

Wojciech NIEBRZYDOWSKI\*

## ARCHITEKTURA BRUTALISTYCZNA A KONTEKST HISTORYCZNEGO MIASTA

Architekturę brutalistyczną uznaje się za nurt, w którym nie przywiązywano wagi do kontekstu urbanistycznego i architektonicznego. Architektom brutalistycznym zarzuca się, że wznosili budynki nieprzystające do sąsiedztwa i dominujące nad nim. Celem badań przedstawionych w artykule jest zaprzeczenie tej tezie i wskazanie idei, postaw twórczych oraz realizacji, które świadczą o uwzględnianiu zastanej sytuacji i miejsca projektowego w brutalizmie. Aspekt ten jest widoczny zwłaszcza w przypadku budynków brutalistycznych usytuowanych w strukturze historycznych miast. Ich projektanci za swoje priorytetowe zadanie uważali osiągnięcie określonych relacji pomiędzy nowym budynkiem a jego otoczeniem, choć relacje te mogły mieć zróżnicowany charakter – od zgodności, poprzez pokrewieństwo, aż po kontrast i przeciwieństwo. W artykule przeanalizowano doktrynę nurtu brutalistycznego, a zwłaszcza ideę *As Found* i imperatyw obiektywnego postrzegania rzeczywistości. Zbadano i porównano budynki zaprojektowane przez prekursorów brutalizmu, a także obiekty wzniesione w USA, Europie i Polsce. Jednym z rezultatów pracy jest wskazanie działań i rozwiązań projektowych, które służyły powiązaniu budynków brutalistycznych z historyczną tkanką miejską, takich jak: kontynuacja pierzejowej zabudowy, uzupełnianie historycznych zespołów zabudowy, zgodność wysokości budynków, harmonizowanie rytmów, zachowanie relikwów zabytkowej zabudowy, przetwarzanie historycznych detali.

**Słowa kluczowe:** architektura brutalistyczna, historyczne miasto, Nowy Brutalizm, kontekst architektoniczny

### 1. WPROWADZENIE

Pierwsze symptomy narodzin nurtu brutalistycznego można zaobserwować już w architekturze międzywojennej. Jednak właściwy rozwój brutalizmu nastąpił w latach 50. XX w. i trwał przez trzy kolejne dekady. Architektura brutalistyczna roz-

---

\* Politechnika Białostocka, Wydział Architektury, Katedra Architektury Mieszkaniowej.  
ORCID: 0000-0002-5966-4333.

przeźreńiła się na cały świat i zaowocowała budynkami o różnorodnych funkcjach. Obiekty brutalistyczne powstawały w środowisku przyrodniczym, w niewielkich miejscowościach, nowych dzielnicach miast, ale także w zabytkowych częściach historycznych miast.

Brutalizm uważany jest za nurt, który z założenia ignorował zastany kontekst przestrzenny [Stark 2013: 97], a architektom brutalistycznym przypisuje się projektowanie wyłącznie budynków przytłaczających swoje sąsiedztwo. Tymczasem idee nurtu wskazują na brak takich założeń, a wręcz duże znaczenie kontekstu nie tylko przestrzennego, ale najszerzej pojętego. Większość budynków brutalistycznych rzeczywiście w wyrazisty sposób oddziałuje na swoje otoczenie, jednak w sposób daleki od agresywnego i destrukcyjnego. Przyznać należy, że relacje pomiędzy nowymi obiektami a ich sąsiedztwem, zwłaszcza historycznym, rzadko opierały się na bezpośrednim podobieństwie form czy też na prostych powiązaniach kompozycyjnych, dlatego też są trudne do interpretacji dla postronnego obserwatora.

Rozważania podjęte w artykule mają zaprzeczyć tezie o ignorowaniu kontekstu miejskiego przez architektów brutalistycznych i wskazać idee oraz realizacje potwierdzające, jak duże znaczenie miały dla nich relacje pomiędzy projektowanym budynkiem a jego historycznym otoczeniem. W artykule zbadano najważniejsze założenia programowe nurtu dotyczące tego problemu. Ponadto przeanalizowano wybrane budynki brutalistyczne z lat 1950-1980, a mianowicie dzieła prekursorów brutalizmu (Alison i Peter Smithsonowie) oraz obiekty zaprojektowane przez architektów związanych z nurtem wzniesione w miastach amerykańskich (Paul Rudolph, Marcel Breuer) i europejskich (Jacques Kalisz, Francis Pym), w tym polskich (Szczepan Baum, Krystyna Różyska-Tołłoczko).

