

Marcin Charciarek*

TRWANIE BETONU – PRZEMIANY IDEI

DURABILITY OF CONCRETE – TRANSFORMATIONS OF IDEAS

Od początku XX wieku jesteśmy świadkami eksperymentu architektonicznego – poszukiwania na nowo trwałości, użyteczności i piękna w architekturze. Od stu lat, także jednym z głównych narzędzi kreowania przestrzeni architektonicznej jest beton. Artykuł jest próbą ukazania związków pomiędzy ideą architektoniczną a materią betonową – dwu rzeczy tworzących ekspresję i nowatorstwo architektury współczesnej.

Słowa kluczowe: beton, idea, redukcja, ekspresja

From the beginning of 20th century we are witnesses of architectural experiment – looking for strength, utility, beauty in architecture anew. From hundred years as well concrete has been a main instrument to create an architectural form. The paper is also an attempt to present relationships between architectural idea and concrete material – two aspects creating expression and innovation of contemporary architecture.

Keywords: concrete, idea, reduction, expression

Rewolucja w architekturze XX wieku pogłębiła stan utraty wśród twórców wielowiekowej jedności rozumienia i definiowania sztuki architektonicznej za pomocą rozumiałych przez wszystkich znaczeń i wynikających z nich form architektonicznych. W XX wieku architekci także przestali powszechnie zajmować się już problemem *doskonałości* formy w architekturze nie poszukują także absolutu rzeczy *skończonej* w swoim kształcie, wymiarze i znaczeniu. Architekci nie poszukują już także piękna pojęcie piękna odeszło wraz z odrzuceniem klasycznego rozumienia estetyki. Lecz nadal architektura jest sztuką dzisiaj jest sztuką definiowania ekspresji. Władysław Tatarkiewicz daje dodatkowy trop dla takiego poszu-

kiwania. Filozof uznaje, że przełom, jaki dokonał się we współczesnej estetyce przebiega od klasycznego pojęcia doskonałości po wyzwolenie ekspresji twórczej jest równoczesnym odejściem od „skończonego” piękna tworzonego w świadomości ograniczenia po uznanie, że „nieskończenie” piękny obiekt w swojej nieograniczonej ekspresji także jest wielką pochwałą dla twórcy. Tatarkiewicz wyraźnie rozdziela te dwa sposoby myślenia. Píše: *Różnią się bowiem pod tym względem zarówno poszczególni mistrzowie, jak szkoły i epoki. Jedne zmierzają do doskonałości, ale inne mają odmienne cele. Czego chcą te inne? Chcą wielu rzeczy: wielości, nowości, silnych wrażeń, wierności prawdzie, wyrażenia siebie i wyrażenia świata, chcą*

* Marcin Charciarek, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Instytut Projektowania Architektonicznego.

twórczości i oryginalnych pomysłów. Jeśli próbować ująć to wszystkim jednym wyrazem, to najprędzej tym: ekspresja. Wielokrotnie sztuka zmierzała ku niej, a nie ku doskonałości. Różnią się pod tym względem całe epoki: były epoki doskonałości i epoki ekspresji [1]. Swoboda ekspresji formy i ekspresji wypowiedzi artystycznej stała się równoważna z dowolnością w konstruowaniu hierarchii ważności poszczególnych pojęć definiowania przestrzeni architektonicznej. Pojęcia nowości, rewelacji i oryginalności zastąpiły stare lub nieaktualne. Pośród nowych znaczeń widz winien dopatrzeć się harmonii podległej czwórce pojęć: idea-forma-funkcja-konstrukcja.

