

A FELELŐSSÉG ÉS A FENSÉGES MEGJELENÉSE CASPAR DAVID FRIEDRICH FESTÉSZETÉBEN¹

MIKÁCZÓ ALEXANDRA

Tanulmányomban arra kívánok rávilágítani, hogy véleményem szerint Caspar David Friedrich művei, illetve azok fenséges mivolta hogyan kapcsolódik a felelősség kérdéséhez és általában a fenséges esztétikai fogalmához. Egyrészt természetesen a művészet esetében minden alkotóval kapcsolatban beszélhetünk felelősségről, már csak annyiban is, hogy felelősséggel tartoznak a befogadók, de általában a művészet felé is, és persze a művészetkritikusok, esztéták hasonlóképpen felelősséget vállalnak a művészeti produktumok értékelését illetően. Jelen tanulmányban azonban nem ezeket a kérdéseket szeretném körüljárni, hanem arra kívánok rámutatni, hogyan rokonítható a kanti fenséges esztétikai tapasztalata és a felelősség – mindenekelőtt a vallási értelemben vett felelősség – Friedrich műveivel. Ehhez többek között azt kell megvizsgálnunk, Friedrich műveiben milyen szerepet szán a végtelennek, illetve milyen alkotói módszert alkalmaz annak érdekében, hogy felkeltse a vallásos emelkedettség, az áhítat érzését, melynek kiváltását az alkotó minden műve elsődleges céljául tűzi ki.² Azért tartom relevánsnak kanti megközelítésben vizsgálni Friedrich képeit, mert úgy gondolom, a festő műveivel találkozva a befogadó azt az esztétikai tapasztalatot élheti át, amelyet Kant matematikailag-fenségesnek nevez.

Problémafelvetésem abból indul ki, hogy Caspar David Friedrich, a koraromantikus festő, életének korai időszakában számos tragédiával szembesült: hét éves volt, amikor elvesztette édesanyját, nyolc, amikor a nővérét, de talán még meghatározóbb az a trauma életében, amikor egyik fiútestvérét veszíti el. A még gyermek Friedrich 1787-ben testvérével korcsolyázott, amikor beszakadt alatta a jég és fivére a segítségére sietett, ám a mentés közben maga fulladt a jeges vízbe. Ez a baleset az, amelynek a következménye lesz az a búskomorság, amely aztán Friedrich egész életén átível majd.³ Egy ilyen traumatikus

¹ A Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-22-3-I kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

² Friedrich, Caspar David: *Nyilatkozat egy nagyobbrészt még élő és nemrég elhunyt művészek festményeiből álló gyűjtemény megismerése után*. In: Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 117.

³ Beke László: *Caspar David Friedrich*. Békéscsaba, Corvina, 1986. 15.

élmény véleményem szerint lenyomatot hagy egy művész munkásságán is – Friedrich-én legalábbis nyomot hagyott. Gerevich József pszichiáter *A traumatikus élmények facilitáló szerepe a művészetben* című tanulmányában a művészeti munkára hatást gyakorló traumatikus élmények közé sorolja a halálközeli élményt, értve ezalatt egy vagy több közeli hozzátartozó halálát vagy az életveszélyes helyzetek túlélését.⁴ Jelen dolgozatban nem kívánok pszichológiai vagy pszichoanalitikus elemzésekbe bocsátkozni, ehelyett a súlypont végig magukon a műveken és az azokhoz fűződő mindenkori befogadói tapasztalaton, nem pedig Friedrich természetén lesz. Azt ugyanakkor mindenképpen érdemes figyelembe venni a festő képeinek elemzésével kapcsolatban, hogy a fiatalkorában elszenvedett tragédiák determinálták Friedrich alkotói állásfoglalását is. Ezért is lehet az, hogy Friedrich munkásságát indirekt módon meghatározta egyrészt a feltételezhetően élete végéig elhúzódó gyász, amit közeli hozzátartozói korai elvesztése miatt tapasztalt, másrészt – és talán ez a jelentősebb mozzanat – az a felelősségérzet is, amelyet testvére halála miatt érzett, hiszen fivérének halála volt az ára annak, hogy Friedrich életben maradhatalott azon a bizonyos napon, amikor a tragédia megtörtént. Carl Gustav Carus emlékirataiban azt írja (bár a többi forrással ellentétben csak a testvér vízbefulladásáról tesz említést), hogy ehhez a borzasztó tapasztalathoz „(...) járult a művészet iránt támasztott igen magas igény, a természettől fogva borongós lelkialkat és a mindezekből származó mély elégedetlenség saját teljesítményeivel szemben, így könnyen felfogható, hogyan ragadtathatta el magát egykor valójában öngyilkossági kísérletre. Ő mindig mélyen titkolta ezt, de az ember érzi, hogy éppen egy ilyen elkezdett, noha még kellő időben megakadályozott tett miként kellett, hogy nyomasztó és sötét utóhatást gyakoroljon egy ilyenfajta egyéniségre.”⁵ Emellett Beke László is utal arra, hogy Friedrich ezen traumatikus élményéből szokták levezetni a festő egész életén át tartó búskomorságát.⁶

