

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV VĚD O UMĚNÍ A KULTUŘE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

CASPAR DAVID FRIEDRICH A ROMANTICKÁ ESTETIKA PŘÍRODY

Vedoucí práce: Mgr. Jan Staněk, Ph.D.

Autor práce: Adéla Procházková

Studijní obor: Estetika

Ročník: 4.

2019

Prohlašuji, že svoji bakalářskou práci jsem vypracovala samostatně, pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledky obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

České Budějovice, 30. července 2019

Adéla Procházková

### Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své práce Mgr. Janu Staňkovi, Ph.D. za jeho trpělivost a cenné rady. Dále děkuji své rodině a blízkým za pomoc s korekturou a úpravou formální stránky této bakalářské práce.

## **Anotace**

Cílem práce je přiblížit estetické hodnocení přírody v období (pre)romantismu na příkladu děl Caspara Davida Friedricha. Důraz bude kladen na romantickou krajinomalbu, výklad motivů a osobnost německého malíře. Jedná se o vybraná díla C. D. Friedricha se zaměřením na motivy kamene a melancholie. Stranou nezůstane ani teoretický diskurz o kategorii vznešeného. Stěžejním bodem práce bude kámen/hornina, jenž je nutno konfrontovat v rámci přírodní vědy. Kámen se hojně v díle vyskytuje ať už v podobě megalitických staveb nebo skal a nakonec je základem také ruin. Závěrem práce je porovnání symboliky skal a megalitů se symbolikou zřícenin.

**Klíčová slova:** Caspar David Friedrich; romantismus; kámen; krajinomalba; melancholie; vznešeno.

## **Annotation**

The aim of this work is to describe the aesthetic evaluation of nature in the period of (Early) Romanticism on the example of works by Caspar David Friedrich. Romantic painting of landscape, interpretation of motifs and personality of German painter are emphasized in this bachelor thesis. There will be selected works of C. D. Friedrich with a focus on motive of the stone and melancholy. Also the theoretical discourse about category of sublime will not be left aside. The main point of thesis will be stone/rock, which has to be confronted with natural science. We can find the stone in many Friedrichs pictures, whether in the form of megalithic buildings or rocks, and ultimately is the basis of the ruins. The conclusion of the thesis is the comparison the symbolism of rocks and megaliths with the symbolism of ruins.

**Key words:** Caspar David Friedrich; period of Romanticism; stone; painting of landscape; melancholy; sublime.

## Obsah

Úvod.....	7
1. Caspar David Friedrich a romantická estetika přírody.....	8
1.1 Pojednání o přírodě a krajině od Lorraina po Friedricha .....	11
1.2 Mlha jako základní element kategorie <i>vznešeného</i> .....	13
1.3 Umění versus přírodní věda .....	17
2. Kámen, skály a melancholie ve Friedrichově díle.....	21
2.1 Melancholie a krajinomalba.....	21
2.1.1 Melancholie ve Friedrichově díle .....	23
2.2 Motiv a význam horniny v díle C. D. Friedricha .....	27
2.2.1 Hory a skály.....	29
2.3 Porovnání symboliky ruin se symbolikou skal v díle C. D. Friedricha .....	32
Závěr .....	36
Seznam použité literatury a zdrojů .....	38
Obrazová příloha.....	40

## Úvod

Tato práce se zabývá romantickou estetikou přírody. Caspar David Friedrich patří mezi představitele výtvarného umění německého romantismu. Krom obrazů po sobě zanechal hojnou sbírku skic, poznámek a dopisů. Friedrich navštěvoval například České středohoří nebo ostrov Rujána, odkud také pochází několik malířových skic. Příroda měla pro Friedricha velký, až *vznešený* význam, čemuž se věnuje první část bakalářské práce. Na základě vývoje krajinomalby od 17. století do první poloviny 19. století se práce dále zabývá vymezením rozdílů v pojetí krajiny a přírody. Neboť samotná příroda a její subjektivní chápání mají ve Friedrichově díle klíčovou roli.

Dílo Caspara Davida Friedricha je rozmanité, nejznámější jsou plátna, na kterých jsou zobrazeny odvrácené postavy. Osoby obvykle stojí zády k divákovi a čelem k přírodě, čímž odkazují na vztah člověka k přírodě. V této práci se ale věnuji přírodním objektům, jakými jsou kameny/horniny či skály, které se ukazují jako neméně důležité prvky v pochopení hodnoty přírody v době (pre)romantické. Autorka práce *Melancholie und Abgrund*, Tina Grütter, se domnívá, že propast i hornina mají ve Friedrichově díle *melancholický* význam.<sup>1</sup>

Cílem druhé části této práce je poukázat na pojetí melancholie ve vybraných dílech C. D. Friedricha. Motiv postav a kamene spolu souvisely, což dokládá ikonografie z období renesance, na niž Friedrich navázal. Zajímavé je však sledovat, jak se motiv kamene/horniny osamostatnil, na plátně již nemusí být postava, která by odkazovala k melancholii. Člověk nemusí být na obraze vůbec zobrazen, a přesto pomocí zobrazené horniny, může být motiv melancholie zachován.

Dalším častým prvkem romantických děl byly ruiny, jejichž symboliku vykládám v závěru této práce v porovnání se symbolikou skal či megalitů.

---

<sup>1</sup> GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986.

## 1. Caspar David Friedrich a romantická estetika přírody

Příroda má v romantismu obecně klíčovou roli. „Romantismus nastolil kult přírody a současně položil důraz i na hodnotu a význam lidské psychiky.“<sup>2</sup> Nejen díky dochovaným malbám, ale také díky zápiskům, dopisům i básním, které po sobě Caspar David Friedrich zanechal, patří umělec mezi přední průkopníky romantismu. Jeho díla jsou skutečně tzv. „obrazem nitra“ umělce, což dokládají následující tvrzení.<sup>3</sup> „Chceš vědět, v čem spočívá krása, zeptej se pánů estetiků. U čajového stolu to může být užitečné, ale u malířského stolanu ne, tam musíš cítit, co je krásné.“<sup>4</sup> Caspara Davida Friedricha bychom mohli považovat za estetika, ačkoli on sám se za něj určitě nepovažoval, podle jeho vyznání je pro umělce důležitější poznání krásy skrze vlastní tvůrčí cit, než názor estetiků. Úvahami nad tím, co je krásné, a jaké by mělo umění být, se ale zabýval. Stejně tak se zabýval krásou přírody: „Jeví se příroda jen v protikladech? Vychvalujete jen krásu rána, když noc předtím byla bouřlivá? Nebo se domníváte, že kde je jednota, tam nemůže být rozmanitost nebo že snad jednoduchost znamená prázdnotu? Komu se příroda nejeví v nejjemnějším souladu, ale jejího ducha poznává jen skrze příkré kontrasty, ten nedokáže umění pochopit. Umění může být hrou, ale vážnou.“<sup>5</sup> Dnes právem Friedricha řadíme mezi typické romantiky polemizující s teoriemi o dokonalé kráse založené na souladu. Hluboké poznání přírody a její krásy bylo pro umělce podmínkou.

Podobnou úvahou se zabýval německý básník Novalis, když prohlašoval, že „svět musí být romantizován“.<sup>6</sup>

---

<sup>2</sup> SŮVA, Josef předmluva in KLOUDA M. *Obrazy mé krajiny*. Hradec Králové: Kruh, 1984. Str. 7

<sup>3</sup> STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 101.

<sup>4</sup> „Willst du wissen, was Schönheit sei, befrage die Herren Ästhetiker. Beim Teetisch kann´s dir nützlich werden, aber vor der Staffelei nicht, da mußt du fühlen, was schön ist.“  
FRIEDRICH, C. David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Mnichov: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 93.

<sup>5</sup> „Offenbart sich denn auch die Natur nur durch Gegensatz? Preiset ihr nur dann die Schöne des Morgens, wenn die Nacht zuvor stürmisch war? Oder glaubt ihr denn, daß, wo Einheit ist, keine Mannigfaltigkeit sein kann oder daß Einfachheit Leere ist? Wem die Natur sich nicht offenbart im zartesten Einklang, sondern (wer) nur im schroffsten Gegensatz erkennt ihren Geist, dessen Sinn ist verschlossen für Kunst. Die Kunst mag ein Spiel sein, aber sie ist ein ernstes Spiel.“  
Ibidem, str. 83.

<sup>6</sup> „Die Welt muß romantisiert werden.“

NOVALIS in GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 22.



„Romantizovat“ si svět neznamená vidět svět jen v pozitivním slova smyslu - ve světle, kráse, nekonečnosti a souladu, ale znamená vidět svět i v jejich negacích.<sup>7</sup>

Friedrich se nejspíš nikdy s Novalisem osobně nesetkal, přesto si jejich názory na svět a krásu byly velmi blízké.<sup>8</sup> Osobně se Friedrich stýkal s lékařem a přírodovědcem Gotthilfem Heinrichem Schubertem, který se zajímal o víceznačnost přírody. Uvědomoval si tzv. temné stránky přírody (*Nachtseite*).<sup>9</sup> Krásná mohla být i taková příroda, která vzbuzovala strach, například z neprozkoumaných lesů. Se strachem v přírodě souvisel strach ze smrti, příroda se zdá nekonečná, zato lidský život je vždy konečný. Úvahami nad životem a smrtí se Friedrich vyjádřil v básni:

„Často jsem byl tázán,  
proč si vybírám za náměty malování  
tak často smrt, minulost a hrob?  
Aby žil člověk věčně,  
musí se nezdědka odevzdat smrti.“<sup>10</sup>

Obdobně se ke smrti vyjadřoval Novalis: „Smrt je romantizujícím principem našich životů. Smrt je život. Smrt posiluje život.“<sup>11</sup>

Nelze pochybovat o romantickém postoji k životu jak u Novalise, tak u Friedricha. U Friedricha dále uvidíme různé ztvárnění jmenovaných motivů: *smrt*, *minulost*, *hrob* (v podobě megalitických staveb).

---

<sup>7</sup> GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 22.

<sup>8</sup> Ibidem, str. 33.

<sup>9</sup> STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 102.

<sup>10</sup> „Warum, die Frag ist oft an mich ergangen,

Wählst Du zum Gegenstand der Malerei

So oft den Tod, Vergänglichkeit und Grab?

Um ewig Ernst zu leben,

Muß man sich oft dem Tod ergeben.“

FRIEDRICH, Caspar David in BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*. München: Prestel-Verlag, 1973. Str.7.

Překlad převzat z diplomové práce HÁJKOVÁ, Zita. *Caspar David Friedrich. Motiv postavy u okna, její geneze a vývoj* [online]. Univerzita Karlova, 2013 [cit. 2019-06-28]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/122505/>. Diplomová práce. Univerzita Karlova, Filozofická fakulta. Str. 9.

<sup>11</sup> „Der Tod ist das romantisierende Prinzip unseres Lebens. Der Tod ist – das Leben. - Durch den Tod wird Leben verstärkt.“

NOVALIS in GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 22.

Podle doložených Friedrichových vyjádření můžeme malíře považovat také za filosofa a estetika, i když neexistují žádné přímé důkazy, že by četl estetická pojednání současníků či že by se zajímal o určitou filosofii.

Skrze přátelství s Philippem Ottou Rungem se Friedrich seznámil s Ludwigem Tieckem, který byl vedle Friedricha Schellinga, Friedricha Schillera, a dalších, představitelem Jenského kruhu (*Jenaer Kreis*).<sup>12</sup> Tudíž mohl být Friedrich obeznámen se soudobou filosofií rané romantiky. Ale ani z vyznání a dopisů Caspara Davida Friedricha, vydaných Sigfridem Hinzem, není zcela jasné, jestli určitá filosofie přímo ovlivnila malířova díla a jeho myšlení. Podle studie Tiny Grütter se Friedrich koncentroval především na malbu, nikoliv na teoretizování.<sup>13</sup> Jeho reflexi hledejme spíše v obrazech, i když najdeme další teoretické úvahy o umění:

„Umění působí jako prostředník mezi člověkem a přírodou. Pro většinu lidí je příroda tak velká a vznešená, a proto těžko uchopitelná. Zobrazení je snadněji uchopitelné i pro méně chápavé, a to také osvětluje ono často slýchané vyjádření, že se nám zobrazení líbí více než skutečnost, tudíž více než samotná příroda. Dokonce se říká: Je to tak krásné, jako by to bylo malované; místo, aby se říkalo o malbě, že je krásná, jako by byla přírodou.“<sup>14</sup> Tímto prohlášením Friedrich doznal, že přednost má krása přírody před krásou umění, které považoval za prostředníka mezi člověkem a přírodou. A za úkol umění považoval následující:

„Úkolem umělce není věrné zobrazení vzduchu, vody, skal a stromů, dílo by mělo zobrazit duši a dojem. Cílem uměleckého díla je poznání duše přírody, kterou vstřebáváme celým srdcem a celou myslí.“ Čili obraz je pak zachycením onoho pocitu z přírody.<sup>15</sup> Nejedná se o nápodobu přírody, ale o zmiňovaný „obraz umělcova nitra“.

---

<sup>12</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 33.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> „Die Kunst tritt als Mittlerin zwischen die Natur und den Menschen. Das Urbild ist der Menge zu groß und erhaben, um es erfassen zu können. Das Abbild als Menschwerk liegt näher dem Schwachen, und so erklärt sich auch wohl die öfter gehörte Äußerung, daß das Abbild mehr gefalle als die Natur (die Wirklichkeit). Oder die Redensart: Es ist so schön, als wenn es gemalt wäre; statt von einem Gemälde zu sagen, es sei so schön, als wenn Natur wäre.“

FRIEDRICH, Caspar David in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Mnichov: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 90.

<sup>15</sup> „Nicht die treue Darstellung von Luft, Wasser, Felsen und Bäumen ist die Aufgabe des Bildners, sondern seine Seele, seine Empfindung soll sich darin widerspiegeln. Den Geist der Natur erkennen und mit ganzem Herzen und Gemüt durchdringen und aufnehmen und wiedergeben, ist die Aufgabe eines Kunstwerkes.“

Ibidem, str. 101.

