

Jakub Michał Pawłowski: Neogotyki polityczny

Mimo że wielu emblematycznych polskich konserwatystów buduje swoje siedziby w neogotyku, upraszczające było stwierdzenie, że ekscentryczny styl był znakiem li tylko zachowawczości i feudalnych sentymentów. Z perspektywy krajowych tradycjonalistów trudno także uznać go za styl stricte patriotyczny, kopiował wszak przede wszystkim pruskie albo angielskie wzorce. Neogotyku nie da się żadną miarą przyłożyć do jednobarwnej opcji światopoglądowo-politycznej – pisze Jakub Michał Pawłowski.

Wchodząc na drugie piętro berlińskiej Alte Nationalgalerie, na którym prezentowane są prace m.in. romantycznego geniusza Caspara Davida Friedricha, dostrzeżemy monumentalnych rozmiarów olejne dzieło Karla F. Schinkela, pochodzące najpewniej 1809 r. Zza gęstego szpaleru drzew przebija sylweta gotyckiej świątyni, z lewej strony widoczne ruiny bramy wjazdowej, bastei albo kaplicy, o charakterystycznej jaśniejszej barwie. Gdy dzieło powstało, Schinkel, architekt-wizjoner, przedkłada jeszcze swym dostojnym zleceniodawcom prawie wyłącznie klasycyzujące projekty, żarliwie marzy jednak o twórczych nawiązaniach do gotyku. Romantyzm, przejawiający się we wszystkich dziedzinach sztuki osobowościami i arcydziełami najwyższego kalibru (dość wspomnieć, że choćby na gruncie filozofii będą to Schelling, Schległowie, Hegel, a w muzyce Beethoven, Chopin, Schumannowie), nie wypracował spójnego, oryginalnego stylu architektonicznego.



Karl Friedrich Schinkel, Ruiny klasztoru pośród drzew, ok. 1809, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Jeśli zatem chciano wyrazić podobną co w literaturze (zdecydowanie wiodącej prym w epoce) ideę w budowlach, urbanistyce czy krajobrazie, sięgano wówczas po jeden z dwóch kierunków: neoklasycyzm albo neogotyck. Każdy wywodził się nie tylko z odmiennych zapatrywań estetycznych, ale wyrażał w istocie całkowicie wykluczające światopoglądy. Każdy z nich romantyzmu dotykał, ale nie realizował go w pełni, choć stwierdzić należy gwoli uszczegółowienia, że niemal od pierwszych swoich manifestacji gotycyzm był postrzegany jako zdecydowanie bliższy nurtowi Byrona, Novalisa i Krasińskiego. Nie dziwi przeto, że eklektyczne ze swej natury style historyczne (opatrywane przedrostkiem „neo-”), które zdominują architekturę XIX w., rzadko kiedy koligaciły klasycyzm z neogotykiem, z czasem konflikt, rozgrywający się wprzód na polu idei („szkiełko i oko” w kontrze do „czucia i wiary”), przeniósł się do polityki.

OD TRUSKAWKOWYCH WZGÓRZ DO PARLAMENTU

W 1747 r. 4. hrabia Orford, Horace Walpole, zakupił w Twickenham pod Londynem niewielki folwark, w kolejnych latach powiększał posiadłość, jednak dotychczasowa zabudowa, pochodząca w znacznej części z XVII w., napawała go wstrętem, aprobaty wykwintnego estety i światowca nie budziła także nazwa jednego z głównych domostw (Dom Siekania Słomy). Nie zdecydował się jednak na przebudowę istniejącego dworu, ale postawił zupełnie nową siedzibę, nawiązującą do wyobraźni gotyckiej. Projekt, którego był współtwórcą, zrealizowano w całości w latach 70-tych XVIII w., kiedy szacowny właściciel był już po publikacji słynnej powieści *Zamek Otranto* (1764), zaś na kontynencie (w Niemczech) ruch *Sturm und Drang* (Burza i napór) zapowiadał wybuch „romantycznej gorączki”. Nową siedzibę, która od razu wzbudziła zainteresowanie londyńskiej socjety, nazwał Strawberry Hill (Truskawkowe Wzgórze). Stworzenie bezprecedensowego projektu poprzedziła solidna kwerenda oryginalnych źródeł, i tak: kaplica Henryka VII w Opactwie Westminsterskim (pierwszego Tudora na angielskim tronie) stanowiła punkt wyjścia do projektu sklepień wachlarzowych w pałacowych galeriach, kominek w dobudowanej w 1771 r. Okrągłej Wieży inspirowany był nagrobkiem Edwarda Wyznawcy. W ten oto sposób w Wieku Rozumu elementy architektury sakralno-funeralnej przemycono do świeckiej siedziby magnackiej.

Pomysłodawca Strawberry Hill był synem Roberta Walpole'a, pierwszego brytyjskiego premiera, przed którym stanęło wyjątkowo trudne zadanie, musiał wprowadzić w arkana specyficznej angielskiej polityki dwóch pierwszych przedstawicieli nowej dynastii, pochodzącej z niemieckiego Hanoweru. Stary hrabia Orford był wiodącym przedstawicielem liberalnego stronnictwa wigów, w takich też przekonaniach wychował syna, który pod koniec lat 50-tych XVIII stulecia również trafił do parlamentu. Zarówno Walpole-senior, do dziś

rekordzista, gdy chodzi o długość sprawowania zaszczytnego urzędu (ponad 20 lat!), jak i jego syn zdecydowanie nie byli tradycjonalistami, nawet w ówczesnym tego słowa znaczeniu.

Fonthill Abbey realizowała fantazje (cokolwiek dosłowne wszakże) wczesnych romantyków o egzystencji w odosobnionym, pełnym tajemnic, zakamarków gotyckim przyczółku

W 1796 r. rozpoczęła się realizacja jednego z najbardziej ekscentrycznych projektów budowlanych ówczesnej Anglii: rezydencja Williama T. Beckforda w Wiltshire miała

przypominać stare gotyckie opactwo. Zleceniodawca był synem dwukrotnego Lorda Mayora, popularnego i wpływowego na tyle, że nazywano go nawet „premierem Londynu”, początkowo sprzyjającego torysom, już jednak w 1763 r. deklarującego się jako zdecydowany wig. Uważano go za jednego z politycznych promotorów premiera Williama Pitta Starszego; rysą na wolnościowym wizerunku prominentnego burmistrza było czerpanie zysków z plantacji na Jamajce. Znanym politykiem był także dziadek od strony matki, George Hamilton. Także William T. Beckford przez ponad 20 był członkiem brytyjskiego parlamentu, jednak wyłącznie formalnym (działał przez plenipotentę), większość czasu spędzał bowiem na kontynencie. Fonthill Abbey traktowane było przez współczesnych jako przejaw szczególnej ekstrawagancji, dodatkowo właściciel efektownego domostwa nie miał dobrej sławy. W 1786 r. posądzono go o uwiedzenie nieletniego wicehrabiego Courtenay, kiedy wybuchł skandal zmuszono go do opuszczenia Anglii; po powrocie kazał wybudować w Fonthill blisko 6-metrowy mur, za którym arystokrata odizolował się całkowicie od

angielskiej socjety, szkicował, zwoził najnowsze trofea (Bellini, Mantegna, Perugino, Lippi, Signorelli). W związku z częstymi nieobecnościami głównego architekta, zamożny ziemianin pełnił w istocie funkcję kierownika budowy.



Fonthill Abbey ok. 1823 r.

Centralnym punktem kompleksu miała być wysoka na 90 metrów wieża, do budowy której wykorzystano ryzykowny budulec – połączenie cementu z drewnem. Zleceniodawcy zależało na czasie, eksperyment nie powiódł się jednak, wieża zawałała się kilkakrotnie. Beckford stawał się coraz bardziej niecierpliwy, kazał wydawać dodatkowe

(motywacyjne) racje piwa, pewnej zimy zagroził nawet, że wigilijną kolację spożyje dopiero wówczas, gdy zostanie przyrządzona w nowej kuchni. W egzotycznym opactwie, ozdobionym w kilku miejscach jaskrawym fioletem, czerwienią, złotem i srebrem, zamontowano kilkadziesiąt witraży i figur przedstawiających królów i rycerzy, za które zleceniodawca zapłacił wybitnemu malarzowi na szkło, Francisowi Eggintonowi, blisko 12 tys. funtów. Zamek-opactwo ukończono w 1813 r., już jednak wcześniej w stylizowanych apartamentach rezydencji gościł inny skandalista, Horatio Nelson (przyszły pogromca Napoleona spod Trafalgaru) ze swoją partnerką lady Emmą Hamilton. William T. Beckford traci Fonthill Abbey w 1822 r., trzy lata później zawala się ostatecznie monumentalna wieża, w 1845 r. domostwo zrównano z ziemią. Kolejną nietypową wieżę, tym razem neoklasycystyczną (Lansdown Tower), każe postawić w Bath (Somerset), obok niej, w specjalnie usypanym kopcu stylizowanym na miejsce grzebalne dawnych władców saskich (z których miał się rzekomo wywodzić) zostanie pochowany.

Fonthill Abbey realizowało fantazje (cokolwiek dosłowne wszakże) wczesnych romantyków o egzystencji w odosobnionym, pełnym tajemnic, zakamarków gotyckim przyczółku, niejako w kontrze do świata i jego przełomów. Ówczesna recepcja średniowieczności nie jest zresztą jednolita, jeszcze w powieści *Tom Jones* Fieldinga gotyckość stanowi górny niejako pułap ludzkiej ignorancji (1749), w kolejnym stuleciu słynny „gotycki świetlik” Byrona (*Wizja Sądu*, 1822) staje się obowiązkowym niemal składnikiem każdej mistycyzującej scenerii. W 1786 r. Beckford opublikował gotycką powieść *Vathek*, rzeczywistym pionierem nurtu był jednak Horatio Walpole. Gotyckość powstających wówczas dzieł literackich nie oznaczała wyłącznie nawiązań do jednej konkretnej epoki czy stylu, mieściła wszak w sobie w istocie wszelkie odniesienia do przeszłości (przede wszystkim średniowiecza, jednak

szeroko rozumianego), niesamowitości, dziwactw, mistyki, a nawet do osadzonego w dawności okrucieństwa. *Zamek Otranto*, podobnie jak powieści Waltera Scotta, reprezentuje nurt historyzujący, z kolei Beckford miesza gotyk z orientem, elementy „klasycznej” grozy pojawiają się z kolei w noweli *Mnich* Matthew G. Lewisa (1796). Marzącego o rewolucji społecznej radykała Percy’ego B. Shelleya gotyk prowadzi wprost w objęcia ateizmu (debiutancka powieść *Zastrozzi*, 1810). Wczesny gotycyzm jego przyszłej żony, Mary Wollstonecraft Godwin, jej własny ojciec kwituje jako nieznośne naśladownictwo. Wielu autorów oficjalnie kpi z mody na gotyckość, o dziwo w swej twórczości umieszczają jednak centralne sceny (zwłaszcza wszelkie kontemplacyjno-miłosne przesilenia) w średniowiecznej scenerii (Jane Austen, siostry Brontë). Również na kontynencie kwitnie sentymentalny nurt posługujący się w istocie gotyckością niczym ornamentem (*Malwina* księżnej Wirtemberskiej z 1812 r.), a nie poważnym rezerwuarem idei i wartości.

