

# BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER JAKO PRZYKŁAD AMERYKAŃSKIEGO BRUTALIZMU

Wojciech Niebrzydowski

Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, ul. O. Sosnowskiego 11, 15-893 Białystok  
E-mail: w.niebrzydowski@pb.edu.pl

## BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER AS AN EXAMPLE OF AMERICAN BRUTALISM

### Abstract

Paul Rudolph was one of the architects, who introduced brutalism to the architecture of the United States of America. His buildings are excellent examples of this style, and one of them is the Boston Government Service Center which was built in the 1960s. Author of the article discusses Rudolph's design criteria and presents architectural form of the BGSC. After analyzes he also specifies a number of features which confirm that the building can be considered one of the most important achievements of American brutalism, including: monumentality, expressiveness, heaviness and solidity, specific approach to the problem of context, references to historical architecture, striving for individual forms, preferring centripetal arrangements, highlighting the role of movement and elements of circulation, continuity, rhythmically repeated elements on facades, highlighting structural elements, use of overhanging solids, chiaroscuro effects, exposing textures of concrete. The BGSC is currently only partially used, and its future is uncertain.

### Streszczenie

Paul Rudolph to jeden z twórców, którzy zapoczątkowali brutalizm w architekturze Stanów Zjednoczonych. Jego budynki stanowią doskonałe przykłady tego nurtu, a jednym z nich jest wzniesiony w latach sześćdziesiątych XX wieku. Boston Government Service Center. W artykule omówiono założenia projektowe Rudolpha i przedstawiono formę architektoniczną BGSC. W wyniku analizy rozwiązań architektonicznych wskazano szereg cech, dzięki którym ta realizacja może być uznana za jedno z najważniejszych osiągnięć amerykańskiego brutalizmu, jak m.in.: monumentalność, ekspresyjność, ciężkość i masywność, specyficzne podejście do problemu kontekstu, inspiracje architekturą historyczną, dążenie do indywidualizowania form, preferowanie układów dośrodkowych, podkreślanie roli ruchu i elementów komunikacyjnych, dążenie do ciągłości zabudowy, kształtowanie fasad przy pomocy rytmicznie powtarzanych elementów, podkreślanie elementów konstrukcyjnych, eksponowanie nadwieszonych brył, dążenie do wyrazistych efektów światłocieniowych, stosowanie różnorodnych faktur betonowych. BGSC jest obecnie jedynie częściowo użytkowane, a jego przyszłość jest niepewna.

Keywords: theory and history of architecture in the 20<sup>th</sup> century; brutalism; architecture of the USA; Paul Rudolph

Słowa kluczowe: historia i teoria architektury XX wieku; brutalizm; architektura USA; Paul Rudolph

## WPROWADZENIE

Celem artykułu jest wskazanie cech kompleksu Boston Government Service Center, zaprojektowanego przez Paula Rudolpha, które wywodzą się z doktryny brutalizmu i stanowią o wartości obiektu jako wybitnego przykładu tego nurtu w USA. Poprzedzone zostanie to przedstawieniem założeń projektowych i opisem

rozwiązań architektonicznych, zwłaszcza w aspekcie ukształtowania formy obiektu. W artykule wykorzystano badania przeprowadzone *in situ* w roku 2011, wykonaną dokumentację zdjęciową i analizy porównawcze innych budynków brutalistycznych.

## 1. NURT BRUTALISTYCZNY W ARCHITEKTURZE

Brutalizm w architekturze jest zjawiskiem złożonym i podlegającym różnym interpretacjom. Jako nurt architektoniczny przechodził wiele faz, które czasem skutkowały zupełnie odmiennymi formami. Także idee przypisywane brutalistom są często ze sobą sprzeczne. Kwestie te wciąż wymagają wnikliwych badań i analiz, zwłaszcza w obliczu narastającego zainteresowania architekturą brutalistyczną, której dzieła są obecnie zagrożone wyburzeniami lub przebudowami.

Brutalizm był obecny w architekturze światowej od końca lat czterdziestych do lat siedemdziesiątych. Narodził się w Wielkiej Brytanii pod nazwą „New Brutalism”, a jego głównymi propagatorami byli architekci Alison i Peter Smithson oraz krytyk i historyk architektury Reyner Banham. Głosili oni konieczność powrotu do korzeni modernizmu i głębokiej reformy tego nurtu. Przeciwwstawiali się powojennym tendencjom zmierzającym do dekoracyjnego modernizmu, określanego mianem „New Humanism” i „New Empiricism”<sup>1</sup>. Smithsonowie preferowali surową estetykę i prostotę form oraz kładli nacisk na etyczne wartości architektury, takie jak m.in. szczerłość w eksponowaniu materiałów i struktury budynku. Banham zawarł definicję „Nowego Brutalizmu” w trzech punktach: 1) wyrazisty obraz („image”) budynku, 2) klarowne eksponowanie struktury, 3) stosowanie materiałów „jak znalezionych” („as found”).<sup>2</sup> Według Wernera Nehlsa „*New Brutalism* był pierwszym etapem nadchodzącej antyfunkcjonalistycznej architektury”<sup>3</sup>, choć w formach budynków Smithsonów nie jest to jeszcze wyraźnie widoczne. Wynikało to w znacznej mierze z faktu, że szukali oni architektury odzwierciedlającej codzienne życie angielskiego społeczeństwa po zakończeniu II wojny światowej. Warunki życiowe większości obywateli były bardzo trudne, a okres naznaczony powojenną traumą. Jak pisze Anthony Vidler, „*New Brutalism* narodził się z powojennej kultury „*brytyjskiej surowości*”<sup>4</sup>, co znalazło swój wyraz w prostych formach pierwszych zrealizowanych budynków. Znacznie bardziej ekspresyjne formy pojawiły się w kolejnych krajach, do których dotarły idee „Nowego Brutalizmu”. Idee te trafiały na podatny grunt, ale były pozbawione

większości etycznych założeń Smithsonów. „*Jak stało się jasne dla Banhama [...] próby stworzenia nowej etyki architektury o nazwie New Brutalism ostatecznie doprowadziły do upowszechnienia się na świecie stylu chropowatego betonu i megastruktur, poszukującego «nowego» monumentalizmu. Etyka [...] stała się niczym więcej niż estetyką.*”<sup>5</sup>

Styl brutalistyczny już w latach pięćdziesiątych opanował kraje Europy Zachodniej<sup>6</sup>, a następnie dotarł (wraz z uczniami Le Corbusiera) do Azji. W Stanach Zjednoczonych „został rozpropagowany przez generację nauczycieli-architektów, takich jak Paul Rudolph, Louis Kahn i Marcel Breuer”<sup>7</sup>. W każdym z tych krajów przybierał nieco inne formy, gdyż „*natura brutalizmu nie była uniwersalna, ale miała właściwie regionalny charakter*”<sup>8</sup>. W USA budynki brutalistyczne miały formy daleko odbiegające od brytyjskiej surowości. To właśnie tutaj powstały dzieła o najbardziej ekspresyjnym charakterze – złożone, wyrafinowane i monumentalne. Miały one symbolizować siłę amerykańskiej demokracji i odpowiadać aspiracjom rozwijającego się społeczeństwa. Jak pisze Helene Sroat, „*architektura miała być obdarzona cechami pożądanymi u ludzi, takimi jak indywidualizm, kreatywność, aspiracje, radość i wigor*”<sup>9</sup>. Dzieła Paula Rudolpha doskonale odpowiadają tym założeniom, a ich oddziaływanie na architektów młodego pokolenia było tak wielkie, że brutalizm szybko rozprzestrzenił się na całe Stany Zjednoczone i stał się niejako „wernakularnym stylem Ameryki”<sup>10</sup>.

