

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Bakalářská práce

Kateřina Hofmanová

Anglickost anglické moderní architektury

Englishness of English Modern Architecture

Poděkování

Chtěla bych poděkovat panu Ing. Petru Mackovi, Ph.D., všechnu pomoc a důvěru, kterou do mě vložil, a především za odvalu pustit se se mnou do tohoto dobrodružství. Dále svému milému, za jeho nekonečnou trpělivost, Tereze Melounové, za její nekonečnou podporu a panu prof. PhDr. Rostislavu Šváchovi, CSc., za přínosné korektury.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Abstrakt

Nazírání na meziválečnou architekturu 20. století je v Evropě poměrně stabilizované. V Anglii, přestože je nedílnou součástí Evropy, ovšem na toto období existují odlišné a někdy překvapivé názory. Práce se proto bude soustředit na dobové názory a jejich pochopení v kontextu místní situace. Práce se pokusí otevřít některé otázky vztahující se k modernímu hnutí v anglické architektuře. S ohledem na složitost a šíři tématu bylo vybráno několik architektů a historiků umění různých generací publikujících v meziválečném období (Albert Richardson, Nikolaus Pevsner, John Summerson). Na jejich rozličných a často kontroverzních názorech budou postihnuty některé z důležitých aspektů dobového diskursu a jeho proměn. Práce si bude všimát především pohledů na zrod hnutí, různorodá, tehdy aktuální a bezprostřední hodnocení jeho pozitiv a negativ. V zrcadle kritiky vycházející výhradně z anglického prostředí se bude snažit zmapovat v základních obrysech obraz toho, jak anglická společnost vnímala, uvědomovala si a reagovala na zlomovou situaci spojenou s moderním hnutím v architektuře.

Klíčová slova

umění 20. století, architektura, moderní hnutí, kritika architektury, Anglie, Arts and Crafts

Abstract

The perception of the interwar architecture of the 20th century is relatively stable in Europe. In England, despite being an integral part of Europe, there are different and sometimes surprising responses to this period. The work would therefore focus on orientation in contemporary views and their understanding in the context of the local situation. The work would try to open up some questions related to the modern movement in English architecture. Several architects and art historians from different generations publishing in the interwar period (Albert Richardson, Nikolaus Pevsner, John Summerson) were selected for complexity and breadth. Based on their different and often controversial opinions, given not only by the topic, but also by their profession, an attempt will be made to cover some of the important aspects of the contemporary discourse and its changes. The work will focus primarily on views on the birth of the movement, diverse, then current and equally evaluated positively and negatively. In the mirror of criticism based exclusively on the English environment, it will try to map out the basic outlines of the image of how English society perceived, realized and reacted to the turning point associated with the modern movement.

Key words

Art od 20th century, architecture, modern movement, criticism of architecture, England, Arts and Crafts

Obsah

<i>Úvod</i>	8
1. <i>Role Arts and Crafts</i>	10
1.1 <i>Nikolaus Pevsner</i>	10
1.2 <i>John Summerson</i>	11
1.3 <i>Albert Richardson</i>	13
1.4 <i>Reginald Blomfield</i>	14
2. <i>Modernita x modernismus</i>	17
2.1 <i>Reginald Blomfield</i>	17
2.2 <i>Albert Richardson</i>	20
2.3 <i>Nikolaus Pevsner</i>	22
3. <i>Od Vers k CIAM</i>	23
3.1 <i>Vers Group</i>	23
3.2 <i>20th Century Group</i>	24
3.3 <i>Frakce DIA</i>	26
3.4 <i>Unit One</i>	27
3.5 <i>Tecton Group</i>	27
3.6 <i>MARS</i>	29
<i>Závěr</i>	32
<i>Literatura</i>	38
<i>Seznam vyobrazení v obrazové příloze</i>	40

Seznam zkratek

AA–Architectural Association (Asociace architektů)

AASTA–Association of Architects, Surveyors, and Technical Assistants (Asociace architektů, geodetů a technických asistentů)

ASAPU–Architects’ and Surveyors’ Assistants’ Professional Union (Odborné sdružení asistentů architektů a geodetů)

ATO–Architects and Technicians Organisation (Organizace architektů a techniků)

DIA–Design and Industries Association (Asociace designu a průmyslu)

MARS–Modern Architectural Research Group (Výzkumná skupina pro moderní architekturu)

RIBA–Royal Institute of British Architects (Královský institut britských architektů)

Úvod

„Moderní hnutí“, „Nová architektura“, „Funkcionalismus“. Na počátku 20. století byly principy století předešlého, včetně navazující secese a kubismu zažity a autoři hledali odlišnou cestu. Po první světové válce se celá Evropa nacházela ve stavu reorganizace společenských dohod. Architektura ve Velké Británii se na počátku století držela edwardiánských a neogeorgiánských vzorů na jedné straně a intencí hnutí Arts and Crafts na druhé.¹ Současné se ve dvacátých letech 20. století se zrodilo nové hnutí, které ovlivnilo celou Evropu, včetně Velké Británie. Tato skutečnost se odrazila i na rozporuplných názorech na architekturu.

Téma je až nečekaně obsáhlé a rozmanité. V této práci se soustředíme na oblast Britských ostrovů a časově ho ohraničíme světovými válkami. Proto se práce věnuje několika vybraným badatelům oné doby a jejich názorům, myšlenkám a komentářům současné architektury. I když by se z dnešního pohledu mohlo zdát, že byla vyjádření těchto odborníků příliš příkrá, je nutné si uvědomit, že je jedna věc komentovat architekturu z pozice historika architektury, u kterého se očekává nadhled a který by se neměl nechávat unášet svými emocemi a druhá ji komentovat v běhu věcí. Texty posuzované v této práci se řadí právě do té emocionální kategorie. Celá tato situace je nesmírně zajímavá. A to obzvláště na území Anglie, u které se tradičně předpokládá lpění na tradicích a všeobecný konzervativismus.

Literatura mimo Anglii se k převažujícímu příklonu k funkcionalismu vyjadřuje věcně a často převažují pochvalná a pozitivní hodnocení. Při bádání o moderním hnutí v Anglii ale narážíme na naprosto odlišný slovník, který je obohacený o prudká a rezolutní stanoviska. Zjišťujeme, že všeobecně již déle přijaté názory jsou na britské straně neustále živoucí, a dokonce pro někoho nečekaně ožehavé. Podíváme-li se dále do historie Anglické architektury, vyzorujeme, že Angličané vlivem invence, ale i klimatických podmínek rovněž přizpůsobovali každý nový sloh vlastním potřebám.² Činili tak vždy originálně. Řada anglických badatelů zdůrazňuje, že kupříkladu gotika či neopalladianismus nese nezaměnitelný anglický výraz.³ Má tento charakter i anglická architektura meziválečných let?

