

DYSKUSJE I OMÓWIENIA

Adam S. Labuda

CASPAR DAVID FRIEDRICH MIĘDZY IDEOLOGIĄ NARODOWĄ I KLASOWĄ

UWAGI O KSIĄŻCE CASPAR DAVID FRIEDRICH
UND DIE DEUTSCHE NACHWELT *

Od około dziesięciu lat jesteśmy świadkami rosnącego zainteresowania twórczością Caspara D. Friedricha. W roku 1966 Sigrid Hinz przygotowała opracowanie spuścizny rysunkowej Friedricha¹, a w 1968 wydała wybór pism i listów artysty². W dwa lata później ukazała się ważna książka Wenera Sumowskiego³, a rok 1973 przyniósł edycję korpusowego dzieła Helmuta Börsch-Supana i Karla Wilhelma Jähniga⁴. Nie wspominał o licznych większych lub mniejszych publikacjach, rozsianych w czasopiśmie, głównie w RFN⁵. Na fali tych zainteresowań zrodziły się koncepcje trzech wystaw: w Londynie⁶, Hamburgu⁷ i Dreźnie⁸, choć okazją dla zorganizowania dwóch ostatnich była 200 rocznica urodzin wielkiego pejzażysty. Ekspozycja londyńska (ukazująca 112 pozycji —

* I. Fleischer, B. Hinz, R. Mattausch, I. Schipper, Ch. Uslular-Thiele, K. Wolbert, *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt. Aspekte zum Verhältnis von Mensch und Natur in der bürgerlichen Gesellschaft*, herausgegeben von W. Hofmann. Frankfurt a.M. 1974, s. 106.

¹ S. Hinz, *Caspar David Friedrich als Zeichner. Ein Beitrag zur stilistischen Entwicklung und ihrer Bedeutung für die Datierung der Gemälde* (Diss.) Greifswald 1966 (praca ta stała się podstawą edycji rysunków artysty: *Caspar David Friedrich. Das gesamte graphische Werk*, München 1975).

² *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, herausgegeben von Sigrid Hinz. Berlin 1968 (wydanie 2, poszerzone, Monachium 1974).

³ W. Sumowski, *Caspar David Friedrich-Studien*, Wiesbaden 1970.

⁴ H. Börsch-Supan, K. W. Jähnig, *Caspar David Friedrich. Gemälde. Druckgraphik und bildmäßige Zeichnungen*, München 1973.

⁵ Por. kompletną bibliografię w książce cytowanej w przypisie 4.

⁶ W. Vaughan, H. Börsch-Supan, H. J. Neidhardt, *Caspar David Friedrich 1774 - 1840. Romantic Landscape Painting in Dresden*, The Tate Gallery 1972.

⁷ *Caspar David Friedrich 1774 - 1840*, Hamburger Kunsthalle 14. September bis 3. November 1974.

⁸ *Caspar David Friedrich und sein Kreis*, Gemäldegalerie Neue Meister. Dresden 1974.

obrazów, grafik, rysunków) była pierwszą w tej skali prezentacją dzieła Friedricha publiczności zagranicznej. Na hamburskiej wystawie zebrano niemal wszystkie obrazy i rysunki artysty; w Dreźnie było ich nieco mniej. Stworzono więc specjalistom jedyną w swoim rodzaju okazję do konfrontacji i porównań, uchwycenia jakby w jednym momencie całokształtu twórczości Friedricha. Jednak adres tego rodzaju wystaw jest z natury rzeczy szerszy, a rezonans społeczny wspomnianych wystaw przekroczył znacznie to, do czego przyzwyczaiły publiczność poważne wydarzenia artystyczne. Dotyczy to w szczególności obu pokazów niemieckich, zważywszy miejsce, jakie Friedrich w świadomości niemieckiej zajmował i — jak się okazuje — w świadomości obu społeczeństw niemieckich do tej pory zajmuje. Żurnalistyka zachodnia podchwyciła sensacyjność owego „powrotu czy zanurzenia się w Friedrichu”, dostrzegając w tym zjawisku rozmaite powiązania z sytuacją społeczno-gospodarczą społeczeństw zachodnich lat siedemdziesiątych: objawami kryzysu gospodarczego i duchowego, reakcjami przeciw anarchii, nostalgią za naturą i starym porządkiem⁹. Już te ledwie zarysowane symptomy społecznego odbioru obrazów artysty uprzytomniają, że kwestia recepcji, społecznego obiegu twórczości, jest ważnym problemem badawczym, mogącym pomóc w zrozumieniu samego dzieła.

Być może w odniesieniu do Friedricha stwierdzenie powyższe ma szczególną doniosłość, gdyż obecny renesans jego twórczości pozostaje w określonym związku z historycznym osadzeniem artysty w świadomości niemieckiej. Friedrich odegrał tu rolę poważną: w odpowiedni sposób zinterpretowany, był niejako bezpośrednio uwikłany w tragiczne losy Niemiec dwudziestowiecznych, uczestnicząc w kształtowaniu nacjonalistycznej autoświadomości niemieckiej. W pewnym sensie wszelkie próby nowego odczytania twórczości Friedricha (a ostatnio sporo takich prób podjęto) muszą uporać się z interpretacyjnymi nawarstwieniami wokół tejże twórczości, pozostawionymi przez piśmiennictwo i sztukę niemiecką I połowy XX wieku. Ostatnie uwagi charakteryzują już motywy inicjatora i wydawcy interesującej nas tutaj książki, Wernera Hofmanna, który — organizując w hamburskiej Kunsthalle największą w dziejach wystawę Friedricha — dostrzegł konieczność ujawnienia, a w perspektywie rozprawienia się z obrazem Friedricha, jaki współczesna świadomość dziedziczy z przeszłości. Pisał: „Wystawa w londyńskiej Tate Gallery (1962) uczyniła pierwszy i skuteczny krok, by dzieło Friedricha stało się owocnym przedmiotem dyskusji nad przełomem w sztuce europejskiej początku XIX wieku. Od tego czasu Friedrich jest osobowością wysoko cenioną przez publiczność międzynarodową, która może zdobyć się na ocenę bezstronną, gdyż nigdy do jej rąk nie wpadły publikacje takich autorów, jak Eberlein. Tutaj (tj.

