

SZYMON PIOTR KUBIAK
Poznań

O POZNAŃSKIEJ ARCHITEKTURZE DWUDZIESTOLECIA MIĘDZYWOJENNEGO

Powstanie idei państwa narodowego opisuje się jako jeden z najważniejszych fenomenów politycznych XIX-wiecznej Europy, mających wpływ na bieg wydarzeń w kolejnym stuleciu i pojawiających się na transparentach władzy aż do dzisiaj. Oparcie nacjonalizmu na podstawach etnicznych i religijno-kulturowych następowało w aurze zanurzonej w historii romantyki bądź naukowego scjentyzmu, obserwujących przeszłość w jej najbardziej namacalnych przejawach – dziełach sztuki¹. Malarstwo, rzeźbę, architekturę i rzemiosło powiązano z postulatami politycznymi tak bardzo, że pierwsze zwróciły się ku propaństwowej lub rebelianckiej misji narodowej, polityka zaś przywdziewała kostium rzekomego „narodowego stylu”. Strategia ta nie straciła na znaczeniu po powołaniu na mocy Traktatu Wersalskiego państw tzw. Nowej Europy, w tym ustalającej do 1921 r. swe granice „odrodzonej” Rzeczypospolitej². Z jednej strony kreowano nowe, ale umocowane w *ethosie* formy, z drugiej zaś wnioski analizy formalnej przejawów kultury stanowiły argument w ciągłej rewizji owych zatwierdzonych podziałów na mapie³.

W świetle licznych badań nad związkami wizualności i znaczenia w architekturze (tu najowocniejsze wydaje się przywołanie kwestii estetycznych III Rzeszy, modernizmu i realizmu socjalistycznego) jakkolwiek próba ścisłego połączenia określonej idei ze skonkretyzowanym zestawem form okazywała się jedynie kwestią intencji oraz erudycyjnych zdolności twórcy/interpretatora: formą na tyle elastyczną, by ponieść każdą spośród przeciwstawnych idei, a odmienne ideologie

¹ Zob. W. Tegethoff, *Sztuka a tożsamość narodowa*, w: *Naród – styl – modernizm*, J. Purchla, W. Tegethoff, Kraków, Monachium 2006, s. 11-24.

² Zob. A. Szczerski, *Nowa Europa – nowe państwa na Międzynarodowej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych i Nowoczesnego Przemysłu w Paryżu w 1925 roku*, w: *Wystawa paryska 1925*, red. J. Różalska, Warszawa 2007, s. 52-64.

³ Na temat retoryki wizualnej polskiej „myśli zachodniej” w latach 30. XX w. pisze P. Piotrowski, „*Drang nach Westen*”. *The Visual Rhetoric of Polish „Western Politics” in the 1930s*, w: *Visuelle Erinnerungskulturen und Geschichtskonstruktionen in Deutschland und Polen 1800 bis 1939*, red. R. Born, A. S. Labuda, B. Störkuhl, Warszawa 2006, s. 465-480.

na tyle pluralistyczne wizualnie, by wykorzystać tę samą formę⁴. W przypadku II Rzeczypospolitej wola oparcia nowych form architektonicznych na „duchu narodowego geniuszu”⁵ napotkała na problem żywych powiązań między dzielnicą a jej dawnym głównym ośrodkiem z okresu zaborów, trwających nie tylko w manierze wykształconych przed wielką wojną architektów, ale i w ich kontaktach z zagranicznymi kolegami oraz prestiżowych realizacjach niegdyś zaborcy, a teraz przedstawiciela mniejszości narodowej. Perspektywa historyczno-architektoniczna, jak pisze Christian Welzbacher, wykazuje bowiem „obok znamion przełomu także linie kontynuacji właściwe artystycznym poszukiwaniom formy: procesy projektowe potrzebują czasu; architektura, od jej planów przez powstawanie do realizacji, potrafi przetrwać systemy polityczne”⁶. Architektura jest też wreszcie częścią szeroko pojętej kultury budowlanej, funkcjonuje w obrębie – choć usilnie centralizowanych, to jednak wciąż lokalnych – przepisów urzędowych, których zmiana nie następuje z dnia na dzień.

Fakt „długiego trwania” wytrzymywał argumentację pronarodową w Galicji, cieszącej się w poprzednim okresie dużą autonomią i możliwością prowadzenia studiów architektonicznych we Lwowie oraz teoretyczno-artystycznych w Krakowie. O ile jednak wydział architektury powstał już w 1915 r. także w Warszawie, zabór rosyjski pozostawał wciąż pod silnym wpływem akademii petersburskiej, której polscy absolwenci współkreowali obraz stolicy po odzyskaniu niepodległości⁷. Jeszcze inaczej przedstawiała się sytuacja w Poznaniu po powstaniu wielkopolskim. Wobec braku miejscowych uczelni technicznych i artystycznych rodzimi architekci wykazywali się dyplomami niemal wyłącznie niemieckich politechnik, a postulowana w ich wypowiedziach wizja „polskiego” miasta formalnie przypominała pomysły dawnego zaborcy. Na przykładzie historyzującego aspektu twórczości Rogera Sławskiego zauważyła ten proces Gabriela Klause w opublikowanej monografii projektanta⁸. O pozostałościach pruskiego systemu administrowania budownictwem w międzywojennym Poznaniu wspominał zaś Jan Skuratowicz⁹. Niniejsze studium ma na celu ukazanie powiązań poznańsko-wilhelmińskich także w odniesieniu do nowszych, półmodernistycznych kierunków artystycznych. Ich korzenie sięgały około 1910 r., a więc okresu zaborów i naturalnych związków

⁴ Por. S.P. Kubiak, *Hitler w samochodzie wyścigowym*, „Artluk” nr 3, 2007, s. 32-35.

⁵ Nn. *Pierwiastek swojski w architekturze monumentalnej polskiej*, „Przegląd Techniczny” nr 12, 1920, s. 65.

⁶ Ch. Welzbacher, *Die Staatsarchitektur der Weimarer Republik*, Berlin 2006, s. 17.

⁷ M. Omilanowska, *Polscy architekci w petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych w latach 1814-1918*, „Biuletyn Historii Sztuki” nr 3-4, 2004, s. 351-370. Tu też zarys historyczny nt. szkolnictwa architektonicznego w poszczególnych zaborach.

⁸ G. Klause, *Roger Sławski 1871-1963. Architekt*, Poznań 1999. Zob. też I. Kozina, „Styl około 1800”. *Styl narodowy czy nowa rzeczywistość w architekturze Górnego Śląska?*, w: *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950*, red. D. Konstantynów, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz, Warszawa 1998, s. 180.

⁹ J. Skuratowicz, *Architektura*, w: *Dzieje Poznania*, t. 2 (1918-1945), red. J. Topolski, L. Trzeciakowski, Poznań 1998, s. 1181-1196.

między poszczególnymi miastami Rzeszy. Osobnym zagadnieniem jest powstawanie nowych kontaktów z zachodnim sąsiadem w ramach pozornie kosmopolitycznego, a więc pozbawionego paszportu, dyskursu awangardowego lat 20./30. XX w. Wpisuje się w to, przeprowadzona przez mniejszość niemiecką, prestiżowa realizacja gmachu użyteczności publicznej.

„ODPRUSACZANIE”: ŁUCJAN MICHAŁOWSKI, KAZIMIERZ RUCIŃSKI
I SYLWESTER PAJZDERSKI

Najprostszym, a jednocześnie najsilniej działającym na wyobraźnię sposobem repolonizacji ulic miasta było usunięcie obcojęzycznych inskrypcji, herbów i godeł oraz pomników niemieckich bohaterów zastępowanych teraz własnymi¹⁰. Ten czytelny i plastyczny – w dosłownym znaczeniu tych słów – zabieg opierał się na uzasadnionej wierze w umiejętności odebrania owych wizualnych komunikatów przez społeczeństwo, objęte od 1858 r. obowiązkiem powszechnej edukacji, a więc zdolne do interpretacji zarówno zwykłego przedstawienia, jak i symbolu, logotypu czy samego pisma. O wiele trudniejsze zadanie przypadło architektom i urbanistom, których dziedzina oparta jest na formie wyłącznie abstrakcyjnej, przemawiającej jedynie dodanym do niej ikonycznym detalem bądź odautorskim werbalnym komentarzem. Praca to o tyle bardziej mozolna, że dotyczy sztuki trwałej, wymagającej dużych nakładów finansowych, a co za tym idzie dyskusji i kompromisów.

Architekturą trzeba się było jednak zająć, bo stanowiła dziedzinę wyjątkowo docenianą i wykorzystywaną przez pruskiego zaborcę, którego inwestycyjna działalność nasiliła się w pierwszej dekadzie XX w., kreując całe nowe kwartały, a przede wszystkim nowe monumentalne centrum. Wilhelmowska polityka tzw. podniesienia wschodnich prowincji posiłkowała się talentem sprawdzonych naddwornych twórców historyzmu, jak Franz Heinrich Schwechten czy Karl Hinckeldeyn, co wielokrotnie podkreślała literatura fachowa¹¹. Poznański boom budowlany po 1903 r. przyciągał i młodszych adeptów architektury, jak Otto Kohtz czy Walter

¹⁰ W. Karolczak, „Wychodek tyłkiem”, czyli repolonizacja wyglądu miasta w pierwszych latach II Rzeczypospolitej, „Kronika Miasta Poznania” (dalej cyt.: KMP) nr 4, 1998, s. 162-177; J. Pazder, O poznańskich pomnikach po 1918 roku, KMP nr 2, 2001, s. 41-55, tu: 41-46.