¹ Alan Powers, *Edwardian Architectural Education: A Study of Three Schools of Architecture*, *AA Files*, č. 5, 1984, s. 48–59

² Příkladem nám poslouží komíny anglických domů, které jsou umístěny na okrajích domů, ve středoevropském prostředí je toto umístění co možná nejloučběji v domě kvůli tvrdším zimám, stejný případ jsou vodovodní rozvody, které v Anglii mohou být vedeny vně domů, jelikož voda v nich nezamrzne. Také se jedná o okna, která jsou v Anglii co možná největší, neboť v Anglii nemají tolik slunečního svitu.

³ J.M. Frew, *Gothic is English: John Carter and the Revival of the Gothic as England's National Style*, *The Art Bulletin*, roč. 64, č. 2, 1982, s. 315–319

A poté, jakou roli tato architektura hraje ve specificky anglickém kontextu dějin umění? Protože podíváme-li se na tvůrce anglické moderní architektury, z drtivé většiny se jedná o architekty buď z kolonií (Austrálie, Kanada) nebo emigrantů z Evropy, hlavně z Německa. Jak se to projevilo na půdě země, která si již po staletí zakládá na tradici a vlastním národním charakteru?

Zajímat nás bude, jaká témata pro ně byla nejožehavější. Základním kamenem je Hnutí Arts and Crafts, které formálně modernismu předcházelo. Jak jej vnímali badatelé dané doby? Je hnutí zdrojem „modernismu“ v Anglii nebo se jedná o dva solitérní proudy, které mezi sebou nemají žádné vazby? Dotkneme se i použití nových technologií a tomu, jak si budovaly postavení v architektonické praxi. Budeme zkoumat názory skalních příznivců i odpůrců modernismu. Jedním z dalších bodů, kterým se práce bude věnovat je rozdělení pojmů modernismus a modernita!, které sice vycházejí ze soudobé historiografie, hmatatelné jsou ovšem i v literatuře doby meziválečné. Jaký je mezi nimi rozdíl? Je možné, že být moderním ve smyslu nových technologií tradicionalistická společnost Anglie přijala snáze? Pokusíme se zjistit, jak se Anglie vyrovnávala obecně s novinkami.

A protože to modernisté s prosazováním nového, ostatně jako vždy, neměli jednoduché, podíváme se, jakým způsobem se sdružovali. A jak přistupovali k mezinárodnímu kongresu moderní architektury CIAM, který hrál klíčovou roli pro hnutí na mezinárodní úrovni a mohl zásadně ovlivňovat architektonické dění. A právě proto, že v Anglii hlas tradicionalistů byl a je stále silný, pokusíme se nahlédnout na podobu kritiky moderního hnutí. Jaké argumenty měli ti, kteří ji častovali mnohdy přehnanými odsudky? Zdroje k tomuto poznání jsou hojné, ovšem všechny v angličtině. V těchto souvislostech se zdá, že v Čechách tomuto tématu nebyla věnována dostatečná pozornost.

Jako základní stavební kameny nelze opomenout primární zdroje jako *Pioneers of the Modern Movement* Nikolause Pevsnera nebo *Modernismus* Reginalda Blomfielda a řada inspirujících článků, které se k problematice vždy staví z jiného úhlu. Z těchto důvodů bude práce stát na citacích, které by měly vykreslit dobu příchodu moderního hnutí a obecně klima Anglie. Kromě této literatury je dostupná i ta současná, která jasně vypovídá o tom, že je toto téma neustále živé a v Anglii ožehavé. A právě to je na celé problematice tak zajímavé. Kapitola dějin umění architektury, která by se dala alespoň na našem území považovat za uzavřenou, a která se dokonce setkává s úctou a připomíná zlatou dobu první republiky je v Anglii stále otevřená a jaksi nedopsaná. Je oprávněný dojem, že autoři, kteří se tomuto tématu věnují mají stále nejednotné závěry?

1. Role Arts and Crafts

Hnutí Arts and Crafts hraje velmi podstatnou roli v době, kdy se začíná o moderním hnutí v Anglii mluvit. Kromě toho, že hnutí stojí formálně před modernismem ho někteří autoři označují za jeho východisko. Otázkou zůstává, do jaké míry toto stanovisko převažuje, neboť se vyskytují i hlasy, které jsou zásadně proti tomuto tvrzení. Ve středoevropském prostředí bychom mohli diskutovat o podobné vývojové linii, která vede od eklektismu Augusta Sicarda von Sicardsburga k secesi Otto Wagnera až po jeho žáky, u nás kupříkladu Jana Kotěru. Je to velmi zjednodušeně naznačený postup změn v architektuře kolem roku 1900, přesto může posloužit jako protipól ostrovní situaci, kde podobně hladký a „souhlasný“ postup neproběhl. Jak se na původ moderního hnutí koukali tehdejší badatelé? Viděli jej všichni právě v hnutí Arts and Crafts?

1.1 Nikolaus Pevsner

Prvním zastavením v této kapitole bude Nikolaus Pevsner a jeho pro nás klíčová práce *The Pioneers of the Modern Movement* [1], ve které autor vztah moderního hnutí a hnutí Arts and Crafts poměrně značně akcentuje. Píše, že je hnutí Arts and Crafts jasným východiskem, podrobně se pak věnuje práci Charlese Rennieho Mackintoshe a Francise Voyseyho. Z této kapitoly vyplývá, že hnutí Arts and Craft tvořilo spojnicí mezi historismem a modernismem.⁴ Podle něj hnutí Arts and Crafts vytvořilo předpoklad pro vznik modernismu v Británii, která ve dvaceti letech po roce 1910 „upadla do stylového ústraní, z něhož se začala znovu vynořovat až s příchodem emigrantských architektů ve třicátých letech“.⁵ Pozitivně vnímá i práci secesních autorů jako Henry van de Velde, Victor Horta či Arthur Mackmurdo. Secese (potažmo Arts and Crafts) byla podle Nikolause Pevsnera „dávidlo, které vyprovokovalo čistku před příchodem Waltera Gropia a čistoty nedekorované architektury.“⁶

K Mackintoshově Glasgowské škole se Nikolaus Pevsner vyjadřuje velmi pozitivně, oceňuje ji zejména proto, že „ani jeden prvek není odvozen z dobových stylů“.⁷ Na tento kontroverzní výrok reagovala řada autorů a v práci na některé z nich ještě narazíme. Pevsnerovo nadšení pro

⁴ Colin Amery, Nikolaus Pevsner's 'Pioneers of the Modern Movement', 1936, *The Burlington Magazine*, roč. 151, č. 1278, 2009, s. 617–619, cit. s. 617.

⁵ Elizabeth Darling, Institutionalizing English Modernism 1924–33: From the Vers Group to MARS, *Architectural History*, č.55, 2012, s. 299–320, cit. s. 301.

⁶ Colin Amery (pozn. 4), s. 618.

⁷ Nikolaus Pevsner, *The Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London 1991, cit. s. 166

Mackintoshe ovšem koliduje s jeho základními přesvědčeními, konkrétně s jeho celoživotním názorem, že umělec by měl pracovat pro dobro komunity, a ne pro osobní prestiž.⁸ Nelíbily se mu „velké osobnosti“, a na tomto názoru stavěl také své antipatie vůči Le Corbusierovi, kterého považoval za „showmana“. Přesto Pevsner přirovnává Mackintoshe ke génium jako Francisco Borromini, Guarino Guarini nebo Balthasar Neumann.⁹ Nikolaus Pevsner byl tedy zastáncem názoru, že umění hnutí Arts and Crafts v Anglii předznamenalo moderní hnutí.