Krásnou přírodu bychom poznali podle krajinomaleb, jaká scenérie byla vhodná pro malbu, taková příroda/krajina byla krásná. Obdivu samotné přírody předcházela vztah ke krajině, který nám zaznamenává krajinářství, vzniklé jako samostatný žánr v 17. století.<sup>16</sup>

## 1.1 Pojednání o přírodě a krajině od Lorraina po Friedricha

V umění, do 17. století, byla krajina vnímána především jako pozadí obrazů. Claude Lorrain byl jedním z prvních malířů, který věnoval krajině zvláštní pozornost. Krajina zaujímá velkou plochu většiny Lorrainových obrazů, např. [1]. Angličané dokonce předělávali své zahrady a parky podle umělcových maleb, a pak takovou krajinu považovali za „malebnou“, jakoby malovanou.<sup>17</sup>

Větší obdiv ke krajině prokázal holandský malíř Jan van Goyen, který viděl malebnost v obyčejných scenériích.<sup>18</sup> „Holandřané byli v dějinách umění první, kdo objevili krásu nebe,“ uvádí Ernst Hans Gombrich a jmenuje dalšího nizozemského malíře Jacoba van Ruisdaela, který vyjadřoval své pocity a nálady skrze krajinomalbu.<sup>19</sup> Ruisdael ve svých dílech zpracoval malebný kraj [2], ale jeho pochmurná obloha, šumící říčky, skaliska i zříceniny nesou na plátnech určitou náladu. Jak dále píše Gombrich: „Příroda odrážející se v umění je vždy odrazem umělcovy duše, jeho zálib a radostí a proto i jeho nálady.“<sup>20</sup>

Malíři vyhledávali „nejen zajímavé přírodní motivy a malebné scenérie, ale také staré kulturní a architektonické památky, hrady a zříceniny, připomínající dávnou a bohatou minulost“.<sup>21</sup> Nemůžeme tedy opomíjet, že před Friedrichem bylo mnoho malířů, kteří se zasloužili o obrat ve vnímání přírody - jakým byl například obdiv ke kráse samotného nebe.

Friedrich se narodil roku 1774 a tvorbu zahájil roku 1788.<sup>22</sup> Jeho malbám předcházelo mnoho podrobných skic samotných kamenů či stromů. Často podnikal

---

<sup>16</sup> STIBRAL, K. cit. d. Str. 49.

<sup>17</sup> GOMBRICH, Ernst Hans., přeložila TŮMOVÁ, Miroslava. *Příběh umění*. Praha: Odeon, 1992. Str. 342.

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem, str. 350.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> SŮVA, J. cit. d. Str. 7.

<sup>22</sup> WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 93.

studijní cesty do přírody. Oblíbil si i české prostředí, roku 1810 se vypravil do Krkonoš, v té době vzniklo pár pláten, např. *Krajina z Čech (Böhmische Landschaft)* [3]. I z pozdějších let, kolem roku 1830, pochází akvarelová studie krajiny z Krkonoš [3.1]. O deset let později, roku 1840 malíř zemřel.<sup>23</sup> Svými cestami ale dal podnět k výpravám dalším německým umělcům.<sup>24</sup> Tradice malebných scénérií přispěla k osamostatnění žánru krajinomalby, která se nadále rozvíjela.

Ve Friedrichově díle můžeme rozlišit dva druhy krajinomaleb. Mezi první typ, uvádí Martin Procházka a Zdeněk Hrbata, tzv. krajiny až „ideálně harmonické povahy“. Druhým typem jsou „krajiny harmonizující i fenomenologické“ – jedná se o krajiny symbolické.<sup>25</sup> Krajiny prvního druhu bychom mohli vidět na plátnech krajin z Českého středohoří, či například na obraze *Krajina z Čech (Böhmische Landschaft)* [3].

Na obraze [3], se jedná o čisté ztvárnění krajiny, přesto se zde nejedná o pouhou kopii scénérie. Norbert Wolf líčí Friedrichovu krajinomalbu, která přestože představuje „virtuální“ realitu, tak se nikdy nezdá umělá, spíše je její skutečnost zveličená.<sup>26</sup> Čímž říká, že krajiny jsou znázorněny technicky velmi důkladně, odkazují na skutečnou tvář přírody, a zároveň je jim přidána hodnota, kterou v přírodě jen tak nevidíme, ale můžeme ji tam intuitivně cítit. „Druh krajiny, o který se Fridrich nejvíce zajímal, však nikdy nebyl prostou imitací přírody, ale výsledkem složité souhry vizuálního dojmu a duševní a emoční reflexe.“<sup>27</sup> Podobně jako Ruisdael, se Friedrich soustředil především na náladu z přírody.

Wolf se domnívá, že onu „složitou souhru“ dojmů a reflexí můžeme vidět na obraze [3] ve znázornění nažloutlé oblohy v pozadí hor zahalených v mlze.<sup>28</sup> Kombinace žluté a šedivé barvy odkazuje na vnitřní dojmy, které se při pozorování přírody postupně

---

<sup>23</sup> WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 94.

<sup>24</sup> SŮVA, J. cit. d. Str. 8.

<sup>25</sup> HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. Str. 54.

<sup>26</sup> „Although such landscapes present us with a virtual reality, they never seem artificial, but simply exaggerated in their characteristics.“

WOLF, N. cit. d. Str. 8.

<sup>27</sup> „The sort of landscape in which Friedrich was chiefly interested, however, was never a simple imitation of nature, but the result of a complicated interplay of visual impression and mental and emotional reflection.“

Ibidem.

<sup>28</sup> Ibidem.

odhalují. Při onom pozorování a vnímání, prožíváme určité zalíbení k přírodě. „V 18. století se konkrétní příroda konstituovala jako umělecké i reflexivní téma....“<sup>29</sup>

Friedrichův estetický postoj k přírodě spočíval v zalíbení „na pohled“- příroda je krásná sama o sobě, tak jak ji vidíme. Ale zároveň je krásná díky vnitřnímu pocitu, který se odehrává v mysli pozorovatele. Pro druhé jmenované zaujetí přírodou se v 18. století obnovila otázka po *vznešeném*.

## 1.2 Mlha jako základní element kategorie *vznešeného*

Na počátku 18. století upozorňuje anglický šlechtic Antony Ashley Cooper, hrabě ze Shaftesbury (dále zvaný jen Shaftesbury) na krásu přírody „divoké a volné“.<sup>30</sup> V jeho pojetí je příroda krásná jako „celek Bohem stvořený“, jednotlivé díly přírody, včetně člověka, nejsou dokonalé samy o sobě.<sup>31</sup> Shaftesbury si v přírodě všímá, jako jeden z prvních, krásy hor a sám putuje do Alp. Horám však nepřisuzuje tak estetické zalíbení, jako spíše boží poslání – „...a zdá se, že se tu výrazněji, než jinde zjevují různé podoby božství.“<sup>32</sup> Podobný postoj jako kdyby zaujímal poutník na Friedrichově obraze *Poutník nad mořem mlhy (Der Wanderer über dem Nebelmeer)* [5]. „Poutník, který vylezl na vrchol hory a překonal nížiny ležící v mlze, je člověk, který dosáhl cíle svého života. Horské vrcholy, které vidí nad mlhou, jsou symboly Boha,“ vykládá postoj člověka k horám Helmut Börsch-Supan.<sup>33</sup>

Shaftesbury si všímal krásy přírody na základě „překonání běžného způsobu vnímání.“<sup>34</sup> O vjem z přírody se jednalo v malbě i Friedrichovi. Malíř považoval celou přírodu za vznešenou, sám přiznal, že je těžké její krásu a vznešenost vystihnout na plátně. Aby snad poukázal na její moc a velikost vybral si v období romantismu oblíbený motiv hor či skal, ke kterým dodává:

---

<sup>29</sup> HRBATA, Z. a PROCHÁZKA, M. cit. d. Str. 47.

<sup>30</sup> STIBRAL, K. cit. d. Str. 62.

<sup>31</sup> Ibidem, str. 63.

<sup>32</sup> Ibidem.

<sup>33</sup> „Die Wanderer, der die Spitze eines Berges erklimmen und die im Nebel liegenden Niederungen überwunden hat, ist der am Ziel seines Lebens angelangt Mensch. Die Berggipfel, die er über der Nebelzone sieht, sind Gottessymbole.“

BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 110.

<sup>34</sup> STIBRAL, K. cit. d. Str. 66.

„Když se krajina zahalí do mlhy, jeví se větší, vznešenější, představivost zůstává v napětí a očekávání jako zahalená dívka...“<sup>35</sup> Důležitá je zde reflexe diváka, který pozoruje mlhu v horách, onu souhru dojmů, jak je tomu na obraze [5] nebo také [3].

Jen těžko zjistíme, jak se Friedrich s pojmem *vznešeného* setkal, jestliže se opravdu nezajímal o velké estetické teorie. Nicméně v roce 1798 Friedrich dokončil studie na výtvarné akademii v Kodani, kde se seznámil s myšlenkami anglických preromantiků.<sup>36</sup> Ostatně v Anglii se osvícenská filosofie vracela ke zkoumání a výkladům *vznešeného*.

Anglický filosof a estetik Edmund Burke se zabýval otázkou, co vzbuzují předměty, nebo pocity z nekonečné a místy nebezpečné přírody, jestliže nevzbuzují u vnímatele krásu. Ale přesto vzbuzují pozitivní zalíbení? Idea krásy podle něj spočívá ve slasti, například přítomnost hezkého člověka probudí v mysli pozorovatele onu ideu. Krásu pak nazývá „sociální kvalitou.“<sup>37</sup> Zatímco, když se setkáme s něčím, co vzbuzuje hrůzu či nebezpečí (přitom samy se nacházíme v bezpečí), kdy se postupně z trýzně stává slast, jedná se o ideu vznešena.<sup>38</sup>

Burke ve své studii uvádí několik příkladů, u kterých rozlišuje, zda se jedná více o ideu krásy či vznešena. Nám v této bakalářské práci postačí příklady poplatné uměleckým dílům. V *Porovnání vznešeného a krásného* dokonce Burke říká, že „vznešené objekty jsou ve svých rozměrech velké, krásné jsou poměrně malé,...“ A, že ačkoli se jedná na pohled o protichůdné objekty, s jejich kombinací se můžeme setkat v uměleckých dílech.<sup>39</sup> Můžeme vzpomenout na kompozice, objekty a barvy na Friedrichových obrazech.

Ideu vznešena mohou zapříčinit i určité druhy a kombinace barev: „Pastelové, anebo živé barvy (snad kromě silné červené) nejsou schopné vytvářet velkolepé obrazy. Obrovská zelená hora pokrytá svěžím zeleným trávnikem není z toho hlediska ničím

---

<sup>35</sup> „Wenn eine Gegend sich in Nebel hüllt, erscheint sie größer, erhabener und erhält die Einbildungskraft und spannt die Erwartung gleich einem verschleierten Mädchen...“

FRIEDRICH, Caspar David in GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 133.

<sup>36</sup> HINZ, S. cit. d. Str. 10.

<sup>37</sup> BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Překlad do slovenštiny: WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. Str. 46.

<sup>38</sup> Ibidem, str. 43.

<sup>39</sup> Ibid., str. 112.

oproti hoře tmavé a pochmurné. Zatažená obloha je velkolepější a slavnostnější než den.<sup>40</sup>

Burkeovské estetice vznešena odpovídá obraz *Horská krajina s duhou* (*Gebirgslandschaft mit Regenbogen*) [4]. Norbert Wolf považuje právě tento obraz za ztvárnění „negativní krásy“.<sup>41</sup> Tudíž za jakýsi zvláštní „typ krásy“, neboli ztvárnění *vznešena*. Světlý paprsek protíná zataženou oblohu a tyčí se nad tmavou a pochmurnou horou, odpovídající barevnosti, kterou Burke přisuzuje hoře, má-li působit vznešeným dojmem. „Světlo jako takové je něco tak běžného, že nevyvolá v mysli silný dojem; bez silného dojmu nemůže být však nic vznešené,“<sup>42</sup> říká Burke. Se světelnými efekty Friedrich různě pracoval.

Börsch-Supan k obrazu [4] uvádí, že světlo na obloze není srozumitelné, neboť duha může být viděna, jen když je zdroj světla za divákem.<sup>43</sup> Bílé světlo je zde vidět jen na tmavém pozadí. Zde se setkáváme s kombinací protichůdných vlastností, bílé a černé barvy, s čímž se, jak připouští Burke, můžeme v umění setkat.<sup>44</sup>

V popředí obrazu [4] si můžeme povšimnout postavy, která je vůči skalisku, o něž se opírá až neobvykle malá. Podle Börsche-Supana i Wolfa, se jedná o Friedricha a kámen zde symbolizuje víru. Muž hledí na pochmurnou horu, která je opět symbolem Boha, před ní se nachází údolí smrti, kterým musí projít, pokud chce dosáhnout cíle své cesty.<sup>45</sup>

Börsch-Supan přirovnal Friedrichovu krajinomalbu k řeči, a téměř každému motivu, který na jeho obrazech najdeme, přisoudil symbolický význam, například: „cesta jako životní cesta, listnatý strom jako životní síla, uschlý strom jako umírání, smrk jako věřící křesťan, skála jako víra, voda jako smrt, most jako překonání smrti křesťanstvím.“<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> BURKE, E. cit. d. Str. 79.

<sup>41</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 34.

<sup>42</sup> BURKE, E. cit. d. Str. 77.

<sup>43</sup> Das Licht im Himmel ist nicht verständlich, da ein Regenbogen nur gesehen werden kann, wenn die Lichtquelle sich hinter dem Betrachter befindet. Dieser Berg in seiner Abstraktheit ist ein Gottessymbol, das hinter dem Tal des Todes erscheint. Der Wanderer muß das Tal durchqueren, wenn er zu diesem Ziel seines Weges gelangen will. Darüber wölbt sich der Regenbogen als Zeichen des Friedrichs.  
BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 88.

<sup>44</sup> BURKE, E. cit. d. Str. 113.

<sup>45</sup> BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 88.

<sup>46</sup> „der Weg als Lebensweg, der belaubter Baum als die Lebenskraft, der verdorrnde als Sterben, die Fichte als der gläubige Christ, der Felsen als der Glaube, das Wasser als der Tod, die Brücke als die Überwindung des Todes durch Christentum.“

BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 16.

