

# Část II.

## Kritické dějiny 1836–1967



# Kapitola 1

## Novinky odnikud: Anglie 1836–1924

*Nadšení novogotiků vyhaslo, když museli čelit faktu, že jsou částí společnosti, která nebude mít a ani nemůže mít svůj životní sloh, protože pro její hospodářskou existenci je nutné, aby každodenní všední práce obyvatelstva byla mechanickou otročinou. Protože však gotiku, živé umění architektury tvoří právě harmonie obyčejné všední práce, kterou lidé vykonávají, nemůže být mechanická otročina v souladu s uměním. Naděje naší nevědomosti minula, ale předala své místo naději na čerstvé vědění. Historie nás poučila o vývoji architektury a dnes nás učí o vývoji společnosti; nám i mnoha jiným, kteří to odmítají, je jasné, že ... nová společnost nebude – tak jako ta naše – trápena noční můrou, nutící nás vyrábět stále víc a víc tržního zboží kvůli zisku, bez ohledu na to, zda ho potřebujeme či nikoli; neboť bude vyrábět, aby žila, a ne žít, aby vyráběla, tak jako my.*

William Morris,  
*The Revival of Architecture*, 1888<sup>1</sup>

Skotský filosof Thomas Carlyle a anglický architekt A. W. N. Pugin, předjímaní v puritánských a apokalyptických dílech Milтона a Blackea, vyvolali nezávisle na sobě ve druhé polovině 19. století stav duchovní a kulturní nespokojenosti. Carlyle byl esteticky uvědoměle svázán s radikálním chartistickým hnutím pozdních třicátých let, Pugin byl katolický konvertita, který hlásal přímý návrat k duchovním hodnotám a architektonickým formám středověku. Kniha *Contrasts; or a paralell between the noble edifices of the 14th and 15th centuries and similar buildings of the present day* (Protiklady; neboli

srovnání mezi vznešenými budovami 15. a 16. století a podobnými budovami současnosti), vydaná v roce 1836, měla okamžitý a rozsáhlý vliv. Právě Puginovi vděčíme za homogenost gotické obrody, která hluboce zasáhla anglické stavebnictví 19. století. Carlyle byl naproti tomu v mnoha ohledech úplným Puginovým opakem. Jeho kniha *Past and Present* (Minulost a přítomnost) z roku 1843 byla implicitní kritikou upadajícího katolicismu a předkládala návrh na jakýsi paternalistický socialismus podle vzoru Saint-Simonova Nového křesťanství z roku 1825. Zatímco Carlylův radikalismus byl z politického i sociálního hlediska progresivní, byť autoritářský, Puginovy reformní záměry byly v podstatě konzervativní a svázané s pravým křídlem Oxfordského církevního hnutí (High Church Oxford Movement), jehož založení předešlo o dva roky Puginovu konverzi ke katolicismu v roce 1835. Oběma však byl společný odpor k materialistické době. Prostřednictvím tohoto sdíleného antagonismu ovlivnili proroce první poloviny 19. století, hlásajícího kulturní úpadek a vzkříšení, Johna Ruskina. Ten se stal v roce 1868 prvním profesorem krásných umění na univerzitě v Oxfordu.

Ruskin získal své intelektuální stoupence po vydání druhého svazku knihy *Modern Painters* (Moderní malíři, 1846). V oblasti sociálně-kulturních a hospodářských otázek se jasně a extenzivně projevil až v roce 1853, kdy vydal knihu *Stones of Venice* (Kameny z Benátek). V kapitole věnované místu řemeslníka ve vztahu k uměleckému dílu se poprvé vyslovil proti průmyslové „dělbě práce“ a „degradaci pracovního výkonu na stroj“ – tento text byl vydán také jako pamflet Kolegiem dělníků, na které Ruskin myslel v následujícím období. Ruskin

zde podle Adama Smithe srovnával tradiční řemeslo s mechanickou prací sériové výroby. Napsal: „Není to po pravdě řečeno práce, která je rozdělená, ale člověk ... takže i nejmenší díl inteligence, ponechaný člověku, už nestačí na to, aby udělal špendlík nebo hřebík, ale vyčerpává se na výrobě špičky špendlíku nebo hlavičky hřebíku.“ Znamenalo to rozšíření postoje k ornamentu, naznačené již v knize *The Seven Lamps of Architecture* (Sedm lamp architektury, 1849), kde psal, že „správně položená otázka týkající se veškerého ornamentu prostě zní: je to uděláno s potěšením?“ S tímto druhem radikalismu se Ruskin začal vzdalovat od svých dřívějších velkoanglických sympatií a přibližovat se k postojům blízkým Carlylovi. V knize esejí o politické ekonomii *Unto this Last* (K tomu poslednímu, 1860) se projevil jako nekompromisní socialista.

