Laki Zoltán

AZ ÉG TÁG TEREIN ÁT

Gondolatok Caspar David Friedrich festészetéről

„Így nem az ember szolgál az embernek mint feltétlen példa, hanem az Isteni, Végtelen a célja."
Caspar David Friedrich

Meg lehet-e festeni Istent? Lehet-e úgy látni, és a látványt úgy ábrázolni, hogy ezen keresztül az isteni érzékelése felébredjék? Erre a kérdésre az európai festészet, a 16. századtól kezdve, egyre kevésbé tudott és akart pozitív választ adni. Ahogy a középkor letűntével az emberen túli feltétlen valóságába vetett hit megrendült, és e valóság mindent átható jelenléte kezdett elhalványulni az emberi tudatban, a művészet és az élet perspektívái is fokozatosan megváltoztak. A transzcendens érzék, mely egykoron az embert a lét és a létfeletti misztériumára fogékonnyá tette, és saját lényegét bensőséges és eleven módon tárta fel előtte, elveszett. Az értelem egyre inkább a racionális és absztrakt okfejtések élettelen világába süllyedt, az érzés individuális érzelemmé, a cselekvőerő a világi életre vonatkozó erkölcsi normák mechanikus követésévé fokozódott le. Minden „emberi, túlságosan is emberi" lett, és az élet e profanizációja – minden látszat ellenére – azt a művészetet sújtotta leginkább, amely isteni forrásból táplálkozott, és a teremtés isteni folyamatában részesülni akart. Az utak a 18. századra már teljesen lezáródni látszottak: a reneszánsszal és a felvilágosodással egyre nagyobb létjogosultságot nyert egy olyan festészet, amely – nem annyira témájában, mint inkább szellemiségében – megtagadta az isteni orientációt, azáltal, hogy a természetet, az életet és a világot immár nem Istenből eredő és hozzá vezető szimbólumként, hanem pusztán földi valóságként látta és jelenítette meg. A harmóniára, a szépségre, elmúlt korok fennkölt bölcsességére hivatkozott, de ez a szépség és bölcsesség minden magasabbról való lemondást, a magára maradt ember üres okosságát és múlékony idilljét jelentette csupán.[1] Az elúttalanodás ugyanakkor nemcsak a világi, hanem a vallásos festészetet is érintette: ez utóbbi hiába ragaszkodott görcsösen az évszázadok óta bevált szabályokhoz és témákhoz, hiába idézte fel újra és újra, már-már kétségbeesetten ugyanazokat a képeket – mint aki meg akar őrizni egy távolodó és szertefoszló emléket –, mintha a bibliai jelenetekből, a prófétákból és angyalokból, a Krisztus-arcokból és Madonnákból eltűnt volna valami – valami, ami korábban szentségük forrása volt. És bár e vallásos festészet tanítani akart, és megindítani, tanítása nagyrészt a racionális szimbólumértelmezésre, ösztönzése a jámbor élet moráljának sulykolására korlátozódott.

E szellemtörténeti előzmények fényében különösen figyelemre méltó lehet számunkra

Caspar David Friedrich (1774–1840) életműve. Ez a rejtélyes tájképfestő, akit ma a német romantika – és egyúttal a német tájképfestészet – egyik legnagyobb alakjaként tartanak számon, alkotásain keresztül a vallásosság – mint az isteni megismerésére és átélésére irányuló eleven törekvés – egészen sajátos arculatát jelenítette meg. Egy olyan arculatot, amely annak ellenére, hogy a vallási élet legbensőbb lényegéhez tartozik, az európai keresztény hagyományban és művészetben az idők során egyre inkább háttérbe szorult, de amely ugyanakkor kulcsszerepet játszhatott volna abban az (igazán soha meg nem valósult) szellemi megújulásban, amit a német romantika legjobb aspektusaiban képviselni volt hivatott.

✣

Friedrichet művészetében és személyes életében is rendkívül intenzív (felekezeti szempontból evangélikus-pietista) vallásosság jellemezte. Vallási orientációjában meghatározó szerepet játszott a „jó és igaz" követése,[2] valamint egy olyan felfogás, amely a földi élet mulandóságának és hiábavalóságának belátásán keresztül az életen túlira, a megváltás krisztusi kegyelmére koncentrál. A vallásos érzület az ő esetében erőteljesen befelé forduló alkattal,[3] illetve az elmélyedésre, a természet elmélyült szemlélésére való igénnyel és képességgel társult.[4] A természet szemléletén keresztül túllépni az embervolt kicsinyes korlátozottságán, és felemelkedni Istenhez, akiről e néma misztérium mindennél ékesebben beszél: ez az attitűd döntő jelentőségű volt Friedrich – és általában a romantika – számára.[5]

Művészeti felfogását ugyanezek a tényezők – a vallásosság és az elmélyült szemléletre való igény – határozták meg. Úgy vélte, a műalkotásnak „a szellem felemelését" *(Erhebung des Geistes)*, a „vallási érzület felkeltését" *(religiöser Aufschwung)* kell szolgálnia, másként fogalmazva, az istenit kell megjelenítenie.[6] Ez azonban nem az ábrázolt téma, hanem inkább a világhoz való alapvető viszonyulás függvénye, hiszen, ahogy Friedrich fogalmaz,

> „A nemes ember (festő) mindenben az Istent ismeri fel, a közönséges ember (és festő) csak a formát látja, a szellemet nem."[7]

Emellett meggyőződése volt, hogy egy műalkotás, egy kép nem lehet a külső látvány puszta utánzata vagy reprodukciója, hanem éppen ellenkezőleg, egy benső látásból kell fakadnia – egy olyan látásból, amiben „az ősképek elszakadnak a testi szemtől" *(die Urbilder dem leiblichen Auge entrückt sind)* és így – a festő vagy a szemlélő számára – lehetővé válik a természet



Elba-parti árterület (73,5x103 cm, olaj, lenvászon, 1832 körül)

„szabad szellemi leképezése" *(die freie geistige Nachbildung der Natur)*, a „voltaképpeni teremtés" *(das eigentliche Schaffen)*.[8] Vagyis:

