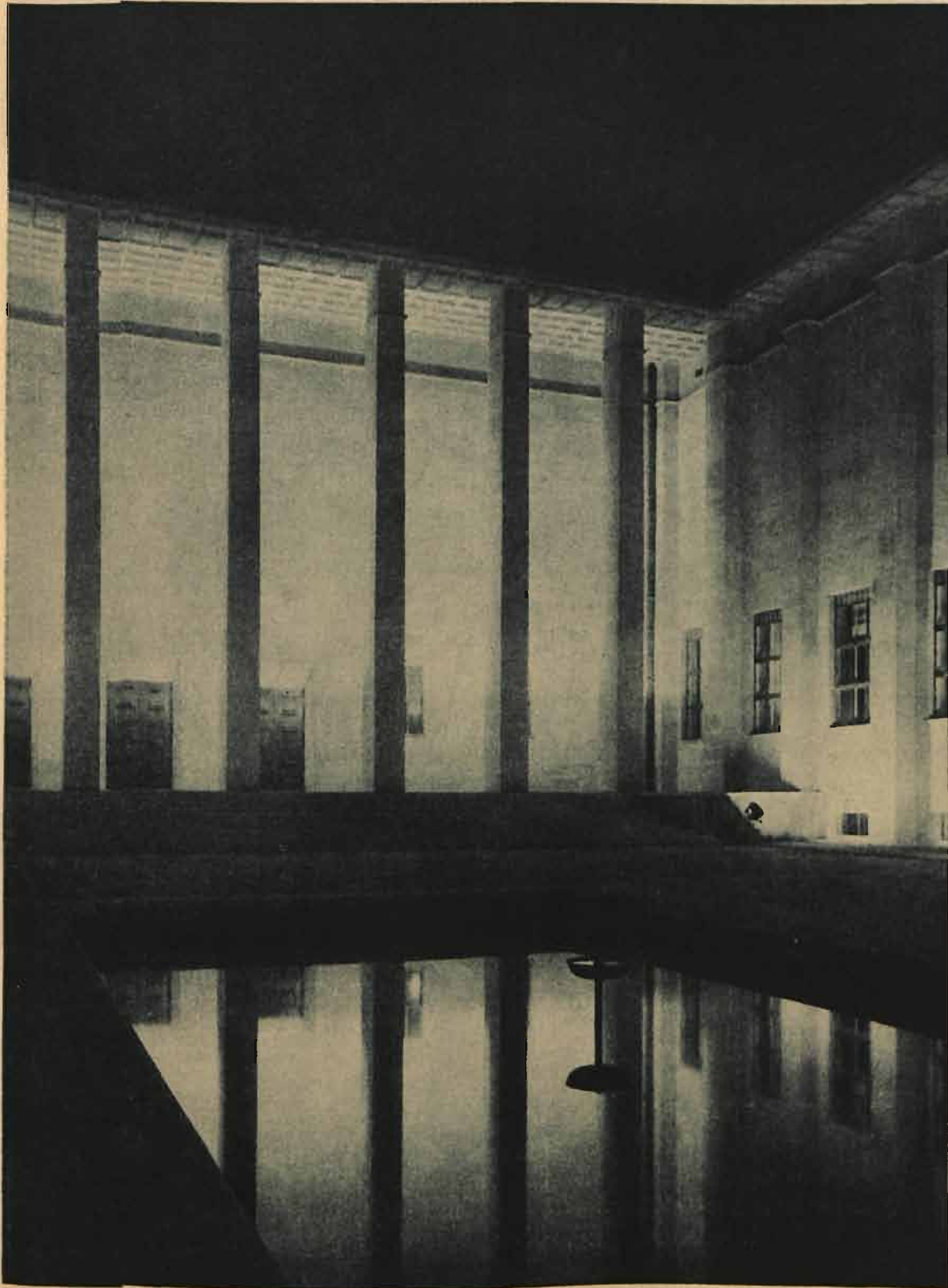


ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO



9

WARSZAWA - ROK XIV - 1938

ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO

Miesięcznik ilustrowany—Wydawnictwo „Spółdzielni Wydawniczej Architektów Polskich” w Warszawie.

Zarząd S. W. A. P.: *prof. Aleksander Bojemski, arch. arch. Teodor Bursze, Stanisław Marzyński, Jan Najman.* Zastępcy: *arch. arch. Bohdan Guerquin, Stanisław Murczyński.* Rada Nadzorcza S. W. A. P.: *prof. Marian Lalewicz, arch. Tadeusz Nowakowski, arch. Zygmunt Wóycicki.* Zastępcy: *arch. Witold Matuszewski, arch. Gustaw Trzcński.*

Redaktor: *Dr. inż. arch. Jan Zachwatowicz.*

Członkowie korespondenci: *arch. Kazimierz Dziewoński (Kraków), arch. Henryk Jasiński (Kraków).*
Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Wspólna 40, tel. 9-52-87. Konto czekowe P. K. O. 11026

WARUNKI PRENUMERATY.

Prenumerata miejscowa:	Na prowincji (z przesyłką):	Egzemplarz pojedynczy:
Kwartalnie zł 15.—	Kwartalnie zł 16.—	W Warszawie zł 5.—
Półrocznie „ 30.—	Półrocznie „ 32.—	Na prowincji „ 5.50
Rocznie „ 60.—	Rocznie „ 64.—	Zagranicą „ 6.—

Pod nadesłanym adresem Administracja wysyła żądany numer pisma za zaliczeniem pocztowym.

CENY OGŁOSZENI:

Przed tekstem:	Za tekstem:	3a i 4a strona okładki:
Cała strona zł 400.—	Cała strona zł 350.—	Cała strona zł 450.—
Półowa strony „ 210.—	Półowa strony „ 180.—	Półowa strony „ 250.—
Czwartka strony „ 120.—	Czwartka strony „ 100.—	Czwartka strony „ 150.—
	Strona artykułu opisowego „ 500.—	

OGŁOSZENIA DROBNE:

Adres w branży rozmiar 10 × 90 mm. łącznie z pren. na cały rok zł. 100.—, płatne z góry przy zamówieniu. Za każde następne 5 mm. wys. dopłata zł. 50.— rocznie. Koszt rzeczywisty rysunków i klisz ponosi ogłaszająca się firma. Dział reklam przewiduje także, poza ogłoszeniami przed i za tekstem, specjalne wkładki artystyczne jedno i wielobarwne.

T R E Ś Ć

S O M M A I R E

I N H A L T

„Architektura i Budownictwo” Nr. 9.

„Architecture et Bâtiment” Nr. 9.

„Architektur und Baukunst” Nr. 9.

TADEUSZ TOŁWIŃSKI,
prof. arch. — Muzeum
Narodowe w Warszawie 271—284

TADEUSZ TOŁWIŃSKI,
prof. arch. — Le Musée
National à Varsovie . . 271—284

TADEUSZ TOŁWIŃSKI,
prof. arch. — Das Natio-
nal — Museum in War-
schau 271—284

MICHAŁ KOSTANECKI,
arch. — Architektura
Trzeciej Rzeszy 285—305

MICHAŁ KOSTANECKI,
arch. — L'Architecture
du troisième Reich . . : 285—305

MICHAŁ KOSTANECKI,
arch. — Architektur im
Dritten Reich 285—305

Kronika 306

Chronique 306

Kronik 306

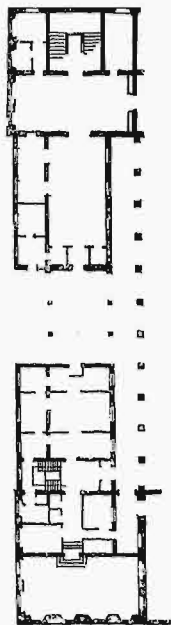


Gmach Muzeum od strony podjazdu Fot. Cz. Olszewski

MUZEUM NARODOWE W WARSZAWIE

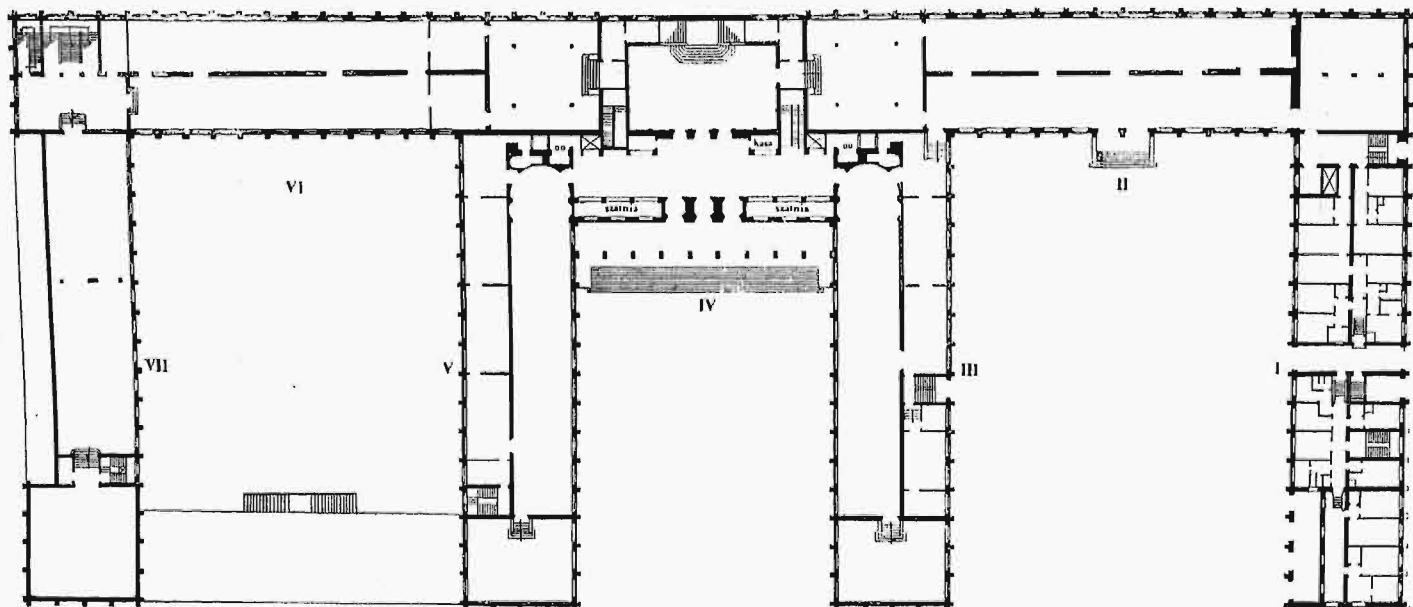
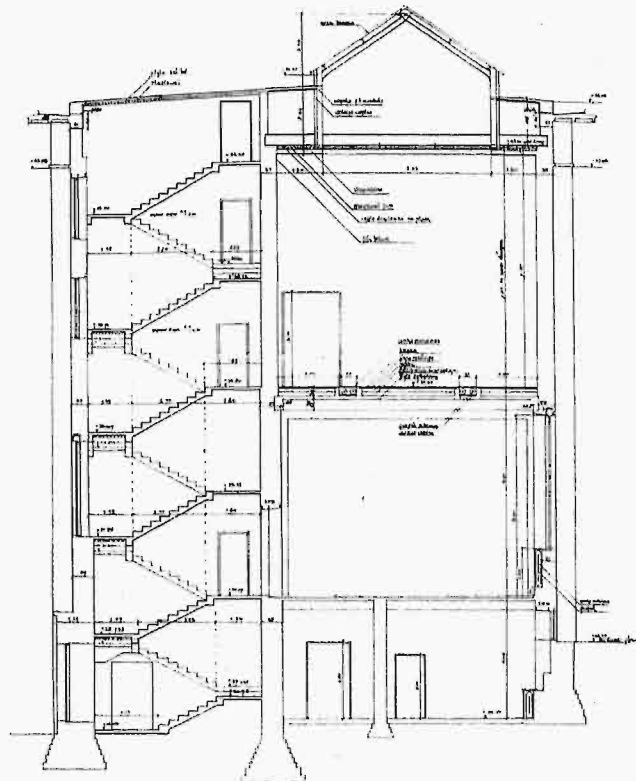
ARCH. PROF. TADEUSZ TOŁWIŃSKI

Muzeum Narodowe w Warszawie powstało w r. 1862; pierwotnie jako Muzeum Sztuk Pięknych (1862-1915), a od r. 1916 oficjalnie pod obecną nazwą. Powołane do życia ustawą o wychowaniu publicznym w Królestwie Polskim z dn. 20.V. 1862 r. Muzeum Sztuk Pięknych przechodzi w latach 1862—1875 okres pomyslnego rozwoju, mieszcząc swoje zbiory (głównie zbiory obrazów i odlewów gipsowych) kolejno w pawilonach pałacu Kazimierzowskiego — Uniwersytetu (1862—1870), następnie w b. pałacu Mostowskich



Niski parter pawilonu VII
1:1000

Przekrój przez pawilon V 1:1000



Parter 1:1000

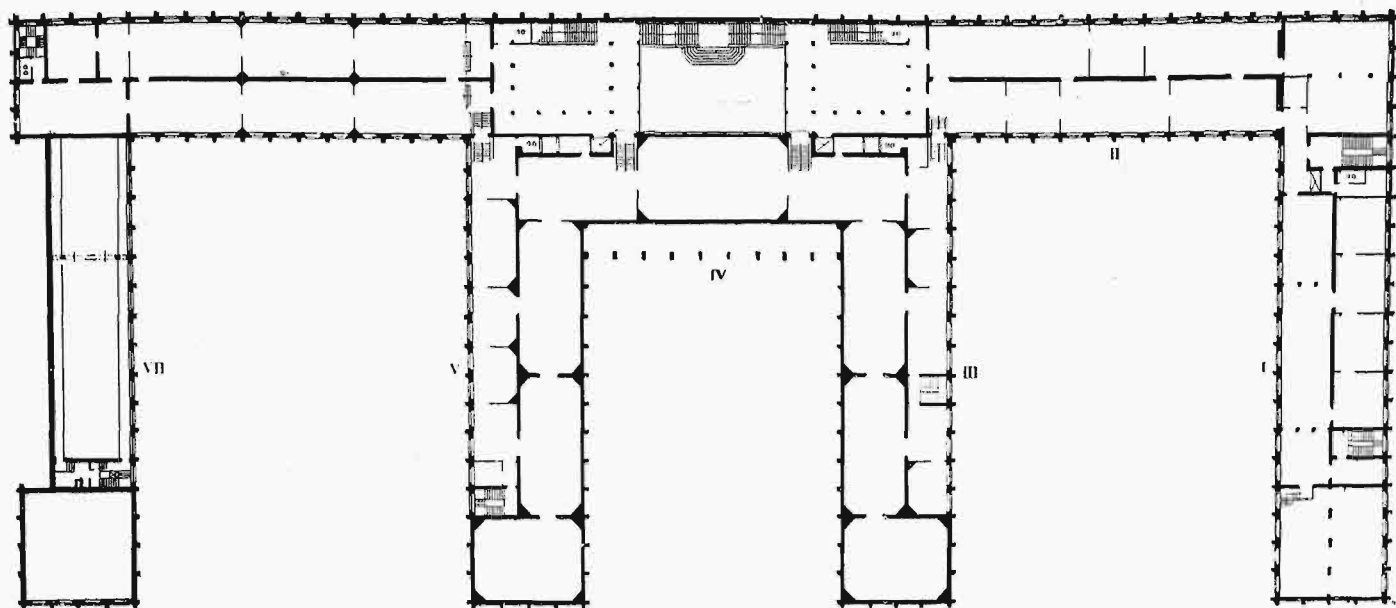
(1870—1871), z kolei w pałacu Paca przy ul. Miodowej (1871—1875). Lata 1876—1898 charakteryzuje za-
stój w rozwoju Muzeum, gdyż w braku odpowiedniego lokalu zbiory zostają częściowo zmagazynowane
w gmachu przy ul. Rymarskiej, częściowo zaś przekazane Uniwersytetowi.

W roku 1899 do 1915 galeria obrazów mieści się w lokalu przy ul. Wierzbowej 11 i okres ten zapo-
czątkownie znaczne powiększenie zbiorów pochodzących z darów i zapisów oraz rozszerzenie działalności
Muzeum przez utworzenie nowych działów: dział przemysłu artystycznego, pamiątek po wybitnych pisa-
rzach polskich, dział numizmatyki.

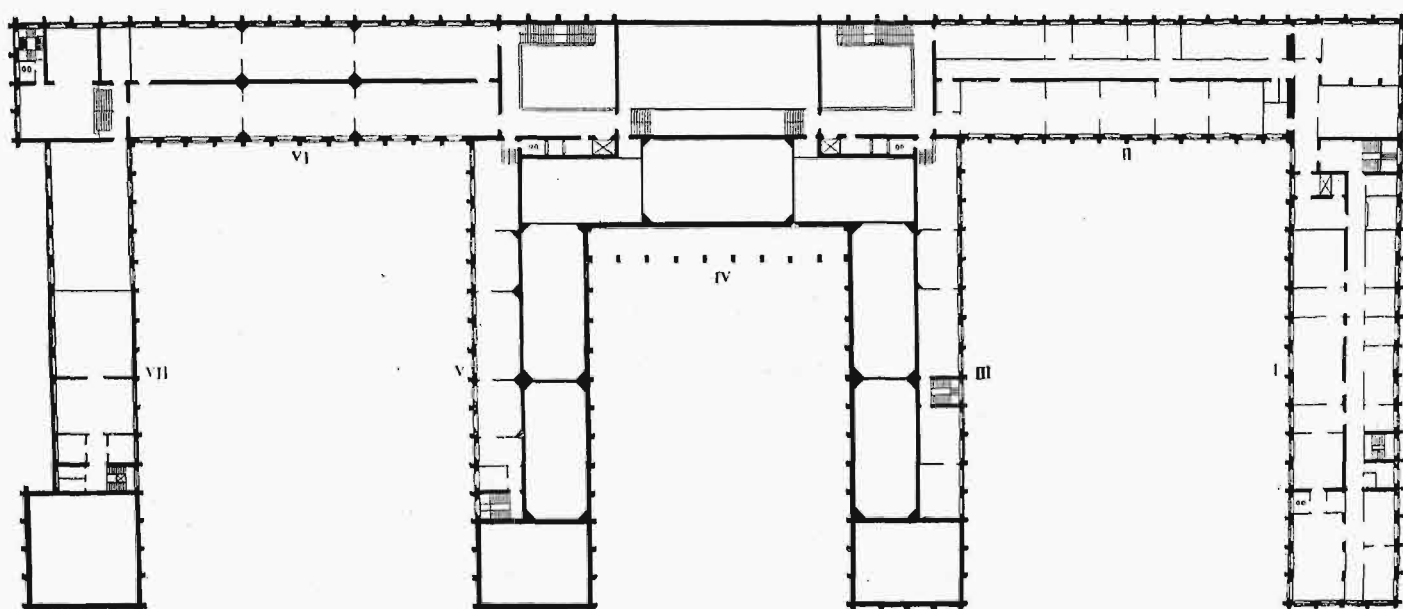
W tymże okresie Muzeum przechodzi spod opieki państwa pod opiekę Zarządu Miasta. Sprawa bu-
dowy własnego gmachu dla zbiorów Muzeum, zainicjowana już w roku 1885, poczyna dojrzewać i Zarząd
Miasta w r. 1912 nabywa odpowiedni plac przy Al. 3 Maja. Szybki rozwój Muzeum datuje się od r. 1916,
kiedy Muzeum, już jako instytucja miejska, pod nazwą Muzeum Narodowego, otrzymuje pomieszczenie w ca-
łym domu przy ul. Podwale 15. Powstają nowe działy: grafiki, sztuki zdobniczej, znacznie powiększa się
dział numizmatyki i zbiory obrazów. Wreszcie sprawa budowy gmachu Muzeum wkracza na realne tory.

