

Het postgebouw

Gaston Eysselinck en zijn meesterwerk

Tussen Eysselinck's turbulente strijd voor het postgebouw en de bescherming ervan als monument in 1981, ligt amper dertig jaar. De officiële erkenning in 1981 staat in schril contrast met het onbegrip en de negatieve beoordeling waarmee de architect tussen 1945 en 1953 werd geconfronteerd. Het negatieve advies van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen van 1946, dat verder wordt besproken, was compleet vernietigend. Het R.T.T./P.T.T.-gebouw is zijn eerste maar ook zijn laatste publieke gebouw; één van de krachtigste architectonische prestaties van de naoorlogse Belgische architectuur. De geschiedenis ervan is er één van hoop en drama, zowel voor de architectuur in het algemeen als voor de persoon Eysselinck. Het ontwerp dat in 1945 voor hem een nieuwe hoop betekende, bepaalde zijn fatale ontgoocheling in 1953.

Tussen 1953 en 1963 kreeg het gebouw geen aandacht, zelfs niet van de modernistische architecten. Niet één architectuurtijdschrift in België of Nederland vermeldt dit bouwwerk. In 1963 legde A. Bontridder voor het eerst een accent op het postgebouw; de foto kreeg de volgende ondertitel: "Gegroeid uit de anti-esthetiek van de functionale en zakelijke bouwkunst, een reeds laattijdige maar machtige getuigenis". In de publicatie en tentoonstelling "Antoine Pompe et l'Effort Moderne" uit 1969, wordt het postgebouw gedateerd in 1939 als laatste belangrijke realisatie van de jaren dertig. Deze fout werd opnieuw gemaakt in het studiewerk van P. Puttemans uit 1975 over de moderne architectuur in België. G. Bekaert daarentegen situeert het bouwwerk juist, als eerste en belangrijkste realisatie na 1945. "Men hoeft slechts het panorama van de architectuur na de oorlog te overschouwen om er dit postgebouw van Oostende eenzaam en onbegrepen bovenuit te zien steken".

De ontwerpfase 1945 - 1946

Toen Eysselinck in 1945 officieel de opdracht kreeg, hadden de bevoegde administratieve diensten het bouwprogramma reeds gedeeltelijk vastgelegd en een paar ontwerpen gemaakt. Pas na twintig vergaderingen met de P.T.T./R.T.T.-leiding kreeg Eysselinck een goedkeuring voor zijn voorontwerp. Vooral door de steun van ir. Knapen, gewestelijk directeur in Brugge, kon hij het project verder uitwerken. Op 26 november werd het voorontwerp ingediend, waarna het uitvoerig besproken werd in de stedelijke Commissie van Stedschoon.

Er werden vier fundamentele bezwaren geformuleerd en de Commissie drukte de wens uit dat Eysselinck de nodige aanpassingen zou aanbrengen. Vooreerst betreunde men het gebrek aan beeldhouwwerk, en verder werd het voorstel om één groot element te plaatsen tegenover de voorgevel, negatief onthaald. Men adviseerde hem het exterieur te versieren met halfverheven beeldhouwwerk. Deze problematiek en Eysselinck's visie op de relatie architectuur-plastische kunsten worden verder behandeld. Vervolgens was er kritiek op de grote glaspartijen in de gevels, en op het niet aanbrengen van gezandstraalde motieven op het glas. Ook het gebruik van ruwe, onbewerkte blauwe hardsteen in bepaalde geveldelen, stuitte op zwaar verzet en werd ongeschikt bevonden in een gebouw, de Koningin der Badsteden waardig. De zwaarste kritiek had echter betrekking op de totale volumebehandeling: het onvoldoende accentueren van de ingang en vooral de optie van Eysselinck om het hoofdvolume tien meter naar achteren te brengen ten opzichte van de bestaande rooilijn. Vooral dit laatste zou een belangrijk discussiepunt blijven.

Het ontwerp van november 1945 vertoonde reeds het uiteindelijke basisvolume: een laag gedeelte toegankelijk voor het publiek, en een hoog volume voor het personeel. Het toegangsgedeelte liet Eysselinck extra vooruitspringen maar het kreeg nog geen accent. In de volgende fase bracht hij een u-vormige omlijsting aan, om in zekere mate tegemoet te komen aan de eis van de Commissie. Aangezien er nog geen ontwerp was voor een beeldhouwwerk, werd dit onderdeel zeer abstract weergegeven. Het aangegeven volume is te klein in vergelijking met het definitieve ontwerp van Jozef Cantré. Ook de grote toegangstrap is reeds aanwezig. Die is ontstaan als gevolg van het optimaal bruikbaar maken van de kelderverdieping, en niet vanuit een affiniteit met een klassieke architectuur waar de toegang wel vaker benadrukt wordt door een trapstructuur.

