

Jan Białostocki

"Drzwi śmierci" w sztuce wieku dziewiętnastego: C. D. Friedrich, T. Lenartowicz i inni

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (45), 9-21

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Szkice

Jan Białostocki

„Drzwi śmierci” w sztuce wieku dziewiętnastego: C.D. Friedrich, T. Lenartowicz i inni

W październiku 1826 r. poeta rosyjski Wasilij Andrejewicz Żukowski, przyjaciel i mecenas Caspara Davida Friedricha, pisał z Dreżna do Wielkiej Księżnej Aleksandry Fiodorowny¹:

„Od czasu do czasu widuję tu malarza Friedricha. W pracowni jego nie ma w tej chwili żadnego ważniejszego obrazu. Zaczął jedynie malować wielki krajobraz, który może stać się dziełem świetnym, jeśli wykonanie odpowie idei. Wielka, żelazna brama, prowadząca na cmentarz, stoi

Romantyczna
ekfrazja

¹ Niniejszy artykuł w dużym stopniu powtarza sformułowania zawarte w moim referacie *Tor und Tod bei Caspar David Friedrich*, wygłoszonym podczas sesji Friedrichowskiej na uniwersytecie im. E. M. Arndta w Greifswaldzie, opublikowanym w specjalnym numerze „Wissenschaftliche Zeitschrift der E. M. Arndt-Universität, Greifswald” Sonderband (1976), s. 28—30 i przedrukowanym w tomie *Caspar David Friedrich. Leben, Werk, Diskussion*. Herausg. von Hannelore Gärtner. Berlin 1977, s. 155—159. List Żukowskiego (oryg. w wydaniu *Dzieł*, 8 wyd., t. VI, s. 266) cytuję za niemieckim przekładem H. von Einem: *W. A. Shukowski und C. D. Friedrich. „Das Werk des Künstlers”* Vol. I 1939, s. 169—184; przedruk w wydaniu pism Friedricha: S. Hinz: *C. D. Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Berlin 1958, s. 235—236.

otworem; przy bramie widać opartych o filar i ukrytych w jego cieniu — mężczyznę i kobietę. Są to małżonkowie, którzy pochowali właśnie swe dziecko i nocą spoglądają w kierunku jego grobu, który rozpoznać można w głębi cmentarza; jest to mały wzgórek pokryty trawą, obok którego widać jeszcze łopatę. Nieopodal tego grobu widać inny, nad którym wznosi się urna: spoczywają tu prochy przodków zmarłego dziecka. Cmentarz porośnięty jest gęsto jodłami; jest noc, księżyc nie widać, musi on jednak gdzieś być. Nad cmentarzem unoszą się smugi mgły; kryją one przed wzrokiem pnie drzew, które wyglądają, jakby oderwały się od ziemi; przez ich zasłonę można niewyraźnie dostrzec inne groby, a przede wszystkim starodawne pomniki, stojący nieco wyżej kamień wygląda jak szare widmo: wszystko to razem tworzy krajobraz pociągający. Malarz jednak pragnął czegoś więcej: chciał mianowicie skierować naszą myśl ku innemu światu. Biedni rodzice zatrzymali się przy bramie cmentarza. Ich wzrok, skierowany na grób dziecka, dostrzega tajemnicze zjawisko. Zaprawdę — snująca się nad grobem mgła ożywia się; wydaje im się, że dziecko ich unosi się z grobu, że cienie jego przodków zbijają się doń wyciągając ramiona i że anioł pokoju z gałązką oliwną unosi się nad nimi i ich jednoczy. Żadna z tych mglistych form nie jest dokładnie widoczna; widać tylko tuman, wyobraźnia uzupełnia jednak to, co malarz pokazuje, a zjawisko, nie przydając niczego zwykłego krajobrazowi, podporządkowuje się całkowicie wyglądowni natury (...)"

Opis i dzieło

Odpowiadający temu opisowi obraz znajduje się dziś w galerii nowych mistrzów w Dreźnie². Jeśli porównamy opis Żukowskiego z malowidłem, stwierdzimy niemało istotnych różnic. Nie widać ani grobu dziecka, ani łopaty. Drzewa nie są jodłami, lecz sosnami. Ani barwy, ani światło nie wskazują jednoznacznie na scenę nocną. Na pierwszym planie dostrzec można — jakby pochodzące z pierwotnego, nie wykonanego zamysłu — zarysy wielkiej skrzyni z zawieszoną kłódką. Czy malarz nie dokończył obrazu, czy zrezygnował z tego motywu, o którym zresztą opis poety również nie wspomina?