## 2. PAUL RUDOLPH A BRUTALIZM

Paul Marvin Rudolph urodził się w 1918 roku. Jego edukację architektoniczną przerwała II wojna światowa (został powołany do marynarki wojennej USA). Naukę kontynuował po jej zakończeniu w słynnym Uniwersytecie Harvarda, w czasie gdy kierował nim Walter Gropius. Nic więc dziwnego, że idee funkcjonalizmu i Stylu Międzynarodowego nie były mu obce: brak fasady, brak widocznego dachu, brak ornamentu, brak odniesień do architektury regionalnej i historycznej, a także brak indywidualizmu. Jednak te ograniczające

<sup>1</sup> Przymiotnik „new” (nowy) w nazwie „New Brutalism” miał bezpośrednio wskazywać na programowe zwalczanie przez brutalistów wymienionych tendencji.

<sup>2</sup> Za: R. Banham, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1966, s. 127.

<sup>3</sup> W. Nehls, „*New Brutalism*” – *Beginn einer neuen Epoche*, [w:] „Baumeister” 1967, nr 1, s. 84.

<sup>4</sup> A. Vidler, *Another Brick in the Wall*, [w:] „October – MIT Magazine” 2011, nr 1 (136), s. 106.

<sup>5</sup> K. May (red.) i in., *Brutalism*, CLOG, Canada 2013, s. 17.

<sup>6</sup> Francję (Le Corbusier), Szwajcarię (Atelier 5), Włochy (Vittoriano Vigano), Niemcy (Oswald Mathias Ungers) i inne kraje.

<sup>7</sup> K. May, op.cit., s. 116.

<sup>8</sup> S. Parnell, *Brute Forces*, „Architectural Review” 2012, nr 6 (231), s. 18.

<sup>9</sup> H. Sroat, *Brutalism: An Architecture of Exhilaration*, [w:] *Conference Proceedings: Paul Rudolph Symposium*, University of Massachusetts Dartmouth, North Dartmouth 2005, s. 4.

<sup>10</sup> K. May, op.cit., s. 116.

zasady stosunkowo szybko odrzucił. Zdecydowanie większy wpływ na jego architekturę miały poglądy i realizacje Franka Lloyd Wrighta i Le Corbusiera. Rudolph był niewątpliwie indywidualistą i przez całe życie poszukiwał własnych dróg, nie zamykając się nigdy w obrębie jednego stylu czy architektonicznej mody. Dlatego też jego twórczość jest bardzo zróżnicowana i można wyodrębnić w niej wiele różnych okresów. Jednym z nich, przypadającym na szczyt popularności architekta, jest okres brutalistyczny. Jego początek wiąże się z objęciem przez Rudolpha w 1957 roku stanowiska dziekana szkoły architektury na Uniwersytecie Yale w New Haven. To wyróżnienie stało się niewątpliwie bodźcem do bardziej śmiałych koncepcji projektowych i stworzyło możliwości dla bardziej prestiżowych zleceń i realizacji. Stanisław Latour i Adam Szymski piszą, że: „Po roku 1960 jego realizacje zyskują na dyscyplinie kompozycji, wartości układu przestrzennego i koncentrując się na strukturalnych walorach formy, uzyskują pełny efekt brutalistyczny”<sup>11</sup>.

Za najwybitniejsze dzieło Rudolpha i jeden z najbardziej znaczących budynków brutalistycznych na świecie uważa się Art and Architecture Building w New Haven wzniesiony w latach 1958-1964. Jest to pogląd jak najbardziej uzasadniony. Tym niemniej praktycznie w tym samym czasie zaczął powstawać obiekt, którego założenia były jeszcze bardziej imponujące i który swoją wielkością miał wielokrotnie przewyższać dotychczasowe realizacje Rudolpha. Mowa o kompleksie Boston Government Service Center (BGSC), którego budowa rozpoczęła się w roku 1962.

### 3. PROJEKT BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER

Na początku lat sześćdziesiątych władze Bostonu rozpoczęły działania związane z przebudową znacznej części centrum miasta – West Endu. W miejscu wyburzonej historycznej zabudowy powstać miały obiekty odpowiadające nowym czasom i aspiracjom. W wyniku realizacji planu powstał między innymi olbrzymi wielopoziomowy garaż na 2 tysiące miejsc postojowych i słynny bostoński ratusz, wzniesiony w latach 1963-1968 według projektu biura Kallmann, McKinnell and Knowles. Usytuowany tuż obok kompleks BGSC miał zająć największą powierzchnię i stać się siedzibą wielu instytucji socjalnych.

Opracowanie projektów zabudowy kwartału pomiędzy ulicami New Chardon, Merrimac, Staniford i Cambridge zlecono pracowni Paula Rudolpha i dwóm innym biurom architektonicznym – Shepley, Bulfinch, Richardson & Abbott oraz Dyer, Pedersen & Tilney. Ostatecznie Rudolph przeforsował swoją koncepcję całości zabudowy, w wyniku czego projekty budowlane określonych części zespołu przygotowywały poszczególne biura, ale przy uwzględnieniu założeń i szczegółowych wskazówek Rudolpha. Na początku władze Bostonu zakładały realizację trzech niezależnych budynków, jednak Rudolph przekonał je do koncepcji jednego ciągłego budynku, którego skrzydła miały być ustawione wzdłuż istniejących ulic. W okresie zdecydowanego odchodzenia w urbanistyce od pierzejowego kształtowania zabudowy było to rozwiązaniem unikalnym. „Rudolph w projekcie zagospodarowania terenu bazuje na historycznej nieregularności urbanistycznej struktury Bostonu, zestawiając, na obwodzie całego kwartału, zróżnicowane funkcjonalnie obiekty pod kątami wynikającymi z przebiegu mniejszych i większych ulic.”<sup>12</sup> Wewnątrz kwartału zaplanowano obszerny dziedziniec przeznaczony wyłącznie dla pieszych. Zwierczeniem kompozycji i jej wysokościową dominantą miał być wieżowiec ustawiony przy wejściu na dziedziniec.

Rudolph dość precyzyjnie określił podstawowe zasady, którymi musieli kierować się wszyscy architekci wykonujący projekty BGSC. Zawarł je w dziesięciu punktach<sup>13</sup>:

1. Nieregularny układ ulic Bostonu powinien zostać podkreślony poprzez usytuowanie zabudowy równoległe do nich.
2. Narożniki zbiegających się pod ostrymi kątami ulic należy podkreślić poprzez odsunięcie od nich zabudowy i utworzenie niewielkich placów.
3. Wszystkie budynki powinny być dostępne z dziedzińca przeznaczonego wyłącznie dla pieszych.
4. Budynki ustawione wzdłuż ulic powinny mieć wysokość w granicach 5-7 kondygnacji i odpowiadać wysokością zabudowie sąsiedniej, znajdującej się po przeciwległej stronie ulic.
5. Należy przewidzieć budynek wysokościowy, który będąc widocznym z dużej odległości, sygnalizowałby położenie BGSC.
6. Od strony dziedzińca zabudowa powinna cofać się tarasowo, by uzyskać mniejszą, intymną skalę architektury.

