

Mótun myndmáls

Landslagsmálverkið — Birtingarmynd óljósrar handanveru

Inngangur

Í grein frá árinu 1984 spyr og svarar þýski listfræðingurinn og gagnrýnandinn Eberhard Roters (1929–1994) um afstöðu kirkju og kristni til nútímalistar á áhugaverðan máta: „Hvar er að finna mynd Kandinskys *Allra heilagra II*, eitt af meginmálverkum nútímalistasögu, málverk sem er merkur vitnisburður um trúarlega afstöðu sígilds framúrstefnumálara á tuttugustu öld? Hvar eru: Íkonar Alex Jalenskys? *Kvöldmáltíð* Emils Noldes? *Hinn lesandi munkur* Ernsts Barlachs? *Kristur tekinn af krossinum* eftir Max Beckmann? *Guli Kristur* Pauls Gaugins? *Hvít krossfesting* Marcs Chagalls? *Hvítur kross á hvítum grunni* Kasimirs Malewitschs? *Krossferli* Barnetts Newmans? [...] Í kirkjum? Nei. Við finnum öll þessi málverk í söfnum eða sýningarsölum.“¹ Vart er hægt að orða betur afstöðu kirkjunnar til nútímalistar, sem var þar almennt ríkjandi allt frá frönsku byltingunni (1789–1799) og fram yfir seinni heimsstyrjöld. Guðfræðingurinn Inken Mädler kallar því tímabilið frá 1800–1900 listfræðilega „útleið nútímamálverksins“ í kirkju-sögunni.² Á nítjándu öldinni var ekki rými fyrir það í kirkjunni, hvað þá að vægi þess fyrir kristni og kirkju væri sinnt í hefðbundinni guðfræði. Vissulega má gera ráð fyrir að sú veraldarvæðing sem samfélagsgerð nútímans olli hafi eitthvað stuðlað að þessu. Það var a.m.k. ljóst að við upphaf nítjándu aldar var kirkjan ekki lengur sá farvegur lista sem hún hafði verið um aldir. Viðbrögð kirkjunnar manna við þessari breyttu stöðu eru athyglisverð en þau komu að mestu fram í skeytingarleysi gagnvart nútímalist og vægi hennar fyrir trú og kristni. Nútímalist var sem sé lítt virt eða henni beinlínis hafnað. Birtingarmynd þessa ástands kemur í ljós þegar hugað er að helgimyndum, íkonum og madonnumyndum kirkna. Þegar þær eru skoðaðar kemur í ljós að þær eru fram að fyrri heimstyrjöld, og jafnvel eftir hana, tengdar endurreisninni. Þetta er ekki eitthvað

¹ Eberhard Roters, „Die Bildwelt der Kunst als Herausforderung der Kirche“, *Die Kunst und die Kirche: Der Streit um die Bilder heute*, ritstj. Reiner Beck, Reiner Volp og Gisela Schmirber, Verlag F. Bruckmann 1984, bls. 13–24, hér 16; Wassily Kandinsky, *Allerheiligen II*, 1911, olíumálverk, 86 x 99 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München; Alexej von Jawilensky, *Mystical Head*, 1917, olíumálverk 39,6 x 30,8 cm, Christie's New York; Emil Nolde, *Das Abendmahl*, 1909, olíumálverk, 86 x 107 cm, Statens Museum for Kunst, Kaupmannahöfn; Ernst Barlach, *Die lesende Mönche II*, 1921, 1930, steypit í brons, 14,1 x 12,8 x 8,3 cm, Ernst Barlach Haus, Hamburg; Max Beckmann, *Kreuzabnahme*, 1917, 151,2 x 128,9 cm, Museum of Modern Art, New York; Paul Gauguin, *Le Christ jaune*, 1889, olíumálverk, 91,1 x 73,4 cm, AKD Art Museum Buffalo; Marc Chagall, *White Crucifixion*, 1938, olíumálverk, 154,62 x 140 cm, Art Institute of Chicago, Chicago; Kasimir Malewitsch, *Weißes Kreuz*, 1920–1927, olíumálverk 88 x 68,5 cm, Stedelijk Museum, Amsterdam; Barnett Newman, *The Stations of the Cross*, 1958–1966, olía og akríl, National Gallery of Art, Washington, D.C.

² Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, Mohr Siebeck, 1997. Mädler á annars vegar við að listamenn töldu sig ekki lengur bundna að því að túlka ákveðna atburði eða ritskýra vissa texta ritningarinnar í verkum sínum og hins vegar að fulltrúar kirkju og kristni sættu sig ekki við óbeinar tilvísanir í áður nefnda þætti. Afleiðing eða ástæða þessa var að kirkjan var ekki lengur afgerandi farvegur fyrir listræna tjáningu.

sem einkennir eina kirkjudeild fram yfir aðra þar sem á þessu tímabili (1800–1945) er ekki að finna marktækan áherslumun í afstöðu kirkjufirvalda á milli kirkjudeilda, t.d. kalvínskra, lútherskra eða kaþólskra.³

Það kemur lítt á óvart að listamenn, guðfræðingar og listfræðingar hafi reynt að grafast fyrir um hvað valdi og leitað leiða til tengja betur saman nútímalist og kristni. Þegar líða fer á tuttugustu öldina eru tekin afgerandi skref bæði varðandi greiningu vandans og viðleitni manna til að binda endi á þessa útleið. Þegar um aldamótin 1800 varð mönnum þessi vandi ljós en hann er orðinn mótandi í vestrænni menningu á síðari hluta nítjándu aldar.⁴ Guðfræðingar og listamenn greina hann ekki einungis, heldur setja fram merkar lausnir til að yfirvinna hann. Innan Þýskalands ber hér helst að nefna framlag guðfræðingsins Friedrichs Ernsts Schleiermachers (1768–1824) og myndlistarmannsins Caspars Davids Friedrichs (1774–1840). Áhrif skrifa þeirra og verka urðu mikil og náðu langt út fyrir Þýskaland, þar á meðal til Danmerkur og alla leið til Íslands. Óumdeilanleg eru áhrif Friedrichs á danska landslagsmálverkið, áhrif sem bárust þaðan til Íslands og mæta okkur í verkum Þórarins B. Þorlákssonar (1867–1924). Í þessari grein verður þessi þráður umræðu listfræðinga og guðfræðinga rakinn nánar þar sem hugað verður sérstaklega að þeim hugmyndafræðilegu breytingum sem áttu sér stað á þessum tíma í tengslum við framlag Schleiermachers og Friedrichs. Í lokin verður sýnt fram á hvernig þessi tengsl birtast í íslenskri myndlist þar sem mynd Þórarins B. Þorlákssonar, *Sumarkvöld við Reykjavík*, er gott dæmi um hvernig þessar hugmyndir, frá Friedrich, endurspeglast í sköpun íslenskrar nútímameningarvitundar. Í greininni er leitast við að tengja saman guðfræði, myndlist og hugmyndasögu og færa umræðuna alla leið inn í samhengi íslenskrar myndlistar á fyrri hluta tuttugustu aldar. Sérfræðiþekking höfundar á sviði guðfræði er óneitanlega útgangspunktur en þar sem um þverfaglega rannsókn er að ræða færist umfjöllunin líka inn á önnur svið þar sem leitast að draga fram meginlínur og stundum almenna áherslupunkta sem snerta viðfangsefni greinarinnar.

Kirkjan og nútímamálverkið

Aldamótin 1800 marka tímamót í þróun evrópskrar myndlistar.⁵ Ákveðin táknmyndafræði (íkonógrafía) hafði þróast um aldir innan kirkjunnar. Um var að ræða kerfi tákna og vísana í hugmyndaheim kristninnar sem listamenn

³ Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, bls. 2. Þess ber að gæta að innan kirkjunnar naut nýklassíkin og listahreyfing nasarena virðingar. Kristsmýnd (1829/1839) Bertels Thorvaldsens (1770–1844) í *Vor Frue Kirke* í Kaupmannahöfn er gott dæmi um það. Hún er 345 cm á hæð og var fyrst gerð í gifs og afsteypa af henni sett upp í *Vor Frue Kirke* 1829. Árið 1839 var hún loks höggvin í marmara og henni komið fyrir í kirkjunni. Mikið hefur verið ritað um tildrög og gerð styttunnar. Margrethe Floryan, *Kristus: Thorvaldsens statue i Vor Frue Kirke. Æstetisk, historisk og liturgisk set*, 2020. Kristsmýnd Thorvaldsens birtir hinn milda Krist, sem lýtur ekki hvorki forskriftum trúarlærdóma né kenningarkerfum kirkjudeildanna. Það skýrir ef til vill útbreiðslu hinna fjölmörgu endurgerða verksins. Philipp David, „Kirche als Corpus Permixtum“, *Körper und Kirche: Symbolische Verkörperung und protestantische Ekklesiologie*, ritstj. Philipp David, Thomas Erne, Malte Dominik og Thomas Wabel, Evangelische Verlagsanstalt, 2021, bls. 403–464, hér 415, 421.

⁴ Um hið flókna samband nútímahyggju, módernisma, nútímavæðingar og veraldarvæðingar og hugtakalegan bakgrunn þess, sjá: Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Abstraktmálverkið: Helgimynd íslenskrar menningar á 20. öld?*, Hið íslenska bókmenntafélag, 2025, bls. 61–86.

⁵ Rainer Warland, „Ikonographie“, *Evangelischer Kirchenlexikon* 2, 3. útg., Vandenhoeck & Ruprecht, 1989, bls. 609–617, hér 615.

studdust við, sem og almenningur er hann virti verk þeirra fyrir sér. Táknumyndafraeðin hafði það hlutverk að túlka, miðla og ljúka upp kristnum táknheimi fyrir viðkomandi samtíma. Hugmyndir voru útfærðar á ný, endurtúlkaðar og þeim breytt í samræmi við tíðarandann. Það gefur að skilja að hefðin þróaðist í aldanna rás því að sú forna heimsmynd sem táknmyndafræðin byggðist á tók breytingum.⁶ Þessi nálgun gekk aftur á móti ekki lengur upp eftir að heimsmynd nútímans sem mótaðist af niðurstöðum náttúruvísinda kom fram á sjónarsviðið. Við þetta bættist að rannsóknir á sviði raunvísinda mótuðu nú hugvísindin í æ meira mæli og það gat af sér söguvitund eða meðvitund um afstæði sögunnar og þeirra hugmynda sem móta hana. Þetta leiddi að lokum til þess að nútímaheimsmyndin vék hinni fornu til hliðar. Hennar gætti þegar fyrir siðbót en í kjölfar hennar og upplýsingarinnar verður nútímaheimsmyndin endanlega allsráðandi. Fyrir vikið tók kennivald hefðbundinnar táknmyndafræði, sem gengið hafði í grundvallaratriðum út frá ævarandi og fastri merkingu tákna með sístæðri túlkun, smám saman að hverfa. Í margþættri heimsmynd nútímans nýttist slík nálgun lítt og þar með glataði táknmyndafræðin hlutverki sínu sem túlkunarlykill að táknheimi kristninnar.⁷

Það sjónarmið verður smám saman ráðandi um hlutverk listar innan heimsmyndar nútímans að tákn séu opin og margræð og þurfi að vera margþætt til að vera samstíga samfélagsmótuninni. Slíkur táknskilningur stuðli að mikilvægi þess að skapa og meta listaverk sem opin og margræðan heim sem standi sjálfstætt. Þetta þýðir að túlkun listaverka er ekki lengur sjálfgefín út frá afmarkaðri forsendu heldur er hún frekar ferli sem er opið og háð margvíslegum breytum. Málverkið er ekki lengur metið að verðleikum fyrir augljósan og auðskyldan boðskap þess, heldur fyrir margræðni þess. Því ber að tala til áhorfandans og knýja á um túlkun á upplifun hans. Þessi áhersla er á skjön við þann skilning og það hlutverk sem hefðbundin guðfræði gerði til listaverks í kirkjunni. Í þeirri hugmyndafræði allri var það hlutverk listaverksins að birta og útfæra nánar það sem fjallað er um í Biblíunni. Myndin var þar alfarið í þjónustu orðsins. Listaverk í kirkju átti að vera predikun í formi myndar. Málverkið laut frásögunni sem það átti að tjá. Guðfræðilega séð þáði myndin vægi sitt og gildi af orðinu. Í hefðbundinni táknmyndafræði var gengið út frá því sem sjálfgefínni staðreynd að myndin væri tákn í mynd sem byggðist á orðinu og útlekkingu þess í boðun kirkjunnar. Málverkið var því sem myndskreytt túlkun á texta.⁸ Sem slík var myndin virt sem útlekking á efni Ritningarinnar og boðun kirkjunnar á efni hennar. Í nútímamyndlist er aftur á móti vikið frá einhliða skilningi á tengslum milli orðs, texta, frásagnar og listaverks. Listamenn fara að líta á málverkið sem sjálfstæðan veruleika og heim út af fyrir sig við hlið frásagnarinnar. Þeir vilja veita málverkinu sama sess og tónlistinni, sem metin er sem sjálfstæður heimur og geti staðið sjálfstætt án orðs og frásagnar. Listamenn vildu í vaxandi mæli að málverkið yrði metið á svipaðan máta.

⁶ Um áhrif siðbótarinnar í þessari þróun og vægi hennar fyrir ímyndunaraflíð hefur Dorthe Jørgensen fjallað. Dorthe Jørgensen, *Hvers vegna bræðumst við ímyndunaraflíð? Af siðaskiptum og fagurfræði*, þýð. Gísli Magnússon, Stofnun Vigdísar Finnbogadóttur, 2021, bls. 11–13, 30–32.

⁷ Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, bls. 7.

⁸ Sama rit, bls. 9.