² *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Galerie Neue Meister*. Dresden 1965, s. 44 (nr 2197 B; nabyty w 1919).

Nie ma jednak powodu sądzić, że Żukowski oglądał u Friedricha inny obraz, żadna analogiczna kompozycja w twórczości malarza nie jest znana. Trzeba więc przyjąć, że albo obraz uległ przekształceniom podczas dalszej nad nim pracy, już po dokonaniu przez Żukowskiego opisu, albo też, że poeta rekonstruował wygląd dzieła z pamięci, w jakiś czas po obejrzeniu go, i że jego „wyobraźnia uzupełnia to, co malarz pokazał” w niejednym szczególe.

Trudno też mieć pewność, że również interpretacja Żukowskiego odpowiadała w pełni intencjom artysty. Interpretację tę można by nazwać zarazem anegdotyczną i romantyczną. Nocna wizyta na cmentarzu rodziców, którzy utracili dziecko, związana z tajemniczą wizją, ukazującą anioła pokoju i mistyczne połączenie zmarłego dziecka z duchami przodków, byłaby tematem unikalnym w sztuce Friedricha. Jednak taką interpretację przyjęło wielu późniejszych krytyków i historyków. Herbert von Einem wskazał ponadto, że kształt bramy cmentarnej przypomina rzeczywiste wrota cmentarza Św. Trójcy w Dreźnie, oraz związał z obrazem znajdującym się w Berlinie rysunek, przedstawiający tę samą parę starszych małżonków³.

Interpretacja
a intencje

Autor ostatniej monografii Friedricha, Helmut Börsch-Supan, oparł się w artykule z 1969 r. na przekonaniu, że obraz związany jest z rzeczywistym wydarzeniem i wnosił nawet, że mógł on być zamówiony przez rodziców zmarłego dziecka jako malowidło komemoratywne⁴. Niemniej w swej późniejszej książce z 1973 r. Börsch-Supan proponował symboliczną interpretację obrazu Friedricha. Oto co napisał w swym wyczerpującym katalogu dzieł artysty⁵:

³ H. von Einem: *C. D. Friedrich*. Berlin 1938, s. 89.

⁴ H. Börsch-Supan: *C. D. Friedrichs Gedächtnisbild für den Berliner Arzt Johan Emanuel Bremer*. „Pantheon” Vol. XXVII 1969, s. 406.

⁵ H. Börsch-Supan, K. W. Jähmig: *Caspar David Friedrich*.

Lektura
Börsch-
-Supana...

„Pierwszemu planowi, który stanowiąc metaforę życia ziemskiego ujęty jest zgodnie z zasadą sztywnej symetryczności, przeciwstawione jest bogatsze, żywsze ukształtowanie cmentarza, obszaru śmierci, pojętego jako symbol swobody i zbawienia (...) Płacząca wierzba po lewej stronie, przyporządkowana rodzicom, oznacza ból po stracie dziecka, sosny w głębi symbolizują wierzących chrześcijan. Opadający ruch terenu hamują pionowe akcenty pni, elementów architektonicznych i szkicowo tylko zaznaczonej sceny figuralnej w dalekim planie, która zapewne miała ukazywać anioły unoszące ku niebu duszę dziecka”.

Börsch-Supan interpretuje wszystkie obrazy Friedricha na swój własny, szczególny sposób, posługując się bardzo subiektywną perspektywą. A przecież w omawianym obrazie cmentarza pokazane zostały przez malarza motywy przynależące do repertuaru tradycji symbolicznej i one właśnie powinny stać się przedmiotem analizy, zanim mielibyśmy uciec się do ahistorycznego intuicjonizmu.

i Biało-
stockiego

Słupy bramy cmentarnej ozdobione są płaskorzeźbami przedstawiającymi krzyże i palmy. U góry brama zwieńczona jest dwoma poziomymi prętami, na których wsparte są ukośnie dwie lance. Na jednej z nich osadzona jest gąbka. Ostrza lanc otoczone są koroną cierniową, która stanowi centralny motyw wieńczący bramę. Wrota te, ozdobione symbolami *arma Christi*, narzędzi męki, oznaczające więc, dzięki męce Chrystusa dokonane, Odkupienie, można odczytać bez wątpienia jako „bramę Raju”. Poparciem takiej lektury może być miniatura przedstawiająca *Raj*, wykonana przez Matteo da Milano, w zbiorach Strossmayera w Muzeum w Zagrzebiu ⁶. Ponad wrotami Raju anioł trzyma tam miecz, a dwaj inni aniołowie stoją w modlitwie przy zamkniętych drzwiach. Ponad drzwiami w polu obramowanym

Gemälde. Druckgraphik und bildmässige Zeichnungen. München 1973 nr 335, s. 400.

