Dariusz Kozłowski*

BETON I MISTRZOWIE TRANSMUTACJI MATERII

CONCRETE AND THE MASTERS OF THE TRANSMUTATIONOF MATTER

Streszczenie

Beton w architekturze jest stosowany w konstrukcji budynków z motywacji racjonalistycznych i z powodów estetycznych. Najbardziej znaczące dokonania odbywały się nie bez udziału mistrza transmutacji. Takich przypadków naznaczonych wielkością architektury czas zweryfikował pozytywnie. Dziś wciąż powstają dzieła architektury, w których beton gra rolę zasadniczą.

Słowa kluczowe: beton architektoniczny

Abstract

Concrete is used in architecture for the construction of buildings with rationalistic motives and for aesthetic reasons. The most significant accomplishments could not occur without the participation of the master of transmutation. Time has verified positively such cases marked by the greatness of architecture. Today there are still works of architecture in which concrete plays an essential role.

Keywords: fair-faced concrete

1. Béton brut

Mówiąc o „architekturze betonowej” myślimy o wykorzystaniu żelbetu w technikach elewacyjnych, i we wnętrzach, tak by natura tej materii budowlanej pozostawała widoczna. Takie zastosowanie betonu – to co jest oczywistością w konstrukcjach inżynierskich, stanowiło o oryginalności architektury. Dziś beton w architekturze jest rzeczą normalną – stanowi podstawę współczesnej technologii budowlanej. Dla tych, którzy tego pragną – łączy cechy nowoczesnej technologii budowlanej z cechami tradycyjnego budulca. Sposób użycia zależy wyłącznie od nastawienia lub stanu ducha twórcy. Trzeba też pamiętać, że z jakiegoś powodu społeczny odbiór architektury betonowej nie jest entuzjastyczny, a samych architektów ambiwalentny. A przecież beton ma wszystkie cechy doskonałości kamienia, materii budowlanej akceptowanej przez wszystkich; jest kamieniem współczesności. Odpowiednio przygotowany jest trwały – pozostaje odporny na czas. Jest także „kamieniem”, który może być odlewany w formach. Ujawnia wtedy szlachetność szalunku – gładkość stali, naturę drewna – odlew betonowy może przybrać formę zarówno podpory wieżowca, jak i kanelurowanej klasycznej kolumny.

Patrząc w przeszłość architektury betonowej najpierw przychodzi na myśl klasyka: architektura Le Corbusiera i jego *béton brut*. Powierzchnie tego betonu ujawniają naturę układów drewnianych deskowań, w których na budowie odlewano rzecz architektoniczną. Wypada więc tu wymienić Unité d’Habitation w Marsylii (1947-52), potem inne *jednostki mieszkaniowe* w Berlinie, Nantes, Briey, Firminy, kaplicę.w Ronchamp (1950-1955), budowle w Chandigar (1955) i La Tourette (1957-1960) Budowę ostatniego betonowego dzieła Le Corbusiera – kościoła w Firminy (projekt 1967) zakończono w 2007 r. nie bez użycia nowych technologii.

Béton brut wielkiego Francuza na chwilę zaciera pamięć o wcześniejszych zastosowaniach surowego betonu w architekturze nie tylko budowli inżynierskich. W 2010 r. zakończono remont Hali Stulecia we Wrocławiu z 1912 r, w swoim czasie ujawniającej rekordową rozpiętość przekrycia, dzieła Maxa Berga, któremu przywrócono pierwotny wygląd i przypomniano znaczenie, i urodę, surowego betonu. Nie można zapomnieć także o Goetheanum – budowli w Dornach (k. Bazylei), pierwszym wielkoskalowym betonowym obiekcie *stricte* architektonicznym a nie inżynierskim; beton jest tu materią realizującą założenia ideowe architektury organicznej wg wizji Rudolfa Steinera.