<sup>11</sup> S. Latour, A. Szymski, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa 1985, s. 515.

<sup>12</sup> S. Moholy-Nagy, P. Rudolph., G. Schwab, *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publisher, New York – Washington 1970, s. 20.

<sup>13</sup> Za: S. Moholy-Nagy, op.cit., s. 94.

<sup>14</sup> 1. Department for Health, Education and Welfare, 2. Mental Health Building, 3. Social Security Building.

7. Skala budynków od strony ulicy powinna być znacznie większa z uwagi na ruch samochodowy.
8. Na fasadach od strony ulic powinny pojawić się rytmicznie zestawiane kolumny o wysokości od 60 do 70 stóp, a od strony dziedzińca wysokość kolumn należy dostosować do uskoku budynku.
9. Budynek wysokościowy powinien pełnić rolę głównego elementu przestrzennego i wskazywać wejście na dziedziniec.
10. Wszyscy projektanci powinni zastosować jako podstawowy materiał beton i wprowadzić podobne przeszklenia.

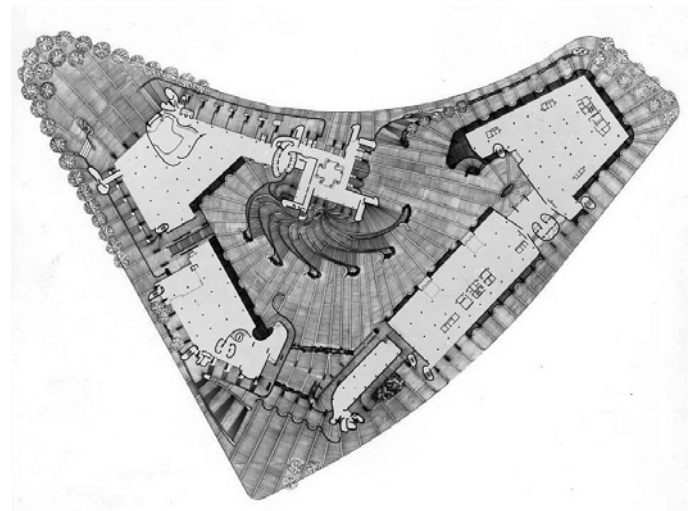
Zasady te pokazują przede wszystkim wnikliwe podejście Rudolpha do problemu kontekstu. Należy przypomnieć, że Rudolph, będąc dziekanem szkoły architektury na Uniwersytecie Yale, zapoczątkował szeroką dyskusję na temat roli kontekstu w środowisku miejskim. Część punktów wiąże się z doktryną brutalizmu, m.in.: podkreślanie roli ruchu, kształtowanie fasad poprzez rytmiczne powtórzenia brył i elementów, stosowanie betonowych faktur. Wiele cech brutalistycznych, nie wynikających bezpośrednio z powyższych założeń, uwidoczniło się dopiero po wzniesieniu kompleksu BGSC.

#### 4. ANALIZA FORMY ARCHITEKTONICZNEJ BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER

Zabudowa BGSC, pomimo funkcjonalnego podziału na trzy główne części<sup>14</sup>, jest właściwie jednym

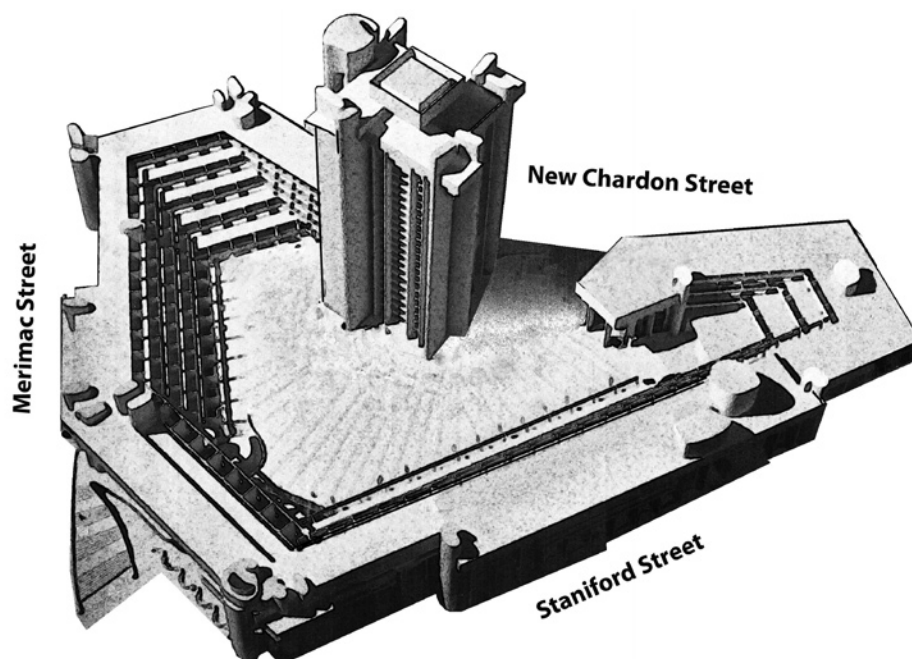
ciągłym budynkiem, łamiącym się w sześciu miejscach i w związku z tym podzielonym na siedem skrzydeł (ryc. 1).

Cztery z tych skrzydeł ustawione są równoległe do sąsiednich ulic, natomiast trzy domykają trójkątne placzki powstałe przy narożnikach ulic (ryc. 2). Na wewnętrzny, wyniesiony w górę dziedziniec można dostać się z dwóch stron: od strony Merrimac Street schodami przebijającymi skrzydło północne lub schodami znajdującymi się w miejscu otwarcia dziedzińca na ulicę New Chardon. Teren kwartału opada w kierunku



**Ryc. 1.** Plan kompleksu Boston Government Service Center; źródło: thefunambulist.net

**Fig. 1.** Plan of the Boston Government Service Center; source: thefunambulist.net



**Ryc. 2.** Widok kompleksu Boston Government Service Center; rys. opracowany na podstawie makiety BGSC

**Fig. 2.** Overall view of the Boston Government Service Center; drawing based on a model of the BGSC



**Ryc. 3.** Jedno ze skrzydeł otaczających dziedziniec; fot. autor  
**Fig. 3.** One of the wings surrounding the courtyard; photo: author



**Ryc. 4.** Fragment elewacji od strony Staniford Street; fot. autor  
**Fig. 4.** Detail of the facade from Staniford Street; photo: author

ku północnym ku Merrimac Street, więc w porównaniu z poziomem tej ulicy powierzchnia dziedzińca znajduje się najwyżej.