Friedrich a kortársak leírása alapján egy magánakvaló, zárkózott ember volt. Festményei a mai napig gondolkodóba ejtik a szemlélőt: gyakran nehéz eldönteni a képek előtt állva, pontosan mit is látunk. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy ne ismernénk fel a műveken látható különféle képi elemeket – amiket egyébként nagy gonddal festett meg a festő –, hanem, hogy munkái java része első pillantásra tájképnek tűnik, de ugyanakkor rögtön érezzük, hogy e képek többek a táj puszta ábrázolásánál, sőt, a táj elemei gyakran csak eszköznek tűnnek, amelyeket az alkotó egy nagyobb cél elérése érdekében

⁴ dr. Gerevich József: *A traumatikus élmények facilitáló szerepe a művészetben*. In: *Orvosi Hetilap*, 2017. (158. évf.) 17. 668-677., 669 és 671-672.

⁵ Carus, Carl Gustav: *Emlékiratok* (részletek). In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 97.

⁶ Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 15.

felhasznál. Friedrich nem is titkolja, mi is ez a magasabb cél, ő maga írja le, hogy képeitől azt várja el, hogy valamiféle vallásos emelkedettség érzését keltse a befogadóban.⁷

Friedrich tájképeinek kérdéses tájkép-mivoltát az is mutatja, hogy egy korabeli műkritikus így nyilatkozott a festő egy meg nem nevezett művéről: „Három szín és két vonal: vajon ez táj lenne? Ha az ember még egyszer megnézi a képet, akkor kénytelen elismerni, hogy egy szelet égboltot, egy dombot és egy völgyrészletet lát! De miért ilyen sajátos az egész? – Mert bár a természetben is előfordul, mégsem ennyire magáértvalóan, nem ennyire absztraktnak! Ami tehát a képből sugárzik, az magának a művésznek az absztrakciója.”⁸

Friedrich munkáit véleményem szerint szinte egytől egyig áthatja egyfajta belső feszültség, s ez a feszültség a képi téma és a tulajdonképpeni mondani-való között feszül. Nem szokványos dolog a tájkép elemeivel célba venni a vallásos áhítat felkeltését – különösen nem volt az Friedrich korában –, erre korábban sokkal alkalmasabbnak mutatkozott a különféle bibliai jelenetek ábrázolása: egy gyermekét sirató Mária vagy épp a szenvedő Krisztus a keresztfán, akinek éppen oldalába döfi lándzsáját a római katona.⁹ Friedrich képein, ha látunk is feszületet, az a staffázsalakokhoz hasonlóan törpül el a táj – és így a természet – hatalmassága mellett. A keresztfán szenvedő Krisztus helyett pedig csak annak szobrát látjuk. Az igazi főszereplő a műveken mindig a táj és sohasem az ember. A megjelenő alakok általában passzívan szemlélik a természetet, mintegy fejet hajtva annak lebilincselő hatalmassága előtt.

Ennek alapján felmerülhet bennünk a kérdés, vajon miért éppen a tájképet választotta Friedrich arra a célra, hogy a vallásos emelkedettség érzését felkeltse a befogadóban? Egyrészt kortársai leírása alapján tudhatjuk, hogy a festő szeretett magányosan sétálni a természetben.¹⁰ A látható tájat önmagában azonban sosem másolta – leszámítva persze a látvány alapján készült vázlatokat, amiket képeihez felhasznált, bár e vázlatokat is gyakran tanítványai készítették, ő maga pedig műterme magányában alkotott. Friedrich a táj pusztá másolása helyett befelé fordult – a különféle elemekből saját tájakat hozott létre belső készítése alapján. Talán ezért is lehet az, hogy a művein, ahogy Földényi fogalmaz: „a táj túlnő önmagán; nem reális környezet, hanem természeti elemekből egybeálló mesevilág, egy látomás hírnöke.”¹¹ Egy látomás,

⁷ Friedrich, Caspar David: *Nyilatkozat egy nagyobbbrészt még élő és nemrég elhunyt művészek festményeiből álló gyűjtemény megsemlélése után*. In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 117.

⁸ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. 1986. 40.

⁹ Utóbbira példa lehet Simone Martini *Keresztrefeszítés* című képe.

¹⁰ Carus. In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 97.

