

Romantika

Čas za domišljijo, dušo, ustvarjanje in upanje (Caspar David Friedrich)

"Trdim, da so največji predmeti v naravi najlepši, in po prostranem oboku neba ter neomejenih prostranstvih, ki jih naseljujejo zvezde, si ničesar ne ogledujem s tolikšnim zadovoljstvom kakor širno morje in gore. V njihovem videzu je nekaj veličastnega, mogočnega, nekaj, kar v duhu navdihuje velike misli in strasti. V takih okoliščinah se duh po naravi dvigne k Bogu in njegovi veličini; vse, kar je zgolj senca ali videz neskončnega, kot to velja za vsako stvar, ki presega naše razumevanje, napolni in prevzame duha s svojim presežkom in ga zaziblje v nekakšno prijetno omamo ter občudovanje."¹ (Thomas Burnet.)

Na prehodu iz 18. v 19. stoletje se je rodil slog ali bolje rečeno mnogolično gibanje, ki je v marsičem zelo očitno zaznamovalo občutljivost ustvarjalcev na številnih področjih. Kar jih je tokrat najbolj mikalo, je bila domovina, srednji vek, globina duše ter individualizem. Posledice tega so bile najbolj vidne v književnosti ter v umetnosti, ki si je poiskala različne izrazne oblike. To obdobje evropske zgodovine kulture imenujemo *romantika*, izraz pa obsega gledanje na človeka, njegovo duševnost, na naravo, vero, politiko in zgodovino, slikarstvo, kiparstvo, književnost, glasbo, gledališče, oziroma na splošno miselnost tedanjega časa. Romantika je v ospredje postavila posameznika in nadomestila kraljestvo hladnega razuma z rahločutnostjo, strastjo in domišljijo.

Začetki tega gibanja so natančneje zaznamovani malo pred letom 1800 po vsej Evropi,

predvsem pa v Nemčiji, Angliji in v Franciji. Seveda je marsikje povzročilo tudi vrsto negativnih posledic, ki so umetnike pahnila v težak položaj in osamo, iz česar se je rodil mit o t. i. "prekletem umetniku".²

Neoklasicizem, ki je vladal pred tem, je mogoče spremljati kot jasno prepoznaven slog, z natančno določenimi značilnostmi, romantika pa ima nedoločnejše obrise: pomenila je usmeritev po novem okusu in nekakšno skupinsko gibanje evropske duševnosti, težnjo, ki je obsegala med seboj zelo različne izrazne oblike, zajemala je vse umetnosti ter hkrati na enak način mislila o notranji in zunanji človeški resničnosti.

Zadostuje, če pomislimo na to, kako se je v 19. stoletju spremenil odnos do estetskega in etičnega modela, ki ga je ponujalo že grštvo: kar je Winckelmann³ navdihovalo z



Brodolom Upanja ali Ledeno morje

mislimi o vedrini, je z Goethejem in *Faustom* postalo temeljni dejavnik človekove rasti in pridobivanja lastne duhovne zrelosti. Pozneje sta Nietzsche in Rohde⁴ v predavanjih in spisih razkrivala vse vznemirljive, nerazumne plati, ki jim vladajo temne sile in se skrivajo pod zglačeno podobo grške civilizacije: kategorija dionizičnega je ustvarila podobo Grčije, ki se izrazito razlikuje od tistega, kar si je predstavljal Winckelmann, čeprav iz nje izhaja.

Zamisli o antiki kot naravni skladnosti pa spodbijajo teorije Edmunda Burka⁵ o "vzvišenem" (1756), ki da nasprotuje dokončnosti *Lepega*, in klasičnemu pojmovanju narave in skladnosti. Danec Nicolai Abraham Abildgaard⁶ je razlagal antiko na protokolaren način, potem so mu prisluhnili še Füssli⁷ ter drugi vizionarski slikarji. Občutenje narave, noč, okultnost, sanje, neskončnost, hrepenjenje po daljnih in eksotičnih deželah zahteva, da je treba raziskati meje razuma, nemir, čustvenost, prevladovanje čustev – vse to priča o skrajno različnih navdihih in témah, značilnih za romantiko.

Gledano iz zornega kota 18. stoletja pa se ideja *Vzvišenega* nanaša zlasti na izkustvo, ki ni povezano z umetnostjo, temveč z naravo,

pri čemer dobijo prednost neizoblikovanost, bolečina in grozljivost. V minulih stoletjih si je utrlo pot spoznanje, da obstajajo tudi lepi in prijetni predmeti ter pojavi, ne samo tisti grozljivi, strah zbujačo ali boleči: umetnost so pogosto hvalili zato, ker je na lep način posnemala ali prikazovala grdo, brezoblično in strašno; pošasti, smrt ali nevihto. V *Poetiki* Aristotel pojasnjuje, kako mora tragedija pri prikazovanju pretresljivih dogodkov v gledalčevi duši zbuditi sočutje in *grozo* hkrati. Vendar namenja poudarek procesu očiščenja (katarze), v katerem se gledalec znebi tistih strasti, ki mu same po sebi ne nudijo nikakršnega ugodja. V 17. stoletju so nekatere slikarje cenili zaradi njihovih upodobitev grdih, odvratnih, pohabljenih in izmaličenih bitij ali oblačnega, nevihtnega neba, vendar ni nihče trdil, da bi lahko bila vihar ali razburkano morje, skratka nekaj pretečega in brez prave oblike, lepa sama po sebi.