Zabudowa od strony dziedzińca została ukształtowana w sposób tarasowy (ryc. 3), w wyniku czego, a także dzięki podniesieniu posadzki dziedzińca do góry, wysokość budynku wydaje się mniejsza niż od strony ulic. Posadzka dziedzińca wraz z uskokami cofających się kondygnacji tworzą formę, którą Rudolph określił jako „przestrzenną misę”<sup>15</sup>. Horyzontalne pasy poszczególnych pięter wydają się z perspektywy człowieka stojącego na wewnętrznym placu praktycznie bezokienne. Jedynie w poziomie przyziemia można dostrzec okna – tam też widoczne są rytmicznie powtarzane słupy. Od strony dziedzińca znalazło się także kilka mocniejszych wertykalnych akcentów, ale generalnie charakter tej części kompleksu jest zdecydowanie bardziej stonowany niż od strony ulic. Przestrzeń dziedzińca przeznaczona jest wyłącznie dla pieszych i dlatego jej wyraz estetyczny i forma zostały dostosowane do skali człowieka. Natomiast ulice (zwłaszcza w USA) to **przestrzenie zdominowane** przez samochody, co oznacza, że pierzeje są zazwyczaj obserwowane z jadącego pojazdu. Rudolph wziął ten aspekt pod uwagę, w związku z czym fasady



**Ryc. 5.** Wieża komunikacyjna przebita przez nadwieszane kondygnacje; fot. autor

**Fig. 5.** Communication tower pierced by cantilevered floors; photo: author

od strony ulic są zdecydowanie bardziej dramatyczne i złożone z większych, bardziej wyrazistych elementów. Dominują tutaj masywne, wysokie na około 20 metrów kolumny. Niosą one dwa najwyższe piętra, które nadwieszają się wspornikowo na całej swojej długości, formując jak gdyby przeskalowany gzyms<sup>16</sup> (ryc. 4). Piętro najwyższe tworzy całkowicie bezokienny monolityczny pas wieńczący budynek. Piętro przedostatnie, o nieco mniejszej wysokości, jest natomiast mocno przeszklone.

**Ryc. 6.** Narożnik Cambridge Street i Staniford Street; fot. autor  
**Fig. 6.** The corner of Cambridge Street and Staniford Street; photo: author

<sup>15</sup> J.M. Davern, *A Conversation with Paul Rudolph*, „Architectural Record” 1982, nr 3 (170), s. 93.

<sup>16</sup> Timothy M. Rohan pisze o „gzymsopodobnym [cornice-like] układzie nadwieszonych górnych kondygnacji”. Za: K. May, op.cit., s. 61.



**Ryc. 7.** Wyrazista tektonika fasady od strony Staniford Street;  
fot. autor

**Fig. 7.** Expressive tectonics of the facade facing Staniford Street;  
photo: author



**Ryc. 8.** Wykusze na fasadzie od strony Merrimac Street; fot.  
autor

**Fig. 8.** Overhanging solids on the facade facing Merrimac Street;  
photo: author

Kompozycja fasady przypomina kolumnadę podpierającą gzyms i kojarzy się z formami antycznych świątyń, aczkolwiek proporcje w budynku Rudolpha są zupełnie inne. Taka zasada kompozycyjna kontynuowana jest przez całą długość zabudowy, ale ele-

wacje wcale nie są monotonne. Rudolph uzyskał efekt zróżnicowania dzięki wprowadzeniu wielu elementów rozbijających rytm kolumn. Najbardziej ekspresyjnie prezentują się obłe wertykalne bryły mieszczące pionowe komunikacyjne i sanitariaty (ryc. 5). Masywne wieże wychodzące ponad dach pojawiają się przede wszystkim w narożnikach, w miejscach załamania zabudowy. Szczególną ekspresję osiągnął Rudolph poprzez stworzenie wrażenia przebijania się pionowych i poziomych monolitów – wież komunikacyjnych i ostatniej kondygnacji. Narożniki budynku, które nie są akcentowane wieżami, są nie mniej efektowne dzięki usunięciu podpory narożnej i wyrazistemu wyeksponowaniu nadwieszonych (ryc. 6).

Pozostałe, nieco mniejsze elementy rozrzeźbiające fasady to prostopadłościenną nadwieszona fragmentów niższych kondygnacji (ryc. 7) oraz obłe wykusze przyklejone niczym jaskółcze gniazda do megagzymsu wieńczącego budynek. Wykusze zestawione są zazwyczaj parami, ale w jednym miejscu Rudolph stworzył zaskakujący układ trzech wykuszy (ryc. 8). Otrzymał w ten sposób, prawdopodobnie w sposób niezamierzony, metaforyczną formę. Trudno się nie zgodzić z Marcinem Szoską, który uważa, że „z fasady wystaje *delirycznie zarysowana głowa żaby*”<sup>17</sup>.

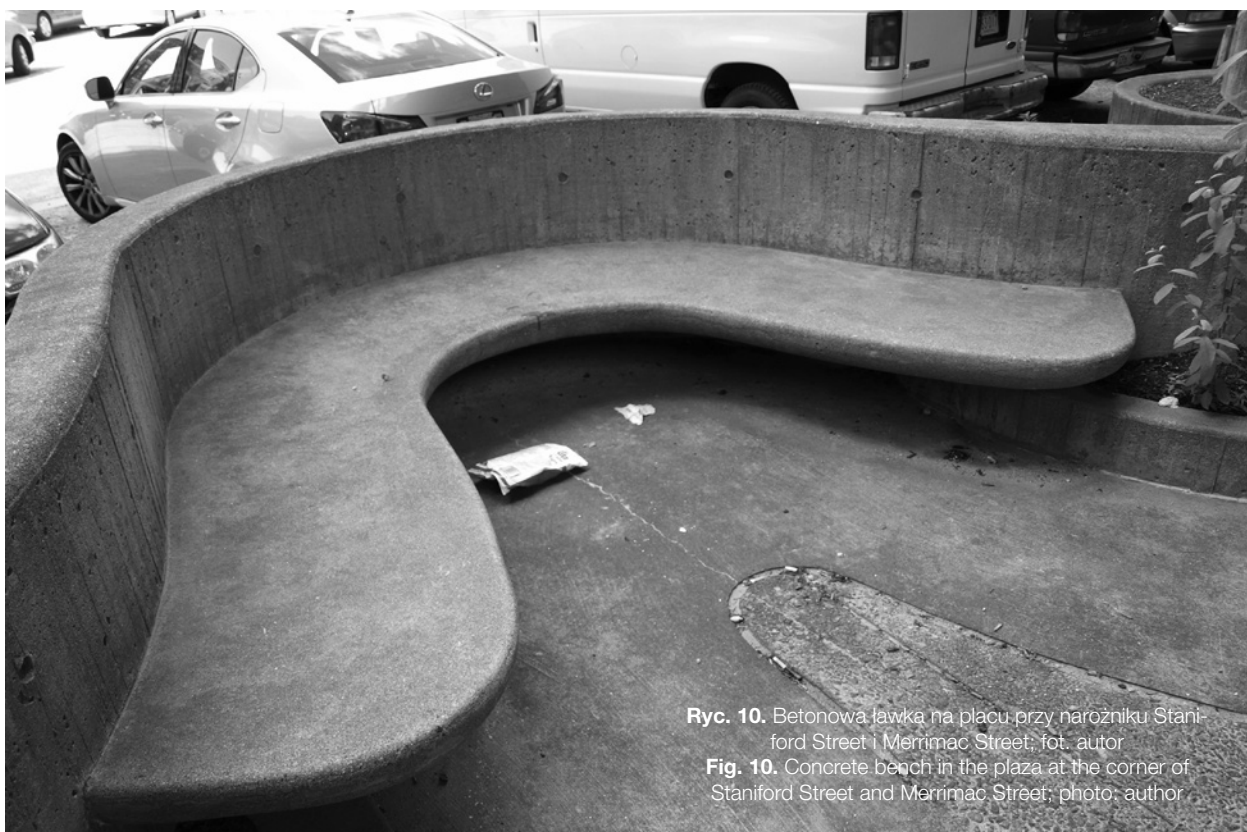
To właśnie północna fasada najmocniej odbiega od pozostałych (ryc. 9). Obramowują ją najwyższe i najbardziej strzeliste wieże. Masywność narożników i nadwieszonych górnych kondygnacji jest tutaj szczególnie wyraźna, gdyż pozostała część fasady jest ażurowa. Zaskoczenie dla obserwatora stanowi fakt, że w tle za kolumnami nie ma ściany elewacyjnej, tak jak w innych skrzydłach budynku, lecz widoczna jest przestrzeń dziedzińca. Najpierw przed, a następnie pomiędzy podporami poprowadzone zostały schody zawieszane na żelbetowych wspornikach. Zaskakująco długie, wyginające się i raptownie zakręcone w miejscu styku z chodnikiem schody mają niemal organiczną formę. Dbałość o detale jest widoczna w całym budynku i jego bezpośrednim otoczeniu. Nawet betonowe ławki stojące na jednym z narożnych placików zyskują tutaj rangę dzieła sztuki (ryc. 10).