Przeciwieństwem wtórnego i eklektycznego stylu miała być monumentalna katedra św. Pawła, zbudowana w „piękniejszym i uniwersalnym stylu architektury rzymskiej”

16 października 1834 r., za panowania piątego Hanowerczyka, spłonęła znaczna część Pałacu Westminsterskiego, od średniowiecza siedziby brytyjskiego

parlamentu. Przetrwały właściwie jedynie: skarbiec, krużganki, kapitułarz św. Szczepana. Rozpoczęła się zacięta debata na temat odbudowy kompleksu, dotycząca w szczególności architektonicznego stylu. Prominentny Decimus Burton, wokół którego skupieni byli admiratorzy neoklasycyzmu, zaproponował całkowitą zmianę

dotychczasowej stylistyki parlamentu. W jego koncepcji związki z ideami klasycznej Grecji miały być podkreślone nie tylko przez bryłę i fasadę, ale dosłownie – przez fizyczną obecność oryginalnych antycznych artefaktów. W 1816 r. British Museum nabyło za 35 tys. funtów kolekcję rzeźb i fragmentów fryzu, pochodzących z ateńskiego Partenonu, Propylejów, Erechtejonu i świątyni Ateny Nike. Sprawa wzbudziła spore kontrowersje, zwłaszcza po 1832 r., kiedy państwo greckie odzyskało niepodległość. Bezcenne ateńskie artefakty zakupił od tureckich władz okupacyjnych szkocki arystokrata Tomasz Bruce, 7. hrabia Elgin. Początkowo planował umieścić marmurowe rzeźby i fryzy w swojej siedzibie w Boomhall House, w międzyczasie popadł jednak w tarapaty finansowe, wywołane między innymi szczególnie kosztownym rozwodem, postanowił zatem sprzedać kolekcję. Jedną z najlepszych cen zaproponował Napoleon Bonaparte (zakup byłby z pewnością sporą sensacją). Angielscy romantycy, sprzyjający wolnościowym aspiracjom Greków, a po 1822 r. dosłownie zaangażowani w tamtejszą irredentę, nie kryli oburzenia hipokryzją rodzimych neoklasyków, którzy pod płaszczykiem ochrony „wspólnego dziedzictwa ludzkości”, dogadywali się z tureckim najeźdźcą, nie wykazując przy tym najmniejszej empatii wobec okupowanego narodu. Stworzenie gmachu parlamentu w stylu wprost odwołującym się do klasycznych wzorców, przyozdobionego zagrabioną kolekcją, było gestem dwuznacznym, zwłaszcza że sam neoklasyzm dość powszechnie utożsamiano z republikańską, nowoczesną, liberalną wizją świata. Kiedy zatem za przyczyną brytyjskiego premiera zdecydowano się jednak na odbudowę parlamentu w stylu nawiązującym do angielskiego gotyku, odbierano to jednoznacznie jako ukłon w stronę tradycjonalistów. Robert Peel był co prawda wigiem, zależało mu jednak, by nie kojarzono go oficjalnie z kręgiem Burtona, zwłaszcza Johnem Crockerem, który jakkolwiek był fundatorem londyńskiego Atheneum, uważany był jednak za radykała. Wściekły Burton pisał, że nawiązująca do gotyku budowla skazana jest na „przycupnięcie i uschnięcie w pachwinach” (!), wspominał o

„latających przyporach”. Przeciwnictwem wtórnego i eklektycznego stylu miała być monumentalna katedra św. Pawła, zbudowana w „piękniejszym i uniwersalnym stylu architektury rzymskiej”. Przeciwnicy neogotyku uważali go za niestosowny, „niepasujący do dominujących uczuć epoki tak oświeconej”. Znamienne, że gotyckości nowego gmachu parlamentu nie zinterpretowano przez pryzmat romantycznych rewelacji (duchowości, niesamowitości, grozy), ale jako pewien system tradycyjnych, cokolwiek przestarzałych wartości. Sekretarz hrabiego Elgina wyraził z kolei głębokie ubolewanie, że „gotyckie barbarzyństwo” przedłożono ponad „mistrzowskie projekty starożytnych Greków i Rzymian”.

Zwycięzcą konkursu na odbudowę parlamentu okazał się Augustus N. Pugin, wybitny znawca gotyku, który jednak każdy ze swoich projektów częściowych musiał przedstawić za pośrednictwem innych architektów: Gillespie-Grahama i Charlesa Barry'ego. Powód był także w znacznej mierze polityczny: Pugin był katolickim konwertytą. Obok dość powszechnej antypatii do papizmu, uniemożliwiającej katolikom m.in. sukcesję brytyjskiego tronu, dochodziła jeszcze jedna okoliczność. Wigowie z dumą wywodzili swój byt z opozycyjnej aktywności przeciwko ostatnim Stuartom, wyraźnie prokatolickim i mającym absolutystyczne zapędy. Architekt boleśnie przeżył odrzucenie wcześniejszego oksfordzkiego projektu, motywowane właśnie okolicznościami „natury konfesyjnej”. Afronty były zresztą obustronne, zwolennicy Pugina nie pozostawali dłużni, rozpoczęła się kampania antyburtonowska. Zaatakowany architekt grzmiał, że jego ojciec zrobił dla Londynu zdecydowanie więcej niż rodzic Pugina. Temu ostatniemu wypominano także francusko-szwajcarskie korzenie (a jakże).

Kiedy rusza budowa nowego gmachu parlamentu (1840), Anglią rządzą wigowie, z wielkich romantyków angielskich żyją tylko Wordsworth i Turner, ten ostatni uwieczni jeszcze sam pożar, nowego gmachu – nie zdąży. Europejski romantyzm, za przyczyną m.in. kilku szalonych Polaków, wchodzi w najbardziej mistyczny etap swojego rozwoju. W 1841 r. ukazuje się zbiór szkiców Pugina *The True Principles of Pointed or Christian Architecture* (1841), w którym autor czyni z neogotyku właściwy estetyczny wyznacznik budownictwa sakralnego jako takiego. Architektowi-wizjonerowi marzy się, by w projektowanych albo przebudowywanych wnętrzach poczuć się jak w świątyni; uważa, że gotyckie aranżacje nigdy nie mają świeckiego charakteru. Wtórują mu nie tylko anglokatolicki eklezjododzy (Ruch Oxfordzki), ale wielki John Ruskin, który przypomina o weneckim, wysmakowanym, operującym bogatym zdobnictwem wariacie gotyku (wyraźnie waloryzuje przy tym rzeźbiarzy).

Średniowieczny gotyk nie był traktowany jako projekt polityczny, nie miał narodowości, skrywały się w nim przede wszystkim pierwiastki sakralne

Neogotycka stylizacja gmachu parlamentu była także ukłonem w stronę monarchii, jakkolwiek Hanowerczycy nie byli zbyt popularni, nową władczynię

Zjednoczonego Królestwa, Wiktorię, panującą od 1837 r., obdarzono sporym mandatem zaufania. W roku, w którym rozpoczęto budowę parlamentu, królowa poślubiła niemieckiego księcia Franciszka Augusta (który do historii przejdzie pod imieniem Albert) z bocznej linii saskich Wettynów. Książę przybył z Koberga, którego wizytówką

była monumentalna twierdza z końcówki średniowiecza. Sam urodził się w zameczku Rosenau, który podobnie jak inna siedziba sasko-koburskiej dynastii, Ehrenburg, został przebudowany w stylu neogotyckim przez pruskiego architekta Karla F. Schinkela, uważanego z czasem za czołowego architekta nurtu, o czym dalej. Liberalny książę o niespełnionych ambicjach reformatorskich w przedziwnym „starym” krajobrazie mógł się czuć jak w rodzinnej Saksonii-Koburgu. Neogotycki House of Parliament oznaczał symboliczne cofnięcie przed czasy Stuartów, mówimy wszak o eklektycznym, arcyangielskim „gotyku tudorskim”, niemal w czasy średniowiecznych Welfów, z których wywodziła się dynastia hanowerska. Poważne starcie między zwolennikami neogotyku i stylu klasycznego w obszarze architektury państwowej miało miejsce jeszcze w 1861 r., kiedy to w konkursie na nowy gmach Ministerstwa Spraw Zagranicznych (Whitehall) zwyciężył projekt George'a G. Scotta, jednak ówczesny wigowski premier, Lord Palmerston, podważył werdykt, nakazując budowę gmachu w stylu neoklasycystycznym.

Średniowieczny gotyk nie był traktowany jako projekt polityczny, nie miał narodowości, skrywały się w nim przede wszystkim pierwiastki sakralne, jeśli obrazował potęgę monarchii, to tylko poprzez ukazywanie mocy Stwórcy i jego Kościoła jako źródeł każdej ziemskiej zwierzchności. Takie też były ówczesne katedry, z którymi żaden z gotyckich zamków nie mógł się równać. XIX-wieczne neogotyckie pałacyki bardziej nawiązywały do form architektury sakralnej niż świeckich ratuszy czy twierdz, których nie było zresztą aż tak wiele. Kiedy rodził się angielski neogotyk, nie traktowano go jeszcze jako fenomenu politycznego, był raczej wybrykiem, przejawem ekscentryczności. Walpole nie był tradycjonalistą, owszem powracał w przeszłość, niekoniecznie jednak ku samym źródłom angielskości jako takiej. Brytyjski spór między klasycyzmem i neogotykiem nie został

rozstrzygnięty, w istocie dotyczył bowiem bardziej smaku i zapatrywań światopoglądowo-estetycznych niż rzeczywistej (i ilościowej) dominacji. Budynków obu nurtów stanęło mnóstwo, choć zauważyć należy, że gdy chodzi o budownictwo sakralne, w znacznej mierze także wiejskie siedziby, możemy mówić o przewadze neogotyku. Powstają setki kościołów, styl ten reprezentuje także jeden z najstarszych angielskich dworców: Temple Meads w Bristolu. W II poł. XIX wieku w przestrzeni publicznej Wysp Brytyjskich obok tradycyjnych, oryginalnych budowli gotyckich, takich jak katedra w Canterbury (symbol Kościoła Anglikańskiego), Opactwo Westminsterskie (koronacje i pochówki władców), zaistnieje kilka nowych albo przebudowanych obiektów o pierwszorzędym znaczeniu, nawiązujących do tego stylu: Zamek Windsor (podmiejska siedziba monarchy), jeden z największych dworców Londynu (St. Pancras), ratusz w Manchesterze, osławiony Tower Bridge, Albert Memorial, poświęcony zmarłemu małżonkowi królowej Wiktorii oraz wspomniany Pałac Westminsterski (symbol angielskiego parlamentaryzmu). Ten ostatni stał się choćby pośrednią inspiracją dla innych parlamentów (Ottawa, Budapeszt), magistratów (Wiedeń, Monachium), a nawet kontynentalnych dworców (Wrocław, Lizbona).

GOETHE

W 1755 r. w zyskującym na polityczno-kulturowym znaczeniu Poczdamie, który szczególnie upodobali sobie pierwsi Hohenzollernowie na tronie Prus, otwarto bramę miejską. W miejscu dawnej barokowej stanęła nowsza Nauener Tor (Nauieńska). Mimo że Fryderyk II rozkochany był w klasycyzmie i wszelkich nawiązaniach do francuskiej interpretacji antyku (choćby pałace Monbijou, Sanssouci), sam wykonał rysunki do wspomnianej budowli, która nawiązywać

miała do gotyku, kojarzonego jak dotąd z barbarzyństwem i w istocie prymitywizmem (tak!), przełamanymi dopiero przez powrót do wzorców antycznych. Władcy Prus chodziło o to, by obiekt wydawał się dużo starszy, czym chciał najpewniej przyczynić się do wykreowania lokalnej legendy, wydłużenie historycznych korzeni miało tworzyć wrażenie niemal wielowiekowej tradycji militarnych tego właściwie prowincjonalnego miasta, z którego ojciec Fryderyka II uczynił efektowne koszary. Brama wyznaczała kierunek Poczdam-Nauen, stąd jej nazwa, tak powstał pierwszy neogotycki obiekt w Niemczech.

To właśnie Goethe przyczynia się do ostentacyjnej nacjonalizacji gotyku: „Włosi, tym bardziej Francuzi nie mogą się poszczycić taką architekturą”

W 1772 r.
pochodzący ze
starego, ale
kosmopolitycznego
Frankfurtu nad
Manem, w którym
wciąż odbywały się
cesarskie koronacje,
Johann Wolfgang

Goethe, opublikował esej *O architekturze niemieckiej*, w którym postulował powrót do tradycji średniowiecznych. W niepopartym żadną obszerniejszą kwerendą dziełku przyszły przywódca klasyków weimarskich, ni mniej ni więcej domagał się uznania gotyku za narodowy „prastyl”. Esaj był w istocie pobeżnym zapisem wrażeń, jakie na nieznanym jeszcze szerzej autorze (*Cierpienia młodego Wertera* ukażą się dopiero w 1774 r.) wzbudziła słynna katedra w Strasburgu. Do stolicy Alzacji trafił na studia, w niej poznał m.in. Johanna G. Herdera i Jakoba M. Lenza (oba spotkania zaważą na jego twórczości). W swym wczesnym szkicu budowli powstającym w oparciu o utrwalone reguły Goethe przeciwstawił monumenty gotyckie, interpretowane przezeń jako swobodniejsze, bardziej organiczne, w istocie oryginalniejsze.