Eysselinck tegen Eggericx

Eysselinck's antwoord op de geformuleerde kritiek was heel duidelijk: er kon geen sprake van zijn om de massa van het hoofdgebouw naar voren te brengen. Het voorstel is gegroeid vanuit de inwendige organisatie. Het totaal wijzigen van de basisvolumes betekende volgens Eysselinck een volledig herbeginnen van alle besprekingen. Het toegangsgedeelte kon in november 1945 onmogelijk een definitieve vorm vertonen, aangezien de administratieve diensten nog verscheidene beslissingen moesten nemen in verband met de verhouding tussen R.T.T. en P.T.T. In zijn antwoord gaf Eysselinck ook een verantwoording voor het gedifferentieerde materiaalgebruik.

Als slot merkte hij op dat er eventueel rekening kon worden gehouden met de suggesties voor het beeldhouwwerk indien het "voornaam, fataal klassiek karakter van het gebouw het toelaat". Hij wou niet vervallen in "vergankelijke decoratieve jeugdropvattingen die niets met architectuur te maken hebben".

In april 1946 werd het definitieve voorontwerp op papier gezet, dat weinig veranderingen vertoont in vergelijking met dat van november 1945. Het toegangsvolume kreeg echter een minimale uitsprong tegenover het lage gedeelte. Het middenraam kreeg een verdeling en het gesloten rechter gedeelte van de voorgevel bekwam een transparanter karakter.

Op 11 mei werd het definitieve voorontwerp ingediend en in het begeleidende schrijven vermeldde Eysselinck: "De bevoegde minister (Rongvaux) heeft zijn goedkeuring aan bedoeld ontwerp gehecht". Hiermee insinueerde hij dat Oostende beter onmiddellijk een bouwvergunning zou geven in plaats van zijn ontwerpen te bekritisieren.

Het Stadsbestuur vroeg in juni ook het advies van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen. Dat was negatief; het werd in het verslag als volgt geargumenteed: "Er is weinig architectonische eenheid in de hoofdgevel en in de zijgevel van het gebouw. De ontwerper zou het geheel rustiger en voornamer kunnen opvatten en meteen een meer architecturaal karakter geven wat een moderne opvatting niet belet."

De hoge ramen in de zijgevels werkten volgens de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen storend, terwijl het grote raam als "weinig rechtzinnig" wordt bestempeld. Als slot stelde de Commissie: "In één woord het lijkt op een industrieel gebouw en schijnt te exclusief functioneel".

In verscheidene brieven aan de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen en de Dienst Stedebouw vroeg het Stadsbestuur de nodige druk uit te oefenen om het ontwerp te laten wijzigen.

Op 10 juli werd Eysselinck op de hoogte gebracht van het advies van de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen. Hierop reageerde hij uiterst heftig in een lange brief aan de burgemeester, waarin hij het advies op bepaalde punten ridiculiseert. In verband met het zwaarste verwijt dat het geheel geen eenheid bezit, antwoordde hij: "De architectonische eenheid zit voor mij in de zuivere uitdrukking van de bestemming van het gebruik van het gebouw in hoofd- en accessoire delen tot uiting gekomen door eerlijke lijnen en volumes in het volledig besef van de aansluitende gebouwen en de begrenzendende straten. Een vlakke geveltekening heeft voor mij geen belang, het gebouw in de ruimte blijft hoofdzaak."

Ondertussen zou Eysselinck steeds verder gaan met de uitwerking zonder echter in te gaan op de hoofdeisen van de Stedelijke Commissie en de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen. In een isometrietekening van 25 juli 1946 bleef het hoofdvolume ongewijzigd; hij bracht wel een aantal veranderingen aan in het lager gedeelte. De toegang met omlijsting en het uurwerk kregen hun definitieve vorm en plaats. Het beeldhouwwerk had reeds een bepaald volume maar zou nog worden aangepast in de volgende fasen. Deze tekening illustreert ook goed tot op welk niveau hij de geveldetails ontworpen heeft.

De drie verticale elementen in de bovenste strook van het vooruitspringend gedeelte zijn de bevestigingspunten van de elektrische bovenleiding van de tram. Op de tekening zijn een aantal correcties aangebracht. De drie vierkante ramen in het linker gedeelte werden vervangen door een lang horizontaal raam.