⁹ Por. np. „Der Spiegel” nr 53 z 30 grudnia 1974, s. 45.

w RFN — A.S.L.) rzecz wygląda inaczej: kontur Friedricha pozostaje wciąż ideologicznie obciążony i zniekształcony. Wydało mi się nieodzowne w związku z wystawą poddać pod dyskusję podstawy „volkistowskiej” nadinterpretacji tego artysty. Ponieważ w badaniach friedrichowskich (Sumowski, Börsch-Supan) nie podjęto szczegółowo kwestii recepcji, a z drugiej strony badacze starszej generacji nie wykazywali najwyraźniej potrzeby przeświecenia całego obszaru „volkistowskiej” historii sztuki i „volkistowskiego” podejścia do sztuki, poprosiłem Bertholda Hinza [. . .], by wspólnie ze związanymi z nim frankfurckimi historykami sztuki uchwycił to gorące żelazo. Propozycja tematu brzmiała: Friedrich i niemiecka wewnętrzna głębia”¹⁰. Hofmann dalej wyjaśnia, że historyczny materializm, który reprezentuje Hinz i współpracownicy, dysponuje najlepszymi narzędziami dla podjęcia tematyki wiążącej się z kwestiami recepcji.

Książka składa się, oprócz wstępu Hofmanna, z pięciu rozdziałów. Pierwszy z nich, napisany przez Inge Fleischer, Bertholda Hinza, Inge Schipper i Roswithę Mattausch (*Friedrich in seiner Zeit — Das Problem der Entzweiung*) ma charakter programowy. Na kilku stronach podjęto próbę określenia miejsca Friedricha w sztuce i procesach społeczno-politycznych przełomu XVIII i XIX wieku. Artysta jest przedstawicielem tradycji malarstwa krajobrazowego, posługującego się metaforą polityczną: elementy, zjawiska czy procesy przyrodnicze pojmowano jako metafory polityczne. W nurcie tym pozycja Friedricha jest szczególna, gdyż „pragnie on uchwycić określoną sytuację w stosunku człowieka i natury i dać jej obrazowy wyraz; nie odtwarza po prostu, ale wyraża swą duszę, wrażliwość”. W tym też sensie natura jest symbolem lub miejscem rozwijającej się wolności — tej wolności, która była hasłem Rewolucji Francuskiej. Daleko było jednak do pełnego urzeczywistnienia owego hasła i generacja Friedricha (a on w szczególności) uświadomiła sobie sprzeczność między wolnością jako jakością formalną (przewyciężenie feudalnych zależności) i prywatyzacją wolności, jako jakością substancjalną, opartą na posiadaniu. W malarstwie Friedricha sprzeczność ta dochodzi do głosu, symbolicznie — artysta zachowuje przyrodnicze metafory wolności (ukazuje np. nie uprawioną, nie zamieszkaną i nie nawiedzaną przez człowieka ziemię, jak gdyby nikt nie rościł sobie pretensji do jej posiadania), konfrontując je z niespełnialnością wolności (np. niekiedy dostępu do krajobrazu bronią ogrodzenia, które człowiekowi dają możliwość jedynie wizualnego zagłębienia się w krajobrazie; podobną funkcję pełnią odwrócone tyłem postacie). Innym tematem sztuki Friedricha jest nieprzewyciężona samotność, rozdwojenie człowieka i natury, którego korzenie tkwią w wyobcowaniu człowieka ze społeczeństwa okresu wczesnego kapitali-

¹⁰ Niemiecki termin: „deutsche Innerlichkeit”; w dalszym ciągu recenzji posługuję się terminem niemieckim.

zmu. Friedrich nie dzieli już optymizmu Schillera, który pozwalał wierzyć, że pustkę między człowiekiem i naturą potrafi wypełnić sztuka. Jednocześnie nie jest zdolny wskazać na inne środki, które mogłyby doprowadzić do zniesienia rozdzielenia i wyobcowania. Jak piszą autorzy, „obrazy Friedricha proponują jako drogę wyjścia porzucenie społeczeństwa” — i dalej, gdy mowa o odrzuceniu przez Friedricha pojedynczych modeli restauracji (np. w rodzaju nazareńczyków): „zaniechanie fałszywych rozwiązań, bez przeciwstawienia jakiegś prawdziwie społecznej alternatywy, pozostawiło otwartą jedynie ucieczkę w subiektywność”. Sztuka Friedricha nie stała się środkiem społecznej lub narodowej integracji, z wyjątkiem okresu panowania Napoleona i wojny wyzwoleniczej. Gdy tylko restauracja przywróciła dawny porządek, nie było już miejsca dla sztuki zorientowanej na wywołanie działania. Friedrich pozostając wiernym swym ideałom, nie podporządkował się dwóm sprzymierzonym siłom — dworowi restauracji i burżuazji: „kompromißlos zwischen beiden — sich im Grunde gegenseitig sanktionierenden — Parteien stehend, mußte mit dem Menschen Friedrich auch seine Kunst im Außenseiterischen enden. Zur Kommunikationslosigkeit verurteilt und selbst verurteilend, blieb derartige Opposition ein in ihrer Zeit folgenloser Einzelfall”.