W r. 1924 został powołany Komitet Budowy gmachu Muzeum Narodowego. W tymże roku przeprowa-
dzono konkurs na projekt Muzeum na terenach przy Al. 3 Maja, zakupionych w tym celu w 1912 r.

Konkurs ten nie dał wyniku pozytywnego: z 40 prac uznano 8 za nadające się do zakupu, jednak
nie zakwalifikowano żadnej do realizacji.



Piętro I 1:1000



Piętro II 1:1000

Widok ogólny gmachu Muzeum od strony Al. 3-go Maja





Przekrój przez pawilon VI. 1:400

Następujące firmy brały udział w budowie Muzeum Narodowego: Dźwigi elektryczne wykonali i zainstalowali „B-cia Jenike” Fabryka Dźwigów Sp. Akc. Warszawa. Roboty terenowe i deseniowe wykonała firma Inż. Juliusz Leszczyński i S-ka Warszawa. Urządzenia alarmowe, elektroakustyczne i telefoniczne wykonały „Państwowe Zakłady Tele i Radiotechniczne”. Warszawa. Oprawy oświetleniowe dostarczyła Fabryka Żyrandoli Elektrycznych A. Marciniak S. A. Warszawa. Roboty kamieniarskie wykonała firma W. Przeclawski i J. Wojciechowski. Warszawa. Wszystkie napisy z brązu patynowego i inne wykonał Zakład Wyrobów Artystycznych z Bronzu i Metli S. G. Rosmański. Warszawa. Armatury elektryczne wykonała i dostarczyła częściowo firma Adolf Okoń. Warszawa. Roboty żelazne wykonała firma H. Zieleziński wł. K. Kubacki inż. Warszawa.

W r. 1926 przeprowadzono konkurs zamknięty, w wyniku którego przyjęto pracę prof. T. Tołwińskiego, jako najodpowiedniejszą do wykonania. W dn. 1. VII. 1926 r. zawarto z prof. Tołwińskim umowę na wykonanie całokształtu prac architektonicznych. W tymże roku zawarto umowę z prof. H. Czopowskim na wykonanie projektu urządzeń centr. ogrzew., instal. wodoc. kanal. oraz wentylacji i kierownictwo tych robót.

W dniu 15. VI. 1927 odbyło się uroczyste poświęcenie kamienia węgielnego pod budowę gmachu przy Al. 3 Maja 13.

W ciągu r. 1927 i 1928 wykonano fundamenty pod cały gmach oraz wykonano w stanie surowym pawilony I i II, stanowiące lewe skrzydło, pawilony VI i VII oraz halę armat (pawilon VIII), stanowiące prawe skrzydło gmachu.

W 1928 r., wobec likwidacji firmy budowlanej roboty zostały przerwane.

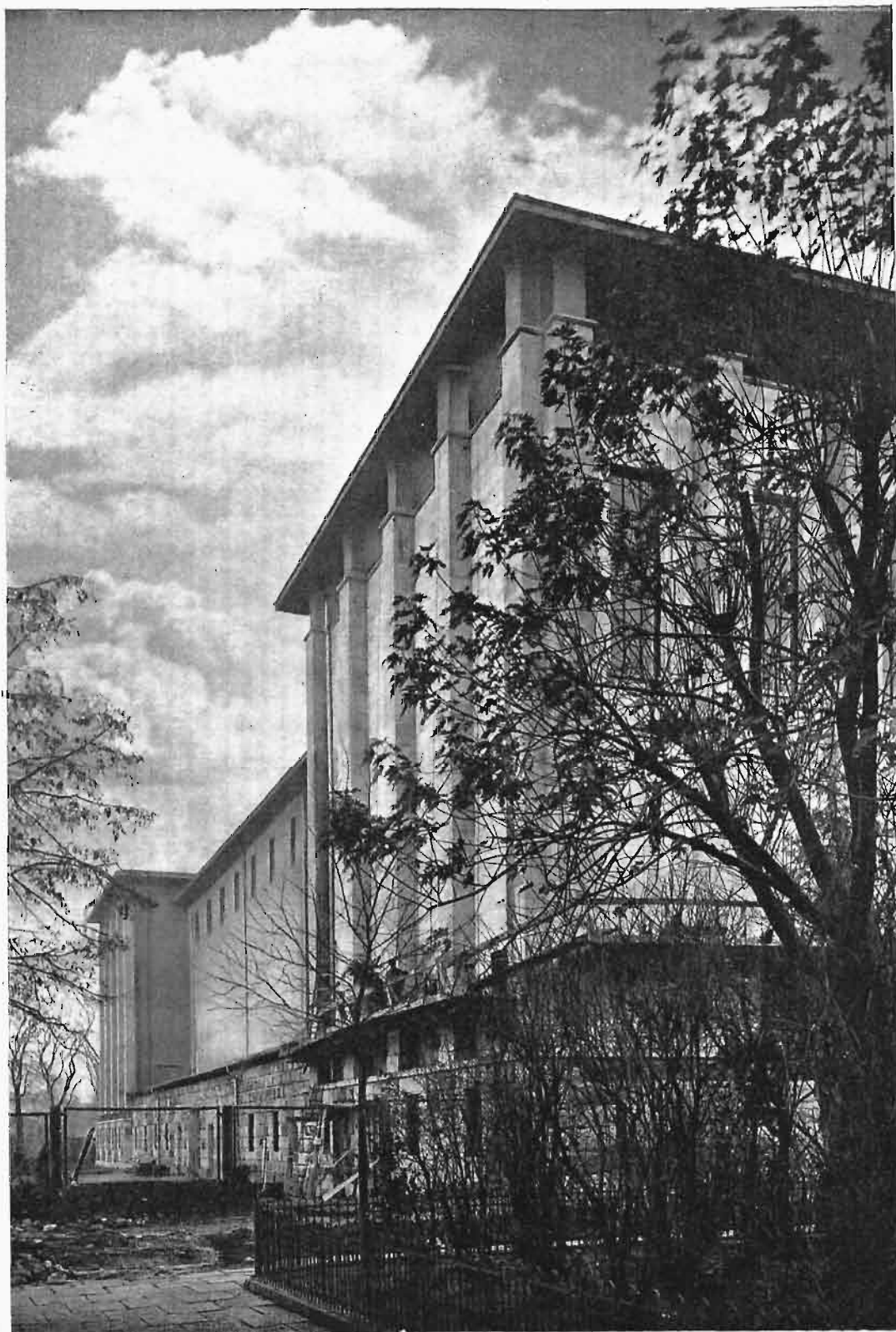
W r. 1929 przeprowadzono przetarg na wykonanie dalszych robót budowlanych przy wykończeniu pawilonu I i częściowo pawilonu II.

W tymże roku zawarto umowę z M. S. Wojsk na oddanie do użytku Muzeum Wojska prawego skrzydła gmachu (część wschodnia) na lat 50 wzamian za pożyczkę 1.000.000 zł na budowę tej części gmachu.

W ciągu r. 1929, 1930 i wiosny 1931 ukończono budowę pawilonu I całkowicie, oraz pawilonu II (bez sal numizmatyki i bez sal parterowych) i oddano je do użytku Muzeum Narodowego d. 14. I. 1932 r.

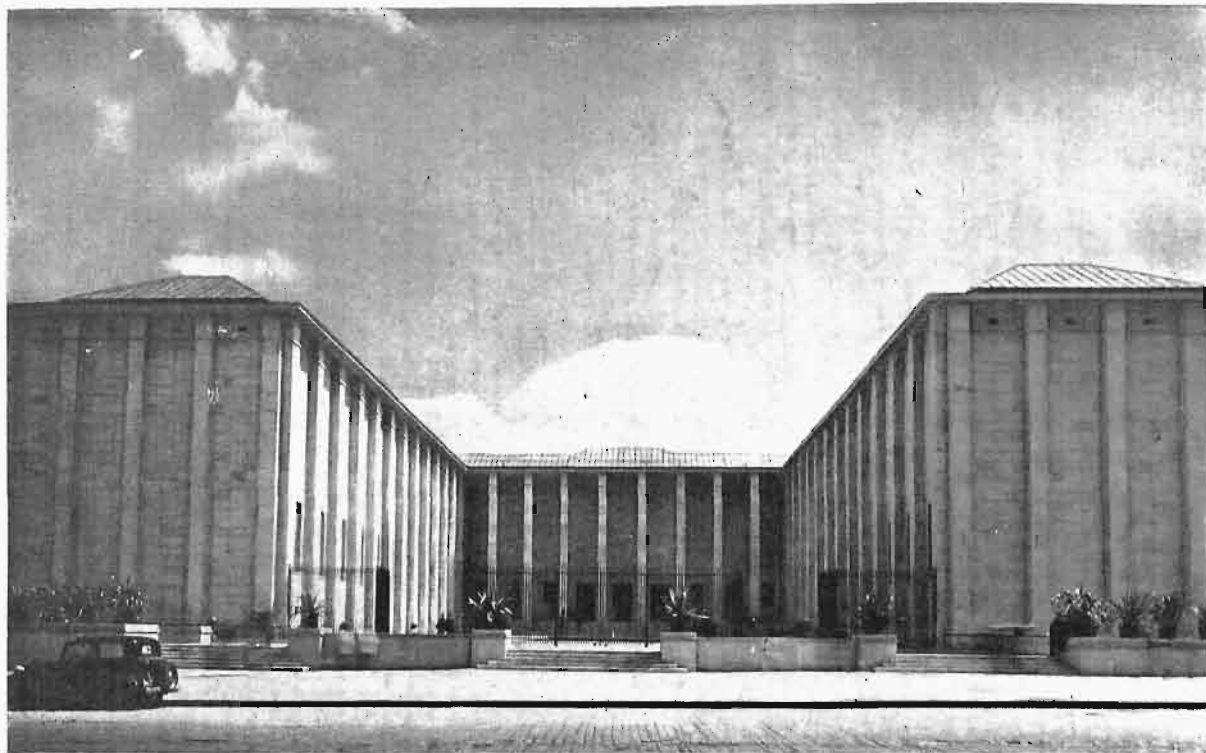
W r. 1931 i 1932 przeprowadzono przetargi na wykończenie pawilonów VI, VII i VIII (hala armat) przeznaczonych na użytek Muzeum Wojska.

Roboty powyższe wykonywano w r. 1931, 1932 i 1933 i pawilony oddano do użytku Muzeum Wojska z dniem 1.I. 1934 r.



P a w i l o n V I I . W i d o k o d s t r o n y W i s ł y F o t . P h o t o - P l a t

G M A C H M U Z E U M W O J S K A

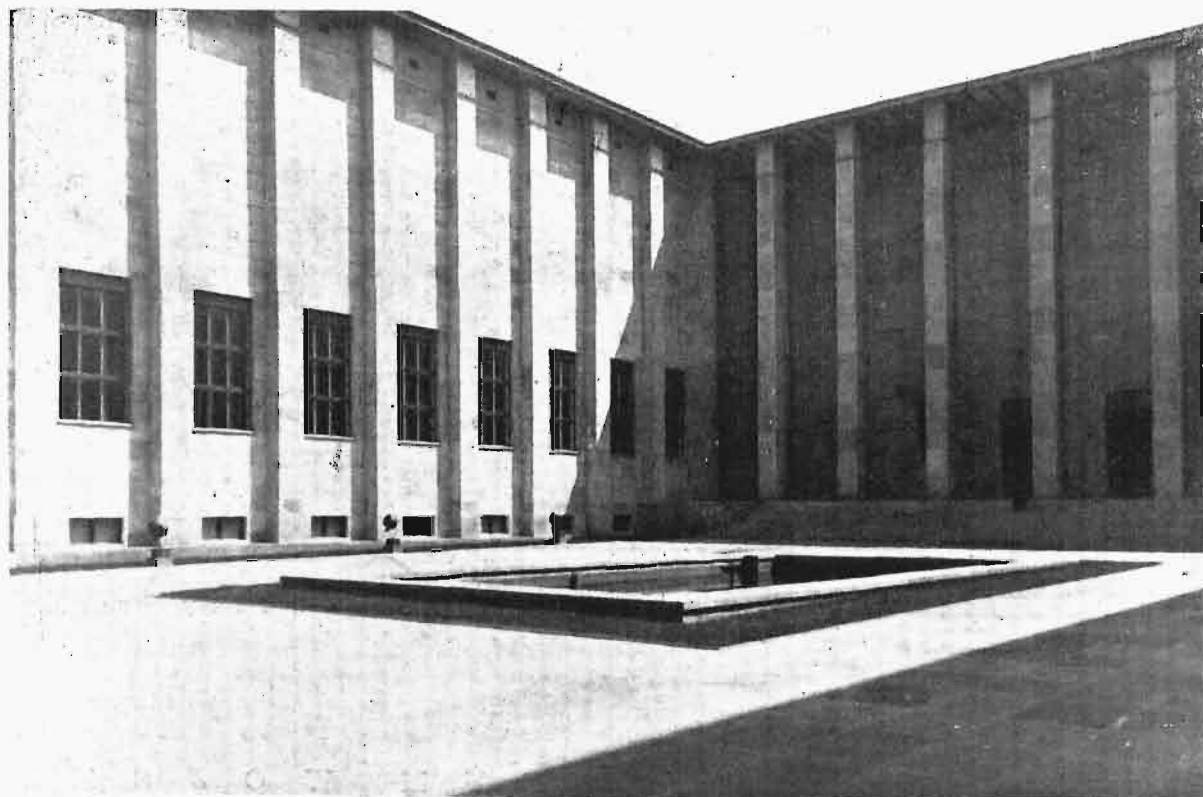


D z i e d z i n i e c g ł ó w n y z p o d j a z d e m Fot. Prac. Muzeum

W r. 1925 zostało utworzone specjalne Biuro Budowy pod kierownictwem arch. J. Heuricha, którego zadaniem było w pierwszym rzędzie opracowanie projektu wg programu przedstawionego przez dyrektora Muzeum Narodowego Br. Gembarzewskiego.

Opracowany projekt szkicowy przez arch. Heuricha przyjęty był przez Komitet jako podstawa do opracowania projektu szczegółowego. Wskutek śmierci arch. Heuricha w grudniu 1925 r. prace powyższe przerwano.

Fot. E. Jędrzejewski F r a g m e n t d z i e d z i ń c a g ł ó w n e g o



Dalsze roboty przy budowie gmachu z braku kredytów zostały przerwane.

Stan robót przy budowie gmachu w r. 1934 przedstawiał się jak następuje:

Wykonano pawilony: I i II (skrzydło lewe) w 85%; III, IV i V (cz. środkowa) — w 15%; VI, VII i VIII (skrz. lewe) — w 75%.

Ogólne zaawansowanie budowy, przyjmując pod uwagę również urządzenie dziedzińców i otoczenia gmachu określić można średnio na 45%.

Wydatki na budowę w okresie 1924 do 1934 wyniosły zł. 5.650.000.

W r. 1935 zostały wznowione roboty przy budowie gmachu Muzeum Narodowego, na które przeznaczono kredyt w sumie 1.000.000 zł. W m-cu lipcu 1935 r. rozpoczęto budowę pawilonów środkowych, tj. III, IV i V, które wykonano w surowym stanie w ciągu 4 m-cy tj. do listopada tegoż roku. Jednocześnie powierzono inż. E. Stankiewiczowi wykonanie projektu instalacji centr. ogrzew., wodoc. kan., wentylacji wobec śmierci prof. Czopowskiego i zmian wprowadzonych do projektu gmachu.

W r. 1936 z przeznaczonej na budowę Muzeum kwoty 300.000 zł. wykonano: wykończenie sal w paw. VI (piętra I i II) i VII (piętro II) oraz częściowo instalacje c. ogrzew. i wodoc. kan. w paw. III i V.

Ogółem do końca r. budżetowego 1936/7 włącznie, wydatki na budowę wyniosły okragło 6.950.000 zł., a zaawansowanie budowy około 63%.

Wreszcie w r. 1937 przystąpiono do robót przy całkowitym wykończeniu gmachu Muzeum.

Wobec zrzeczenia się w r. 1936 przez prof. T. Tołwińskiego dalszego kierownictwa budowy, roboty przy budowie Muzeum w r. 1936 prowadzone były pod kierownictwem inż. arch. E. Oczkowskiego, dotychczasowego zastępcy na budowie prof. Tołwińskiego.

W związku z wysunięciem przez Dyрекję Muzeum Narodowego konieczności zaopatrzenia



Widoki ogólne gmachu Muzeum Fot. E. Jędrzejewski



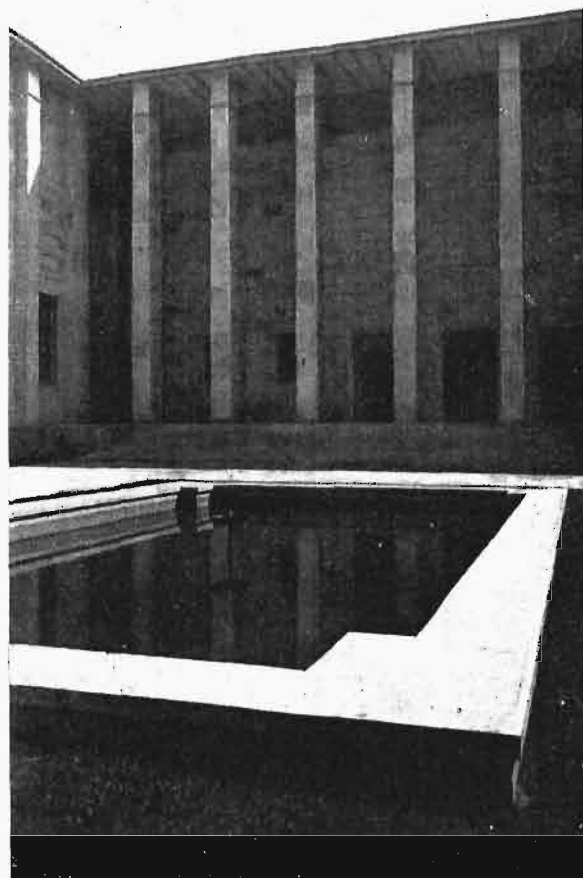
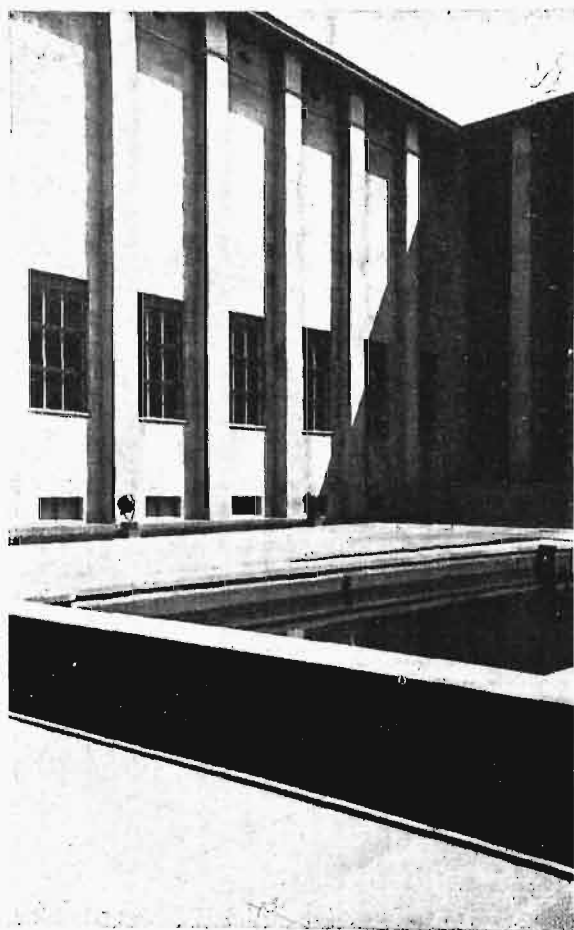
gmachu w różnorodne i specjalne instalacje elektryczne, w celu przystosowania gmachu do zwiędzania przy oświetleniu sztucznym, podniesieniu stanu bezpieczeństwa Muzeum oraz centralizacji wszelkich urządzeń elektrycznych, jak również i urządzeń dla badania stanu klimatyzacji powietrza, powierzono wykonanie projektów oświetlenia oraz urządzeń powyższych instalacji Stowarzyszenia Elektryków Polskich.