Wolf líčí Friedrichovo umění, které je „inspirováno náboženstvím s cílem povznést ducha, jako progresivní protestantské církevní umění“.<sup>47</sup> Umělec se přátelil s Ludwigem Theobulem Kosegartenem, který byl pastorem kázajícím na ostrově Rujána. Ve volné přírodě teolog a básník přednášel svědectví o zjevení v přírodě. Kolem roku 1805/06 vypracoval Friedrich plán kaple pro Kosegartenovo kázání, neboť počasí na ostrově bylo často nepříznivé.<sup>48</sup>

I uvedené přátelství mělo vliv na Friedrichovu tvorbu. V kontrastu světla a temnoty, pomocí barevného ztvárnění a postřehů hry světla, Friedrich vyjadřoval svůj náboženský pohled na svět - mezi póly nadpřirozeného a pozemského světa.<sup>49</sup> Sám pohled interpretoval následovně: „Zavři své fyzické oko, abys mohl nejprve vidět svůj obraz duchovním okem. Pak přines na světlo to, co jsi viděl ve tmě, funguje to i obráceně, zvenčí dovnitř.“<sup>50</sup> Jedná se o princip obrazotvornosti a reflexe. Friedrichova plátna považujeme za obrazy umělcova nitra či za obrazy s rysy mysticismu.

Na univerzitě, kterou Friedrich navštěvoval v rodném Greifswaldu, vyučoval literaturu a estetiku Švéd Thomas Thorild, který rozlišoval ono fyzické oko od vnitřního (duchovního) oka. Metoda pozorování, kterou prosazoval i Friedrich byla, podle Norberta Wolfa, častější v anglické estetice než v německém idealismu.<sup>51</sup>

Friedrich dále studoval umění v Drážďanech, a také v Berlíně, do jaké míry však jeho tvorbu ovlivnila filosofie a estetické myšlení šířící se v jeho okolí (ať z Anglie či z Německa), zůstává diskutabilní.<sup>52</sup>

Lekce kresby Friedrich absolvoval u Johanna Gottfrieda Quistorpa, kolem roku 1790, kdy také započal se skicami architektury a přírodních motivů. Quistorp údajně probudil u Friedricha lásku k přírodě a ke krajině.<sup>53</sup> Právě na základě doložených skic [6] víme, že byl Friedrich zaujat přírodními prvky, které následně různě komponoval na plátnech. Využíval různé techniky, čímž dosáhl určitých dojmů, jako především vznešeného, zdrojem byla samotná příroda. Pomocí přírodního jevu, a sice mlhy se mu

---

<sup>47</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 19.

<sup>48</sup> Ibidem, str. 21.

<sup>49</sup> BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 16.

<sup>50</sup> „Schließe dein leibliches Auge, damit du mit dem geistigen Auge zuerst sehest dein Bild. Dann fördere zutage, was du im Dunkel gesehen, daß es zurück wirke auf andere von außen nach innen.“

FRIEDRICH, Caspar David in Eckart v. Sydow. *Carl Gustav Carus und das Naturbewusstsein der romantischen deutschen Malerei in Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 15, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1992, str. 32.

<sup>51</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 17

<sup>52</sup> HINZ, S. cit. d. Str. 10.

<sup>53</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 17.



onu ideu povedlo ztvárnit. Ostatně mlha obecně byla v 18. století považována za metaforu pokušení a vzdálenosti od Boha, nebo za ztvárnění melancholie.<sup>54</sup>

Malířův vztah k přírodě byl velmi niterný až melancholický, což se pokouší doložit následující podkapitola, na základě střetu umění s přírodní vědou.

### 1.3 Umění versus přírodní věda

„Umění je jako dítě, věda je podobná dospělému člověku.“<sup>55</sup>

C. D. Friedrich

Hornina, v době romantismu, mohla mít trojí význam – ekonomický, v rámci těžby rudy, dále mohla být zálibou a předmětem vzdělávání (kultivovaný člověk by měl vlastnit sbírku kamenů), především však byla hornina „nositel“ hypotéz a spekulací o historii země, což umožnilo nahlédnout do „plánu Stvoření“.<sup>56</sup>

Například pro lékaře a přírodovědce Gotthilfa Heinricha Schuberta měla žula následující významy, a sice byla:

- „Nositel vyššího plánu, podřízenému historii vývoje a ještě není dokončen.“
- „Ztělesněním procesů, bytí a umírání.“
- „Důkazem mechanických procesů, eroze.“
- „Hledáním ztracené jednoty s přírodou.“
- „Formulací napětí a protikladů.“<sup>57</sup>

Schubert patřil mezi Friedrichovy přátele a měl částečně vliv na jeho tvorbu. Z úvodního citátu je zřejmé, že i když se Friedrich věnoval výtvarnému umění, tak vědu respektoval.

Friedrichovy duchovní tendence, projevované především skrze výtvarné umění, byly velmi blízké s pojetím horniny G. H. Schuberta. I v jeho tvorbě šlo o práci

---

<sup>54</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 21.

<sup>55</sup> „Die Kunst ist einem Kinde, die Wissenschaft einem Manne zu vergleichen.“  
Ibidem, str. 92.

<sup>56</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 40.

<sup>57</sup> „Träger einer einem höheren Plan untergeordneten Entwicklungsgeschichte, die noch nicht abgeschlossen ist.“

„Verkörperung des Übergänglichen, Werdenden, Sterben“

„Beweis des mechanischen Prozesses, der Erosion.“

„Suche nach der verlorenen Einheit mit der Natur.“

„Formulierung von Spannung und Gegensätzlichem.“

Ibidem, str. 45.

s protiklady a o vyvolání napětí. Kolem roku 1806 Schubert Friedricha navštěvoval a poučoval ho o složení hornin. Friedrich zpracoval bílé vápencové skály na obraze *Křídové skály na Rujáně (Kreidefelsen auf Rügen)* [7] na základě Schubertových znalostí o horninách. Schubert zase často využíval Friedrichovy kresby při svých přednáškách „Pohledy na temné stránky přírodní vědy“ (*Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*).<sup>58</sup> Podle Schuberta Friedrich dokázal přenést do svých krajinomaleb nejen poezii, ale také hledané řešení společenských nesnází. Řešením pro oba byla „komunikace s přírodou“, a takovým médiem mezi tím mohl být různý druh kamene, jehož význam v přírodě, a ztvárnění v malířství vykládají podkapitoly: *Melancholie ve Friedrichově díle a Hory a skály*.<sup>59</sup> Přestože měli přátelé podobný pohled na přírodu a její krásu, tak si byl Friedrich nejbliže, ze jmenovaných osobností, s malířem a botanikem Carlem Gustavem Carusem.

Původně byl Carus Friedrichovým žákem, později se jejich zdatnost v malbě vyrovnala, díla i témata si byla velmi blízká: rozpadající se ruiny, blednutí barev a důraz na dojem z přírody bylo základem i Carusovy krajinomalby. Carus uznal spojitost vlastního života s přírodou, z čehož dále čerpal ve svých dílech:

„Náhrobky a červánky, hroutící se kláštery a měsíční svit, mlha a obraz zimy, stejně jako temnota lesa s lehce prolamující se modrou oblohou jsou hlasitými nářky nespokojené existence (moderní doby).“<sup>60</sup>

Carus se zabýval studii Ruisdaelových a Lorrainových krajinomaleb, a také zastával názor, že příroda je více než člověk, na základě jejího neustálého tvoření.<sup>61</sup> Možná také díky tomuto zjištění se začínal zabývat více zkoumáním přírody (skrze botanickou činnost) než duchovní dimenzí. Jistým způsobem se přikláněl k mystickému pojetí krajiny a nahlížení na přírodu *duchovním okem*, odmítal ale tzv. sentimentální krajinu.<sup>62</sup> A zabýval se více přírodními podmínkami, které bychom měli z obrazu

---

<sup>58</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 46.

<sup>59</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 47.

<sup>60</sup> "Leichensteine und Abendröten, eingestürzte Abteien und Mondscheine, die Nebel und Winterbilder, sowie Waldesdunkel mit sparsam durchbrechendem Himmlesblau, sind solche Klagelaute einer unbefriedigten Existenz (der modernen Zeit)."

CARUS, Carl Gustav in Eckart v. Sydow. *Carl Gustav Carus und das Naturbewusstsein der romantischen deutschen Malerei in Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 15, Deutscher Kunstverlag GmbH München Berlin, 1992, str. 33.

<sup>61</sup> Ibidem, str. 35.

<sup>62</sup> „Er wirkt dann leicht sentimentalisch, trotzdem gerade er die sentimental Landschaften ablehnte.“ Ibidem, str. 37.

rozpoznat, například o jaké roční období se jedná podle povahy znázorněné půdy, hor, či vegetace.<sup>63</sup>

V porovnání s Friedrichem se Carus přikláněl k důležitosti přírody, na základě její tvořící schopnosti, kterou lze dokázat na základě vědy, což Friedricha nezajímalo tolik jako odraz její síly v lidském nitru. Nicméně Carus o Friedrichovi napsal, že „právě tomuto malíři se povedlo proniknout do zmatku každodennosti a jistým originálním způsobem ho dokázal s drsnou melancholií vystihnout v krajinomalbě“.<sup>64</sup> Později, když se u Friedricha začala projevovat deprese, přátelský vztah mezi malíři upadal.<sup>65</sup>

Pohlížení na obyčejné přírodniny (kámen, rostliny,...), se zájmem o jejich význam v přírodě, umožnilo Friedrichovi osobitý umělecký rukopis. Jeho malby v rámci technického zpracování můžeme považovat za dokonalé, i když oproti současníkům nejsou nijak výjimečné. Liší se však v symbolické hodnotě, duchovní hodnotě přírodnin. Skrze kámen je nám umožněno nahlédnout do niterného, melancholického a mystického světa lidí a přírody, čímž se zabývá druhá část této práce.

O něco později se v německém prostředí podobnému druhu krajinomalby věnovala Düsseldorfská škola malířů. Na poměrně rozměrném plátně Andrease Achenbacha [8] je v popředí veliký balvan, pozadím je neuspořádaná *krajina* zbarvená do světle fialové, což může odkazovat k duchovnímu světu romantických malířů. Pro porovnání si můžeme prohlédnout Friedrichův obraz *Velehory (Hochgebirge)* [9], krajina i kámen vlevo dole jsou srovnatelné s prvky krajinomalby Achenbacha, barevně se však krajinomalby velmi odlišují. Podle Carla Gustava Caruse nově vzniklá škola malířství téměř zničila odkaz v krajinomalbě a v přírodě, jak jej pojal Friedrich, ale také například Johann Christian Klengel, Carl Christian Vogel von Vogelstein a další.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> CARUS, Carl Gustav in Eckart v. Sydow. *Carl Gustav Carus und das Naturbewusstsein der romantischen deutschen Malerei in Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 15, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1992. Str. 35.

<sup>64</sup> „...in der Landschaftsmalerei namentlich Friedrich es war, welcher mit einem durchaus tief sinnigen und energischen Geiste und auf absolut originale Weise in den Wust des Alltäglichen, Prosaischen, Abgestanden hineingriff, und, indem er ihn mit einer herben Melancholie niederschlug, aus dessen Mitte eine eigentümlich neue, leuchtend-poetische Richtung hervorhob.“

CARUS, Carl Gustav in HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Mnichov: Rogner&Bernhard, 1974. Str. 197.

<sup>65</sup> HINZ, S. cit. d. str. 13.

<sup>66</sup> CARUS, Carl Gustav in HINZ, S. cit. d. Str. 192.

Carus považoval za předchůdce krajinomalby, kterou vidíme u Achenbacha a Friedricha, krajináře Clauda Lorraina, Poussina, Ruisdaela, nebo Salvatora Rosu.<sup>67</sup> I na jejich obrazech bychom našli osamocené stromy, ruiny či kámen. Druhá část této práce vykládá, jaký význam měl především kámen ve Friedrichově díle. Význam se vztahuje k romantickému chápání melancholie.

---

<sup>67</sup> CARUS, Carl Gustav in HINZ, S. cit. d. Str. 196.

## 2. Kámen, skály a melancholie ve Friedrichově díle

Do nástupu romantismu mělo pojetí melancholie dlouhou historii, jak v samotném výkladu a původu slova, tak v umělecké reprezentaci. 18. a 19. století se obrací k melancholii člověka a jeho samoty, romantičtí umělci sice často vycházeli z Dürerovy rytiny *Melancholie I (Melancolia I)* [10], ale více využívali faustovského motivu – beznaděje hlavního hrdiny, kdy se jednalo o melancholii určitého individua.<sup>68</sup> Caspar David Friedrich, svým temperamentem melancholik, stylizoval vlastní duši do svých krajinomaleb, efekt jeho děl měl dopad na básníky. Friedrich získal obdiv i u samotného Johanna Wolfganga von Goetheho, roku 1805 dostal „Goethovu cenu za umění“.<sup>69</sup> Zachytit melancholii na plátně, se Friedrichovi povedlo také skrze ztvárnění hornin, skal nebo propasti.

### 2.1 Melancholie a krajinomalba

Pojem melancholie má dlouhou tradici: Slovo melancholie vychází ze spojení dvou řeckých slov, a sice *melas* (černý) a *chole* (žluč), proto se původně užívalo především v lékařství pro určení nemoci.<sup>70</sup> Člověk, který trpěl melancholií, nežil harmonickým životem – jeho povahové vlastnosti byly v disharmonii, nebyl tedy psychicky vyrovnaný, trpěl depresemi a úzkostmi. V takovém případě se skutečně jednalo o nemoc, která se projevovala černou žlučí a byla tak nazvána melancholií. Už od doby Hippokrata se jedná o druh temperamentu, pro který je význačná jistá labilita člověka. V období renesance dokonce melancholie nabyla významu sepjatého s černou magií a čarodějnictvím, člověk, který jí trpěl, jako by byl posedlý d'áblem a smutkem. Dnes bychom mohli říci, že melancholie bývá diagnostikována jako deprese.<sup>71</sup>

Tato část bakalářské práce se zabývá melancholií jakožto temperamentem, založeným na citu a hlubokomyslnosti, která se stala novým motivem v kresbě, malbě a následně i v krajinomalbě. Vzhledem k tomu, že pojem melancholie je spjat s lidskou psychikou, tak jej autoři nejčastěji znázorňovali pomocí ikonografie postav. Nejznámějším dílem, které vystihuje melancholii v období renesance je rytina, plná

---

<sup>68</sup> KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin; SAXL, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*. Nendeln/Lichtenstein: Kraus reprint, 1979. Str. 392.

