

FAKTURA DREWNA, KAMIENIA I CEGŁY W ARCHITEKTURZE BRUTALISTYCZNEJ

Wojciech Niebrzydowski

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

TEXTURE OF WOOD, STONE AND BRICK IN BRUTALIST ARCHITECTURE

Abstract

The main objective of this article is to present, that brutalist architecture wasn't based only on exposed concrete texture, but also on other building materials. Rough and inaccurate surfaces typical of brutalism were also result of using wood, stone and brick. Author of the article shows examples of textures of these three materials, taking into particular consideration highly expressive designs. He analyses famous international buildings as well as works of polish architects. In the end summary the author pointed out kinds of surfaces which produce the most expressive textural effects: surfaces made of boards and logs, surfaces made of irregular and rubble stone, surfaces made in a primitive way of low quality bricks.

Streszczenie

Głównym celem niniejszego artykułu jest ukazanie, że architektura brutalistyczna opierała się nie tylko na eksponowaniu faktury betonu, ale często sięgała po inne tworzywa. Niejednolite, chropowate powierzchnie charakterystyczne dla brutalizmu uzyskiwano także dzięki stosowaniu drewna, kamienia i cegły. W artykule zaprezentowano przykłady faktur właśnie tych trzech materiałów, ze szczególnym uwzględnieniem rozwiązań o wysokim stopniu ekspresji. Przeanalizowano zarówno dzieła architektury światowej, jak też realizacje polskie. W podsumowaniu wskazano rodzaje powierzchni dające najbardziej ekspresyjne efekty fakturalne: powierzchnie z surowych desek i kłód, powierzchnie z nieregularnych ciosanych kamieni i kamieni polnych, powierzchnie z cegieł niskiej jakości murowane w niedbały sposób.

Keywords: theory and history of architecture in the 20th Century; brutalism; building materials; texture

Słowa kluczowe: historia i teoria architektury XX wieku; brutalizm; materiały budowlane; faktura

WPROWADZENIE

Pierwsze symptomy odejścia od sterylnej estetyki maszyny w kierunku architektury, którą później określono brutalistyczną, pojawiły się już w latach trzydziestych XX wieku. Nawet architekci związani z nurtem modernistycznym zaczęli wówczas coraz śmielej stosować niewyszukane materiały i eksponować ich zwyczajność. Po drugiej wojnie światowej tendencja ta nasiliła się. Szybko rozprzestrzeniający się brutalizm stał się stylem opartym na surowych materiałach, do których można zaliczyć drewno, kamień, cegłę i beton.

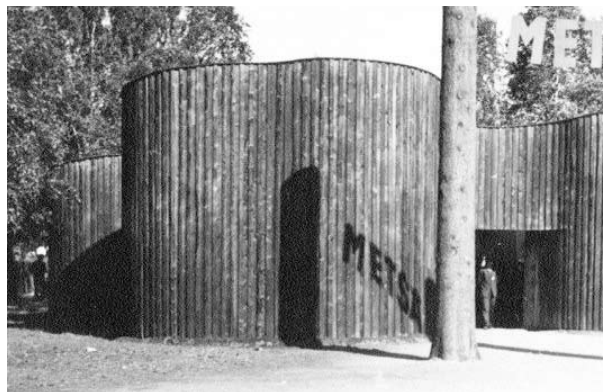
Pomimo początkowych prób ze stalą (np. Smithsonów) materiał ten nie odegrał w brutalizmie znaczącej roli, podobnie jak powierzchnie szklane (otwory okienne były traktowane raczej jak „dziury w murze” niż przeszklenia). Sytuacja ta miała swoje źródło w zamiłowaniu brutalistów do materiałów, które dawały niejednolite i chropowate powierzchnie. Efekt doskonałej gładkości i połyskliwości pozostawał poza sferą ich zainteresowań. Faktura miała w sposób szczerzy i bezpośredni odzwierciedlać strukturę materiału, a jej nierówno-

ści miały dawać zauważalne efekty światłocieniowe¹. W wielu przypadkach starano się wzmocnić efekt nierówności, „trójwymiarowości” faktury poprzez specyficzną obróbkę powierzchni czy zastosowanie dość wyrafinowanych środków technicznych (dotyczyło to szczególnie powierzchni betonowych).

