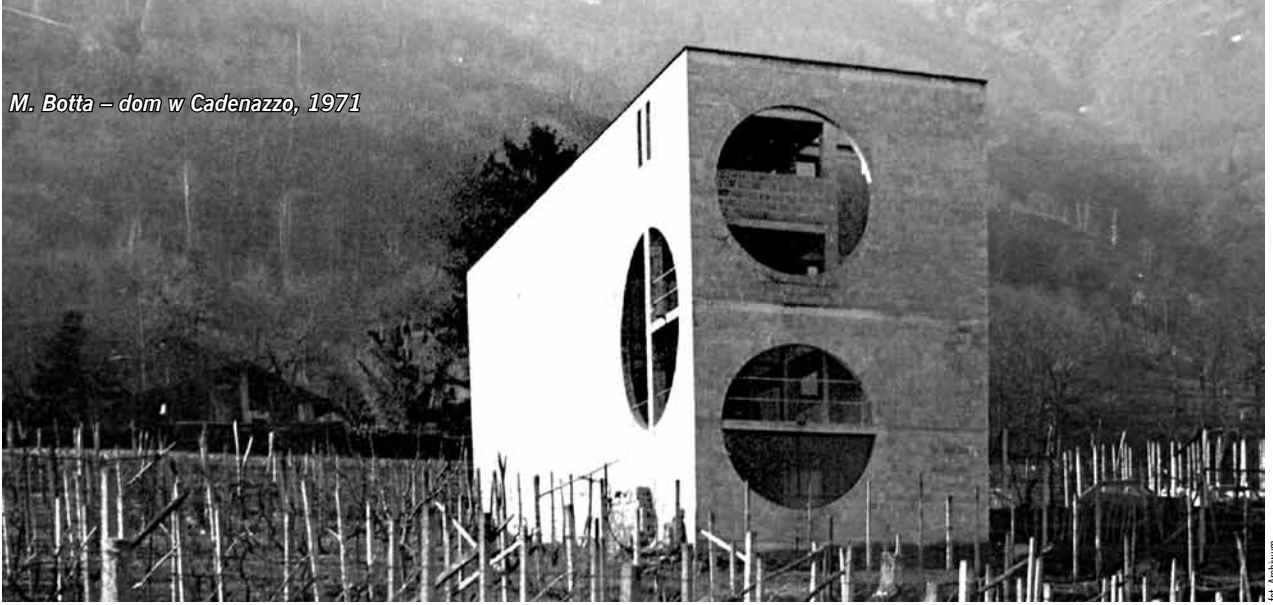


M. Botta – dom w Cadenazzo, 1971



fot. Archiwum

Etyka betonowego brutalizmu

Od stu lat, awangarda architektoniczna nie zamierza wprowadzić harmonii i kontynuuje burzenie porządku. Wiara w to, że beton jest „kamieniem współczesności”, i może być chropawy lub nieszlifowany, z fakturą naturalną odcisku szalunku, stała się w XX wieku nagle sprawą etyki, a nie tylko estetyki.

Architektura jest sztuką uzależnioną od materii, w której jest kształtowana, dlatego forma architektoniczna ujawnia się wyłącznie w konkretnym budulcu – ten zaś wyznacza tej formie granice. Rewolucja w myśleniu o formie, konstrukcji i funkcji doprowadziła do momentu, kiedy zaczęto zastanawiać się nad samym tworzywem jako istotą estetyki architektonicznej. Dziś wszyscy są zgodni co do tego, że architektura współczesna zdefiniowała nie tylko na nowo witruiwiańską triadę, lecz przewartościowała również samą materię. Podczas gdy teorie estetyczne całkowicie zmieniły wagę pracy „nad”, „za pomocą” i „w” materii, architekci XX wieku często skupiali uwagę wyłącznie na niej, tym intensywniej, im

bardziej porzucenie starych konwencji formalnych popychało ich do nowych odkryć w królestwo możliwych form. I tak, dla większej części sztuki współczesnej materia staje się już nie tylko ciałem dzieła, ale także jego celem, przedmiotem dyskursu estetycznego. Umberto Eco w *Historii Piękna* pisze: „Sztuka współczesna odkryła wartość i płodność materii. Nie znaczy to oczywiście, że artyści innego czasu nie byli świadomi, że pracują nad pewnym materiałem, i nie rozumieli, jak z owego materiału wywodzą się ich konstrukcje, niejedna twórcza odpowiedź, przeszkoda i wyzwolenie. Już Michał Anioł utrzymywał, rzecz powszechnie znana, iż rzeźba jawi mu się jako już zawarta w bloku marmuru. Jeżeli jednak artyści zawsze wiedzieli, że powinni prowadzić dialog z materią i odnajdywać w niej źródło inspiracji, to twierdzono jednak, że materia jest sama w sobie bezkształtna, a piękno powstaje dopiero potem, gdy odcisnie się w niej pewna idea i pewna forma”.