¹¹ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 27.

egy vízió hírnöke tehát a táj, nem pedig például egy utazás megkapó helyszíne. Friedrich minden esetben bele kívánt helyezni valami pluszt a tájba, ez magyarázza munkamódszerét is, melynek lényegi mozzanata volt, hogy képein az elemeket ő maga rendezte el a korábban a természetben elkészített vázlatok alapján, hogy saját elképzeléseinek ez az úgymond belső táj, ami aztán képein valamelyest külsővé is válik, minél inkább megfeleljen. Beke László ezt a technikát a modern montázsokhoz hasonlítja.¹² Somhegyi Zoltán pedig arra mutat rá, hogy a romantika korában számos olyan mű születik, mely az evilágiból kiindulva az evilágin túlit akarja felmutatni – e szándék pedig „(...) a nem-leképezhető, a nem-ábrázolható irányába történő nyitásnak tekinthető.”¹³

Friedrich figyelme tehát csak az első, felületes pillantás alapján irányult a látható természet felé, a festőt valójában saját belső szükségszerűsége mozgatta.¹⁴ A táj elemeinek utólagos elrendezése implikálja azt, hogy számos képe esetében nehezményezték a kritikusok, hogy a valóságban nem vehetünk fel olyan nézőpontot a természetben, ahonnan az adott látvány ugyanúgy tárulhatna fel előttünk – így például a *Tetscheni oltárkép* esetében¹⁵ – és szintén ez a tervezett-jelleg az, ami miatt egy sajátos merevség, vagy inkább megszerkesztettség az elkészült képek mindegyike esetében megfigyelhető. Egy kortársa leírása alapján Friedrich műtermében különösen nagy megtiszteltetés ért egy fejes vonalzót, ami egyedüli díszítőelemként függött a festő amúgy puritán műtermének falán.¹⁶ A vonalzónak az alkotás során is nagy szerep jutott, Friedrich minden esetben egy határozott vonallal választotta ketté képein az eget és a földet, illetve az égi és a földi szférát: nála a túlvilág egy olyan misztikus, rejtélyes világ, amit az ember csak halála után érhet el, és kegyelmet is majd csak abban a világban kaphat.

A festő alkotói módszerének az előzőekben nagy vonalakban felvázolt bemutatása jelen tanulmányban azt a célt szolgálja, hogy könnyebben megérthessük, miért illethetjük Friedrich képeit a kanti fenséges jelzővel. Kant különbséget tesz matematikai és dinamikai fenséges között.¹⁷ Friedrich munkái, úgy gondolom, a matematikailag-fenségeshez állnak közelebb. A matematikai fenséges alapja az összemérhetetlen nagyság, melyet mi az esztétikai

¹² Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 60.

¹³ Somhegyi Zoltán: „A kifürkészhetetlen túlnan” – *A tájkép a német romantikában*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2011. 37.

¹⁴ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 82.

¹⁵ von Ramdohr, F. W. B.: *A drezdai Friedrich úr egy oltárképnek szánt tájképfestményéről és a tájképfestészetről, az allegóriáról és a miszticizmusról általában*. In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 80.

¹⁶ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 18.

¹⁷ I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2003. 159–160.

nagyságbecslés révén vagyunk képesek észlelni. Ahhoz, hogy e nagyság szemléletileg felvétessen a képzelőerőbe, két műveletnek – a felfogásnak és az egybefogásnak – kell végbemennie, s ezáltal eljuthatunk az esztétikailag legnagyobb alapmértékig. A képzelőerő túllép az általa elsőként felfogott érzéki szemléleti részmegjelenítésein, ennek ellenére a képzelőerő hatalma mégsem tűnik megfelelőnek az ész eszméihez képest. Ugyanakkor e folyamat közben mégis valamiféle emelkedettséget is érzünk, mert képesek vagyunk ezt az eszmét megérteni.¹⁸ Friedrich festményei hasonló érzést keltenek a befogadóban: képein a táj több pusztaság természeti látképnél: Isten megkérdőjelezhetetlen hatalmát hirdeti. Úgy is mondhatnánk, Friedrich Istent nem a templomban, hanem a természetben keresi (és vélhetően meg is találja), alkotásaival pedig tapasztalatnak állít emléket. A továbbiakban néhány példán keresztül vizsgálom meg, hogyan jelenik meg a fenséges Friedrich képein, illetve, hogy miként lehet mindezt összeegyeztetni a felelősségérzettel, melyet elhunyt fivére halálával kapcsolatban érzett és mint negatív tapasztalatot hordozta magában egész életében.

Friedrich korábban említett traumatikus élményének állít emléket *Jeges-tenger* című képe. A feltorlódozó jégablakok – amelyek faragott márványablakokra emlékeztetnek – mintegy hegyként merednek a magasba, s a fénykezelés miatt első pillantásra el is bizonytalanodhatunk: vajon a tenger felszíne alatt vagy felett vagyunk? Friedrich, tudjuk, majdnem a jeges vízbe fulladt, ám fivére segítségére sietett és mentés közben ő lelte halálát. A festményen látható egy hajóroncs is: ha a hajóra, mint az élet szimbólumára tekintünk, akkor a roncs a halált jelképezi. Míg a hajó maradványa eldőlve hever a jeges vízben, a jégablakok büszkén emelkednek a magasba, mintegy jelképezve a természet erejét és hatalmasságát. A hajóroncs méretében is eltörpül az óriási jégablakok mellett. A festmény a megfagyott tengert ábrázolja, egy kimerevített pillanatot, és éppen ezért az egész képet áthatja valamiféle kimértség – ugyanúgy, ahogy Friedrich képeit általában. Ennek persze lehet a magyarázata az, hogy a festő általában előre megtervezte képeit, de ettől függetlenül is elgondolkodtató, hogy itt nem egy háborgó tengert látunk – ahogyan például Turner képein –, hanem egy nyugodt, méltóságteljes tengert, aminek nincs szüksége tombolásra ahhoz, hogy megmutassa hatalmát. Beke László felhívja a figyelmet arra, hogy a festőt „Nem a katasztrófa részletezése, hanem a megközelíthetetlen természet csendje érdekelte igazán; nem az emberi erőfeszítés kudarca és hiábavalósága, hanem a belenyugvás a természet által közvetített isteni döntés megfellebbezhetetlenségébe.”¹⁹ A küzdelemnek tehát jelen esetben

