

TADEUSZ ŻUCHOWSKI

O POJMOWANIU RELIGII PRZEZ FORMACJĘ ARTYSTÓW NIEMIECKICH PIERWSZEJ DEKADY XIX WIEKU

W dotychczasowych opracowaniach sztuka i literatura niemiecka początku wieku XIX określana jest najczęściej jako wybitnie religijna. Źródłem inspiracji malarstwa tego okresu dopatrywano się z reguły w protestantyzmie.

Przed przystąpieniem do podstawowego tematu pracy podaję krótkie omówienie zastosowanego w niej podziału chronologicznego.

Wprowadzone przeze mnie pojęcie formacji artystów pierwszej dekady wynikało z rozważań ogólniejszej natury, dotyczących rozwoju sztuki pierwszej połowy XIX wieku w Europie, szczególnie w Niemczech. Efektem tych analiz było zaniechanie stosowania spornego pojęcia romantyzmu, jako nieadekwatnego wobec rozwoju sztuki XIX wieku, i zastosowanie wyznacznika pokoleniowego. Albowiem, jeśli mianem romantyzmu opatrzymy twórczość z początkowych lat wieku XIX to wyklucza to stosowanie tego samego terminu wobec sztuki generacji następnych. Proponowany przeze mnie podział chronologiczny związany jest z wykształceniem własnego repertuaru artystycznego, który twórca wypracowuje w granicach 20 - 25 roku życia (uwagi te odnoszą się ściśle do sztuki pierwszej połowy wieku XIX i wynikają z trybu kształcenia artystów, możliwości rozpoczęcia samodzielnej kariery i zaniku tradycji warsztatowych); lata 25 - 30 to okres doskonalenia warsztatu, doprowadzania go do perfekcji. Między 30 a 40 rokiem życia dają się zauważyć u artystów zjawiska kryzysu artystycznego; nie chodzi tu oczywiście o aspekt waloru, jakości dzieła, ale o kryzys dotychczasowego warsztatu. Twórcy wprowadzają do swego repertuaru liczne zmiany. Jeżeli rozpatrując takie zjawisko mamy do czynienia z większą liczbą artystów o zbliżonym czasie urodzenia, którzy tworzą w podobnej sytuacji społeczno-politycznej, wówczas zbieżne dla ich twórczości elementy pozwa-

lają wyodrębnić generację, oraz ustalić jej cechy. Uzasadnienie indywidualnej ewolucji artystycznej widziane z perspektywy społecznej można znaleźć w pracach socjologów literatury¹.

Za podstawę do wyróżnienia poszczególnych formacji posłużył ich odmienny stosunek do natury. W tym miejscu należy zastrzec, że jest to laboratoryjny obraz sztuki, wyabstrahowany w celu uchwycenia praw ogólnych rządzących jej rozwojem.

Trzy dekady twórczości obejmujące mniej więcej lata 1800 - 1830 zostały podzielone w oparciu o różnicujący je stosunek do natury w sposób następujący:

- a) dekada pierwsza 1800 - 1810; widzenie natury w kategoriach kosmicznych;
- b) dekada druga 1810 - 1820; widzenie natury jako wartości historycznej;
- c) dekada trzecia 1820 - 1830; widzenie natury w aspekcie społecznym.

Koncepcja stosowania kategorii pokoleniowych zostaje tu zaledwie zasygnalizowana. Nie chcąc rozbijać toku wykładu poświęconego innej myśli podaję jedynie najważniejsze cechy wyróżniające poszczególne dekady.

Przez pojęcie formacji artystów pierwszej dekady określiłem generację urodzoną w latach 1770 - 1780, a za okres charakterystyczny dla jej twórczości lata 1800 - 1810. Charakterystyczną cechą tej formacji było traktowanie natury jako kosmosu. Z kosmosem związany był człowiek. Artysta tworzył drugi alternatywny wszechświat, w którym istniały takie same prawa jak w pierwszym. Takie rozumienie natury najlepiej wyraża twórczość artystów niemieckich. Podobne zjawiska dostrzec można także w praktyce twórców angielskich; w malarstwie we wczesnej twórczości Turnera i Constable'a, a w literaturze w pisarstwie „poetów jezior”. Natomiast we Francji determinująca rozwój sztuki sytuacja polityczna sprawiła, że kosmologizacja praw natury dokonywała się niejako na obrzeżach sztuki reprezentacyjnej, szczególnie w pracach graficznych.

Traktowanie natury jako bytu historycznego, a więc minionej tradycji będącej źródłem nowej sztuki, cechuje artystów urodzonych w latach 1780 - 1790. Ta nowa postawa ontologiczna pozwala wyróżnić formację drugiej dekady. W sztuce niemieckiej będzie to przede wszystkim malarstwo nazareńczyków, choć i twórczość Schinkla jest z nią związa-

¹ R. Escarpit, *Sukces i przetrwanie w literaturze*, [w:] *W kręgu socjologii literatury*, oprac. A. Mencwel, t. 2, wyd. 2, Warszawa 1980, s. 118 nn.; por. też T. Zuchowski, *Ideologia artystów niemieckich w pierwszej dekadzie 19. wieku na przykładzie twórczości C. D. Friedricha, Ph. O. Rungego, K. F. Schinkla*, Poznań 1981, mps pracy magisterskiej UAM passim, szczególnie s. 6 i n.

na. We Francji działalność ostatniego pokolenia uczniów Davida oraz malarstwo Horacego Verneta. W Anglii egzemplifikacją takiej postawy artystycznej jest twórczość malarzy tworzących w manierze *à la hollandais*.

Jeżeli dekada druga widziała współczesność przez pryzmat historii, to artyści urodzeni w latach 1790 - 1800 widzieli przeszłość i przyszłość przez pryzmat współczesności. Natura przestaje być zespołem schematów historycznych, a staje się organizmem społecznym. Interesujące w tym przypadku jest prześledzenie stratygrafii sztuki. Punkt ciężkości wyraźnie przesuwają się na teren Francji — jest to okres działalności Géricaulta i Delacroix. Natomiast w Niemczech niesprzyjająca sytuacja polityczna powoduje regresywne zjawisko eufemizacji w pojmowaniu natury historycznej, która nie osiąga cech perspektywy społecznej. Wyjątek stanowi poezja Heinego.

Powyższe uwagi wskazują, że każda dekada jest inna, wzbogacona o nowe zjawiska społeczno-polityczne i w czasie dominacji następnej już anachroniczna. Nie mamy w tym wypadku do czynienia z narzucaniem nowych kierunków, mód w sztuce i literaturze przez pokolenia starsze, choć istnieje zjawisko autorytetu twórczego, które należy jednak rozpatrywać jako problem osobny i w związku z tym w naszych rozważaniach zostało pominięte. W efekcie nasuwa się wniosek, że proponowany przez Pindera podział sztuki na 20 - 25 letnie interwały jest przynajmniej dla sztuki nowoczesnej nieprzystający². Stosowanie interwałów musiałoby powodować ich skrócenie do lat około dziesięciu. W związku z tym należy zakwestionować pojawiające się na tej bazie metodologicznej wyróżnienia trzech pokoleń romantycznych, które pojawia się u Białostockiego i Janion³. Dzielią oni romantyzm na trzy fazy, na trzy pokolenia: pierwszym było pokolenie lat siedemdziesiątych wieku XVIII, a więc pokolenie określane przeze mnie jako formacja pierwszej dekady (Białostocki zaliczył doń również tzw. prekursorów — Goyę i Blake'a); drugim pokoleniem była generacja lat 1790 - 1800, a więc pokolenie określane przeze mnie jako formacja trzeciej dekady; trzecim — pokolenie artystów urodzonych po 1809 roku. Rozważania tych badaczy były ściśle związane z samym problemem romantyzmu, do którego się już ustosunkowałem.

Na wstępie wspominałem o wskazywaniu w badaniach protestantyzmu jako czynnika determinującego w kształtowaniu się malarstwa nie-

² W. Pinder, *Das Problem der Generation in der Kunstgeschichte Europas*, (wyd. 3), Leipzig b.r.w., s. XXI, na temat romantyzmu szczególnie s. 60 nn.

³ J. Białostocki, *Romantyzm malarski w Polsce i Europie*, [w:] tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 81 nn.; M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Warszawa 1975, s. 112 nn.

mieckiego początku XIX wieku⁴. Niektórzy badacze oddzielają proprotestancką twórczość pierwszej dekady (Friedrich, Runge) od katolickiej drugiej dekady (nazareńczycy)⁵. Natomiast ostatnie badania literaturoznawcze próbują wiązać symbolikę pierwszej dekady z nawrotem do tradycji katolickich⁶.

⁴ Przykładowe prace ogólne wskazujące na problem protestantyzmu: H. Beeken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944; P. O. Rave, *Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin (1949); M. Brion, *Peinture romantique*, Paris 1967; H. Schrade, *Deutsche Malerei der Romantik*, Köln 1967; H. Honour, *Romanticism*, London 1979; prace sugerujące inne rozumienie religii: K. K. Eberlein, *Deutsche Maler der Romantik*, Jena 1922, szczególnie wykład siódmy: Kunst und Religion, widzi religię w szerokiej tradycji chrześcijańskiej i judaistycznej; tenże, *Die Malerei der deutschen Romantiker und Nazarener im besondern Overbecks und seines Kreises*, München 1928, gdzie wskazuje na przekazywanie treści religijnych, katolickich twórcom drugiej dekady, przez twórców dekady pierwszej; R. Benz, A. v. Schneider, *Die Kunst der deutschen Romantik*, München 1939, gdzie Benz wskazuje traktowanie protestantyzmu przez „wczesny romantyzm” jako „kostiumu”, ornamentu i próbuje analizować religię jako wiarę uniwersalną, por. szczególnie wprowadzenie; H. Ost, *Einsiedler und Mönche in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Düsseldorf 1971, gdzie podjęta jest analiza malarstwa w aspekcie motywu katolickiego; A. Billert, *Konzeptionen architektonische Karla Friedricha Schinkla 1810-1811 na tle zjawisk artystycznych i estetycznych Niemiec przelomu XVIII i XIX wieku*, (dys.) UAM Poznań, Poznań 1978, mps, gdzie religia widziana jest jako filozoficzno-estetyczny twór epoki; z charakterystycznych opracowań dotyczących malarstwa Friedricha: A. Aubert, *Gott, Freiheit und Vaterland*, Berlin 1915; W. Sumowski, *Caspar David Friedrich — Studien*, Wiesbaden 1970; H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde, Druckgraphik und bildmassige Zeichnungen*, München 1973; K. Lankeit, *Caspar David Friedrich*, [w:] *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart 1978, s. 682 nn.; z charakterystycznych opracowań dotyczących malarstwa Rungego na źródła protestanckie wskazują: A. Aubert, *Runge und die Romantik*, Berlin 1909; G. Beresfelt, *Philipp Otto Runge zwischen Aufbruch und Opposition 1777-1802*, Stockholm—Göteborg—Uppsala 1961; J. Traeger, *Philipp Otto Runge und sein Werk*, München 1976; J. Ch. Jensen, *Philipp Otto Runge. Leben und Werk*, Köln 1977.

