

BRUTALIZM W ARCHITEKTURZE - GENEZA KIERUNKU

Wojciech Niebrzydowski

Wydział Architektury, Politechnika Białostocka, ul. Grunwaldzka 11/15, 15-893 Białystok
E-mail: niebrzyw@op.pl

BRUTALISM IN ARCHITECTURE - THE ORIGIN OF STYLE

Abstract:

The new observable tendencies to discontinue the smooth, aseptic aesthetic of a machine appeared as early as in the nineteen thirties. These trends in architecture were expressed by the use of more differentiated textures and by strong articulation of forms. The author presents conditions, tendencies and buildings which contributed to the origin of brutalism in architecture. He focuses particularly on the most important problems, such as: the trend towards more expressive forms composed of contrasting solids, the use of materials "as found", the use of exposed concrete surfaces, the introduction of *brise soleil*, the change in creative activity of Le Corbusier, the regionalism in Aalto's works, the theoretical activity of the Smithsons and generally the state of mind in the post-war world.

Streszczenie:

W latach 30. XX wieku pojawiła się w architekturze tendencja polegająca na odejściu od gładkiej, sterylnej estetyki maszyny. Wyrażała się ona nie tylko stosowaniem bardziej zróżnicowanych faktur, ale również mocną artykulacją form. Autor przedstawia warunki, zjawiska architektoniczne i twórczość projektantów, które przyczyniły się do ukształtowania nurtu brutalistycznego. W szczególności skupia się na kilku najważniejszych zagadnieniach, takich jak: dążenie do bardziej ekspresyjnych form złożonych z kontrastujących ze sobą brył, stosowanie materiałów w stanie surowym, eksponowanie faktury betonu, wprowadzenie *brise soleil*, zwrot w twórczości Le Corbusiera, regionalizm Aalto, działalność Smithsonów czy też nastroje społeczne po II wojnie światowej.

Keywords: architectural theory, history of architecture in the 20th century, brutalism

Słowa kluczowe: teoria architektury, historia architektury XX wieku, brutalizm

Brutalizm był nurtem architektonicznym, który rozwinął się na początku lat 50. XX wieku, ewoluował przez ponad dwie dekady, opanowując znaczącą część architektury wielu krajów, by odejść w niestawie w połowie lat 70. Celem niniejszego opracowania, które z uwagi na szeroki zakres zagadnienia ma raczej charakter rozważań niż wyczerpujących badań, jest ukazanie genezy tego nurtu. Przeanalizowane zostaną warunki i najważniejsze zjawiska, które przyczyniły się do powstania brutalizmu. Rozważania obejmą okres pierwszej połowy XX wieku, w szczególności lata 30. i 40. ubiegłego stulecia, w których ujawniło się wiele symptomów wskazujących na możliwość narodzin nowego nurtu. Za symptomy te uznano pojawienie się tendencji, form i ele-

mentów, które w przyszłości staną się charakterystyczne dla dojrzałej architektury brutalistycznej.

* * *

W modernizmie międzywojennym dominowały formy epatujące lekkością i gładkością. Architekci dążyli do wywołania wrażenia dematerializacji budynku, a wszystkie powierzchnie zewnętrzne miały być wykończone w sposób tak dokładny, aby przywoływały na myśl perfekcję maszynowego wykonania. Purystyczne, białe pudełka z wstęgowymi oknami unosiły się nad ziemią dzięki smukłym *pilotis*. Norberg-Schulz pisał o nich: „Wydają się jednolitymi bryłami, opakowanymi w cienką, nic nie ważącą powłokę ze szkła i tynku, wykazują także purytańską

oszczędność, jeśli chodzi o fakturę materiałów i artykułujące detale”.¹

Apologetą takich form w pionierskich latach modernizmu był Le Corbusier. Jednakże to również on jako pierwszy zdecydował się na odejście od nich. Już na początku lat 30. XX wieku w twórczości Szwajcara dają się zauważyć symptomy odrzucenia gładkiej, sterylnej estetyki maszyny na rzecz bardziej zróżnicowanych faktur i mocniejszej artykulacji brył tworzących formę architektoniczną. Le Corbusier uznał, że estetyczna doktryna wczesnego modernizmu stała się dla niego za ciasna. W pewnym sensie zdystansował się także od idei funkcjonalizmu. „Mój dom jest praktyczny. Dziękuję ci za to, tak jak mógłbym podziękować budowniczym kolei czy technikom telefonicznym. Nie dotknęłaś mego serca. Ale przypuśćmy, że ściany wznoszą się do nieba w taki sposób, że jestem poruszony. Dostrzegam twoje intencje. Twój nastrój był łagodny, surowy, pogodny lub szlachetny. Mury wzniesione przez ciebie powiedziały mi o tym.”² Le Corbusier zaczął stawiać formę przed funkcją. Postanowił stworzyć architekturę bardziej sensualną i ekspresyjną, w której pierwszoplanową rolę odgrywa emocjonalne jej przeżycie. Pierwszymi budynkami, w których wprowadził nowe pomysły formalne, były dom Errazurisa w Chile z 1930 roku i dom Helene de Mandrot w Le Pradet koło Paryża wzniesiony w latach 1930-1931 (ryc.1.). Budynek w Le Pradet składał się z kilku horyzontalnie ułożonych prostopadłościennych brył. Większość ścian wykonano z nieobrobionych kamieni. Ich mocna faktura oraz osadzenie budynku w zboczu wzgórz, zamiast ustawienia go na *pilotis*,



