

Hala sportowa w Takamatsu  
Kenzō Tangeo



foto: Archiwum

# Twórcy architektury betonowej – „kompozytorzy”

*W dwudziestym wieku, jak nigdy dotąd, myśl ludzka przekroczyła granicę, za którą rozciągało się rozległe pole dla wielkiego eksperymentu związanego z nową materią architektoniczną – żelbetem i stalą. Wynaleziono nowe formy, funkcje, konstrukcje i maszyny, mające ułatwić życie współcześnie żyjącym. Odkryto na nowo znaczenie terminów „dom” i „mieszkanie”, „praca” i „wypoczynek”. Architekci i konstruktorzy zasileni wizją miast i budowli, które dotychczas znajdowały się jedynie w szkicach wizjonerów, zaczęli je projektować i realizować. Jak się okazało, znaczenie i sens owego „totalnego” eksperymentu były tak istotne dla życia współczesnych, że nie było nikogo, kto by podważał sens odbywającej się na oczach wszystkich przemiany w ludzkiej świadomości. Wagę czasów podkreśla fakt, że inżyniera i konstruktora uznano za twórcę równego artyście, a rodząca się awangarda stworzyła wizerunek architekta, po raz kolejny jednoczącego w swojej pracy: trwałość, użyteczność i piękno. Piękno w tym wypadku oznaczało novum – ekspresję – sposób wyrażenia siebie w formie architektonicznej, malarskiej, rzeźbiarskiej czy muzycznej. Potrzeba ekspresji (manifestacji) zastąpiła problem „starego piękna architektury” – rzeczy wyczerpanej bogactwem wieków ubiegłych i wciąż jeszcze niedookreślonej przez przewodników ruchu nowoczesnego.*

Na tych, dla których odrzucenie starego porządku oznaczało upojenie nową techniką i funkcją – ci zafascynowani wytworami cywilizacji i technologii pozostali w kręgu oddziaływania ciągłego eksperymentu z żelbetem. I na tych – dla których obraz architektury przynależał wciąż do fikcyjnego obrazu sztuki, który został poddany przeobrażeniu wynikającemu z możliwości nowych materii. „Kompozytorzy” w odróżnieniu od „wynalazców” uznali, że architektura żyje wciąż mocą reakcji plastycznej sztuki poszukiwania piękna.

Należy uznać tezę, że wynalazek żelbetu pociągnął za sobą odkrycie nowej przestrzeni architektonicznej. „Kompozytorzy” w ślad za abstrakcją „Czarnego kwadratu na białym tle” Malewicza zaczęli poszukiwać nowego zapisu architektury – uniwersalnej formuły, która potrafiłaby przyjąć różnorodność nowych znaczeń i funkcji architektonicznych.

Punktem odniesienia dla architektów był moment, kiedy odrzucono ornament jako element nieprzydatny w architekturze. Pomysł Adolfa Loosa, aby zrezygnować ze zdobienia budynku, nie był jednak pierwszym pomysłem na ukazanie nowego znaczenia architektury – jej *szczeroci* i *logiki*. W 1902 roku patent francuskiego inżyniera François Hennebique’a na materiał budowlany żelbet został natychmiast wykorzystany przez Augusta Perreta w kamienicy przy ulicy Franklina (1903) w Paryżu. Po raz pierwszy architektura została pokazana w swojej niejako pierwotnej postaci bez dodatkowej warstwy ornamentu, zdobień, gzymsu, a nawet tynku. Widoczna na elewacjach konstrukcja miała wskazać widzowi drogę dla niespotykanego dotąd wykorzystania budulca architektonicznego. Zastosowany przez Perreta żelbet konstrukcji szkieletowej nie tylko pozwolił na nowatorskie potraktowanie prze-

*Tytuł i temat artykułu jest próbą interpretacji bon motu profesora Dariusza Kozłowskiego, zasłyszanego w rozmowach kulturalnych w Katedrze Architektury Mieszkaniowej na Wydziale Architektury Politechniki Krakowskiej; chodzi o określenie ukazujące podział twórców architektury współczesnej na „kompozytorów” i „wynalazców”.*