⁶ *Strossmayerova Galerija Jugoslavenske Akademije Znanosti i Umjetnosti.* Red. V. Zlamalik. Zagreb 1967, s. 94—95 (nr 48).

kolumnienkami i belkowaniem z napisem *Paradisus* przedstawiono krzyż i wszystkie *instrumenta passionis*.

Jeśli zgodzimy się na interpretację drezdeńskiego obrazu Friedricha jako alegorycznego wyobrażenia bramy wiodącej w zaświaty, dostrzeżemy, że godzi się z tym także przedstawienie postaci ludzkich stojących na pograniczu dwóch światów. Pojawiają się one w tradycji ikonograficznej. Brama lub drzwi były już od starożytności symbolem granicy rodzajów egzystencji, a w konsekwencji symbolem innego świata, pozagrobowego. Istnieje wiele starożytnych dzieł architektury i rzeźby, sarkofagów i ołtarzy czy urn grobowych ukształtowanych na podobieństwo drzwi bądź dekorowanych takim motywem. Znane są też przykłady wyobrażeń pary małżonków stojących w bramie, na progu wieczności.

Motyw drzwi jako symbol sepulkralny odżył w dobie odrodzenia, a cieszył się również popularnością w okresie baroku. Poświęciłem mu przed kilku laty obszerny, choć bynajmniej nie wyczerpujący artykuł⁷. Co ciekawe, motyw ten pojawia się często także w sztuce wieku XIX. Nie tylko sam, motyw drzwi, zamkniętych bądź otwartych, częsty w grobowcach projektowanych przez Canovę, Thorvaldsena bądź innych mniej słynnych rzeźbiarzy ostatniego stulecia, takich jak Tenerani czy Tadolini

Motyw drzwi...

⁷ *The Door of Death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art.* „Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen” Vol. XVIII 1973, s. 7–32. Najważniejsze prace dotyczące tego symbolu w sztuce starożytnej: C. M. Kaufmann: *Die sepulchralen, Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums.* Mainz 1900; W. Altmann: *Die römischen Grabaltäre der Kaiserzeit.* Berlin 1905. F. Cumont: *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains.* Paris 1942; B. Goldman: *The Sacred Portal. A Primary Symbol in Ancient Judaic Art.* Detroit 1966; B. Haarlov: *The Half-Open Door. A Common Symbolic Motif within Roman Sepulchral Sculpture.* Odense 1977.

lub Rinaldi; także wyobrażenie ludzi zbliżających się do ciemnej, otwartej, półotwartej bądź zamkniętej bramy spotyka się w sztuce wieku XIX. W ilustracjach Williama Blake'a do poematu *Blaira Grave* (1808) i w tegoż artysty rytowanym przez Schiavonettiego rysunku *Death's Door* postać ludzka zagłębia się w mrok otworu wejściowego otwartego w zбочu wzgórza, na którego szczycie widoczny jest młodzieniec: młodość i śmierć znajdują dobitne przeciwstawienie⁸. Motyw postaci ludzkich zbliżających się do uchylonych „drzwi śmierci” zastosował Canova w swym monumentalnym grobowcu w kościele Augustianów w Wiedniu, upamiętniającym arcyksiężną Marię Krystynę (1805), a kompozycję tę przejął, wznosząc grobowiec samego Canovy w weneckim kościele S. Maria Gloriosa dei Frari po śmierci artysty w 1822 r. Jeszcze u schyłku stulecia, w 1899 r. Paul Albert Bartholomé zastosował motyw postaci ludzkich przed otwartymi drzwiami śmierci w swym *Monument aux morts* na cmentarzu Père Lachaise w Paryżu⁹.

i postaci przed nimi

Symboliczną funkcję drzwi pełniły także w polskich grobowcach barokowych, na przykład w zniszczonym podczas ostatniej wojny grobowcu wojewody lubelskiego i sandomierskiego Jana Tarły, ustawionym przez Johanna Georga Plerscha w kościele Pijarów w Warszawie (1752—1753), a w 1864 r. po wysiedleniu Pijarów przeniesionym przez Faustyna Cenglera do kościoła pojezuickiego, bądź w królewskich grobowcach wawelskich Michała Korybuta Wiśniowieckiego i Jana III (1757—1761), dziełach Francesco Placidiego¹⁰. Dowodem na aktualność

⁸ Por. K. Raine: *Blake and Tradition*. Princeton 1962, il. 28; R. Todd: *William Blake — the Artist*. London 1971, il. 77. Por. też G. W. Digby: *Symbol and Image in William Blake*. Oxford 1957, il. 35.