2. Beton ekspresjonistyczny w Neviges

Kościół pielgrzymi pod wezwaniem *Marii, królowej*



pokoju (1962) autorstwa Gottfrieda Böhma, w Neviges (w pobliżu Kolonii) zbudowany na podstawie projektu konkursowego jest kolejną budowlą niemieckiego architekta gdzie beton jest materią podstawową. W tym czasie rozpoczęto budowę innej wielkiej betonowej budowli – ratusza w Bensbergu ukończonego dopiero dziewięć lat później. Forma wieży ratuszowej i kościół w Neviges wydaje się być odległym echem tendencji w architekturze raczej rysowanej niż realizowanej łączonych z nazwiskami Hansa Poelziga i Bruno Tauta – z architekturą kryształową[1]. W rzeczywistości przekrycie (dachy?) wiel-

[1] Wolfgang Pehnt, *Vom Kristaltempel zum Signature Building* –

kiej bryły kościoła przypomina kryształ, który tu przywodzi na myśl prawdziwy wytwór przyrody – nie dotknięty ręką człowieka ogromny kryształ górski. Beton elewacji świątyni nosi ślady czasu, co dziś współgra z estetyką pewnego rodzaju zwyczajności ówczesnej technologii nie starającej się zadziwiać niezwykłością, podobnie jak naturalna skała, której forma jest wynikiem jedynie upływającego czasu.

Neviges jest niewielką miejscowością o tradycyjnej zabudowie rozłożonej na pofałdowanym terenie. Budowla zajmuje pozycję na wyniesieniu; jest dominantą w krajobrazie miasta z racji położenia i rozległości założenia. A jednak forma zwieńczenia „kryształu", jego zdekomponowana regularność i wielowierzchołkowe przekrycie doskonale wpisuje się, i dopełnia swobodny układ miejskiej zabudowy. Do kościoła prowadzi droga poprzez rodzaj otwartego betonowego dziedzińca wzdłuż piętrowych zabudowań, także betonowych, miejsca wytchnienia pielgrzymów, przed zbliżeniem się do *sacrum*. Mroczne jednoprzestrzenne wnętrze budowli powtarza formę widoczną z zewnątrz – kształt i materiał. Wszędzie króluje beton, mrok i delikatna gra smug światła wpadających poprzez przesłonięte konstrukcjami empor i balkonów otwory okienne z witrażami.

3. Betonowa „maszyna" według Testy

W odległym miejscu od betonowych budowli Le Corbusiera lecz w nie odległym czasie powstał Bank Londyński w Buenos Aires (1959-66), autorstwa Clorindo Testy. Zbudowany w gęstej zabudowie miejskiej wielopiętrowego otoczenia historycznego miasta, w sytuacji narożnikowej przy ulicy, wykorzystywał budulec betonowej materii z całym zasobem gramatyki corbusierowskich idei i *béton brut*, generując osobiste formy[2].

Budynek zajmuje całą narożnikowa działkę na skrzyżowaniu ulic, wysokością dostosowując się do zwartego, historycznego otoczenia. Wejście do banku wskazywane jest przez „wyrwany" narożnik, przykryty „pozostałością" konstrukcji dachowej z zawieszonymi u gzymsowania fragmentami ścian. Widoczne od strony wnętrza budynku powierzchnie zawieszonych „fragmentów" ścian wzmocniono wyrazistym żebrowaniem, wpisującym nowy obiekt w jednak niewielką skalę mocno artykułowanych pilastrów, kolumn, gzymsów architektury sąsiedztwa; budowla oferuje nowość formy wpisaną w historyczne tło. Tę grę podejmują nade wszystko zewnętrzne ściany banku: żelbetowa konstrukcja tworząca mocno zreliefowaną formę. Zamierzeniem było oddzielenie struktury nośnej budynku od wypełnienia, także ścianą osłonową. Przeprowadzono to w sposób bezkompromisowy, nie znajdujący ani poprzedników, ani następców.

Sens zadziwiającej struktury zewnętrznej ujawnia wnętrze budynku. Celem było uzyskanie jednoprzestrzennych wnętrz podatnych na dowolność aranżacji. Zastosowano efektowne rozwiązania konstrukcyjne – zasadniczą strukturę nośną stanowi konstrukcja wisząca, wykonana w technologii monolitycznego żelbetowego odlewu. Celowość koncepcji konstrukcyjnej zespolonej z rozwiązaniami przestrzennymi budowli znikła w zasłonie wrażenia artystycznej rzeźby wnętrza i zewnętrznego reliefu. Rzecz architektoniczna od wnętrza przypomina koncepcję ściany corbusierowego kościoła w Ronchamp. Widok z zewnątrz przywodzi na myśl ideologię „maszyny", tu jednak nie do mieszkania. Architektoniczna rzeźba, zdekomponowana „maszyna" Banku Londyńskiego w Buenos Aires, z autonomicznymi żelbetowymi, brutalistycznymi elewacjami w chwili powstania z pewnością pozostawała w aurze rzeczy futurystycznej. Dziś budowla zachowuje nastrój technicznego wytworu jakiejś nieznanej cywilizacji z przeszłości dla której beton był materiałem świętym. Zachowuje także wartość ponadczasowego dzieła sztuki nie tylko w szeregu dokonań Clorindy Testy.