Boðunarhlutverk mynda í rými kirkna er byggt á langri hefð og er þegar sett á oddinn í deilum við fulltrúa myndbrjóta í fornkirkjunnar og síðar á miðöldum.⁹ Í þeim knúðu guðfræðingar á um fræðslugildi mynda og mikilvægi þeirra í helgi-haldi. Þannig fjallar Gregor páfi mikli (540–604) um myndir í kirkjum sem *biblia pauperum* (l.), þ.e.a.s. biblíu hins fátæka.¹⁰ Myndir áttu að ryðja almenningi leið að boðskapi Ritningarinnar og ljúka upp inntaki boðunarinnar. Marteinn Lúther (1483–1546) tekur undir þetta sjónarmið og segir að það eigi að mála trúna á veggum kirkjurýmisins svo að fólk geti meðtekið boðskap fagnaðarerindisins.¹¹ Þessi áhersla á málverkið sem myndskreytingu texta var líka sett á oddinn á níttjándu öld innan nýklassískurinnar. Samkvæmt henni er myndefnið jafnan sótt í stóratburði sögunnar og ævi stórmenna. Málverkið á að birta og túlka merkisatburði. Í þeim kanón eða virðingarstiga sem mótaðist og var settur fram í nýklassíkinni voru myndir af stóratburðum og stórmönnum sögunnar í efsta sæti en landslagsmálverkið í því næstneðsta.¹² Í raun var þetta einmitt það sem kirkjunnar menn álitu að væri hlutverk listaverksins. Málarafrú nótímalistaverksins vildu aftur á móti losna undan þessum þunga frásögunnar. Margir listamenn höfnuðu því að markmið málverksins væri að gera sem nákvæmstu mynd af viðkomandi frásögu og þeim ytri veruleika sem hún tilheyrði. Þessi áhersla varð að lokum ofan á og vegna hennar flæddi jafnt og þétt undan listaskilningi kirkjunnar. Við þetta bættist að í kjölfar nótímafræðingarinnar jókst sjálfræði listamanna sem leiddi loks til að gjá myndaðist milli nótímalistar og kirkjunnar. Listamenn vildu móta myndmál sem samræmdu þeirri breyttu heimsmýnd sem samfélagið byggðist á og samrýmdu sjálfskilningi og sjálfsmýnd nótímafræðingans. Málverkið var ekki lengur metið sem endurvarp veruleikans eða myndskreytingu texta, heldur birtingarmynd af upplifun og tilvistarlegri stöðu listamannsins. Gott dæmi um slíkt málverk er *Das Kreuz im Gebirge* eða *Tetschener Altar* (1807–1808) eftir Caspar David Friedrich. Það er ein af mörgum krossmyndum hans sem fengu ekki inni í kirkjum, heldur á heimilum fólks og í söfnum.¹³

Kirkjunnar menn greindu ekki vægi þessarar þróunar og héldu fast við sinn hefðbundna skilning. Það gerðu líka margir listamenn en frægur varð hópur þýskra myndlistarmanna sem sest hafði að í Róm og kallaði sig *St. Lukas-Bruderschaft*. Þeir eru þó þekktari innan listasögunnar undir nafninu nasarenar en þeir vildu endurvekja aðferðir gömlu meistaranna og máluðu því í þeirra stíl. Þeim var m.a. vel tekið af kirkjunnar mönnum og fengu þar mörg verkefni en auk þess nutu þeir vinsælda í tengslum við veggskreytingar í opinberum byggingum.

⁹ Myndbrjótur gripu til myndbanns Gamla testamentisins í deilum sínum á kirkjufirvöld þar sem þeir gagnrýndu m.a. auðsöfnun þeirra, þá misskiptingu sem hún leiddi af sér og þann guðfræðilega rökstuðning sem notaður var til að réttlæta hana. Sigurjón Árni Eyjólfsson, „Myndbann og afhelgun: Alræðiskennningar afhjúpaðar í myndmáli“, BA-ritgerð, Háskóli Íslands 2020, https://skemman.is/bitstream/1946/37282/1/sigurjonarnieyjolfsson_BA-ritgerd_myndbann_og_afhelgun_november2020.pdf.

¹⁰ Hans Georg Thümmel, „Bilder 4“, *Theologische Realenzyklopädie (TRE)* 6, bls. 525–531, hér 529.

¹¹ Martin Luther, *Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament*, 1525, Weimarer Ausgabe 18, bls. 62–125, hér 82.

¹² Paul Duro, „Imitation and Authority: The Creation of the Academic Canon in French Art, 1648–1870“, *Partisan Canons*, ritsj. Anna Brzyski, Duke Uni. Press, 2007, bls. 95–112, hér 96–98; G. Langfeld, „The Canon in Art History: Concepts and Approaches“, *Journal of Art Historiography* 19/2018, bls. 1–18.

¹³ Hugmyndir Friedrichs um hönnun kirkna, kirkjurýmis og altariistöflur fengu ekki brautargengi, þrátt fyrir viðleitni hans, t.d. með þátttöku í samkeppnum. Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, Prestel Verlag, 2022, bls. 107–109.

Myndefnið var jafnan sótt í þekkt sagnfræðileg minni og þau sett í goðsagna-kenndan búning. Kirkjunnar menn tóku sem sé þessari stefnu opnum örmum. Og í kirkjulist á níttjándu öld og langt fram á þá tuttugustu var myndefni og efnistöð í líkingu við myndir þeirra áberandi.¹⁴ Þeir sniðgengu þar með það krefjandi verkefni að stuðla að móttun nýs táknmáls sem margbrotin heimsmynd nútímans þarfnaðist en því sama verkefni tóku fulltrúar rómantísku stefnunnar opnum örmum.

Rómantíska málverkið sem birtingarmynd nútímans

Það hefur reynt erfitt að binda rómantísku stefnuna við ákveðið birtingarform, afmarkaða skilgreiningu eða skýrt yfirhugtak. Þetta virðist lítt hafa breyst við auknar rannsóknir og meiri þekkingu á stefnunni. Því meira sem vitað er um þetta tímabil í sögu vestrænnar menningar, þeim mun erfiðara hefur reynt að skilgreina stefnuna eða greina hreyfinguna sem einingu eða heild. Fræðimenn tala því frekar um hugtakið rómantik sem safnheiti.¹⁵ Þegar fjalla á um stefnuna verður því að afmarka efnið og huga nánar að afmörkuðum þáttum hennar.

Áberandi er að mörgum fulltrúum rómantísku stefnunnar eru umhugað um að þróa aðferðir og leiðir til að svara þeirri grunnþörf mannsins að ljá tilveru sinni merkingu. Þeir eru sem knúnir áfram af þörf fyrir mögulegri merkingu mannlegs lífs. Í verkum þeirra kemur vel fram að maðurinn upplifir sig sem einstakling í þverstæðufullum heimi sem hann í senn óneitanlega tilheyrir en er jafnframt utangátta í. Að sinna þessari grunnþörf mannsins verður hreint út sagt knýjandi í kjölfar heimsmyndar nútímans og veraldarvæðingarinnar sem henni fylgdi. Þessu olli sú staða sem nútímavísindi sköpuðu. Innan þeirra voru afmarkaðir þættir og svið rannsökuð en þeirri viðleitni lítt sinnt að draga upp einhverja heildarmynd af veruleikanum eða veita algild svör. Markmiðið var að rannsaka afmarkaða þætti út frá fyrir fram gefnum spurningum sem leitað var svara við samkvæmt vísindalega skilgreindum aðferðum og fá niðurstöður sem hægt var að sannreyna. Í nútímavísindum og þá sérstaklega í raunvísindum var því hvorki spurt um neitt varðandi tilvistarvanda mannsins né heldur leitað svara við slíkum spurningum. Lítið var á tilvistarvandann sem svið innan nútímaheimsmyndar sem krefðist sérstakrar íhugunar sem þyrfti að orða og leita svara við. Á því söguskeiði sem nefnist nútími (1500–1960) vék lénsskipulag ekki einungis fyrir lýðræðislegri uppbyggingu samfélagsins, heldur líka sú menningarlega eining sem konungur, hirðin og kirkjan höfðu staðið vörð um.¹⁶ Hún er nú leyst af hólmi af fjölda greina og stofnana sem sinna afmörkuðu sviði innan samfélagsgerðarinnar sem verður sífellt flóknari. Þeirra var ekki að miðla

¹⁴ Í hópnum voru m.a. Franz Pfaff (1788–1812), Friedrich Overbeck (1789–1869), Johann Konrad Hottinger (1788–1827), Josef Wintergeist (1783–1867), Ludwig Vogel (1789–1879) og Josef Stutter (1781–1866). Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag, 2005, bls. 16–27; Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, bls. 22–30. Verk eftir fulltrúa nasarena má líta m.a. í Allerheiligen-Hofkirche í München, Ludwigs-kirche í München, í klaustrinu Sant'Isidoro í Róm og í Casa Bartholdy (í Vatíkansafninu) í Róm.

¹⁵ Gerhard Schulz, *Romantik: Geschichte und Begriff*, 3. útg., C.H. Beck, 2008, bls. 10–11, 26–29; Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel: Eine Geschichte der Romantik*, C.H. Beck, 2021, bls. 10–12.

¹⁶ Upphaf nútímans er sett um 1500. Þegar rætt er um tímarskeiðið frá sextándu til átjándu aldar er það nefnt fyrir hluti nútímans eða nýöld. Hánútími nær yfir níttjándu öld og fram á fyrri hluta tuttugustu aldar en síðnútími er sagður hefjast um eða eftir 1960. Andreas Zeising, „Moderne“, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, ritstj. Stefan Jordan og Jürgen Müller, Reclam, 2018, bls. 239–243, hér 240–242.

heildarsýn á veruleikann, hvað þá að vera undirstaða eða birtingarmynd menningarinnar. Nútímasamfélag er sem sé samsett úr sjálfstæðum sviðum stjórnmála, réttarfars, vísinda, efnahagslífs, lista, trúar, kirkju, fjölskyldu, uppeldisstofnana, skólakerfis o.s.frv. Sjálfstæði hvers sviðs fyrir sig er tryggt með spennuhlöðnu sambandi á milli þeirra. Þetta samband sviðanna kemur fram í ólgandi drifkrafti samfélagsgerðar nútímans og tryggir hana.¹⁷

Innan vestrænnar menningar hafði skilgreiningin á tilvistarvanda einstaklingsins og svarið við honum verið á sviði kirkju og kristni. Í glímunni við hann var þar m.a. vísað til handanveru hins guðlega sviðs og skilgreint hvernig Guð grípur inn í hérveru eða íveruna. Maðurinn hefur aðgang að hinu guðlega sviði eða handanverunni í vitnisburði Biblíunnar og boðun og helgisiðum kirkjunnar. Innan þessa kerfis grípur Guð aftur á móti inn í veruleika mannsins á þann máta að það er vart á áhugasviði náttúruvísinda að fást við það. Þau fást við skýr afmörkuð verkefni og spurningar sem tengjast þeim. Heildarsýn á veruleikann, sem veiti manninn hald í tilvistarglímu sinni, var því ekki þeirra. Heildarsýninni var vísað annað. Hún hafði verið á sviði kristni og kirkju sem miðluðu sýn sinni og svari í trúarjátningum og trúarkenningum. En hefðbundin svör hennar voru oftast en ekki bundin heimsmýnd sem í nútímanum var búið að afleggja.¹⁸

Þýski bókmenntafræðingurinn Stefan Matuschek hefur sýnt fram á hvernig fulltrúar rómantísku stefnunnar koma inn á þetta svið sem nútímaheimsmýndin hafði umbylt. Þeir leitast við að orða tilvistarspurningu mannsins og greina svar við henni sem er handan skýrra hugtaka- og hugmyndakerfa náttúruvísindanna. Rómantíkin vildi fylla upp í það tóm sem nútímaheimsmýndin skapaði, þ.e.a.s. í samfélagi sem hafði tapað menningarlegri og frumspekilegri miðju sinni.¹⁹ Það má orða það svo að í nútímanum hafi maðurinn verið orðinn menningar- og frumspekilega heimilislaus.²⁰ Neyð mannsins felst í að vera knúinn áfram af *trúarspurningu* án þess að finna svar við henni sem hann gæti sætt sig við. Þessi myndlíking heimilisleysis lýsir tilvistarástandi sem er afleiðing heimsmýndar nútímans og þarf að orða í samræmi við hana. Ekki er lengur mögulegt að höfða til handanveru án rótfestu hennar í hérverunni. Rómantíkin tekst á við þennan vanda með því að finna manninum heimili í frumspekilegum skýjaborgum. Þessi híbýli ímyndunarinnar eiga að létt á tilvistarneyð nútímamannsins.²¹ Í þessum þverstæðufulla heimi fær listin mikilvægt hlutverk og verður að vettvangi þar sem maðurinn fær andrúm til að íhuga stöðu sína. Listin gengur inn í það hlutverk sem kristindómurinn hafði áður.²²

Það gefur að skilja að úr þeim brotum sem fulltrúar rómantísku stefnunnar unnu með var vart mögulegt að byggja stæðilegar byggingar. Sú aukna söguvitund sem fylgdi í kjölfar veraldarvæðingarinnar gerði margan fulltrúa rómantísku stefnunnar meðvitaðan um hve sögulega skilyrtur samtími hans var og þar

¹⁷ Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 31–32. Um þessa þróun og uppbyggingu nútímasamfélags hefur m.a. Niklas Luhmann ritað merkt verk, *Die Gesellschaft der Gesellschaft 1–2*, Suhrkamp Verlag, 1997.

¹⁸ Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst der Moderne*, bls. 21–35.

¹⁹ Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 369–373. Listfræðingurinn Hans Sedlmayr ritaði 1948 þekkt og umdeilt verk um þessa breyttu stöðu sem nútíminn skapaði: Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte*, Ullstein Sachbuch, 1988.

²⁰ Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 11.

²¹ Sama rit, bls. 11–12.

²² Sama rit, bls. 17.

með uppbygging samfélagsins. Menn gerðu sér grein fyrir að lög og reglur, gildi þess og hefðir væru sögulega skilyrt, sem og öll mannleg menning.

Í viðleitni sinni til að fylla upp í hið frumspekilega tóm nýttu fulltrúar rómantíkunnar sér ímyndunaraflíð. Þeir komu greiningu sinni, vonum og væntingum fyrir innan þess. Þeir drógu ekki einungis upp gagnrýna mynd af eigin samtíð heldur gripu þeir markvisst til draumsýna um eftirsóknarvert ástand og veittu vonum fólks vængi. Þeir mótaðu myndir af leið til hjálpraðis eða ástands þar sem maðurinn var leystur undan byrði skynsemishyggjunnar og efnahags- og stofnanavæðingar samfélagsins. Fulltrúar rómantíkunnar vildu þannig skapa nýjan tákneim og móta goðsagnir sem samræmdust heimsmynd nútímans.²³ Þeir voru sér vel meðvitaðir um hve brothættar þessar myndir voru og hve auðvelt var að glata því sem að var leitað. Óttinn um að vonir og væntingar mannsins byggðust á blekkingu var almennur.²⁴ Ósjaldan er lýst í rómantískum verkum hvernig draumsýnin getur breyst í martröð. Það mætti vel orða það svo að innan rómantíkunnar væri *Weltschmerz* eða veraldarsársaukinn, lífsleiðinn, lífspreytan og skýjaborgin tvær hliðar á sama peningi. Rómantíska stefnan er ekki viðbragð við nútímaheimsmyndinni heldur hluti hennar og þar að auki framhald hefðar þar sem náttúran er skilin sem merkingarbær veruleiki. Innan hennar var unnið með minni úr kristinni arfleifð um að sköpunin væri lifandi birtingarmynd hins guðlega.²⁵ Friedrich Schleiermacher er merkur fulltrúi þessarar viðleitni eins og nú verður vikið að.

