The ambivalence of human life related both to its finitude and its openness to infinity was also rendered through an image of church ruins in earlier paintings: *Ruins of Eldena Monastery near Greifswald* of 1824–1825 [fig. 2] and the previously mentioned *The Abbey in the Oakwood* [fig. 3].

The first painting depicts church ruins enclosed between the foreground with a motif of withered branches and a line of trees in the background. The concave shape of the former, and the upper, semicircular contour of the latter create an elliptical form that contains a three-segment ruin sur-

řádź centrującej funkcji. Nieskończoność przestrzeni nie podlega żadnej przemianie w czasie. Dlatego też krajobraz i ruiny są doświadczane jako symbole różnego stosunku do czasu. Nieprzerwanie biegnące pasma krajobrazu są symbolami nigdy się niekończącego, ale zarazem skończonego, czyli przemijającego czasu (*niemals endenden endlichen Zeit*), który wprawdzie realizuje się „w” beczasowości, lecz znajdując się z nią w sporze. Natomiast zamknięta powierzchnia ruin przeciwnie – jest symbolem przeprowadzenia skończonego czasu w beczasowość³⁵. Ten wymiar semantyczny ruiny zyskują właśnie wraz z utratą przez budowlę jej dotychczasowych funkcji.

Rozszerzając interpretację Brötjego, wypada zauważyć, że dynamikę części pejzażowej odzwierciedla także układ figuralny. Przed chatą i na wprost ruin stoją dwaj mężczyźni, a obok nich siedzi pies. Zwierzę przynależy do pasma drogi, natomiast sylwetki ludzkie są częściowo objęte kształtem chaty i wyodrębnione przez wpisanie ich w wykrój jasnej ściany z oknem. Ściana ta łączy się z rozpostartym na boki wąskim pasmem niskich ścian, co wzmaga wrażenie przywierania chaty do ziemi. Zarazem tworzy ona lustrzaną analogię do wykroju powstałego powyżej, między obiema wypiętrzonymi częściami ruin opactwa. Od prawej wykroj ten wyznacza część będąca kontrapunktem do ruin zamku – równie wertrykalna, sięga tej samej co tamta wysokości w polu obrazowym, ustanawiając nową relację względem otaczającej przestrzeni. Spojrzenie widza jest wprowadzone w ruch między chatą a ruinami kościoła: z jednej strony jest przyciągane przez ciemne okno w chacie, które „obejmuje” jednego z mężczyzn, prezentując się jako znak możliwości wygaszenia życia, z drugiej – przez tworzoną za sprawą wykroju między ruinami wartość transparentną wobec pejzażu, niematerialną, a zarazem niezależną od rozciągającego się w głębi pasma gór i otwartą ku górze. Widz postrzega rozpięcie ludzkiej egzystencji – uwewnętrznione w procesie percepcji – między dwoma przeciwstawnymi odniesieniami: do ziemi, czasu i śmierci, a zarazem do niewidzialnej nieskończoności.

W analogiczny sposób ambiwalencja ludzkiego życia, wynikająca z jego skończoności, jak i otwarcia na nieskończoność, została z pomocą ruin kościoła wyrażona we wcześniejszych obrazach: *Ruiny klasztoru Eldena koło Greifswaldu* z lat 1824–1825 [il. 2] oraz na wspomnianym *Opactwie w dąbrowie* [il. 3].

Pierwszy z nich ukazuje ruiny wpisane w dwa pasma – pasmo pierwszego planu z motywem uschłych gałęzi oraz pasmo drzew w głębi. Wklęsłość pierwszego

³⁵ Ibidem, p. 58. It is difficult not to agree with the conclusion that Brötje “does not treat the space of the paintings, nor the paintings as such in terms of symbolism, but only as perceptual objects, focusing on their structure rather than meaning”, cf. E. Rzucidło, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998, p. 205.

³⁵ Ibidem, s. 58. Nie sposób zgodzić się z wnioskiem, że Brötje „nie traktuje przestrzeni obrazów ani samych obrazów symbolicznie, lecz jedynie jako przedmioty postrzeżenia, koncentrując się na ich strukturze, a nie na znaczeniach”, por. E. Rzucidło, *Caspar David Friedrich und Wahrnehmung. Von der Rückenfigur zum Landschaftsbild*, Münster 1998, s. 205.