Jejich vliv na anglické kulturní klima přes Pugina, Friedricha Overbecka (kterého Pugin označil jako „knížete křesťanských malířů“) a německé nazarény vytvářel morální a umělecký vzor pro krátce trvající Prerafaelistické bratrstvo, inspirované Chartisty a založené na popud bratří Danta Gabriela a Williama Michaela Rossettiových, Holmana Hunta a Johna Everetta Millaise v roce 1848.

Ruskin se v roce 1851 s tímto hnutím, jehož cílem bylo založení malířské školy vyjadřující hluboké ideje a emoce, duchovně sblížil. Jeho ideálem bylo vytvořit umělecké formy odvozené přímo z přírody, a nikoli z uměleckých konvencí renesančního původu. Tento výrazně protiklasický, romantický postoj byl šířen v roce 1850

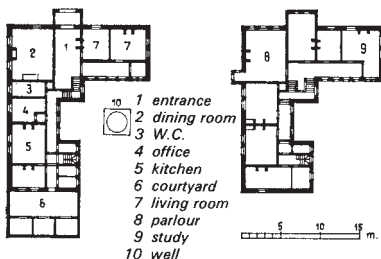
v prerafaelistickém časopise *The Germ*. Bratrstvu však chyběla mnišská přísnost a přesvědčení nazarénů. Na to, aby trvalo déle, byly bratrstvo i jeho časopis příliš individualistické. Kolem roku 1853 již prerafaelisté jako kolektivní hnutí nepůsobili.

Druhá fáze prerafaelistických aktivit, orientovaná k řemeslu, se rozvinula ze setkání Williama Morrisa a Edwarda Burne-Jonese za studií v Oxfordu v roce 1853. Oba poslouchali Ruskinovy přednášky a byli vystaveni vřudypřítomnému vlivu Puginovu. Po absolvování školy v roce 1856 byli v úzkém kontaktu s básníkem a malířem Dantem Gabrielem Rossettim, s nímž později, v roce 1857, spolupracovali na nástěnných malbách budovy Union Society v Oxfordu, které vědomě připomínaly fresky nazarénů v Římě. Několik měsíců před tím, když se Burne-Jones rozhodl věnovat malířství, odlákal Rossetti Morrisa, smluvně vázaného v oxfordské kanceláři novogotického architekta G. E. Streeta, do Londýna. Je poněkud paradoxní, že Morrisova návrhářská dráha vyplynula z rozhodnutí opustit architekturu a stát se malířem, učiněného v roce 1856. Ale to muselo počkat do té doby, až si navrhl vybavení pro svůj byt v Londýně, první „výrazně středověký nábytek ... pevný a těžký jako skála“. Nenáročné kusy, inspirované nepochybně řemeslnými ideály Ruskinovými, navrhl Morris pod vedením Philipa Webba, s nímž dříve pracoval ve Streetově kanceláři. Prerafaelistická obytná kultura již krystalizovala, když Morris v roce 1858 vytvořil své jediné malířské dílo, portrét své ženy Jane Burdenové jako *královny Guinevy* nebo *krásné*

25, 26 P. Webb, Červený dům (Red House), Bexley Heath, Kent, 1859; pohled, plán přízemí a 1. patra.



Legenda v obr. 26: 1 vstup, 2 jídelna, 3 WC, 4 pracovna, 5 kuchyně, 6 dvůr, 7 obytný pokoj, 8 hovorňa, 9 ateliér, 10 studna.



*Isoldy*, oděné do zdobného roucha v ideálním prerafaelistickém interiéru. Tenkrát Morris zcela zanechal malování a soustředil se na zařízení svého nového domova, Červeného domu (Red House), který pro něj v roce 1859 postavil v Bexley Heath v Kentu Philip Webb. Jeho styl byl až na drobné detaily blízký Streetově práci a ještě více novogotickým vikářstvím, která ve čtyřicátých letech stavěl William Butterfield.

V Červeném domě (nazvaném podle cihelných zdí) zavedl Webb principy, které měly brzy ovlivnit díla jeho vynikajících současníků, jakými byli William Eden Nesfield a Richard Norman Shaw. Principy, pro něž byl Webb znám po celou svou profesionální dráhu, spočívaly v péči o strukturální integritu stavby a v jejím zapojení do místa a lokální kultury. Těchto cílů dosahoval praktickými návrhy, citlivým zasazením do krajiny a využíváním místních stavebních materiálů spolu s respektem k tradičním stavebním postupům. Podobně jako Morris, jeho první klient a celoživotní spolupracovník, choval i Webb téměř mystickou úctu k posvátnosti řemesla a k půdě, na níž se zakládal vposledku život i architektura. Ještě silněji než Morris se stavěl proti přehnanému užívání ornamentu. Jeho životopisec W. R. Lethaby píše, jak si Webb postěžoval na to, že příliš elegantní rošt „se nehodí pro posvátný oheň“. Jen stěží se takové pocity daly odmyslet od interpretačních manýrů v přístupech Nesfielda nebo Shawa, například u Shawova malebného „staroanglického“ venkovského domu Leyswood v Sussexu, navrženého v roce 1866 [27].

