

Mansfeld, Bogusław

Pomniki czasu cesarstwa : wybrane tematy z terenu Prus Wschodnich i Zachodnich

Czasy Nowożytne 11 (12), 75-95

2001

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Czasy Nowożytne, tom XI (XII)

Periodyk poświęcony dziejom polskim i powszechnym od XV do XX wieku

Bogusław Mansfeld

(Toruń)

Pomniki czasu cesarstwa.

Wybrane tematy z terenu Prus Wschodnich i Zachodnich

Wir wollen sein ein einig Volk

Fryderyk Schiller

Wiek XIX jest postrzegany również jako wiek pomników. I takim był w Europie a także w Ameryce, choć nie wszędzie w równym stopniu. Na ilość i charakter pomników miały wpływ różne tradycje historyczne, względy ideowe i potrzeby polityczne, wreszcie nieostatnie tu przecież możliwości finansowe. Z pewnością najwięcej stawiano ich na placach, ulicach czy w miejskich parkach w państwach rozwijających się najlepiej pod względem gospodarczym, najsprawniej organizujących swoje struktury ustrojowe i najdobitniej manifestujących swoje programy ideowe. Sergiusz Michalski pisze, że od 1870 do 1910 roku nastąpił w Paryżu wręcz lawinowy „przyrost” pomników, który ostatecznie załamał się z wybuchem Wielkiej Wojny, nie osiągając już nigdy potem poprzedniej skali. Jest rzeczą znamionną, że zjawisko to miało miejsce głównie w stolicach. Inaczej w Niemczech, gdzie monumentalne formy o szczególnym znaczeniu ideowym wznoszono również na prowincji, np. pomnik Hermanna w Lesie Teutoburskim (od 1838), lub Germanii w Niederwald nad Renem (1871–1883), niedaleko Moguncji, w miejscach, w których niezakłócona rozwojem cywilizacji dawność mogła stanowić narodową wartość dla wszystkich. Nie można bowiem było budować nowej Rzeczy bez wyraźnego, a przy tym przyspieszonego określenia własnej tożsamości, co w przypadku wielowiekowego podziału między kilkadziesiąt państw i państewek nie było z pewnością łatwe. W sytuacji „spóźnionego narodu”, rosło znaczenie podniesionego przez oświeceniowy deizm „początku”, zanurzonego w nieokreśloność czasu, w którym dzieła Tacyta sąsiadowały z pieśniami Nibelungów czy Eddy. Dalszym ciągiem tej filozofii narodowych dziejów będzie wniesiony przez romantyzm motyw niemieckiej pracy, podnoszony zwłaszcza za cesarstwa. Pole

dla niej na wschodzie wykreślał miecz krzyżaków, którzy niczym bogowie Eddy mieli zmagać się z mieszkającymi tam olbrzymami zła. To w dużym stopniu rozwiązywało problem katolickiego zakonu w historii protestanckiego państwa. I w ten sposób nauka i sztuka kreowały czas i przestrzeń, w których wszyscy mogli się spotkać w dążeniu do owego jednego narodu, Archetypem dla niego miał być przedstawiony przez Schillera w „Pieśni o dzwonie” (1799) archaizowany obraz późnośredniowiecznego społeczeństwa żyjącego w szczęśliwej harmonii, tworzonej w trudzie rozumnej choć ciężkiej pracy.

Uroczystości związane z odsłanianiem pomników, w ważniejszych przypadkach z udziałem cesarza, były poprzedzane wielkimi pochodami lub zgromadzeniami z udziałem przedstawicieli poszczególnych stanów i zawodów oraz wojska, demonstrującego gotowość poniesienia najwyższej ofiary w walce o zapewnienie im bezpiecznego życia i pracy. Jest przy tym rzeczą znaną, że odsłonięcie monumetu nie było ostatnim aktem takich uroczystości, ale następujące po nim rozdanie awansów i odznaczeń osobom wyróżniającym się w pracy dla państwa, zajmującym kierownicze stanowiska w administracji, instytucjach gospodarczych i w przemyśle. Tak było np. przy odsłanianiu pomnika Wilhelma I w Gdańsku. Praca więc też stanowiła istotny motyw w ikonografii pomników, nieprzypadkowo posługujących się niekiedy formą architektoniczną, jak choćby katedra w Kolonii czy zamek w Malborku; traktowana nie jako wezwanie, ale jako odwieczny sposób tworzenia historii. Ten historyzm pracy, podobnie jak historyzm oręża, odwołujący się do najważniejszych wydarzeń z dziejów obu wschodnich prowincji Prus był, zgodnie z przekonaniem Schillera, szukaniem utraconego ideału, bez którego nie ma przyszłości. Te dwa historyzmy składały się na prawdę o zasadniczym znaczeniu dla tożsamości narodu, która zanim zwizualizowała się w pomnikach, dała o sobie znać w czynach wielkich ludzi. Prusy Hohenzollernów, cesarzy nowej Rzeszy, przedstawiały pomniki Wilhelma I. Pomniki Bismarcka uwieczniały jego rolę w dziele jednoczenia Niemiec, wieńczącego wielowiekowe budowanie narodu i państwa. Jego postać na pomnikach nosiła więc zgodnie z ówczesnymi tendencjami artystycznymi różne kostiumy, od średniowiecznych po współczesne, od heroicznych po kameralne, była rzeźbiona lub symbolizowana wieżą, z której jak z wyniesionych na szczyty gór tronów germańskich bogów można było wyobrazić sobie panowanie nad krajem historii popołu ze współczesnością.

W szczególnych przypadkach pomniki otrzymywały nazwę pomników narodowych (Nationaldenkmal), usystematyzowanych w 1934 roku przez Huberta Schrader i zinterpretowanych pod względem prezentowanych idei przez Thomasa Nipperdeya w 1968 roku. Na terenie Prus Zachodnich i Wschodnich był tylko jeden tego rodzaju monument w Memel/Kłajpedzie. Miały one znaczenie niejako sakralne, podczas gdy pozostałe, które gęstą siecią pokryły obie te prowincje, pełniły podobnie, jak na terenie całej Rzeszy, rolę edukacyjną, pozwalającą nazwać je tutaj pomnikami formacyjnymi (Bildungsdenkmal). Pisząc o nich warto przypo-

mnieć zdanie Ferdynanda Gregoroviusa: „Rzeźby są pomnikami zasad kulturowych, zmysłowym przedstawieniem wewnętrznego jestestwa, tych żywych idei, które władały każdym czasem”.

Mosty kolejowo-drogowe przez Wisłę i Nogat *Prusy Zachodnie*

Johann P. Eckermann zanotował pod datą 3 maja 1827 roku rozmowę z Goethem, w której ten tłumaczy wysoki poziom życia intelektualnego Paryża skupieniem tam najwybitniejszych umysłów w państwie. W przeciwieństwie do Niemiec, gdzie dochodzenie do wiedzy jest mozolne, ponieważ wybitne umysły żyją w rozproszeniu. – „Jeden siedzi w Wiedniu, – mówił autor „Fausta” – drugi w Berlinie, inny w Królewcu, jeszcze inny w Bonn czy w Düsseldorfie, wszyscy oddaleni od siebie o pięćdziesiąt czy sto mil, tak że osobiste kontakty i bezpośrednia wymiana myśli należą do rzadkości”. A tymczasem dzień rozmowy z bawiącym przejazdem w Weimarze Aleksandrem von Humboldtem dał mu, jak twierdził, więcej niż sam mógłby osiągnąć w ciągu wielu nawet lat! Ale sposób na to okazał się być inny niż mógł się tego Goethe spodziewać. Oto trzy lata po jego śmierci powstał w 1835 roku pierwszy niemiecki odcinek kolei żelaznej między Norymbergą a Furth. Liczył on zaledwie 6 km, podczas gdy w Belgii zbudowano już tor długości 20 km, we Francji 141, a w Wielkiej Brytanii nawet 544 kilometrów. Jednak tempo budowy dalszych było ogromne; do połowy wieku na terenie Związku Celnego, skupiającego wówczas 28 z 39 państw niemieckich, sieć połączeń liczyła już 5000 km, czyli ponad dwa razy tyle co we Francji. Miało to podstawowe znaczenie dla rozwoju oraz integracji gospodarczej, sprzyjało również wymianie informacji służących nauce, kulturze i sztuce, niekoniecznie poprzez osobiste kontakty, choć i te stawały się w ten sposób coraz łatwiejsze. Tak więc wynalazek kolei i tak niezbędnego dla jej funkcjonowania telegrafu zaczęto wkrótce postrzegać jako osiągnięcia najważniejsze dla przyszłości.