⁵ R. M. Bisanz, *German Romanticism and Philipp Otto Runge*, Northern Illinois University Press, 1970, s. 38; Białostocki, op. cit., s. 84; H. v. Einem, *Deutsche Malerei des Klassizismus und Romantik 1760-1840*, München 1978, rozdz. IV i V.

⁶ Por. referaty z sympozium opublikowane w *Romantik in Deutschland*, op. cit., z dwóch sekcji Romantik — im Spannungsfeld von Kunstglaube, Mythologie und Theologie, w szczególności: F. Strack, *Die „göttliche” Kunst und ihre Sprache. Zum Kunst- und Religionsbegriff bei Wackenroder, Tieck und Novalis*, tamże, s. 369 nn.; H. Timm, *Universalität und Individuation. Das Konzept des frühromantischen „Christianismus”*, tamże, s. 443; Ph. Schäfer, *Der Weg der Auseinandersetzung mit dem Rationalismus der Aufklärung zum Verständnis der Kirche als lebendige Gemeinschaft. Ein Beitrag der katholischen Theologie zur Romantik*, tam-

Celem niniejszego artykułu jest wykazanie, że twórczość literacka i malarska artystów urodzonych w latach 1770 - 1780 nie tylko nie była w swej istocie protestancka, ale dążyła do stworzenia religii synkretycznej, religii totalnej. Religia ta była nowym skończonym systematem, w którym podziały na katolicyzm i protestantyzm, a nawet na chrześcijaństwo i pogaństwo były nieistotne. System religijny stworzony przez formację był w rzeczy samej heretycki i bałwochwalczy, a inspiracje powodujące jego powstanie wybiegały poza doktryny chrześcijańskie. Religię tego okresu należy rozpatrywać jako szeroko rozumiany problem wiary bez wyznaniowej konkretyzacji. Formacja pierwszej dekady chciała stworzyć dzieło totalne, kosmiczne i wszystko, co się w nim zawierało miało również taki wymiar. „Nowa religia” była więc religią bez granic i ścisłych zasad, jak przystało na religię kosmiczną. Była wizją zrealizowaną na potrzeby swojego dzieła — nowego kosmosu. Dla niej wyróżniona formacja artystów stworzyła Boga, który nie był panteistycznym wyobrażeniem istnienia Kreatora we wszechświecie, ani konkretnym przedstawieniem. „Bóg” tej formacji artystycznej został utożsamiony z naturą, a właściwie stał się naturą. Z takim Bogiem artysta formacji prowadził polemikę artystyczną, polemikę tworzenia, przeciwstawiając Jego tworum dzieła własne. Religia, którą kreowała formacja, miała ze starymi wyznaniem czasem jedynie wspólną nazwę — protestantyzm. Jednakże badając ten okres winniśmy się nauczyć odnoszenia z rezerwą do wszelkich definicji, które on stworzył. Wszystkie nazwy są problematyczne, określenia wieloznaczne. W każdej supozycji artystycznej tkwi zawsze przekora i ironia. Trzeba również pamiętać, że „źródłosłowem” dla protestantyzmu jest protest, protest, który był fazą początkową reformacji. Stosowanie przez artystów tego słowa mogło mieć sens dwojaki. Tak jak protestantyzm miniony był wiarą minionej reformacji, tak „protestantyzm” nadchodzący mógł być widzianym jako kontestacyjne wyznanie nowej reformacji, nowej wiary.

Istotną rolę w konstytuowaniu się symboliki nowej religii odegrały inspiracje wschodnie oraz alchemiczne i wolnomularskie. Z Orientu, alchemii i wolnomularstwa można wyprowadzić drogi wiodące bezpośrednio do kosmicznej wizji religii jako nowej wiary, nowego Jeruzalem.

W obszarze kreacji artystycznej formacja wytworzyła dwa toposy, które są najdobitniejszymi wyrazicielami heretyckich zakusów jej sztuki. Są to: topos dziecka i utożsamienie z nim artysty kreatora równego Boga oraz topos miłości, w którym formacja wyniosła na piedestał erotykę.

że, s. 475 nn.; por. też artykuł A. v. Martin, *Romantischer „Katholizismus” und katholische Romantik*, [w:] *Romantische Utopie — Utopische Romantik*, Hildesheim 1979, s. 14 nn.

Cechy takiego postępowania artystycznego dowodzą, że twórczość formacji pierwszej dekady w aspekcie wiary może być widziana jako artystyczna realizacja postulatów nowej reformacji i nowego protestantyzmu, jeżeli ten ostatni będziemy rozumieli jako postulat religii kontestacji.

Analiza życiorysów i wyznań poszczególnych, czołowych twórców niemieckich urodzonych w latach 1770 - 1780 nasuwa następujące spostrzeżenia: protestantami byli Caspar David Friedrich (1774 - 1840) i Philipp Otto Runge (1777 - 1810), u których wskazuje się głównie inspiracje protestanckie; protestantami byli Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773 - 1798) — zafascynowany katolicyzmem i Ludwig Tieck (1773 - 1853) — podejmujący tematy katolickie; luteraninem był najzagorzalszy zwolennik katolicyzmu Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg (1772 - 1801); natomiast Friedrich Schlegel (1772 - 1826) był prozelitą-katolikiem a Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 - 1854) był, jeżeli można użyć tego określenia, przechrztą moralnym. Nie należy również pomijać faktu, że spośród osób znaczących dla kultury niemieckiej drugiej połowy wieku XVIII i pocz. wieku XIX prozelitą-katolikiem był Winckelmann (od 1754), a bracia Boisereé byli katolikami. Problem istotności protestantyzmu w kulturze niemieckiej przełomu XVIII i XIX wieku jest więc bardziej zagmatwany, niż wskazują to pierwsze analizy. Wyznanie nie znaczyło nic lub prawie nic. Gdy zestawimy twórców jednego wyznania, bądź z nim otwarcie sympatyzujących, z wyznaniem drugim, okaże się, że istnieje między katolicyzmem a protestantyzmem stan zbliżony do równowagi. Trzeba również zwrócić uwagę na fakt, że twórcy przechodzili na katolicyzm a nie odwrotnie. Istotne w tym aspekcie jest również to, że centrum filozoficzno-artystycznym formacji twórców pierwszej dekady w jej fazie genetycznej była Saksonia, gdzie wyznanie katolickie, jak i tolerancja religijna odgrywały istotną rolę. Owo zniekształcenie równowagi wyznaniowej zostało spowodowane prawdopodobnie tym, że badania naukowe kultury tego okresu przeprowadzono z perspektywy pruskiej. Artyści formacji badani byli tak, jakby tworzyli w Berlinie, a nie w Dreźnie czy Jenie⁷.

Elementy charakterystyczne dla artystycznej formacji pierwszej dekady również nie mają w całości źródeł protestanckich. Genezę taką miała niewątpliwie koncepcja łaski boskiej, która w późniejszych dekadach przekształciła się w ideologię geniuszu. Jest ona odmienna od ideologii

⁷ Por. A. Aubert, *Der Landschaftsmaler Friedrich*, *Kunstchronik*, N.F. VI, 1895/96, s. 283 nn.; tenże, *Caspar David Friedrich*, *Kunst und Künstler*, III, 1905, s. 112 nn.; tenże, *Runge...*, op. cit.; tenże, *Gott, Freiheit...*, op. cit.; z prac powojennych por. Rave, op. cit.; H. Börsch-Supan, *Deutsche Romantiker. Deutsche Maler zwischen 1800 und 1850*, München—Gütersloh—Wien 1972.

geniuszu stworzonej przez okres „burzy i naporu”, traktującego twórcę jako wolną jednostkę społeczną. Elementy predestynacji, które były inspiracją dla wykształcenia się koncepcji łaski boskiej, są jednak bardziej charakterystyczne dla kalwinizmu aniżeli luteranizmu, a ich źródła sięgają średniowiecznego sporu o duszę człowieka⁸.

Zainteresowanie formacji mistycyzmem, gotykiem i dążenie do stworzenia „nowej religii” opartej na zasadach pozazmysłowych i kosmicznych źródła katolickie. Formacja zakładała odrodzenie religii, która co prawda czasem określana była mianem protestantyzmu, ale od jego zasad w znacznym stopniu odbiegała⁹. Odejście od antymistycznego, mieszczańskiego stosunku do świata reprezentowanego przez luteranizm i kalwinizm to odejście od idei przewodnich dla tych wyznań. Formacja dążyła do stworzenia „nowej religii” opartej na zasadach pozazmysłowych i kosmicznych. „Nowa religia” była protestancka tylko z nazwy, jeżeli protestantyzm odniesiemy do wyznania, które ukształtowało się za czasów Lutera, ale była „protestancka” w sobie i swej charakterystyce, jeżeli będziemy ją rozumieli jako nową wiarę protestu. Poza tym nie wszyscy twórcy mówiąc o niej używali tego epitetu. Była ona w rzeczywistości mieszaniną różnych poglądów, nawet niechrześcijańskich.

Jest rzeczą charakterystyczną, że po 1815 roku, przy czym objawy tego widoczne są już u schyłku dekady, kiedy zaczyna się w Niemczech okres dominacji Prus, niektórzy twórcy obwołują katolicyzm nową wiarą. Był on dla nich legendarnym średniowieczem, źródłem niemieckiej kultury i żywotnych tradycji. Katolicyzm jako nowa wiara stał w opozycji do postulatów pruskiego protestantyzmu, który dla innych twórców wyobrażał nową wiarę, wiarę postępu i siły Niemiec. Druga dekada wytworzyła więc między katolicyzmem i protestantyzmem antagonizm. Był to antagonizm społeczny i polityczny, podczas gdy w okresie pierwszej dekady nie pojawiają się żadne zdecydowane podziały wyznaniowe.

Dla wszystkich artystów formacji pierwszej dekady aktywnych w latach dwudziestych, przełom drugiej dekady stanowi wyraźną cezurę w twórczości, przy czym pierwsze elementy zwiastujące taką przełomową sytuację zauważalne są już po roku 1808. Jest to moment, w którym sytuacja społeczna zmusza artystów do porzucenia dotychczasowych indyferentnych postaw i zadeklarowania, pod naciskiem opinii publicznej, swych politycznych sympatii. Dokonanie konkretnych wyborów politycz-

⁸ Problem wpływu predestynacji na powstanie ideologii łaski omawia Traeger, op. cit., s. 34 n.; na temat ideologii geniuszu okresu „burzy i naporu” por. G. Albrecht, J. Mittenzwei, *Klasycyzm niemiecki. Życie i twórczość Goethego i Schillera*, Warszawa 1970, s. 13.

⁹ Por. Strack, op. cit., s. 371; Timm, op. cit., s. 457; Martin, op. cit., s.

nych wiązało się z reguły z manifestowaniem przekonań wyznaniowych. Katolicyzm i protestantyzm znalazł w owej epoce konkretne odniesienia polityczne. Pierwszy kojarzył się z prpruskim, drugi z kontrpruskim nastawieniem.