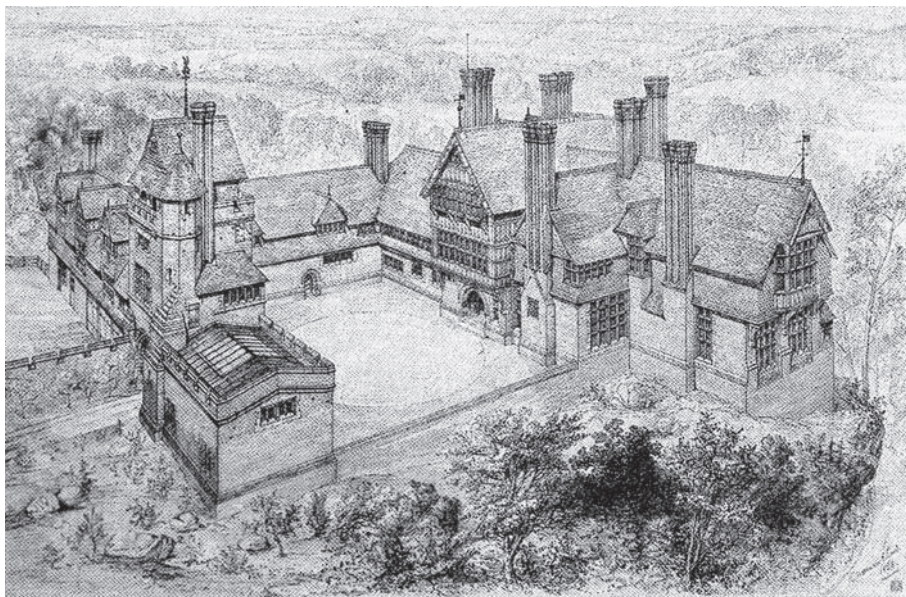
Červený dům byl původní inspirací a stál za bohatým rozvojem hnutí English Free Architecture (Volná anglická architektura), sahajícím od excentričnosti architektů, jako byli A. H. Macmurdo a C. R. Ashbee, až k rafinovanému professionalismu architektů Shawa, Lethabyho a F. C. Voyseye. Každopádně bylo toto dílo katalyzátorem, který Morrise přivedl na předurčenou dráhu. O dva roky později shromáždil Morris společnost prerafaelistických umělců, mezi nimiž byli Webb, Rossetti, Burne-Jones a Ford Madox Brown, v ateliéru, v němž mohlo být na zakázku zhotoveno vše, od nástěnných maleb přes vitraje a nábytek, výšivky či práce v kovu až po dřevořezbu. Podobně jako v Puginově rozsáhlém nábytkovém

vybavení budov britského parlamentu v letech 1830–1840 byla záměrem firmy tvorba totálního uměleckého díla, což ve vší skromnosti objasňoval její prospekt: „Předpokládá se, že prostřednictvím takové spolupráce ... dostává dílo mnohem celistvější řád, než jakého mohl dosáhnout kterýkoli jednotlivý umělec obvyklým způsobem.“ Založení ateliéru nepochybně ovlivnila vedle Puginova předcházejícího vzoru organizace Art Manufactures (Umělecké dílny), kterou uvedl do života Henri Cole pod pseudonymem Felix Summerly v roce 1845. Řemesnická práce prerafaelistů, do této doby spontánní, dostala veřejný charakter. Tomu také odpovídá skutečnost, že prvním dílem prodaným v londýnské pobočce byla skleněná stolní souprava navržená Webbem.

Prosperita ateliéru Morrise v roce 1864 paradoxně donutila opustit Červený dům a přestěhovat se natrvalo do Londýna. Po roce předal vedení firmy Warringtonu Taylorovi, aby se mohl věnovat výhradně plošným návrhům a literatuře, dvěma činnostem, které jej potom zaměstnávaly až do konce života. První jeho tapety pocházejí z tohoto období, stejně jako rané práce na vitrajích, navrhované jím a Burne-Jonesem. Vzory se měnily od perských ornamentů, které ilustroval Owen Jones v knize *Grammar of Ornament* (Gramatika ornamentu, 1856), až po středověký styl, přízvušně prací na vitrajích, o které byla stálá, byť omezená poptávka po celý Morrisův život. Firma Morris, Marshall, Faulkner and Co. dosáhla veřejného uznání v roce 1867 Zelenou jídelnou neboli čajovnou, kterou Webb navrhl pro muzeum v South Kensingtonu (nyní Victoria and Albert Museum) v Londýně. Prostory vybavil Morris nábytkem a dekoracemi s uměleckými řemeslníky své firmy.