Trzydzieści lat po zapisanej przez Eckermanna rozmowie z Goethem ukończono jesienią 1857 roku budowę mostów kolejowych przez Wisłę pod Tczewem i przez Nogat pod Malborkiem. Wraz ze skróceniem czasu przejazdu z Berlina do Królewca, zbliżono do siebie po prostu Zachód ze Wschodem. Ale zwielokrotnienie wymiany ludzi i towarów, sprzyjało przede wszystkim łączeniu państw niemieckich pod auspicjami Prus. Dokonywało się to głównie w ramach wspomnianego Związku Celnego, utworzonego w 1834 roku. Miarą jego prężności było potrojenie w latach 1850–1857 zasobów kapitałowych, w dużym stopniu właśnie na skutek rozbudowy sieci kolejowej. Korzystali z niej również robotnicy, w poszukiwaniu pracy odjeżdżający nieraz daleko od stron rodzinnych. Pozostawało to nie bez wpływu na ich mentalność, tracącą na lokalnych, ukształtowanych przez tradycję przyzwyczajeniach, ale otwierającą się zarazem na nowe wzorce i treści.

Wschodniopruski pisarz Louis Passarge w budowie wspomnianych mostów widział przejaw tej samej potęgi człowieka, która powodowała twórcami piramid czy odkrywcami Ameryki. Teraz do listy tych dzieł Prusy dopisywały swoje, ale zgodnie z romantyczną historiozofią musiały one przede wszystkim legitymować się własną tradycją, za której początek uznano zasługi Zakonu Niemieckiego w kolonizacji Wschodu.

Projektantem mostów na Wiśle i Nogacie był wielki konstruktor inż. Carl Lentze (1801–1883). Stworzył on tu dwie nowoczesne konstrukcje stalowe, które według Hartmuta Boockmanna miały wzorować się na angielskim moście „Britannia”. Ta większa, spinająca brzegi Wisły, posadowiona na pięciu filarach, miała długość 785,28 m (całość z przyczółkami sięgała 837 m). Podróżujący mogli ten najdłuższy most w Europie, architektonicznie ukształtowany przez Friedricha A. Stulera, podziwiać z okien specjalnej sali widokowej dworca w Tczewie, która cała z „żelaza i kryształu” jawiła się młodej Deotymie w 1858 roku „jak przejrzystość myśli ujęta w moc czynu”. Widziano stamtąd rozpięte między siedmioma parami wież kratownicowe pudło, z torem kolejowym biegnącym między jezdniami, którym na zewnątrz towarzyszyły wąskie chodniki dla pieszych.

Wieże zbliżały to dzieło techniki do architektury, której nadano charakter średniowieczny; mosty dzięki temu nabierały cech artystycznych, bez których zgodnie z romantyczną filozofią pozostałyby rodzajem układu niepełnego. Cechy te były również punktem wyjścia do symbolizacji, która mosty te przekształcała w pomnik. Zadanie to przypadło rzeźbie, wprowadzonej do bram wjazdowych, naturalnie nie dla dekoracji a w celu unaocznienia ideowych znaczeń podlegających owej symbolizacji. Albert Hofmann zwracał jednak uwagę, że mosty w roli pomników należały do rzadkości, choć szeroko znane były takie przypadki, jak w Paryżu Pont d’Jena (1806–1813), czy Pont de l’Alma (1856), pierwszy upamiętniający bitwę pod Jeną, drugi wojnę krymską. Tutaj źródło inspiracji leżało bliżej, bo w Berlinie, gdzie najstarszym takim przykładem, jak pisze Hofmann był Lange, albo Kurfürsten Brücke (1692), zbudowany przez Elektora Fryderyka III dla uczczenia jego ojca Wielkiego Elektora Fryderyka Wilhelma, twórcy podstaw państwa pruskiego. Mosty przez Wisłę i Nogat głosiły chwałę trwającej od średniowiecza – na co wskazywał ich kostium stylistyczny – niemieckiej pracy, która teraz broniła odwiecznych więzów między Zachodem i Wschodem, jak wówczas krzyżacki miecz. Albo jak Heimdall, syn Odyna, bóg jasności strzegący tęczowego mostu Bilstro, gdyby odwołać się do bohaterów Eddy, tej Biblii wilhelmińskiego nordyzmu z końca XIX wieku. Można też powiedzieć, że symboliczne potraktowanie mostów było zbieżne z zasadami, jakimi kierowano się przy restauracji zamku w Malborku, mającej świadczyć, że współczesność dąży do przyszłości w oparciu o dokonania przeszłości, które ją zarazem legitymują. W tej sytuacji odrębność musi ustąpić ciągłości, oryginalność fragmentów wymowie całości. Mosty na Wiśle i Nogacie swoją techniczną wielkością usprawiedliwiały więc odwołanie się do cywilizacyj-

nego dzieła krzyżaków, podobnie jak restauracja Malborka wznosiła pomnik reformatorskim rządów Theodora von Schöna w Prusach Zachodnich, a następnie Wschodnich.

Tak pomyślany program ideowy podkreślały sceny na bramach mostowych. Na bramie od strony Tczewa umieszczono relief przedstawiający aktualnie panującego Fryderyka Wilhelma IV z rodziną wśród budowniczych, inżynierów i robotników (był tam również fotografia!), od strony przeciwnej zaś wyobrażono scenę zhołdowania litewskiego księcia Kiejstuta przez wielkiego mistrza Winryka von Kniprode. Natomiast na bramach mostu na Nogacie ukazano wielkiego mistrza Hermana von Salza, pierwszego kolonizatora obszarów położonych na wschód od Wisły, oraz ostatniego wielkiego mistrza Zakonu i pierwszego księcia Prus Albrechta von Hohenzollern. Dopelnieniem tej ikonografii mostów był sam zamek w Malborku, przy którym prowadzone prace były zarazem alegorią Prus, wznoszących się na coraz wyższe szczeble organizacji państwa.

Wystrój rzeźbiarski mostu kolejowo-drogowego przez Wisłę w Toruniu był ostatnim słowem w ikonografii dekoracji obu poprzednich. Budowany wraz z cesarstwem w latach 1870–1873, potwierdzał dłużej artystów spełnienie dążenia Prus do przywództwa w Niemczech. Mając tym razem w tle miasto, od którego założenia rozpoczęła się niemiecka ekspansja na Wschód, postanowiono dekoracją rzeźbiarską połączyć niejako oba brzegi czasu, tamten, trzynastowieczny, z współczesnym. Na bramie od strony Torunia umieszczono dwa posągi – mistrza krajowego Hermana von Balka, który założył miasto w 1231 roku, oraz wielkiego mistrza Hermana von Salza, najbardziej zasłużonego dla budowy państwa krzyżackiego. Towarzyszyły im stosowne płaskorzeźby. Natomiast na bramie zachodniej wyobrażono scenę zajęcia Torunia w 1793 roku przez Prusaków z posągiem Fryderyka Wielkiego, dzięki któremu Prusy weszły w posiadanie ziem utraconych w XV wieku przez Zakon Niemiecki na rzecz Polski. Naprzeciw niego umieszczono posąg pierwszego cesarza Wilhelma I, zwanego również Wielkim. Jego dopelnieniem była scena ukazująca owoce cywilizacyjnego i kulturalnego postępu (w tym lokomotywę i telegraf), analogiczne do tych, jakie Prusy zawdzięczały w średniowieczu Niemcom. Idąc za tą myślą można by powiedzieć, że teraz, tworząc nowe cesarstwo, Prusy spłacały swój dług pierwszemu cesarstwu.

Autorami wystroju rzeźbiarskiego tych trzech mostów byli cenieni artyści berlińscy. Dwa pierwsze zdobili Gustav Blaser (1813–1874) i Herman Schievelbein (1817–1867), autorzy znanych pomników, pozostający w kręgu oddziaływania szkoły Raucha. Do pracy przy toruńskim zostali zatrudnieni uczniowie Schievelbeina – głównie Rudolf Schwenitz (1839–1896) i Otto Greyer (1843–1914), przenoszący już realizm formy nad idealizm motywu, inaczej niż ich mistrz, szukający jeszcze między nimi równowagi.