Ryc. 1. Le Corbusier, dom Helene de Mandrot w Le Pradet koło Paryża, 1930-1931

¹ Ch. Norberg-Schulz (1999), *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Wydawnictwo Murator, Warszawa, s. 186.

² Le Corbusier (1927), *Towards a New Architecture*, Architectural Press, London, s. 187 – tłumaczenie autora.

powodowało, że wydawał się być ciężki i bezpośrednio związany z terenem.³ „Le Corbusier wydaje się tutaj wręcz przyznawać do szacunku dla lokalnych materiałów i prostego wiejskiego rzemiosła, w sposób podobny do Voyseya i Anglików z wcześniejszej generacji, co w latach dwudziestych [XX wieku] z pewnością stałoby się powodem jego wyklęcia.”⁴



Ryc. 2. Le Corbusier, Pawilon Szwajcarski w paryskim miasteczku uniwersyteckim, 1930-1932

Jeszcze bardziej dobitnym przykładem ciężkiej estetyki był Pawilon Szwajcarski w paryskim miasteczku uniwersyteckim wzniesiony w latach 1930-1932 (ryc. 2.). Co prawda korpus budynku uniesiony jest ponad teren, lecz dźwigające go słupy są przysadziste i masywne oraz ukazują fakturę betonu z odciskiem drewnianego szalunku. Z tyłu budynku ustawiono łukową ścianę wykonaną z nieregularnych kamieni - wzniesioną na podobnej zasadzie jak mury w domu de Mandrot. Natomiast główna bryła jest obłożona kwadratowymi, kamiennymi płytami. Zewnętrzne ściany Maison de Week-End w Boulogne-sur-Seine z 1935 roku również zostały wykonane z nieobrobionego kamienia. Ponadto ważny element stanowią tutaj żelbetowe sklepienia o fakturze surowego betonu (ryc. 3.). Ich kształt został odwzorowany w formie budynku w postaci łukowych dachów. Wewnątrz pojawiły się nie tynkowane ściany, wymurowane w dość niedbały sposób z cegły.

Zastosowanie pospolitych materiałów, często dostępnych na miejscu budowy, wynikało z budzącej się fascynacji architekta społecznościami prymitywnymi, u których „Corbu” poszukiwał nie tylko prymitywizmu, ale i mądrości, również architektonicznej.

³ Wybudowana w tym samym czasie Villa Savoye dzięki uniesieniu na cienkich słupach korpusu budynku ponad teren prezentuje się jak niemal nieważka forma.

⁴ H.R. Hitchcock (1977), *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York, s. 518 – tłumaczenie autora.



Ryc. 3. Le Corbusier, Maison de Week-End w Boulogne-sur-Seine, 1935

„Chodziło o wydobycie prostej poezji tych materiałów; były to obiekty wywołujące «poetyczną reakcję», a celem architektury, jak głosi definicja z roku 1923, jest «stworzenie więzi emocjonalnych za pomocą surowych materiałów».⁵ Naturalne materiały i wykorzystanie prymitywnych technik budowlanych połączył Le Corbusier z eksponowaniem faktury surowego betonu, którą określił mianem *béton brut*. Wszystkie te elementy pozwalają według Jencksa na stwierdzenie, że Le Corbusier już w latach 30. wykształcił własną formę brutalizmu. Teza taka wydaje się być co prawda dyskusyjna, jednakże faktem jest, że wymienione powyżej budynki mają wiele cech charakterystycznych dla powojennego nurtu brutalistycznego. Można także uznać, że były one swoistą interpretacją wernakularyzmu i odejściem od czystych, abstrakcyjnych form. Frampton zwraca uwagę, że Corbu inspirował się prostymi, dawnymi formami, takimi jak na przykład megaron, czego dowodem ma być Maison de Week-End.⁶