Op 17 september organiseerde het Stadsbestuur een vergadering met alle betrokkenen om Eysselinck vooralsnog zijn project te laten aanpassen. Tevergeefs, want Eysselinck nam een nog harder standpunt in tegen de volgens hem ongegronde, subjectieve argumentatie van de stadsarchitect A. De Vos en de stedenbouwkundige J. J. Eggericx (1884 - 1963). Na de oorlog kreeg Eggericx de opdracht een stedenbouwkundig plan voor Oostende te maken en tevens de nieuwe bouwprojecten te adviseren. Vooral de afwijkende optie van Eysselinck's postgebouw beschouwde Eggericx als onaanvaardbaar. In een brief aan burgemeester Serruys drukte hij zijn ongenoegen uit over Eysselinck's houding: "Eysselinck ne voulant rien changer au nom du fonctionnalisme et d'autres griefs en isme derrière lesquels il se retranche". Over het gebouw was Eggericx heel negatief: "J'ai l'impression que la ville d'Ostende sera dotée d'un édifice style ultra-moderne, modèle 1931 - 1936, aujourd'hui heureusement périmé et dont les matérialisations éphémères ne nous assureront même pas, en fin de compte, l'ultime consolation de laisser derrière elle, de belles ruines".

Eysselinck was zeer ontgoocheld over Eggericx's reactie en dit was des te meer teleurstellend omdat "deze architect vroeger behoorde tot de revolutionairen op bouwkundig gebied. Als zodanig heeft hij zelfs terecht een zekere naam gekregen, maar met de jaren ontpopte hij zich als een hevig anti-revolutionair, die de idealen van voorheen nogal orthodox bleek te loochenen. Ik zou de vroegere Eggericx dan ook gaarne recht van spreken toegekend hebben, maar niet die van thans."

In dezelfde brief vermeldde Eggericx dat Eysselinck een reeks nieuwe voorstellen had gemaakt voor het grote raam. Vermoedelijk tekende Eysselinck deze zes varianten om bij de Commissie de indruk te wekken dat hij de gevel wilde veranderen. Voor Eggericx waren deze voorstellen slecht, vooral omdat hij de volledige volumeopdeling niet in vraag stelde.

Eind september kwam de Commissie tot de vaststelling dat er nog geen aangepast ontwerp werd ingediend. Niettemin keurde het Stadsbestuur het voorontwerp toch goed op 26 september met als enige voorwaarde dat de voorgevel een andere modulatie moest krijgen. Vermoedelijk op aandringen van het hoofdbestuur van de R.T.T. heeft Eysselinck op dit punt toegegeven. De vier betonnen kolommen achter de glaswand werden naar voren gebracht waardoor, samen met de horizontale band, het grote glasvlak in tien delen werd opgedeeld. Eysselinck was niet gelukkig met deze raamopdeling, omdat zij de nagestreefde eenheid tussen zijn architectuur en het plastische werk van Cantré teniet deed. In een artikel, in dezelfde maand geschreven, leverde hij zware kritiek op het Stadsbestuur en de wijze waarop men zijn ontwerp had verminkt.

Naar een definitieve breuk met de administratieve diensten

Eind 1946 en begin 1947 werkte Eysselinck aan de definitieve bouwplannen samen met een groep jonge architecten, waaronder R. Meyer, J. Stuyvaert en J. De Coninck. In 1948 werkte de Tsjechische architect Zdenek Kralicek een tijdje aan het project.

Nogmaals werd aangedrongen om de hoek H. Serruyslaan - Witte Nonnenstraat een opener karakter te geven. Eysselinck vergrootte de ramen, alhoewel hij van mening was dat het interieur voldoende licht zou ontvangen door de voorziene zenitale verlichting. Op 24 juni 1947 kreeg de R.T.T. een bouwvergunning, hoewel de paalfunderingen reeds in april waren aangevat. De ruwbouwwerken namen een aanvang in september 1947. De uiteindelijke volledige afwerking was pas in 1953 voorzien.

De periode november 1945 - juni 1947 wordt dus gekenmerkt door moeilijkheden met het Stadsbestuur. Nadien, door een samenloop van verschillende factoren, vergrootte de spanning tussen Eysselinck en de R.T.T. Vooral de beslissing om het werk van Cantré niet te realiseren, beschouwde de architect als een kaakslag en een verminking van zijn project. Dit werk vormde volgens hem één geheel met het gebouw, even noodzakelijk als de liften of de toiletten. De R.T.T. keurde de bouwplannen goed waarop Cantré zijn ontwerp zelf had aangebracht en ondertekend. Alleen al hierdoor had de R.T.T. volgens Eysselinck niet het recht de beeldengroep te annuleren. Hij dreigde zelfs langs gerechtelijke weg de openstelling te verhinderen indien het werk van Cantré niet werd geplaatst.

