

# Jakub Steblik

---

## Sztuka słuźebna : czyli o tym, jak architektura pomagała ideologii faszystowskiej kreować "słuszny" obraz świata

---

Barbarzyńca : pismo Koła Naukowego Etnologów UJ 11(1), 11-17

---

2008

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Jakub  
Steblik

Student III roku etnologii na UJ oraz V roku studiów europejskich na Uniwersytecie Ekonomicznym w Krakowie. Interesuje go kulturowy wymiar architektury, źródła i przejawy władzy oraz procesy kształtowania kapitalizmu jako formy produkcji i związane z nimi kwestie racjonalności.

# Sztuka służebna

czyli o tym, jak architektura pomagała ideologii faszystowskiej kreować „słuszny” obraz świata

„Przypomnij sobie, że dobra architektura wywiera takie wrażenie, jakby wyrażała myśl. Chciałoby się odpowiedzieć jej gestem”<sup>1</sup>

Ludwik Wittgenstein

Chcę zaprezentować narodowy socjalizm z perspektywy oddziaływania na masy ideologii, która znajdowała ucieleśnienie w architekturze. Totalitaryzm „[...] przeprowadza w kraju eksperyment polegający na ciągłym przekształcaniu rzeczywistości w fikcję [...]”<sup>2</sup>, tworzy, a następnie propaguje jedyny, niepodlegający kontestacji i negocjacji, jednoznaczny obraz świata. Osamotnione jednostki zlewają się w masę chłonącą treści propagandowe zawarte bezpośrednio w sloganach, przemówieniach oraz w przedmiotach materialnych. Architektura przez swą permanentną obecność, niemożność dialogu i modyfikacji oraz nieustające narzucanie przesłania (przez formę zaopatrzoną w symbole czy przez samą w sobie wielkość)

stawała się obszarem, którego perswazyjnego wykorzystania władza nie mogła pominąć. Pod zawężonym pojęciem architektury rozumiem urbanistykę oraz budynki miejskie tworzone dla władzy i w myśl jej ideologii. Przedmiotem niniejszych rozważań jest architektura rozumiana jako sztuka kształtująca przestrzeń, która z kolei formuje nową jednostkę i nowe społeczeństwo. Traktuję równoprawnie architekturę istniejącą kiedyś faktycznie, a teraz jedynie obecną na fotografiach i planach, jak i tę, która pozostała w sferze projektów. Wynika to z tego, że budynki, które nigdy nie powstały, były logiczną kontynuacją myśli nazistowskiej; to, że nie powstały, było spowodowane jedynie przyczynami ekonomicznymi i czasowymi. Uwzględnienie

<sup>1</sup> L. Wittgenstein, *Uwagi różne*, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 43.

<sup>2</sup> H. Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, t. 1, Niezależna Oficyna Wydawnicza, Warszawa 1989, s. 304.

projektów jest warunkiem koniecznym zrozumienia architektury nazistowskiej, ponieważ to w nich bez ograniczeń i bez skrupowania możliwościami technicznymi i ekonomicznymi mogła zrealizować się myśl nazistowska będąca jej fundamentem.

Architektura była pośrednikiem ideologicznym, potwierdzającym i sankcjonującym absolutną i niepodważalną dominację partii nazistowskiej i jej niepodzielną władzę. Była też świadectwem autorytetu i potęgi tej władzy. Niemniej jednak „narodowy socjalizm nie stworzył jakiejś jednolitej teorii sztuki. Był to konglomerat poglądów [...] z położeniem szczególnego nacisku na gust i upodobania drobnomieszczańskie”<sup>3</sup> (i chłopskie, jak dodaje Piotr Krakowski w innym miejscu). Grupy te, mówiąc językiem Pierre’a Bourdieu, charakteryzują się „gustem ludowym”, ich „estetyka opiera się na afirmacji ciągłości między sztuką a życiem – co oznacza podporządkowanie formy funkcji – albo, jeśli kto woli, na odmowie odmowy, leżącej u podstaw estetyki uczonej”<sup>4</sup>. Sztuka więc, a tym samym architektura, staje się również wyrazicielką politycznej ideologii. Dostosowuje się do gustów i upodobań ludowych, staje się bardziej zrozumiała, co zachęca do uczestniczenia w niej i w niesionym przez nią programie światopoglądowym. Zamierzeniem (z punktu widzenia władzy), a zarazem konsekwencją (dla odbiorców) staje się brak konieczności jej kontemplacji i refleksji. Prostota przekazu nie wymaga poświęcenia energii i czasu na zrozumienie architektury, który to czas powinien być przeznaczony na budowanie potęgi państwa. Medytacja nad sztuką, z punktu widzenia retoryki władzy, byłaby zbędną stratą czasu. „Owa ludowa estetyka podporządkowuje formę i samą egzystencję obrazu [czyli sztuki