Rozdział II (*Rezeption und Transformation im 19. Jahrhundert*), którego autorką jest Roswitha Mattausch, traktuje o recepcji Friedricha do lat sześćdziesiątych XIX wieku, jedynie w dziedzinie malarstwa. Wyróżnia dwa aspekty sztuki artysty, które tak lub inaczej podejmowano: symboliczny i naturalistyczny. Zdaniem autorki, żaden z twórców tego czasu nie dotarł integralnie do integralnego świata sztuki Friedricha. Zauważa, że jedynie Ferdynand Oehme w niektórych dziełach podjął świadomą polemikę z Friedrichem; korzystając z friedrichowskich środków formalnych, przekształca motyw tak, że tworzy nowe znaczenia, których ideologicznym punktem odniesienia jest nazarenizm z afirmacją średniowiecza (zrujnowane kościoły w dziełach Friedricha w „Katedrze zimą” Oehmega stoją nietknięte). W większości przypadków krytyczno-znaczeniowe momenty zawarte w obrazach Friedricha były w ogóle niedostępne. Podejmowano tylko motyw lub całą kompozycję; nastrój stawał się łagodny, więź człowieka z naturą niepodważalna — powstawał świat biedermyerowskiej ufności i dobroćliwości, który doskonale ucieleśniła sztuka Ludwiga Richtera. Tendencję tę można dostrzec zarówno u Oehmega, jak Josefa von Führicha, Carla G. Carusa i innych malarzy. Naturalizm malarstwa Friedricha oddziałwał zapładniająco m. in. na twórczość Karla Blechena. Ogólnie jednak oddziaływanie w tym zakresie było krótkotrwałe, albowiem przez rzeczników szkoły düsseldorfskiej, wiodącej około połowy XIX wieku na obszarze niemieckim, Friedrich był widziany oczyma nastrojowego Biedermyera. Wkrótce artysta został zapomniany.

Studium Klausu Wolberta (*Deutsche Innerlichkeit. Die Wiederentdeckung im deutschen Imperialismus*), poświęcone przełomowi XIX i XX wieku, uderza zmianą perspektywy w porównaniu z wykładem poprzedniczki. Recepcja Friedricha w większym stopniu zostaje powiązana z procesami społeczno-ekonomicznymi i ideologicznymi tego czasu. Friedrich, dotąd krążący raczej w wyobraźni wizualnej, przywołany oto zostaje na świadka ogólniejszych postaw światopoglądowych, postaw o wielkiej wadze dla losów społeczeństwa i myśli niemieckiej. Artysta mocniej zostaje włączony w sieć ideologicznych konfliktów i konstelacji. Tytuł rozdziału sugeruje, że kluczem do zrozumienia procesu recepcji na przełomie stuleci byłoby pojęcie „deutsche Innerlichkeit”, ale wykład Wolberta nie przeprowadza tezy tej jasno. Podążmy więc za tokiem wywodów autora.

Pełną „rehabilitację” sztuki Friedricha przyniosła zorganizowana w 1906 roku w Berlinie Wystawa Stulecia, na której eksponowano 36 obrazów i 26 rysunków malarza. Wystawa ta wieńczyła trwający od schyłku wieku XIX proces „odkrywania” Friedricha w kręgu znawców i specjalistów (dużą rolę odegrał tu Andreas Aubert, norweski historyk sztuki). Wszakże zarówno orientacja ideowa wystawy, jak wspomniany proces miały — wedle Wolberta — głębsze podłoże. Oba zjawiska, symptomy „budzącej się ponownie niemieckiej woli i świadomości kultury”, zapowiadały utwierdzenie roli i pozycji odłamków drobnej i średniej burżuazji. Odłamy te — nie mogąc po 1861 roku sprostać konkurencji wielkich monopoli — ulegały powolnej deklasacji ekonomicznej i politycznej. Reakcją na ten stan rzeczy stała się próba stworzenia ideologicznego ośrodka identyfikacji (dla tych grup) w swoistym micie kultury i natury jako wartościach najbardziej autentycznych, zniszczonych w nieludzkim świecie urbanizacji, industrializacji i komercjalizacji, wielkiej burżuazji i kosmopolityzmu. Ideolodzy drobnomieszczańscy poczęli więc głosić potrzebę przywrócenia autentycznych, tj. zgodnych z naturą stosunków międzyludzkich, gloryfikować wartości czysto duchowe, zachęcać do kultywowania wiejskiego lub małomiasteczkowego stylu życia, pełnego prostoty i bezpośredniej więzi (zakorzenienie — *Verwurzelung*) z rodzinnym, ojczyźnianym krajobrazem. Na tym tle ideowym, które kształtowali pisarze pokroju Juliusa Langbehna czy Paula de Lagarde, należy widzieć „odzyskanie” Friedricha dla kultury niemieckiej. Friedrich został właściwie zaanektowany — jakby wbrew właściwemu przesłaniu jego sztuki¹¹ — przez te kręgi wyznawców ideologii drobnomieszczańskiej, dla których odnowa życia wiązała się z postulatem życia zgodnego z naturą. Malarstwo Friedricha głoszące — według autorów — samotność człowieka w naturze, rozdwojenie tych dwóch elementów, zaczęło teraz uosabiać pojednanie, bli-

¹¹ Jedynę zbieżne dzieło z duchem sztuki Friedricha to pochodząca z 1883 r. ryцина Maxa Klingera pt. „Opuszczenie”.

skość i swojskość natury, zdawało się otwierać możliwość upragnionego pojednania z naturą. Dla wyrażenia tych idei i stanów sięgano do motywów stworzonych przez Friedricha. Czynił to Jakub Schikaneder, Georg Müller-Breslau, a także twórca powiązany z ezoterycznymi ugrupowaniami — Hugo Höppener, zwany Fidusem. Jego obraz zatytułowany „Lichtgebet”, który Wolbert zestawia z „Wędrowcem nad morzem mgieł”, dowodząc powierzchowności podobieństwa i rozbieżności ideowego przesłania, zyskał olbrzymią popularność, stając się niejako symbolem mieszczańskich tendencji eskapistycznych, ucieczki, z anarchii społeczno-ekonomicznych stosunków w wieczny porządek natury. Zjednoczenie człowieka z przyrodą było również tematem dzieł twórców sympatyzujących z secesją, np. Hodlera („Spojrzenie w nieskończoność”, również zestawione z „Wędrowcem” Friedricha).