V tem obdobju pa se je vesoljstvo estetskega užitka razdelilo na dve področji: na področje *Lepega* in na področje *Vzvišenega*, čeprav ti nista bili strogo ločeni med sabo (kot sta postala *Lepo* in *Resnično*, *Lepo* in *Dobro*, *Lepo* in *Koristno* ali prav *Lepo* in *Grdo*), saj je izkustvo *Vzvišenega* privzelo številne



Življenjska obdobja

značilnosti, ki so jih pred tem pripisovali izkustvu *Lepote*.

Osemnajsto stoletje je bilo obdobje popotnikov, željnih spoznavati nove dežele in njihove običaje, in sicer ne zato, da bi jih zasedli, kot se je dogajalo v prejšnjih stoletjih, temveč zato, da bi izkusili nove užitke in čustva. Tako se je razvilo nagnjenje do eksotičnega, zanimivega, nenavadnega, drugačnega in osupljivega. V tem času se je rodilo tisto, kar bi lahko imenovali "*poetika gora*": popotnik, ki se poda čez Alpe, navdušeno prehodne pečine, neizmerni ledeniki, brezdanja brezna in prostranstvo brez mej.⁸

Že konec 17. stoletja je Thomas Burnet v svojem *Telluris theoria sacra* v izkustvu gora videl nekaj, kar dviga dušo k Bogu. V 18. stoletju pa je Shaftesbury⁹ v svojih *Moralnih esejih* zapisal, da se mu celo strme pečine, votline, obraščene z mahom, nepravilne jame in slapovi, ozaljšani z vso lepoto divjine, zdijo lepši in očarljivejši, ker na pristnejši način zrcalijo naravo in ker jih ovija veličina, ki močno presega smešno izumetničenost knežjih vrtov.

Ko se osredotočimo na likovno umetnost romantike, natančneje na arhitekturo, lahko vidimo, da je ta, v nasprotju s prej cvetočim

neoklasicizmom, znova prevzela oblike gotike kot krščanske srednjeveške umetnosti. Ob gotiki so bila v historizirajočih oblikah ponovno oživljena še druga stilna obdobja. Hkrati so se lotili ohranjanja in restavriranja srednjeveških arhitekturnih spomenikov, kot so denimo ponovna zgraditev srednjeveških gradov. Romantični arhitekti so hoteli, da bi ljudje sanjali o preteklosti in to je med drugim spodbudilo drago prenavljanje tedanjih spomenikov: v Franciji je Eugène E. Viollet-Duc rekonstruiral grad *Pierrefonds* in prenovil srednjeveško mesto Carcassonne, v Nemčiji je Karl Friedrich Schinkel vodil dograditev kölnske stolnice po gotških načrtih itd. Arhitekti so celo posnemali stavbe, zgrajene v drugih krajih in časih, zato govorimo tudi o arhitekturi zgodovinskih slogov, oziroma *historicismu*. Sem sodita še *londonski parlament* Charlesa Barryja in dunajsko *Dvorno gledališče* Gottfrieda Semperja, cerkev *Sacré-Coeur* v Parizu pa je Paul Abadie zgradil celo v neobizantinskem slogu. Arhitekt Victor Lenoir je ustanovil muzej francoskih spomenikov, da bi obvaroval srednjeveško plastiko, ki je med revolucijo niso uničili. A to je zgolj nekaj primerov.

Romantično slikarstvo pa se je oblikovalo počasi. Rastlo je iz neoklasicizma. Slikarji so

navdih radi iskali pri srednjeveških pesnitvah: v Franciji v *Pesmi o Rolandu*,¹⁰ v Nemčiji pa v *Pesmi o Nibelungih*.¹¹ Že leta 1745 je italijanski slikar Giambattista Piranesi objavil serijo grafik z naslovom *Ječe*. V omenjenih delih se je podal v raziskovanje tistega, kar je skrito za realnim videzom: strah, tesnoba, sanje, skrivnost – tako nas romantične upodobitve opozorijo, da je duša polna nedoumljivega. A to je le eden izmed umetnikov, ki nam daje možnost izbirati dalje. Pa pojdemo proti severu.

Prav nemški romantiki so sicer prvi razširili področje neoprijemljivega in nedoločenega, ki ga opisuje izraz *romantisch*, da bo zajemal vse, kar je daleč, čarobno, neznano, vključno z žalostnim in nerealnim. Značilno romantično je *stremljenje* (*Sehnsucht*) k vsemu naštetemu: stremljenje, ki ga ni mogoče historično opredeliti, zato je romantična vsaka umetnost, ki ga izraža, ali vsaj vsaka umetnost, ki ne izraža drugega kot to. Lepota preneha biti oblika, lépo pa postane tisto, kar je brezoblično in kaotično.

Pojmovanje narave, kakršno se je pojavilo v nemški romantiki, je prav tako rodilo *osebo*, ki so jo na veliko upodabljali tako v likovni umetnosti, kot v književnosti in glasbi: to je popotnik, tisti, ki zapusti varnost in udobje lastnega doma in se poda v skrivnosten, mogoče sovražen svet, ne da bi vedel, ali se bo lahko vrnil. Predvsem v nemški kulturi so upodabljali snov, rojeno iz antropološke zamisli, po kateri človek ni več v središču vseh stvari in jim ne more določati svojih meril – nasprotno, v vesolju se mu pogosto kaže neskladje, s katerim se ne zna več spopasti. V romantiki je narava pogosto upodobljena v skrajnostih: v viharjih, širokih gorskih razpokah in gozdovih, kjer se lahko izgubiš. To so povsem samotni kraji, kjer se človek s težavo premika, ne da bi poznal pravi vzrok. Žene ga potreba po absolutnem, ki ne pozna več nobenega razumskega pravila. Domišljija, najpomembnejše orodje romantične umetnosti, se naslanja na nenavadna občutja, med njimi tista, ki zrcalijo praznino, tišino

in neskončnost. Veliko popotnikov lahko najdemo na platnih slikarja Ludwiga Adriana Richterja,¹² vendar je predvsem Caspar David Friedrich poznal bolečo skrivnost popotovanja po "nemogočih" poteh brez cilja.

