

Joanna Paradowska\*

## IDEAŁY WITRUWIAŃSKIE W DZIEŁACH ADAMA BALLENSTEDTA JAKO KLUCZ DO OCENY JEGO DOROBKU [1]

### VITRUVIAN IDEALS IN THE WORKS OF ADAM BALLENSTEDT AS A KEY TO JUDGEMENT OF HIS OUTPUT

Adam Ballenstedt (1880–1942) kształcił się i pracował początkowo na terenie Niemiec, później głównie Wielkopolski. Był uczniem wielkich modernistów. W dojrzałym okresie twórczości na jego postawę wywierało wpływ środowisko poznańskie. Przez cały czas działalności projektowej deklarował przywiązanie do tradycyjnych reguł architektury. Pytanie o konsekwencję w ich praktycznym stosowaniu może stać się punktem wyjścia do monografii architekta służącej całościowej ocenie jego dorobku.

*Słowa kluczowe: Adam Ballenstedt, dwudziestolecie międzywojenne, architektura Poznania, modernizm, historyzm, eklektyzm*

Adam Ballenstedt (1880–1942) learned and worked initially in Germany, then mainly in Great Poland. He was a follower of great modernists. Later he stayed under influence of posnanian circles. For all the time of his activity he declared to be devoted to traditional architectural rules. Question: if he was consequent practically using them, can be a good start for a monograph – essential for an overall judgement of his achievements.

*Keywords: Adam Ballenstedt, period between the two World Wars, posnanian architecture, modernism, historicism, eclecticism*

*Firmitas, utilitas, venustas* – kryteria wartościowania architektury sformułowane przez Witruwiusza ponad dwa tysiące lat temu, niewątpliwie uznawane za podstawowe i obowiązujące do dziś. Były na swój sposób realizowane w każdej epoce rozwoju architektury. Okres dwudziestolecia międzywojennego w Polsce stanowił czas swoistej próby dla architektów. Wiele tendencji, od kontynuacji historyzmu po postulaty awangardy, lokalne uwarunkowania – kontekst kul-

turowy i przestrzenny, upodobania estetyczne i możliwości ekonomiczne inwestorów, dostępność materiałów i wiedzy technicznej, poziom wykonawstwa itd. – zmuszały do podejmowania zasadniczych wyborów, formułowania własnych postaw twórczych. Stawiały przed próbą konsekwencji w konkretnych realizacjach jak i długotrwałym budowaniu swojego oeuvre. Nie zwalniały jednak z przestrzegania ponadczasowych reguł architektury. Dlatego dorobek projektantów

\* Paradowska Joanna, mgr inż. arch., Uniwersytet Przyrodniczy w Poznaniu, Wydział Ogrodniczy, Biuro Architektoniczne Litoborski+Marciniak

międzywojennych należy dziś oceniać w kontekście szeroko pojętej witruwiańskiej triady, a nie tego, jak daleko podążali za nowymi tendencjami. Adam Ballenstedt (1880–1942) wyraźnie deklarował przywiązanie do tradycyjnych wartości, dając w ten sposób wskazówkę, jak należy interpretować jego dzieła. Dotąd brakuje ich monografii, co stanowi istotną lukę w badaniach nad architekturą Poznania i Wielkopolski pierwszej połowy XX wieku. W istniejących opracowaniach mamy do czynienia z ich pobieżną analizą i zwykle przypadkową klasyfikacją.

Ballenstedt należał do pokolenia architektów wielkopolskich, których łączył podobny start zawodowy – wykształcenie i pierwsze doświadczenia projektowe zdobywane na terenie Niemiec, a następnie samodzielna praktyka w Poznaniu. W grupie tej znajdowali się m.in.: Tomasz Pajzderski, Roger Sławski, Sylwester Pajzderski, Stefan Cybichowski, Kazimierz Ruciński, Marian Andrzejewski. W miastach zaboru pruskiego brakowało szkoły wyższej kształcącej przyszłych architektów. Adeptci zawodu pobierali naukę na uczelniach Berlina, Berlina-Charlottenburga, Karlsruhe, Monachium. W czasie, gdy Ballenstedt studiował w Königl. Technische Hochschule w Charlottenburgu (1901–1903) i w Karlsruhe (1903–1905), w Niemczech działali już pionierzy nowych kierunków jak Peter Behrens, Hans Poelzig i Max Berg. Jego rówieśnikami wśród niemieckich kolegów byli uczniowie Behrensa – Walter Gropius i Adolf Meyer, Bruno Taut oraz Max Taut, którego musiał spotkać podczas terminowania u profesora Hermanna Billinga w Karlsruhe i Mannheim [2]. Kiedy powstawały jego pierwsze samodzielne projekty, koledzy ci realizowali prekursorskie budynki w dzisiejszych granicach Niemiec [3] i Polski [4]. Gdy w Weimarze Walter Gropius zakładał szkołę rzemiosła, sztuki użytkowej i architektury Bauhaus, Ballenstedt, mając za sobą niemieckie doświadczenia, rozpoczął pracę w poznańskim środowisku projektantów i inwestorów.