Jakkolwiek Le Corbusiera można uznać za najważniejszą postać międzywojennej sceny architektonicznej, która zdecydowała się na odejście od maszynowej estetyki, to należy wymienić jeszcze kilku twórców, zarówno z tego okresu, jak również wcześniejszych, mających pewien wpływ na powstanie brutalizmu. Latour i Szyski piszą w tym aspekcie o budynkach, które już na przełomie XIX i XX wieku projektował Charles Rennie Mackintosh. Uznawany za architekta secesyjnego, wymyka się jednak jednoznacznej klasyfikacji. Jego najwybitniejsze dzieło powstałe w latach 1898-1909, budynek główny i biblioteka Glasgow School of Art, bu-

dzi skojarzenia ze średniowiecznymi szkockimi baroniami (ryc. 4.). Należy podkreślić, że ducha średniowiecza i analogie do masywnych form obronnych zamków przywołuje także szereg powojennych budynków właściwego brutalizmu. Występujące w dziele Mackintosha „przeskalowanie detalu i ostre kontrastowanie form kubicznych, przy równoczesnym purystycznym wyrazie bryły prowadzą do wydobycia strukturalno-plastycznych walorów budynku, wyprzedzając o kilka dziesiątków lat formy ekspresyjnego brutalizmu.”⁷



Ryc. 4. Charles Rennie Mackintosh, budynek główny i biblioteka Glasgow School of Art, 1898-1909.

Z kolei Auguste Perret i Karl Moser w swoich kościołach z lat 20. ubiegłego stulecia osiągnęli efekt surowości, stosując wyeksponowaną fakturę betonu na wszystkich powierzchniach budynku. Specyficzna estetyka betonu była podkreślana wewnątrz świątyń poprzez kolorowe światło sączące się z witraży. Kościół św. Antoniego w Bale, wzniesiony w latach 1924-1925 przez Mosera, prezentuje ponadto mocną artykulację bryły (ryc. 5.). Bardzo wyraźna jest prostokątna geometryzacja formy - słupy o kwadratowym przekroju, prostopadłościenny korpus i wieża, detale (np. siatka podziałów okiennych, układ żeber sklepiennych). Ciekawą kompozycję przestrzenną stanowią portyki dwóch bocznych wejść. Z przodu każdy z portyków osiąga pełną wysokość murów kościoła i ma kształt smukłej prostokątnej ramy żelbetowej. Następne cofające się ramy mają identyczną szerokość, lecz ich wysokość maleje. Dzięki temu górna część portyku obniża się uskokowo, tworząc mocno wyartykułowany rytm doprowadzający do drzwi wejściowych. Whittick docenia „artystyczną

⁵ Ch. Jencks (1982), *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 119.

⁶ K. Frampton (2007), *The Evolution of 20th Century Architecture*, Springer Verlag, Wien – New York, s. 37.

⁷ St. Latour, A. Szyski (1985), *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa, s. 566.

jednorodność i konsekwencję⁸ budynku oraz wystudiowane w rzeźbiarski sposób relacje pomiędzy poszczególnymi elementami formy - aspekty, które będą charakteryzować w przyszłości architekturę brutalistyczną.



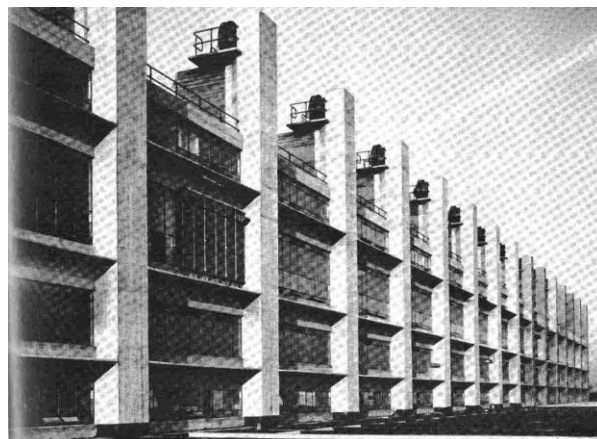
Ryc. 5. Karl Moser, kościół św. Antoniego w Bale, 1924-1925

W latach 30. pojawiło się kilka budynków ujawniających symptomy nurtu, który miał się w pełni ukształtować za ćwierć wieku. Banham w swojej sztandarowej książce pt. *Brutalizm w architekturze - etyka czy estetyka?* wymienia jako jedno z najwcześniejszych dzieł zbliżonych do estetyki brutalizmu budynek laboratoriów farmaceutycznych Beeston w Nottingham⁹ z roku 1932 (ryc. 6.). Sir Owen Williams zaprojektował formę, w której podstawowym elementem są przeskalowane masywne słupy dzielące w rytmiczny sposób długą przeszkloną elewację. Kolejny rytm nadają agresywne w wyrazie międzypiętrowe gzymsy. Wejściowy hall do budynku jest niezwykle surowy, masywność elementów i wszechobecna faktura betonu z odciskiem deskowania powodują wrażenie przebywania wewnątrz bunkra. Również szereg budynków Alvara Aalto z tego okresu nosi znamiona wykorzystania bardziej zróżnicowanych środków artykulacji architektonicznej. Charakterystyczne dla nich jest oparcie się na cechach regionalnych, w tym materiałach naturalnych użytych „jak znalezionych” - co stanowić będzie jeden z podstawowych postulatów powojennych brutalistów. Jedną z najbardziej wyrazistych realizacji był Pawilon Wystawowy Gospodarki Leśnej i Rolnictwa wzniesiony w 1938 roku we wsi Lapua, w pół-

⁸ A. Whittick (1950), *European Architecture in the 20th Century*, Crosby Lockwood & Son, London, s. 214 – tłumaczenie autora.