W takiej atmosferze wyboru w drugiej dekadzie w Wiedniu formuje się tzw. środowisko „romantyków wiedeńskich”, w którym główne role odgrywali między innymi Schlegel oraz przyjaciel Friedricha i Rungego, malarz i literat Friedrich August von Klimkowström (1778 - 1835). Antypruskie i antynapoleońskie nastroje panujące w środowisku wiedeńskim zostały umiejętnie wykorzystane przez polityczną propagandę Metternicha, która potraktowała je a priori jako konformistyczne i prorządowe. Problem ten jednak wychodzi poza chronologiczne granice naszych rozważań. Należy jedynie podkreślić, że w drugim dziesięcioleciu następuje proces wyraźnej dezorientacji politycznej twórców formacji pierwszej dekady.

„Nowa wiara” poddała krytyce kulturę katolicką po 1520 roku; atak formacji na wiek XVI jest charakterystyczny zarówno dla katolików jak i protestantów; sprzeciw w aspekcie artystycznym był skierowany przeciwko twórczości porafaelowskiej. Twórczość Rafaela i Michała Anioła była uznawana przez formację pierwszej dekady za twórczość graniczną między sztuką naturalną i sztuką historyczną. Za malarstwo prawdziwie religijne i naturalne uważano malarstwo średniowieczne. Schlegel uzasadniał to w sposób następujący:

„Die altdeutsche Malerei ist nicht nur im Mesjanischen Ausführung genauer und gründlicher, als es die italienische meistens ist, sondern auch den ältesten, seltsamern und tief sinnigern christlich katholischen Sinnbilder länger treu geliebt...”¹⁰

Trudno zgodzić się z poglądem, że niechęć wobec okresu po 1520 roku miała już w sobie cechy protestantyzmu¹¹. Kierowała się ona raczej przeciwko rozłamowi, przeciwko podziałom w wierze, która dla twórców formacji była jedna i absolutna. Formacja obróciła się przeciwko rozbitemu i podzielonemu chrześcijaństwu. Jej zadaniem miało być stworzenie nowej wiary we wszystkich wymiarach, łącznie z samą ewangelią. Nowa wiara miała wyrażać takiego Boga, który był doskonałością doskonałości, zawierać więc musiał w sobie wszystkie walory religii powszechnych. Bóg ten choć nie był czysty genetycznie, był panreligijną strukturą, do której mogło się odwołać każde wyznanie, każda religia. Religia tworzona przez formację miała być uniwersalna tak pod wzglę-

¹⁰ F. Schlegel, *Dritter Nachtrag alter Gemälde*, [w:] tegoż, *Werke in zwei Bänden*, B. 2, Weimar—Berlin 1980, s. 315.

¹¹ Berrefelt, *op. cit.*, s. 18.

dem czasu, jak i miejsca. Takie widzenie religii ocierało się jednak o herezję. Zamierzenie stworzenia nowej religii, jak i kreowanie nowego Boga było bałwochwalcze, podobnie jak plan napisania przez Tiecka, Wackenrodera, Schlegla i Novalisa nowej ewangelii, która miała być nowym przymierzem, nowym prawem dla nowej religii. Echa tego można dostrzec w *Ewangelium des Jahres* napisanej przez Oelenschlagersa w roku 1804. Przyjęcie na siebie roli ewangelicznej, tak jak widzieli to artyści, jest odrzuceniem wartości minionych religii i zaakceptowaniem nowych nieznanych bądź nieuznawanych przez religię. Nierzadko artysta odwoływał się do źródeł, które wiara uznana określała jako hereetyckie. Taki stosunek do religii jest charakterystyczny dla ruchu reformatorskiego. Stworzenie przez formację wizji nowej wiary jest w gruncie rzeczy niezrealizowaną reformacją. Efemeryczne spekulacje twórców formacji były zbyt zakamuflowane, ażeby mogły oddziaływać na światopogląd artystyczny, a co dopiero społeczny.

Nie można, rozpatrując problem wiary u Friedricha i Rungego, pomijać surowego wychowania protestanckiego, jakiemu zostali poddani w dzieciństwie. Jednakże rozważając to zagadnienie należy brać pod uwagę fakt, że skryształowanie ich poglądów dokonuje się w pierwszych latach XIX wieku w Dreźnie. Wyjaśnienie zaś związków między Friedrichem i Runge a literaturą, a zwłaszcza dziełami Tiecka, Schlegla i Novalisa, przez znajdowanie dowodów na to, że malarzom tym znane były poszczególne utwory literackie i wskazywanie w ten sposób na drogę interpretacji obrazów jest nieporozumieniem. Ostatnie prace próbują wykazać w przypadku Rungego, że niektóre problemy poruszane przez wymienionych pisarzy pojawiają się w pracach i listach wcześniej, aniżeli miało miejsce czytanie poszczególnych autorów¹². Jeżeli chodzi o Friedricha, nie ma dowodów na to, że w czasie kształtowania się jego warsztatu (szczególnie lata 1802 - 1803) znane mu były poszczególne utwory najbardziej popularnych pisarzy formacji, którą to wiedzę przypisują mu badacze i w oparciu o tę supozycję dokonują interpretacji obrazów. Często taka interpretacja stoi w sprzeczności z metodą artystyczną Friedricha. Łatwiej te zbieżności wyjaśniać ogólnymi cechami formacji, których źródła tkwią w wieku XVIII aniżeli wskazywaniem konkretnych inspiracji. W tym wypadku mam na myśli twórców współtworzących w tym samym okresie, albowiem inny problem pojawia się przy inspiracjach wychodzących poza ten obszar. Ma to miejsce zwłaszcza w odniesieniu do tekstów mistycznych i alchemicznych, gdzie często cytaty są dosłowne, szczególnie u Novalisa i Rungego. Dzieła te pochodzą

¹² Ibidem, s. 18, 59 przyp. 2; Traeger, op. cit., s. 18 n.

najczęściej z wieku XVI i XVII wieku. Twórcy dokonują wówczas akceptacji tych poglądów i uznają je za nierozzerwalną część własnego myślenia. Zgodnie jednak z formacyjną zasadą, że twórca kreuje w samotności i w oderwaniu od rzeczywistości, artysta formacji szukał natchnienia w naturze i starych księgach, które zawierały opis jej praw, ale nie w twórczości mu współczesnej.

W związku z tym tendencje katolickie, które pojawiają się w twórczości Novalisa, Schlegla jak również i Schellinga, a które są wynikiem przyswajania przez tych twórców światopoglądu katolickiego nie musiały być bezpośrednio inspirujące dla protestanckich twórców formacji. Nie wyklucza to jednak istnienia elementów katolickich w wizji estetycznej i religijnej artystów niekatolickich¹³. Związane było to z tworzeniem przez twórców wspólnej religii — panreligii. Źródła języka symbolicznego dla twórców były więc również wspólne. Bazowały między innymi na poglądach filozoficznych wszystkich wyznań chrześcijańskich, z wykluczeniem prawosławia oraz na religiach wschodnich i antycznych. W twórczości formacji dokonywało się ich wzajemne przenikanie, które było jednym ze skutków badań naukowych i rozważań estetycznych minionego wieku. Formacja artystów pierwszej dekady tworząc nową religię realizowała program tworzenia czegoś z ruin, z religii minionych, które stopniowo ulegają rozpadowi.

Formacja ta tworząc religię miała przed oczyma historię, ale nie historię drugiej dekady ustaloną i określaną, historię jako wzór i historię jako nośnik znaczeniowy inny w zależności od czasu i miejsca; dla interesującej nas formacji była ona minionym błędem, który należy zostawić za sobą, nie posiadała jakiegokolwiek chronologicznej konkretyzacji. Twórcy formacji tkwili w przeszłości, a jednocześnie byli w niej nieobecni. Taką strukturę odniesienia do historii dawał kosmos — struktura bez czasu. Drogą do niego miała być religia.

Artysta tworzył poza rzeczywistością, nieświadomie korzystając z „ducha epoki”; chciał tworzyć sam, miał być kreatorem samotnikiem. Nie można oczywiście wykluczyć wzajemnego oddziaływania artystów na siebie. Takie rozważania są jednak bardzo hipotetyczne. Trudny jest do określenia zakres wiadomości przekazywanych oraz sposób ich przyjęcia i wykorzystania. Dla rozwoju teorii artystycznej Rungego wydaje się jednak nie bez znaczenia jego znajomość z młodym kompozytorem drezdeńskim, katolikiem Ludwigem Bergerem (1777 - 1839), który chyba pierwszy przełamał w Rungem niechęć do religii katolickiej i wpro-

¹³ Por. Schäffer, op. cit., s. 475 nn.; analizuje genezę inspiracji katolickich; B. Casper, *Der historische Wesen oder über die Geschichtsauffassung in E.T.A. Hoffmanns „Serapionsbrüdern“ und in der katholischen Tübinger Schule*, [w:] *Romantik in Deutschland*, op. cit., s. 490; Martin, op. cit., s. 19.

wadził go w inny świat symboli religijnych. Runge wielokrotnie w swych listach wspomina o fakcie uczęszczania na msze katolickie i o doznaniach z nimi związanych. W ostatnich pracach wskazuje się na wpływ znajomości z Bergerem na mistyczno-muzyczną koncepcję sztuki Rungego¹⁴.

Najważniejszym i najczęściej przytaczanym argumentem, który miałby świadczyć o inspiracjach protestanckich w malarstwie jest fakt odrzucenia przedstawienia Boga i wykorzystanie przyrody do unaoczniania Jego samego i obszaru boskiej emanacji. Takie widzenie świata jako Boga i jako wyrazu jego działalności pojawia się u Rungego i Friedricha, ale ma swoje odpowiedniki w literaturze całej formacji. Można w tym doszukiwać się z jednej strony inspiracji protestanckich, zaś z drugiej wymienić całą listę innych hipotetycznych źródeł takiego widzenia świata i Boga. Jest więc tu i odniesienie do pierwotnych zasad chrześcijańskich i do „dziesięciu przykazań”, możliwe jest również oddziaływanie poglądów wschodnich w zakresie przedstawiania Stwórcy i Jego miejsca w kosmosie. Tym samym nie należy pomijać problemu popularności w tym czasie filozofii perskiej, mahometanizmu i judaizmu¹⁵.

Najczęściej wskazywanym przez badaczy prekursorem i możliwym inspiratorem takiego widzenia świata dla Rungego i Friedricha jest ich ziomek, poeta i kaznodzieja z Pomorza Szwedzkiego Ludwig Theobul Kosegarten. W okresie młodości obydwu malarzy Kosegarten był bardzo popularną osobą na obszarze całego Pomorza Zachodniego. Jednak jako twórca prowincjonalny w minimalnym stopniu mógł oddziaływać na innych artystów formacji. Jego poglądy były kompilacją poglądów Platona oraz myślicieli osiemnastowiecznych, zwłaszcza Shaftesburego i Herdera. Badania podkreślają wpływ Kosegartena na greifswaldzkie środowisko twórcze¹⁶. Jakkolwiek zbudowanie z jego poglądów zwartego systemu

¹⁴ Ph. O. Runge, *Hinterlassene Schriften. Herausgeben von dessen ältesten Bruder*, Hamburg 1840 n., listy do brata Daniela, B. 1, s. 79, 85; listy do ojca, B. 2, s. 101, 122; por. Bisanz, op. cit., s. 74 n.; Traeger, op. cit., s. 18; por. też Strack, op. cit., s. 371, który stwierdza, że tak samo jak H. Kleist (1777-1811) po uczęszczaniu na msze do Hofkirche w Dreźnie tak i Wackenroder miał po mszach w katedrze w Bambergu protestantyzm za nic.