W całym omawianym procesie poważną rolę odegrało czasopismo „Kunstwart”, w którym publikowano artykuły traktujące o „twórczej sile natury”, potędze krajobrazu ojczyźnianego, zwłaszcza lasu, bliskiego duchowi niemieckiemu. Idee te głosił słowem i obrazem Paul Schultze-Naumburg, którego krajobrazy, inspirowane dziełami Friedricha, wypełnia „harmonia, jedność i spokój”. Z kolei w obrazach Karla Haidera dominują elementy kosmologiczne i mistyczne w przedstawieniu natury, ukazywane przy pomocy środków zapożyczonych z twórczości Friedricha, ale wykorzystywane niezgodnie z celami jego sztuki. Na łamach „Kunstwart” po raz pierwszy reprodukowano obrazy Friedricha i zainteresowanie przez nie wzbudzone stało się podstawą jego „rehabilitacji” z roku 1906 na Wystawie Stulecia. W okresie tym dochodzi do pierwszych zakupów dzieł pejzażysty do muzeów, a dowodem zasięgu oddziaływania jego sztuki jest włączenie przekształconej na ton sentymentalny twórczości Friedricha w obieg popularny za pośrednictwem kartek pocztowych lub oleodruków (np. „Król Świata” na podstawie „Ołtarza Cieszyńskiego”).

Autor wskazuje następnie, że twórczość artysty znalazła pozytywny oddźwięk również wśród krytyków sprzyjających impresjonizmowi. Przykładem odmiennej reakcji stanowi wypowiedź Georga Fuchsa, który w sztuce Friedricha dojrzał upragnioną przez ideologów drobnomieszczańskich jedność człowieka i natury, uchwyconej w kształcie właściwym nie tylko duchowi niemieckiemu, ale całej rasie germańskiej.

Ostatni aspekt recepcji Friedricha, poruszony przez Wolberta, to sprawa obrazów o treści politycznej. „Groby Hunów”, które w okresie postępowych dążeń narodowych 1 ćwierci XIX wieku były symbolem uczuć solidarności niemieckiej, w okresie wilhelmińskim oznaczają pojętą w duchu narodowo-rasowym więź z ziemią ojczystą. W krajobrazie „dostrzeżano nie tylko coś pierwotnego i zdrowego, ale jednocześnie germańsko-ludowo-narodowego” (*germanisch Volkhafte*); krajobraz stał się pomni-

kiem narodowo-ludowej wspólnoty i szereg dzieł Friedricha inspirowało w tym duchu obrazy i grafikę, a nawet rzeczywiste realizacje pomnikowe I ćwierci XX wieku.

Rozdział czwarty¹² (*Die Mobilisierung im deutschen Faschismus*), napisany przez Bertholda Hinza, dotyczy okresu faszystowskiego w Niemczech. W przekonaniu narodowo-socjalistycznych interpretatorów (Kurt Karl Eberlein), rok 1933 był kamieniem milowym w drodze do „prawdziwego” Friedricha. Sposób widzenia historycznej roli artysty uległ znaczącym przeobrażeniom. Trudno bowiem było utrzymać w epoce faszyzmu ujęcie Friedricha „jako postaci symbolizującej opór subiektywny przeciw alienacyjnym tendencjom rozwiniętego kapitalizmu”. Uznano więc, że Friedrich istotnie był samotnikiem i oryginałem, gdyż współcześni jemu nie mogli pojąć istoty jego sztuki. Została ona zrozumiana dopiero, gdy spełniło się historyczne przeznaczenie Niemiec, z chwilą utworzenia III Rzeszy. Inaczej mówiąc, to, co było subiektywną własnością artysty, w procesie historycznego stawania stało się wspólnym dobrem narodu — własnością obiektywną. To co przysługuje historycznemu Friedrichowi, przysługuje obecnie narodowi niemieckiemu: w losach obu tkwi pierwiastek heroiczny i tragiczny; subiektywizm Friedricha zaś to sławna „deutsche Innerlichkeit”.

Sztuka Friedricha, przy poparciu oficjalnych czynników, zyskiwała szeroki oddźwięk, co wyraziło się w licznie wydawanych albumach, reprodukcjach i organizowanych wystawach. Jego obrazy były nie tylko wzorem, ale wręcz normą dla malarzy pracujących w zgodzie z założeniami systemu. Zadaniem ówczesnego malarstwa krajobrazowego było przekazywanie „prawd substancjalnych”, przyznawano mu rangę sztuki religijnej, stawiano przed nim wzniosły cel przedstawiania krajobrazu ojczyzny. By tym zadaniom sprostać, sięgano do dzieł Friedricha, zapożyczając motywy zarówno figuralne, jak i krajobrazowe. Jednakże wszelkie sprzeczności, które objawiają się w obrazach Friedricha, a których źródła mają społeczny charakter — podkreśla Hinz — są uchylane w dziełach malarzy okresu faszyzmu, a więc okresu, gdy napięcia społeczne sięgały zenitu. Hinz wskazuje m. in. na obrazy Willy Müllera, Ernesta Emila Heinsdorfa, którzy dokonywali montażu elementów przejętych z różnych pejzaży Friedricha. Każdy detal obrazów wspomnianych malarzy — jak zauważa Hinz — jest pomnikiem samego siebie, składającym się na pomnikowy charakter całego krajobrazu.