¹⁸ I. Kant: *Az ítéelőerő kritikája*. id. kiad. 163.

¹⁹ Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 58.

nincs értelme, mert Isten döntéseivel szemben nincs helye revíziónak. A természet – melynek megközelíthetlensége analóg lehet Isten megközelíthetlenségével – pedig kinyilvánítja ezt a megmásíthatatlan isteni döntést. A fenséges mint esztétikai minőség itt is megjelenik: a kép minden eleme hozzájárul ahhoz, hogy a befogadó azt a fajta negatív örömet érezze, amiről Kant is beszél.²⁰ Földényi László szerint Friedrich képeihez azért köthető a fenséges ellentmondásos esztétikai tapasztalata, mert rájuk nézve „a pusztulás és a megdicsőülés (...) egyszerre ragad magával.”²¹



Caspar David Friedrich: *Jeges-tenger* (1823–1824)

Friedrich képeinek komor, melankolikus hangulata, illetve témaválasztásai gyakran fonódnak össze a gyász érzésével – gondoljunk csak temetőt ábrázoló munkáira. Három szerettének elvesztése önmagában is elég lehetett volna ahhoz, hogy lenyomatot hagyjon az alkotón és életművén, ám vélhetően fiútestvére halála, illetve annak körülményei tettek életművére nagyobb hatást. Nem a három haláleset egyikének kívánok prioritást adni – hiszen lehetetlen is lenne az ilyesmi –, pusztán a körülmények miatt gondolom azt, hogy fivére halála (a történet minden mozzanatát figyelembe véve) nagyobb hatást tehetett Friedrich-re. Úgy gondolom, Friedrich saját lelkiismeret-furdalásának és felelősségérzetének is emléket állít a *Jeges-tenger* című képen, ugyanakkor az isteni döntés megmásíthatatlansága, amely a természet által fejeződik ki a festő képen, egyfajta belenyugvást is jelent az elkerülhetetlenbe. Az isteni kegyelembe, a túlvilág ígéretébe vetett hit lecsapódása abban nyilvánul meg,

²⁰ I. Kant: *Az ítéleőrő kritikája*. id. kiad. 157.

²¹ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 93.

hogy Friedrich célja, hogy képeivel a vallásos emelkedettség érzését váltása ki a befogadóból – ez az emelkedettség pedig megfeleltethető a fenséges érzésével. A festményeken egyfelől ott az elmúlás elkerülhetetlensége, másrészt a túlvilág ígérete is – ez pedig szintén analóg a fenséges tapasztalatával, hiszen – ahogyan például Richir is rámutat – a fenséges megtapasztalása nem más, mint saját végességünk tapasztalata.²²

Kant *Az ítélőerő kritikájában* azt írja, hogy bár a fenséges céllenes az érzékiség számára, azonban a gyakorlati ész céljaival összhangban van és arra sarkall minket, hogy valamit érzéki érdekeink ellenére is nagyra becsüljünk.²³ Ennek alapján, úgy vélem, kijelenthető, hogy kapcsolat van a fenséges fogalma és az ész gyakorlati használata között. A *gyakorlati ész kritikájában* Kant leírja, hogy az ész gyakorlati használata a legfőbb jó elérésére irányul – noha e legfőbb jó a tapasztalati világban elérhetetlen, s az ész gyakorlati használatával csak törekedhetünk felé, de e világban nem érhetjük el.²⁴ Az pedig, hogy a keresztények erényes életük jutalmát, az üdvösséget a túlvilágban, vagyis a mennyországban kapják meg, véleményem szerint párhuzamba állítható az ész gyakorlati használatával, amely alapvetően kötődik a morális törvényekhez, hiszen az, hogy erkölcsösen viselkedjünk, csakis olyan előfeltételek mellett lehetséges, amelyek nem érhetőek el a tapasztalati világban, hanem a transzcendentális, megismerési képességeinket meghaladó szférában fellelhető észeszmék. Ahogy az erényes viselkedés esetében is előfordul, hogy érzéki érdekeink ellenében cseleksziünk, ugyanígy a fenséges estében is a nagyrabecsülés általában érzéki érdekeink ellenében történik. A fenséges és a moralitás közötti hasonlóságot továbbá az is alátámasztja, hogy Ernst Cassirer *Kant élete és műve* című munkájában rámutat arra, hogy a fenséges esztétikai tapasztalata és az általában vett erkölcsiség ugyanarra az alapvető érzésre támaszkodik.²⁵