Dyskurs zaproponowany w eseju tylko po części traktował o architekturze, zawierał bowiem także zbiór refleksji autora o źródłach geniuszu. W strasburskiej metropolii poeta obserwował mieszaną wpływów francusko-niemieckich (dość wspomnieć, że tam właśnie powstał jeden z najstarszych zabytków języka romańskiego i dolnoniemieckiego), których widomych znakiem było „przejęcie” przez delfina Ludwika Augusta Bourbona austriackiej księżniczki (on przejdzie do historii jako Ludwik XVI, ona – jako Maria Antonina), mające miejsce na wysepce na Renie, od wieków uważanym za graniczny dla tych dwóch wielkich żywiołów kulturowych. To właśnie Goethe przyczynia się do ostentacyjnej nacjonalizacji gotyku: „Włosi, tym bardziej Francuzi nie mogą się poszczycić taką architekturą”, nie wyrzeka się jednak klasycyzmu, do rodzącego się dopiero romantyzmu ma stosunek mieszany (tak zresztą zostanie, to istotny paradoks, bo sam traktowany jest niemal jak patron nurtu). W nadreńskiej świątyni dostrzega uczuciowość, mistykę, surowy, nieokiełznany monumentalizm, emblematycznych kunsztownych rzeźb (Eklezji i Synagogi) nie dostrzega w ogóle. Nie jest tak, że Goethe fantazjuje całkowicie bez racji, przecież zarówno arcyniemiecki Albrecht Dürer (i szerzej krąg norymberczyków), Cranachowie, szkoła naddunajska (Altdorfer), wszyscy oni znajdują swe twórcze źródło w późnym gotyku, a i po wiekach niemieccy ekspresjoniści wywodzić będą swoją dzikość, i poniekąd także surowość, od późnośredniowiecznych prymitywistów. Odkrywanie w gotyku praniemieckiego źródła sztuk wiąże się z marzeniem o cofnięciu w odległą przeszłość, niejako przed renesans, który w Rzeszy Niemieckiej zawsze był dyskusyjny i wybrzmiał zdecydowanie mniej intensywnie niż w innych częściach kontynentu (dodatkowo nałożył się nań czas reformacji). Rzecz w tym, że Goethe jako eseista rażąco upraszcza zagadnienie, dodatkowo koloryzuje, zdaje się przejmować pogląd Herdera, sformułowany zresztą w odniesieniu do literatury (*Szkice o współczesnej literaturze niemieckiej*), że zadaniem krytyka jest dogłębna analiza *społecznej duchowości*, w

której dane dzieło powstało. Autor *Götza von Berlichingena* uważa, że bezbłędnie wyczuwa późnośredniowieczną wrażliwość (ma ją niejako we krwi, a od niego przejmują ją jego bohaterowie), nie chodzi mu zatem o szczegółowe, dosłowne nawiązania do konkretnych budowli, broń Boże o kopiowanie, ale pewną aurę, podłoże, archetyp. Finezyjne, detaliczne poznawanie gotyku (zwłaszcza w obszarze budownictwa) przyniesie dopiero późny romantyzm. W swoich impresjach, przez Herdera nazywanych „hymnem”, poeta całkowicie ignoruje wielkie gotyckie katedry zza Renu, co więcej – pomija francuski wkład w budowę bazyliki strasburskiej. Jednemu z wielu jej architektów, Steinbachowi, nadaje rangę niemal głównego (i właściwie jedyne) budowniczego, dzięki Goethemu poznajemy także jego imię (Erwin), na skutek czego w wieku XIX, np. w kręgach tzw. nazareńczyków, funkcjonuje on jako najważniejszy architekt niemieckiego średniowiecza. Wspomniany powyżej Herder wybiórcze i w istocie eklektyczne podejście młodego poety kwituje bezlitośnie w jednym z listów, w którym prosi o przekazanie mu kilku ze skrupulatnie skupowanych przezeń ksiązek o greckiej klasyce: „Ty, co pochodzisz od bogów (von Göttern), Gotów (Goten), czy z błota (vom Kote), prześlij mi je, Goethe”. Dodatkowo przysły autor Fausta był wówczas pod wpływem osjanizmu, supremującego wszelką dawność (pozostającą wszelako w kontrze do antyku!), dzikość, ludowość. Fascynację celtycką poezją podzielił zresztą z Napoleonem, którego admiratorem zostanie do końca życia, ku niesmakowi, a nawet oburzeniu wielu krajan. W 1760 r. ukazuje się pierwsze, edynburskie wydanie *Fragments of Ancient Poetry* (Fragmenty dawnej poezji) Jamesa Macphersona, tuż przed wyjazdem Goethego do Strasburga – pierwsze niemieckie tłumaczenie *Pieśni Ossiana* (jako: *Ossians, eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt*) autorstwa Michaela Denisa (1769). W roku, w którym Goethe popęcił *O niemieckiej architekturze*, ukazuje się także szkic Herdera *Über Ossian und die Literatur alter Völker* (O Osjanie i literaturze dawnych ludów), napisany pod wyraźnym wpływem

Reliques of Ancient English Poetry (Relikty dawnej poezji angielskiej) biskupa Thomasa Percy'ego (1765). „Wodnisty słup mgły”, o którym mowa w jednej z osjanicznych strof, zapłodni wyobraźnię całych pokoleń, mgła znakomicie pasuje do gotycyzowanych sylwetek, zarówno budowli, jak i bohaterów („ludźmi z mgły” będą przecież także Nibelungowie). To nie tyle przystawalność czasowo-geograficzna, ale swoiste powinowactwo wyobrażeniowe.

Znaczna część przywołanych dzieł miała redukować wpływy klasycyzmu, który rozpanoszył się jako oficjalny niejako styl, przede wszystkim w przestrzeni publicznej, nie tylko w salonach literackich. Nawroty do antyczności (zwłaszcza greckiej), zmanifestowane szeregiem istotnych wydarzeń, miały swe źródło nie tylko w gestach monarchów, którym neoklasycyzm pasował do modelu rządzenia, jako symbol ładu i pryncypialności, porządków opartych na konstytucji (nie można przecież jeszcze mówić o nurcie liberalnym we współczesnym znaczeniu), w pewien sposób także nowoczesności, ale w szeregu gorączkowo dyskutowanych publikacji. W 1755 r. w Dreźnie opublikowano fundamentalną pracę Johanna J. Winckelmanna *Rozważania o naśladowaniu dzieł greckich w malarstwie i rzeźbie* (Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst), niespełna dekadę później *Historię sztuki starożytnej* (Geschichte der Kunst des Altertums) tego samego autora. W 1765 r. szwajcarski malarz Johann H. Füssli, tworzący w Londynie, przetłumaczył pierwsze ze wspomnianych powyżej dzieł na angielski, inicjując tym samym pogłębioną teoretyczną refleksję nad klasycyzmem. Niespełna trzy lata wcześniej także w Anglii wydano *The Antiquities of Athens and Other Monuments of Greece* (Antyk ateński oraz inne pomniki architektury greckiej) Jamesa Stuarta i Nicholasa Revetta, którzy wizytowali Grecję, w przeciwieństwie do Winckelmanna, który własną autopsję antyczności ograniczył do Italii.

W swej pracy dowodzili m.in., że rzymskie łuki, sklepienia, kopuły miały charakter wtórny wobec greckich. Zakrojona na ogromną skalę moda na antyczość skutkowała tym, że w połowie XVIII w. w krajach takich jak Anglia, Francja, Prusy, Szwecja klasycyzm był obowiązującym stylem wszelkich w istocie nowych gmachów publicznych.

*Gotyckość odpowiadała
niemieckiemu imaginariu,
dla którego religijność wciąż
była centralnym problemem*

W podzielonej
Rzeszy zwrot ku
antyczości znalazł
grono
prominentnych
kontestatorów,
których jeszcze w

latach 40-tych XVIII w. uważano za radykałów. Dla nich niemieckość wykluwała się wraz z poznawaniem kultury celtyckiej, skandynawskiej, przede wszystkim zaś rodzimej historii i ludowości. Początkowo obiekcje dotyczyły literatury, w 1740 r. Szwajcar Johann J. Bodmer opublikował w Zurichu *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (Esej o cudowności w poezji), w którym namawiał niemieckich pisarzy do zerwania ze sztywnym gorsetem zasad francuskiego klasycyzmu, dotyczącymi zarówno konstrukcji dzieł literackich, jak i warstwy tematycznej. W swym zbiorze esejów wyraźnie supremował oryginalność i cudowność. Doszło nawet do publicznej polemiki Bodmera i jego krajana Johanna Breitingera z jednej strony a Johannem Ch. Gottschedem z drugiej, którą to polemikę uważano za jeden z najzacieklejszych krytycznoliterackich sporów epoki. Dość wspomnieć, że to także Bodmer opublikował pierwszy fragment *Pieśni Nibelunga* (1755). Kształt przytoczonych dyskursów przekonuje, że u podstaw rozgrywanego się na polu idei konfliktu między klasycyzmem a nawiązaniami do gotyku leżała jeszcze jedna istotna kwestia: pierwszy z nurtów utożsamiano z Francją i jej

osiągnięciami. Początkowo chodziło o dorobek francuskich racjonalistów, Oświecenie, później rewolucję i wreszcie Bonapartego. Wielu niemieckich intelektualistów wprost drażniła wszechobecność frankofilskich nawiązań, zwłaszcza w Prusach za panowania Fryderyka II. Dla myślicieli pokroju Bodmera klasycyzm to nie tylko antyczne prawzory, ale przede wszystkim ich galijska interpretacja. Dodatkowo zarówno niemieckim filozofom, jak i pisarzom, malarzom, trudno było przyjąć ideę świeckości, propagowaną przez Paryż. Gotyckość odpowiadała niemieckiemu imaginariom, dla którego religijność (zarówno w sferze historiograficznej, jak i w metafizyce) wciąż była centralnym problemem, choć nie musiała się manifestować konkretnymi nawiązaniem do protestantyzmu czy dogmatów Kościoła Powszechnego.

Autor *Fausta* kpi z Bodmera, którego nazywa tropicielem klasyków. Swego poglądu na gotyk (dość szeroko rozumiany, przyznajmy) Goethe-student nie zmieni nawet jako Goethe-minister. Chwiejny geniusz w tym akurat pozostanie niezmienny, klasyk przedziwny, jeszcze przedziwniejszy romantyk.

POLITYCZNE RUINY

Ludwig G. Kosegarten i jego uczeń Caspar David Friedrich byli miłośnikami „nowych ruin”. Pierwszy jako pastor w rugijskiej wiosce Vitt odprawiał na plaży nabożeństwa dla rybaków niemogących przybyć do oddalonych kościołów, z czasem na tle efektownego krajobrazu pradawnej Arkony kazał postawić stylizowaną kaplicę, z której bryły i wnętrza biło niekłamanie ascetyczne piękno dawnych wieków. Budowa ruszyła w feralnym 1806 r., zakończono ją jednak dopiero dekadę

później. Lokalna arystokracja, w tym grafowie Putbus, pierwsi zlecciodawcy Friedricha, zachowujący się na Rugii niczym udzielni książęta, nie chcieli rozstrzygać ideowego sporu pomiędzy architektonicznymi stylami, „cywilizowanie” starej słowiańskiej wyspy odbywało się zatem tak za pomocą klasycyzmu, jak i nawiązań do renesansu i gotyku. Kosegarten, podobnie jak Goethe i Hölderlin, był zagorzałym bonapartystą (wygłasza m.in. słynny adres do cesarza w 1809 r.), jednak jego wiersze (przede wszystkim *Das Hünengrab*), mające wyrażać zdecydowany opór przeciwko feudalizmowi (której symbolem miała być pańszczyzna), po wkroczeniu Francuzów na Pomorze odczytywano jako sygnał-zachętę do oporu przeciw nie tak jednoznacznemu przecież najeźdźcy, owszem niosącemu spustoszenie, ale i nowe granice, porządki, przede wszystkim zaś liberalne prawo.

*To właśnie dziewiętnaste
stulecie stanie się wiekiem
malowniczych pomników
narodowych, lokowanych w
atrakcyjnych przyrodniczo
zakątkach*

Pierwsze sylwety
ruin
(niedookreślonych,
gdy chodzi w
lokalizację), mającą
na obrazie Caspara
Davida Friedricha
pochodzącym
najpewniej z 1798 r.

Rok to pod wieloma względami symboliczny: umowny początek niemieckiego romantyzmu, dodatkowo wydano w nim tom wierszy Kosegartena, z którego pochodzi wspomniany *Das Hünengrab* (Prastary grobowiec/Kurhan), a urodzony w pomorskim Greifswaldzie Caspar David rozpoczyna naukę w Drezdeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (po wcześniejszych studiach Kopenhadze); pod koniec poprzedniego roku na tron Prus wstępuje młodziutki Fryderyk Wilhelm III. Jedną z pierwszych decyzji nowego władcy jest utworzenie w Berlinie Akademii

Budowlanej, mającej kształcić przyszłych architektów. W grupie absolwentów-pionierów tej znakomitej uczelni będzie Karl F. Schinkel. W 1800 r. Caspar David Friedrich szkicuje ruiny pod Miśnią, rok później uwiecznia po raz pierwszy pozostałości klasztoru w Eldenie (przedmieścia Greifswaldu), które staną się jednym z symboli romantycznego imaginarij, wielbionym przez miłośników gotyckiej odnowy w całej Europie.