Slikar Caspar David Friedrich se je rodil leta 1774 kot šesti otrok materi Dorothei Lange ter očetu svečarju in milarju Adolphu Gottliebu Friedrichu v švedskem pristaniškem mestecu Greifswaldu, ki so ga leta 1815 priključili Prusiji. Podatki, ki govorijo o družini, so sicer zelo kontradiktorni: na eni strani je mogoče izvedeti, da je družina živela v veliki revščini, na drugi pa obstaja razlaga, da so otroci živeli v skrbništvu, ki jim je nudilo najvišjo stopnjo blaginje. Casparjev oče je bil zaprisežen luteranec, ki je širil pretirano stroge moralne principe na svoje otroke. V otroštvu je Caspar David doživel kar nekaj dramatičnih trenutkov, saj mu je že pri sedmih letih umrla mati; umrla mu je tudi dvajset mesecev stara sestra, nakar je v neznanih okoliščinah izginila še ena. Ko je bil star trinajst let, mu je pod drsalkami počil led in brat, ki mu je prihitel na pomoč, je za zmeraj izginil v ledeni vodi. Odmevu na vse te tragedije bomo tudi priča pri njegovem kasnejšem ustvarjanju.

Prvi pouk risanja je Caspar David Friedrich leta 1790 obiskoval pri univerzitetnem učitelju risanja Johannu Gottfriedu Quistorpu, ki ga je navdušil predvsem za pokrajino ter lepoto lastne domovine Nemčije. Prav tako mu je dal osnove iz arhitekturnega risanja. Študij je nato nadaljeval na Kraljevi danski akademiji za likovno umetnost v Kopenhagenu, zaključil pa ga je leta 1798 v Dresdnu. V tem obdobju je nastalo veliko njegovih skic in risb. Friedrich je krepil tesno prijateljstvo s slikarji, kot sta Georg Friedrich Karsten ali Johann Christian Dahl Clausen, ter z zdravnikom, naravoslovnim filozofom in slikarjem nemške romantike Carlom Gustavom Carusom. Leta 1818 se je Friedrich poročil s Cristianno Caroline Brommer, s katero je imel kasneje tri otroke. V delu *Dama ob oknu* (*Frau am Fenster*) je upodobil prav njo. Bil je znan po svojih delih, kjer je večina figur naslikanih



Gotsko pokopališče v snegu

tako, da jih opazovalec gleda od zadaj. Njegov sin Gustav Adolf je šel po očetovih stopinjah, kljub temu pa ni nikoli dosegel njegove kvalitete.

Fredrichova likovna dela sta vedno občudovala nemški pesnik, pisatelj in prijatelj Johann W. von Goethe ter nemški dramatik in pripovednik Heinrich von Kleist. Njegove slike je kupoval Friderik Viljem III. Pruski, in sicer na predlog petnajstletnega prestolonaslednika, poznejšega Friderika Viljema IV., z vzdevkom "romantik na kraljevskem prestolu". Za njima pa še car Nikolaj II. Ruski (zadnji car Rusije) in nadvojvoda Aleksander.

Fredrichov prijatelj Šved Thomas Thorildom, ki je bil med leti 1795 in 1808 na univerzi profesor literature ter estetike, je bil znan po svoji trditvi, da se psihično (zunanje) oko razlikuje od tistega, kar sicer uvrščamo v nadnaravno duhovno (notranje) oko – omenjena teza je bila kmalu najpomembnejša v Fredrichovem razmišljanju ter slikarstvu, izvor katerega po njegovem leži globlje v nemškem idealizmu kot pa v tako znani angleški estetiki. A narava, ki je ključ in koncept v filozofiji nemške romantike in hkrati krajine, prevzema glavno vlogo v Fredrichovih umetninah.

Njegove slike so bile vedno podprte s strogo strukturo, precizno simetrijo, natančno geometrijsko konstrukcijo ter s kontrastom med vertikalo in horizontalo – kot je nakazano tudi s kotomerom in na steni visečim T-kvadratom v njegovem studiu. Friedrich se ni nikoli ukvarjal z naturalističnimi krajinami, redkeje s t. i. "razpoloženskimi krajinami", ki po njegovem odmevajo v duši. Po njegovih besedah mora biti slika *seelenvoll* – knjižno rečeno "napolnjena z dušo" – saj efekt le-tega daje potrebo po pravem umetniškem ustvarjanju.

Res je, da še v današnjem času pogosto prihaja do protislovnega razmišljanja med umetnostnimi zgodovinarji in likovnimi kritiki glede sporočil, ki jih oznanjajo Fredrichova dela. Gre predvsem za vprašanje, ali naj se razlagajo kot simbolična sporočila ali kot religiozni pojavi. Nekateri kritiki v njegovih delih vidijo slikarski svet protestantskih simbolov, drugi srednjeveške odmeve, povezane s tradicijo. Slednji spet želijo videti alegorijo o koncu življenja ter o poveljevanju Kristusa. Nekateri menijo, da je njegova dela najbolje, razumeti in sprejemati brez komentarja, zgolj tako, kot je slikar želel gledalcu postreči. Vsak poskus analize



Severnjaška pokrajina

naj bi njihovo razpoloženje zožil in je povsem odveč.