Kilka lat po studiach pozostawał pod wpływem Billinga – jednego z prekursorów niemieckiego modernizmu. Pod jego opieką wykonywał projekty przeznaczone do realizacji na terenie Niemiec. Równocześnie starał się utrzymywać kontakt z polskim środowiskiem architektonicznym. Świadczyło o tym publikowanie przez niego w rodzimej prasie szkiców i projektów oraz udział w krajowych konkursach. Tak czynne zainteresowanie polską praktyką dowodziło, że traktował lata spędzone za granicą jako przygotowanie do pracy w Polsce i pragnął być świadomym panującym tu wtedy uwarunkowań. O tym, że nieobce były mu też przemyślenia teoretyczne, przekonywała nadsyłana korespondencja.

Pierwszą opublikowaną wypowiedzią Ballenstedta była krytyka wyników konkursu z 1907 na dwór w Opinogórze zamieszczona na łamach „Architekta” [5]. Redakcja czasopisma odebrała list jako atak na Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana” i odpowiedziała na niego w duchu obronnym, zarzucając autorowi brak rzeczowości i obiektywizmu i, niestety, zrozumienia dla lokalnych warunków. Tymczasem Ballenstedt wykazał wyjątkową dojrzałość dając rzetelną analizę nagrodzonych projektów i konfrontując ją z warunkami konkursu oraz z zasadami teorii architektury. Szczególnie podkreślił nieprzystosowanie propozycji do *żądań współczesnych: Nie w skromnym przejmowaniu znanych już rozwiązań architektonicznych, które są wiernym odbiciem czasów i warunków minionych, lecz w wprowadzaniu tych szczegółów, które dany obiekt warunkują, leży cała przyszłość naszej architektury i poważny obowiązek fachowca-architekta. Dany budynek powinien być przede wszystkim wiernym wyrazem tych potrzeb, które powstanie jego zawarunkowały. Nie uwzględniając takowych, nie doczekamy się faktycznego postępu w naszych dążeniach.* W innym miejscu autor zdawał się powtarzać za Sullivanem, że „forma wynika z funkcji”: *dwa frontony po obu stronach elewacji głównej (...) są właściwie formą bez głębszej treści, nie pełnią bowiem (...) żadnego*

zadania wewnętrzne. W tych zdaniach uwidocznił się entuzjastyczny stosunek architekta do współczesności i postulatów modernizmu. Czy oznaczało to dla niego rezygnację z tradycyjnych reguł kompozycji na rzecz intuicyjnego poszukiwania form? Zarzucił też projektodawcom: *brak widocznego dążenia do stworzenia stylu i jednolitości w całokształcie form, niefunkcyjny rozkład pomieszczeń, brak (...) tej swobody w rozbiciu apartamentów, co właśnie przy projektowaniu siedziby wiejskiej przede wszystkim winno być uwzględnionem*. Stwierdzenia te stanowiły powtórzenie witruijskich zasad, według których forma budynku powinna wyrażać jego tożsamość a bezbłędne rozplanowanie przestrzeni zapewnia użyteczność. Do kategorii piękna odniósł się zauważając, że *Naiwność w architekturze jest w pewnej mierze pożądaną, musi być jednak uszlachetnioną przez odpowiednią „stylizację”* oraz, że wspomniane frontony „bez treści” *nie są nawet w stanie zadowolić naszego zmysłu estetycznego*. Celem listu była krytyka organizacji konkursu i sformułowania programu. Przy okazji autor dał wyraz swojej wizji architektury XX wieku, która powinna być jego zdaniem odzwierciedlać aktualne potrzeby i swoją funkcję. Uproszczenie form uważał za możliwe pod warunkiem nadania im lokalnego charakteru i podporządkowania klasycznym prawom kompozycji. Jako przykład podał *sztukę fińską, która także obecnie pierwsze stawia kroki na polu wyzwania się z pod form obcych. Tam poza gołymi płaszczyznami i paru wreszcie kolumnami bez kapitelu (...) widzimy coś więcej: przeprowadzenie jednolitych form przez szczegóły architektoniczne przy zachowaniu całości* [6].