Friedrich képei hasonlóképpen elérhetetlen dimenziók felé nyitnak. Isten, a túlvilág, a megváltás ígérete jelenik meg a végtelen felé való törekvésben. Isten hatalmasságát a festő a természet – átvitt és szó szerinti értelemben is vett – hatalmasságával érzékelteti. A végtelen nagyságot azonban nem a festményeken kell keresnünk (hiszen a képek maguk fizikai határokkal bírnak, tehát végesek), hanem saját elménkben. Emellett az, hogy a festő képein a természeti erők nagysága nem fenyegetően jelenik meg, az ember mint véges eszes lény moralitásának indirekt lenyomatának is tekinthető. A *Jeges-tenger*

²² Richir, Marc: *A fenséges tapasztalata*. Ford. Lőrinszky Ildikó és Szabó Zsigmond, In. Enigma 1995. 1. Budapest, Enigma, 1900. Kiadói Bt., 1995. 68.

²³ I. Kant: *Az ítélőerő kritikája*. id. kiad. 68.

²⁴ I. Kant: *A gyakorlati ész kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2004. 130.

²⁵ E. Cassirer: *Kant élete és műve*. Ford. Mesterházi Miklós, Budapest, Osiris/Gond-Cura Alapítvány, 2001. 353.

beszakadt jégtáblái, illetve a hajó roncsa emberi mulasztásra, illetve annak következményére utal, e képen tehát a felelősség ilyen módon is megmutatkozik. Az ember ugyanis nem csupán a természeti determináció áldozata, hanem mint szabad lény felelős tetteiért.

Minderre példa lehet Friedrich számos további munkája, így a *Reggel az Óriás-hegységben* című, 1810-ben készült festménye is. E képen a horizont vonala bár középen helyezkedik el, mégis az ég tűnik hatalmasabbnak, és az is érezhető, hogy a hangsúly is rá helyeződik – éppen „üressége”, vagyis a nagy, világos, egybefüggő felület miatt. A táj mintegy a végtelen felé nyílik, s ezt csak fokozza a hegycsúcsra helyezett apró feszület. A kép két része a földi és az égi szféra jelképeként értelmezhető – utóbbiban egyedül a kereszt kapott helyet. A festményen két rendkívül apró emberi alak is helyett kapott: egy férfi, aki a sziklán mászva a kereszt elérésére törekszik, és egy nő, aki a keresztet érintve, éppen a horizont vonala alatt állva mintegy közvetítő szerepet tölt be az égi és a földi világ között. A lépték meghaladásával Friedrich egyfajta mérhetetlen nagyságot próbált ábrázolni, melyet szinte lehetetlen befogadni – éppen ezért élhetjük át a fenséges esztétikai tapasztalatát, ha a képre tekintünk. A sziklát mászva a feszület irányába igyekvő emberi alak a megváltást csak az égi szférában, mintegy halála után érheti el, ennek azonban előfeltétele a felelősségteljes, erkölcsös élet, ami felé még ebben a földi világban – szabad akaratából – törekednie kell.



Caspar David Friedrich: *Reggel az Óriás-hegységben* (1810)

A festőnek azonban nem is feltétlenül szükséges a természetet alapul vennie ahhoz, hogy felkeltse bennünk a vallásos áhítat érzését – műterme ablaktábláit vagy a hajók árbócait is képes szakrális tartalmakkal átítatni. Friedrich 1805 és 1806 között két szépiarajzot készített műterme jobb és bal oldali