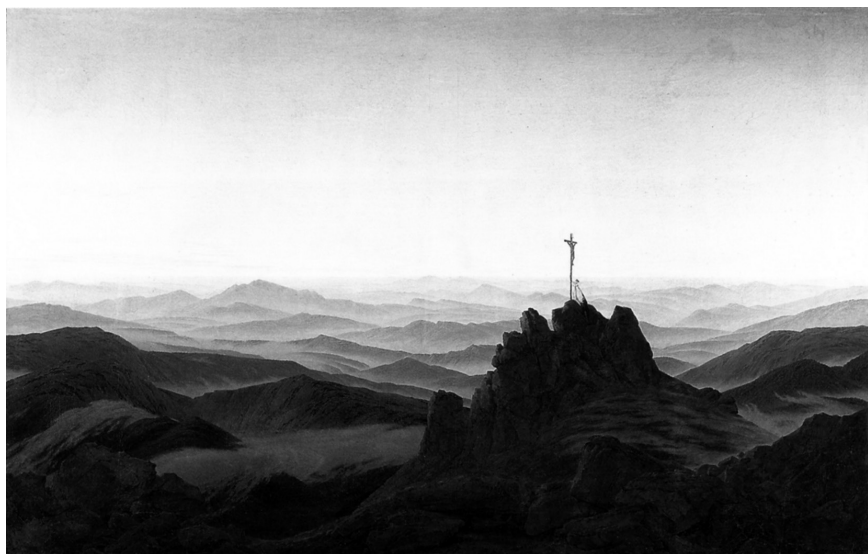
Slika Friedrichovega *Popotnika* nad zamegljeno pokrajino je ena najslavnejših romantičnih slik nasploh: simbol samote, morda obupa, predvsem pa skrivnosti, ki obdaja figuro brez obraza, z lasmi, razmršeni mi v vetru, in pogledom, obrnjenim v prepad. To delo sicer ne simbolizira nekega potovanja nasploh, temveč popotovanje brez cilja in brez vrnitve, ki pomeni izkušnjo človekovega življenja in njegovo razmerje do neskončnosti.

Občutek za čas v romantiki pozna dvoje nagnjenj: na eni strani vrtnec dogajanja in torej dramatičnost bivanja zgošča čas in ga dela mrzličnega; na drugi strani pa je tako, kot da bi časovna razsežnost nenadoma nehala obstajati in se razlezla v občutek neskončnosti, pri katerem odpadejo vse kategorije dojemanja. V tistih trenutkih, ki jih ni mogoče meriti z nikakršnim kronometrom, je človek dobesedno odtujen samemu sebi, ali drugače rečeno "ves iz sebe", v dobesednem pomenu besede. Koren besede *ekstaza*, ki zbujata misel, da je kdo iz sebe, spominja na človeško stanje, o katerem pogosto pričajo Friedrichova platna in v katerem ima narava vlogo neizmerne globine, kamor

je projicirana človeška samota, ki je ni več mogoče nadzorovati in priklicati nazaj.

Pri platnu *Menih ob morju* nas poleg verske simbolike takoj obide občutek nekakšne skrivnosti, proti kateri je človek povsem brez moči: lahko o njej premišljuje, se ji prepusti, se je boji, vendar je večja od posameznega bitja. Če pa bi se človek hotel meriti z njo, bi to še enkrat pomenilo, da bi šel "iz sebe". Brezmejna daljina in brezkončnost, ki jo začutimo v Friedrichovih krajinah, osamljenim protagonistom na slikah ne daje opore, ampak je nekakšen cilj njihovih pogledov. S krajino vstopajo v dialog, celotna slika pa deluje v nekakšnem religioznem duhu.

V nemškem gozdu, kjer ni mogoče videti zanesljivih poti, se ponoči ustavljajo redke postave in opazujejo luno. Tak primer je Friedrichovo delo *Moški in ženska pred luno*. Ta, kot Kristusov simbol, pomeni upanje, podarjeno človeku, vendar je hkrati znamenje zunajčloveškega, nadnaravnega okolja, v katerem naj bi se to upanje moglo uresničiti. Friedrich je vse prej kot z akademsko tehniko znal izraziti novo videnje človeka, ki mu je usojeno, da preizkuša tisto, kar je onkraj čutno zaznavnega videza.



Jutro v Krkonošu

V tem času je tudi noč postala zanimiv predmet upodabljanja, oziroma osrednje romantično izrazilo: *nokturno* ali mitologija noči. Pri Friedrichu je noč predvsem večno, negibno premišljevanje figur, ki gledajo proti neskončni točki, osvetljeni z blede, zelo oddaljeno luno. Tukaj se hkrati vprašamo, kdo so te osebe, postavljene na skrajno mejo kopnega, na skalo, na obronek, pod katerim zija brezno? Vidimo jih, kako strmijo v neskončno, vendar hkrati čutimo z njimi, da smo to mi. Prav v takšno situacijo nas popelje delo *Mesečina na morju*. Noč je čezmerno razširila čustveni pomen morskega obzorja, gotske razvaline, ukleščene v led, ali gozda, v katerem veje in debla oblikujejo pošastne, spačene geometrijske like – prav o slednjem pa nam spregovori slika *Gotsko pokopališče v snegu*.