Rudolph oparł formę swojego budynku na prostokątnej geometrii, jednakże skonstrastował ją z wieloma elementami o obłych kształtach, takimi jak narożne wieże, wykusze, schody, balustrady i siedziska. W BGSC nie ma standardowych otworów okiennych. Widoczne są jedynie ciągłe pasy przeszkleń o różnej wysokości zakręcające zgodnie z kształtem ścian. Najwyższe partie budynku, wyglądające na bezokien-

<sup>17</sup> M. Szoska, *Perwersyjne radości brutalizmu - neurotyczna architektura Paula Rudolpha*, „Architektura & Biznes” 2013, nr 6, s. 81.



**Ryc. 9.** Ekspresyjnie ukształtowane skrzydło od strony Merrimac Street; fot. autor  
**Fig. 9.** Expressively shaped wing from the Merrimac Street; photo: author



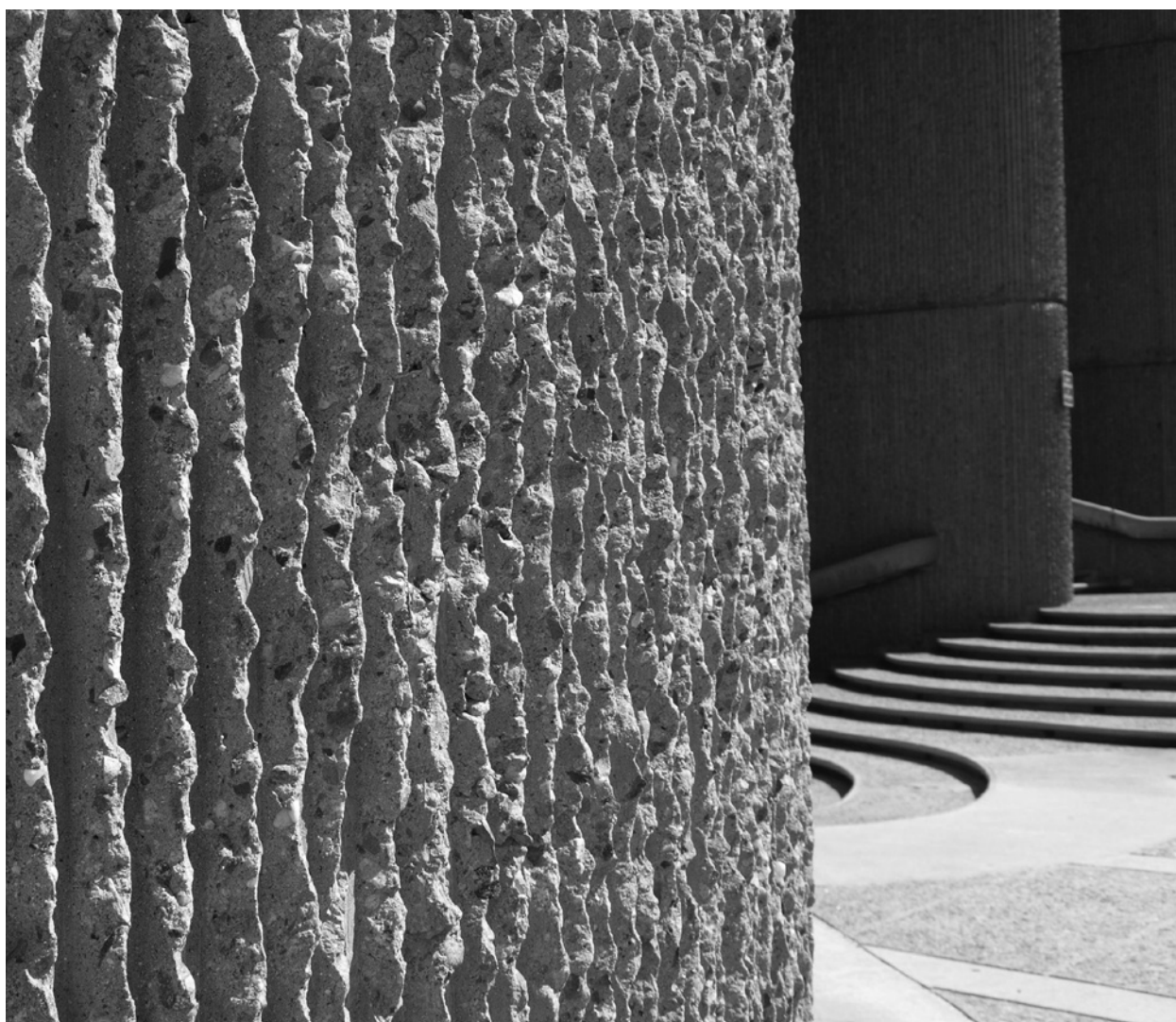
**Ryc. 10.** Betonowa ławka na placu przy narożniku Staniford Street i Merrimac Street; fot. autor  
**Fig. 10.** Concrete bench in the plaza at the corner of Staniford Street and Merrimac Street; photo: author



ne, zostały doświetlone ciągłymi pasami świetlików umieszczonymi w dachu.

Właściwie najbardziej charakterystyczną cechą BGSC, od której należałoby być może rozpocząć opis formy budynku, jest wszechobecność betonu. Konstrukcja obiektu została w całości wykonana z betonu zbrojonego wylewanego na miejscu budowy. Wszystkie powierzchnie, oczywiście z wyjątkiem przeszkleń, są betonowe. Dotyczy to także najdrobniejszych detali, a nawet bezpośredniego otoczenia budynku: dziedzińca, narożnych placów, elementów małej architektury. Rudolph szczególnie upodobał sobie bardzo wyrazistą fakturę betonu żłobkowanego i młotkowanego (ryc. 11). Wymagała ona specyficznego procesu wykonawczego.

Beton wylewano w drewnianych szalunkach z pionowo nabitými listwami o trapezowym przekroju. Po zdjęciu szalunku otrzymywano powierzchnię o głębokich równoległych żłobkach. Następnie zewnętrzną warstwę skuwano przy użyciu młotów pneumatycznych, odsłaniając strukturę betonu i zawarte w nim kruszywo. Faktura taka prezentuje się malowniczo i zmienia swój wygląd w zależności od sposobu oświetlenia i kąta, pod jakim patrzy obserwator. Kontrastująca z młotkowaną, gładką fakturą betonu pojawia się na horyzontalnych elementach, takich jak dolny pas megarzysmu i jego spód, czy też pasy stropów wyeksponowane w elewacjach. Większy udział gładkiego betonu dostrzegalibyśmy w elewacjach od strony dziedzińca.