Caspar David Friedrich, Ruiny klasztoru w Eldenie wraz z cmentarzem, 1801, Kupferstich-Kabinett, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

W kształcie przyuważonym przez młodego geniusza ruiny te istnieją właściwie do dziś, nikt nie odważył się na ich odbudowanie. Ceglanego gotyku i jego efektownych pozostałości było na Pomorzu tak wiele, że

dla przykładu Uznam nazywano „wyspą klasztorów”. Ruiny uwieczniali i Georg Mueller, i Carl Philipp Fohr, ale największą zasługą Greifswalczyka było przełamanie mody na ujęcia heroiczne, w tworzonych przez niego obrazach udało mu się uzyskać efekt zarówno intymności, jak i tajemniczości, które razem tworzyły efektowne, dialektyczne „tragedie krajobrazu”, prawdziwe „pejzaże śmierci”, w ten oto sposób sentymentalizm zastąpiła melancholia. Interpretatorom dzieł Friedricha, którzy niewątpliwie kierunkowali narrację w stronę problematyki *stricte* narodowej, chodziło o taką wizję wspólnoty, która powstaje bez udziału czynników zewnętrznych (Fichte, Arndt), w której gotyckie ruiny i ich naturalne otoczenie stanowią unię, jednako wytwór „naszej” Kultury i „naszej” Natury (bardziej może nawet tej ostatniej). To właśnie dziewiętnaste stulecie stanie się wiekiem malowniczych pomników narodowych, lokowanych w atrakcyjnych przyrodniczo zakątkach, i dopiero na tym tle, w tych dekoracjach, realizuje swoje teatrum druga dialektyczna para: dawne/współczesne. Z jednej strony romantyzowane ruiny były traktowane jako ocalone (częściowo wszakże) relikty bardzo dawnej przeszłości, z drugiej – powstawało wrażenie, jakby zostały nie tyle odkryte przez romantyków, ale wręcz przez nich stworzone, ulepione ze starego ducha, unoszącego się nad nimi gwałtownym wiatrem albo mgłami, a wszystko jakby przed chwilą... Zaskakująco zatem to, co archaiczne, tradycyjne, mogło stać się nowoczesne, progresywne, świeże, bo użyteczne, odnoszące się do tu i teraz, a stąd już niedaleko przecież do mody na ideowe stylizacje, nawiązania, kopiowanie, wszelkie „nowe stare”.



Caspar David Friedrich, Mnich nad morzem, ok. 1810, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Podczas triumfalnego przemarszu przez Europę miłośnik sztuki, Bonaparte, zwozi do Paryża, nawet z najodleglejszych zakątków kontynentu, największe dzieła malarskie, rzeźbiarskie, jubilerskie. Świątyni nie lubi, zwłaszcza tych starych, symbolizują to wszystko, co chce w istocie podważyć, unicestwić, zamienia je zatem w koszary, magazyny, szpitale, spichlerze i garkuchnie. W 1806 r. w podwójnej bitwie pod Jeną-Auerstedt cesarz dławi cokolwiek rozdymaną propagandowo potęgę Prus, wkracza do Poczdamu, potem Berlina, Hohenzollernowie umykają do swego matecznika na wschodzie. Rok później Bonaparte jest już w całej Rzeszy. Na Pomorzu (podzielonym jak dotąd między Szwecję i Prusy) dotkliwe straty notują gotyckie

perełki, wciąż w czołówce najwyższych budowli ówczesnego świata. Greifswaldzki Jakobikirche traci dach, ponieważ świątynię odbudowano, wizerunek tych „przejściowych ruin” ocalał (!) dzięki szkicowi Friedricha z 1815 r. Po klęsce pod Jeną malarz coraz częściej wspomina o cierpieniach niemieckiej ojczyzny i jakkolwiek ówczesna niemieckość manifestowała się rażąco odmiennym stosunkiem do Bonapartego, autor melancholijnych uwiecznień Rugii i Eldeny nigdy oficjalnie nie popada w nacjonalistyczne i antynapoleońskie ekstazy. A jednak mniej więcej od 1810 r. na jego obrazach gotyckie sylwety pojawiają się w nowych kontekstach, obok nich dostrzeżemy wszak mundury wyzwoleniczych oddziałów, groby dawnych bohaterów. To subtelne przemieszczenie dość zgodzie interpretowano jako ekspresję uczuć patriotycznych. W 1810 r. Caspar David odwiedza Karkonosze, a więc rejon należący do Królestwa Prus, rozkochuje się w szerzej nikomu nieznanym górskich szlakach, wrażenia przenosi na płótno. W tym samym roku pokazuje w Berlinie dwa obrazy: *Mnicha na morzem* i *Opactwo w dębowym lesie*, które niemal od razu – po entuzjastycznej recenzji Heinricha von Kleista – kupuje Fryderyk Wilhelm III. Dostojny nabywca, który co dopiero wrócił z „wygnania” w Prusach Wschodnich, jest wymuszonym sojusznikiem Napoleona, od którego odstąpi dopiero po jego klęsce w Rosji.

Z wolna sylwety gotyckich budowli stawały się „modelami pojęciowymi”, istotnymi wyznacznikami romantycznego imaginarium

Friedrich zostaje członkiem Berlińskiej Akademii Sztuki w okresie, w którym nastroje nacjonalistyczne zwyżkują, zwłaszcza po nagłej śmierci

królowej Luizy (niezawinionej wszakże przez Napoleona). W 1811 r.

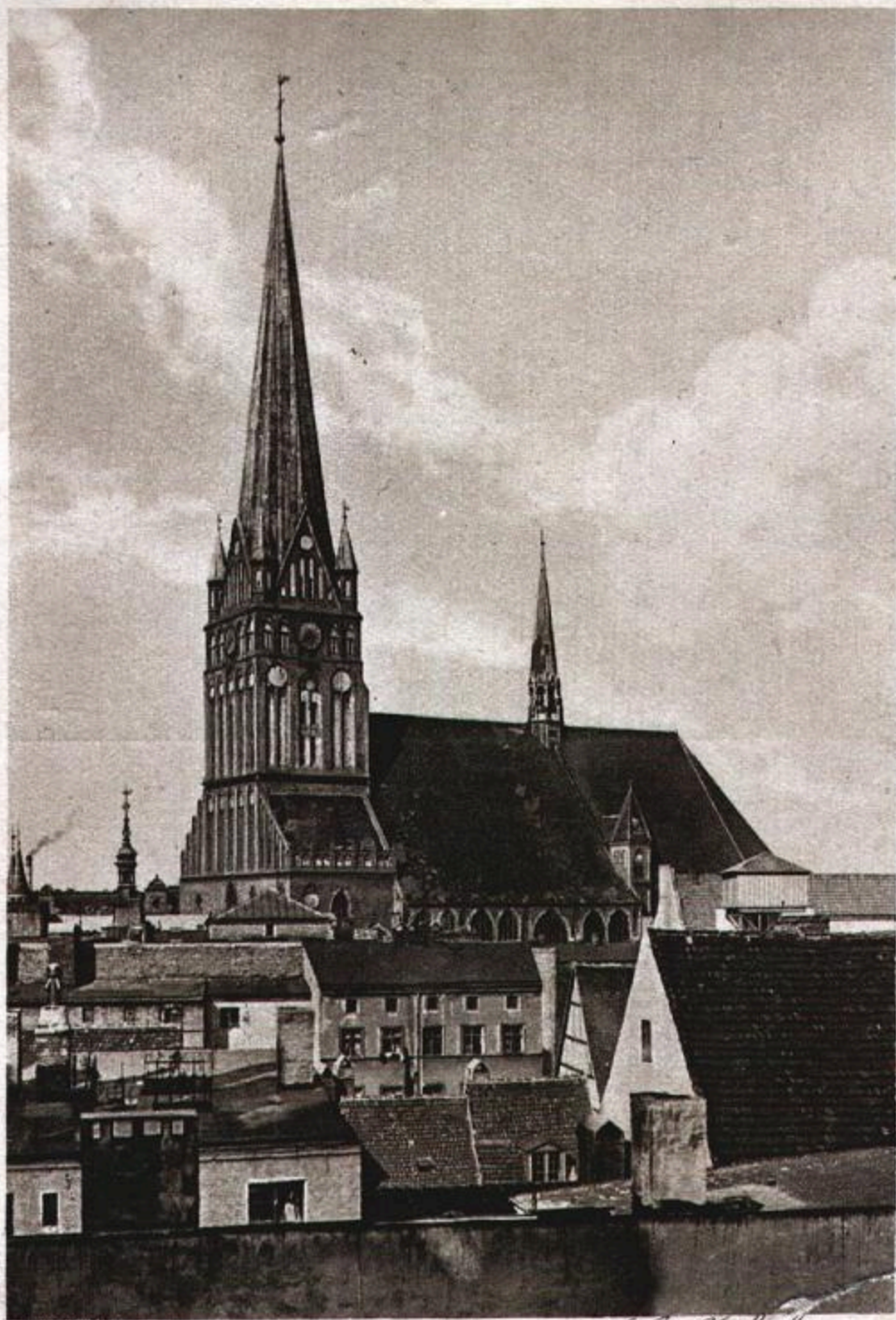
Fryderyk Wilhelm III przymyka oko na nielegalną rekrutację młodych Prusaków, co wywołuje gniew Bonapartego i automatyczne rządowe dymisje. W wymownym 1812 r. król Prus kupuje pierwszy karkonoski pejzaż Friedricha. Ich autor nie jest jednak Prusakiem, nie jest nawet pruskim poddanym. Pochodzi ze Szwedzkiego Pomorza, pierwsze studia odbywa w Skandynawii, na stałe osiada w wielobarwnym Dreźnie, w którym profrancuskie nastroje dworu mieszają się z najróżniejszymi, często radykalnie republikańskimi albo nacjonalistycznymi postawami. Kocha stolicę Saksonii, pozbawioną gotyku i właściwie jakichkolwiek nawiązań do średniowiecza (nieliczne wyjątki: Cholerabrunnen, zwłaszcza zaś Kreuzschule, przebudowane wszelako w stylu neogotyckim dopiero w 1866 r.). Melancholia Caspara Davida nie przystaje do pruskiej mentalności, poza wspomnianymi Karkonoszami nie maluje krajobrazów związanych z Królestwem Prus, owych przysłowiowych „brandenburskich piachów”; malutką figurę mnicha umieszcza gdzieś nad Bałtykiem w rodzinnej okolicy, opactwo otoczone dębami w zarysie przypomina Eldenę, obszary, które w wojennej zawierusze zatraciły narodowość, nawet zatem jeśli nie są już szwedzkie czy francuskie, nie stanowią jeszcze ani politycznej, ani imaginacyjnej domeny Hohenzollernów (tak stanie się dopiero po 1815 r.). Późniejsze prace Friedricha pozwalają na rozszyfrowanie, kogo uważał wówczas za bohatera, i okazują się to być prawie wyłącznie zwolennicy wyzwolenia Niemiec spod napoleońskiej okupacji. Jeden z najwnikliwszych badaczy jego twórczości, Johannes Grave, analizując *Pomnik Ulricha Huttena* (1823), wciąż nie jest pewien, czy gotycki nagrobek w malowniczych, zarośniętych ruinach wyraża bardziej tęsknotę za dawnym światem, jego bohaterami i aksjologią, czy też symbolizuje konieczny kres feudalno-sakralnych porządków. Jakże bardzo pasuje do tego Mickiewiczowskie zapytanie z 1841 r.: „Będzieli to jutrzeńka świata nowego czy zachód świata kończącego się?” (*Prelekcje paryskie*, kurs II).