In januari 1953 schreef hij aan de R.T.T: "doch moet U er op wijzen dat ik niets van mijn bevoegdheden, voor wie ook, wil afstaan".

Op 16 juni 1953 verbrak de minister het contract en kregen Eysselinck en Mallebrancke, de raadgevend ingenieur van het postgebouw, verbod de bouwwerf te betreden.

Le Corbusier - Eysselinck - Cantré

Men kan zich de vraag stellen waarom Eysselinck zo veel belang hechtte aan het realiseren van Cantré's werk en waarom het Stadsbestuur en de Koninklijke Commissie voor Monumenten en Landschappen niet gelukkig waren met dit beeldhouwwerk.

Eysselinck en Cantré, beiden Gentenaars en goede vrienden, werkten reeds voor 1940 samen aan twee projecten. Door tussenkomst van Emile Langui kregen zij uiteindelijk de kans iets samen te realiseren. De heftige reactie op het niet plaatsen is te begrijpen vanuit Eysselinck's persoonlijkheid: hij beschouwde het als een rechtstreekse aanval op de creativiteit van zijn vriend.

Het idee van Eysselinck om een monumentaal beeldhouwwerk te plaatsen tegen een vlakke achtergrond, heeft affiniteiten met Le Corbusier. In het wedstrijdproject voor de Volkerenbond in Genève uit 1927 zou Le Corbusier de toegang benadrukken door middel van een beeldengroep, een autonoom plastisch volume dat tot leven wordt gebracht door een spel van schaduwen op de achterwand. De plaatsing van een dergelijk beeldhouwwerk kan men bij Eysselinck reeds aantreffen in zijn zwembadontwerp uit 1937. De voorgevel van het postgebouw is een herwerking van een oplossing van Le Corbusier - de massieve wand is hier vervangen door een glazen raam - en een herneming van zijn project uit 1937. Het toevoegen van een sterk plastisch element aan een functioneel postgebouw, heeft zijn wortels bij Le Corbusier.

Het niet appreciëren van dit werk van Cantré, dat de eenheid van de wereld door het postverkeer voorstelt, is te verklaren wanneer men Eysselinck's visie gaat vergelijken met de visie omstreeks 1950 van overheid en vele kunstenaars op de relatie tussen architectuur en beeldhouwkunst. De expositie De Monumentale Kunst, georganiseerd in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten in 1952, gaf een overzicht van "twintig jaar murale kunst". In de inleiding spreekt men van murale esthetiek: de murale kunst waar het kunstwerk afhankelijk is van de bouwkunst. In bijna alle voorbeelden wordt het sculpturale gereduceerd tot half verheven beeldhouwwerk. Naast de integratiegedachte om kunstwerken in architectuur te bevorderen, wordt de nadruk gelegd op het toevoegen van "murale kunst" als verfraaiingsmiddel om de grote vlakke wanden van de functionele architectuur te verzachten. De beeldhouwers krijgen de taak met bas-reliëfs te werken. Een mooi voorbeeld hiervan, maar ook interessant qua tegenstelling met het Oostendse postgebouw, is het toegangsgebouw van het station Brussel-Congres, in 1952 ontworpen door architect M. Brunfaut. Het centrale beeldhouwwerk is hier ook van J. Cantré en staat qua concept zeer ver van zijn inbreng in het postgebouw. Zoals reeds aangestipt werd, verzette Eysselinck zich tegen het aanbrengen van bas-reliëfs, omdat hij dit beschouwde als decoratieve kunst. Het laten samenvallen van een kunstwerk met het architectonische omhulsel verwerpt hij volledig.

Voor Eysselinck behoren beeldhouwkunst en architectuur toch onverbrekkelijk samen: "In de eerste plaats vind ik dat de bestemming, het doel van een beeldhouwwerk onmiddellijk voor de beschouwer duidelijk moet zijn. Om dit te bereiken geloof ik, dat de architectuur het niet alleen kan, maar dat de beeldhouwkunst hier verklarend en verduidelijkend kan werken. De functie ervan is een bij uitstek dienende functie en als zodanig aangewezen op de architectuur. Naar mijn gevoel is Cantré in ons land de enige beeldhouwer die met een architect kan samenwerken, omdat hij het architecturale gevoel in zich draagt. Daarmee bedoel ik dit: Cantré beredeneert zijn beeld zoals een architect zijn gebouwen beredeneert".