<sup>69</sup> HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*. Mnichov: Rogner&Bernhard, 1974. Str.11.

<sup>70</sup> RADDEN, Jennifer. *The Nature of melancholy; From Aristotle to Kristeva*. New York: Oxford University Press, 2000. Str. 9.

<sup>71</sup> Ibidem, str. 47.

symbolů, *Melancholie I (Melancolia I)* [10] Albrechta Dürera, z níž vycházel i Caspar David Friedrich.<sup>72</sup>

Na přelomu 18. a 19. století, kdy se umělci vypořádávali s všeobecným strachem (ze smrti, s úzkostmi,...), nabyla melancholie symbolického významu v romantických dílech.<sup>73</sup> V literatuře asi největší rozruch způsobil Goethův román *Utrpení mladého Werthera*, kdy v závěru hlavní hrdina spáchal sebevraždu. V malbě byl vývoj melancholické reprezentace stále více spjat s krajinou.<sup>74</sup> Jak je tomu v případě Friedrichova obrazu, *Mnich u moře (Der Mönch am Meer)* [14], jehož kompozice zlomila tradice dosavadní krajinomalby. Obrazu je přisuzován melancholický význam, který je způsoben jak drobnou postavou v levé části obrazu, tak nekonečným pozadím. Friedrich pravděpodobně v době malování obrazu, četl *Fausta* J. W. Goetheho, publikovaného roku 1808.<sup>75</sup> A tak sám Friedrich postavu na plátně interpretoval jako „faustovského“ myslitele, který přemítá o tajemném životě po smrti.<sup>76</sup> Friedrichův přítel C. G. Carus dal později obrazu neutrální název *Poutník na pobřeží moře*. Oficiálním názvem obrazu však zůstal *Mnich u moře*. Roku 1810 byl v novinách obraz interpretován Heinrichem von Kleistem, který postavu identifikoval jako kapucínského mnicha.<sup>77</sup> Podle novodobé interpretace se jedná o mnicha, který s hlavou podepřenou rukou, přemýšlí o metafyzickém významu života, který mu krajina odhaluje.<sup>78</sup>

Ať už je postava kýmkoli, zásadní je největší část obrazu kterou pokrývá pásmo písčiny dun, pásmo moře s velmi nízkým horizontem a velká část temného a několika vrstvého nebe. Malinký člověk umístěn na vrcholcích dun je jediným vertikálním prvkem obrazu, přesto se ztrácí v horizontální krajině, která není nijak ohraničená. Kleist zastával interpretaci, že Friedrich vycházel z obrazu *Pohled na Delft* [15], malíře Jana Vermeera van Delft. Obraz má taktéž téměř neohraničený horizont, a jedinými svislými prvky jsou zvláště natočené drobné postavy v popředí. Přesto Kleist a spol. uznali, že Friedrich přišel s něčím inovativním. Vermeer maloval domy a život okolo, vystihl též krásu nebe, jako další nizozemští krajináři, např.

---

<sup>72</sup> GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*. Berlin: Reimer, 1986. Str. 121.

<sup>73</sup> RADDEN, J. cit. d. Str. 9.

<sup>74</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 122.

<sup>75</sup> WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 34.

<sup>76</sup> Ibidem.

<sup>77</sup> Ibidem.

<sup>78</sup> BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 84.

zmiňovaný Jacob van Ruisdael [2]. Na obraze [14], ale nejsou žádné domy, žádná každodenní lidská činnost, pouze jedna postava. A jak popsal Kleist - na obraze nemusíme nic hledat, to co zarazilo soudobé diváky, byla nezvyklá „bezvýraznost“ a „bezmeznost“. Důležitý byl zážitek z oblohy na obraze, kterou se Friedrichovi povedlo zachytit pomocí několika vrstev glazury.<sup>79</sup> „Před Friedrichových obrazem probíhá zčásti zkouška, zčásti panoptikum citové, myšlenkové a kulturní úrovně vnímatelů.“<sup>80</sup> Otevřený prostor může divák vnímat jako „meditativní svět“, přičemž si zachová odstup, lze pak může dojít buď k vlastní meditaci a samostatnému úsudku, či ho může chápat jako výraz naivity nebo omezenosti.<sup>81</sup>

Krajina se stala nosičem nálady, podle Tiny Grütter se stala dokonce samotným „locus melancolicus“, čili místem melancholie.<sup>82</sup> Obraz i krajina mohou být označeny za melancholické, a to díky melancholickému pocitu uvnitř diváka. „Jako typická atmosférická krajina preromantismu se však vyhýbá tajemné tragédii původního melancholického zobrazení, ať už se jednalo o motivy *memento mori* či *vanitas*“.<sup>83</sup> V období baroka to byla především temná zátiší s lebkami. V romantismu lebky, přesýpací hodiny apod. vystřídal ruiny, skály, útesy, osamocené stromy nebo megality, které ale stále nesly význam prázdnoty, pomíjivosti či nicoty.

### 2.1.1 Melancholie ve Friedrichově díle

Jak bylo řečeno, melancholie byla v malířství oblíbeným motivem už od renesance. Friedrichovi se povedlo využít melancholie jako „módního citu“ ve spojení s přírodními prvky, se kterými se naučil výtvarně pracovat, podobně jako jeho vrstevníci. Avšak pro Friedricha bylo ztvárnění přírodnin nejen technicky důležité, ale především *citově* důležité.

Abychom si připomněli, jak niterný vztah může člověk k přírodě mít, a že se nemusí jednat o využití melancholie jako uměleckého prvku, ale může se jednat o

---

<sup>79</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 34.

<sup>80</sup> Podle původního textu Ludwiga Achima von Arnima a Clemense Brentana in HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. Str. 55.

<sup>81</sup> HRBATA, Zdeněk a PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*. Univerzita Karlova v Praze: Karolinum, 2005. Str. 55.

<sup>82</sup> Die Landschaft wird zum Stimmungsträger, zum "locus melancolicus" selber. GRÜTTER, T. cit. d. Str. 122.

<sup>83</sup> Als typische Stimmungslandschaft der Vorromantik steht sie allerdings der rätselhaften Tragik der ursprünglichen Melancholie-Darstellung fern, selbst wenn sie mit Vanitas-Symbolik überhaupt ist. Ibidem.

vlastní psychózu odraženou ve výtvarném umění, uvádím zde i vyjádření Friedrichových přátel – Caruse a Schuberta - k jeho vlastní osobnosti: „Kdo by mohl vystihnout povahu melancholického člověka lépe než samotný Friedrich...“<sup>84</sup> Kolem roku 1820 Friedricha navštěvoval lékař Wilhelm Christian Müller, který sledoval jeho melancholickou tvorbu se zalíbením, a zároveň strachem o jeho zdravotní stav.<sup>85</sup> Friedrich byl melancholické povahy, což mohlo podpořit jeho tvorbu, avšak zde je podstatnější ohled na přírodu v jeho dílech, ohled na prvky, s kterými autor pečlivě pracoval.

Na základě Dürerovy rytiny [10] byla v Itálii pojmu melancholie přisuzována ikonografie, kterou např. znázorňuje *Melancholická dívka* [11] podle teoretické práce *I Marmi* z roku 1552, jejímž autorem je Anton Francesco Doni.<sup>86</sup> Jeho ikonografie poukazuje na melancholii jako na druh lidské emoce, až na rozdíl, že se zde nejedná o mytologickou postavu, jako u rytiny od Dürera, ale jedná se o obyčejnou dívku. Z motivu obyčejné dívky nejspíše vyšel i Friedrich pro znázornění melancholie ve své kresbě [13]. Postava má stejnou pozici, ačkoli nehledí tak sklesle, ale naopak do dálky, nebo do krajiny, jako další postavy v mnoha jeho dílech. Zatímco v renesanci byla dívka častým symbolem melancholie, u Friedricha může melancholii ztvárnit i muž, jak je tomu v případě *Mnicha u moře* [14], a zároveň prostředí - nekonečná krajina je zde místem pro meditace, vybízí i diváka k úvahám, čímž se může stát oním „místem melancholie“.

Od doby renesance byl motiv zadumaných postav typickým znázorněním melancholie v umění. V období preromantismu dochází k obratu a až k „devalvaci“ v jejím ztvárnění. Na přelomu 18. a 19. století se tato emoce využívala v malbě krajiny, dokonce byla spojována se samotnými přírodními objekty. Grütter takovou krajinomalbu popisuje jako čistě sentimentální, kdy melancholie ztrácí svůj původní význam – což započalo již při zobrazování zřícenin na počátku 18. století.<sup>87</sup> Tématice zřícenin se krátce věnuje kapitola *Porovnání symboliky ruin a skal v díle C. D. Friedricha*.

---

<sup>84</sup> „Wer hätte die Natur des melancholischen Menschen besser begreifen können als Friedrich selber...“ GRÜTTER, T. cit. d. Str. 122.

<sup>85</sup> HOCH, Karl-Ludwig. *Caspar David Friedrich-unbekannte Dokumente seines Lebens*. Dresden: VEB der Kunst Dresden, 1985. Str. 84.

<sup>86</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 121.

<sup>87</sup> Ibidem.



V 18. století se nejen ženy, muži, postavy obecně, ale také zříceniny, stromy, skály, horniny či obyčejný kámen stali zdrojem pro ztvárnění „melancholického odrazu nitra umělce“. Samotný kámen se stal „obrazem duše“, médiem mezi člověkem a přírodou. Skrze kámen lze vyjádřit emoce či názor na soudobé politické události. V takové formě se kámen objevuje na plátně v podobě pomníků, či památníků.

Roku 1786, po smrti Friedricha II. Velikého, se mohyla ukázala poprvé v německé malbě jako ústřední téma.<sup>88</sup> „Megalitické hrobky mají něco temného a dobrodružného, v této zemi jsou se vši přírodou v harmonii, že vcelku působí podivně, ale zároveň jsou uměleckými díly, které zanechávají jistou náladu na mysli.“<sup>89</sup> Takto se k megalitům a různým pomníkům vyjádřil roku 1824 pruský architekt, malíř a scénograf Karl Friedrich Schinkel.<sup>90</sup>

Obecně v období romantismu kámen ve formě megalitu symbolizoval dvě hlavní témata: vlastenectví a smrt. Symbolika souvisela s politickou situací v Německu, kdy se roku 1805 Svatá říše římská německého národa rozpadala pod nadvládou Napoleona. Roku 1806 Friedrich podnikl cestu do své vlasti, Greifswaldu, aby zmapoval pomníky.<sup>91</sup> Na obraze *Mohyla ve sněhu (Hünengrab in Schnee)* [16] je megalit nositelem myšlenky vlasti, zatímco *Mohyla v podzimní krajině (Hünengrab im Herbst)* [17] má symbolický charakter vnitřních zmatků v době politické bezmoci.<sup>92</sup>

Friedricha u maleb pomníků zůstal i po válkách za osvobození. V pozdních obrazech a skicách vyjadřuje hrobem také blízkost k vlastní smrti.<sup>93</sup> Ve své práci průběžně Friedrich zaznamenával památníky či pomníky a konfrontoval jejich postavení v krajině. Všiml si i architektonického uspořádání kamenů. Kámen megalitické hrobky mu připomínal zříceniny zničených katedrál, které se též tyčily do vzduchu jako pomníky. Zaznamenal několik megalitů obklopených stromy a keři.<sup>94</sup> Inspirací mu byla návštěva zmiňovaného Ludwiga Theobula Kosegartena na ostrově

---

<sup>88</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 184.

<sup>89</sup> „...die Menge von Hünengrab, welche man in Rügen auf allen Höhen erblickt, die höchstsonderbaren Erdwälle, die ehemals die Heiligtümer einschlossen und deren Lage in Wäldern, an tiefen Seen oder an der hohen Meeresküste, auch wohl auf den höchsten Punkten des inneren Landes etwas Dunkles und Abentheuerliches hat, in diesem Lande mit der ganzen Natur so in Harmonie treten, daß das Ganze doch gewissermaßen als ein sonderbares, aber großartiges Kunstwerk wirkt und die Stimmung aufs Gemüt nicht verfehlt.“

GRÜTTER, T. cit. d. Str. 184, 185.

<sup>90</sup> Ibidem, str. 184.

<sup>91</sup> Ibidem, str. 114.

<sup>92</sup> Ibidem.

<sup>93</sup> Ibidem, str. 186.

<sup>94</sup> Ibidem, str. 115.

Rujána, kde se megality nacházely. Kosegarten byl také přítelem Friedrichova prvního učitele kresby J. G. Quistorpa, kterého též fascinovaly megalitické stavby.<sup>95</sup>

Vrátíme-li se k anglické estetice, můžeme připomenout Edmunda Burka, neboť i on obdivoval velkolepost megalitů. K monumentální stavbě Stonehenge se vyjadřoval takto: „Tyto obrovské surové masy kamenů, postavené a navrstvené jedna na druhou, obracejí mysl na obrovskou sílu potřebnou pro takové dílo. Surovost tohoto díla znásobuje dojem vznešenosti, přestože vylučuje uměleckou ideu a plánovitost...“<sup>96</sup> Zde se jedná o velkolepost stavby, která způsobuje onen dojem, který může způsobovat i pozorování mlhy.