> „A festőnek nemcsak azt kell festenie, amit maga előtt lát, hanem azt is, amit magában lát. Ha azonban semmit sem lát magában, akkor hagyja abba annak festését is, amit maga előtt lát. Különben képei a spanyolfalakhoz lesznek hasonlatossá, amelyek mögött csak betegekre vagy éppen halottakra számít az ember."[9]

✣

Friedrich festészetét – amint azt a fentebb vázolt személyes vonások és művészeti elvek alapján már sejteni lehet – egy meglehetősen szokatlan és látszólag paradox törekvés jellemezte: az isteni valóságot akarta kifejezni, de nem vallási szimbólumok és bibliai jelenetek, hanem természeti tájak ábrázolása révén.[10] Felmerülhet a kérdés, melyre tanulmányunk elején más formában már utaltunk: hogyan lehetséges ez, egyáltalán lehetséges-e? Hogyan lehet az istenit, mely a legkevésbé érzékelhető, mely az összes érzéki tapasztalaton, földi és világi realitáson túli, éppen abban megjeleníteni, ami a leginkább érzéki és anyaghoz kötött valóságnak tűnik? Mindezt ráadásul a szemlélet, a szemlélés bensőségességén, vagyis egy olyan megközelítésen keresztül, amely közönségesen nem az istenit, hanem az emberit erősíti meg és helyezi előtérbe, azáltal, hogy a világot az Istentől különböző és tőle eltávolodott ember esendő nézőpontjából láttatja. Kortársainak jelentős része azon a véleményen volt, hogy mindez egyáltalán nem lehetséges, a cél és a téma, a megfestett tartalom és a mondanivaló feloldhatatlan ellentétben áll egymással, így Friedrich festészete ténylegesen paradox: érthetetlen, hogy pontosan mit is akar kifejezni, mit kellene látnunk ezekben a furcsa tájakban, amelyek mind a vallási, mind a tájképfestészet ábrázolási szabályait megszegik, és amelyek láthatóan túl akarnak mutatni önmagukon, de nem tudni, hova.[11]

A fenti kérdésre azonban más választ is lehet adni, hiszen egyrészt maga a természet is Istenben gyökerező és az Ő létét megtestesítő valóság, másrészt pedig a bensőségesség sem korlátozódik pusztán egy emberi személy érzelmi-hangulati állapotaira, hanem egy ennél mélyebb és centrálisabb valóság felé mutathat és vezethet. Sőt, éppen az immanencia az, amelyen keresztül a látszólag külsőleges és élettelen természeti környezet valami többnek és magasabbnak a kifejeződésévé válhat. Ez azonban magának a látásnak, a látás *mód*jának az átalakítását feltételezi.

Mit jelent ez az átalakítás? Más szóval: milyen módon válhatott Friedrich művészetében a természet bensőséges szemlélete az isteni valóság megjelenítésének eszközévé? Az erre adott válaszunkat – a később mondottakat előrevetítve – a következőképp foglalhatnánk össze: a tér és a fény ábrázolásmódjának radikális átalakításán, illetve a látás folyamatára és alanyára való reflexiót elősegítő motívumok alkalmazásán keresztül Friedrich arra törekedett, hogy a teret és a térben megjelenő dolgokat ne külső, fizikai helyként, hanem a szemlélő tudat benső tereként, benső, áttetsző világosságaként „ábrázolja", ezen keresztül és ezen túl pedig láthatóvá tegye magát a fényt, mint a tudat immanens fényét, amely a tárgyak forrása és éltető közege, de amely a tárgyakon túllépve és a tárgyiasultságot feloldva a végtelenre nyílik. Ebben a végtelenben, ebben a végtelen tudati fényben tárul fel az isteni valóság. Röviden tehát: Friedrich Istent mint *immanens transzcendenciát*, mint a tudat tárgy nélküli, végtelenbe nyíló fényét akarta megjeleníteni.

Mindez talán első pillantásra túlzásnak tűnhet, tekintve hogy egy egyszerű tájképfestőről van szó. Az alábbiakban ezért néhány példával szeretnénk

illusztrálni, hogy ez az értelmezés minden látszat ellenére nem teljesen érvénytelen, mégpedig azért nem, mert Friedrich tudatosan és szándékosan olyan festői megoldásokat alkalmazott egész munkássága során, amelyek ebbe az irányba mutatnak, és másként nem igazán értelmezhetőek.

✣

Az első ilyen festői megoldás a tér „befelé fordított", gömbszerű ábrázolása. Ezt Friedrich a perspektivikus megjelenítésmód sajátos alkalmazásával érte el. A perspektíva szabályainak figyelembevétele a reneszánsszal vált uralkodóvá az európai festészetben. Ez volt az az eszköz, amellyel a festő térbeli mélységet adott a képnek, pontosabban fogalmazva a külső, fizikai térbeliséghez kötötte azt, amit ábrázolt – abba a térbe helyezte, amit a dolgok kiterjedése, tömegszerűsége és távolsága határoz meg.[12] A perspektivikus ábrázolásmódban a közelebbi dolgok nagyobbak, a távolabbi dolgok kisebbek, a mélységi vonalak egy vagy több enyészpontban futnak össze valahol a kép hátterében, fokozatosan átvezetve a szemlélőt az előtérből a távolabbi dolgok felé. A tér ily módon mint a dolgok külső valahol-léte, szemlélőtől való távolsága és fokozatos távolodása jelenik meg: „kifelé" tart és egy külső messzeségbe enyészik.