Caspar David Friedrich, Projekt ołtarza z kompozycją krzyża w górach, 1810/17, Kupferstich-Kabinett, Staatlichen Kunstsammlungen Dresden

Plądrowane przez wojska Bonapartego świątynie odkrywały w swych wnętrzach jeszcze jeden ideowy konflikt, tym razem z barokiem. Wojna tworzyła sposobność do przełamania ideowo-stylistycznych zgrzytów i przekłamań. Po Waterloo dawne imponujące gotyckie przestrzenie, przeładowane w XVII i XVIII w. nadmierną ilością barokowych ołtarzy, monumentalnych figur, niemal bizantyjskich złocień, częściowo złupione i rozkradzione przez okupantów, wpisano w nowy porządek ikonograficzny. Napoleońskie zeświecczenie pozwalało (paradoksalnie) na powrót do sakralnych funkcji i to poprzez odwołanie się do „prawdziwej religijności”, niejako sprzed baroku, a nawet renesansu, kojarzonej z późnym gotykiem, kiedy sztuka niemiecka osiągała symboliczne wyżyny swych potencji. Romantyczna odnowa przywrócić miała przestrzenny ład, naturalne kolory (ściany pobielano), usuwając nadmiar artefaktów, przywracano dawne ścieżki światła, jakkolwiek proces ten oznaczał konieczność eliminacji części religijnej scenografii, posiadającej pewną (a często sporą) wartość i ideologię, przyświecał jej zgoła szlachetny cel. W ten oto sposób w gotycyzowanych świątyniach dokonywała się trojaka manifestacja, zawsze w kontrze: do Napoleona i świeckich tradycji rewolucyjnych, klasycyzmu i baroku. Proces ten nawet z zewnątrz przypominał reformacyjną odnowę, kiedy to dokonywano antykatolickiego przearanżowania świątyń, odwoływał się zatem do źródeł nowej niemieckiej religijności. Nabierało to szczególnego znaczenia w pionierskich ośrodkach protestanckich, takich jak pomorskie budowle sakralne. Modelową niejako, romantyzowaną w ten sposób świątynią był kościół parafialny Caspara Davida, słynny greifswaldzki św. Mikołaj. Drewniane ściany chóru, ołtarz z obramowaniem, ambonę, chrzcielnicę, ławki, prospekt organowy i galerię wykonał brat wielkiego malarza, uzdolniony artysta-stolarz: Christian Friedrich. Samemu Casparowi Davidowi zaproponowano z kolei przearanżowanie Marienkirche w Greifswaldzie

(1815) i Stralsundzie (1817), przedsięwzięcia z udziałem malarza nie doszły do skutku, do ostatniej ze świątyń stworzył on nawet pierwsze projekty, co pozwala nam na zrozumienie imaginacyjnego kształtu gotyckiej odnowy. Co ciekawe, już wcześniej, ok. 1810 r., Friedrich stworzył niewielki neogotycki ołtarz dla jednego ze swych obrazów, ten obszar wyobraźni, pozbawiony jednak dosłownej dewocji, był mu zatem szczególnie bliski.



Stattm.

St. Jakobi.

Chemnitz

Katedra św. Jakuba w Szczecinie, ok. 1922 r.

Kaplicę na plaży w Vitt zaprojektował Karl F. Schinkel, z kolei obraz na ołtarz – przyjaciel Caspara Davida, inny pomorski geniusz, Philipp O. Runge. Z wolna sylwety gotyckich budowli stawały się *modelami pojęciowymi* (M.H. Adams), istotnymi wyznacznikami romantycznego imaginarium, wyrażając mentalne stany, zapatrywania i postawy tak jednostek, jak i całej epoki, wdzierały się do polityki, ale i obyczaju (smukły, wysoki dżentelmen w mundurze albo we fraku i cylindrze...).

SCHINKEL

Właśnie wiek XIX przynosi świadome, już nie tylko ornamentowe poznawanie gotyku, mogące skutkować ukierunkowanymi niejako programowo nawiązaniem. Nieskrywana fascynacja pomnikami średniowiecznej architektury zbiegła się w czasie z patriotycznym zrywem z okresu wojen napoleońskich, ale także z odkrywaniem źródeł języków narodowych (J. Vater, W. Humboldt, Grimmowie). Nie bez znaczenia była także najnowsza recepcja *Germanii* Tacyta (*De origine et situ Germanorum*), tekstu przez wieki zdecydowanie niedocenianego. W podróży tej swoistemu „ustarożytieniu”, w kontekście dzikich, niejasnych i zdecydowanie nieantycznych początków, podlegało także średniowiecze. W ten oto sposób „bardzo stare”, choć nie najstarsze (klasyczne) zawitało na salony.

Neoklasyk Schinkel, który szybko staje się jedną z najbardziej prominentnych figur pruskiego budownictwa, toczy boje z samym sobą, gotyckie budowle szkicuje już w latach 1802/03, tymczasem z niepokojem spogląda na Berlin. W stolicy Prus umościł się bowiem niezdolnie pompatyczny alians późnego baroku, rokoka i przeskalowanych nawiązań do antyczności, co widoczne było przede wszystkim na *Forum Fridericanum*, ciągu budowli wzdłuż efektownej Unter den Linden (zbrojownia, opera, katedra katolicka, pałac królewskiego brata). Pierwszym zadaniem było zatem wykrojenie z tej mieszanki stylów i idei kwartałów dla nowo utworzonego Uniwersytetu Berlińskiego, z którym wiązano spore nadzieje na ożywienie intelektualne kraju. Schinkel przetrzuca klasycyzujące szkice, które jakkolwiek można by zestroić z otoczeniem, na wielkie projekty nie ma jednak szans, w Berlinie do 1808 r. stacjonują francuskie wojska, dodatkowo ruszają wielkie projekty reformatorskie (administracja, samorządy, podatki, pańszczyzna), zrealizowane zresztą w różnym stopniu i tempie. W 1809 r. przy okazji własnej ceremonii ślubnej poznaje jedną z perełek ceglanego gotyku – szczecińską bazylikę św. Jakuba, rok później szkicuje wnętrze monumentalnej katedry św. Szczepana (Wiedeń). Wtedy także powstaje dzieło zawieszone nad schodami Alte Nationalgalerie, a wspomniane we wstępie. W 1810 r. zapoznał się także z pracami Caspara Davida Friedricha, wystawionymi w Berlinie, i do końca życia pozostał głębokim admiratorem niemieckiego geniusza. Zakup wspomnianych wcześniej dzieł pomorskiego artysty przez Fryderyka Wilhelma III stanowił czytelną wskazówkę, w jakim kierunku podążała królewska kolekcja, i w pewnym stopniu zarysowywała także kształt ówczesnego narodowego imaginarium. Podczas wojny ojczyźnianej (1813-1815) Schinkel projektuje wieżę dla pomorskiego Brietzig (zbudowaną dużo później), maluje także trzy obrazy, na każdym z nich pojawia się znamiennie

kompletne sylwety gotyckich katedr, nie zaś ich ruin. Wielki architekt marzy... W Berlinie inspiracji szuka w Petrikirche (szkic z 1815), w 1820 r. wizytuje Malbork i Merseburg. Gotycka kapliczka pojawi się także w scenografii do *Undine* Ernsta T. A. Hoffmanna, wystawionej z powodzeniem w 1816 r., uważanej za pierwszą operę romantyczną, jeszcze przed osławioną premierą *Wolnego strzelca* (1821). Neogotycką aranżację zakładał także pierwszy projekt Mauzoleum Królowej Luizy w parku przy pałacu Charlottenburg, ostatecznie zdecydowano się jednak na formy klasycyzujące.



*Carl D. Feydank, Friedrichswerdersche Kirche, 1839,
Kunstgewerbemuseum Berlin*

W 1815 r. politycznie niezdecydowany, w gruncie rzeczy stale lawirujący Fryderyk Wilhelm III wraca do Berlina jako zwycięzca. Roli feldmarszałka Georga L. Blüchera w zadaniu ostatecznego ciosu przetrzebionym siłom Bonapartego (Waterloo) faktycznie nie sposób przecenić. Triumfalizm był jednak przesadzony, plądrujący paryski Montmartre pruscy generałowie wykrzykiwali, że to pomsta za królową Luizę (!). Z pompą wwieziono także do Berlina słynną kwadrygę z Bramy Brandenburskiej, zagrabioną przez Napoleona. Nastroje sprzyjały wzmocnieniu autorytetu władzy poprzez gesty adresowane do poddanych, pruski monarcha porzuca jednak reformatorski ton, daje natomiast wyraźny sygnał do rozpoczęcia kilku istotnych projektów w obszarze szeroko rozumianej kultury. Ich wszechwładnym plenipotentem stanie się Schinkel, którego rola dalece wykroczy poza obowiązki architekta, a nawet urbanisty. W pierwszej kolejności Fryderyk Wilhelm III chciał przebudować centrum Berlina w okolicach nie lubianej rezydencji Hohenzollernów i nadać mu wyraźnie prospołeczny charakter. Przeciwwagą dla przeładowanego *Forum Fridericanum*, sąsiadującego przez rzekę z Zamkiem Miejskim, miał się stać Lustgarten (Ogród rozkoszy) na dzisiejszej Wyspie Muzeów, przynależącej, co wymowne, do najstarszych partii brandenburskiej metropolii. Schinkel zaprojektował nowe układy ulic, przebudowę kanału, najważniejsze budynki, a nawet most (Schlossbrücke), na którym z czasem umieszczono posągi: greckiej bogini Iris oraz archetypowego bohatera, przechodzącego niejako wszystkie etapy własnej wielkości. Dokonywał się zatem kolejny wyraźny zwrot ku greckości, powodowany tym razem koniecznością usunięcia z przestrzeni publicznej wszystkiego, co mogło się kojarzyć z cesarstwem, nie chodziło tu tylko o Bonapartego, drażniło nawet ukochane przed Fryderyka II *Forum*, owszem mające rzymskie źródło, wszelako odległe. Po obu stronach kanału powstają wyważone, stylowe

obiekty ważnych funkcjach: m.in. kameralny Nowy Odwach, Altes Museum (pierwsze publiczne muzeum pruskie), nieco dalej Teatr Królewski (Gendarmenmarkt), Akademia Śpiewacza (dziś Gorki-Theater). Faktem jest zatem, że stylem oficjalnych budynków Berlina 3 pierwszych dekad XX w. stanie się neoklasycyzm. W tym kontekście usytuowanie pierwszej neogotyckiej świątyni Berlina na tyłach *Forum Fridericanum* uznać można za wybryk, bardziej niż za tendencję, Schinkel nie ukrywa jednak, że marzy o przełamaniu dominacji neoklasycyzmu w przestrzeni publicznej, o swoistym kontrapunkcie. Frierdrichwedersche Kirche, obiekt ukończony w 1831 r., to już nie romantyzowana budowla *gotycka*, ale pierwsze od podstaw sakralne dzieło *neogotyckie*. Schinkel nie kopiuje jednak, ale twórczo nawiązuje, nie stawia zatem monumentalnej świątyni, a zdecydowanie pomniejszony (gdy chodzi o bryłę) wariant, unika strzelistości, to jakby duża makieta ze zmienionymi proporcjami, ulokowana symbolicznie – obok pierwszej pruskiej uczelni kształcącej przyszłych budowniczych. Kościół najbardziej przypomina gotycką sylwetę majaczącą zza drzew na obrazie stworzonym przez architekta w 1809 r. (*vide*: wstęp). Wbrew oczywistym obiekcom Schinkel szanuje okolicę, chce swoim ekscentrycznym obiektem intrygować, nie dominować czy przytłaczać. W zakątku za Katedrą św. Jadwigi nie byłoby pewnie miejsca na wskrzeszenie oryginalnych gotyckich rozmiarów, które zdecydowanie zaburzałyby dotychczasowy ład. Dodatkowo Schinkel eksperymentuje, chce wyzyskać nie tyle ideowe, co możliwie najbardziej praktyczne aspekty gotyckich poprzedniczek. To wszystko daje zadziwiający efekt: Schinkelowski gotyk jest zawsze kameralny, dodatkowo architekt jest wizjonerem-praktykiem, podejmowane przezeń decyzje mają całościowy charakter. Dla przykładu cegła, jaką zaczął się posługiwać przy budowie neogotyckich obiektów, w tym wspomnianej świątyni, w dobie powojennego kryzysu, kiedy Prusy stawały dopiero na nogi, była w produkcji dużo tańsza niż standardowe kamienie o jasnej barwie.