4. Beton wyrafinowany Carla Scarpy

Kontynuator idei betonu Le Corbusiera – Carlo Scarpa opracował i stosował beton w sposób nieortodoksyjny, w wersjach surowych i wyrafinowanych, pokazując urodę odciśniętych drewnianych szalunków obok zatartych gładko powierzchni i równoczesnej aplikacji innych materiałów i faktur. Grobowiec Rodziny Brion w San Vito di Altivole, w regionie Treviso (1969-1978), jest mikro-

---

Eksprestionistische Architektur: Die fortsetzung einer Geschichte, „Baumeister", Mai 2001.

[2] Armando dal Fabbro, *Clorindo Testo l'architectura animata*, Venezia 2003.

światem, modelem jakiejś architektury, i być może miasta. Określenie grobowiec jest mylące. W rzeczywistości jest to niewielkie *nekropolis*, zbudowane na obszarze kilkuset metrów kwadratowych, w bezpośrednim sąsiedztwie małego prowincjonalnego cmentarza. Na odgrodzonym, od codzienności otoczenia, betonowymi ścianami terenie pomieszczono Bramy, Kaplicę, Grobowce, Park, Kanały, Zatopione Budowle... W tym sztucznym świecie architektury beton ma znaczenie podstawowe: beton dla Carla Scarpy ma najpierw wartości natury kamienia, potem dopiero żelbetowej konstrukcji. Natura kamienia wyraża się rodzajem dostojeństwa, jakie niesie w sobie cienistość i tajemniczość kolumnady, czy też nieprzeniknioność i powaga kamiennej ściany. Scarpa przenosi te cechy na materiał składający się z cementu i piasku. Jego beton ma wszystkie cechy kamienia, który zachowując swoją charakterystyczną indywidualność, pozostaje betonem; jest równocześnie współczesnym kamieniem. Używany w ten sposób, pozwala obrabiać się jak – kamień. Najpierw architekt nadaje mu kształt elementu, potem opracowuje powierzchnię. Materiał zachowuje wtedy stosowną szlachetność struktury zewnętrznej i ujawnia dotknięcie ręki mistrza: rzemieślnika, artysty, alchemika dokonującego transmutacji rzeczy zwyczajnej w dzieło sztuki. Dawne kanelurowania kamiennych kolumn, rzeźbiarskie rozbicie powierzchni – u Scarpy zamienione zostaje w grę w schodkowe, kilkucentymetrowe załamywanie płaszczyzny i kompozycje tak uformowanych elementów. Kontynuacją takiej konwencji budowy formy jest zatapianie betonowych „gzymsów" pod kilkucentymetrową warstwą wody. W *nekropolis* San Vito di Altivole owe gzymsy, fragmenty budowli, nieznane detale architektoniczne zatopione głębiej w sąsiedztwie kaplicy, spoczywają na dnie wody wśród porastających je wodorostów, tworząc nieznaną dotychczas przestrzeń architektury nostalgii, niegdyś tu istniejącej, jakiegoś wykopaliska mitycznej budowli lub miasta.

Betony Carla Scarpy w San Vito di Altivole nie ujawniają duszy tworzywa – oglądając rzecz architektoniczną, obcujemy z jej zewnętrznością; oglądamy powierzchnię – kolor, fakturę, dotykamy szorstkości lub gładzimy wypolerowaną „skórę", powlekającą masę rzeczy, często „ubraną" w dekoracje ze szkliwionych, kolorowych płytek ceramicznych potęgujących zabawy sensoryczne (widz pragnie dotknięciem ręki sprawdzić naturę gładkiej powierzchni, lub nie może oprzeć się zbadaniu jej chropowatości). Dostrzegamy tedy – kształt – ciężar, masę, innym razem lekkość. Oceniamy formę próbując dociekać jej celowości lub poetyki. Potem refleksja lub dociekliwość nakazuje wejrzeć w głąb. Dostrzegamy moc materiału, ale nie czujemy sił przebiegających wewnątrz konstrukcji.