Friedrich ezt az „irányt" képeinek egy jelentős részén megfordítja: a térbeli vonalak nem kifelé enyésznek, hanem befelé koncentrálódnak, olyan érzetet keltve, mintha a tér gömbszerűen a látás alanyi pólusa vagy a képet bevilágító fény forrása köré záródna. Ezáltal a kép mélysége nem a külső távolságnak, hanem a szemlélet benső tágasságának és elmélyültségének a kifejeződésévé válik. Egyfajta „zárt tér" jön létre, amelyben a látás nem szóródik szét, hanem összeszedett marad, anélkül, hogy bármely konkrét tárgyon rögzülne.[13] Ezt legszebben talán az *Elba-parti árterület*[14] című festményen jeleníti meg Friedrich, de hasonlóra törekszik számos más képén is a térelemek strukturálásán keresztül.[15]

A gömbszerű térrel kapcsolatban Friedrich kortársa, Lorenz Oken a következőket írja *A természetfilozófia tankönyve* című, 1809-ben megjelent művében:

> „A tér egy idea, akárcsak az idő, Isten egyik formája, akárcsak az idő (…). Minden időbeli dolog egyszersmind térbeli is, és térben behatárolt. Egy dolog, ami határtalan, és az egész térbe kiterjed, badarság. Csak Isten az, aki az egész térre kiterjed, Ő maga a tér (…).
>
> A tér és az idő kezdete a pont, a térbeli semmi, a tér nullapontja. A kivetülésen keresztül az Abszolútum kilép önmagából, mégpedig – mivel e kivetülés végtelen – minden irányban és azonos távolságban. Egy ily módon kiterjesztett pont a gömb. A gömb semmi egyedit és újat nem jelent Isten gondolatában, hanem pusztán a meghosszabbított pont, ahogy a pont egy intenzifikált gömb (…).
>
> A tér gömbszerű, mintegy végtelen gömb. Ha Isten valóra akar válni, a gömb formájában kell megmutatkoznia (…).
>
> A vonal lényege nem abban áll, hogy mindkét vége ugyanabban az értelemben a végtelenbe fut. Hanem hogy sugárszerű, ami azt jelenti, hogy egyik vége a középpont felé fordult és centrálissá, összetartóvá, abszolúttá lett, másik vége a periféria felé fordult és széttartóvá, végessé, sokasággá lett. (…)
>
> A világban nem létezik matematikailag egyenes vonal, minden valóságos vonal poláris: egyik végével Istenben gyökerezik, másik végével a végességben."[16]

A gömbszerű tér tehát egy középpont kiterjesztése, és gömbszerűsége éppen e centralitásra utal vissza: a térvonalaknak arra a „végére", amellyel

„Istenben gyökereznek", és amellyel – tehetnénk hozzá – Istenben egyesülnek. Ez a középpont ugyanakkor – az érzéki tapasztalás rendjében – a szubjektumnak mint a látás alanyi pólusának felel meg. Ilyen értelemben igaz, hogy ez a fajta térábrázolás „végletesen szubjektívvé"[17] teszi a képet – amennyiben a tér tudati bensőségességét és ezen keresztül a szemlélő alanyi jelenlétét érzékelteti. És mégis, e szférikus tájban nincs semmi személyesség, semmi érzelgősség, éppen ellenkezőleg, mintha egy tisztább és személytelenebb nézőpont jelenne meg, egy olyan szubjektivitás, amely tágabb, egyetemesebb perspektívában szemléli a világot, és ezáltal egységben látja azt.

A második festői megoldás, amely ebben az irányban továbbvezet bennünket, a „háttal álló alak" *(Rückenfigur)*. Friedrich képeinek előterében nagyon gyakran megjelenik egy (vagy több) emberi alak, aki városi ruhában, a nézőnek háttal áll, és a tájat figyeli. Nincs „benne" a tájban,[18] nem vesz részt abban, ami a képen történik (már ha lehet ilyesmiről beszélni Friedrich kompozíciói esetében), általában nem csinál semmit. Ez a motívum eléggé szokatlan, különösen ha figyelembe vesszük, hogy a képeken nyilvánvalóan a természeti táj van „főszerepben", ugyanekkor az emberi figura sem lehet pusztán mellékes díszítőelem, hiszen Friedrich szerint „egy képen semmi sem mellékes".[19] Mit jelent, mi a funkciója a *Rückenfigur*nak? Úgy tűnik, Friedrich ezzel magára a szemlélés folyamatára és a szemlélő jelenlétére akar rámutatni – vagyis arra, hogy itt nem egyszerűen egy fizikai tájról van szó, amely csak úgy, önmagában van valahol, hanem egy olyan tájról, amelyet valaki szemlél, és léte, milyensége ettől a szemléléstől elválaszthatatlan. Minden táj *ilyen* táj: a szemlélő tudatában jelenik meg és számára létezik.

Hogy az emberi alak nem pusztán kellék, hanem meghatározott szellemi jelentéssel bíró szimbólum, azt leginkább a *Nő naplementével* című kép sajátos kompozíciója szemlélteti. Földényi F. László e képpel összefüggésben írja Friedrich tájairól:



Nő naplementével (22×30 cm, olaj, lenvászon, 1818 körül)

> „A tájak ettől oly irreálisak: nem fantasztikusak vagy képzeletbeliek, hiszen emlékeztetnek a világra, de nem is természetesek. E tájakat az ember teremtette; nem abban az értelemben, hogy festve vannak – ettől lehetnének nagyon is természetesek –, hanem hogy átlelkesültek. Az ősképpel érintkezve árad ki az emberből az a fény, amellyel a világot magának megteremtheti. Némelyik háttal álló figurát ez élteti; közülük is kitűnik a *Nő naplementével* című kép női alakja. Ez a nő istenszerű tünemény: maga lép az eltakart nap helyébe, és pillantásával megteremti a világot. A dolgok attól léteznek, hogy rájuk néz; ha behunyná a szemét, minden elsötétülne. Belőle árad a fény, amelytől a világ megvilágosodik; puszta létével, testtartásával is azt sugallja, hogy nélküle semmi sem létezne. (…) És Friedrich itt nemcsak azt a

> szép goethei gondolatot eleveníti fel, miszerint a napok, holdak, csillagok, tejutak és üstökösök, múltbeli és eljövendő világok hatalmas parádéjának egyetlen célja van: hogy egy boldog ember öntudatlanul is örüljön saját létezésének –, hanem azt is sejteti, hogy az emberi látomás, a *tekintet* nélkül mindez nem is létezhetne."[20]