## 2. ZAŁOŻENIA IDEOWE BRUTALIZMU W KWESTII KONTEKSTU

Ideowe podstawy nurtu brutalistycznego sformułowało małżeństwo angielskich architektów Alison i Peter Smithsonowie, tworząc na początku lat 50. zeszłego stulecia program architektoniczny określony mianem Nowego Brutalizmu (*New Brutalism*). Jego głównymi komponentami były cztery idee: idea szczerości, idea *As Found*, idea *Image*, idea powiązania życia i architektury. Spośród nich największy wpływ na określenie roli kontekstu w architekturze brutalistycznej miała idea *As Found*.

Ideę *As Found* często utożsamia się wyłącznie ze stosowaniem surowych materiałów „jak znalezionych”, bez jakiegokolwiek obróbki i prób estetyzowania [Jencks 1987: 284]. Tymczasem miała ona znacznie szersze znaczenie i określała ogólne podejście do sposobu projektowania. Architekci podczas rozwiązywania problemu projektowego mieli przyjmować obiektywną postawę, odrzucać utarte wzorce

i stylistyczne naleciałości. Niezwykle ważna stawała się analiza sytuacji projektowej i wszelkich, nawet pozaarchitektonicznych uwarunkowań, w tym historycznych, społecznych, przyrodniczych. Brutaliści, o czym pisał w 1957 r. John Voelcker, dążyli do zastąpienia architekta-specjalisty kreującego przestrzeń według z góry określonego i zaplanowanego porządku człowiekiem-architektem, który prawie biernie rozpatruje sytuację projektową w całej jej złożoności. „Staje się on rodzajem rezonatora, którego projekt jest obiektywną odpowiedzią na złożone, różnorodne warunki” [Voelcker 1957]. Kierujący się takimi założeniami i obiektywną recepcją rzeczywistości projektanci powinni określać prawdziwy charakter lokalizacji i ukazywać go w nowym obiekcie. Zgodnie z ideami Nowego Brutalizmu każdy przedmiot, budynek czy miejsce projektowe są ważne, gdyż odzwierciedlają to, jaki jest świat. Peter Smithson w następujący sposób podkreślał swoje holistyczne podejście do projektowania: „[...] przez *As Found* rozumieliśmy nie tylko sąsiednie budynki, ale także wszystkie znaki stanowiące swoiste relikty miejsca, które można było odczytać poprzez odkrywanie, w jaki sposób istniejąca zbudowana struktura miejsca stała się taką, jaką jest” [Lichtenstein, Schregenberger 2001: 40].

Wydaje się, że to specyficzne, w założeniach obiektywne, podejście do kwestii kontekstu i miejsca projektowego powinno zawsze dawać rezultaty w postaci obiektów wpasowujących się w zastane otoczenie i estetycznie zbliżonych do już istniejących budynków. Należy jednak stwierdzić, że tak się nie stało. Kompleksowa analiza sytuacji służyła nie tylko określeniu cech miejsca i jego istotnych elementów, ale także skonfrontowaniu ich z różnorodnymi uwarunkowaniami. Celem brutalistów nie było łagodne wkomponowanie swoich projektów w otoczenie, ale uzyskanie pewnych relacji pomiędzy nowym budynkiem a istniejącymi elementami miejsca. W założeniach projektowych nie określano z góry rodzaju tych relacji. Byłoby to niezgodne zarówno z koncepcją architekta jako rezonatora rzeczywistości, jak też postrzeganiem każdego miejsca jako unikalnego. Przekonanie brutalistów o unikalności różnych lokalizacji wynikało z tego, że obiektywnie i wnikliwie oceniane cechy każdego miejsca są właściwie niepowtarzalne. Architekci próbujący odzwierciedlić w projekcie ten wyjątkowy zestaw cech za każdym razem powinni siłą rzeczy otrzymywać różne rezultaty. W związku z tym wynikiem pracy architekta jest zawsze, jak to określił Banham, „unikalne rozwiązanie dla unikalnej sytuacji” [Banham 1966: 72].

Zatem architektura brutalistyczna tworzyła rozmaite związki z otoczeniem, wchodząc z nim w interakcje „czasem w surowy, a czasem w poetycki sposób” [Williams 2009: 136]. Analiza budynków brutalistycznych wzniesionych w kontekście historycznym pokazuje, że relacje pomiędzy nimi a wcześniejszymi obiektami rzeczywiście były kluczowym zagadnieniem projektowym. Zaprezentowane w tekście przykłady wskazują natomiast na zróżnicowany charakter tych związków.