¹¹ Z. Pałat, *Ostatnie forum cesarskie. Forma i symbolika urbanistyczno-architektonicznego założenia poznańskiego Ringu*, „Artium Quaestiones” II, 1983, s. 57-71; J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890-1918*, Poznań 1991; H. Grzeszczuk-Brendel, *Repräsentation und Privatsphäre. Zur Ikonographie des Schloßquartiers in Posen (Poznań)*, w: *Hansestadt. Residenz. Industriestandort*, materiały sesji naukowej, red. B. Störkuhl, München 2002, s. 233-242. Twórczością F.W. Schwechtena zajmuje się P. Zietz, *Franz Heinrich Schwechten. Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne*, Stuttgart 1999; idem, *Franz Heinrich Schwechten – przykład wilhelmińskiej kariery (Franz Heinrich Schwechten – eine wilhelminische Karriere)*, w: *Kaiserschloss Posen. Zamek cesarski w Poznaniu*, red. J. Pazder, E. Zimmermann, Potsdam, Poznań 2003, s. 37-53. Rolę K. Hinckeldeyna jako teoretyka i urzędnika omawia A. Lewis, *Hinckeldeyn, Vogel, and American Architecture*, „The Journal of the Society of Architectural Historians” Vol. 31, No. 4, 1972, s. 276-290.

Gropius¹², którzy wobec braku powodzenia w swoich ówczesnych staraniach pozostają do dziś, w tym „rodzimy” kontekście, dla polskiego badacza niewidoczni. Tymczasem ich aplikacje dowodzą istnienia bardzo realnej możliwości posłużenia się przez Wilhelma II innym wokabularzem form: w tym czasie jeszcze nie tak awangardowych, jak u późniejszych ekspresjonistów i funkcjonalistów, ale promujących już wtedy bardziej uniwersalne, kosmopolityczne odniesienia. Takiej drogi świadomi też byli polscy krytycy monumentalnej dzielnicy zamkowej, którzy bazując na pruskiej argumentacji doboru stylu (ale i oglądzie jednoznacznie perswazyjnej dekoracji rzeźbiarskiej i malarskiej) postulowali zmianę oblicza obiektów.

Jako pierwszy domagał się korekty Łucjan Michałowski, absolwent politechniki monachijskiej. Jeszcze w czasie zaborów, w latach 1912-1913, wystąpił on kilkakrotnie z odczytami i publikacją wytykającymi błędy urbanistyczne i architektoniczne nowo zrealizowanego areału. Przedstawił także własną utopijną wersję otoczenia cesarskiego zamku¹³, któremu nadał regularny rzut podkowy, z centralną wieżą nakrytą kopułą i klasycyzującymi elewacjami. Istniejącemu neoromańskiemu gmachowi autorstwa F.H. Schwechтена, „o sylwecie zresztą dobrej”, zarzucał brak dopasowania do tradycyjnego wyglądu miasta, niepraktyczność „pod względem technicznym, jak i mieszkaniowym – z wyrazem sztuki fortyfikacyjnej”¹⁴. Budynek Komisji Kolonizacyjnej¹⁵ w formach fryderycjańskiego baroku Ł. Michałowski przekształcił w „architekturze mniej potężnej” i ewidentnie korespondującej z „bez zarzutu” neorenesansową estetyką siedziby akademii¹⁶. Planował go również cofnąć od linii zabudowy ulicy św. Pawła (dziś: Fredry), tak aby uwypuklić niezmienną bryłę neoklasycystycznego teatru¹⁷. Jego odpowiednikiem miał być nowy budynek po drugiej stronie Komisji Kolonizacyjnej, z którym – tak jak i po stronie teatru – łączyłaby go przelotowa kolumnada rozpięta w poprzek alei promenadowej. Dla neoromańskich budynków Dyrekcji Poczty i Ziemstwa Kredytowego¹⁸ oraz dawnej siedziby Intendentury Królewskiej¹⁹ w stylu arkadkowym Polak przewidywał znowu skromne i jasne klasyczne podziały elewacji²⁰.

¹² Por. *Walter Gropius. Teil 1: Der Architekt und Theoretiker*, Hrsg. H. Probst, Ch. Schädlich, Berlin 1987, s. 72; Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 8860-8863.

¹³ Obecnie: Centrum Kultury „Zamek”, ul. Św. Marcin 80-82.

¹⁴ Ł. Michałowski, *O estetykę dzielnicy zamkowej w Poznaniu*, „Kurjer Poznański” nr 97, 27 IV 1913.

¹⁵ Obecnie: Collegium Maius Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza oraz Uniwersytetu Medycznego im. Karola Marcinkowskiego, ul. A. Fredry 10.

¹⁶ Obecnie: Collegium Minus Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, ul. H. Wieniawskiego 1.

¹⁷ Obecnie: Teatr Wielki im. S. Moniuszki, ul. A. Fredry 9.

¹⁸ Obecnie: Dyrekcja Poczty Polskiej, Filharmonia Poznańska im. Tadeusza Szeligowskiego i BZ WBK, ul. T. Kościuszki 77 – Św. Marcin 81.

¹⁹ Zburzona w czasie wojny. Obecnie: Collegium Historicum Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, ul. Św. Marcin 78.

²⁰ S.P. Kubiak, *Ein neues Gesicht für die wilhelminische Stadt. Die Posener Architektur und ihre Gestalter in der Zeit der Zweiten Polnischen Republik (1918-1939)*, w: *Visuelle Erinnerungskulturen...* s. 381-391, tu: 382-383.

Choć Ł. Michałowski powoływał się na przykład dawnych miast włoskich, proponowana przez niego architektura znajdowała najwięcej analogii w skodyfikowanym przez Paula Mebesa tzw. stylu około 1800 roku. Jego książka pod tym samym tytułem została nazwana przez Juliusa Posenera „głową Janusową”: spoglądała wstecz, ku czasom dobrego stylu zaprzepaszczonego przez XIX-wieczny eklektyzm i secesję, a jednocześnie stanowiła wzornik dla młodszych pokoleń architektów – takich jak O. Kohtz (ur. 1880), W. Gropius i Ł. Michałowski (obaj ur. 1883)²¹. Ujednolicenie pierzei ulic poprzez pozbawione dekoracji fasady domów, ich wysokie ceramiczne dachy i zamknięte bloki zabudowy (*Blockrandbebauungsweise*) z obszernymi wewnętrznymi dziedzińcami wypełnionymi zielenią cechowały natomiast prace wielu niemieckich reformatorów urbanistyki. Najbliższych wzorów dostarczał Hermann Jansen, który w 1910 r. zasłynął pomysłem na zagospodarowanie Wielkiego Berlina, a w 1917 r. zaproponował – bez posłuchu – plan rozbudowy poznańskiego Sołacza²².

Należy zwrócić uwagę, że Ł. Michałowski domagał się zmiany wyglądu budowli opatrzonych przede wszystkim bogatym programem ikonograficznym (wystrój zamku i Komisji Kolonizacyjnej), o dużym znaczeniu symbolicznym (siedziba imperatora i urząd koordynujący germanizację prowincji) oraz odziedziczonej na widza swą dojmującą fizycznością (ogrom brył wieży i kopuły). Swe zastrzeżenia podpierał jednak „poetycko-estetycznymi” argumentami odpowiedniości stylu: każdy z wilhelmińskich budynków zachowywał swoją funkcję, tracąc jednocześnie na wizualnej wyjątkowości. Jeśli natomiast sugerował powrót do tradycji, to zmonumentalizowana forma około 1800 oznaczała dla Poznania rekurs do reformatorskich zabiegów kręgu Davida Gilly’ego, a więc z okresu drugiego zaboru²³.

Również po powstaniu wielkopolskim z przykrymi oznakami obcego panowania wiązano tylko ostatnią wielką akcję budowlaną z początku wieku, biorąc za główny cel ataków kształt rezydencji byłego imperatora. Z przyczyn oczywistych pojawiały

²¹ P. Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer traditioneller Entwicklung*, München 1908. Zob. A. Jaeggi, *Traditionell und modern zugleich. Das Werk des Berliner Architekten Paul Mebes (1872-1938) als Fallbeispiel für eine „andere Moderne*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, Bd. 26, 1999, s. 227-241.

²² W. Sonne, *Ideen für die Großstadt: Der Wettbewerb Groß-Berlin 1910*, w: *Stadt der Architektur. Architektur der Stadt. Berlin 1900-2000*, Hrsg. T. Scheer, J.P. Kleihues, P. Kahlfeldt, Berlin 2000, s. 67-77, tu: 72; Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.-Nr. 20748-20751. Zielen stanowiła dla Ł. Michałowskiego bardzo ważny element kształtowania przestrzeni miejskiej. 11 lutego 1913 r. na zebraniu walnym Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk wygłosił wykład poruszający kwestię wadliwej zabudowy dzielnicy zamkowej zatytułowany „Architektura w otoczeniu drzew”. Z *Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu*, dodatek do „Dziennika Poznańskiego” nr 38, 15 II 1913.