Cantré kreeg hier niet de opdracht een wand te decoreren, hij kreeg een plaats waar hij een autonoom werk kon creëren met een thema dat toch verbonden is met het postverkeer. Het gewichtloze karakter van de grote glazen wand wordt door Cantré nog benadrukt door in de compositie de vier figuren te laten zweven. Hierdoor ontstaat een eenheid tussen beeld en wand maar elk behouden ze hun autonomie.

Oorspronkelijk voorzag Eysselinck één wand zonder opdeling, waarin groen ondoorschijnend glas moest komen. Hierdoor zou een kleuraffiniteit ontstaan tussen de achterwand en de groene kleur van het geoxydeerde koperen beeld. Vooral door de negatie om sculpturale taferelen aan te brengen en door een beeldhouwwerk een specifieke plaats te geven binnen het architectonisch concept, distantieert het postgebouw zich van de andere belangrijke bouwwerken ontworpen juist voor en na de Tweede Wereldoorlog.

Er is wel een merkwaardige gelijkenis met de voorgevel van architect L. Stynen's eerste ontwerp voor het Kursaal van Oostende (1946). De afstand tussen beeldhouwwerk en glaswand is bij Stynen wel veel groter, waardoor bij een zijdelingse benadering weinig relatie is tussen beide. Aangezien de toegang van het Kursaal op de lange as van de Leopold II-laan is gelegen, beoogde Stynen als het ware hetzelfde effect als Eysselinck. In het uiteindelijk uitgevoerde ontwerp is dit plastische element echter sterk afgezwakt.

Voor het sculpturale gedeelte in het interieur kon Eysselinck samenwerken met de jonge Oostendse kunstenaar Jo Maes. Net als voor het exterieur is de plaats een logisch gevolg van het architectonisch ontwerp. Aan beide uiteinden van het gebogen plafond in de grote hal van het postgedeelte werden twee ceramische taferelen aangebracht die het oude en het moderne postverkeer allegorisch voorstellen. In het publieke gedeelte van de telefonie werden veertien gezandstraalde glastaferelen aangebracht. Ze geven een overzicht van de geschiedenis van telefonie en telegrafie. Beide werken van Jo Maes zijn geen wandversieringen geworden, omdat Eysselinck ze op een zeer creatieve manier kon toevoegen aan zijn architectuur. In het postgebouw kan men niet spreken van een toevoeging van sculpturaal werk, wel van een intelligent gerealiseerde confrontatie en een samenspel tussen een architect en plastische kunstenaars, en dit tot één van de meest geslaagde voorbeelden in de Belgische architectuur.

Van binnen naar buiten

Over het ontstaansproces zegt Eysselinck zelf het volgende: "We begonnen op een bijzondere wijze, met plattegronden te maken zonder over de gevels te reppen want de laatste vormden natuurlijk een zeer delicaat punt. Zo hebben we echter het gebouw organisch laten groeien van binnenuit, rekening houdend met alle eisen van esthetiek en efficiëntie en daaraan zo overtuigend mogelijk beantwoordend. Begrijpelijk was het daarna niet zulk een grote tour de force te bewijzen dat ook de gevels noodwendig moesten zijn zoals ze nu worden".

Het eerste ontwerp van de R.T.T. voorzag een hoogte van 35 meter vanaf de rooilijn. Eysselinck reduceerde dit tot 27 meter en bracht het hoofdgebouw tien meter naar achteren teneinde de aanpalende zijstraten meer licht te geven. Hieruit blijkt dat hij, naast het inwendig organisch aspect, de stedenbouwkundige implicaties van een dergelijk groot bouwvolume creatief wist te benaderen. Om een zo ideaal mogelijke oplossing te bereiken, moest hij wel de administratief opgelegde bouwvoorschriften negeren; één van de grootste discussiepunten met de stedelijke Commissie.