Albert Emil Kirchner (1815–1885), znany malarz architektury i krajobrazu, honorowy członek Akademii Sztuk Pięknych w Monachium, wykonując akwarelę widoki miejscowości położonych wzdłuż bawarskich linii kolejowych, połączył romantyczną wizję gór z nowoczesnymi dokonaniem człowieka. Artysta ten znalazł się również wśród ilustratorów okazałego tomu pt. Schillers Gedichte, wydanego w Stuttgarcie z okazji przypadającej w 1859 roku setnej rocznicy urodzin wielkiego poety. I nie ma w tym nic dziwnego, ponieważ oba tematy można uznać za najważniejsze w ikonografii ukazującej formowanie się wokół Prus jednego państwa niemieckiego. Koleje były wyrazem materialnej strony tego procesu, jubileusz Schillerowski zaś był manifestacją jego charakteru ideowego, przede wszystkim kształtowanego przez środowiska liberalne. – „Podczas obchodów stulecia urodzin Fryderyka Schillera 10 listopada 1859 roku – pisze Hagen Schulze – fala narodowego entuzjazmu osiągnęła punkt kulminacyjny na całym terytorium niemieckojęzycznym”. A więc objęła również państwa niechętnie postępującej centralizacji, na którą w niedalekiej przyszłości i tak będą musiały przystać. Przyczyni się do tego również powstały w tym samym Schillerowskim roku w Koburgu Związek Niemiecki. Luksusowa oprawa wspomnianego wydawnictwa jubileuszowego może być jeszcze dziś jednym z wymownych świadectw entuzjazmu, jaki towarzyszył dążeniu do jednego państwa, które w niedługim czasie przyjmie postać cesarstwa.

Twórczość Schillera w 2 połowie XIX wieku aż po okres neoromantyzmu odpowiadała politycznym oraz ideowym potrzebom większości społeczeństwa, które podobnie jak autor „Zbójców” odrzucało radykalizm rewolucji. Schiller nie godził się na upośledzenie mieszczaństwa przez szlachtę, degenerującą się na skutek archaicznych przywilejów, widząc wyjście w podnoszeniu wartości jednostki. Radykałowie widzieli w tym ucieczkę w idealizm, dla realistów była to naturalna droga do celu, który tylko z pozoru leżał poza zasięgiem możliwości. Było na niej z każdym rokiem coraz tłumniej, również dzięki artystom i poetom, dla których łączenie realizmu z idealizmem miało tradycję sięgającą XVIII wieku, kiedy Schiller w „Listach o estetycznym wychowaniu człowieka” (1795) głosił podjęty przez romantyzm apel o sztukę służącą wychowaniu narodu. Cesarstwo uczyniło z niej fundament edukacji artystycznej, dając się jednak wkrótce zbyt daleko ponieść volkistowskiemu nacjonalizmowi, który w końcu wykopał mu grób, jak lemury starremu Faustowi, oślepienemu przez oddaloną przezeń Troskę. W takim też kontekście zobaczył Schillera w stulecie jego śmierci (1905) Franz Mehring, ale jego uwagi krytyczne pozostały odosobnione. Organizowane z tej okazji uroczystości, podobnie jak rychłe obchody stopięćdziesiątej rocznicy urodzin wielkiego poety (1909), odbywały się w atmosferze państwowego tryumfalizmu.

W wydanej w Berlinie na tę pierwszą okazję broszurze instruktażowej pt. Festspiel zur Schiller-Feier, zamieszczono w drugiej części stosowną sztukę dramaturga Paula Rische – „Unter der Schiller-Linde”. Pod tą tytułową lipą, drzewem od osiemnastowiecznego sentymentalizmu niezmiernie lubianym przez Niemców jako symbol czulej wierności, odbywa się dyskurs obywatelski między wiejskim kowalem, studentem z Jeny (Schiller wykładał tam historię), artystą i żołnierzem. Jest rzeczą ciekawą, że odbyte w tym samym 1905 roku w Toruniu uroczystości stulecia śmierci poety, zdawały się do tej broszury nawiązywać. Otóż głównym punktem ich programu było posadzenie lipy-pomnika na wytyczonym na tę okazję placu, położonym na końcu parku miejskiego, w pobliżu letniej restauracji i muszli koncertowej. Wcześniej ulicami miasta przeciągnął barwny pochód, złożony z poprzedzanych oddziałami wojska grup reprezentujących szkolnictwo, wytwórczość, handel. Symbolizowały je odpowiednio udekorowane wozy z żywymi obrazami; pracownicy fabryki maszyn Drewitza przygotowali scenę obrazującą popularną „Pieśń o dzwonie” Schillera (1797). Opatrzono ją cytatami, prócz tego o konieczności bycia jednym narodem, był też pochodzący z tej pieśni fragment, mówiący o wartości pracy –

Król się szczyci swoim tronem

A nas chwala z pracy czeka.

„Pieśń o dzwonie” mówiła o konieczności poddania się rządowi „mistrza”, bez których każda wspólnota zamieni się prędzej czy później w nieokiełznany żywioł. Ale muszą z nią współdziałać ludzie świadomi swoich obowiązków. Bez tego można co prawda odlać ów dzwon, ale nie dźwignie się go na taką wysokość, na której –

Pokój i radość zadzwoni.

Przesłanie tego utworu ekstrapolowano na czasy współczesne, ale, jak się zdaje, o charakterze miejsca upamiętniającego Schillera w parku toruńskim więcej mówił inny jego poemat – „Przechadzka” (1795). Sądzić tak pozwala wybranie w Toruniu na główny jego akcent znaczeniowy marmurowej ławy, ozdobionej nadto medalionem z portretem poety. Była to forma pomnikowa sięgająca genezą antycznych sarkofagów przy Via dei Sepolcri w Pompei. Od czasów romantyzmu ustawiana w parkach dla pouczającej refleksji nad historią i naturą (także w Polsce, o czym świadczy przykład z Opinogóry, 1832), głównie w związku z pamięcią o artystach i poetach, na terenie chyba całej Europy (piękne takie dzieło Michaiła Wrubla w sławnym ongiś z życia literackiego i artystycznego Abramcewie, jest jak się zdaje przykładem z najdalszego jej wschodu). Popularność tej formy na przełomie XIX i XX wieku w Niemczech, była również wyrazem powrotu rzeźby do tematyki antropologicznej po wyczerpaniu się wilhelmińskiego neobaroku, na co zwrócił uwagę Henning Müller.

Schiller miał zwyczaj przenoszenia swoich filozoficznych przemyśleń na grunt literacki. Wynikało to zresztą z politycznych i społecznych celów, jakie stawiał

sztuce. Tak też jest z „Przechadzką”, podobnie jak z późniejszą „Pieśnią o dzwonie”, która wyklada idącą od Rousseau ideę związku natury z historią. Ma on charakter właściwie dualistyczny; kolebką szczęśliwego bytowania człowieka jest natura, historia zaś toczy się w mieście, znajdując regulamin w prawie, którego przestrzeganie daje dobrobyt, zwieńczony kulturą, nauką i sztuką. Ale rosnące wraz z nimi szczęście obywateli wyzwała nieraz bezrozumne wołanie o wolność, które powoduje, że –

Znika z słów prawda, z życia ostateczność i wiara,

Kłamie nawet przysięga, obłudy poczwara.

Wówczas zrewoltowany nikczemnością władzy i własnym upokorzeniem lud –

w zemście świat zaleje wrzącym krwi potokiem.

Kirchner ilustrując ten poemat dla jubileuszowego „Schillers Gedichte” zatrzymał spacerującego poetę nad rwącym potokiem, wśród skalistych gór, odnosząc się do romantycznej konwencji przedstawiania krajobrazu, obecnej zresztą w tekście –

Tu, rwąc skały i drzewa, potok niewstrzymany

Z hukiem strasznym spienione toczy swe bałwany.

Jak tu dziko, samotnie!

Konwencji tej odpowiadał też niespokojny duch połowy wieku. Toruńska ława została natomiast ustawiona niedaleko Wisły, niespiesznie toczącej swe uregulowane wody wzdłuż rozległych łąk porośniętych tu i ówdzie lasem łęgowym. Nastroj związany z takim krajobrazem odpowiadał czasom stabilizacji, w jakich zdawało się pozostawać cesarstwo, mające być ojczyzną apolitycznych Niemców, przedkładających „paternalistyczny absolutyzm” nad jałowe spory partii w parlamencie. Miasto z duchowej perspektywy ławy-pomnika jawić się miało jako bezpieczne i szczęśliwe, bo wpisane pracą swoich mieszkańców w harmonijne współzycie z naturą.

Dzieje się w powtarzanej formie obracają:

Ty, przyrodo! wciąż młoda, w zmiennej wciąż piękności,

Czczysz zbożnie stare prawa w całej czystości!

(...)

Pod tym samym błękitem, na jednej zieleni

Z odległymi są zgodne bliskie pokolenia,

A słońce Homerowe i was opromienia!

W ten sposób za Goethem można było powiedzieć, że rzeczywistość oddaliła się tak, aby można było zrozumieć, że jej prawda jest również prawdą współczesnych. Przekonaniem takim kierowało się tzw. Bildungsbürgertum, propagujące na przełomie XIX i XX wieku olimpijski dystans wobec życia. Sprzyjało to owej pożądanej przez cesarstwo apolityczności.