Po tomto období začal Webb pracovat na vlastních rozsáhlých rezidenčních zakázkách. Vyvrcholením byl poslední velký dům Standen, postavený blízko East Grinsteadu v Sussexu (1891–1894). Nábytek pocházel obvykle z Morrisovy dílny. Morris se však začal stále více zabývat literaturou, z níž se fanaticky pokoušel vymýtit slova latinského původu, a v polovině sedmdesátých let vytvořil – vedle četných svazků vlastní romantické poezie – rozsáhlý překlad islandských ság. Tehdy se mohlo zdát, že středověký Island byl oním konečným „Nikde“,





27 R. N. Shaw, Leyswood, Sussex, 1866–1869.

po němž jeho idealistický duch toužil, zatímco byl vsazen do průmyslové reality 19. století.

Předělem v Morrisově životě byl rok 1875, kdy byla původní firma rozpuštěna a reorganizována jako firma Morris & Co. pod jeho přímým vedením. Morris začal rozšiřovat počet řemesel, jež by mohl ve své firmě provozovat. Sám se naučil barvit látky a tkát koberce a v roce 1877 založil v Londýně výstavní sál jako první obchodní zařízení. Od té doby se Morrisovy zájmy vedle řízení podniku a navrhování a výroby mnoha druhů tapet, závěsů a koberců obracely stále více k veřejnosti a ztrácely své zaměření na řemesla i svou „poetičnost“. Zdá se, že považoval za svou povinnost převzít sám na sebe veřejné socialistické a ochrannářské programy Ruskina, který již trpěl duševní chorobou. V roce 1877 napsal Morris svůj první politický pamflet a během úspěšného pokusu překazit záměr sira Geорга Gilberta Scotta, který chtěl restaurovat či spíše přestavět opatství Tewkesbury, založil společnost na ochranu starých budov.

V první dekádě po reorganizaci firmy rozdělil Morris svůj život stejným dílem mezi politiku a navrhování a během tohoto období vytvořil

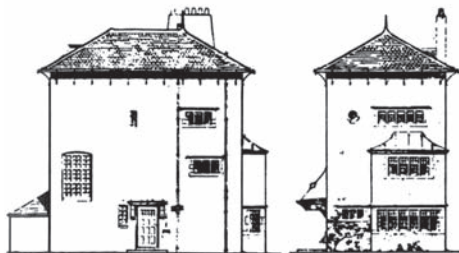
podle svého prvního životopisce Mackaila přes šest set návrhů různých textilních vzorců. V roce 1883 začal číst spisy Karla Marxe a vstoupil do Socialistické demokratické federace, v jejímž vedení stál Engels ve společnosti tak zarytých socialistů, jako byli Eleanor Marxová a Edward Aveling. O dva roky později Federaci opustil, aby založil Socialistickou ligu, což jeho zájem obrátilo od navrhování téměř zcela k politice. Až do své smrti v roce 1896 uveřejňoval v krátkých intervalech eseje o vztahu socialismu, kultury a společnosti, počínaje fourierovskou studií z roku 1885, nazvanou *Jak žijeme a jak bychom mohli žít*, až k vyvrcholení v podobě proslulého utopického románu *News from Nowhere* (Novinky odnikud, 1891).

Nastupující generace, k níž patřili Walter Crane, Ruskinův chránělec Macmurdo a Shawovi žáci, zejména Lethaby, E. S. Prior, Ernest Newton a dokonce Shaw sám, a někteří další mimo tento okruh, jako Ashbee a Voysey, považovali poněkud rozpornou Morrisovu situaci za jasnou a výsadní záležitost. Nade vším stála jeho utopická vize „Nikde“, země, kde stát podle Marxova proroctví zmizel a rozdíl mezi venkovem a městy též. Města jako hustá fyzická

entita a velká inženýrská díla 19. století byla zbourána: vítr a voda se znovu staly jedinými zdroji síly, vodní toky a cesty jedinými prostředky dopravy. Společnost bez peněz a majetku, bez zločinu a trestu, bez vězení a parlamentu byla společností, kde společenský řád závisel pouze na volném sdružování rodin uvnitř struktury obce, a konečně společnosti, v níž se práce zakládala na sdružených dílnách, hutích nebo *Werkbundu* a v níž výchova, stejně jako práce, byla volná a nevy nucená.