Schinkelowski ratusz w Kołobrzegu współcześnie

Właściwymi pionierami niemieckiego neogotyku byli książęta sasko-koburscy. Wspomniany na wstępie artykułu Albert przyszedł na świat w gustownym zameczku Rosenau, nad planami przebudowy którego Schinkel pracował już w feralnym 1806 r. Szczególną predylekcję do gotyku miał ojciec słynnego księcia, Ernest I, brat króla Belgii, przyszły teść królowej Anglii i wielkiego księcia Konstantego. W 1810 r. zleci on Schinkelowi aranżację nowej fasady zamku Ehrenburg. Z inicjatywy władcy rozpocznie się także przebudowa zamków: Callenberg, Lustschloss w Reinhardsbrunn, oraz romantyzowana aranżacja Zamku Veste, uchodzącego za największy w Rzeszy. Gotyckość wciąż była jednak domeną przede wszystkim ekscentrycznej arystokracji, powstają

zatem efektowne pałacyki, dwory, zdecydowanie mniejsze niż średniowieczne prototypy, ale uparcie nazywane zamkami, by już na wstępie narzucić skojarzenia z wiekami średnimi. Jakkolwiek obiekty te miały znaczenie państwowe, podejmowano w nich wszakże oficjalnych gości, preparowano alianse, przede wszystkim były jednak siedzibami lokalnych dynastów. Neogotyki omija przestrzeń publiczną i znów to Schinkel przełamie ten stan rzeczy. Poza ulokowanymi na uboczu, rzadko kiedy w miastach, rodowymi rezydencjami (Babelsberg, Kórnik, Kamieniec Ząbkowicki, Stolzenfels), kościołami (choćby w Toruniu, Dobbertin czy Großbeeren), dotychczasowy admirator neoklasycyzmu spełni w końcu swoje największe marzenie i w pomorskim Kołobrzegu zaprojektuje i postawi pierwszy neogotycki urząd: ratusz (1832), dużej urody gmach, podziwiany do dziś. W realizacji przedsięwzięcia równą rolę odegrały zarówno wielka polityka, jak i względy praktyczne. Stary ratusz spłonął podczas francuskiej inwazji i słynnej bitwy o miasto (1807), przez blisko dwie dekady kołobrzesci burmistrz i rajcy pracowali w tymczasowej siedzibie. Odbudowa najważniejszego miejskiego urzędu, jak wiele ówczesnych projektów, wpisywała się w ciąg narracji o zwycięstwie żywiołu niemieckiego nad Bonapartem: ciemną-uzurpatorem i jego pstrokatymi stylizacjami. Nieopodal monumentalnego Kościoła Mariackiego, arcydzieła ceglanego gotyku, stanął zatem ceglany ratusz, znak zarazem tradycji, jak i młodego pruskiego państwa, które jednak ocaliło swoją niezależność. Schinkel lekko wysunął i podwyższył naroża bocznych skrzydeł, zwieńczając je dodatkowo wieńcem blanków, czym nadał budowli fortyfikacyjne atrybuty, nawiązujące do przeszłości. Kołobrzesci neogotycki wzór przeniesie się na inne ośrodki, zarówno metropolitarne, jak i prowincjonalne. W Rzepinie nowy gmach powstanie już w 1833 r., efektowne neogotyckie magistraty ozdobią także m.in. Wałbrzych, Pisz, Lidzbark Warmiński, Ząbkowice Śląskie, do tego stylu w znacznej mierze nawiązują gmachy (albo przebudowy) w Hamburgu, Szczecinie, Wrocławiu, Słupsku, Erfurcie. Pod koniec XIX w. okazała część ratuszy

Brandenburgii, Pomorza czy Śląska przyjmie neogotycki kształt. Powstają także poczty (Toruń, Olsztyn, Kłajpeda) i dworce (Bad Wimpfen, Gdańsk, Stralsund). Dotyczy to także kościołów, dla których rewitalizowane gotyckie źródło stawało się czytelnym i niemal wiążącym kierunkiem rozwoju. Gotyk i twórcze nawiązania do epoki zafascynują także późniejszą niemiecką awangardę, przede wszystkim ekspresjonistów, a nawet projektantów pierwszych wieżowców.

WIEK KATEDR?

W 1815 r. architekt Schinkel maluje *Średniowieczne miasto nad rzeką*, przedstawia na nim procesję prowadzącą do monumentalnej gotyckiej świątyni, pośród tłumu widoczna sylweta władcy na koniu. Ta dość oczywista wizja narodowego przebudzenia inspirowana być mogła triumfalnym powrotem Fryderyka Wilhelma III do Berlina, oznaczającym kres wojny ojczyźnianej, wyniszczającej, ale i mobilizującej wszelkie patriotyczne zapędy i aspiracje. Poza pieczętowaniem klęski Napoleona paryski pobyt Hohenzollerna przyniósł jeszcze jedno wydarzenie: wraz z władcami Austrii i Rosji zawiązał skrajnie reakcyjny sojusz nazywany Świętym Przymierzem. Trzej monarchowie zgodnie zadeklarowali konieczność przywrócenia w Europie polityki zgodnej z zasadami religii chrześcijańskiej, jak czas pokaże „miłosierdzie” i „braterstwo”, zapowiadane w oficjalnym dokumencie, w niewielkim stopniu odnosząc się będą do poddanych, zwłaszcza tych domagających się reform. Następuje widomy zwrot ku konserwatyzmowi, Święte Przymierze podpisują i ratyfikują trzej władcy, jednak zarówno papież, jak i król Anglii, zwłaszcza zaś restaurowani Bourbonowie, deklarują, że akceptują i podzielają zakreśloną aliansem wizję polityki i jej aksjologię. Heinrich Olivier (wcześniej uczestnik pruskiego korpusu, który wypowiedział w Rosji

posłuszeństwo Bonapartemu), chcąc przedstawić malarską wizję sojuszu, umieszcza trzech rycerzy w gotyckim wnętrzu, co pokazuje, że średniowieczne scenografie usiłowano wyzyskać do wzmacniania więzi, zarówno wewnątrz państw, jak i między narodami, zwłaszcza w momentach szczególnych przesileń. Stosunek do „starego” nie przekłada się jednak klarownie na to, co pojmowano wówczas jako „tradycyjne” i „nowoczesne”, dla przykładu ważny dla europejskich romantyków Franz von Baader wywodził w broszurce z 1815 r., że zbliżenie polityki i religii było w istocie nieuchronne, a przyczyniła się do niego Rewolucja Francuska. Cokolwiek naiwny niemiecki myśliciel, usiłujący nakłonić monarchów do przywrócenia europejskim narodom niepodległości, argumentował, że przyczyną wszelkich rewolt jest niedostatek religii, czym bardziej wpisywał się w główny nurt Świętego Przymierza, niż zwalczał reakcjonizm. W Niemczech obserwujemy wyraźny nawrót ku religijności, swoiste duchowe przebudzenie (*Erweckungsbewegung*).

W 1816 r. Schinkel przygotowuje raport na temat stanu nigdy nie odbudowanej katedry kolońskiej. Architekt wykorzystał specyficzną inwentaryzację gotyckiego obiektu, przeprowadzoną przez badacza i kolekcjonera Sulpiza Boisserée, który dotarł do rysunków z końca XIII w., przedstawiających pierwotny plan zachodniego krańca katedry. Po kongresie wiedeńskim Nadrenia, w tym symboliczna Kolonia (do 1806 r. siedziba jednego z elektorów Rzeszy), przypadła Prusom. W 1817 r. Schinkel przyjął od ówczesnego następcy pruskiego tronu Fryderyka Wilhelma zlecenie na odbudowę monumentalnej nadreńskiej świątyni. Na planie symbolicznym przedsięwzięcie, rozpoczęte faktycznie dużo później i sfinalizowane dopiero pod koniec stulecia, obrazowało w istocie budowanie, a co najmniej rewitalizację niemieckiej wspólnoty narodowej. Tak ważny dla romantycznej mitologii Ren od wieków stanowił przedmurze, które każda ze stron (Francuzi i Niemcy) chciała

przekroczyć i opanować. W politycznym planie Napoleona Królestwo Nadrenii odgrywało rolę kluczową, toteż wielki kulturowy plan przywrócenia świetności gotyckiemu monumentowi, stawał się znakiem przełamania uzurpatorskich aspiracji cesarza Francuzów, już wówczas zdetronizowanego. Jakkolwiek XIX-wieczny zwrot ku gotykowi jest już wyraźny, nie pokrywa się jednak z linearnym podziałem na „stare” i „nowe”. Poeta Ernst Moritz Arndt namawia niemiecką młodzież do patriotycznych manifestacji, przejawiających się m.in. strojem, inspirowanym późnym gotykiem, pieszych wycieczek po malowniczych zakątkach wciąż podzielonej Rzeszy; heidelberski krąg braci Follenów skupuje autentyczne zbroje, pozuje w krzyżackich stylizacjach i urządza religijno-historyczne maskarady, miksujące Ostatnią Wieczerzę z rycerskimi biesiadami (co uwiecznia zresztą znakomity malarz i rysownik Carl Ph. Fohr). Z drugiej strony austriacki kanclerz, pochodzący z Nadrenii, Klemens von Metternich, rzeczywisty realizator polityki Świętego Przymierza i Związku Niemieckiego, korzystając z licznych pretekstów w postaci studenckich wystąpień (Wartburg 1817), rozpędza międzypaństwową maszynę represji (donosy, aresztowania, cenzura, zakazy zgromadzeń itp.), których znakiem staną się niesławne ustawy karlsbadzkie (1819).

*To właśnie Chateaubriandowi
zawdzięczamy nowy odcień w
receptji średniowiecza*

W maju 1825 r. w
starej gotyckiej
katedrze w Reims,
ostatni żyjący brat
dekapitowanego
Ludwika XVI, hrabia

Artois, teraz jako Karol X, doprowadza do swej koronacji. Pomysł eklektycznego widowiska, obejmującego tradycyjne, siedmiokrotne namaszczenie władcy, przypominającego średniowieczne intronizacje niemieckich cesarzy, podsunął ostatniemu z Bourbonów pisarz

François R. de Chateaubriand. Sam urodzony w feudalnym zamczysku pośród wrzosowisk w Combourg, dopiero od zabójstwa księcia d'Enghien (1804) przeciwnik Napoleona, autor kilku romantycznych arcydzieł, w okresie Restauracji poświęcił się służbie państwowej: w 1821 r. wysłany jako ambasador do Berlina, w 1823 r. objął nawet tekę szefa francuskiej dyplomacji. To właśnie Chateaubriandowi zawdzięczamy nowy odcień w recepcji średniowiecza, w *Duchu wiary chrześcijańskiej* (1802) przedstawia je jako dostojne, uduchowione, ale zaskakująco pogodne. Widowiska jak to w Reims miały całkowicie, dosłownie i symbolicznie przekreślić dorobek rewolucji i erę Bonapartego. Tęskne przywołania gotyku późnych francuskich romantyków (Hugo w *Notre Dame de Paris*, Michelet w II tomie *Historii Francji*), jeszcze po rewolucji lipcowej (1830), zastępującej jednych Bourbonów drugimi (Dom Orleański), wykpiwa w *Prelekcjach paryskich* (kurs IV) Mickiewicz, określając ich mianem „gotofilów”. Polski wieszcz, traktowany w kręgach romantycznych Europy ze szczególną estymą, wówczas hołdujący idei mesjańskiej, ze swej natury totalizującej, kpił, że dotknąć gotyku mógłby ten tylko, kto zechciałby żyć jak ludzie gotyku... Z kolei wspomniany poeta-polityk Chateaubriand okazał się na tyle zagorzałym przeciwnikiem wszelkich rewolucji, że odmówił złożenia przysięgi kolejnemu Bourbonowi (z bocznej linii), wyniesionemu na tron przez społeczne rozruchy.



*Szkicowe fantazje na temat gotyckich katedr
autorstwa księcia Fryderyka Wilhelma
Hohenzollerna, przyszłego króla Prus Fryderyka
Wilhelma IV, 1814-1815, Stiftung Preußische
Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg,
www.spsg.de*

Kształt monumentalnej neogotyckiej katedry przybrać miał także projektowany przez Schinkela pomnik upamiętniający wojnę wyzwoleniczą 1813-1815. Na gmach, nazywany w szkicach Nationaldom, nie znaleziono w Berlinie miejsca ani środków, na wzgórzach Tempelhof powstał za to dużo bardziej kameralny Nationaldenkmal für die Befreiungskriege, górujący nad ówczesną dzielnicą Luisenstadt. Ponieważ na cokole monumentu umieszczono Żelazny Krzyż, nawiązujący do prestiżowego odznaczenia (także

zaprojektowanego przez Schinkela), otoczenie przemianowano na Kreuzberg. Pomnik otwarto uroczyście w 1821 r., w którym Bonaparte zmarł. W całej zresztą Europie neogotyckie rozeznano jako nadający się do utrwalania pamięci, zarówno tej jednostkowej (znakomite nagrobki, choćby na Powązkach, Cmentarzu Łyczakowskim, w Radomiu czy Kolbuszowej), jak i tej o znaczeniu państwowym (londyński Albert Memorial, Rubenow-Denkmal w Greifswaldzie). Na kontynencie (i nie tylko) powstają setki świątyń różnych wyznań, nawiązujących do monumentalnych gotyckich katedr: kościół św. Bonifacego w Wiesbaden (1849), Bazylika św. Klotyldy w Paryżu (1857), Bazylika św. Patryka w Nowym Jorku (1878), Kościół Wotywny w Wiedniu (1879), kościoły w Raciborzu (1866), Ulm (1890), co więcej zjawisko widoczne jest także w kolejnym stuleciu: Liverpool, Dąbrowa Górnicza (1903), kornwalijskie Truro (1910), Moskwa, Radom (1911), Łódź (1912), Linz (1924), Częstochowa (1927).