Pokud se však jednalo o kámen jako takový, měli bychom se navrátit ke klasické ikonografii melancholie, a sice k postavě sedící na kameni. Již v roce 1801 Friedrich ztvárnil „melancholii“ [13] po vzoru ikonografie Cesara Ripy, „Malinconia“ [12], 1597. Podle Ripy má kámen a strom v přírodě určitý význam: „Kámen představuje tvrdost, mlčenlivost, nečinnost a sterilitu melancholie. Suchý strom je charakter melancholie sám: uschlý, holý a bez života.“<sup>97</sup>

Kámen a strom jsou hlavními náměty Friedrichovy tvorby – co se přírodních motivů týká, a to již od počátku vlastních skic, kolem roku 1799 [6.2], [6.3]. Kombinaci těchto prvků můžeme vidět například na obraze [16], zde je kámen ve formě megalitu s jasným odkazem, ať už k vlasti či mlčenlivosti. Zatímco stromy v roce 1828 interpretuje Carl Schildener jako symboly pohanské minulosti.<sup>98</sup>

Ať už ve formě megalitu nebo v souvislosti s melancholickými postavami, Friedricha kámen zajímal a je pojátkem mezi mnoha jeho obrazy. Příroda sama o sobě nabývala většího významu než kterákoli, sebevíce krásná krajina. Krásnou přírodou se v období romantismu stala skutečně příroda volná, divoká, tajemná a strašidelná. Hrbata a Procházka upozorňují na „melancholické a baladické obrazy“ C. D.

---

<sup>95</sup> CORNELIUS, Holtorf. *Imaginary Worlds of German Romanticism. Megaliths in the paintings of Caspar David Friedrich.* 3rd Stone, No. 42, 2002. Str. 36.

<sup>96</sup> BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho.* Překlad do slovenštiny: WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. Str. 75.

<sup>97</sup> “Der Stein steht für Härte, Schweigsamkeit, Untätigkeit und Sterilität der Melancholie. Der dürre Baum ist der Charakter der Melancholie selber: ausgetrocknet, kahl und leblos.“ GRÜTTER, T. cit. d. Str. 121.

<sup>98</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 23.

Friedricha, s prvky „hrůzné vznešenosti“, jako na protiklad k tradici parkové kultury, organizované a umělé přírody.<sup>99</sup>

## 2.2 Motiv a význam horniny v díle C. D. Friedricha

Na tomto místě bych chtěla podotknout, že zde nerozlišuji rozdíly mezi kamenem a horninou, jedná se o obecný výskyt „neživé“ přírodniny v díle C. D. Friedricha. Friedrich využíval Schubertovu filosofii, i když bez příliš důkladného ohledu na přírodovědné zkoumání hornin. Na jeho obrazech vidíme kámen, či skálu, a nemusí nás tolik zajímat, o jaký druh horniny se přesně jedná. I tak nás zajímá jeho význam, který spočívá převážně v duchovní dimenzi. Ale i díky přírodovědnému zájmu o kámen se stala přírodnina estetickým prvkem, jak nám prezentují Friedrichovy obrazy, nebo krajinomalba Düsseldorfské školy malířů.

Friedrich se učil kresbu od roku 1788, u zmiňovaného Quistorpa.<sup>100</sup> V letech 1798 – 1800 se učil v Drážďanech, kde studie přírodnin patřila ke studijnímu plánu.<sup>101</sup> Sbírkou skic kamenů můžeme vidět například ve studii [6.2]. Zde malíř nepoužíval kontrast světla a tmy pro plastický efekt samotného objektu, ale pro vymezení světlých a tmavých oblastí vůči prostorovému umístění, vržené stíny vytvářejí vztah k prostoru. Samotné kameny nejsou ani geologicky identifikovatelné, přírodní kámen je stylizován do geometrických forem.<sup>102</sup>

Friedrich se nevyjadřoval tak podrobně k určitým druhům hornin jako Schubert nebo také Goethe. Malíři šlo především o symbolickou hodnotu samotného kamene. Například na obraze *Dívka před západem slunce (Frau vor der untergehenden Sonne)* [18] se jedná o běžný kámen u cesty, zde může ale symbolizovat „ztělesnění procesů, bytí a umírání“ (viz také na str. 19) – za což považoval žulu Schubert, s nímž se Friedrich často stýkal.

Börsch-Supan se domnívá, že dívka ukazuje na kámen a zaujímá pozici „žehnajícího postoje“.<sup>103</sup> Wolf se přiklání k podobné interpretaci postoje, a dodává, že Friedrich mohl čerpat z obrazů a rytin 18. století, zejména z děl protestantské a kalvinistické tradice, ve kterých jsou srovnatelné postavy vyobrazeny jako „koupající se

<sup>99</sup> HRBATA, Z. a PROCHÁZKA, M. cit. d. Str. 55.

<sup>100</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 93.

<sup>101</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 108.

<sup>102</sup> Ibidem, str. 109.

<sup>103</sup> BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 108

v ranním světle“.<sup>104</sup> Pokud by se na obraze jednalo o výjev soumraku, může obraz symbolizovat cestu s oznámením smrti, kdy roztroušené balvany podél cesty odkazují k pevné víře.<sup>105</sup> Hora v pozadí, ke které stojí žena čelem, symbolizuje Boha.<sup>106</sup>

Zde pokračuje alegorie postav, dívka sice nesedí na kameni, neznázorňuje melancholii, ani jí není vidět do obličeje, přesto je mezi ní a kamenem vztah – odkaz k duchovní dimenzi přírody. Dále můžeme na obraze [18] pozorovat barevný kontrast, oblohy a země, „zářivých“ a tmavých barev. Žena stojí ve středu „střetu“ barevných horizontů – přírodního a nebeského (duchovního).<sup>107</sup> Kámen zde může symbolizovat „hledání ztracené jednoty s přírodou“, což také představuje žula, podle J. G. Schuberta.

Obdobně je tomu s postavou poutníka [5], který vystoupil z mlhy na úskalí a hledí do zamlženého kraje. Jedná se zde o komponovanou krajinu. Skalisku, na kterém je poutník umístěn, odpovídá skica [6.1], přičemž jde o pískovcové útvary. Na výsledné olejomalbě již nalézáme „zromantizovaný“ podstavec pro umístění postavy.<sup>108</sup> Nicméně i v tomto výjevu najdeme duchovní odkaz. V souvislosti s obrazem [5] se v roce 1835 vyjádřil Carus k evokaci vznešeného: „Vylezte nahoru, na vrchol hory a rozhlížejte se po dlouhých řetězcích kopců... jakou emoci jste zachytili? - Jste naplněni tichou oddaností, ztrácíte se v nekonečném prostoru, vaše celá bytost prochází tichou očistou, vaše ego zmizí, nejste nic, Bůh je vše.“<sup>109</sup>

Citát je také důsledkem oblíbeného putování do hor. Cíl cest ztvárnil Friedrich na slavném plátně *Poutník nad mořem mlhy* v roce 1818. Jak se během jeho tvorby proměňovalo estetické hodnocení přírody, jaký význam měly skály na obraze *Křídové skály na Rujáně* [7], vykládá následující podkapitola.

---

<sup>104</sup> Friedrich may have drawn inspiration for this motif from paintings and engravings of the 18th century, in particular works in the Protestant and Calvinist tradition, in which comparable figures are bathed in the morning light.

WOLF, N. cit. d. Str. 50.

<sup>105</sup> Ibidem.

<sup>106</sup> BÖRSCH-SUPAN, H. cit. d. Str. 108.

<sup>107</sup> Ibidem.

<sup>108</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 150.

<sup>109</sup> „Climb up, then, to summit of the mountain, gaze out over the long chains of hills...and with what emotion are you seized? - You are filled with silent devotion, you lose yourself in boundless space, your whole being undergoes a quiet cleansing and purification, your ego-self vanishes, you are nothing, God is all.”

CARUS, Carl Gustav in WOLF, Norbert, do angličtiny přeložili WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*. Köln: Taschen GmbH, 2015. Str. 58.

### 2.2.1 Hory a skály

S romantickým myšlením, které bylo krátce vylíčeno na začátku této práce, byly spojeny tzv. pouti umělců do hor.<sup>110</sup> Cesty do hor jsou nám známé již od 14. století díky záznamu básníka Francesca Petrarkey.<sup>111</sup> Radost a potěšení z hor, přináší až výstupy ve století 16., které údajně zahájil přírodovědec Conrad Gessner.<sup>112</sup>

Současně se vznikem osamostatnění krajinářství, ke konci 17. století, se téměř bez obav vyráží na cesty do Alp. Například Angličan John Dennis ze svých cest popisuje: „ Je to drsný útes, který jsme napůl rozeznali v mlhavém šeru mraků, které je obklopovalo, někdy nám dal strašnou vyhlídku. A někdy se jeho tvář jevila ve své hladkosti a kráse....“<sup>113</sup> Hory jsou pozoruhodným přírodním jevem, mohou být starými plány „Stvoření světa“, stále ale existují, ač se místy rozpadají, což neuniklo geologům, i teologům. Dennis nebyl ani jedním z nich, byl kritikem umění a dobovým horským „turistou“.<sup>114</sup> A na základě teorie Thomase Burneta, *Sacred Theory of Earth*, se přikláněl k tvrzení, že hory skrývají stále neodhalené tajemství či zázraky: „...tyto Ruiny starého Světa jsou největšími zázraky Nového.“<sup>115</sup>

Období osvícenství je známé svými pochybnostmi o světě a jeho přezkoumáváním. Podle Marjorie Hope Nicolsonové se také jednalo o období, kdy bylo hlavním tématem tzv. „geologické dilema“. Zájem přírodovědců i umělců byl kladen na vznik a význam hor, či skal, neboť právě ony jsou důkazy o vzniku světa a vývoji země.

Na obraze *Křídové skály na Rujáně (Kreidefelsen auf Rügen)* [7] ztvárnil Friedrich sám sebe, podle Wolfa, ve dvou pozicích. Napravo se jedná o mladou podobu Friedricha (Friedrich „1“), hledícího na plachetnice v moři, které symbolizují vztah Friedricha a jeho ženy (v levé části obrazu). Shrbená postava uprostřed je, Friedrich („2“) na pochybách, zda se ve směru, kterým žena ukazuje, vyskytuje skutečně něco

---

<sup>110</sup> SŮVA, Josef předmluva in KLOUDA M. *Obrazy mé krajiny*. Hradec Králové: Kruh, 1984. Str. 8.

<sup>111</sup> STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*. Praha: Dokořán s.r.o., 2005. Str. 46.

<sup>112</sup> Ibidem, str. 47.

<sup>113</sup> „It's craggy Clifts, which we half discern'd thro the misty gloom of the Clouds that surrounded them, sometimes gave us a horrid Prospect. And sometimes its face appear'd Smooth and Beautiful...“ DENNIS, John in NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1977. Str. 277.

<sup>114</sup> NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1977. Str. 279.

<sup>115</sup> „...these Ruines of the old World the greatest wonders of the New.“ Ibidem, str. 278.

lákavého.<sup>116</sup> Podle Grütter, Friedrich obrazem *Křídové skály na Rujáně* [7], a sebou samým, ztvárnil „pochybovače“ ve světě konvencí, které se snaží zlomit přemýšlením a malbou. Friedrich „1“ stojí odtažitě od propasti, a symbolizuje reflexi při prvním pohledu na propast, tj. první krok k přemýšlení. Blíže k propasti jsou dvě sklánějící se postavy – ty jsou zcela zaujaté hloubkou propasti, zakouší tak vlastní sebereflexe, přičemž zažívají vzrušující pocit z propasti, která se jeví být nekonečnou. Proces reflexe připodobňuje Grütter onomu „romantizování“ si světa.<sup>117</sup> Jedná se o riziko smrti, pádu, avšak jak bylo zmíněno v první části práce: „smrt posiluje život“. Vystává riziko životního ohrožení, které vede ke vzniku *vznešena*. Člověk přihlíží nebezpečí, přitom zaujímá bezpečnou pozici, i když se nachází na okraji propasti.

Propast olemovaná bílými skálami je zde ústředním motivem. Křídové skály jsou na obraze stylizované, malíř je zpracoval místy až nepřirozeně bílé se zvláštními odlesky. Zvláště ztvárněné jsou i špičaté části skály tyčící se nad propastí - připomínají ozdobné prvky katedrál, a pokud bychom obraz obrátili vzhůru nohama, mohli bychom si povšimnout, místo propasti, siluety katedrály. Katedrála symbolizovala umělecké dílo člověka na nejvyšší úrovni.<sup>118</sup>

Až bizarní sochařská formace skal je také nositelem destruktivního procesu v čase, neboť se jedná o měkký přírodní materiál, který je vlivem počasí a umístění u břehu, vystaven zničení.<sup>119</sup> U obrazu [7] tedy nešlo o reálné ztvárnění skal, ale o připomenutí křehkosti přírody. Přiblížit niterný svět přírody se pokoušel svým posluchačům Gotthilf Heinrich Schubert („Pohledy na temné stránky přírodní vědy“), a proto se odvolával právě k Friedrichovým malbám.<sup>120</sup>

Propast sama je pak vnímána jako prostorový a psychologický problém – stejně jako melancholie – vytvořena na různých Friedrichových obrazech. Malíř proměnil problém v obrazový předmět, uvádí Tina Grütter.<sup>121</sup>

Obraz [7] je opět obrazem plným symbolů, můžeme si povšimnout, že i některé drobné motivy se na obrazech opakují. V tomto případě upozorňuje Börsch - Supan na klobouk ležící na zemi, opodál postavy ve středu. Povalující se klobouk můžeme vidět také na obraze [3], v obou případech se jedná o symbol pokory. Friedrich „2“ hledí do

---

<sup>116</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 52.

<sup>117</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 199.

<sup>118</sup> Ibidem, str. 198.

<sup>119</sup> Ibidem.

<sup>120</sup> Ibidem, str. 199.

<sup>121</sup> Ibidem, str. 196.

propasti, do propasti smrti, zachycuje se trávy, která odkazuje k pomíjivosti života. Modrá barva kabátu, však postavu spojuje s nebem a jeho odrazem v moři, modrá, až fialová zde odkazuje k víře.<sup>122</sup> Výjev je tedy také plný barevné symboliky. Na základě barevné kombinace nebe a moře, přechodu z modré barvy do fialové barvy, bychom si mohli vzpomenout na obraz Andrese Achenbacha [8], kde je část obrazu též zbarvena do barvy fialové.