Na Pevsnerovy výroky bychom ovšem měli nahlížet obezřetně. Nelze popřít velikost a váženost jeho celoživotní práce, přesto z jeho přístupu vychází, že se pokoušel modernímu hnutí vytvořit (v plném smyslu slova) historii, a činil tak často na úkor úplnosti obrazu architektonické produkce na počátku 20.století. Postupoval velmi selektivně a velké množství autorů z výběru pro *The Pioneers of the Modern Movement* vynechal, neboť nezapadali do osnovy, kterou chtěl Pevsner modernímu hnutí načrtnout.¹⁰

1.2 John Summerson

Výchozí bod badatelské práce Johna Summersona se liší od Pevsnerova. Nikolaus Pevsner pocházel z Německa a postupem kariéry tam začal přednášet o architektuře na göttinghamské univerzitě. Antisemitismus nacistického Německa ho donutil přesídlit do Anglie, kde již zůstal a nadále se věnoval publikační činnosti.¹¹ Jeho vztah k anglické architektuře a k moderní architektuře se z literatury zdá být neměnným.

John Summerson naproti tomu studoval architekturu na Bartlett School of Architecture na Londýnské univerzitě pod vedením Alberta Edwarda Richardsona a jeho náklonnost patřila architektuře klasické. Po dokončení studia pracoval v malých viktoriánských ateliérech. Jedním z nich byl ateliér Sira Gilese Scotta, autora Liverpoolské katedrály [2], do kterého Summerson vkládal velké naděje. Necítil tu ovšem zápal pro architekturu, vše tam, dle jeho slov, bylo "domácí a uvolněné"¹². Podívoval se, jak je možné, že Giles Scott, autor tak „vášnivě stavby“ vášně postrádá a zajímá jej spíše golf než architektura. Stavby Gilese Scotta nebyly přímo moderní, ale na druhou staru nevyužívali tak vehementně historických předloh.¹³ Summerson

⁸ Ute Engel, 'Fit for its purpose': Nikolaus Pevsner Argues for the Modern Movement. In: *Journal of Design History*, roč. 28, č. 1, s. 15–32, cit. s. 16.

⁹ Colin Amery (pozn. 4), s. 619.

¹⁰ Ute Engel (pozn. 8), s. 16.

¹¹ Robin Middleton, Sir John Summerson (1904–92). In: *The Burlington Magazine*, roč. 135, č. 1081, 1993, 277–279, cit. s. 277

¹² Gillian Darley, John Summerson in the Crow's Nest. In: *AA Files*, č. 69, 2014, 84–95, cit. s. 84.

¹³ William Fawcett, Post-War Traditionalist in Oxford and Cambridge, In: *Twentieth Century Architecture*, č. 11, 2013, s. 82-97, cit. s. 96

postupně zjistil, že architektura nebude jeho disciplínou. Nechal se slyšet, že „*vysocí muži staví nízkou architekturu a malí muži zase tu vysokou a on by se nerad pouštěl do něčeho piplavého*“¹⁴.

Toto uvědomění jej odklonilo od práce architekta k novinářskému povolání. I když odsuzoval "lov pionýrů" jako formu náhrady historie, uvědomoval si, že architektonická historiografie, zejména nedávné doby, má řadu závažných nedostatků.¹⁵ V roce 1927 se vydal na cestu do severní Evropy. Jak zjistil, „*mladí, podnikaví a zvědaví*“ architekti se již neotáčeli na jih, k minulosti, ale na severovýchod, k budoucnosti. Podle Summersona byla nová severská architektura nepoznamenaná estetickým, či politickým konzervativismem. Klima Británie vnímal jako omezené. Na své cestě zpovídal Ragnara Östberga, autora stockholmské radnice [3], a Willema Dudoka, autora radnice v Hilversumu [4], jakožto zástupce starého a nového architektonického přístupu.¹⁶ V roce 1930 v článku pro *The Builder* napsal, že Dudokovu tvorbu lze považovat za cílovou stanici kubismu, v němž budovy směřují k vyjádření prostřednictvím koordinace geometrického tvaru. Později na tuto dobu vzpomínal jako na čas "šoku a spikleneckého vzrušení mnohých, jejichž architektonické myšlení oscilovalo mezi katedrálou v Liverpoolu od Gilberta Scotta a Stockholmskou radnicí od Ragnara Östberga".¹⁷

Zajímavým počinem, souvisejícím s moderním hnutím byl i článek pro periodikum *The Scotsman*. V něm se pokusil "předat lhostejným občanům Edinburghu naléhavou zprávu o novém a poněkud překvapivém druhu architektury na kontinentu" a to formou vize, jak bude vypadat Prince's Street v budoucnosti. „*Pokud jde o moderní architekturu, Británie zaostávala za Evropou, protože zůstala posledních dvacet let přinejmenším poněkud rozpačitým a téměř nechápavým divákem. Kdybychom se podívali na Edinburgh zaostřenější corbusierovskou optikou, viděli bychom, že se na něj dá dívat jako na moderní město. Jeho skvělé tramvaje a autobusy, spodní strana Dean Bridge [5], dokonce i Melvillův pomník [6], čistý vzpřímený válec, téměř nezdobený, měly všechny základní vlastnosti vedoucí k inspiraci, které si nemůžeme dovolit ignorovat. (...) Avšak pouze jedna budova zcela zachytila moderního ducha, silo v Leightu [7], jehož elementární krása a hmota ukázala primitivní velkolepost připomínající útes.*“¹⁸

¹⁴ Gillian Darley (pozn. 12), s. 84.

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Robin Middleton (pozn. 11), s. 277.

¹⁷ Gillian Darley (pozn. 12), s. 84.

¹⁸ Ibidem.

Zdá se, že cílem jeho článku bylo vzbudit v obyvatelích Edinburghu reakci. „*A co Edinburgh budoucnosti? Třpytivá podívaná z oceli, skla a betonu je již představitelnou vizí.*“¹⁹

Jeho pohled na moderní hnutí musela také ovlivnit jeho cesta do oné „budoucnosti“, v roce 1931 se totiž vydal do Sovětského svazu. Jednalo se o výpravu pořádanou státní turistickou agenturou *Intourist*, která těžila z levicově smýšlejících. Turisty vozila do Leningradu, Moskvy nebo Kyjeva a jejich průvodci byli agenti Lidového komisariátu vnitřních záležitostí (NKVD), kteří návštěvu značně zkreslovali.²⁰ Summerson po cestě onemocněl černým kašlem a v rámci rekonvalescence se toulal po Moskvě s fotoaparátem. Fotografie byly velmi cenné pro jeho články. Z ruské architektury měl smíšené pocity, ulice působily posmutněle, bez barev a reklamních plakátů, pozitivně ale hodnotil kupříkladu *Dům odpočinku a kultury* v Leningradě z roku 1927. [8] Nicméně sovětská záliba v „*romanci industrializace*“ a neefektivita jejich stavebních metod (kvůli nedostatku kvalifikované pracovní síly)“ mu naznačovala, že důvěra v technologii, v kouzlo „*dlouhých rozpětí, tenkých podpěr, obrovských konzol, obrovských ploch skla*“ byla mylná.²¹

Přesto, že jsou zdroje k tomuto autorovy skromné a jeho východisko k původu moderního hnutí v nich nebylo možné nalézt, je tento jeho příspěvek pro práci hodnotnou výpovědí o tom, že k tématu měl beze sporu co říci. Byl jedním z mála, který se vydal do idealizovaného Ruska a jak se zdá, i přes tamější snahy prozřel a uvědomoval si problematiku sovětského modelu socialismu, ačkoli v principu s ním souzněl.