Należy tutaj zaznaczyć, że pierwotny projekt inst. elektr. przewidywał tylko oświetlenie dla celów gospodarczych, inst. sygn. dzwonekowej i dźwigni.

W marcu 1937 r. zawarto umowę z arch. A. Dygatem na wykonanie dalszych prac architektonicznych, przy czym jako warunek postawiono przepracowanie projektu gmachu, który w okresie wykonywania budowy nasuwał Dyrekcji Muzeum cały szereg zasadniczych uwag, zresztą wywołanych również wysunięciem nowych założeń programowych.

Równocześnie ponownie powołano do życia Komitet Budowy Gmachu pod przewodnictwem Wice-Prezydenta Póhoskiego oraz Komitet Wykonawczy Budowy, któremu przewodniczył Dyr. Muzeum Narodowego Dr. S. Lorentz, z-ca przewodniczącego w Komitecie Budowy.

F r a g m e n t y d z i e d z i ń c a



Fot. E. Jędrzejewski

Komitet Budowy Gmachu na posiedzeniach w dn. 1 i 15. VI. 37 r. rozpatrzył i akceptował zasadniczo szkicowy projekt zamienny przedstawiony przez arch. Dygata.

Projekt powyższy przewidywał wprowadzenie szeregu zmian w rozplanowaniu wewnętrznym gmachu, wyjaśnienie szczegółów architektonicznego rozwiązania wnętrza i urządzeń zewnętrznego gmachu oraz wprowadzał nowy pawilon na tyłach gmachu na pomieszczenie sal wystaw czasowych, sal odczytowych, muzeum dla młodzieży, centralne umieszczenie biur Dyrekcji, pracowni konserwatorskich i magazynów.

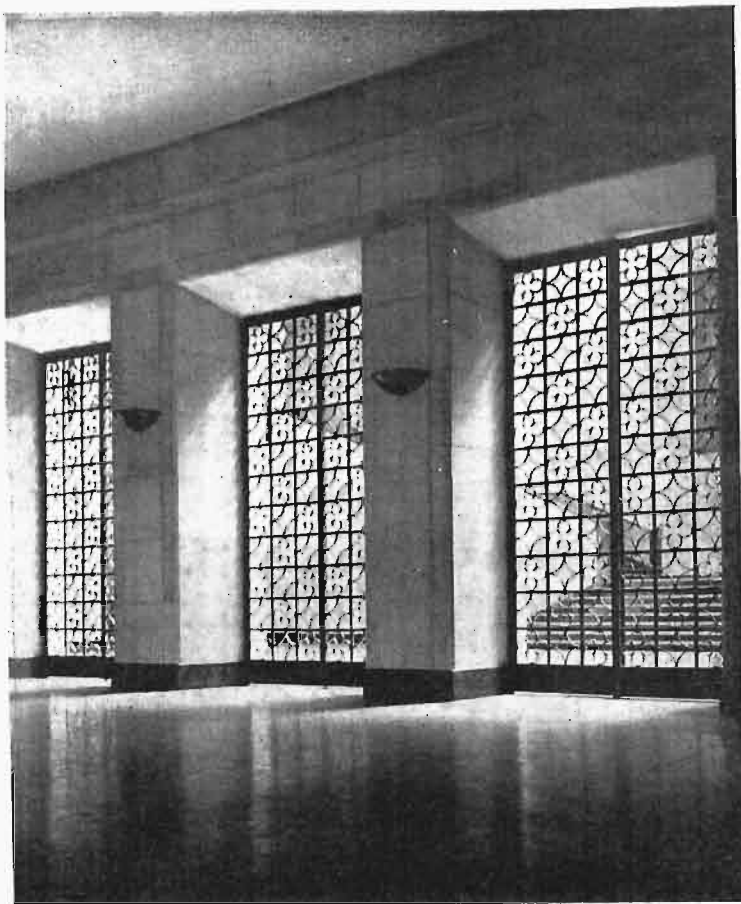
Ponieważ jednak całkowite zrealizowanie projektu przedstawionego przez arch. Dygata pociągało za sobą znaczne powiększenie kosztu budowy, przeto zostały zakwalifikowane do wykonania jedynie te szczegóły projektu, które nie zwiększały przewidywanych pierwotnie kosztów, natomiast sprawę dalszej rozbudowy gmachu, uznanej w zasadzie za celową postanowiono odłożyć, jako następną serię robót po całkowitym wykończeniu wzniesionych pawilonów.

Do wykonywania robót ostatniej serii pod kierownictwem arch. Dygala przystąpiono w sierpniu 1937 r. Roboty wykonano do dnia 8. VI. 1938



Fot. E. Jędrzejewski

F r a g m e n t w e s t i b u l u z w i d o k i e m n a g ł ó w n y h a l l



F r a g m e n t w e s t i b u l u
z w i d o k i e m n a p r z e j-
ś c i a d o h a l l u g ł ó w n e-
g o o r a z f r a g m e n t h a l-
l u p i ę t r a p i e r w s z e g o.

F o t. E. J ę d r z e j e w s k i

F o t. C z. O l s z e w s k i

r. oddając w tym dniu całkowicie ukończony i urządzony gmach.

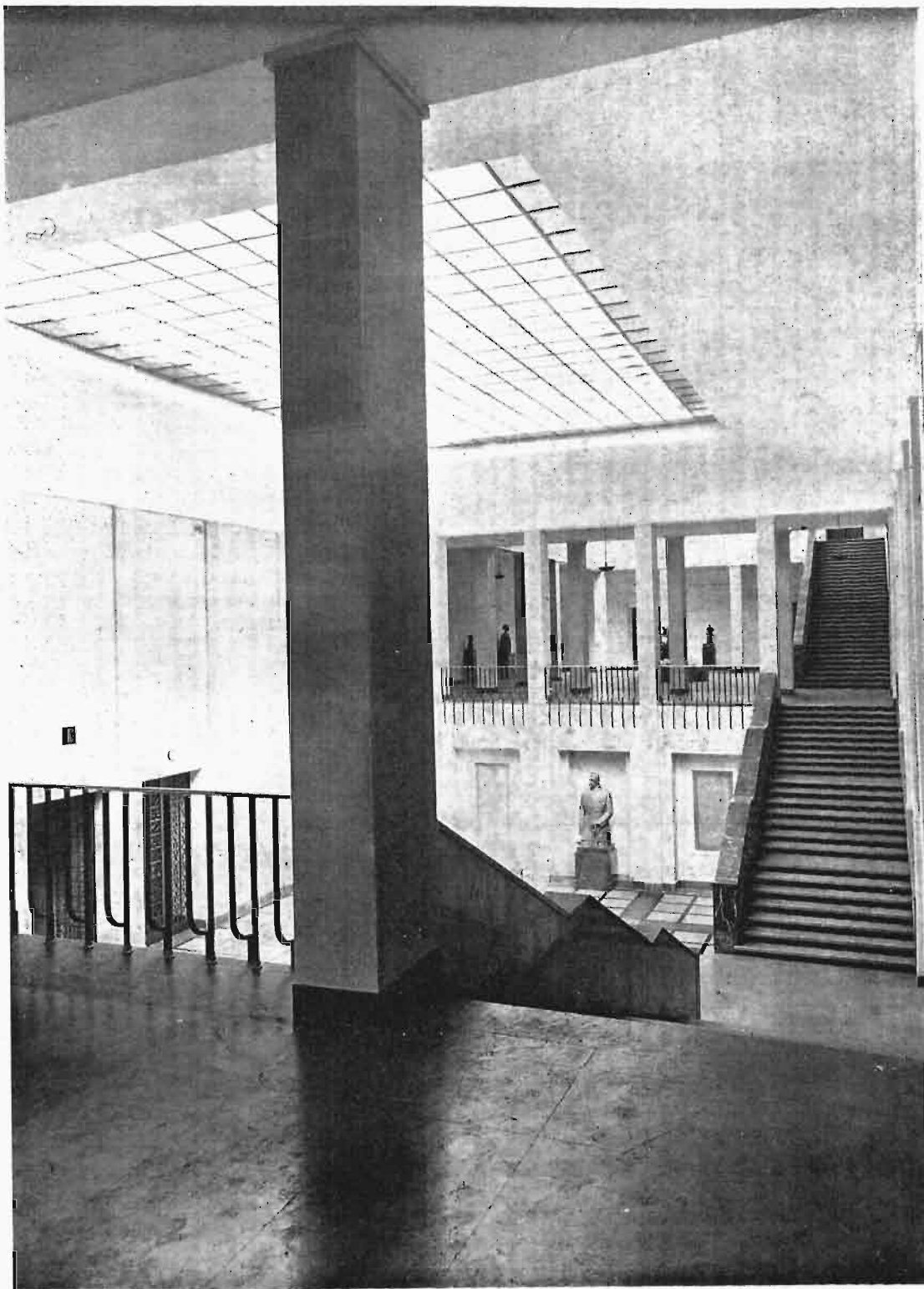
Ogrom prac wykonanych w tym krótkim czasie od sierpnia 1937 do czerwca 1938 r., tj. w ciągu 10 m-cy charakteryzują następujące daty:

- | | |
|--|---------------|
| 1) W ciągu 10 lat od r. 1924 do 1934 wykonano 45% robót przy budowie kosztem | 5.650.000 zł. |
| 2) W latach 1935 i 1936 wykonano 18% robót kosztem | 1.300.000 zł. |
| 3) W ciągu 10 m-cy 1937/38 r. wykonano 37% robót kosztem | 2.835.000 zł. |

Ogółem koszt robót	9.785.000 zł.
--------------------	---------------

Kredyt przeznaczony w ostatnim okresie budowy w sumie 2.735.000 zł. nie był przyznany jednorazowo w całej wysokości, lecz w 6-ciu ratach (od kwietnia 1937 do marca 1938 r.), wskutek czego plan robót nie mógł być ustalony w całości przy rozpoczęciu tej serii robót latem 1937 r., lecz musiał być dostosowany do każdorazowej wysokości kredytu. Na wykonanie poszczególnych robót tej serii przeprowadzono przetargi przy czym roboty tej serii i dostawy urządzeń wykonywało 34 firmy, a wliczając do tego przedsiębiorstwa miejskie i Wydziały Administracyjne wykonyujące roboty przy gmachu oraz inżynierów, któ-





H a l l g ł ó w n y

Fot. Prac. Muzeum

rym zlecono wykonanie prac przy sporządzeniu projektów i kierownictwie robót, otrzymujemy około 40 kontrahentów, wykonujących roboty i prace na podstawie zawartych umów lub wydanych zleceń. Niektóre z powyższych firm otrzymały roboty z kilku kolejnych przetargów, rozpisywanych w miarę powiększania kredytów, przyznawanych na budowę.

Tempo prac charakteryzuje ilość robotników, zatrudnionych na budowie, wynosząca prawie przez cały ostatni okres budowy około 400. Ponadto w Kamieniołomach Kieleckich i Tarnopolskich zatrudnionych było kilkuset robotników przy wydobywaniu i obróbce kamienia, oraz paruset robotników w war-



H a l l I-g o p i ę t r a

Fot. J. Jędrzejewski

szatach w Warszawie przy dostawach dla budowy. Ogółem zatem w okresie największego natężenia robót około 1.000 ludzi zatrudnionych było przy robotach i dostawach dla Muzeum Narodowego.

Roboty wykonano prawie w całości z materiałów krajowych, zaledwie nieznaczny procent dostaw jest pochodzenia zagranicznego w zakresie urządzeń specjalnych dotychczas w kraju niewyrobianych.

Gmach Muzeum Narodowego pod względem wielkości jest jednym z największych w Polsce. Kubatura gmachu wynosi około 152.000 m. sz.; powierzchnia zabudowy — ok. 8.000 m. kw.; powierzchnia użytkowa — ok. 20.000 m. kw.; ogólna ilość ubikacji — około 250. Ogólna długość pawilonów wynosi 470 m., długość zewnętrznego obwodu gmachu — ok. 1 km., zaś długość wewnętrznego obwodu pomieszczeń — ponad 10 km. Powierzchnia elewacji gmachu wynosi ok. 19.000 m. kw. Powierzchnia gmachu wynosi: dziedziniec główny ok. 1.900 m. kw., dziedziniec ogrodowy — ok. 2.800 m. kw., dziedziniec wojskowy — ok. 2.000 m. kw.

Długość rur instalacyjnych wynosi ok. 25 km., dług. przewodów elektrycznych — ok. 300 km.

Gmach Muzeum Narodowego posiada następujące instalacje i urządzenia.

Instalacja c. o. wodnego i parowego dla: ogrzewania pomieszczeń, ogrzewania świetlików nad salami malarstwa i hallem, topienia śniegu na dachach szklanych.

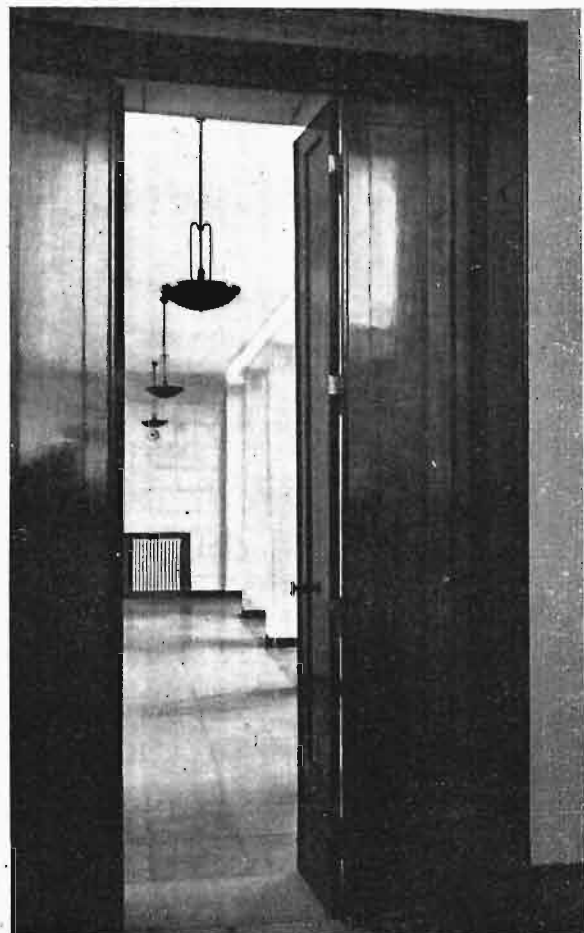
Instalacja wodociągowa i kanalizacyjna, gazowa, wentylacji mechanicznej tłocząco-wyciągowej z nawilżaniem powietrza tłoczonego.

Instalacja dźwigów elektrycznych osobowych i towarowych.

Instalacja oświetlenia z sieci miejskiej, światła bezpieczeństwa z akumulatorów, zewnętrznego naświetlania gmachu, sygnalizacji dzwonnej, głośnikowej, alarmowej przeciwpożarowej, alarmowej przeciwwłamaniowej (oparta na działaniu komórki foto elektrycznej).

Instalacja do pomiarów odległościowych, wilgotności i temperatury powietrza, zegarów wewnętrznych z własnym zegarem-matką, telefonów wewnętrznych i zewnętrznych, zegarów kontrolnych dla dozorców.

P r z e j ś c i e n a I I - i m p i ę t r z e



Instalacja własnej akumulatorni i przetwornicy.

Moc zainstalowania w urządzeniach elektrycznych wynosi 400 KW. Ponadto przewidziana jest możliwość zainstalowania urządzeń do chłodzenia powietrza w salach oraz piorunochronów.

W salach malarstwa ze świetlikami zastosowano przysłony oszkłone specjalnie spreparowanym filtrem neutralnie-szarym, wykonanym na miejscu budowy przez chemika specjalistę.

Oświetlenie sal wystawowych światłem elektrycznym wykonano na podstawie wyniku długotrwałych i mozolnych prób oświetleniowych; w salach malarstwa z bocznym światłem dziennym zastosowano armatury oświetleniowe o kształcie pasa cylindrycznego wg specjalnie sporządzonego projektu.

Pod względem zaopatrzenia technicznego i urządzeń specjalnych, gmach Muzeum Narodowego należy do najlepiej i najnowocześniejszych urządzonych muzeów, wzniesionych w ostatnich latach, i nie ma sobie równego w kraju.

Wszystkie powyższe urządzenia specjalne zostały zaprojektowane i wykonane w ostatniej serii robót: w pawilonach środkowych III, IV i V całkowicie i w paw. bocznych I, II, VI i VII tylko częściowo, z tym, że przewidziane zostało wykonanie tych urządzeń również i w pozostałych dawniej wykonanych pomieszczeniach gmachu.