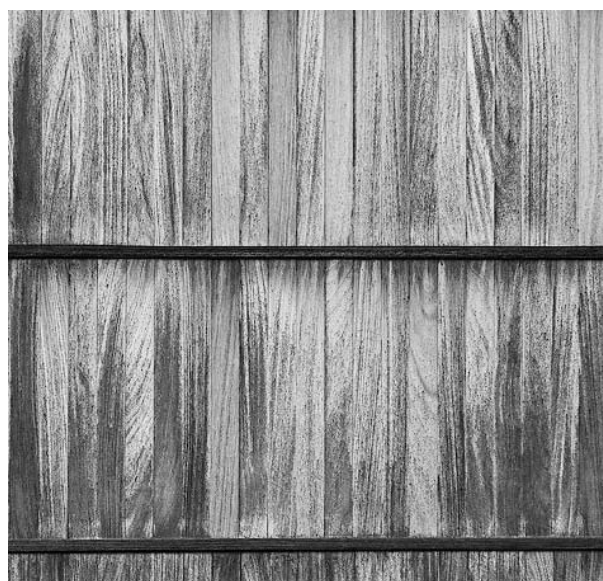
Najbardziej popularnym tworzywem wykorzystywanym w architekturze brutalistycznej był beton. Niekiedy brutalizm utożsamia się wyłącznie z eksponowaniem jego faktury, pomijając inne materiały. Niewątpliwie jest to stanowisko błędne. Zadaniem niniejszego artykułu jest ukazanie przykładów faktur brutalistycznych uzyskiwanych przy użyciu drewna, kamienia i cegły. Omówione zostaną rodzaje faktur o szczególnie wysokim stopniu ekspresji, czyli najbardziej surowe, chropowate i niejednorodne. Przykładom zaczerpniętym z architektury światowej towarzyszyć będą odniesienia do architektury polskiej. Przy czym zaznaczyć należy, że brutalizm w Polsce nigdy nie rozprzestrzenił się na szeroką skalę, a w przypadku niektórych prezentowanych tu budynków można mówić jedynie o jego wpływie lub występowaniu pewnych jego elementów. Brutalizm traktowany jest w niniejszym artykule jako nurt architektoniczny obecny w architekturze światowej po lata siedemdziesiąte, a jeżeli chodzi o Polskę - obecny w zdecydowanie mniejszym zakresie, z przesunięciem czasowym po lata osiemdziesiąte.

1. DREWNO

Jednym z pierwszych przykładów zastosowania drewna w sposób właściwy dla brutalizmu był Pawilon Wystawowy Gospodarki Leśnej i Rolnictwa w Lapua (Finlandia) z 1938 roku, zaprojektowany przez Alvara Aalto i całkowicie wykonany z nieociosanych pni (ryc. 1). Faktura budynku odpowiadała zarówno funkcji, jak i lokalizacji, a szerzej rzecz ujmując - wpisywała się w brutalistyczną zasadę „unikatowego rozwiązania dla unikatowej sytuacji”². Natomiast budynkiem z okresu rozkwitu brutalizmu, w którym kolejny architekt zastosował fakturę drewna, jest Jonas Salk Research Institute w La Jolla, wzniesiony w latach 1959-1965 przez Louis I. Kahna. W obiekcie tym dominuje faktura betonu, którą Kahn skonstrastował z powierzchniami wykonanymi z drobnych dębowych desek ustawionych pionowo w kilku rzędach i okalających otwory okienne (ryc. 2). Być może w ten sposób twórca chciał uczynić swoje dość abstrakcyjne dzieło bardziej przyjaznym



Ryc. 1. Alvar Aalto, Pawilon Wystawowy Gospodarki Leśnej i Rolnictwa we wsi Lapua, 1938.
Źródło: www.alvaraalto.fi



Ryc. 2. Louis I. Kahn, Jonas Salk Research Institute w La Jolla, 1959-1965. Źródło: www.greatbuildings.com

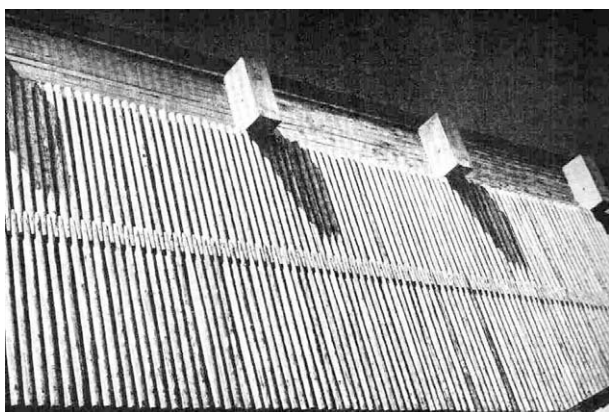
w wyrazie. Prawdopodobnie temu samemu służyło wprowadzenie bogatej roślinności do wnętrza dziedzińca. Znacznie mniej znany jest zespół budynków na farmie Lichtenberg koło Landsberg-am-Lach w Bawarii. Wszystkie obiekty gospodarcze zostały wzniesione w 1962 roku według projektu Franza Kiesslinga. Ich konstrukcję stanowi żelbet, a faktura surowego betonu została zestawiona z dużymi drewnianymi powierzchniami. Szczególnie ciekawie prezentuje się ażurowa, drewniana ściana stodoły wykonana z pionowo ustawionych kłód o okrągłym przekroju – około 10 cm śred-

¹ Porównaj: W. Niebrzydowski, *Rola i znaczenie faktury materiału w architekturze brutalistycznej* [w:] „Architecturae et Artibus” vol. 3, no. 1/2011, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok, 2011, s. 23-29.