De opsplitsing in twee delen is een heldere vertaling van de inwendige organisatie: het lage voorgebouw is toegankelijk voor het publiek, terwijl het hoge gedeelte bestemd is voor de diensten. Op de begane grond, in feite op 1,55 meter boven het straatniveau, zijn de publieke ruimte evenals werkplaatsen voor het personeel. De eerste en tweede verdieping bevatten de telefooncentrale. Op de bovenste verdieping is een keuken en een ruime eetzaal voor het personeel. In het totale programma zijn er veel voorzieningen aangebracht voor de mensen die er werken, onder meer een grote eetplaats en een conferentieruimte. Eysselinck kon dit voorzien dank zij de steun van minister Rongvaux. De dualiteit tussen beide volumes is ook aan te duiden in de uitwerking, die getuigt van een riantere behandeling vooraan en een strengere expressie achteraan. De opsplitsing gebruikte hij om natuurlijk licht aan te brengen boven de loketten. De donkere publieke hal heeft een korfbooggewelf, waardoor een zachte overgang wordt bekomen tussen de hal en de loketten. De zenitale belichting boven de loketten beïnvloedt sterk de volledige ruimte: zij werkt als een stuwende, oriënterende kracht vanaf de ingang naar de loketten. Het korfboogthema herhaalde hij boven de trappen in de voorgevel. De glazen structuur verlicht de trappen en was nodig aangezien het telefoongedeelte dag en nacht open bleef. Door een verandering in de exploitatie bij de R.T.T. verloor dit onderdeel zijn reden van bestaan.

Over de totale verschijningsvorm zegt H. Demeyer: "Mogelijks kan de compositie wel aanzien worden als een combinatie van elementen enerzijds uit zijn vroeger zwembadproject (egale wand met skulptuur ervoor) en anderzijds uit het Gostorg bureaugebouw in Moskou van architect B. Welikowsky (de zijgevels en het algemeen volume)". Eysselinck was goed vertrouwd met de Russische architectuur uit de jaren twintig en dertig; maar van een reëel voorbeeld als referentie kan men echter niet spreken.

Hoewel Bontridder het heeft over "de anti-esthetiek van de functionele en zakelijke architectuur", kan men toch een bepaalde esthetiek vaststellen zonder dat men van gevelarchitectuur kan spreken. Een voorbeeld hiervan zijn de balkons aan beide zijden. Zij verbinden in de eerste plaats de voorgevel met de zijgevels op een plastische manier en overstijgen hun zuiver functionele aanwezigheid. De dimensionering van de borstwering van de zijgevels (geleidelijke toename in hoogte: 1,00 / 1,28 / 1,34 / 1,39 cm) is volgens Demeyer een voorbeeld hiervan. De interesse voor een perspectivische verkorting kan men niet verklaren vanuit een antiesthetische houding.

Voor Eysselinck is architectuur kunst "omdat ze, uitgaande van het gevoel, zich in hoofdzaak richt tot het gevoel. Ze is harmonische, klassieke, onvergankelijke schoonheid, schoonheid gesteund op wetenschap". Voor hem was er een verwantschap tussen de klassieke en de functionele kunst. In verband met de klassieke bouwkunst schreef hij het volgende: "Van het hoogste architectuurbegrip, van de wetenschappelijke, meetkundige, mathematische wijsheidsuitdrukking, blijft het Parthenon de plastische uitdrukking bij uitmuntendheid, als zuiver functioneel voorbeeld, functioneel ten opzichte van geest en stof". Architectuur bouwt volgens Eysselinck voornamelijk op een streven naar harmonie en beheersing van de natuur, een evenwicht tussen geestelijke en stoffelijke waarden.

Vanuit dit intense zoeken is het niet zo verwonderlijk in zijn realisaties de gulden snede te vinden om het geheel van de compositie te harmoniseren. Niet enkel de details (verhoudingen van de ramen) maar ook het hoofdvolume van het postgebouw bevat de gulden sneden. Men kan zelfs de vraag stellen of de voorgestelde bouwhoogte niet enkel het gevolg is van de reeds vermelde stedenbouwkundige optie maar ook bepaald is door zijn streven het geheel een klassieke verhouding te geven. De toepassing van de gulden snede doet zeker geen afbreuk aan de functionele principes maar is "eerder een schakel die logisch volgde uit de ruime zin waarin volgens Eysselinck het begrip functionele architectuur moet worden begrepen". Reeds in zijn werken uit de jaren dertig kan men "les tracées régulateurs" aantreffen. Vooral zijn grote bewondering voor het werk van Le Corbusier ligt hier aan de basis.

Aan het postgebouw heeft hij een klassieke verhouding gegeven, terwijl niets in de uitwerking verwijst naar één of andere klassieke vormtaal. Door het beeld in het midden van de grote glaswand te plaatsen, heeft men de indruk dat de totale gevel een symmetrische opbouw bezit. In werkelijkheid staat er een asymmetrische compositie die het gevolg is van de inwendige ordening. De plaats van de ingang bijvoorbeeld, is bepaald door het verschil in vereiste grootte tussen het telegrafie- en het postgedeelte. Beide kunnen afzonderlijk maar ook gezamenlijk functioneren. Het gevolg hiervan is dat de ingang niet op de hoek werd aangebracht (wat het Stadsbestuur voorstelde) maar ook niet in het midden van de voorgevel.