Stare razvaline so postale za umetnika svet, kjer sta človekova samota in jalovost njegovega početja obdana z ledom in z nestvarno krajino. *Opatija v hrastju* kaže ruševine srednjeveške stvaritve, izgubljene v brezkončnosti in v uganki vesolja, v metafizični skrivnosti, na katero je slikar našel odgovor v tolažbi vere, ki je večkrat in na različne načine simbolično izražena na njegovih platnih. Slednje delo je

bilo označeno za izjemno, z izredno duhovno globino. Gre namreč za situacijo pogrebne procesije v zimski pokrajini; figure prečkajo pokopališče proti ruševinam oziroma zapuščenim gotskim lokom. Ruševine bi lahko bile ostanki cisterijanskega samostana Elden ob Greifwaldu, nedaleč od Baltskega morja. Lahko bi pomislili, da gre za pokop katerega od članov cerkve; morda gre celo za predstavo Friedrichovega lastnega pogreba – za temo, s katero se je ukvarjal že v preteklosti. Skupina žalujočih je na poti mimo ostalih nedavno izkopanih grobov, proti dvema majhnima lučkama ter križanemu, ki je postavljen pod cerkvenim portalom. Slednje predstavlja našo zadnjo pot.

Slikar je ustvaril ostro nasprotje med starimi, togimi arhitekturnimi ostanki ter med dinamičnimi, biomorfnimi formami hrastovega drevja, ki se s svojimi izkrivljenimi vejami vihtijo proti nebu. Znano je, da so hrastova drevesa v Friedrichovem slikarstvu simbol nemškega patriotizma in herojstva. Tukaj lahko opazimo še dve nasprotji: vitalnost, ki jo predstavljajo njihova debla, togost in nekakšno skopost pa grobovi in cerkveni ostanki. Polmesec je sicer viden na nebu, a njegova pritlikava svetloba skozi



Ostanki ruševin Eldena

ožarjeno nebo deluje kot strel skozi naše lastno življenje.

Gotske ruševine bi lahko bile interpretirane kot alegorija preteklega verovanja, ki se je opiralo na nasprotje med vitalnostjo hrastja ter nebeško lučjo. To soočenje je na sliki ustvarilo močno notranjo dinamiko in vznemirjenje. Daleč od izražanja morbidne fascinacije, ki je bila pogosto prisotna v romantičnih delih, ta stvaritev temelji na tradicionalni temi *memento mori* (zavedaj se smrti); torej razmišljanje o lastni minljivosti (*vanitas*).

Na sliki *Brodolom "Upanja"*, znani tudi pod imenom *Ledeno morje*, pa človeka sploh ni. Tukaj ga je pogoltnila razburkana narava: ostaja le tih in krut spomin, znamenje med premočnimi in sovražnimi elementi narave. Vidni so le še redki ostanki ladje med ledenimi ploščami, zbitimi v grozljivo piramido, ki se dviga proti svinčenemu nebu. Ta podoba je morda izraz avtorjeve zasebne more: na čas, ko mu je pri njegovih trinajstih letih utonil brat.

Inovativna in provokativna značilnost Friedrichovih slik se nahaja tudi v določenem odnosu, ki je bil ustvarjen med dvema sferama: s svetlobo napolnjeni krajini ter na poti

med lastno in krščansko krepostjo. Primer je slika *Jutro v Krkonošu*. Tukaj je prisoten občutek dveh prostorov, kot v sanjah: oba sta si različna, nerealna in se nahajata v jukstapoziciji. To je področje asketske vzpetine, sama narava na skali pa je v procesu metamorfoze; v daljavi istočasno gore izgubljajo značilne barve ter čisto svetlobo. Zrak, ki ga zaznavamo kar z očmi, postaja ob vsem skrivnostnem element, mi pa se neopazno odmikamo od vidne čutnosti proti neoprijemljivi nadčutnosti. Leta 1805 je Friedrich naslikal zelo zanimive scene, ki so uprizarjale predvsem proces sončnih zahodov, ob tem pa so prikazovale dolgo linijo človeških doživetij od zadnje strani Kristusovega križanja proti sprednji.

Za Casparja Davida Friedricha je bila narava živ, utripajoč organizem, ne glede na vreme, dnevni ali letni čas. Njegovo platno *Kristus na križu* se skoraj izgublja v naravi, ki tokrat postane glasnica vesolske in bivanjske bolečine, tiste bolečine, ki jo je še v neoklasicizmu "odreševal" plemenito zadržan izraz.

Friedrichovo slikarstvo lahko doživljamo kot parabolo Božjega, kjer nam v vsakem trenutku obljublja večnost; krajini spreminja svet, nedovršen organizem, katerega vzvode bi človek poznal, ampak je brezkončna



Mesečina na morju

skrivnost. Friedrich je bil tako rekoč slikar brezkončnosti in vere. Severnjaška narava je namreč v nasprotju s sredozemsko krajino dobila narodnostni pomen, v skladu s hotenji predromantičnega gibanja *Sturm und Drang*, ki je poleg ostalega hotelo rešiti nemško umetnost tudi francoskega vpliva.