– J.S.] funkcji”<sup>5</sup>. Jawi się to jako negatyw estetyki kantowskiej, odróżniającej *bezinteresowność* – gwarant estetycznej kontemplacji, od *interesu zmysłów* określającego przyjemności i od *interesu rozumu* określającego dobro.

Bezinteresowność jest wrogiem totalitaryzmu, który próbuje zapanować nad czasem i przestrzenią jednostek. Masy, w myśl ideologii totalitarnej, powinny kroczyć tą samą drogą zwrócone ku jednemu, odległemu i wymagającemu ogromnego wysiłku celowi. Zwolnienie czy zatrzymanie się w marszu jest niedopuszczalne. Zawsze istnieje niebezpieczeństwo, że inne jednostki uczynią to samo, co jest już zagrożeniem dla prawidłowego funkcjonowania systemu. Bezproduktywność, autoteliczność to przestępstwo, a kontemplacja to zagrożenie dla jednomyślności. Wiąże się z tym również zakaz spontaniczności, jak zauważyła Hannah Arendt, a tym samym nakaz podporządkowania się regułom, przepisom, zasadom. Przejawia się to zarówno w kodeksach i ówczesnej etyce, jak i w regularności i harmonii estetycznej planów urbanistycznych. „Urbanistyka odgrywała wielką rolę w programach społecznych i politycznych nazistów”<sup>6</sup>. Miasta miały się stać czytelne, przejrzyste, logiczne i funkcjonalne. Celem była całkowita transformacja miast, usunięcie patologicznych zwyrodnień przeszłości i stworzenie od podstaw nowego ładu. Idea „centrum” stanowiła podstawową zasadę przebudowy. Wokół niego miała być zorganizowana przestrzeń. Mieściły się tam główne budynki partii i siedziby ministerstw. Stamtąd rozchodziły się dwie szerokie arterie komunikacyjne, przy których znajdowały się budynki mniej ważne. Poza miasto eksmitowano ludzi zbędnych produkcyjnie oraz tych, którzy zagrażają porządkowi społeczno-polityczne-

<sup>3</sup> P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994, s. 23.

<sup>4</sup> P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądze-*

*nia*, Scholar, Warszawa 2005, s. 45.

<sup>5</sup> *Ibid.*, s. 56.

<sup>6</sup> P. Krakowski, *op.cit.*, s. 66.

mu<sup>7</sup>. Regularność i szczegółowe zaplanowanie miały zagwarantować nieskazitelność przestrzeni, pozbawić ją niespodzianek i zagadkowych zakamarków, a to „jest dla rozwoju odpowiedzialności [...] ziemią jałową, jeżeli nie zatrutą. Odpowiedzialność nie zakielkuje w przestrzeni bez niespodzianek. Osoby moralnie dojrzałe rodzą się tam, gdzie króluje różnorodność”<sup>8</sup>. Konsekwencją jednolitości architektury miał być konformizm obywateli, pozornie równych i niezróżnicowanych, tworzących jedną całość. Plan miał sprawować władzę nad decyzjami ludzi. Raz ustalony stawał się nieodwołalny i ostateczny. Tym, którzy mu się podporządkowali, obiecywał szczęście w doskonale zorganizowanej przestrzeni, ale też poczucie bezpieczeństwa w „dobrze urządzonym” państwie. Niezadowolonych wyrzucało się poza jego obszar. Hitler narzekał na chaotyczność biegu ulic, mieszanie się stylów architektonicznych. To nieskoordynowanie trzeba było zmienić, by funkcja zdominowała przestrzeń. Konsekwencją zamierzeń urbanistycznych oraz samej ideologii miała się stać „śmierć ulicy [...] jako pola walki sprzecznych sposobów jej użytkowania, domeny przypadku i wieloznaczności”<sup>9</sup>. Bezdomni i włóczędzy byli przeszkodami dla tej nieskazitelności, zatorami w idealnie funkcjonującej komunikacji i potencjalnymi kontestatorami rzeczywistości. Całości przebudowy towarzyszyła niespotykana gigantomania. Dotyczyło to planów architektonicznych (arterie komunikacyjne w Berlinie miały liczyć 38,5 km oraz 50 km), jak i samych budynków (hala zebrań w Berlinie miała pomieścić 180 tysięcy osób). Hitler mawiał, że „kto wejdzie