Természetesen szó sincs arról, hogy az ember – *mint* ember – Isten helyére lép, saját egyedi személyét tekintve a világ középpontjának és teremtő forrásának – egy ilyen gondolatot a mélyen vallásos Friedrich minden bizonnyal istenkáromlásnak tekintett volna. Annak belátása, hogy a látvány elválaszthatatlan a látás tudati folyamatától, és a látótól, aki e folyamat alanya, nem feltétlenül az egyéni szubjektivitást, a „csak emberi" világát erősíti, hanem éppen ellenkezőleg: az ember ezen keresztül kezdi sejteni, kezdi érzékelni, hogy saját tudatában egy magasabb, egyetemesebb fény nyilatkozik meg, s hogy e tudat valódi forrása és középpontja nem a személyben, hanem a személy „előtt" van. Ennek megfelelően e háttal álló alakok Friedrich képein éppúgy személytelenek, éppúgy túlmutatnak önmagukon, mint a táj, amit szemlélnek. Ha az alakok többségében fel is ismerhetjük magát Friedrichet, valamely barátját vagy családtagját, nem személyük a lényeg. Ugyanezen okból nem részei a tájnak: nem azért, mert ki vannak rekesztve abból, hanem mert az, akit megjelenítenek, *lényege szerint* nincs és nem is lehet benne a tájban. Sőt, e tájba, a messzeségbe a legtöbb képen nem is vezet út: még két lépés, és az ösvény a naplementében álló nőalak lábai alatt véget ér. Mintha Friedrich ezzel akarná jelezni számunkra: „kifelé" nem lehet eljutni a világ végére – oda, ahol az ég és a föld találkozik, és a tekintet a végtelenbe nyílik. Más módon, más irányban kell odatalálni.

Ezt az irányt egy újabb festői megoldás érzékelteti, amelynek segítségével Friedrich – egészen sajátos módon – láthatóvá teszi a földi és az égi világ közötti, fizikai eszközökkel átléphetetlen határt. A „két tér" ábrázolásáról van szó. Képeinek jelentős részén a táj egy „földszerű" és szokványos előtérrel kezdődik: mező, partszakasz, rajta fák, kövek, romok, esetleg ember alkotta tárgyak, a tájat szemlélő alakok és így tovább. Ezután következik egy élesen kirajzolódó, irreálisan vízszintes horizontvonal, és e felett vagy ezen túl egy másik tér, egy másfajta tér nyílik meg – általában az égbolt tere. A kettő között nincs átmenet: Friedrich ebben az esetben szándékosan figyelmen kívül hagyja a perspektivikus ábrázolás szabályait, nem érzékelteti a távolságot, amely fokozatosan átvezetné a nézőt a háttérbe. Így az az érzésünk támad, hogy e második tér nem a földi előtér folytatása vagy meghosszabbítása, hanem egy másik dimenzióban terül el. A legtöbb képen van egy köztes, közvetítő elem a földi előtér és az égi háttér között (például tenger, párafelhő), amely mintegy segíti a látást abban, hogy a földi dolgok közeliségétől elszakadjon, és a felső tér határtalan messzeségeibe felemelkedjen.[21] A két teret elválasztó vonalon sok esetben egy város, egy kapu vagy – mint például a *Reggel az Óriás-hegységben* című képen – egy feszület található. Friedrich ezúttal konkrét szimbólumokkal teszi egyértelművé, mire utal: e másik tér nem a földön, a földi-emberi világban van, hanem azon túl: ez az isteni valóság „tere".

Földényi F. László a *Reggel az Óriás-hegységben* nem igazán rejtett szimbolikáját az alábbi szavakkal világítja meg:

> „mindenesetre így is nézhetjük a *Reggel az Óriás-hegységben* című festményt, amelyen a városi ruhába öltözött »szerzetes« az előtérből kimagasló gránittömbökön kapaszkodik felfelé. A gránitvonulat a horizont alatt

húzódik, miként az egész táj is. (…) Az éles horizont, amelyet egy hegyvidéki tájban így sohasem láthatnánk, mértani felezővonal is: a ködlepte természet alatta, a fényárban úszó égbolt fölötte helyezkedik el. Egyetlen dolog metszi a horizontot: a kereszt, amelynek grá-



Reggel az Óriás-hegységben (108x170 cm, olaj, lenvászon, 1810 körül)

nit az alapzata, de amelynek a felső része, a Krisztus-szoborral, a horizont fölé került. A kereszthez felkapaszkodó férfi így nemcsak a feszülethez és nem is csak Krisztushoz akar feljutni, hanem – minden kétséget kizáróan – a horizontvonal fölé akar átkerülni. (…)

A fényes égbolt nem csupán felhőtlen kék ég: az irreális természet fölé nem kék ég szokott borulni. Az ég itt inkább lehetőség: a lenti, színeiben is halott világ itt nyeri el a maga perspektivikusan felfoghatatlan dimenzióit, itt teljesedik be, és itt nyílik meg a keresztre feszített Krisztusnak a birodalma."[22]

E másik tér tehát, ami a közönséges élet horizontja felett van, amit a „testi szem" nem, de az istenire irányuló benső szemlélet fel tud tárni: az ég tere. Az eddig bemutatott festői megoldások hátterében álló irányulás ennek az ábrázolásában tetőződik be. Friedrich számos képén az ég a lényegi motívum (mennyiségileg is túlsúlyba kerül, a látótér felét-kétharmadát elfoglalja). Ez az, ami közvetlenül az isteni valóságot képviseli, azáltal, hogy végtelenségén és transzparenciáján keresztül láthatóvá teszi magát a fényt. Az égi tér voltaképpen nem más, mint a térbeliség esszenciája, a tér mint (tiszta) fény. Isten a világban fényként jelenik meg. Ennek ábrázolása a természetfeletti természeten keresztüli megjelenítésével kapcsolatos „probléma" kulcsa.[23]

A fény nem dolog, ezért nem lehet látni, nem lehet magában a látványban, a formákban és a színekben megragadni. Aki valamit lát, az a fényt már nem látja: hiába koncentrál egyre intenzívebben, egyre görcsösebben a látott dolgokra, az, amit keres, valóban mindig „megelőzi egy lépéssel".[24] Ennek megfelelően az érzéki látvány hangsúlyozásával, a formák élesítésével és a színek erősítésével nem is lehet rámutatni. Csak ha a formák eltűnnek, és a színek lágyabbá, finomabbá, *áttetszőbbé* válnak – ekkor lehet, ha nem is ábrázolni, de mintegy a jelenlétét érzékeltetni ama fénynek, amelyből a világ fakad, és amely a világot „átragyogja".[25] Ez az áttetsző égi fény uralkodik Friedrich viszonylag kései olajfestményein (*Az életkorok*, *Eldena romjai*, *Óriás-hegység*).