Jest rzeczą ciekawą, że do inspiracji friedrichowskiej odwołali się rów-

¹² Należy zaznaczyć, że zarówno rozdział poprzedni jak i ten, o którym obecnie będzie mowa, mają ten sam numer III, odróżniając się tylko literami A i B. Chodzi o dwie fazy recepcji Friedricha, oparte na tych samych podstawach.

niez ci artyści, którzy stanęli w opozycji wobec reżimu, jak Otto Griebel i Otto Dix. Według autora, świadczy to o hermetycznym charakterze języka artystycznego Friedricha (jak gdyby niejednoznacznym wobec rzeczywistego doświadczenia społeczno-historycznego artysty).

Christina Uslular-Thiele i Klaus Wolbert omawiają okres powojenny (*Ästhetische und ökonomische Verwertung in der BRD*). Po roku 1945, gdy kształtuje się nowa sytuacja sztuki, rynku sztuki i artyście, Friedrich i jego dzieła uzyskują nowe znaczenia. W założeniu sztuka tego czasu miała być domeną wolności i swobodnego twórczego działania, określonego jedynie wolą artysty i uwarunkowaniami użytego materiału. Friedrich jawił się jako uosobienie genialności i samotności artysty, obdarzonego pierwotną, proroczą zdolnością, która wiązana jest z siłami natury. Pojmowanie procesu twórczego jako naturalnego i pierwotnego fenomenu wiązało się ze sztuką bezprzedmiotową, której rozkwit przypadł na lata pięćdziesiąte.

Na przełomie lat sześćdziesiątych dokonał się zwrot uwarunkowany prawami rynku artystycznego. Objawił się on powrotem do motywów wziętych ze sztuki dawnej oraz nade wszystko z własnego otoczenia; dzięki temu tworzone obiekty obdarzono pewną treścią, głębią i efektem substancjonalności — wartościami cenionymi przez konsumenta sztuki. Zdaniem autorów — nie chodzi tu o krytyczno-realistyczną orientację.

Można dostrzec dwie płaszczyzny recepcji Friedricha: estetyczną i ideową (choć tytuł rozdziału zdaje się wskazywać swym pierwszym członem na jedną: estetyczną). Jeśli chodzi o pierwszą, Friedrich przywoływany jest jako Friedrich — wielkość uznana; zapożyczone motywy i relacje ulegają przekształceniom, np. wykorzystuje się zasadę przeciwstawienia czegoś bliskiego i czegoś dalekiego, które jednak nie ma wymowy krytyczno-znaczeniowej, ale przede wszystkim — przez akcentowanie rytmów plastycznych — estetyczną. Moment ideowy wydaje się oczywisty: motywy Friedricha stają się symbolami nadziei artysty i społeczeństwa — ponad przymusami zindustrializowanego świata wskazują na naturalne otoczenie jako siedzibę ładu i harmonii. Różne odmiany postaw wobec natury manifestują się poprzez swoiste użycie i operacje dokonywane na dziełach Friedricha, np. „Samotnym drzewie” (serigrafie Hartmuta Wiesera lub obraz Koeppela, w których cytaty z Friedricha znaczą „naturę” dostrzeżoną jednak we współczesnym świecie poprzez różnego rodzaju zapośredniczenia).

Osobna i nowa karta w recepcji Friedricha to ekonomiczne wykorzystanie jego dzieł w reklamie. W ostrej konkurencji rynkowej kapitalistycznego świata do obiektywnej wartości użytkowej towaru dokomponowuje się iluzoryczną wartość dodatkową, odwołującą się do tych tęsknot współczesnego człowieka, które powstają dzięki kapitalistycznym stosunkom produkcji i są przez nie pogłębiane, a więc przede wszystkim tęsknoty za

wolnością, naturą i pierwotnym sposobem przeżywania. Sztuka Friedricha skutecznie służy ujawnianiu tych tęsknot. Oto na polu, na tle krajobrazu przypominającego „Samotne drzewo” został postawiony samochód (porsche). Komentarz autorów brzmi: „Akurat urządzenie, które bezpośrednio spaliniami i hałasem silnika a pośrednio siecią szos, założeniami przemysłowymi i eksploatacją ropy niszczy człowieka i przyrodę, ma celebrować pojednanie i spełnienie”. Szczególnie użyteczny jest świat motywów malarza w handlu czasem wolnym. „Związek między naturą i człowiekiem — u Friedricha ukazany jako zerwany — obecnie dzięki zakupowi biletu podróży staje się odzyskiwalny w najpierwotniejszej formie. [...] Urlop jako przeżycie totalne często obiecuje (na reklamie) motyw „Zachodu Słońca nad morzem”: piasek, woda, słońce tworzą elementarne i monumentalne kulisy”.

Książka nie jest w zasadzie pracą analityczną i nie było założeniem autorów wyczerpywanie materiałowe tematu. Zależało im bardziej na zarysowaniu zasadniczych linii w recepcji Friedricha, które to linie definiują się przez rodzaj ideologii w nich zawartej. W ten sposób, rzecz można, badaniom nad recepcją nadano wysoką rangę i wolno spodziewać się, że aktualnie prowadzone i przyszłe poszukiwania wniosą wiele nowego materiału¹³.

Głównym przedmiotem dociekań jest trwanie dzieła Friedricha w sztukach plastycznych, a raczej szerzej: w sferze przekazów wizualnych, obejmujących także zjawiska paraartystyczne, użytkowe czy wręcz trywialne. Obraz stanowi główny sprawdzian ideologicznej aneksji sztuki malarza. Jest to niewątpliwie ważny obszar badań, ale można mieć wątpliwości, czy najszcześliwiej dobrany do zadania, które autorzy przedsięwzięli, mianowicie oglądania Friedricha jako Friedricha w zwierciadle dziejów. Zwerbalizowana sfera odbioru, gdy zmierza się do jego ideologicznej identyfikacji, dostarcza materiału i pewniejszego, i korygującego rozmaite ustalenia poczynione na podstawie interpretacji „wizualnych”. Ponadto, o czym jeszcze będzie mowa, w interpretacji werbalnej z reguły jedynym jej przedmiotem jest Friedrich jako Friedrich. Uwzględnienie tekstów pisanych zwiększyłyby poważnie zadania pracy i byłoby właściwie wykonalne

¹³ Zagadnienia recepcji porusza Neidhardt w katalogach wystaw londyńskiej i drezdeńskiej, zapowiada też osobną pracę na ten temat. Wieland Schmied (*Caspar David Friedrich*, Köln 1975) poświęca recepcji Friedricha osobny rozdział.