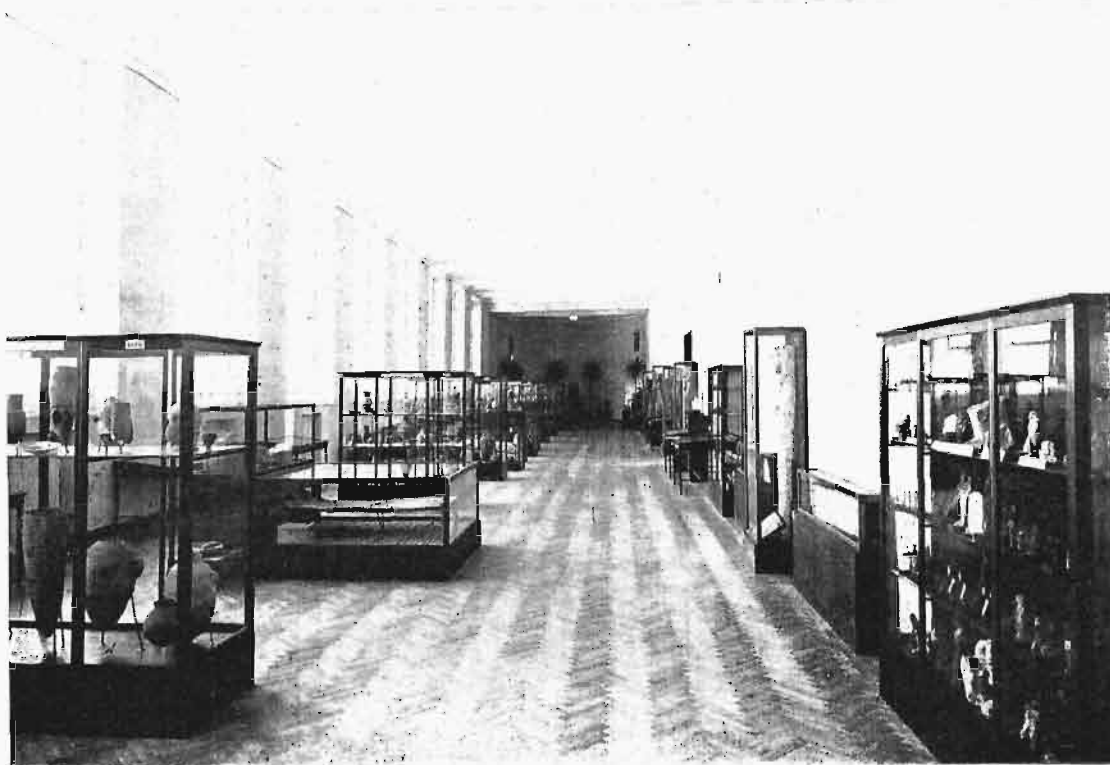
Dla przeprowadzenia budowy w ostatnim etapie, tj. w r. 1937 i 1938 został zorganizowany w Dziale Architektury Wydziału Technicznego Z. M. specjalny aparat techniczno - administracyjny z pośród stałych pracowników Wydziału, inżynierów fachowców w poszczególnych dziedzinach technicznych, który zajmował się koordynacją zleceń Komitetu Wykonawczego Budowy i pracami kierownictwa budowy i robót instalacyjnych, uruchomieniem poszczególnych robót i dostaw w terminach, przewidzianych w szczegółowych harmonogramach oraz sprawował ogólny nadzór nad wykonywanymi robotami.



Wnętrza sal: malarstwa i wystaw czasowych

Fot. E. Jędrzejewski





Wnętrza sal: Egiptu i malarstwa polskiego Fot. E. Jędrzejewski



KIEROWNICTWO BUDOWY: Architektoniczne i ogólnobudowlane: Arch. A. Dygat, z-ca inż. arch. E. Oczkowski, pomoc — budowniczy J. Wilanowicz, konstrukcje — inż. Z. Gillewicz. Roboty instalacyjne inż. E. Stankiewicz. Roboty elektryczne: nadzór — inż. Piasecki; projekty: Stowarzyszenie Elektryków Polskich, inż. E. Kobosko, inż. W. Suszycki, inż. T. Oleszyński.

Koordinacja i nadzór: Naczelnik Działu Architektury — inż. M. Szymański, Kierownik Sekcji Inwestycyjnej — inż. W. Skoczek, Mechanicznej — inż. Z. Szklarzewski, Inspekcji Elektrycznej — inż. J. Dobrski.



Rys. 1. Arch. H. Giesler: „NS. - Ordensburg” w Sonthofen. (Allgäu), 1936. pg. Moderne Bauformen

ARCHITEKTURA TRZECIEJ RZESZY¹⁾

„Każda wielka epoka znajduje ostateczny wyraz swej wartości w swych budowlach”. Słowa Adolfa Hitlera w czasie otwarcia „Pierwszej Niemieckiej Wystawy Architektury i Sztuki Rękodzielniczej” w Monachium w dniu 22 stycznia 1938 r.

Ale w tej samej mowie inauguracyjnej znajdujemy dalej słowa, że „wystawa ta stoi na przelomie epoki. Wyraża się w niej p o c z ą t e k nowego okresu”. W istocie też chwila obecna jest jeszcze zbyt wczesna, ażebyśmy mogli, w piątym roku rządów narodo-socjalistycznych w Niemczech, ocenić całkowite znaczenie architektury Trzeciej Rzeszy.

Coprawda przy dzisiejszej organizacji zarówno życia jak i zawodu architekta w Niemczech wydawałoby się rzeczą prawdopodobną, że zasadnicze wytyczne obowiązujące w architekturze niemieckiej obecnie będą w niej obowiązywały przez długie lata. W tejsze samej mowie monachijskiej Kanclerz powiedział, że dzieła wystawione „wycisną swoje piętno nie na dziesiątkach, lecz na setkach lat”.

Ale istnieje inna przyczyna, o wiele ważniejsza, dla której zajęcie się architekturą Trzeciej Rzeszy już dzisiaj, nawet przed osiągnięciem przez nią jej ostatecznego wyrazu, wydaje mi się rzeczą uzasadnioną. Chodzi mi mianowicie o wpływ, jaki wywiera architektura niemiecka dzisiejsza, podobnie jak i wywierała go architektura niemiecka wczorajsza, na architekturę światową. Przy tym oczywiście wpływ ten bywa u nas, u bezpośrednich sąsiadów Niemiec, z natury rzeczy szczególnie silny.

* * *

¹⁾ Odczyt wygłoszony na XXV-ym miesięcznym zebraniu Oddziału Warszawskiego S. A. R. P. w dniu 22. IX. 1938 r.

Jak wiemy zarówno zainteresowanie Państwa architekturą jak i wpływ Państwa na architekturę był w Trzeciej Rzeszy niemal że od pierwszych dni jej istnienia ogromny. Sam „Führer” w czasie swych „Lehrjahre” był między innymi również i naszym kolegą zawodowym. To też uzdrowienie architektury i budownictwa zostało przez niego postawione na pierwszym planie zagadnień państwowych i wysunięte już w pierwszych enuncjacjach programowych.

Ruch narodowo-socjalistyczny był ruchem rewolucyjnym i doszedł do władzy poprzez przewrót rewolucyjny. Należy to już do klasycznego repertuaru propagandowego każdej zwyczajnej rewolucji, że po osiągnięciu władzy przede wszystkim stara się wzbudzić w społeczeństwie grozę przed nieszczęściem, od którego uratowała je rewolucja. Zatem pierwszymi objawami myśli architektonicznej narodowego socjalizmu jakie doszły do wiadomości publicznej, chociaż nie pierwszymi jakie posiadał ruch narodowo-socjalistyczny już w ówczesnym swym dorobku wewnętrznym, były urzędowe głosy oburzenia na architekturę okresu poprzedniego. A mianowicie była to architektura skrajnego rzekomego „funkcjonalizmu” Gropiusa czy Breuera, architektura uważana w owych latach zagranicą ogólnie za typowo niemiecką, architektura uważająca się za wyraz rzeczowości i zowiąca samą siebie architekturą „Neue Sachlichkeit”, a która w piśmiach po przewrocie narodowo-socjalistycznym została nazwana „Baubolschewismus”.

Dzieje i zasady tej niedawno tak modnej architektury są na tyle znane, a wchodzenie na jej „krzywe drzewo” jest już dzisiaj objawem tak częstym, że nie będę się przy niej zatrzymywał dłużej, aniżeli jest to koniecznym dla odtworzenia tła omawianego przewrotu architektury niemieckiej. Przytoczę tu zatem jedynie charakterystykę jednej cechy architektury typu „Neue Sachlichkeit”, jaką podał w roku 1932 w odczynie w ówczesnym S. A. P. poświęconym twórczości Frank Lloyd Wright’a, mówiąc o wrażeniu jakie wywarła wystawa dzieł Wright’a w roku 1931 w Berlinie. Mianowicie „wówczas pokazało się, jak różną od Wright’a drogą poszedł rozwój odłamu stanowiącego większość modernistów europejskich, odłamu, który w w y g l ą d z i e m a s z y n o w y m, nadanym wczesnym budynkom Wright’a przez proste linie i płaszczyzny, zaczął uznawać, przynajmniej w praktyce, cel sam w sobie, równocześnie eliminując z architektury indywidualność twórcy, wprowadzając w teorię, na miejsce dawnego przewyższonego klasycystycznego kanonu estetycznego, n o w y k a n o n, pretendujący do ekonomicznej nieomyślności. Toteż pokaz architektury Wright’a, dającej widoczny wyraz wewnętrznej strukturze budynku w integralnym ornamentacie, zamiast ukrywać ją poza obowiązkowo gładkim wyglądem zewnętrznym, musiał rozpętać polemikę... w prasie fachowej niemieckiej”.

I owo trzymanie się pewnych form zewnętrznych raz uznanych za „modern”, ignorujące jakiegokolwiek powątpiewanie o ich nieomyślności, nie przestało cechować modernistów niemieckich w latach następnych.

Zatem propaganda narodowo-socjalistyczna występująca przeciw architekturze „Neue Sachlichkeit” miała zadanie dosyć ułatwione przez jednostronności swych przeciwników.

Ale oczywiście o wiele ważniejsze od zagadnienia czym architektura nowych Niemiec miała n i e b y ć, było zagadnienie czym miała ona b y ć. Z owych wczesnych ataków na architekturę „Neue Sachlichkeit” dawały się pod tym względem wyciągnąć jedynie wnioski „a contrario”. Mianowicie architekturę poprzednią atakowano przede wszystkim za jej m i ę d z y n a r o d o w ą, oraz za jej rzekome opieranie się jedynie na przesłankach ekonomiczno-racjonalistycznych, czy też według określenia propagandy hitlerowskiej „marksistowsko-materialistycznych”.

Zatem wydawało się w pierwszej chwili, że architektura Trzeciej Rzeszy przyjmie jako główne swe cele stworzenie architektury n a r o d o w e j i a n t y r a c j o n a l i s t y c z n e j. I takie o niej pojęcie rozeszło się też w istocie zagranicę, i trwa naogół do dziś dnia. Spotykamy zatem dzisiaj zarówno architektów nie niemieckich zwalczających „funkcjonalizm” przez przeciwstawianie mu dzisiejszej architektury niemieckiej, i spotykamy też znowu owo dosyć groteskowe zjawisko, znane jeszcze z przedwojennych czasów, że architekci zagraniczni chcący tworzyć w swych krajach „architekturę narodową” zaczynają od kopiowania form architektury uważanej za „narodowo-niemiecką”. Natomiast istota architektury Trzeciej Rzeszy przedstawi nam się dość różnie od tego popularnego pojęcia o niej, jeżeli przyjrzymy się jej rzeczywistemu rozwojowi.

Gdybym miał określić jednym słowem cechę najbardziej charakterystyczną architektury Niemiec hitlerowskich, odróżniającą ją od architektury niemieckiej okresu poprzedniego, to myślę że wybrałbym słowo „Gleichschaltung”. Architektura nowych Niemiec została mianowicie przede wszystkim „zgleichschaltowana” w tym znaczeniu, że od chwili objęcia rządów przez narodowych socjalistów przestano całkowicie budować inaczej, aniżeli według typu architektury zaaprobowanego przez czynniki rządowe. Był to przewrót w tym zasięgu i w tej szybkości, o ile mi wiadomo, nie mający sobie równego.

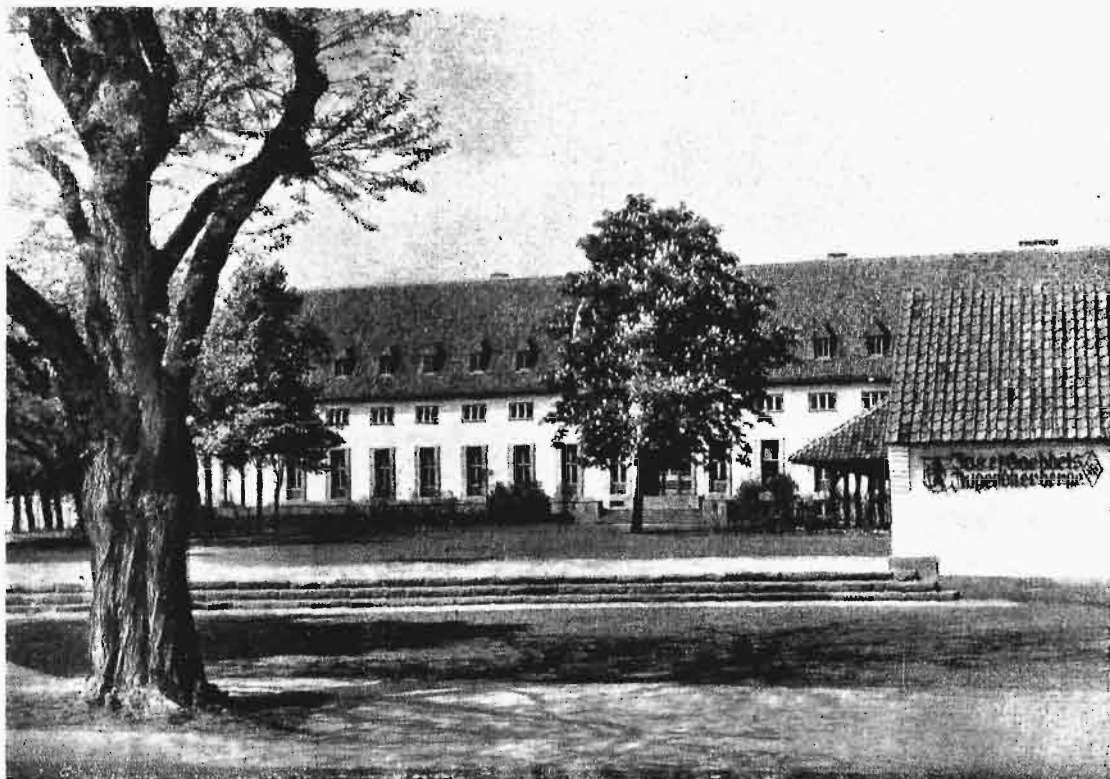
Nie będę się tu zajmował, bardzo zresztą ciekawą, stroną organizacyjną tego przeobrażenia, a więc tym jak zreformowano policję budowlaną, jak zreorganizowano zawód architekta i szkolnictwo architektoniczne, ani jaką rozwinęto propagandę wśród samych architektów. Najważniejsza jest bowiem dla nas strona architektoniczna owej „Gleichschaltung”.

I tu spotykamy się ze zjawiskiem dosyć nieoczekiwanym.

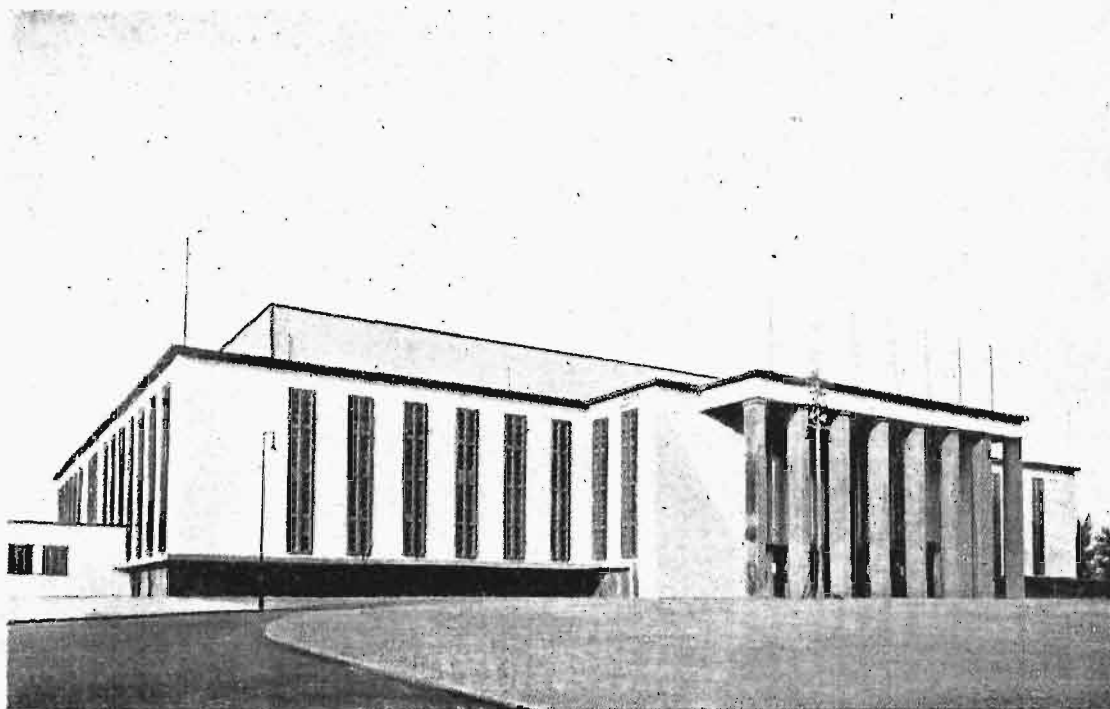
Mianowicie architektura zaaprobowana przez czynniki decydujące jest jakgdyby jedynie fragmentarycznie „zgleichschaltowana”. Rozpada się ona bowiem wyraźnie na parę różnych i wzajemnie niezgodnych typów.



Rys. 2. Arch. Averhoff: Dom dwurodzinny w osiedlu Waldenau pod Hamburgiem, 1935, pg. Deutsche Bauzeitung



Rys. 3. Arch. G. A. Münze & Karl Früh: Gospoda turystyczna dla młodzieży w Düsseldorfie, 1937, pg. Moderne Bauformen



Rys. 4. „Deutschlandhalle“ w Berlinie. pg L'Architecture d'Aujord'hui



Rys. 5. Arch. Paul Ludwig Troost: Haus der Deutschen Kunst w Monachum, 1934, pg Deutsche Bauzeitung

Typów tych możemy rozróżnić w zasadzie trzy.

Po pierwsze spotykamy, w najsilniejszym kontraście z dotychczasową „Neue Sachlichkeit”, typ architektury chłopsko-rękodzielniczej, jak gdyby zapominającej o przeobrażeniach techniki ostatniego stulecia (rys. 1, 2, 3). Typ ten stosuje się głównie w budownictwie mieszkaniowym, zwłaszcza w szczególnie popieranym przez rząd Trzeciej Rzeszy budownictwie drobnych domów jednorodzinnych.

Natomiast w budownictwie użyteczności publicznej znajdujemy architekturę zbliżającą się do powojennego południowo-niemieckiego, że tak powiem, „pół-modernizmu” (rys. 4). Architektura ta w dużym stopniu opiera swój wyraz właśnie na formach właściwych nowoczesnej technice budowlanej i nowym materiałom.

W końcu, w budynkach o charakterze ściśle „monumentalnym”, a mianowicie przede wszystkim w centralnych budowlach partii narodowo-socjalistycznej, widzimy pewien nowy rodzaj dosyć ortodoksyjnego neoklasycyzmu (rys. 5). Mianowicie jest on zbliżony do klasycyzmu niemieckiego z lat 1840-tych, jaki powstał wówczas głównie w Berlinie, ale rozkwitł przede wszystkim w Monachium.

I każdy z tych typów opiera się na innych źródłach, żyje swym własnym życiem i rozwija się własnymi drogami. Zatem każdym z nich będziemy się musieli zająć z osobna.