Van bepleistering tot natuursteen

De grote energie die Eysselinck opracht voor zijn postgebouw lag niet enkel in zijn strijd om het basisconcept zo gaaf mogelijk te realiseren, maar ook op het gebied van de bouwtechnische uitwerking. Velen, onder wie Huib Hoste, hadden woorden van lof voor het materiaalgebruik en de wijze waarop hij alles tot in de kleinste details bestudeerde. Niets liet Eysselinck aan het toeval over, alles kreeg zijn volle aandacht binnen het ontwerp-proces. Hij besteedde niet enkel veel zorg aan de werktekeningen maar ook aan een zeer directe en bijna dagelijkse confrontatie met het bouwwerk.

Er ligt echter een grote afstand qua materiaalgebruik tussen het postgebouw en zijn eerste werken. Rond 1930 (onder andere in zijn eigen woning) wordt de verschijningsvorm bepaald door een witte bepleistering die een dematerialisering van de architectuur nastreeft. Zijn eerste "witte gebouwen" sluiten aan bij de realisaties die men omschrijft als "internationale stijl" van het Nieuwe Bouwen in Europa.

In Oostende wordt het lijfelijke van de materie het thema. Geen materieloze bepleistering maar natuursteen, gebruikt onder meer als "matière brute". Deze verschuiving is bij Eysselinck niet brutaal gebeurd maar is reeds aan te duiden in enkele realisaties op het einde van de jaren dertig. Opnieuw kan men een parallelle ontwikkeling vaststellen met Le Corbusier's oeuvre, waar de witte puristische villa's uit de jaren twintig sterk afwijken van de naoorlogse gebouwen met een brutalistisch karakter.

Daarbij komt dat Eysselinck rechtstreeks geconfronteerd werd met de problemen van de duurzaamheid van de witte bepleistering in zijn eigen woning.

In de uitwerkingsfase van het postgebouw schreef hij in het socialistische weekblad Voor Allen over normalisatie, prefabricatie en standaardisatie als belangrijke hulpmiddelen om tot een snelle wederopbouw te komen. Opmerkelijk is wel dat hiervan niets is te merken in het postgebouw; hij opteerde voor een bouwwijze met een hoge graad van ambachtelijkheid.

In feite maakte Eysselinck een onderscheid tussen collectieve woningbouw op grote schaal en eenmalige gebouwen met een monumentkarakter voor de gemeenschap. Bij het postgebouw moest hij vertrekken vanuit een welbepaalde bouwplaats en een zeer specifiek programma van eisen. Dat hij wel degelijk geïnteresseerd was voor prefabricatie in de woningbouw, bewijst zijn ontwerp uit 1939 voor de Gentbrugse Haard.

Voor het postgebouw ontwikkelde hij interessante maar zeer arbeidsintensieve steensneden. Die paste hij ook toe in 1948 om zijn woning een nieuwe gevelbekleding te geven in blauwe hardsteen. De foto waarop hij de nieuwe gevelbezetting tekende, illustreert goed de verschuiving in zijn oeuvre qua materiaalgebruik.

Het element duurzaamheid bij een openbaar gebouw was voor Eysselinck een onbetwistbaar gegeven. Daarbij kwam nog dat hij overtuigd was dat men aan de kust extra aandacht moest besteden aan het materiaalgebruik. De volledige bekleding met verschillende soorten natuursteen (blauwe hardsteen en graniet) en de bronzen ramen, zijn hier het logische gevolg van. Door deze bewuste keuze heeft hij de onderhoudskosten voor de volgende generaties tot een minimum gereduceerd. Wat door de administratie beschouwd werd als een moeilijk te verdedigen meerinvestering, blijkt op termijn sterk kostenbesparend te zijn.

Eysselinck heeft met zijn postgebouw als het ware willen bewijzen - en daarin is het een ultieme geloofsuitdrukking - dat het bouwen met klassieke materialen te verzoenen is met een modern, functioneel gebouw en dat een architect tevens verplicht is rekening te houden met de levensduur van zijn schepping, zeker als het gaat om een openbaar gebouw. In tegenstelling tot architect L. Stynen, die het gebruik van natuursteen beschouwde als een toegeving aan de moderne architectuur, is het voor Eysselinck een logische en rationele keuze.

