

PATRYCJA KUMIĘGA

UNIwersytet Jagielloński
WYDZIAŁ ZARZĄDZANIA I KOMUNIKACJI SPOŁECZNEJ
E-MAIL: PATRYCJA.KA@VP.PL

Koncepcja pejzażu romantycznego na przykładzie twórczości Caspara Davida Friedricha na tle refleksji filozoficznych końca XVIII i początku XIX wieku

STRESZCZENIE

W artykule przedstawiam koncepcję romantycznego pejzażu na przykładzie twórczości Caspara Davida Friedricha, uważanej za modelową w zakresie tego gatunku na początku XIX wieku. Przywołuję najbardziej wpływowych myślicieli, których koncepcje filozoficzne i estetyczne miały wpływ na wykrystalizowanie się tego typu pejzażu. Omawiam charakterystyczny repertuar powracających motywów, ich proveniencję oraz symboliczne znaczenie. Tym zagadnieniom nieodłącznie towarzyszy nowe romantyczne poznanie i pojmowanie religijności, przejawiające się w relacjach człowieka z naturą, która zyskała pierwiastek boski. Krajobraz, który za sprawą koncepcji panteistycznych posiadał uduchowiony sens, komponowany był w sposób subiektywny, miał on bowiem wyrażać uczucia artysty. W pejzażach romantycznych widoczne są kategorie nieskończoności i wzniosłości. Towarzystwą temu także motywy historyczne oraz patriotyczne.

SŁOWA KLUCZOWE

pejzaż romantyczny, Caspar David Friedrich, romantyzm, religijność, panteizm, wzniosłość

Malarstwo Caspara Davida Friedricha – modelowy przykład epoki romantyzmu

Twórczość niemieckiego romantycznego pejzażysty Caspara Davida Friedricha (1774–1840)¹ jest bardzo często traktowana jako modelowy przykład ilustrujący tendencje w malarstwie krajobrazowym epoki romantyzmu. Jego poetyckie, niezwykle realistyczne krajobrazy, bogate w symboliczne znaczenia, pełne są uduchowionego sensu religijnego². W twórczości malarza pojawiają się liczne powracające motywy, które można podzielić na dwie grupy: dzieła natury oraz człowieka, będące nieodłącznym komponentem w całym *œuvre* artysty. Pierwszą grupę tworzą takie toposy, jak morze, góry, skały, śnieg, zamglenie, noc. Drugą zaś – dzieła ludzkie, czyli artefakty takie jak katedry i ruiny (stanowiące skądinąd przykłady interpretacji średniowiecza i chrześcijaństwa, do których romantycy powracali). Malarz w swych dziełach nawiązywał do tematyki religijnej, prezentując przy tym romantyczne *novum* jej pojmowania (na przykład motyw krzyża, będący niemal ciągłym komponentem jego obrazów)³. Friedrich w swoich obrazach realizował także problematykę patriotyczną, której towarzyszyły motywy wanitatywne (przede wszystkim symbolika grobowca)⁴. Wśród wymienionych elementów pojawia się także człowiek występujący samodzielnie lub w grupie. Początkowo przedstawiany jest on jako krucha jednostka na tle bezbrzeżnej i wzniosłej natury, by potem zamienić się w odważnego odkrywcę jej tajemnic (co widać w sposobie przedstawienia figur ludzkich w zależności od okresu twórczości artysty). Malarz przedstawiał na swych obrazach zazwyczaj postaci odwrócone, ukazane w momencie kontemplacji zjawisk i konfrontacji z wymiarami nieskończoności oraz wzniosłości – ważnych romantycznych kategorii⁵.

¹ Na temat życia malarza zob. G. Dufour-Kowalska, *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Roztworowska, Kraków 2005, s. 9–33, passim; W. Geismeyer, *Caspar David Friedrich*, Leipzig 1973, s. 5–47; M. Bragg, *Malarze romantycy. Caspar David Friedrich 1774–1840*, [w:] *Wielcy artyści. Znane i nieznane fakty z życia i twórczości wielkich mistrzów malarstwa*, tłum. A. Zahaczewska-Dobrowolska, M. Fedyszak, Bielsko-Biała 1996, s. 258–271.

² Por. J. Białostocki, *Romantyczna symbolika w sztuce Caspara Davida Friedricha*, [w:] idem, *Symboli i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1981, s. 370.

³ Zob. M. Cieśla-Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.

⁴ Por. J. Białostocki, *Od heroicznych grobowców do pogrzebu chłopca*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, Materiały Symposiumu Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 117–144.

⁵ Zob. M. Strzyżewski, *Wobec nieskończoności. Romantyczna ikonografia*, [w:] *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. A. Markuszewska, Toruń 2010; E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968; S. Morawski, *Teoria estetyczna E. Burke'a*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961, s. 19–50.

Pejzaże Friedricha, chociaż obecnie stanowią jeden z wzorcowych przykładów dla ilustrowania tendencji epoki, w czasie początkowej aktywności artysty budziły kontrowersje ze względu na zastosowanie niezwyklej rozwiązań zarówno w zakresie treści, jak i formy. Sporo zastrzeżeń wzbudziły jego pierwsze obrazy olejne, jak *Krzyż w górach* (*Ołtarz Deczyński*, 1807–1808)⁶, w którym malarz połączył dwa uważane za nieprzystające do siebie motywy: religię oraz naturę⁷. Wielorakie odczucia wśród odwiedzających w 1810 roku Akademię w Berlinie wzbudził także *Mnich nad morzem* (1808–1809)⁸, który został pokazany wraz z *Opactwem w dębowym lesie* (1809–1810)⁹. Konsternację wzbudziła ascetyczna forma dzieła, zredukowana do trzech poziomych sfer – planów (piasek, morze i niebo), gdzie jedynym pionowym akcentem jest postać mnicha, która stanowi drobny element na tle ekspansywnej natury¹⁰.

Kierunki estetyczno-filozoficzne epoki romantyzmu a malarstwo pejzażowe

W celu przybliżenia znaczenia dzieł Caspara Davida Friedricha warto przyjrzeć się najważniejszym kierunkom rozwoju malarstwa pejzażowego oraz prądom estetyczno-filozoficznym epoki, ukierunkowującym lekturę jego dzieł. Należy także prześledzić zmiany w stosunku myślicieli i artystów do natury (która nabrała swoistego znaczenia w epoce romantyzmu).