⁹ R. Banham (1970), *Le brutalisme en architecture – ethique ou esthetique?*, Dunod, Paris, s. 53.

nocnej Finlandii (ryc. 7.). „Ta budowla z nieociosanych pni wygląda bardziej na palisadę [...] niż na budynek wystawowy.”¹⁰ Aalto zastosował tu najbardziej popularny materiał budowlany Finlandii - drewno. Pozostawił go w stanie całkowicie surowym i wykorzystał do stworzenia formy inspirowanej prymitywnym budownictwem.



Ryc. 6. Sir Owen Williams, budynek laboratoriów farmaceutycznych Beeston w Nottingham, 1932



Ryc. 7. Alvar Aalto, Pawilon Wystawowy Gospodarki Leśnej i Rolnictwa we wsi Lapua, 1938

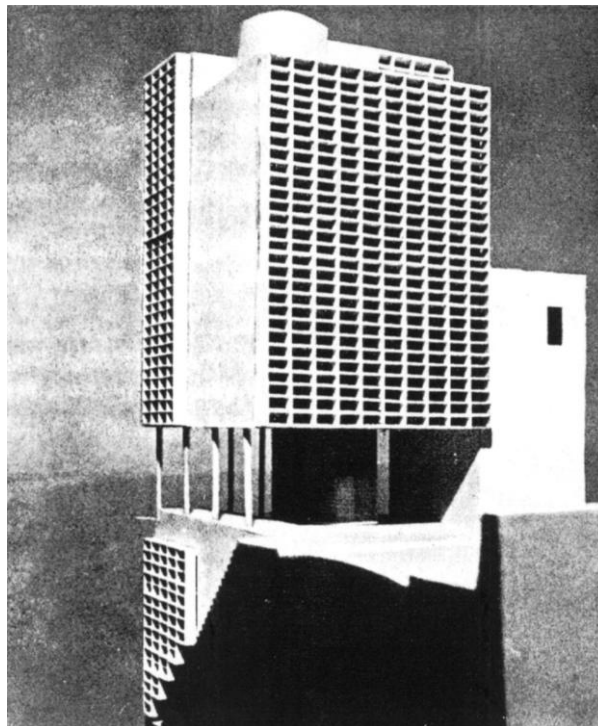
Charakterystyczny dla słownika architektury brutalistycznej element, jakim były *brise-soleil*, czyli łamacze słońca, również narodził się w okresie przedwojennym. *Brise-soleil* miały nie tylko znaczenie funkcjonalne, ale także pomagały tworzyć trójwymiarowe fasady w miejsce płaskich elewacji wczesnego modernizmu. Pozwalały także uzyskiwać zróżnicowane rytmy i poprzez swój układ odzwierciedlać usytuowanie funkcji w obrębie budynku. Pierwszym budynkiem, w którym zastosowano *brise-soleil*, było Ministerstwo Edukacji w Rio de Janeiro, zaprojektowane w 1936 roku, a ukończone w 1943 roku (ryc. 8.). Główni projektanci, Lucio Costa i

¹⁰ S. Giedion (1968), *Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa, s. 607.

Oscar Niemeyer, korzystali podczas pracy nad budynkiem z konsultacji Le Corbusiera i można domniemywać, że to właśnie on był pomysłodawcą tego rozwiązania. „Corbu” już w roku 1933 zaproponował użycie siatki betonowych łamaczy słońca w niezrealizowanych budynkach dla Algieru (ryc. 9.). Projekt Une Maison Locative dotyczył potężnego, wysokiego budynku ustawionego na stromym stoku (o nachyleniu 60 stopni). Obiekt miał posiadać zróżnicowane elewacje. Ściana północna była całkowicie szklana, natomiast ściana południowa i zachodnia, czyli najbardziej narażone na działanie promieni słonecznych, pokryte były prostokątną siatką żelbetonowych elementów płytowych ustawionych prostopadle do elewacji. W zaprojektowanym w latach 1939-1942 wieżowcu w Algierze Le Corbusier wykorzystał i rozwinął swoje wcześniejsze idee. Budynek miał stać się tzw. „wertykalnym miastem”. Kompozycję elewacji tworzył układ *brise-soleil* w formie loggi o głębokości 2,2 m i wysokości 4,5 m. Nie był on jednak tak monotony, jak w Rio de Janeiro czy wcześniejszej algierskiej koncepcji. Rytm żelbetonowych przeston łamał się i ulegał zmianie, zgodnie z wewnętrznym układem funkcjonalnym, tworząc abstrakcyjną kompozycję geometryczną. Była to zapowiedź przyszłych realizacji zarówno Le Corbusiera, jak też innych architektów, na czele z Josè Louistem Sertem - orędownikiem „wertykalnych miast” utrzymanych w surowej stylistyce brutalizmu.