1.3 Albert Richardson

Brzy po Pevsnerovi a Summersonovi, kteří se narodili ve stejné době (1902 a 1904) se v roce 1929 přidal do diskuse Albert Edward Richardson, jež byl učitelem Johna Summersona a také prezident *Royal Institute of British Architects*. A postavil se v ní na stranu tradicionalistů a přesvědčených odpůrců Moderního hnutí. Zkritizoval je zejména proto, že nabádá k zavržení minulosti. „*Za prvé, budoucnost závisí na přítomnosti a přítomnost je výsledkem minulosti, a protože je přítomnost výsledkem minulosti, vracíme se ke starému procesu vývoje.*“²² Apeloval na studium historie, která nám ukazuje, že cyklus od primitivního umění k vysoce kultivovanému byl velice konzistentní. Jak mýjela století, stará struktura umění potemněla styly

¹⁹ Gillian Darley (pozn. 12), s. 84.

²⁰ Ibidem, s. 85.

²¹ Ibidem, s. 87.

²² Albert Edward Richardson, *Modern English Architecture*. In: *Journal of the Royal Society of Arts*, roč. 77, č. 3992, 1929, s. 695–707, cit. s. 696

a chvíle, kdy bude „plastické“²³ umění vyčerpáno se nevyhnutelně blížila. Znamení této únavy vidí Albert Richardson v 19. století, kdy se umění tvořilo imitováním starých stylů, kdy se vracelo ke „starému dobrému“. Během poslední čtvrtiny století umění dospělo k dalšímu stádiu a počalo hledat novou cestu. Nebylo podle Alberta Richardsons zapomenuto, ale modifikováno. Toto období se vyznačuje hledáním pravidel a struktury. Richardson považuje za špatné, jak zahodit vzdělání, tak i ignorovat pokrok. To, co se v jeho době dělo na poli architektury, však hodnotil velmi příkře. Pokud bude architektura pouze utilitární, ztratíme podle něho kulturu.

Arts and Crafts tedy Albert Richardson vidí jako styl, který vychází z všeobecného vývoje dějin umění a který "správně" reaguje na eklektismus konce 19. století. To, že by toto hnutí bylo východiskem hnutí moderního však závažně odmítá²⁴. V uvedeném článku se věnuje hodnocení architektury jednotlivých zemí a vyplývá z něj, že Moderní hnutí nemůže mít odrazový můstek v Arts and Crafts, neboť Moderní hnutí vůbec není Anglické. Bylo do Anglie zavlečeno z kontinentální Evropy a s vývojem Anglické architektury nemá vůbec nic společného²⁵.

1.4 Reginald Blomfield

Zdá se to jako nekonečný boj nového proti tradičnímu a mladého proti starému, může nás ale překvapit, že se v názorech námi sledovaných badatelů objeví někdo, kdo váhá. O to více překvapující je fakt, že se jedná o nejstaršího z vybraných autorů. Tuto nenápadnou ambivalenci můžeme najít v postavě Reginalda Blomfielda, který vydal knihu nesoucí v originále název *Modernismus*, a již ten nese negativní konotace²⁶. Podobně jako Richardson má za to, že se současní umělci otáčejí zády k minulosti. Odmítá si připustit, že by toto moderní hnutí mohlo v umění přetrvat, neboť by to vedlo k jeho úpadku.

„Od války, modernismus, nebo spíše Modernismus, jak bychom ho měli po Německém vzoru nazývat, napadl tuto zemi jako choroba, a i když tu jsou náznaky reakce, je tento útok zákeřný a dalekosáhlý, s klamnou vyhlídkou nového nebe na zemi, která nyní visí před mladou generací.“²⁷ Pokud nám jeho vyjádření přijdou silná, je to, dle jeho slov, proto, že se obává degradace umění a cítí povinnost ho před ní chránit. A doufá, že čtenáře této knihy přesvědčí, že je modernismus „pouhé poblouznění“.²⁸

²³ Tím je míněno výtvarné umění.

²⁴ Albert Edward Richardson (pozn. 22), s. 696.

²⁵ Ibidem, s. 700

²⁶ Modernismus překládáme do angličtiny jako Modernism, Blomfieldovo užití koncovky -ismus má záměrně dodat na pejorativnosti.

²⁷ Reginald Blomfield, *Modernismus*, 1934 London. Cit. s. v.

²⁸ Ibidem, s. vi.

Znovu zde rezonuje myšlenka, že je pro studenta důležité podívat se do minulosti a studovat ji, což se často neděje. Zajímavé ovšem je, že se mu nezamlouvá ani opačný extrém, totiž adorování minulosti, které bylo zvykem v 80. letech 19. století. Oboje považuje za rovnocenně „marné“.²⁹ V první kapitole si pokládá otázku, co to je, ta „Nová Architektura“? „*Ačkoli je na kontinentu dobře známá, v Anglii se o ni před válkou nikdo nepokusil.*“

Pozitivně Blomfield hodnotí dílo architektů Philipa Webba a Normana Shawa, jejichž práce se Blomfieldovi zdá být zapomenutá. Poukazuje na to, že oba svým vlastním způsobem rozbili architektonické konvence své doby.³⁰ Snažili se vyvinout nová řešení moderních problémů, ovšem bez snahy „*roztrhat umění na kusy*“.³¹ Pokrok jako takový Reginald Blomfield stejně jako Albert Richardson nezavrhuje, ale ani nejodvážnější z inovátorů Art Nouveau „*by si nikdy nepředstavil, že dělá cokoli jiného, než vylepšuje něco, co sahá hluboko do historie*“.³²