do Kancelarii Rzeszy, musi odnieść wrażenie, że znalazł się przed panem świata [...]”<sup>10</sup>. Wielkość powstających budowli zapowiadała ambicje ekspansjonistyczne. Budowanie ponad miarę, ponad rozsądne możliwości było jednocześnie kreowaniem tożsamości narodowej nowych Niemiec. Znajdowało to odbicie w masywności konstrukcji, która – poza budzeniem respektu – w czasie wojny miała pełnić funkcję schronów. Trwałość miała właściwie być wieczna, wyobrażano sobie bowiem, że ruiny przetrwają setki, tysiące lat i – jak to miało miejsce w przypadku starożytnego Rzymu czy Grecji – staną się pomnikami, niezaprzeczalnym dowodem wielkości cywilizacji. Niemożliwe byłoby docenienie wielkości i monumentalności, gdyby nie istniało odniesienie, porównanie. Retoryczna organizacja przestrzeni wymaga wzmocnienia perswazyjności każdego detalu architektonicznego. Dlatego budynki, a w szczególności pomniki, umieszczano w pustej przestrzeni, by widz został wystawiony całkowicie na ich oddziaływanie bez możliwości skrycia się w cieniu innego obiektu, by był bezradny i zdany na ich łaskę. Spokój i pewność mógł odnaleźć jedynie w tłumie. Zastosowanie wielkich przestrzeni sprowadzało się do zapelniania ich tłumem uczestniczącym w defiladach, przemówieniach lub świętach narodowych.

Odwołując się do opinii Michela Foucaulta, można powiedzieć, że głównym celem architektury było usprawnienie kontrolowania jednostek. Funkcjonowanie jednostek w obrębie architektury (tam, gdzie jest ona widziana) jest jednoznaczne ze stanem ciągłego nadzoru i kon-

<sup>7</sup> Taki schemat przyjęto w dwóch największych miastach: Berlinie i Monachium. W Norymberdze miała być jedna trasa komunikacyjna. Pozostałe miasta (około 40) były planowane z mniejszym rozmachem, dlatego nie zostały uwzględnione w niniejszej pracy.

<sup>8</sup> Z. Bauman, *Globalizacja*, PIW, Warszawa 2000, s. 57. Różnorodność jest rozumiana tutaj jako przeciwieństwo

schematyczności i przewidywalności. Objawia się ona w zagadkowości przestrzeni, jej nieoczywistości. Regularność jest z kolei takim planowaniem, które ma zapewnić oczywistość, przewidywalność i brak niespodzianek w przestrzeni.

<sup>9</sup> *Ibid.*, s. 53.