Kolejne dziesięciolecia weryfikowały ekstremalne postawy i założenia, a jedność rewolucyjnych idei pozostała zapisana jedynie na kolejnych kartach kongresów modernistycznej architektury. Wśród twórców nadal słyszano zawołanie: „dziś z żelbetem wszystko jest możliwe!”. Lecz również coraz częściej słyszano: „beton jest piękny!”. Okazało się, że czas nowo powstającej „betonowej architektury” nieubłaganie podzielił twórców na dwa obozy.

strzeni mieszkalnej, lecz również po latach został uznany za pierwszą manifestację: „pierwszej na świecie próby estetyzacji żelbetu”.

Czas okresu heroicznego, jaki dokonywał się wśród nowych znaczeń, wsparty był wielkimi ideami: funkcjonalizmem, ekspresjonizmem, puryzmem, neoplastycyzmem, konstruktywizmem. Każdy z kierunków powodował przewartościowanie kwestii materii architektonicznej i stwarzał nowy język architektury. Adolf Loos, tworząc w Pradze żelbetowy dom dla rodziny Müller (1928), po raz pierwszy wykorzystuje ideę przenikania się wszystkich kondygnacji mieszkalnych. Teoria zwana *Raumplanem* jest uważana za „pierwsze odkrycie” przestrzeni modernistycznej, w której świadomie zastosowany żelbet stał się tworzywem i budulcem naturalnie wymuszającym nowy sposób myślenia o kształcie i tektonice obiektu. Żelbet, według twórcy, był materiałem idealnie zastępującym kamień, bez jego wad i ograniczeń. To dzięki niemu Loos mógł po raz pierwszy pokazać widzowi swobodną grę przestrzeni domu mieszkalnego.

W 1914 roku Max Berg kończy budowę we Wrocławiu *Jahrhunderthalle*, które jest pierwszym z rzędu monolitycznym obiektem, zaświadcującym o trwaniu symboliki i znaczenia terminu monument. Obok świadomego nawiązania twórcy do wielkich budowli starożytnego świata (Hala Stulecia miała stać się pomnikiem wielkości ówczesnego cesarstwa), zawarta w dziele Maksa Berga synteza przestrzeni, funkcji i materiału dała podstawy dla sensu architektury: „Architektura, jak każda dziedzina sztuki, jest kształtowaniem materiału podług idei”. Kompozycja architektoniczna *Jahrhunderthalle* Maksa Berga posiada jeszcze inne istotne znaczenie – jest cezurą przejścia ze świata indywidualizmu w świat uniwersalizmu. Wydaje się, że poprzez nawiązanie do kopuły Panteonu jest domknięciem starego świata architektury, lecz w swojej koncepcji, łączącej w sklepieniu formy abstrakcyjne z wyczynem inżynierskim, zamieniła świat techniki w świat dynamiki – a więc przestrzeń doskonałej ekspresji, nadrzędnej idei całej architektury XX wieku.

Do innego nurtu należy następna ważna realizacja tego okresu – obserwatorium Einsteina w Poczdamie (1921). Budowla Ericha Mendelsohna jest zwieńczeniem jego okresu ekspresjonistycznego, i z samego założenia nie była tylko zwykłą pracownią fizyka, lecz miała stać się „pomnikiem, publicznym zilustrowaniem jego rewolucyjnej tezy”. Niespotykana wcześniej w wyrazie forma mogła powstać tylko dzięki temu, że zastosowano specjalną konstrukcję, na którą nałożono warstwę betonu nadającego, znany przez wszystkich, efekt plastyczny. Po zakończeniu budowy okazało się, że kształt architektury był na tyle oryginalny, wyrazisty i metaforyczny, że budynek uznano za przynależny do najbardziej twórczej fazy nowoczesnej architektury. Przez lata budowla Mendelsohna osiągnęła status wręcz ikoniczny, a jego siła formalna miała mieć wpływ na kolejne trendy stylistyczne, z których najważniejszy to nurt „organiczny” architektury. Za inny ważny przykład tego kierunku niech posłuży *Goetheanum* (1928) Rudolfa Steinera. Obiekt, wybudowany w szwajcarskim Dornach, stworzył wraz z *Einsteinturm* nową jakość architektury betono-