Ryc. 8. Lucio Costa i Oscar Niemeyer (Le Corbusier - konsultant), Ministerstwo Edukacji w Rio de Janeiro, 1936-1943



Ryc. 9. Le Corbusier, projekt Une Maison Locative w Algierze, 1933

W związku z działalnością Serta wymienić należy również wydarzenie, które w pewien sposób wpłynęło na rozwój brutalizmu, zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych. Mowa o manifeście z 1943 roku *Nine Points on Monumentality*, którego autorami oprócz Serta byli Siegfried Giedion i Fernand Leger. Wyrażał on potrzebę wznoszenia monumentalnych budynków i realizowania odpowiednich dla nich przestrzeni publicznych. Miały one pełnić rolę symboli tożsamości rozwiniętego społeczeństwa demokratycznego. Monumentalne gmachy publiczne stały się domeną amerykańskiego brutalizmu w latach 60., a sam manifest wywarł duży wpływ na twórczość wielu architektów, m.in. na Louisa Kahna.

Zakończenie II wojny światowej jest niewątpliwie cezurą czasową również dla architektury zeszłego stulecia. Powojenne nastroje społeczne były zróżnicowane, lecz generalnie cechowało je poczucie przygnębienia i utrata wiary w dawne ideały. Na takim gruncie zwrot w architekturze światowej wydawał się nieunikniony. Pamięć o niedawnym kataklizmie powodowała, że abstrakcyjne formy modernizmu stały się zbyt nierzeczywiste. Wielu twórców zaczęło poszukiwać mocniejszej i bardziej indywidualnej ekspresji. Mniej doktrynalne podejście do zagadnień formalnych otworzyło drogę pluralizmowi postaw i indywidualizmowi twórców. Oczywiście styl międzynarodowy nie zaniknął, a nawet stał się, rzec

można, obowiązujący w wielu krajach, lecz awangarda architektoniczna wkraczała już na nowe obszary – jednym z nich był brutalizm. Hitchcock podkreśla „wzrost zainteresowania złamanymi sylwetkami, niezwykłymi kształtami, bryłami, które były raczej kontrastowane niż unifikowane, ekspresyjnym eksponowaniem indywidualnych elementów strukturalnych, bardziej rzeźbiarskich niż mechanicznych w swoim charakterze.”¹¹

Brutalizm trafił na podatny grunt z jeszcze jednego powodu. W latach powojennych szukano szybkich i tanich metod odbudowy zrujnowanych miast, zwłaszcza wznoszenia niskobudżetowych osiedli mieszkaniowych. Surowe, prawie niewykończone, budowane z niedrogich, powszechnie dostępnych materiałów brutalistyczne budynki wydawały się doskonale odpowiadać temu zadaniu. Ponadto architekci starający się przywrócić znaczenie pojęciu tożsamość wybierali tę stylistykę z uwagi na możliwość uzyskania wyrazistych, plastycznych form umożliwiających identyfikację użytkownika z budynkiem i jego otoczeniem. Brutalizm jawił się jako styl szczery, bezkompromisowy i odpowiadający powojennej rzeczywistości.

Nie ulega wątpliwości, że w dalszym ciągu główną rolę w kształtowaniu nowego nurtu odgrywał Le Corbusier. Z dużym zapalem włączył się on w dzieło odbudowy, uważając jednak, że należy prowadzić ją w sposób nowatorski, odrzucając dawne zasady architektoniczne i urbanistyczne. „Wykształcił nową estetykę, realistyczną i surową, odpowiadającą trudnym warunkom powojennej odbudowy, i za główny cel architektury uznał zapewnienie dachu nad głową bezdomnym – we Francji były to cztery miliony rodzin.”¹²