**Ryc. 11.** Faktura żłobkowanego i młotkowanego betonu; fot. autor  
**Fig. 11.** Texture of grooved and bush-hammered concrete; photo: author

## 5. BRUTALISTYCZNE CECHY BOSTON GOVERNMENT SERVICE CENTER

Gdyby bostoński kompleks został zrealizowany do końca według projektu Rudolpha, stałby się jednym z największych obiektów na świecie prezentujących stylistykę dojrzałego brutalizmu. Jednak w związku z tym, że nie wybudowano dominanty wieńczącej całe założenie, czyli monumentalnego wieżowca, dzieło jest niepełne. Tym niemniej jest niezwykle ciekawe i wartościowe, przede wszystkim ze względu na szeroki wachlarz cech właściwych dla brutalizmu skumulowanych w jednym obiekcie.

We wczesnym etapie brutalizmu wykorzystywano wiele materiałów uznawanych za zwyczajne i niewyszukane, a więc odpowiadających architekturze, która miała być „*bezpośrednim rezultatem sposobu życia*”<sup>18</sup> i stanowić odzwierciedlenie codzienności. Używano kamienia, cegły, drewna, czy też stali. W okresie późniejszym najważniejszym tworzywem stał się beton. Le Corbusier i jego naśladowcy lubowali się w szorstkich fakturach betonowych, z mocnym odciskiem deskowania. Taka faktura, nazywana *beton brut*, ukazywała naturę tworzywa i proces wznoszenia budynku, co było zgodne z zasadą szczerości materiału i pozostawiania go w stanie surowym. „*Po usunięciu deskowania faktura odzwierciedla powierzchnię szalunku, w którym beton twardniał, i każdą linię pomiędzy pojedynczymi elementami szalunku. Jakakolwiek próba polepszenia tej faktury jest działaniem wbrew naturze betonu.*”<sup>19</sup> Paul Rudolph, którego można uznać za mistrza betonowych powierzchni, i niektórzy brutaliści<sup>20</sup> poszli jednak dalej i przekroczyli tę etyczną granicę. Starali się stworzyć jeszcze bardziej wyraziste faktury, ukazujące zastosowane kruszywo i dające mocne efekty światłocieniowe. W ten sposób powstała faktura żłobkowanego, a następnie młotkowanego betonu, którą stosowano w wielu amerykańskich budynkach z lat sześćdziesiątych. W przypadku tak pieczołowicie obrabianej powierzchni z pewnością nie można mówić o pozostawieniu betonu w stanie surowym, na co zwróciła uwagę Jadwiga Sławińska: „*Pierwotna, surowa, naturalna, oszczędna faktura zmienia się w swoje przeciwieństwo*”<sup>21</sup>. Jednakże w tym przypadku widoczny jest inny aspekt charak-

terystyczny dla brutalistów, a mianowicie podkreślanie wyższości efektów pracy rzemieślniczej nad produkcją przemysłową. W okresie międzywojennego modernizmu architekti starali się tak projektować swoje budynki, by wyglądały jak wyprodukowane w fabrykach. Dotyczyło to także nieskazitelnych gładkich i zazwyczaj białych płaszczyzn ścian. Brutaliści zapoczątkowali tendencję odwrotną – jako architekci-artyci woleli, by powierzchnie ich budynków nosiły ślady ludzkiej pracy, rzemieślniczych narzędzi, a nawet nie ukrywane usterki i niedociągnięcia. Budynek miał być esencją *hand-made article* i dziełem sztuki zarazem<sup>22</sup>.

Trzeba pamiętać jednak, że Rudolph oprócz żłobkowanej-młotkowanej faktury betonu zastosował w BGSC także fakturę *beton brut*, choć odcisk deskowania nie jest zbyt wyrazisty. Takie potraktowanie betonu jest bez wątpienia zgodne z brutalistyczną ideą „*as found*”, poprzez którą rozumie się najczęściej właśnie stosowanie materiałów „*jak znalezionych*”, czyli w stanie surowym. Tymczasem pojęcie „*as found*” miało dla brutalistów szersze znaczenie. Określało ono obiektywny sposób myślenia o miejscu i warunkach, w jakich miał powstać nowy obiekt. Brutaliści naciskali na odzwierciedlanie prawdziwego charakteru miejsca, tak jak naciskali na odzwierciedlenie prawdziwego charakteru materiałów. Szczególne znaczenie kontekstu widoczne jest w projektach Rudolpha i innych brutalistów amerykańskich (m.in. Marcela Breuera i Gerharda Kallmanna). Decyzja co do dostosowania zabudowy BGSC do przebiegu ulic stanowi tego potwierdzenie. W obliczu generalnej przebudowy tego fragmentu miasta Rudolph świadomie zrezygnował z możliwości zmiany ukształtowania układu komunikacyjnego, traktując nieregularną strukturę ulic jako immanentną cechę lokalizacji projektu. Twierdził, że w tradycyjnych miastach, a za takie uważał Boston, najważniejsze są przestrzenie przeznaczone dla ruchu pieszego i kołowego, takie jak place i ulice. Rudolph odseparował ruch pieszego i kołowy, a także podkreślił w formie zespołu różnice związane z percepcją architektury w obu tych przypadkach. Przyjął inne rozwiązania dla fasad od strony ulic, a inne dla elewacji od strony placu.

Rudolph, podkreślając rolę ruchu w kształtowaniu, przestrzeni kontynuował idee brutalizmu. Ludzie są

<sup>18</sup> R. Banham, op.cit., s. 46.

<sup>19</sup> M. Bäcker, E. Heinle, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971, s. 64.

<sup>20</sup> Między innymi: Göttfried Böhm w Niemczech, Kjell Lund i Nils Slaatto w Norwegii, Kenzo Tange w Japonii, John M. Johansen w USA.

<sup>21</sup> J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Wyd. Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1995, s. 43.

<sup>22</sup> Max Bäcker pisze: „*Zupełnie inaczej [niż podczas budowy z prefabrykatów] przedstawia się wznoszenie budynku przy użyciu betonu wylewanego na miejscu budowy. To jest esencja „hand-made” article. To jest zadanie dla prawdziwego mistrza rzemiosła. Nigdy wcześniej architekt i wykonawca nie byli zmuszeni do takiej współpracy, w wyniku której budynek powstaje w wykonanej matrycy/negatywie, która jest niszczone, by ukazać właściwą formę.*” Za: M. Bäcker, E. Heinle, op.cit., s. 64.

nieodłączną częścią architektury – ich witalność, ruch, penetracja przestrzeni, gromadzenie się to kwestie podstawowe dla właściwego funkcjonalnego rozwiązania projektu. Ale także kwestie bezpośrednio związane z kształtowaniem formy budynku i jego otoczenia. Mocne artykułowanie pionów komunikacyjnych, schodów, przejść, placów widoczne w przypadku BGSC jest jedną z najbardziej charakterystycznych cech architektury brutalistycznej. W układzie przestrzennym bostońskiego kompleksu najważniejszą rolę odgrywa oczywiście dziedziniec zajmujący całe wnętrze kwartału. Jest on nie tylko największą przestrzenią ruchu ludzi, ale także głównym miejscem ich gromadzenia się. Organizowanie rzutu wokół wewnętrznego (często nie do końca zamkniętego) dziedzińca jest spotykane w wielu brutalistycznych budynkach, a układy dośrodkowe fascynowały już europejskich prekursorów brutalizmu<sup>23</sup>. Dziedziniec jest miejscem szczególnym, jest niejako miejscem świętym – wyniesionym ponad otoczenie jak „ołtarz”, na który wchodzi się za pomocą ceremonialnych schodów<sup>24</sup>.