### 3. REALIZACJE PETERA I ALISON SMITHSONÓW – PREKURSORÓW BRUTALIZMU

Smithsonowie teoretyczne założenia doktryny Nowego Brutalizmu starali się wprowadzić w swoich realizacjach, których zwłaszcza w początkowym okresie ich twórczości nie było wiele. Osiągali przy tym wielorakie relacje z miejskim otoczeniem, co było podyktowane jego zróżnicowanym charakterem. Zespół zabudowy mieszkaniowej Robin Hood Gardens wzniesiony w dzielnicy Poplar we wschodnim Londynie (1969-1972) odcinał się od swojego sąsiedztwa. Taka decyzja projektowa była jak najbardziej zrozumiała, gdyż najbliższe otoczenie kompleksu stanowiły ruchliwe arterie komunikacyjne, a ponadto okoliczna, w większości powojenna zabudowa nie była wysokiej jakości. Smithsonowie stworzyli zatem układ o dośrodkowym charakterze z wewnętrznym, obszernym dziedzińcem o funkcji rekreacyjnej i integracyjnej [McLeod (red.) 2018: 202].



Rys. 1. Alison Smithson i Peter Smithson, Sugden House w Watford, 1955-1956  
[fot. Joshua Abbott]

Inne związki z otoczeniem osiągnęli w jednej z pierwszych realizacji – wolnostojącym domu Sugden House wybudowanym w latach 1955-1956 w leżącym nieopodal Londynu Watford (rys. 1). To miasto zdominowane było przez jednorodziną zabudowę mieszkaniową, a Smithsonowie wzniesli swój budynek w dzielnicy wiktoriańskich domów z czerwonej cegły nakrytych stromymi dachami, z których jednym z najbardziej reprezentacyjnych był Harmonia Court (1897). Ukryty na końcu zaułka Devereux Drive, Sugden House jest równie niewielki i niepozorny jak sąsiednie tradycyjne budynki. Na pierwszy rzut oka jest również bardzo do nich

podobny. Dopiero po dokładniejszej analizie okazuje się, że cegła, z której wymurowano ściany, jest wielobarwna i pośledniego gatunku, stromy dach jest niesymetryczny, a układ otworów okiennych w fasadach pozbawiony geometrycznego uporządkowania. Smithsonowie potraktowali Sugden House jako manifest idei Nowego Brutalizmu. W jego formie odzwierciedlenie znalazło zamiłowanie do zwyczajności, wykorzystywanie surowych i prozaicznych materiałów czy też odrzucenie obowiązujących wzorców kompozycyjnych. Dom jest także świadectwem metody projektowej Smithsonów, która składała się z trzech etapów – „picking up, turning over and putting with” (podnoszenia, odwracania i wstawiania) [Smithson, Smithson 1990: 201] i pozwalała osiągnąć odpowiednie relacje nowego obiektu z otoczeniem.

Kolejną realizacją Smithsonów, tym razem w historycznym centrum Londynu, jest Economist Complex (1959-1964). Kompleks składa się z trzech budynków usytuowanych pomiędzy zabytkowymi ulicami St James's Street i Bury Street. Każdy z nich stanowi w pewnym stopniu uzupełnienie pierzei, choć są one wolnostojącymi obiektami odseparowanymi od sąsiednich kamienic. Najniższy z budynków koresponduje swoją wysokością z zabytkową zabudową, a także współgra z nią podziałem elewacji odzwierciedlającym poszczególne kondygnacje (rys. 2). Przyziemie i I piętro są wyższe, a dwie kolejne kondygnacje niższe, tak jak w sąsiednich kamienicach. Natomiast stylistyka nowych fasad jest odległa od historycznej – charakteryzuje ją surowość, prostokątna geometryzacja i powtarzalność elementów. Jedynym nawiązaniem do tradycji architektonicznej Londynu są ścięte narożniki i zastosowany jako okładzina elewacji portlandzki wapień z wtopionymi muszlami.



Rys. 2. Alison Smithson i Peter Smithson, The Economist Complex w Londynie, 1959-1964  
[fot. autor]

Pozostałe dwa budynki kompleksu są zdecydowanie wyższe i tworzą wyraźny akcent w strukturze kwartału. Pewne urozmaicenie układu urbanistycznego wprowadza także przestrzeń pomiędzy nowymi budynkami Economist Complex tworząca jednocześnie meandrujący plac i przejście pomiędzy St James's Street i Bury Street.