¹⁵ Por. W. Hofmann, *Runges Versuch das verlorene Paradies aus seiner Notwendigkeit zu konstruieren*, [w:] Runge in seiner Zeit. Hamburger Kunsthalle 1977-1978 (kat. wyst.), München 1978, s. 34 n.; Zuchowski, op. cit., s. 41 n., oraz przypisy 176 nn.; na wpływ judaistycznej apokalipsy na dzieła Novalisa wskazują: H. J. Mähli, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis*, Heidelberg 1965, s. 189 n.; R. Faber, *Apokalyptische Mythologie. Zur Religionsdichtung des Novalis*, [w:] *Romantische Utopie*, op. cit., s. 73 n.

¹⁶ W. Roch, *Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen „Hinterlassenen Schriften“) und ihr Verhältnis zur Frühromantik*, Strassburg 1909, s. 139; Berrefelt, op. cit., s. 29 nn., Sumowski, op. cit., s. 11 nn.; Trager, op. cit., s. 14.

estetycznego jest zadaniem kłopotliwym i — jak wskazuje na to Berefeld nie należy przeceniać jego roli — program Kosegartena można określić następująco:

- „a) Piękno jest właściwością boską;
- b) właściwość ta jest odzwierciedlana przez naturę;
- c) piękno w sztuce jest paralelne do takiegoż w naturze;
- d) przeżycie estetyczne jest równoznaczne z przeżyciem religijnym, albowiem przeżycie piękna jest przeczuwaniem Boga;
- e) uczucie to oko, którym człowiek ogląda to co piękne i to co boskie”¹⁷.

Zasady te wydają się bliskie poglądom artystów formacji pierwszej dekady. Nie określają jednak istotnych cech religii takiej, jaką widziała formacja. Brak w nich wciąż owego rozmycia i wszechobecności Boga w naturze. Wychodząc z oświeceniowego panteizmu formacja stworzyła naturę, która stała się nie tylko odbiciem boskim, ale samym Stwórcą. Wackenroder patrząc na krajobraz widział jego boskość i czuł się z nim związany i podbudowany wewnątrz,

„(gdy patrzę na krajobraz) ... so sehe ich eine eigne Welt Gottes vor mir ... , und fühle ich eine eigne Welt Gottes vor mir ... , und fühle auf eigne Weise grosse Dinge in meinem Innern sich erheben ...”¹⁸

Tajemnica boska, która zawarta była w samym Bogu tkwiła w obrazie natury — pejzażu. Wackenroder dokonuje utożsamienia pojęcia krajobrazu i Boga. Oglądając krucyfiks doznaje tylko pozornie innych, ale w rzeczy samej identycznych wrażeń, które opisuje identycznymi słowami, wrażeń jak podczas oglądania krajobrazu.

„(gdy patrzę na krucyfiks) ... so sehe ich wiederum eine andre ganz eine Welt Gottes vor mir ... , und fühle auf andre, eigne Weise sich grosse Dinge in meinem Innern erheben”¹⁹.

Bardzo częsty w malarstwie Friedricha motyw krzyża i pejzażu to dwie alternatywne natury. Krucyfiks jest symbolem natury — jej hieroglifem. Obraz Friedricha przedstawiający krzyż na tle pejzażu unaczynia dwoistość świata — symbolicznego i naturalnego. Friedrich dokonuje jednoczesnego, podobnie jak Wackenroder, jakościowego zrównania tych dwóch światów. Dzięki temu krajobraz mógł stać się obrazem boskim, a więc zyskać cechy struktury kosmicznej. Ten przełomowy moment dla formacji dokonuje się w jej poglądach między rokiem 1797 a 1800. Dla

¹⁷ Berefeld, op. cit., s. 39.

¹⁸ W. H. Wackenroder, *Herzenergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, [w:] tegoż, *Werke und Briefe*, Berlin b.r.w., s. 70.

¹⁹ Ibidem, s. 70 n.

Tiecka i Wackenrodera twórca jest wówczas szczęśliwy, jeżeli potrafi malować naturę (Boga) wczuwając się w nią do ostatnich zakątków swej duszy.

„O, wie beglückt ist dieser Mahler, der hier in Einsamkeit, zwischen schönen Felsen, zwischen hohen Bäumen seinen Genius erwarten darf, ... der nur seiner Kunst lebt, nur für sie Aug' und Seele hat. Er ist der Glücklichste unter den Menschen... die hohen Götter sitzen neben ihm, ... Zauberkräfte lenken seine Hand, und unter ihm enstehet die wundervolle Schöpfung”²⁰.

Artysta współlistnieje z naturą i doznaje łaski geniuszu. Malarz staje się nowym herosem, tym któremu dane jest siadać wśród bogów i jest im równy. Jego sztuka musi być wobec tego boską, z jego dzieła emanuje boskość, owa „wundervolle Schöpfung”, której największą jakością jest piękno. Takie widzenie natury mogło być inspirowane poglądami wspomnianego Kosegartena, ale podobne treści tkwią w systemie fizjonomicznym Lavatera, który pod koniec XVIII i na początku XIX wieku był bardziej popularny²¹. Nie można jednak wykluczyć oddziaływania estetyki Ojców Kościoła. Ilość możliwych inspiracji jest więc znaczna. Przy rozpatrywaniu problemu religii formacji geneza symboli wydaje się szczególnie zawikłana. Twórca tworząc nową naturę, dzieło o strukturze absolutnej mógł odwoływać się zmiennie do różnych źródeł. Efektem jego pracy artystycznej było dzieło, które nie miało nic wspólnego z baumgartenowską drugą naturą. Było ono pełnoprawnym, alternatywnym kosmosem. Takie widzenie tworzenia jest bez wątpienia oryginalnym wkładem formacji do rozważań estetycznych.

Analizując wielorakość źródeł, które złożyły się na swoisty kształt wizji religii generacji 1770 - 1780, nie sposób nie wskazać na inspiracje wolnomularskie i wschodnie. W aspekcie możliwych oddziaływań wolnomularskich należy zwrócić uwagę na fakt, że wolnomularstwo występowało w imię odnowy wiary, a przecież jako odnowiciel wiary określiła się sama formacja. Wolnomularskie misteria i symbolika mogły być impulsem dla twórców w zakresie formowania nowych zasad symbolicznych i zainteresowania mistycyzmem. Duża popularność teorii wolnomularskich w owym czasie pozwala widzieć wolnomularstwo jako pośrednika w przekazywaniu treści symboliki różokrzyżowców, mistyków niemieckich, jak i symboliki wschodniej. Z ideą masońską łączy się prawdopodobnie symbolika religijnego utworu Novalisa *Die Christenheit oder*

²⁰ L. Tieck, W. H. Wackenroder, *Phantasien über Kunst für Freunde der Kunst*, Hamburg 1799, reprint Leipzig 1975, s. 31 n.

²¹ J. C. Lavater, *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Erster Versuch, Leipzig—Winterthur 1775, reprint Leipzig 1968, s. 60 nn.

Europa, który w większości opracowań widziany jest jako apologia średniowiecza, katolicyzmu i ucieczka od mieszczańskiej codzienności²². Takie widzenie utworu klóci się z założeniami rewolucji totalnej, którą propagował Novalis, nie mówiąc już o odrzuceniu przez formację twórców pierwszej dekady aspektu społecznego i historycznego.

„Die Kirche ist das Wohnhaus der Geschichte und der stille Hof ihr sinnbildlicher Blumengarten. Von der Geschichte sollen nur alte, gottesfürchtige Leute schreiben, deren Geschichte selbst zu Ende ist, und die nicht mehr zu hoffen haben als Verpflanzung im Garten”²³.

Kilkadziesiąt stron dalej Novalis pisał:

„Euer Garten ist die Welt. Ruinen sind Mutter dieser blühenden Kinder. Die Bunte, lebendige Schöpfung zieht ihre Nahrung aus den Trümmern vorganger Zeiten. Aber musste die Mutter sterben, dass die Kinder gedeihen können...”²⁴.

„Nowa wiara” to feniks religii, wyrosły z gruzów przeszłości, a więc również średniowiecza. Jeżeli nawet przyjmiemy tezę M. Janion o symbolicznym w wyobrażeniu romantycznym charakterze kultury średniowiecznej²⁵, to jednak *Die Christenheit oder Europa* widziane przez pryzmat powrotu do przeszłości jest w takiej interpretacji nieprzekonywujące. W utworze tym poruszony jest problem ponadczasowego istnienia chrześcijaństwa jako absolutnej, uniwersalistycznej wiary europejskiej; chrześcijaństwa, które nie opiera się o średniowieczne zasady jedności, jak to sugeruje się w opracowaniach²⁶, ale wolnomularską wizję nowej wiary. Do symboliki chiliazmu i Trzeciego Królestwa Novalis mógł łatwiej dotrzeć dzięki literaturze masońskiej aniżeli niektórych reakcyjnych sekt reformackich. Pojawia się więc problem, nie poruszany dotąd w

²² Mährl, op. cit., s. 372 n. analizuje poemat jako wizję nowego chrześcijaństwa opartego o jedność średniowieczną, wskazuje na związki z chiliazmem żydowskim i wczesnośredniowiecznym; H. Link, *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*, Stuttgart—Berlin—Köln—Mainz 1971, s. 127 nn., określa poemat jako mowę i nawoływanie o prawdziwą wiarę katolicką, podkreśla wizję nowego Jeruzalem; G. Heinrich, *Gesellschaftsphilosophische Positionen der deutschen Frühromantik. Friedeich Schlegel und Novalis*, Berlin 1976, s. 126, analizuje utwór jako poetycką ucieczkę w średniowiecze, w krainę baśni; por. też Faber, op. cit., s. 79, który wizję chiliaistyczną łączy z programem rewolucji totalnej.

²³ Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, [w:] tegoż, *Werke und Briefe*, Leipzig 1942, s. 192.

²⁴ Ibidem, s. 273.

²⁵ M. Janion, op. cit., s. 10.

²⁶ Mährl, op. cit., s. 372; Link, op. cit., s. 127; na temat popularności teorii wolnomularskich por. Z. Kępiński, *Mickiewicz hermetyczny*, Warszawa 1980, s. 100 n.; Zuchowski, op. cit., *passim*.

związku z twórczością Novalisa: jak dalece jego wizja chrześcijaństwa była rzeczywiście chrześcijańska, a jak dalece wolnomularska, a przez to wschodnia i mistyczna.