W 1927 r. Ballenstedt pisał ponownie o kompozycji – tym razem w skali urbanistycznej. W artykule pt. *Dokoła placu Wolności w Poznaniu* [7] odwoływał się do wyników pierwszego konkursu, *przeprowadzonej w roku 1923 – prowizorycznej – regulacji* oraz wielokrotnych dyskusji w Magistracie, w których brał czynny udział. Po wstępie wyjaśniającym motywy wy-

stąpienia, podawał szczegółowy opis prawidłowego ukształtowania placu *planowanego łącznie z wzniesieniem pomnika*. Punktem wyjścia było dla niego określenie znaczenia placu w strukturze miasta. Skoro przewidywano, że na wiele lat pozostanie on głównym placem Poznania, wymagał dobrze przemyślanego rozwiązania – jako plac komunikacyjny, o cechach monumentalnych. Wytykając błędy stanu obecnego, autor szukał argumentów w *literaturze budowy miast* i przykładach europejskich. Formułując szczegółowo metodę niwelacji terenu odwoływał się do praw optyki i klasycznych zasad kompozycji urbanistycznej: *Miejsce centralne w wielkim mieście, skoro ma być placem monumentalnym, winno poza otoczeniem związłem (tj. zwarte ściany przy niezbędnych ulicach) posiadać teren, możliwie równy poziomo, bez garbów, zakrywających choćby częściowo prospekty przeciwległych stron*. Poszukiwał takiego miejsca usytuowania pomnika, które pozwoliłoby równocześnie stworzyć ciekawą kompozycję przestrzenną i optymalne warunki obserwacji z oddalonych miejsc oraz wykorzystać i zamaskować powstałe różnice i spadki terenu. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że inspirował się tu opracowaniami mistrzów włoskiego renesansu – Donatella dla Padowy, Verrocchia dla Wenecji czy Michała Anioła dla Florencji. Podawał nawet konkretne propozycje tematu pomnika w zależności od wybranego usytuowania: *pomnik konny Bolesława Chrobrego lub o konturach czysto architektonicznych*.

W jakim stopniu oeuvre architekta odzwierciedlało wyznawane przez niego zasady teoretyczne? Istniejące opracowania ogólne nie dają odpowiedzi. Łączą Ballenstedta z najróżniejszymi nurtami, opierając tę klasyfikację na niewielu, a niekiedy na jednym tylko obiekcie. Izabella Wiśłocka wymienia jedynie Wyższą Szkołę Handlową w Poznaniu. Zalicza autora do grona architektów, którzy projektowali *dla polskich placówek kulturalnych i gospodarczych* oraz *ukończyli studia architektoniczne w Niemczech*, obok

takich indywidualności twórczych różnych pokoleń jak Hebanowski, Gorgolewski, Stawski, Cybichowski. W odniesieniu do całej grupy stwierdza, iż *Twórczość ta opierała się w zasadzie na wzorach neoklasycystycznych lub secesyjnych, a później, wczesnego modernizmu, pochodzących bezpośrednio z Berlina lub innych miast niemieckich* [8]. Ten sam budynek Andrzej Olszewski określa jako typową formę nawiązującą do *ciężkiego półmodernizmu niemieckiego w rodzaju dworca w Stuttgarcie, projektu Bonatza i Scholera* [9]. Autorzy opracowania *Od Zamku do Browaru* również wskazują na związki gmachu ze zjawiskiem tzw. nowego klasycyzmu lub monumentalizmu [10]. Formułowanie ogólnych wniosków na podstawie tej realizacji architekta wydaje się niewłaściwe. Nie jest to projekt typowy dla jego twórczości. Ponadto, pierwotna koncepcja przedstawiona w projekcie konkursowym z 1927 roku różniła się znacznie od realizacji z 1930 i stanu obecnego. Można przypuszczać, że przekształcenie projektu inspirowane było przez inwestora. Dopiero w najnowszym opracowaniu XX-wiecznej architektury i urbanistyki Poznania Hanna Grzeszczuk-Brendel [11] przytacza inne dzieła Ballenstedta i na ich podstawie potwierdza stosowanie przez niego konwencji klasycyzującego modernizmu w monumentalnych obiektach użyteczności publicznej. Równocześnie zauważa obecność elementów barokizujących w historyzujących budynkach mieszkalnych i bardzo indywidualny sposób przetworzenia wpływów modernizmu prowadzący do ograniczenia dekoracji w innych. Zwraca uwagę na pewne cechy estetyki Ballenstedta: *dążność do dynamicznego rozczłonkowania bryły i łamanych, jakby kubizujących form, a także dbałość o wrażenia fakturalne* i poszanowanie kontekstu urbanistycznego. Natalia Osyra [12] dostrzega indywidualność twórczą w projekcie *nowoczesnego i ekspresjonistycznego kościoła*, wykonanym poza przywiązaniem do tradycji środowiskiem poznańskich zleceniodawców [13]. Spośród innych obiektów operujących uproszczoną formą