W nieistniejącym od 1945 roku Donndorf-Museum w Weimarze z obu stron modelu pomnika Schillera dla Stuttgartu stały figury Lutra i Bismarcka. Jorg Gärner uważał takie zestawienie rzeźb Adolfa von Donndorfa (1835–1916), wziętego autora pomników, za symptomatyczne. – „Schiller i Bismarck – wolność myśli i uwolnienie od klerykalizmu – następują po Lutrze – napisał. – Następstwo bojowników o wolność pozwala rozszerzyć niemiecką historię do Hermana Cheruska. To na skutek nauczania szkolnego strywalizowane rozumienie historii kształtuje jej pojmowanie u światłego mieszczaństwa poprzez postacie wielkich mężów ojczyzny, co musi znaleźć ślad w pomnikach, które zostaną wzniesione ku ich czci”. Sekularyzacja treści wchodziła nieuchronnie w kolizję z tradycyjnie pojmowaną formą, która mimo przestrzeganych odniesień do przeszłości, ulegała jednak także realistycznej banalizacji. Było to naturalnie zjawisko europejskie, ale u Niemców uczulonych od Lessinga na „syndrom Laokoona”, nie mogło nie rozbudzić rychło na ten temat żywej dyskusji, odnawiającej się jeszcze długo potem. Rozwijaniu ikonografii sprzyjała również zmienność postaw ideowych czy politycznych poszczególnych bohaterów. Tak było z pewnością również w przypadku wielkiego kanclerza. Christian von Krockow napisał w jego monografii, że „pomniki niewiele lub nic nie mówią o rzeczywistym Bismarcku”. W przeciwieństwie do nich był on bowiem postacią niejednoznaczną. – „Bismarck – według von Krockowa – był najwybitniejszym konserwatywnym mężem stanu oraz rzeczywistym rewolucjonistą dziewiętnastego wieku, był niemieckim geniuszem, który stworzył nasze pierwsze państwo narodowe, a następnie dbał o ubezpieczenie pokoju. Zarazem kreował jednak wrogów i zaszczeptał wizerunki wroga; stworzył tym samym wózruc, który oddziaływał katastroficznie”. To ostatnie okazało się dopiero w przyszłości, współcześni zdawali się widzieć w nim tylko Schillerowskiego bohatera, który nie tracąc z oczu racji nadrzędnych potrafił wreszcie odnieść wymierny sukces. Jawił się więc jako połączenie romantyka z realistą, personifikując w ten sposób te dwie cechy niemieckiej tożsamości, tak bliskie dzięki literaturze i sztuce od czasów „burzy i naporu”. Tylko w takim uogólnieniu postać Bismarcka mogła przekształcić się w oczekiwany przez masy mit, trywalizujący prawdę historyczną, ale pożądany przez rzeźbiarza, dyktował on bowiem cechy, dzięki którym pomnik mógł być łatwo czytelny. Ale i tak miał on kilka postaci, wspieranych nadto przez jeszcze większą ilość różnego rodzaju atrybutów, stosowanych w zależności od roli, w której występował ten opiewany przez popularną pieśń „des deutschen Reiches Baumeister”. Volker Plagemann wylicza ich kilkadziesiąt, które można odnieść do kilkuset pomników, wznoszonych również w większych skupiskach Niemców na całym świecie.

„Bismarck” stworzony przez von Donndorfa trzymał w ręku akt proklamacji cesarstwa. Przedstawiony w postaci stojącej należał tym samym do najwcześniejszego typu, który miał charakter statuaryczny, natomiast najpóźniejszy, powstały po śmierci księcia w 1898 roku, przybierze formę architektoniczną. Będzie to przede wszystkim wyłoniona w wyniku konkursu ogłoszonego w tym samym jeszcze roku przez związki studentów budowla z głazów cyklopich z płonącym ogniem na szczycie, wznoszona na wzgórzach, ewokująca czasy Sasów i Normanów, uznawane za swoistą prefigurację II Rzeszy. Forma architektoniczna odnosi się także do monumentów wieżowych, stosowanych dla tego celu po 1890 roku, a po śmierci kanclerza różnicujących się nadto na kolumny (Bismarck-Säule) i tzw. wartownie (Bismarck-Warte). Motyw wolnostojącej wieży wywodzi się z osiemnastowiecznej fascynacji naturą i jako taki przybrał kształt budowli widokowej. Jego geneza tkwi w Anglii, ale wkrótce rozpowszechnił się również na kontynencie, zyskując szczególną popularność w Niemczech, w okresie romantyzmu i ponownie około 1900 roku. Już w Anglii, obok wież tylko widokowych („prospect towers”), wznoszono takie, które miały określony adres, prowadzący do zwycięskich królów i wodzów, pól bitewnych, ale także poetów i filozofów, czy po prostu miłośników literatury i sztuki. W przypadku tych ostatnich podobną rolę pełniły ich groby, umieszczane za przykładem pierwszego grobu Rousseau w obrębie własnych posiadłości, czyli w miejscach, gdzie były lokowane również wieże. W XIX wieku wieże przenoszono do miejsc dostępnych dla wszystkich i tam też, nadal jednak wśród natury, wystąpiły w związku z kultem Bismarcka. Były to więc miejsca, w których można było jak sto lat wcześniej kontemplować relacje między naturą i historią, tym łatwiej, że wybierano je w miarę możliwości na wzgórzach. Wieżom, jak w osiemnastowiecznej Anglii, nadawano kostium średniowieczny, zdejmowany z zamków lub baszt miejskich, a sam Bismarck zamieniał się w monumentalnego Rolanda wspartego na trzymanym oburącz mieczu, jak np. w Hamburgu (H. Lederer, 1902–03; proj. cokołu E. Schandt).

Wczesne wieże-pomniki miały taki właśnie charakter, ponadto były nieraz stawiane nie tylko w korelacji z krajobrazem, ale tam, gdzie były jakieś ruiny po nieistniejących już grodach, w miejscach-świadcach po średniowiecznej ekspansji, wyznaczonej zakładaniem i budowaniem miast. Terenem takim były właśnie Prusy Zachodnie i Wschodnie, do których kolonizacji droga wiodła w ślad za Krzyżakami przez Wisłę. Rzeka ta urastała więc jakby do roli Renu Wschodu i podobnie jak nad Renem na jej brzegach również stawiano pomniki Bismarcka, choć według innego programu. Opierał się on mianowicie na propagandzie niemieckiej pracy, na której straży stał oręż, przede wszystkim ze względu na zamieszkującą nadal wzdłuż rzeki ludność polską, żyjącą wspomnieniem czasów Rzeczypospolitej. Ale siła należała jednak do pracy, czego wyrazem były nie tylko zbudowane miasta, ale również regulacja samej Wisły, rozpoczęta już w 1832 roku. Max Hecht, profesor gimnazjum Fryderycjańskiego w Gąbinie (Gumbinnen), poświęcił tej sprawie dłuż-

szy fragment swojej krajoznawczej książki pt. *Aus der deutschen Ostmark* (1897). – „Między rosyjską a niemiecką Wisłą – napisał tam – jest taka różnica, jak między surowym synem natury a człowiekiem wykształconym”. Notabene wspomniany pochód w Toruniu z okazji setnej rocznicy śmierci Schillera otwierał wóz z plastycznym wyobrażeniem właśnie Wisły oraz korzyści, jakie dawała gospodarce. W tej sytuacji stawiane wzdłuż rzeki wieże-pomniki Bismarcka można by zaliczyć do grupy przedstawień kanclerza w roli Rolanda, paladyna doskonałego historii niemieckiej, ale tutaj także takiego, który ustawiany przed średniowiecznymi ratuszami uosabiał prawo. Teraz chciano je widzieć naturalnie w tej samej roli, co w Schillerowskiej „Pieśni o dzwonie”. W 1903 roku zbudowano dwie takie wieże – w Starogrodzie, nieopodal Chełmna (proj. inspektora powiatowego Rambeau), oraz po drugiej stronie rzeki, bliżej jej ujścia – w Świeciu, (proj. F. Moller), założonym przez Krzyżaków jakiś czas potem, jak po wyparciu Gryfitów zbudowali tam zamek, siedzibę komturów. Według Plagemanna wieże te należały do bardziej wysmukłego typu, może ze względu na niski teren, ta ze Starogrodu z jakby mocniej zaznaczoną bazą w postaci dookolnej dobudówki. Miały one w sobie coś z artykulacji właściwej raczej kolumnie, której kształt miał pomnik Bismarcka w Toruniu, swoją surową, pierwotną formą jakby sygnalizujący początek historycznych odniesień związanych z wieżami nadwiślańskimi, z których ta w Starogrodzie najważniejsza. Johannes Heise, od 1892 roku konserwator zabytków w Prusach Zachodnich, w opracowanym przez siebie ich inwentarzu na terenie pow. chełmskiego pisał o Starogrodzie, że był „po Toruniu następnym umocnionym miejscem, które niemieccy rycerze po wejściu na ziemię chełmińską założyli dla obrony kraju i dla ochrony odbudowywanego Chełmna”. Przypominał też, że o ówczesnym jego znaczeniu świadczył fakt przechowywania tam przez pewien czas w relikwii św. Barbary, co w kontekście ikonografii wieży-pomnika podkreślało ciągłość chrześcijaństwa w Prusach, które w Reformacji miało osiągnąć wyższy poziom. Związana z tym propagandowa ostentacja miała szczególne znaczenie wobec faktu zamieszkiwania Pomorza Nadwiślańskiego przez znaczną ilość katolików, będących przy tym w większości Polakami.