Ve snaze vytvořit si alespoň nějakou základnu, od které by se mohl odrazit v kritice „*Nové Architektury*“, používá knihu Manninga Robertsona *Laymen and the New Architecture*. Robertson v ní uvádí, že si je nová architektura velmi vědoma svého původu. Následně jmenuje kvality, které by měla mít. Klade důraz na účel, dramatičnost (jejím cílem by měla být senzace) a na fakt, že by se měla otočit zády ke všem předchozím stylům. „*V současnosti by měl být jenom jeden styl, ten současný.*“³³ Blomfield v tomto bodě oponuje, že architektura byla účelná vždycky, píše o parapetu, jehož funkce je jasná a opodstatněná, a který modernisté na svých budovách neužívají. Ve věci dramatičnosti vidí protiklad: Jak může být architektura účelná a zároveň na efekt?³⁴ „*Pokud je dům nezdravě navržen a nezdravě postaven, žádné množství originality zvenku nebo revolučního zařízení uvnitř nevykompenzuje majiteli nepohodlí, ve kterém bude žít.*“³⁵ Blomfield navíc nedokáže pochopit, proč Robertson označuje klasickou architekturu za neefektivní a odtrženou od funkce.³⁶ „*Nemůžeme se odстриhnout od minulosti, at' chceme nebo ne. A výsledky pokusů se odстриhnout, můžeme vidět v idiotských selháních, která nám jsou předkládána jako mistrovská díla moderního umění. Na jednoho nejvíc zapůsobí v těchto urputných pokusech o něco nového nikoli originalita, ale neskromnost, pošetilost*

²⁹ Reginald Blomfield (pozn. 27), s. 1.

³⁰ Ibidem, s. 3.

³¹ Ibidem, s. 4.

³² Ibidem, s. 3.

³³ Ibidem, s. 4.

³⁴ Ibidem, s. 5.

³⁵ Ibidem, s. 8.

³⁶ Ibidem, s. 8.

*myslet si, že stojí za to opustit vyšlapanou cestu a postavit se na hlavu v příkopu, aby na sebe upoutali pozornost.*³⁷

Přes to všechno se Reginald Blomfield snaží najít pro nové hnutí pochopení, byť s ním zásadně nesouhlasí. *„Je to způsobeno tím, že na rozdíl od zemí, kde se hnutí rozbujelo je Anglie starou civilizací, s vlastním unikátním charakterem, kde se od tradic a instinktů neupouští lehko.“*³⁸ Hnutí má podle Blomfielda své kořeny v Německu a Rakousku, respektive první stavby v duchu tohoto nového stylu se objevily v Německu, ale skutečný původ leží jinde. *“Ve skutečnosti k prvnímu násilnému rozchodu s tradicí došlo v Anglii v době, kdy bylo romantické a historizující hnutí na svém vrcholu, a došlo k němu ve stavbě Crystal Palace [9], postaveném pro světovou výstavu v roce 1851, tedy v době, kdy se stavěly některé z nejfantastičtější pošetilých budov neogotického stylu.”*³⁹ Práce Josepha Paxtona je pro Blomfielda neporovnatelně lepší, než práce *“vědeckých”* architektů Německa nebo pokusy ze skla a oceli Le Corbusiera. Následně zmiňuje architekta Bruna Tauta, kterého překvapivě chválí a označuje jej za schopného architekta, možná i proto, že sám Taut označoval za vynálezce hnutí právě a konkrétně Josepha Paxtona.⁴⁰ Blomfieldovu náklonnost k Tautovi mohla ovlivnit i jeho kritika Corbusiera: *“jeho zásluhy jsou v principu v jeho knihách”*.⁴¹

Reginald Blomfield byl tedy z uvedených autorů nejstarší (narozen 1856). Byl zároveň zastáncem tradičního proudu, ale zastáncem, který se snažil nový architektonický směr pochopit. Uznával, že jej některé z jeho extravagantních forem lákají; snaha o zjednodušení, vynechání nesmyslného ornamentu a opovržení líbivostí, dále pak úzkostná potřeba tvořit jen pro funkci (jakkoli špatně může být tato funkce pojatá). Uznává, že je *“Nová architektura”* správná ve věci principu a ve své obhajobě nese nepochopení architektury, které učinilo tvorbu 19. století tak *„marnou“*.

³⁷ Reginald Blomfield (pozn. 27), s. 14.

³⁸ Ibidem, s. 53.

³⁹ Ibidem, s. 54.

⁴⁰ Ibidem, s. 55.

⁴¹ Ibidem, s. 57.

2. Modernita x modernismus

V dobové literatuře se velice často pracuje s termíny modernismus a modernost či modernita, které jsou stavěny proti sobě. Proto, s ohledem na jejich důležitost, je třeba věnovat jim zvýšenou pozornost, včetně návratu, k již zmíněným autorům. Na konci 19.st. výrazně zesílilo volání po efektivitě. Bylo to praktické, a ne estetické hnutí a mělo Anglii posunout zpět na vrchol industriálního pokroku.⁴² Jednou ze základních charakteristik moderního hnutí je využívání nových technologií. A logickým vývojem používání nových technologií byla otázka, jakou jim dát formu. Jak jsme ale již zmínili, v Anglii se formální řešení držela v konzervativní rovině. Raní historici moderní architektury to označili za chybu, protože věřili, že modernismus byl, slovy Miese van der Rohe: „*duch doby, přeložený do formy*“.⁴³ Název kapitoly vychází z novodobé historiografie, přesto se náznaky tohoto rozdělení objevují i v dobové literatuře a dobře tento spor ilustrují.

2.1 Reginald Blomfield

Moderní hnutí pronikalo postupně do Anglie. V dobové literatuře (i té pozdější) se objevuje rozdělení autorů do dvou pomyslných skupin. Mohli bychom je popsat jako tradiční a progresivní, či dle soudu některých autorů „novátorská“ a „zpátečnická“, ale takto jednoduché definice by nevyjádřily podstatu problematiky. Záleží totiž na úhlu pohledu, kterým spor nazíráme.

Reginald Blomfield v roce 1934 prohlásil: „*jsou modernisté a Modernisté*“. Na jedné straně jeho dělicí čáry stáli ti, kteří si cenili „*nikoli litery, ale ducha minulosti [...] a [kteří] plně využijí všech prostředků moderní vědy, které jim vyhovují*“.⁴⁴ Druhý postoj, který označil jako modernismus⁴⁵, zahrnoval ty, kteří se vědomě odvrátili od minulosti a dávali přednost kosmopolitismu a funkcionalismu. Takové prohlášení se jeví velmi radikálním. Je však důležité, jako protiváha radikalitě, s níž přišel onen druhý postoj ztělesněný kupříkladu ve skupině MARS, která kladla důraz na nezvratné změny ve společnosti.⁴⁶ Striktně oddělit tyto

⁴² Alan Powers, *Britain: Modern Architectures in History*, London 2007. s. 14

⁴³ Ibidem

⁴⁴ Elizabeth Darling (pozn. 5), cit. s. 301.

⁴⁵ V angličtině je rozdíl mezi anglickým termínem Modernism pro modernismus a Modernismus, který nese v kontextu Blomfieldových textů pejorativní konotace.