Jak bylo řečeno, romantická krajinomalba pokračovala i po smrti jednoho z jejích největších německých průkopníků. Friedrichova mystická krajinomalba však ne vždy sklídila úspěch. Nicméně svou symbolikou stojí za ohlédnutí. Závěrečná podkapitola této práce stručně pojednává o symbolice ruin a skal. Obě tématicky se hojně vyskytují ve Friedrichově tvorbě, již od počátku studií kresby. Prohlédnout si jedny z prvotních kreseb můžeme mezi skicami [6]. *Průhled ruinou (Ruinendurchblick)* [6.5], dokládá již počáteční umělcův zájem o zříceniny, současně se věnoval studiím kamenů či stromů.

---

<sup>122</sup> BÖRSCH – SUPAN, H. cit. d. Str. 112.

### 2.3 Porovnání symboliky ruin se symbolikou skal v díle C. D. Friedricha

Příroda na Friedrichových plátnech byla jakousi alegorií, přes množství symbolů se vztahovala k duchovnímu, mystickému (meditativnímu) světu. V roce 1820 malíř Adrian Ludwig Richter kritizoval Friedrichovu práci, podle něj se malíř více a stále hlouběji brodil do husté mlhy mystiky, a snažil se rozhýbat emoce tak vysoko, jak jen to bylo možné.<sup>123</sup> Vzpomenout můžeme také na tehdejší slavnou kritiku od Friedricha Wilhelma Basiliuse von Ramdohra, kterému se nelíbilo postavení ukřižovaného Ježíše na kříži na skálu - do prostoru obyčejné krajiny.<sup>124</sup> Obraz byl zakázkou na výzdobu Děčínského oltáře (*Tetschener Altar*, 1807-08) a výjev vzbudil veliký rozruch. Přesto získal především obdiv, a uznání.<sup>125</sup>

Goethe Friedrichovu tvorbu podporoval, považoval ho ve své době za „jediného malíře, který umisťoval mysticko-náboženský význam do krajinomaleb. Odlišuje se od starých malířů, kteří se pokoušeli o něco podobného v tom, že se nesnaží napodobovat předešlé mistry, ale snaží se napodobovat přímo přírodu.“<sup>126</sup> V té době byl však „mystický“ druh krajinomaleb ve společnosti oblíbený. S postupným příchodem realismu na jeho hodnotě ubývalo. Friedrich u něj sice zůstal, ale ke konci života už mnoho velkých úspěchů nedosáhl. Úpadek pohledávky po jeho tvorbě nejspíš zapříčinil malířovy deprese, a odloučení s Carusem.<sup>127</sup> Přesto se Friedrich zasloužil o obohacení romantického umění, a i když se následující Düsseldorfská škola malířů zabývala podobnou krajinomalbou, nedosáhla ve světě takového věhlasu jako raně romantické malby C. D. Friedricha.

Příroda, kámen, skály se staly prostředky Friedrichových názorů, skrze ně mohl symbolicky hovořit, vyjadřovat osobní i společenské problémy na plátně. Skála se stala „skalní architekturou“ (*Felsarchitektur*), jež postavila příroda. I skálu tvoří poskládané kameny na sobě, podobně, jako probíhá stavba budov.

Gotthilf Heinrich Schubert považoval za vznik skal tzv. „proces hromadění kamenů“. Hornině (jakožto anorganickému prvku) přisuzoval účast v procesu utváření

---

<sup>123</sup> WOLF, N. cit. d. Str. 8.

<sup>124</sup> BÖRSCH – SUPAN, H. cit. d. Str. 78.

<sup>125</sup> Ibidem, str. 76.

<sup>126</sup> „Obgenannter Friedrich ist noch immer der einzige geblieben, welcher in landschaftliche Gemälde und Zeichnungen mystisch-religiöse Bedeutung zu legen versuchte. Er unterscheidet sich übrigens von denen, so ähnliches mit Figuren beabsichtigten, darin, daß er nicht alte Meister, sondern unmittelbar die Natur nachzuahmen beflissen ist.“

GOETHE, Johann Wolfgang in HINZ, S. cit. d. Str. 212.

<sup>127</sup> HINZ, S. cit. d. Str. 15.



organického prostředí, podle něj například „lišejníky tvoří přechod do světa zvířat. Neboť tam kde hyne přechodná forma věcí, tam se v nich probouzí nové, vyšší pnutí.“<sup>128</sup>

Především na základě „skalní architektury“ vyvstává otázka, jak upozorňuje Grütter: Kde končí příroda a kde začíná kultura? Friedrich vytvořil několik kreseb „skalních kamenů“, pozornost směřoval na útvary, které následně tvořily architektonický celek.<sup>129</sup> Takovou „skalní architekturu“ můžeme vidět na obraze *Kamenná rokle (Felsenschlucht)* [19]. Skála má vypadat jako katedrála postavená Bohem. V popředí je lehce osvětlen pařez, motiv vzestupu a zároveň symbol smrti. Za ním se objevují dva smrky, které spadly a nyní tvoří „most“ přes rokli. Rokle, podobně jako propast na obr. [7], symbolizuje smrt, úpadek pozemského života do nejnižšího bodu a vzestup do věčného života. Podle Börsche - Supana, Friedrich tuto myšlenku objasňuje tím, že skalní stěna na pravé straně v pozadí, stoupá za hranice obrazu. A křesťan, kterého symbolizuje smrk, vstupuje svou smrtí do cizího světa.<sup>130</sup> Také si můžeme povšimnout mlhy, která lemuje „skalní katedrálu“, snad aby bylo docíleno vznešenosti skal a melancholického dojmu.

Skály sice mohou připomínat katedrály či ruiny, avšak jedná se o výtvořiny přírody, na což Friedrich upozorňoval ztvárněním ruin. Zříceniny jsou již chátrajícími architektonickými počiny původní lidské tvořivosti. V roce 1814 napsal dopis příteli Ernstovi Moritzovi Arndtovi, který prošel policejní cenzurou, neboť v něm stálo:<sup>131</sup> „Vůbec mě nepřekvapuje, že nejsou postaveny žádné památky, ani ty, které by reprezentovaly národ či hrdinské skutky německých mužů. Dokud zůstaneme sluhové knížectví, nic velkého se nikdy nestane. Když lidé, jakožto národ nemají žádný hlas, pak nesmí ani cítit a ani ctít.“<sup>132</sup> Názor můžeme vypožorovat u maleb megalitů. Avšak jelikož u malování hrobek Friedrich zůstal i po uklidnění politické situace v Německu,

---

<sup>128</sup> „Die Flechte bildet den Übergänge zur Tierwelt vorbereitet“

„wenn die vergängliche Form der Dinge untergeht, ein neues, höheres Streben in ihnen erwacht.“

SCHUBERT, Heinrich Gotthilf in GRÜTTER, T. cit. d. Str. 43.

<sup>129</sup> GRÜTTER, T. cit. d. Str. 110.

<sup>130</sup> BÖRSCH – SUPAN, H. cit. d. Str. 138.

<sup>131</sup> HINZ, S. cit. d. Str. 8.

<sup>132</sup> „Ich wundere mich keineswegs, daß keine Denkmäler errichtet werden, weder die, so die große Sache des Volkes bezeichnen, noch die hochherzigen Taten einzelner deutscher Männer. Solange wir Fürstenknechte bleiben, wird auch nie etwas Großes der Art geschehen. Wo das Volk keine Stimme hat, wird dem Volk auch nicht erlaubt, sich zu fühlen und zu ehren.“

FRIEDRICH, Caspar David in HINZ, S. cit. d. Str. 8.

megality mohou odkazovat k romantickému nihilismu a melancholii, stejně jako k lidské pomíjivosti a ke smrti.<sup>133</sup>

Obdobně je tomu s ruinami, např. na obraze *Ruina kostela v lese (Kirchenruine im Wald)* [20]. Zde Börsch-Supan vykládá symboliku chaty i zříceniny jako rychlou pomíjivost života a lidské činnosti.<sup>134</sup> Ruina se skutečně nápadně podobá skále na obraze [19], akorát zde [20], je znázorněn i člověk a jeho počin je posílen dřevěnou chatrčí, která se až legračně krčí pod ruinou. Jedná se o pozdější malbu [20], oproti malbě [19], je zajímavé, že součástí krajiny není žádná mlha, motiv stromů, pařezů je zachován. Skálu nahradila zřícenina, tudíž zde není zapotřebí ztvárňovat onen vznešený dojem pomocí mlhy. Přesto se můžeme poohlédnout, co říká zmiňovaný anglický estetik o světle v budově, jakožto o prvku, který může vzbuzovat ideu vznešeného: „Budovy, které mají vyvolávat ideu vznešeného, by měly být spíše tmavé a pochmurné, a to ze dvou důvodů. První je ten, že tma nás učí zkušenosti v jiných situacích, má větší účinek na naše vášně. Druhý tkví v tom, že na to, aby se objekt stal nápadným, musíme ho co nejvíce odlišit od objektů, s kterými jsme byli předtím v bezprostředním kontaktu.“<sup>135</sup> To platí ohledně lidské zkušenosti, za dne bychom měli přijít do tmavšího prostředí, abychom zažili jistý zvláštní pocit, v noci by platil opak – ze tmy bychom měli přijít do více osvětleného prostoru. Na kresbě *Průhled ruinou (Ruinendurchblick)* [6.5] můžeme průchod světla sledovat. V popředí se dokonce opět krčí, ve tmavém stínu, chýše, za ní následuje ostřeji osvětlený prostor, světlo pokračuje vzhůru.

Friedrich pracoval podobně se ztvárněním kamenů, a sice s ohledem na jejich postavení v prostoru, krajině. U maleb kamenů nejde tak o barevné kontrasty, jako spíše o jejich symboliku či velikost vůči člověku. Burke uvádí dále k barvám, že kontrast mezi světlými a tmavými barvami nemusí být tak přímý (jako je kontrast mezi dnem a nocí), neboť co je příliš světlé a zářivé umrtvuje celý dojem ze vznešeného. A i skrze nejmenší části, především u umělecké tvorby, lze dojít melancholické velkoleposti.<sup>136</sup> Friedrich se řídil jemnými kontrasty, ač na pohled např. křídové skály „září bělostí“, ve skutečnosti je to propast, která skrývá onu melancholii.

---

<sup>133</sup> CORNELIUS, Holtorf. *Imaginary Worlds of German Romanticism. Megaliths in the paintings of Caspar David Friedrich*. 3rd Stone, No. 42, 2002. Str. 39.

<sup>134</sup> BÖRSCH - SUPAN, Helmut. in HEILMANN, Christoph et al.: *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, München, und DuMont Buchverlag, Köln: 2014. Str. 114.

<sup>135</sup> BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*. Překlad do slovenštiny: WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. Str. 78.

<sup>136</sup> *Ibidem*, str. 79.

Na obraze [20] nemusíme vyhledávat zářivá či světlá místa, ale zarazit nás může ruina, která je vůči chýši obrovská. Symbolika ruin je podobná symbolice megalitických pomníků, neboť jak píše Georg Simmel v pojednání o ruinách: „Příroda učinila umělecké dílo materiálem vlastní tvorby, stejně jako umění dříve používalo přírodu jako svou podstatu.“<sup>137</sup> Megality byly něčím záhadným, ruiny byly výtvozem lidské činnosti, kterých se následně zmocnila příroda, za to skály byly vždy výtvozem Boha či přírody. Ve Friedrichově tvorbě můžeme dlouze sledovat všechny tři motivy. Podstatná se ve všech třech případech, zdá lidská psychika a reflexe – co se děje, když jdeme do hor, když pozorujeme mlhu, když nás fascinuje útvar nějakého kamene, nebo co v nás vyvolá hroutící se budova.

„Jde o dílo psychické celistvosti, které ve své podstatě spojuje protiklady minulosti a současnosti do jednotné formy, pojednává o celém rozpětí fyzického a mentálního vidění v jednotě estetického požitku, které je vždy zakořeněné v něčem hlubším než estetická jednota.“<sup>138</sup> To jest poplatné výkladu ruin, přičemž díky svému časovému odkazu byly v období romantismu oblíbeným uměleckým námětem (ať už ve výtvarné či literární tvorbě). Tvrzení bychom mohli uplatnit na celou Friedrichovu tvorbu, nejen na díla s tematikou ruin, ale také na díla s tematikou skal, kamenů, hor či propastí. Metoda pozorování světa „duchovním okem“ zajišťovala onen estetický požitek – pro malíře byla důležitá, když hledal náměty pro svou tvorbu v přírodě. Pro diváka, či vnímatele obrazu, má metoda fungovat stejně.

I když později „mystická krajinomalba“ nebyla v módě, tak s její tvorbou Friedrich nadále pokračoval, téměř do sklonku svého života. Zachoval si tak názor, uvedený v první kapitole této práce, na „pány estetiky“, přírodu a umění.

---

<sup>137</sup> „Die Natur hat das Kunstwerk zum Material ihrer Formung gemacht, wie vorher die Kunst sich der Natur als ihres Stoffes bedient hatte.“

SIMMEL, Georg. *Die Ruine. Ein ästhetischer Versuch*: ex: Der Tag, No. 96 vom 22. Februar 1907, Erster Teil: Illustrierte Zeitung (Berlin). Georg Simmel: Die Ruine [online]. Soziologisches Institut der Universität Zürich [cit. 2019-07-26]. Dostupné z: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm?fbclid=IwAR2-NyuFQwjFznedMO4o9ocwfuBFbze2TOiZmMwmk6-dwC4IJujifXAVxfs>

<sup>138</sup> „Hier wirkt eine seelische Ganzheit und befasst, wie ihr Objekt die Gegensätze von Vergangenheit und Gegenwart in eine Einheitsform verschmilzt, die ganze Spannweite des körperlichen und des geistigen Sehens in die Einheit ästhetischen Genießens, das ja immer in einer tieferen als der ästhetischen Einheit wurzelt.“

Ibidem.

## Závěr

Práce sestává ze dvou částí, přičemž první část *Caspar David Friedrich a romantická estetika přírody* je obecnějším úvodem do díla umělce. Abychom mohli porozumět konkrétním dílům a motivům, bylo důležité alespoň nastínit vznik krajinářství, pozadí a okolnosti Friedrichova zájmu o přírodu.