Na wykrystalizowanie się najważniejszych koncepcji niemieckiego pejzażu malarskiego w epoce romantyzmu miało wpływ szereg czynników. Przejście od tendencji klasycystycznych do romantycznych dokonało się za sprawą twórczości Josepha Antona Kocha, a konkretnie jego zainteresowań dotyczących religijnych aspektów sztuki średniowiecza oraz koncepcji *Volksgeist* (ducha narodu)¹¹.

⁶ Olej na płótnie, Galerie Neue Meister, Drezno.

⁷ Por. J. Białostocki, *Romantyczna symbolika...*, op. cit., s. 369–370.

⁸ Olej na płótnie, Nationalgalerie, Berlin.

⁹ Olej na płótnie, Nationalgalerie, Berlin.

¹⁰ Obraz doczekał się słynnej metafory „odciętych powiek” w recenzji, która ukazała się w „Berliner Abendblätter” na zlecenie Heinricha von Kleista. Więcej na temat historii recenzji zob. T. Żuchowski, *Jakby odcięto powieki. Mnich nad morzem Caspara David Friedricha*, [w:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*, Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 17–18 listopada 2006, Warszawa 2007, s. 115–117. Por. W. Hofmann, *Kunst ohne Rückhalt*, [w:] idem, *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Munich 1960, s. 78–79; H. Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits*, “The Burlington Magazine” 1972, Vol. 114, No. 834, s. 627.

¹¹ Por. P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach estetycznych romantyków niemieckich*, „Folia Historiae Artium” 1974, t. X, s. 164.

Przypomnijmy, że teoretyczne podstawy sztuki krajobrazowej stworzyli między innymi Philipp Otto Runge (w twórczości którego pojawiał się nastrój elegijnej zadumy i ciszy, zaś natura pojmowana była panteistyczno-mistyczne)¹² i Carl Gustav Carus¹³, naśladowca i przyjaciel Friedricha, który w *Dziewięciu listach o malarstwie krajobrazowym* (Lipsk 1834) podjął próbę rozważań na temat istoty krajobrazu¹⁴. Listy te stanowią zapis wymiany myśli pomiędzy dwoma fikcyjnymi postaciami: autorem Albertusem oraz adresatem Ernstem – adeptem malarstwa krajobrazowego, do którego miała być adresowana lekcja. Carus stawiał krajobraz ponad innymi gatunkami malarstwa. W liście szóstym pojawił się postulat konieczności powiązania nauki ze sztuką. W tym kontekście krajobraz winien posiadać zdolność przekazywania wiedzy, na przykład o zjawisku natury, rodzaju roślinności, formacji geologicznej, zjawisku atmosferycznym¹⁵. Największą zasługą Carusa stało się zarówno teoretyczne, jak i artystyczne ujęcie natury (oparte na znajomości praw zachodzących w przyrodzie) oraz stworzenie syntezy poglądów dotyczących osiągnięć niemieckiego malarstwa krajobrazowego¹⁶.

Wielu myślicieli przełomu XVIII i XIX wieku, między innymi Johann Joachim Winckelmann¹⁷, Gotthold Ephraim Lessing¹⁸, Johann Wolfgang Goethe¹⁹, Friedrich Schiller²⁰, Immanuel Kant²¹, Johann Gottfried Herder, Johann Gottlieb Fichte²² i Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, zajmowało się zagadnieniami, które następnie zostały przetransponowane na grunt malarstwa. Jedną z najważniejszych koncepcji filozoficznych przejętych przez malarstwo krajobrazowe

¹² Rozwinięcie hasła *Runge Otto Philipp*, [w:] F. Claudon et al., *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1992, s. 122–123; A. Dulewicz, *Encyklopedia sztuki niemieckiej*, Warszawa 1993, s. 357–358; O. Fischer, *Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft*, Stuttgart 1922, s. 10–15.

¹³ Zob. hasło *Carus Carl Gustav*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 77–78; *Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Hrsg. P. Wiench, Bd. 1–12, Wien 1987, s. 125–126.

¹⁴ Por. C. G. Carus, *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, tłum. A. Palińska, red. J. Białostocki, wybór, przedm. i komentarz. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 310–322.

¹⁵ Por. O. Fischer, op. cit., s. 16–29; T. Grütter, *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986, s. 47–49.

¹⁶ Por. P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 175–176.

¹⁷ Rozwinięcie hasła *Winckelmann Johann Joachim*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 446.

¹⁸ Rozwinięcie hasła *Lessing Gotthold Ephraim*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 240–241.

¹⁹ Hasło *Goethe Johann Wolfgang von*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 149.

²⁰ Hasło *Schiller Friedrich von*, [w:] *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. J. J. Norwich, tłum. L. Engelking i in., Łódź 1994, s. 432.

²¹ Hasło *Kant Immanuel*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 206; zob. K. Jaspers, *Kant*, [w:] *Die grossen Philosophen*, Munich 1959, s. 397–616.

²² Zob. F. Copleston, *Pokantowskie systemy idealistyczne*, [w:] idem, *Historia filozofii. Od Fichtego do Nietzschego*, t. VII, tłum. J. Łoziński, Warszawa 1995, s. 80–97.

była idea *Weltseele* Schellinga oraz „jedności w wielości”, mówiąca o tym, że prawdziwa rzeczywistość ukazuje się w wymiarze transcendentnym, a nie w różnorodności zjawisk²³. Herder²⁴ twierdził, że wspomniane pojęcia można wyrazić najlepiej w malarstwie, zwłaszcza krajobrazowym²⁵. Rozważania filozofów były sukcesywnie przejmowane przez malarstwo. Ważnymi kwestiami filozoficznymi poruszonymi w tamtym czasie były zagadnienia związane ze sztuką, w tym to, co dotyczy twórcy, jego działanie i przeżycie estetyczne. W przypadku artystów prym nad wyuczonym warsztatem wiodły indywidualizm oraz natchnienie²⁶. Caspar David Friedrich pouczał: „Niechaj każdy zachowa swój rodzaj i sposób wyrażania siebie samego, pomagajcie uczniom swą radą, zamiast ustanawiać prawa”²⁷.