wej. Oba po latach staną się wzorcem dla takich twórców, jak Eero Saarinen, Hans Scharoun czy Santiago Calatrava.

Rok 1914 był również przełomowy ze względu na stworzenie podwalin pod nowy kształt przestrzeni mieszkalnej. Największy odkrywca betonu, Le Corbusier, ogłosił, że nowy język i nowe nazwy, metafory, definicje powinny wywodzić się bezpośrednio ze zmian w technice. Tak należy rozumieć stworzony w tych latach system *Dom-ino*, który był jednym z pierwszych narzędzi generujących nowy kształt architektoniczny, jak także był próbą przełożenia możliwości nowego tworzywa. Parę lat później (1924) układ słupowo-płytowy przybrał kształt najbardziej uniwersalnej przestrzeni architektonicznej – pod jednoznacznie zdefiniowaną przez Le Corbusiera formułą *pięciu zasad architektury*. Każde z pięciu punktów porusza problem kompozycyjny, nie odwołując się bezpośrednio do systemu konstrukcyjnego czy technologii wykonania (oderwanie od terenu, wolna przestrzeń funkcjonalna, uniezależnienie elewacji od konstrukcji, wertykalizm otworów okiennych, ogród na dachu). Dlatego wszystkie przedwojenne domy Corbusiera bardziej cechuje dobitne ukazanie zasady przestrzeni niż manifestacja materii. Żelbet jest ukryty pod białą powierzchnią ściany i stropu, ponieważ tworzywo architektury ma się wyzbyć jakiegokolwiek manieri stylistycznej – ma być jednością niewyróżniającą żadnego układu konstrukcyjnego czy funkcjonalnego. Brak tu, znanej z późniejszych realizacji, demonstracji natury betonowych faktur, ponieważ jest świadomym ukazaniem swobody i dowolności kształtowania „nowoczesnego” wnętrza – jako antytezy sztywnych zasad „z przeszłości”. Niewidzialność betonu jest także zapowiedzią odrzucenia terminu „stylowy”, a jego konsekwencją jest kolejne odkrycie kompozycji elementarnej – form opartych *na właściwej, mądrej i pięknej grze brył w świetle*.

W latach następnych, monolit betonu otworzył kolejny rozdział dla tych, którzy poczuli znużenie poetyką kąta prostego. Architekci odkryli nowe możliwości zawarte w żelbecie – zrozumieli sens użycia betonu monolitycznego wylewanego na mokro – *in situ*. Monolit budynku po raz kolejny odkrył przed

Bazylika w Neviges  
Gottfrieda Böhma





Le Corbusier – willa  
w Weissenhof

widzem bogactwo świata ekspresji – oryginalnych form, których jednorodna struktura stworzona została z jednorodnej materii. Architekci uznali, że dzięki żelbetowi ich praca koncepcyjna posiada moc bezpośredniego przełożenia na finalną rzecz architektoniczną. Konsekwencją tego była przemiana, jak dokonała się w latach 50. i 60. dwudziestego wieku – „przestrzeń przejrzysta” bauhausowskiego modernizmu ustąpiła estetyce „przestrzeni surowej” *betonu rzeźbiarskiego*. Nie bez znaczenia dla owej estetyki były zbudowane przez Le Corbusiera: Jednostka Marsylska (1953) i klasztor w la Tourette (1957). Obie budowle były przetokiem nie tylko w wytyczeniu drogi architekturze mieszkaniowej i sakralnej, lecz może ponad wszystko otworzyły nową drogę potraktowania betonu w procesie budowania i znaczenia, jakie kryje w sobie termin *béton brut*. Należy stwierdzić, że betonowy *brutalizm* w swoich założeniach „ukazania prawdy o materiale”