²³ Przykłady z Poznania pojawiają się zresztą w pracy P. Mebesa. *O działalności tajnego nadradcy budowlanego D. Gilly’ego* w: Z. Ostrowska-Kęłbowska, *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790-1880*, Warszawa, Poznań 1982, s. 109 nn.

się w wypowiedziach aluzje polityczne, teraz wyrażone *expressis verbis*. Kazimierz Ruciński, słuchacz politechnik w Charlottenburgu, Monachium, Wiedniu i Dreźnie, a wówczas kierownik Wydziału Budownictwa Naziemnego poznańskiego magistratu, w kompilacyjnym masywie zamku widział wyraz „chorej na obłęd duszy ostatniego cesarza niemieckiego”. Według architekta „monument, który wyrósł z wybujałej pychy, jest ostrzegającym dla Polski memento i stałem przypomnieniem, do czego prowadzą wichrzycielstwa tolerowanych w narodzie zdradzieckich czynników, pracujących wspólnie z żydostwem, bolszewikami i Niemcami [sic!] nad osłabieniem Polski przez nierząd, strajki, międzynarodówkę, komunizm i anarchizm”²⁴.

Dla K. Rucińskiego budowla miała więc pozostać pomnikiem polskiej martyrologii, symbolem swego czasu²⁵. Możliwości finansowo-techniczne skierowały jego inwestorskie oko ku mniej kosztownym reparacjom – ciągowi domów jednorodzinnych („ludowe budownictwo niemieckie”), tworzącemu zachodnią granicę reprezentacyjnego *city*. Już Ł. Michałowski planował tam wybudować gmach pinakoteki i stworzyć przez to odpowiednią ścianę urbanistyczną. W 1927 r. granica ta stała się także tematem rozważań decernenta Wydziału Rozbudowy Miasta, absolwenta politechniki charlottenburskiej, Sylwestra Pajzderskiego. Proponował on uzupełnić od południa cały *ensemble* o wspaniałą świątynię, która stałaby się optyczną konkurencją dla wysokiej wieży zamku. Ponadto zauważył błędną stylistyczną heterogeniczność wilhelmińskich budowli, a w planie urbanistycznym „brak (...) myśli przewodniej nie uznającej nawet przy sytuowaniu poszczególnych gmachów monumentalnych zasadniczych reguł budowy miast”²⁶.

Urbanistyczną korektą „kół fachowych”²⁷ był projekt wystawienia między zamkiem a akademią oraz w cesarskim ogrodzie nowych skrzydeł dla uniwersytetu. Zabieg ten miał na celu zamknięcie obszernych widoków na poszczególne gmachy pruskie i wille zabudową typu *Blockrand* z przelotowymi arkadami ponad ulicami. Elewacje byłyby utrzymane „w stylu renesansu polskiego nawiązującego do renesansu gdańskiego akademii starej”. Budynek taki stanął wprawdzie w Poznaniu, lecz przy ulicy Grunwaldzkiej. Mowa tu o – zaprojektowanym w 1920 r. przez przybyłego ze Lwowa Edwarda Madurowicza – Collegium Chemicum, którego formy stanowiły ewidentny import warszawsko-galicyski, nie znajdując dalszej recepcji w poznańskim środowisku²⁸. Monumentalny gmach, który pojawił się

²⁴ K. Ruciński, *Przewodnik po Poznaniu*, Poznań 1920, s. 183.

²⁵ Pojawiały się też sporadycznie pomysły barokizacji budowli. Zob. H. Grzeszczuk-Brendel, *Das Gedächtnis des Raumes. Architektonisch-urbanistische Identifikationen in Posen nach dem Ersten Weltkrieg*, w: *Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert*, Hrsg. A. Langer, Warszawa 2004, s. 93-106, tu: 97.

²⁶ S. Pajzderski, *Stan rozbudowy miasta Poznania*, Poznań [1927], s. 2. Zob. też: idem, *Rozbudowa miasta Poznania*, w: *Księga Pamiątkowa Miasta Poznania. Dziesięć lat pracy polskiego zarządu Stołecznego Miasta Poznania*, Poznań 1929, s. 508.

²⁷ *Projekt rozwiązania kwestii pomieszczenia uniwersytetu*, „Kurjer Poznański” nr 73, 28 III 1920.

²⁸ Renesans lansowali jako polski styl narodowy przede wszystkim warszawiak Stefan Szyller

w bezpośrednim sąsiedztwie wilhelmińskich, zaplanowano na podobnych zasadach przestrzennych, ale w innej estetyce. Wielkopolska Izba Skarbowa²⁹, zrealizowana w 1930 r. przez miejscowego budowniczego, inspektora Józefa Schneidera, to skromny wolumen nakryty czterosпадowym dachem. W ryzalicie na osi fasady zakomponowano duży i głęboki otwór wejściowy, nad którym znajduje się ozdobna wstęga balustrady balkonowej. Poza nią, jedyną dekorację fasady stanowi kartusz z herbem województwa w wieńczącym ryzalit tympanonie. Tradycja jest tu niewątpliwym punktem odniesienia – identycznym jednak i dla P. Mebesa, i dla H. Jansena. Forma Izby Skarbowej przeciwstawiona została pruskiej estetyce, ale tylko w jej końcowym, wilhelmińskim wydaniu. Pokrewne projekty pojawiały się w drugiej połowie lat 20. choćby w prestiżowym konkursie na rozbudowę berlińskiej Kancelarii Rzeszy, nie mówiąc już o gmachach urzędów w mniejszych miastach Republiki Weimarskiej³⁰.

NOWE TENDENCJE W ARCHITEKTURZE: ROGER SŁAWSKI,
MARIAN ANDRZEJEWSKI I ADAM BALLENSTEDT

Uproszczony klasycyzm preferowany przez większość poznańskich architektów korespondował z ogólnopolskimi pomysłami odrodzenia narodowego budownictwa, którego wzoru upatrywano w czasach panowania ostatniego polskiego monarchy, Stanisława Augusta Poniatowskiego. Przyzwyczajenia warsztatowe i naleciałości edukacji odbytej w innym kręgu kulturowym spowodowały jednak, że poznaniacy zastępowali studia nad polską tradycją rozwijaniem idei protomodernistycznego, a więc alternatywnego wobec stosowanego w poznańskiej dzielnicy zamkowej (lub ukrytego w jej kameralnych wnętrzach), nurtu architektury niemieckiej. Nurt ten w innych prowincjach Rzeszy stanowił kierunek równie akceptowany przez władzę, jak historyzm w wydaniu F.H. Schwechтена czy K. Hinckeldeyna, a przyjmował kształt od pozbawionego dekoracji wolumenu P. Mebesa po inspiracje średniowieczem i kulturami archaicznymi. Każdy z nich cechowała wola oderwania się od akademickiego naśladowania stylów na rzecz ich swobodnej interpretacji, co z jednej strony kulminowało w prostocie tzw. *Neues Bauen*, z drugiej – w całkiem ornamentalnym ekspresjonizmie.

Przykładem tego ostatniego był kolejny monument poznański odziedziczony po erze Wilhelma II, lecz z prywatnej fundacji: Wieża Górnosłaska, wybudowana

i lwowianin Jan Karol Sas-Zubrzycki. Zob. J. Szewczyk, *Regionalizm w teorii i praktyce architektonicznej*, „Teki Komisji Architektury, Urbanistyki i Studiów Krajobrazowych”, 2006, s. 96-109.

²⁹ Obecnie: Urząd Marszałkowski Województwa Wielkopolskiego, al. Niepodległości 18.

³⁰ Ch. Welzbacher, *op. cit.*, s. 95, 116.

przez Hansa Poelziga na terenie targowym w 1911 r.³¹ Jako obiekt o funkcji przemysłowej nie wymagała tak nachalnej oprawy ikonograficznej jak gmachy urzędów, oddziałując na widza jedynie skalą, proporcjami i dekoracyjnym układem wyraźnie spoinowanych cegieł. Jednak i abstrakcyjność wieży ciśnień, jej dojmująca fizyczność, jak to zostało tu nazwane w kontekście przeskalowanej wieży zamkowej, nasuwała w swoim czasie równie ideologiczne konotacje. Skoro jeden z niemieckich gości targowych docenił budowlę jako „ustawioną rękami cyklopów (...) jak potężny Rolad na niemieckich kresach”³², musiała się jawić polskim interpretatorom nie tylko jako obiektywnie „ciężka” optycznie, ale i subiektywnie „groteskowa”³³. Ponieważ ten sam obszar ekspozycyjny przeznaczono na organizację narodowego pokazu w 10. rocznicę wyzwolenia – Powszechną Wystawę Krajową 1929 r. – pojawiły się projekty zneutralizowania jej dominującej roli w tej części miasta.