Dzisiejsza niemiecka architektura „rękodzielnicza” opiera się na bardzo dawnych tradycjach, i to na tradycjach nawet nie bardzo niemieckich. Ciekawą jest rzeczą, że Niemcy na tym jak i na innych polach życia kulturalnego wykazują, przy całej swej niebywalej dumie narodowej, ogromną wrażliwość na wpływy kulturalne zagraniczne.

Ideowe podstawy omawianej architektury rękodzielniczej zostały po raz pierwszy sprecyzowane w Anglii w połowie XIX-go wieku. Była to Anglia początków zmechanizowania przemysłu, kiedy to na prędcie klecone ceglane hale wczesnych fabryk zaczynały zaściania i zadymiać sielski pejzaż kraju Pickwicka. I jednocześnie zmechanizowana praca młodych maszyn i na prędcie poduczonych nowych robotników odnosiła już swój pierwszy naiwny triumf nad żmudną pracą ręczną dawnych rękodzielników artystów. Mianowicie wytwory nowej produkcji przemysłowej, udostępnione wszystkim dzięki swej taniości, pokrywały się chaotycznymi reprodukcjami ozdób dawniej dostępnych tylko dla nielicznych, a więc reprodukcjami dawnych form rękodzielniczych, ale wykonywanymi w materiałach i technikach nie mających nic wspólnego z oryginałem. Londyńska Wystawa Światowa z r. 1851 ogłaszała w swym oficjalnym katalogu „Imitacje kwiatów wykonane z papieru lub modelowane z wosku, obrazujące możliwości ich stosowania jako dekoracji salonów”, „Próbki sztancowanych ornamentów używanych do fabrykacji lamp, kandelabrow itp. z blachy”, „Próbki malowania imitującego różne marmury, przeznaczone dla zastąpienia marmuru w budowie kominków, wykładaniu stołów, itp.”, „Malowane imitacje różnych gatunków drzewa”, itd.¹⁾

Toteż wrażliwsze natury z pośród Anglików zaczęły szukać ucieczki od owej przygniatającej ich swą „nową brzydota” rzeczywistości. I jest rzeczą wielce naturalną, że ucieczka przed uprzemysłowionym pozytywizmem połowy XIX wieku poszła w Anglii po tej samej drodze jak już poprzednia ucieczka przed racjonalistycznym „klasycyzmem” końca XVIII-go wieku. Mianowicie przywódcy nowej „ucieczki od rzeczywistości”, zatem John Ruskin, a potem jeszcze wyraźniej William Morris, zwrócili się znowu ku s r e d n i o w i e c z u, jako swemu ideałowi. Wyciągnęli oni z obserwacji swej współczesności wniosek bardzo prosty, że skoro sztuki użytkowe i spokój społeczny upadły z chwilą wprowadzenia maszyn, zatem maszyna jest „wymysłem diabelskim”, od którego pochodzi wszelkie zło. Toteż z heroiczną wytrwałością zaczęli oni propagować powrót do średniowiecznych metod pracy wyłącznie ręcznej, i snuli marzenia o owym czasie kiedy „wszędzie zapanuje spokój i piękno, szyny kolejowe znikną pod zielenią pól, a szczątki dworców kolejowych legną w ruinie, podobnie jak stare rzymskie obozy, ostatnią zaś lokomotywę będą pokazywali w muzeach, obok karocy Ludwika XIV-go. Żaden komin fabryczny nie będzie ział dymem w niebo; to co robi dziś para, robić się będzie rękami ludzkimi i nie będzie więcej mowy o pracy bez robotników, ani o robotnikach bez pracy”²⁾.

Oczywiście tak pojmowana sztuka, wypowiadająca całkowitą wojnę warunkom gospodarczym, mogła być nawet już wówczas tylko sztuczną cieplarnianą rośliną; mogła prowadzić jedynie taki sztuczny żywot nawet w wówczas najbogatszym kraju świata, tj. w kraju swego powstania — Anglii, najbardziej wzbogaconej dzięki najintensywniejszemu posługiwaniu się nowymi „wymysłami diabelskimi”. Teorie Ruskina i Morrisa, ku wiecznej ich zasłudze, zwróciły uwagę współczesnych za samo istnienie zagadnienia sztuki użytkowej, ale rozwój jej poszedł inną drogą, niemal wprost przeciwną jak wyznaczana przez ich wizje przyszłości. Następcy i uczniowie Morrisa zaczęli odkrywać nowe możliwości artystyczne właśnie w technikach maszynowych. Poza tym teorie mistrza załamywały się w mniej lub więcej daleko idących kompromisach. Ale tym nie mniej fale ich powracały raz po raz różnymi czasy i w różnych dziedzinach angielskiego życia artystycznego, a z niego przedostawały się do innych krajów, zwłaszcza zaś do Niemiec.

Taką falą było między innymi powstanie w Niemczech grupy „anglistów” Muthesiusa, powstanie „Werkbundu”, powstanie grupy Tessenowa, i taką falą był przede wszystkim ruch ochrony krajobrazu „Heimatschutz” z lat 1900. Jest rzeczą naturalną, że Niemcy przejęli z teorii angielskich najsilniej właśnie ich myśli odnoszące się do krajobrazu. Już w czasach architektury romantycznej znajdujemy w Niemczech swoisty przejaw niemieckiego sentymentu do „sielankowych” wartości krajobrazu, mianowicie w architekturze Lud-

1) Walter Curt Behrendt: *Modern Building*, New York, 1937, Harcourt, Brace & Co, str. 53.

2) Robert de la Sizeranne: *Ruskin i Kult Piękna* (przeł. A. Potockiego), W-wa, 1899, E. Wende i Ska.



Rys. 6. Arch. Paul Bonatz: Dworzec w Sztuttgarcie, 1917



Rys. 7. Arch. Paul Bonatz: Portyk Dworca w Sztuttgardzie, 1917, i Arch. Albert Speer: Portyk Zeppelinfeld w Norymberdze, 1934

UWAGA: Zdjęcia zamieszczone jedynie jako przykład przetrwania form „półmodernizmu” prawie bez zmian przez szereg lat, nie mające zamiaru stawiania komukolwiek zarzutu t. zw. „plagiatu”. Funkcje obu reprodukowanych portyków o podobnych formach spełniane w odnośnych budynkach są całkowicie odmienne (por. rys. 6 i 29). Poza tym uważam samo pojęcie plagiatu w architekturze za pozbawione racji bytu, (przyp. autora).

wika Persiusa. Toteż właśnie ruch Heimatschutzu okazał się w Niemczech najbardziej trwałym. Jego przywódca zaś, Paul Schultze-Naumburg, stworzył w ramach tego ruchu podstawy nowoczesnej teorii ochrony krajobrazu, do dziś stanowiące zasadniczą pozycję w tej dziedzinie.

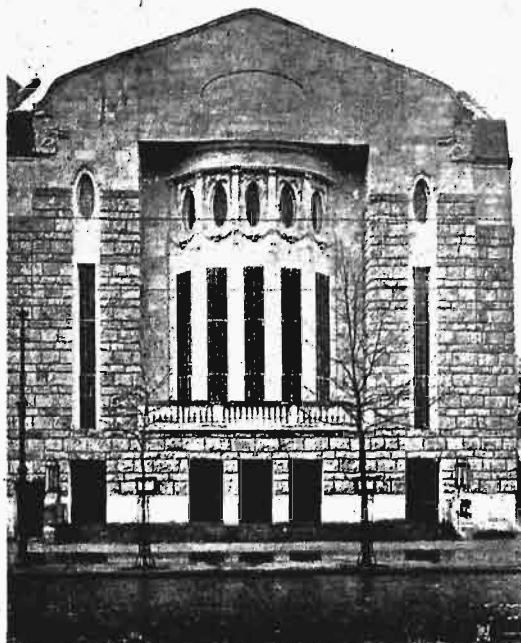
Ale Paul Schultze-Naumburg dokonał jeszcze innego dzieła, dużo ważniejszego dla rozwoju przyszłej architektury Trzeciej Rzeszy. Mianowicie jemu mamy do zawdzięczenia zdaje się pierwsze pogłębienie owego na ogół dosyć mglistego pojęcia obejmowanego słowami „architektura narodowa”. Schultze-Naumburg doszedł bowiem w ciągu lat do swej teorii „Kunst aus Blut und Boden”, czyli teorii o wyrastaniu sztuki z rodzimej gleby oraz z krwi rasy miejscowej. Innymi słowy mamy tu sprecyzowane dwa zasadnicze i nie zawsze idące w parze składniki tzw. architektury narodowej: jej związek z otoczeniem czy krajobrazem, oraz wyrażanie przez nią życia tworzącej ją społeczności.

I Schultze-Naumburg nie zmieniając swego stanowiska przetrwał przez wojnę światową i przez Republikę Weimarską. Toteż mógł on wejść do Trzeciej Rzeszy jako jeden z niewielu przedstawicieli starszego pokolenia na których nie ciążyła skaza przeszłości. I jego teoria mogła połączyć się harmonijnie z głoszonymi przez Führera zasadami nie tylko nawrotu do czystości rasy, ale i z zasadami związania z glebą w przeciwstawieniu do stłoczenia w „kamiennym morzu” wielkich miast, z zasadami nawiązującego do wzorów średniowiecznych państwa stanowego, z zasadami oparcia państwa na warstwie nowych chłopów, z zasadami szlacheckiej pracy ręcznej i indywidualnej zamiast niwelującej wyraz indywidualności pracy kapitalistyczno-maszynowo-fabrycznej. Jak widzimy „zgleichschaltowanie” architektury w tym zakresie następuje zatem w imię swobodnego rozwoju jednostki, i niech kto spróbuje sprzeciwić się swej indywidualnej wolności! Zresztą Führer nie jest bynajmniej odosobniony w swoim nawrocie do prądów średniowiecznych. Podobnie jak dwukrotnie poprzednio, tak i dzisiaj szereg myślicieli nawraca do średniowiecza. Do pewnego stopnia na średniowiecznym ustroju stanowym oparł się i Mussolini, powrót do średniowiecza głosi od lat Berdiajew, u nas Piasecki i Doboszyński, ostatnio wystąpił z apoteozą średniowiecza nie kto inny jak Le Corbusier,¹⁾ za indywidualizacją i decentralizacją warsztatów pracy występuje i Frank Lloyd Wright, wśród ekonomistów niemieckich istniał od lat kierunek propagujący powrót do średniowiecznych metod produkcji, a obecnie nawet stojący u kresu długoletniej ewolucji Werner Sombart wystąpił w swej książce „Deutscher Sozialismus” z tezą, że należy powrócić do wytwórczości rękodzielniczej i że wynalazki techniczne winny być zmonopolizowane na użytek jedynie państwa.

I tu widzimy główną różnicę między dawnym poglądem Morrissa, a dzisiejszym kierunkiem niemieckim. Mianowicie niektóre resorty państwa niemieckiego nie odnoszą się do nowoczesnej techniki z tak wielką znów pogardą. Karabiny i samoloty armii niemieckiej nie są wytwarzane ręcznie przez indywidualne warsztaty rękodzielnicze. I nie jest zatem niczym dziwnym, że i w budynkach użyteczności publicznej nowych Niemiec widzimy „diabelskie” wpływy nowej techniki, co więcej nawet jakgdyby pewne rozkoszowanie się możliwościami owej techniki.

Nazwałem ten typ architektury „pół modernizmem” południowo-niemieckim. Rozpoczął on właściwie swoje ist-

¹⁾ „Quand les cathédrales étaient blanches”, Paris, 1937, Płon.



Rys. 8. Arch. Oskar Kaufmann: Hebbel Theater w Berlinie, 1908. pg. Studio.



Rys. 9. Arch. Bruno Schmitz: Pomnik Bitwy Narodów pod Lipskiem. 1913.



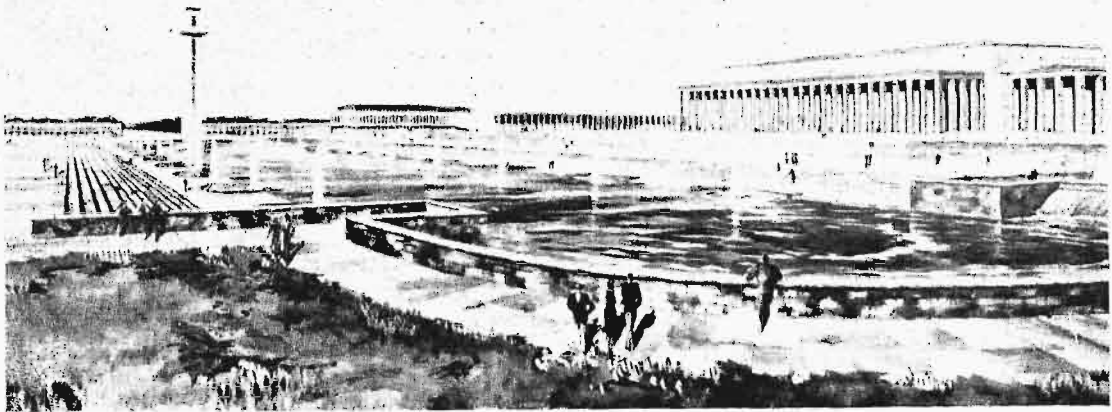
Rys. 10. Arch. Alfred Messel: Sklep Wertheima w Berlinie, 1896.



Rys. 11. Arch. Wilhelm Kreis: Deutsches Hygiene-Museum w Dreźnie, 1930. p. g. Baugilde

nienie od dworca w Sztuttgarcie (p. rys. 6). Dworzec ten powstał jeszcze w czasie wojny światowej. Ale jest to właśnie cechą bardzo ciekawą owego niemieckiego „pół modernizmu”, że pozostaje on prawie niezmiennym przez niezwykle długi szereg lat, niezależnie od przemijających mód architektonicznych, prowadząc jakby swe własne życie (p. rys. 7).

Źródła jego znajdują się niewątpliwie w kolejnych „neo-klasycystycznych” początkach dwudziestego wieku (p. rys. 8). W owych latach, głównie na skutek nowo odkrytej wartości estetycznej dzieł techniki opartej przede wszystkim na ich prostocie i braku „ozdób”, architekci zaczęli upraszczać formy architektury tradycyjnej, a głównie klasycznej, i sprowadzać je do ich treści bardziej istotnej. I ów ruch upraszczający i syntetyzujący osiągnął jakby swój szczytowy punkt rozwoju w owym błogosławionym roku 1912, w roku Théâtre des Champs Elysées w Paryżu, w roku Karsawiny i Niżyńskiego, w roku Woolworth Building i w roku Mauretanii, w roku Amundsena i w roku Parsifala, w roku Wystawy Architektury w Krakowie i Teatru Polskiego w Warszawie. Weszły w ten zbiorowy wysiłek zarówno prace Perretów we Francji jak i Baillie Scotta, Mackintosha i Sir Gilbert Scotta w Anglii, Wagnera i Hoffmana w Wiedniu, Przybylskiego, Jankowskiego i Stryjeńskiego w Polsce, i samotne męczeństwo Adolfa Loosa, i w końcu do pewnego stopnia i prace Muthesiusa i Tessenowa a zwłaszcza Ostendorfa w Niemczech. Ale w Niemczech skrzyżował się on z innym ruchem, ruchem stanowiącym jakby swoiście niemiecką odmianę „secesji”, ruchem który stworzył jako swój wyraz szczytowy pomnik Bitwy Narodów pod Lipskiem (rys. 9), chociaż jako początek tego ruchu możnaby może wskazać sklep Wertheima z r. 1896, ukazujący wyjątkowo wcześniej śmiałość nowoczesnej konstrukcji budynku (rys. 10). Ale cechą najbardziej charakterystyczną tego kierunku jest wyrażanie przez niego idei siły, wyznawanej przez ówczesne państwo Bismarcka i Wilhelma II. Cesarz sam starał się wyrazić ją w budynkach przez ciężkie kamienne wersje form architektury staro-nordyckiej, pod-



Rys. 12. Arch. Clemens Klotz: Kąpielisko ludowe na Rugii, 1937, pg. Moderne Bauformen.

czas gdy indywidualni architekci, wówczas nie „zgleichschaltowani”, starali się ją wyrazić przez połączenie ciężkości form kamiennych ze śmiałością linii nowoczesnych konstrukcji.

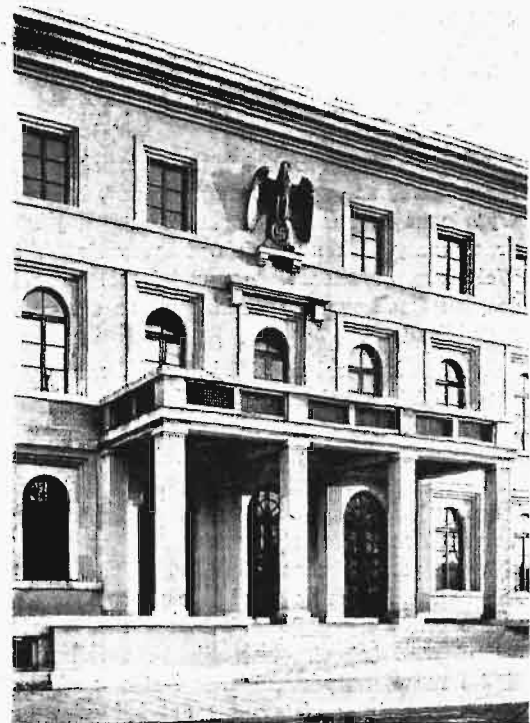
Zatem ze skrzyżowania owych „mocarstwowych” idei Bismarckowsko - Hohenzollernowskich i klasycznie ujętych wersji nowoczesnej techniki powstał w Niemczech w latach wojny światowej ów, trwający do dziś dnia, „pół-modernizm”, różniący się od swych dwu przodków pewną lekkością, czy przede wszystkim wysmukłością kształtów, przypominającą się nowoczesnych konstrukcji, a różniący się od nich również jeszcze dalej posuniętą wolnością od ornamentów czy podziałów klasycznych.

Ten typ architektury był też przez pierwsze lata powojenne może najbardziej ogólnie przyjętym w Niemczech, chociaż był mało reklamowany (p. rys. 11).

I, jak jest zresztą zrozumiałym na tle natury ludzkiej, ten typ architektury, wprowadzający właśnie bardzo oględnie elementy nowe, stał się na świecie szczególnie popularnym, przede wszystkim w krajach które nie przyjęły „modernizmów” bardziej skrajnych.

W krajach anglosaskich aż do końca lat dwudziestych uważano powszechnie, że architektura nowoczesna istnieje prawie wyłącznie w Niemczech, i uważano za nią właśnie ów „pół-modernizm”.

To samo prawie można powiedzieć i o Włoszech, gdzie w ogóle architekturę nowoczesną nazywano popularnie architekturą „al Tedesco”, i zresztą w tym wypadku zupełnie słusznie. Mia-



Rys. 13. Arch. Paul Ludwig Troost: „Brunatny Dom” w Monachium, 1934, pg. Moderne Bauformen

nowicie architektura nowoczesna, jak wiadomo, we Włoszech bezpośrednio po wojnie, mimo pięknej spuścizny Sant' Elia, można rzec zupełnie nie istniała, a przez pierwsze lata faszyzmu była raczej niepopularna. Architekturą oficjalnie popieraną była wówczas jeszcze ciągle architektura dworca mediolańskiego czy pomnika Wiktora Emanuela, może ostatni stopień degeneracji „stylu Monte Carlo”. Dopiero po szeregu lat faszyzm zdecydował się wraz z ofertą weterana futurysty Marinettiego przyjąć jako swój oficjalny wyraz również i ową architekturę uważaną za nowoczesną, słusznie nazywając ją niemiecką i słusznie upatrując w niej nawiązanie do ducha imperialno-rzymskiego.