ablakáról. A látszólag teljesen hétköznapi szobarászleteket a festő azzal a gesztussal teszi izgalmassá, hogy kinyitja az alsó ablaktáblákat; a belső ablakeret ezáltal egy feszület formáját rajzolja ki. A vallásos emelkedettség és egyúttal a fenséges érzésének felkeltését szolgálja a kintről beözlő napfény is, ami kiemeli a kép fő témáját: a keresztet. Az ablak a kint és a bent, vagy átvitt értelemben a földi és az égi szféra határán helyezkedik el; nyílása keretbe foglalja a kép tulajdonképpeni fő témáját, így az ablak, illetve a külső ablakeret mint képkeret is értelmezhető, ami egyszerre elválaszt és összeköt minket a túloldalon lévő világgal – hiszen az ablak az a pont, amelyen keresztül a fény bejut a szobába, vagyis a benti vagy átvitt értelemben a földi világba. Mindkét rajz szélén látható egy-egy fél tükör is, ami egyrészt a táblakép szimbóluma, másrészt a tükör maga mindig önreflexióra is lehetőséget ad – erre utal vélhetőleg az is, hogy a jobb oldali műteremablakot ábrázoló rajzon lévő tükörben a bal oldali falon függő tükör reflexiója látható, így a két kép egymásra is reflektál. A bal oldali műteremablak mellett egy olló, a jobb oldali mellett pedig egy kulcs függ a falon. E két tárgyat véleményem szerint Friedrich nem pusztán azért jelenítette meg, mert a mű készültékor éppen műterme falán lógtak. Erre már csak abból is következtethetünk, hogy az alkotó általában mindig előre eltervezte képeit (és ritkán festett vagy rajzolt pusztán a látvány alapján), így azokon általában minden elemnek meghatározott helye volt.²⁶ A kulcs a keresztény ikonográfiában Krisztus hatalmának jelképe, melyet később Péterre ruház át, átadva neki a mennyország kulcsait. Ennek alapján a rajz talán arra való utalásként is értelmezhető, hogy az üdvösség kulcsa a Krisztusba vetett hitben rejlik. Az olló pedig egyfelől értelmezhető a teremtés szimbólumaként (hiszen a köldökzsínor elvágására használják), másrészt Szent Ágota attribútuma is, akinek kínzásának egyik eszköze volt az olló, mellyel levágták melleit – hite azonban ennek ellenére sem tört meg.²⁷ Éppen ezért az olló a töretlen hitet is jelképezheti, ami talán jobban is illeszkedik a mű témájához. E két képen nem csak általában abban az értelemben jelenik meg a felelősség kérdése, hogy a szabad akaratából Istennek tetsző életet élő ember a túlvilágon elnyerheti az üdvösséget, hanem a két tárgy – az olló és a kulcs – egyúttal konkrét történetekre is utal, amelyekben szintén felmerül a felelősség szerepe: Péter apostolra Krisztus a mennyek kulcsainak átadásával szimbolikusan hatalmat ruház át, mely felelősséggel jár, hiszen Krisztus Péterre alapozva építi fel egyházát; Szent Ágota pedig érzéki érdekei ellenében cselekedve tart ki hite mellett, a legnagyobb kínzások sem képesek megrendíteni vallási meggyőződéseit és

²⁶ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 23.

²⁷ Lewison, Edward F.: *Saint Agatha: The Patron Saint of Diseases of the Breast in Legend and Art*. In. *Bulletin of the History of Medicine*. September-October, 1950. Vol. 24. No. 5. 409-420. [Online] <https://www.jstor.org/stable/44443556> [2022.06.19.]

haláláig kitart az elhatározása mellett, hogy egyedül Krisztusnak szenteli életét.

Friedrich 1815-ben festett *Kikötői látkép* című festményén a hajók árbócai büszkén emelkednek a magasba, és a műtermi ablaktáblákhoz hasonlóan hátulról világítja meg őket a napfény. A hajók általában az élet, illetve a túlvilágba való eljutás szimbólumai; árbócaik pedig e képen a kereszt motívumát idézhetik fel bennünk, amely mindig mementóként működik: emlékeztet. A kép széleinél sorakozó hajók árbócai erdőként sűrűsödnek össze. A festő ezt a jelenetet is a napszak megválasztásával teszi drámaibbá, emellett a kép alsó felére helyezett horizontvonal által még nagyobb hangsúly helyeződik az égre és az égbe nyúló árbócokra, így ezzel a kompozíciós megoldással az alkotó képes hangsúlyozni a hajók – és átvitt értelemben a feszületek – monumentalitását. Hasonló célt szolgálnak a képen az apró staffázs alakok is, akik a tájhoz képest eltörpülve, annak alárendelődve, alig láthatóan jelennek meg. Az alkotó a festmény minden elemével az áhítat felkeltésére törekszik, még annak ellenére is, hogy egy látszólag teljesen hétköznapi epizódot választott ki erre a célra. A fenséges tehát itt is megjelenik: a drámai fény-árnyék kontraszt, az égbolt határtalansága, illetve az égbe emelkedő óriási árbócok (vagy keresztek) előhívhatják a szemlélőből ezt az ellentmondásos esztétikai tapasztalatot. Kant a nagy magassághoz a „nemes fenséges” érzését köti, amely csodálatot vált ki belőlünk,²⁸ Friedrich kikötői látképe pedig éppen ezt az áhítatot idézi elő a szemlélőben. A csodálatba azonban mindig vegyül valamiféle negatív érzelem is – ez az, amit Kant negatív örömmek nevez.²⁹

Egészen másképp jelenik meg a hajózás mint téma Friedrich korábbi, 1808-ban készült *Köd* című olajfestményén, amelyen a maga konkrétságában csak a partot láthatjuk. A *Kikötői látkép* című művel ellentétben itt a kompozíció sokkal letisztultabb, a kép jóformán egyetlen egységes, szürke felületből áll – a festő ezzel a kompozíciós megoldással (de például a *Szerzetes a tengerparton* című munkájával is, amely hasonlóan komor tengerparti jelenetet ábrázol) mintegy öntudatlanul megelőlegezi a huszadik században kibontakozó monokróm festészetet. A két hajó, melynek formáját még kivehetjük, az ismeretlen, ködbe vesző táj felé tart. A parton egy pár mankó hever a földön, az útnak indulók maguk mögött hagyták – valószínűleg ott, ahová tartanak, nem lesz rá szüksége annak, aki azelőtt csak a segítségével tudott járni; ebből az apró jelből is következtethetünk arra, hogy az utasok vélhetően a túlvilág felé tartanak. A köd révén szinte csak egyetlen nagy, homogén felületet látunk:

²⁸ Kant, Immanuel: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*. In. Kant, Immanuel: *Prekritikai írások – 1754-1781*. Budapest, Osiris Kiadó-Gond-Cura Alapítvány, 2003. 290.