Wieżę ku czci Bismarcka wznoszono również w Prusach Wschodnich. Pierwszą z nich ukończono w 1902 roku w Ostródzie (Osterode), drugą w roku następnym w Gąbinie (Gumbinnen). Były one już przykładem postępującej modernizacji; w pierwszej trudno było rozpoznać cechy średniowiecznego pierwowzoru, zwłaszcza w cokołowej dobudówce, druga należała do typu z mocno wyeksponowaną platformą widokową, zapoczątkowanego w 1900 roku przez Bruno Schmitza w Unna, położonym kilkanaście kilometrów na wschód od Dortmundu.

Karl Barth wykładając w 1946 roku na uniwersytecie w Bonn podstawy dogmatyki protestanckiej mówił: „Nie umieszczono nas na wieży, z której możemy dokonywać przeglądu wszystkich najrozmaitszych Kościołów, lecz stoimy zwyczajnie na ziemi w określonym miejscu – i tu jest Kościół, jeden Kościół”. Wieża nie została też uznana jako forma właściwa dla uczczenia Ojca Reformacji w 350. rocznicę jego śmierci (1897), czy 400. rocznicy przybicia 95 tez do drzwi kościoła zamkowego w Wittenberdze (1917). Być może dlatego, że kościół w rozumieniu Lutra nie miał być budowaniem drabiny dobrych uczynków wymuszających zbawienie, ale manifestacją wiary w prawdę przekazaną przez Boga w postaci Słowa. Kościół sytuował się więc w istocie swojej w perspektywie horyzontalnej, przenikającej się z wertykalizmem wykreślonym ofiarą Chrystusa, tworząc w ten sposób znak Krzyża, najważniejszy widzialny symbol wiary. Dla religijnej ekspozycji Słowa najwłaściwszą przestrzeń stanowił budynek kościoła, stąd też najczęściej chyba pojawiał się w planach uczczenia jubileuszu Reformacji, jego plastycznym zaś odpowiednikiem była Biblia, podstawowy atrybut Marcina Lutra, z którym pojawił się w swoim pierwszym malarskim, całopostaciowym wizerunku, wykonanym w 1546 roku przez Łukasza Cranach młodszego. W dziewiętnastowiecznej rzeźbie zaś takim wzorcowym wizerunkiem stał się pierwszy pomnik Lutra w przestrzeni otwartej dłuta Johanna G. Schadowa, ustawiony w 1821 roku w Wittenberdze pod żelaznym baldachimem naszkicowanym przez Schinkla. Był to zarazem, jak podkreślał Schade, pierwszy w tym wieku pomnik nie-polityka, który jednak dla narodu zrobił więcej niż niejeden z mężów stanu; wypowiedział posłuszeństwo kościołowi powszechnemu i stanął naprzeciw możnym cesarstwa. We wspomnianej „triadzie niemieckiej” zestawionej z rzeźb von Donndorfa, Luter był również wyobrażony z Księgą, podobny w tym do Bismarcka z Aktem proklamacji cesarstwa w ręku. W ten sposób razem z Schillerem tworzyli oni – jak chciał Gamer – wizualny obraz następujących po sobie sekwencji walki narodu o wolność polityczną i religijną. Fryderyk Wielki w 1766 roku nazwał Lutra Wyzwolicielem Ojczyzny, zasługującym na najbardziej wzniosłe upamiętnienie, stawiając w ten sposób w centrum uwagi problem jego pomnika, nad którym dyskusję rozpoczęcie na dobre dziesięć lat później Johann G. Herder. Wilhelm Weber omawiając pomniki Lutra powstałe w ciągu XIX wieku, dochodzi do wniosku, że żaden z nich nie dorównał już powściągliwemu dziełu Schadowa; po 1870 roku, mimo włączenia ich do repertuaru imperialnego, przede wszystkim za przyczyną alegorycznej kompozycji w Worms (dzieło Ernsta Rietschla, ukończone po jego śmierci przez zespół pod kierunkiem Donndorfa, 1858–1868), nie zwracały uwagi niczym, jak tylko “niezobowiązującymi, pustymi gestami”. Był to w dużej mierze skutek liberalizacji teologii protestanckiej i postępującej wraz z nią sekularyzacji społeczeń-

stwa, skłaniającego się coraz bardziej w stronę volkistowskiej wiary germańskiej, która miałyby stać się drugą po Lutrze rewolucją duchową.

Prusy Zachodnie i Wschodnie nie były bogate w pomniki Ojca Reformacji. Warto tu jednak zwrócić uwagę na pomnik Albrechta von Hohenzollerna, ostatniego wielkiego mistrza zakonu krzyżackiego i pierwszego księcia protestanckich Prus. Został on odsłonięty w 1891 roku w Królewcu. Było to dzieło wykształconego w Berlinie Johanna F. Reuscha (1843–1906), od 1881 roku pierwszego profesora rzeźby w Akademii Sztuk Pięknych w Królewcu, gdzie wykonał także pomnik Wilhelma I (1894) i Bismarcka (1901). Ks. Albrecht z odkrytą głową, w stroju z epoki, trzymał w prawej ręce wydany w 1525 roku mandat reformacyjny wraz z aktem założenia uniwersytetu w 1544, w lewej zaś miecz, symbolizujący władzę wspierającą się na nowym prawie. Książę z mieczem był zapewne kliszą z herbu uniwersytetu, zaprojektowanego przez pierwszego rektora Georga Sabinusa, profesora poezji i retoryki, zresztą zięcia Melanchtona. Ale mógł stanowić także nawiązanie do jednego z wizerunków Lutra, wykonanego przez Łukasza Cranacha starszego około 1521 roku, na którym jest on przedstawiony jako rycerz Jorg (Jerzy) z mieczem. Pod tym imieniem ukrywał się Ojciec Reformacji po tym, jak sejm w Wormacji skazał go na banicję; otoczony wówczas opieką ks. Fryderyka Mądrego ukrywał się na zamku w Wartburgu, gdzie przetłumaczył na język niemiecki Nowy Testament (wydrukowany w 1522). Miało to decydujący wpływ na rozwój Reformacji, jak również literatury niemieckiej w ogóle. Włączenie do pomnikowego wizerunku ks. Albrechta obu aktów, podkreślało także rolę uniwersytetu w propagowaniu reformacji i kształceniu urzędników dla zsekularyzowanego państwa zakonnego, o którego utworzeniu Luter dwukrotnie rozmawiał z ks. Albrechtem i wiele zrobił, aby mu pomóc w realizacji tego zamiaru. Według Lutra nie ma różnicy między ochrzczonymi świeckimi a duchownymi, podobnie nie może jej być między władzą duchowną a świecką, choć niezbędne jest ich rozdzielenie aby mogły właściwie pełnić swoją misję; jedna mając zapewniać ład i bezpieczeństwo, druga czuwać nad kondycją moralną społeczeństwa. Ustrój cesarstwa miał opierać się na takiej to zasadzie, mimo sprzeciwu przedstawicieli teologii konfesyjnej, skupionych zwłaszcza w szkole w Erlangen. Podejmując znowu temat boskiego pochodzenia władzy duchownej teolodzy ci nie tylko odchodzili od tej zasady, ale zbliżali się nawet do katolicyzmu, w sposób naturalny niechętnego liberalnym relacjom między wiarą a państwem. A ono, od czasów Fryderyka Wilhelma III, kalwina panującego nad luteranскими poddanymi, dążyło właśnie do unii między oboma głównymi wyznaniem protestanckimi. Koncepcja ideowa pomnika ks. Albrechta podkreślając jakby brak istotnej różnicy między władzą świecką a duchowną, szła jeszcze dalej, wskazując na wręcz ponadkonfesyjny stosunek Hohenzollernów do religii głównie protestanckiej, bowiem katolicyzm w tym kontekście stwarzał problem trudny do rozwiązania. Ustawienie zaś pomnika na tle zamku zdawało się podkreślać, że w tym względzie właśnie Prusy mają w Rzeszy najlepszą tradycję,

jeszcze jeden tytuł do bycia w niej *primus inter pares*. O takim ustroju dla Europy marzył Gregorovius, honorowy obywatel Rzymu.