Wschód wprowadzony do rozważań formacji dzięki publikacjom wolnomularskim, twórców okresu minionego (Herder) oraz twórców formacji (Mejer, Schlegel) ukazał się generacji jako ponadczasowy absolut pełen mistyki i tajemniczości. Orient widzieli oni jako współczesną im kulturę „naturalną” taką, jak średniowiecze w dziejach Europy. Był on dla nich wzorem i niewyczerpanym źródłem inspiracji. Schlegel w *Gespräch über Poesie* pisał:

„Welche neue Quelle von Poesie könnte uns aus Indien fließen... Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen...”²⁷.

Fascynacja elementami wierzeń wschodnich, zwłaszcza dotyczącymi związku człowieka z kosmosem i czasem, widoczna jest u Tiecka²⁸. Widzenie świata poprzez kosmos ma swoje odbicie w kosmicznym dziecku Novalisa, o którym będzie mowa dalej. Również filozofia awataryzmu i reinkarnacji mogła w znacznym stopniu inspirować artystów formacji. Znakomitym przykładem jest opis Novalisa, w niezrealizowanej do końca, wydanej z komentarzami Tiecka, drugiej części *Henryka von Ofterdingen*.

„Edda (die blaue Blume, die Morgenländerin, Mathilde) opfert sich an dem Steine, er [Henryk — T.Ż.] verwandelt sich in einem klingenden Baum. Cyana haut dem Baum um und verbrennt sich mit ihm, er wird ein goldner Widder. Edda, Mathilde muss ihn opfern, er wird wieder ein Mensch...”²⁹.

Charakterystyczny w tym kontekście jest problem metamorfozy, który pojawia się w szkicach i ostatecznej wersji rungowskiego obrazu „Odpoczynek w czasie ucieczki”. Już Isermeyer wskazywał, a von Einem wykładował fakt zastąpienia w jednym ze szkiców postaci Józefa karłowatym drzewem, a Jezusa wystającym korzeniem³⁰. Była to symboliczna metamorfoza człowieka; powrót człowieka do korzenia, do drzewa, w ziemię, w pierwotność. Powrót wszechrzeczy do prapoczątku — ognia i ziemi zostaje unaoczniony w obrazie religijnym. Takie widzenie świata

²⁷ F. Schlegel, *Gespräch über Poesie*, [w:] tegoż, Werke, op. cit., s. 163; por. też przyp. 15.

²⁸ Tieck, Wackenroder, op. cit., s. 135.

²⁹ Novalis, op. cit., s. 290; por. tenże, *Neue Fragmente*, [w:] tegoż, Briefe und Werke, B. 3, Berlin 1943, s. 204.

³⁰ Ch. A. Isermeyer, *Philipp Otto Runge*, Berlin 1940, s. 109; H. v. Einem, recenzja książki Isermeyera, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 12, 1949, s. 117; por. Traeger, op. cit., s. 95.

oparte na kategoriach alchemicznych ma również swoje źródła w rozprawach mistyków niemieckich, Paracelsusa, różokrzyżowców i Böhmeego.

Poszukiwanie przez twórców jak najszerszego kręgu inspiracji było koniecznością wynikającą z dążenia do stworzenia kosmicznej wizji obrazu. Jakiegokolwiek ograniczenie czyniło ów wyimaginowany wszechświat małym, niedoskonałym. W takim kosmosie nie byłoby miejsca na nową religię, która miała być maksymalistyczna, a więc nie byłoby miejsca dla Boga. Bóg i kosmos stworzone przez formację miały być wartościami równorzędnymi, wynikającymi zwrotnie z siebie.

Rozpatrując stosunek Boga do kosmosu i stosunek artysty do tych dwóch wartości, jaki pojawia się u dwóch charakterystycznych dla tej formacji malarzy — u Friedricha i Rungego — otrzymujemy dwie krańcowe możliwości widzenia wszechświata i religii, dwie możliwości, które opierają się na identycznych zasadach pierwotnych. Jeżeli Runge odnosi postulatory neoplatoników i pseudodionizyjczyków do czystej formy estetycznej, Friedrich odnosi je do czystej formy duchowej. Dla Rungego istotny jest aspekt estetycznej czystości, dokładności, perfekcji. Dla Friedricha jest on zbędny; Friedrich dokonuje swoistego kamuflażu symboliki. Jeżeli zabieg Rungego możemy określić jako emanację boskości z obrazu — dynamicznego wzoru wszechświata, to u Friedricha mamy do czynienia z obrazem wszechświata przez fakt, że jest on skutkiem istnienia Boga i jest on Bogiem. Obydwie koncepcje są dynamiczne, obydwie religijne; nie oznacza to wcale, że są katolickie, protestanckie, czy w ogóle chrześcijańskie. Do obydwu można odnieść zbliżony zakres inspiracji. Pierwsza koncepcja powoduje kontemplację religijną przez zrozumienie tajemnicy kosmosu, druga zrozumienie tej tajemnicy przez kontemplację. Kosmos i kontemplacja — te pojęcia tworzą w malarstwie nową religię formacji.

Runge i Friedrich tworzą w malarstwie wizję aktywnego stosunku do Boga. Takie widzenie Stwórcy nie pojawiło się jeszcze w końcu wieku XVIII. Ci dwaj artyści, mimo że nie walczą bezpośrednio z Bogiem, to jednak walcząc z naturą, a więc z Nim, przez ciągłe tworzenie jej alternatyw, stają się sami równi Jemu i inspiratorami działań boskich. Zabieg Friedricha tworzenia nowej rzeczywistości z różnych części świata, zebranych pieczołowicie w szkicach jest tak samo polemiką ze Stwórcą, jak Rungego tworzenie nowych modeli świata ze struktur emblematycznych, które wiek miniony uznał za nieprzydatne. Friedrich z natury otrzymuje jej symbol, Runge z symboli otrzymuje naturę. W obydwu tych działaniach oprócz niekwestionowanej religijności mamy przekorę, przekorę heretycką, bo odnoszącą się do twórcy wszechrzeczy, do Boga.

Widzenie Friedricha jako opętanego obsesją śmierci, jako pokornego protestanta, które eksplikuje się we wszystkich bez mała opracowaniach

począwszy od Raczyńskiego a na Börsch-Supanie skończywszy jest nieporozumieniem³¹. Twórczość Friedricha jest świadomym wyborem środka, który wbrew opiniom badaczy nie jest przesiąknięty widmem śmierci i zmartwychwstania. Trzeba zdawać sobie sprawę z tego, że jeżeli Friedrich przez zabieg estetyczny, jakim jest malowanie, tworzy z pejzażu symbol religijny, to nie musi być to tylko wyraz tendencji herderowskich, kosegartenowskich; to nie tylko wyraz głębokiej wiary³². Jest to w głównej mierze zerwanie z tradycją estetyczną i religijną. Jest to urąganie pewnym kanonom religijnym i krnąbrność wobec religijnej tradycji. Nie bez powodu formacja artystyczna pierwszej dekady odwróciła się od chrześcijańskiej spuścizny kulturowej szukając nowych inspiracji w pogańskim świecie Germanów i na Wschodzie. Przypisywanie cech religijnych obrazom, które z tradycją religijną zerwały prowadzi nieuchronnie do odejścia od religii uznanej, oficjalnej i stworzenia religii nowej. Jeżeli jest ona przeznaczona na użytek własny, jest religią osobistą, religią artysty, traci tym samym swój właściwy sens; staje się właściwie wyrazem sumienia artysty.

Jeżeli Runge tworzy wizję nowego malarstwa — pejzażu (malarstwa natury jak ostatnio postulował Jensen) jako malarstwa nowej wiary, którą co prawda określa mianem protestantyzmu z jednej strony, z drugiej zaś konsekwentnie przeciwstawia się dotychczasowej praktyce artystycznej malarstwa religijnego, tworzy nowy schemat obrazu religijnego, w którym akcent pada na kult maryjny, wprowadza do niego wszelkie możliwe wzory o najprzeróżniejszej proweniencji kulturowej i wyznaniowej, które dają mu możliwość jak najpełniejszego wyrażenia własnych przemyśleń, to ograniczając się tylko do przesłanek czysto religijnych, lub co gorsza protestanckich, zagubimy się w tym labiryncie znaczeń i symboli. Obraz utraci swoją spójność, jednolitość symbolu zostanie zachwiana. Runge wyrwał religię z jej własnych szponów, zburzył wszelkie ograniczenia nałożone na nią przez kanony. Otworzył jej okno na świat, symbolikę związał z kosmosem³³. Religia przestała być imperatywem woli człowieka, stała się symboliczną więzią ludzkości z kosmosem. Twórczość religijna staje się zaprzeczeniem tego co w religii społeczne

³¹ A. R a c z y Ń s k i, *Geschichte der neueren deutschen Kunst*, B. 3, Berlin 1841, s. 225; Börsch-Supan, Jähni g, op. cit., passim; H. B ö r s c h - S u p a n, *Caspar David Friedrich*, München 1973 (wyd. 2. München 1975), passim; z opracowań polskich P. K r a k o w s k i, *Ruiny i groby w sztuce preromantyzmu i romantyzmu*, Folia Historiae Artium, XIV, 1978, s. 119.

³² Por. H. S c h r a d e, *Die romantische Idee von der Landschaft als höchsten Gegenstand christlicher Kunst*, Neue Heidelberger Jahrbücher, N. F. 1931, s. 77; B e e n k e n, op. cit., 249; B ö r s c h - S u p a n, J ä h n i g, op. cit., nr 167.

³³ S. K r e b s, *Philipp Otto Runge und Ludwig Tieck*, (dys.) Königsberg, Freiburg im Br. 1909, s. 9.

i powszechna, tego co wytworzone i nadane, postuluj; zaś to, co pierwotne i naturalne. Z początkowych postulatów zjednoczenia religii i sztuki³⁴ pozostaje jedynie zależność, jaka istnieje między dwiema równoprawnymi wartościami. Z czasem ta pierwsza zacznie przeżywać kryzys, natomiast sztuka oderwie się od niej i żerując na jej symbolice stanie się religijną antytezą, antychrystem.

W pierwszej dekadzie ta więź jeszcze istnieje. W świadomości człowieka nie zrodziła się myśl o zerwaniu z religią. Odrzucenie wiary, a pozostawienie całego myślenia hermetycznego i mistycznego pojawi się w sposób programowy i kompleksowy dopiero w surrealizmie. W pierwszej dekadzie religijna zawilość jest widziana jako opozycja do klasycznej oczywistości. Wszystko, co nie związane z pobożnością, odnoszone jest do ateistycznego klasycyzmu, do szufladkowania i definiowania. Religia dla formacji pierwszej dekady to ucieczka od oświeceniowej oczywistości. Zadaniem formacji jest uratowanie religii; twórcy formacji ożywiają ją i wzbogacają. W efekcie prowadzi to do tego, że religia staje się moralnym parawanem, pojęciem-zastoną dla spekulacji kosmologiczno-mistycznych i rewolucyjnych poglądów estetycznych. Formacja głosząc twórczość w imię religii uważała, że wszystko co tworzy winno religii pomóc, w rzeczywistości wszystko co tworzyła miało cechy rozkładu wiary. Wszystko co kiedyś odnosiło się z całą wyłącznością do problematyki boskiej, teraz znajduje analogie w problematyce artystycznej³⁵. Manichejska opozycja i böhmeowska walka dobra ze złem, symbolika światła, barw i minerałów znajduje zastosowanie jednocześnie w sztuce i religii³⁶. Wszelkie problemy są rozważane na płaszczyźnie filozoficznej, w warunkach niemal sterylnych. Opozycja dobra i zła jest opozycją filozoficzną, religijną i estetyczną; w trzeciej dekadzie stanie się opozycją społeczną. Trzecia dekada podważa niezmiennosc wartościowania dobra i zła³⁷.