⁹ Ilustracje wielu wspomnianych dzieł zawiera mój artykuł wyżej cytowany.

¹⁰ O tych grobowcach pisałem w pierwszym szkicu proble-

śmiertelnej symboliki drzwi w świadomości artystów i mocodawców jeszcze w drugiej połowie XIX w. mogą być dwa dzieła Teofila Lenartowicza, jednego z niezbyt w Polsce częstych twórców o podwójnym uzdolnieniu, poety i rzeźbiarza.

W latach 1872 i 1873 florencka odlewnia C. Pellasa wykonała dwa odlewy dużego reliefu Lenartowicza przedstawiającego dwuskrzydłowe drzwi, pokryte symbolicznymi wyobrażeniami. Różniące się tylko w drobnych szczegółach, bardzo interesujące płasko-rzeźby brązowe zostały użyte jako dekoracja dwóch grobowców rodziny Cieszkowskich, jednego w Polsce, drugiego we Włoszech. Relief datowany 1872 znajduje się dziś w kościele parafialnym św. Mikołaja w Wierzenicy pod Poznaniem, gdzie stanowi centralną część grobowca zmarłego w 1894 r. filozofa Augusta Cieszkowskiego, pozorując wejście do grobowca rodziny. Wmontowany jest w neoklasycyźny portal architektoniczny z końca XIX w., wykonany z białego marmuru, zwieńczony trójkątnym tympanonem, w którym stoi marmurowe popiersie filozofa dłuta Antoniego Madeyskiego ¹¹.

Relief z datą 1873 stanowi element grobowca portallowego Zofii Cieszkowskiej, matki Augusta, młodo zmarłej w 1818 r., znajdującego się we florenckim kościele Santa Croce. W swym zwięzłym omówieniu rzeźbiarskiej działalności Lenartowicza, opublikowanym w 1903 r., Ignacy Matuszewski przytaczał interpretację autora, który w dwóch skrzydłach swych drzwi widział wyobrażenie dwóch części życia ludzkiego: „pierwszą skończoną, doczesną, zamyka Anioł Grobów; drugą (strona lewa), otwiera Anioł

Drzwi
Lenartowicza

matyki symbolicznych drzwi śmierci: *Symbolika drzwi w sepulkralnej sztuce baroku*. W: *Sarmatia Artistica. Księga pamiątkowa ku czci Profesora Władysława Tomkiewicza*. Warszawa 1968, s. 107—119.

¹¹ T. Ruszczyńska i A. Sławska: *Dawny powiat poznański*. „Katalog Zabytków Sztuki w Polsce” Vol. V (Warszawa) 1977 z. 20, s. 54, il. 187, 190, 191.

Interpretacja Zmartwychwstania”¹². Nad powierzchnią morza unosi się po prawej stronie, z opuszczonymi ramionami i skierowanym ku dołowi spojrzeniem ów „Anioł Grobów”. Po lewej nad horyzontem morza wschodzi słońce: „Anioł Zmartwychwstania” wzbija się ku górze z rozłożonymi ramionami, ponad nim szybuje ku niebu dusza ludzka w postaci małego dziecka. Drobne scenki w listwie dzielącej skrzydła drzwi uznano za ilustracje dzieła Augusta Cieszkowskiego *Ojciec Nasz*¹³. Są to raczej ilustracje *Modlitwy Pańskiej*. W niniejszych uwagach interesuje nas jednak przede wszystkim motyw drzwi, który został zinterpretowany przez Lenartowicza w poemacie objaśniają-