²⁹ Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. id. kiad. 157.

a tenger és az égbolt egybeolvad, határaik elmosódnak. A monotonitást csak a part vonala töri meg. E végtelennek tetsző, a kép többi eleméhez képest monumentális, homogén felület, mely csak sejtetni engedi a két hajó körvonalát, s amely az egész tájra valamiféle borús, melankolikus leplet borít, képes előidézni a befogadóban a fenséges esztétikai tapasztalatát.



Caspar David Friedrich: *Téli táj templommal* (1811)

Friedrich ablaktáblái és árbócai indirekt módon utalnak tehát Krisztus szenvedésére és Istenre, de a művész számos képén a kereszt direkt módon is megjelenik, bár sohasem Krisztus maga, hanem annak szobra látható rajta és a feszület gyakran elvész a tájban – erre példa lehet a *Téli táj templommal* (1881) című kép, melyen a feszület a fenyők között bújik meg. Földényi szerint Friedrich képein a feszület „nem a kegyelem bizonyítéka, hanem közvetítés az ember és a hit ködbe vesző tárgya között (...)”, emellett nem is feltétlenül a hitet magát, hanem a „hinni akarást” jelképezi.³⁰ A fenyő motívumát pedig a Friedrich műveit mintegy képrejtvényekként megfejteni igyekvő gondolkodók gyakran a hittel magával azonosítják.³¹ A mementóként – direkt vagy indirekt módon – feltűnő kereszt által vallási értelemben is megjelenik e műveken a felelősség, hiszen az Istennek tetsző életet élő ember a helyes utat választva

³⁰ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 98.

³¹ Földényi László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 56.

vállal morális felelősséget tetteiért, s cselekedetei függvényében a túlvilágon megváltásban vagy kárhozatban részesül. A *Téli táj templommal* című képen a fészület a ködbe vesző templom tornyain is megjelenik. A kereszt előtti sziklának dőlve egy férfi imádkozik, mankói tőle odébb hevernek a hóban – vélhetően hite segítette abban, hogy önerőből eljusson a fészületig. A férfi a természetben és nem a templomban imádkozik, Isten lakhelye pedig ködbe burkolódzva, már-már elérhetetlen távolságban tűnik fel, mintha az már nem is ezen a világon lenne, hanem egy olyan világban, amelyet csak halálunk után érhetünk el.



Caspar David Friedrich: *Téli táj* (1811)

Friedrich 1811-ben készített egy másik téli tájképet is (*Téli táj*), amelyet e festmény párjaként is értelmezhetünk: ezen a képen a férfi mankóval jár, sem fészület, sem pedig templom nem tűnik fel a képen, csupán a sötétség, kihalt fák és fatörzsek veszik körül a magára maradt embert. A sivár, barátságtalan környezet vélhetően arra utal, hogy ekkor a férfi még csak kereste Istent (ezért nem láthatunk sem fészületet, sem templomot a kihalt tájban) és nem lépett az üdvösség útjára – ellentétben a *Téli táj templommal* című képpel, ahol már mankóit eldobva imádkozik, a kihalt fák helyett fenyők zöldellenek és az égbolt sem fekete, mint a *Téli táj* című festményen. Ezeken a műveken szintén megjelenik a felelősség problémája, mivel a két alkotás lényegében két utat mutat meg, amelyek közül szabadon választhatunk, s ennek függvényében részesülünk üdvösségben vagy kárhozatban. A táj e két esetben – és Friedrich számos más képe is – az ember belső világát tükrözi. Bár a képek morális értelemben

két ellenpólust jelenítenek meg, esztétikai szempontból mindkettőben felfedezhetjük a fenségest. Kant prekritikai írásaiiban különbséget tesz rémítő-, nemes- és pompázatos fenséges között.³² Ha a csoda pillanatának ábrázolását a kanti nemes fenségeshez kötjük, úgy a *Téli táj templommal* című kép megfelel ennek, a *Téli táj* pedig a rémítő fenségeshez társítható, hiszen utóbbi olyan tetszést vált ki a befogadóból, melybe borzongás vegyül.