²Za: R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart 1966, s. 72.

nicy (ryc. 3). Takie rozwiązanie daje oryginalny efekt, nie tylko kojarzący się z rolniczą funkcją obiektu, ale i tę funkcję wspomagający dzięki zapewnieniu właściwego przewietrzania wnętrza.

Jeżeli chodzi o polskie przykłady zastosowania powierzchni drewnianych w budynkach prezentujących wpływy brutalizmu, to można wymienić dwa obiekty. Pierwszym z nich był Dom Młodzieży „Krağ”



Ryc. 3. Franz Kiessling, stodoła na farmie Lichtenberg k. Landsberg-am-Lach w Bawarii, 1962. Źródło: Bächer M., Heinle E., Building in Visual Concrete, Technical Press, London 1971



Ryc. 4. Henryk Toczydłowski z zespołem, Dom Młodzieży „Krağ” w Białymstoku, 1974-1975. Źródło: www.ladniej.uwb.edu.pl

w Białymstoku, zaprojektowany przez Henryka Toczydłowskiego z zespołem i wzniesiony w latach 1974-1975. W rozrzużbionej formie budynku dominowały elementy wykonane z surowych desek zestawionych na podobieństwo wiejskich płotów (ryc. 4). Niestety, obiekt został przebudowany i obecnie stracił swój oryginalny charakter. Drugim przykładem jest szpital pediatryczny wchodzący w skład Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi. Został on wzniesiony późno jak na tego typu stylistykę, w latach 1983-1988, a w jego formie widoczne są wpływy niemieckiej architektury szpitalnej.

Na elewacjach wykonanych z żelbetowych prefabrykatów pojawiają się płaszczyzny z desek malowanych na brązowy kolor (ryc. 5). Stanowią one przeważnie dopełnienie kompozycji pasów okiennych (ryc. 6).



Ryc. 5. Szpital pediatryczny wchodzący w skład Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi, 1983-1988. Fot. autor



Ryc. 6. Szpital pediatryczny wchodzący w skład Centrum Zdrowia Matki Polki w Łodzi, 1983-1988. Fot. autor

2. KAMIEŃ

Tak jak Aalto zwrócił się w latach trzydziestych ku drewnu, tak Le Corbusier odkrył na potrzeby nowej estetyki kamień. Świadczy o tym dom Helene de Mandrot w Le Pradet koło Paryża, wzniesiony w latach 1930-1931 przy użyciu nieobrobionych polnych kamieni w sposób przywołujący skojarzenia z tradycyjnym budownictwem wiejskim. Podobne zastosowanie kamienia można odszukać w innych budynkach Le Corbusiera z tego okresu, takich jak: Pawilon Szwajcarski w paryskim miasteczku uniwersyteckim (1930-1932) i Maison de Week-End w Boulogne-sur-Seine (1935)³. Również po drugiej wojnie światowej, mimo iż zdecydowanie postawił na fakturę betonu, nie odżegnywał się od eksponowania kamieni, jak choćby w klasztorze La Tourette w Eveux-sur-Arbresle (1957-1960). W betonowe elementy balustrad i ścian przy loggiach wtopiono kamienie, uzyskując wyrazistą, chropowatą powierzchnię (ryc. 7).



Ryc. 7. Le Corbusier, klasztor La Tourette w Eveux-sur-Arbresle, 1957-1960. Źródło: histart.over-blog.com



Ryc. 8. Aris Konstantinidis, zespół budynków zaplecza teatru w Epidauros, 1960-1962. Źródło: www.domes.firma.cc

Faktura kamienia pojawiała się często w tych budynkach brutalistycznych, których projektanci starali się nawiązać do lokalnej tradycji architektonicznej. Przykładem jest zespół budynków autorstwa greckiego architekta Arisa Konstantinidisa, stanowiących zaplecze teatru w Epidauros, zrealizowany w latach 1960-1962. Konstantinidis wykorzystał miejscowy kamień do wzniesienia masywnych ścian nakrytych żelbetowym stropodachem (ryc. 8). Z kolei Gottfried Böhm, projektując hotel w ruinach zamku Godesburg w Bad Godesberg (1961), połączył historyczne kamienne mury z nową żelbetową strukturą. Erwin Heinle w swoim opisie tej realizacji podkreśla, że „*regularnie ułożone kamienie w ścianach starego zamku tworzą spójną całość z ręcznie wykończonym betonem*”⁴. Eero Saarinen w zabudowie Morse College w New Haven nawiązał natomiast do wczesnych budynków Uniwersytetu Yale z ich kamiennymi murami i gotyckim charakterem (ryc. 9). Powstały w latach 1959-1961 kompleks prezentuje brutalistyczną stylistykę, z konsekwencją niespotykaną w innych dziełach Saarineny.