Rudolf Steiner  
– Goetheanum w Dornach



niewiele odbiegał od głównych idei modernizmu. Le Corbusier i późniejsi mistrzowie późnego modernizmu stworzyli obiekty, które poprzez tzw. szczerą i kształt niewykończony materiał przenieśli widza w świat oryginalnej i czystej formy architektonicznej. Po raz pierwszy nobilitowano beton, mówiąc że jest „lanym kamieniem”, uznano jego szlachetność i podniesiono rangę stosując przy znaczących realizacjach obiektów publicznych. W tych latach oczom widza ukazały się budowle ustanawiające przełom w budowlach monolitycznych: hala sportowa w Takamatsu Kenzō Tangeo (1962-64), kościół Sainte-Bernadette du Banlay w Nevers Clauda Parenta i Paula Virillo (1966), Salt Institute w La Jolla Louisa Kahna (1966), kościół pielgrzymkowy w Neviges Gottfrieda Böhma (1968), kościół Świętej Rodziny w Wiedniu Fritza Wotruby (1974-76) czy najważniejsze dzieło Carla Scarpy – nekropolia rodziny Brion w San Vito di Altivole (1969-78). Wyrazistość betonu w tych dziełach była tak dobitna, że zaczęto mówić o jego poetyce, o wywoływanych przez beton emocjach, jego „lojalności” i „duszy”, o „zimnie” i „cieple” ściany betonowej; jego bogatej fakturze, „rysunku” szalunków, odbiciu światła i kolorze, barwie zastosowanych dodatków, racjonalności wykorzystanej technologii i przemianie rozszalowanej szarej masy w dzieło sztuki. Dzięki prefabrykacji w dziełach Ricarda Bofilla beton uzyskał miano doskonałego „fatszerza” kamiennych elewacji – w innym przypadku, poprzez upodobnienie do ludzkiej skóry, uzyskał konotacje antropomorficzne. Dzisiaj beton pozostał tym samym twórczym, co przed laty. Betonowe domy szwajcarskich architektów z Tessyny, geometryczny minimalizm Tadao Ando, zdekomponowane obiekty w Weil-am-Rhein Zahy Hadid, organiczne mosty Santiago Calatravy wyznaczyły nowe nurty i kierunki w architekturze, i stają się odwołaniem dla widza i twórcy. Jednak należy pamiętać, że kiedyś były przede wszystkim ideami-kompozycjami stworzonymi najpierw w umysłach architektów, później zaś w betonie. „Architektura jest czymś ponad użyteczność. Jest problemem plastycznym” pisał Le Corbusier w 1923 roku. Dzięki temu wiemy, że beton stał się kolejnym narzędziem dla tworzenia nowego piękna architektury.

Dzisiaj materia architektoniczna przestała już być celem eksperymentu dla twórcy – to pozostaje w domenie inżynierii – twórca zazwyczaj ją zna i wykorzystuje ze świadomością w stosunku do samego dzieła. Dlatego materia może być w zasadzie taka sama w rozmaitych dziełach – można stworzyć wiele dzieł architektury z tego samego gatunku kamienia, ze stali, z betonu o takim samym składzie. To twórca decyduje o końcowym kształcie budowli, dzieła. Dzieje się tak dlatego, że to właśnie twórcy „wymyślają” materiał dla swoich potrzeb – od początkowego kształtu idei, aż po końcowy kształt budowli. Wykorzystanie konkretnego budulca powinno być zgodne w stosunku do formy wyobrażonej – co potwierdzają wciąż słowa klasyka architektury Gottfrieda Sempers: „Forma jest zależna od tworzywa, w którym się przejawia”.

**dr arch. inż. Marcin Charciarek**