Współistnienie świata materialnego i duchowego – panteizm

W myśl założeń idealistycznej filozofii niemieckiej zasadniczym celem sztuki było odzwierciedlanie najwyższych idei, nie zaś dydaktyzm²⁸. Na romantyczną filozofię (szczególnie we wczesnej fazie romantyzmu niemieckiego) niebagatelny wpływ miał panteizm Spinozy, wedle którego Bóg objawia się w naturze, koegzystuje z nią, a światy duchowy i materialny współistnieją ze sobą²⁹. Cechą charakterystyczną wczesnego romantyzmu niemieckiego, przypadającego na przełom XVIII i XIX wieku, nazywanego „po tamtej stronie”, była inklinacja ku irracjonalizmowi, panteistycznej filozofii oraz poszukiwanie nieskończonego uniwersum. Wyznawano wówczas filozofię *identyczności*, zaś wszechświat nazywany był przyrodą lub uniwersum. Późny romantyzm (określany mianem „po tej stronie”) miał charakter bardziej racjonalny, bowiem odnosząc się do sfery transcendentnej, posługiwano się doświadczeniami i metodami naukowymi³⁰.

Koncepcje panteistyczne zostały przyswojone przez wielu przedstawicieli epoki. Schelling wyznawał ideę duchowej spójności wszechświata, jednego Absolutu (Boga pojmowanego bezosobowo, w znaczeniu ducha obejmującego

²³ Por. P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 166–167.

²⁴ Zob. hasło *Herder Johann Gottfried von*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 179–180.

²⁵ P. Krakowski, *Krajobraz idealny w malarstwie wieku XVIII i XIX*, „Folia Historiae Artium” 1976, t. XII, s. 167.

²⁶ Por. J. Hanusek, *Metafizyka kusi, metafizyka zwodzi*, „Znak” 1993, nr 7 (458), s. 36.

²⁷ J. Białostocki, *Sto dwadzieścia troje dzieci ojca Wergiliusza. O mistrzach, uczniach i szkołach*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki, cz. 1: Teoria*, Warszawa 1987, s. 79–80.

²⁸ Por. A. Kowalczykowa, *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, Warszawa 1975, s. 12.

²⁹ Por. B. Andrzejewski, *Od oświecenia do romantyzmu*, [w:] idem, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989, s. 9–20.

³⁰ Ibidem.

uniwersum), przejawiającego się w pluralizmie elementów w świecie przyrody³¹. Krajobraz, by stał się kompletny, musiał być odbiciem emocji artysty, zwierciadłem jego duszy. Doniosłe znaczenie posiadał tak zwany „problem sobowtrów” (*Doppelgängerproblem*), związany z „zasadą identyczności”, jedną z najważniejszych osi romantycznej filozofii³². Wedle Schellinga sztuka, by przekazywać treści niewyraźalne drogą tradycyjną, winna posługiwać się symbolami. Szczególnie ważne były dla niego koncepcje „duszy” i „jedności świata”, które przejawiały się w dziełach artystów romantycznych, w tym Caspara Davida Friedricha³³.

Krajobraz idealny

W malarstwie XVIII wieku popularny był tak zwany krajobraz idealny³⁴, stworzony poprzez dobór i porządkowanie poszczególnych (najbardziej reprezentatywnych) elementów natury w oparciu o określone reguły artystyczne. Całość zaś odnosiła się do odczuć i emocji artysty. W tym przypadku istotą nie było zatem odwzorowanie rzeczywistego krajobrazu, lecz jego zindywidualizowanie – za sprawą wyboru i zestawiania ze sobą poszczególnych elementów pejzażu. To przekonanie wywodziło się z osiemnastowiecznej koncepcji *beau idéal*³⁵. Jeden z nurtów tej koncepcji – liberalny – polegał na naśladowaniu i idealizowaniu natury oraz na doborze poszczególnych elementów w celu stworzenia doskonałej estetycznie całości. Różnica pomiędzy osiemnastowiecznym krajobrazem idealnym a w pełni romantycznym dotyczyła tego, że w przypadku pierwszego widok natury budził w człowieku określone uczucia³⁶. Później sytuacja uległa zmianie – natura stała się odbiciem wnętrza artysty. To wszystko znalazło swoje miejsce w malarstwie Caspara Davida Friedricha, gdzie krajobraz wyrażał osobowość i stan ducha artysty w danej chwili. Stosunek człowieka i natury był dramatycznie ambiwalentny, wszak budziła ona z jednej strony podziw (dla bytu idealnego, wiecznego), z drugiej zaś grozę (w obliczu jej potęgi człowiek jawił się jako istota bezsilna i mało znacząca)³⁷.

³¹ Więcej o filozofii Schellinga zob. idem, *Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga „filozofia przyrody”*, [w:] idem, *Przyroda i język...*, op. cit., s. 49–58.

³² P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 166–167.

³³ Por. A. Kowalczykowa, *Manifesty...*, op. cit., s. 231; P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 176.

³⁴ Zob. idem, *Krajobraz idealny...*, op. cit., s. 159–175.

³⁵ Ibidem, s. 159–160.

³⁶ Ibidem, s. 163–164.

³⁷ J. Białostocki, *Ikonaografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, [w:] idem, *Symbol i obrazy...*, op. cit., s. 360.

Pejzaż romantyczny

W celu scharakteryzowania typu romantycznego pejzażu można posłużyć się kontrastem (jednocześnie wskazując na pewne podobieństwa) w stosunku do pejzaży klasycystycznych oraz preromantycznych. W romantyzmie krajobraz zyskał nową rolę i znaczenie: miał być zarazem bardziej realistyczny i jednocześnie przekazywać treści symboliczne³⁸. Cechy pejzażu idealnego można zauważyć w metodzie malarskiej Friedricha, przykładowo w doborze poszczególnych elementów czy w znaczeniu roli światła i koloru. Zgodnie z romantyczną koncepcją malarską poszczególne elementy stanowią odzwierciedlenie nastroju artysty (na przykład inne znaczenie ma światło o wschodzie niż o zachodzie słońca, wyrażając w zależności od sytuacji pozytywne lub negatywne emocje)³⁹. W krajobrazie idealnym istotną kwestią jest także relacja człowiek – natura – odbiorca dzieła oraz to, jakie uczucia wyzwała u nich natura⁴⁰. Osiemnastowieczny idealizm przyczynił się do tego, że artyści chętniej wyrażali subiektywne uczucia, tworząc sztukę bardziej w tym sensie zindywidualizowaną⁴¹.