<sup>10</sup> P. Krakowski, *op.cit.*, s. 61.

troli. Znajdowanie się poza zasięgiem architektury daje iluzoryczne poczucie braku dozoru, złudne, gdyż on ciągle istnieje. Można zdawać sobie z niego sprawę lub może on pozostawać w sferze nieświadomości. Gigantyczna kubatura budynków, częste posługiwanie się otwartymi przestrzeniami wewnętrznymi utrudniały ukrycie się i znalezienie miejsca, skąd nie jest się widocznym. Okna, głęboko tkwiące w ścianach, mogły sprawiać wrażenie permanentnie obserwujących oczu, które wiedzą wszystko i widzą, co jest w ich zasięgu. Władza potwierdzała swoją prawomocność przez swoją wizualną obecność i sugestię równie intensywnej „opieki” nad obywatelami. Wrażenie bycia widzianym staje się ciągle, co pozbawia prywatności i czyni środowisko wrogim, zmuszając jednostkę do szukania wsparcia w grupie: „[...] działanie na ciała odbywa się w zgodzie z prawami optyki i mechaniki [...] bez odwoływania się, przynajmniej w zasadzie, do przemocy, siły i gwałtu”<sup>11</sup>. Można stwierdzić, że władza do sprawnego egzekwowania swoich planów nie potrzebuje bezpośredniej siły fizycznej<sup>12</sup>, wystarczy sama materialna obecność, która wyraża groźbę zastosowania bezpośredniego przymusu. Architektura, stwarzając i podtrzymując w mieszkańcach trwałe i świadome przeświadczenie o widzialności zapowiadającej inwigilację, sprawia, że władza staje się automatyczna i przynajmniej teoretycznie nie wymaga czynnika ludzkiego. Miała ona „spowodować, by nadzór był nieprzerwanie

skuteczny, nawet jeżeli nie będzie ciągły w działaniu, by doskonałość władzy czyniła zbędnym jego stałe sprawowanie, by ten architektoniczny aparat stał się mechanizmem do tworzenia i podtrzymywania zależności od władzy”<sup>13</sup>. Siła architektury (w tym miejscu ulokowanej w największym i najdonioślejszym budynku publicznym mieszczącym się w centrum miasta) tkwi w potencjale i gotowości, ciągłym czuwaniu i pozornym uśpieniu. Strażnik taki jest zawsze na miejscu mu wyznaczonym, niepodatny na próby przekupstwa i wierny. Trwa tak długo jak Władza, którą potwierdza, a precyzyjniej: prowadzi nadzór w jej imieniu.

Hitler negatywnie wypowiadał się o budowach sakralnych; uważał, że narodowy socjalizm powinien propagować kult rozumu i naukę narodowo-polityczną, a nie ocierać się o religijny mistycyzm. Niemniej jednak tworzenie świąt narodowych, wyposażanie ich w rytualny charakter oraz towarzyszące temu inscenizacje sugerowały, iż tworzy się nowa religia o świeckich fundamentach metafizycznych, jednak równie bogata w inscenizacje. Niszczyła swoją tradycyjną formę i powoływała do życia nową, niewypowiedzianą wprost, rytualno-inscenizacyjną. Tłem jej części teatralnej, na którym budowano całość inscenizacji, była architektura monumentalna. Dla Goebbelsa hale zebrania miały się stać „kościółami przyszłości”<sup>14</sup>. Całość konstrukcji była dostosowana do pewnego wojskowego porządku i hierarchiczności. Ceremonie charak-

<sup>11</sup> M. Foucault, *Nadzorować i karać*, Aletheia, Warszawa 1998, s. 174.

<sup>12</sup> Wydaje się to paradoksalne, jednak wystarczy się odwołać do książki Ericha Fromma *Ucieczka od wolności* i do stwierdzenia autora, że ucieczka ta wynikała z poczucia niepewności odosobnionej jednostki, które było spowodowane zerwaniem więzi pierwotnych zapewniających jednostce bezpieczeństwo. Stwierdzić można wtedy, że podporządkowanie się wynikało nie z uległości, ale z potrzeby. Władza nie oddziaływała przymusem fizycznym

na tych, którzy „potrzebowali” się jej podporządkować.

<sup>13</sup> M. Foucault, *op.cit.*, s. 196. Foucault pisze w swojej książce głównie o rytuałach kary, formach więzień i więzieniu idealnym, czyli Panoptikonie – figurze architektonicznej w kształcie pierścienia, w której mieszczą się cele. W jej środku znajduje się wieża strażnicza. Patrząc na ten model, można zobaczyć w nim idealne miasto nazistowskie o układzie osiowym wokół najważniejszego budynku partii nazistowskiej.