Í leit að nýju myndmáli: Greining Friedrichs Schleiermachers

Árið 1799 kom út ritið *Um trúarbrögðin: Ræður banda menntamönnum sem fyrirlíta þau* eftir Friedrich Schleiermacher.²⁶ Það samanstendur af fimm ræðum en í þeirri þriðju fjallar Schleiermacher um vægi lista og tengsl þeirra við trúarbrögðin. Schleiermacher hefur hér aðallega kristindóminn í huga, en í þessari umfjöllun notar hann þýska hugtakið *Kunstreligion* sem þýða má sem „listin sem trúarbrögð“ eða „listin á sviði hins trúarlega“.²⁷ Hugtakið kemur hér fyrst fram á prenti og það varð síðan mótandi í listaumræðunni í Þýskalandi sem og annars staðar.²⁸ Þetta hugtak nýta m.a. Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) og Johann Gottfried Herder (1744–1803) og til þess var gripið í umræðunni um kenningu rómantísku stefnunnar og útfærslu hennar. Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) grípur til þess í riti sínu *Phänomenologie des Geistes* (1807) í

²³ Rüdiger Safranski, *Romantik: Eine deutsche Affäre*, 5. útg., Fischer Verlag, 2009, bls. 150–154; Gerhard Schulz, *Romantik: Geschichte und Begriff*, bls. 63–67; Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 49–55, 128–136, 163–183.

²⁴ Sama rit, bls. 97.

²⁵ Christian Link, *Schöpfung: Schöpfungstheologie in reformatorische Tradition*, Handbuch systematische Theologie 72, Gütersloher Verlagshaus, 1991, bls. 380–387; Werner Elert, *Morphologie des Lutherstums 1*, C.H. Beck, 1931, bls. 385–399; Dorthe Jørgensen, *Hvers vegna bræðumst við ímyndunaraflíð?*, bls. 49.

²⁶ Friedrich Schleiermacher, *Um trúarbrögðin: Ræður banda menntamönnum sem fyrirlíta þau*, þýð. Jón Árni Jónsson, inng. Sigurjón Árni Eyjólfsson, Hið íslenska bókmenntafélag, 2007.

²⁷ Hugtakið vísar til þess að listin hafi tekið við af kirkjunni sem meginfarvegur trúarlegrar upplifunar, hún miðli til fólks skynjun á helgi fremur en kirkjan.

²⁸ Þessi umræða hefur verið reifuð m.a. í ritgerðasafninu *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800*, ritstj. Albert Meier, Alessandro Costazza og Gerhard Laudin, De Gruyter, 2011.

umfjöllun sinni um grískan átrúnað.²⁹ Innan fræðanna tengist *Kunstreligion* veraldarvæðingunni að því er virðist órjúfanlegum böndum og er þar notað um þá þróun sem hefst með afgerandi hætti um 1800 þegar listamenn ganga í krafti listarinnar inn í það hlutverk sem kirkja og kristni höfðu fram að því sinnt.³⁰ Upplifun af hinu heilaga er nú miðlað innan listarinnar.

Á þessum tíma tók guðshugtakið og guðskilningur fólks miklum breytingum, einkum í kjölfar frönsku byltingarinnar. Sá persónulegi Guð sem var haldið að fólki innan lénsveldisins vék nú til hliðar. Hugmyndir varðandi almætti, alvitund og alnálægð Guðs og persónulega þætti í fari hans, sem frásögur Ritningarinnar vitnuðu um, viku almennt fyrir hugmyndinni um hið heilaga. Guðshugtakið tók nú að tengjast meira almennt hinu heilaga og upplifun fólks af því í hversdagslífinu.³¹ Upplifun mannsins er meginviðfangsefnið og þá utan þeirra farvega sem hefðbundnar stofnanir mótuðu. Schleiermacher gerir sér grein fyrir þessum breytingum er hann fjallar um kirkjuna og hlutverk hennar og setur á oddinn að hana eigi fyrst og fremst að meta sem samfélag trúaðra. Kirkjan sem ein af meginstöðum samfélagsins og embættismenn hennar eiga að stuðla að því að einstaklingar geti ræktað þar trú og trúarsamfélag sitt. Hann telur í þessu samhengi að listamenn séu hér mikilvægir, sem og list þeirra.

Innsæið og listamaðurinn

Í rómantísku stefnunni kemur fram skýr áhersla á hlutverk listamannsins. Í krafti innsæis síns getur hann vel gegnt hlutverki þess sem upplifir á sérstakan máta veruleika hins heilaga, greint upplifunina og miðlað henni í verkum sínum til almennings. Listamaðurinn miðlar reynslu sinni til þess að áhorfandinn geti í verkinu greint hana og upplifað hana sjálfur með þeim hætti að reynsla listamannsins af hinu heilaga verði reynsla hans sjálfs. Af reynslu verður reynsla. Listamaðurinn sinnir hér í raun spámannlegu og prestlegu hlutverki hvað það varðar hvernig upplifunin er túlkuð og hinu heilaga er miðlað. Vegna þessa mótast í kringum listina, listamennina og listaverkin ákveðnir siðir og skýrar venjur. Þær snúa að sköpun listaverka sem miðlað er innan listaakademía og í samfélögum listamanna. Rétt umgengni við listaverkin er tryggð af hefðum sem mótast í kringum sýningarsali, safnara, söfn og aðrar viðlíka stofnanir. Þannig er tryggt að listamaðurinn og listin túlki og miðli fólki merkingu í heimi sem erfitt er að höndla.³² Schleiermacher telur að þar sem listin og trúarbrögðin sinni hér líku hlutverki, geti þau stutt hvor aðra. Hann óttaðist að til klofnings kæmi milli nútímalista og kirkjunnar.

Schleiermacher bregst við þessum vanda í þriðju ræðunni í riti sínu *Um trúarbrögðin*. Í menningarumræðunni í Þýskalandi voru rómantísk skáld áberandi og leiðandi innan hennar. Schleiermacher starfaði mikið með rómantísku skáldun-

²⁹ Heinrich Detering, „Was ist Religion? Systematische und historische Bemerkungen“, *Kunstreligion: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800*, ritstj. Albert Meier, Alessandro Costazza og Géhard Laudin, De Gruyter, 2011, bls. 11–27, hér 12.

³⁰ Hermann Danuser, „Kunst des Absoluten: Absolute Kunst“, *Kunstreligion und Musik 1800–1900–2000*, ritstj. Siegfried Oechsle og Bern Sponheuer, Bärenreiter-Verlag, 2015, bls. 85–96.

³¹ Christoph Auffarth, *Opfer: Eine Europäische Religionsgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, 2023, bls. 21.

³² Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 155–159, 279–285.

um Friedrich Schlegel (1772–1829) og bróður hans August Wilhelm Schlegel (1767–1845).³³ Fulltrúar rómantíkurinnar höfnuðu myndmáli nýklassíkurinnar og hvernig þar var unnið með grísk-rómverska sagnaarfinn. Í viðleitni sinni við að móta myndmál sem heimsmynd nútímans knúði á um risu þeir upp gegn þeim áherslum og gripu þá meðvitað til kristins táknheims. Þeir umorðuðu og breyttu minnum úr honum og lögðu að breyttum aðstæðum.³⁴

Í bókmenntum fékk ljóðið mikilvæga stöðu þar sem þýska skáldið Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803) nýtti sér kenninguna um innblástur og helgi texta Biblíunnar. Í skrifum sínum lagði hann innblástur höfunda Ritningarinnar að jöfnu við innsæi skáldsins og helgi hennar við texta ljóðsins. Þannig öðlast skáldskapurinn hjálpræðislegt vægi.³⁵ Fulltrúar rómantíkurinnar grípa markvisst til minna úr táknheimi kristindómsins til að túlka persónulega upplifun sína og knýja á um mikilvægi reynslu einstaklingsins. Þeir beina spjótum sínum að upplýsingunni, nýklassíkinni og þeim algildu lögmálum sem fulltrúar þeirra álitu sig geta dregið fram þrátt fyrir afstæði sögunnar. Rómantísku skáldin stigu fram á svið umræðunnar líkt og spámenn sem miðluðu sýn sinni á veruleika handanverunnar í hérverunni, mitt í hverfuleika sögu eigin samtíðar.³⁶

Inn í þessa orðræðu ritar Schleiermacher ræður sínar. Í vangaveltum sínum um hvernig mögulegt sé að miðla samtímamönnum hans þeim veruleika sem trúin er hluti af grípur hann til hugtaksins *Kunstreligion*. Í annarri ræðunni segir hann trúarbrögðin ekki vilja „ákvarða og útskýra alheiminn samkvæmt náttúru sinni eins og frumspekin, þau langar ekki til að þróa hann áfram og fullkomna með krafti frelsisins og hinu guðlega sjálfræði mannsins eins og siðfræðin.“³⁷ Trúarbrögðin og trúin eru ekki sett undir vald skynseminnar eða viljans því að þau „eru skilningur á og smekkur fyrir óendanleikanum“.³⁸ Trúarbrögðin byggjast fyrst og fremst á hæfileika mannsins í krafti trúar sinnar til að greina óendanleikann sem býr að baki öllu, kallar allt fram, viðheldur og leiðir að marki sín. Trúin er fyrst og fremst tilfinning og „trúarlegar tilfinningar eiga að fylgja öllum gerðum mannsins eins og heilög tónlist; hann á að gera allt með trú, ekki vegna trúar.“³⁹ Schleiermacher grípur hér til listarinnar til að útlista þetta nánar.

Heimurinn sem listaverk

Að mati Schleiermachers má líkja heiminum við listaverk sem maðurinn tilheyrir, lifir í og greinir. Maðurinn er sem sé hluti af honum og samtímis getur hann eins staðið andspænis heiminum og skoðað hann úr „ímyndaðri“ fjarlægð. Þessa

³³ Hermann Fischer, *Friedrich Schleiermacher*, C.H. Beck, 2001, bls. 26; Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 18–20.

³⁴ Dæmi um slíka tilraun mætti nefna verk Novalis. Rómantíska skáldið Novalis (1772–1801), öðru nafni Georg Philipp Friedrich Freiherr von Hardenberg, hefur sett þessar hugmyndir fram með skilmerkilegum hætti. Nægir hér að huga að riti hans *Christenheit oder Europa* sem var ritað 1799 og birtist fyrst á prenti árið 1826. Um þessar hugmyndir, sjá: Heinrich Bornkamm, *Luther im Spiegel der deutschen Geistesgeschichte*, 2. útg., Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, bls. 36–38, 237–242.

³⁵ Heinrich Detering, „Was ist Religion?“, bls. 15–16.

³⁶ Gerhard Schulz, *Romantik: Geschichte und Begriff*, bls. 30–32, 46; Stefan Matuschek, *Der gedichtete Himmel*, bls. 11, 370–373.

³⁷ Friedrich Schleiermacher, *Um trúarbrögðin*, bls. 101.

³⁸ Sama rit, bls. 103.

³⁹ Sama rit, bls. 116.

stöðu mannsins leitast Schleiermacher við að tengja opinberunarhugtaki kristinnar trúar og umfjöllun Ritningarinnar um kraftaverkið. Hann segir að þessi staða mannsins vísi ekki til neins annars en beinna tengsla hans „við óendanleikann, alheiminn; en útilokar það að til séu jafn bein tengsl við hið endanlega og náttúruna? Kraftaverk er bara trúarlegt heiti fyrir sérhvern atburð, jafnvel hinn náttúrulegasta og venjulegasta, sem verður að kraftaverki um leið og hann lagar sig að því að hið trúarlega viðhorf til hans geti orðið ráðandi. Fyrir mér er allt kraftaverk, og það sem í ykkar huga er kraftaverk, þ.e.a.s. eitthvað óútskýranlegt og undarlegt, er ekkert kraftaverk í mínum huga.“⁴⁰ Hið sama á við að hans mati um opinberunina að kristnum skilningi sem kennir að sérhver „upprunaleg og ný skynjun alheimsins með innsæi [sé] opinberun“.⁴¹

Af orðum Schleiermachers má ráða að skynjun mannsins búi yfir trúarlegri vídd sem listamaðurinn hefur þroskað á einstakan máta sem kemur fram í því að hann býr yfir sérstökum skilningi „á og smekk fyrir hinu óendanlega“.⁴² Schleiermacher nýtir hér hugtakið um snillinginn sem skipar virðulegan sess í fagurfræði Immanúels Kants (1724–1804). Listamaðurinn sem snillingur greinir form fegurðarinnar og útvíkkar þau. Um þessar hugmyndir segir á einum stað: „Það sem gefur listinni reglu, eða réttara sagt, *sá* sem gefur listinni reglu er *snillingurinn*. Og snillingurinn gefur listinni ekki reglu með því að segja öðrum listamönnum fyrir verkum, heldur með því að skapa fordæmi. Verk snillingsins gjörbreyta listinni með því einu að vera til. Þau skapa nýtt viðmið sem allir aðrir listamenn líta á sem hina nýju reglu í listinni upp frá því. Og þeir þurfa að fylgja þessari nýju reglu á algjörlega óþvingaðan hátt eins og ekkert væri eðlilegra, eða eins og þeir væru að fylgja eigin náttúru og eðlisávisun“.⁴³ Afgerandi er að verk snillingsins eru sjálfsprottin og helsta einkenni þeirra er frumleikinn.

Schleiermacher getur vel tekið undir þetta en setur stöðu snillingsins í trúarlega vídd sína. Að mati hans getur hver og einn vissulega skynjað vægi óendanleikans. Menn geta skynjað það sem afleiðingu trúarinnar eða upplifun af óendanleikanum sem gerir viðkomandi að trúuðum einstaklingi. Listamaðurinn deilir þessari stöðu með öðrum en samkvæmt Schleiermacher hefur hann líka annað hlutverk. Til að varpa ljósi á þennan mun grípur Schleiermacher til kenningar Marteins Lúthers (1483–1546) um hinn almenna prestdóm. Allir kristnir einstaklingar eru vegna skírnarinnar prestar og öðlast fulla hlutdeild í hjálpræðisverki og endurlausn Kristis í henni. Aftur á móti á ekki að draga af þessu þá ályktun að þar með sé gefið að viðkomandi geti fyrir það eitt sinnt prestþjónustu innan safnaðarins.⁴⁴ Menn verða að hafa öðlast tiltekna menntun og þjálfun til að geta orðið við köllun til þess starfs. Þorvaldur Skúlason orðaði þetta sama atriði um stöðu listamannsins tæpum tveimur öldum síðar: „Þótt einhver kunni ofurlítið á píanó, þarf hann ekki endilega að halda konsert.“⁴⁵

⁴⁰ Sama rit, bls. 156–157.

⁴¹ Sama rit, bls. 157.

⁴² Sama rit, bls. 103.

⁴³ Gunnar J. Árnason, *Ásýnd beimsins: Um listir og fagurfræði í hugmyndabeimi nútímans*, Háskólaútgáfan, 2017, bls. 72; Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Immanuel Kant Werke 8, ritstj. Wilhelm Weischedel, 4. útg., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1983, bls. 405–421.

⁴⁴ Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Ríki og kirkja*, Hið íslenska bókmenntafélag, 2006, bls. 83–91.

⁴⁵ Þorvaldur Skúlason, „Þótt einhver kunni ofurlítið á píanó, þarf hann ekki endilega að halda konsert“: Viðtal við Þorvald Skúlason“, *Vísir* 6.11.1967, bls. 13 og 18. Viðtalið tók Þráinn, eftirnafns ekki getið.