Hasła wypowiedane przez formację, odnoszące się do religii, związane z myśleniem transcendentnym, ze średniowieczną mistyką, tworzenie wi-

³⁴ Por. Tieck, Wackenroder, op. cit., s. 29: „...wo Kunst und Religion sich vereinigen, aus ihren zusammenfließenden Strömen oder schönste Lebenströme ergießt. So wie aber diese zwey grossen göttlicher Wesen, die Religion und die Kunst die besten Führerinnen des Menschen für sein äusseres wirkliches Leben sind...”; por. Berfel, op. cit., s. 65; Strack, op. cit., s. 378 n.

³⁵ Por. Beenken, op. cit., s. 92; Strack, op. cit., s. 379, stwierdza, że święty nimb wokół sztuki znikł, a ona sama stała się aureolą.

³⁶ Por. Novalis, *Neue Fragmente*, op. cit., s. 248: „Teufel und Gott sind die Extreme, aus denen der Mensch entsteht...”; Traeger, op. cit., s. 45, obfita bibliografia w przypisach.

³⁷ M. Janion, op. cit., s. 401 nn.; W. Hofmann, *Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, (wyd. 2) München 1974, s. 146 nn.

zji nowego objawienia i nowej mitologii³⁸, a więc nowej wiary, wydają się tak religijne, że wprost dewocyjne i w końcu to wszystko jak na ironię obróci się przeciwko religii. Filozoficzne rozważania formacji przerodzą się w antychryścyczny bunt formacji trzeciej dekady. „Bóg to wszystko” z dekady pierwszej przekształci dekada trzecia w „Bóg to wszystko i nic”, a Feuerbach (ur. 1804 r.) powie, że Boga nie ma.

U wszystkich twórców formacji zachodzą zjawiska podobne, choć nałożenie ich występowania i konkretność werbalna i obrazowa jest różna. Między innymi w widzeniu formacji wykształca się topos artysty jako kapłana i pośrednika między Bogiem a światem³⁹. Czystość i miłość były warunkami koniecznymi, ażeby artysta mógł stać się kapłanem. Trzeba zauważyć, że w związku z tworzeniem nowej alternatywnej natury, przez kreowanie nowego kosmosu i widzenie w takim kontekście Boga, formacja wykształciła zwarty system ontologiczny (można go zrekonstruować, chociaż nie został ogłoszony jako manifest), w którym drugi kosmos — sztuka stał się zjawiskiem paralelnym do pierwszego. Tak jak Stwórca był panem kosmosu pierwotnego, tak artysta — kosmosu alternatywnego. Artysta był więc średniowiecznym *creator mundi* z cyrklem w rękę i głową pełną mistycznych zaklęć. To ostatnie różniło go od klasycystycznego, rozumowego pana świata takiego, jak „Newton” Blake’a z 1797 roku. Pomimo że te dwie epoki zakładały obiektywizację natury, to klasycyzm widział ją jako powszechną, a formacja pierwszej dekady jako indywidualną. Artysta formacji jest kapłanem własnej religii i własnego Boga: jest kapłanem miłości i czystości; jest nowym dzieckiem kosmicznym i kapłanem samego siebie.

Problem dziecka, który do tej pory rozpatruje się przeważnie jako element naturalny i związany z rozumnym powrotem do natury, a więc widzi się go w kategoriach dziecka schillerowskiego, ma — jak zostało już zasygnalizowane — wymiar zupełnie inny i wiąże się z pośrednictwem kosmicznym i postacią artysty-kapłana. Wiąże się z tym postulat formacji — artysta jako dziecko. Dziecko formacji to nowy kapłan tkwiący w swej istocie w pierwotności i w kosmosie. Jest prorokiem i medium kosmicznym. Zachowanie w sobie jak najwięcej dziecięcości, a więc czystości, pierwotności i religijności cechuje prawdziwego artystę. Runge pisał:

³⁸ Por. Schlegel, *Gespräch*, op. cit., s. 159; Mäh l, op. cit., passim; J. Woźniakowski, *Symbol i alegoria wczoraj i dziś*, [w:] tegoż, *Czy artyście wolno się żenić?*, Warszawa 1978, s. 76 n.; U. Stegelmann, *Der Begriff des Mythos als Wesen und Wirklichkeit. Eine Auseinandersetzung mit Spätphilosophie Schellings*, (dys.), Hamburg 1977, Hamburg 1976, s. 1 przyp. 1, s. 9.

³⁹ Por. Traeger, op. cit., s. 35, 44 n.; Tim m, op. cit., s. 444 nn.

„... kein gemeiner Gedanke soll in unsere Seele kommen, ... Kinder müssen wir werden”⁴⁰.

Jest to warunek wniknięcia w tajemnice boskiego objawienia i poznania boskich praw. Jakże bliskie jest takie widzenie poglądom formacji trzeciej dekady, której twórcy czuli się równi Bogu, a nawet ponad Nim, czego doskonałym przykładem jest „Wielka Improwizacja” z III części *Dziadów* Mickiewicza.

Dziecko w obszarze symboliki genetycznej formacji pojawia się w dwóch aspektach. Po pierwsze: dzieciństwo to faza cyklu, składowa część wegetacji i życia świata. Dziecko jest wówczas cielesnym unaocznieniem zmian czasowych, czasu ludowego, jeśli byśmy przyjęli określenie Bachtina⁴¹. Po drugie: dziecko istnieje jako konkretyzacja stanu pierwotnego i czystego, życia in statu nascendi. Dziecko jest wtedy znakiem źródła, ale nie symbolem powrotu do niego, jak to widzimy u Schillera. Dziecko formacji zawsze zawiera w sobie te dwa aspekty; odnosi się do cyklu życia i jest jednocześnie stanem pierwotnym, fazą genetyczną. Dziecko to artysta myślący kategoriami archetypicznymi, jego myślenie jest konkretyzacją żmudnych spekulacji artystycznych. Po raz pierwszy w malarstwie i literaturze europejskiej dziecko jawi się nam jako postać astralna. Runge w „Dzieciach Hülsenbecka” ukazuje nam grupkę dzieci, które są pośrednikami między widzem a światem kosmicznym zawartym w symbolice obrazu⁴². Dzieciństwo to kwintesencja mądrości, co dla twórców formacji kojarzyło się z możliwością przenikania instynktem tajemnic wszechświata; w tym wypadku można mówić o pewnej zgodności z myśleniem scholastycznym. U Novalisa mistrz z Sais wykazywał od dziecka wszelkie cechy medium kosmicznego.

„Ein eignes Licht entzündet in seinen Blicken... Den Sternen sah er zu und ahnte ihre Züge... Ins luftmeer sah er ohne Rast... Er merkte bald auf die Verbindungen..., Begegnungen, Zusammentreffen... Er spielte mit Kräften und Erscheinungen...”⁴³.

Ostatnie zdanie czyni już zeń demiurga, natomiast Tieck nazwie dzieci wprost prorokami:

⁴⁰ Runge, op. cit., B. 1, s. 7; por. tamże, B. 2, s. 23.

⁴¹ M. Bachtin, *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*, [w:] tegoż. *Problemy literatury i estetyki*, Warszawa 1982, s. 426 nn.; por. G. Beresfelt, *Beobachtungen zum Verhältnis Philipp Otto Runge zu Johann Herder*, *Zeitschrift für Ostforschung*, 9, 1960, s. 26; Mähl, op. cit., s. 388; Traeger, op. cit., s. 61; F. A. Kittlet, *Der Vater, die Mutter, das Kind. Zur romantischen Erfindung der Sexualität*, [w:] *Romantik in Deutschland*, op. cit., s. 102 nn.

⁴² Wskazuje na to Traeger, s. 86.

⁴³ Novalis, *Lehrlinge zu Sais*, [w:] tegoż, *Werke und Briefe*, op. cit., s. 75

„... und darum stehn die Kindlein wie grosse Propheten unter uns...”⁴⁴.

Pamiętając o fakcie utożsamiania duszy artysty z duszą dziecka można stwierdzić, że dziecko to ucieleśnienie filozoficznej czystości artysty, która jest koniecznym warunkiem boskiej natury. Dziecko-kreator staje się dzięki niej prawowitym twórcą religii, nowej wiary, demiurgiem i kapłanem; może wniknąć w boskie tajemnice i ukazać je światu. Pojęcie artysty jako nowego proroka wiąże się z artystą jako propagatorem nowej religii; to nowy Chrystus, Mahomet, Budda. Nowa wartość religijna stawia jako istotny problem negacji wartości minionych, wartości okresu przeszłego; przydatność religii dawnych — historycznych zostaje zakwestionowana. Artyści formacji wysuwają na plan pierwszy widzenie religii w kategoriach filozoficznych. Dla nich „nowa wiara”, którą mają stworzyć, jest spekulacją filozoficzną, spekulacją na temat kosmosu i Boga. „Nowa religia chrześcijańska” (protestantyzm?) wykreowana przez twórców formacji jest w istocie zaprzeczeniem dotychczasowych zasad tej religii. Pokolenie formacji czując się dalece religijne i korne wobec Boga, co wielokrotnie stwierdza, jest w gruncie rzeczy krnąbrne wobec Boga tradycji chrześcijańskiej. Dla nich Bóg jest *creator mundi* jako siebie, On to kosmos. Bóg nie istnieje wszędzie, ale jest wszystkim. Istotę boską odczuwa się w najmniejszym źdźbłe trawy i jest ona w prawdziwym artyście, czy raczej jest ona artystą. Artysta zabiera Twórcy boskość, przywłaszcza ją sobie; staje się nieświadomym antychrystem. Jakżeby można inaczej rozumieć fakt igrania, czy współigrania z Bogiem na obszarze kreacji kosmicznej, jak to czyni mistrz z Sais i jak to realizują w swoich obrazach Friedrich i Runge. Artysta igra z Nim tworząc kosmos alternatywny, z współzawodnictwa o prawo do tworzenia wychodzi niepokonany, a tym samym zyskuje prawo do poprawiania doskonałego dzieła Kreatora.

Twórczość formacji rozpatrywana na płaszczyźnie religijnej jest polemiką z Twórcą Wszechrzeczy, jest to polemika ze wszech miar krytyczna. Pozorny zachwyt światem stworzonym przez Boga to właściwie zachwyt dla wizji artysty. Twórca formacji nie widzi świata takiego, jakim został wykreowany przez Boga, ale takim, jaki on uważa za najdoskonalszy i taki świat jest przedmiotem jego aktywności artystycznej.