Wilhelm I

Gdańsk, stolica Prus Zachodnich

W niedzielę 21 września 1903 roku o godz. 16. 45 stanął na dworcu głównym pociąg, którym przybył do Gdańska Wilhelm II na uroczystość odsłonięcia pomnika cesarza Wilhelma I. Był jak za każdym pobylem w tym mieście ubrany w mundur swojego przybocznego 1-go pułku huzarów (1. Leibhusaren-Regiments), stacjonującego we Wrzeszczu wraz z 2. takim, któremu patronowała od 1910 roku Wiktoria Luiza, jego jedyna córka. W pamięci gdańszczan pułki te pozostały na długo, w charakterystycznych futrzanych czapach ozdobionych trupimi główkami, które widniały również na proporczykach lanc. Huzarzy pierwszego pułku, posiadający siwków, mieli na proporcach główki białe na czarnym tle, huzarzy drugiego, jeżdżący na koniach karych, odwrotnie, czarne na białym. Cesarz w towarzystwie najwyższych rangą dygnitarzy i wojskowych w barwnym orszaku udał się na świeżo wytyczony plac przed Bramą Wyżynną, gdzie w obecności władz prowincji i miasta, a także tłumnie zebranych mieszkańców, odbyła się ceremonia odsłonięcia pomnika. Uroczystości takie organizowano zawsze według starannie przygotowanego scenariusza, poczynając od mów powitalnych, samej ceremonii odsłonięcia, krótkiej części muzycznej, po przyjęcia oddzielne dla cesarza i przedstawicieli społeczeństwa, którym towarzyszyły odznaczenia i awanse. Autor pomnika Eugen Boermel (1858–1932), znany rzeźbiarz berliński urodzony w Królewcu, otrzymał z tej okazji patent na profesora. Wilhelm II odbył też rozmowę z przedstawicielami robotników, co miało szczególny aspekt polityczny. Wieczorem gdańszczanie z gośćmi mogli oglądać dzieło Boermela przy oświetleniu elektrycznym.

Wilhelm II w akcie odsłonięcia podkreślił, że pomnik ten jest wyrazem miłości do wielkiego cesarza i do Rzeszy. Odpowiadało to duchowi przemówienia powitalnego, jakie wygłosił przewodniczący landtagu: „Prowincja Prus Zachodnich była w niebezpieczeństwie, jej niemiecki charakter narażony na zatrącenie, wtedy książę Hohenzollern położył swoją silną rękę na tę ziemię niemieckiej pracy, niemieckiego ducha przedsiębiorczości i niemieckiego rycerstwa, przywracając obszarom położonym u ujścia Wisły ich pierwotny rozwój”. Mówiła o tym wreszcie ikonografia samego pomnika, na którą Wilhelm II miał decydujący wpływ. Należał on do typu pomników konnych (Reiterdenkmal), w przeciwieństwie do większości pozostałych, mających charakter statuaryczny, np. w Toruniu, Królewcu czy w Memel. Świadczyło to, że tutaj, u ujścia Wisły, chciano nadać mu specjalną rangę. I tak było, ponieważ wzniesiono go jako hołd Prus Zachodnich, podobnie jak wcześniejsze, nieporównanie bardziej monumentalne kompozycje ustawione w Porta Westfalica koło Minden, wyraz wdzięczności Westfalii (1896) i największa ze

wszystkich w Deutsche Eck u zbiegu Renu i Mozeli, jako dar Nadrenii (1897). Wyobrażenie Wisły zresztą, w postaci wpół leżącej kobiety, umieszczone z prawej strony cokołu, było jedną z głównych scen alegorycznych pomnika gdańskiego. W tle miała ona płaskorzeźbione wyobrażenie rzeki z flisakami, jakby przedstawicielami pierwotności Wschodu, przeciwstawianej cywilizacji Zachodu. Motyw rzeki-mostu między obu tymi stronami świata został powtórzony, ale już w postaci mitu, z drugiej strony cokołu; podobnie jak Wisła spoczywał tam Aegir, bóg morza z Pieśni Eddy, mający za sobą oddany w reliefie Bałtyk z sylwetkami niemieckich okrętów, nb. własnoręcznie narysowanych przez Wilhelma II. Flota cesarska stała na straży Bałtyku, niczym bóg jasności Heimdall, syn dziewięciu dziewic-fal, córek Aegira, na straży Bilrostu, tęczowego mostu łączącego świat ludzi z podobłocznym królestwem bogów nordyckich. Klamrą spinającą przesłanie obu scen był umieszczony z tyłu cokołu widok Malborka, według autora opisu pomnika w „Danziger Zeitung” potraktowany jednak nie jako ekspozycja siły, ale jako wręcz poetycko skomponowany wyraz handlowych związków Nogat z Wisłą.

Ponad takimi alegoriami podrywający się do galopu koń dźwigał postać Wilhelma I. Pogrążony w zadumie cesarz pozostawał nieporuszony. W ten sposób rzeźbiarz podkreślił kontrast między niewzruszoną powagą racji dynastii, a zmiennością historycznych wyzwań. Racje te głęboko osadzone w przeszłości uzasadniały tytuł Prus do przewodzenia Niemcom. Podkreślała to ustawiona przed posągiem krocząca postać Borussii z mieczem, złożonym na piersi w geście pokoju. Odpowiadało to programowi innych pomników cesarskich, przede wszystkim berlińskiego (Nationaldenkmal), gdzie Wilhelma I na koniu prowadziła dziewczyna, stanowiąca personifikację geniusza pokoju.

Wilhelm II mówił w 1897 roku o swoim poprzedniku na tronie podczas uroczystego przyjęcia w brandenburskim Sejmie Prowincjonalnym: „Obserwujemy go jak stopniowo dojrzewał od ciężkiego czasu próby do tej chwili, kiedy jako już dojrzały mąż, niemal starzec, wezwany został do pracy, jak latami przygotowywał się do swojego zawodu, hodując w głowie wielkie myśli... Moi panowie, gdyby ten wielki mąż żył w średniowieczu, uznano by go za świętego, a z wszystkich krajów przybywaliby pielgrzymi, aby odprawić modły przy jego szczątkach...”. Nie ustawał w propagowaniu jego osoby, przede wszystkim za sprawą pomników, których tylko w prowincjach wschodnich Prus wzniesiono niemal 200. Ale robiąc to cesarz miał też na uwadze obraz dynastii jako zwieńczenia długiego procesu formowania narodu niemieckiego w jednym państwie. Początki tego procesu tkwić miały w nordyckiej mitologii, której Wilhelm II nadał oryginalną redakcję na przykładzie budowli zamówionych do jego myśliwskiej rezydencji w Rominten, w Prusach Wschodnich. Jej wpływ widoczny był także pomniku gdańskim. Zresztą nazajutrz po ceremonii odsłonięcia udał się pociągiem właśnie do Rominten. „Danziger Zeitung” napisała, że zastał tam deszcz, podczas gdy w Gdańsku jeszcze przez pewien czas było słonecznie. Taką pogodę nazywano wówczas Kaiserwetter...

George L. Mosse w książce pt. *Gefallen für das Vaterland: nationales Heldentum und namenloses Sterben*, interesująco analizuje to zjawisko tak charakterystyczne od wielkiej rewolucji francuskiej dla tradycji europejskiej, która rozwinęła się na dobre po 1871 roku i w sposób szczególnie intensywny w Niemczech. – „Mit przeżyć wojennych – pisze Mosse – jest mitem demokratycznym, w którego centrum znajduje się naród, symbolizowany przez poległych żołnierzy”. Powstanie i rozwój cesarstwa były ściśle związane z rozbudzeniem i utrwalaniem idei narodu, które nie mogły się obyć bez ofiary życia, zwłaszcza w wieku nie mogącym sobie wyobrazić pokoju bez wojny. Już Ewald von Kleist, poeta pierwszej fazy oświecenia, twierdził: „Śmierć za ojczyznę godna jest wieczystej czci”. Potwierdzały to ponad sto lat później powszechne w Niemczech pomniki poległych żołnierzy (*Kriegerdenkmäl*) i cmentarze (*Soldatenfriedhof*). Te pierwsze jak starożytne cenotafy pojawiały się na rynkach czy placach miejscowości, z których mężczyźni wyrusza-
li w bezpowrotną drogę na pola bitew. Nieraz nosiły one daty wszystkich trzech pruskich wojen – 1864, 1866 i 1870, które układały się w stopnie prowadzące Niemców do stania się narodem z marzeń Schillera i cesarstwem z dążeń Bismarcka.