¹² I. Matuszewski: *Z życia i działalności artystycznej Teofila Lenartowicza*. „Tygodnik Ilustrowany” Vol. I 1903 nr 4, s. 67. W liście do Władysława Platera Lenartowicz pisał o reliefie następująco: „Płaskorzeźba wielkości dwóch metrów, przedstawia palingenezę naszego jestestwa, nasz ciąg żywotów, nasze ciągle zrzucanie ciał na wiecznej drodze do doskonałości, zakreślonej palcem najmiłościwszego architekta światów” (cyt. przez J. Nowakowskiego *...a ślad po mnie pieśń złota... Teofil Lenartowicz*. Warszawa 1973, s. 261; list z lipca 1870 r., a więc podczas pracy nad modelem reliefu). Interpretacja tu zacytowana wskazuje na to, że Lenartowicz pragnął w płaskorzeźbie wyrazić ideę reinkarnacji. Niżej cytowany wiersz, umieszczony pod reliefem florencym, świadczy jednak o odmiennym, bardziej chrześcijańsko-ortodoksyjnym ujęciu treści dzieła. Podobną interpretację podaje także H. Biegeleisen (*Lirnik mazowiecki*. Kraków 1913): „drzwi te wyobrażają dwie połowy życia ludzkiego: pierwszą, doczesną, zamyka anioł grobów. Życie przedstawione jako morze burzliwe, którego fale rozbijają się u stóp krzyża. Też same drzwi grobu anioł zmartwychwstania otwiera. W dali wschodzi słońce wieczności, w którego promieniach unoszą się dzieciątka—cherubiny. Na skałach czyścicowych dusze szczęśliwe przyglądają się wiekuiestej światłości”. W pracach poświęconych rzeźbiarskiej działalności Lenartowicza nie znalazłem odpowiedzi na pytanie, jaki mógł być wpływ Augusta Cieszkowskiego na sformułowanie symboliki reliefu Lenartowicza, wykonanego na zlecenie filozofa. Brak też analizy różnic dzielących dwie wersje dzieła.

¹³ Ruszczyńska i Sławska: *op. cit.*

cym wymowę symboliczną płaskorzeźby. Poetycki ten tekst znajduje się jedynie w wersji włoskiej dzieła, umieszczony u dołu pod progiem fikcyjnych drzwi. Brzmi on jak następuje ¹⁴:

Jeśli z miłością, wiarą i nadzieją
Zmarły opuszczał ten padół żałoby,
Na krótko anioł zawiera go w groby:
Zza wrót grobowych kędy go posieją
Po drugiej stronie tej żalostnej bramy,
Jak dzieckiem przyszedł na przeciwną dołę
Tak znów dzieciątkiem inny a ten samy
Wybiega w niebo anielskie pachole.
Ledwie mu zmysły anioł poprzესłania
Już go wywodzi drugi Zmartwychwstania,
Z błogą radością, że śmierć jest nam progiem
Pomiędzy światem doświadczeń a Bogiem.

Dzieło Lenartowicza i dokonana przez autora jego interpretacja stanowią dodatkowy argument popierający pogląd, iż w dreźnieńskim obrazie Friedricha mogły ujawnić się tradycyjne znaczenia związane z drzwiami. Skoro żyły one jeszcze w latach siedemdziesiątych XIX stulecia, tym bardziej wolno je uznać za aktualne pół wieku wcześniej.

W obrazie Friedricha można więc rozpoznać temat ramowy, przekształcony przez romantycznego malarza zgodnie z jego artystycznymi tendencjami. Idąc za ogólnym kierunkiem rozwoju ikonograficznego, Friedrich albo posługiwał się tradycyjną tematyką mającą za sobą dłuższą historię, albo też wprowadzał nową tematykę, szczególnie obierając motywy krajobrazowe i niesione przez nie nastroje, zmieniające się wedle pór roku i dnia. Ten proces był opisywany już wielokrotnie. Wielu historyków sztuki, takich jak Schrade, Beenken, von Einem, von Simson wskazywało, iż około 1800 r. krajobraz zy-

Drzwi
Friedricha

¹⁴ Tekst ten, spisany z florenckiego pomnika, publikowałem po angielsku w artykule cytowanym w przyp. 7. Nie występuje on w dostępnych edycjach pism Lenartowicza. Za pomoc w poszukiwaniach w tym zakresie dziękuję mgr Nawojce Cieślińskiej.