Pierwszym powojennym budynkiem Le Corbusiera był zatem olbrzymi budynek mieszkalny – Unité d'Habitation – wzniesiony w Marsylii w latach 1946-1952 (ryc. 10.). Dzieło to należy uznać także za pierwszy obiekt, w którym uwidoczniły się wszystkie cechy dojrzałego brutalizmu. „Czysto fizyczna obecność owego monolitu podobnego do statku jest przytłaczająca. Jego ogrom jest miażdżący. Rzeźbiarska wyrazistość i agresywna sylwetka są tak silne, że chociaż dzisiaj jest mniejszy od otaczających go bloków, ciągle jeszcze wyciska piętno na całym kra-

jobrazie. Ta siła oddziaływania porównywalna do tej, jaką emanuje Akropol, była przez Le Corbusiera zamierzona.”¹³ Dwa rzędy masywnych słupów dźwigają platformę, na której ustawiono ogromny prostopadłościenny korpus budynku o długości 135 m i szerokości 24 m. Żelbetowa platforma, określona przez Le Corbusiera mianem *terrain artificiel* lub *sol artificiel*¹⁴ (sztuczny teren/grunt) wydaje się niezwykle gruba, jednak, podobnie jak słupy jest w środku pusta. Wszystkie elewacje budynku, oprócz północnej, którą stanowi bezokienny szczyt z zewnętrznymi schodami, pokryte są prostokątną siatką *brise-soleil* i balustrad loggi. Fasady te są zdecydowaną antytezą elewacji modernistycznych budynków z lat 20. XX wieku. Zamiast gładkich, płaskich powierzchni, gdzie szkło i ściana były w tej samej płaszczyźnie, Le Corbusier stworzył przestrzenną przegrodę o powtarzalnych elementach wychodzących w przód i cofających się. Rytm, tworzony przez jasne i ciemne prostokąty przeplatające się w ustalonym tempie, jest raptownie łamany i następuje wówczas zdwojenie częstotliwości powtarzania elementów. Ciemne prostokąty to przede wszystkim wgłębione loggie, których boczne ściany pomalowano na różne kolory, co sprawia, że budynek obserwowany pod odpowiednim kątem przeobraża się z masywnego, żelbetowego giganta w skrzącą się mozaikę.

W Jednostce Marsylskiej Le Corbusier wykorzystał plastyczne możliwości żelbetu w sposób, który stał się wzorem dla całego pokolenia twórców. Wprowadził też całą paletę różnorodnych faktur betonowych charakterystycznych dla brutalizmu i podkreślił, że niedokładności i usterki betonowych powierzchni nie są estetyczną wadą, lecz zaletą. Według Le Corbusiera stanowią one wręcz istotę takiej architektury. „Nie osłonięty beton ujawnia najmniejsze niedokładności połączenia, włókna i zgrubienia desek, sęki itd. [...] A czyż u mężczyzn i kobiet nie widać zmarszczek i znamion, haczykowatych nosów, niezliczonych znaków szczególnych? [...] Błędy leżą w naturze człowieka; one są naszym udziałem, naszym codziennym życiem.”¹⁵ „Corbu” widział w betonie odbicie ludzkiej ułomności, ale

¹¹ H.R. Hitchcock (1977), *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York, s. 579 – tłumaczenie autora.

¹² Ch. Jencks (1982), *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, s. 148.

¹³ Tamże.

¹⁴ W. Boesiger (red.), (1966), *Le Corbusier, Oeuvre complete 1938-1946*, Les Editions d'Architecture, Zurich, t. 4, s. 181-187.

¹⁵ W. Boesiger (red.), (1966), *Le Corbusier, Oeuvre complete 1946-1952*, Les Editions d'Architecture, Zurich, t. 5, s. 191.



Ryc. 10. Le Corbusier, Unité d'Habitation w Marsylii, 1946-1952

również indywidualności, którą można dostrzec właśnie dzięki różnorodnym wadom.

Kolejnymi postaciami, które utożsamiane są z kształtowaniem się brutalizmu w pierwszych latach powojennych, byli Alison i Peter Smithson. Małżeństwo brytyjskich architektów także zainteresowało się architekturą mieszkaniową i wartościami, które mogła przekazywać w nowych realiach. Smithsonowie wpisali się w ideę przeobrażania powojennej traumy w działania zmierzające do odbudowy narodu w sensie społecznym. Dążyli przy użyciu środków architektonicznych do powstrzymania rozpadu więzi społecznych i izolacji jednostki ludzkiej. Twierdzili, że architektura powinna zapewniać człowiekowi poczucie tożsamości, które stanowi podstawową potrzebę psychologiczną. W swoich wczesnych, niezrealizowanych projektach (np. zespół mieszkaniowy Golden Lane z 1952r.) postawili sobie konkretne zadanie wyrażenia sposobu życia angielskiej klasy robotniczej. Należy stwierdzić, że we wczesnym okresie swojej działalności Smithsonowie ograniczali się do teoretycznych rozważań, dyskusji w ramach grup awangardowych artystów i uczestnictwa w wystawach. Pearman twierdzi nawet, że „Smithsonowie

zawsze obiecywali więcej, niż mogli dać”¹⁶. Podczas gdy Le Corbusier wznosił w pełni przekonujące brutalistyczne budynki, oni dopiero próbowali określić, czasem utopijne, zasady nurtu. Mieli zresztą tego świadomość: „Kiedy otwierasz nowy tom «Oeuvre complète», odkrywasz, że wszystkie twoje najlepsze pomysły już tam są, on zrobił już to, co właśnie miałeś zamiar zrobić”¹⁷.