Stanowisko Naczelnego Architekta Wystawy objął nestor poznańskich budowniczych, wykształcony w Berlinie-Charlottenburgu Roger Sławski. Zrealizowana przez niego na północ od Poelzigowskiego monumentu Hala Reprezentacyjna przybrała wprawdzie ostatecznie klasycyzujące elewacje („polski *empire*”³⁴), ale stanowiła uproszczoną, przestylizowaną i inwestycyjnie ograniczoną wersję wcześniejszych pomysłów. Pozostawienie ich poza obiegiem naukowej analizy uschematycznia obraz architektury tego czasu – zaskakującego powracania tych samych idei i rozmaicie eksploatowanych form.

Hali Reprezentacyjnej, z początkowo bardziej ekspresyjną i awangardową wieżą³⁵, miała odpowiadać Hala Ciężkiego Przemysłu³⁶, wypiętrzona podobnym akcentem wysokościowym na południu. Rysunek R. Sławskiego z lipca 1927 r.³⁷ ukazuje pawilon niewiele odbiegający od zrealizowanego, z charakterystycznym ciągiem okien termalnych w parterze i z ustawionym prostopadle do niego

³¹ Częściowo zburzona w czasie wojny, a częściowo rozebrana po jej zakończeniu i odbudowana w innej stylistyce w 1955 r. według projektu Bolesława Szmidta. Obecnie: pawilon nr 12 Międzynarodowych Targów Poznańskich.

³² Cyt. za: B. Störtkuhl, *Reforma i nowatorstwo. Budowle wystawowe Hansa Poelziga we Wrocławiu (1904) i Poznaniu (1911)*, w: *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900-1916*, katalog wystawy, red. J. Ilkosz, B. Störtkuhl, Wrocław 2000, s. 357.

³³ J. Müller, *Budownictwo*, w: *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929*, red. S. Wachowiak, t. 2, Poznań 1930, s. 71.

³⁴ J. Müller, *op. cit.*, s. 74, 78. Obecnie: pawilon nr 3a Międzynarodowych Targów Poznańskich, narożnik ulic F.D. Roosevelta i Bukowskiej.

³⁵ Więcej na temat tych projektów: S.P. Kubiak, *Architektura i pleć. „Pawilon Pracy Kobiet” na Powszechnej Wystawie Krajowej w 1929 roku*, „uniGENDER” nr 1, 2007, <<http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=02&article=04>>, data dostępu: 3.10.2008. Tam też zestawienie literatury dotyczącej Powszechnej Wystawy Krajowej.

³⁶ Obecnie: pawilon nr 2 Międzynarodowych Targów Poznańskich, naprzeciwko Dworca Zachodniego PKP.

³⁷ Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 2510.

elementem analogicznych w kształcie przelotowych podcieni. U zbiegu tych dwóch kierunków góruje potężny cylinder wieży, opięty z czterech stron mniejszymi. Jego monumentalizm niewiele różni się od Poelzigowskiej masywnej plastyczności (*Posener*), tak bardzo pożądanej w architekturze pruskiej po 1900 r. Daje także wiele do myślenia w zestawieniu z najwyższym, dziś nieistniejącym, segmentem wieży zamkowej. Wersja młodsza o cztery miesiące³⁸ odbiega już dalej od historycznych asocjacji: prezentuje wysoką „koronę” ukształtowaną z jednolitej struktury graniasto wyłamywanych lizen. Trudno jednak wskazać dla niej inny kontekst jak niemiecka dyskusja zwana w latach 20. „gorączką wysokościowców”, której ekspresjonistyczne głosy są przez badaczy doskonale rozpoznane³⁹.

Choć urbanistycznego akcentu przy Hali Ciężkiego Przemysłu ostatecznie nie zrealizowano, świadomość istnienia reprezentowanej przezeń estetyki zaznaczała się w mieście dość silnie. Niekiedy, w wersji skrajnej, nowo powstające u sąsiadów budowle ekspresjonistyczne bywały obiektem drwin i żartów. Do takich należy zaliczyć rysunek primaaprilisowy zamieszczony w „Kurjerze Poznańskim” w tymże 1927 r.⁴⁰, przedstawiający wyimaginowany projekt rozbudowy domu konfekcyjnego w okolicach poznańskiego Starego Rynku (fot. 1). Zwalista sylwetka drapacza chmur, przytłaczająca ratusz i całą historyczną zabudowę, stanowiła niewątpliwie komentarz do planów rozszerzenia siedziby magistratu w niemieckim Wrocławiu, sporządzonych przez tamtejszego architekta miejskiego i absolwenta charlottenburskiej politechniki, Maksa Berga⁴¹. Inaczej odniósł się do niechcianego przez poznaniaków wilhelmińskiego dziedzictwa organ mniejszości narodowej: „Posener Tageblatt” donosił 1 kwietnia 1933 r. o zaawansowanych pracach nad rzekomą rozbiórką Wieży Górnosławskiej.

Stylizacja ekspresjonistyczna pojawiała się jednak w Poznaniu w połączeniu z innymi formami, co zresztą bywa zauważane w polskim nurcie *art déco* w ogóle⁴². Kwestia tylko doboru poszczególnych elementów, a ich źródła są tutaj odrębne i związane z innymi (bądź kilkoma) torami rozprzestrzeniania się formy. W efekcie konkursu na projekt gmachu administracyjnego i mieszkaniowego Zakładu Ubezpieczeń Pracowników Umysłowych⁴³ w 1931 r. stanął budynek zaprojektowany przez Mariana Andrzejewskiego (fot. 2). Dyplomant AD 1907 z Charlottenburga zastosował szkieletową konstrukcję nośną, umożliwiającą swobodne kształtowanie

³⁸ „Echo Powszechnej Wystawy Krajowej w r. 1929” nr 2, 1928.

³⁹ Zob. B. Störckuhl, *Wieżowce we Wrocławiu a „gorączka wysokościowców” w Niemczech lat dwudziestych*, w: *Wieżowce Wrocławia 1919-1932*, katalog wystawy, red. J. Ilkosz, B. Störckuhl, Wrocław 1997, s. 13-37.

⁴⁰ „Kurjer Poznański” 1 IV 1927.

⁴¹ J. Ilkosz, *Wieżowiec w strukturze miasta na przykładzie Wrocławia w latach 1919-1928. Koncepcja urbanistyczna Maxa Berga*, w: *Wieżowce Wrocławia...*, s. 39-77.

⁴² Por. A. Sieradzka, *Art Déco w Europie i w Polsce*, Warszawa 1996.

⁴³ Obecnie: Zakład Ubezpieczeń Społecznych, ul. J.H. Dąbrowskiego 12 – A. Mickiewicza 21.



Fot. 1. Wielki dom towarowy, fotomontaż z „Kurjera Poznańskiego”, 1927.

powierzchni użytkowej, włącznie z ewentualnymi zmianami funkcjonalnymi już po zakończeniu budowy. Część biurową lokowano w centralnym siedmiokondygnacyjnym masywie, który podkreśla narożnik pierzei z głównym wejściem do gmachu. Do sąsiednich ulic Dąbrowskiego i Mickiewicza przylegają niższe skrzydła, przeznaczone początkowo na mieszkania urzędnicze⁴⁴.

Tynkowane elewacje rozwiązano w jednakowy sposób, akcentując piony ciągłymi, bądź podcinanymi nad parterem lizenami. Artykulację taką wywodził Andrzej Olszewski z pomysłów warszawskiego architekta Antoniego Dygata i jego Wytwórni Papierów Wartościowych, zaliczonej do przejawów „wertikalizmu” lub

⁴⁴ W. Czarnecki, *Budownictwo w Poznaniu*, „Architektura i Budownictwo” R. 1932, s. 9-24.



Fot. 2. Budynek mieszkalno-biurowy Zakładu Ubezpieczeń Pracowników Umysłowych, 1931.

„klasycyzmu żelbetowego”⁴⁵. Dokładna analiza – zarówno dzieła A. Dygata jak i M. Andrzejewskiego – wskazuje jednak na inne, bynajmniej nieklasyczne inspiracje. Ukształtowanie z lizen rodzaju krenelaża nad gzymsem koronującym przywodzi na myśl architekturę gotycką, a dokładnie „neośredniowieczne” wizje ekspresjonistycznych drapaczy chmur. Dla poznaniaka element ten przedstawiał wartość przede wszystkim estetyczną, gdyż nie każda lizena odpowiada nośnemu słupowi, użyczając jedynie elewacji bogatego światłocienia i strzelistości. Jako wysokościowiec był zresztą poznański obiekt postrzegany przez współczesnych⁴⁶.

Stołeczne analogie dostrzegalne są również we wnętrzach. Do takich zaliczyć trzeba „ciekawe ornamentacje prostolinijne”⁴⁷ w stiuku pokrywające sufity paradnych części urzędu. Marmurowe i drewniane osłony korpusów centralnego ogrzewania wypełniają ażurowe ekrany ze złożonych ciosowych ornamentów „na trójkątno” lub w „stylu kryształkowym”, utożsamiane od czasu sukcesu polskiego pawilonu na paryskiej Wystawie Sztuk Dekoracyjnych w 1925 r. ze stylem narodowym. Forma ta jest jednak tak samo epigońska, jak rzekomo klasyczny

⁴⁵ A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925*, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967, s. 31.