Beton w architekturze współczesnej posiada dwa oblicza – wciąż niezmiennie i ukazujące istotę poszukiwań stylistyki architektonicznej. Do połowy XX wieku „beton funkcjonalny”, poprzez zrealizowane budowle, potwierdził sens stosowania nowego języka architektury. Uczyniono go zatem główną materią, która stała się skutecznym narzędziem dla stworzenia nowej jedności i ładu architektury, ukazującym logikę racjonalnej i logicznej przestrzeni. Świadomość tworzywa, z jakim zaczęto mieć do czynienia, musiało wywołać, zatem – jak to było z zastosowaniem kamienia, drewna i stali – „głód” poszukiwania nowych ekspresji w sztuce; tu doskonałość miała się zacząć realizować w indywidualnych poetykach architektonicznych.

Myśl architektoniczna uwolniona z konwencji minionych wieków spowodowała, że czas architektury współczesnej stał się czasem eksperymentu i szukania nowych idei. Wydaje się jednak, że owe gwałtowne próby nadania nowej formuły dla *venustas*, *utilitas* i *firmitas* były raczej próbami racjonalizacji przestrzeni i stworzenia pierwotnych ram w nowych materiałach – żelbecie i stali – aniżeli chęcią poszukiwania idealności nowej formy. Z drugiej strony powstanie i stosowanie żelbetu na masową skalę ukazało wszech-

stronność wykorzystania cementu i stali. Dlatego prymat żelbetowych „wynałazków” w architekturze jest dziś nie do podważenia. Betonowe były pierwsze najważniejsze modernistyczne idee – Augusta Perreta, Eugène Freyssineta, Le Corbusiera, Waltera Gropiusa, Roberta Maillarta, Ericha Mendelsohna, Franka Lloyd Wrighta. Wszyscy „odkrywali” beton, doszukując się w nim narzędzia ideowego/idealnego dla ukazania nowej jakości życia ludzi. Dla każdego z pionierów modernizmu inny funkcjonalnie budynek stał się szczytowym osiągnięciem czystości żelbetowej formy i śmiałości koncepcji architektonicznej. Dla Le Corbusiera reguła *Domina* przeobraziła się w 5 zasad nowej architektury i odnalazła pełną integrację w budownictwie mieszkaniowym – w willi Savoye w Poissy czy wzorcowych jednostkach mieszkalnych w Weissenhof pod Stuttgartem. W 1926 roku moc systemu słupowo-płytowego ukażą również budynki szkoły Bauhausu w Dessau Waltera Gropiusa. Żelbet, choć schowany za największą w ówczesnej Europie szklaną kurtyną, gra rolę równorzędną w ukazaniu przestrzeni spełniającej współczesną wizję terminu *Gesamtkunstwerk* – totalnego dzieła sztuki – budowli, w której nie ma granicy między sztukami strukturalnymi a dekoracyjnymi. W 1933 roku, do dwóch wielkich budowli „betonowego funkcjonalizmu” dołączyło trzecie – żelbetowe sanatorium w Paimio Alvara Aalto.

Dzięki możliwościom żelbetu, projektant uwolniony od mentalności tworzenia w drewnie, kamieniu i stali – a więc w systemie słup-belka – otrzymał narzędzie dla tworzenia różnorodności kształtów architektonicznych, w których wirtuozeria techniczna mogła stać się pretekstem dla nadania nowych znaczeń architektonicznych. Dzięki temu mosty Roberta Maillarta, hale Eugène Freyssineta czy przekrycia Pier Luigi Nervi nie są w żadnym stopniu podobne do obiektów, które powstawały przez ostatnie XX stulecie. Geniusz twórców budowli inżynierskich

stworzył plastyczny obraz tego, co było wcześniej jedynie udekorowaniem problemu przeniesienia sił pomiędzy przęsłami przeprawy czy podporami dachu. Zracjonalizowanie problemu, a więc odrzucenie wszystkich niepotrzebnych elementów doprowadziło do powstania czystych struktur, które w monolitycznej technologii betonu zamieniło się w estetykę „uprawianą” do dzisiejszego dnia.