3. Caspar David Friedrich, *Opactwo w dąbrowie*, 1809–1810, olej na płótnie, 110,4×171 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin (stan po konserwacji)

3. Caspar David Friedrich, *The Abbey in the Oakwood*, 1809–1810, oil on canvas, 110,4×171 cm, Staatliche Museen zu Berlin. Alte Nationalgalerie, Berlin (after restoration)

pasma oraz górny, półkolisty kontur drugiego tworzą eliptyczny kształt, w którym zawierają się trójsegmentowe ruiny otaczające chatę i dwie postaci. Spośród licznych otworów w chacie wyróżnione zostało ciemne wejście do domostwa – poprzez umieszczenie go na pionowej osi obrazu i w polu okna środkowej części ruiny zamurowanym do czterech piątych wysokości. „Otwierana” u dołu ciemność (drzwi) tworzy biegun względem jasności nieba widocznego w najwyższej partii okna, w której widać jeszcze część gałęzi drzew otaczających ruinę. Okno nie otwiera się na żadną „drugą stronę” znajdującą się gdzieś poza ruiną. Funkcja obrazowa drzwi u dołu i okna u góry polega na akcentowaniu pionowego przemurowania, które koresponduje optycznie z pionowymi elementami ruiny po obu stronach kompozycji. Wraz z tymi elementami ruina oddziałuje jako forma, która przenosi spojrzenie widza do granic obrazu, instancji nieprzekraczalnego, co znajduje potwierdzenie w analogicznym do tryptyku ołtarzowego ukształtowaniu ruiny. Omówiony wyżej obraz *Ruiny w Karkonoszach* jawi się względem tego dzieła jako kompozycja uzupełniona o pasmo gór w głębi. Czy należy stąd wnioskować, że malarz uzyskał dzięki temu wyobrażenie „drugiej strony”? Przeciwnie – oba obrazy pokazują, że był on zdolny sugerować jej istnienie całkowicie innymi środkami artystycznymi.

rounding a hut and two human figures. One of the many openings in the hut is placed along the vertical axis of the painting and in the same vertical line as the almost completely built-up window in the center of the ruin: it is the dark entrance to the household. The darkness (of the door) that “opens” at the bottom acts as a counterpoint to the brightness of the sky and several tree branches glimpsed through the upper part of the window. The window does not open onto any “other side” stretching beyond the ruin. The visual function of the door below and the window above is to stress the verticality of the construction, which optically corresponds to the vertical elements of the ruin on both sides of the composition. As such, the ruins direct the gaze of the viewer to the edges of the painting, to the impassable boundary, all the more so because they are shaped like an altar triptych. In comparison with this painting, *Ruins in the Giant Mountains* seem supplemented with the mountain range in the background. Is this enough to warrant the conclusion that the painter meant it as a visual reflection of the “other side”? Nothing could be further from the truth. Both paintings show that he was able to suggest its presence with artistic means of quite another kind.

Ruins of Eldena Monastery near Greifswald use some of the solutions employed in *The Abbey in the Oakwood*, painted during Friedrich's stay in Greifswald and Neubrandenburg between April and July 1809. The restoration of the painting in 2013–2015 has allowed scholars to return to its interpretation.

A newly dug grave can be seen in the foreground, with a funeral procession behind it. Clad in dark frocks, Capuchin friars pass through a church portal with an inbuilt crucifix. Are they leaving a “defunct church”, now a graveyard, and passing on through to the “other side” of the crucifix, thus participating in an “amazing transformation” that leads to the “magical rebirth” of a “new church” built of “mist and air”?³⁶ Even before the painting was restored, it was easy to see that the friars are passing through a fragmentary facade, leaving behind the *profane* and entering *the sacred*,³⁷ and are headed towards the choir wall, as confirmed by the underlying sketch revealed by infrared photographs [fig. 4]. (Architecture composed of similar elements could also be observed in a destroyed painting of 1819, *Monastery Graveyard in the Snow*). Once the painting was cleaned, these shapes became even more conspicuous. It is also possible to discern a podium with an altar and two lit candles, and a human figure, but these are much less pronounced, which affects their semantics. Even on their own, these elements are already enough to suggest that no passage “to the other side” is taking place here, and this intuition is confirmed by other components of the painting.

Just as in many other works, the landscape in *The Abbey in the Oakwood* is depicted in several bands that seem to extend beyond the frame of the painting, and through their accumulation send the gaze back to the pictorial plane. The land at the bottom and the mist above optically interpenetrate each other; they are both brown in color, completely cover up the horizon, and a mirror game plays out between their contours: the convex bend of the ground corresponds to the concave bend of the mist. At the same time, the latter outlines the almond shape of the luminous pink and gray expanse of the sky. This impression is further intensified as the contour of the mist finds its optical complement in the dark-colored band spreading out in an arch along the upper edge of the painting. The whole structure suggests that the mist belongs neither to the sky, nor to the ground, and, as a consequence, there seems to be no clear separation between the earth and the sky,

³⁶ Żuchowski 1991, as in fn. 14, p. 23

³⁷ Por. W. Bałus, *Osiagalne-nieosiagalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, in: *Miejsca rzeczywiste*, ed. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1999, p. 115.

Obraz *Ruiny klasztoru Eldena koło Greifswaldu* stanowi adaptację niektórych rozwiązań zastosowanych w *Opactwie w dąbrowie*, namalowanym podczas pobytu Friedricha w Greifswaldzie i Neubrandenburgu między kwietniem a lipcem 1809 roku. Przeprowadzona w latach 2013–2015 konserwacja obrazu pozwala na nowo podjąć jego interpretację.