⁴⁶ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 301.

dvě skupiny „špatných“ a „dobrých“ modernistů půjde jen velice těžko. Nejedná se totiž o několik postav, které by stály proti sobě, ale o jejich široké spektrum.⁴⁷

Již zmíněná kniha *Modernismus* [10] nabízí poměrně rozsáhlou sondu do autorových myšlenek ve věci účelnosti a funkce. Účelnost proklamuje jako jeden ze základních stavebních kamenů modernismu Manning Robertson, ve své knize *Leyman and the New Architecture*. Na základě této knihy Reginald Blomfield postavil svou kritiku. Manning Robertson tvrdí, že budovy „Nové architektury“ jsou „dnešní a pro moderní lidi. Reflektují, co si moderní lidé myslí, dělají a chtějí.“ Reginald Blomfield by se v tom případě rád Manninga Robertsona zeptal: „a uvažují lidé v pojmech jako železobeton, a jak ve skutečnosti lidé v takových budovách žijí?“⁴⁸ Jako příklad uvádí interiér toalety (v originále *restroom*) z mezinárodní výstavy moderní architektury v Miláně v roce 1933. „Zdá se, že designér si myslel, že musí být v pořádku, když byla celá jedna strana jeho pokoje prosklená, ale dobře osvětlená místnost není ani pouze světlo, nebo stín, ale výsledek vyvážené úpravy obou. Nedovedu si představit žádné místo více nevhodné pro odpočinek a klid, než je tato místnost.“⁴⁹

Reginald Blomfield má za to, že „skleněné budovy“ nebudou dobře regulovat teplotu v létě ani v zimě, problém vidí i v průvanu a nedostatku stínu. Honba za účelností podle něj sklouzla k opačnému extrému úplného ignorování zákonitostí urbanismu města a obce. Další výtku směřuje k volbě půdorysů. Za přirozený považuje obdélník, který má všechny své úhly pravé. Modernista ovšem zvolí podle Reginalda Blomfielda úhly tupé či ostré. Komentoval soubor dvoupodlažních domů v Berlíně, které byly postaveny v plánu „zigzag“.⁵⁰ Toto rozložení inzeruje soukromí jednotlivých domovů, ovšem Reginald Blomfield projekt vidí spíše jako „dva nebo tři bungalovy, které se vzájemně pomíchaly. Výsledkem je neuspořádaná chátra místo spořádané důstojné architektury.“⁵¹ Dalším příkladem je ulice v Hamburku, která se v jednom místě rozděluje na dvě. Toto rozdělení je akcentováno ve fasádě s velmi ostrým úhlem. „Takže když se blížíte ke křižovatce, čelíte ostří nože s přehnanými tvary, které nevyhnutelně vyplývají zvenčí, a nesnesitelnému nepohodlí klínovitých místností uvnitř.“ Tento příklad je pouze odchylkou od oblíbeného motivu modernistů, totiž zaoblené stěny s průběžnými okny. Pásky oken a stěny přirovnává Reginald Blomfield k žebrům popelnic.⁵²

⁴⁷ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 301.

⁴⁸ Reginald Blomfield (pozn. 27), s. 57.

⁴⁹ Ibidem, s. 58.

⁵⁰ Ibidem, s. 64.

⁵¹ Ibidem, s. 64.

⁵² Ibidem, s. 65.

Bruno Taut považuje za nejdůležitější naplnit funkci. Cílem architektury je potom vytvořit perfektní, a proto krásnou účelnost. Za příklady takových prací nám podle Blomfielda poslouží hangár pro vzducholod' ve Francii, silo na cement, obilná sila v Buffalu v USA [11], či spalovna odpadu v Kolíně nad Rýnem.

Základním předpokladem je v našem případě fakt, že cokoli, co naplňuje bezprostředně svůj účel je „*ipso facto krásné*“. „*Jako přemýšliví lidé nepochybně čerpáme uspokojení ze stroje, který plní účel, pro který byl zkonstruován, ale je to zcela odlišný pocit od vzrušení, které pociťujeme okamžitě a spontánně z krásy v jakémkoli tvaru, z krásy lidské podoby, z krásy moře a země, mraků a Slunce, vznešených staveb a velkých uměleckých děl.*“⁵³ Blomfieldovým argumentem v otázce krásy čistě účelných objektů je podmíněnost této krásy. „*Tlustá Bertha by například mohla shodit granát do Paříže ze vzdálenosti třiceti mil, nepochybně účelné, ale nevyřlovně ošklivé. Motor francouzského expresu dokáže jet sedmdesát nebo osmdesát mil za hodinu (...), ale ošklivější a špinavější objekt byste nenašli.*“⁵⁴ Reginald Blomfield považuje za velký omyl zaměňovat umění s aplikovanými vědami a inženýrstvím, jehož rozsah je zcela užitkární. Architektova práce, na rozdíl od té inženýrovy, nespočívá pouze v řešení konstrukce. Architekt musí myšlenky a vynálezy posouvat dál, vytváří formy, a ty potom apelují na náš estetický smysl. Formy zahrnují takové úvahy, jako je rytmus a proporce, měřítko, silueta nebo hmotová kompozice. Architekti „Nové Architektury“ ignorují tyto zásadní rozdíly. Všimá si také toho, že mezi stavby „Nové architektury“ v Německu řadíme převážně továrny a dílny, které jsou sice účelné, ale bez jakékoli estetické přitažlivosti.⁵⁵

V souladu s přirozeným závěrem funkcionalismu bychom podle Reginalda Blomfielda mohli prohlásit, že je všechno umění marné, protože neslouží žádnému užitečnému účelu. Přesto míní, že se této zásady modernisté ne vždy drželi. „*V jejich zápalu pro funkci a naplnění účelu zaměnili inženýrství za architekturu, a v jejich entuziasmu pro automobily a zaoceánské lodě zaměnili statiku za dynamiku, což vyústilo v beznadějný pokus přenést formy vyvinuté mechanikou pohybu na objekty, které v pohybu nejsou.*“⁵⁶ Podobně je to i s další modernistickou zásadou o pravdivosti materiálu. Modernisté uznávají materiál jako určující faktor celého návrhu. Reginald Blomfield uznává, že je železobeton výborný materiál, který připouští neobvyklé formy, obává se ale, jak se vyrovnat s jeho stárnutím. Pozitivně hodnotí i řešení

⁵³ Reginald Blomfield (pozn. 27), s. 71.

⁵⁴ Ibidem, s. 72

⁵⁵ Ibidem, s. 73.

⁵⁶ Ibidem, s. 74.

výloh a elektrického osvětlení přízemních obchodů ve Francii.⁵⁷ A kámen úrazu tkví především v případech, kdy na beton není dostatek financí a místo něj je použita cihla, která je následně přetřena omítkou, aby beton připomínala.⁵⁸ Modernisté pak dělají všechno proto, aby použité materiály skryli. Materiál, který Reginald Blomfield preferuje, je cihla. Velmi vítá, že kupříkladu v Hamburku na cihlu nezanevřeli. „*Cihla je stále ten nejlepší, nejpermanentnější a nejekonomičtější stavební materiál, který byl kdy člověkem vynalezen.*“⁵⁹

Nejzásadnější pochybení moderního hnutí pro Reginalda Blomfielda tedy tkví v nedostatku vzdělání a odtržení od minulosti. Tím se pro něj hnutí stalo zakrnělým a jeho tvůrci tak mají omezený rozsah představivosti a vynalézavosti.⁶⁰ V principu ale chápe, proč se architektura vydala právě touto cestou. Že nebylo možné zastavit se na místě a opakovat se jako v přechozím století. Jeho názory a myšlenky se v širším kontextu našeho tématu jeví jako překvapivě smířlivé, jeho kritika by se ve srovnání, s jeho kolegy, konkrétně Albertem Richardsonem, dala označit za objektivní. Nutno zopakovat, že se jedná o nejstaršího z uvedených autorů, narozeného v roce 1856.