Fakturę betonu z kamieniem zestawiał w niepowtarzalny sposób Louis I. Kahn, wznosząc gmach parlamentu w Sher-e-Banglanagar koło Dhaki (1962-1972). W trakcie wylewania żelbetowych ścian tego budynku



Ryc. 9. Eero Saarinen, Morse College w New Haven, 1959-1961. Fot. autor

tworzono poziome i pionowe rowki o szerokości kilkunastu centymetrów, które następnie wypełniono pasami białego marmuru (ryc. 10). Dzięki temu zabiegowi prostopadłościennymi i walcowymi bryłami tworzącymi formę gmachu oplata ortogonalna siatka potęgująca wrażenie geometryzacji.

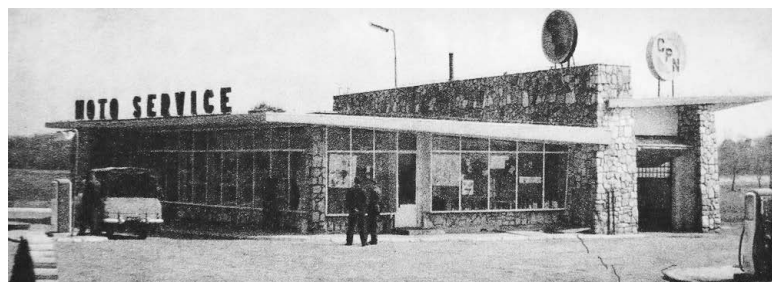
³ Porównaj: W. Niebrzydowski, *Brutalizm w architekturze – geneza kierunku* [w:] „Architecturae et Artibus” vol. 1, no. 1/2009, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok 2009, s. 47.

⁴ M. Bäcker, E. Heinle, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London 1971, s. 21.



Ryc. 10. Louis I. Kahn, gmach parlamentu w Sher-e-Banglanagar k/Dhaki, 1962-1972.
Źródło: www.skyscrapercity.com

W Polsce stosowanie surowej faktury kamiennej było dość częste, chociaż zazwyczaj ograniczało się do fragmentów budynków. Jako jeden z wcześniejszych przykładów można wymienić stację benzynową CPN w Jankach, wzniesioną pod koniec lat pięćdziesiątych (ryc. 11). Na archiwalnym zdjęciu obiektu widoczne są grube, prymitywne w wyrazie kamienne mury, ale też elementy wyłamujące się z brutalistycznej stylistyki (duże przeszklenia i cienkie płyty stropodachów). Ciosany kamień towarzyszy także obiektom późniejszym. Integralną częścią ekspresyjnej kompozycji Teatru Muzycznego w Gdyni, projektu Daniela Olędzkiego i Józefa Chmiela zrealizowanego w latach 1975-1979⁵, było ciekawie ukształtowane kamienne ogrodzenie, korespondujące z betonową fakturą ścian budynku (ryc. 12). Stosunkowo popularne było również eksponowanie kamieni, zwłaszcza otoczków wtopionych w beton. Przykładem może być tutaj jedna z ikon polskiej architektury lat sześćdziesiątych – hala sportowo-widowiskowa „Spodek” w Katowicach (1960-1971), zaprojektowana przez zespół architektów Krasiński, Gintowt, Żórawski. W przyziemiu budynku dostrzec można wpływy brutalizmu, które wyrażają się między innymi w fakturze surowego betonu oraz elementach betonowych o odsłoniętej wierzchniej warstwie z obłych kamieni (ryc. 13).



Ryc. 11. Stacja benzynowa CPN w Jankach, koniec lat pięćdziesiątych. Źródło: www.skyscrapercity.com



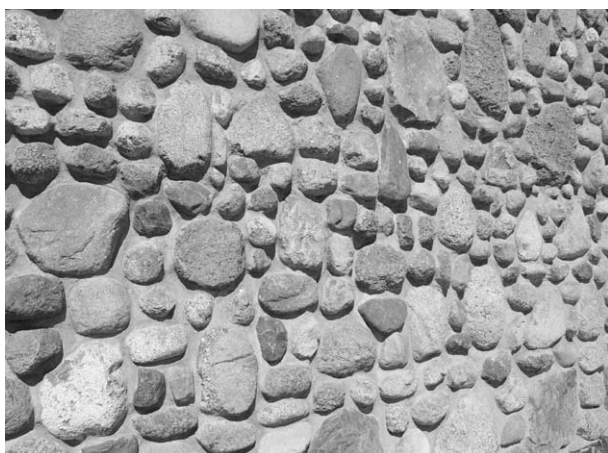
Ryc. 12. Daniel Olędzki i Józef Chmiel, Teatr Muzyczny w Gdyni, 1975-1979. Fot. autor