<sup>14</sup> P. Krakowski, *op.cit.*, s. 89.



teryzowały się ustalonym porządkiem, miały wyznaczoną część dla pocztów sztandarowych, zorganizowane drogi przemarszu, miejsca dla orkiestr, flag i innych symboli mających spotęgować emocje. Kulminacyjnym momentem rytuału było pojawienie się wodza, któremu towarzyszyło głośne powitanie i fanfary. Całość wyrażała antydemokratyczną zasadę wodzadyktatora panującego nad ludem. Architektura stanowiła ramy, w których odgrywany był spektakl. Samo przedstawienie miało na celu integrowanie, ujednolicanie i podporządkowywanie sobie ludzi z jednoczesnym legitymizowaniem władzy. Pojawiają się następujące podobieństwa do konstrukcji kościoła: środkiem przechodziły poczty sztandarowe, część przednia była podwyższona jak prezbiterium, pośrodku – niczym ołtarz – stało popiersie Führera, za nim, na podobieństwo krucyfiksu, flaga ze swastyką, mównica przypominała ambonę<sup>15</sup>. Architektura w takiej formie „[...] służyła do organizacji tłumów podczas uroczystości i do ich uniformizacji, miała pomagać w inscenizowaniu wszelkiego rodzaju masowych przedsięwzięć [...]”<sup>16</sup>. Odwołując się ponownie do opinii Foucaulta, można powiedzieć, że takie przedstawienia były formą egzaminu dla władzy, która udawadniała swoją potęgę i uzyskiwała prawo do kolejnych przedstawień. Święta narodowe stwarzały „[...] okazję do ostentacyjnej, chociaż wymiernej manifestacji władzy, były one zbyt kownymi wyrazami potęgi, przesadną i ustaloną zarazem »zatrata«, gdzie władza odzyskiwała swoją energię. Mniej czy bardziej, ale zawsze przypominały tryumf”<sup>17</sup> władzy nad potencjalnymi i utajonymi wrogami chcącymi ją zdetronizować. Przedstawienia były starannie zaplanowanym i zorganizowanym „marnotrawstwem”. Architektura triumfowała

nad skolonizowaną i zdominowaną przestrzenią w sposób ciągły, niezmienny i ostateczny.

„Architektura jako pomnik, pomnik jako architektura”<sup>18</sup> – to kolejny element konsekwentnie wdrażanego planu. Starano się przekazać pamięci potomnych idee i historyczne wydarzenia; za pomocą symbolicznych form uzyskać ponadestetyczne i polityczne oddziaływanie. Ponieważ ideą naczelną narodowego socjalizmu była walka, głównym przedmiotem uhonorowania był żołnierz, wojownik i bohater oddający swoje życie za wspólną sprawę. Czczono go poprzez pomnik, unieśmiertelniając jego czyny, budując tym samym nową historię i tradycję. Walczącego przekonywało to, że będzie się o nim pamiętało, a jego pojedyncza – wydawać by się mogło, że bez znaczenia – śmierć zostanie zapamiętana i uwieczniona w zbiorowości. Nawet wtedy jednostka miała pozostać częścią narodu, który będzie o niej pamiętał, a tym samym będzie „żyła wiecznie”, skłaniając jednocześnie „[...] do identyfikowania się z bohaterami historycznymi lub z ofiarami oraz do deklaracji wiary, implikujących składanie ofiary ze swego życia w atmosferze zbiorowej egzaltacji”<sup>19</sup>. Z tej perspektywy pomniki funkcjonowały jako wskaźnik nadający osamotnionym jednostkom kierunek działania, w sposób gwarantujący im unieśmiertelnienie i wieczną pamięć, której nie mogły już zaznać w grupach pierwotnych (rodzina, społeczność lokalna), ponieważ ich znaczenie oraz zdolność do samoreprodukowania się zostały ograniczone przez inwazyjne i totalne państwo narodowe. Pomniki, jak cała architektura, stwarzały aurę ponadczasowości, niewzruszalności i wieczności. Osiągano to przez sytuowanie ich na wzniesieniach, cyplach i w innych wyróżniających się w przestrzeni miejscach. Informowały, że nie ma

<sup>15</sup> Porównanie pochodzi z książki P. Krakowskiego, s. 90.