Hvað listina varðar þá er það sumt fólk sem getur gefið upplifun sinni af *hinu óendanlega* form og sett reynslu sína á þann máta í verk að það varðveitir augnablik upplifunarinnar og skilar henni áfram. Að mati Schleiermachers er sérhver upprunaleg og ný skynjun alheimsins með innsæi opinberun, og hver einstaklingur hljóti því að vita það best sjálfur hvað honum sé upprunalegt og nýtt, og að ef eitthvað af því sem er upprunalegt í honum sé það líka nýtt fyrir aðra. Þegar svo er, þá sé opinberun hans einnig opinberun fyrir aðra.⁴⁶ Í listaverkum vísar viðkomandi listamaður í verki sínu til óendanleikans og upplifunar sinnar af honum, upplifunar sem aðrir í gegnum verk hans geta deilt.

Í huga Schleiermachers hafa listamenn hér svipaða stöðu og spámenn og prestar. Schleiermacher þekkir vel til þessarar stöðu listamanna og þekkir sjálfur hvernig það er að vera knúinn áfram „af ómótstæðilegri innri nauðsyn sem stjórnar mér guðdómlega til að tala, og ég get ekki tekið aftur þá ósk mína að einmitt þið hlýðið á mig.“⁴⁷ Schleiermacher er hér fyrst og fremst með í huga vægi orðsins en í raun á þetta við um alla listsköpun.⁴⁸

Af þeim sökum sendir guðdómurinn af og til á öllum tímum einstaklinga sem hafa hvort tveggja í sér fólgið á frjósamari hátt, útbýr þá með undursamlegum gjöfum, ryður braut þeirra með almáttugu orði og skipar þá túlka vilja síns og verka og sem meðalgöngumenn þess sem ella héldist aðskilið að eilífu. Lítið til þeirra sem tjá í eðli sínu þetta aðdráttarafl á háu stigi sem orkar sterkt á hlutina í kring, en býr um leið yfir svo miklu af þeirri andlegu gegnumbrotshvöt sem keppir eftir hinu óendanlega og gagntekur allan anda og líf að þeir tjá það í þeim athöfnum sem hið fyrrnefnda knýr þá til; þessum nægir ekki að gleypa jarðneska hluti hráa í sig og nánast eyða þeim, heldur verða þeir að stilla einhverju upp fyrir framan sig, skipuleggja það og forma í lítinn heim sem ber merki anda þeirra og þannig stjórna þeir skynsamlegar og njóta á varanlegri og mannlegri hátt. Þannig verða þeir hetjur, löggjafar, hugvitsmenn, sigurvegarar náttúrunnar og góðir demónar sem kyrrlátlega skapa og útbreiða göfugri hamingju. Með einni saman tilveru sinni sanna slíkir menn sig sem sendiherrar Guðs og meðalgöngumenn á milli hins takmarkaða manns og hinnar óendanlegu mennsku [... Þeir eru] skáld eða sjáandi, ræðumaður eða sem listamaður. Slíkur maður er sannur prestur hins hæsta, því að hann færir hann nær þeim sem vanir eru að skilja einungis hið endanlega og lítilmótlega; hann sýnir þeim hið himneska og eilífa sem hlut til að njóta og sameinast um, sem hina einu óþrjótandi uppsprettulind þess sem allur skáldskapur þeirra beinst að. Þannig leitast hann við að vekja sofandi kím hinnar betri mennsku, tendra ást á hinum hæsta, ummynda hversdagslífið í eitthvað aðra, sætta syni jarðarinnar við þann himin sem þeim tilheyrir og streitast gegn þunglamalegri hollustu aldarinnar við hin auvirðilegri efni.⁴⁹

Af þessu leiðir að mati Schleiermachers að listamaðurinn sé sjáandi, spámaður og prestur. Það gefur að skilja, að eðlilegt sé að taka skrefið til fulls og kenna að listina sem slíka eigi ekki bara að túlka í tengslum við trúarbrögðin, þ.á m. kristindóminn, heldur beri að meta hana sjálfa sem trúarbrögð.

***Kunstreligion* eða listin sem trúarbrögð**

Schleiermacher nýtir hugtakið *Kunstreligion* til að draga það fram að trúarbrögðin og listin eigi samleið þar sem í báðum tilfellum skipti innsæi sköpum. Báðir þessir þættir mannlegs lífs hafa mikla þýðingu. „Enginn getur borið betra skyn á sannindi þessa ráðs en sá sem þegar hefur þroskast til algildis skynjunarinnar, því að hann hlýtur að vita að engir hlutir væru til ef ekki allt væri aðskilið og

⁴⁶ Friedrich Schleiermacher, *Um trúarbrögðin*, bls. 157.

⁴⁷ Sama rit, bls. 62.

⁴⁸ Sama rit, bls. 98–100.

⁴⁹ Sama rit, bls. 68–70.

takmarkað [...] Því að einmitt þessi takmörkun kraftsins ryður [...] brautina til óendanleikans og opnar aftur fyrir samskipti sem svo lengi hafa verið teppt. Sá sem hefur skynjað með innsæi og þekkir ýmislegt og getur síðan ákveðið að leggja allan sinn kraft í að gera og knýja fram eitthvað einstakt þess sjálfs vegna⁵⁰.

Schleiermacher talar um að maðurinn styðjist við þrjár mismunandi stefnur skynjunar sinnar. Sú fyrsta beinist inn á við að innri veruleika mannsins og „sjálfu éginu“,⁵¹ sem hann getur nálgast m.a. með hjálp dulúðarinnar. Auk þess skynjar maðurinn út á við Guð er að baki öllum veruleika.⁵² Að mati Schleiermachers á ekki að binda sig við aðra hvora leiðina. Fyrri tilfellið á við um dulúðina og þýsku hughyggjuna m.a. hjá Johanní Gottlieb Fichte (1762–1814). Fichte leggi slíkar byrðar á sjálf mannsins að hann lendi í hreinum í ógöngum. Reynsla mannsins af veruleikanum eða heiminum hjá Fichte tryggi hvorki tilvist veruleikans né sé mögulegt að leysa hann nánast upp í upplifun mannsins. Slík áhersla á sjálfið nái hvorki að greina né túlka upplifun mannsins sem skyldi. Í seinna tilfellinu beinir Schleiermacher spjótum sínum að upplýsingunni, þar sem sjálf mannsins og hið sérstaka víkur endanlega fyrir vægi hins almenna.⁵³ Það sem allt stendur og fellur með er þriðja leiðin en í henni er einmitt leitast við að tengja hinar tvær saman. Í henni „finnur skynjunin sem stöðugt sveiflast á milli þeirra fram og aftur einungis hvíld í skilyrðislausri samþykkt hinnar innilegustu sameiningar, [...] hún] beinist að því sem í sjálfu sér er fullkomnað, að listinni og verkum hennar“.⁵⁴ Það er þriðja leiðin sem leiðir bæði til trúar og listar og loks sameinar þær. Þannig tekst í listinni að tengja saman innri og ytri veruleika mannsins og gera þetta samspil aðgengilegt í listaverkinu. Listaverkið er sem sniðmengi innri og ytri veruleika mannsins, það er sem ápreifanleg vísun í handanveruna og hérveruna. Vissulega getur maðurinn greint þessi tengsl í innri veruleika sínum eins og dulúðin dregur fram eða í þeim ytri veruleika sem greina má með hjálp frumspekinnar.

Að mati Schleiermachers er það fyrst í spennunni á milli ytri og innri veruleika eða samspili þessara tveggja póla sem reynslan tekur á sig það form sem trúarbrögðin nýta og einstaklingurinn styðst við í trúariðkun sinni. Schleiermacher segir: „Ég vildi óska þess, ef það væri ekki glæpsamlegt að óska út fyrir sjálfan sig, að ég gæti skynjað alveg skýrt með innsæi hvernig listaskynjunin rennur út fyrir sig saman við trúna, hvernig geðið finnur sig knúíð til að sækja fram í þá átt sem gæti leitt það til alheimsins, þrátt fyrir þá ró sem hellist yfir það við sérhverja einstaka nautn.“⁵⁵ Að mati Schleiermachers getur alheimurinn fyrir tilstuðlan „innri hugljómunar“ lokist upp fyrir manninum. Það er ekki öllum gefið að koma slíkri upplifun til skila til annarra. Það er hlutverk listamannsins sem hefur „sig yfir hið endanlega, og gagntekur hann [listamanninn] með dýrd sinni; þá trú í ég því að fremur en nokkuð annað geti sýn mikilla og háleitra

⁵⁰ Sama rit, bls. 195.

⁵¹ Sama rit, bls. 196.

⁵² Sama stað.

⁵³ Heinrich Detering, „Was ist Religion?“, bls. 24.

⁵⁴ Friedrich Schleiermacher, *Um trúarbrögðin*, bls. 196.

⁵⁵ Sama rit, bls. 197.

listaverka komið þessu kraftaverki í kring“. ⁵⁶ Listamaðurinn vitnar í listaverkinu um „hið hreinasta innsæi upprunalegs óendanleika og [...] listatrú [þ.e.a.s. *Kunstreligion*]“. ⁵⁷ Listin mildar trúna og trúarbrögðin með því að hella yfir „þær nýrri fegurð og heilagleika og milda ljúflega upprunalega takmörkun þeirra“. ⁵⁸ Listamaðurinn miðlar á milli innri og ytri veruleika handanveru og hérveru og víkkar með því upplifun og skilning fólks á þeim óendanleika sem liggur öllu til grundvallar.

Niðurstaða Schleiermachers er:

Trú og list standa hlið við hlið eins og tvær vinveittar sálir sem þekkja ekki innri skyldleika hvor annarrar, þó að þær renni á sama tíma grun í hann. Vingjarnleg orð og úthellingar hjartans svífa þeim æ af vörum og snúa alltaf aftur, því að þær geta enn ekki fundið réttu aðferðina og hinsta grundvöll hugleiðinga sinna og þrjár. Þeir bíða eftir nánari opinberun og meðan þeir þjást og stynja undan sams konar áþján horfa þeir hver á annan þreyja þjáninguna, ef til vill af innilegri samúð og djúpri tilfinningu, en samt án ástar. Á þessi sameiginlega áþján ein saman að koma til leiðar sælustund sameiningar þeirra?⁵⁹

Í þessum orðum Schleiermachers má greina ótta hans við að forystumenn kirkjunnar muni ekki stuðla að því að þessar tvær systur nái saman. Á nítjándu öldinni varð það raunin þegar nútímalist var gerð útlæg úr kirkjunni. Schleiermacher biðlar til fulltrúa lista og guðfræði að virða samband systranna. Það þarf að ljúka upp mikilvægi listarinnar sem birtir hvernig handanveran og hérveran mætast og tvinnast saman. Þetta mætti orða svo, að listin geti hjálpað mannum að greina betur opinberun Guðs í náttúrunni (l. *religio naturalis*) og opinberun hans í Kristi (l. *religio relevata*) og hvernig samspili þeirra er háttáð.⁶⁰

Í verkum sínum tekur Caspar David Friedrich það skref og er mynd hans *Das Kreuz im Gebirge* gott dæmi um það. Þar er Kristi á krossinum komið fyrir á hæð mitt í landslagi. Óhætt er að segja að málverk Friedrichs (1807/1808) birti vel skilin í listasögunni um aldamótin 1800 og kallast það óneitanlega á við greiningu Schleiermachers. Verkið er merkt framlag í viðleitni listamanna við að móta nýtt táknmál sem á að fanga tilvistarlega stöðu nútímamannsins.

Das Kreuz im Gebirge* eða *Tetschener Altar

Das Kreuz im Gebirge er eitt af fyrstu olíumálverkum Friedrichs. Myndflötur þess er 115 x 110,5 cm og það er að finna í Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, í Dresden. Málverkið og ramminn eru ein samstæð heild. Ramminn var skorinn út af myndhöggvaranum Christian Gottlieb Kühn (1780–1828) samkvæmt forskrift Friedrichs. Hann er 173 x 176 cm og stendur á 10 cm háum fótstalli. Málverkið flokkast með þeim verkum Friedrichs sem listfræðingurinn Werner Hofmann kallar *Manifestbilder* (þ.), þ.e. málverk sem yfirlýsing. Í þann flokk falla mörg verk hans frá árunum 1808–1810 og þar á

⁵⁶ Sama stað.

⁵⁷ Sama rit, bls. 198. Hornklofinn er viðbót.

⁵⁸ Sama stað.

⁵⁹ Sama rit, bls. 199.

⁶⁰ Heinrich Detering, „Was ist Religion?“, bls. 26; Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Rechtfertigung und Schöpfung in der Theologie Werner Elerts*, Lutherisches Verlagshaus, 1994, bls. 233–245.

meðal eru málverkin *Der Mönch am Meer* (1808–1810) og *Die Abtei im Eichwald* (1809–1810).⁶¹



Caspar David Friedrich, *Krossinn á hæðinni* (*Altarið í Tetschen*) (*Das Kreuz im Gebirge* (*Tetschener Altar*)), 1808. Olíumálverk, 115 x 110,5 cm. Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden.

Friedrich hefur greinilega teiknað myndina fyrst á strigann áður en hann málaði hana með olíulitum. Hann setur hvert þunnt lag lita ofan á annað til að draga fram sem best hvert smáatriði myndarinnar. Þetta sést vel þegar skoðuð eru nánar grenitrén og greinar þeirra sem eru málaðar á nákvæman máta. Þetta gerir Friedrich til þess að sem flest blæbrigði geti birst í myndinni, þ.e.a.s. að hún breytist eftir sjónarhorni vegna þessarar áferðar. Málverkið er nærri því ferningur að viðbættum boga sem efri hluti þess myndar.⁶² Á málverkinu má líta hæð úti í skógi. Í forgrunni verksins er þríhyrningslaga klettur sem, frá sjónarhóli áhorfandans, hallar vinstra megin um 45 gráður upp að nokkuð flötum toppi. Við gullinsnið (þ.e.a.s. með hlutföllin 1,618:1) hallar klettur til hægri um 40 gráður. Vinstra megin eru fimmtán grenitré, þar af þrjú á klettinum, tvö í forgrunni og hægri megin fjögur og vinstra megin sex. Ofan á klettinum er líkneski af Kristi á krossinum. Það má greina vangasvip Kristis en hann snýr í átt

⁶¹ Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, 2. útg., Verlag C.H. Beck, 2003, bls. 41. Að mati Hofmanns var það tímabil í listsköpun Friedrichs eitt það merkilegasta á ferli hans.