Pomniki przybierały formy do których społeczeństwo już zdążyło się przyzwyczaić; popularne były wieżowe, ukształtowane z gotyckich elementów architektonicznych, odlewanych najczęściej z żeliwa. Odwoływano się również, choć rzadziej, do repertuaru antycznego, stawiając np. figury nagich młodzieńców, jak ten z oszczepem, wzorowany na Doryforosie Polikleta sprzed uniwersytetu w Monachium, albo ten unoszący ponad głowę cudowny miecz z mitów germańskich, ustawiony przed uniwersytetem w Bonn. Obecność tego motywu na terenach pozostających ongiś w sferze oddziaływania starożytnego Rzymu, albo znanych z walki z jego polityczną ekspansją, jest zrozumiała. Ale też wybór miejsca dla takich monumentów przed uniwersytetami wskazuje nie tylko na zamiar traktowania Niemiec jako spadkobiercy kultury i sztuki antyku, żywego w ówczesnym Monachium Wittelsbachów, czy w Prusach Hohenzollernów; zdaje się on być również zachętą do wychowywania młodzieży na wzór mitycznych herosów, tak bliskiego volkistowskiej ideologii.

W tym kontekście można umieścić także armaty i działa zdobyte w wojnie z Francją, które po 1871 roku wykorzystywano w celach kommemoratywnych. Mosse przywołuje w tym kontekście Meinholda Lurza, który w obszernym opracowaniu na temat pomników żołnierzy (*Kriegerdenkmäler in Deutschland*, Heidelberg 1985), porównując zdobywcze działa z „przedindustrialnym” mieczem, rozważał zmieniającą się pod wpływem techniki naturę wojny. Miecz w rękach nagiego młodzieńca był znakiem bohaterstwa, możliwego tylko w bezpośrednich zmaganiach.

niach rycerzy/żołnierzy, natomiast ustawione na postumencie działo potwierdzało anonimowość współczesnej wojny, na której ginęli żołnierze nieznani. Mosse dodaje, że ekspozycja nowoczesnej broni, podobnie jak stawianie umundurowanych figur jest wyrazem sekularyzacji wojny, stopniowo tracącej wymiar idealny, coraz bardziej brutalnej i wyniszczającej. Jednak w ówczesnym wykorzystywaniu broni współczesnej dla celów memorialnych widziałbym mimo wszystko utrzymywanie się tradycji antycznej, ponieważ był to przecież w dalszym ciągu oręż przeciwnika. U początków tej tradycji był zwyczaj składania broni zdobycznej, jak czynili to Grecy, w skarbcach położonych w okęgach świątynnych, lub Rzymianie w świątyniach. Były to trofealne znaki świadczące o zmaganiach z przeciwnikiem jeżeli nie silniejszym, to lepiej uzbrojonym, bo tylko wtedy można je było uznać za bohaterskie.

Trofea w postaci broni zdobytej na Francuzach ustawiano, jak gdzie indziej w trakcie teatralizowanych uroczystości, również na placach miast w Prusach Zachodnich i Wschodnich, w prowincjach wprawdzie odległych od pól bitewnych 1870 roku, ale dzięki połączeniom kolejowym szybko dostarczających wojnie swoich mężczyzn. Nazwiska poległych umieszczano na tablicach czy cokołach, jak np. w Chojnicach, gdzie było ich 49, żołnierzy z miasta i powiatu, którzy zginęli w roku 1866 i w latach 1870–1871. Kompozycja kommemoratywna składała się tam z postawionej na ośmiobocznym cokole kanelowanej kolumny z wzbijającym się do lotu z korynckiej głowicy orłem, który był najczęściej występującym obok postaci Wiktorii zwycięskim znakiem cesarstwa (Siegessäule). Przed nią stanęła w 1895 roku z daru Wilhelma II dla Związku Wojaków (Kriegerverein) zdobyczna haubica francuska (tzw. l Ondoyante), włączona w otaczający całość krąg niskich drzew (drugą umieszczono obok pomnika Wilhelma I, 1899). Ceremonia odsłonięcia odbyła się w dziesiątą rocznicę wojny, 12 czerwca 1881 roku. Odtąd plac (Denkmalplatz) raz w roku wypełniał się mieszkańcami miasta i wojskiem, którzy bez względu na stosunek do cesarza i Rzeszy oddawali cześć poległym, jakby w myśl słów otwierających „Eneidę” – *broń i męża opiewam*.

Z czasem pojęcie ojczyzny będzie bardziej niż przedtem oznaczało ziemię, o której Schiller w „Przechadźce” pisał:

*„Miłość wspólnej ojczyzny wszyscy uznają
Bo w niej święte popioły przodków spoczywają”.*

Natura przestanie być w ten sposób tylko miejscem melancholijnej refleksji nad życiem i śmiercią, jak to było już XVIII wieku. Wydane wówczas dzieło Christiana Hirschfelda pt. *Theorie der Gartenkunst*, w rozdziale poświęconym cmentarzom, proponowało dla osiągnięcia tego celu odpowiednio dobraną i skomponowaną zieleń, trwalszą w swoich symbolicznych odniesieniach niż sam grób. Ciekawe, że do idei tej wróci się w latach Wielkiej Wojny. Robert Traba śledząc stosunek do wschodniopruskich cmentarzy wojennych na przestrzeni lat 1915–1995 przypominał książkę Willi Langeego, dyrektora zarządzającego z Poczdamu

pruskimi ogrodami i parkami, która w 1915 roku proponowała zakładanie cmentarzy-cenotafów. Autor nazywał je „gajami bohaterów” (Heldenheide). Bez pomników, o których opisani przez Tacyty Germanowie mówili, że są tylko „dla zmarłych ciężarem”. Ziemia nie tylko gromadzi „święte popioły przodków”, jak pisał Schiller w „Przechadzce”, ale jest przede wszystkim znakiem tożsamości narodowej, dla której ponosi się najwyższą ofiarę. Dalsza jednak ewolucja tego motywu będzie prowadziła do odwrócenia jego znaczenia; jedynym trofeum zwycięzcy stanie się totalna klęska przeciwnika, zabierająca mu prawo do bycia bohaterem, czyniąca jego grób nieznanym, a ziemię, z którą się identyfikował, wydającą na łup nowej historii.

National Denkmal Preussens

Memel/Kłajpeda w Prusach Wschodnich

W 1907 roku stanął naprzeciwko ratusza w Memel/Kłajpedzie, mieście portowym położonym na północnym krańcu Prus Wschodnich, pomnik Borussii Zwycięskiej. Jej w pół obnażona postać wznosiła się na cokole w kształcie uciętej, kanelowanej kolumny na trójstopniowej podstawie. W tle miała rzekę Dange, za nią kościoły i domy starego miasta. Neoklasycystyczny pomnik wśród chaotycznej, banalnej raczej zabudowy, na wydłużonej działce wciśniętej między rzeką a ulicę biegnącą wzdłuż ratusza, stwarzał rzeźbiarzowi nie lada problem kompozycyjny. Rozwiązał go sięgając do ugruntowanej w Niemczech sztuki ogrodniczej, która pozwoliła dostosować zrytualizowany monumentalizm rzeźby do raczej małomiasteczkowego otoczenia, uzyskując ostatecznie wrażenie czegoś „miłego”, według oceny Artura Bittensa, autora przewodnika z 1913 roku. Ostatecznie, jak pisał kilka lat wcześniej wybitny rzeźbiarz i wpływowy teoretyk sztuki Adolph von Hildebrand – „W wartości artystycznej forma istnienia egzystuje tylko w rzeczywistości oddziaływania”. A to powinno być świadomie i konsekwentnie przeprowadzone, tylko wówczas bowiem można osiągnąć pożądaną jedność sztuki z naturą, w której owa abstrakcyjna forma istnienia może się wyrazić, korzystając także z odpowiedniej kompozycji otoczenia.

Pomnik został odsłonięty w obecności pary cesarskiej w rocznicę przybycia tu uchodzących przed Napoleonem Fryderyka Wilhelma III z rodziną. Było to 8 stycznia 1807 roku, po trzech dniach uciążliwej podróży z Królewca, najpierw powozem, potem wzburzonym morzem. Upadające Prusy a przy tym mroźna zima, niedawna choroba dzieci i samej królowej Luizy nie nastrajały optymistycznie uczestników tej eskapady. Zamieszkali w skromnym domu kupca Consentiusa. Kiedy go opuszczali 15 stycznia następnego roku, sprawy przybrały już lepszy obrót. Był w tym wielki udział królowej Luizy, dotąd podziwianej dla urody, teraz otaczanej szacunkiem dla mądrości, której zbywało w rządzeniu jej mężowi. Wbrew długo tu trwającej zimie, pozbawiającej królową widoku wiosennych kwiatów, na

co skarżyła się zaraz po przybyciu w liście do przyjaciółki, serce jej – jak pisała – zakwitło nadzieją. Może oglądany teraz przez Wilhelma II pomnik oprawiony sztuką ogrodniczą w kwiaty i krzewy przywołał tamte nastroje. Będąc po raz pierwszy w tym mieście 25 sierpnia 1890 roku oglądał cesarz pamiątki po królewskiej prababce w domu Consentiusa, który od 1845 roku spełniał już rolę ratusza. Królowa Luiza zdążyła już wejść na trwałe do mitologii narodowej, w 1908 roku przypomniana piękną książką historyka Paula Bailleu, zwanego też mistrzem eseju historycznego. Nb. jej postać do dziś zajmuje uwagę pisarzy i badaczy. Może wówczas też Wilhelm II powziął jakieś ogólne wyobrażenie przyszłego dla niej tutaj pomnika, któremu da później wyraz w poprawkach naniesionych na projekt, przedłożony przez znanego rzeźbiarza Petera Breuera (1856–1930), członka Akademii Sztuk Pięknych w Berlinie.