Faktury kamienne szczególnie rozpowszechniły się wraz z ekspansją architektury sakralnej, w której najpełniej wyraził się polski brutalizm (a także neoekspresjonizm). Chociaż należy podkreślić, że nastąpiło to ze znacznym opóźnieniem w stosunku do architektury światowej. W elewacjach kościołów można odnaleźć całą paletę powierzchni wykonanych z kamienia – od najbardziej nieregularnych po zgeometryzowane. Do grupy prezentującej ten pierwszy rodzaj faktur można zaliczyć kościół NMP Matki Kościoła w Sulejówku, wy-

⁵ Gmach Teatru Muzycznego w Gdyni został wyburzony na początku 2011 roku. Prawie bliźniaczy obiekt wciąż istnieje w Kielcach – Kieleckie Centrum Kultury wzniesione w latach 1975-1996 według projektu tego samego zespołu autorskiego.



Ryc. 13. Maciej Gintowt, Maciej Krasieński, Andrzej Żórawski, hala sportowo-widowiskowa „Spodek” w Katowicach, 1960-1971. Fot. autor

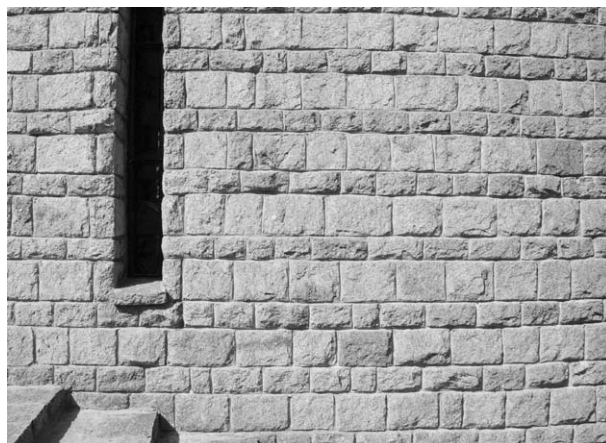


Ryc. 14. Władysław Pieńkowski, kościół NMP Matki Kościoła w Sulejówku, 1972-1983. Fot. autor



Ryc. 15. Stanisław Kwaśniewicz i Marian Ficenc, kościół Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa we Wrzosowej k. Częstochowy, 1974-1978. Fot. autor

budowany w latach 1972-1983 według projektu Władysława Pieńkowskiego, z wejściową ścianą z kamieni polnych (ryc. 14), jak również kościół Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa we Wrzosowej k. Częstochowy, wybudowany w latach 1974-1978 według projektu Stanisława Kwaśniewicza i Mariana Ficensa, z okładziną z łamanego wapienia na pochyłych ścianach (ryc. 15). W drugiej grupie mieści się kościół Matki Boskiej Częstochowskiej w Rodakach k. Olkusza, zaprojektowany przez Witolda Cęckiewicza i wzniesiony w latach 1972-1976, z ułożonymi naprzemiennie węższymi i szerszymi rzędami granitowych kamieni w kształcie prostokątów



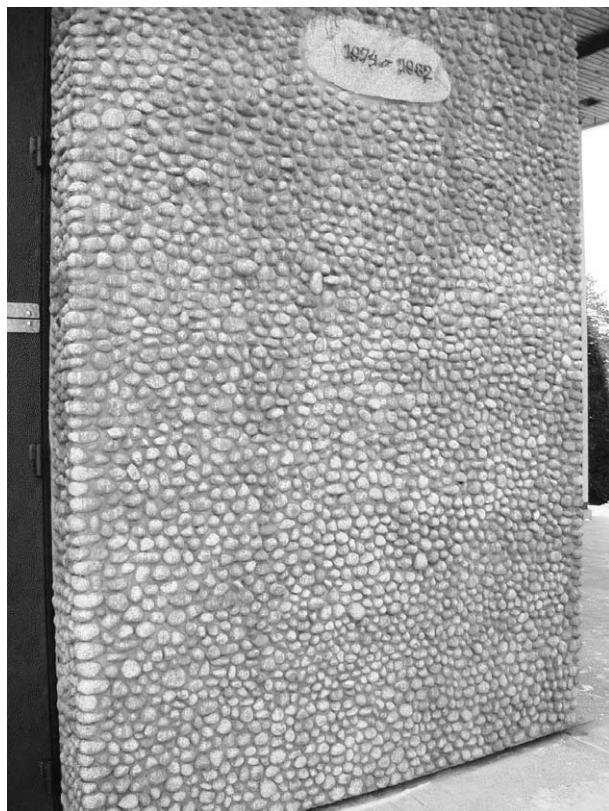
Ryc. 16. Witold Cęckiewicz, kościół MB Częstochowskiej w Rodakach k. Olkusza, 1972-1976. Fot. autor