W dziełach włoskiego Mistrza nie ma rzeczy pierwszorzędnych i innych, ważniejszych i mniej ważnych. Całość jest zespolona z najdrobniejszym elementem, część jest całością i zarazem jedynie fragmentem całości, niezależnie od tego czy jest budowlą, mostem czy portalem w starym pałacu. Konstrukcja budowli wyjawia naturę swego rzemieślniczego rodowodu, podobnie jak balustrady, schody, drzwi, ościeżnice okien, elementy oświetlenia i wyposażenia, zawiasy i zamki. W ten sposób architektura Carla Scarpy stała się realizacją marzenia Richarda Wagnera o *Gesamtkunstwerk*, o zespoleniu dzieł architekta, inżyniera, rzeźbiarza w absolutną Jedność[3].

5. Beton bez skazy

Elegancką wersję betonu z gładkich deskowań wzbogacających powierzchnię głębokimi, poziomymi reliefami pokazał Aurelio Galfetti w zewnętrznych ścianach widowni kortów tenisowych w Bellinzonie w Szwajcarii (1985) zaprojektowanych z dyscypliną potwierdzającą racjonalistyczne nastawienie twórcy.

Klub tenisowy jest pierwszą fazą realizacji centrum sportowego w Bellinzonie, zaprojektowanego w 1969 r. zespołu publicznych basenów kąpielowych. W roku 1983 zrealizowano pierwszy etap zamierzenia: obejmował on regularny, kwadratowy i osiowy, wyznaczony drzewami obszar boisk, oraz budynek z restauracjami i pomieszczeniami klubowymi. Ta „budowla-ściana" definiuje granicę zespołu sportowego, między obszarem rekreacji a strefą urbanizacji z parkingami i drogą dojazdową do autostrady. Stanowi granicę, i zadziwia płaszczyzną betonowej elewacji. Nade wszystko

[3] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (redakcja i wprowadzenie), O. Czerner, A. Kadłuczka, L. Kłosiewicz, K. Kucza Kuczyński, M. Misiągiewicz, E. Niemczyk, J. Roguska; Cement Polski, Kraków 2000



jednak jest – *Bramą* – przejściem między światami: zewnętrznym światem chaosu, światem codziennym, zabieganym i hałaśliwym, anonimowym miejscem spotkań bez konsekwencji – i porządkiem wnętrza, dziedzińca, parku, miejscem okazywanej sympatii i życzliwości. „Ściana" jest także rodzajem pieszego mostu, typem przywołującym na myśl mosty handlowe z Italii, lub rodzajem murów zamku z wewnętrznym przejściem lub drogą biegnącą górą, wzdłuż budowli, tu – pod przejrzystym zadaszeniem. Graniczna konstrukcja mimochodem jest ochroną przed hałasem i wiatrem.

Rozwiązanie funkcjonalne nie jest tu czymś niezwykłym, nie zadziwia lapidarna kompozycja rzeczy architektonicznej w przestrzeni. W tej budowli Aurelio Galfettiego niezwykły jest – beton! Zewnętrzny mur wysokości prawie siedmiu metrów, z niewielkimi kwadratowymi oknami w dolnej części, jest żelbetowym odlewem w stalowym szalunku pozostawiającym głębokie poziome „kanelurowania". Uzyskana w ten sposób powierzchnia demonstruje szlachetność materiału i ujawnia naturę formy – tym razem gładkość stali. Oglądając ten beton obcujemy z jego zewnętrznością, chcemy dotknąć wypolerowanej powierzchni; dostrzegamy moc materiału, lecz siły przebiegające wewnątrz konstrukcji pozostają nie interesujące. Precyzja odlanego na placu budowy masywu jest najwyższej jakości, takiej, która zazwyczaj możliwa jest do uzyskania jedynie w zakładach prefabrykacji. Sposób wznoszenia rzeczy pozostaje tajemnicą; nie ma śladów dotknięcie ręki mistrza. Nie ma jakichkolwiek śladów technologii wykonania – powierzchnia zewnętrzna pozostaje gładka, także bez śladów pogody czy klimatu. Wszelkie zabezpieczenia blacharskie ukryto, cofnięto w głąb otworów, bądź wtopiono w rysunek poziomych wyżłobień.