✣

Az égi tér mint motívum, illetve az a mód, ahogyan Friedrich megjelenítette, a vallásosság, az Istenre irányulás sajátos formájára enged következtetni. A fény, ami ezt a teret beragyogja, a tudat fénye. E tudati fény végtelenül immanens,

mert nincs benne semmi külső és más, ami vele szembeállna és nyílt létének határt szabna. És *éppen ezért* transzcendens, vagyis benne maga a Feltétlen és Végtelen nyilatkozik meg: Isten, aki mindenre nyitott, de semmivel sem azonos, aki mindenben jelen van, anélkül, hogy önnön létfeletti lényegét elveszítené.[26]

E fényt csak a „benső látással" lehet megismerni, amely ebben a vonatkozásban nem más, mint a szemlélő tudat önmagára, önnön megfoghatatlan világosságára, és e világosság legbensőbb, személyfeletti forrására való reflexiója. Ez a reflexió nem annyira értelmi jellegű, mint inkább egyfajta elementáris – az érzékelés közvetlenségéhez *hasonlítható* – létélmény, a szemlélet és a (nem emocionális) érzés egysége:

> „Persze tudom, milyen leírhatatlan és milyen gyorsan múlik amaz első, titokzatos pillanat, amely minden érzéki észlelésnél jelen van, még mielőtt a szemlélet és az érzés különválna, amikor az érzék és tárgya egymásba folynak és egyek, még mielőtt mindkettő visszatérne eredeti helyére – de azt akartam, bárcsak sikerülne megragadnotok ezt a pillanatot, és a lelkület magasabb, isteni-vallásos tevékenységében is újból felismernetek. (…) Ilyenkor a végtelen világ kebelén nyugszom: ebben a pillanatban én vagyok a végtelen világ lelke, mert annak minden erejét és végtelen életét sajátomnak érzem, ebben a pillanatban a végtelen világ az én testem, mert izmait és tagjait sajátjaimként érzem, s legbensőbb idegszálai éppúgy az én gondolatom és indulatom szerint mozognak, mint a sajátjaim. (…) Ekkor születik minden, ami a vallásban élő."[27]

A tudati fényt az látja meg, aki maga tudattá lesz, és a tudat végső alanyával azonosul. Keresztény vonatkozásban ez a végső alany Isten,



Kereszt a hegyen (115×110,5 cm olaj, lenvászon, 1807–1808)

világ felé megnyilatkozó arculata szerint pedig: az Ige *(logosz)* – aki „a kezdetben volt", és akiben az „élet volt", ami „az emberek világossága" –, illetve Krisztus, aki a „kozmosz fénye". Nem véletlen, hogy a fény Friedrich több, kifejezetten vallási témájú képén Krisztus és az Atya elsőrendű szimbólumaként jelenik meg.[28]

Talán nem túlzás tehát, ha azt feltételezzük, hogy Friedrich nemcsak gyönyörködtetni és megindítani akart képeivel, hanem az Istenismeret e sajátos, kontemplatív útját is fel akarta mutatni. Ez az út nem a vallási tartalmakkal kapcsolatos emocionális érzelmekre, de nem is a szimbólumok racionális és didaktikus értelmezésére támaszkodik, hanem a „tiszta" szemlélésre, amely egyúttal a lét közvetlen érzékelését jelenti, egy olyan érzékelést, amely intenzív bensőségessége (vagyis a benne áramló tudati élet közvetlen felismerése) révén képes az istenire megnyílni.

Természetesen a fenti megközelítés, ha érvényes is, semmiképp sem lehet kizárólagos. Mind az egyes képek, mind pedig a teljes életmű számos egyéb módon is értelmezhető. Zárszóként e másfajta értelmezések közül említenénk meg egyet, amely az elmondottak egyfajta kiegészítésének is tekinthető, és némileg árnyalja azt a képet, amit eddig felvázoltunk. Friedrich művészetében az élet mulandóságával, a halandósággal és a halállal kapcsolatos motívumok (temető, sír, koporsó, kiszáradt fák, templom- vagy kolostorromok) ugyanolyan fontos szerepet kapnak, mint az égi tér és a fény. Sőt, a képek jelentős részén mintha a „két tér" közül éppen az alsó tér, a földi világ tere kerülne a középpontba, amely immár „nem volt képes magába fogadni a távozó fényt". Ezt Friedrich egyrészt valóban mérhetetlenül szomorúan festi meg, mintha jelezni akarná, milyen is és úgymond mennyit ér az a világ, amely Istentől elszakadt.[29] Azt is mondhatnánk, a borongós, sötét és elhagyatott táj e képeken *magát a halandó földi létet*, a maga teljességében vett világot szimbolizálja, minden hívságával és szánalmas örömével – ahogy az égbolt vagy az áttetsző messzeség pedig a transzcendenciát.

Másrészt azonban némely képen éppen a halandóság és a halál tűnik az egyetlen „kiútnak": mintha ez lenne az a kapu, amelyen át kell lépni ahhoz, hogy a megváltás misztériuma beteljesedjen, és Isten valósága – mely a földi ember számára ismeretlen és megismerhetetlen – feltáruljon.[30] Friedrich erre utal egyik verses aforizmájában:

> „Miért, kérdezik tőlem sokszor, választod oly gyakran festményeid témájául a halált, a mulandóságot, a sírt? Az embernek, hogy egyszer majd örökké éljen, gyakran át kell adnia magát a halálnak."[31]

Ugyanezt fejezi ki még radikálisabb, ám a vallásos szemlélettől egyáltalán nem idegen érzülettel az alábbi versrészletben:

> „Istenem, köszönöm Néked,
> Hogy e világnak örökké nem élek.
> Adj erőt, hogy szellemem,
> Csillagaid egébe emelkedjen."[32]

A fentiek miatt nem fogadhatjuk el azt a vélekedést, mely szerint Friedrich művészetében az ember és az Isten, a földi és a túlvilági élet között *feloldhatatlan* ellentét feszül, és képein ennek megfelelően nem a hit, hanem inkább a hinni akarás tükröződik, a magára maradt ember kétségbeesett és görcsös erőfeszítése, hogy megtalálja az Istent, akit elvesztett. E vélekedés általában azon a hamis feltételezésen alapul, hogy ami immanens, az nem lehet transzcendens, és azáltal, hogy az ember saját lényének mélységei felé fordul, szükségszerűen eltávolodik és elszakad az isteni léttől. Ennek éppen az ellenkezője igaz: a transzcendencia immanens módon megragadható – már persze ha valóban szellemi közvetlenségről, és nem csupán személyes „bensőségességről" van szó.