Romantyczne kategorie wzniosłości, malowniczości i nieskończoności

W romantyzmie doszło do podniesienia rangi krajobrazu, uznawanego dotąd za pośledni i tym samym często sprowadzanego do roli tła. Na przełomie XVIII i XIX wieku nastąpił rozwój tego gatunku, gdyż w opozycji do sztuki klasycystycznej krajobraz zaczął być postrzegany jako zjawisko postępowe. W tym czasie natura zyskała nową rolę. Nie musiała już spełniać wyłącznie wymagań *beau ideal*. Pojawiły się koncepcje piękna „malowniczego”⁴² i „wzniosłości”, a zadaniem krajobrazu stało się wyrażanie idei i uczuć⁴³. „Wzniosłość” w wieku XVIII definiowano przede wszystkim jako nieograniczoną wielkość natury, niemożliwą do przedstawienia w ograniczonym dziele. Natomiast romantykom udało się ukazać ją jako przestrzeń „zamkniętą”. Przez to uzyskano odmienny sposób postrzegania i przeżywania natury. Uważano, że najpierw należy dokładnie poznać dane zjawisko, a następnie przeżyć je i scalić się z nim⁴⁴. Koncepcja wzniosłości

³⁸ P. Krakowski, *Krajobraz idealny...*, op. cit., s. 161, 175.

³⁹ Ibidem, s. 167.

⁴⁰ Ibidem.

⁴¹ Por. idem, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 163.

⁴² Koncepcję malowniczości zapoczątkował esej U. Price’a pt. *Essay on the Picturesque* z 1794 roku. Por. W. Tatarkiewicz, *Piękno: dzieje kategorii*, [w:] idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005, s. 184. Tam także o pojęciu wzniosłości (ibidem, s. 200–203).

⁴³ J. Białostocki, *Ikonoografia romantyczna. Przegląd...*, op. cit., s. 357.

⁴⁴ P. Krakowski, *Krajobraz idealny...*, op. cit., s. 175.

Schellinga wskazywała, że wyobrażenie tego, co nieskończone, powinno zaistnieć w skończonej formie, natomiast piękno jest tam, gdzie to, co skończone, nabiera wymiaru nieskończoności⁴⁵.

Kategorią bardzo ważną dla romantyków była wspomniana wcześniej „nieskończoność”⁴⁶. Wraz z pojęciem wzniosłości stała się ona tematem rozważań myślicieli epoki. Pierwszy traktat o wzniosłości napisany został prawdopodobnie przez Pseudo-Longinusa w I wieku n.e., a najważniejszym dziełem popularyzującym ten temat były *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna* (1757) Edmunda Burke’a (1729–1797)⁴⁷. W XVIII wieku pojęcie to odnosiło się do tego, co jawiło się jako podniosłe. Pod koniec stulecia wzniosłość zaczęto utożsamiać z tym, co do tej pory nie kojarzyło się z kategoriami estetycznymi związanymi z pojmowaniem piękna jako harmonii⁴⁸. Romantyczne rozumienie wzniosłości ukształtowały między innymi prace Kanta, Schillera i Hegla⁴⁹. W Kantowskiej *Krytyce władzy sądenia* (1790) rozważane są relacje piękna i wzniosłości. Ta ostatnia dzieli się na *matematyczną* i *dynamiczną* – pierwsza wiąże się z ograniczonymi możliwościami człowieka w dostrzeganiu rozległości krajobrazu, zaś druga z przypomnieniem o indywidualizmie, który jest wyłącznym atrybutem człowieka⁵⁰. Człowiek zatem, zmierzwszy się z nieskończonością krajobrazu, w rzeczywistości spogląda w głąb siebie, będąc pośrednikiem pomiędzy Bogiem i naturą⁵¹. Również Adam Müller w nieskończoności natury upatrywał możliwość odnalezienia przez człowieka nieskończoności własnej egzystencji⁵².

Caspar David Friedrich dążył do uzyskania w swoich dziełach efektu nieskończoności, stosując technikę malarską zgodnie z zaleceniami Augusta Schlegla⁵³, w tym perspektywę powietrzną (tworzącą iluzję głębi), niskiego horyzontu czy efektów uzyskanych przy pomocy gry światła i cienia⁵⁴. Efekt ten osiągał także

⁴⁵ Ibidem, s. 167. Więcej o filozofii sztuki Schellinga zob. F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli O boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, tłum., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekł. przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983, s. 472–516.

⁴⁶ Por. M. Strzyżewski, *Wobec nieskończoności...*, op. cit.; E. Burke, op. cit.; B. Andrzejewski, op. cit.

⁴⁷ Por. U. Eco, *Wzniosłość*, [w:] idem, *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 278; E. Burke, op. cit., s. 43–96.

⁴⁸ Por. U. Eco, op. cit., s. 275–281.

⁴⁹ Więcej o estetyce Hegla zob. E. Klin, *Pojęcie romantyzmu w „Estetyce” Hegla*, Warszawa 1976.

⁵⁰ Por. U. Eco, op. cit., s. 294.

⁵¹ Por. P. Krakowski, *Krajobraz idealny...*, op. cit., s. 166; U. Eco, op. cit., s. 294–295.

⁵² Por. P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 173.

⁵³ Hasło *Schlegel August Wilhelm*, [w:] A. Dulewicz, op. cit., s. 371.