Prawie jednocześnie zaś tenże typ architektury odniósł inny triumf zagraniczny, zgoła nieoczekiwany. A mianowicie z pewnym wzbogaceniem detalami i ornamentami klasycznymi, został on ogłoszony oficjalnym stylem Rosji Sowieckiej. Bowiem i tam zemdliło się na skrajnych „modernistach” popadnięcie przez nich w jednostronne doktrynerstwo. Tylko że tam, kiedy chciano zdyskredytować kierunek architektury zwany w Niemczech „Baubolschewismus”, nazwano go właśnie kierunkiem „kapitalistyczno-burżuazyjnym”, a wprowadzany urzędowo „półmodernizm” nazwano „renesansem proletariackim”.

Zatem kiedy w roku 1934 zaczęli stosować ów „pół-modernizm” nowi władcy Niemiec, architekturę tę nazwano zagranicą słusznie „stylem dyktatur” (rys. 2).¹⁾

Nastąpiło w tym wypadku coś jakgdyby „faszyści architektoniczni wszystkich krajów łączcie się”. Mamy tu niezwykle ciekawy i bardzo rzadki niema! laboratoryjny przykład „wie es im Buche steht” jak podobne ideologie polityczne wytworzyły, i to zdaje się częściowo bez wzajemnego wpływu, podobny wyraz w architekturze. Przykład tak rzadki, ponieważ rozwój nie był tu zakłócony przez tak częste w praktyce wpływy poboczne i przypadkowe zbiegi okoliczności.

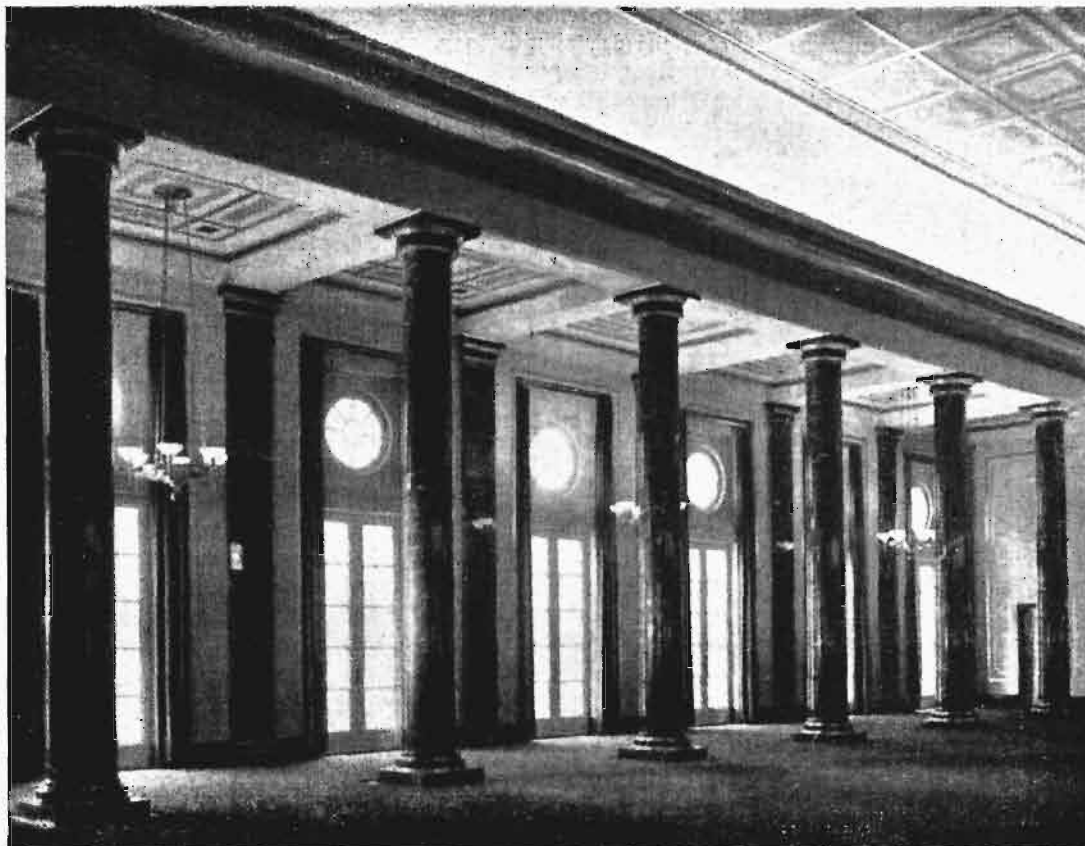
Ale jak widzieliśmy ów „styl dyktatur” powstał w Niemczech jeszcze na szereg lat przed powstaniem tam dyktatury politycznej. Czyż znaczyłoby to, że zatem jego przyjęcie się w Trzeciej Rzeszy, Włoszech i Rosji jest raczej właśnie przypadkiem, a nie wynikiem podobnych nastawień? Moim zdaniem przyczyna leży gdzieś indziej. Mianowicie musimy sobie zdać sprawę, że idee kierujące Trzecią Rzeszą nie spadły na Niemcy tak całkiem z jasnego nieba. Wprost przeciwnie, powstawały one już przez dziesiątki lat, jeśli nie przez stulecia. Tworzyły się pod Fehrbellinem i w Sans Souci, pod Sedanem i w Bayreuth'cie, tworzyły się u Fryderyka Wielkiego Wolterianina i u Żelaznego Kanclerza Bismarcka, u Nietschego i u Wilhelma Drugiego. A w końcu przyjrzyjmy się nawet tej rzekomej antytezie Trzeciej Rzeszy, Republice Weimarskiej. Przyjrzyjmy się owemu Stresemannowi, który, biorąc na siebie według dzisiejszych niemieckich pojęć odium hasel pacyfistycznych, już w parę lat po przegranej wojnie uczynił z Niemiec niemal że państwo zwycięskie, przyjrzyjmy się temu samemu Schachtowi który już wtenczas stwarzał podstawy finansowe dla dzisiejszych zbrojeń niemieckich, przyjrzyjmy się owym później palonym na stosach dziełom historycznym niemieckich literatów, marzących o Napoleonie który zniszczył dzieło rewolucji francuskiej dając w zamian za to „den Franzosen wieder Träume”. I przekonamy się, że nie jest rzeczą dziwną, iż wyraz architektoniczny dzisiejszej uzbrojonej techniką nowoczesną myśli państwowej niemieckiej powstał jeszcze nim znalazła ona swój wyraz polityczny.

Mamy tu też może i wytłumaczenie łatwości z jaką przyszło, na polu architektury jak i na innych polach, dzisiejsze „zgleichschaltowanie”, które nie było wcale tak sztucznym i tak przymusowym jak się to wydaje na pierwszy rzut oka. Złożyły się bowiem na nie narastające myśli całych pokoleń Niemców, poprzez czasy Hohenzollernów i czasy Republiki Weimarskiej. I może tylko gdzieś, w tym jeszcze starszym Weimarze, „tymczasem po pustej sali Pierrot szuka zgubionej róży” dawnej kultury niemieckiej. (Sądzę, że cień Goethego nie weźmie mi za złe przyznania mu tego, niespodziewanego z pewnością, tytułu Pierrota Niemiec).

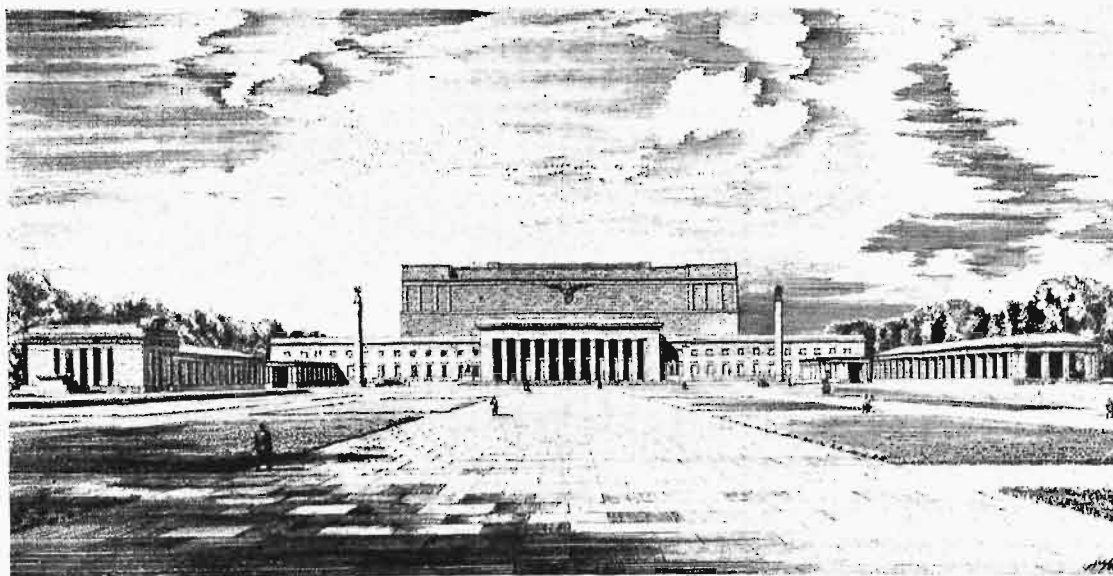
Myśl kulturalna dzisiejszych Niemiec jest jak wiemy nastawiona całkowicie w kierunku zwalczającym t. zw. „pięknoduchostwo”. Ten dzisiejszy kierunek opiera się na długoletnich tradycjach myśli niemieckiej. Ale wiemy też, że nie były to bynajmniej jedyne ani zawsze dominujące myśli w Niemczech. Obok kierunków wpadającej aż w mistykę żołniersko-zdobywczej surowości mamy w kulturze niemieckiej niezwykle bogato reprezentowany element romantyczno-sentymentalny. Toteż mówiono często o „dwóch kulturach niemieckich”, a względnie starano się znaleźć jakiś zrozumiały podział owych dwu prądów. Może najpopularniejszym z owych podziałów był ten, który przedstawiał element surowości, reprezentowany głównie przez Hohenzollernów, jako „pruski”, a element sentymentu jako raczej południowo niemiecki. Ale podobnie jak w dziedzinie polityki tak i w dziedzinie kulturalnej pojawienie się Adolfa Hitlera przyniosło wiele niespodzianek i przekreśliło wiele przyzwyczajęń myślowych. Ów południowy Niemiec kontynuujący żołnierską tradycję Hohenzollernów a jednocześnie zajmujący w polityce wewnętrznej stanowisko raczej antydynastyczne i antypruskie, stający na czele ruchu rasistowskiego a jednocześnie obalający poprzedni podstawowy artykuł wiary rasistowskiej „mit nordycki”, jest w tej części swej działalności równie zastanawiający jak w połączeniu nacjonalizmu z socjalizmem. I również na polu interesującym nas tutaj, w architekturze, jest dosyć niewytłumaczony fakt obrania przez Hitlera jako swego stylu reprezentacyjnego właśnie nowego neoklasycyzmu, jak gdyby nawiązującego do tradycji architektonicznych dynastii tragicznych neurasteników, Bawarskich Wittelsbachów (rys. 13, 14, 15).

Powiedziałem „fakt obrania przez Hitlera neo-klasycyzmu”. Mamy tu bowiem rzeczywiście do czynienia z całkowicie osobistą decyzją Führera. Ów neo-klasycyzm był mianowicie w pierwszych latach po

¹⁾ L'Architecture d'Aujourd'hui, Nr 4/1936, str. 27.



Rys. 14. Arch. Leonhard Gall: Reichskanzlei w Berlinie, 1935. pg. Baugilde



Rys. 15. Arch. Wilhelm Kreis: Adolf-Hitler-Platz w Dreźnie, 1937. pg. Moderno Bauformen

przewrocie narodowo-socjalistycznym reprezentowany przez jedynie dosłownie kilku architektów. Paul Ludwig Troost, Ludwig Ruff, obaj już dzisiaj nieżyjący, graniczący z „pół-modernizmem” Albert Speer, dzisiejszy kierownik przebudowy Berlina, i to prawie już wszyscy. Nie byli też oni wcale przedstawicielami jakiegoś istniejącego architektonicznego kierunku. Przed przewrotem hitlerowskim twórczość ich należała nawet raczej do „pół-modernizmu”. A tylko byli oni osobistymi przyjaciółmi Hitlera i wspólnie z nim opracowywali projekty pierwszych budowli reprezentacyjnych partii, od których zaczął się nowy neo-klasycyzm Trzeciej Rzeszy. Według „Sagi” narodowo-socjalistycznej projekt „Brunatnego Domu” w Monachium został nawet opracowany w swych głównych zarysach osobiście przez Hitlera w czasie pobytu w więzieniu po monachijskim zamachu stanu z roku 1922 (rys. 13).

I o ile przy „pół-modernizmie” stwarzającym „styl dyktatur” mieliśmy występujący w formie wyjątkowo czystej i wolnej od czynników pobocznych czy przypadkowych przykład tworzenia się architektury z prądów ideowych środowiska, o tyle w klasycyzmie narodowego socjalizmu możnaby może widzieć właśnie przykład działania przypadkowego zbiegu czynników pobocznych, które wytworzyły u woli decydującej skłonność do obrania tego typu architektury. Zresztą nie możemy być zbyt pewni ani tej przypadkowości, ani tych czynników jakie miały tu swój wpływ, podobnie jak już nieraz w historii architektury. Nie wiemy dzisiaj wśród jakich konceptów Voltaire’a, pomiędzy jakimi planami przebudowy mapy Europy, czy też z jakich uśmiechów Barberiny czy z jakich jej snów o kraju gdzie „die Myrte still und hoch der Lorbeer steht” powstał pod ręką Fryderyka Wielkiego szkic palacu „Sans, Souci” na słynnym bilecie „Mon cher Knobelsdorff”. I tak samo nie wiemy, i kto wie czy będziemy wiedzieć, jak powstały myśli, z których wytworzyła się decyzja przyjęcia neo-klasycyzmu jako reprezentacyjnego wyrazu architektonicznego Trzeciej Rzeszy. Nie wiemy czy grał tu rolę sentyment dla miasta Monachium, około którego właśnie oplótł Hitler swoje sny o potęgze, czy też asocjacje pomiędzy architekturą klasycystyczną a ideałami imperialno-rzymskimi, czy też jeszcze inne czynniki, o których jak mówiłem może nigdy się nie dowiemy.

Z pomiędzy owych trzech typów architektury „zgleichschaltowanej” jakie ukazały się po przewrocie narodowo-socjalistycznym, oficjalny neo-klasycyzm wydaje się jednak najbardziej przypadkowym, czy też najmniej wyrosłym z zasad kierujących narodowym-socjalizmem. Ale, jak przekonamy się w dalszym ciągu, właśnie on okazał się najważniejszym dla dalszego rozwoju architektury Trzeciej Rzeszy i on odniósł w niej, jeśli można się tak wyrazić, zwycięstwo.

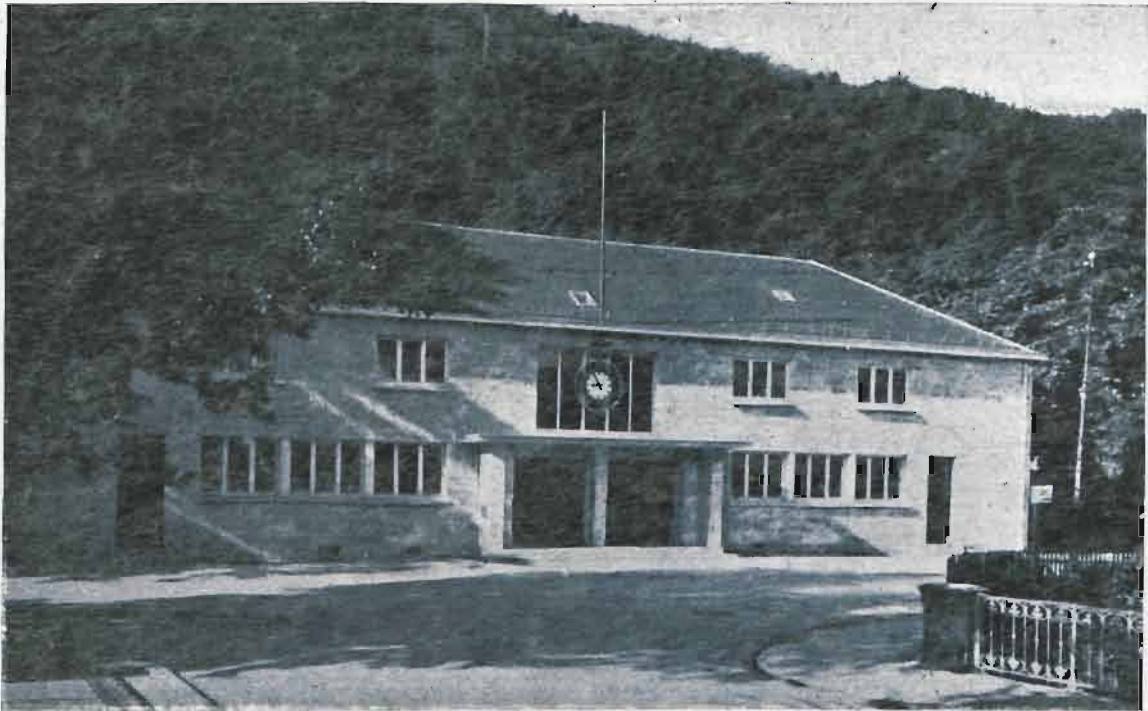
Pomiędzy trzema zaaprobowanymi przez państwo typami architektury zachodził bowiem łatwy do zauważenia a trudny do przewyższenia konflikt. Przede wszystkim zachodziła wyraźna sprzeczność pomiędzy „pół-modernizmem”, opierającym się jako na bądź co bądź zasadniczej podstawie na nowoczesnej technice z jednej strony, a architekturą rękodzielniczo-chłopską z drugiej strony. Także trudnym chociaż już w mniejszym stopniu jest zgodne współzycie kierunku wyprowadzającego swe proporcje ze śmiałości nowoczesnych konstrukcyj z kierunkiem opierającym się na proporcjach klasycznych. To też takie współzycie, jak się zdaje, nie dało się osiągnąć. W ciągu ostatnich paru lat spotyka się co prawda w Niemczech budynki starające się, nawet bardzo zręcznie, jak gdyby „uzgodnić” te kierunki. Ale w rzeczywistości są to raczej próby wchłonięcia niektórych elementów innych kierunków przez „pół-modernizm” (rys. 16).