i śmiałymi rozwiązaniami konstrukcyjnymi, niewiele doczekało się choćby wzmianki. Jan Minorski [14] wspomina jedynie udział projektanta w zamkniętym konkursie na świątynię Opatrzności Bożej. Bardzo interesująco wypada porównanie realizacji w Gdyni, wspomnianych przez Marię Sołtysik [15]. Dwa budynki o funkcji reprezentacyjnej zostały rozwiązane w zupełnie różnych formach w odmiennych kontekstach urbanistycznych.

Podejmowane przez niektórych autorów próby podsumowującej oceny dorobku architekta zaskakują sprzecznymi interpretacjami. Maria Sołtysik nazywa jego twórczość *architekturą całkiem wysokiego lotu*, a jego samego *wziętym poznańskim architektem*, porównując go z Marianem Lalewiczem [16]. Hanna Faryna-Paszkiewicz zalicza do grona *twórców uznanych dziś za polską czołówkę* u boku Jakimowicza, Lalewicza, Szyllera [17]. Aleksandra Robakowska i Jarosław Trybuś określają jako *twórcę o zachowawczym guście*, dla którego uproszczenie i geometryzacja form gmachu WSH stanowiło *spory krok naprzód* [18]. Niepublikowana praca magisterska Włodzimierza Macieja Panka jest próbą podsumowania twórczości architekta na podstawie obiektów, które współtworzą zdefiniowane przez autora zjawisko *reprezentacyjnej „przestrzeni miasta”*. Ogranicza to wybór do centrum miasta i lat 1907-1932, natomiast analizę do konkretnego aspektu kształtowania przestrzeni, zgodnie z założeniami badawczymi pracy. Autor zalicza dorobek Ballenstedta do: *architektury wieku XX, sytuującej się pomiędzy skodyfikowanym historyzmem i skrajnym funkcjonalizmem*, nurtu, który określić można mianem *umiarkowanego modernizmu, oscylującego pomiędzy uproszczoną tradycją a powierzchwną nowoczesnością* [19]. *Nie mamy (...) do czynienia z wybitną osobowością twórczą, ale z dobrej klasy architektem, który podporządkował się wymaganiom społecznym i gustom swych zleceniodawców* [20]. Ks. Zbigniew Sroka, autor opracowań kościołów Ballenstedta, na podstawie tej dziedziny jego działalności projektowej

podaje następujący wniosek: *A. Ballenstedt tworzył w różnych „stylach”: od eklektyzmu czy historyzmu aż po próby wprowadzania funkcjonalizmu awangardy międzywojennej* [21].

Jak widać, w dotychczasowych opracowaniach dokonywano jedynie fragmentarycznej analizy dorobku architekta. Jakże należy przyznać mu miejsce w skali epoki i pokolenia architektów wielkopolskich, polskich i europejskich? Przytoczone wypowiedzi projektanta pokazują, że deklarował on przywiązanie do klasycznej teorii architektury i odwoływał się do doświadczeń wielkich mistrzów minionych epok. Równocześnie wykazywał zrozumienie i akceptację dla „nowej for-

my” traktując ją jako jeden z możliwych sposobów projektowania wymagający jednak poszanowania uniwersalnych zasad i nadania cech lokalności. Fakty z życiorysu, zachowane świadectwa działalności społecznej i politycznej wskazują na to, że uprawiany zawód traktował jako formę służby społecznej. Przegląd projektów udowadnia, że potrafił odnaleźć się w „nowoczesności”, zawsze jednak poszukując dla niej odpowiednich kontekstów i funkcji. Świadczy to o przyznawaniu przez niego pierwszeństwa zasadom tożsamości formy i funkcji oraz użyteczności. Weryfikacji tej tezy może posłużyć jedynie dokładna analiza wszystkich jego zachowanych projektów.