⁵⁴ Por. P. Krakowski, *Krajobraz idealny...*, op. cit., s. 169; A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982, s. 47.

dzięki redukcji poszczególnych elementów krajobrazu oraz zakłóceniu harmonii planów, z których bliższy był bardziej precyzyjny, natomiast dalszy – mniej wyraźny. Zatarcie drugiego planu służyło u Friedricha symbolicznemu konfrontowaniu człowieka z nieskończonością⁵⁵. Malarz w swoich dziełach często sytuował postaci na granicy danej przestrzeni (krawędzi stromych skał czy brzegu morza), w sytuacji, gdy nie jest już możliwa dalsza wędrówka, co powoduje „doznanie krańca”⁵⁶. Pojawienie się motywu krańca wynika z jednej strony z chęci aktywnej obserwacji zjawisk, związanej z rozwojem nauk przyrodniczych, z drugiej zaś strony wiąże się z nowym spojrzeniem na naturę, skrywającą symbole i alegorie problemów egzystencjalnych człowieka i jego historii⁵⁷. W obrazach Friedricha uzyskujących efekt nieskończoności, będących jednocześnie dziełami „zamkniętymi”, dostrzega się obecność wymiaru transcendentnego⁵⁸.

Konotacje religijne – mistyka bytu i natury

Malarstwo krajobrazowe drugiej połowy XVIII i początku XIX wieku zyskało nowe znaczenie w wymiarze religijno-duchowym. W tym miejscu należałoby więc wspomnieć o mistyce bytu i natury, do której nawiązywali romantycy⁵⁹. Mistyka bytu zakłada przeciwieństwo Boga i natury, co wiąże się z przekonaniem, że istnieje tylko Bóg, a świat to złudzenie, zaś mistyka natury podkreśla jedność stworzenia, przejawiającą się w mnogości bytów – pierwiastek boski ujawnia się w iluzorycznej wielości tego świata, a Absolut dominuje nad duchem i naturą. Boska jedność zostaje rozproszona na elementy, by potem znów scalić się, zatem Bóg objawia się w wielości natury.

Charakterystyczne dla romantycznej estetyki było religijne podejście do krajobrazu, inspirowane refleksjami między innymi Ludwiga Tiecka, braci Schleglów, Jeana Paula, Wilhelma Heinricha Wackenrodera, a także Philippa Ottona Rungego, którzy twierdzili, że Bóg przejawia się w naturze⁶⁰. „Przyroda miała się w pewnym sensie stać Chrystusem zachodniego świata, gdyż Bóg objawił się w niej podobnie jak w religii”⁶¹. Malarz stał się swego rodzaju pośrednikiem pomiędzy człowiekiem a Bogiem, którego odkrywano w przyrodzie. Przeżywanie natury stało się tożsame z przeżyciem Boga. Co istotne, temat ulegał zeświecczeniu, zaś sposób

⁵⁵ Por. G. Dufour-Kowalska, op. cit., s. 111–113.

⁵⁶ Por. P. H. Feist, *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, [w:] *Ikografia romantyczna*, Materiały Symposium Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977, s. 110–111.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Por. P. Krakowski, *Krajobraz w poglądach...*, op. cit., s. 166–167.

⁵⁹ Por. ibidem, s. 166.

⁶⁰ Ibidem, s. 167–168.

⁶¹ Ibidem, s. 172.

przedstawienia zyskał religijne konotacje. Obecność wymiaru transcendentalnego w naturze Friedrich ukazywał poprzez kreowanie elementów, nadając im aurę tajemniczości i niezwykłości, posługując się kolorystyką, grą promieni świetlnych, mgłą rozmazującą kontury. Wcześniejsi malarze także odnajdywali Boga w kształtach natury, lecz Friedrichowskim *novum* było to, że sama natura zyskała rangę *sacrum* i to ona najlepiej wyrażała ideę religijną⁶². Wywołało to wiele kontrowersji wśród jemu współczesnych. Jak już wspomniano, przedmiotem pierwszej i najgłośniejszej krytyki stał się *Ołtarz deczyński*. W tym przypadku zarzucano malarzowi, że jego malarstwo pejzażowe wpełza na ołtarze, co interpretowano jako symptom romantycznej choroby⁶³.

Aby zrozumieć znaczenie dzieł Friedricha w kontekście religijnym, należy zwrócić uwagę na charakterystyczne romantyczne modyfikacje w podejściu do religii. W tym czasie sztuka i estetyka stanowiły bowiem swoisty substytut uczuć religijnych, co znalazło odzwierciedlenie w pismach filozofów epoki. Przykładowo, Novalis w *Kwietnym pyle* (1798) pisał: „Sądy, teatry, dwór, Kościół, rząd, zgromadzenia publiczne, akademia, kolegia itd. są poniekąd specjalnymi, wewnętrznymi organami mistycznego indywiduum państwa”⁶⁴. Również Wackenroder w *Serdecznych wyznaniach miłującego sztukę zakonnika* (1797) opisywał rolę muzeów i wystaw sztuki, zwracając uwagę, że:

[...] powinny to być świątynie, gdzie krzepiącej samotności człowiek podziwiałby w cichej, milczącej pokorze wybitnych artystów, te najdoskonalsze spośród ziemskich istot, i zatopiony w długiej, nieprzerwanej kontemplacji ich dzieł, ogrzewałby się w blasku zachwycających myśli i uczuć⁶⁵.

Religijną symboliczność obrazów Friedricha potęguje często obecność krzyża i kościoła wyobrażanych na tle określonych zjawisk natury. Przykładowo, gra promieni świetlnych wzmagą odczucie boskiego pierwiastka, a zimowa poświata jest jednym z elementów bogatego repertuaru symboliki śmierci (w ramach tematyki eschatologicznej), jak w *Kobiecie na tle zachodzącego słońca* (1818)⁶⁶.

⁶² Por. A. Kowalczykowa, *Pejzaż romantyczny*, op. cit., s. 45–50.

⁶³ J. Białostocki, *Romantyczna symbolika w sztuce...*, op. cit., s. 369–370.

⁶⁴ A. Kowalczykowa, *Manifesty...*, op. cit., s. 204.

⁶⁵ W. H. Wackenroder, *Serdeczne wyznania miłującego sztukę zakonnika*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, tłum. A. Palińska, red. J. Białostocki, wybór, przedm. i koment. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989, s. 214.

⁶⁶ Olej na płótnie, Museum Folkwang, Essen.