Tato prostoduchá socialistická vize byla v přímém kontrastu k Morrisovu vlastnímu životu a k latentní nekonzistenci jeho myšlení. Existovala tu jeho prosperující firma, výrazný fenomén *laissez-faire*, jejíž rozmanitě luxusní zboží bylo určeno vyšším středním vrstvám. Vyznával velmi radikální socialismus, dost neslučitelný s jeho vrozenými anarchistickými sklony – revoluční socialismus zcela nepřijatelný pro jeho liberálnější spojence, jako byl Ashbee. Konečně pro fabiánské socialisty, stejně jako pro architektky, se v Morrisově teorii a praxi objevoval zlepšovacím návrh zahradního města jako formy osídlení založené na řemeslnickém cechu nebo družstvu, prostředku, jímž mělo být uskutečněno nejen dílo samé, ale též evoluční sociální reforma a převýchova a jímž tak mělo být postupně dosaženo uznání obou věcí. V protikladu k tomuto pokrokovému (byť poněkud matoucím) rozpětí zájmů existovaly v Morrisově návrhářském díle stále kritičtější fobie – jeho zaryté odmítání vyrovnat se s metodami průmyslové výroby a jeho nejednoznačný, ne-li nepřátelský postoj k veškeré architektuře po 15. století. Odsuzoval nejenom klasickou minulost, ale byl indiferentní i k současným dílům tvořeným ve shodě s jeho záměry. Zejména Webbovy návrhy nedošly Morrisova veřejného uznání. Že by Webbův eklektismus byl pro Morrisa přehnaný, nebo že by klasické či alžbětinské prvky v jeho domech, postavených mezi lety 1879 a 1891, byly dostatečnou přičinou Morrisova nezájmu?

Dobový historismus mohl v každém případě jen stěží podpořit Morrisovo antiklasické zaměření. Světáctí architekti jako Shaw již na začátku sedmdesátých let pracovali ve slohu královny Anny a klasickovali jej v městském kontextu, ve slohu, který on, Webb a Nesfield



28 Ch. Voysey, dům v Bedford Parku, Londýn, 1890.

odvodili z anglické a holandské tradice obytného domu. Shaw ještě před svou konverzí k neogotickému slohu na začátku devadesátých let zavedl účtyhodný precedens, spočívající v přizpůsobení klasického, třebaže manýrovaného druhu stavby městskému prostředí, jak to představoval dům Old Swan v Chelsea z let 1875–1877, a uvolněný malebný dům hovíci duchu krajiny, jako byl Pierpont ve Freshamu v Surrey z let 1876–1878.

Shaw byl i přes svou sofistikovanost ovlivněn ruskimovským sociálně-kulturním myšlením. V roce 1877 začal navrhovat domy pro první zahradní předměstí pro obchodníka s uměním Jonathana T. Carra na západním obvodu Londýna. Styl červených cihel a prejzů této zahradní „vesnice“, určené pro vyšší střední vrstvu a známé jako Bedford Park, byl oslaven v prostořeké Baladě o Bedford Parku, uveřejněné v *St James Gazette* v roce 1881:

*Stromy jsou tu zelené a cihly červené  
A čistá lidská tvář.*

*Budeme tu stavět naše zahrady, řekl  
Ve slohu dobré královny Anny*

*Tady tvůrcíme vesnici*

*S Normana Shawa pomocí*

*V níž člověk počestnou bude vésti*

*Korektní, estetickou existenci.*

Tento cihlový styl se uplatnil dokonce i na kostele, na němž byl významově zdůrazněn světský ráz, spočívající v absenci vertikálních znaků, a třebaže stavba byla provedena neurčitým novogotickým způsobem, odvážně vystavovala na střeše wrenovskou lucernu. První domky v Bedford Parku byly postaveny v roce 1876 podle návrhu japonizujícího

architekta E. W. Godwina. Shaw převzal práci v roce 1877 a v následujícím desetiletí zde pod jeho vlivem působila řada různých architektů, včetně Voyseye v pozadí, který zde v roce 1890 postavil pozoruhodný dům v The Parade.

V roce 1878 publikoval Shaw knihu *Sketches for Cottages and Other Buildings* (Náčrty rodinných domků a jiných staveb). Tato práce, která měla velký vliv, přinášela četné návrhy dělnických domků různých velikostí. Zároveň obsahovala typologii hlavních veřejných budov pro autonomní ideální venkovskou obec, jako školu, obecní dům, starobinec a nemocnici. V následujícím roce se objevilo jedno z prvních paternalistických zahradních měst, Bournville v Birminghamu, které založil George Cadbury a navrhl Ralph Heaton a další. Bedford Park posloužil W. H. Leverovi jako vzor pro založení zahradního města Port Sunlight v roce 1888.

Vývoj hnutí zakládajícího zahradního města v posledním desetiletí 19. století byl úzce spjat s rozvojem hnutí Arts and Crafts (Umění a řemesla). Sociální záměr Ebenezer Howarda, představený v roce 1898, kombinoval rozptýlení měst s kolonizací venkova a decentralizací vlády. Družstevní hnutí doplňovala představa, kterou Howard obhájoval, že zdrojem zisků zahradních měst bude vyvážená kombinace průmyslu a zemědělství. Howard postuloval podporu odborů na financování obytné výstavby, družstevní vlastnictví půdy, všestranné plánování a umírněné reformy. Optimální velikost zahradního města stanovil počtem 32 000 obyvatel a izolační zelený pás kolem měl bránit dalšímu růstu města. Každé město mělo být umístěno v regionu jako satelitní sídlo a spojeno s vyšším centrem prostřednictvím železnice. Zahradní město tak doplňovalo pokračující pokusy o sociální reformu, zlepšující životní a pracovní podmínky průmyslového proletariátu. Howard se po svém návratu z Ameriky angažoval v socialistických kruzích, které navštěvovali Bernard Shaw a Sidney a Beatrice Webbovi, ve skupině známé později pod označením „fabiánští socialisté“, která původně ideu zahradních měst zavrhovala. Howardův postoj, který se shodoval s duchem, ne-li s učením fabianismu, byl zároveň praktický i zlepšovatel-ský. Titul jeho knihy z roku 1898 – *Tomorrow: a Peaceful Path to Real Reform* (Zítřka: mírová