Można przyjąć, że architektoniczno-urbanistyczno-społeczna ideologia Smithsonów, określona przez Banhama mianem *nowego brutalizmu*, i brutalizm jako styl w architekturze to w dużej mierze dwa odrębne zagadnienia. Należy jednak docenić wysiłki Smithsonów zmierzające do ideologicznego podbudowania nowego nurtu. Część ich spostrzeżeń jest trafna i poszerza sposób myślenia o brutalizmie w architekturze. Warto wspomnieć tutaj o podkreślaniu dążenia do indywidualizmu, postulacie stosowania zwyczajnych materiałów budowlanych „jak znalezionych”, postulacie eksponowania konstrukcji w formie architektonicznej oraz imperatywie szczerości i dosłowności w architekturze. Szczególnie ciekawym zagadnieniem poruszonym przez Smithsonów jest związek architektury brutalistycznej ze sztuką. Dowodzili oni, że sztuka jest związana z codziennym życiem i podkreślali swoją fascynację zwykłymi rzeczami, często odbiegającymi od przyjętych norm estetycznych i uważanymi za brzydkie. Także architekturę postrzegali jako „bezpośredni rezultat sposobu życia”¹⁸. W nurcie artystycznym *art brut*, obejmującym formy sztuki tworzonej nieprofesjonalnie i spontanicznie (m.in. przez prymitywistów), dopatrywali się analogii do twórczości architektonicznej.

Mimo swojej radykalnej postawy Smithsonowie nie odżegnywali się od modernizmu, lecz skłaniali się do jego reformy poprzez zachowanie najlepszych elementów z tzw. okresu heroicznego i wprowadzenie nowych, tak by nie dopuścić do degeneracji i stagnacji tego nurtu. Nie powinno zatem dziwić, że w pierwszym zrealizowanym po wojnie budynku uzyskali, choćby w porównaniu z dziełami Le Corbusiera, dość zachowawczą formę. Szkoła w Hunstanton wzniesiona w latach 1949-1954 uznawana jest za wyrazisty przykład brutalizmu (ryc. 11.). Nie do końca można się z tym zgodzić - zwłaszcza

¹⁶ H. Pearman, *Meet the Smithsons*, „The Sunday Times”, 30.11.2003 – tłumaczenie autora.

¹⁷ Za: R. Banham (1966), *The Last Formgiver*, „Architectural Review”, August, s. 48.

¹⁸ I. Scalbert, (2000), *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, „Daidalos”, nr 75, s. 57 – tłumaczenie autora.

patrząc z perspektywy obejmującej wszystkie fazy nurtu, który wygaś w latach 70. Budynek Smithsonów wykazuje wyraźne pokrewieństwo z ukończonym w 1947 roku Alumni Memorial Hall w Chicago projektu Miesa van der Rohe. Mies po raz pierwszy zastosował w nim prozaiczne materiały, takie jak cegła i stalowe dwuteowniki. Brytyjczycy rzeczywiście rozwinęli tę koncepcję i poszli o kilka kroków dalej. W Hunstanton konstrukcję również stanowi stalowy szkielet. Konstrukcyjne ramy wypełnia klinierowa cegła i szklane panele. Całość sprawia wrażenie obiektu przemysłowego - bardzo surowego i pragmatycznego. Obraz ten dopełniają wyeksponowane przewody urządzeń sanitarnych. „*Ekspozycja instalacji sanitarnych, podobnie jak surowego materiału, było zawsze symbolem szczerości architektury w duchu ruskinowskim. [...] Rury ekspozowane na zewnątrz w szkole w Hunstanton są elementami urządzeń sanitarnych, ale zarazem symbolami protestu.*”¹⁹ Niezbędny ze względów technicznych zbiornik z wodą także nie został zakamuflowany, lecz odwrotnie, został umieszczony na wolnostojącej niczym kampanilla wieży, stanowiąc dominujący akcent zespołu. Należy jednak zwrócić uwagę, że całość kompozycji przestrzennej jest bardzo uporządkowana i symetryczna. Forma architektoniczna jest odległa od agresywnych, gwałtownych zestawień brył, które już w latach 50. będą wyznaczały główny kierunek rozwoju brutalizmu.



Ryc. 11. Alison i Peter Smithson, szkoła w Hunstanton, 1949-1954

Intensywność zjawisk prowadzących do ukształtowania brutalizmu w architekturze wzmogła się w pierwszych latach powojennych, by na początku drugiej połowy XX wieku doprowadzić do pełnego wyodrębnienia się nurtu. Przy próbie podsumowania

powyższych rozważań wylania się szereg elementów, które można uznać za najbardziej znaczące dla narażenia brutalizmu:

1. Budynki z początku XX wieku nacechowane surowością i uformowane na zasadzie kontrastujących ze sobą brył (np. budynki Glasgow School of Art projektu Mackintosha).