Od stu lat, awangarda architektoniczna nie zamierza wprowadzić harmonii i kontynuuje burzenie porządku. Wiara w to, że beton jest „kamieniem współczesności”, i może być chropawy lub nieszlifowany, z fakturą naturalną odcisku szalunku, stała się w XX wieku nagle sprawą etyki, a nie tylko estetyki. Oto prawdziwa wiara, a nie przekonania, powodowała, że stosowanie surowego betonu stało się „pochwałą niedoskonałości” – eksponowaną urodą nieakceptowaną przez wszystkich.

Beton, choć szybko stał się materialem znaną i wykorzystywaną przez twórców, to aż do początku lat pięćdziesiątych był „materialem nienazwaną”. Oczywiście, począwszy od nietynkowanego betonu przy rue Franklin braci Perretów, poprzez kościoły Karla Mosera i *Halę Stulecia* Maksy Berga, mosty Roberta Maillarta i hale Piera Luigi Nerviego, aż po klatkę schodową Bohdana Lacherta w domu Avenariusów w Warszawie, beton był oczywistym tworzywem ukazującym logikę ra-

E. Goldfinger – Trellic Tower



fot. Archiwum

cjonalnej przestrzeni. Przez cztery dekady XX wieku, bez jakichkolwiek odwołań i znaczeń, stał się budulcem świata, schowanym za manifestami funkcjonalizmu i logiki konstrukcji. Surowy-niewykończony miał być przede wszystkim synonimem myślenia o odrzuceniu dekoracji w architekturze – idei wprowadzającej wszystkich w abstrakcję przestrzeni uniwersalnej. Le Corbusier – jako pierwszy – „odnalazł” na nowo beton w budynku Jednostki Marsylskiej w 1953 roku i cztery lata później w klasztorze la Tourette w Eveux. Obie budowle – mocne w wyrazie – nieotynkowane, bez retuszy, szare, chropowate w fakturze, z widocznymi zmianami niedoróbek wykonawczych, ogłosiły światu powstanie określenia *béton brut* oraz zainicjowanie brutalizmu architektonicznego. „Zdecydowałem się tworzyć piękno przez kontrast. Poprowadzę dialog pomiędzy surowością i delikatnością, pomiędzy bezbarwnym i intensywnym, pomiędzy precyzją a przypadkiem. Zmuszę ludzi do myślenia i refleksji” – mówił Le Corbusier, odrzucając pierwotny zamysł otynkowania budynku mieszkaniowego. Architekt użył także wielu metafor, aby usprawiedliwić estetykę surowego betonu, który miał się stać symbolem nowej stylistyki części powojennej architektury: „Nieostronięty beton ujawnia najmniejsze niedokładności połączenia desek, włókna i zgrubienia drewna, sęki itd. [...] A czyż u mężczyzn i kobiet nie widać zmarszczek i znamion, haczykowatych nosów, niezliczonych znaków szczególnych? [...] Błędy leżą w naturze człowieka”. Niedoskonałość stała się wartością samą w sobie, powtarzaną przez wielu jako „ukazanie prawdy o materiale”. Le Corbusier i mistrzowie późnego modernizmu stworzyli obiekty, które poprzez tzw. szczerłość i formułę niewykończonego materiału przeniosły widza w świat oryginalnej i czystszej formy architektonicznej. Po raz pierwszy nobilitowano beton, mówiąc, że jest „lanym kamieniem”, uznano jego szlachetność i podniesiono rangę, stosując przy znaczących realizacjach obiektów publicznych. *Béton brut* okazał się również materia ogłaszającą kryzys „białego modernizmu” – zakończonego ostatecznie wybudowaniem przez Le Corbusiera metaforycznej w kształcie kaplicy Nôtre-Dame-du-Haut w Ronchamp (1957).