W innym dziele Galfettiego, w Castelgrande w Bellinzonie (1983-1989), beton zastosowany w rewaloryzacji historycznego obiektu ujawnia wprost odniesienie do klasyki surowego betonu. To, co cechuje tę architekturę to radykalna pewność wyborów, postawa bardzo zdeterminowana i bezkompromisowa, która nakazują kontynuować pewien rodzaj modernizmu, oparty na zasadach „puryzmu", jako styl ongiś nie spełniony do końca. Z drugiej strony posiadana władza absolutna architektonicznego języka pozwala architektowi z Ticino na ciągłe rozwijanie formalnej pojemności tego języka i tworzenie nowości. U Galfettiego moc purystycznej redukcji nie pozostaje w sprzeczności z siłą ekspresji[4].

6. *Béton super brut* Petera Zumthora

Pośród pół nieopodal wsi Wachendorf,w regionie Eifel w Niemczech wzniesiono kaplicę poświęconą szwajcarskiemu Świętemu: Mikołajowi von der Flue (1417-1487) znanemu jako Ojciec Klaus. Kaplicę zaprojektował i brał udział w budowie Peter Zumthor w 2006 r. Obecność wsi jest niedostrzegalna, obiekt stoi opodal na prywatnych polach zleceniodawców, Hermanna Josefa Scheidtweilera. Kaplicę wzniesiono ze środków własnych i przy pomocy przyjaciół, prostymi metodami. Z daleka budowla przypominać może samotny, potężny menhir, lub jakiś obiekt z nieznanej przeszłości. Kaplica jest betonową, graniastą bryłą betonu o gładkich ścianach pozbawionych otworów okiennych. Z bliska ściany ujawniają kilkudziesięciocentymetrowe warstwy wylane z półsuchego betonu, o lekko przebarwionych krawędziach ubijanego materiału. Zwracają uwagę także niewielkie otwory przypominające otwory na ściągi w systemowych szalunkach; wnętrze ujawnia prawdziwą naturę otworów. Prowadzą doń drzwi – trójkątna, masywna, metalowa płyta, której sprytny mechanizm pozwalająca na lekkie jej uchylenie. Mrok wnętrza rozjaśnia światło wpadające z poprzez górny otwór. Przez chwilę nasuwa się analogia z Panteonem! Niewielkie otwory w ścianach widoczne z zewnątrz tworzą na ciemnych, czarnych ścianach gwiaździstą kompozycję do doskonałości doprowadzającą podobną ideę tła ołtarza, ściany w kościele Le Corbusiera w Firminy.

Ściany wylewano wypełniając przestrzeń pomiędzy płaskimi szalunkami zewnętrznymi i rodzajem deskowania wewnętrznego: szczelnie ustawionym pionowym stosem 112 smukłych pni drewnianych, które pozostawiły w betonowym odlewie odciśnięty ślad. Wewnętrzny szalunek usunięto wypalając go powolnie. Pozostała oryginalna faktura ścian, węglowa barwa tła gwieździstego ornamentu punktowych otworów i słup nierealnego światła spadającego z góry, którego źródło i naturę w ciasnym wnętrzu można odkryć zadzierając wysoki głowę. Surowość *bétonu super brut* dopełnia podłoga kaplicy wyłożona ołowiem, wylewnym podobnie jak beton, na miejscu.

7. Beton najtrwalszy, albo odnaleziona budowla Louisa Kahna

Istnieje beton, przed którym czas okazuje respekt; jest architektura betonowa, która raz stworzona, po-

[4] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (redakcja i wprowadzenie), A. Baranowski, J. Cybis, J. T. Królikowski, K. Kucza Kuczyński, E. Kuryłowicz, Cement Polski, Kraków 2004.

zostaje odporna na działanie czasu. Są to wypowiedzi metaforyczne – czas jest jedynie świadkiem przemian istnienia: zarówno narodzin, jak odchodzenia w niebyt. Wszak trwanie materii budowlanej, zbudowanej struktury zależy od niszczących czynników fizycznego otoczenia rzeczy. Architektura zagubionego dzieła Louisa Kahna – *Synagogi Huvra* trwa niezmienna poza czasem. Odkryta niedawno materia świątyni okazuje się także niezniszczalna – jest to Beton Najtrwalszy.