Friedrich maga úgy vélekedett, hogy „A nemes ember (festő) mindenben Istent ismeri fel, a közönséges ember (és festő) csak a formát látja, a szellemet nem.”³³ Azt, hogy az alkotó mindenben Istent, illetve annak nagyságát keresi, fakadhat egyrészt Friedrich protestáns neveléséből, de emellett az is nagyban hozzájárulhatott ehhez, hogy a festő fiatalon szembesült a halállal, illetve halálközeli élményt is megtapasztalt. Testvére halála miatt vélhetően felelősnek érezte magát, ugyanakkor a szerencsétlen baleset, melyben a természet – egészen pontosan a jeges víz – kulcsfontosságú szerepet játszott, illetve maga a tény, hogy fivére az ő mentése közben lelte halálát, egyúttal felfogható Isten akarataként is, vagyis egy olyan erő döntéseként, mellyel szemben nem vehetjük fel a harcot, pusztán csak passzívan szemlélhetjük. Friedrich ezt a tapasztalatot önti művészi formába: képein – különösen a természeti tájakat ábrázoló képein – a mérhetetlen nagyság az isteni könyörület és a halhatatlanság ígéretét hordozza magában. A művek képesek felkelteni bennünk az emelkedettségnek az érzését, mely lényegében egyet jelent a fenséges tapasztalatával. Mi magunk eltörpülünk a táj végtelen hatalmassága mellett: felülkerekedni nem tudunk rajta, csak passzívan csodálhatjuk, ahogyan a Friedrich képein megjelenő emberi alakok is teszik, akik paradox módon egyszerre távolítják el és vonják be a képi térbe a befogadót.

FELHASZNÁLT IRODALOM:

- Beke László: *Caspar David Friedrich*. Békéscsaba, Corvina, 1986.
- Carus, Carl Gustav: *Emlékiratok* (részletek). In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. Békéscsaba, Corvina, 1986.
- Cassirer, Ernst: *Kant élete és műve*. Ford. Mesterházi Miklós, Budapest, Osiris/Gond-Cura Alapítvány, 2001.
- dr. Gerevich József: *A traumatikus élmények facilitáló szerepe a művészetben*. In. *Orvosi Hetilap*, 2017. (158. évf.) 17. sz. 668-677.

³² Kant, Immanuel: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*. In. Kant, Immanuel: *Prekritikai írások – 1754-1781*. id. kiad. 289-290.

³³ Friedrich, Caspar David: *Nyilatkozat egy nagyobbbrészt még élő és nemrég elhunyt művészek festményeiből álló gyűjtemény megsemlélése után*. In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. id. kiad. 107.

- Földényi László: *Caspar David Friedrich*. Budapest, Helikon, 1986.
- Friedrich, Caspar David: *Nyilatkozat egy nagyobbbrészt még élő és nemrég elhunyt művészek festményeiből álló gyűjtemény megszemlélése után*. In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. Békéscsaba, Corvina, 1986.
- Kant, Immanuel: *A gyakorlati ész kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2020.
- Kant, Immanuel: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán, Budapest, Osiris, 2003.
- Kant, Immanuel: *Megfigyelések a szép és a fenséges érzéséről*. In. Kant, Immanuel: *Prekritikai írások – 1754-1781*. Budapest, Osiris Kiadó-GondCura Alapítvány, 2003.
- Lewison, Edward F.: *Saint Agatha: The Patron Saint of Diseases of the Breast in Legend and Art*. In. *Bulletin of the History of Medicine*. 1950, Vol. 24. No. 5. (September-October), 409-420. [Online] <https://www.jstor.org/stable/44443556> [2022.06.19.]
- von Ramdohr, F. W. B.: *A drezdai Friedrich úr egy oltárképnek szánt tájképfestményéről és a tájképfestészetről, az allegóriáról és a miszticizmusról általában*. In. Beke László: *Caspar David Friedrich*. Békéscsaba, Corvina, 1986.
- Richir, Marc: *A fenséges tapasztalata*. Ford. Lőrinszky Ildikó és Szabó Zsigmond, In. *Enigma* 1995. 1. Budapest, Enigma 1900 Kiadói Bt., 1995. 66-69.
- Somhegyi Zoltán: „A kifürkészhetetlen túlnan” – *A tájkép a német romantikában*. Budapest, Kijarat Kiadó, 2011.

KÉPEK FORRÁSAI:

- Friedrich, Caspar David: *Jeges-tenger* (1823-1824),
olaj, vászon, 96,7 x 126,9 cm
Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Németország
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0c/Caspar_David_Friedrich_-_Das_Eismeer_-_Hamburger_Kunsthalle_-_02.jpg [2023.03.14.]
- Friedrich, Caspar David: *Reggel az Óriás-hegységben* (1810)
olaj, vászon, 108 x 170 cm
Alte Nationalgalerie, Berlin, Németország
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/62/Caspar_David_Friedrich%2C_Morgen_im_Riesengebirge.jpg [2023.03.14.]
- Friedrich, Caspar David: *Téli táj* (1811)
olaj, vászon, 33 x 46 cm
Staatliches Museum Schwerin, Schwerin, Németország
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Winter_Landscape_by_Caspar_David_Friedrich.jpg [2022.06.20.]
- Friedrich, Caspar David: *Téli táj templommal* (1811)
olaj, vászon, 33 x 45 cm
Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund, Németország
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9f/Caspar_David_Friedrich_-_Winterlandschaft_mit_Kirche_%28Dortmund%29.jpg [2023.03.14.]