Wielki Szwajcar wyznaczył drogę, na której brutalizm ewoluował od manifestacji surowej materii głoszącej transcendentność nowej architektury, aż do zabawy z betonem, wspomaganej kolejnymi pomysłami na strukturyzację i fakturyzację budynku. W powojennych doświadczeniach betonowa materia staje się już nie tylko ciałem dzieła, ale także jego celem, przedmiotem dyskursu estetycznego. Zgodnie z nowymi tendencjami estetycznymi beton dla architekta jest jak grubo położona farba na płótnie – jest triumfem tworzywa, plastyczną tkanką ukazującą życie samej materii. Jednak geneza brutalizmu ma również inne podłoże, będące niczym innym jak poszukiwaniem odpowiedzi na problem jakości architektury powojennej i jej etycznego przesłania. Architekci rozpoczęli dialog dotyczący użycia środków architektonicznych dla powstrzymania rozpadu więzi społecznych i izolacji jednostki ludzkiej. W nieznanym wcześniej socjologicznym podejściu, uznano, że architektura powinna zapewniać człowiekowi poczucie tożsamości, które stanowi podstawową potrzebę psy-



chologiczną. Komentowana od początku budowa Jednostki Marsylskiej Le Corbusiera stała się wzorcem rozumienia powojennych trudów tworzenia nowego ładu i przestrzeni dla życia ludzi. Miasto wertykalne stworzone w Marsylii miało dać także nadzieję na sensowność tego rodzaju poczyną. Co istotne, postcorbusierowska estetyka była również reakcją na konformizm i rozminięcie się architektury modernistycznej z jej teoriami i manifestami. Ta nowa idea ogłoszona na Wyspach Brytyjskich przez brytyjskich architektów Alison i Petera Smithsonów oraz krytyka Raynera Banhama – jako Nowy Brutalizm w swojej jedności *idea-materia* daje pierwszeństwo dla myślenia o budynku, który w jednoznaczny sposób mógłby ukazać wszystkie elementy bez ukrywania ich przeznaczenia i z czego są stworzone (i nie chodzi jedynie o elementy betonowe). Poprzez czytelną bryłę zewnętrzną dąży do ujawnienia układu wnętrza i jego ciągów komunikacyjnych, instalacji. Takim przełomowym obiektem była szkoła w Hunstanton w Anglii, zbudowana w 1949. Miała ona wyeksponowaną konstrukcję, nieotynkowane ceglane mury, odsłonięte belki stropowe i przewody instalacyjne. Podobnie dom w Watford z 1953 roku, stanowiący wzór dla rozumienia sensu brutalizmu czy późniejszej stylistyki *arte povera*. Oba przykłady, choć niebudowane w betonie w następnych latach dopełnione zostały „czystym” betonowym brutalizmem – w obiektach zespołu mieszkaniowego Robin Hood Garden (1960) w Londynie i w siedzibie gazety The Economist (1962). Zdziwiał

A. P. Smithson – os. Robin Hood Garden

E. N. Rogers – Torre Velasca Mediolan





foto. Archiwum

Y. Watanabe – Sky Building 3

jąca akceptacja idei Smithsonów pociągnęła za sobą powstanie kolejnych monumentalnych dzieł architektury, istotnych w krajobrazie miast europejskich. Do wyróżniających się racjonalną formą należą: 98-metrowa wieża *Trellick* (1966-1972) Erno Goldfinger'a i Centrum Barbicane zespołu Chamberlin, Powell i Bon w Londynie, *Habitat 67* (1967) Moshe Safdiego w Montrealu, Centrum Technologiczne (1967) w Chester studium Aherends, Burton Koralek czy zabudowa osiedla *Halen* (1961) w Bernie szwajcarskiego Atelier 5. Podobny nurt brutalizmu racjonalistycznego w Polsce reprezentują budynki dworca w Katowicach (1966; zburzony w 2010 roku) Wacława Kłyszewskiego, Jerzego Mokrzyńskiego i Eugeniusza Wierzbickiego i Hotel Forum (1975) w Krakowie Janusza Ingardena.