Można by w tych rozważaniach pominąć problem, że Friedrich i Runge zamierzali umieszczać obrazy w kaplicach, że były malowane z przeznaczeniem dewocyjnym, i że wywoływało to liczne protesty i niezadowolone kulturalnego świata Drezna i Hamburga. Chociaż twórczość Friedricha i Rungego widziana w tym aspekcie może być potraktowana jako zabieg wprowadzania nowej religii i nowej dewocji do starych

⁴⁴ Tieck, Wackenroder, op. cit., s. 96.

domów bożych przez obrazy „nowej wiary”. Główny sprzeciw wobec tych obrazów miał podłoże estetyczne. Ciekawym przykładem takiej opozycji jest sąd Ramdohra o friedrichowskim obrazie „Krzyż w górach” (Ołtarz deczyński). Ramdohr doskonale wychwycił nowatorstwo obrazu z tym, że progresywne cechy dzieła nie zyskały jego aplauzu. Dla Ramdohra były one tymi, które niszczą prawdziwą sztukę i powodują, że obraz religijny staje się przyrodą. Widz nie ogląda dzieła, ale pejzaż, obraz natury. Dla Ramdohra, człowieka oświecenia, profanacją sztuki i religii było to, że człowiek ma modlić się do gór i nieba, jak również ujmą dla sztuki, że elementy przyrody mogą być głównym tematem obrazu, żeby nie powiedzieć obrazem. Na cechy te wskazuje się po dziś dzień jako typowe dla „wczesnego romantyzmu niemieckiego”, który z pejzażu uczynił obiekt sakralny⁴⁵.

Jeżeli zwiążemy obraz z nurtem nowej formy dewocji i potraktujemy go jako propozycję religii kontemplacji, staniemy wobec problemu protestu protestantyzmu. A więc wobec problemu reformackich zakusów tej formacji. Ten efemeryczny ruch reformacki przemycił do literatury i sztuki pod płaszczykiem protestantyzmu i katolicyzmu, pod pozorem poszukiwania źródeł prawdy, elementy sprzeczne z symboliką chrześcijańską. Przykładem takim może być alchemia i jej przeogromny wpływ na twórczość omawianych artystów. Nota bene „Krzyż w górach” Friedricha można ująć w kategorii alchemicznej sublimacji złota ze skał, co koresponduje z komentarzem twórcy na temat symboliki obrazu⁴⁶.

Odejście od doktryny chrześcijańskiej oraz bałwochwalcza duma, która cechuje artystę kreatora daje się w interesujący sposób prześledzić w ujęciu problemu miłości. To, w jaki sposób miłość erotyczna z wartości

⁴⁵ F. W. B. v. Ramdohr, *Über ein zum Alterblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie und Mystizismus überhaupt*, (ostatnio drukowane w:) S. Hinz (opr.) op. cit. Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen, (wyd. 2), Berlin 1974, s. 134 nn.; E. Reitharowa, W. Sumowski, *Beiträge zu Caspar David Friedrich*, Pantheon, XXXV, 1977, s. 41 nn., E. Reitharowa, *Obrazy V. D. Friedricha v svetle dokladu byv. Thun-Hohensteiskeho arch. v Dečine*, Umeni, 25, 1977, s. 44 nn., opublikowali nieznaną tekst, z którego wynika, że obraz był pierwotnie przeznaczony dla króla szwedzkiego Gustawa IV. Adolfa, a Thun-Hohenstein nabył go po usilnych staraniach i zapewnieniu, że obraz będzie wisiał w kaplicy, H.-L. Hoch, *Der sogenannte Tetschner Altar C. D. Friedrichs*, Pantheon, XXXIX, 1981, s. 322, stwierdza, że obraz nigdy w kaplicy nie wisiał (por. Reitharowa, Sumowski, s. 46), lecz w sypialni, s. 304; nie zmienia to jednak faktu, że dyskusja dotyczyła obrazu ołtarzowego.

⁴⁶ C. D. Friedrich, C. A. Semler, *Der Tetschner Altar*, [w:] S. Hinz (opr.) op. cit., s. 153. D. de Chapeaurouge, *C. D. Friedrichs Tetschner Altar*, Pantheon, XXXIX, 1981, s. 50 nn., traktuje tekst jako napisany przez Semlera, przeciw temu Hoch, op. cit., s. 222 nn., oraz tenże, *Caspar David Friedrich unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden 1985, s. 39.

potępianej przez Kościół przekształcała się w twórczości w wartość boską, najbardziej czystą i istotną ze wszelkich wartości ludzkich daje nam możliwość spojrzenia na twórczość formacji w odmiennym świetle. Jest to powolne, acz konsekwentne stawianie złotego cielca na ołtarzu. Miłość to formacyjny odpowiednik wolnomularskiego Bafometa. Pozorna zbieżność dotycząca poglądu na miłość z kulturą neoklasyczną jest zwodnicza. W sztuce formacji jedynie *Lucinde* Schlegla uchodziła za dzieło nieetyczne, nieprzyzwoite i nadto erotyczne. Przeciw niemu wystąpiła opinia publiczna epoki, w tym twórcy generacji 1770 - 1780. Jednak u wszystkich artystów, z wyjątkiem Friedricha, u którego ten problem w omawianym okresie nie pojawia się z taką dobitnością, istnieją identyczne zasady w traktowaniu i opisywaniu miłości. W *Lucinde* odbiorców zaszokowała bezpośredniość opisów, przeciw niej wystąpili i Novalis, i Wackenroder. Należy jednak uświadomić sobie fakt, że bezpośredniość w życiu i sztuce, rozumiana w sposób szeroki jako bezpośredniość opisu, symbolu, nazwy była dyskredytowana przez twórców formacji. Jest to zjawisko paralelne do mieszczańskiego wychowania i purytańskich zasad współżycia. Ten eufemizm symboliczny zostanie przełamany przez pokolenie 1790 - 1800.

Wracając do problemu miłości, jej miejsca w sztuce i religii formacji pierwszej dekady w Niemczech należy podkreślić, że klasycyzm usunął ze swojej twórczości wszelkie podteksty erotyczne, jego dążeniem była sztuka na wskroś moralna. Wyjątek stanowi niewątpliwie markiz de Sade — czarna owca klasycyzmu. Miłość w ikonografii neoklasycyzmu bardzo często bywała zastępowana przez śmierć bądź z nią utożsamiana. Ta cecha wystąpi również w sztuce formacji pierwszej dekady. W okresie cesarstwa mamy do czynienia z odnową mieszczańskiej pruderii, „dużnego erotyzmu”⁴⁷. W bezpośrednim kontakcie z tymi zjawiskami rozwija się sztuka formacji. Przy wspomnianej pozornej zgodności poglądów zaczynają się pojawiać ciekawe symptomy odejścia od tych zasad. Pierwszym krokiem jest podniesienie przez formację wartości miłości estetycznej, platonicznej, miłości altruistycznej i powszechnej. O takiej miłości wspomina Wackenroder:

„Der Mensch ist sehr arm..., den er auch einen recht kostbaren Schatz im Busen trägt, so muss er... wie ein Geiziger verschliessen und kann seinem Freunde nichts davon mitteilen oder zeigen... Ich weiss nicht, ob andre Menschen schon... empfunden haben... durch die Liebe so schönen Weg zu Anbetung der Kunst zu finden”⁴⁸.

W tym fragmencie jeszcze istnieje zgodność z sentymentalną, klasycystyczną zasadą miłości, lecz kilka stron dalej miłość zostaje uznana przez autora za możliwość poznania wszechświata, pomocna przy odkrywaniu tajemnic religii i nieba:

⁴⁷ H. Honour, *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972, s. 199.

⁴⁸ Wackenroder, op. cit., s. 30.

„Die Liebe eröffnet uns freilich die Augen über uns selber und über die Welt... man lernt dann die Religion und Wunder des Himmels begreifen, der Geist wird demütiger und stolzer”⁴⁹.

„Demütiger” i „stolzer” typowe dla formacji zestawienie dwóch przeciwnych sobie pojęć dla złagodzenia rzeczywistego wydzwiku: człowiek poznaje świat i jest dumny, butny, pyszny; wszystko to osiąga dzięki miłości. Jest więc potrzebna mu tak samo jak owa dziecięcość, bez której prawdziwy twórca nie może istnieć. Nic więc dziwnego, że Runge w jednym z listów nazwie miłość koniecznym warunkiem dla artysty⁵⁰. Wielostronna nobilitacja tego kontrowersyjnego w rozważaniach etycznych uczucia została rozpoczęta. Stopniowo obok miłości jako pojęcia abstrakcyjnego zaczyna się pojawiać w rozważaniach postać ukochanej bądź kochających się. Charakterystyczne jest w tym aspekcie utożsamienie kochających się osób z dziećmi, a więc połączenie symboliki dziecka (czystości i pierwotności) z symboliką erotyczną. Dzięki temu zabiegowi złagodzony zostaje wydzwitek erotyczny. Schlegel pisze w *Lucinde*:

„Umarme mich fester, Kuss gegen Kuss; ... Nimm meine Seele ganz und gib mir deine! ... Sind wir nicht Kinder!”⁵¹

W podobny sposób zostaje ujęta miłość w pierwszych tekstach i obrazach Rungego z lat 1801 - 1803. Najbardziej charakterystyczne pod tym względem są jego ilustracje do zbioru pieśni Tiecka *Minnelieder aus dem Schwabischen Zeitalter*, które powstały w roku 1803⁵². Również tam zbyt drażliwy problem erotyzmu został podany w formie zawoalowanej jako miłość dziecięca. Wprowadzenie dziecka — elementu czystego, to dokonanie zabiegu ablucji na miłości, która dzięki niemu z brudnej, występnej chuci staje się nową wartością boską. W takim traktowaniu tego uczucia formacja ma, na gruncie europejskim, niewielu poprzedników. Zaliczyć można do nich Jacoba Böhme, mistyka i alchemika niemieckiego z początku XVII wieku, w którego pracach twórcy formacji często szukali wzorów. Określa on miłość jako wartość boską o jakości słodkiej i gorącej:

„Die fünfte Qualität... ist die holdselige, freundliche und freudenreiche Liebe ... Wenn die Hitze in der süßen Qualität aufgehet und zündet den süßen Quelen an...”⁵³

⁴⁹ Ibidem, s. 33.

⁵⁰ Runge, op. cit., B. 2, s. 122.

⁵¹ F. Schlegel, *Lucinde*, [w:] tegoż, Werke, op. cit., s. 37.

⁵² Por. S. Stubbe, *Sinnpflanze und Paradiesgarten. Philipp Otto Runge's „Vignetten” zu Ludwig Tieck's Sammlung „Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter”*. 1803, [w:] Intuition und Kunstwissenschaft. Festschrift für Hans Swarzenski, Berlin 1973, s. 536 n.; por. też Mähl, op. cit., s. 365, 388; Faber, op. cit., s. 74.

⁵³ J. Böhme, *Aurora oder Morgenrothe im Aufgang. Das ist die Wurzel oder Mutter der Philosophie, Astrologie und Theologie aus rechten Grunde, oder Beschreibung der Natur* (1620), [w:] tegoż, Sämtliche Werke, B. 2, Leipzig 1832, s. 81.