DWA ROMANTYZMY

W panowaniu Fryderyka Wilhelma IV jak w soczewce odbijają się dwie wizje romantyzmu. Tron Prus objął w czerwcu 1840 r., w maju tego samego roku umiera Caspar David Friedrich, w kolejnym odchodzi Schinkel. Romantyzm nie tyle kończy się, co wchodzi w schyłkową, radykalną, pod wieloma względami mistyczną fazę (por. choćby ówczesne dzieła polskich wieszczów).

Jeszcze jako bardzo młody książę koronny Fryderyk Wilhelm miał podszeptać ojcu pomysł zakupu pierwszych prac Caspara Davida. Z zapartym tchem wczytuje się wówczas w *Magiczny Pierścień* (Der Zauberiring) romantyka Friedricha de la Motte Fouqué, popularny

romans rycerski, rozgrywający się w czarodziejsko-gotyckiej aurze. W drodze na kongres wiedeński młody Hohenzollern przejeżdża przez Nadrenię, urzeczony romantycznym krajobrazem na ponad dekadę zostaje wielkim admiratorem gotyku. Kolońską katedrę wizytuje już rok wcześniej, później także w 1817 r. W berlińskim Zamku Miejskim swój apartament-pustelnię każe urządzić w dawnej gotyckiej kaplicy św. Erazma, umeblowanie zaprojektuje Schinkel. Pracujący nad nową aranżacją siedziby Hohenzollernów architekt pozwoli sobie na rzadkie przemieszanie neoklasycyzmu i neogotyku. W 1829 r. przyszły król Prus weźmie udział w iście feudalnym spektaklu: Festiwalu Białej Róży, którego centralnym punktem był turniej rycerski, wszystko na cześć urodzin siostry, ówczesnej carowej Rosji Aleksandry (Charlotty). Małżeństwo z Mikołajem I było dowodem na trwałość Świętego Przymierza, zawiązanego blisko 15 lat wcześniej. Podczas uroczystości Fryderyk Wilhelm wygląda i zachowuje się groteskowo, walczy pokracznie, zdecydowanie woli książki, podróże i rysowanie (w tym kontekście szczególnie niezręcznie prezentować się będzie na konnym uwiecznieniu w klatce berlińskiej Alte Nationalgalerie), rozumie jednak sens wszystkich tych prusko-rosyjskich celebracji. Artystyczne zamiłowania księcia, który w 1830 r. odwiedzi w końcu w drezdeńskim atelier Caspara Davida, niepokoją otoczenie Fryderyka Wilhelma III. Młody Hohenzollern kiedy tylko może – rysuje, pozostawi po sobie łącznie kilka tysięcy szkiców. Ok. 1815 r. pojawiają się pierwsze rysunki obiektów gotyckich, najczęściej są to architektoniczne fantazje, luźno nawiązujące np. do katedry kolońskiej. Niektórymi z nich przyszły król Prus wpisuje się jednak w mającą wówczas miejsce debatę nad kształtem planowanych gmachów stołecznych. Z jednej strony kopiuje Schinkela, z drugiej wchodzi z nim w śmiałe rysunkowe polemiki (np. w temacie Nationaldom). Jeśli szkicuje istniejące budowle, zmienia proporcje i detale, trudno przy tym określić, czy dzieje się tak przez brak odpowiedniego warsztatu, czy też jest to całkiem świadomy zabieg. Czasem we wnętrza szkicowanych świątyń wprowadza figury

ludzkie, na jednym z rysunków ustawione hierarchicznie niczym kręgi anielskie albo feudalne społeczeństwo, biorą udział w czymś na kształt narodowego nabożeństwa. Na rysunkach pojawia się także Napoleon w dość typowych ujęciach, zrazu demoniczny, chwilę potem karykaturalny. Na jednym z wczesnych szkiców Fryderyk Wilhelm projektuje kościelny baldachim, uderzająco podobny do tego, który w latach 50-tych XIX wykona dla Kościoła Mariackiego w pomorskim Barth wybitny architekt, autor Alte Nationalgalerie – Friedrich A. Stüler. Gdy chodzi o realne plany, władca planował nawet postawić gdzieś w okolicach Poczdamu kompleks pałacowo-klasztorny („palastrige Klosterlage”)...

Z grubsza mamy zatem różne „romantyzmy”: bardziej liberalny (Byron) i ten orbitujący ku ortodoksyjnemu tradycjonalizmowi (Kraasiński)

15 grudnia 1840 r. tłumy paryżan przybywają oddać cześć szczątkom Napoleona, sprowadzonym z wielką pompą ze Świętej Heleny.

Duchy rewolucji i cesarstwa budzą się, co dało się także odczuć za Renem. W 1842 r. Fryderyk Wilhelm IV daje sygnał do rozpoczęcia odbudowy katedry kolońskiej, otwiera także latem sezon w przebudowanej w duchu neogotyckim (znów Schinkel) rezydencji Stolzenfels, ofiarowanej mu przez władze Koblencji. Stosunek do przeszłości, zmian społecznych (zwłaszcza rewolucji) i postępu staną się istotnymi kryteriami rozróżniającym dwie wizje XIX-wiecznej romantyczności. Przedziwnie, wszystkie one niejako „wyciągają” ze świeżego grobu Bonapartego, rewolucjonistę, dyktatora i imperatora. Fryderyk Wilhelm nazywany bywa „ostatnim romantykiem na tronie”, reprezentuje jednak nurt zachowawczy, tradycyjny, pryncypialny.

Owszem, młody książę ma pewną słabość do dzikiej, bezludnej, melancholijnej północy, w Królestwie Prus kojarzonej przede wszystkim z przejętym w 1815 r. Pomorzem Szwedzkim i Rugią, i po której władca miał nawet podróżować, jego romantyczne skłonności dotyczyły zgoła innej sfery. W 1847 r., kiedy przez Niemcy przetaczała się fala protestów, owocująca erupcją w marcu kolejnego roku, ukazał się pamflet *Der Romantiker auf dem Thron der Cäsaren* (Romantyk na tronie Cezarów) autorstwa Davida F. Straussa. Dzieło poświęcone było starożytnemu cesarzowi Julianowi Odstępcy. Strauss przeprowadził egzotyczną, ale błyskotliwą paralelę między przywróceniem w Rzymie pogaństwa w IV w. n.e. a sprzyjaniem religijnej ortodoksji w Prusach. Porównanie dotyczyło zatem zagadnień religijno-ideowych, nie odwoływało się do potocznego rozumienia epitetu „romantyk”, choć w ujęciu Straussa zdecydowanie nie było komplementem. Na przeciwnym biegunie romantyczności znajdowali się zagorzali zwolennicy wszelkich polityczno-artystycznych burz, rewolucji, motorem ich twórczości będzie znoszenie wszelkich ustalonych porządków, program niespójny, obejmujący wszak i wojny o wyzwolenie, religię, feudalizm, a nawet rządy wąsko pojmowanego rozumu. Prawdziwy „modelowy” romantyk to zresztą byt złożony, mieszaniec, kołaczce w nim zarówno to, co tradycyjne, uroczo staroświeckie (dla innych przeciwnie: nieznośnie archaizujące, wręcz feudalne), jak i najnowsze; to zarówno świecki mistyk, jak i śmiały energiczny innowator. Z grubsza mamy zatem różne „romantyzmy”: bardziej liberalny (Byron) i ten orbitujący ku ortodoksyjnemu tradycjonalizmowi (Kraśiński), koegzystujące podobnie jak nurty w obrębie heglizmu (afirmacja/negacja). Różni je właściwie wszystko, nawet stosunek do nowego malarstwa: miłośnicy Corneliusa, Schorra, Veita, Stattlera ignorowali najczęściej twórczość „północnych romantyków”: Dahla, Blechena, Rungego i Caspara Davida wreszcie. W tym także kontekście wielobarwny Napoleon dla jednych jest kwintesencją romantyzmu, dla innych – jego zaprzeczeniem. Bywa, że

nawet niemieccy romantyczni tradycjoniści, nastawieni nacjonalistycznie, noszą się jak młody Bonaparte (czy bezwiednie?). Z kolei Fryderyk Wilhelm IV dopuszcza postęp w gospodarce (daje przecież spory impuls do rozwoju kolei, przemysłu itp.), boi się jednak dosłownych zmian społecznych, rewolucji nie rozumie, unika jej (jego nieprzejednaną postawę pokażą wydarzenia z 1848 r.). Emblematyczne, władca Prus staje się promotorem dewocyjnego nurtu romantycznego malarstwa, skupionego wokół bractwa tzw. nazareńczyków. Z czasem, podobnie jak oni, przeżywa zwrot ku religijnemu imaginariu, rozciągającemu się w przestrzeni między średniowieczem a wczesnym renesansem. Nie jest tak radykalny jak Overbeck i jego akolici, którzy zamieszkali nawet w ruinach rzymskiego klasztoru, jednak jego ulubioną rezydencją stanie się neorenesansowa Nowa Oranżeria, miejscem kontemplacji – Kościół Pokoju, nawiązujący do wzorców bizantyjskich (czym zapowiada szczególnie popularny w okresie wilhelmińskim neoromanizm), oba w poczdamskim kompleksie Sanssouci; w pałacu z charakterystycznym efektownym belwederem gromadzi okazałą kolekcję kopii Rafaela, w świątyni zostanie pochowany. Udaje mu się nawet namówić do zamieszkania w Berlinie jednego z luminarzy powiązanej z nazareńczykami szkoły düsseldorfskiej: Petera Corneliusa. Im bardziej posuwają się ekstrawagancje monarchy (przybierające postać niedyspozycji w sensie klinicznym), polityczno-religijna ortodoksja, tym bardziej odchodzi on od gotyku, który w jego osobistym mitologemie miał w pewien sposób (paradoksalnie) odświeżające właściwości. Oficjalnym stylem końcówki jego panowania stanie się uduchowiony neorenesans, symbolem czego będą „italskie dziwadła” w Poczdamie, ale i cokolwiek monumentalny Czerwony Ratusz w centrum Berlina, którego budowę zainicjowano w roku, w którym władca zmarł (1861). Nawiązania do gotyku powrócą jednak do łask w kolejnych dekadach.



*Neogotycki zameczek w Opinogórze, dawna siedziba Ordynacji
Kraśińskich, aktualnie Muzeum Romantyzmu*

Również neogotyckie manifestacje częstokroć cechuje eklektyzm. W pionierskim koburskim zamku Ehrenburg przemieszano neogotycką (fasada, sklepienia i okazała część wnętrza) z napoleońskim stylem *empire*, który był przecież egzotyczną postacią klasycyzmu. Ani rewolucja, ani Bonaparte nie stworzyli własnego stylu architektonicznego, wzorowali się na przerobionych klasycystycznych wariantach z czasów Ludwika XVI, którego obalili i dekapitowali. Charakterystyczny *empire*, miksujący starożytności rzymskie z egipskimi, przejawiał się zatem przede wszystkim w ubiorze, wystroju wnętrza, meblarstwie, zdobnictwie. Co ciekawe, empirowe dekoracje wykonano w Ehrenburgu już po upadku Bonapartego, co więcej zleceniodawcą był Ernest Wettyn, pruski generał, uczestnik klęski pod Jeną, którego siostra była bratową cara Aleksandra I i który nigdy nie był szczególnym admiratorem cesarza Francuzów. Podobną mieszankę estetyk, ograniczoną wszelako do wnętrza, obserwujemy w siedzibie Raczyńskich w wielkopolskim Rogalinie. Parę empirowych krzeseł i szeszlągów popełnił nawet wielki Schinkel...

„KLASYCYZM BROIŁ NIE TYLKO W LITERATURZE...”