Ryc. 17. Władysław Pieńkowski, Marian Szymanowski, Kinga Pieńkowska-Owsińska, kościół Świętego Józefa Robotnika w Kielcach, 1981-1986. Fot. autor

(ryc. 16). Można tu wymienić również kościół Świętego Józefa Robotnika w Kielcach, zaprojektowany przez zespół architektów Pieńkowski, Szymanowski, Pieńkowska-Owsińska i wzniesiony w latach 1981-1986, z elewacjami pokrytymi rustykalnym, chropowatym kamieniem (ryc. 17). Natomiast wtopione w beton oto-

czaki pojawiają się choćby w świątyniach Wojciecha Pietrzyka – kościele NMP Królowej Polski w Krakowie, wybudowanym w latach 1968-1978, i kościele Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bukowinie Tatrzańskiej, wybudowanym w latach 1975-1978 (ryc. 18).



Ryc. 18. Wojciech Pietrzyk, kościół Najświętszego Serca Pana Jezusa w Bukowinie Tatrzańskiej, 1975-1978.
Fot. autor

3. CEGŁA

Jednym z pierwszych architektów, który w śmiały sposób wydobyl niedostrzegane dotąd wartości estetyczne prostego ceglanego muru i przekazał swoją fascynację tym materiałem innym, był Alvar Aalto – twórca, który nieodłącznie wiąże się z początkami brutalizmu. Ratusz w Saynatsalo wzniesiony w latach 1949-1952 pokazał, że architektoniczna improwizacja przy użyciu zwykłej czerwonej cegły może dać niezmiernie ciekawe efekty. „A przecież [wcześniej – przyp. autor] było to źle odbierane jako nieporadne, żeby nie powiedzieć amatorskie, zanim dojrzałe dzie-

ła Aalto nie stały się główną inspiracją.”⁶ Szczególnie oryginalne rozwiązanie ceglanych elewacji zastosował Aalto w swoim domu na wyspie Muuratsalo, wzniesionym w 1953 roku. Fin mieszka na jednej elewacji kilka rodzajów cegieł i płytek ceramicznych, zróżnicowanych pod względem koloru, kształtu i sposobu ułożenia, uzyskując „żywą”, bogatą powierzchnię (ryc. 19). Niewątpliwie taka ceglana faktura przypomina efekty osiągane przez Le Corbusiera w surowym betonie przy zastosowaniu różnych szalunków, kiedy każdy fragment powierzchni, również dzięki swoim ułomnościom, przemawia do obserwatora w indywidualny sposób. Tak jak Corbu antropomorfizował *béton brut*, tak Aalto tchnął życie w ceglana ścianę.



Ryc. 19. Alvar Aalto, domu własny architekta na wyspie Muuratsalo, 1953. Źródło:www.greatbuildings.com

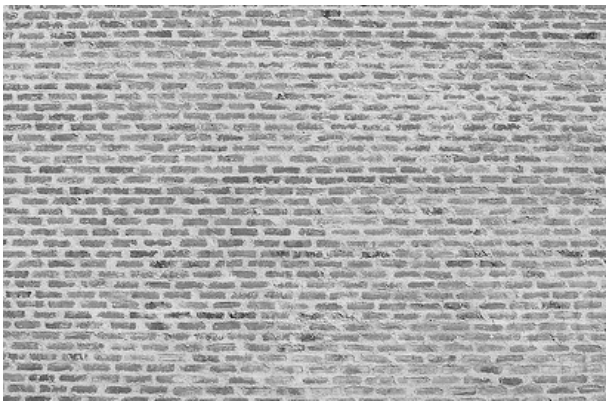
Kolejnymi prekursorami brutalizmu, którzy rozpoczęli swoją przygodę z tym nurtem od cegły, byli Alison i Peter Smithsonowie. W roku 1954 mieli już za sobą realizację ceglanej szkoły w Hunstanton, jednak dopiero dwa lata później stworzyli dzieło, w którym cegła uzyskała podobną rangę jak u Aalto. Mowa o jednorodnym domu Sugden House w Watford. Można zaryzykować twierdzenie, że budynek ten powstał jako swoisty wyraz artystycznego protestu, choć Reyner Banham twierdzi, że jego forma i faktura były w dużym stopniu wynikiem problemów, jakie napotykali w tym czasie wszyscy projektanci budynków na peryferiach angielskich miast⁷. Największym z problemów miał być niewystarczający budżet. Z pewnością jednak nie tylko ta prozaiczna przyczyna skłoniła Smithsonów do zastosowania cegły najgorszego gatunku – „źle wy-

⁶ H. R. Hitchcock, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York 1977, s. 580.