#### 4. BUDYNKI BRUTALISTYCZNE W MIASTACH AMERYKAŃSKICH

W trakcie rozwoju architektury brutalistycznej wymienione wcześniej idee Nowego Brutalizmu były w znacznym stopniu przekształcane, a nawet odrzucane przez poszczególnych projektantów związanych z tym nurtem [Niebrzydowski 2018]. W ten sposób zwyczajność zmieniała się w niezwykłość, prostota form w złożoność, a surowość materiału w pieczołowicie kształtowane powierzchnie. Zmiany dotyczyły także idei *As Found* i obiektywnego podejścia do projektowania. Nurt stawał się coraz bardziej zróżnicowany, a charakter dzieł był w większej mierze determinowany indywidualizmem architektów niż doktryną brutalizmu. Tym niemniej relacje nowych obiektów z zastanym kontekstem pozostawały w centrum uwagi wielu projektantów. W dalszej części pracy przeanalizowane zostaną budynki brutalistyczne wznoszone w USA i Europie. Taki podział obszaru badawczego wynika z różnic pomiędzy miastami europejskimi, o tradycyjnej strukturze i znacznie starszymi, i miastami amerykańskimi, powstałymi stosunkowo niedawno i rozwijającymi się w oparciu o inne wzorce.

Architektem, który jako jeden z pierwszych rozpoczął w Stanach Zjednoczonych dyskusję na temat problemu kontekstu we współczesnej architekturze i urbanistyce, był Paul Rudolph. Jednak jest on w mniejszym stopniu znany z teoretycznych polemik i publikacji niż z wielu realizacji utrzymanych w duchu brutalizmu, które to ukazują jego poglądy w tej kwestii. W jednym z wczesnych dzieł Jewett Center w Wellesley College (1955-1958) nie tylko zastosował detale i materiały inspirowane sąsiednimi neogotyckimi obiektami, ale także potraktował nowy budynek jak skrzydło „domykające” historyczny dziedziniec [Rohan 2014: 43]. W budynku Blue Cross Building w Bostonie (1957-1960) uzupełniającym pierzeję historycznej ulicy Federal Street wykluczył zastosowanie gładkiej, szklanej fasady charakterystycznej dla biurowców wznoszonych w tym okresie. Zaprojektował natomiast elewacje stworzone z mocno artykułowanych betonowych słupów i pilastrów, które miały korespondować z historycznymi kamiennie-ceglanymi fasadami, zwłaszcza z położonym naprzeciwko budynkiem 160 Federal Street (1930), który jest jednym z najlepszych przykładów stylu art deco w Bostonie. Blue Cross Building nawiązuje do zabytkowego sąsiada podziałami fasady, rytmem pilastrów, wielkością okien i kolorystyką materiałów (choć odmiennych).



Rys. 3. Paul Rudolph, Boston Government Service Center, 1962-1971  
[fot. autor]

Bardzo ciekawe było postępowanie Rudolpha podczas projektowania Boston Government Service Center (rys. 3). Kompleks powstał w latach 1962-1971 na terenie wyburzonego fragmentu śródmieścia Bostonu. Mimo że historyczny kontekst przestał istnieć, Rudolph zdecydował się podporządkować układ nowej zabudowy przebiegowi dawnych ulic, organizując budynki w ciągle pierzeje. Z drugiej strony, gdy amerykański architekt uznawał środowisko za pozbawione szczególnych wartości, podejmował bardziej radykalne decyzje projektowe i wprowadzał silne, ekspresyjne formy stanowiące „kontrastujący element w anonimowym miejskim krajobrazie” [Moholy-Nagy, Rudolph, Schwab 1970: 18]. Powołać się tu można na Art & Architecture Building wzniesiony w latach 1958-1964 w centrum New Haven (rys. 4). Pomimo niezbyt dużych rozmiarów ten nowatorski budynek stanowi dominantę w swojej lokalizacji, będąc jednocześnie, co może zaskakiwać, przykładem tradycyjnego sposobu akcentowania ważnego dla układu urbanistycznego narożnika.