Noha Friedrich képein a földi és az égi ellentéte határozottan megjelenik, és vannak arra utaló jelek, hogy némely tekintetben ő maga is az isteni bizonyosság és a földi élet reményvesztettsége között „ingadozó" személyiség volt,[33] ezt a kettősséget – úgy véljük – benső szemlélődésének kegyelmi pillanataiban, a „megszentelt" *(geweiht)* és „átlelkesült" *(begeisternd)* órákban[34] fel tudta oldani, és a képein megjelenő tájakat éppen ez teszi olyan fenségessé. A tengerben és az égen, amikor a látás a végtelen messzeségbe nyílik, megszűnik a tölgyfák görcsös feszültsége vagy a sziklatömbök nehéz mozdulatlansága: csak a fény marad, ami mindent beragyog. Friedrich talán az utolsó festők egyike, aki nemcsak – ahogy

Földényi F. László mondja – magára vette a „középkori oltárfestészet súlyát”,[35] de ezt a súlyt el is bírta: képes volt Isten jelenlétét láthatóvá tenni.

> „Ilyen a Magasságos igazi papja, amennyiben közelebb hozza őt azokhoz, akik csak a kicsiny és véges megragadásában járatosak; a mennyeit és az örökkévalót mint az élvezet és az egyesülés tárgyait mutatja be nekik, mint egyetlen és kimeríthetetlen forrását annak, amire egész törekvésük irányul. Így próbálja Isten követe életre kelteni a jobb emberiség szunnyadó csíráját, lángra lobbantani a Magasságos iránti szeretetet, a közönséges életet magasabb rendűvé változtatni, a föld fiait megbékíteni a mennyel, amely az övék, így igyekszik szembeszállni a kornak a durva anyaghoz való csökönyös ragaszkodásával.”[36]

Jegyzetek

1 A világi szemlélet térhódítása az élet minden területén végbement. Friedrich Schleiermacher 1799-ben e szavakat intézte a vallást megvető „művelt” közönséghez, vagyis a korabeli világi értelmiséghez: „Tudom, hogy ti éppúgy nem tisztelitek szent csöndben az istenséget, mint ahogy az elhagyott templomokat sem keresitek fel, tudom, hogy pompás lakásaitokban a bölcsek mondásain és a költők dalain kívül nincs más házi isten, és hogy az emberiség és a haza, valamint a művészet és a tudomány, melyekről azt hiszitek, hogy mind megragadhatjátok, lelketeket oly teljes mértékben lefoglalja, hogy az örök és szent lény számára, amely számotokra a világon túl van, már semmi sem marad, és számára már egyáltalán nincs érzéketek.” F. D. E. Schleiermacher: *A vallásról. Beszédek a vallást megvető művelt közönséghez*. Budapest, 2000, Osiris Kiadó, 7. o.

2 „Jobban kell az Istent félned, mint az embert. Mindenki magában hordja az igaz és az igaztalan törvényét; lelkiismerete mondja: ezt tedd, azt hagyd. A szent Tízparancsolat tiszta, világos kimondása valamennyiünk felismerésének az igazról és jóról.” Friedrich szavait idézi Beke László: *Caspar David Friedrich*. Budapest, 1986, Corvina Kiadó, 75. o.

3 Közeli barátja, Carl Gustav Carus írta róla: „Amilyen a művészetben, olyan volt az életben is: szigorúan tisztességes, egyenes és zárkózott – velejéig német –, soha még csak meg sem kísérelte, hogy egy modern idegen nyelvet megtanuljon, idegenkedő mindenfajta hivalkodástól és minden fényűző társasági élettől. Szinte sohasem lehetett emberek között látni, s egyetlen egy estére emlékszem, amikor sikerült kis családi körben nálunk tartanunk. A pirkadat vagy a szürkület volt a lételeme, magányos séta korán az első reggeli fényben és hasonlóan egy másik, este, naplementekor vagy utána, miközben azért szívesen látta egy barát kíséretét; ez volt az egyetlen szórakozása, egyébként csaknem állandóan ott kucorgott erősen beárnyékolt szobájában, műalkotásai fölött.” Idézet uo. 98. o.

4 „Egyedül kell maradnom, és tudnom kell, hogy egyedül vagyok, hogy a természetet teljesen egészében szemlélhessem és érezhessem. Át kell adnom magam annak, ami körülvesz engem, egyesülnöm kell felhőimmel és szikláimmal, hogy az legyek, aki vagyok. Szükségem van az egyedüllétre, hogy a természettel kommunikálni tudjak.” *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Szerk. Sigrid Hinz. Berlin, 1968, Henschel Verlag, 235. o.

5 Vö. Wilhelm Heinrich Wackenroder – Ludwig Tieck: *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*. Berlin, 1797, Unger Verlag, 138. o.: „Az örökké élő, végtelen természet az ég tág terein át közvetlenül Istenhez emel minket.”

6 *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. i. m. 128. o.

7 Idézi Beke László: i. m. 107. o. Karl Förster írja visszaemlékezéseiben, hogy egy alkalommal Friedrich a *Hattyúk a nádasban* című képe kapcsán kijelentette: „Az isteni mindenütt jelen van, a homokszemben is – ez alkalommal a nádasban jelenítettem meg.” *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. i. m. 220. o.

8 *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. i. m. 88. és 124. o.