2. Ekspozycja faktury betonu w dziełach takich architektów, jak Perret i Moser.

3. Budynki przemysłowe z lat międzywojennych wykorzystujące konstrukcje żelbetowe i plastyczny potencjał betonu (np. fabryka Beeston projektu Sir Owena Williamsa).

4. Stosowanie naturalnych, lokalnych materiałów nie poddawanych obróbce - „jak znalezionych” - w realizacjach Aalto z lat 30. ubiegłego stulecia.

5. Zmiany w twórczości Le Corbusiera, które nastąpiły na początku lat 30. i polegały m.in. na projektowaniu bardziej artykułowanych form, stosowaniu surowych materiałów oraz inspiracji budownictwem prymitywnym.

6. Wprowadzenie na stałe do architektury elementów języka brutalistycznego, takich jak *béton brut*, *brise soleil*, rytmicznie powtarzane elementy strukturalne.

7. Powstanie idei „miasta wertykalnego” - budynku wyrażającego swoje złożone funkcje wewnętrzne poprzez określoną kompozycję elewacji.

8. Tendencja do tworzenia architektury rzeźbiarskiej i monumentalnej inspirowana m.in. manifestem *Nine Points of Monumentality*.

9. Nastroje społeczne w powojennym świecie sprzyjające poszukiwaniu nowych dróg architektury na bazie większego pluralizmu postaw i indywidualizmu twórców.

10. Poszukiwanie szybkich i tanich metod odbudowy zniszczonych miast, zwłaszcza w aspekcie zabudowy mieszkaniowej.

11. Pierwszy powojenny budynek Le Corbusiera prezentujący pełnię cech architektury brutalistycznej - *Unité d'Habitation* w Marsylii.

12. Działalność Smithsonów w pierwszych latach po II wojnie światowej, a w szczególności społeczno-architektoniczna teoria *nowego brutalizmu* wskazująca na związki pomiędzy sztuką, architekturą i codziennym życiem oraz realizacja szkoły w Hunstanton epatującej użyciem pospolitych materiałów i wyeksponowaniem instalacji.

¹⁹ J. Sławińska (1995), *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław, s. 24.

LITERATURA:

1. Banham R. (1970), *Le brutalisme en architecture - ethique ou esthetique?*, Dunod, Paris.
 2. Banham R. (1966), *The Last Formgiver*, [w:] „Architectural Review”, August.
 3. Boesiger W. (red.), (1966), *Le Corbusier, Oeuvre complete 1938-1946*, Vol. 4. Les Editions d'Architecture, Zurich.
 4. Boesiger W. (red.), (1966), *Le Corbusier, Oeuvre complete 1946-1952*, Vol. 5. Les Editions d'Architecture, Zurich.
 5. Frampton K. (2007), *The Evolution of 20th Century Architecture*. Springer Verlag, Wien - New York.
 6. Giedion S. (1968), *Narodziny nowej tradycji*, PWN, Warszawa.
 7. Hitchcock H.R. (1977), *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York.
 8. Jencks Ch. (1982), *Le Corbusier - tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
 9. Jencks Ch. (1987), *Ruch nowoczesny a architektura*, WAiF, Warszawa.
 10. Latour St., Szymski A. (1985), *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa.
 11. Le Corbusier. (1927), *Towards a New Architecture*, Architectural Press, London.
 12. Norberg-Schulz Ch. (1999), *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Wydawnictwo Murator, Warszawa.
 13. Pearman H. (2003), *Meet the Smithsons*, [w:] „The Sunday Times”, 30.11.2003.
 14. Scalbert I. (2000), *Architecture as a Way of Life: The New Brutalism 1953-1956*, [w:] „Daidalos” nr 75.
 15. Sławińska J. (1995), *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
 16. Whittick A. (1950), *European Architecture in the 20th Century*, Crosby Lockwood & Son, London.
- Źródła fotografii:**
 Banham R.: *Le brutalisme en architecture - ethique ou esthetique?* Dunod, Paris 1970 - fot. 3, 6.
 Boesiger W.: *Le Corbusier. Oeuvre complete 1929-1934*. Vol. 2. Les Editions 'Architecture, Zurich 1964 - fot. 9.
www.findarticles.com - fot. 1.
www.outdoor.webshots.com - fot. 2.
www.fotoforum.com - fot. 4.
www.flickr.com - fot. 5.
www.alvaraalto.fi - fot. 7.
www.procorbis.com - fot. 8.
www.bryla.pl - fot. 10.
www.iso216.com - fot. 11.
- Artykuł zrealizowany w ramach projektu badawczego W/WA/4/09.