Oryginalny sposób akcentowania narożników w amerykańskich miastach można zaobserwować, analizując projekty Marcela Breuera. Na nowojorskim Manhattanie na rogu Madison Avenue i 75th Street wznosił w latach 1964-1966 Whitney Museum of American Art, obecnie The Met Breuer (rys. 5). Wysokość muzeum stanowi kompromis pomiędzy kilkukondygnacyjnymi kamienicami przy 75th Street a wysokimi budynkami i wieżowcami przy Madison Avenue. Fasada sąsiadująca z niską zabudową jest też spokojniejsza. Stanowi ją płaska kamienna ściana z wystającymi punktowo trapezoidalnymi wykuszami okiennymi. Zdecydowanie mocniejszą ekspresję prezentuje elewacja od strony reprezentacyjnej Madison Avenue. Trzykrotnie wspornikowo nadwieszona fasada pozwala konkurować siłą wyrazu stosunkowo



niskiemu budynkowi z pobliskimi wieżowcami. Należy podkreślić, że Breuer nie zamierzał całkowicie zintegrować budynku z otoczeniem. Wskazuje na to nie tylko sposób rozwiązywania fasad, ale także masywne poprzeczne ściany z surowego betonu wyznaczające wyraźną granicę pomiędzy muzeum a przylegającymi doń budynkami.



Rys. 4. Paul Rudolph, Art & Architecture Building w New Haven, 1958-1964  
[fot. autor]



Rys. 5. Marcel Breuer, Whitney Museum w Nowym Jorku, 1964-1966  
[fot. autor]



Z kolei wzniesiony przez Breuera w Cleveland wieżowiec Ameritrust Tower (1968-1971) uznawany jest za nieprzystający do wcześniejszej zabudowy, a zwłaszcza przytłaczający sąsiednią, stojącą na narożniku ulic zabytkową rotundę Cleveland Trust [Vieira, Levine 2013: 57]. Żeby zrozumieć właściwe intencje architekta, trzeba jednakże przeanalizować pierwotny projekt, który nie został w pełni zrealizowany. W rzeczywistości Breuer zaplanował dwa wieżowce okalające rotundę, a ich elewacje miały uzupełniać pierzeje obu ulic. Kompozycja fasad bliźniaczych wieżowców była spokojna, tak by ortogonalna betonowa struktura stanowiła tło dla ozdobnej formy rotundy. W ten sposób nawet pusta przestrzeń nad historycznym budynkiem i pomiędzy wieżami nabierała dużego znaczenia i stawała się immanentnym elementem tej nieszablonowej kompozycji narożnika.

## 5. BUDYNKI BRUTALISTYCZNE W MIASTACH EUROPEJSKICH

W miastach europejskich architekci projektujący brutalistyczne budynki mieli zdecydowanie częściej kontakt z kontekstem historycznym niż w USA. Jeśli weźmie się pod uwagę Paryż, to należy jednak stwierdzić, że większość obiektów brutalistycznych powstała w nowych (La Défense) lub peryferyjnych (Créteil) dzielnicach. Na tym tle wyróżnia się budynek Centre National de la Danse (pierwotnie centrum administracyjne Pantin) zaprojektowany przez Jacquesa Kalisza i zrealizowany w latach 1968-1972. Lokalizacja budynku jest specyficzna – od strony południowej tworzy pierzeję ul. Rue Victor Hugo, a od strony północnej biegnie równolegle do kanału Canal de l'Ourcq-Pantin. Fasady o długości blisko 180 m są rozrzeźbione i rytmicznie podzielone przestrzennymi modułami strukturalnymi, które można określić mianem wykuszy. Podziały otrzymane na elewacji południowej stanowią echo rytmu naprzeciwległych kamienic, a drobne betonowe elementy i szczeliny „wycięte” w zewnętrznych ścianach nawiązują do historycznych detali i zdobień (rys. 6). Budynek swoją wysokością także odpowiada kamienicom. Jego narożnik wychodzący w stronę mostu Ponte de la Mairie został podkreślony wykuszem, podobnie jak w przypadku sąsiedniego zabytkowego budynku.

Pod koniec lat 60. XX w. rozpoczęła się rozbudowa Ulster Museum w Belfaście. To jedno z najważniejszych muzeów Irlandii Północnej położone jest w historycznej części miasta i w sąsiedztwie zabytkowego parku botanicznego. Francis Pym, architekt wyłoniony w drodze konkursu, uzupełnił istniejący klasycystyczny budynek muzeum o skrzydło zamykające wewnętrzny dziedziniec, a inwestycja została ukończona w 1972 r. [McLeod (red.) 2018: 182]. Nowa część utrzymana jest w surowej brutalistycznej estetyce, lecz zaskakująco zgodnie współgra z historycznym budynkiem (rys. 7).