Autorem słów powyższych był Maurycy Mochnacki (*Pisma krytyczne i polityczne*, tom II) Pierwsze zdanie odnosił do literatury, kolejne fragmenty są już komentarzem do polityki. Klasykom zarzuca faktyczne zniweczenie polskiej rewolucji. Ten największy być może ideolog polskiego romantyzmu (z uwagi na żarliwy, frenetyczny, skrajnie

osobisty ton, trudno go wszak nazwać teoretykiem) dokonuje rozróżnienia na rewolucję *socjalną*, obejmującą gruntowną przebudowę stosunków społecznych, i *ekscentryczną*, oznaczającą nakierowany na zewnętrznego wroga zryw militarny. W tym kontekście wielkiemu Kościuszce zarzuca m.in., że ograniczył się jedynie do drugiej, czym miał zgubić Polskę. W swoich wizjach Mochnacki łączył osobliwie nowoczesny jakobinizm z gruntowną wiedzą o przeszłości, z historii czerpał wszelkie wzorce, na niej chciał oprzeć *restaurację*, o której po 1815 r. prawi co rusz: „W rozwijaniu tej siły, w następczaniu coraz nowych podniet zwątlonemu pracą i znużeniem duchowi publicznemu, w podnoszeniu jego energii mieści się wielka myśl rewolucji, bez której nie uratujemy monarchii Bolesławów i Jagiellonów”. A zatem rewolucja obok starych monarchii... Z życzliwością, a nawet fascynacją spoglądał na konfederację barską, ów „śliczny ustęp dziejów polskich”, o jej bohaterach pisał: „postacie rzeźkie, żwawe, spaniałe, zachwycające w malarskiej, poetyckiej dali”, żywcem jak gdyby wyjęte ze średniowiecznych kronik: „ziemiańscy żołnierze, rycerze błędni, którzy nie kochance, ale krajowi miłość i wiarę ślubowali”.

W swoich wizjach Mochnacki łączył osobliwie nowoczesny jakobinizm z gruntowną wiedzą o przeszłości

Swoje zastrzeżenia kierował przede wszystkim pod adresem współczesnych. Jako członek Towarzystwa Patriotycznego,

czynny uczestnik Powstania Listopadowego, odmawiający przyjęcia patentu oficerskiego, walczący zatem wspólnie z wojskowymi „dołami”, otwarcie krytykował formę insurekcyjnych rządów. Był zaciętym wrogiem dawnego bonapartysty generała Chłopickiego, Dyktatora Powstania, którego nazywał „eks-Rzymianinem”, epitetem tym odnosił

się zarówno do starożytności, jak i końcowej fazy Rewolucji Francuskiej, w której konsulat przekształcono w dyktaturę, a później w cesarstwo. Mochnacki wyjaśnia, że tak jak klasycy w literaturze, odwołujący się do wzorca antycznego, odległego od współczesnej cywilizacji, tak neoklasycy polityczni powołują się na równie odległą i równie „starożytną” konstytucję. Przekreślał zatem obie tradycje polityczne Anglii (torysowską i wigowską), gdzie narodził się neogotyck, który sam z siebie nie był mu obcy, na co wskazują jego zapatrywania *stricte* krytycznoliterackie, wyrażone w szeregu pism. Żadną miarą nie utożsamia jednak wprost gotyckości z patriotyzmem.

W 1828 r. Zygmunt Krasiński ma już za sobą debiut – *Grób rodu Reichstalów*, frenetyczną opowieść, włączoną później do tomu *Powieści gotyckie*. W tym samym czasie w jednym z listów donosi ojcu, że prace nad nową siedzibą rodową przebiegają pomyślnie. Chodzi o zameczek w ordynacji opinogórskiej, ukończony finalnie w 1844 r., a stanowiący prezent ślubny od Wincentego dla pisarza i jego żony Elizy z Branickich (Zygmunt jest wówczas po napisaniu *Przedświtu*, jednego z najbardziej mistycznych utworów europejskiego romantyzmu). Wincenty zdecydował się na neogotyck i był to wybór świadomy, korelował bowiem z wyobraźnią syna-poety i magnackimi tradycjami rodu. Styl ten fascynuje Wincentego już wcześniej, w warszawskiej siedzibie rodu urządza efektowną zbrojownię (1803). Jest wówczas zagorzałym bonapartystą, urodzonego w pamiętnym 1812 r. syna ochrzcił jako Napoleona Stanisława (Zygmunt był faktycznie jego ostatnim imieniem). Z drugiej strony przywiązany jest do mistyczno-wolnościowych tradycji konfederacji barskiej, jego dziadek był nawet jej marszałkiem generalnym. Jakkolwiek późniejsze wybory hrabiego Wincentego, brutalnie kwitowane choćby w Mickiewiczowskich *Dziadach*, budzą spore wątpliwości, w okresie napoleońskim otaczała go nawet spora estyma. Za każdym jego szlachetniejszym uczynkiem

pojawiały się jednak jak cień kontrowersje, nieporozumienia, niejasności. Był faktycznym pomysłodawcą utworzenia przy armii Napoleona formacji polskich szwoleżerów, mając jednak na uwadze jej finał, pojawiają się biegunowo odmienne oceny samego Krasińskiego. Najwięcej kontrowersji budzi jednak aktywność generała po 1815 r., nie tylko decyduje się na współpracę z caratem, ale na sądzie sejmowym w 1828 r. jako jedyny głosuje za ukaraniem członków Towarzystwa Patriotycznego, oskarżonych o rzekomą zdradę stanu. W latach 50-tych XIX w. był nawet carskim namiestnikiem Królestwa Polskiego. Zdecydowanie zachowawczy nurt romantyczności reprezentuje natomiast Zygmunt. Był zdecydowanym przeciwnikiem wszelkich rewolucji, głęboko wierzył, że przewodnikiem rozbudzonego duchowo narodu może być tylko ktoś reprezentujący dawne elity Rzeczypospolitej: „Z polskim panem polski lud” napisze w *Psalmach Przyszłości*. Spór między zwolennikami radykalnych przemian społecznych a tradycjonalistami ukazuje w *Nie-Boskiej komedii* (1835), czego symbolem jest obraz gotycyzowanych Okopów Świętej Trójcy.

*Ostatnim bodaj polskim
gmachem odwołującym się do
gotyku będzie imponujący,
stylowy gmach krakowskiego
Collegium Novum*

Mimo że wielu
emblematicznych
polskich
konserwatystów
buduje swoje
siedziby w
neogotyku
(Tarnowscy w

Dzikowie, Wężykowie w Paszkówce), upraszczające było stwierdzenie, że ekscentryczny styl był znakiem li tylko zachowawczości i feudalnych sentymentów. Z perspektywy krajowych tradycjonalistów trudno także uznać go za styl stricte patriotyczny, kopiował wszak przede wszystkim pruskie albo angielskie wzorce. Neogotyku nie da się żadną miarą

przyłożyć do jednobarwnej opcji światopoglądowo-politycznej. W wielkopolskich Śliwnikach w znakomitym zameczku, ukończonym w 1850 r., wolnościowiec Jan Nepomucen Niemojowski, adwersarz m.in. Mickiewicza i Słowackiego, udziela gościny weteranom powstania listopadowego, wspiera także „Czerwonych” w 1863 r. Ostatnim bodaj polskim gmachem odwołującym się do gotyku, rozumianego jako zespół tradycyjnych wartości, tu bardziej nawet inteligenckich niż ziemiańskich, będzie imponujący, stylowy gmach krakowskiego Collegium Novum, otwarty uroczyście w 1887 r., posadowiony w miejscu dawnej średniowiecznej bursy Jeruzalem. Pięć ceglanych kondygnacji, bogato zdobionych, a to obramieniami okien, gzymsami, dekoracjami szczytów i cokołem, ryzalit z ostrołukowymi arkadami w przyziemiu, wysokie okna niższych kondygnacji do dziś budzą niekłamany szacunek, to zdecydowanie miejsce symboliczne. We wnętrzu belkowany strop, w słynnej auli na wysokim zaplecku rektorskiego fotela figura św. Stanisława, ponadto Kopernik. Ten ostatni, wymalowany przez Matejkę, a urodzony w gotyckim Toruniu, hołubiony był jednakowoż przez romantyków polskich (Brodziński napisze w uniesieniu: „stworzył system świata fizycznego i naród polski”), jak i niemieckich (wizerunek astronoma znajdzie się m.in. bawarskiej Waldhalli i berlińskiej Alte Nationalgalerie wśród najznakomitszych Niemców), zarówno jako znak przełomu, jak i tradycji. Głównym architektem Collegium Novum, obiektu o tym niezwykle bogatym programie ikonograficznym, był Feliks Księżarski, który podczas studiów w Monachium zapoznać się mógł z wieloma historyzującymi projektami bawarskiej metropolii. Wzorował się na XV-wiecznym krakowskim Collegium Maius, przebudowanym tuż przez Novum. Wbrew kontynentalnej modzie na budowanie obiektów uniwersyteckich w stylach renesansowym i neoklasycystycznym Księżarski zdecydował się na neogotyk. Z pewnością chodziło o podkreślenie faktu, że krakowska wszechnica starsza była (o rok wszakże) od uczelni wiedeńskiej, ustępowała tylko uniwersytetowi w

Pradze, była zatem jedną z najstarszych w całych Austro-Węgrzech. W sposób oczywisty odwoływała się zatem do tradycji ostatnich Piastów i pierwszych Jagiellonów, czyli okresu największej świetności Rzeczypospolitej.

Jakub Michał Pawłowski – ur. 1977, dr n. hum., literaturoznawca, badacz romantyzmu, prawnik, twórca niezależnych projektów teatralnych, lektor, podróżnik, autor najnowszego przewodnika do Austrii (Wyd. Helion/Bezdroża, 2020) oraz zbioru esejów *Nerwowa uliczka. Modernistyczne obrazy kobiecości (z Berlinem w tle)*, w procesie wydawniczym. Felietonista Kuriera szczecińskiego. Po Wiedniu, Dreźnie, Berlinie, Poczdamie, Lwowie, Londynie, Bristolu prowadził ponad 50 wycieczek.

Bibliografia:

A Dictionary of Architecture and Landscape Architecture, red. J. S. Curl, James Stevens, S. Wilson, Oxford 2015.

David. E Barclay, *Frederick William IV and the Prussian Monarchy, 1840-1861*, Oxford 1995.

Kazimierz Brodzinski, *O klasycyzmie i romantyzmie /w:/ tegoż Pisma*. Wydanie zupełne poprawne i dopełnione z nie ogłoszonych rękopismów staraniem J. I. Kraszewskiego, tom III, Poznań 1872.

Robert Cooke, *The Palace of Westminster*, London 1987.

Julian Dybiec, Krzysztof Stopka, *Dzieje Uniwersytetu Jagiellońskiego*, Kraków 2000.

Karol Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa-Kraków 1981.

John Field, *The Story of Parliament in the Palace of Westminster*, London 2002.

Richard Friedenthal, *Goethe. Jego życie i twórczość*, tłum. M. Rotter, Warszawa 1969.

Johann Wolfgang Goethe, *O architekturze niemieckiej* /w:/ tegoż: *Wybór pism estetycznych*, wybór, wstęp, opracowanie T. Namowicz, Warszawa 1981.

Johannes Grave, *Caspar David Friedrich*, Munich-London-New York 2017.

Historia architektury, red. D. Jones, tłum. A. Cichowicz, Warszawa 2022.

Richard Holmes, *Shelley. The pursuit*, London 1974.

Zygmunt Krasiński, *Listy do ojca*, wybór i oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963.

Marek Kwiatkowski, *Zapowiedzi romantyzmu w architekturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku /w:/ Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, wstęp: J. Białostocki, Warszawa 1967.

Ryszard Mączyński, *Gothic revival in Polish classical architecture /w:/ The Middle Ages: narratives of art*, red. J. Wenta, Toruń 2018.

Adam Mickiewicz, *Dzieła*, tom IX: *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, oprac. J. Maślanka, tom XIV: *Listy. Część I: 1815-1829*, oprac. M. Dernałowicz, E. Jaworska, M. Zielińska, Warszawa 1997-1998.

Maurycy Mochnacki, *Pisma krytyczne i polityczne*, wybór i oprac.: J. Kubiak, E. Nowicka, Z. Przychodniak, tom II, Kraków 1996.

Nikolaus Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, tłum. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1976.

Krystyna Pieradzka, *Rozkwit średniowiecznego Krakowa w XIV i XV wieku /w:/ Kraków. Studia nad rozwojem miasta*, red. J. Dąbrowski, Kraków 1957.

Edmund Sharpe, *The Seven Periods of English Architecture Defined and Illustrated*, London 1871.