

Perfekcja i ekspresja architektury betonowej – funkcjonalizm materii (cz. 1)

Jednym z odwiecznych powodów poszukiwania reguł i zasad tworzenia architektury jest przekonanie, że architektura może być rzeczą piękną i doskonałą. Grecy, uznając, że doskonałość jest składnikiem piękna, wskazali także warunek powstania rzeczy doskonałej – właściwy i harmonijny układ części, nazwanych proporcją, harmonią i ładem. Tak stworzone dzieła okrzyknięto arcydziełami, zaś twórców owych dzieł – mistrzami. Przez pozostałe wieki architektki tworzyli adekwatne dla czasów wzorce piękna, a równocześnie określali za tym przykłady *absolutu formalnego* – uznawane (jak kiedyś Panteon czy świątynie Akropolu) za rzeczy skończone i doprowadzone do końca w swojej formie, ale także w funkcji i konstrukcji, w których *nic nie można dodać ani ująć* bez straty dla końcowego uformowania.

Jednak przekonanie o pięknie i doskonałości jako rzeczach obiektywnie „jednakich” i zespolonych ze sobą przez następne stulecia uległo powolnemu rozpadowi ich tożsamości. Pod koniec XVIII wieku uznano wręcz, wbrew poglądom starożytnych, że figury matematyczne są co prawda doskonałe, lecz nie ma podstaw doszukiwania się w nich piękna. Dziewiętnasty wiek okazał się ostatecznie definitywnym przełomem w rozejściu się obu terminów – „doskonałość” stała się rzeczą „nierealną”, zaś piękno wręcz nie mogło obywać się bez elementów „niedoskonałości”.

Epoki doskonałości i ekspresji

Revolucja w architekturze XX wieku pogłębiła ten stan. Wśród architektów zatraciła się wielowiekowa jedność rozumienia i definiowania sztuki architektonicznej za pomocą zrozumiałych przez wszystkich słów i znaczeń – i wynikających z nich form architektonicznych. W XX wieku architektki przestały powszechnie zajmować się już problemem *doskonałości* formy w architekturze, nie poszukiują także absolutu – rzeczy „skończonej” w swoim kształcie, wymiarze i znaczeniu. Architektki 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 poszukiwania. Filozof uznaje, że przelom, jaki dokonał się we współczesnej estetyce – przejście 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*



A. Aalto. Sanatorium w Paimio 1933 r.

rzeczy: wielości, nowości, silnych wrażeń, wierności prawdzie, wyrażenia siebie i wyrażenia świata, chęcią twórczości i oryginalnych pomysłów. Jeśli próbować ująć to wszystko 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. 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. I tak, pośród nowości, rewelacji i oryginalności obserwator winien dopatrzeć się nowej harmonii podległej czwórce pojęć: idea-funkcja-materia-forma.

Do kanonu współczesności

Na początku, odrzucenie ornamentu, idea Raumplanu Adolfa Loosa i *Czarny kwadrat* Kazimierza Malewicza, później zaś 5 zasad Le Corbusiera i szkoła Bauhausu wskazały, w którym kierunku podążać będzie sztuka XX wieku. Oto nie „piękny”, lecz doskonały i funkcjonalnie uniwersalny w swojej wymowie kształt betonowej architektury miał się stać wzorcem tego, co w sztuce i architekturze miało być abstrakcyjne i uniwersalne, zastępujące różnorodność form i idei dotąd upowszechnianych. Nastąpił odwrót od natury na rzecz tego, co wewnętrzne i oczyszczone. Miał być również „tzw. powracającym do korzeni idealności – na wpół doskonałej, na wpół estetycznie skończonej. Monochromatyczność i elementarność architektury stała się jedynie przesłaniem prostoty i braku iluzji i ornamentacji. Czarny lub czerwony kwadrat, a jeszcze później niebieskie koło i żółty trójkąt stały się emblematem próby powrotu do rzeczy najprostszyc – do wszelakich teorii przywracających sen architektki o sztuce tworzonej podług zrozumiałych i jasnych reguł odczytywanych przez umysł nowoczesnego człowieka. Reguł należących do nowego kanonu – kanonu współczesności.