⁴⁶ Archiwum Dokumentacji Mechanicznej w Warszawie, IKC 96 U, sygn. I-U-4928.

⁴⁷ W. Czarnecki, *op. cit.*, s. 15. Por. dekoracje holu teatru „Ateneum” w Warszawie proj. W. Jastrzębowski i E. Trojanowski.

wertykalizm, i pochodzi z tych samych co on źródeł⁴⁸. Zupełnie oryginalnie na tle rodzimym jawi się z kolei boazerijna dekoracja sali posiedzeń. Jesionowe płyty ułożone w „pionowych warstwicach piramidowych” dzielą asymetrycznie rozrzucone półfilary „w formach łamanych”, o głowicach ze złożonych wiązek promieni. Duże płaszczyzny szlachetnego (lub optycznie uszlachetnionego) drewna pojawiały się powszechnie w wytwornych salonach od początku XX w., budząc skojarzenia z kajutami statków pasażerskich. Koncepcja ta zawitała do Poznania już w minionej epoce, kiedy Alfred Grenander wyposażył w 1903 r. gabinet dyrektora Kaiser-Friedrich-Museum⁴⁹. A. Grenander, mimo że stosował elementy geometrycznej secesji, to ograniczał ornament, wywodząc formę z przesłanek technicznych⁵⁰. Swoboda i rokokowa finezyjność artykulacji sali Ubezpieczalni znajduje bliższy, a być może i bezpośredni odpowiednik w *oeuvre* berlińskiego projektanta teatrów i rezydencji, Oskara Kaufmanna. To właśnie, w celu znalezienia właściwego epitetu dla jego twórczości, historyk sztuki Max Osborn ukuł termin „ekspresjonistyczne rokoko”⁵¹. Pojęcie to – oraz wywiedziony z niego „ekspresjonistyczny barok” – zostało błyskawicznie podchwycone przez krytykę, wskazując na alternatywny wobec klasycyzmu i odpowiedni dla luksusowej architektury współczesny styl nowożytny⁵². M. Andrzejewski zdawał się również skorzystać z jego wzorów.

Pochodzący z Węgier O. Kaufmann, zanim w 1905 r. otworzył swoje biuro projektowe w wilhelmińskiej stolicy, studiował do 1899 r. na politechnice w południowoniemieckim Karlsruhe. Od 1892 r. działał tam architekt Hermann Billing, który wywarł na jego wczesnej twórczości ogromne piętno, ale którego „ekspresjonistyczny rokoka” nigdy osobiście nie poznał. U H. Billinga terminowało natomiast wielu głośnych później przedstawicieli awangardy, z Hansem Luckhardtem (w latach 1906-1907) i Maksem Tautem (1907-1911) na czele. Wiadomo, że o przyjęcie do pracowni zabiegał także bez powodzenia starszy brat Maksa, Bruno, który i tak pozostawać musiał z mistrzem w kontakcie⁵³. W latach 1906-1914

⁴⁸ O związkach estetyki polskiego pawilonu na Wystawie Światowej 1925 r. z pomysłami niemieckich ekspresjonistów przypominała ostatnio H. Faryna-Paszkiewicz, *Formy krystaliczne – idea czy detal architektoniczny?*, w: *Wystawa paryska...*, s. 111-120.

⁴⁹ Zachowany. Obecnie: Muzeum Narodowe, al. K. Marcinkowskiego 9.

⁵⁰ T.J. Żuchowski, *Muzeum Prowincji w Poznaniu. Nowa koncepcja muzealna w świetle źródeł*, w: *Stulecie otwarcia Muzeum im. Cesarza Fryderyka w Poznaniu*, katalog wystawy, red. W. Suchocki, T.J. Żuchowski, Poznań 2004, s. 39. Drewniana okładzina gabinetów w poznańskich urzędach była standardem. W redakcji biedermeierowsko-klasycystycznej pojawiła się w sali gmachu administracji Miejskich Zakładów Światła i Wody (Ruciński, Czarniecki, 1927). Boazerijne dekoracje, w „technicznym” typie salonek projektowanych przez A. Grenandera, wystąpiły w Poznaniu w architekturze mieszkaniowej lat 30. Dobry przykład stanowi przedsionek kamienicy autorstwa Józefa Jarysza przy placu Asnyka 3 z 1936 r.

⁵¹ *Oskar Kaufmann. Mit einer Einleitung von Dr. Max Osborn*, Berlin 1928.

⁵² A. Hansen, *Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne*, Berlin 2001, s. 88.

⁵³ G. Kabierske, *Der Architekt Hermann Billing (1867-1946). Leben und Werk*, Karlsruhe 1996, s. 79, 91.

znalazł się wśród nich poznaniak Adam Ballenstedt, wykazujący się dyplomem politechniki w Berlinie-Charlottenburgu⁵⁴. Własne realizacje profesora z Karlsruhe, a także wpajane przez niego zamiłowanie do uproszczonych form manierystyczno-barokowych i archaiki egipskiej oddziaływały silnie na wczesną fazę rozwoju przedstawicieli niemieckiej awangardy, a u A. Ballenstedta pozostawiły niezatarty ślad widoczny także w ostatnich dziełach. Zaskakujące analogie z egiptyzującym projektem młodego H. Luckhardta wykazuje gmach Wyższej Szkoły Handlowej, wzniesiony w Poznaniu w 1930 r. O fakcie tym pisano już w innym miejscu⁵⁵. Tu wypadnie zwrócić uwagę na inne dzieło A. Ballenstedta, „Dom Amarantowy” Poznańskiej Kolei Elektrycznej, ukończony w 1927 r. między ulicami Słowackiego, Kochanowskiego i Reja⁵⁶.

Jest to kompleks trzech budynków ujmujących zielony dziedziniec na tyłach posesji. W głównym gmachu, o długiej fasadzie z trzema portalami, pomieszczono zakładowe instytucje socjalne: przedszkole, bibliotekę i salę klubową ze sceną. W symetrycznych bocznych skrzydłach znalazły się mieszkania pracownicze. Proste, kubiczne bryły zdobi bardzo plastyczny detal rzeźbiarski autorstwa Mieczysława Lubelskiego, wykonany „wedle odebranych szkiców i struktywnie pracowanych szczegółów i w ciągłym kontakcie z architektem”⁵⁷. Tradycyjne elementy kamieniarki, jak kartusze herbowe, wazony, głowice kolumn, a zwłaszcza pilastrów, odznaczają się drobnymi, „graficznymi” żłobieniami dłuta, wydobywającego często formy suchego, stylizowanego ostu. Podobne skojarzenia budzi metaloplastyka – balustrady balkonów i zachowane do dziś „świeczniki” we wnętrzach, „podług rysunków, w naturalnej wielkości przez architekta wykreślonych”, bliskie kandelabrom zaprojektowanym przez O. Kaufmanna do berlińskiej willi Epstein (1925)⁵⁸.

Ogromne znaczenie odgrywają w poznańskim Domu Kolei Elektrycznej rzeźby figuralne – ustawione na konsolkach i kłincach portali figurki puttów, czasami dzierżących atrybuty. Wyrobiona w pracowni H. Billinga umiejętność współpracy z artystami dekoratorami objawiła się tu podobnie, jak w przypadku wczesnej realizacji niemieckiego kolegi, bloku mieszkalnym przy berlińskiej Hardenbergstraße. Dla tego zaprojektowanego przez Brunona Tauta domu Georg Kolbe wykonał w 1913 r. rzeźby figuralne, które umieszczono na fasadzie⁵⁹. Zwartość

⁵⁴ W.M. Panek, *Reprezentacyjna „przestrzeń miasta” w twórczości A. Ballenstedta (1880-1942)*, Poznań 1980, s. 42-43) (praca magisterska w zbiorach biblioteki Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu).

⁵⁵ S.P. Kubiak, *Ubiór – moda – kostium. Egipska inspiracja Adama Ballenstedta*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka” nr 13, 2008, w przygotowaniu.

⁵⁶ Obecnie: tzw. „Dom Tramwajarza” z kinem „Amarant”.

⁵⁷ *Domy Poznańskiej Kolei Elektrycznej w Poznaniu*, „Architektura i Budownictwo” R. 1928, s. 269.

⁵⁸ A. Hansen, *op. cit.*, s. 342.