Rys. 6. Jacques Kalisz, Centre National de la Danse w Paryżu, 1968-1972  
[fot. autor]



Rys. 7. Francis Pym, Ulster Museum w Belfaście, 1969-1972  
[fot. Creative Commons – CC BY-SA 3.0 DEED]

Pym osiągnął to dzięki kontynuacji w betonowych elewacjach elementów takich jak gzyms, fryz, attyka i przede wszystkim boniowanie. Elementami kontrastującymi i nadającymi nowej części ekspresji są natomiast nadwieszane, masywne żelbetowe prostopadłościany, których położenie odzwierciedla układ wewnętrznych galerii. Alexander Clement pisze: „Wizją Pyma była ekstrapolacja boniowania w taki sposób, aby stare dosłownie wtapiało się w nowe, w betonowy blok rozrzeźbiony połączonymi ze sobą bryłami wystającymi w przypadkowy sposób, jakby cała konstrukcja została zamrożona podczas eksplozji na zewnątrz” [Clement 2011: 31].

W Polsce warto zwrócić uwagę na budynki, które powstały na starówkach Krakowa i Gdańska, czyli w miejscach o najwyższej w skali kraju wartości zabytkowej. Budynek gdańskiego Miastoprojektu został wzniesiony według projektu Szczepana Bauma w latach 1962-1965 na rogu ulic Elżbietańskiej i Bielańskiej na Starym Mieście. Przylega on bezpośrednio do Domu Opatów Pelplińskich – kamienicy w stylu renesansu niderlandzkiego (rys. 8), a od strony północnej sąsiaduje z gotyckim kościołem św. Józefa.



Rys. 8. Szczepan Baum, budynek Miastoprojektu w Gdańsku, 1962-1965  
[fot. autor]

Budynek składa się z dwóch prostopadłościennych brył tworzących dwa równoległe do ulic skrzydła. Są one w całości nadwieszane nad kondygnacją przyziemia, w wyniku czego powstał podcień biegnący przez całą długość budynku. Jest on przerywany jedynie na narożniku w miejscu „przebijania się” brył. Można powiedzieć, że podobnie jak w Ameritrust Tower, choć oczywiście w mniejszej skali, pustka pomiędzy bryłami stanowi akcent narożnika ulic. Materiałem dominującym na elewacjach jest ceramiczna, czerwona cegła będąca klarownym nawiązaniem do zabytkowych budynków. Ponadto została ona ułożona w niebanalny sposób, co budzi skojarzenia ze sztuką murarską dawnych rzemieślników. W fasadach pojawiają się także żelbetowe obramowania ciągów okien. Są one dość cienkie i delikatne jak na estetykę brutalizmu, jednak dzięki temu dobrze korespondują z wyrafinowanymi detalami i zdobieniami sąsiednich obiektów. W ich skośnych kształtach można nawet doszukać się dalekiego echa gotyckich ostrych łuków. Monotonny rytm żelbetowych elementów i powściągliwość formalna powodują, że budynek jest spokojny i nie przyćmiewa Domu Opatów, mimo że jest od niego znacznie większy.



Rys. 9. Krystyna Różyska-Tołłoczko, Miejski Pawilon Wystawowy „Bunkier Sztuki” w Krakowie, 1959-1965 [fot. autor]

Krakowski Miejski Pawilon Wystawowy „Bunkier Sztuki” został wzniesiony według projektu Krystyny Różyskiej-Tołłoczko w latach 1959-1965. Powstał jako uzupełnienie pierzei ciągnącej się wzdłuż Plant, a jego krótsza ściana wychodzi na plac Szczepański i secesyjny gmach Pałacu Sztuki (rys. 9). Formę budynku stanowi właściwie jedna horyzontalna prostopadłościenna bryła. Od strony Plant można jednak dostrzec, że w jej strukturę została „wtopiona” niewielka XVIII-wieczna

kamienica z mansardowym dachem pokrytym tradycyjną czerwoną dachówką. Nowy obiekt wieńczy uproszczony gzyms stanowiący kontynuację gzymsów sąsiednich budynków. Pod nim ciągnie się wąski pas przeszklenia, którego zewnętrzny parapet także wykonano z dachówki. Elewacja poniżej jest praktycznie bezokienna i całkowicie wykonana z betonu. O wartości architektonicznej budynku decyduje niepowtarzalna reliefowa faktura fasady, którą odlano w szalunku z desek ułożonych według projektu rzeźbiarza Antoniego Hajdeckiego. Wejścia do budynku zaakcentowane są dwoma portalami, z których jeden ma formę wklęsłą, a drugi wypukłą w kształcie wygiętej betonowej wstęgi. Dzięki wyrafinowanym rozwiązaniom architektonicznym i odpowiednim relacjom z historycznym sąsiedztwem jest to budowla, która, jak twierdzi Dariusz Kozłowski: „[...] niezależnie od nastawienia widza, mieszkańca miasta, czy zwiedzającego miasto i wystawy – wrosła w krajobraz krakowskiej metropolii i uzyskała statut zabytku kultury” [Kozłowski (red.) 2006: 10].