Na pierwszym planie ukazany został wykopany grób. Za nim kroczy kondukt pogrzebowy, którego uczestnicy, odziani w ciemne habity kapucyni, przechodzą przez kościelny portal, w który wbudowany jest krucyfiks. Czy mnisi opuszczają „nieistniejący kościół”, na miejscu którego znajduje się cmentarz, i przechodzą na „drugą stronę” krucyfiks, uczestnicząc w „niezwykłej przemianie”, prowadzącej do „magicznego odrodzenia” i „nowego kościoła” powstającego „z mgły i powietrza”?³⁶ Nawet na obrazie przed konserwacją można było dostrzec, że mnisi przechodzą przez portal zachowanej w niewielkim fragmencie fasady, wkraczając ze sfery *profanum* do sfery *sacrum*³⁷, i kierują się ku ścianie chórowej, a potwierdził to rysunek widoczny na zdjęciach wykonanych w podczerwieni [il. 4] (architekturę złożoną z analogicznych części malarz przedstawił na niezachowanym obrazie *Cmentarz klasztorny w śniegu* z 1819 roku). Oczyszczenie obrazu wydobyło na powrót obecność tych kształtów w warstwie malarskiej. Również widoczne na wspomnianym rysunku, umieszczone w chórze kościoła podwyższenie z ołtarzem i dwiema ustawionymi na nim, palącymi się świecami oraz stojąca przy ołtarzu postać dają się dostrzec na obrazie, choć znacznie słabiej, co nie pozostaje bez wpływu na ich semantykę. Już te wszystkie elementy pozwalają stwierdzić, że nie zostało tu wyobrażone żadne przejście na „drugą stronę” poza kościół, a potwierdzają je inne komponenty obrazowej struktury.

Podobnie jak na wielu innych obrazach malarza pejzaż został ujęty w formie pasm, zarówno tworzących sugestię rozciągania się poza pole obrazowe, jak i poprzez swoje spiętrzenie odnoszących się do płaszczyzny obrazu. Dolne pasmo ziemi przenika się optycznie z rozciągającym się powyżej pasmem mgły. Decyduje o tym ich brązowa kolorystyka, całkowite przesłonięcie horyzontu oraz lustrzana gra konturów obu pasm: wypukłemu konturowi ziemi odpowiada wklęsły, górny kontur mgły. Jednocześnie ten ostatni wyznacza migdałowaty kształt świetlistego, szaroróżowego pasma nieba. Przyczynia się do tego optyczne dopełnienie konturu mgły przez ciemne pasmo rozciągnięte po łuku wzdłuż górnego brzegu obrazu. Istotą wywołanego doświadczenia całości struktury

³⁶ Żuchowski 1991, jak przyp. 14, s. 23

³⁷ Por. W. Bałus, *Osiagalne-nieosiagalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, w: *Miejsca rzeczywiste*, red. M. Kitowska-Łysiak, Lublin 1999, s. 115.



4. Zdjęcie obrazu *Opactwo w dąbrowie* Caspara Davida Friedricha wykonane w podczerwieni, fragment, fot. Ch. Schmidt, Staatliche Museen zu Berlin

4. An infrared photograph of *The Abbey in the Oakwood* by Caspar David Friedrich, detail, photo by Ch. Schmidt, Staatliche Museen zu Berlin

pasmowej jest niemożliwość przyporządkowania pasma mgły ani strefie ziemi, ani strefie nieba, a w konsekwencji – niemożność rozpoznania w rozpostartym krajobrazie wyraźnego rozgraniczenia między niebem a ziemią, jakie w dawnym malarstwie pejzażowym zapewniała linia horyzontu. Wzajemna dyspozycja wszystkich pasm powoduje, że relacje przestrzenne ulegają unieważnieniu i nie sposób oddzielić mgły od ziemi, a tym samym wyodrębnić leżącą przed ruiną tej i usytuowanej za nią tamtej strony. Zróznicowanie rozświetlenia nieba – po lewej mniejsze, po prawej większe – ukazujące zgodnie ze słowami artysty „zachodzące słońce”³⁸, współtworzy prezentację pasm jako symboli nieustannie przemijającego czasu, któ-

of the kind that in earlier landscape paintings was ensured by the horizon. The mutual arrangement of all the bands is such that all spatial relationships cancel each other out and it is no longer possible to distinguish the mist from the earth, and, consequently, to separate *this* side, in front of the ruin, from *the other* side, beyond it. Differences in the luminosity of the sky, lesser on the left, greater on the right, which according to the artist represent “the setting sun”,³⁸ contribute to the interpretation of the uninterrupted course of separate bands as a symbol of the never-ending passage of time, which plays itself out “in” timelessness but remains in perpetual conflict with it.

³⁸ C.D. Friedrich, *List do Johanna Schulze*, luty 1809, w: idem, *Die Briefe*, red. H. Zschoche, Hamburg 2006, s. 64.

³⁸ C.D. Friedrich, *List do Johanna Schulze*, February 1809, in: idem, *Die Briefe*, ed. H. Zschoche, Hamburg 2006, p. 64.