Sibyl Moholy-Nagy odnajduje w dynamicznej kompozycji dziedzińca BGSC echa placu we włoskiej Sienie, podkreślając że Rudolph nie odżegnywał się od mniej lub bardziej bezpośrednich inspiracji tradycyjnymi włoskimi miastami<sup>25</sup>. Zarówno Smithsonowie, Le Corbusier, jak też inni architekci brutalistyczni interesowali się architekturą historyczną. Szczególnie podziwiali antyczne budowle – ich kompozycję i siłę oddziaływania. Le Corbusier poświęcił Partenonowi cały rozdział jednej ze swoich najważniejszych książek, dostrzegając w nim nieprzemijające wartości: „brutalność, intensywność, miękkość, delikatność, siłę”<sup>26</sup>. Rudolph podkreślał wartości tradycyjnych miast: „Ludzie lubią Paryż, Rzym i Wenecję, bo tam stykają się z historyczną architekturą”<sup>27</sup>. Dlatego też zabudowa BGSC miała być zarówno nowoczesnym dziełem, jak też odniesieniem do historii. Kształtowanie elewacji na wzór antycznej kolumnady nie jest więc przypadkowe. Nawiązania historyczne nie były zresztą dla Rudolpha nowością.

W Jewett Arts Center (1955-1958) pojawiły się elementy i detale nawiązujące do sąsiedniej neogotyckiej kolegiaty, a w Endo Laboratories (1962-1964) dostrzegalne są echa średniowiecznych warowni, o czym pisał Charles Jencks<sup>28</sup>. W przypadku BGSC wiele rozwiązań formalnych nasuwa na myśl architekturę baroku. Rozmach, przepych, łukowe kształty, fantastyczne żelbetowe elementy i detale niewątpliwie mogą kojarzyć się z bombastycznym barokiem. Przywołać tutaj należy także ideę budynku jako swoistego wizerunku, wyrażoną między innymi przez Banhama: „*building as an unified visual image*”<sup>29</sup>. Jeśliby traktować BGSC jako taki właśnie wizerunek, to można by mówić o projekcie Rudolpha jako wyobrażeniu antycznego placu z dominującą nad nim wieżą lub też wyobrażeniu historycznego kwartału obrzeżonej zabudowy z wewnętrznym podwórzem.

Z architekturą historyczną łączy BGSC i wiele innych brutalistycznych dzieł również monumentalizm. Cecha ta jest szczególnie widoczna w przypadku gmachów publicznych. Rudolph uważał ją za nieodzowny atrybut tego typu budynków i jako przykład podawał realizację Le Corbusiera w Chandigarh: „*Jestem przekonany, że w miarę upływu czasu wszyscy zrozumieją znaczenie Chandigarh. Ludzie będą tam przyjeżdżać tak jak dzisiaj przyjeżdżają na spacer po Placu św. Marka w Wenecji*”<sup>30</sup>. Jakkolwiek słowa Rudolpha się nie sprawdziły, to faktem jest, że architekci brutalistyczni z przekonaniem podążali za słowami filozofa George’a Berkeleya: „*Istnieć to znaczy być spostrzeganym*”<sup>31</sup>. BGSC jest zatem dziełem, obok którego trudno przejść obojętnym. Przyczyniają się do tego także z rozmiary kompleksu, który można uznać za jedną z niewielu zrealizowanych (choć nie w pełni) megastruktur. Obsesją brutalistów stało się w latach sześćdziesiątych tworzenie wielofunkcyjnych zespołów urbanistyczno-architektonicznych, które zajmowałyby znaczne obszary miast<sup>32</sup>. Stany Zjednoczone, ze swoimi możliwościami ekonomicznymi i progresywnym podejściem do kwestii przestrzeni urbanistycznej, wydawały się znakomitym

<sup>23</sup> Przykładem może być projekt (niezrealizowany) Smithsonów rozbudowy Sheffield University z 1953 r., podmiejska rezydencja w Alyn Close wzniesiona w 1957 r. według projektu Johna Voelckera, czy też Harvey Court Hostel w Cambridge wzniesiony w 1962 r. według projektu sir Leslie Martina i Colina St Johna Wilsona (przy współpracy z Patrickiem Hodgkinsonem).

<sup>24</sup> Podobnych sformułowań używał Reyner Banham, opisując Harvey Court Hostel w Cambridge: „*Wejście na dziedziniec odbywa się przez ceremonialne schody niczym w Chichen-Itza. Wstępuje się po nich niczym na ołtarz, który otwiera się ku niebu.*” Za: R. Banham, op.cit., s. 126.

<sup>25</sup> Za: S. Moholy-Nagy, op.cit., s. 20.

<sup>26</sup> Le Corbusier, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 237.

<sup>27</sup> H. Sroat, op.cit., s. 5.

<sup>28</sup> Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 220.

<sup>29</sup> R. Banham, op.cit., s. 127.

<sup>30</sup> H. Sroat, op.cit., s. 6.

<sup>31</sup> Za: S. Moholy-Nagy, op.cit., s. 21.

<sup>32</sup> Przykładem takiego zespołu w Europie jest londyński Barbican Estate zaprojektowany przez biuro Chamberlin, Powell and Bon.

miejscem na eksperymenty z tak ogromnymi budynkami. Rudolph opracował kilka koncepcji megastruktury, m.in. dla Manhattanu i New Haven. Były to obiekty, które w dość drastyczny sposób ingerowały w istniejącą tkankę miejską. W przypadku BGSC jego realizacja także pociągnęła za sobą konieczność wyburzeń, ale trzeba przyznać, że akurat ten projekt w największym stopniu uwzględniał zastany kontekst.

W formie BGSC pojawia się szereg elementów i detali charakterystycznych dla architektury brutalistycznej. Dramatyczne nadwieszania brył, a nawet całych kondygnacji widoczne są nie tylko w wielu budynkach Rudolpha, ale choćby w pobliskim ratuszu, którego najwyższe kondygnacje są również ukształtowane w sposób przypominający megagzypsy. Wyrastające z pomocą kontrastowej faktury poziome elementy konstrukcyjne – stropy, wieńce, belki nadokienne – przecinają elewacje większości brutalistycznych dzieł. Pionowe bryły mieszczące klatki schodowe były jednym z najbardziej popularnych motywów nurtu<sup>33</sup> – w BGSC ich oryginalność polega na zastosowaniu geometrii łukowej.