Neméně zajímavými se tedy staly i samotné malířovy záznamy z deníku a dopisů (*Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*). Výtvarné dílo, ať už malby, kresby či skici, je velmi obsáhlé - bohaté svou tematikou, technickým zpracováním, i prací s určitými estetickými kategoriemi. Zásadní je vnímání vznešena, které malíř reprodukoval především pomocí ztvárnění mlhy. V jeho práci šlo o docílení efektu, který by působil na diváka, podobně, jako na malíře působila příroda. Pro Friedricha byla důležitá souhra dojmů a reflexe, podobně jako u Edmunda Burka byla důležitá obrazotvornost a psychické naladění subjektu vůči určitým barevným kontrastům, povrchům, či formám předmětu pozornosti.

Ať už se Friedrich naučil kreslit, malovat onu vznešenost přírody podle některé školy, na které studoval, nebo byl soudobým géniem, pro úspěšné umělecké dílo byla důležitá znalost přírodnin. Přírodní věda se vyvíjela a i na německém území se vědci, i umělci zabývali významem hornin.

Na motiv horniny jsem se zaměřila ve druhé části této práce, kdy jsem vycházela především ze studie *Melancholie und Abgrund*. Nicméně melancholie bývá též velmi často s Friedrichem i jeho plátny spojována. Já jsem se pokusila motiv horniny/kamene propojit s chápáním melancholie v období romantismu, které čerpalo již z renesančního pojetí melancholie. U Friedricha je zřejmý vliv Albrechtem Dürerem, nebo ikonografií Cesara Ripy. S ohledem na dějinný vývoj umění, v 17. století vzniklo krajinářství, přičemž předchází zátiší s lebkami, postupně začaly střídat krajinomalby. Odkaz k *memento mori* („pamatování na smrt“) či *vanitas* (pomíjivosti) je patrný i z Friedrichových děl.

Oblíbeným tématem, 18. a první poloviny 19. století, s odkazem k minulosti či smrti byly ruiny, hory, skály nebo megalitické stavby. Ostatně základním kamenem těchto staveb a přírodních jevů je samotná hornina/kámen. Proto zkoumání i znalost jednotlivých prvků ke komponování obecných bylo pro malíře zásadní. Na výtvarných akademiích, které Friedrich navštěvoval, byla studie přírodnin součástí výuky, vedle toho se nejspíš právě tam naučil, že svět bychom neměli vidět jen fyzickým okem, ale

také ho vnímat okem vnitřním (duchovním). U duchovního odkazu zůstal i po studiích a počáteční tvorba mu přinesla velké úspěchy a oblíbenost mezi různými umělci.

Slavný obraz *Poutník nad mořem mlhy*, z roku 1818, je dobrým příkladem pro výklad malířovy práce s komponováním přírodnin do kraje. I když je zde zásadní postava poutníka a jeho otočení zády k divákovi, obvykle je to především mlha, která diváka upoutá a přivede k hlubším úvahám. Podobných děl, která nabízejí prostor k *meditaci*, najdeme více. Pro tuto práci jsem vybrala konkrétní díla, přičemž jsem měla štěstí některá z nich vidět při návštěvách galerií. Například obrazy *Horská krajina s duhou*, anebo *Dívka před západem slunce*, jsou ve skutečnosti plátny drobných rozměrů, oproti plátnu Andeasse Achenbacha. Avšak Friedrichova díla, z většiny ta, na kterých je jen příroda, jsou rozměrnější než ta, na kterých jsou postavy. Velkolepost přírody byla pro umělce inspirací a námětem, i když její mystické zpracování přestalo být ve společnosti populární.

Na základě bakalářské práce můžeme sledovat estetický postoj k přírodě v období (pre)romantismu především z pohledu Caspara Davida Friedricha, i když jsem si vědoma, že některé úvahy či interpretace by byly třeba rozvést. Snad se alespoň po krátké úvaze nad motivem kamene, otevřela otázka k dalšímu mapování hornin v dějinách výtvarné i lidské činnosti. Ostatně estetickou nebo praktickou funkci kamene můžeme sledovat i dnes (na našich zahradách, v okrasných skalkách, v parku apod.)

V díle Caspara Davida Friedricha sledujeme především symbolickou funkci kamene, na kterou se ale vážou další zajímavé, až niterné motivy a estetické kategorie. Společně však motivy - kámen, melancholie, vznešeno, v díle C. D. Friedricha - dobře vystihují hodnotu přírody romantické estetiky.

### **Seznam použité literatury a zdrojů:**

BÖRSCH-SUPAN, Helmut. *Caspar David Friedrich*, München: Prestel-Verlag, 1973. ISBN: 3-7913-0065-2.

BURKE, Edmund. *O vkuse, vznešenom a krásnom: filozofické skúmanie o pôvode našich ideí vznešeného a krásneho*; preložila WIEGELOVÁ-MOLNÁROVÁ, Mária. Bratislava: Tatran, 1981. ISBN: 61-310-81.

GOMBRICH, Hans, Ernst. *Příběh umění*; přeložila Miroslava Tůmová. Praha: Odeon, 1992. ISBN: 80-207-046-7.

GRÜTTER, Tina. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*, Berlin: Reimer, 1986. ISBN: 3-496-00847-4.

HEILMANN, Christoph et al. *Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, Köln: München, und DuMont Buchverlag, 2014. ISBN: 3832173498.

HINZ, Sigrid. *Caspar David Friedrich in Briefen und Bekenntnissen*, Mnichov: Rogner&Bernhard, 1974. ISBN: 3-8077-0019-6.

HOCH, Karl-Ludwig. *Caspar David Friedrich-unbekannte Dokumente seines Lebens*, Dresden: VEB der Kunst Dresden, 1985. ISBN: 978-3364000831.

HRBATA, Zdeněk, PROCHÁZKA, Martin. *Romantismus a romantismy: pojmy, proudy, kontexty*, Praha: Karolinum, 2005. ISBN: 80-246-1060-4.

KLIBANSKY, Raymond, PANOFSKY, Erwin, SAXL Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendeln/Lichtenstein: Kraus reprint, 1979.

KLOUDA, Miroslav: *Obrazy mé krajiny*, Hradec Králové: Kruh, 1984. ISBN: 46-004-84.

NICOLSON, Marjorie Hope. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Seattle and London: University of Washington Press, 1977. ISBN: 0-295-97577-6.

RADDEN, Jennifer. *The Nature of melancholy; From Aristotle to Kristeva*, New York: Oxford University Press, 2000. ISBN: 0-19-512962.

STIBRAL, Karel. *Proč je příroda krásná, estetické vnímání přírody v novověku*, Praha: Dokořán s.r.o., 2005. ISBN: 80-7363-008-7.

SYDOW, Eckart. *Carl Gustav Carus und das Naturbewusstsein der romantischen deutschen Malerei in Monatshefte für Kunstwissenschaft*. Vol. 15, Deutscher Kunstverlag GmbH Munchen Berlin, 1992.

WOLF, Norbert. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*; english translation: WILLIAMS, Karen, CHAPEL, Whitley. Köln: TASCHEN GmbH, 2015. ISBN: 978-3-8365-6071-9.

### **Další zdroje:**

CORNELIUS, Holtorf. *Imaginary Worlds of German Romanticism. Megaliths in the paintings of Caspar David Friedrich*. [online] in 3rd Stone; No. 42, 2002. [cit. 2019-07-16]. Dostupné z: [https://www.academia.edu/9467336/Imaginary\\_Worlds\\_of\\_German\\_Romanticism.Megaliths\\_in\\_the\\_paintings\\_of\\_Caspar\\_David\\_Friedrich?fbclid=IwAR2FS8VZn6Z-jWxEQjcdPXWgwfTxBSVnrzxRaYhsCnjK8iBLRpW0Si3rYuQ](https://www.academia.edu/9467336/Imaginary_Worlds_of_German_Romanticism.Megaliths_in_the_paintings_of_Caspar_David_Friedrich?fbclid=IwAR2FS8VZn6Z-jWxEQjcdPXWgwfTxBSVnrzxRaYhsCnjK8iBLRpW0Si3rYuQ)

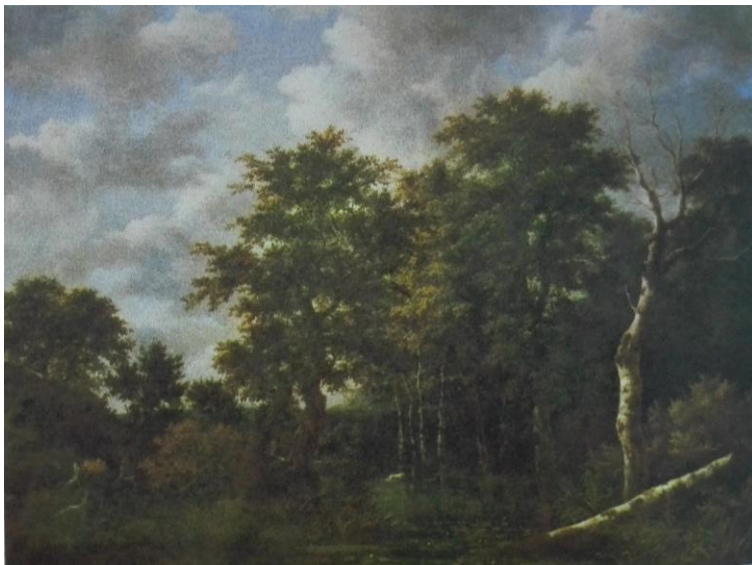
HÁJKOVÁ, Zita. *Caspar David Friedrich. Motiv postavy u okna, její geneze a vývoj* [online]. Praha, 2013 [cit. 2019-04-04]. Dostupné z: <https://is.cuni.cz/webapps/zzp/detail/122505/>. Diplomová práce. Filozofická fakulta UK.

SIMMEL, Georg. *Die Ruine: Ein ästhetischer Versuch*. Sociology in Switzerland [online]. Zürich [cit. 2019-03-19]. Dostupné z: <http://socio.ch/sim/verschiedenes/1907/ruine.htm>

## Obrazová příloha



[1] Claude Lorrain, *Krajina s obětí Apollónovi*, 1662, (17,5 x 22,2 cm)  
National Trust, Anglesey Abbey, Cambridgeshire  
GOMBRICH, H. *Příběh umění*; přeložila Miroslava Tůmová. Praha: Odeon, 1992, s. 321.



[2] Jacob van Ruisdael, *Tůň obklopená stromy*, pozdní šedesátá léta 17. století  
Londýn, National Gallery  
GOMBRICH, H. *Příběh umění*; přeložila Miroslava Tůmová. Praha: Odeon, 1992, s. 350.





[3] *Krajina z Čech (Böhmische Landschaft)*, 1810/11, (70 x 104,5 cm)

Staatsgalerie Stuttgart

WOLF, N. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*; english translation: WILLIAMS, K., CHAPEL, W. Köln: TASCHEN GmbH, 2015, s. 9.



[3.1] *Krajina v Krkonoších (Landschaft im Reisegebirge)*, kolem r. 1830, (25,7 x 36 cm)

Deutscher Privatbesitz

HÖFFSTÄTTER, H. *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk*, Mnichov: ROGNER & BERNHARD GMBH & CO VERLAGS KG, 1974, s. 755.



[4] *Horská krajina s duhou (Gebirgslandschaft mit Regenbogen)*, 1810, (70 x 102 cm)  
Essen, Museum Folkwang

WOLF, N. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*; english translation: WILLIAMS, K.,  
CHAPEL, W. Köln: TASCHEN GmbH, 2015, s. 36.



[5] *Poutník nad mořem mlhy*  
(*Der Wanderer über dem Nebelmeer*),  
1818,  
(74,8 x 94,8 cm)  
Hamburg, Kunsthalle  
BÖRSCH-SUPAN H. *Caspar David*  
*Friedrich*, München: Prestel-Verlag, 1973, s.  
111.

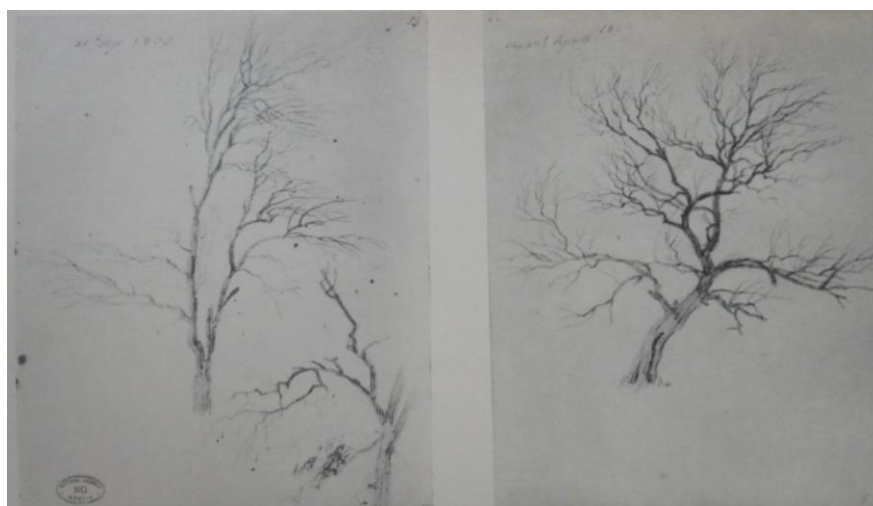
#### [6] Skici k malbám



[6.1] *Skalnatá kopule (Felsige Kuppe)*, 1813  
GRÜTTER T. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*,  
Berlin: Reimer, 1986, s. 86.