The ruin and the trees that surround it are perpendicular to the horizontal stretch of the bands. It has been pointed out that the rhythm created by the trees “in no way represents a self-generated, self-enclosed order of the landscape that would form a finished whole.”³⁹ Some have also pointed out that the two oaks that flank the ruin on both sides correspond to the division of the pictorial field in accordance with the principle of the golden mean. While I have no intention of denying this, I would like to point out that the logic of how the trees are distributed is far more complex. It begins in the lower left corner of the pictorial field, where the viewer’s gaze is directed by the procession that stretches up to the area to the left of the ruin and by the optical affinity between the minute figures and the tombstone crosses. The latter point towards the group in the corner, which reproduces the main ingredients of the depicted world in miniature: a leafless plant, a tombstone cross, and vertical architectural elements. The group is shaped like a fan, an effect achieved by spreading the stones and the branches out towards the sides. Together with the tombstone placed along the vertical axis, the group sends the viewer’s gaze upwards; subsequently, the gaze is subordinated to the horizontal strips of the mist and the sky. The opposition between the upward thrust and the subsequent movement along the horizontal dimension defines the basic dynamic that determines the further development of the composition, down to the smallest detail.

The fan-like shape of the group in the corner directs the gaze, via the vertical boulder and the branches of a tall tree that point at it, towards the sequence of oaks surrounding the ruin. The first tree on the left belongs to a triad of tree trunks leaning towards one another. On the upper side, its boundary is marked by a diagonal descending to the right. Thus, the upward bulge of the trees directs the viewer’s gaze along a trajectory slanted in the opposite direction. The movement is reinforced by the presence of a small tree trunk that seems to splinter off the third tree and completely dissolve into the mist. On the lower side, the triad is outlined by the contour of the tombstone obelisk which connects the gaze to the horizontal line of the earth. The gaze only transcends this connection thanks to the soaring trees that grow beside the ruin. The human figures placed between the tombstone and the trees define the meaning of this transcendence as an effort to rise above a life determined by death. At the same time, the upward movement of the gaze is reinforced by the curious outline of the tree tops, whose branches gradually lose their vertical

³⁹ H. Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, p. 86.

rego bieg zarówno zawiera się „w” beczasowości, jak i wchodzi z nią w spór.

Ruina i otaczające ją drzewa ukazują orientację przeciwstawną horyzontalnemu rozciągnięciu pasm. Zwrócono już uwagę, że tworzony przez drzewa „rytm w żadnym razie nie jest samorodnym, spoczywającym w sobie porządkiem pejzażu, tworzącym skończoną całość”³⁹. Pisano też, że dwa dęby stojące najbliżej ruiny po obu jej stronach odpowiadają podziałowi pola obrazowego według zasady złotego środka. Nie przecząc temu, chcę wskazać na daleko bardziej złożoną logikę układu drzew. Ma ona swój początek w lewym dolnym narożniku pola obrazowego. Wzrok widza jest ku niemu odsyłany przez kondukt sięgający obszaru na lewo od ruiny oraz przez powinowactwo optyczne drobnych sylwetek mnichów i krzyży nagrobnych. Te ostatnie zaś kierują oko obserwatora ku umieszczonej w narożniku grupie, ukazującej w miniaturowych formach główne składniki świata przedstawionego: bezlistną roślinę, wertykalne elementy architektoniczne oraz krzyż nagrobny. Grupa ta ma wachlarzowy kształt, uzyskany przez rozchylenie kamieni oraz gałęzi na boki. Wraz ze znajdującym się na osi nagrobkiem kieruje ona spojrzenie widza ku górze, następnie zostaje ono jednak podporządkowane horyzontalnym pasmom mgły i nieba. Jest w tej przeciwstawności kierowania wzroku ku górze i podążania torem horyzontalnych pasm zawarta podstawowa dynamika określająca dalszą logikę rozwoju kompozycji, obejmująca także jej najdrobniejsze składniki.

Wachlarzowy kształt grupy w narożniku implikuje ruch spojrzenia – za pośrednictwem pionowo ustawionego głazu i skierowanych ku niemu gałęzi wysokiego drzewa – ku sekwencji dębów otaczającej ruinę. Drzewo pierwsze od lewej współtworzy triadę pni skłonionych ku sobie. Jej kształt jest od góry określony przez diagonalę opadającą na prawo. Zatem wypiętrzeniu drzew ku górze towarzyszy nieodłącznie skierowanie spojrzenia widza torem tego skosu w przeciwnym kierunku. Ruch ten jest wzmocniony obecnością niewielkiego pnia, który niejako odłamuje się od trzeciego drzewa i już w całości zatapia w paśmie mgły. Jest też dookreślony od dołu sylwetą nagrobkowego obelisku, która wiąże spojrzenie widza z horyzontalną strefą ziemi. Przekroczenie tego powiązania przez wzrok dokonuje się za sprawą wyniosłych drzew stojących przy ruinie po lewej stronie. Sylwety ludzkie umieszczone między nagrobkiem a tymi drzewami dookreślają sens tego przekroczenia jako wysiłek wybiecia się ponad zdeterminowanie życia przez śmierć. Zarazem charakter tego skierowania wzroku ku górze dookreśla osobliwy rysunek korony drzew. Układ gałęzi wytraca

³⁹ H. Frank, *Aussichten ins Unermessliche. Perspektivität und Sinnoffenheit bei Caspar David Friedrich*, Berlin 2004, s. 86.

pionową orientację, rozchylając się na boki. Gałąź po lewej oddziałuje przez to na oko jak tor, po którym próbuje ono obejść to rozchylenie gałęzi, a także wykształcającą się z nich diagonalną opadającą na prawo.