## PRZYPISY

[1] Artykuł stanowi próbę postawienia jednej z możliwych tez badawczych przygotowywanej przez autorkę pracy doktorskiej – monografii życia i twórczości architekta Adama Ballenstedta.

[2] Adam Ballenstedt praktykował w pracowni Billinga w czasie od 01.05.1906 do ok. 1913 roku, Max Taut w latach 1906–1911.

[3] Np.: hala turbin AEG w Berlinie, Peter Behrens, 1910; fabryka obuwia Fagus w Alfeld an der Leine, Walter Gropius i Adolf Meyer, od 1911.

[4] Np.: wieża wodna z halą targową w Poznaniu, tzw. Wieża Górnośląska i fabryka Moritz Milch&Co w Luboniu pod Poznaniem, Hans Poelzig, ok. 1911; Hala Ludowa we Wrocławiu, Max Berg, 1911–1913.

[5] A. Ballenstedt, *Konkurs na siedzibę w Opinogórze*, Architekt 1908, nr 8, s. 77–79.

[6] Rzeczywiście, wpływ powstałych na początku XX wieku dzieł fińskich architektów, takich jak: katedra w Tampere czy Muzeum Narodowe w Helsinkach uwidocznił się w jego późniejszych realizacjach, np. kościołe pw. św. Antoniego w Chorzowie czy gmachu Żegluga Polskiej w Gdyni.

[7] A. Ballenstedt, *Dokoła placu Wolności w Poznaniu*, Architektura i Budownictwo 1927, s. 303–306.

[8] I. Wistocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Warszawa, Arkady, 1968, s. 84–85.

[9] A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław-Warszawa-Kraków, Wydawnictwo PAN, 1967, s. 140.

[10] A. Robakowska, J. Trybuś, *Od Zamku do Browaru. O architekturze Poznania ostatnich stu lat*, Poznań, Wydawnictwo Galeria Miejska Arsenal, 2005, s. 21.

[11] H. Grzeszczuk-Brendel, *Architektura i budownictwo Poznania w pierwszej połowie XX wieku*, [w:] *Architektura i urbanistyka Poznania w XX wieku*, red. T. Jakimowicz, Poznań, Wydawnictwo Miejskie, 2005, s. 104–124.

[12] N. Osyra, *Architektura sakralna w Poznaniu 1900–1989*, [w:] *Architektura i budownictwo ...*, op.cit., s. 244.

[13] Chodzi tu o kościół pw. św. Antoniego w Chorzowie, zrealizowany w latach 1930–1934.

[14] J. Minorski, *Polska nowatorska myśl architektoniczna w latach 1918–1939*, Warszawa 1970, Komitet Architektury i Urbanistyki PAN, Seria: Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki, T. VIII.

- [15] M. Soltysik, *Gdynia. Miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- [16] *Ibidem*, s. 117.
- [17] H. Faryna-Paszkiewicz, *Gdynia. Port piękny i mądry. O budowaniu miasta*, Źródło: [http://www.autoportret.pl/\\_files/artykuly/a11\\_0407\\_faryna.pdf](http://www.autoportret.pl/_files/artykuly/a11_0407_faryna.pdf), 08.09.2009.
- [18] A. Robakowska, J. Trybuś, *Od Zamku do Browaru ...*, *op.cit.*, s. 21.
- [19] W. M. Panek, *Reprezentacyjna „przestrzeń miasta” w twórczości A. Ballenstedta (1880–1942)*, Poznań 1980, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu (maszynopis pracy magisterskiej napisanej pod kierunkiem doc. dr hab. K. Kalinowskiego), s. 3.
- [20] *Ibidem*, s. 24.
- [21] Z. Sroka, *Architektura sakralna Adama Ballenstedta (1923–1931)*, [w:] *Nasza Przeszłość*, 1985, nr 64, s. 205.