Rudolph był jednym z tych przedstawicieli brutalizmu, którzy szczególnie cenili sobie indywidualizm i oryginalność. Traktowanie budynku jako autorskiego dzieła sztuki miało uczynić architekturę bardziej ludzką i zróżnicowaną w porównaniu ze zunifikowanymi, maszynowymi dziełami modernizmu. Ponadto w tym czasie „pojęcie architekta jako egzaltowanego twórcy formy zaczęło dominować najpierw na uczelniach, a następnie w praktyce zawodowej”<sup>34</sup>. Architekt stał się artystą, który powinien odcisnąć swoje piętno na tworzonym budynku. Czasami taka postawa prowadziła do skrajności i rozwiązań ocenianych jako pompatyczne. Charles Jencks jest skłonny zaliczyć Rudolpha do przedstawicieli architektury *kamp*, twierdząc, że był jednym z tych architektów, którzy tworzyli zbyt udratyzowane formy<sup>35</sup>.

## PODSUMOWANIE

Paul Rudolph rozpoczął pracę nad BGSC na początku lat sześćdziesiątych jako niekwestionowana gwiazda amerykańskiej architektury, w czasie gdy koniunktura gospodarcza w Stanach Zjednoczonych

wydawała się zapewniać nieograniczone wręcz możliwości inwestycyjne. Wraz z upływem czasu sytuacja zaczęła ulegać zmianie. W wyniku trudności w prowadzeniu szkoły i pod wpływem narastającej krytyki Rudolph w 1965 roku zrezygnował ze stanowiska dziekana na Uniwersytecie Yale i zaczął tracić prestiżowe zlecenia. Amerykańska polityka „liberalnego konsensusu”, zapewniająca finansowanie instytucji społecznych, skończyła się na początku lat siedemdziesiątych, a wraz z nią fundusze na realizację bostońskiego kompleksu<sup>36</sup>.

Pomimo tego, że domykający kompozycję wieżowiec nie został wzniesiony, BGSC jest szczególnie wartościowym przykładem brutalizmu, gdyż w kompleksie odnaleźć można większość cech charakterystycznych dla tej architektury w USA: monumentalność, ekspresyjność, ciężkość i masywność, specyficzne podejście do problemu kontekstu, inspiracje architekturą historyczną, dążenie do indywidualizowania form, preferowanie układów dośrodkowych (wewnętrzne dziedzińce), podkreślanie roli ruchu i elementów komunikacyjnych, dążenie do ciągłości zabudowy (megastruktury), kształtowanie fasad przy pomocy rytmicznie powtarzanych elementów, podkreślanie elementów konstrukcyjnych, eksponowanie nadwieszonych brył, dążenie do wyrazistych efektów światłocieniowych, stosowanie różnorodnych faktur betonowych (zwłaszcza betonu młotkowanego).

Obecnie BGSC jest jedynie częściowo użytkowane. Dojście do budynku od strony dziedzińca jest zagrodzone, a terenu pilnują uzbrojeni strażnicy, co nie przeszkadza bezdomnym okupować betonowych ławek i schodów<sup>37</sup>. Stan techniczny obiektu nie jest zły, chociaż gdzieś widać uszkodzenia faktury ścian. Kryzys finansowy jest obecnie zarówno przekleństwem, jak i wybawieniem dla BGSC. Władze stanowe nie mają środków na remont, ale z drugiej strony brak jest potencjalnych inwestorów, którzy chcieliby wyburzyć istniejącą zabudowę i zastąpić ją nowymi obiektami. A tak stało się już z kilkoma dziełami Rudolpha, m.in. z osiedlem mieszkaniowym Oriental Masonic Gardens w New Haven, szkołą Riverwiew High School w Sarasota, czy też z budynkiem Christian Science Student Center w Urbana. Nadzieję na zachowanie bostońskiego kompleksu budzą coraz mocniej-

<sup>33</sup> Jednym z pierwszych budynków w USA, w którym formę determinuje zastosowanie takich elementów, był obiekt mieszczący Richards Medical Research Laboratories, zaprojektowany w 1957 r. przez Louisa I. Kahna w Filadelfii.

<sup>34</sup> D.I. Ghirardo, *Architektura po modernizmie*, VIA, Toruń 1999, s. 10.

<sup>35</sup> Ch. Jencks, op.cit., s. 216.

<sup>36</sup> Timothy M. Rohan posuwa się do stwierdzenia, że BGSC „jest betonową przypowieścią o tym, jak brutalizm w Ameryce rósł i upadł razem z «liberalnym konsensem»”. Za: K. May, op.cit., s. 61.

<sup>37</sup> Można zatem z przekąsem powiedzieć, że kompleks częściowo dalej pełni swoją socjalną funkcję.

sze sprzeciwy środowiska architektonicznego i akcje społeczne mające na celu ochronę spuścizny brutalizmu. W ten sposób wstrzymano między innymi wyburzenie Orange County Government Center w Goshen. W USA władze i właściciele budynków wciąż jeszcze z dużym dystansem podchodzą do możliwości uznania brutalistycznych obiektów za dzieła architektury podlegające ochronie<sup>38</sup>. W Londynie – kolebce brutalizmu – na liście takich dzieł znajduje się już wiele budynków, m.in. National Theatre projektu Denysa Lasduna, Balfron Tower projektu Ernö Goldfinger, Alexandra Road Estate projektu Neave Browna. Natomiast najlepszym przykładem ochrony i pieczołowitego remontu budynku Rudolpha jest Art and Architecture Building, który wygląda jak za czasów swojej świetności i na cześć swego twórcy nosi obecnie nazwę Yale University Rudolph Hall.

#### LITERATURA:

1. **Banham R. (1966)**, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation, New York.
2. **Bächer M., Heinle E. (1971)**, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London.
3. **Curtis W.J.R. (1996)**, *Modern Architecture Since 1900*, Phaidon Press, London.
4. **Davern J.M. (1982)**, *A Conversation with Paul Rudolph*, „Architectural Record” nr 3 (170), s. 90-97.
5. **Ghirardo D.I. (1999)**, *Architektura po modernizmie*, VIA, Toruń.
6. **Jencks Ch. (1987)**, *Ruch nowoczesny w architekturze*, WAiF, Warszawa.
7. **Latour S., Szymski A. (1985)**, *Rozwój współczesnej myśli architektonicznej*, PWN, Warszawa.
8. **Le Corbusier (2012)**, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa.
9. **May K. (red.) i in. (2013)**, *Brutalism*, CLOG, Canada.
10. **Moholy-Nagy S., Rudolph P., Schwab G. (1970)**, *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publisher, New York – Washington.
11. **Nehls W. (1967)**, „New Brutalism” – *Beginn einer neuen Epoche*, „Baumeister” nr 1, s. 75-85.
12. **Parnell S. (2012)**, *Brute Forces*, „Architectural Review” nr 6 (231), s. 18-19.
13. **Sławińska J. (1995)**, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Wydawnictwa Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
14. **Sroat H. (2005)**, *Brutalism: An Architecture of Exhilaration*, [w:] *Conference Proceedings: Paul Rudolph Symposium*, University of Massachusetts Dartmouth, North Dartmouth.
15. **Szoska M. (2013)**, *Perwersyjne radości brutalizmu - neurotyczna architektura Paula Rudolpha*, „Architektura & Biznes” nr 6, s. 80-86.
16. **Vidler A. (2011)**, *Another Brick in the Wall*, „October – MIT Magazine” nr 1 (136), s. 105-132.

<sup>38</sup> Jednym z wyjątków jest Whitney Museum of American Art w Nowym Jorku wzniesione w 1966 r. według projektu Marcela Breuera i Hamiltona P. Smitha.