Tak kondukt, jak drzewa wtopione w kształt ruiny – pozostałości żeber sklepiennych dodatkowo upodabniają się do grubych, ułamanych konarów – przeprowadzają wzrok widza ku centralnemu motywowi. W tej strefie zaznacza się niezwykle subtelna relacja między mniejszym fragmentem fasady z portalem a znacznie większą ścianą chórową. Postaci niosące trumnę przechodzą przez portal. Śmierci człowieka towarzyszy obraz śmierci Chrystusa. Powstaje przy tym optyczna analogia między formą dwóch nagrobków stojących tuż przed portalem, ujętych w półowalną ramę, a samym portalem, optycznie dzielonym na dwie części przez kontur podłoża. Tym samym wnętrze kościelne upodabnia się do grobu, co pozwala dostrzec jego analogię do ciemnego okna w chacie na obrazie *Ruiny w Karkonoszach*. Jak chata w pasmo lasu, tak portal jest wpisany w pasmo mgły rozpostarte na całej szerokości obrazu. Jednocześnie podział portalu niweluje dystans dzielący korowód od ołtarza. Podstawowym odniesieniem dla widza jest oś pionowa. Jej dolny biegun wyznacza wysunięty ku widzowi grób. Kształt grobu oraz szare, ukośne bruzdy w śniegu wiodą spojrzenie widza na prawo i w głąb. Architektura stanowi dla tego ukierunkowania alternatywę. Przejście ku biegunowi przeciwnemu względem grobu dokonuje się poprzez wpisanie fasady w zarys ściany chórowej i poprzez to, że jej profil prowadzi ku podstawie okna. Otwarcie czeluści grobu oraz otwarcie na zaciemnione wnętrze kościoła, upodobnione do nagrobka, zmieniają się w otwarcie na światło poprzez okno, w którego maswerku siedzi ptaszek, jakby „dusza zmarłego unosząca się ku niebu”⁴⁰. Okno wskazuje na centrum czasowej płaszczyzny, a krawędzie ścian odnoszą się do jej brzegów, co symbolizuje przeprowadzenie skończonego czasu w bezczasowość. Temu wszelako towarzyszy ujęcie ruiny od góry z obu stron przez gałęzie, które opierają się o narożniki budowli i umacniają diagonalny charakter koron drzew.

Kolejne wzniesienie wzroku widza prowokuje drzewo po prawej stronie ruiny, wiodąc spojrzenie ku księżycowi. Ukierunkowanie to zostaje dookreślone przez wieńczący pień odrost, który niejako wyhamowuje orientację wertrykalną, przenosząc spojrzenie widza na boki. Z drzewem tym jest u dołu związana złożona konstelacja motywów. Od ściany portallowej wzrok widza płynnie przechodzi na zaszębiającą się z nią ciąg filarów nawowych. Jeszcze niżej ukos tej ściany ma swoje symetryczne odbicie w ukosie piramidy przylegającej do filarów i przechylonej na prawo.

⁴⁰ W. Busch, *Ästhetik und Religion*, München 2008, s. 69.

orientation and unfold towards the sides. The branch on the left acts as a trajectory, along which the eye tries to circumvent the unfolding branches, as well as the rightward-pointing diagonal that they form.

Both the procession and the trees that blend into the ruin (whose remaining vault ribs resemble thick, broken boughs) direct the viewer's gaze towards the central motif, where a very subtle relationship can be discerned between the small fragment of the facade that contains the portal and the much larger choir wall. The figures carrying the coffin pass through the portal. Human death is mirrored by the image of the death of Christ. At the same time, a formal analogy arises between the two tombstones enclosed in a semi-oval frame right in front of the portal and the portal itself, optically split in half by the outline of the ground. In this manner, the interior of the church comes to resemble a grave, which brings to mind the dark hut window seen in *Ruins in the Giant Mountains*. Just as the hut belonged to the forest, the portal now belongs to the mist spreading across the entire width of the painting. At the same time, the division of the portal cancels out the distance between the procession and the altar. The basic point of reference for the viewer is the vertical axis. At its lower pole, moved slightly forwards, is the grave. Its shape and the gray, slanting, snowy furrows direct the viewer's gaze to the right and deeper into the painting. The architecture provides an alternative to this directionality. The move towards the pole that is opposite the grave begins because the facade is inscribed into the outline of the choir wall and its profile leads up to the base of the window. The abyss of the grave and the opening that leads into the dimmed interior of the church, itself quite like a tomb, turn into an opening to light thanks to the window, in whose tracery perches a little bird suggestive of “the soul of the dead man ascending towards the sky.”⁴⁰ The window indicates the center of an atemporal plane, and the edges of the walls form its edges, which symbolizes the passage of finite time into timelessness. This, however, is accompanied by the fact that from the top, the ruin is embraced on both sides by branches that rest upon its cornerstones and reinforce the diagonal character of the tree tops.