Wszyscy „odkrywali” beton

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 wszechstronność wykorzystania cementu i stali. Dlatego prymat żelbetowych wynalazków 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. 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 Piera Luigi Nerviego nie są w żadnym stopniu podobne do obiektów, które powstawały przez ostatnie dwadzieścia stuleci. 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. Po latach logika konstrukcji przemieniła naukę ścisłą w metaforę form: Oscara Niemeyera, Feliksa Candeli i Eduarda Torroi – twórców struktur inżynierskich zbliżających się w swych zasadach do nowej ekspresji, rządzącej się doskonałymi formami natury. Zgodnie z sensem świata opartego na wiedzy i rozumie, od początku XX wieku beton uznano za materiał doskonały dla spełniania marzeń i potrzeb cywilizacji. O wrocławskiej *Jahrhunderthalle* Maksa Berga Nicolaus Pevsner napisał po latach: *Nigdy dotąd – od czasów Saint Chapelle i prezbiterium katedry w Beauvais – wynaleziona przez człowieka sztuka budowania nie odniosła podobnego triumfu nad materią.*

Maszyna do mieszkania, pracy i wypoczynku

Logikę czasów odnajdujemy przede wszystkim w szkicu Le Corbusiera z 1915 roku. Intencjonalny rysunek ukazujący płytowo-słupowy kształt systemu Dom-ino (jeszcze nie budynek) wskazuje na przyszłą relację pomiędzy nową przestrzenią a funkcją przenoszona przez skromną techniczną strukturę. Betonowa konstrukcja (o swobodnym układzie słup-belka) będzie mogła przyjąć każdą funkcję architektoniczną, od domu jednorodzinnego po fabrykę. Tak potraktowany uniwersalizm konstrukcji żelbetowej objawiony w początkach wieku, z jednej strony, przeniósł całą cywilizację współczesną w obszary budownictwa zunifikowa-

nego, z drugiej zaś, rozpoczął trwanie tzw. międzynarodowego „białego” modernizmu.

Dla każdego z koryfeuszy modernizmu inny funkcjonalnie budynek stał się szczytowym osiągnięciem czystości żelbetowej formy i śmiałości koncepcji architektonicznej. Dla Le Corbusiera reguła Dom-ino 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 – sanatorium przeciwgruźlicze w Paimio Alvara Aalto wraz z niespotykaną wcześniej koncepcją wsparcia siedmiokondygnacyjnego budynku na pojedynczym szeregu smukłych żelbetowych filarów utrzymujących wsporniki poszczególnych pięter. Obiekt z prostą i wyjątkowo klarowną i purystyczną w swoim przesłaniu strukturą stanowi najdojrzalsze dzieło architektury użyteczności publicznej europejskiego przedwojennego modernizmu.

Wraz z budowlami Le Corbusiera, Waltera Gropiusa i Alvara Aalto perfekcja architektury odnalazła na długie lata swoje miejsce w funkcjonalizmie – w *maszynie do mieszkania, pracy i wypoczynku* – w rzeczach do dziś naznaczonych prometejskim marzeniem o uszczęśliwieniu człowieka.

„Beton funkcjonalny”

osiągnął cel wyznaczony przez protagonistów modernizmu. Stał się skutecznym narzędziem i tworzywem dla stworzenia jedności, harmonii i ładu architektury. Za pomocą nowych środków wyrazu wyznaczył nowe sposoby definiowania przestrzeni architektonicznej – w przyszłości poetyki architektury. „Beton funkcjonalny” wyznaczył wzór nie tylko dla domów robotniczych fabryk w przedwojennym czeskim Žlinie czy Pessac, lecz miał wpływ na cały powojenny model życia. O wpływie nowej materii na architekturę wypowiedział się Mies van der Rohe w 1929 roku: *Technika dostarcza niezbędnych środków i umożliwia tworzenie form pełnych ekspresji (...) Tam, gdzie technika osiąga prawdziwą doskonałość, powstaje architektura (...) Architektura jest uzależniona od swoich czasów. Pokazuje, jakie są naprawdę, uwiadczenia ich formę. Oto, dlaczego technika i architektura są tak ściśle ze sobą powiązane.*

**dr inż. arch. Marcin Charciarek
adiunkt w Katedrze Architektury Mieszkaniowej
prof. Dariusza Kozłowskiego
Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej**



Le Corbusier
Villa Savoy 1928 r.

foto: Archiwum

Bauhaus w Dessau.
W. Gropius 1926 r.