⁵⁹ B. Erdmann, *Wohnhaus Hardenbergstraße – Berlin*, w: U. Berger, T. Pavel (Hrsg.), *Bercelona Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur & Plastik*, Berlin 2006, s. 132-137.

bryły, wysoki dach, stosowanie okrągłych lub owalnych okien i brutalizujących wygląd rustyk jest wspólna dla obu architektów. Istnieje jednak bliższe pokrewieństwo dla Ballenstedtowskiej realizacji, zwłaszcza biorąc pod uwagę rodzaj inwestora. W latach 1922-1925 powstało we Frankfurcie nad Odrą siedem osiedli o około 600 mieszkaniach dla pracowników Dyrekcji Kolei Żelaznej Rzeszy Prowincji Wschodniej. Zamieszkali w nich urzędnicy z dawnych prowincji poznańskiej, zachodniopruskiej i gdańskiej, których zarząd zamknięto w stolicy Wielkopolski w 1919 r. Wszystkie zaprojektował absolwent politechniki w Charlottenburgu Hanns Martin Kießling⁶⁰. Są to większe i mniejsze kompleksy zwartych domów nakrytych wysokim ceramicznym dachem, od parterowych po 5-kondygnacyjne. Neobarokowe bryły zdobi historyzujący, ale poddany ekspresjonistycznej stylizacji kamieniarski detal: płomieniste wazy, obramienia portali oraz ciosane przez Waldemara Lemke i Feliksa Kupscha figury dzieci. Na elewacjach przy Wieckeplatz pojawiły się nawet płaskorzeźby przedstawiające pelikana, symbolizującego zapewne ofiarność macierzystej firmy, którego wizerunek zdobi również ogrodowy portal gmachu przy ulicy Słowackiego. Charakterystyczne dla Kießlinga rozwiązanie promienistego układu ramek nadświetla, w które wkomponowano latarnię z numerem domu, występują także w willach A. Ballenstedta, np. przy Drodze Dębińskiej 17. Wszystkie te szczegóły pozwalają postawić tezę, że poznański twórca nie tylko zachował w pamięci propozycje niemieckie z czasu swojego pobytu w Berlinie i Karlsruhe, ale także żywo interesował się współczesnymi realizacjami sąsiadów po przeprowadzce do Poznania. Niewykluczone, że czytał książeczkę H.M. Kießlinga dotyczącą urbanistyki średniego wielkością miasta, wydaną w 1925 r.⁶¹, a więc w czasie rozpoczęcia prac nad kompleksem Poznańskiej Kolei Elektrycznej.

MIASTO FUNKCJONALNE I ZABYTKOWE: WŁADYSŁAW CZARNECKI,
ZBIGNIEW ZIELIŃSKI I ALBERT KRÜGER

Wpływy „rdzennych Wielkopolan” o pruskim wykształceniu dominowały w architekturze Poznania lat 20. Z czasem pojawiały się jednak silne osobowości przybyszów z innych dzielnic Polski. Oferowali oni niekiedy nowe rozwiązania formalne, widoczne zwłaszcza w przypadku awangardowych pawilonów Powszechnej Wystawy Krajowej, prac nadesłanych na kilka konkursów otwartych dla projektantów spoza miasta (kompleks Szkół Rzemiosła, Państwowy Bank Rolny i Urząd Ziemski, Poczтовая Kasa Oszczędności, Bank Gospodarstwa Krajowego)⁶²,

⁶⁰ Zob. *Die Gartensiedlung Paulinenhof in Frankfurt (Oder) von Martin Kießling*, Frankfurt/Oder 1997.

⁶¹ M. Kießling, *Ostmarkbauten. Städtebau in einer Mittelstadt*, Stuttgart 1925.

⁶² Szkoły Rzemiosła, Państwowy Bank Rolny i Urząd Ziemski nie zostały zrealizowane. Poczтовая Kasa Oszczędności (1936-37) to dzisiejszy oddział PKO, pl. Wolności 3, a Bank Gospodarstwa Krajowego (1938-43) – BZ WBK, pl. Wolności 16.

a także w dziedzinie budownictwa mieszkaniowego. Ci, którzy związali się z Poznaniem na stałe, rekrutowali się głównie spośród absolwentów politechniki lwowskiej. Obok wspomnianego Madurowicza, ukończyli ją Jerzy Tuszowski, od 1924 r. pracownik Wydziału Budownictwa Naziemnego Magistratu, oraz przybyły na zaproszenie władz miejskich rok później – *via* Warszawa – Władysław Czarnecki⁶³. Reprezentowane przez nich tradycje architektoniczne w sposób zroszły wynikały z jednej strony z głoszonych na ich uczelni teorii, z drugiej zaś z najbliższych Galicji wzorców wiedeńskich. Problem wykorzystania idei współczesnego mieszkalnictwa tzw. Czerwonego Wiednia już w odniesieniu do dwóch projektów zauważyły Magdalena Mrugalska-Banaszak i Hanna Grzeszczuk-Brendel⁶⁴: zarówno zrealizowane osiedle przy ulicach Wspólnej-Rolnej (Czarnecki, 1926-1928), jak i pozostałe w sferze koncepcji przy Czajczej-Powstańczej (Tuszowski, 1929) zdają się adaptować socjalne pomysły *Arbeiterhofów*.

Detale W. Czarneckiego i J. Tuszowskiego wpisywały się początkowo w klasycyzujący kanon „stylu narodowego”, odbiegając niewiele od pomysłów postmebesowskich. Niespotykane u Rucińskiego, A. Ballenstedta czy R. Sławskiego proporcje elewacji, o kontrastowym zderzeniu dużych gładkich płaszczyzn tynku ze skupionymi w wybranych partiach płaskimi elementami podziałów, przedstawiało na poznańskim gruncie pewne novum. W taki sposób ukształtowano kompleks mieszkaniowy przy ulicach Głogowskiej-Berwińskiego (Czarnecki, 1926) oraz Łazarskiej-Stablewskiego (dziś: Głogowska, Tuszowski, 1929). Prowadzenie pierzei po linii meandra tworzącego zewnętrzne dziedzińce przy Czajczej stanowiło wprawdzie propagowany przez warszawski „Przegląd Techniczny” francuski patent, towarzysząca mu jednak rezygnacja z bocznych i tylnych oficyn była bliższa rutynie środowiska berlińskiego. W zestawieniu ze znanym w Poznaniu od czasu utopii Ł. Michałowskiego, przelotowym ciągiem arkad wiążących sąsiednie budynki – także przy ulicy Stablewskiego – nowa koncepcja urbanistyczna zdawała się dopasowywać do *genis loci*⁶⁵. Sami przybysze przystosowywali się coraz bardziej do miejscowych realiów, w tym do naturalnego powiązania miasta z zachodnim sąsiadem, co wraz z umocnieniem pozycji awangardy w Polsce lat 30. nabrało szczególnie praktycznego wymiaru.

⁶³ W. Czarnecki, *Wspomnienia architekta*, t. 1, Poznań 2005, s. 72 nn.

⁶⁴ M. Mrugalska-Banaszak, *Wilda – dzielnica Poznania 1253-1939*, Poznań 1999, s. 180; H. Grzeszczuk-Brendel, *Architektura i budownictwo Poznania w pierwszej połowie XX wieku*, w: *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. T. Jakimowicz, s. 106, 141.

⁶⁵ Tworzenie zewnętrznych dziedzińców przy jednoczesnej rezygnacji z oficyn odpowiadało higienicznym postulatом lepszego dosłonecznienia i przewietrzenia budynków mieszkalnych. Pomysł tzw. *boulevards à redans* rozpropagował Francuz Eugène Hénard w 1903 r. Arkady rozpięte ponad wewnętrzną ulicą między blokami przy ulicy Stablewskiego (zastosowane przez J. Tuszowskiego także w domach przy ulicy Śląskiej w Gdyni, 1932) nie zachowały się do dziś. *Poznań. Spis zabytków architektury*, oprac. J. Bielawska-Palczyńska, Poznań 2005, s. 204; M.J. Sołtysik, *Na styku dwóch epok. Architektura gdyńskich kamienic okresu dwudziestolecia międzywojennego*, Gdynia 2003, s. 19-20; Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 4655, 4684.

Doniosłym symptomem zainteresowania nowoczesnością było rozpięcie ogólnopolskiego konkursu na „Projekt regulacji i rozbudowy miasta Poznania”. Jak zauważył ówczesny prezes Towarzystwa Urbanistów Polskich, skupił on „najlepszych urbanistów-architektów, którzy w pracach o wysokim poziomie dali Poznaniowi bogaty i rzeczowy materiał rozwiązania całości, jak i fragmentów miasta, potrzebnych dla wszechstronnego opracowania planu zabudowania”⁶⁶. Tak też się stało, kiedy W. Czarnecki w 1931 r. utworzył komórkę zajmującą się planowaniem przestrzennym, zatrudniając młode pokolenie głównie warszawskich specjalistów triumfujących w konkursie⁶⁷. Koncepcje kręgu H. Jansena należały już wprawdzie do historii, ale dalszy rozwój niemieckich teorii – a przede wszystkim ogromnego doświadczenia w ich realizacji – powodował, że nie tylko oczy Poznania kierowały się ku Republice Weimarskiej. Stolica Wielkopolski znajdowała się jednak w tym dobrym położeniu, że wbrew pozorom nie zerwano także oficjalnych kontaktów z Berlinem: w podróże studialne jeździł i naczelny architekt PWK, i kierownik Miejskiej Pracowni Urbanistycznej, do magistratu nieprzerwanie docierały zeszyty „głównego organu niemieckiego rzemiosła budowlanego” – „Baugewerkszeitung”, a z inicjatywy W. Czarneckiego rozpoczęto prenumeratę kolejnych: „Wasmuths Monatshefte für Architektur”, „Städtebau” i „Moderne Bauformen”⁶⁸. Podczas gdy inżynierowie seniorzy rzucali niemieckojęzycznymi terminami zawodowego żargonu, typu *Fernsicht* czy *örtliche Eigentümlichkeiten*, młodzi warszawiacy zgłębiali w biurze przy ulicy Sierociej współczesne podręczniki: „Handbuch des Städtebaues” (1920) Gurlitta, „Das Großstadtproblem und die Wege zu seiner Lösung” (1928) Mangoldta, „Grundriss der sicheren, reichen, ruhigen Stadt” (1929) Sierksa, raport „Stadt- und Landesplanung Bremen” (1931), „Straßen und Plätze im Stadtkörper” (1931) Lübkego, „Sportplatzbau als Problem der Stadtplanung” (1932) Mantheya czy „Der Radfahrweg” (1934) Schachta⁶⁹.