2.2 Albert Richardson

Dalším výrazným odpůrcem modernismu je Albert Edward Richardson. Píše, že se ve společnosti objevují názory, že minulost by měla být zapomenuta a veškeré snažení by se mělo obrátit k budoucnosti. „*Za první budoucnost závisí na přítomnosti a přítomnost je výsledkem minulosti.*“⁶¹ Richardson viděl, že pokrok je nevyhnutelný a vývoj nutný, ale zcela „*tovární*“ styl považuje za diskutabilní. Zavrhnout vzdělání považuje za stejně „*marné*“ jako ignorování pokroků ve vědě. Dále se věnuje pozitivům současné anglické architektury, která v sobě snoubí kvality starého a čerstvost nových nápadů.

„*Architektura by ale neměla požadovat šibolety (v originále shibboleths) a fráze jako originalita a modernismus.*“⁶² Úroveň staveb v Anglii a jinde ve světě vnímá jako srovnatelnou. Oceňuje architekty, vzdělávací politiku RIBA (Royal Institute of the British Architects) a fakt, že do praxe se dostávají dobře vyškolení architekti. Architekturu považuje za „*aristokratické*

⁵⁷ Reginald Blomfield (pozn. 27), s. 75.

⁵⁸ Ibidem, s. 76.

⁵⁹ Ibidem, s. 78.

⁶⁰ Ibidem, s. 80.

⁶¹ Albert Edward Richardson (pozn. 22), s. 696.

⁶² Ibidem.

umění, které vyžaduje kultivované oko“. Podle Alberta Richardsons bychom mohli „*strojový styl plně ocenit jedině v případě, že bychom byli národem robotů. Jsme ale stále nepořádná lidská stvoření*“, která žijí uprostřed nahromaděné minulosti.⁶³

Bod zlomu vidí ve vynálezu parního stroje, který celý vývoj zásadně urychlil. Řemesla musela ustoupit horečným požadavkům obrovské populace, zemědělství necitlivému průmyslu a bylo třeba hledat kompromis mezi tradičními metodami a mechanickou produkcí. Změna byla znepokojivá. Ke zvážení tu máme dva faktory, tím prvním je pohled obyčejného anglického architekta a tím druhým je vliv novinek na ten pohled.

Modernismus je podle Alberta Richardsons posedlost originalitou. *“Aby byl jeden originální, vymýšlí nová jména starým věcem (v Peacehaven je obchod nazvaný Moderniques).”*⁶⁴ Pokud budou budovy pouze efektivní, ztratí podle Richardsons charakter, a proto by měl být základem dobrý vkus a dobré vzdělání. Ty, kteří hledají nový styl, ale takové věci nezajímají, zajímá je pouze horlivost pro originalitu, a tak se stalo, že skvělé stavby byly označeny za zastaralé. Zaměňují novotu za fundamentální pravdu a spokojují se náhražkami. To považuje Richardson za jednu z chyb této doby.

„Pro krásu a vytríbenost, jaké naši předci milovali, není v moderní etice místo.“ Dobrá architektura, která je pod kontrolou, je nejvyšším uměním. Jako příklad uvádí stavební podnik Jeho Veličenstva. Architektura by měla být nad módou a nad stylem. *“Máme budovu považovat za kostru, která odpovídá nějakému geometrickému plánu, a je nutné, aby architekt na budovu pověsil veselé hadry kultury, která je zastaralá? Ano i ne, a to přesně mám na mysli.”* Má za to, že architekt je v pozici dramatika a jeho úkolem je napsat scénář.

Navíc vidí v anglické architektuře prvky, které jsou v souladu s modernistickými dlouho před tím, než modernismus vznikl. *„Šedesát stop dlouhá horizontální okna ve skladech londýnských doků, která tu byla již před padesáti lety, konzolové arkýře, které jsou součástí tudorských domů“*, to všechno podle něj předjímá novinky, které uvádí Le Corbusier. *“Novost prohlášení je možná. Můžete se například svléknout do naha nebo si můžete obléknout podivné oblečení, ale nemůžete změnit fyzikální principy. Pokusy o dehumanizaci budov jsou příznaky módy. Takové pokusy rychle zastarají.”*⁶⁵

⁶³ Albert Edward Richardson (pozn. 22), s. 696.

⁶⁴ Ibidem, s. 697.

⁶⁵ Ibidem s. 698.

2.3 Nikolaus Pevsner

Mezitím se Nikolaus Pevsner, za pomoci *Academic Assistance*⁶⁶, dostal do Anglie. Setkal se tam s Philipem Sargantem Florence, vedoucím oddělení obchodu Birminghamské univerzity.⁶⁷ Prostřednictvím něho sehnal Pevsner výzkumné stipendium, v rámci kterého měl zkoumat industriální postupy, metody organizace a proces navrhování produktů. Zpovídal vedoucí pracovníky a designéry britských firem a maloobchodů, aby zmapoval metody výběru designu a designérů, jejich status a plat. Také význam oddělení designu jako takových. Byla to pro něj, coby „*akademika usazeného v buržoazních poměrech výmarského Německa, skutečná výzva*“.⁶⁸ Věnoval se obchodu s ocelí, textilem, koberci, keramikou, tapetami, sklem, stříbrem atd. Jednou z hlavních tezí tohoto výzkumu byla myšlenka, že bude-li lidem nabídnut dostatek dobrých moderních produktů, převezmou trh. Budou-li k vidění pouze špatné věci, lidé budou kupovat je.⁶⁹ Ergo, lidem by mělo být možné vštípit dobrý vkus.

Data, která nastřádal v Birminghamu a okolí vyšla v roce 1937 jako *An Enquiry into Industrial Art in England* [12].⁷⁰ V něm se také pokusil představit filosofii Bauhausu anglickému zpracovatelskému průmyslu.⁷¹ Z jeho práce je patrné, že se při zkoumání průmyslových odvětví cítil velice komfortně. Vyhovovala mu strukturální poctivost a přímot. V psaní o strojírenství byl sebevědomější, možná i proto, že mu inženýři zapadali do jeho teorií snadněji než umělci.⁷² Pevsner pevně věřil, že jsou Walter Gropius a jeho kolegové pokračovateli Williama Morrisa⁷³ a Arts and Crafts, Art Nouveau a viktoriánského inženýrství.⁷⁴ Vnímá tedy průmysl velmi pozitivně. Stál ovšem z pohledu Reginalda Blomfielda na druhé straně, coby podporovatel modernismu (toho importovaného z Německa, toho, který zavrhuje staré a oslavuje nové).