Louis Kahn traktował materię budowlaną i światło jednako – jak architektoniczny budulec. Beton i światło – tą materią posługiwał się tak, jak Le Corbusier w Ronchamp i La Tourette. Światło, które odnalazł w dziełach starożytnego Rzymu, Grecji i Egiptu jest tym samym co blaski i mrok jego zrealizowanych i intencjonalnych dzieł. Powracał ciągle do światła Panteonu – znajdywał tam „*... światło, które prawie przecina jak nożem*", i do światła jako materii budowlanej: *„Światło, którego nie mogę traktować jako materiał, rozpoczynając taniec blasków samo staje się materiałem".*

Louis Kahn pozostawił wiele dzieł niezrealizowanych. Pomiędzy 1959. i 1963. rokiem zaprojektował: konsulat USA w Luandzie w Angoli, *Meeting House* w Salk Institute, i *Synagogę Mikveh Israel*. Pod koniec lat 60-tych stworzył wizje – *Synagogi Hurva* w Jerozolimie, być może swoje największe dzieło, w trzech wersjach. We wszystkich tych projektach Kahn tworzył formy oparte na pretekstach architektonicznych wywiedzionych z monumentów antyku: konfiguracje przestrzeni w postaci form wywiedzionych z brył elementarnych, celebrowanie masy i masywnej struktury, grę światła i cienia, surowość materiałów. Niezrealizowany *Palazzo dei Congressi* w Wenecji ogłosil zmianę stylistyki widoczną w jego ostatnim dziele – *The Yale Center for British Art* w New Haven w Connecticut.

Rok 2000 przyniósł sensację. W zasobach Światowego Muzeum Wyobraźni odnaleziono obrazy największego, być może, dzieła mistrza modernizmu – *Synagogę Huvra*. Ta budowla nie powstała w „miejscu pustym". Jej zamysł dotyczył miejsca gdzie zburzono w 1721 roku świątynię; pozostała nazwa *Hurva* – ruiny. W XIX wieku zbudowano w tym miejscu inną synagogę, wielką budowlę w stylu tureckiego meczetu, która została jeszcze raz zniszczona w wojnie 1948 roku. Louis Kahn podjął się projektu kolejnej świątyni. Wyobrażenie nowej świątyni wraz z muzułmańską Świątynią Skały i chrześcijańskim kościołem Świętego Grobu jawiło się jako trzeci wielki monument religijny Jerozolimy.

Początek budowanego świata architektury synagogi Kahn odnalazł w kolejnej podróży w czasie, gdzie natknął się na Świątynię Salomona (jej zachodnia ściana znajdowała się blisko lokalizacji zamierzenia). W *Historii Architektury* Jamesa Fergussona odszukał rekonstrukcję świątyni z kwadratową komorą strefy *sacrum*. Zwrócił uwagę na cztery masywne kolumny definiująca wewnętrzną przestrzeń, i biegnące po obwodzie ciągi małych pomieszczeń.

Architekt tak wyjaśnia swój plan świątyni: „*Nowy budynek powinien składać się z dwóch budynków – zewnętrznego, który absorbowałby światło i uderzenie słońca, i wewnętrznego, dający wrażenie oddzielnego lecz zależnego...*". Nic nie mówił o transmutacji betonu. Plan synagogi, regularny kwadrat, wyznacza szesnaście masywnych pylonów zbudowanych z lokalnego kamienia – cztery na każdym boku, których kształty przywodzą na myśl monumenty egipskiej przeszłości.