Breuer, autor kilkunastu pomników, wśród których ostatnim większym dziełem był pomnik Fryderyka III dla Kolonii (1898–1903), skłaniał się do naturalizującego neobaroku, dla którego wzorem była mu twórczość Reinholda Begasa (współpracował z nim przy wspomnianym pomniku Wilhelma I dla Berlina). Nie tracił jednak z oczu możliwości jakie dała mu wcześniej wyrobiona zdolność do bardziej powściągliwego modelunku, wyrazistego w koniecznych dla ogólnego wyrazu fragmentach, ale stawiającego na zwartą formę. Taką z powodzeniem propagował już od pewnego czasu przeciwny rozgadanemu eklektyzmowi Adolph von Hildebrandt. Pomnik dla Memel wyrażał raczej tę drugą tendencję, sięgającą zresztą początkami do neoklasycystycznego pomnika Bawarii w Monachium (1837–1850). Pod postacią Borussii kryła się z pewnością Luiza, której znaczenie dla powodzenia wojny przeciwko Napoleonowi było niekwestionowane. Stąd też wzorem ikonograficznym dla niej była tu Atena/Minerwa z atrybutami przynależnymi bogini wojny – mieczem, włócznią i tarczą. Luiza była królową, co przedmiotom tym nadawało dodatkowe znaczenie. Była przy tym Niemką, co pozwalało wiązać je z popularną ikonografią germańską; włócznia i tarcza składały się według Tacyty na uzbrojenie Germanów, miała je również ich personifikacja, znajdująca się na jednej z monet z czasów Hadriana. Włócznia Borussii była oznaką władzy, jak na wizerunkach pierwszych cesarzy rzymskich narodu niemieckiego, ale w przeciwieństwie do nich trzymała ją wraz z tarczą w lewej ręce. Natomiast w prawej dzierżyła miecz, zwrócony ostrzem w przód, co oznaczało wojnę (podobnie jak hełm na jej głowie, zarazem oznaka mądrości). Na cokołowej kolumnie znajdowały się płasko rzeźbione wizerunki cywilnych i wojskowych bohaterów wojny wyzwolenczej w osobach Karla vom und zum Steina, Karla von Hardenberga, Friedricha L. Schrottera, Theodora von Schöna oraz generałów – Gerharda Scharnhorsta, Augusta von Gneisenau, Johanna Yorcka von Wartenburga i Alexandra hr. Dohna. Dzięki takim jak oni Borussia pod berłem Hohenzollernów przekształcała się wraz z innymi w Germanię, a ukazujący to pomnik jako jedyny w obu wschodnich prowincjach Prus uzyskał tytuł Nationaldenkmal Preussens.

W ciągu XVIII wieku coraz chętniej malowano w sposób przypominający sceny teatralne, powielane następnie w tzw. żywych obrazach. Ale w wieku następnym teatr prawdziwie ogromny zaczął tworzyć dopiero rzeźbiarze przy pomocy pomników, które w stopniu większym niż pozostałe dziedziny plastyki zaczęły łączyć cechy sztuki wysokiej z masową. Jurij Łotman zwraca uwagę, że idee, aby miały wpływ na codzienność, muszą ulec najpierw teatralizacji, która rządzi się własnymi zasadami. W odniesieniu do przełomu XVIII i XIX wieku, który był przedmiotem jego rozważań na przykładzie Rosji, miały według niego zastosowanie zaproponowane przez Goethego „Reguły dla aktora” (1803). Były wśród nich również takie, które można było odnieść wprost do pomników w całym wieku XIX. Np. reguła zalecająca prezentowanie bohaterów, notabene zgodnie z estetyką klasycyzmu, w pozycji raczej statycznej, w przeciwieństwie do postaci z tła. Tak właśnie komponowano popularne pomniki alegoryczne, zdradzające wpływ pomników barokowych, zwłaszcza austriackich, składające się z dominanty otoczonej elementami narracyjnymi.

Goethe podkreślał również, że aktor „razem z dekoracjami i partnerami stanowi (...) jedną całość”, której nie powinno się bez potrzeby rozłączać. To także cenna uwaga przydatna w komponowaniu każdej przestrzeni. Wybór miejsca na pomnik nigdy nie był też przypadkowy; dostosowany do miejsca, nieraz sam był ubierany w kostium architektoniczny. Ale pomniki podnosiły również rangę owego miejsca czy nawet całego układu urbanistycznego; ich ekspresja znaczeniowa niekiedy wymykała się rygorom skalowania, ale zarazem stanowiła wyzwanie dla projektantów przestrzeni miejskiej czy krajobrazowej, któremu na ogół potrafili sprostać. Pomniki miały wpływ na wykształcenie się nowej formy placu, bulwarów a nawet poszczególnych ulic oraz na ich wartościowanie w obrębie miasta. Aleksander Wallis rozpatrując charakter teorii społecznych stosunków przestrzennych, której podstawy socjologia zaczęła tworzyć w 1915 roku, zwracał uwagę, że są one konieczne m. in. dla „identyfikacji oraz integracji w kategoriach kulturowych”. Szczególne znaczenie w tym procesie miały według niego właśnie pomniki, zwłaszcza narodowe, mające „dla społeczeństwa wartość sakralną”.

Nieuchronnym, choć może nie przez wszystkich zamierzonym skutkiem owych „rzeźbionych obrazów” była postępująca teatralizacja widzów, nie tylko zresztą pod ich wpływem. Niezwykłe pochody czy zgromadzenia towarzyszące w całej zresztą Europie odsłanianiu pomników, były jej przejawem odświętnym, codziennym zaś gra według narzucanych przez nie ról. W rezultacie tego sztuka pomnikowa, idąc jakby za zdaniem Goethego, stawiała się coraz bardziej drugorzędna. Pomnik Wilhelma I w Gdańsku we wspomnieniach Hansa B. Meyera, historyka sztuki i literata, pozostał miejscem spotkań zakochanych, którzy wybierali w tym celu już to jego przód, wtedy mówiło się przed „Germanią” (nb. powinno

być „Borussią”), już to jego tył, czyli „pod ogonem konia”. Humanistyka niemiecka na określenie tego zjawiska w sztuce, literaturze i muzyce XIX wieku wprowadziła pojęcie trywializacji. Odpowiadało mu także zachowanie samych odbiorców, którzy ulegając owej teatralizacji tracili w rezultacie orientację w świecie idei, a wraz nią uznanie dla sztuki. Admirał Alfred von Tirpitz już po Wielkiej Wojnie napisał: „coraz bardziej obojętnie patrzyłem na wielkie uroczystości i nowe pomniki, których u nas nie brakowało” W ten sposób następował wraz ze „zmierzchem bogów” – „zmierzch pomników”.

Nie był on jednak tylko skutkiem trywializacji. Peter Paret rozważając rolę niemieckiej sztuki i artystów w czasie I wojny światowej przywołał znany esej Thomasa Nipperdeya z 1968 roku na temat pomników narodowych, oraz ich psychologicznych i historycznych znaczeń. Według tego wybitnego historyka w ostatnich dziesięcioleciach przed wybuchem Wielkiej Wojny wyczuwało się w sztuce coraz wyraźniej tendencję do sławienia heroizmu i ofiary, ale bez tryumfalizmu. Był w takim nastawieniu jakby cień zwątpienia w to, co miało nastąpić po „zmierzchu bogów”, mianowicie powstanie świata bez zła, a więc również bez pomników, które opowiadały głównie o zwycięskich z nim zmaganiach. Ich miejsce zajęłyby po prostu ziemia, z którą kontakt dla Franka Fischera, jednego z przywódców niemieckiego ruchu młodzieżowego z początku XX wieku, już wówczas miał większe znaczenie niż „oglądanie pomników narodowych”. Jak się jednak zdaje nie wziął on pod uwagę tego, że w tak pomyślanej z kolei teatralizacji natury, historii i sztuce mogą przyspaść role drugorzędne.

¹ Podane M. Chodźko: *Wojna i sztuka* (Warszawa 1984) s. 13.