9 Idézi Beke László: i. m. 117. o. Friedrich tanulmányútjai során számos konkrét természeti képződményt (fákat, sziklákat, romokat) a legnagyobb aprólékossággal lerajzolt vázlatfüzetében, és később ezeket felhasználta képeihez, amelyeket azonban már szigorúan nem a külső látvány alapján festett meg. Munkamódszerével kapcsolatban Carus ezt írja: „[Friedrich] sohasem készített vázlatokat, kartonokat, színterveket festményei-

hez, mert azt állította (s bizonyára nem egészen jogtalanul), hogy ezek a segédeszközök kissé mindig lehűtik a fantáziát. Mindaddig nem kezdett bele a képbe, míg az teljesen meg nem elevenedett a lelkében (…). Képei ezért keletkezésük minden fokán állandóan határozottnak és rendezettnek látszottak, és mindig sajátosságának és azon hangulatának a benyomását nyújtották, melyben neki először belül megjelentek." Uo. 98. o.

[10] Vö. Kristina van Prooyen: The Realm of the Spirit: Caspar David Friedrich's artwork in the context of romantic theology, with special reference to Friedrich Schleiermacher. *Journal of the Oxford University History Society* [Oxford], I. évf. [2004] 2. sz. 2–3. o.: „(…) Friedrich művészete transzcendens érzéseket ébresztett, de nélkülözte a bibliából vett hagyományos, allegorikus jeleneteket. A művész egyfajta isteni jelentéssel itatta át vásznait, és ugyanakkor elutasította neoklasszicista elődjeinek didaktikus vallási ikonográfiáját. Ehelyett a tájképfestészet korában világias területét a vallásos művészet új formájává változtatta."

[11] Talán furcsának tűnhet, de Friedrich élete során nem vált széles körben elismert és ünnepelt festővé (halála után pedig szinte teljesen elfelejtették). Barátja és tanítványa, Johann Christian Claussen Dahl írja, hogy „Friedrichet saját korában nem igazán értették meg, vagy csak nagyon kevesen. A legtöbben csupán egy természetellenes, erőltetett miszticizmust láttak benne. (…) C. D. Friedrich semmiképpen sem volt a sors kegyeltje, és az történt vele, ami a legmélyebb jellemekkel gyakran megesik életükben: csak kevesen értették helyesen, a legtöbben rosszul." *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. i. m. 217. o.

[12] Erwin Panofsky jegyezte meg, hogy a perspektivikus ábrázolás volt az, ami „elzárta a vallásos művészetet a mágikus birodalmától, amelyen belül maga a műalkotás a csodát működteti, illetve a dogmatikus és szimbolikus birodalmától, amelyen belül a csodáról tanúbizonyságot tesz vagy jelzi azt." Erwin Panofsky: *Perspective as Symbolic Form*. New York, 1991, Zone Books, 72. o. A perspektíva hiánya a reneszánsz előtti vallásos festészetben tehát nem pusztán egy technikai-tudományos fogyatékosság volt, hanem azon szellemi tapasztalatot fejezte ki, amelyben minden együtt és egyszerre van jelen, egyetlen idea szimbolikus vagy meditatív terében. A perspektivikus megjelenítés ugyanakkor önmagában nem szellemellenes, hiszen lehetővé teszi például a (nem csak térbeli) centrum térbeli megjelenítését, vagy a tér szubjektív jellegének érzékeltetését.

[13] Carus említi ezzel kapcsolatban, hogy „a kép, amelynek mint olyannak egy leutánzott, de szellemi absztrakció útján ténylegesen rögzített látómező illetve tekintet szemléletét kell nyújtania, éppen ezért megköveteli éppenséggel egyrészt a »zárt teret«, másrészt objektíve is a fényhatás koncentrációját". Idézi Beke László: i. m. 99. o.

[14] A műcímek magyar nyelvű megadásakor, ahol ez lehetséges, Földényi F. László vagy Beke László fordítását követjük.

[15] A *Krétasziklák Rügenen*, a *Sziklahasadék* vagy a *Magas-hegység* című képen a sziklák, a *Júnó-templom Agrigentóban* című képen pedig a templomrom arra szolgál, hogy a teret a külső és szélső irányokban lezárja, és a figyelmet egyetlen irányban összegyűjtse. A *Falusi táj reggeli fényben*, a *Kikötői látkép* vagy a *Kertterasz* című képen a függőleges elemek – Földényi F. László megfogalmazásával élve – a teret „összerántják", a vízszintes horizontvonal ugyanakkor „határtalanságot sugall". A *Két férfi a tengernél holdfelkeltekor* vagy a *Húsvét reggel* című képen a tér a tájat bevilágító fény forrása (a Hold, illetve a Nap) köré boltosul. A térstruktúra minden esetben ugyanazt a hatást kelti: a figyelem egyszerre mélyül és tágul, egy középpont köré rendeződik és ugyanakkor nyitottá válik. E festői megoldások jelentését illetően lásd Földényi F. László: *Caspar David Friedrich*. Budapest, 1986, Helikon Kiadó, 31–32. és 38–54. o.

[16] Lorenz Oken: *Lehrbuch der Naturphilosophie*. Jena, 1809, Friedrich Frommann Verlag, 30–33. o. Részben idézi Földényi F. László: i. m. 53. o.

[17] Földényi F. László: i. m. 48. o.

[18] Ahogy Herbert von Einem megjegyezte, „A [háttal álló] alakok inkább előtte, mintsem benne állnak a tájban." Idézi Akane Sugiyama: *Wanderer unter dem Regenbogen – Die Rückenfigur Caspar David Friedrichs*. Berlin, 2007, Freie Universität Berlin, 70–71. o.

[19] Beke László: i. m. 76. o.

[20] Földényi F. László: i. m. 115. o.

[21] A Friedrichnél igen gyakori légies és vizes motívumok (tenger, köd, pára, felhő) ennek megfelelően nemcsak a homályosság iránti romantikus vonzódás kifejeződései, hanem speciális funkcióval is bírnak: arra szolgálnak, hogy a tapasztalás tárgyszerűségét feloldják. A tárgy az, amiben a tapasztalás tudati fénye kioltódik, a szemlélés eleven bensőségessége megtörik. Azáltal, hogy valami tárggyá, lezárt és konkrét valósággá lesz, elszakad forrásától és – bizonyos értelemben – szembefordul azzal. Amíg a látás tárgyakba vetül és tárgyakban vész el, nem tud igazán bensővé lenni, és ami még fontosabb, nem tud a határtalanra, a végtelenre megnyílni.