Nobilitacja
krajobrazu

skął szczególną ważność w ikonografii. Ta zmiana, bardzo istotna, dokonująca się w sztuce tego okresu — przechodzącej od związanego z tradycją języka symbolicznego do nowego, posługującego się motywami krajobrazu i ogólnym nastrojem — pociągnęła za sobą trudności interpretacyjne¹⁵. Symbole i alegorie manieryzmu i baroku rozwiązywały podręczniki ikonografii, jak książka Ripy i wiele innych wydawnictw poświęconych emblematyce oraz hieroglifice; motywy krajobrazowe nie miały utartych, konwencjonalnych znaczeń, z wyjątkiem jedynie obrazów pór roku czy dnia. Malarz mógł więc obrać jedną z dwóch dróg: albo ograniczyć swą wypowiedź do ogólnie dostępnej, lecz mało precyzyjnej ekspresji krajobrazu i przekazywać tylko takie treści, które można wyrazić poprzez ogólną polaryzację form, jak na przykład przez kontrast światła i ciemności; albo obmyślić nowy konwencjonalny język form wizualnych, który byłby znów zdalny do przekazywania idei artysty w sposób bardziej artykułowany, choć — jako rzecz nowa — zrozumiała i dostępny jedynie dla niewielkiego kręgu odbiorców, nie bardzo odpowiadający określeniu prawdziwego języka.

Trudno mieć wątpliwości, że słońce, góra, okno, okręt mają w obrazach Friedricha specyficzne znaczenia. Mniej jest już pewne, czy motywy te mają zawsze takie samo znaczenie, czy nie zmieniają

¹⁵ H. Schrade: *Die romantische Idee von der Landschaft als höchstem Gegenstande christlicher Kunst*. „Neue Heidelberger Jahrbücher” 1931, s. 1—79; H. Beenken: *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*. München 1944, *passim*; O. G. von Simson: *Philipp Otto Runge and the Mythology of Landscape*. „Art Bulletin” XXIV 1942, s. 335—350; H. von Einem: *Die Symbollandschaft der deutschen Romantik* (1966). W: *Stil und Überlieferung*. Düsseldorf 1971, s. 210—226. Zagadnienia tego dotyczyły też referaty opublikowane w tomie *Romantyzm*. Warszawa 1967 i niedawno: *Ikonografia romantyczna*. Warszawa 1977.

go w sposób istotny zależnie od kontekstu, w którym się pojawiają. Te właśnie przecież elementy natury bądź rzeczy przez człowieka zrobione, które stanowią codzienne jego otoczenie, są nośnikami mocy, którą można nazwać symboliczną. Brama, bądź drzwi, niewątpliwie wywierała na Friedrichu wrażenie archetypicznej granicy między dwoma światami. I rzeczywiście motyw ten występuje w niejednym jego obrazie. I choć trudno mieć pewność co do znaczenia drzwi, gdy pojawiają się w różnych kontekstach, jest chyba rzeczą niewątpliwą, iż mają zdecydowanie określone symboliczne znaczenie w przypadku bramy cmentarnej. Friedrich często malował ten motyw, tak jak malował groby, cmentarze i pogrzeby, należące do jego ulubionych tematów. W pogrzebach zakonników, które przedstawiał w scenerii ruin gotyckich kościołów, orszak żałobny przechodzi przez zawaaloną bramę gotycką¹⁶. Zapewne słusznie Börsch-Supan interpretuje ten motyw jako „symbol śmierci pojętej jako przejście z doczesnego do innego świata”¹⁷.

Archetypiczna
granica

W dwóch bardzo pogodnych obrazach pejzażowych motyw bramy na pewno oznacza śmierć, mianowicie w *Tarasie ogrodowym* w Poczdamie i w *Altanie*, stanowiącej kommemoratywny obraz namalowany ku pamięci Johanna Emanuela Bremera (dziś w Berlinie-Charlottenburgu)¹⁸. Nie są to obrazy cmentarne, ukazują one jednak bramę w taki sposób, że nie mamy wątpliwości, iż ma ona sens symboliczny i oznacza śmierć. Nieraz patrzymy na bramę cmentarną ze strony wewnętrznej, jak na przykład w obrazie zatytułowanym *Grób Kugelgena* lub w lipskim *Cmentarzu w śniegu*¹⁹. W znajdującym się w Bremie malowidle *Cmentarz przykościelny*

Drzwi śmierci

¹⁶ Börsch-Supan, Jähmig: *op. cit.* Katalog nr 169 i 254.

¹⁷ *Ibidem*, nr 230.

¹⁸ *Ibidem*, nr 290 i 353.