Badania tego typu powinny przekroczyć granicę Niemiec. W polskim malarstwie np. z pewnymi ideami Friedricha można wiązać „Wieczorną modlitwę rolnika” Artura Grottgera (*J. Bołoz - Antoniewicz, Grottger*, Lwów 1910, s. 286) i „Zachód słońca” Aleksandra Kotsisa, wystawiony w krakowskich Sukiennicach. Oczywiście, rodzaj zależności pozostaje jeszcze do ustalenia.

tylko dla wieku XX¹⁴; ale korzyści byłyby znaczne, np. zniesiona byłaby uderzająca jednostronność w prezentacji okresu powojennego.

Spośród czterech rozdziałów traktujących o recepcji Friedricha, kluczowe miejsce należy przyznać tekstowi Wolberta, gdyż dotyczy on tej fazy, w której skryształizowały się dwudziestowieczne pojęcia o artyście, pojęcia, z którymi najświeższe badania podejmują polemikę. Zasięgą Wolberta pozostanie fakt ukazania społecznych i zarazem ideologicznych fundamentów, na których budowano pierwsze całościowe interpretacje sztuki Friedricha. Byłbym nawet skłonny twierdzić, że Wolbert mógł pójść dalej i ujednotlić swoje wywody przez systematyczniejsze określenie ideologii „volkistowskiej”, która ogarniała prawie wszystkie wskazane odmiany recepcji Friedricha na przełomie XIX i XX wieku i która następnie bezpośrednio doprowadziła do nadinterpretacji hitlerowskich. Wolbert dokonał rozszczepienia faktów, „recepcje” wyprowadzalne z jednego korzenia „volkistowskiego” pojawiają się w różnych miejscach wykładu, na skutek czego jest on nieco chaotyczny. Należało więcej uwagi poświęcić „pozytywnym” elementom doktryny (autor podkreśla momenty „anty”: -industrialne, -urbanizacyjne, itd.), które wyznaczają nader logiczny obszar pojęciowy dla swoistej, niemieckiej percepcji Friedricha. Chodzi tu przede wszystkim o współzależności podstawowych pojęć: jednostki „volku”, historii, krajobrazu (ojczyźnianego), natury i panteistycznie pojmowanego kosmosu. Trudno w tym miejscu wnikać w cały ten jednolity sposób myślenia, którego źródła tkwią w filozofii niemieckiej doby romantyzmu (J. G. Fichte, E. M. Arndt, F. L. Jahn) i który silnie zaważył na niemieckiej ideologii faszystowskiej. Doskonałą analizę tej doktryny zawiera książka George’a L. Mosse¹⁵.

Rzeczą istotną jest metodyczna, żeby nie powiedzieć metodologiczna orientacja pracy. W niej właśnie objawia się całkiem swoista siła, a zarazem słabość i jednostronność tej niewielkiej książki. Zbudowana jest ona w zasadzie (tylko dwa lub trzy wyjątki) na opozycji między Friedrichem i potomnością. Z jednej strony mamy Friedricha, którego sztuka jest ideologicznie ściśle określonym przesłaniem, z drugiej — różne, historycznie osadzone warianty zdrady i niewierności, definiujące się poprzez swoją ideologiczną zawartość. A więc Friedrich (cały Friedrich, w swych obrazach, w swym światopoglądzie) pozostał dla potomności zjawiskiem hermetycznym. I istotnie, nie można przyrównywać Fidusa do Friedricha, pomijając całe zaplecze ideowe ich obu; nie można zestawić „Ołtarza Cieszyńskiego”

¹⁴ Jeśli chodzi o recepcję przez potomność, gdyż praca Börsch-Supana i Jähniga (por. przypis 4) dostarcza obszernego materiału dla badań nad recepcją Friedricha przez jemu współczesnych.

¹⁵ G. L. Mosse, *Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny Trzeciej Rzeszy*, tłum. T. Evert. Warszawa 1972.

z jego pocztówkowym pastiszem, pomijając wagę i cel przesłania obu tych przekazów. Ujęcie wydobywające na powierzchnię różnice tego typu ma niewątpliwie i inne zalety. Wykład jest żywy i dynamiczny; podobieństwa i zapożyczenia nie są zestawione dla nich samych, ale widoczny jest wysiłek docierania do całości, do znaczenia, a dalej: określania społecznego wymiaru tej recepcji-przekształcenia.

Jednocześnie trzeba jednak zauważyć, że możliwy jest odmienny punkt wyjścia, który polega na potraktowaniu sztuki Friedricha jako zjawiska otwartego, tj. niejednoznacznego, nie zamkniętego, nie w pełni hermetycznego. Werner Hofmann np. zauważył we wstępie do katalogu wystawy hamburskiej, że „jego [tj. Friedricha — A.S.L.] cele artystyczne były złożone, jeśli nie wewnętrznie sprzeczne”¹⁶, a na innym miejscu — mając na uwadze problemy interpretacyjne sztuki Friedricha — powiedział: „wieloznaczność jest słowem-kluczem”¹⁷. Takie postawienie sprawy pociąga za sobą rozluźnienie więzi między obrazem jako pewną formą zmysłowo-ogładową a ideami, które z nią się wiążą. Zmienia się także przestrzeń recepcji — wszelkie powiązania stają się wieloznaczne, a zjawisko recepcji okazuje się wielopłaszczyznowe.