## 6. PODSUMOWANIE

Architektura brutalistyczna jest nurtem złożonym i wielowątkowym. Ponadto jej awangardowe założenia teoretyczne, przekształcane w trakcie rozwoju nurtu, a także indywidualizm poszczególnych twórców utrudniają formułowanie jednoznacznych wniosków. Tym niemniej analizy przeprowadzone w niniejszym artykule potwierdzają dużą rolę, jaką podczas projektowania odgrywała ewaluacja zastanej sytuacji i jej interpretacja. Doktryna Nowego Brutalizmu wymagała, by był to proces jak najbardziej obiektywny. Praktyka architektury brutalistycznej wskazuje natomiast na pojawienie się w tym procesie wątków subiektywnych. Niezależnie od tej kwestii głównym zadaniem architektów pozostawało poszukiwanie specyficznych cech miejsca i odnoszenie się do rzeczywistych uwarunkowań. Podstawowym celem było wytworzenie odpowiednich relacji pomiędzy nowym obiektem a jego otoczeniem. Relacje te mogły mieć różny charakter, od zgodności, poprzez pokrewieństwo, aż po przeciwieństwo i skrajny kontrast. Nowy budynek nie musiał w spolegliwy sposób kontynuować wizualnych cech swojej lokalizacji i niezwykle rzadko tak się działo. Architektura brutalistyczna miała w swoich założeniach awangardowy charakter, a twórcy w myśl hasła „new ordering” poszukiwali nowatorskich sposobów kształtowania form i zazwyczaj odrzucali lub przekształcali tradycyjne wzorce kompozycyjne.

Projektując w strukturze historycznego miasta, architekci niewątpliwie częściej kierowali się ku bardziej zgodnym relacjom pomiędzy jej zastanymi a nowymi elementami. W takich sytuacjach pojawiały się nawet działania ukierunkowane na pewne podobieństwa i analogie. W wyniku przeprowadzonych analiz zidentyfikowano szereg tego typu rozwiązań.



1) Architekci decydowali się na kontynuację ciągłej pierzejowej zabudowy, mimo że ówczesne koncepcje urbanistyczne sprzyjały zabudowie złożonej z wolnostojących budynków. Przykładem jest Boston Government Service Center tworzący nowe pierzeje w oparciu o układ dawnych ulic czy też uzupełniający historyczną pierzeję Bunkier Sztuki.

2) Uzupełniano także historyczne zespoły zabudowy nowymi budynkami (Jewett Center) lub skrzydłami (Ulster Museum), tworząc w ten sposób dziedzińce. Przestrzenie służące nawiązywaniu kontaktów społecznych, takie jak dziedzińce, miały w brutalizmie dodatkowe znaczenie wynikające z idei powiązania życia i architektury.

3) W przypadku szczególnie cennego historycznego sąsiedztwa architekci brutalistyczni wybierali mniej ekspresyjne, stonowane rozwiązania formalne, aby ich budynki nie konkurowały z zabytkowymi, a raczej stanowiły dla nich tło, co najlepiej pokazuje projekt Ameritrust Tower.

4) Rozwiązaniem widocznym w większości analizowanych przykładów (poza wieżowcami) jest dostosowywanie wysokości nowego budynku do otoczenia. Dotyczy to zarówno obiektów wolnostojących, jak i wkomponowanych w pierzeje.

5) O ile zaobserwować można zgodność, jeśli chodzi o wysokość, to pozostałe wymiary nowych budynków często były znacznie większe niż istniejących. Starano się wówczas rozdrobnić formę i wprowadzić podziały elewacji, które korespondowałyby z historycznymi budynkami. Przykładem jest długa fasada Centre National de la Danse, której fragmentacja nawiązuje do rytmu pobliskich kamienic.

6) Kompozycja fasad także stanowiła środek poszukiwania zgodnych relacji z historycznymi budynkami. Istotne było zwłaszcza zharmonizowanie pionowych i poziomych rytmów elementów kształtujących elewacje, co ukazuje Blue Cross Building i sposób, w jaki koresponduje z budynkiem 160 Federal Street.

7) Na elewacjach stosowano materiały podobne do użytych w sąsiednich budynkach historycznych. Najczęściej była to cegła (Sugden House) i kamień (Economist Complex). Wiodącym materiałem brutalizmu był jednak współczesny beton, który dzięki odpowiedniej kolorystyce i fakturze także mógł współgrać z kamiennymi fasadami (Ulster Museum).