Nigdy, jak to ma miejsce w twórczości formacji pierwszej dekady, nie została dokonana z taką stanowczością i powszechnością gloryfikacja ukochanej. Wybranka, kochanka — owa miniona nierządnicą — stała się dla twórcy formacji świętą. Zabieg wywyższania rzeczy i pojęć do tej pory pomijanych i ponizanych charakteryzuje praktykę artystyczną sztuki nowoczesnej. W tym aspekcie sztuka formacji pierwszej dekady staje się najbardziej istotnym poprzednikiem naturalizmu i surrealizmu, które podważyły obowiązujące do tej pory wartości etyczne i religijne. Podobny przewrót miał miejsce właśnie w poglądach formacji. Schlegel nazywa siebie kapłanem swej ukochanej, która potrafi go wyzwolić, przebudzić i oczyścić. Uczucie, które ich łączy, jest dla niego najprostszą i najbardziej dziecięcą religią.

„Es ist die älteste, kindlichste, einfachste Religion... Weihe Du mich zum Priester... um ... zu befreien, zu wecken und zu reinigen...”⁵⁴

Ukochana to symbol doskonałej boskości. Dla Novalisa jest ona świętą, do której się modli.

„Ich bete dich an! Du bist heilige, wie meine Wünsche zum Gott bringt, durch die er mir offenbart... Was ist Religion als ...eine ewige Vereinigung liebender Herzen?”⁵⁵

Runge w portrecie żony „Pauliny z synem Otto Sigismundem” z roku 1807 wykorzystuje do przedstawienia swojej ukochanej ikonograficzny motyw madonny⁵⁶. Przez gloryfikację wybranej następuje gloryfikowanie uczucia, które pozwoliło ukochaną odkryć, rozpoznać. Zasady miłości stają się więc uświęcone, w jej imieniu wszystko jest dozwolone i wszystko pcamazane. Miłość zyskuje wartość absolutu, jest równa kosmosowi. Problem ten z dużą wyrazistością pojawia się w listach Runego⁵⁷. Posiada jednak swoje odniesienie do jego twórczości malarskiej, a analogie można znaleźć i w malarstwie Friedricha. Problem absolutu łączy się z problemem jedni, jedni doskonałej, która w miłości może się dokonywać przez śmierć. W cytowanych fragmentach pojawiały się wypowiedzi o jednoczeniu się kochanków⁵⁸. Ma to swoje analogie z tezami Schellinga w *Idee zur Philosophie Natur* z roku 1797 i w *Von der Weltseele* z 1788; istotne też w tym względzie są odniesienia do böhmeowskiej an-

⁵⁴ Schlegel, *Lucinde*, op. cit., s. 29.

⁵⁵ Novalis, *Heinrich*, op. cit., s. 228; por. analizę „Pieśni duchowych” Novalisa Mähl, op. cit., s. 388 n., Faber, op. cit., s. 74; por. też o wizji ukochanej jako religii w „Die Christenheit oder Europa Link”, op. cit., s. 127.

⁵⁶ Por. Traeger, op. cit., s. 90.

⁵⁷ Runge, op. cit., B. 2, s. 208

⁵⁸ Por. ibidem, s. 122; B. 1, s. 42.

drogynologii, na którą zaczyna się coraz częściej wskazywać, zwłaszcza w opracowaniach poświęconych twórczości Rungego⁵⁹.

Jeżeli bliżej zastanowić się nad tym problemem to nasuwa się wniosek, że takie traktowanie miłości było sprzeczne z wizją religijną całego chrześcijaństwa. Było o krck od sprzeniewierzenia się wszelkim kanonom wiary chrześcijańskiej. Następny krok nastąpił wówczas, kiedy Runge w przedstawieniu „Poranka” łączy topos Marii z toposem Aurory i Venus; w obrazie religijnym zostają połączone w jedno zasady miłości ziemskiej i niebiańskiej; neoplatońska i kosegartenowska Venus Anadiomene i Venus Urania stają się jednym. Nie jest to już tradycyjna tycjanowska alegoria dwóch miłości. U Rungego te dwie wartości stanowią jedno. Jak słusznie zauważył Grützmacher; u Rungego dokonuje się przemiana symboliki erotycznej w chrześcijańską⁶⁰. Nie ograniczajmy jednak rozważań do chrześcijaństwa — Eberlein widział w twórczości Novalisa i Rungego cechy religii erotycznej ogólnej, bez podziału⁶¹ — albowiem bez akceptacji filozofii wschodnich oraz zasad alchemicznych taka metamorfoza byłaby niemożliwa. Gest artystyczny Rungego powoduje, że naruszone zostają dotychczasowe święte zasady wiary. W jego twórczości symbolika erotyczna przelewa się, stopniowo przeistacza w religijną tak dalece, że w „Porankach” stają się tożsame, są nierozzerwalną koniunkcją. Maria Rungego to bogini prawdy i czystości, to jednocześnie osoba, której się pragnie. „Poranek” z przedstawieniem nagiej Marii jest zaprzeczeniem dotychczasowych ikonografii maryjnych, a w szczególności ikonografii epifanicznej, co wynika z supozycji Traegera⁶².

Waetzold w swojej dysertacji analizuje zrównywanie i utożsamianie przedstawień Marii i Aurory w tradycji średniowiecznej i odnosi ten problem do twórczości Rungego⁶³. Zjawisko takie wydaje się zupełnie naturalne, ponieważ przez fakt, że Aurora utożsamiała się ze światłem zabieg ten deifikował Marię. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że kult maryjny był obcy doktrynie protestanckiej⁶⁴. Nie ma jednak w tradycji

⁵⁹ Traeger, op. cit., s. 77; por. Mährl, op. cit., s. 365, dziecko u Novalisa jako doskonała jednia kobiety i mężczyzny.

⁶⁰ K. Grützmacher, *Novalis und Philipp Otto Runge. Drei Zentralmotive und ihre Bedeutungssphäre: Die Blume, das Kind, das Licht*, München 1964. s. 167.

⁶¹ Eberlein, *Deutsche Maler*, op. cit., s. 121.

⁶² Traeger, op. cit., s. 167 n.

⁶³ S. Waetzoldt, *Philipp Otto Runges „Vier Zeiten”*, (dys.) Hamburg 1951, 1951, s. 162, za: Traeger, op. cit., s. 162; por. M. J. v. Minckwitz, *Venus und Maria*, *Der Oberschlesier*, 17, 1935, s. 443 nn.; por. też A. Weihe, *Der junge Eichendorf und Novalis' Naturpanteismus*, Berlin 1939, s. 53 nn.

⁶⁴ Na popularność kultu maryjnego w literaturze niemieckiej początku wieku 19. zwraca uwagę W. Frühwald, *Romantik — im Spannungsfeld von Kunstglaube*, (referat wprowadzający) *Mythologie und Theologie II*, [w:] *Romantik in Deutsch-*

ikonograficznej przykładów na to, by Wenus zyskiwała atrybuty Marii, choć miały miejsce przypadki odwrotne. W tym kontekście zabieg Rungego jest polemiką z ortodoksją chrześcijańską; dawne wzory religijne i wartości moralne zostały postawione pod znakiem zapytania. Artysta wysunął postulat „nowej religii” jako „religii erotycznej”.

Bałwochwalcza dążność formacji do uznania wszystkich wartości ziemskich za boskie miała istotne reperkusje w systemie kwalitatywnym estetyki wieku XIX i XX. To, co formacja rozważała na płaszczyźnie filozoficznej, przyszłe pokolenia wprowadziły na płaszczyznę społeczną. Charakterystycznymi przykładami są: twórczość formacji trzeciej dekady i twórczość naturalistów oraz impresjonistów. Tam również podejmowano problem miłości, a dwie ostatnie koncepcje estetyczne wyabstrahowały go od religii i odniosły w sferę czysto społeczną. „Nana” i „Olimpia” Maneta stały się nowymi kreacjami Wenus, bóstwami codzienności.

Po roku 1808, jak to zostało zasygnalizowane na wstępie, zauważa się stopniowy rozpad formacji. Dotyczy to również wizji nowej religii. Nie można już w drugim dziesięcioleciu odtworzyć na tyle spójnego systemu religijnego, ażeby można było powiedzieć o nim, że jest kontynuacją poglądów formacji z okresu jej kształtowania, bądź w ogóle nowym systemem artystycznym. Jedynie u niektórych twórców pozostałości tej koncepcji religijnej błakają się jako znaki ikonograficzne i cytaty. Natomiast formacja drugiej dekady odwołuje się co prawda do haseł odrodzenia religii katolickiej czy protestanckiej, jednak w stopniu zupełnie odmiennym. W stosunku do wiary, jak i w stosunku do całej sztuki charakterystyczne dlań staje się myślenie historyczne. Historyzm oparty o dwa światopoglądy religijne wytworzył w realizacjach artystycznych opozycję między tymi doktrynami kościelnymi. Dominujący w sztuce niemieckiej drugiej dekady nurt nazareński wraca do dawnych schematów religijnych. W niektórych przypadkach odwołuje się nawet do twórczości dekady minicnej, lecz brak mu owej przewrotności formacji pierwszej dekady. Twórczość ta, szczególnie w środowisku berlińskim wśród twórców protestanckich, jest często wulgarnym eksplikowaniem symboliki artystów pierwszego dziesięciolecia, czego najlepszym przykładem jest malarstwo Karla Friedricha Schinkla (1781-1841), twórcy stojącego na granicy dwóch dekad⁶⁵.

Sytuacja polityczna Niemiec drugiego i trzeciego dziesięciolecia wieku XIX nie sprzyja reformacyjno-spekulacyjnemu kierunkowi w sztuce.

land, op. cit., s. 438, Frühwald wskazuje na trwanie symboliki maryjnej do fin de siècle; por. też Martin, op. cit., s. 31.

⁶⁵ Zuchowski, op. cit., rozdział: Friedrich, Runge, Schinkel — postawy estetyczne.

The formation fully expressed its heretic character in two formulated motifs; the motif of a child, and the motif of love. The former helped to create the status of an artist as a priest and a mediator, the later praised the erotic aspect. An artist becomes the priest, the mediator becomes a Philistine and God. The true artist had to identify with a child and be full of love. The child was giving him the power of demiurg and was directing his speculations toward the origin. The state of childhood assured the artist's impunity. Around the year 1800 when the nobilitation of love first altruistic and platonic then of an erotic character appears in art, the lovers are presented as children for the sake of diminishing of the eroticism. More and more often the figure of a beloved woman can be seen, who in the paintings of Runge is given heretic attributes of a new naked Mary—Venus.

After the year 1810 the unity of the formation was broken. In 1819, the split within the student's movement stopped the development of the third decade in Germany.

The analysis of the Vilno circle, particularly the works of A. Mickiewicz written after 1820 could have given the hypothetical picture of the non-existent third decade in Germany. Common factors which coexist in the first and the third decade do not allow us to perceive the latter as a continuation of the former. Moreover, in the surrealism, such elements as deceit and irony, which were significant for the first decade, would appear.

Translated by I. A. Sankiewicz