⁶² Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 91–92.

að sólarlaginu og frá áhorfandanum. Greinilegt er að sólin er að ganga til vîðar en fjórir geislar kvöldroðans umvefja krossinn. Grenitrén þrjú við krossinn eru áberandi, tvö á vinstri hlið og eitt til hægri.⁶³

Friedrich beitir gullinsniði markvisst enda er auðvelt að draga þrjár lóðréttar línur eftir myndinni: Ein fylgir hærra grenitrénu til vinstri handar, hana má draga frá vinstri hlið eftir grenitrénu niður að enda kornaxins að vinstra horni og til þríhyrningstáknsins á neðri hluta rammans. Önnur er á hægri hönd og má draga aðra línu eftir krossinum að hægri væng engilsins og lóðrétt niður að hægri horni þrenningartáknsins. Milli þessara tveggja lína er mögulegt að draga þá þriðju frá auganu í þrenningartákninu upp með klettinum meðfram grenitrénu að andliti engilsins á efri hluta rammans. Ef slóð ljósgeislanna er fylgt þá má draga strik að punkti við enda kornaxins. Punkturinn rennur saman við gullinsnið á vinstri hlið myndarinnar. Ef hugað er að myndefni rammans þá er á neðri hluta hans fyrir miðju að finna eitt megintákn kristinnar fyrir þrenninguna. Um er að ræða þríhyrning og í miðju hans er auga Guðs en út frá hliðum eru þéttar brautir ljósgeisla. Á vinstri hlið hallast hveitíax, sem er myndað af mörgum smáöxum, að þrenningartákninu en á hægri hlið er vínviðargrein sem hallar sér líka að því. Greinilegt er að þessi tákn vísa til efna kvöldmáltíðarinnar, brauðs og víns, sem táknmynd fyrir líkama og blóð Krists. Ramminn á vinstri og hægri hlið er í líkingu gotneskra súlna sem skapa hugrenningatengsl við gotneska kirkjubýggingu. Upp af þeim eru pálmablöð sem eru kristið tákn konungstignar og sigurs, vitnisburðar og píslarvættis, upprisú og eilífs lífs. Þau hallast frá hvorri hlið að toppi rammans og mætast þar. Milli þeirra er stjarna og fyrir neðan hana engill. Honum til vinstri og hægri handar eru tveir aðrir englar en alls eru þeir fimm.

Þegar uppbygging myndarinnar er athuguð má greina tvo boga í skýjunum fyrir ofan krossinn. Það er sem þann efri megi draga frá efri hluta súlunnar vinstra megin í boga yfir myndina að neðra englinum á hægri hluta rammans. Sá neðri fylgir skýjunum vinstra megin að efsta hluta bogans sem nærri því snertir krossinn og hallar svo niður í átt að rammanum hægri megin.

Friedrich beitir flatarmálsfræðinni markvisst í uppbyggingu myndarinnar til að útiloka alla innri spennu og tryggja sem mesta kyrrð innan myndflatarins. Auk þess tekst honum svo að draga verulega úr allri þrívídd innan myndflatarins eða jafnvel má hana nær því út. Augað hefur þannig engan einn fastan punkt til að dvelja við innan myndarinnar, það þarf því að flakka fram og til baka yfir myndflötinn. Á þennan máta kemur Friedrich í veg fyrir að áhorfandinn geti í huga sér stígið inn í myndina og fetað sig eftir þeim stígum sem þar er að finna, en til þess var ætlast af landslagsmálverkum. Friedrich hindrar það og þá líka að áhorfandinn geti skoðað myndina út frá einum ákveðnum stað. Sjónarhornið sem myndin dregur upp er sem svífandi einhvers staðar yfir yfirborði jarðar. Áhorfandinn er hvorki innan né utan myndarinnar með fast land undir fótum.

Ramminn undirstrikar enn frekar utanaðkomandi sjónarhornið og þá sýn sem myndin vill miðla. Hann hefur miðlæg kristin tákn fyrir þrenninguna, manndóm og guddóm Krists, endurlausn mannsins í Kristi sem og altarissakramentið. Þau

⁶³ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, Diaphanes, 2011, bls. 36–37; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, Verlag C.H. Beck, 2003, bls. 43–45.

vísa svo öll til táknrænnar þungamiðju kristindómsins, krossins.⁶⁴ Óræð myndin annars vegar og hins vegar greinileg tákn rammans draga fram þverstæðu. Málverkið vekur þannig tilfinningar sem þarfnast túlkunar. Friedrich sniðgengur meðvitað þær kröfur sem gerðar voru til landslagsmálverka og jafnframt þær sem gerðar voru til altarismynda af krossfestingu Krists. Í málverkinu er ekki að finna neina tilvísun í atburði píslarsögunnar fyrir utan krossinn, hæðina og grenitrén, hvað þá útlekkingu á þeim sem væri í samræmi við táknmyndafræði kirkjunnar.

Tilurð og viðtökur málverksins

Innan listfræðinnar var lengi álitid að í lok júlí 1808 hafi greifinn Franz Anton von Thun und Holstein og unnusta hans, greifynjan Theresia Maria Brühl, skoðað uppkast að málverkinu í vinnustofu Friedrichs og hafi greifinn eftir það leitast við að fá verkið til að gefa konu sinni á brúðkaupsdegi þeirra. Ætlunin hafi verið í framhaldi af því að koma málverkinu fyrir í kapellu þeirra hjóna við hefðarsetur þeirra í Tetschen. Friedrich á að hafa beðist undan því, þar eð hann vildi að konungur Svía, Gústaf IV Adolf (1778–1837), fengi það.⁶⁵ Á margan máta var það skiljanleg ósk. Heimaborg Friedrichs var á sænsku yfirráðasvæði og Friedrich var stoltur af því að tilheyra ríki hans. Á frægu málverki hans frá 1834 kemur þessi sýn hans seinna vel fram. Á því má líklega líta Friedrich með konu sinni og börnum við strönd þar sem sonurinn hefur sænska fánann á loft sem reiðilegur maður vísar Friedrich ásakandi á.



Caspar David Friedrich, *Æviskeiðin (Die Lebensstufen)*, 1834.
Olíumálverk, 72,5 x 92 cm. Museum der bildenden Künste, Leipzig.

⁶⁴ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 36–37; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 39–45.

⁶⁵ Sama rit, bls. 34–39.

Þess ber líka að geta að sænski konungurinn var einn af fáum leiðtogum í Evrópu sem reis upp gegn Napóleoni. Friedrich var mjög andsnúinn hersetu Frakka í Þýskalandi en það sem líklega hefur gert útslagið er að konungurinn var, líkt og Friedrich, trúr fylgismaður lútherskrar guðfræði. Málverkið, *Das Kreuz im Gebirge*, vitnar um djúpar rætur Friedrichs í henni og er merk útfærsla sköpunar- og kristsfræði Marteins Lúthers.⁶⁶ Þessar væntingar Friedrichs um að Svíakonungur eignaðist það reyndust þegar upp var staðið bæði langsóttar og óskhyggja ein. Alla vega komst málverkið í eigu greifans og konu hans. Því var aftur á móti aldrei komið fyrir í kapelli þeirra hjóna í Tetschen, heldur í svefnherbergi hertogaynjunnar. Málverkið var í eigu ættarinnar fram á tuttugustu öld og þekkt undir nafninu *Tetschener Altar*.

Augljóst er að Friedrich gerði sér grein fyrir vægi verksins þegar hann hélt sýningu á því í vinnustofu sinni í Dresden í desember 1808. Í rökkvaðri vinnustofunni var því stillt upp á borð með svörtum dúk. Lýsingin í vinnustofunni var höfð mild til að draga áhrif þess fram og viðbrögðin létu ekki á sér standa. Færri komust að en vildu og strax var byrjað takast á um vægi verksins í ræðu og riti.⁶⁷

Friedrich Wilhelm Baselius von Ramdohr (1757–1822) ritaði langa og harða gagnrýni um málverkið. Ramdohr var lögfræðingur, rithöfundur og gagnrýnandi. Hann skrifaði töluvert um menningu og listir en var íhaldssamur og hafði fastmótaðar skoðanir á hlutunum. Í janúar 1809 birti Ramdohr gagnrýni sína á málverkinu. Hann lýsir því nákvæmlega og nýtir síðan umfjöllun sína til að draga fram þá krísu sem nútímamyndlist sé í og umfram allt út í hvaða ófærur listamenn séu búnir að koma sér og öðrum. Málverk Friedrichs *Das Kreuz im Gebirge* birti þessa stöðu vel, að hans mati. Málverkið vekur margar spurningar en líka rammí þess eftir Christian Gottlieb Kühn. Hann grípur þar til táknmynda úr kristinni menningararfleifð sem eiga að undirbyggja verkið sem altarisstöflu. Það eitt og sér nægi ekki að mati Ramdohr til að réttlæta það að landslagsmálverk sé gert að trúarlegri mynd. Landslagsmálverkið nýttist í fyrsta lagi lítt sem viðfang trúarlegrar íhugunar, hvað þá sem altarismynd. Það sé vægast sagt varhugavert að koma landslagi fyrir ofan við altarisborðið og veita því þar svo táknræna merkingu. Það brjóti ekki bara í bága við táknkerfi kristinnar, heldur útiloki túlkun á altarismynd er eigi að veita innsýn í líf, píslarsögu og krossdauda Krists. Altarismyndin sem slík sé auk þess ekki bara útlekking á píslarsögunni heldur hafi það markmið að leiða áhorfandann til trúarlegrar íhugunar. Landslagsmálverk geti ekki haft það hlutverk og fráleitt sé að það geti risið undir slíkum væntingum. Ramdohr telur auk þess að Friedrich brjóti allar grundvallarreglur landslagsmálverksins. Hann kemst að þeirri niðurstöðu að Friedrich hafi ekki einungis mistekist ætlunarverk sitt með því að grípa til landslagsmálverksins, heldur umfram allt með því að nota aðferðir og framsetningarmáta sem rísa vart undir landslagsmálverki, hvað þá við gerð altarisstöflu. Afraksturinn sé málverk

⁶⁶ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 35–37; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 57–58.

⁶⁷ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 91–92.

hlaðið óljósri náttúrudulúð sem eigi ekkert erindi inn í kirkjuna. Friedrich hefði frekar átt að virða hefðina og leitast við að mála mynd út frá frásögum guðspjallanna, málverk sem vitnar í frásögu sem mögulegt væri að íhuga á meðan myndin væri skoðuð. Það sé frumforsendan við gerð altarisöflu. Ramdohr gagnrýnir loks óljóst sjónarhornið bæði innan og utan myndarinnar sem geri áhorfandanum erfitt fyrir með að finna punkt eða sjónarhorn til að virða hana út frá o.s.frv.⁶⁸

Friedrich sá sig tilneyddan til að svara þessari gagnrýni og gerir hann það strax í apríl 1809 í grein í tímaritinu *Journal des Luxus und Mode*. Þar útskýrir hann verkið og tekur fram að rammi málverksins sé gerður samkvæmt skýrum tilmælum hans. Það sé því ekki við myndhöggvarann Kühn að sakast. Táknin sem þar er að finna séu samkvæmt forskrift. Markmiðið með myndinni segir Friedrich vera:

[V]issulega sé Kristur sýndur á krossinum, þar sem hann snýr í átt að sólarlaginu og það eigi að vísa til hins eilífa lífgefandi föður alls. Í dauða Jesú dó kenning hins forna heims og þess tíma er Guð faðir gekk óhindraður um á jörðu og sagði við Kain: „Hví reidist þú, og hví ert þú niðurlátur?“ [1Mós 4.6] eða afhendir Móse boðorðin tíu við þrumur og eldingar. Sagði við Abraham [hér er átt við Móse] „Drag skó þína af fótum þér, því sá staður er þú stendur á er heilög jörð“ [2Mós 3.5]. Sú sól er gengin til viðar. Jörðin getur ekki lengur höndlað hið greinandi ljós hennar. En nú lýsir hinn hreini eðalmálmur, frelsarinn á krossinum, í gulllituðum kvöldroðanum og varpar á ný mildum ljóma yfir heiminn. Á bjargi er búið að reisa kross hans. Hann stendur óhagganlegur, eins og trú okkar á Jesú Krist. Krossinn er um eilífð grænn og grenitrén sem standa við krossinn eru táknmynd vonar okkar á hinn krossfesta.⁶⁹

Krossguðfræðin og Caspar David Friedrich

Myndgreining Friedrichs hér að ofan er um margt áhugaverð. Af henni má ljóst vera að hann vill styðjast við landslagsmálverkið í leit að nýju trúarlegu tákn- og myndmáli. Krossinn hefur augljóslega miðlægt vægi í myndmáli Friedrichs. Í fjölda málverka er að finna kross og áhugaverða íhugun um hann. Áður en Friedrich málaði *Tetschener Altar* hafði hann gert þó nokkrar krossmyndir. Nægir hér að huga að myndinni *Wallfahrt bei Sonnenuntergang* frá 1805, sem var verðlaunuð í samkeppni sem Wolfgang Goethe (1749–1832) stóð fyrir.⁷⁰

Tetschener Altar er eðlilegt framhald af þessum verkum. Í því er krossinn ekki lengur hluti af verkinu sem slíku, heldur þungamiðja þess. Friedrich vill því koma í veg fyrir að verkið sé metið sem málverk af ákveðnum stað eða sem hefðbundið landslagsverk. Myndbyggingin útilokar allt slíkt. Það er hreinlega komið í veg fyrir að áhorfandinn geti í huga sér stígið inn í verkið og fetað sig eftir þeim stígum sem þar mætti finna. Hann útilokar allt slíkt með aðstoð flatarmálsfræðinnar og máir út alla spennu innan verksins. Í því er heldur ekki að finna fastan punkt sem áhorfandinn gæti dvalið við eða utan þess sem geti

⁶⁸ Friedrich Wilhelm Baselius von Ramdohr, „Über ein zum Altarblatte bestimmtes Landschaftsgemälde von Herrn Friedrich in Dresden, und über Landschaftsmalerei, Allegorie, und Mysticismus überhaupt“, *Zeitung für die elegante Welt* 12–15/1809, dálkar 95–118; Inken Mädler, *Kirche und bildende Kunst*, bls. 15–20, 51–55, 106–110; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 35–36; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 48–49; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 100.

⁶⁹ Friedrich samdi grein sína fyrst sem bréf og sendi til vinar síns Johanns Schukzes, dagsett í Dresden 8. febr. 1809. Efni þess var síðan birt sem áður nefnd grein. Hér er vitnað til bréfsins: Caspar David Friedrich, *Die Kunst als Mittelpunkt der Welt: Ausgewählte Briefe und Schriften*, ritstj. Johannes Grave, Petra Kuhmann-Hodich og Johannes Rößler, C.H. Beck, 2023, bls. 19–27, hér 22–24. Leiðrétting innan hornklofa í tilvitnun er höfundar.

⁷⁰ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 112–116.