I życie zdaje się iść inną drogą. Na Monachijskiej Wystawie „Architektury i Sztuk Rękodzielniczych” z początku r. b. „półmodernizm” już prawie nie był reprezentowany. Może jest to objaw chwilowy czy przypadkowy, może wynikał on z doboru eksponatów raczej z dziedziny budownictwa o charakterze monumentalnym, ale wydaje się raczej, że z rozgrywki trzech kierunków architektury w dzisiejszych Niemczech został wyeliminowany jeden z konkurentów. Jest w tym może nawet pewien tragizm, że wyeliminowany został właśnie ten typ architektury, który jest najbardziej wytworzony przez te same myśli co i narodowy socjalizm i może najbardziej mógłby rościć sobie prawo do nazwy architektury narodowej niemieckiej w znaczeniu wyrażania myśli i kultury niemieckiej. Rzecz inna, że może „pół-modernizm” ukaże się w niedalekiej przyszłości z powrotem jako typ architektury dzisiejszych Niemiec, co wydaje mi się nawet dosyć prawdopodobnym. Ale chwilowo mamy w architekturze niemieckiej jak gdyby jeden więcej wariant legendy o „matiuszce rewolucji” pożerającej własne dzieci.

Zresztą „styl dyktatur” nie tylko w Niemczech przechodzi dzisiaj w pewnym znaczeniu jak gdyby przez okres słabnięcia. Mianowicie, chociaż w zasadzie jest on dzisiaj właśnie bardzo popularny, to jednak w krajach poza niemieckich nie zachował on już swej czystej formy.

We Włoszech architekci weszli na drogę stanowiącą naturalną kontynuację tej ewolucji której rezultatem w Niemczech stał się ów „półmodernizm”, tj. na drogę coraz dalej idącego redukcjonowania elementów architektury klasycznej do ich treści podstawowej. I rezultatem tego postępującego uproszczenia wydaje się być zbliżenie do istotnych elementów architektury nie tylko klasycznej. Chwila obecna jest jeszcze za wczesna do wydawania sądu, ale kto wie czy Włochy nie dojdą na tej drodze do architektury prawdziwie nowoczesnej, tak jak doszły do niej podobną drogą kraje skandynawskie.

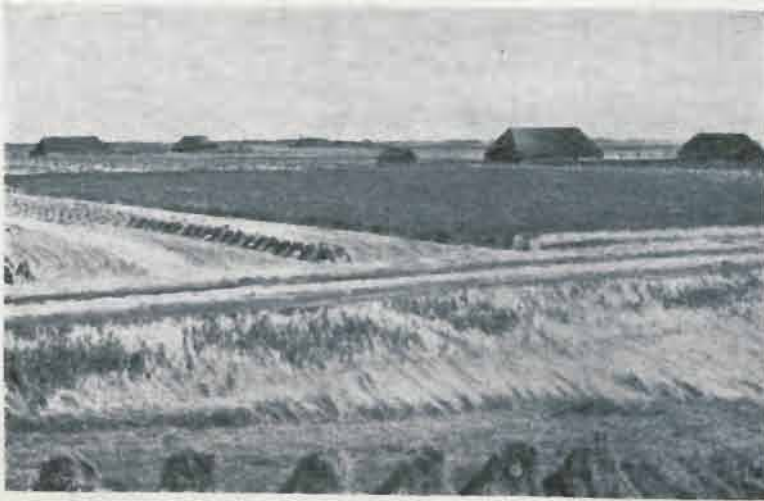
Natomiast w Rosji „styl dyktatur” uległ przemianie jakgdyby w kierunku odwrotnym. Mianowicie w architekturze rosyjskiej zabiera głos element nowy, element konsumenta — „nowego człowieka”. Ale rozwój mas idzie w innym tempie i innymi drogami niż rozwój twórców, zatem często „szary człowiek” staje się wyrazicielem innej epoki niż współczesny mu twórca, i ze skrzyżowania tych wpływów powstają czasami wyniki na pozór przypadkowe. Mianowicie w Rosji i w dziedzinie architektury okazało się,



Rys. 16. Arch. Fridrich Schaal: Dworzec w Urach (Württemberg), 1935. pg. Moderne Bauformen



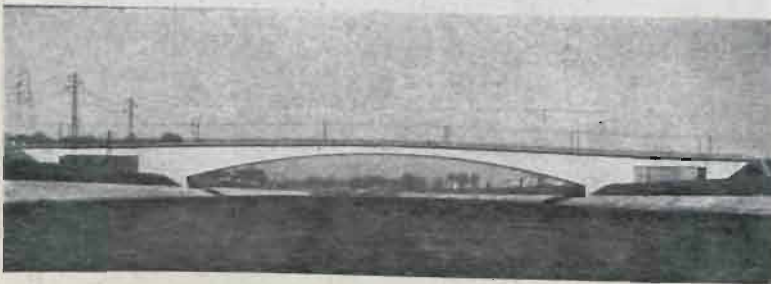
Rys. 17. Osiedle Furrpacher Hof (Neunkirchen), 1937. pg. Siedlung u. Wirtschaft



Rys. 18. Osiedle „Adolf-Hitler-Koog” (Schleswig-Holstein), 1935.
pg. Siedlung u. Wirtschaft



Rys. 19. Autostrada Frankfurt n. M. - Darmstadt.
pg. die Strasse



Rys. 20. Most na autostradzie niemieckiej. pg. Die Strasse

że nie jest rzeczą łatwą wychować w ciągu kilkunastu lat pokolenie ludzi wieku XXI-go z mas tkwiących tak niedawno jeszcze prawie w wieku XVIII-tym. Nowy rosyjski konsument wpada poprostu bezwiednie w wiek XIX-ty. Zakosztowawszy możliwości nowoczesnego przemysłu: żąda przede wszystkim tego co dawniej było dostępne tylko dla nielicznych, żąda bogactwa form architektonicznych. A architekci rosyjscy dostosowują się do owych życzeń, zajmując stanowisko jeśli wierzyć ich enuncjacom „nie sprzeciwiać się złemu”. Zatem w Rosji „styl dyktatur” traci tę prostotę którą posiadał w Niemczech, i pokrywa się coraz bardziej ornamentyką tak klasyczną jak i nieklasyczną.

Po dokonaniu w Niemczech dość daleko idącej eliminacji „półmodernizmu” pozostały na „polu bitwy” dwa kierunki, również niezbyt łatwe do pogodzenia: klasycystyczny i rękodzielniczy.

Otóż trzeba stwierdzić, że kierunek rękodzielniczy znajduje się obecnie również w okresie słabnięcia, choć również może tylko chwilowego. Na wystawie Monachijskiej nie był on prawie reprezentowany w architekturze, a raczej tylko we wnętrzach i sztuce stosowanej, ale na ten dział położono dużo mniejszy nacisk niż na dział architektury. W praktyce zaś, i to w dziedzinie w której kierunek ten miał szczególnie panować, tj. w osiedlach mieszkalnych, również spotykamy obraz niezbyt silnego jego rozwoju. Zdaje się, że i tym razem nie pozwala mu się rozwinąć jego negacja warunków gospodarczych.

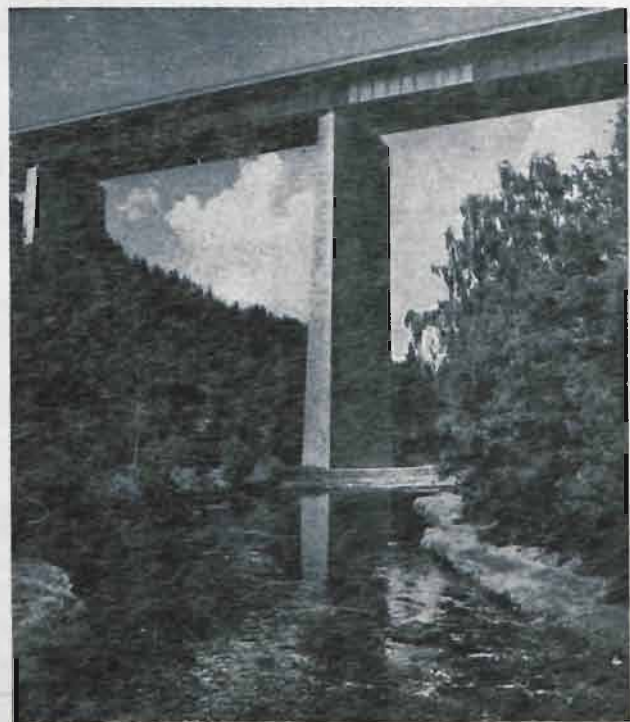
Obradujący w kwietniu b. r. Kongres Budowlany Związku Inżynierów Niemieckich wysunął jako hasło „zdrową nieufność do starych przyzwyczajzeń” w technice budowlanej. Tak radykalnie nowocześnie nie wypowiedzieli się nigdy niemieccy fachowcy budowlani nawet w czasach największego powodzenia architektury „Neue Sachlichkeit”. To też nowe i masowo wnoszone niemieckie osiedla mieszkalne wykazują raczej dążenie do daleko posuniętej standaryzacji i racjonalizacji, i poza obowiązkowym stosowaniem wysokiego dachu trudno jest dopatrzeć się w nich cech indywidualności czy pontaniczności architektury chłop-



Rys. 21. Koszary w górach bawarskich, 1936, pg. Baugilde



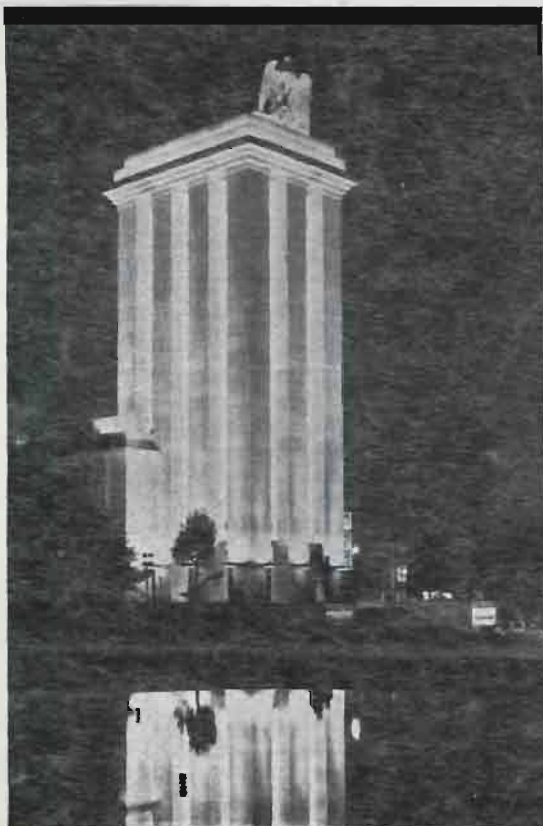
Rys. 22. Stacja nadawcza radiowa, 1937
pg. Moderne Bauformen



Rys. 29. Most autostrady Drezno — Chemnitz.
pg. Moderne Bauformen



Rys. 24. Arch. Albert Speer: Stacja transformatorowa na „Reichsparteitaggelände” w Norymberdze, 1934. pg. Baugilde

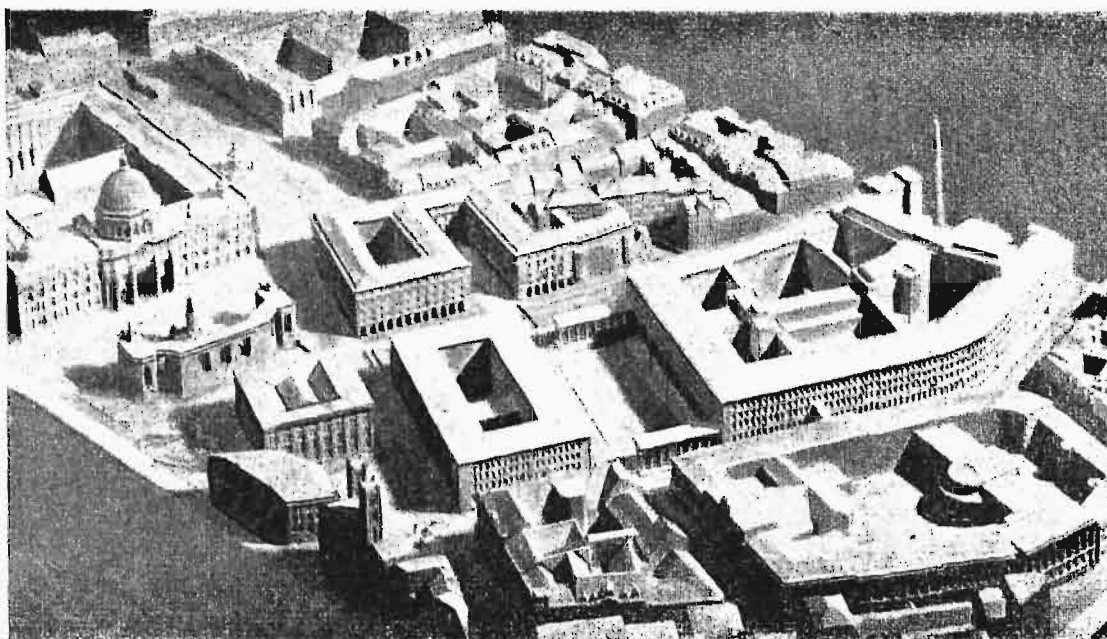
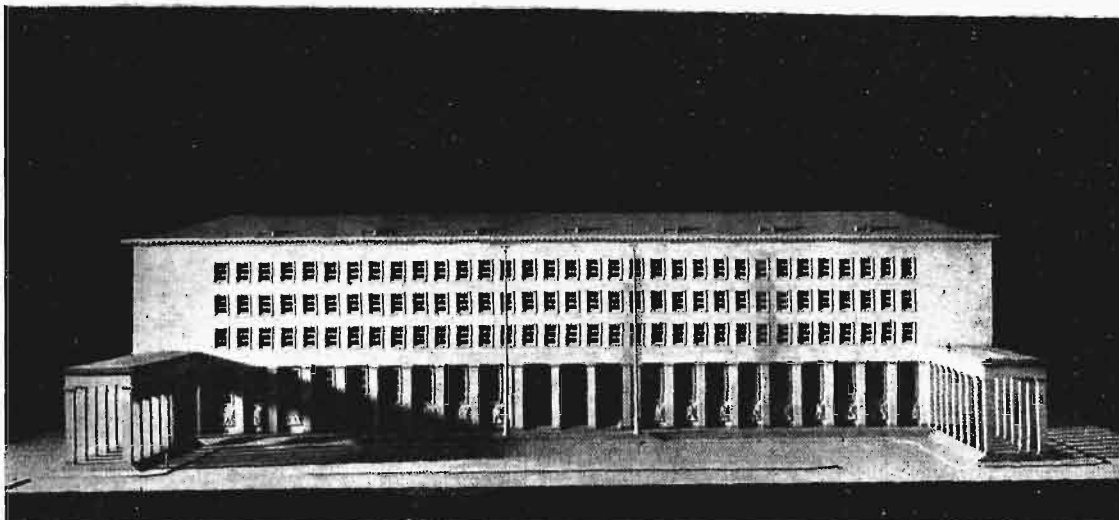


Rys. 25. Arch. Albert Speer: Pawilon Niemiecki na Wystawie Paryskiej, 1937. pg. Deutsche Bauzeitung

sko - rękodzielniczej (rys. 17). A ów wysoki dach jako rzekoma cecha „niemieckości” architektury bywał już wyśmiewany nawet przez oficjalnych przywódców architektury Trzeciej Rzeszy.¹⁾ Zatem zarówno spełnianie przez tę architekturę postulatu „rękodzielniczości” jak i „narodowości” wydaje się bardzo problematyczne.

Ale pod jednym względem znajdujemy tutaj wyjątek, i to wyjątek w swym znaczeniu bardzo ważny. Mianowicie w budownictwie tym stosuje się, z pewnymi wyjątkami ale na ogół ściśle, nawiązywanie do materiałów czy kształtów typowych dla dawnego budownictwa ludowego danej okolicy, oraz łącznie z tym do związania budynków z otaczającym krajobrazem (rys. 18). Dążenie to jak wiemy nie jest w architekturze niemieckiej wcale nowe, chociaż bywało ono zaniedbywane. Ale w czasach „Heimatschutzu” dążenie to było pojmowane dosyć ciasno. Redukowano je prawie po prostu do wprowadzania form chłopskiej chaty z danej okolicy do budynków każdego typu i każdej wielkości, z rezultatami nieraz groteskowymi przeciwko którym słusznie występował Ostendorf. Natomiast obecnie zagadnienie to ujęto w Niemczech już o wiele głębiej i o wiele wszech-

¹⁾ Paul Schmitthenner: „Baukunst im Neuen Reich”, München, 1934, D. W. Callwey, str. 4.



Rys. 26 i 27. Arch. Heinrich Wolff: Rozbudowa Reichshauptbank w Berlinie (model). 1937. pg. *Moderne Bauformen* i pg. *Baugilde*

stronniej. Przypuszczam, że stało się to na skutek w pewnym stopniu jednolitego, choćby pośrednio, kierownictwa prawie wszystkich zadań budowlanych w Niemczech, od najdrobniejszych aż do najszerszych, obejmujących plan całego kraju, takich jak choćby państwowa sieć autostrad (rys. 19).

I zasada harmonijnego łączenia się budowli z krajobrazem uznana została w Niemczech za ogólnie obowiązującą dla wszystkich zadań budowlanych, zarówno tam gdzie budynek może stąpić się z istniejącym krajobrazem i stać się jego częścią składową, jak i tam gdzie wielkość zadania wymaga już kształtowania krajobrazu i stwarzania zeń krajobrazu nowego.