cesta ke skutečné reformě) – jej ohlašoval jako člověka kompromisu. Howard byl nakloněn volnému podnikání v limitech sociální kontroly a dával přednost postupným reformám před revoluční akcí. Svě město odvozoval ze sociálně-politických vzorů, které vedle Ruskinova Cechu sv. Jiří (St George's Guild) z roku 1871 pocházely od myslitelů tak rozdílných, jako byli anarchista Petr Kropotkin či americký ekonom Henri George, jež v knize *Progress and Poverty* (Pokrok a chudoba, 1879) obhájoval jednotnou daň na veškerou půdní rentu. Stejně eklektický byl Howard i v diagramatické formě svého města, kterou odvozoval rovněž ze zdrojů velice rozmanitých, představovaných ideálním městem Victoria, které navrhoval James Silk Buckingham v roce 1849, nebo Paxtonovou Great Victorian Way (Velkou viktoriánskou cestou) z roku 1855. Sotva si lze představit něco vzdálenějšího původnímu Howardovu diagramu než výstavbu zahradního města Letchworth, zahájenou v roce 1904. Město přetíná železnice, obchodní čtvrtí je vystavena povětrnostním vlivům, průmysl se pragmaticky mísí s obytnou zástavbou. Zdá se, že jeho architekti Raymond Unwin a Barry Parker neměli Howardovi co nabídnout, vyjma vybledlých cvičení ve stylu Shawa a Webba. Zahradní předměstí Hamstead, navržené Unwinem v roce 1907, by bylo bývalo stejně nudné, kdyby s jeho tvůrcem nespolu-pracoval Lutyens.

Macmurdo, pokračující v tradici hnutí Arts and Crafts Morrise a Cola, založil v roce 1882 Century Guild (Huť století). To byla rovněž skupina umělců, kteří se měli zabývat navrhováním a výrobou předmětů pro bydlení. Macmurdo pracoval od samého začátku stejně snadno jako grafik i jako návrhář tapet a nábytku. Publikoval své názory ve spolupráci se Selvinem Imagem a současně s Century Guild založil v roce 1882 časopis *The Hobby Horse* (1884). V užitém umění z počátku osmdesátých let vyvinul Macmurdo jedinečný styl, anticipující Art Nouveau, odvozený přímo od Williama Blakea, styl, který byl v duchovním rozporu s elegantními a přísnými formami jeho architektury.

V roce 1887 následoval Ashbee dobře zavedený vzor řemeslných hutí a založil Guild of Handcraft ve východním Londýně. Cílem svého programu učinil přímou sociální reformu – hut

založil se záměrem užitečně zaměstnat a zaškolit londýnské tovaryše a jejich učně, kteří by jinak byli nezaměstnaní. Podle domu, který si Ashbee postavil v Chelsea v roce 1904, lze soudit, že jeho návrhy byly jemnější a korektnější než návrhy Macmurdovy. Díky zkušenostem s vedením postgraduální výuky v Toynbee Hall měl schopnost přímé sociální akce jako prostředku reformy. Třebaže byl hluboce ovlivněn Morrisem a Ruskinem, neshodoval se s nimi pro jejich dogmatický odpor ke stroji a jejich revoluční socialismus. V protikladu ke svým radikálnějších předchůdcům se Ashbee stylizoval jako konstruktivní socialista. Po setkání s Frankem Lloydem Wrightem na přelomu století se ujistil v přesvědčení, že vyřešení kulturního dilematu, vyvolaného moderním průmyslem, závisí na správném užívání stroje. Ashbee byl podobně jako Howard přístupný kompromisu. Obhajoval decentralizaci existujících městských koncentrací a jejich institucí, čímž poskytoval další podporu vazbě mezi hnutím Arts and Crafts a ideou zahradních měst. Howarda následoval také v jeho postoji proti znárodnění půdy. Ashbee byl přesvědčen, že kulturní úloha řemeslné práce spočívá v „individuaci“ člověka, a obával se redukcionistických stránek radikálního socialismu. Proto později v životě uvítal založení Socialistické internacionály na „skále potomstva“. Dával před ní přednost poněkud zastaralému Disraeliho přístupu k sociálním reformám, a proto vkládal nepřiměřeně naděje v ctnosti britského imperialismu. Ashbee neměl vyvinutý smysl pro ekonomickou realitu, a tak se jeho vzácný Rukodělný cech, uspořádaný jako zemědělská komunita založená na řemeslné práci v Chipping Campden v Gloucestershíru v roce 1906, po dvou letech rozpadl. Podílník, kterého Ashbee žádal o další kapitál, mu odpověděl:

*Cadburyho vesnice v Birminghamu je vynikající, pokud jde o domky a všechny život po práci, ale v pracovní době vládnou moderní podmínky levné výroby a plně využití strojů. Ty zlidštily volný čas a vy jste se snažil zlidštit také práci.<sup>2</sup>*

Takové ambiciózní sociální cíle nezajímaly Mackmurdova individualistického žaka Voyseye, jenž v roce 1885 dospěl ke stylové síle

a prostotě, kterou postrádala většina jeho současníků. Spíše než ze Shawovy vynalézavosti a prostorové virtuozy odvodil Voysey svůj styl z Webbových principů, z respektu k tradičním metodám a místním materiálům. V projektu nerealizovaného domu z roku 1885, který chtěl zbudovat pro sebe, formuloval Voysey (nehledě k shawovskému částečnému roubení) základní komponenty svého stylu: břidlicovou střechu s převislými okraji, litinové podpory okapových žlabů a hrubě nahozené zdi, prořazené horizontálními okny a vyznačené v intervalech opěrnými pilíři a komínovými tělesy. Tyto znaky budou charakterizovat jeho díla dalších třicet let. Z hlediska stylu představoval tento postup přímý pokus o odkrytí základních prvků anglických zemanských domů. Nicméně Voyseyovo dřívější spojení s Mackmurdem uvedlo do jeho díla dynamický a vysoce sofistikovaný element, jenž se stal zjevným v jeho tapetových vzorech a návrzích z kovu z doby kolem roku 1890. Tyto detaily nášely do jinak přísných interiérů výrazné akcenty. Voysey byl na rozdíl od Morrisa posedlý smyslem pro zdrženlivost až přehnanou. Tak třeba vyžadoval, aby byly vzorované vždy buď jenom textilie, nebo jen tapety, ale nikdy oboje. Jeho vlastní dům The Orchard, postavený v Chorley Wood v Hertfordshire v roce 1899, je ve svém interiéru příkladem živé zdrženlivosti: mřížová zábradlí zalitá světlem, nízké konzolky pro obrazy, okachlíkované krby, masivní dubový nábytek, tlusté koberce. Protože Voysey opakoval tyto elementy s malými obměnami po celou svou dráhu, s pokračujícími léty byly jeho návrhy stále méně nápadité. Zatímco jeho raný nábytek směřoval k organičnosti, jeho pozdní práce se zakládají na klasických tématech.

Mezi léty 1889 a 1910 navrhl Voysey na čtyřicet domů a u mnoha z nich překonal latentní historismus svého stylu. Náleží mezi ně také dům pro umělce v Bedford Parku z roku 1890, který si dal postavit J. W. Foster, dům Sturgis v Guildfordu z roku 1896 a dům Broadleys [29] na jezeře Windermere, Voyseyova nejlepší stavba, vybudovaná v roce 1898. U žádného jiného domu nedosáhl takové jasnosti půdorysu, velkorysosti rozvrhu a krajinářských úprav, robustnosti v rozvržení hmot a oken. Vliv, který Voysey měl, byl rozsáhlý, stejně jako jeho



kariéra. Jeho dílem byli ovlivněni C. R. Mackintosh, C. H. Townsend, vídeňští architekti J. M. Olbrich a Josef Hoffmann (u nás Jan Kotěra – pozn. překladatele).

Během prvního období Voyseyovy dráhy se hnutí Arts and Crafts pevně institucionalizovalo: napřed založením Art Workers' Guild (Cech uměleckých pracovníků) v roce 1884 a později – na popud Lethabyho a ostatních členů Shawovy kanceláře – založením Arts and Crafts Exhibition Society (Výstavní spolek umění a řemesel) v roce 1887, který řídil Morrisův chránělec Walter Crane. Posledních dvacet pět let, předcházejících první světové válce, bylo neoddělitelně spjato s dílem a dráhou Lethabyho. Poté co dvanáct let pracoval v Shawově kanceláři jako hlavní asistent, zahájil Lethaby v roce 1895 samostatnou činnost projektem velkého sídla v New Forest, Avon Tyrrel. O pět let později byl spolu s Georgem Framptonem jmenován ředitelem Ústřední školy umění a řemesel v Londýně. Tak se jeho působení v hnutí Arts and Crafts po krátké projekční kariéře přesunulo do učitelství sféry, pro niž měl vyslovené vlohy. V roce 1892 publikoval první knihu *Architecture, Mysticism and Myth* (Architektura, mystika a mýtus), v níž dokazoval, že architektura minulosti byla vždycky proniknuta kosmickými a náboženskými paradigmaty. Tuto

symboliku se pokoušel vtělit do svého díla. Zdá se, že jeho obecná argumentace zasáhla dílo jeho blízkého kolegy E. S. Piora, jehož proslulý „motýlový plán“ domu The Barn, realizovaný v Exmouthu v roce 1897, vykazoval vyslovené symbolické rysy (podobný motýlový půdorys navrhl M. H. Scott pro Yelowsands v roce 1902 a pro zahradní město Hampstead v roce 1908).