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 92.

<sup>17</sup> M. Foucault, *op.cit.*, s. 183.

<sup>18</sup> P. Krakowski, *op.cit.*, s. 84.

<sup>19</sup> J. Maisonneuve, *Rytuały dawne i współczesne*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 1995, s. 57.

się wpływu na los i na historię, a tym samym „[...] przygotowywały masy – zgodnie z odpowiednim rytuałem oddawania czci poległym – do poniesienia ofiary życia za nazistowskie ideały”<sup>20</sup>. Z punktu widzenia podbitych krajów pomniki reprezentowały potęgę nowych władców, stanowiły dowód anektowania i panowania nad obcą przestrzenią.

Przechodząc od generalnej wizji miasta do konkretnych form architektonicznych, schodzimy teraz na najniższy poziom, czyli styl i materiał. Piotr Krakowski wyróżnia nurt półmodernistyczny, chłopsko-rękodzielniczy i neoklasycyzy. Wraz z umacnianiem swojej władzy nazisanci eliminowali nurt półmodernistyczny, pozostawiając monumentalno-klasycyzy (przedmiot niniejszej analizy) i rękodzielniczo-rodzinny.

Podstawowym materiałem budowlanym był kamień, uważany za najbardziej trwały budulec, który miał w postaci ruin świadczyć w przyszłości o potędze Rzeszy i oddziaływać na widza<sup>21</sup>. Kamień ciosany można również rozumieć jako metaforę jednostki poddawanej obróbce, ujednocicanej, powielanej i upodabnianej do innych jednostek, które razem mają tworzyć wielkie Niemcy. Kamień-jednostka stanowiłby więc podstawę, substancję pierwszą, z której się tworzy i na której się opiera budynek – państwo. Architektura miała być wyrazem „[...] rdzenności, prostoty, trwałości, wielkości, potęgi, ucieleśnienia niezłomnej siły i zdatności bojowej [...]”<sup>22</sup>. Wymagało to więc nie tylko samej formy, ale również materiału, dość godnego, by mógł nieść takie właśnie przesłanie. Wrażenie solidności, trwałości i niezawodności potęgowane było przez ręczne dopracowywanie ich powierzchni

i detali. Podkreślało to nieseryjność produkcji i jej charakter rzemieślniczy, elitarność i arystokratyczność. Budyńki tak tworzone odróżniały się tym samym od jednorodnej pod względem surowca architektury przemysłowo-inżynierskiej. Próbowano w ten sposób stworzyć iluzję wspólnoty cechowej i substytut zanikających więzi lokalnych. Ukrywano jednocześnie masowość produkcji, by nie kojarzyła się z kapitalizmem, tworząc złudzenie jej rzemieślniczego pochodzenia. Sprawiało to tym samym wrażenie, że takie budownictwo jest naturalne i doskonale wkomponowane w system społeczny. Powielane było przekonanie, że służy ono tym, na których pracy się opiera i od których czerpie siłę i potwierdzenie prawomocności. Istotne jest w tym miejscu przypomnienie o dystansie koniecznym do ogarnięcia całości budowli i równocześnie do skutecznego jej oddziaływania. Najprostszym zabiegiem było wyizolowanie obszaru, w którym dana budowla pozbawiona byłaby konkurencji i miałyby monopol na szerzenie treści w niej tkwiących. Wykorzystywano do tego place oraz szerokie ulice, skierowane bezpośrednio na takie budyńki i otwierające się na daną budowlę. Potęgowało to wrażenie dominacji i władzy takich budowli, a podporządkowanie im całości porządku urbanistycznego świadczyło jednoznacznie o władzy i naczelnym znaczeniu w nich ucieleśnionych. Innym zabiegiem mającym na celu stworzenie monumentalności było zastosowanie specyficznego cokołu: obiegał całą konstrukcję, a jego masowość sprawiała, że budynek zyskiwał na wielkości. Można było to odczytywać jako wyraz silnych i niezniszczalnych podstaw władzy, systemu politycznego i całej III Rzeszy.