W wewnętrznym sanktuarium zastosowano surowy beton (zewnątrz surowy kamień). „*Zamierzam użyć takich samych kamieni jak w Ścianie Zachodniej* [Świątyni Salomona], [...] *tak dużych jakie tylko da się zdobyć, wyglądających jak najbardziej monolitycznie. Beton jest piękny. Jeśli jest pięknie wykonany, jest jednym z najwspanialszych materiałów*". Wewnętrzna sala *Świątyni Hurva* zamknięta pylonami to sanktuarium betonu i cieni. Otwarcia wycięte w betonowych płaszczyznach znów przywodzi na myśl jakąś historyczną przeszłość. Ołtarz umieszczony jest dokładnie w środku sanktuarium i otoczony siedzeniami dla dwustu osób.

Cztery pochyłe części betonowego stropu nie stykają się z przeciwległymi pylonami. „*Przestrzeń między nimi będzie taka, by umożliwić dostęp wystarczającej ilości światła do zewnętrznej sali, i by całkowicie otoczyć nim salę wewnętrzną... Konstrukcja budynku to wielkie liście drzew, pozwalające światłu wkraść się do środka*." Gra światłem jest kontynuowana grą cieni. Przestrzeni między pylonami a salą wewnętrzną nadano rolę rozpraszania

i barwienia światła; intensywne światło słoneczne zmienia natężenie, barwę, rozprasza się, zamienia się w mrok o różnym nasyceniu. Światło tu jest tyleż światłem Panteonu, co budowli w Karnaku. Świątynia Hurva jest jednym z najwspanialszych eksperymentów z zespoleniem światła słonecznego i materialnego budulca – betonu. Kahn pracował z intensywnym światłem pustynnym, które uchwycił w swych szkicach z podróży do Egiptu.

Beton synagogi jest nadzwyczajny. Najpierw tworzy konstrukcję – ukazuje moc, może potęgę swoich, i architektonicznych zarazem, struktur. Pozostaje szczery ujawniając powód swojego istnienia: technologiczne odbicia szalunków – płyt i ściągów. Ukazuje swoja naturę: jest surowy, nie dba o to, by być bardziej elegancki niż nakazuje to budowlany obyczaj; jego powierzchnie odlewane w formach przedstawiają odcienie szarości i faktur powstałych nie bez delikatnego udziału przypadku. Nie chełpi się także swoja tektoniką, ni mocą ukrytych we wnętrzu stalowych prętów. Zastany tu kamień o wyrazistej fakturze, który wdarł się na zewnętrzna część budowli nie przeciwstawia się dominacji betonu, a raczej podkreśla odrębność jego natury.

Jest to Beton Najtrwalszy, nienaruszalny, niezniszczalny. By zobaczyć zagubioną budowlę Louisa Kahna trzeba udać się do Sztucznego Świata obrazów wygenerowanych przez komputer w oparciu na analizach zapisów mistrza. I odszukać *cicerone,* odkrywcę zagubionej architektury – Kenta Larsona.

Wszystkie te betony nie mogłyby powstać, gdyby ich twórcy nie posiadali tajemnicy i mocy transmutacji – zamiany zwyczajnego materiału budowlanego w tworzywo dzieła sztuki. Niekiedy budziły wątpliwości: monumentalna budowla o formie pełnej nadmiaru, ratusz w Bostonie autorstwa Gerharda Kallmana i Michaela McKinnleya (1969) lub rzecz wyczerpująca możliwości twórczego wykorzystania betonu, rzeźbiarskie dzieło Fritza Wotruby – kościół Trójcy Świętej w Wiedniu (1976). Lecz lata 80. i 90. XX w. ujawniły twórczość alchemików z Tessyny: Aurelio Galfetti, Livio Vacchini, Luigi Snozzi. Współcześnie, sporadycznie beton (z drewnianych szalunków) wciąż ujawnia urodę: Salon wystawowy ogrodnictwa (Landesgartenschau-Pavillon) w Weil am Rhein Zahy Hadid (1999), Casa Olajossy w Lublinie Dariusza i Tomasza Kozłowskiego (2004), a nonszalancki beton z systemowych szalunków pokazuje skomplikowana budowla Phaeno Science Centre w Wolfsburgu (2008) autorstwa Zahy Hadid.

Artykuł opracowano na podstawie: Dariusz Kozłowski, *Beton surowy w architekturze lat 60. i pięćdziesiąt lat później*, Kraków 2011

*Prof. dr hab. inż. arch. Dariusz Kozłowski, Politechnika Krakowska