[22] Földényi F. László: i. m. 35–36. o.

[23] Vö. Földényi F. László: i. m. 90. o.: „[Friedrich] felesége számolt be arról, hogy ha férje eljutott oda, hogy képein a levegőt kezdje festeni, akkor senki sem szólhatott hozzá, és műtermébe sem volt szabad belépni. Nem az angyaloknak, nem az imádkozó vándoroknak, nem is a feszületeknek, hanem az átlátszó levegőnek a megfestése jelentette az igazi áhítat pillanatát. A ködbe vesző távlat, a lazúrtechnikával érzékelhetővé tett végtelenség alkalmasabb az isteni jelenlét érzékeltetésére, mint a kézzelfogható dolgok felszíne."

[24] Uo. 90. o. Vö. Plotinos [így!]: *A Szépről és a Jóról, Istenről és a hozzá vezető utakról*. Budapest, 1998, Farkas Lőrinc Imre Kiadó, 88. o.: „Éppen ezért nem szabad hajszolni, hanem nyugodtan kell várni, amíg megjelenik, s a nézőnek úgy kell rá készülni, mint ahogy a szemünk a napkeltét várja. (…) Ő pedig nem úgy jön, mint ahogy valaki várja, hanem úgy jön, mint hogyha nem jönne. Úgy látjuk meg őt, mint aki nem jött, hanem egyszerre van jelen minden dolog előtt".

[25] Vö. Földényi F. László: i. m. 110–111. o.: „A fény – mint őskép – a képeken *mysterium fascinosum*: nem megvilágításra szolgál, nem a látást segíti, hanem a létezés megragadhatatlan alapja; metafizikai valóság, amely a véges dolgokat beragyogva mindent végtelenné tágít. (…) Nem véletlen, hogy Friedrich igen sok képén a fény meghatározhatatlan irányból jön: nem megvilágítja, hanem átragyogja a tájat." Carus említi, hogy e világon átsugárzó, transzparens fény megjelenítését illetően „egy álom adta meg [Friedrich] számára a helyes felismerést, és ehhez a felismeréshez, amelyet a művészek ritkán méltányolnak kellőképpen, ő nagyon szilárdan ragaszkodott." Idézi Beke László: i. m. 98. o.

[26] Vö. Plotinos: i. m. 199–200. o.: „Mert nem lehet ám benne megkülönböztetni egyfelől a látott dolgot, másfelől pedig a fényt (…), hanem csak egyetlen nagy fényesség van benne, amely később ezeket mind létrehozza, s megengedi, hogy ezek mind nála legyenek. Az istenség maga nem más, mint az a fényesség, amely a szellemet létrehozza, de ebben a nemzésben egyáltalán nem hamvad el, hanem megmarad annak, ami volt, a szellem pedig azért jön létre, mert Ő ilyen (örök fény)."

[27] F. D. E. Schleiermacher: i. m. 43. o.

[28] A *Katedrális* című kép előterében imádkozó angyalok vesznek körül egy keresztet, melynek középpontjából fény – egy minden színnél „fehérebb" fény – árad. A kép tetején, a felhők között lebegő katedrális csúcsa mögül pedig egy másik, hatalmasabb, egyetemesebb fény tűnik elő. Ugyanez a kompozíció jelenik meg a *Kereszt az erdőben* című képen. A *Kereszt a hegyen* című festményen (a „tetscheni oltárkép"), Friedrich saját értelmezése szerint, a keresztre feszített Krisztus „a hanyatló Nap felé fordul, mint az örök, mindent éltető Atya képe *(als das Bild des ewigen allbelebenden Vaters)* felé", és „megenyhült ragyogással" *(im gemilderten Glanz)* sugározza vissza a „távozó fényt" *(das scheidende Licht)*, melyet a Föld „nem volt képes többé magába fogadni" *(die Erde vermochte nicht mehr zu fassen)*. Földényi F. László: i. m. 27 o. (Földényi fordításai)

[29] Jellegzetes példája ennek a *Szerzetes a tengernél* című festmény, melynek nyomasztó hangulatáról Heinrich von Kleist így számolt be: „Semmi nem lehet szomorúbb és szorongatóbb, mint ez a helyzet a világban: az egyetlen életszikra a halál tágas birodalmában, a magányos középpont a magányos körben. A kép úgy áll előttünk két vagy három titokzatos tárgyával, mint az Apokalipszis". Beke László: i. m. 92. o.

[30] A *Szerzetes a tengernél* párképe, az *Apátság a tölgyerdőben* érzékletes módon jeleníti meg ezt az ideát: nyomorúságos téli tájat látunk, ódon temetőt sírkövekkel, csupasz, göcsörtös tölgyfákkal és egy apátság romjaival. A temetőben apró szerzetesek menete, vállukon egy koporsót visznek, és a templom kapuja felé tartanak, ahol egy kereszt áll. A kapun túl, a sötét homály felett, hatalmas, mindent beborító világosság tölti be az eget, ezt azonban a szerzetesek nem láthatják. Úgy tűnik, a fény csak ama sötét kapun túl tárulhat majd fel, melyen a halott szerzetes éppen áthalad.

[31] *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. i. m. 82. o.

[32] Caspar David Friedrich: *Bekenntnisse*. Szerk. Kurt Karl Eberlein. Lipcse, 1924, Klinkhardt & Biermann Verlag, 57. o.

[33] Vö. Linda Siegel: *Caspar David Friedrich and the Age of German Romanticism*. Boston, 1978, Branden Press, 140. o.: „[Friedrich] arra törekedett, hogy meghaladja közönséges látásmódunkat az égről, az óceánról, és leereszkedjen a természet birodalmának legmélyebb, feneketlen szakadékaiba. Reménykedett benne és sóvárgott rá, hogy megtalálja az égi paradicsomot, hogy megbizonyosodjék annak létezéséről. Hit és kétség között hánykolódott – időnként képes volt megragadni az örökkévaló hazát, máskor szem elől tévesztette azt."

[34] *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. i. m. 83. és 92. o.

[35] Földényi F. László: i. m. 54. o.

[36] F. D. E. Schleiermacher: i. m. 12. o.