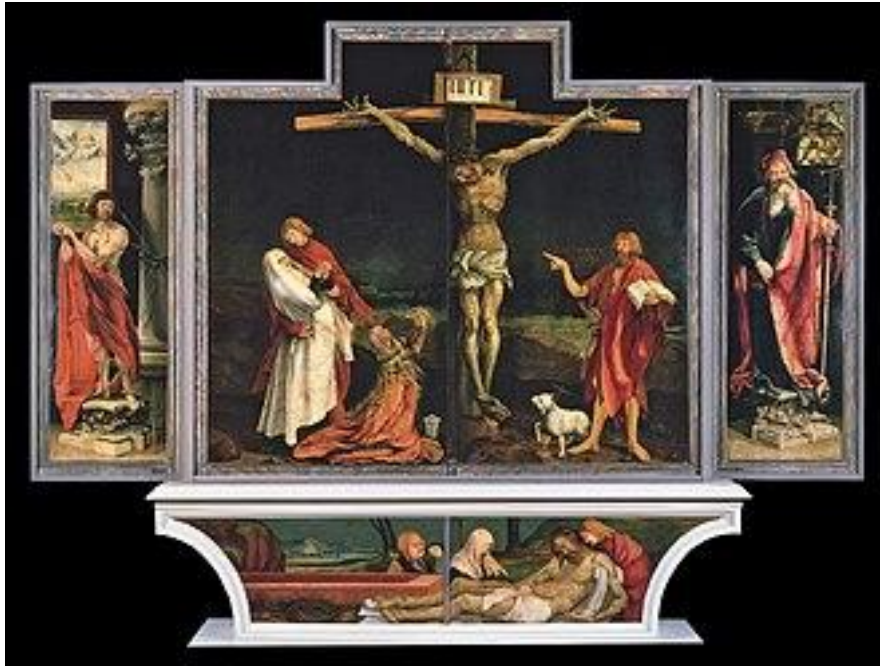
Caspar David Friedrich, *Pilgrímsganga við sólarlag*
(Wallfahrt bei Sonnenuntergang), 1805.
 Pensils- og blýantsverk, 40,4 x 62 cm. Klassische Stiftung, Weimar.

þjónað sem fast sjónarhorn.⁷¹ Friedrich kemur svo í veg fyrir væntingar sem gerðar voru til landslagsmálverka og þeirra sem gerðar voru til altarismynda í samtíð hans. Í þessu samhengi nægir að huga að *Isenheimer Altar* eftir Matthias Grünewald (1512–1516) og bera það saman við *Tetschener Altar*.

Altarismynd Grünewalds sýnir krossfestingu Krists á átakanlegan máta þar sem dauðastríð frelsarans er sett skýrt fram í sínu biblíulega samhengi. Jóhannes skírari stendur samkvæmt hefð tákmyndafræðinnar hægra megin við krossinn með Ritninguna í vinstri hendi og vísar með vísifingri hægri handar á Krist sem lambs Guðs. Fyrir neðan hann stendur lambið með krossinn, en það er þekkt sigurtákn úr Opínberunarbókinni. Á vinstri hönd má líta Maríu guðsmóður með Jóhannesi postula. Til hliðar við altarismyndina og fyrir neðan hana er fólk og frásögur sem varpa frekara ljósi á krossfestinguna. Altaristafla Grünewalds birtir átakanlega sýn á krossdauða Krists í biblíulegu samhengi sínu.

Í málverki Friedrichs er ekkert slíkt að finna. Þar eru krossinn og persónan á honum greinilega líkneski. Friedrich setur þannig mynd inn í myndina. Hann er sem sé ekki að setja fram túlkun á krossinum innan ramma píslarsögu guðspjallanna. Málverkið er mun fremur tákmynd sem vísar til krossatburðarins. Friedrich staðsetur hann mitt í náttúrunni sem sköpunarverk Guðs og hún hefur sem slík trúarlega skírskotun. Aftur á móti hefur það ekkert að gera með einhverja náttúrudulúð eða þá sýn að náttúran sé á einhvern sérstakan hátt

⁷¹ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 38.



Matthias Grünewald, *Altarið í Isenheim (Isenheimer Altar)*, myndhluti: Krossfesting Krists, 1512–1515. Olíumálverk, 307 x 269 cm. Musée Unterlinden, Colmar.

vettvangur hinnar eiginlegu opinberunar Guðs. Friedrich er hér trúr trúararfleifð sinni og lútherskri guðfræði.⁷² Í samhengi hennar hafnar hann því að náttúran sem slík geti verið meginopinberun Guðs og maðurinn geti fundið þar og í íhugun sinni um hana beinan aðgang að Guði. Þessu ber að hafna án þess þó að það sé þar með útilokað að náttúran sem sköpun Guðs geti vísað til hans eða vitnað um Guð. Í málverkinu *Tetschener Altar* kemur þessi afstaða skýrt fram og er undirstrikuð í skýringu Friedrichs. Friedrich, sem trúr lútherani, lagði áherslu á vægi orðsins, handan þess finnur maðurinn ekki fagnaðarerindið og endurlausn sína. Það er fyrst í orði fagnaðarerindisins um Jesú Krist sem Guð opinberar sig mannum beint og án allra milliliða. Það dregur ekkert úr því að Guð opinberi sig í sköpun sinni en það gerir hann á hulinn máta. Friedrich dregur þessa sannfæringu sína vel fram í myndum sínum og koma þar oft fyrir krosstákn.⁷³ Það gerir hann á þann máta að krossinn birtast sem mynd í myndinni. Í málverkum hans er alla jafna um að ræða krosslíkneski en ekki neina lýsingu á krossfestingunni í samræmi við frásagnir guðspjallanna.

Á *Tetschener Altar* kemur þetta sérstaklega vel fram. Krossinn er slíkt líkneski sem komið hefur verið fyrir á ímynduðum kletti sem settur er fram innan úthugaðs nets sem er ofið samviskusamlega eftir reglum flatarmálsfræðinnar. Krossinn er staðsettur innan myndarinnar í samræmi við gullinsnið. Uppbygging Friedrichs á málverkinu og rammi þess undirstrikar svo þá táknrænu merkingu sem Friedrich bindur við það. Krossinn er ekki á málverkinu bara sem tákni í

⁷² Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 23–90; Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, bls. 88–109; Werner Hofmann, *Caspar David Friedrich*, bls. 41–83; Werner Busch, *Caspar David Friedrich: Ästhetik und Religion*, bls. 159–189; Werner Busch, *Caspar David Friedrich*, Verlag C.H. Beck, 2021; 62–65; Werner Busch, *Romantisches Kalkül: Caspar David Friedrichs Kreuz an der Ostsee*, Schlaufen Verlag, 2023.

⁷³ Christian Link, *Schöpfung: Schöpfungstheologie in der reformatorischen Tradition 7/1*, Gütersloher Verlagshaus Gerd Mohn, 1991, bls. 27–28, 33–38.

landslagi, heldur er hann hluti af tákneimi sem verkið og ramminn mynda. Það má vel fullyrða að Friedrich afgóði landslagsmálverkið og lagi það að heimsmynd nútímans með því að koma krossinum fyrir í því. Á þann máta sýnir hann hvernig landslagsmálverkið geti nýst sem trúarleg mynd eða hvernig mögulegt sé að gefa trúarlegri reynslu nútímamannsins nýtt myndmál með hjálp landslagsmynda.

Kross Krists í lútherskri guðfræði

Friedrich er trúr áherslum lútherskrar guðfræði á heiminn sem sköpun Guðs í endurlausnarverki Krists á krossinum. Þrátt fyrir fallið, þjáningu og þær þverstaður sem móta allt líf er heimur og maður góð sköpun Guðs.⁷⁴ Á krossinum er friðþæging Krists manni og heimi til handa opinberuð í eitt skipti fyrir öll. Af þessu leiðir að þar sem heimurinn hefur, sem sköpun Guðs, fulla hlutdeild í friðþægingunni, má álíta að landslagsmálverkið geti vísað til þess veruleika. Friedrich kemur þannig fyrir krossi sem mynd í málverkum sem vísar bæði til sjálfstæðs veruleika málverksins og losar það úr ánaud þess að vera myndskreyting í tengslum við texta eða frásögu. Hér er ekki um að ræða einhvers konar útfærslu Friedrichs á myndbanni Ritningarinnar. Þekkt er innan hugmynda-sögunnar hvernig það hefur verið notað til að áréttu vægi orðs fram yfir myndir og það leitt til þeirrar ályktunar að orðið víki myndum alfarið til hliðar. Innan guðfræðisögunnar var þessari áherslu hafnað og knúið á um að orð fagnaðarerindisins og mynd myndi samfellu.⁷⁵

Friedrich vísar í orð Páls úr Fyrra Korintubræfi: „Því að orð krossins er heimska þeim er stefna í glötun, en okkur, sem hólpin verðum kraftur Guðs“ (1Kor 1.18).⁷⁶ Friedrich vill fylgja Páli að málum sem varar við því að krossinn sé mistúlkaður og hjálpræðissögulegt samhengi hans sniðgengið. Krossinn út af fyrir sig, einn og sér, birtir ekki inntak sitt. Orð fagnaðarerindisins verður fyrst að veita honum þýðingu sína, en það lýkur upp merkingu hans.⁷⁷ Þetta má orða svo að án orðs og trúar veldur krossinn misskilningi og er fráhrindandi. Aftur á móti fyrir orð fagnaðarerindisins yfirvinnur hann skilin milli handanveru og hérverunnar og verður að túlkunarlykli fyrir mann og heim sem sköpun Guðs. Á þennan þátt bendir Lúther í *Heidelberger Disputation* (1518) þar sem hann gerir grein fyrir guðfræði krossins. Lúther setur hana fram í andstöðu við þá guðfræðihefð sem hann nefnir dýrðarguðfræði (l. *theologia gloria*).⁷⁸ Guðfræði dýrðarinnar byggist á þeirri viðleitni mannsins að vilja í krafti skynseminnar og athafna sinna svipta þeirri hulu af Guði sem hann hefur sveipað um sig í sköpun sinni og djúpi sálarlífs mannsins.

Að mati Lúthers veður maðurinn hér í þeirri villu að hann geti ekki einungis nálgast Guð á þann máta, heldur geti hann umfram allt tryggt hjálpræði sitt og

⁷⁴ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 40, 47–50.

⁷⁵ Sigurjón Árni Eyjólfsson, „Myndbann og afhelgun: Alræðiskenningar afhjúpaðar í myndmáli“, bls. 45–62.

⁷⁶ Johannes Grave, *Caspar David Friedrich: Glaubensbild und Bildkritik*, bls. 48.

⁷⁷ Michael Wolter, *Paulus: Ein Grundriss seiner Theologie*, 3. útg., Vandenhoeck & Ruprecht, 2021, bls. 112–128.

⁷⁸ Marteinn Lúther, *Disputatio Heidelbergae habita*, Weimarer Ausgabe 1, bls. 353–374, hér 362–364.

endurlausn í krafti eigin verka.⁷⁹ Þessari viðleitni sé hafnað á krossi Krists, því að þar sé opinberað að endurlausn mannsins sé í hendi Guðs og að hana sé bara að finna í friðþægingarverki Krists. Maðurinn hafi fulla hlutdeild í því í trúnni. Kross Krists gjörbreyti stöðu mannsins frammi fyrir Guði og í heiminum sem hann læri nú betur að virða sem sköpun. Þetta orðar Páll postuli svo: „Því það var Guð sem í Kristi sætti heiminn við sig og tilreiknaði mönnum ekki afbrot þeirra og fól mér að boða orð sáttargjörðarinnar. Ég er því erindreki Krists sem Guð notar til að hvetja ykkur. Ég bið í orðastað Krists: Látid sættast við Guð“ (2Kor 5.19–20). Maðurinn er í Kristi leystur undan ánaud verkaréttlættingarinnar, sem veldur firrtu sambandi hans við Guð, heiminn og sjálfan sig. Í krafti fagnaðarerindisins lýkst upp fyrir honum að Guð hefur sæst við manninn eins og hann er. Afleiðing þessa er að ánaud verkaréttlættingarinnar er létt af honum. Aftur móti valdi hún því að maðurinn noti sjálfan sig, náungann og heiminn sem tæki til að ná ákveðnu marki. Hún komi þannig í veg fyrir að einstaklingurinn, náungi hans, heimurinn og Guð séu virt í sérleika sínum. Af þessu leiðir að fagnaðarerindið knýr á um að maðurinn gangist við sjálfum sér í stað þess að eltast við hugmyndir um hvernig hann álíti sig eiga að vera, honum er sagt að vera eða er knúinn til að vera á einhvern annan máta. Í fagnaðarerindinu hefur Guð sæst við manninn og nú getur maðurinn sæst við sig, náungann, heiminn og Guð. Maðurinn getur því virt heiminn en þá ekki bara sem heim heldur sem sköpun. Innan lútherskrar guðfræði er það orðað svo að orðið veki trúna sem réttir manninn við og hún leiði verkin. Af trúnni vaxi verkin en ekki öfugt. Þessi hugsun er sett á skipulegan máta fram innan lútherskrar guðfræði í kenningunni um réttlættingu af trú. Mikið hefur verið ritað um samband hennar og þess veruleika sem orðað er með henni. Í þeirri umfjöllun allri er miðlægt samband hennar við heimsmynd nútímans og þá veraldarvæðingu sem menn leiða jafnvel af henni.⁸⁰

Tetschener Altar og krossguðfræðin

Í verki Friedrichs má greina merki þessarar guðfræði. Í samræmi við hana dregur Friedrich fram hvernig maðurinn í krafti krossins greinir náttúruna sem sköpun Guðs og hvernig hún vitnar um skapara sinn. Þessi sýn afoðar heiminn og vikur til hliðar villandi náttúrudulúð, eða með orðum Friedrichs: „Í dauða Jesú dó kenning hins forna heims og þess tíma er Guð faðir gekk óhindraður um á jörðu [...] Sú sól er gengin til víðar. Jörðin getur ekki lengur höndlað hið greinandi

⁷⁹ Aðgengilega umfjöllun um guðfræði krossins hjá Lúther er m.a. að finna hjá: Walter von Loewenich, *Luthers Theologia Crucis*, 6. útg., Luther-Verlag, 1982; Paul Althaus, *Die Theologie Martin Luthers*, 6. útg., Güterloher Verlagshaus, 1983, bls. 238–248; Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Guðfræði Marteins Lúthers*, Hið íslenska bókmenntafélag, 2000, bls. 105–147.