Odmienny punkt wyjścia jest szczególnie uzasadniony, gdy przedmiotem dociekań (jak w przypadku omawianej książki) są przekazy wizualne, zwłaszcza te, w których uchwytny byłby określony, historycznie ugruntowany dialog ze sztuką Friedricha. Mowa o tym była wyżej. Łatwiej bowiem śledzić i po prostu stwierdzać zniekształcenia i odstępstwa od jakiegoś historycznego Friedricha w interpretacjach zwerbalizowanych (choć i tutaj nieobojętny jest gatunek i cel wypowiedzi), aniżeli w obrazie, który jest lub ma być zjawiskiem kongenialnym. Można przyjąć, że niejeden raz stosunek do twórczości Friedricha był w założeniu dynamiczny, gdyż nie chodziło o tworzenie na wzór, ale kreowanie czegoś na kanwie bądź pod impulsem pomysłów Friedricha. Historia recepcji nie może więc nie być historią swoistej niewierności (przynajmniej w wieku XIX i XX). Co więcej, w płaszczyźnie ikonicznej każda recepcja jest schematyczna lub fragmentaryczna — albo jest (absurdalną?) próbą utożsamienia się z wzorem. Badacz problemu recepcji staje właśnie między biegunami jakiejś dynamicznej postawy, motywowanej poszukiwaniem nowej lub autentycznej prawdy, i biernej, spełniającej się w pastiszu. Rodzi się więc koniecz-

¹⁶ W. Hofmann, *Zur Friedrichs geschichtlicher Stellung*. W: Caspar David Friedrich 1774 - 1840. Hamburger Kunsthalle ... jw., s. 69.

¹⁷ W. Hofmann, *Die Malerei auf den Kopf gestellt*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, nr 201 z 31 sierpnia 1974, dodatek „Bilder und Zeiten”. Ponadto dla problemów interpretacyjnych sztuki Friedricha por. ważny artykuł M. Brötje, *Die Gestaltung der Landschaft im Werk C. D. Friedrichs und in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen”, Band 19. Hamburg 1975, s. 43 - 88.

ność dokonania precyzyjnej typologii przekazów wizualnych, świadczących, że twórczość artysty była tak lub inaczej widziana i przetwarzana. Brak typologii tego rodzaju jest źródłem wielu uproszczeń w omawianej książce. Uproszczeniem jest zestawienie na jednej płaszczyźnie porównania dzieł Friedricha, Fidusa, Hodlera, Paula Schultze-Naumburga, pocztówki i reklamy. Różnice między tymi obiektami określają nie tylko zastosowane w każdym przypadku materiały i środki plastyczne, ale także społeczny status twórców tych obiektów, intencje i cele jakie im oni przypisywali, adres i zasięg społeczny (określony typem odbiorców) obiektów. Możliwe, że i autorzy dostrzegają w tym uproszczenie, ale wolno zauważyć, że społeczne, historyczne i strukturalne zróżnicowanie prezentowanych obiektów jest dla nich mniej istotne niż możliwość stwierdzenia, że kontekst społeczno-ideologiczny upodabnia ich znaczenia ideowe lub że nie zawierają one tego samego przesłania, co obrazy Friedricha. Tymczasem już na podstawie materiału przytoczonego w książce rodzą się pytania i domniemanie. Wielu twórców tworzy pastisze friedrichowskie, a więc obrazy ich są „substancjalną” lekturą Friedricha, porównywalną do zwerbalizowanych interpretacji historyków sztuki (np. Eberleina). Inny gatunek zależności występuje w reklamie, w dziełach Fidusa, nie mówiąc o Klingerze. Jaki typ recepcji oni reprezentują, jakie cele im przyświecały, gdy sięgali do krajobrazów artysty? Rzeczą niezbędną byłoby klarowne rozważenie i wyważenie rozmiarów recepcji Friedricha w niskim i wysokim obiegu artystycznym. Czy daleko idące (jak się wydaje) włączenie Friedricha w obieg niski nie jest zjawiskiem symptomatycznym, czy nie określa swojej historycznej tragedii Friedricha? Są to znaki zapytania — jedno z wielu, jakie można postawić. Wolno stwierdzić w każdym razie, że tropienie ideologicznych różnic i odstępstw, jakkolwiek istotne, nie mogło przynieść klarownego określenia miejsca Friedricha w dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej wyobraźni, włącznie z jej społeczną rejonizacją. Nie mogło też wytłumaczyć, dlaczego ów niezrozumiały Friedrich zrobił w pewnym momencie tak zawrotną i dwuznaczną karierę. Być może, rozjaśnienie tych kwestii byłoby przyczynkiem do poznania twórczości samego Friedricha. Gdy spoglądamy na całą książkę, nasuwa się następujący wniosek: jest ona bardziej obroną tożsamości Friedricha — historycznego, autentycznego i cokolwiek hermetycznego, aniżeli ukazaniem pewnych dynamicznych elementów tkwiących w jego sztuce. Jest właściwie historią odejścia i zdrady. Przechodzimy w tym miejscu do ostatniej sprawy, którą warto w związku z omawianą książką podnieść.