Za każdym razem twórcy wykorzystujący narzędzie betonu monolitycznego starają nadać mu kształt podkreślający naturalny charakter płaszczyzny ściany. Takie świadome wykorzystanie widoczne jest w domu w Cadenzano (1971) Mario Botta, w którym nieotynkowane betonowe bloczki i surowe monolityczne stropy tworzą efekt archaicznej struktury ukazującej prawdę o technologii powstawania niewielkiego domu. Innym istotnym zastosowaniem jest dekoracyjne użycie szalunków systemowych traktowanych jako powtarzalna matryca dla stworzenia jednolitej betonowej struktury – tu za przykład niech posłużą budynki publiczne – Wydziału Sztuki i Architektury w Yale (1963) Paula Rudolpha, Narodowego Królewskiego Teatru w Londynie (1973) sir Denisa Lasduna, czy ratusz w Bostonie (1969) Kallmanna McKinnleya i Knowlesa. Ewolucja, jaka dokonała się w rozumieniu betonowej architektury, stała się podstawą dla dalszych poszuki-



foto. Archiwum

D. Lasdun – Narodowy Teatr Królewski, Londyn



foto. Archiwum

M. Safdie – Habitat 67

wań form i struktur, ważnych również pod względem poetyki architektonicznej. Na przykład w Japonii – kolejni architekci wiernie naśladowali idee Le Corbusiera (wśród nich twórca japońskiego modernizmu Kenzo Tange) deklarują kolejnymi realizacjami chęć nadania betonowi nie tyle geometrycznego umiaru i porządku, ale i bardziej poetyckiego przesłania. W Japonii – po wybudowaniu przez Kenzo Tangego hali w Takamatsu (1964) i budynku rozgłośni w Kofu (1967) brutalizm poetycki unaoczniał się w pełni w budynkach *Sky Building nr 3* i *Sky Building nr 5* w Tokio (1971) Yūjirō Watanabe. W Europie chętnie podziwianym dziełem brutalizmu jest kościół pielgrzymkowy w Naves (1968) Gottfrieda Böhma, w którym beton otrzymuje rolę symbolicznego budulca traktowanego jako monolit „namiotu świątynnego”. Biblijną „skałą” i jej wszystkie przymioty w postaci podobieństw do natury są metaforycznym uzupełnieniem brutalistycznej wizji kościoła. Innym wzorcem wykorzystania surowego betonu jest często przywoływany przez krytyków architektury wieżowiec *Torre Velasca* Ernesto N. Rogersa w Mediolanie (1954) czy Banku Londyńskiego w Buenos Aires (1959) Clorindo Testy. W obu przypadkach ukazujące metaforę formy architektonicznej są stworzone z materii podkreślającej czystą ideę – purystyczny beton staje się narzędziem wzmacniającego odbiór tematu architektonicznego i nadaje budynkom wymiar estetyczny poprzez tworzenie porównań i analogii formalnych.

Okazuje się, że estetyka brutalizmu osiągnęła dodatkową wartość, dostarczając zaskakujący dowód na trwanie idei monumentu w architekturze. Monument/monumentalizm odrzucający przez awangardę funkcjonalizmu odrodził się na nowo wraz z przetopieniem stylistycznym Le Corbusiera po drugiej wojnie światowej. Monumentalne budowle w Marsylii, La Tourette, Firminy, a szczególnie w Chandigarze są tym, czym chciał widzieć architekturę na szczycie Akropolu podczas podróży w 1911 roku: „Zobacz, co potwierdza doskonałość świątyni dzikość krajobrazu [...] i nieskazitelność ich struktury. Siła triumfuje. [...] Ogarnia cię uczucie nieuchronności ludzkiego losu. Partenon – straszliwa maszyna – ściera na proch wszystko”. Brutalizm jest także zwieńczeniem heroicznych dzieł architektury XX wieku. Tak jak postać Le Corbusiera – szczerą w założeniach, ale i tragiczną przez niezrozumienie nowatorskiego języka architektury, brutalizm odszedł, dając świadectwo ciągłego trwania architektury mającej u swojej podstawy opozycję wobec rzeczywistości. Dziś „beton oswojony” jest materiałem powszechnie wykorzystywanym i akceptowanym, lecz nie jest to ten sam budulec, który był wykorzystywany w zeszłym wieku – tak jak kościół Św. Piotra w Firminy autorstwa Le Corbusiera, wybudowany po pięćdziesięciu latach, zapewne nie jest tym samym dziełem, którym byłby, gdyby budowę nadzorował za życia osobiście sam autor. Dlatego „konflikt” musi trwać nadal. Choć burzone są kolejne budynki, które nie uzyskały akceptacji użytkowników/właścicieli, architektura brutalizmu trwa i czeka cierpliwie na ponowne odkrycie i docenienie.

dr inż. arch. Marcin Charciarek
adiunkt w KAM A-21
Wydział Architektury PK