Przy największym podziwieniu W. Czarneckiego dla nowo zakładanych hamburskich osiedli spółdzielczych projektowanych przez Fritza Schumachera, lwowski architekt szczylił się prowadzeniem studiów nad przeszłością Poznania. Nie dziwił przy tym fakt, biorąc pod uwagę opinie jego poprzedników, że za pozytywne uważał przejawy działalności D. Gilly’ego, a architekturę okresu grynderki, „przeładowana

⁶⁶ A. Paprocki, *Na marginesie konkursu*, „Architektura i Budownictwo” R. 1932, s. 1.

⁶⁷ T. Galecki, *70 lat od utworzenia Pracowni Urbanistycznej Miasta Poznania*, Poznań 2002, s. 11-17; G. Kadym-Kozaczko, *Rozwój Poznania w planowaniu urbanistycznym w latach 1900-1990*, w: *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, op. cit., s. 19-81, tu: 34 nn.

⁶⁸ R. Sławski wykorzystał liczne idee ekspozycji niemieckich przy organizacji Powszechnej Wystawy Krajowej; Czarnecki – często wspierany radą i środkami finansowymi kolegów znających środowisko niemieckie z okresu studiów – spisał swoje wrażenia w „Sprawozdaniu z podróży naukowej...”. W. Czarnecki, *Wspomnienia architekta*, Poznań 2006, t. 2, s. 199-217; Zbiory Specjalne Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, *Papiery Czarneckiego*, rkp. nr 2394/I.Ser/2; Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 2452, 4655.

⁶⁹ Zbiory Specjalne Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, *Papiery Czarneckiego*, rkp. nr 2603; Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 198.

gipsaturami w różnych stylach historycznych”, za pozbawioną „smaku i umiarowania”⁷⁰. Przewodnikami w odkrywaniu historii lokalnej były zaś książki pruskich urzędników badających poznańskie starożytności, *Verzeichnis der Kunstdenkmäler der Provinz Posen* (1895-1898) konserwatora zabytków Juliusa Kohtego i *Die Stadt Posen in südpreußischer Zeit* (1912) archiwisty Rodgero Prümersa, ale także absolutna nowość wydawnicza z Wrocławia, *Das Bürgerhaus in den Posener Landen* (1932) architekta Alfreda Grottego⁷¹.

To właśnie *örtliche Eigentümlichkeiten*, czyli „uwarunkowania miejscowe”, spowodowały, że w konkursie na plan Wielkiego Poznania (1931) wyróżniono pracę, przewidującą, zapoczątkowane przez Gilly’ego, dalsze przesunięcie centrum na zachód oraz zwrócenie uwagi na najstarszą część miasta – Stary Rynek i jego okolice⁷². Tym ostatnim rejonem zajęł się podwładny W. Czarneckiego, poznaniak Zbigniew Zieliński. W 1931 r. powrócił on z dyplomem politechniki Wolnego Miasta Gdańska, kontrolowanej całkowicie przez niemieckich profesorów, wykładających wyłącznie w swoim rodzimym języku⁷³. Decyzja wyjazdu na tę uczelnię była podobno motywowana przez Z. Zielińskiego urokiem zabytkowego miasta i sławą tamtejszej katedry architektury, specjalizującej się w problemach konserwatorskich⁷⁴. Na sposób zarządzania przestrzenią Gdańska mieli wówczas wpływ, znany z prac we Frankfurcie nad Odrą, Hanns Martin Kießling, piastujący w latach 1927-1928 urząd kierownika Urzędu Budownictwa Naziemnego, oraz rektor politechniki, konserwator zabytków Otto Kloeppel (1926-1927). Manifestacją poglądów tego ostatniego były rozpoczęte pod jego zarządem w 1934 r. prace rekonstrukcyjne nadmotławskiej starówki, pozbywającej się naleciałości ostatniego stulecia. Działania opierały się bądź na rzeczywistym odtworzeniu fasad domów według zachowanej ikonografii, bądź tworzeniu wolnych, uproszczonych interpretacji architektury dawnej tam, gdzie nie dysponowano żadnymi dokumentami. Zwracano uwagę na charakterystyczną dla Gdańska formę szczytów kamienic, zmniejszono okna i przebudowywano kondygnacje XIX- i XX-wiecznych domów towarowych. Jednocześnie wzięto pod uwagę potrzeby współczesnego „zdrowego” życia, co niekiedy owocowało dopuszczeniem form *Neues Bauen*⁷⁵.

⁷⁰ Zbiory Specjalne Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, *Papiery Czarneckiego*, rkp. nr 2605.

⁷¹ W. Czarnecki powołuje się na powyższe pozycje w swoim opracowaniu z 1932 r. *Ibidem*.

⁷² W opisie odautorskim mowa o dziesięciu stuleciach rozwoju Poznania, choć od momentu lokacji pierwszym radykalnym działaniem urbanistycznym było bez wątpienia to z lat 1793-94. S. Filipkowski, *Projekt rozwiązania śródmieścia w Poznaniu*, „Dom, osiedle, mieszkanie” R. 1933, s. 9-10.

⁷³ R. Ruhnau, *Glanzlichter der Danziger Hochschule*, „Unser Danzig” nr 5, 1994, s. 10.

⁷⁴ A. Gawroński, M. Sikorska, „Miasto sercem zbudowane” – wspomnienie o prof. Zbigniewie Zielińskim, KMP nr 2, 2003, s. 408.

⁷⁵ Zob. B. Pausback, „Heimatspflege in der Stadt”. *Denkmalpflegerische Konzepte der Altstadterhaltung und wiederherstellung in den Jahren 1933 bis 1939*, w: *Der Umgang mit dem kulturellen Erbe in Deutschland und Polen im 20. Jahrhundert*, materiały sesji naukowej, red. A. Langer, Warszawa 2004, s. 107-128, tu: 114 nn.

Program Z. Zielińskiego obejmował podobne elementy – jak likwidacja rozbudowanych witryn sklepowych, wykuszy, balkonów i nachalnej reklamy. Architekt, składając w 1938 r. „Opis ramowego uporządkowania Starego Rynku” skrytykował „projektowanie zabytków” w Warszawie i Lubece. W odróżnieniu od akcji restauracyjnej stołecznego Starego Miasta, gdzie uwagę skupiono na unikalnym dekorowaniu poszczególnych kamienic, Z. Zieliński przewidywał optyczne uspokojenie i ujednoczenie wysokości ścian Rynku dla wydobycia piękna autentycznego ratusza. Zgodnie z poglądami poznańskich historyków sztuki, zakonserwowane relikty przeszłości traktowano jako ozdobę nowoczesnego otoczenia, choć – trzeba podkreślić – eklektyzm i historyzm w wydaniu wilhelmińskim nie stanowił wartości ani zabytkowej, ani nowoczesnej, podlegając totalnej i systemowej stylizacji. W ramach objętego w 1934 r. ochroną zespołu pojawiły się też obiekty umiarkowanie awangardowe⁷⁶. Wzorem dla rekonstrukcji poznańskiej starówki, przeprowadzonej ze zmianami dopiero po II wojnie światowej, zdawały się być natomiast pomysły O. Kloeppela – włącznie z zastosowaniem terminów *Sanierung*, dotyczącego renowacji fasad, i *Auskernung*, wyrażającego oczyszczenie wnętrza urbanistycznych z nieodpowiadających wymogom współczesności zabudowań⁷⁷.

Zarządzenia usuwania oficyn i fabryk w podwórzach – bez względu na ich historyczną wartość – licowały z przepisami ordynacji budowlanej, określającymi stosunek powierzchni zabudowanych do pozbawionych zabudowy. Argument ten wytoczono także w przypadku jednej z najciekawszych inwestycji w Poznaniu lat 30., rozszerzenia siedziby Prywatnego Gimnazjum Koedukacyjnego im. Schillera z niemieckim językiem nauczania⁷⁸. Ewidentna nieprzychylność władz polskich do tej inicjatywy mniejszości narodowej spowodowała, że rozbudowa gmachu z drugiej dekady XX w. przy placu Karmelickim ciągnęła się w latach 1931-1934. Przyjrzenie się sprawie pozwoli na ukazanie innego aspektu polsko-niemieckich (oraz poznańsko-gdańskich) powiązań w omawianym okresie.