Relacje człowiek – natura

Zmiany w romantycznej koncepcji świata (następujące nie tylko w sferze duchowości) można zaobserwować w sposobie przedstawiania postaci na obrazach Friedricha, zwłaszcza w odniesieniu do relacji człowieka i natury. W *Wędrowcu nad morzem mgieł* (1818)⁶⁷ postać została namalowana z innej perspektywy i w znacznie większej skali niż w przypadku *Mnicha...* Przy tym przyjmuje ona bardziej zdecydowaną postawę. Nie jest to już drobna figura ludzka, korząca się przed roztaczającym się przed nią widokiem, lecz człowiek ukazany w samym centrum, odważnie stojący na szczycie skały, ponad wszystkim, co znajduje się w pobliżu. Tutaj to natura zaczyna ulegać człowiekowi, wyobrażonemu jako jednostka nieprzeciętna.

Ruiny romantyczne

Tematem romantycznych pejzaży są nie tylko dzieła natury czy relacje człowieka z nimi, ale także artefakty. Nieodłącznym komponentem owych pejzaży są realizujące idee wzniosłości i malowniczości ruiny (zwłaszcza gotyckie, średniowieczne) – proveniencji tego motywu należy szukać w Anglii, gdzie zaczęto się interesować tym, co jawiło się jako mroczne i przejmujące grozą⁶⁸. Dzieła ludzkie (kompletne lub w stanie zrujnowanym) w malarstwie Friedricha odnoszą się do wspaniałej przeszłości, do czasów rozkwitu politycznego bądź religijnego, będąc jednocześnie przykładem dla pokoleń żyjących w okresie zdegradowanych wartości⁶⁹. Ruina pełni funkcję portalu oddzielającego dwa światy o odmiennym statusie ontologicznym. Przekroczenie jej bramy oznacza przejście ze świata rzeczywistego do pozamaterialnego⁷⁰. Umieszczenie ruin w otoczeniu dzikiej przyrody przypomina o starciu natury z kulturą – charakterystycznej dychotomii, która w romantyzmie tworzy swoistą symbiozę. Natura jednak, asymilując dzieła ludzkie, zyskuje przewagę nad tym, co zostało stworzone przez człowieka.

⁶⁷ Olej na płótnie, Kunsthalle, Hamburg.

⁶⁸ Por. P. Krakowski, *Ruiny i groby w sztuce romantyzmu i preromantyzmu*, „Folia Historiae Artium” 1978, t. XIV, s. 110–111.

⁶⁹ Por. G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 11; P. Krakowski, *Ruiny i groby w sztuce romantyzmu i preromantyzmu*, „Folia Historiae Artium” 1978, t. XIV, s. 110–111.

⁷⁰ Por. W. Bałus, *Czy idee można zobaczyć? Uwagi o sporze pomiędzy „widzialnym” a „rzeczywistym” w dziejach myśli o sztuce*, „Znak” 1990, nr 6 (421), s. 64–71; idem, *Osiągalne – nieosiągalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999, s. 115.

Podróż do katedry, zrujnowanego portalu, krzyża czy grobowca to droga do mistycznych tajemnic i zagadek historii. Przy czym dotarcie do ruiny, krzyża czy grobowca jest fizycznie możliwe, podczas gdy wędrówka do katedry, miejsca symbolicznego, znajdującego się w innym wymiarze, jest możliwa tylko poprzez przeniesienie się do niej w sposób niematerialny.

Motywy patriotyczne

Friedrichowi bliska była także tematyka patriotyczna, najczęściej przedstawiona nie wprost, obecna symbolicznie w obrazach natury⁷¹. Malarz żył w czasach, kiedy Niemcy znajdowały się pod okupacją francuską, stąd w jego dziełach pojawiają się motywy nawiązujące do tematyki narodowowyzwoleńczej. Szukając proveniencji tego sposobu przedstawienia przez Friedricha narodowych wątków, należy wspomnieć, jak historia ukształtowała ów sposób obrazowania. Jak wiadomo, idee epoki oświecenia oraz Wielka Rewolucji Francuska doprowadziły do zburzenia dotychczasowej hierarchii społecznej, co spowodowało, że człowiek w większym niż dotychczas stopniu zyskał świadomość znaczenia swej indywidualności, a wynikiem tego były nowe napięcia pomiędzy jednostką a jej otoczeniem: naturą, społeczeństwem, losem, historią i tradycją⁷². W niemieckiej sztuce patriotycznej XIX wieku widoczna jest wiara w realizację narodowych idei oraz osiągnięcie zwycięstwa⁷³. Tematykę antynapoleońską podejmowano wówczas wprost lub za pomocą języka alegoryczno-symbolicznego, odnosząc się do natury oraz łączności z historią⁷⁴. U Friedricha elementy wskazujące na obecność historii wkomponowane są w wizerunek natury.

Na niektórych obrazach artysty za symbolami kryją się dowody jego antynapoleońskiej orientacji⁷⁵. Pojawiający się na płótnach Friedricha francuscy żołnierze nie tylko ilustrują uniwersalny ideał wojownika, ale też mogą odnosić się do upadku Napoleona⁷⁶. Dzieła przedstawiające tak zwane grobowce Hunów, jak *Grobowiec Huttena* (1823–1824)⁷⁷ czy *Groby starożytnych bohaterów*

⁷¹ O motywach patriotycznych u Caspara Davida Friedricha zob. m.in.: I. Danielewicz, *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i 1 poł. XIX w.*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981; T. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800–1848*, Poznań 1991.

⁷² Por. J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd...*, op. cit., s. 358–359.

⁷³ K. Estreicher, *Sztuka dziewiętnastego wieku*, [w:] *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1987, s. 496, 482.

⁷⁴ I. Danielewicz, op. cit., s. 38.

⁷⁵ Por. T. Żuchowski, *Patriotyczne mity i toposy...*, op. cit., s. 40.

⁷⁶ Ibidem, s. 40–41.

⁷⁷ Olej na płótnie, Klassik Stiftung, Weimar.