Książka *Caspar David Friedrich und die deutsche Nachwelt* jest ogniwem sporu o tradycję i ciągłość w kulturze niemieckiej, sporu, który jest uchwytny na wszystkich płaszczyznach ideologicznej ekspresji (historiografii, filozofii). Nieprzypadkowo przecież pojęcie „deutsche Innerlichkeit”

było kategorią centralną, charakteryzującą mentalność niemiecką. Moment zwrotny to okres faszyzmu w Niemczech, który — zdaniem ideologów ruchu — spełniał rzekomo posłannictwo duchowo-polityczne Niemiec, czekających na faszyzm tysiąclecie. Czy faszyzm tkwił, czy nie tkwił w duchowości niemieckiej, w tradycjach niemieckiej filozofii i ideologii — oto pytanie stawiane przez wielu, również tych, którzy zdołali utrzymać dystans wobec wydarzeń zachodzących w Niemczech lat trzydziestych. Przytoczmy słowa Tomasza Manna jako świadectwo pewnej charakterystycznej postawy. W swym wykładzie zatytułowanym „O Niemczech i Niemcach”, wygłoszonym w waszyngtońskiej Library of Congress wkrótce po upadku Niemiec w 1945 roku, mówił: „To, co opowiedziałem państwu pokrótce i wrywkowo, jest historią niemieckiego «wnętrza». Jest to historia melancholijna — tak ją nazywam i nie mówię o «tragedii», ponieważ nie wolno pysznić się nieszczęściem. Jedno przekonanie powinna w nas ta historia wpoić: że nie istnieją dwa rodzaje Niemiec, złe i dobre, lecz tylko jedne Niemcy, w których szatański podstęp zamienił w zło to, co w nich było najlepsze. Złe Niemcy to zbłąkane dobre Niemcy, dobre Niemcy w nieszczęściu, winie i upadku. Dlatego to duchowi niemieckiemu z urodzenia tak trudno jest wyprzeć się całkowicie złych, obciążonych winą Niemiec i oświadczyć: «Ja — to dobre, szlachetne, sprawiedliwe Niemcy w białej szacie, a złe Niemcy pozostawiam wam, abyście je wytrzebili». Nic z tego, co wam usiłowałem powiedzieć czy tylko przelotnie napomknąć o Niemczech, nie pochodzi z obcej, chłodnej, niezaangażowanej wiedzy o nich; jest to także we mnie, wszystkiego tego doświadczyłem na samym sobie”¹⁸.

Autorzy omawianej książki wykazali do jakiego stopnia Friedrich był uwikłany w proces faszyzacji Niemiec, wykazali, jak ważną postacią był w tym procesie. Wyegzorcyzmowanie artysty z tej sfery okazuje się jednym z ważnych zadań tej książki i tak chyba pojmował jej rolę wydawca, proponując wprowadzenie do tytułu pojęcia „deutsche Innerlichkeit”. Patrząc z tego punktu widzenia na całe przedsięwzięcie, uderza odmienna postawa autorów od tej, której rzecznikiem był Tomasz Mann. Cóż to za różnice? Mann dostrzegał ciągłość w historycznej trwałości pewnych stałych, niezmiennych idei, w powracaniu pewnych stałych, niezmiennych wątków myślowych i postaw, które nagle — na skutek zadziaływania jakiejś irracjonalnej siły — stanęły w centrum niemieckiej myśli i duchowości niemieckiej. Owo przedziwne kojarzenie zła i dobra, wraz z „szatańską podstępnością”, zdolną brać górę nad ładem i harmonią, pojmował Mann jako własność specyficznie niemiecką, którą sam w sobie nosił, z którą sam się

¹⁸ Cytat wyjęty z: T. Mann, *Listy 1937 - 1947*, wydała E. Mann, przełożyły W. Jedlicka i T. Jetkiewicz. Warszawa 1970, s. 749 i n. (posłowie Eryki Mann).

zmagal. Był to więc istotnie problem niemiecki, a jako taki, mógł być tylko rozwiązany na gruncie tych kategorii, które kultura niemiecka ukształtowała. Niemcom w upadku przeciwstawił Mann w 1945 roku utopię lepszych i dobrych Niemiec; ich obrona odwoływała się do tajemniczego mechanizmu wewnętrznego samooczyszczenia, zdolnego zamienić (teraz) złe — w dobre.

Autorzy nasi nie utożsamiają się z żadną narodowo-niemiecką esencją. Nie widzą związku między historycznym Friedrichem a tym, którego preparował Eberlein. Historia nie jawi się im jako proces ciągły, jednokierunkowy czy raczej jednowarstwowy, oparty na trwałym, stabilnym substracie charakteru narodowego. Recepcję Friedricha ukazują wszak nie jako poszczególne akty wynaturzania jego wewnętrznego języka artystycznego, ale jako proces wchłaniania albo raczej narzucania jego twórczości ról, które były określone ideologią i polityką danych grup społecznych, zdeterminowanych ekonomiczną sytuacją. Obrona Friedricha nie odwołuje się do złych i dobrych, ale wciąż tych samych Niemców, lecz do jego odpowiedzialności wobec historii — i jest rzeczą obojętną, przypadkową, drugorzędną, że była to historia niemiecka. Historia bowiem jest napędzana nie siłami narodu, ale klas. Friedrich ucieczką w subiektywność odmówił akceptacji kształtującej się rzeczywistości burżuazyjnej — porażka recepcji polegała na niezrozumieniu tej podstawowej prawdy tkwiącej w artystycznym przesłaniu Friedricha. Obrona Friedricha jest historyczną aktualizacją pewnej utopii, której podłoże ma klasowy charakter.

Przesunięcie akcentów z perspektywy narodowej na klasową jest znamienne, jest jeszcze jedną recepcją Friedricha przez pokolenia, które ukształtowało się w RFN na przełomie sześćdziesiątych i siedemdziesiątych lat naszego stulecia. Oto niemiecka historia, oglądana i rozpatrywana z własnej perspektywy, została prześwietlona klasowym punktem widzenia. Jest rzeczą godną uwagi, że autorzy odstąpili od tytułu proponowanego przez Hofmanna, w którym granicę percepcji Friedricha wyznaczały kategorie niemieckiego charakteru narodowego. „Deutsche Innerlichkeit”, tworząca — zdawałoby się — idealny kontekst dla pewnego pojmowania sztuki artysty, w mniemaniu autorów stanowi tylko pewien etap w „stosunku człowieka i natury w społeczeństwie burżuazyjnym”, zaś dla dzieła Friedricha nie jest ani jedynym, ani najważniejszym punktem odniesienia.