Deze duurzaamheidsgedachte kan men ook aantreffen in het interieur. Het meubilair in het publieke gedeelte is niet industrieel vervaardigd. Het bestaat uit in graniet uitgehouwen vaste objecten die een eenheid vormen met het materiaalgebruik van de architectonische ruimte. Het merkwaardigste object is de uit één stuk gehouwen granieten bank tussen R.T.T.- en P.T.T.-gedeelte, waarvan het achterste te gebruiken is als verhoogde schrijftafel. Deze zitbank is volgens R. Meyer bewust oncomfortabel ontworpen, omdat Eysselinck hiermee wilde verhinderen dat de telefonieruimte in de winter een clublokaal zou worden voor de derde leeftijd.

De metalen buismeubelen uit 1931 - 1932 en de massieve postmeubelen, vertonen een opmerkelijk verschil qua materiaal, maar een grote gelijkenis qua functionele benadering van het concept. De verhoogde plasticiteit in verschillende architectuurontwerpen: onder andere de gebogen zitbank en een reeks schrijftafels in s-vorm.

Het postgebouw werd in 1953 in gebruik genomen, maar pas in 1963 werd het beeldhouwwerk van J. Cantré eraan toegevoegd. Het complex werd tot tweemaal toe uitgebreid en neemt nu een volledig bouwblok in beslag. Hierdoor verdween ook de door Eysselinck gewilde overgang tussen het gebouw en de aangrenzende huizen; een belangrijk gegeven binnen het concipiëren van het totaalbouwwolume.

De herovering van monumentale expressie

Volgens G. Bekaert kon het postgebouw een uitstekend uitgangspunt zijn voor de nieuwe generatie om vanuit dit modernisme verder te bouwen. De jonge generatie en zelfs een aantal pioniers (waaronder V. Bourgeois) hebben de doctrine van het modernisme opzij geschoven en vervangen door "een vlak pragmatisme met een vage schijn van actualiteit".

Over de houding van de nieuwe generatie architecten zegt A. Bontridder in 1947: "Voor Le Corbusier ligt de architectonische schoonheid 'voorbij' het utilitaire, naar zijn mening heeft de architectuur voor doel vormen tot stand te brengen, die in de mens les puissances de joie et de création losmaken. Voor ons integendeel zijn de architectonische vormen het resultaat van de objectieve instudering van de nieuwe problemen en de rationele toepassing van de nieuwe techniek". Het dualisme tussen een rationele en een plastische opvatting van de bouwkunst, zoals bij Le Corbusier, is volgens Bontridder te verwerpen. Het zakelijk stellen van het bouwprogramma is primair, het plastische probleem is bijkomstig.

In 1943 pleitte S. Giedion, secretaris van de C.I.A.M. in zijn "Negen punten betreffende monumentaliteit" voor de "terugkomst van het monument" en een samenwerking met beeldende kunstenaars. Een jaar later herneemt hij dit in "De noodzaak van een nieuwe monumentaliteit". Hierin geeft hij de drie stappen van de hedendaagse architectuur, met name het maken van goede en goedkope woningen, de stedenbouwkundige dimensie en de "herovering van monumentale expressie". De laatste stap is volgens Giedion de moeilijkste en ook de gevaarlijkste. De "nieuwe monumentaliteit" wordt onder andere door Giedion op het zesde C.I.A.M. in Bridgewater in 1947 als thema naar voren gebracht. Voor de eerste maal werd aan een esthetisch aspect en aan een samenwerking met kunstenaars aandacht besteed binnen de C.I.A.M.

Op datzelfde tijdstip realiseerde Eysselinck een gebouw met een grote monumentaliteit in het Oostendse stadsbeeld waarin het enge functionalisme, dat vanaf de jaren zestig hoogtij zal vieren, wordt overstegen. Niet zozeer de verschuivingen binnen de C.I.A.M. hebben Eysselinck beïnvloed maar wel de benadering van Le Corbusier waarbij de artistieke monumentale kant van het gebouw altijd als noodzaak werd vooropgesteld. De monumentaliteit van het postgebouw heeft zijn wortels in het modernisme en niet in een monumentaliteit die beïnvloed is door de architectonische beelden verkondigd door het Derde Rijk tussen 1935 en 1945.

Om verschillende redenen is dit werk van Eysselinck een uniek document en terecht "een monument" van onze naoorlogse Belgische architectuur.

M. DUBOIS, architect, lid P.C.M.L.

(uit Musea en landschappen, 1986)

Zie verder voor een bespreking van de postzegeltentoonstelling in het postgebouw.