The gaze is also directed upwards by the tree growing to the right of the ruin; it turns towards the moon. The movement is additionally emphasized by an outgrowth that crowns the trunk and in a sense slows down the upward thrust by directing the viewer's gaze to the side. Below, the tree is connected to a complex constellation of motifs. The viewer's gaze smoothly flows on from the portal wall to the overlapping line of nave pillars. Further down, the slant

⁴⁰ W. Busch, *Ästhetik und Religion*, München 2008, p. 69.

of the wall is symmetrically reflected in the slant of the pyramid adjacent to the pillars and tilted to the right. As a whole, the constellation optically blocks and entraps the tree, and is continued on the right by pyramid-like triangular tombstones. Both the diagonal created up in the tree tops and the tombstones direct the gaze to the last triad of trees. The triad is likewise bounded on the upper side by a slanting line, which implies both the upward movement of the gaze and its retreat towards the previous forms. The last tree, which shoots upward, unbridled, turns out to be anchored in the ground by another optically conjoined tombstone shaped like a pyramid. At the same time, the triad is pointed to by a cross, which stands out from among the tombstones; it is placed in the foreground and connected to the slanting furrows of snow, together with which it sends the viewer off to another cross, placed in the background to the right. Together, both crosses direct the gaze towards the line of mist.

The movement of the gaze is further reinforced by the motif of a leafless bush, an obvious *pendant* to the shrub at the left edge of the painting. The bush to the right is also connected to a tombstone motif, but with a distinct form. Its outline is as thin as the twigs of the shrub that seem to grasp it and curve it to the right and its shape resembles the tracery of the ruin's window. The opening onto the luminous sky there corresponds to the opening onto the dark ground here. At the same time, all vertical dimensions disappear in this area, as if to dissolve into the streaks of time. For a viewer who would trace the visual logic of the painting, this translates into the extinguishing of perception and a sensation of the finitude of his own existence against the infinity of time.

In an essay written around 1830, Friedrich describes an image of a ruined monastery; the scene is set in the morning (*In den anbrechenden Tag erkennt man noch die weichende Nacht*), and as such should not be uncritically interpreted as *The Abbey in the Oakwood*. However, Friedrich does seem to associate some of his own formulations with the painting in question: "At first glance, the ruins of the monastery seem reminiscent of a murky past. The past is illuminated by the present." The trace of the present can be linked to the moon, which is pointed to by a tree, in a clear allusion to the ways in which the sacred was thought to manifest itself in the painter's times.⁴¹ Both the ruins of the church and the move towards nature exist within a common pictorial logic, which implies a constant

Ta oddziałująca łącznie konstelacja optycznie blokuje i więzi drzewo, mając swoją kontynuację po prawej stronie w kształtach analogicznych do piramidy trójkątnych nagrobków. Zarówno diagonalą ukształtowaną w koronach drzew, jak i te nagrobki wiodą oko widza ku ostatniej trójcy drzew. Również tę triadę ogranicza od góry ukos. Implikuje on zarówno ruch spojrzenia w górę, jak i jego cofanie się ku poprzednim formom. Ostatnie drzewo, które wystrzeliwuje w górę pionem niczym niestłumionym, okazuje się „przytwierdzone” do ziemi przez kolejny piramidalny nagrobek, optycznie z nim zespolony. Triada ta jest przy tym wskazywana przez krzyż wyróżniony w stosunku do pozostałych nagrobków wysunięciem na pierwszy plan, gdzie łączy się on z ukośnymi bruzdami śniegu. Wraz z nimi odnosi do umieszczonego w przestrzeni otwierającej się na prawo i w głąb kolejnego krzyża. Oba krzyże prowadzą spojrzenie widza ku pasmu mgły.

Takie ukierunkowanie spojrzenia jest dookreślone przez motyw bezlistnego krzewu, będącego oczywistym *pendant* do krzewu przy lewym brzegu obrazu. Z krzewem po prawej stronie powiązany jest również motyw nagrobka, mający jednak inną formę niż pozostałe. Linia tworząca jego kształt jest równie cienka, jak gałązki krzewu, przez które wydaje się być chwyтана i odchylana na prawo. Kształt nagrobka jest też analogiczny do maswerku okiennego w oknie ruiny. Otwarcie na światło nieba tam zmienia się w otwarcie na mrok ziemi tutaj. W tym obszarze zanikają zarazem wszelkie ukierunkowania wertykalne – niejako rozplývają się w pasmach czasu. U widza śledzącego spojrzeniem logikę obrazu przekłada się to na wygaszenie aktywności percepcyjnej i powstanie odczucia skończoności własnej egzystencji względem niekończącego się czasu.