⁸⁰ Síggild verk um þessa þróun er m.a. hjá: Werner Elert, *Morphologie des Luthertums: Theologie und Weltanschauung des Luthertums 1*, Ch.H. Becksche Buchhandlung, 1931; Werner Elert, *Morphologie des Luthertums: Sozialehre und Sozialwirkung des Luthertums 2*, Ch.H. Becksche Buchhandlung, 1932; Friedrich Gogarten, *Der Mensch zwischen Gott und Welt*, 2. útg., Friedrich Vorwerk Verlag, 1956; Friedrich Gogarten, *Verhängnis und Hoffnung der Neuzeit*, Friedrich Vorwerk Verlag, 1958. Ég hef ritað um þessa kenningu og umrædd tengsl m.a. í eftirfarandi ritum: Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Rechtfertigung und Schöpfung in der Theologie Werner Elerts*, Arbeiten zur Geschichte und Theologie des Luthertums Neue Folge 10, Lutherisches Verlagshaus, 1994; Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Guðfræði Marteins Lúthers*; Sigurjón Árni Eyjólfsson, „Réttlætting og viðurkenning“; Sigurjón Árni Eyjólfsson, *Að ná áttum: 18 rúgðóir*, Hið íslenska bókmenntafélag, 2019, bls. 351–371.

ljós hennar. En nú lýsir hinn hreini eðalmálmur, frelsarinn á krossinum.⁸¹ Það þýðir að opinberun Guðs á krossi Krists er augljós en á sama tíma hulin.⁸²

Það gefur því augaleið að mati Friedrichs að Guð verði ekki höndlaður „beint“ í náttúrunni fyrir tilstilli dulúðar eða íhugunar — hvað þá að opinberun Guðs verði njörvuð niður í krafti tákna og táknmynda. Guð er ætíð hulinn í opinberun sinni, einnig í þeim vísunum sem greina má í náttúrunni til handanveru hans í hérverunni. Í *Tetschener Altar* greinir Friedrich sig því í guðfræði krossins nokkuð frá áherslum Schleiermachers í framsetningu þess síðarnefnda á trúnni sem skilningur „á og smekk fyrir hinu óendanlega“.⁸³ Í trúarhugsun sinni er Friedrich í kristsfræðinni með dýpri rætur í guðfræði Lúthers en Schleiermacher. Hann heldur fast í kenningu Lúthers og rétttrúnaðarins um að Guð opinberi sig endanlega á krossinum en þó á hulinn máta. Kross Krists er sem opinberun Guðs, túlkunarlykill að tilvist manns og heims. Í krafti hans er m.a. lokið upp margræðum og mögnuðum vísunum í náttúrunni til Guðs. Í málverkinu birta geislar hina föðurlegu sól sem krossinn er baðaður í.⁸⁴ Þessi skilningur Friedrichs hafði áhrif á sýn fólks um hlutverk og virkni landslagsmálverksins. Landslagsmálverk Friedrichs má þannig vel túlka sem birtingarmynd lútherskrar réttlættingarkenningar og veraldarvæðingar. Hið rómantíska landslagsverk Friedrichs er þar með ekki viðbrögð eða svar við veraldarvæðingunni heldur hluti hennar og eðlilegur þáttur nútímaheimsmyndar. Friedrich nýtir sér lútherska guðfræðihefð sem sýnir „að hægt er að sjá náttúruna sem annað en auðlind fyrir meiri neyslu — að sjá fegurð hennar, líta á hana sem eitthvað sem hefur í gildi í sjálfu sér.“⁸⁵ Í þessum skilningi hefur náttúran ekkert að geyma sem réttlætir trúarlega tilbeiðslu hennar sem dregur þó ekki úr því að hún getur vísað til guðlegs uppruna síns. Þetta er atriði sem á almennt við um rómantísku stefnuna. Hún er ekki vörn eða svar við heimsmynd nútímans, heldur hluti hennar.⁸⁶

Danska landslagsmálverkið og Caspar David Friedrich

Listfræðingum hafa löngum verið kunn áhrif Friedrichs á danska landslagsmálverkið, enda var hann tengdur Danmörku sterkum böndum. Því ollu til að byrja með sterk tengsl Greifswald, heimaborgar Friedrichs, við Danmörku, en um fram allt myndlistarnám Friedrichs. Í heimabæ hans var það arkitektinn og teiknikennarinn Johann Gottfried Quistorp (1755–1835) sem kenndi Friedrich. Hann hafði góð listræn tengsl við Danmörku og Svíþjóð og sá til þess að Friedrich héldi í framhaldsnám til Kaupmannahafnar en þar dvaldist hann við nám 1794–1798.⁸⁷ Í kennslu sinni lagði Quistorp áherslu á vægi flatarmálsfræðinnar fyrir myndlist. Friedrich naut þar einnig leiðsagnar m.a. hjá Jens Juel (1745–1802) og Christian August Lorenzen (1749–1828) sem, ásamt Erik

⁸¹ Caspar David Friedrich, *Die Kunst als Mittelpunkt der Welt*, bls. 24.

⁸² Martein Lúther, *Disputatio Heidelbergae habita*, bls. 362.

⁸³ Friedrich Schleiermacher, *Um trúarbrögðin*, bls. 103.

⁸⁴ Caspar David Friedrich, *Die Kunst als Mittelpunkt der Welt*, bls. 24.

⁸⁵ Dorthe Jørgensen, *Hvers vegna hraðumst við ímyndunaraflíð?*, bls. 67.

⁸⁶ Þetta er ein af meginforsendum í bók Stefans Matuscheks, *Der gedichtete Himmel*.

⁸⁷ Colin J. Bailey, „Eine Einführung in Leben und Werk“, *Caspar David Friedrich og Danmark*, útg. Kasper Monrad og Colin J. Bailey, Statens Museum for Kunst, 1991, bls. 115–141, hér 115–118.

Paulsen (1749–1790), lögðu grunninn að danska landslagsmálverkinu, sem gengur undir heitinu *Stimmungsgemälde* (þ.) eða stemmningsmálverkið. Það varð á árunum 1815–1850 einkennandi fyrir danska landslagsmálverkið.⁸⁸ Danski listfræðingurinn Kasper Monrad telur að á þessu tímabili hafi málárar leitast við að höndla hið guðlega í náttúrunni. „Þessar myndir komast nær handanverunni en nokkrar aðrar myndir í danskri listasögu.“⁸⁹ Í samhengi þessa fjallar hann um áhrif Friedrichs á danska listamenn og rekur hvernig hans er getið í ritum um danska listasögu á nítjándu öld. Einnig skiptir þar norski málárin Johan Christian Dahl (1788–1857) máli en hann naut mikilla vinsælda fyrir landslagsverk sín bæði í heimalandi sínu og Danmörku. Óþarfi er þó að rekja þá sögu alla hér og samstarf hans og Friedrichs.⁹⁰ Nægir hér að nefna að danskir og skandinavískir listamenn leituðu í verk Friedrichs þegar kom að landslagsmálverkinu. Danska stemmningsmálverkið ber því fingraför Friedrichs og hafði áhrif þó svo að Friedrich félli sjálfur um tíma í gleymsku á árunum 1860–1890. Eftir það tímabil vaknar áhugi manna aftur á honum og hefur vaxið jafnt og þétt síðan. Í kjölfar *Jahrhundertausstellung* í *Berliner Nationalgalerie* árið 1906 má segja að hann hafi slegið aftur endanlega í gegn. Í Danmörku fylgdust menn vel með þessari þróun og það má því gera ráð fyrir að þeir Íslendingar sem stunduðu nám í myndlist í Kaupmannahöfn um aldamótin 1900 hafi þekkt til hennar.⁹¹

Náttúran sem helgidómur

Þórarinn B. Þorláksson (1867–1924) er, ásamt Einari Jónssyni (1874–1954) og Ásgrími Jónssyni (1876–1958), brautryðjandi í íslenskri listasögu og segja má að þeir hafi lagt grunninn að íslenskri myndlist á tuttugustu öld. Elstur þeirra þremmenninga er Þórarinn. Hann stundaði myndlistarnám við Hinn konunglega listaháskóla í Kaupmannahöfn á árunum 1895–1902 og var auk þess í tímum hjá landslagsmálaranum Harald Foss (1843–1922). Foss var hallur undir danska stemmningsmálverkið og trúr hefð þess, en bein og óbein áhrif Caspars Davids Friedrichs í henni voru þó nokkur. Þórarinn hefur þannig komist beint í snertingu við þau og ef til vill þekkt til Friedrichs í gegnum í bækur.⁹² Ekki er ætluin að gera hér grein fyrir ferli Þórarins að öðru leyti en því að skoða viðtökusögu hans á Íslandi.⁹³

⁸⁸ Sama rit, bls. 119–124.

⁸⁹ Kasper Monrad „Friedrichs Bedeutung für dänische Kunst“, *Caspar David Friedrich og Danmark*, útg. Kasper Monrad og Colin J. Bailey, Statens Museum for Kunst, 1991, bls. 143–161, hér 143.

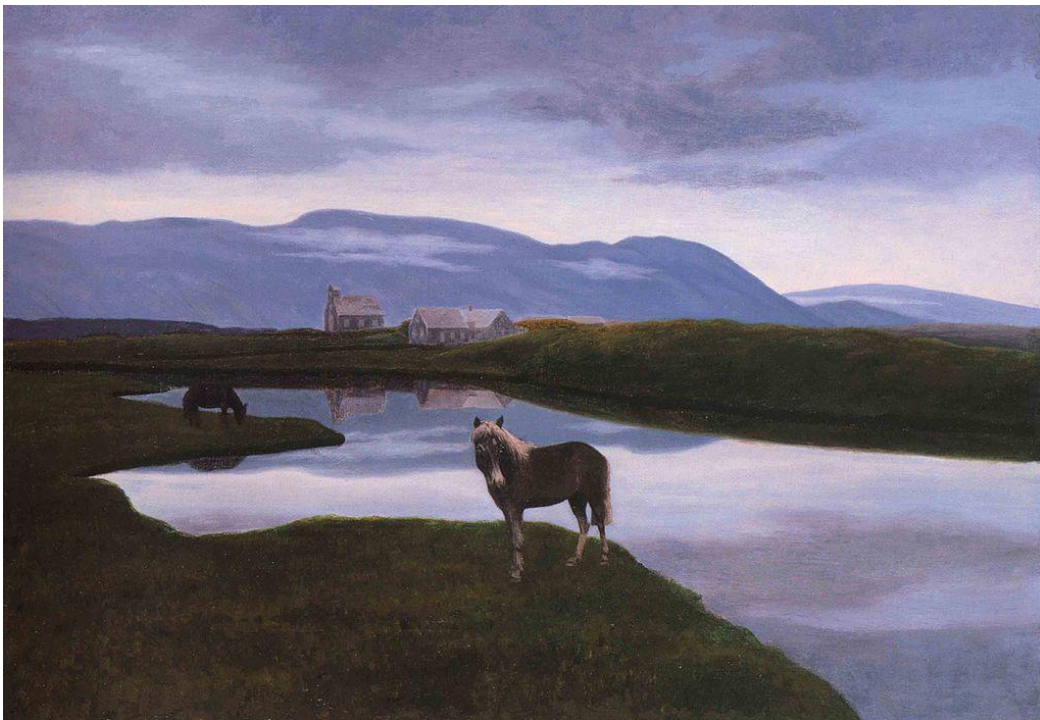
⁹⁰ Sama heimild, bls. 151–155; Helmut Börsch-Supan, *Caspar David Friedrich: Seine Gedankengänge*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 2023, bls. 74–80.

⁹¹ Ute Haug og Andrea Völker, „Vergessen. Neu entdeckt. Glorifiziert“, *Caspar David Friedrich: Kunst für neue Zeit*, ritstj. Markus Bertsch og Johannes Grave, Hatje Cantz Verlag, 2024, bls. 351–363, hér 353; Kasper Monrad „Friedrichs Bedeutung für dänische Kunst“, bls. 155–159.

⁹² Kasper Monrad „Friedrichs Bedeutung für dänische Kunst“, bls. 145.

⁹³ Hlynur Helgason hefur fjallað ítarlega um viðtökusögu Þórarins á Íslandi og er hér byggt á greiningu hans. Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar: Dáttur í þróun íslenskrar listfræði“, *Ritið* 3/2018, bls. 187–215; Hlynur Helgason „Birtingarmynd lands: Samspil verka Þórarins B. Þorlákssonar og Guðmundar Magnússonar í Íslandsvísun“, í handriti. Um feril Þórarins sjá: Björn Th. Björnsson, *Íslenskt myndlist á 19. og 20. öld 1*, Helgafell, 1964, bls. 55–58, 85–92; Júlíana Gottskálksdóttir, „Brautryðjandi í byrjun aldar“, *Þórarinn B. Þorláksson: Brautryðjandi í byrjun aldar*, Listasafn Íslands, 2000, bls. 9–33; Júlíana Gottskálksdóttir, „Þórarinn B. Þorláksson og Ásgrímur Jónsson“, *Íslensk listasaga frá síðari hluta 19. aldar til upphafs 21. aldar 1: Landslag, romantík og sýmbólismi*, ritstj. Ólafur Kvaran, bls. 76–121.

Þórarinn heldur einkasýningu 19. desember árið 1900 í Reykjavík en viðtökur voru litlar. Það sýnir aðeins hversu mjög þekking fólks var þá af skornum skammti og íslensk myndlist skammt á veg komin. Athyglisvert er aftur á móti að í skrifum um sýninguna kemur fram að menn gera sér grein fyrir þörf þjóðarinnar fyrir eigin myndlistarhefð. Afgerandi er í ljósi þess hversu erfitt hinir sömu eiga með að nálgast verk Þórarins. Í grein sem birtist í *Ísafold* kemur það vel fram.⁹⁴ Rúmum tíu árum síðar birtist annar ritdómur um verk Þórarins en þar er kvartað yfir því að danskra áhrifa gæti um of í verkum hans. Þórarinn hafi ekki náð þeim þjóðernislega tóni sem hann þarfnist.⁹⁵ Í síðari tíma umfjöllun um Þórarinn mæta okkur svipaðar áherslur og fettu m.a. fulltrúar módernismans og nútímamálverksins fingur út í að Þórarinn virði ekki sem skyldi sjálfstæði málverksins sem heims lita og forms. Menn gagnrýna hann fyrir að láta lögmál viðfangsefnisins og upplifun listamannsins um of stjórna för.⁹⁶ Þrátt fyrir þessa fyrirvara urðu myndir Þórarins að helgimyndum íslensks þjóðernis. Þær hafa stuðlað að mjög svo rómantískri sýn Íslendinga á íslenskt landslag, en þar nægir að huga að myndum Þórarins af Þingvöllum, Heklu og Reykjavík.



**Þórarinn B. Þorláksson, *Þingvellir*, 1900.
Olíumálverk, 57,5 x 81,5 cm. Listasafn Íslands.**

⁹⁴ „Myndasýning“, *Ísafold* 19. desember 1900, bls. 311; Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar“, bls. 190–191; Júlíana Gottskálksdóttir, „Þórarinn B. Þorláksson og Ásgrímur Jónsson“, bls. 76–77.

⁹⁵ J. „Þórarinn B. Þorláksson“, *Óðinn* 10/1911, bls. 76–77; Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar“, bls. 191.

⁹⁶ Dæmi um slíka gagnrýni má finna hjá Birni Th. Björnssyni í listasögu hans og í skrifum Gunnlaugs Schevings. Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar“, bls. 193–198.



Þórarinn B. Þorláksson, *Hekla úr Laugardal*, 1922.
Ólímálverk, 95,5 x 128 cm. Listasafn Íslands.

Þórarinn tekst í verkum sínum að heimfæra hughrif danska landslagsmálverksins yfir á íslenskan veruleika og leggja grunninn að íslenska landslagsmálverkinu. Áhrif stemmningsmálverksins eru áberandi og hafa verið þróuð áfram af íslenskum landslagsmálurum allar götur síðan.⁹⁷

Umfjöllun Roberts Rosenblums um sérstöðu norður-evrópsku myndlistarhefðarinnar leiddi til endurmats á vægi Þórarins B. Þorlákssonar fyrir íslenska myndlist.⁹⁸ Í þessu samhengi segir Gunnar J. Arnason að varast beri að „líta á einstök verk listamanna sem algjörlega einangraða sköpun“, heldur beri að meta þau sem hluta af menningarlegri heild.⁹⁹ Í tilfelli Þórarins sé arfleifð rómantíkurrinnar greinileg og þá birtingarmynd hennar í verkum Caspars Davids Friedrichs. Í verkum rómantískra landslagsmálara er sem maðurinn skilji „við sig jarðneskan líkamann og lyftist upp í áttina að æðri náttúru, sem birtist manni ofan og handan við lítilmótlegt tilverustig dauðlegra manna. Frammi fyrir slíkri sýn finnur maður fyrir því í sjálfum sér sem er æðra, göfugra og tærara [...] eða finnur fyrir návist Guðs, eða alverunnar“.¹⁰⁰ Júlíana Gottskálksdóttir sýnir fram á að Þórarinn kynnist stemmningsmálverkinu í Danmörku. Náttúruhugtakið fær í því „viðtækari merkingu en áður þannig að náttúran var talin sýnilegur andi og

⁹⁷ Júlíana Gottskálksdóttir, „Þórarinn B. Þorláksson og Ásgrímur Jónsson“, bls. 82; Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar“, bls. 209–210.