⁷Za: R. Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart 1966, s. 66.



Ryc. 20. Paul Rudolph, zespół mieszkaniowy dla małżeństw studenckich na Uniwersytecie Yale w New Haven, 1962.
Fot. autor



Ryc. 21. Sigurd Lewerentz, kościół św. Marka w Sztokholmie, 1960. Źródło: www.eng.archinform.net

palonej, popękanej i obtłuczonej”⁸. Prymitywne ceglane ściany budynku w Watford stały się wyrazem brutalistycznych idei szczerości i zwyczajności oraz wyznacznikiem dla kolejnych projektantów. Kilka lat później w USA Paul Rudolph starał się osiągnąć zbliżony efekt, ale użył do tego celu cegieł o wysokiej jakości, specjalnie wyprodukowanych w kilku odcieniach. W zespole mieszkaniowym dla małżeństw studenckich na Uniwersytecie Yale w New Haven (1962) etyczne zasady Smithsonów zostały zatem złamane, jednak

faktura ścian jest podobna (ryc. 20). Natomiast fakturę tak prymitywną w wyrazie jak Smithsonowie osiągnął, choć innymi środkami, Sigurd Lewerentz. W kościele św. Marka w Sztokholmie, ukończonym w 1960 roku, cegły mają nie tylko inne odcienie, ale przede wszystkim łączą je niezgrabne, nierówne spoiny o szerokości kilku centymetrów (ryc. 21). Ściany kościoła wyglądają jakby zostały wzniesione wbrew jakimkolwiek zasadom budowlanym przez wyjątkowo nieudolnych amatorów. Jednak to właśnie taki efekt budzi aplauz krytyków architektury przychylnych brutalizmowi. Wolfgang J. Stock docenia walory użytej tu cegły typu Helsingborg, a sposób jej ułożenia nazywa wirtuozerskim⁹. Równie wirtuozerskie wydaje się podejście Belfatto i Pavariniego do faktury St. Brendan’s Church w Nowym Jorku, który został wybudowany w 1966 roku. Do wzniesienia ścian użyto zdeformowanych cegieł (wybrzuszonych, wykrzywionych, prawie całkowicie bezkształtnych), które tworzą niezwykle malowniczą, trójwymiarową elewację (ryc. 22).

Wykonywanie ścian budynków z cegieł o zróżnicowanym odcieniu, tak by tworzyły niejednolite powierzchnie, miało miejsce również w Polsce i ponownie jest to najbardziej widoczne w architekturze sakralnej. Cegła klinkierowa w kolorze od prawie czarnej do czerwonej widoczna jest w masywnych ścianach kościoła Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Duczkach, wzniesionego według projektu Macieja Krasińskiego



Ryc. 22. Belfatto&Pavarini, kościół St. Brendan’s Church w Nowym Jorku, 1966.

Źródło: www.davidcobbccraig.blogspot.com

⁸ J. Sławińska, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza PWR, Wrocław 1995, s. 26.

⁹ W.J. Stock, *Architekturführer – Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950 (Architectural Guide – Christian Sacred Buildings In Europe Since 1950)*, Prestel, Munich – Berlin – London – New York 2004, s. 55.



Ryc. 23. Maciej Krasiński, kościół Matki Boskiej Nieustającej Pomocy w Duczkach, 1979-1985. Fot. autor



Ryc. 24. Jan Węclawski, kościół św. Jana Kantego w Poznaniu, 1976-1980. Fot. autor

w latach 1979-1985 (ryc. 23). Mury tego kościoła prezentują brutalistyczną ekspresję także z innych powodów. „Charakterystyczny pomysł minimalnej pochyłości do środka ceglanych murów kościoła daje prawdziwie

iluzjonistyczny efekt zwiększenia wysokości – znany jeszcze z doświadczeń historii architektury starożytnej. Bliższe wrażenie to masywność ścian, ich wyjątkowa grubość widoczna w gładkich okien. To również udane wykorzystanie starego rozwiązania muru z pustką wewnątrz.”¹⁰ Nieco inna kolorystyka malowniczej ceglanej faktury zestawionej z betonowymi elementami dominuje w poznańskim kościele św. Jana Kantego, projektu Jana Węclawskiego, który został wzniesiony w latach 1976-1980 (ryc. 24). Świątynia ta stanowi niewątpliwie jedno z największych osiągnięć polskiego brutalizmu. Jeżeli chodzi o ceglane budynki świeckie, to należy wspomnieć o budynku Kolegium Polonijnego im. Kazimierza Pułaskiego w Krakowie, projektu Tomasza Mańkowskiego i Dariusza Kozłowskiego (1975-1991). Cegła jest tu bardziej jednolita, ale powierzchnie z niej wykonane przecięte są betonowymi fragmentami, co zapewnia urozmaicenie kompozycji (ryc. 25).