W tekście teoretycznym powstałym około roku 1830 Friedrich dał opis obrazu przedstawiającego zniszczony klasztor. Nie można tego opisu bezkrytycznie powiązać z *Opactwem w dąbrowie*, ponieważ malarz identyfikuje w nim porę dnia jako poranek (*In den anbrechenden Tag erkennt man noch die weichende Nacht*), jednak niektóre sformułowania wydają się też odnosić do omawianego obrazu: „Na pierwszy rzut oka ten obraz ruin zniszczonego klasztoru prezentuje się jak wspomnienie mrocznej przeszłości. Teraźniejszość rozjaśnia przeszłość”. Ów rys teraźniejszości wiązałby się z obecnością księżyca, ku któremu spojrzenie jest kierowane poprzez drzewo, co wypada uznać za nawiązanie do współczesnych artyście poglądów o przejawianiu się sacrum w naturze⁴¹. Zarówno ruiny kościoła, jak i owo skierowa-

⁴¹ W.H. Wackenroder, *Wynurzenia serdecznie rozmilowanego w sztuce braciszka zakonnego*, transl. J.St. Buras, in: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, ed. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, p. 26ff; cf. Żuchowski 1986, as in fn. 27.

⁴¹ W.H. Wackenroder, *Wynurzenia serdecznie rozmilowanego w sztuce braciszka zakonnego*, tłum. J.St. Buras, w: *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków*, opr. T. Namowicz, Wrocław–Warszawa–Kraków 2000, s. 26 nn.; por. Żuchowski 1986, jak przyp. 27.

nie ku naturze są ujęte we wspólną logikę obrazową. Implikuje ona nieustanne wznoszenie się spojrzenia w górę i opadanie ku ziemi i strefie grobów. Uzmysławia nieustanność wysiłków ludzkich, by kierować się ku temu, co przekracza własną czasowość – skończoność i śmiertelność. Umożliwiająca to wznoszenie struktura drzew oraz ruina tworzą łącznie zarys korespondujący z kształtem pola obrazowego, przy czym i ściana ruiny, i struktura drzew stanowią jedynie element pośredni między przestrzenią a płaszczyzną, nie osiągając idealności *pozaświatowego*, idealności „drugiej strony”, która nie jest możliwa do unaocznienia przez żaden element *wewnątrzeświatowy*. W ten sposób obraz trafnie wizualizuje zamierzenie artysty, aby przedstawić „tajemnicę grobów i przyszłości” – to, co „może być widziane i poznane jedynie poprzez wiarę, i co na zawsze pozostanie zagadką dla skończonej wiedzy człowieka”⁴².

Gęstość strukturalnych relacji na obrazach Friedricha powoduje, że oddziaływania jego dzieł na oko widza sposób adekwatnie opisać. Uniemożliwiająca deskrypcję oglądowa jednoczesność tych relacji nadaje pracom niemieckiego malarza totalność, która jest źródłem najważniejszej cechy symboli, tj. „wrodzonej siły”, „mocy”, która „odróżnia je od zwykłego znaku”, mocy tego, co „realne”⁴³.

Jakkolwiek interpretacja nie prowadzi do ustalenia pojęciowości adekwatnej wobec rzeczywistości symbolu, nie znaczy to, że symbol otwiera się na nowe próby wyjaśniania i wyzwala nowe procesy symbolizowania⁴⁴. Interpretacja symbolicznego wymiaru pejzaży Friedricha, konstytuowanego w relacji między krajobrazem ujętym w układ pasowy a płaszczyzną wykazywaną jako nieskończoność krajobrazowej przestrzeni, nie wskazuje na jeden z wielu możliwych do pomyślenia procesów symbolizowania przez tę twórczość, lecz na źródłowy sens dzieła, który jest zarazem symboliczny⁴⁵.

upward movement of the gaze, followed by its return to the ground and the graves. The visual logic thus serves to emphasize the constant human effort to transcend temporality, finiteness, and mortality. Together, the ruin and the trees that enable that rising form an outline that corresponds to the shape of the image field. It must be noted, however, that both the wall and the trees only act as an intermediate element between the plane and the space, but never achieve the ideal status of the *extraworldly*, “the other side”, which cannot be visualized through any *inner-worldly* elements. In that manner, the painting aptly expresses Friedrich’s aim of depicting “the mystery of tombs and the future”, which “can be seen and known only through faith and will forever remain mysterious in the finite knowledge of man.”⁴²

The density of structural relationships in Friedrich’s paintings makes their influence on the viewer’s eyes difficult to describe. Their simultaneity, at the same time, endows the images with an aspect of totality that acts as the source of the most important feature of symbols, i.e. as the “inherent force” and “power” that “sets them apart from mere signs”, the power of that which is “real”.⁴³

Interpretation does not allow us to establish concepts commensurate with the reality of symbols, but that does not mean that symbols lend themselves to new attempts at explanation and induce new processes of symbolization.⁴⁴ The interpretation of the symbolic dimension of Friedrich’s paintings, constituted through the relationship between the landscape and the plane expressed as the infinity of space, does not suggest one of many possible symbolization processes, but the original meaning of the work, which is symbolic at the same time.⁴⁵