8) W przeciwieństwie do budynków historycznych większość budynków brutalistycznych pozbawiona była detali i ornamentów. Rolę ornamentu przejęły jednakże wyrafinowane faktury. Różne rodzaje betonowych powierzchni (*béton brut*, beton żłobkowany, beton młotkowany) stosował Rudolph, a nawiązanie do historycznej murarki widać w elewacjach gdańskiego Miastoprojektu.

9) Pojawiały się nieliczne przypadki przetwarzania historycznych elementów i detali, takich jak wykusze, gzymsy czy też pilastry, czego przykładem są Ulster Museum i Blue Cross Building.

10) Specyficznym rozwiązaniem pokazującym poszanowanie historycznego kontekstu było zachowanie zabytkowych relikwów i włączenie ich w formę nowego budynku, jak w przypadku Bunkra Sztuki.



Podkreślić należy, że architekci brutalistyczni decydowali się na budynki dominujące nad otoczeniem w przypadku szczególnych uwarunkowań, np. gdy chodziło o monumentalne gmachy o symbolicznym znaczeniu. Rozwiązania takie częstsze były w miastach amerykańskich, w których kontekst historyczny nie był tak silny jak w Europie. Gerhard Kallmann mówił o swoim ratuszu w Bostonie (1963-1968): „Budynek nie miał być przyjemny i zgrabny, lecz musiał wzbudzać respekt” [de Monchaux 2012]. Problem ten może być tematem kolejnych badań dotyczących architektury brutalistycznej i urbanistycznego kontekstu.

### LITERATURA

- Banham R., 1966, *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?*, Reinhold Publishing Corporation, New York.
- Clement A., 2011, *Brutalism: Post-war British Architecture*, The Crowood Press, Ramsbury.
- de Monchaux T., 2012, *The Other Modernism*, <https://nplusonemag.com/online-only/online-only/the-other-modernism/> (dostęp: 25.04.2017).
- Jencks Ch., 1987, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa.
- Kozłowski D. (red.), 2006, *Architektura betonowa*, Polski Cement, Kraków.
- Lichtenstein C., Schregenberger T., 2001, *As Found: The Discovery of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich.
- McLeod V. (ed.), 2018, *Atlas of Brutalist Architecture*, Phaidon, New York.
- Moholy-Nagy S., Rudolph P., Schwab G., 1970, *The Architecture of Paul Rudolph*, Praeger Publishers, New York–Washington.
- Niebrzydowski W., 2018, *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok.
- Rohan T.M., 2014, *The Architecture of Paul Rudolph*, Yale University Press, New Haven–London.
- Smithson A., Smithson P., 1990, *The “As Found” and the “Found”*, w: *The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty*, ed. D. Robbins, MIT Press, Cambridge.
- Stark B., 2013, *Brutalism in the Mountains*, “CLOG”, vol. 1, pp. 96-97.
- Vieira D., Levine S., 2013, *Breuer’s Brut Sensitivity*, “CLOG”, vol. 1, pp. 56-57.
- Voelcker J., 1957, *Letter*, “Architectural Design”, vol. 6, p. 184.
- Williams R.J., 2009, *Brazil: Modern Architectures in History*, Reaktion Books.

**BRUTALIST ARCHITECTURE AND THE CONTEXT OF A HISTORIC CITY**

## Summary

Brutalist architecture is considered a trend in which the urban and architectural context was ignored. Brutalist architects are also accused of erecting buildings that do not fit the neighbourhood and dominate it. The aim of the research presented in the article is to refute this thesis and to indicate ideas, creative assumptions and buildings that prove a thorough consideration of the objective conditions and the site of the project in brutalism. This aspect is especially visible in the case of brutalist buildings located in the structure of historic cities. Architects considered their priority task to be achieving specific relationships between the new building and its surroundings, although these relationships could be of a different nature – from compatibility, through relatedness, to contrast and opposition. The author of the article analyzed the doctrine of the brutalist trend, especially the idea of As Found and the imperative of objective perception of reality. He examined and compared buildings designed by the precursors of Brutalism, as well as buildings erected in the USA, Europe and Poland. One of the results of the work is the identification of design solutions that served to connect brutalist buildings with the historical urban fabric, such as continuation of street frontages, filling in historical building complexes, similar building heights, harmonized rhythms on facades, preserved relics of historic buildings, and transformation of historical details.

**Keywords:** brutalist architecture, historic city, New Brutalism, architectural context