Wiele z tych zadań już z natury swej zmuszają projektujących do szukania istotnych czynników harmonizowania budowli i krajobrazów, nie pozwalając na uciekanie się do powtarzania wzorów historycznych, ponieważ wzory te dla dzisiejszych mostów, fabryk, autostrad, czy tp. budowli poprostu nie istnieją. Zatem w tych zadaniach spotykamy najciekawsze pod tym względem prace, łączące się z naturalnym pięknem krajobrazu czystością swej naturalnej „piękności technicznej”, wysuwanej dawniej jako hasło przez kierunek (non omnis moriar!) „Neue Sachlichkeit” (rys. 20). Natomiast już dużo gorzej przedstawiają się budynki bardziej zbliżone do zadań tradycyjnych, jak np. owe w wielkich ilościach wznoszone „Burgi” wyszkoleniowe partii, lub gospody turystyczne dla młodzie-



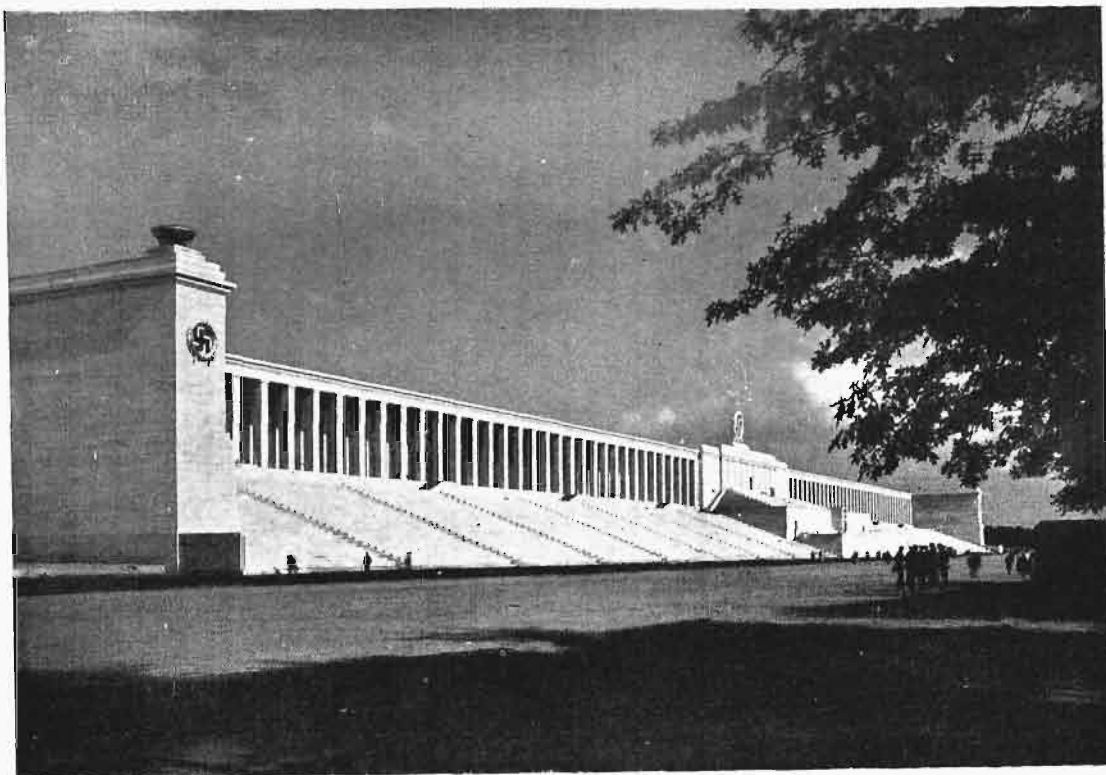
Rys. 28. Osiedle stoczni w Elblągu, 1937. p. g. Deutsche Bauzeitung

ży. Mianowicie te budynki wpadają już o wiele częściej w błędy w rodzaju popełnianych dawniej przez „Heimatschutz” (rys. 21). Inne znów wykazują całkowite ubóstwo myśli architektonicznej przybierane od zewnątrz „naturalnym” kamieniem (rys. 22). Owo nadużywanie naturalnego kamienia jako dekoracji zewnętrznej zdarza się zresztą również i w budowlach „technicznych”, jak komunikacyjnych i t. p. (rys. 23). Ale bez względu na to, że wykonanie zasady związania budowli z otoczeniem w praktyce schodzi czasem na manowce, stanowi ona niewątpliwie trwałą i istotną zasługę i zdobycz architektury Trzeciej Rzeszy. Sama myśl potrzeby harmonijnego łączenia tworów ludzkich z otaczającą przyrodą nie jest co prawda nową. Była ona wyczuła i u Persiusa i u Ruskina, powtarzana u Morrisa, z dodaniem jej etykiety „narodowości” w „Heimatschutzu”; została ona logicznie ujęta i rozbudowana około roku 1900 przez Wright’a, kiedy doszedł on, drogą poprzez przetopienie osobnych części składowych budynku na elementy jedności, do pojęcia budynku jako również integralnego elementu większej jedności, mianowicie otaczającej budynek przyrody. Ale myśl ta została po raz pierwszy powszechnie uznana za ogólnie obowiązującą właśnie w architekturze Trzeciej Rzeszy. I tę trwałą zasługę pozostawił po sobie kierunek rękodzielniczo-krajobrazowy tej architektury.

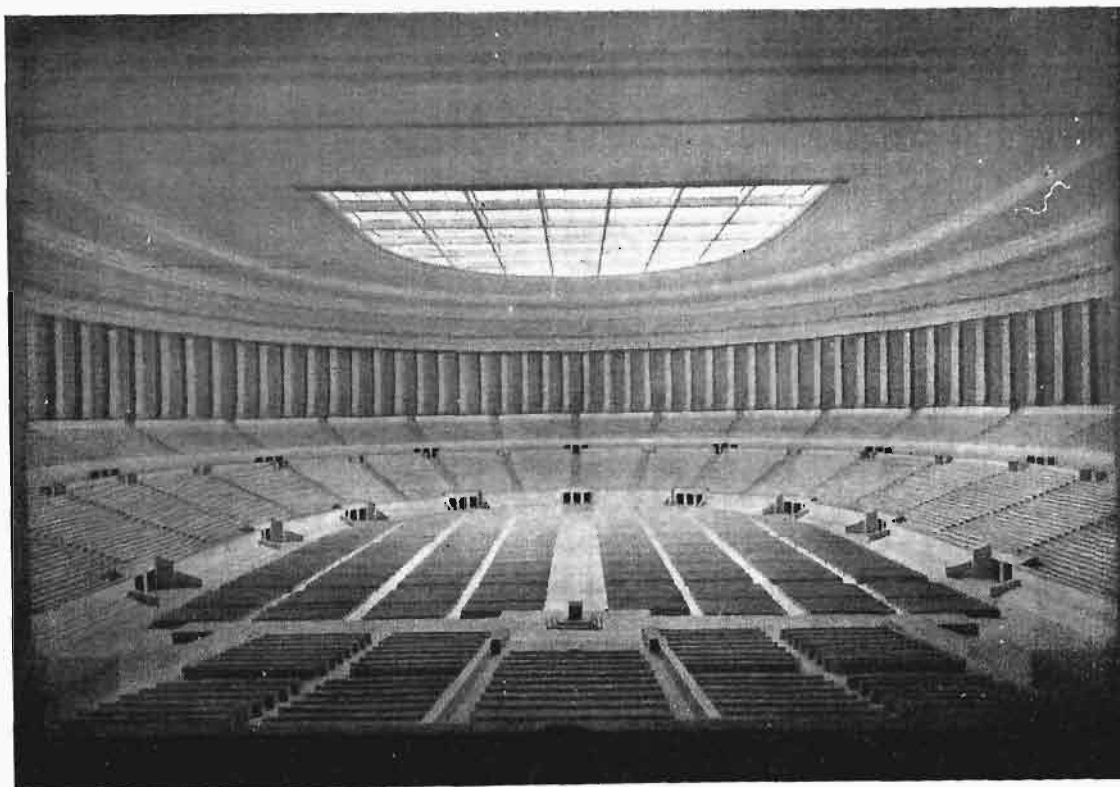
Natomiast jako obecny „zwycięzca” pozostał w architekturze niemieckiej klasycyzm. Jak widzieliśmy jest to klasycyzm dość ścisły, i to nawiązujący do tradycji klasycyzmu niemieckiego z lat czterdziestych. Zatem cechuje go pewna płaskość profilowań, chętnie używanie pilastrów zamiast kolumn, oraz przewaga stosowania porządków o niewielkich wysokościach, rzadko kiedy przewyższających jedno piętro (rys. 24). Ale klasycyzm Trzeciej Rzeszy różni się dosyć znacznie od swego poprzednika. Znać na nim pomimo wszystko pewne wpływy „pół-modernizmu”, zarówno w uproszczeniu form, jak również w mniej ścisłym niż w dawnym klasycyzmie stosowaniu kolumn o klasycznych proporcjach i o owych niewielkich wysokościach (rys. 25). I kto wie czy ten wpływ „pół-modernizmu” nie zacznie się z powrotem wzmacniać, i czy Niemcy nie wstąpią z kolei na drogę na którą weszli obecnie Włosi.

Poza tym, jak twierdzą enuncjacje oficjalne, obecny neoklasycyzm Trzeciej Rzeszy różni się od dawnego klasycyzmu swą większą „niemieckością”, pomimo że architektura klasycystyczna stała się już przez ostatnie stulecie prawie całkowicie międzynarodową, oraz różni się przede wszystkim pod względem ogólnej kompozycji (rys. 26, 27).

I w tym ostatnim wypadku ów komentarz urzędowy jest wyjątkowo trafny. Mianowicie zwraca on uwagę na fakt, że nowe budynki monumentalne Trzeciej Rzeszy zawdzięczają swój charakter w wielkiej mierze powtarzaniu się w wielkich ilościach tych samych elementów. Szeregi słupów porównuje się do maszerujących żołnierzy. Ich „Gleichschaltung” jest rzeczywiście w dużym stopniu „niemiecka”. Ale owo powtarzanie i owa szeregowość ma jeszcze inne znaczenie architekto-



Rys. 29. Arch. Albert Speer: Zeppelinfeld w Norymberdze, 1934. pg. Baugilde,



Rys. 30. Arch. Ludwig Ruff i Franz Ruff: Hala Kongresów w Norymberdze, 1934. pg. Baugilde



Z K o n g r e s u P a r t y j n e g o w N o r y m b e r d z e, 1938

nieczne. Mianowicie szereg może być jakgdyby dowolnie przedłużany, budynek przestaje być skończoną całością i staje się raczej elementem większej całości, staje się mianowicie ścianą przestrzeni zewnętrznej, placu czy ulicy. Następuje tu jakby zmiana skali kompozycji, architektura staje się coraz bardziej kompozycją urbanistyczną, staje się „kształtowaniem przestrzeni zewnętrznej”, o które walczył zarówno Ostendorf jak Frank Lloyd Wright. Nasuwa się tu sama analogia z kształtowaniem krajobrazu, gdzie również twórca operuje przestrzenią zewnętrzną i jeszcze większą skalą. Zresztą podobny objaw spotykamy nie tylko przy budynkach monumentalnych, ale wogóle w obecnej urbanistyce niemieckiej, gdzie zamiast szeregów kolumn mamy jako powtarzające się elementy, tworzące ograniczenia przestrzeni, „zgleichschaltowane” pojedyncze domy (rys. 28).

Musimy tu stwierdzić, że ów objaw rozszerzania się skali architektury i operowania powtarzającymi się analogicznymi budynkami czy częściami budynków, chociaż przejawia się obecnie w Niemczech najsilniej, to jednak nie jest objawem tylko niemieckim. Spotykamy go dzisiaj wszędzie tam, gdzie wielkimi przestrzeniami włada albo jedna wola świadoma celów i daleko patrząca, albo, już dużo rzadziej, jedna kultura lub jedna idea stwarzająca dyscyplinę wewnętrzną zamiast „zgleichschaltowania” zewnętrznego, oczywiście dużo prostszego w zastosowaniu. Zatem spotykamy go i w kompleksach fabrycznych Forda czy Baty, spotykamy go w osiedlach mieszkaniowych Szwecji i czasem Holandii, spotykamy go w nowych osiedlach Palestyny, i w końcu spotykaliśmy go i w przedhitlerowskich Niemczech. Ale musimy tu tak samo stwierdzić, że chociaż owa myśl nie jest myślą całkowicie stworzoną przez Niemcy, to jednak pozostaje niezmienną zasługą Trzeciej Rzeczy wprowadzenie jej w życie w sposób najkonsekwentniejszy i najbardziej ogólnie obowiązujący.

Nie uważam ażebym mógł zapuszczać się tutaj w ocenę wartości samego owego typu kompozycji architektonicznej, operującego powtarzaniem tych samych elementów. Ale uważam, że trzeba dla całości kształtu naszych rozważań wspomnieć o owych dwu zarzutach, które są mu stale stawiane. A mianowicie zarzuca mu się po pierwsze, że architektura powtarzająca jednakowe elementy jest „nudna”, a po drugie, że działa deprymująco, ponieważ zabija poczucie indywidualności pojedynczego człowieka.

Pierwszy z tych zarzutów nie wydaje mi się słuszny. Przede wszystkim stawia się go prawie zawsze jedynie na podstawie przypuszczeń, że architektura taka „będzie nudna”, a nie na podstawie doświadczenia, po prostu dlatego, że istnieje tak bardzo niewiele współczesnych przykładów takiej architektury. A jednak nikt nie zarzuci nudy np. londyńskim ulicom czy skwerom osiemnastolecia wczesno-dziewiętnastowiecznym, zabudowanym całkowicie identycznymi domami. I znowu trudno

o wrażenie większej nudy niż na ulicach z końca dziewiętnastego wieku, gdzie każdy dom stara się być możliwie niepodobnym do sąsiadów. Sprawa powstawania nudy w architekturze, czyli raczej w urbanistyce, nie jest bynajmniej tak prosta, i w każdym razie nie jest ona związana z samą identycznością powtarzanych elementów.

Drugi zarzut, zabijania indywidualności przez dawanie ludziom identycznych ram, jest już obecnie tradycyjną propagandową obelgą, odrzucaną sobie wzajemnie jak piłka przez faszyzm, komunizm i kapitalizm. Jednak są to już sprawy wykraczające daleko poza ramy zagadnień architektonicznych.

Ale w architekturze Trzeciej Rzeszy znajdujemy świadome i celowe, podnoszone również i przez oficjalne enuncjacje, dążenie do stworzenia z architektury, a zwłaszcza z architektury monumentalnej, właśnie ram dla mas ludzkich (rys. 29, 30). Stadiony i hale zebrań, nowe place i ulice miast niemieckich traktuje się jako tło i uzupełnienie rozmieszczonych w nich i poruszających się po nich tłumów, lub też raczej formacji czy oddziałów, które same w połączeniu z budynkami, oraz z ową tak rozwiniętą obecnie w Niemczech świąteczną dekoracją i barwami chorągwi, tworzą dopiero całość architektoniczną (rys. 31). I tu spotykamy znowu niewątpliwy postęp dokonany w architekturze świata przez architekturę Trzeciej Rzeszy. Mianowicie owa że tak powiem integralizacja architektury, wprowadzenie jej w ruchy tłumów ludzkich i powiązanie jej z samym człowiekiem, jest w tej formie elementem całkowicie nowym. Można by coprawda i tu powiedzieć, że jest to tylko konsekwentnym zastosowaniem zasady architektury nowoczesnej ujętej przez Wright'a w słowa o celu budynku, mianowicie tworzeniu przestrzeni dla ludzi, jako o jego istocie.

Ale zastosowanie tej zasady do tego zadania jest niewątpliwie zasługą dzisiejszej architektury niemieckiej, i jej zasługą jest owo nowe zbliżenie architektury do człowieka.

I, jeżeli można dzisiaj wysunąć jakieś przypuszczenie na przyszłość, to kto wie czy owe tłumy, które obecnie stały się elementem kompozycji architektonicznej, wkrótce nie zaczną odgrywać roli jakgdyby jej współtwórców.

Zdawałoby się na to wskazywać ogromne zainteresowanie szerokich warstw ludności niemieckiej zagadnieniami architektury, a także może i stanowisko czynników kierowniczych Trzeciej Rzeszy w odniesieniu do innych sztuk plastycznych, w których w myśl słów Hitlera „artysta nie tworzy dla artysty, ale tworzy jak wszyscy dla narodu. I będzie naszym staraniem ażeby odtąd właśnie naród został znowu powołany na sędziego swej sztuki”.

Jak dotąd coprawda nie widać zastosowania tej zasady do architektury. Raczej wprost przeciwnie, w mowie inauguracyjnej Wystawy Monachijskiej Kanclerz powiedział, że powstawanie wielkich dzieł architektury ma prawo od ochrony przed powszechną dyskusją, ponieważ ocenę ich mają wydać dopiero stulecia.

Ale obserwując rozwój wypadków w Trzeciej Rzeszy musimy wciąż jeszcze być przygotowani na wiele niespodzianek. Może zatem tłumy zaczną również wywierać wpływ na architekturę. I może kierunek tego wpływu będzie również niespodzianką.

Jak widzimy, architektura Trzeciej Rzeszy zaszła już bardzo daleko od tych myśli, które brano początkowo za jej wytyczne.

I tak samo działo się dawniej już nieraz i z niejednym kierunkiem architektury. Doktryny architektoniczne rodzą się i zmieniają, rozwijają się i kostnieją, przepadają w niepamięć i ożywają, porwane falą dziejów otrzymują zmienne chorągiewki tych czy innych kierunków politycznych, a tymczasem myśl ludzka idzie po swej drodze rozwojowej i wchodzi do architektury, chociaż nawet czasami „drzwiami zamkniętymi”.

„Cokolwiek by człowiek uczynił dla prawdy czy przeciw prawdzie zawsze w końcu będzie służyło prawdzie” powiedział kiedyś Frank Lloyd Wright. Kierunki ścierają się i zwalczają, nie wiemy często czy służymy prawdzie walcząc za nią czy przeciw niej, ale z owych ścierających się sił powstaje właśnie obraz architektoniczny epoki, i „każda epoka znajduje swój wyraz w swych budowlach”.

ARCH. MICHAŁ KOSTANECKI.

KRONIKA

FRAGMENTY MALARSKIE DO PAWILONU POLSKIEGO

Na bieżącej wystawie w Instytucie Propagandy Sztuki (Królewska 13) została wystawiona seria 7-miu obrazów zamówionych dla Sali Honorowej Pawilonu Polskiego na Wystawie w Nowym Jorku.

Obrazy mają za temat momenty z historii Polski, których charakter miał znaczenie ogólnie europejskie ewentualnie te, w których Polska przodowała w rozwoju idei demokratycznej.

Pracom utrzymanym na wysokim poziomie pod względem kompozycji malarskiej i koloru zarzucić można jedynie brak zdecydowanie indywidualnego wyrazu artysty. Tłumaczyć zapewne należy ten fakt zbiorowością autora.

Mianowicie zostały one wykonane przez Bractwo św. Łukasza w składzie 11-tu artystów malarzy: B. Cybis, B. Frydrysiak, J. Gotard, A. Jędrzejewski, E. Kanarek, J. Kubicki, A. Michałak, S. Płużański, J. Podolski, T. Pruszkowski, J. Zamoyski.

Poza tym art. rzeźb. Józef Klukowski wystawił na wystawie płaskorzeźbę, tematem której jest praca pionierska polskich emigrantów w Ameryce. Płaskorzeźba ta przeznaczona jest też do Sali Honorowej Polskiego Pawilonu.

GMACH ARCHIWUM MIEJSKIEGO.

W dniu 29 listopada r. b. został przekazany do użytku Archiwum m. st. Warszawy dawny, o historycznym znaczeniu gmach Arsenалу.

Budynek liczy 35.000 m³. Prace budowlane kosztowały milion sto tysięcy złotych. Projekt przebudowy wykonali arch. arch.: Bruno Zborowski i Andrzej Węgrzecki. Kierownictwo budowy i dalsze prace architektoniczne prowadził arch. Bruno Zborowski. Partie malarskie na zewnętrznej ścianie gmachu w technice sgraffito wykonał prof. Leonard Pękalski. Od strony ul. Nalewki, celem poszerzenia bardzo wąskiej w tym miejscu ulicy, wykonano w przylegającym do niej bocznym skarzydło gmachu podcień, służący jako chodnik dla pieszych.

PRZEBICIE UL. BONIFRATERSKIEJ.

Dnia 14 grudnia b. r. została oddana do użytku publicznego nowa trasa komunikacyjna: Warszawa — Żoliborz prowadząca przez przebicie ul. Bonifraterskiej, a skracająca drogę o blisko kilometr.

Stolica zyskuje nowoczesnie urządzonej magistrale, która niewątpliwie wywrze poważny wpływ na rozwój zaniedbanej dotąd dzielnicy północnej.

Jeden z najwspanialszych obiektów architektury historycznej: Pałac Krasieńskich w nowej sytuacji nabiera zupełnie innych walorów urbanistycznych, co specjalnie należy uważać za szczęśliwą okoliczność.