Gimnazjum zajmowało od 1922 r. budynek dawnego Liceum Wagnerowskiego, w którym – obok parafii ewangelickiej – skupiało się także całe życie intelektualne i kulturalne mniejszości niemieckiej. Dyrektor szkoły zamówił plany jej rozbudowy u następcy H.M. Kießlinga na stanowisku gdańskiego naczelnika urzędu, Alberta Krügera⁷⁹. Był on wówczas znany jako budowniczy dwóch szkół w Gdańsku, a jednocześnie autor realizowanego właśnie w Grudziądzu projektu gmachu

⁷⁶ G. Klause, *Architektura modernizmu w zabytkowym otoczeniu – Stare Miasto w Poznaniu (lata 30. XX w.)*, w: „Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej. Architektura i Urbanistyka” nr 13, 2008, w przygotowaniu.

⁷⁷ Zbiory Specjalne Biblioteki Raczyńskich w Poznaniu, *Papiery Czarnieckiego*, rkp. nr 2603. Por. G. Klause, *Versuch einer neuen Sicht auf das Problem des Wiederaufbaus des Altstädtischen Marktes in Posen*, w: *Der Umgang...*, s. 277-288.

⁷⁸ Obecnie: VI Liceum Ogólnokształcące im. I.J. Paderewskiego, ul. Krakowska 17a.

⁷⁹ D. Vogt, *Das Schiller-Gymnasium in Posen. Schicksal einer deutschen Minderheitenschule 1920-1939*, Lüneburg 1964, s. 9-10, 53.

niemieckiego gimnazjum, określanego przez współczesnych mianem „genialnego”⁸⁰. Nadzór budowlany nad przedsięwzięciem przy placu Karmelickim sprawował z jego ramienia twórca licznych budowli sprzed I wojny światowej, Paul Pitt, który nie tylko nie opuścił Poznania, jak większość niemieckich architektów po powstaniu wielkopolskim, ale wciąż prowadził własną pracownię przy ulicy Bukowskiej 33⁸¹.

A. Krüger przewidział dobudowę skrzydła wzdłuż placu przed kościołem karmelitów, w kierunku ówczesnych Wałów Jadwigi, oraz kolejnego, przylegającego do tej ulicy. W ten sposób stworzono nową fasadę i zamknięto szkolny dziedziniec, którego efektownym akcentem stał się lekki, wsparty na cienkich słupach obdaszek, biegnący między starymi elewacjami o zachowanych oryginalnych podziałach a wyłożoną klinkierem strefą parteru. Radca budowlany Eustachy Chmielewski zarzucił jednak zbyt duże zabudowanie powierzchni, konkludując, iż „projekt wykonany jest nieudolnie i posiada szereg braków technicznych i estetycznych, a sposób podania robi wrażenie wyraźnego lekceważenia obowiązujących przepisów”⁸². Mimo problemów administracyjnych inwestycję zrealizowano, oddając do użytku – w opinii wizytatora F. Kozaneckiego – „wzorcowy” gmach z aulą, salą gimnastyczną i internatem⁸³. Choć przewodniczący Niemieckiego Związku Szkolnego w Poznaniu zarzekał się w prasie, że „unika się jakiegokolwiek luksusu, a pod uwagę brana jest jedynie czysto praktyczna potrzeba”⁸⁴, budynek szkolny otrzymał unikatowe elementy metaloplastyki i popiersie patrona w holu. Gdański postimpresjonista i symbolista Fritz Pfuhe wykonał naścienne malowidło enkauptyczne w korytarzu oraz figuralne sgraffita w auli i na elewacji podwórza⁸⁵. Żaden w mieście polski gmach o podobnym przeznaczeniu nie wyposażono z taką starannością. Nastąpiło to dopiero po 1945 r., kiedy Władysław Czarnecki wybudował szkołę dla Towarzystwa Przyjaciół Dzieci⁸⁶. Jej koncepcja łączyła inspiracje białą architekturą awangardową Bliskiego Wschodu, którą lwowianin podziwiał w latach 40., z doświadczeniami sprzed II wojny światowej. W roku jej wybuchu W. Czarnecki rozpoczął współpracę z Józefem Oźminem, malującym później personifikacje kontynentów dla TPD, a wcześniej oglądał charakterystyczny zegar

⁸⁰ Zob. W. Romaniak, *Wybrane zagadnienia urbanistyki i architektury w województwie pomorskim w latach 1920-1939*, s. 119-122.

⁸¹ Archiwum Państwowe w Poznaniu, Kuratorium Okręgu Szkolnego Poznańskiego, sygn. 400.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Sprawozdanie F. Kozaneckiego z 1934 r., w: D. Vogt, *op. cit.*, s. 44-45. Zasadnicza część budynku przetrwała II wojnę światową. Przebudowano bryłę internatu, otynkowano elewacje całego obiektu zacierając detale i zmieniono wystrój wnętrz.

⁸⁴ *Mitgliederversammlung des Deutschen Schulvereins Posen*, „Posener Tageblatt” nr 268, 22 XI 1932.

⁸⁵ Zob. Fritz Pfuhe. *Ein Danziger Maler der Gegenwart. Mit einer Einleitung von Willi Drost*, Berlin 1938; E. Lutze, *Fritz Pfuhe. Ein Maler aus Danzig*, Würzburg 1966.

⁸⁶ Powstała w 1948 r. Obecnie: Wydział Nauk Społecznych Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, ul. A. Szamarzewskiego 89.

na elewacji dziedzińca Schiller-Gymnasium. Podobny ozdobił narożnik jego powojennej realizacji szkolnej.

Przedstawione fakty i interpretacje stanowią jedynie część analizy kultury architektonicznej Poznania w dwudziestolecie międzywojennym. Celowo podkreślono kwestie ponadpaństwowych zależności, uciekając się do często nie lubianej w nauce „wpływologii”. Metoda ta pozwala jednak na ukazanie złożoności procesów historyczno-artystycznych w środkowoeuropejskim mieście na granicy kultur, bo, jak twierdzi Stanisław Mossakowski, rozpatrywanie sztuki naszej części kontynentu „wyłącznie w aspekcie dorobku poszczególnych narodów przestaje być dzisiaj poznawczo płodne”⁸⁷. Sytuacja stolicy Wielkopolski między powstaniem 1918/1919 roku a wybuchem II wojny światowej prowokuje do podjęcia badań z zakresu geografii artystycznej czy związków między architekturą i polityką. Do dziś niestety pokutuje zrodzone w początkach nowoczesności popularne przeświadczenie o kategorii narodowości jako wrodzonej cesze grupy społecznej, manifestującej się w jej wytworach. Opinie takie, wysuwane pod wpływem „państwowej poprawności”, dominowały także w poznańskim środowisku lat 20. i 30., a zaostrzyły się jeszcze bardziej po 1945 r. Codziennosc omawianego okresu, jego idee i praktyka artystyczna, wykazywały znacznie posuniętą relatywizację stosunków polsko-niemieckich. Jak bowiem wytłumaczyć fakt, że w zarządzanym przez endecję katolickim mieście nie tylko najbardziej prestiżowe, ale i oferowane przez zamożne mieszczaństwo realizacje otrzymywał Adam Ballenstedt – działacz NPR-Lewicy i kolega niemieckich komunistów Luckhardta i Tauta? Z kolei projektowany przez niego pomnik narodowego bohatera, 15. Pułku Ułanów Poznańskich, realizowała niemiecka firma budowlana⁸⁸. W Poznaniu przebywała mniejszość niemiecka, wykazująca się działalnością inwestycyjną, a architekci Polacy, jawnie, pomijając ten fakt milczeniem, bądź nawet mu zaprzeczając, korzystali z nabytych niegdyś „u siebie”, bo w Rzeszy, wzorców formalnych. Z całą pewnością właśnie dlatego podkreślenie cech lokalnych, nawet jeśli wiązały się z okresem drugiego zaboru, przeważało nad importami z Warszawy czy Lwowa. Z podobnych przesłanek wynikały inicjatywy urbanistyczne lat 30.: nie tak awangardowe jak te promowane w stolicy, a bliższe racjonalnym pomysłom z Hamburga czy ideom restauratorskim z Gdańska.

⁸⁷ S. Mossakowski, *Naród a sztuka*, w: *Nacjonalizm...*, s. 6.

⁸⁸ Archiwum Państwowe w Poznaniu, Akta Miasta Poznania, sygn. 4694.

ABSTRACT

The article discusses selected aspects of the architecture in Poznań in the interwar period. Special emphasis is placed on the issue of the influence of German ideas that pervaded the works of the local architectural milieu which accepted them consciously, subconsciously or sometimes suppressed them from consciousness. On the one hand, this was due to the fact that Poznań designers were educated mostly in Berlin, Munich, Dresden or Karlsruhe. On the other hand, German ideas also proved attractive for architects who arrived from Galicia and knew them at least in theory from their education in Lvov, similarly to Viennese concepts. Among the many tendencies in the 1920s, the one that gained greatest prominence was the so-called "Um 1800" style codified by Paul Mebes in his famous book under the same title, but expressionistic transformations of historical, mostly modern styles, were also frequent. The 1930s were characterized by an overlapping of two discourses: functionalization of life in a great modern city and the conservation of its monuments. A significant contribution on the part of the Warsaw milieu must be noted, but business travels and knowledge of the latest textbooks pointed the attention of the Poznań architects to Poland's closest western neighbour.