⁹⁸ Robert Rosenblum, *Modern Painting and the Northern Romantic Tradition: Friedrich to Rothko*, Harper & Row, 1975; Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar“, bls. 200–205.

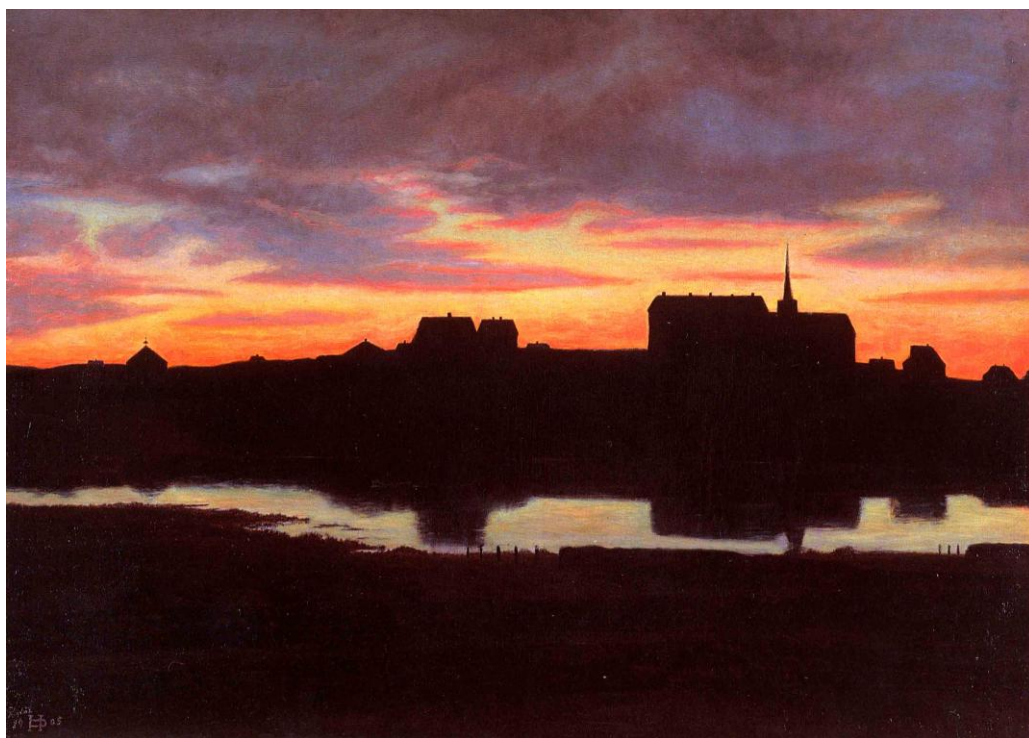
⁹⁹ Gunnar J. Arnason, „Heimurinn án mannsins: Náttúran í myndlist og myndlist í náttúrunni“, *Náttúrusýn: Safn greina um siðfræði og náttúru*, ritstj. Róbert H. Haraldsson og Þorvaldur Arnason, Háskóli Íslands/Rannsóknarstofa í siðfræði, 1994, bls. 235–260, hér 236.

¹⁰⁰ Gunnar J. Arnason, „Heimurinn án mannsins“, bls. 238–239.

andinn sýnileg náttúra. Hún var hið alltumlykjandi skapandi afl. [...] Þetta er sýn á náttúruna, sem maðurinn og sér í lagi listamaðurinn skynjar sem helgidóm“.¹⁰¹ Listamaðurinn er þar með að tjá hugmyndir og tilfinningar handan hins sýnilega veruleika.¹⁰² Þessar áherslur koma vel fram í verkum Þórarins þar sem túlkunin „kallar fram tilfinningu fyrir því sem er óháð stað og stund.“¹⁰³ Hlynur Helgason tekur í sama streng og segir að vinnuaðferðir er Þórarinn tamdi sér beri þegar vitni um þetta.

Ólíkt mörgum samtímamönnum sínum vann hann myndirnar gjarnan í stúdíói og nýtti sér fyrirmyndir á skissum og ljósmyndum. Myndir hans eru því í reynd hugmyndir um landslag og ásýnd þess, fremur en beinskeytt skoðun á því sem blasti við. Það er þessi ídólisering á landslaginu, hvernig það er umritað í tákmynd síns sjálfs, sem þeir sem ræða verk hans hafa túlkað ýmist sem rómantík eða þjóðernishyggju.¹⁰⁴

Þessi orð geta líka átt við um Caspar David Friedrich, sem lokaði sig af inni á vinnustofu sinni þar sem hann raðaði saman og mótaði á ný skissur og uppdrætti sína í landslagsmálverk sín. Þess ber að gæta að fulltrúar rómantísku stefnunnar voru ekki einungis brautryðjendur varðandi landslagsmálverkið, heldur í myndskreytingum rita jafnt almenns eðlis og fræðibóka — að ekki sé minnst á þátt þeirra í skopteikningum, sem áréttar enn frekar tengsl þeirra við heimsmynd nútímans.¹⁰⁵



**Þórarinn B. Þorláksson, *Sólarlag við Tjörnina*, 1905.
Olíumálverk, 79 x 125 cm. Listasafn Íslands.**

¹⁰¹ Júlíana Gottskálksdóttir, „Þórarinn B. Þorláksson og Ásgrímur Jónsson“, bls. 80.

¹⁰² Sama rit, bls. 81.

¹⁰³ Sama rit, bls. 87.

¹⁰⁴ Hlynur Helgason, „Viðtökur á verkum Þórarins B. Þorlákssonar“, bls. 188.

¹⁰⁵ Hubert Locher, *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Primus Verlag, 2005, bls. 106–118; Werner Busch, *Das sentimentalische Bild: Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, Beck, 1993, bls. 451–476.

Þórarinn er með djúpar rætur í þessari hefð og myndskreytingar hans í bók Guðmundar Magnússonar *Íslandsvísur* vitna um það.¹⁰⁶ Þórarinn er merkur fulltrúi stemningsmálverksins og viðleitni Íslendinga til að nútímavæða íslenskt samfélag.¹⁰⁷ Hann leitaðist við að skapa myndmál sem Íslendingar gætu stuðst við á hraðferð þeirra úr miðaldalandbúnaðarsamfélagi yfir í nútímasamfélagsgerð, en myndmálið sem hann notar er ekki nýtt. Mynd hans *Sumarkvöld við Reykjavík* frá 1904 birtir þetta vel.

Sumarkvöld við Reykjavík



Þórarinn B. Þorláksson, *Sumarkvöld við Reykjavík*, 1904.
Olía á pappa, 47,5 x 77,5 cm. Listasafn Íslands.

Málverkið er af konu sem situr um kvöld á steini við fjöruborðið í Reykjavík. Hún snýr baki í áhorfandann og horfir í átt að skipi sem ber við sjóndeildarhringinn. Á myndfletinum má draga nokkrar láréttar línur. Ein þeirra er við sjóndeildarhringinn þar sem haf og himinn mætast og skiptir hún myndinni í tvo meginhluta. Efri hlutinn er skýjaður himinn sem þekur þrjá fimmtu hluta myndflatarins, en honum má skipta í afmarkaða fleti. Einn upp af sjóndeildarhringnum þar sem rauðbleik ljósbrigði mynda línu í skýjabálkinum og annan um miðjan himininn þar sem dekkri ský mynda aðra lárétta línu. Eftir miðjum neðri hlutanum er mögulegt að draga nokkuð lárétta línu þar sem haf og fjara mætast. Vinstra megin á myndfletinum eru grjóthnullungar sem rísa upp í miðju myndarinnar og mynda líðandi línu meðfram fjöruborðinu í átt að hægri hlið myndflatarins. Við sjóndeildarhringinn þar sem haf og himinn mætast má greina sker

¹⁰⁶ Hlynur Helgason „Birtingarmynd lands: Samspil verka Þórarins B. Þorlákssonar og Guðmundar Magnússonar í *Íslandsvísu*“.

¹⁰⁷ Hannes Sigurðsson hefur gert skýra grein fyrir þessu hlutverki Þórarins. Til merkis um hversu alvarlega hann tók hlutverk sitt bendir Hannes á að Þórarinn hafi leitast við að koma fánalitunum fyrir í málverkum sínum. Hannes Sigurðsson, „Landnáma hin nýja: Stjórnsmál, þjóðernishyggi og íslenska landslagshefðin“, *Fjölur* 2/1997, bls. 27–42, hér 27–28.

sem kalla fram aðra lárétta línu. Við mörk himins og hafs á vinstri hluta myndarinnar, eða við gullinsnið, má sjá skip og hallandi reyk úr strompi þess. Hann gefur til kynna að skipið sé á útleið. Skipið er við sjóndeildarhringinn og þar fyrir neðan eru sker. Þau mynda línu eins og til að undirstrika vægi skipsins á myndfletinum, en þau mynda lárétta bogalínu yfir myndflötinn.

Við gullinsnið á hægri myndfletinum er að finna einu lóðréttu línuna. Hana má draga upp frá konunni sem horfir á eftir skipinu. Myndbygging Þórarins minnir nokkuð á verk Caspars Davids Friedrichs *Munkurinn á ströndinni*. Aftur á móti er litaval Þórarins hlýrra þó að efnistökin séu óneitanlega keimlík.



Caspar David Friedrich, *Munkurinn á ströndinni* (*Der Mönch am Meer*), 1808–1810. Olíumálverk, 110 x 171,5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie, Berlín.

Mynd Þórarins er vel uppbyggð og greinilegt að hann nýtir sér reglur flatarmálsfræðinnar. Áhrifum þríviddar er haldið í skefjum og hún í raun máð út þar sem hægt er. Þórarinn einfaldar myndefnið, sleppir öllum óþarfa og máir út spennu. Yfir myndinni hvílir friður. Það er ekkert sem truflar íhugun áhorfandans sem stúlkan á myndinni getur verið viss fulltrúi fyrir. Hann fær hlutdeild í sjóndeildarhring hennar en með því að líta á bak hennar getur hann leitt hugann að því sem hún virðist beina sjónum að, þ.e. skipinu. Líkt og í málverkum Friedrichs er ekki eitthvað eitt sem augað á að festa sig við. Skipið og stúlkan eru hluti af heild verksins og ekki miðpunktur sem athyglin dvelur við. Augu áhorfandans verða fangin af fljótandi sjónarhorni sem leiðir athyglina að verkinu sem heild og þeirri kyrrð sem í því býr.

Málverk Þórarins miðlar hlýju sem er andstæð þeirri óvissu og tilvistarglímu sem greina má í verki Friedrichs *Munkurinn á ströndinni*. Báðum málverkunum er þó það sameiginlegt að vísa til þess veruleika sem býr að baki heiminum sem sköpun. Það má vel orða það svo að myndirnar sýni eða myndi einhvers konar

sniðmengi handanveru og hérveru. Í þeim má vel greina beina skírskotun til þess hlutverks sem fulltrúar rómantíkurrinnar höfðu innan heimsmyndar nútímans. Í mynd Þórarins má vel meta skipið sem vísun til nútímans sem var farinn að móta íslenskt samfélag. Skipið er þá táknmynd nútímavæðingar og vonar um betri lífsskilyrði á Íslandi. Vissulega vaknar sú hugmynd hvort stúlkan sé að horfa á eftir aðstandenda eða elskhuga á leið til framhaldsnáms í Kaupmannahöfn.¹⁰⁸ Stúlkan gæti verið fulltrúi vonar og kvöldroðinn vísað til nýrra tíma.

Þetta er óneitanlega stemmningsmynd og vel má meta hana sem vorboða bjartari framtíðar. Þórarinn er hér merkur fulltrúi þeirra sem tóku þátt í að móta myndmál sem nútímamaðurinn þarfnaðist svo mjög.

Niðurstaða

Aldamótin 1800 marka tímamót í þróun evrópskrar myndlistar þar sem sú táknmyndafræði sem þróast hafði innan kirkjunnar um aldaskeið missir vægi sitt sem mótandi afl í nútímamyndlist. Margbrotin heimsmynd nútímans krefst nýs tákn máls og nýrra mynda til að fanga tilvistarlega stöðu nútímamannsins. Og það á líka við um táknheim kristinnar trúar. Schleiermacher gerir sér grein fyrir þessari nýju stöðu og setur hana fram í riti sínu *Um trúarbrögðin*. Hann heldur því þar fram að hlutverk listarinnar innan nútímaheimsmyndar sé að umtúlka hefðina og tákn hennar á þann veg að táknin verði opin og áberandi margræð. Hann fylgir hér rómantíkinni að málum og hefur með þessu afgerandi áhrif á marga fulltrúa myndlistar, sérstaklega landslagsmálverksins. Caspar David Friedrich er merkur fulltrúi þessarar viðleitni. Málverk hans *Tetschener Altar* vitnar vel um hana en hann grípur þar til sköpunar- og krossguðfræði Lúthers sem hann þekkti vel úr eigin trúararfleifð. Hann birtir í verkinu kross Kristis sem opið og margrætt tákn sem ljúki heiminum upp sem sköpun. Sköpunin stendur sjálfstætt og ber að virða sem slíka, en er um leið vettvangur þar sem handanvera og hérvera tvinnast saman.

Danska landslagsmálverkið er hluti af þessari hefð sem Þórarinn B. Þorláksson eys af er hann mótar íslenska landslagsmálverkið. Dregið hefur verið fram hvernig þessi nálgun sem Schleiermacher og úrvinnsla hennar hjá Caspar David Friedrich birtist í íslenskri myndlist á nokkuð greinilegan máta í mynd Þórarins B. Þorlákssonar, *Sumarkvöld við Reykjavík*. Nauðsynlegt er að greina þessi tengsl betur og áhrif þessarar sýnar á íslenska landslagsmálverkið.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Það er mynd sem rómantísku skáldin ortu oft um og nægir í því sambandi að huga hér að kvæði Jónasar Hallgrímssonar (1807–1845), *Ég bið að heilsa*.

¹⁰⁹ Höfundur þakkar Vigfúsi Ingvari Ingvarssyni, Bjarna Randveru Sigurvinssyni, Haraldi Hreinssyni, Hlyni Helgasyni, Æsu Sigurjónsdóttur og tveimur nafnlausum ritrýnum fyrir yfirlestur og góðar ábendingar.