Kolejna rewolucja, jaka odbyła się w architekturze połowy XX wieku, spowodowała, że beton uzyskał swoje kolejne wyjątkowe znaczenie. Dzięki swym plastycznym właściwościom otrzymał przywilej przyrównywania go do rzeczy przynależnych do świata spoza architektury – poetycka przemiana betonu w „lany kamień” stała się nieodłącznym atrybutem architektury współczesnej.

Można zaryzykować stwierdzenie, że beton choć szybko stał się materiałą znaną i wykorzystywaną przez twórców, to aż do początku lat pięćdziesiątych był „materiałą nienazwaną”. Przez cztery dekady XX wieku bez jakichkolwiek odwołań i znaczeń stał się budulcem świata, schowanym za manifestami funkcjonalizmu i logiki konstrukcji. Surowy-niewykończony miał być przede wszystkim synonimem myślenia o odrzuceniu dekoracji w architekturze – idei wprowadzającej wszystkich w abstrakcję przestrzeni uniwersalnej. *Architektura jest czymś ponad użyteczność. Jest problemem plastycznym* – pisał w Le Corbusier 1923 roku w traktacie „Vers une architecture” [2]. Jednak dopiero w 1953 roku w budynku Jednostki Marsylskiej i cztery lata później w klasztorze Saint-Marie de La Tourette w Eveux – jako pierwszy – „odnalazł” beton na nowo. Obie budowle – nieotynkowane, bez retuszy, szare, chropowate w fakturze, z widocznymi znamionami niedoróbek wykonawczych, ogłosiły światu powstanie określenia *béton brut* oraz zainicjowanie brutalizmu architektonicznego. *Zdecydowałem się tworzyć piękno przez kontrast.*

Poprowadzę dialog pomiędzy surowością i delikatnością, pomiędzy bezbarwnym i intensywnym, pomiędzy precyzją a przypadkiem. Zmuszę ludzi do myślenia i refleksji [3] – mówił Le Corbusier, odrzucając pierwotny zamysł otynkowania marsylskiego budynku mieszkaniowego. Wielki Szwajcar wyznaczył drogę na której brutalizm ewoluował od manifestacji surowej materii głoszącej transcendentność nowej architektury, aż do zabawy z betonem, wspomaganą kolejnymi pomysłami na strukturyzację i fakturyzację budynku.

W powojennych doświadczeniach betonowa materia staje się już nie tylko ciałem dzieła, ale także jego celem, przedmiotem dyskursu estetycznego [4]. Zgodnie z nowymi tendencjami estetycznymi beton dla architekta jest jak grubo położona farba na płótnie – jest triumfem tworzywa, plastyczną tkanką ukazującą życie samej materii.

Estetyka monolitycznej budowli osiągnęła dodatkową wartość, dostarczając zaskakującego dowodu na trwanie idei monumentu w architekturze. Monumentalne dzieła w Marsylii, La Tourette, w Firminy a szczególnie w Chandigarze były tym czym chciał widzieć architekturę na szczycie Akropolu podczas podróży w 1911 roku: *Zobacz co potwierdza doskonałość świątyni – dzikość krajobrazu [...] i nieskazitelną ich strukturę. Siła triumfuje. [...] Ogarnia cię uczucie nieuchronności ludzkiego losu. Partenon – straszliwa maszyna – ściera na proch wszystko* [5]. Poprzez realizację bloku marsylskiego architekci zrozumieli sens użycia betonu monolitycznego wylewanego na mokro – *in situ*. Tak tworzony monolit budynku odkrywał przed nimi nowy świat ekspresji rzeźbiarskiej, upodobnienia budynku do pojedynczego bloku, wyobrażonej samodzielnie bryły/masy, w której architekt drąży przestrzeń dla formy i funkcji. Użycie technologii betonu miało nadać bezpośredniość przełożenia wyrazistej idei rysunku na rzecz zmaterializowanej architektury. Interpretacja pierwotnego zapisu, szkicu