Ryc. 25. Tomasz Mańkowski i Dariusz Kozłowski, budynek Kolegium Polonijnego im. Kazimierza Pułaskiego w Krakowie, 1975-1991. Fot. autor

¹⁰ K. Kucza-Kuczyński, *Nowe kościoły w Polsce*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1991, obiekt nr 19.

WNIOSKI

Architekci brutalistyczni potrafili tworzyć przy użyciu drewna, kamienia i cegły powierzchnie o niezwyklej ekspresji fakturalnej. Niejednorodne i chropowate, a przy tym wykonane (pozornie lub rzeczywiście) w niedbały sposób dorównywały siłą swego oddziaływania fakturom betonowym. Świadczy to o tym, że rozważając zagadnienia związane z brutalizmem nie można ignorować lub umniejszać znaczenia tych materiałów.

Drewno było stosowane najczęściej w postaci różnej wielkości desek. Zróżnicowany był też efekt estetyczny, jaki uzyskiwano. Mniej ekspresyjne faktury osiągnano przy użyciu desek heblowanych, które były malowane lub nie. Surowe, nieheblowane deski dawały bardziej niejednorodne powierzchnie. Najbardziej prymitywną w wyrazie fakturę tworzyły kłody i pnie.

Kamień łamany i ciosany był stosowany zarówno jako okładzina (wbrew zasadzie szczerowości materiału), jak też materiał konstrukcyjny. Najbardziej malownicze i ekspresyjne faktury uzyskiwano z kamieni nieregularnych, również polnych, układanych w swobodny sposób. Bardziej stonowany efekt dawało użycie foremnych kamieni układanych według geometrycznych zasad. Dzięki wtapieniu kamieni w elementy betonowe i przy wykorzystaniu techniki betonu płukanego uzyskiwano chropowate faktury betonowo-kamienne.

Brutaliści starali się, by ceglane mury były niejednolite, a czasem dodatkowo nierówne. Popularne zatem było używanie cegieł o zróżnicowanej kolorystyce, celowo wypalanych w różnych odcieniach. Cegły były ponadto układane w zmienny sposób w obrębie jednej ściany, co stwarzało wrażenie przypadkowości i urozmaicało powierzchnię. Doceniano również efekt towarzyszący niedbałemu łączeniu cegieł zaprawą przy pozostawieniu nierównych i nazbyt szerokich spoin. Szczególnie charakterystyczne dla najbardziej purytańskiej tendencji w brutalizmie było stosowanie cegieł o niskiej jakości lub wybrakowanych do tego stopnia, że różniły się nie tylko kolorem, ale też wielkością i kształtem.

LITERATURA

1. **Banham R. (1966)**, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?* Reinhold Publishing Corporation – Karl Krämer Verlag, New York – Stuttgart.
2. **Bächer M., Heinle E. (1971)**, *Building in Visual Concrete*, Technical Press, London.
3. **Boesiger W., Girsberger H. (1967)**, *Le Corbusier 1910-65, Les Editions d'Architecture*, Zurich.
4. **Hitchcock H.R. (1977)**, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Penguin Books, New York.
5. **Kucza-Kuczyński K. (1991)**, *Nowe kościoły w Polsce*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa.
6. **Moholy-Nagy S., Schwab G. (1970)**, *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publishers, New York-Washington.
7. **Pazdera J. (red.) (2008)**, *Atlas architektury Poznania*, Wydawnictwo Miejskie, Poznań.
8. **Piprek M. (1987)**, *Alvar Aalto*, Arkady, Warszawa.
9. **Ronner H., Jhaveri Sh., Vasella A. (1977)**, *Louis I. Kahn. Complete Work 1935-74*, Birkhäuser Verlag, Basel.
10. **Rozenau-Rybowicz A., Szlenk-Dziubek D., Białoskórski P. (2009)**, *Atlas dóbr kultury współczesnej województwa małopolskiego*, Urząd Marszałkowski Województwa Małopolskiego Departament Polityki Regionalnej przy współpracy z Instytutem Rozwoju Miast, Kraków.
11. **Ślawińska J. (1995)**, *Ruchy protestu w architekturze współczesnej*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, Wrocław.
12. **Stock W.J. (2004)**, *Architekturführer – Christliche Sakralbauten in Europa seit 1950 (Architectural Guide – Christian Sacred Buildings In Europe Since 1950)*, Prestel, Munich – Berlin – London – New York.
13. **Szafer T. P. (1981)**, *Nowa architektura polska. Diariusz lat 1976-1980*, Arkady, Warszawa.
14. **Szafer T. P. (1988)**, *Współczesna architektura polska*, Arkady, Warszawa.

Artykuł jest wynikiem realizacji projektu badawczego W/WA/4/09 nt. „Brutalizm w architekturze – geneza, twórcy, formy”.