¹⁹ *Ibidem*, nr 357.

brama jest zamknięta, przez jej sztachety wzrok nasz sięga jasno oświetlonego cmentarza. Börsch-Supan sądzi, że w tym obrazie Friedrich ukazał sferę śmierci jako obszar pośredni i jako miejsce „przejścia” między ziemią a niebem.

Na dowód, że brama bądź drzwi w twórczości Friedricha oznaczały śmierć, przytoczyć można jeszcze inny dowód: mam na myśli zaginiony obecnie obraz przedstawiający wejście do wieży w zimie. Wiemy, że obraz ten powstał w związku ze śmiercią hrabiny von Hahn-Voss; pomyślany był jako upamiętnienie, a ukazuje nic więcej tylko wejście do starej wieży zamkowej. Ciemność panująca wewnątrz była więc zapewne pojęta jako mrok zaświatów.

Obraz drezdeński, który tak szczegółowo rozpatrywa-
liśmy, można uznać za najdoskonalszą i najbardziej w sztuce Friedricha monumentalną realizację dawnej symboliki śmierci związanej z motywem bramy, choć malowidło nie zostało całkowicie wykończony i pozostało mniej więcej w stanie, w jakim je oglądał Żukowski. Symetryczny i monumentalny wygląd bramy nadaje temu dziełu jakąś niemal mityczną prostotę i siłę. Formy atakują widza z mocą prymitywnego, pierwotnego symbolu. Ta niemal zbyt natarczywa obecność symbolu śmierci złagodzona jest jednak dzięki cudownie delikatnemu wykonaniu malarzkiemu. Forma słupów kamiennych tworzących bramę wydaje się jakby zdematerializowana, a nieokreślone kształty oparów mgły wiążą geometryczne zarysy filarów z nieziemską zjawą subtelnie naskikowanych postaci anielskich.

Może i jest nieco prawdy w zapisanej przez Żukowskiego anegdotycznej interpretacji, choć nie wydaje się to bardzo prawdopodobne. Ale jeśli miałyby ona być prawdziwa, trzeba by stwierdzić, że Friedrich włączył temat aktualny i indywidualny w ramowy temat tradycyjny i dawny, w temat człowieka na progu między życiem a śmiercią. Ludzie ukazani przez Friedricha są starzy. Rysunek przygotowaw-

Mityczna
prostota

Między życiem
a śmiercią

czy ich postaci znajduje się na tym samym arkuszu papieru, na którym malarz narysował młodą dziewczynę. W późnych latach Friedrich interesował się tematem okresów życia ludzkiego. Wydaje się, że w obrazie drezdeńskim artysta chciał starych ludzi pokazać na progu wieczności.

Żukowski mówi, że obraz przedstawia scenę nocną, ale w konfrontacji z zachowanym dziełem nie jest to bardzo przekonujące. Widz wolałby w ogóle odczytywać obraz w tonacji całkiem symbolicznej, poza jakimkolwiek związkiem z ziemską przestrzenią i ziemskim czasem, po prostu jako wyobrażenie bramy zaświatów. Jako że obraz nie został wykończony, nie możemy mieć pewności co do intencji artysty. Można zapewne zaryzykować twierdzenie, że w drezdeńskiej *Bramie cmentarza* Friedrich nie tylko przedstawił dwie sfery egzystencji; związał również z sobą i połączył dwie sfery symboliki; brama z atrybutami Raju i Odkupienia oraz starzy ludzie oczekujący na swój ostateczny los pochodzą z dawnej tradycji ikonograficznej. Organiczne stopienie tych motywów z naturą, pełne nastrojowości malarskie wykonanie, a w szczególności wizja zaświatów jako krajobrazu należą do nowej, romantycznej koncepcji artystycznej XIX w.

Pejzaże
zaświatów

Obraz śmierci był Friedrichowi intymnie bliski. Przynależy do świata jego wyobraźni. Śmierć nie jest wrogiem. Otwiera ona szeroko swą bramę na rozległe pejzaże innego świata. Sens obrazu drezdeńskiego ujawnia się jednoznacznie w jednym z poetyckich aforyzmów jego twórcy, który napisał kiedyś następujące słowa ²⁰:

Dlaczegoż, nieraz mnie pytano,
Przedmiotem czynisz malowania
Tak często śmierć, znikomość i mogiłę?
By kiedyś życie wieczne mieć
Należy wciąż przeżywać śmierć.

²⁰ Hinz: *op. cit.*, s. 82.