Tisto, čemur pravimo pokrajina, so neskončno različni naravni drobci, povezani med seboj. Tudi slika pokrajine, čeprav naslikana na način, da opozori na nekatere dele na terenu, je nastala s seštevkom neskončnih pogledov nanjo. Pokrajina vsebuje neskončno svari, ki imajo določeno obliko, še posebej, če svojo pozornost usmerimo na njih, to imenujemo ljubezen do narave. Sposobnost, da se lahko spočijemo v naravi in odkrijemo v njej razvedrilo, je velika pridobitev. Kot še noben umetnik prej se je Caspar David Friedrich vneto ukvarjal s specifičnimi značilnostmi svojih domačih Saške in Šlezije. Imel je dar za upodabljanje atmosferskih pojavov, kot so oblaki in meglice, ki se spreminjajo iz trenutka v trenutek, pa tudi za prikazovanje vseh ostalih tipičnih naravnih nordijskih značilnosti. Tisočere risbe, ki jih je v življenju upodobil, so bile le vizualni temelji, oziroma izhodiščne točke nekega skrivnostnega

jezika, ki so kazale smer daleč preko čutnega, kar je bilo kasneje tako enkratno, v olju prikazano našim očem. Slikar je namreč želel upodobiti mnoga področja, tudi preko lastnih zaznavanj, ki zavzemajo neko sfero, ki je tudi sam ni nikoli prav razumel ali videl. Da imajo Friedrichove krajine tudi protestantske značilnosti, je morda še bolj razumljivo, glede na to, kakšnih metod se je med drugim tudi posluževal: višek njegovega dneva za "svetlobo in ustvarjanje" je bil sredi noči.

Okoli leta 1810, po mnogih letih vztrajnega ustvarjalnega prizadevanja, je Friedrich prišel do nekakšnega radikalnega, jedrnatega ter kratkega sklepa: dokončno se soočiti z neizrekljivo močjo narave, ki je edina možnost, kamor se lahko ustvarjalec zateče – h kontemplaciji ob težkih trenutkih. Slikanje narave tako postane kot vaja v asketizmu, z duhovnim konceptom "biti skrit" tudi pred zapletenostjo neusmiljeno zahtevnih slikarskih tehnik.

Nemški slikar, botanik in fiziolog Carl Gustav Carus je odlično povzel to novo Friedrichovo filozofijo ter določil nova stališča, po katerih se lahko slikar orientira. V svojem povzetku pravi, da v omenjeni Friedrichovi kontemplaciji slikar ne interpretira



Križ na gori

zgolj estetskih primerov, s tem ko drobi moč naravne krajine, ampak jo ves čas predstavlja v nekem skrivnostnem iskanju. Ob realiziranju slikarskih del pa se prav tako porajajo določene relativne ustvarjalne omejitve in ob tem obide ustvarjalca jasen občutek panteistične intuicije, da je Bog nad vsemi stvarmi in da se hkrati nahaja tudi v kompleksnosti krajine, toda v drugačni obliki prisotnosti. Posledično edino ohranjanje slikovne in duhovne milosti lahko pride le od "premagane" slikarjeve individualnosti in ob toku brezmejnosti narave. Z odpravo tako imenovane lastne individualnosti, ko se umetnik izgubi v naravi, ali celo v vsej absolutni jasnosti slike, pa bo njegova stvaritev pričala v vsej svoji notranji popolnosti. Umetnik jo bo zajel in hkrati prinesel na površino svoje zavesti. Z drugimi besedami, občestvo z naravo v resnici ni "premagano ali izgubljeno". Proces, skozi katerega se duh korak za korakom približuje fizičnim zaznavam, je precej iniciativen. Slikar bo tako v delu končno pripravljen spregledati temeljno enotnost Stvarstva, ki biva v vsem svojem bistvu. Videno na ta način je bil romantični slikar v Nemčiji človek s posebnim poslanstvom: razviti

nov, specifično nemški tip krajine, ki se bo razlikoval od vseh ostalih evropskih tipov. Ta slikarski pristop bi morda lahko primerjali le še s kitajskim krajinskim slikarstvom, saj sta obe varianti tako v svojem realizmu kot v duhovnem naboju na neki način doma že pri "davnem" renesančnem Fra Angelicu. Vsekakor zanimiva primerjava. Pravo doživetje neke upodobitve namreč zahteva globoko koncentracijo, slednjo pa lažje dosežemo, če imamo opraviti z malo elementi, na katere je vezan naš pogled. Tega so se zavedali mnogi slikarji, ki so hoteli izraziti globoko vero (kot že omenjeni Fra Angelico) ali čisto osebno preseganje bivanjske izkušnje, kot je to primer pri še nekaterih drugih romantičnih slikarjih. Friedrichovo delo bazira na podobnih intelektualnih temeljih, saj se je njegova vizualna izkušnja z naravo kmalu preoblikovala v radikalno mistično izkušnjo občasno izražene ekspresije.

Ekonomija likovnih elementov, s katerimi je Friedrich oblikoval slike, je nadgrajena s prefinjenim nanosom polprosojnih barvnih plasti v oljni tehniki, ki nekje bolj, drugje manj razkrivajo svoje odtenke. Megličasti robovi stapljajo motive z barvo "ozadja" in tako odpirajo prostor za nekakšno "potovanje" barvnih gmot, ki ga ob nekaterih slikah doživimo ob malo daljšem zrenju vanje. Friedrichove slike so mogočne in hkrati krhke podobe, katerih sled je redko zaznavna, pa hkrati bistvena za končni vtis trepetave barvne materije.

V kasnejših letih Friedrichovega ustvarjanja se še vedno ali pa celo nekoliko bolj srečujemo s protagonisti, upodobljenimi tako, da nam kažejo hrbet, ne glede na to, ali se nahajajo v notranjem ali zunanem prostoru. Ti upodobljenci, ki so večinoma anonimni, so lahko zazrti v zahajajoče sonce ob Baltiku ali v vrhove gora, ali pa na videz izgubljeni ob robu gozdov. Marsikdaj so tudi kot silhueta upodobljeni nasproti sončni svetlobi. Včasih delujejo kot sprehajalci, poglobljeni v svoje misli in hkrati oddaljeni popotniki, usmerjeni proti cilju, ki se obvezno držijo svojih poti.