(1812)⁷⁸, miały zarówno przypominać o przemijaniu i pokonaniu pogaństwa, jak i wzbudzać skojarzenia patriotyczne⁷⁹. Nośnikami symboli patriotycznych były nie tylko grobowce i pomniki bohaterów narodowych – była nim także natura. Za przykład może posłużyć jedna z interpretacji obrazu *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc* (1819)⁸⁰, wedle której niezniszczalność wyobrazonych skał może odnosić się do trwałości ideałów wolnościowych: noc zostanie rozjaśniona światłem poranka, ciemną teraźniejszość zastąpi świetlana przyszłość⁸¹. Relacje człowieka i natury przybierają także charakter konfliktu pomiędzy wojownikami (symbolizującymi świat historii) a przyrodą, która odmawia im odkrycia swych tajemnic, jak w *Grobach starożytnych bohaterów* i *Dolinie skalnej* (1813)⁸², ponieważ postaci zależne od praw historii nie mogą poznać praw natury⁸³.

Podsumowanie

W malarstwie Friedricha nośnikiem symbolicznych komunikatów są elementy będące zarówno dziełami natury, jak i człowieka. Same postaci (ich gesty i zachowania) uzupełniają alegoryczny sens tego, co stanowi w dziele główny nośnik treści ideowych. Bohaterowie obrazów Friedricha na ogół pojawiają się samotnie lub też wraz z innymi kontemplują naturę, jednak zachowując między sobą dystans. Poszukują oni samotności i miejsc odludnych, by móc odkrywać tajemnice natury. Są „symbolem spojrzenia”, znajdują się w sytuacji „bycia wobec” przedmiotu kontemplacji, będąc jednocześnie punktem zaczepienia, wciągającym widza w obraz⁸⁴. Malarz przedstawia zjawiska przyrody w porach przesilenia dziennego bądź nocnego, grę promieni słonecznych lub blask księżyca. Postaci zawsze namalowane są tak, że odbiorca nie widzi ich twarzy – skierowane są ku obiektowi kontemplacji, którym może być (zgodnie z romantycznymi kategoriami) nieskończony i wzniosły krajobraz lub konkretny przedmiot. Zabieg odwrócenia figur ludzkich sprawia, że tracą one swój indywidualizm i stają się postaciami uniwersalnymi. Człowiek, by dotrzeć do tajemnic natury, musi podjąć wysiłek fizyczny oraz duchowy, musi być gotowy na odkrywanie boskich prawd. W miejscu, gdzie kończy się fizyczna wędrówka, należy podjąć umysłową podróż ku nieskończoności, która w rzeczywistości jest podróżą w głąb siebie,

⁷⁸ Olej na płótnie, Kunsthalle, Hamburg.

⁷⁹ Por. J. Białostocki, *Motywy śmierci jako formy symboliczne w sztuce XVIII i XIX wieku*, [w:] idem, *Symbole i obrazy...*, op. cit., s. 441.

⁸⁰ Olej na płótnie, Galerie Neue Meister, Drezno.

⁸¹ Por. A. Kowalczykova, *Pejzaż romantyczny*, op. cit., s. 58–59; T. Żuchowski, *Patriotyczne mity i topoty...*, op. cit., s. 45.

⁸² Olej na płótnie, Kunsthalle, Brema.

⁸³ T. Żuchowski, *Patriotyczne mity i topoty...*, op. cit., s. 41–44.

⁸⁴ G. Dufour-Kowalska, op. cit., s. 52–53, passim.

a obserwowany pejzaż – zgodnie z założeniami filozoficznymi epoki – jest w istocie wewnętrznym pejzażem duszy. Zaś przeżycie natury jest równoznaczne z przeżyciem Boga, który znajduje się w niej i stanowi z nią jedność ujawniającą się w koegzystencji elementów.

Podsumowując, koncepcje filozoficzne epoki, zwłaszcza te dotyczące interpretacji znaczenia oraz statusu natury, a także relacji człowieka z nią, znajdują odzwierciedlenie w malarstwie Caspara Davida Friedricha. W jego dziełach dochodzi do kontaminacji religijności, przejawiającej się zarówno w dziełach człowieka (krzyż, katedra), jak i w zjawiskach natury (boskie światło, monumentalne góry). Friedrich na romantyczną modłę zręcznie połączył realizm świata natury i naturę świata transcendentalnego, dając wgląd w sieć pogłębionych religijnych znaczeń zgodnie z romantyczną odnową duchowości.

PAINTING BY CASPAR DAVID FRIEDRICH – A MODEL EXAMPLE OF ROMANTICISM

ABSTRACT

The article presents the concept of romantic landscapes on the example of the work of Caspar David Friedrich regarded as a model of the nineteenth century landscape. I recall the most influential thinkers whose philosophical and aesthetic concepts affect the crystallization of this type of landscape. I discuss a distinctive repertoire of leitmotives, their provenance and symbolic significance. Including the issues inherent in the new romantic knowledge and understanding of religion, which manifest themselves in relationships between man-nature, which gained the divine sense. The landscape through pantheistic concept had spiritual meaning, was composed in a subjective way, because he had to express the feelings of the artist. In the romantic landscapes are visible infinity and sublimity categories. All this is also accompanied by historical and patriotic themes.

KEYWORDS

romantic landscape, Caspar David Friedrich, romanticism, religiosity, pantheism, sublimity

BIBLIOGRAFIA

1. Andrzejewski B., *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa–Poznań 1989
2. Bałus W., *Czy idee można zobaczyć? Uwagi o sporze pomiędzy „widzialnym” a „rzeczywistym” w dziejach myśli o sztuce*, „Znak” 1990, nr 6 (421).
3. Bałus W., *Osiągalne – nieosiągalne. O topografii symbolicznej obrazów z motywem krzyża w twórczości Caspara Davida Friedricha*, [w:] *Miejsce rzeczywiste – miejsce wyobrażone. Studia nad kategorią miejsca w przestrzeni kultury*, red. M. Kitowska-Łysiak, E. Wolicka, Lublin 1999.