Lethabyho pozornost se s přechodem na pedagogickou dráhu přesunula od poetického obsahu k problému vypracování správné metody rozvíjení formy. V roce 1910 brojil proti poetické přepjatosti:

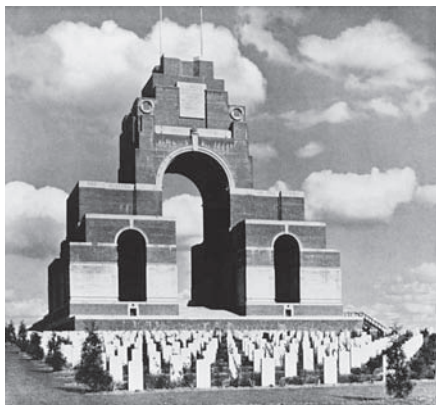
*Stavění bylo a má být uměním, imaginativním, poetickým, dokonce i mystickým a magickým. Jestliže poezie a magie jsou v lidech a v době, objeví se i v umění ... nejvyšší dobro ale není v tom, že si řekneme: stavme magické stavby.*

Tradice, jejíž součástí Lethaby byl, byla náhle vyřazena ze hry. Jako jeden z posledních „neogotických“ socialistů hlásal na přelomu století čistý funkcionalismus. Když v roce 1915 pomáhal zakládat Design and Industry Association (Společnost pro navrhování a průmysl), žádal od svých kolegů, aby studovali Německo a Německý Werkbund, který ukazoval cestu do budoucnosti.

29 C. F. A. Voysey, Broadleys, Cumbria, 1898.



Když se v roce 1914 přehnal Evropou první válečné vlny, zlatý čas anglických venkovských domů, který uvedli na scénu Webb, Shaw a Nesfield a v nejexotičtějším propracovaných dílech *Country Life* Edwin Landseer Lutyens a Gertruda Jekyll, definitivně skončil. Ve skutečnosti skončil dokonce už dříve, v přívalu novogeorgiánských domů, jež stavěli, jak poznamenal Robert Furneaux Jordan, „ti estetičtí boháči, kteří po burské válce zabodli své meče do zlatých dividend“. Bez ohledu na tento triumf novopalladianismu a eduardovského vkusu – a Lutyensovu vášni pro „Wrenesanci“ po přelomu století – je nepravděpodobné, že by hnutí Arts and Crafts mohlo přežít socio-kulturní trauma první industrializované války kolosálního měřítká. Něco z toho lze vycítit v poválečném osudu firmy Liberty & Co. Hrůzy let 1914–1918 přetály její řemeslnou práci jako gilotina. Vynalézavý duch a brilantnost stříbrných výrobků Art Nouveau ustoupily v rozmezí pěti let banálním dekoracím modré číny, tudorovskému nábytku a pseudoprerafaelistickým pastišům vitrají. Firma Liberty & Co. se rozhodla pokračovat v tomto degenerovaném stylu i v nových budovách, postavených v roce 1924 podle návrhu E. T. a E. S. Hallových. Jejich hrázděný obchodní dům byl výrazem tzv. „burziánského tudoru“, který v pokleslých formách rodinných domků lemoval nově zbudované dráhy spojující Londýn s předměstími, jež se měla stát krví života tohoto velkoměsta. Lutyens, povýšený mezitím do role neoficiálního státního „architekta laureáta“, se ocitl v situaci, v níž už si nemohl dovolit ani relativně skromný luxus svých raných venkovských domů s jejich malými, ale složitými



30 E. L. Lutyens, Oblouk v Thiepvalu, Pikardie, 1924.

zahradami, které navrhovala G. Jekyll (např. převorství Tigbourne Court z roku 1899). S pokračujícím stoletím se u Lutyense stupňovala záliba v palladianismu, na začátku vtipně vyjádřená v jeho vlastním domě Nashdom z roku 1905 a později uplatněná v proměněné formě v památníku britských vojáků padlých na Somě v Thiepvalu (1924) a v monumentální budově místodržitelského paláce v Novém Dillí (1923–1931). V obou těchto vynikajících novoklasických monumentech se Lutyens nemilosrdně zřekl dědictví Arts and Crafts. Stěží bychom si mohli představit něco vzdálenějšího Morrisově utopické vizi než tyto přísné monumenty, osamocené v ploché a odcizené krajině. Tak se „Nikde“ nevtělilo do Morrisových znovu oživených středověkých cechů, ale do oblouku, vztyčeného nad vzpomínkami umučené generace, a do barokního prospektu, otevírajícího se do říše, která se začínala hroutit.