⁴² C.D. Friedrich, *List do Johanna Schulze*, luty 1809, w: Friedrich 2006, jak przyp. 44, s. 64. Interpretacja powyższa nie stoi w sprzeczności ani z tezą, że artyście zależało na podjęciu zagadnienia wiary zagrożonej przez imperium Napoleona Bonaparte (Busch 2008, jak przyp. 40, s. 66), ani z domysłami, że figura Chrystusa widoczna na zdjęciu w podczerwieni odnosi się do zmarłego w dzieciństwie brata malarza i należy traktować obraz jako wyraz osobistego stosunku artysty do śmierci (Y. Nakama, *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens*, Bonn 2011, s. 126), bo okoliczności te, podobnie jak śmierć ojca Caspara Davida Friedricha w 1809 roku, mogły skłonić go do podjęcia tematu skończoności życia ludzkiego.

⁴³ Tillich 1991, jak przyp. 2, s. 148.

⁴⁴ G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, s. 207.

⁴⁵ O problemie źródłowości dzieła konstytuującej je jako symbol por. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, w: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

⁴² C.D. Friedrich, *A letter to Johannes Schulze*, February 1809, in: Friedrich 2006, as in fn. 44, p. 64. The above interpretation contradicts neither the statement that the artist meant to take up the issue of faith challenged by the empire of Napoleon Bonaparte (Busch 2008, as in fn. 40, p. 66), nor the conjecture that the figure of Christ visible in infrared photographs refers to the artist’s brother who died in childhood, and the painting should be treated as an expression of the artist’s personal attitude to death (Y. Nakama, *Caspar David Friedrich und die Romantische Tradition. Moderne des Sehens und Denkens*, Bonn 2011, p. 126), because these circumstances, as well as the death of his father in 1809, could have induced him to take up the issue of human mortality.

⁴³ Tillich 1991, as in fn. 2, p. 148.

⁴⁴ G. Pochat, *Der Symbolbegriff in der Ästhetik und Kunstwissenschaft*, Köln 1983, p. 207.

⁴⁵ About the issue of originality that constitutes the work as a symbol, cf. M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki*, transl. J. Mizera, in: idem, *Drogi lasu*, Warszawa 1997.

Abstract

The article proposes a new reading of the symbolic and metaphysical meaning of three paintings by Caspar David Friedrich with the motif of church ruins. The restoration of *The Abbey in the Oakwood* of 1809, carried out between 2013 and 2015, proved of particularly great help in this respect. The article is a polemic against interpretations that choose to depart from the symbolism of individual motifs. Instead, the author argues, the basis for symbolism should be sought in the structural relations that connect individual elements, i.e. the visual form of the painting. Accordingly, in consonance with the way symbols were understood after 1800, symbolism is seen as being linked to the sensory aspect of the symbolizing object. In addition, the ability of symbols to send off towards the extrasensory, the ideal, and the transcendent is rooted in the relationship between the world depicted in the paintings (a collection of motifs distributed in space) and the plane of the painting, understood, following the existential hermeneutic theory of art, as a value that is experienced in the process of perception, but is distinct from the depicted world and transcends it.

Keywords: Caspar David Friedrich, symbol, Romanticism, ruin

Translated by Urszula Jachimczak

dr hab. Michał Haake
Adam Mickiewicz University
Institute of Art History
Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel. +48 61 829 37 19
e-mail: haak@amu.edu.pl

Streszczenie

Artykuł jest propozycją nowego odczytania znaczenia symbolicznego i metafizycznego trzech obrazów Caspara Davida Friedricha z motywem ruiny kościoła. W przypadku słynnego *Opactwa w dąbrowie* z 1809 roku pomocna okazała się konserwacja obrazu z lat 2013–2015. Rozważania stanowią polemikę z interpretacjami, które wychodzą od symboliki poszczególnych motywów. Podstawy symboliczności obrazów niemieckiego malarza upatruje bowiem autor w relacjach strukturalnych, które te motywy łączą, czyli w wizualnej postaci dzieł. Zatem symboliczność ta – zgodnie z coraz powszechniejszym po roku 1800 rozumieniem symboli – została ujęta jako ściśle związana ze zmysłową stroną przedmiotu symbolizującego. Z kolei właściwa symbolom zdolność odsyłania ku temu, co pozazmysłowe, transcendentne i idealne, została wykazana jako zakorzeniona w relacji między światem przedstawionym na obrazach (zespołem motywów umieszczonych w pewnej przestrzeni) a płaszczyzną obrazową, rozumianą za egzystencjalno-hermeneutyczną nauką o sztuce jako wartości doświadczana w procesie percepcji obrazu, lecz nietożsama ze światem przedstawionym i transcendująca poza niego.

Słowa kluczowe: Caspar David Friedrich, symbol, romantyzm, ruina

dr hab. Michał Haake
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza
Instytut Historii Sztuki
Al. Niepodległości 4, 61-874 Poznań
tel. +48 61 829 37 19
e-mail: haak@amu.edu.pl