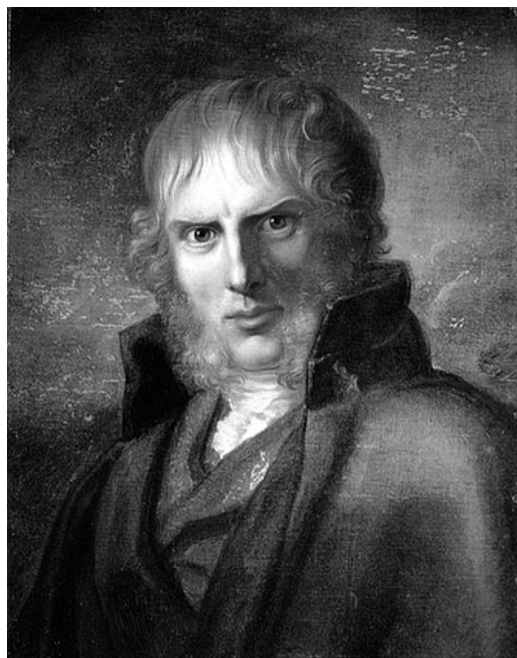
Hkrati dajejo vtis, kot da ne pripadajo več zemeljski sferi.

Prav slika *Življenjska obdobja* ponavlja in povzema to vizijo, napolnjenost z omenjeno noto. Kompozicija slike odpira v ospredje ozko, rahlo dvignjeno obalo, kjer se nahaja pet ljudi. V ospredju najprej vidimo prazen lesen sod, prevrnjeno deblo ter nekaj ribiških predmetov. Prva izpostavljena oseba je sprehajajoč starejši moški, obrnjen s hrbtom proti nam. Ob robu obale je mlajši mož v fraku, ki je obrnjen z obrazom proti starcu, v katerem se zrcali njegov pogled. Ob slednjem protagonistu sedita dva otroka, eden od njiju drži švedsko zastavo – kot dominantno moč tedanjega časa – in deklica, ki predstavlja čuten ter čustven simbol.

Ob petih ladjah v ozadju je simbolizirana zamišljena pot, ki se širi proti horizontu in s tem kaže potovanje globine morja in neba ali pa morda minljivo in duhovno preoblikovanje, ki je na poti k petim osebam. Identiteta upodobljenecv ni natančno preverjena, a marsikdo bi utegnil pomisliti, da gre za samega Friedricha v družbi njegovih treh otrok – Gustava, Adolfa, Agnes – in nečakinje Emme.

Gledalec je tukaj v nordijskem okolju pozvan na zadnje potovanje, ki prav v Friedrichovem stilu rezimira neko nadnaravno človeško stanje. Gre za večer ob sončnem zahodu – trenutek ob koncu nekega časa, morda celo v romantiki tako opevanega srednjega veka. Vprašanje je le: ali konec dneva tokrat pomeni konec življenja ali iskrico upanja?

Po kapi, ki jo je Caspar David Friedrich doživel leta 1835, ni več dolgo slikal v oljni tehniki. Dve leti kasneje se je njegovo zdravstveno stanje še poslabšalo, čeprav se je še trudil z nekaj akvareli, za katere je želel, da bi bili dokaj prepričljivi. Vendar so ga njegove ideje in koncepti vidno zapuščali in vse skupaj je delovalo navzven še zgolj formalno. Po letu 1839 je njegova roka izgubila trdnost in stabilnost, motivi, kot so denimo sove, grobnice in izkopanine, pa so spet nadomestili kristalne vizije. A prišel je čas, ko je postala njegova



Franz G. von Kugengein, portret Casparja D. Friedricha

roka povsem blokirana. Ostanek zgodbe je bila le še tišina, v prispodobi kot konec boja med Jakobom in angelom. Pozabljen od javnosti ter ostalih umetniških krogov je umrl meseca maja, leta 1840 – le z eno željo: samo pred svitom!

LITERATURA

Charles Sala, *Caspar David Friedrich – The Spirit of Romantic Painting*, Paris, 1994.

Norbert Wolf, *Caspar D. Friedrich, The painter of Stillness*, Köln, 2003.

Joseph Leo Koerner, *Caspar D. Friedrich and the Subject of Landscape*, London, 1990.

Birsch-Supan and Neidhardt Vaughn, *Caspar D. Friedrich 1774–1840; Romantic Landscape Painting in Dresden*, London, 1972.

19th-Century Art, Trade Fair Palace 4th floor, National Gallery Prague, 2002.

1. Thomas Burnet, *Telluris theoria sacra: orbis nostri originem et mutationes generales, quos aut iam subiit, aut olim subiturus est, complectens*, IX (1681), p. 62 (http://books.google.si/books?id=WJo_AAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=sl&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