budynku na rzecz gotową do realizacji nie była już utrudniona brakiem doświadczenia konstruktora czy brakiem precedensu architektonicznego. Z drugiej zaś strony intensywność oddziaływania kształtu architektury zwracała uwagę twórców i widzów na rzecz odesłaną w niedaleką wtedy „przeszłość” – na krąg wyznawców rewolucyjnego ekspresjonizmu – Bruno i Maxa Tauta, Hermanna Finsterlina, Hansa Scharouna, Lyonela Feiningera. Fantastyczność i metaforyczność wizji i rysunków przytoczonych twórców miała dać ujście właśnie w nowym technologicznie pojętym świecie monolitycznej architektury. „Przestrzeń przejrzysta” bauhausowskiego modernizmu ustąpiła estetyce przestrzeni ekspresyjnej i metaforycznej. Beton jako materia dla monolitu wydawał się idealny dla tych, którzy poczuli znużenie poetyką kąta prostego i zdecydowali się odejść od racjonalizmu i poszukać nowych swobodnych, intuicyjnych form – nowych monumentów. Ów paradoks definiowania podobieństw dzieła rzeźbiarskiego na kształt dzieła architektonicznego dało nowe narzędzie stylistyczne i kompozycyjne. Skala, materiał, kontekst, forma bez widocznej funkcji stały równoważnymi czynnikami określającymi znaczenia rzeczy architektonicznej – przykłady piramid w Gizie, cenotafów Newtona Étienne Louis’a Bouleé, starożytnych kościołów monolitycznych w Etiopii pobudzały zawsze odgradzając widza od tajemnic budowli swoim enigmatycznym kształtem. Określone dziełami rzeźbiarzy i architektów powinowactwa spowodowały, że w latach 50-tych i 60-tych architekt stał się twórcą ostruktur rzeźbiarskich tworzącym nowe, współczesne monumenty. W tych latach oczom widza ukazały się oprócz schyłkowych, brutalistycznych realizacji Corbusiera, budowle, które ustanowiły przełom: hala sportowa w Takamatsu Kenzo Tangego (1962–64), kościół Sainte-Bernadette du Banlay w Nevers Clau- da Parent i Paula Virillo (1966), kościół pielgrzymkowy Neviges Gottfrieda Böhma (1968), kościół Świę-

tej Rodziny w Wiedniu Fritza Wotruby (1974–76), nekropolia rodziny Brion w San Vito di Altivole Carla Scarpy (1969–78). Wszystkie wyznaczyły nowe nurty i kierunki w architekturze i każdy z nich staje się dziś odwołaniem dla współczesnych twórców sięgających po idee strukturalizmu i ekspresjonizmu.

W 1923 roku Theo van Doesburg pisał: *Dom został rozebrany i podzielony na elementy plastyczne. Statyczne osie i stara konstrukcja zostały zniszczone. Dom stał się obiektem, który można i należy obejść ze wszystkich stron* [5]. Od tego czasu sztuka (także architektura) jako reprezentacja ludzkiego umysłu, zaczęła wyrażać się w estetycznie oczyszczonej – abstrakcyjnej formie. Podobnie jak inne fundamentalne dzieła współczesności, betonowe domy stały się wzorcem dla wyznaczonego przed stu laty kierunku drogi, którą podążamy do dziś.

I tak jak przed stu laty, budowanie monolitycznej budowli nie jest zwykłym procesem technologicznym, lecz poszukiwaniem znaczenia, za którym kryją się złożone treści estetyczne, symboliczne i metaforyczne. I choć dom współczesny niewiele zmienił funkcję, to jednak stał się dodatkowo przedłużeniem czasu pracy, nauki, rekreacji, wypoczynku, spotkań. Owa przemiana w świadomości ludzkiej – czym jest funkcja domu, a czym jest jego reprezentacja – spowodowała przemianę jego konstrukcji i formy. Beton w domach traktowany jest w dwojaki sposób – różny i decydujący o kształcie przestrzeni i jej relacji z otoczeniem. Pierwszy celebrytuje przestrzeń otwartą zgodną z pięcioma punktami architektury Le Corbusiera, wśród których *wolny plan* ustanowiony został przez moc ukrytą w racjonalnej siatce żelbetowych słupów. Beton jest niezrędko materia ukrytą pod warstwą tynku i farby (wzorec odszukujemy w willi Savoy), a znaczenie odkrywamy w scenerii stworzonej pomiędzy uwolnionymi od konstrukcji elementami – klatką schodową, siatką słupów, meblami, otworami w ścianie.