4. Białostocki J., *Od heroicznych grobowców do pogrzebu chłopca*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
5. Białostocki J., *Sto dwadzieścia troje dzieci ojca Wergiliusza. O mistrzach, uczniach i szkołach*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, cz. 1: *Teoria*, Warszawa 1987.
6. Białostocki J., *Symbole i obrazy w świecie sztuki*, Warszawa 1982.
7. Börsch-Supan H., *Caspar David Friedrich*, Munich–Berlin 2005.
8. Börsch-Supan H., *Caspar David Friedrich's Landscapes with Self-Portraits*, "The Burlington Magazine" 1972, Vol. 114, No. 834.
9. Bragg M., *Malarze romantycy. Caspar David Friedrich 1774–1840*, [w:] *Wielcy artyści. Znane i nieznanne fakty z życia i twórczości wielkich mistrzów malarstwa*, tłum. A. Zahaczewska-Dobrowolska, M. Fedyszak, Bielsko-Biała 1996.
10. Burke E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wzniosłości i piękna*, tłum. P. Graff, Warszawa 1968.
11. Carus C. G., *Dziewięć listów o malarstwie pejzażowym*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, tłum. A. Palińska, red. J. Białostocki, wybór, przedm. i koment. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989.
12. Cieśla-Korytowska M., *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.
13. Ciseri I., *Romantyzm 1780–1860. Narodziny nowej wrażliwości*, tłum. K. Dyjas, Warszawa 2010.
14. Clark K., *Landscape into art*, Edinburgh 1949.
15. Claudon F. et al., *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka*, tłum. H. Kęszycka, Warszawa 1992.
16. Copleston F., *Historia filozofii. Od Fichtego do Nietzschego*, t. VII, tłum. J. Łoziński, Warszawa 1995.
17. Danielewicz I., *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i 1 poł. XIX w.*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu*, red. J. Białostocki, Warszawa 1981.
18. Dufour-Kowalska G., *Caspar David Friedrich. U źródeł wyobrażeń romantycznych*, tłum. M. Roztworowska, Kraków 2005.
19. Dulewicz A., *Encyklopedia sztuki niemieckiej*, Warszawa 1993.
20. Eco U., *Historia piękna*, tłum. A. Kuciak, Poznań 2005.
21. Estreicher K., *Sztuka dziewiętnastego wieku*, [w:] *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1987.
22. Feist P. H., *Człowiek wobec natury. O pewnym motywie sztuki romantycznej*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, Materiały Sympozjum Komitetu Nauk o Sztuce Polskiej Akademii Nauk, Nieborów, 26–28 czerwca 1975, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
23. Fischer O., *Caspar David Friedrich. Die romantische Landschaft*, Stuttgart 1922.
24. Geismeyer W., *Caspar David Friedrich*, Leipzig 1973.
25. Grütter T., *Melancholie und Abgrund. Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich. Ein Beitrag zum Symboldenken der Frühromantik*, Berlin 1986.
26. Hanusek J., *Metafizyka kusi, metafizyka zwodzi*, „Znak” 1993, nr 7 (458).
27. Hofmann W., *Das irdische Paradies. Kunst im neunzehnten Jahrhundert*, Munich 1960.
28. Janion M., *Estetyka średniowiecznej północy*, [w:] eadem, *Czas formy otwartej*, Warszawa 1984.
29. Janion M., *Od świata skończonego do nieskończonego wszechświata*, [w:] eadem, *Kuźnia natury*, Gdańsk 1994.

30. Klin E., *Pojęcie romantyzmu w „Estetyce” Hegla*, Warszawa 1976.
31. Kolbuszewska E., *Romantyczne przeżywanie przyrody: znaczenia, wartości, style zachowań*, Wrocław 2007.
32. Kowalczykowska A., *Manifesty romantyzmu 1790–1830*, Warszawa 1975.
33. Kowalczykowska A., *Pejzaż romantyczny*, Kraków 1982.
34. Krakowski P., *Krajobraz idealny w malarstwie wieku XVIII i XIX*, „Folia Historiae Artium” 1976, t. XII.
35. Krakowski P., *Krajobraz w poglądach estetycznych romantyków niemieckich*, „Folia Historiae Artium” 1974, t. X.
36. Krakowski P., *Ruiny i groby w sztuce romantyzmu i preromantyzmu*, „Folia Historiae Artium” 1978, t. XIV.
37. Królikiewicz G., *Ruiny romantyczne inaczej: ironia, żart, karykatura*, „Ruch Literacki” 2001, z. 1.
38. Królikiewicz G., *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993.
39. *Lexikon der Kunst: Malerei, Architektur, Bildhauerkunst*, Hrsg. P. Wiench, Bd. 1–12, Wien 1987.
40. Morawski S., *Teoria estetyczna E. Burke’a*, [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1961.
41. *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. J. J. Norwich, tłum. L. Engelking i in., Łódź 1994.
42. Schelling F. W. J., *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody. Bruno, czyli O boskiej i naturalnej zasadzie rzeczy rozmowa*, tłum., wstępem i przypisami opatrzyła K. Krzemieniowa, przekł. przejrzał Z. Kuderowicz, Warszawa 1983.
43. Strzyżewski M., *Wobec nieskończoności. Romantyczna ikonografia*, [w:] *Romantyczna nieskończoność. Studium identyfikacji pojęcia*, wstęp i oprac. A. Markuszewska, Toruń 2010.
44. Tatarkiewicz W., *Piękno: dzieje kategorii*, [w:] idem, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 2005.
45. Wackenroder W. H., *Serdeczne wyznania miłującego sztukę zakonnika*, [w:] *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, tłum. A. Palińska, red. J. Białostocki, wybór, przedm. i koment. E. Grabska, M. Poprzęcka, Warszawa 1989.
46. Woźniakowski J., *Kilka uwag o symbolu i alegorii*, [w:] *Ikonografia romantyczna*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1977.
47. Żuchowski T., *Jakby odcięto powieki. Mnich nad morzem Caspara David Friedricha*, [w:] *Wielkie dzieła – wielkie interpretacje*, Materiały LV ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 17–18 listopada 2006, Warszawa 2007.
48. Żuchowski T., *Między naturą a historią. Malarstwo Caspara Davida Friedricha*, Szczecin 1993.
49. Żuchowski T., *Patriotyczne mity i toposy. Malarstwo niemieckie lat 1800–1848*, Poznań 1991.