2. Iz romantike se vleče mit, da bolj ko umetniki trpijo, bolje delajo. Iz tega je sledilo, da resnične umetnine zrastejo, se rodijo iz trpljenja.
3. *Johann Joachim Winckelmann* je bil nemški umetnostni zgodovinar (1717–1768). Prav tako je študiral teologijo in medicino ter se navduševal nad antiko. Z antičnimi avtorji se je seznanjal kot tajnik znamenite Bünauove knjižnice blizu Dresdna. Renta poljskega kralja in saškega elektorja Avgusta III. mu je omogočila bivanje v Rimu in raziskovanje antične umetnosti *in situ*. Izsledke svojih raziskovanj je predstavil v številnih delih, med katerimi *Zgodovina umetnosti starega veka* pomeni prelomnico v razvoju moderne arheologije in umetnostne zgodovine.
4. *Erwin Rohde* (1845–1898) je bil eden izmed nemških študentov za proučevanje klasicizma v 19. stoletju. Rojen je bil v Hamburgu. Izven arheoloških krogov je danes znan po svojem prijateljevanju in dopisovanju s kolegi - filologi, predvsem s Friedrichom Nietzschejem. V Bonnu in Leipzigu sta skupaj študirala psihologijo. Leta 1872 je Rohde postal profesor na Univerzi v Kielu (90 km severno od Hamburga), kasneje pa še v Jeni, Tübingenu in v Heidelbergu, kjer je tudi umrl.
5. *Edmund Burke* (1729–1797) je bil irski državnik, pisatelj, govornik, politik, teoretik in filozof, ki je bil po prihodu član poslanske zbornice kot poslanec vigov. V 19. st. je bil priljubljen tako med konzervativci, kot tudi liberalci.
6. *Nicolai Abraham Abildgaard* (1743–1809) je bil danski neoklasicistični dvorni slikar, kipar in profesor slikarstva, mitologije ter anatomije na Novi Kraljevski danski Akademiji v Kopenhagnu. Mnogo njegovih del se nahaja v kraljevih palačah na Danskem (nekatera so bila žal uničena). Pred tem je prav tako študiral na Akademiji, kjer je delal kot vajenec, nakar se je preselil v Rim, kjer je nadaljeval študij kiparstva, arhitekture, dekorativne umetnosti in fresk (Palazzo Farnese). Ob vrnitvi v domovino je postal profesor na Akademiji v Kopenhagnu ter bil hkrati izvoljen za direktorja le-te.
7. *Johann Heinrich Füssli* je bil rojen v Švici kot drugi od devetih otrok. Njegov oče Johann Caspar Füssli je bil slikar portretov in krajin ter avtor knjige *Življenje švicarskih umetnikov*. Henryja je spodbujal za cerkveni poklic, zato ga je poslal na Carolline collage v Zürich, kjer je prejel zavidljivo klasično izobrazbo. V njem se je razvil nekakšen odpor do dogmatične teologije, raje se je ukvarjal z branjem Milтона, Danteja, Homerja in Shakespeara. Nekaj časa je potoval po Evropi, nato se je dokončno ustalil v Londonu, kjer so ga izvolili za polnopravnega člana kraljevske akademije. Njegovo slikarstvo se nagiba k vizionarski naravi.
8. Umberto Eco in Girolamo de Michele, *Zgodovina lepote* (naslov izvirnika: *Storia della bellezza*), Ljubljana 2006, p. 281.
9. *Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper* – Tretji grof Shaftesburyjski (1671–1713) je bil angleški filozof, ki je s svojim razmišljanjem v času romantike močno vplival na 18. stoletje v Franciji in Nemčiji.
10. *Pesem o Rolandu* je najboljša in najstarejša znana francoska junaška pesem. Sodeč po rokopisu, ki ga hranijo v Oxfordu, je nastala v 11. stoletju. Opeva zgodovinske dogodke, ki so se zgodili nekaj sto let poprej, a so v pesmi polepšani s precejšnjo mero pesniške svobode. "Roland uresničuje svoj jaz, vsaj navidezno, s tem, da se mu odpoveduje v imenu ideala. A to je v resnici samo videz. Roland ni junak askeze, temveč junak sublimnega v krščanskem (ne v psihoanalitičnem, niti ne v romantičnem ali sifzofsko-camusovskem) pomenu besede. Smrt zanj ni odpoved zemeljskemu, temveč posvetitev zemeljskega: materije, telesa, časa, človeške dejavnosti. Ni negacija, ampak je afirmacija. Ni beg od/iz življenja, nasprotno, je cilj in smisel življenja. Tisto "onkraj" ni pretveza, ni substitut za nekaj, česar "tukaj" ni, ampak je v resnici prava stvar. Resnica, v katero junak niti za trenutke ne podvomi." (*Iz spremne besede Mihe Pintariča.*)
11. *Pesem o Nibelungih* je največje delo nemške junaške epike. Nastala je v začetku 13. stoletja v Avstriji, najverjetneje v mestu Passau. Je delo neznanega avstrijskega pesnika. Literarni zgodovinarji menijo, da je moral biti avtor poznavalec epov in ljubezenske lirike, najverjetneje izobražen klerik, za katerega sklepajo, da je bil sodobnik Wolframa von Eschenbacha. *Pesem o Nibelungih* je dvorna pesem in se od ostalih epskih del razlikuje le po tem, da obravnava domačo snov. Dvorni pesniki ali pa pesniki, ki so si želeli pridobiti dvorno naklonjenost, so bili v Nemčiji imenovani "Spielmann", zato avtorja *Pesmi o Nibelungih* lahko poimenujemo tudi s tem vzdevkom.
12. *Adrian Ludwig Richter* (1803–1884) je bil nemški slikar in izdelovalec jedkanic, rojen v Dresdnu. Bil je sin graverja Karla A. Richterja, pri katerem se je veliko priučil. Bil je eden izmed najbolj znanih in hkrati najbolj tipičnih nemških ilustratorjev sredine 19. stoletja, saj se je posluževal tipičnih znanih, domačih, nemških Grimmovih ikonografskih tem.
13. Fotografije so vzete z Googla.