Drugi sposób wywodzący się z koncepcji przestrzeni zamkniętej – „drażonej” jest celebracją struktury obiektu przeważnie o konstrukcji ścianowej, ukazującej jego masę, wizualny „ciężar” materii, fakturę czy rysunek szalunków. Dotyczy to również zasady definiującej „odejmowanie” w architekturze, a więc redukcji środków wyrazu do minimum i poszukiwanie wielowymiarowej przestrzeni we wnętrzach. Nie bez znaczenia dla tak pojmowanej zasady formowania obiektów z betonu jest również teoria *Raumplanu* Adolfa Loosa mówiąca o obowiązku pozostawienia „niemego budynku na zewnątrz” i poszukiwania bogactwa środków wewnątrz obiektów.

Modernistyczny dom stał się „architekturą idealną”, tworząc całość pomiędzy formą, funkcją, konstrukcją i materią. Na początku dwudziestego wieku klasyczna trwałość, użyteczność i piękno architektury zjednały się w materii betonu, stali i szkła, kształtując nową wrażliwość dla przestrzeni w której żyją ludzie. Doskonałość współczesnego domu ujawniła się również wraz ze zrozumieniem, że taka architektura nie musi przyswajać żadnego z uznanych wcześniej kontekstów – kulturowych, krajobrazowych, historycznych. Modernistyczny betonowy dom jednorodzinny stał się wzorcem i reprezentantem Nowego Ducha epoki.

Dziś beton otwiera przestrzeń domu w sposób dowolny. Marzenie modernistów o międzynarodowym

stylu zostało spełnione – odchodzi w cień stary *topos* domu; nowy, odkrywa przed nami rozumienie tych samych znaczeń w „globalnej wiosce”. Jednak podstawowa symbolika się nie zmieniła – dom jest schronieniem – odizolowany od świata ma nadać własny rytm życia mieszkańców. Architekci otworzyli jedynie przestrzeń domu w ten sposób, aby nadać nową relację ze światem otaczającym i ogłosić światu abstrakcję architektury.

Dziś, po wybudowaniu ostatniego dzieła betonowego modernizmu – kościoła św. Piotra w Firminy autorstwa Le Corbusiera, okazało się, że architektura nie potrzebuje ciągłej odnowy. Dokończona przez „uczniów” lekcja mówi, że to, co wydawało się awangardowe jest dziś ponadczasowe i uniwersalne w swojej wymowie i znaczeniu. Aktualność formy nie straciła na znaczeniu, chociaż betonowy brutalizm odszedł do historii, dając świadectwo ciągłego trwania architektury mającej u swojej podstawy opozycję wobec rzeczywistości. I choć świątynia otrzymała nową jakość w gładkim, „oswojonym betonie” wielkoformatowych szalunków, to język form stworzony przez Francuza, wydaje się nadal niezwykle aktualny i zaskakujący w swoim bogactwie. Betonowa świątynia Le Corbusiera manifestują prawdę o trwałości materii wspartej wielką ideą mistrza architektury.

PRZYPISY

- [1] W. Tatarkiewicz, *O doskonałości*, Lublin 1976, s. 63.
 [2] Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923, s. IX (Argument); s. 126.
 [3] U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2005, s. 402.

- [4] Ch. Jencks, *Le Corbusier – Tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982, s. 156.
 [5] *Ibidem*, s. 32.
 [6] W. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*. Warszawa 1976, s. 118.