[6.2] *Studie kamenů s klackem (Gesteinsstudien mit Knüppel)*  
a *Studie kamenů (Gesteinsstudien)*, 1799



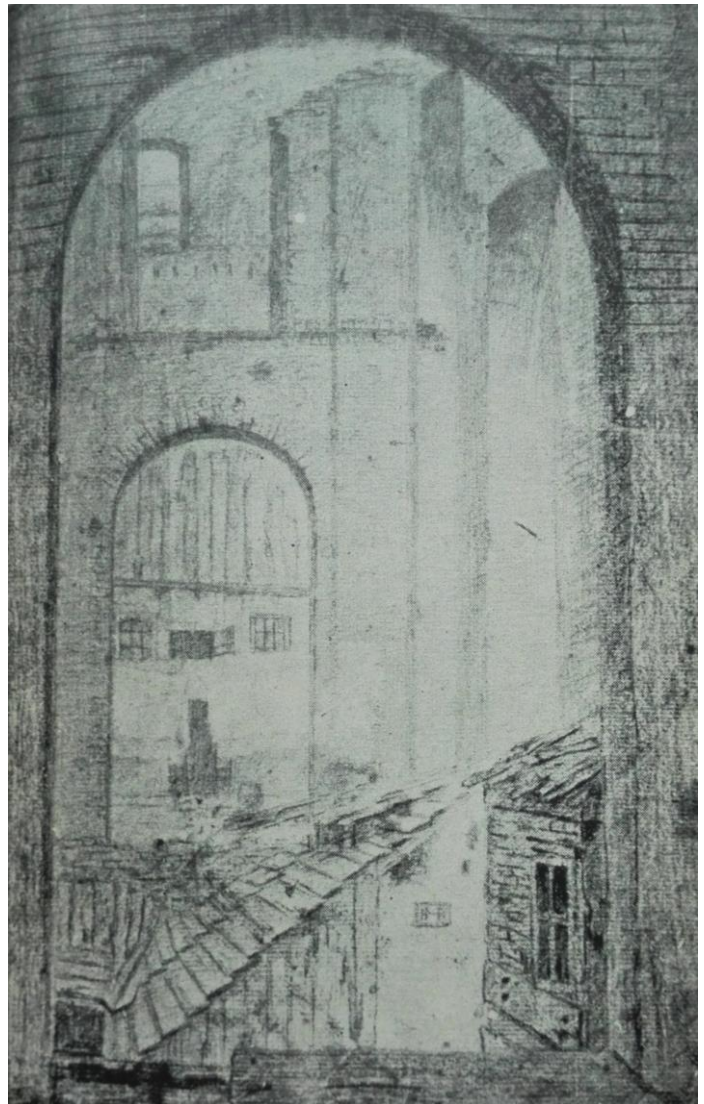
[6.3] *Studie stromu (Baumstudie)*, 1799

Zdroj: HÖFFSTÄTTER, H. *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk*, Mnichov: ROGNER & BERNHARD GMBH & CO VERLAGS KG, 1974, s. 169, 176.



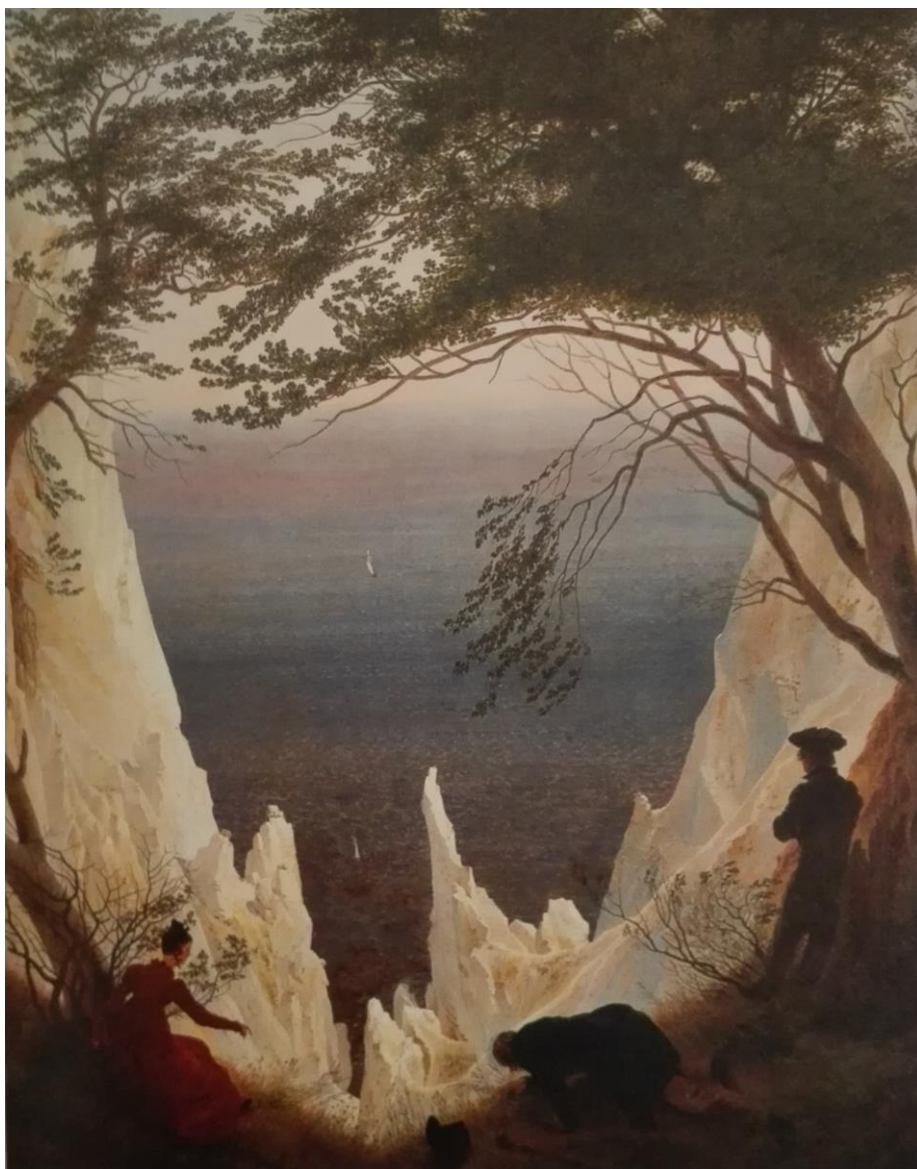


[6.4] *Ruina kostela a studie kamenů*  
(*Kirchruine und Felsstudien*), 1800.



[6.5] *Průhled ruinou*  
(*Ruinendurchblick*), kolem roku 1797.

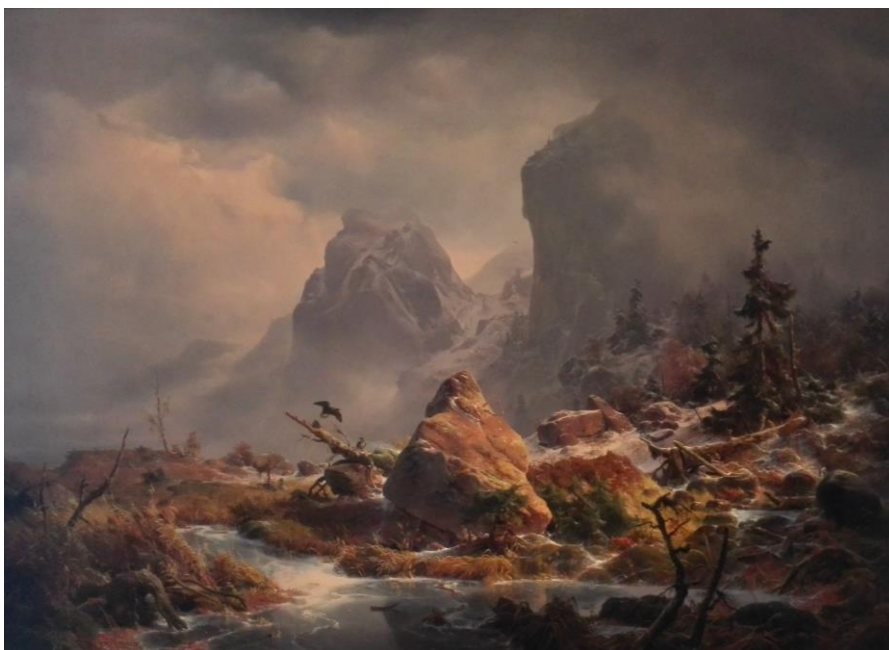
Zdroj: HÖFFSTÄTTER, H. *Caspar David Friedrich, Das gesamte graphische Werk*, Mnichov: ROGNER & BERNHARD GMBH & CO VERLAGS KG, 1974, s. 220, 37.



[7] *Křídové skály na Rujáně (Kreidefelsen auf Rügen)*, 1818, (90,5 x 71 cm)

Winterthur, Oskar Reinhart Foundation

WOLF, N. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*; english translation: WILLIAMS, K., CHAPEL, W. Köln: TASCHEN GmbH, 2015, s. 53.



[8] Andreas Achenbach, *Skalnatá krajina (Felsenlandschaft)*, 1838, (167 x 228 cm)  
Dortmund, Museum für Kunst und Kulturgeschichte  
Zdroj: autorka fotografie Adéla Procházková.



[9] Caspar David Friedrich, *Velehory (Hochgebirge)*, 1824, (132 x 167 cm)  
Berlín, Nationalgalerie  
Zdroj: <https://www.mutualart.com/Artwork/Caspar-David-Friedrich--Hochgebirge-1824/F70E1B6F61DCB5C6>.





[10] Albrecht Dürer, *Melancholie I*, 1514  
(24 x 18,5 cm)

Zdroj: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336228>.



[11] Anton Francesco Doni, *Melancholická dívka*, 1552  
GRÜTTER T. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*, Berlin: Reimer, 1986, s. 77.





[12] Cesare Ripa, „Malinconia“, in *Iconologia*, 1593



[13] Caspar David Friedrich, *Melancholie*, 1801

Zdroj: GRÜTTER T. *Melancholie und Abgrund, Die Bedeutung des Gesteins bei Caspar David Friedrich*, Berlin: Reimer, 1986, s. 77.

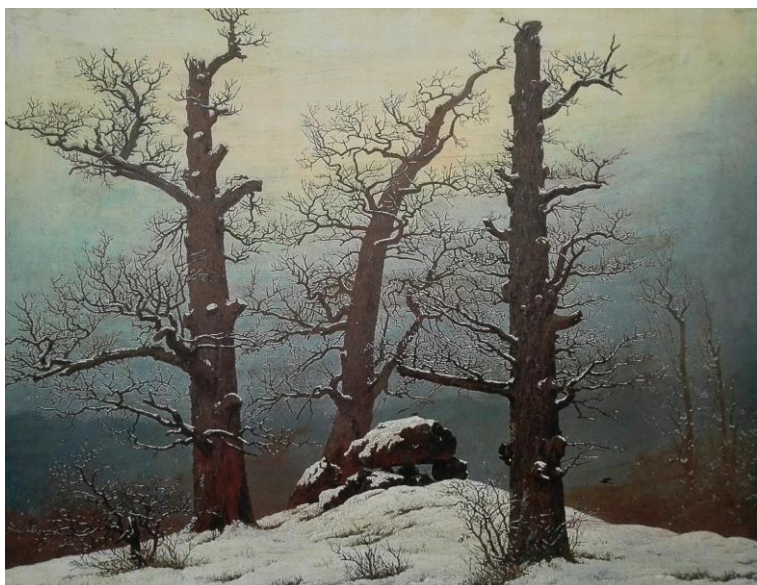


[14] *Mnich u moře (Mönch am Meer)*, 1808 – 1810 (110 × 171,5 cm)  
Berlín, Alte Nationalgalereie  
Zdroj: [https://de.wikipedia.org/wiki/Der\\_M%C3%B6nch\\_am\\_Meer](https://de.wikipedia.org/wiki/Der_M%C3%B6nch_am_Meer).



[15] Johannes Vermeer, *Pohled na Delft*, 1660 – 1661 (96,5 x 115,7 cm)  
Mauritshuis, The Hague  
Zdroj: [https://en.wikipedia.org/wiki/View\\_of\\_Delft](https://en.wikipedia.org/wiki/View_of_Delft).



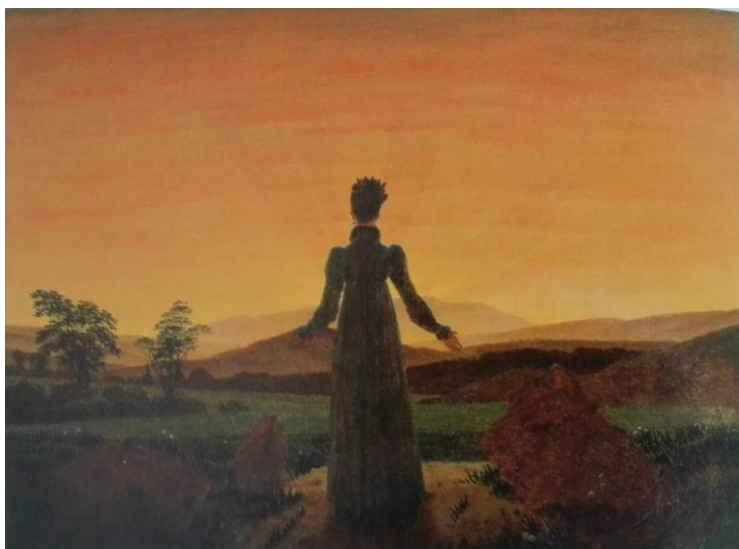


[16] *Mohyla ve sněhu (Hünengrab in Schnee)*, 1807, (61,5 x 80 cm)  
Drážďany, Gemäldegalerie Neue Meister



[17] *Mohyla v podzimní krajině (Hünengrab im Herbst)*, 1820, (55 x 71 cm)  
Drážďany, Gemäldegalerie Neue Meister

Zdroj: WOLF, N. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*; english translation: WILLIAMS, K., CHAPEL, W. Köln: TASCHEN GmbH, 2015, s. 26., 58.



[18] *Dívka před západem slunce (Frau vor der untergehende Sonne)*, 1818, (22 x 30 cm)  
Essen, Museum Folkwang  
WOLF, N. *Caspar David Friedrich, The Painter of Stillness*; english translation: WILLIAMS, K.,  
CHAPEL, W. Köln: TASCHEN GmbH, 2015, s. 50.



[19] *Kamenná rokle (Felsenschlucht)*, 1823, (91 x 72 cm)  
Vídeň, Kunsthistorisches Museum  
BÖRSCH-SUPAN H. *Caspar David Friedrich*, München: Prestel-Verlag, 1973, s. 139.



[20] *Ruina kostela v lese (Kirchenruine im Wald)*, 1831, (70,5 x 49,7 cm)

Neue Pinakothek München

Zdroj: <https://www.pinakothek.de/kunst/caspar-david-friedrich/ruinen-der-abenddaemmerung-kirchenruine-im-wald>.