<sup>20</sup> P. Krakowski, *op.cit.*, s. 85.

<sup>21</sup> Wznoszenie budyńków z kamienia dotyczyło tylko najbardziej reprezentacyjnych obiektów, w przypadku innych często stosowano zabieg polegający na pokrywaniu płytami kamiennymi konstrukcji żelbetowej, by stworzyć

iluzję. Nie stosowano natomiast kamienia przy konstrukcjach techniczno-drogowych, gdzie wykorzystywano praktyczniejszy i tańszy beton.

<sup>22</sup> *Ibid.*, s. 65.

Silne fundamenty, tak jak silne korzenie, są niezbędne, by potęga mogła zaistnieć i trwać niewzruszona wobec zwrotów dziejowych. „Duże powierzchnie ścian – oblicowane płytami ciosanymi – miały wzmacniać zwartość architektury i ów jakiś twierdowy, obronny jej charakter”<sup>23</sup>. Masywność i spójność budynku miały symbolizować takie same cechy narodu niemieckiego. Forma budynku była narodem w miniaturze. Zwarta i jednorodna forma architektury miała odzwierciedlać jednocześnie zgodność i jedność narodu. Niezmiennność i wieczność znajdowała odbicie w „absolutyzacji statycznych systemów ramowych i powierzchniowych, co prowadziło do wyciszenia wszelkiego dynamizmu, wszelkiego wrażenia ruchu”<sup>24</sup>. Ruch mógłby sugerować zmianę, a tym samym możliwość utraty władzy, do czego system w żaden sposób nie mógł dopuścić. Miał bowiem trwać przez wieczność, niezmienny i niewzruszony, być oparciem dla ludzi niczym fundament dla budynku. Sugerował stałość i pewność przekonania do treści, jakie budynek oferował tym, którzy go oglądają. Przekonania co do ich słuszności nikt i nic nie mogło podważyć, bo tym samym zachwiałyby się konstrukcja całości systemu. Starano się wprowadzić „jedną, wyraźnie określoną jakość w wyniku świadomego redukcjonowania wielowartościowości

znaczeniowych i wyrazowych”<sup>25</sup>. Naczelnym celem tej eliminacji przeszłości i tworzenia „czystego” i autentycznie niemieckiego stylu była chęć udowodnienia i przekonania oglądających, że stoją oto przed symbolem władzy i panowania, którego nie sposób do niczego porównać.

System totalitarny potrzebował rzemieślnika, odtwórcy idei już raz ustanowionej, nie artysty, nie wyemancypowanego wytwórcy. „Wszelkie żywiołowo ukształtowane mechanizmy życia zbiorowego miały zostać usunięte, a ich miejsce zająć miały formy zaprojektowane racjonalnie i funkcjonalnie”<sup>26</sup>. Była to sztuka zniewolona i sprowadzona do rzemieślniczej dokładności i poprawności. Sztuka podporządkowana ideologicznemu systemowi, który miał ją niemalże na utrzymaniu i żądał w zamian uległości i pomocy w krzewieniu przesłania narodowo-politycznego wśród rodaków o różnym zaangażowaniu i wierze w ideę nacjonalistyczną. Była to sztuka bogata w funkcje i cele polityczne, pozbawiona jednak została celu nadrzędnego – bezinteresownej kontemplacji piękna.

Fotografie architektury opisanej w tekście można obejrzeć na stronach Wydziału Kultury Urzędu Miejskiego Norymbergi, [www.kubiss.de/kulturreferat/reichsparteitagsgelaende/stationen/stationen.htm](http://www.kubiss.de/kulturreferat/reichsparteitagsgelaende/stationen/stationen.htm)

<sup>23</sup> *Ibid.*, s. 65.

<sup>24</sup> *Ibid.*, s. 65.

<sup>25</sup> *Ibid.*, s. 66.

<sup>26</sup> W. Broniewski, *Sztuka świata*, t. 9, Arkady, Warszawa 1996, s. 184.