⁶⁶ Ute Engel (pozn. 8), s. 15.

⁶⁷ Ibidem, s. 17.

⁶⁸ Ibidem, s. 18.

⁶⁹ Ibidem, s. 18.

⁷⁰ Ibidem, s. 18.

⁷¹ Colin Amery (pozn. 4), s. 617.

⁷² Ibidem, s. 618.

⁷³ Který tento styl začal oživováním řemesla jako plnohodnotného oboru.

⁷⁴ Colin Amery (pozn. 4), s. 617.

3. Od Vers k CIAM

Moderní architektura se přes všechny překážky postupně prosazovala. Jak se ale prosazovalo moderní hnutí do životů běžných Angličanů? Jak se autorům dařilo institucionalizovat moderní hnutí, aby toho mohli dosáhnout? A nakonec jakou pozici mělo moderní hnutí v Anglii ve světovém kontextu?

Reginald Blomfield dělí autory na „dobré“ a „špatné“ modernisty. Nejstarším projevem „organizovanosti ve prospěch modernismu“, který Reginald Blomfield schvaloval, byla skupina, která se vytvořila kolem Christophera Husseyeho, přispěvatele časopisu *Country Life*.⁷⁵ Krátce po vydání anglického překladu si velmi pozorně přečetl *Vers une Architecture* od Le Corbusiera. To by se mohlo zdát sporné vzhledem k tomu, že se časopis *Country Life* zabýval obsahem pro anglickou venkovskou smetánku. Na druhou stranu se již od svého založení v roce 1897 zabýval propagací současné architektury.⁷⁶ Christopher Hussey byl zastáncem novogeorgiánského a „stripped“ klasicismu na rozdíl od jeho předchůdců, kteří dávali přednost Arts and Crafts. To ovlivnilo a posílilo Husseyho členství v *Architectural Club*, ke kterému se připojil v roce 1923. Klub byl založen o rok dříve, aby „rozšířil veřejné uznání dobré architektury a příbuzných umění, zejména nejlepších děl současnosti.“⁷⁷ A právě zde získal Christopher Hussey podnět k založení vlastní skupiny *Vers Group* nebo také *63 Club*, která měla propagovat corbusierovské poselství.

3.1 Vers Group

Christopher Hussey přizval několik dalších přátel⁷⁸ s cílem vytvoření diskusní skupiny s dlouhodobým cílem představit Le Corbusierovy zásady široké veřejnosti prostřednictvím výstavy. Měla odrážet dopad pařížské výstavy z roku 1925, ale zdá se, že se skupina postupně vyčerpala a k plánované výstavě nedošlo. Její zakladatelé měli pocit, že dosavadní organizace nedostatečně propaguje změnu vkusu v poválečném světě, ať už šlo o *Royal Institute of British Architects*, *Arts and Crafts Exhibition Society* nebo *Design and Industries Association (DIA)*.⁷⁹ Za to se uskutečnila výstava *Architectural Club "20 Years of British Architecture"*, která sklídila velký úspěch. To signalizovalo, že alespoň část veřejnosti se zajímá o současnou architekturu.

⁷⁵ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 301.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Několika z nich daroval výtisk *Vers une Architecture*

⁷⁹ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 303.

Všem členům skupiny bylo kolem dvaceti let, pocházeli z vyšší střední třídy, někteří dokonce z aristokratického prostředí (Christopher Hussey) a všichni byli „moderně zaměstnaní“ (tzn. že se věnovali se novinářskému povolání). "Byla to generace utvářená hrůzami Velké války, která sdílela, jak později napsal Carrington „připravenost znovu se podívat na fyzickou strukturu civilizace“, i když dodal, že tento „nový výhled“ neměl být chápán jako „revoluční““.⁸⁰

Corbusierovi myšlenky pro ně byly „přívabné“. Nabízí v nich prohlášení o zahájení další historické epochy, o nové vizi architektonické kultury. Skupina neměla dlouhého trvání. Přesto nebyla nevýznamná. Sešla se v ní řada osobností, které na rozdíl od svých současníků hrály důležitou roli na poli moderní architektury. Husseyho skupina také vytvořila příklad propojení architektonického tisku s architekty. To bylo klíčovou strategií v období nedostatku architektonických zakázek. Své nápady mohli propagovat v tisku a formou výstav.

Z těchto orgánů, spojených s oficiální, státem řízenou sférou, se ve dvacátých letech pokusila reagovat na propast mezi teorií a praxí jen Asociace designu a průmyslu (DIA).⁸¹ Asociace byla založena v roce 1915 jako odnož hnutí Arts and Crafts a její vznik inspiroval německý Werkbund.⁸² Asociace obměnila vedení a začala vydávat čtvrtletník DIA, ve kterém informovala o vývoji architektury a designu v Holandsku, Skandinávii a Německu. To ovlivnilo vznik další významné skupiny *Twentieth Century Group*. Tuto strategii ovšem na konci dvacátých let opustila a obrátila svou pozornost na lobbování proti rozrůstání předměstí a za zachování anglické krajiny.⁸³

3.2 20th Century Group

Význam této skupiny spočíval ve snaze důkladněji definovat zásady moderního designu prostřednictvím výstav, a především v přítomnosti Jacka Cravena Pritcharda a Wellse Coatese, kteří měli pro institucionalizaci moderního hnutí zásadní význam.

Skupina vznikla na základě činnosti Mansfielda Forbese, který prosadil změny v osnovách na Cambridge, které se nesly v duchu modernizace. Seznámil kupříkladu studenty s malířstvím francouzské avantgardy. Jeho snažení vyvrcholilo v návrhu *salonu Finella* [13, 14, 15], kde se mohli setkávat všichni zájemci o moderní kulturu.⁸⁴ Koncem roku 1929 se k této společnosti

⁸⁰ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 302.

⁸¹ Ibidem, s. 303.

⁸² Alan Powers, *Modernism and Romantic Regeneration in the English Landscape, 1920–1940*, In: *Studies in the History of Art*, roč. 78, 2015, s. 71–94, cit. s. 79.

⁸³ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 304.

⁸⁴ Ibidem, s. 304

připojil Wells Coates a o rok později byla ustavena skupina *Twentieth Century Group*. Zabývali se problémem, jak prosadit dobrý design v konzervativní Anglii. „*Anglie se v současné době nachází v začarovaném kruhu, v němž výrobce nemůže zlepšit svůj výrobek, dokud neexistuje poptávka po moderním funkčním designu, ale zároveň není moudré vytvářet poptávku, pokud ji nelze uspokojit.*“ Stejně jako *Vers Group* se snažili uspořádat výstavu, podobnou té v Paříži v roce 1925, kde by moderní design přesvědčil veřejnost o své kvalitě.⁸⁵

Na formulaci cílů, organizace a strategií, jak zaujmout nové členy pracovali Mansfield Forbes, Wells Coates, Jack Craven Pritchard a Raymond McGrath⁸⁶ formou schůzí a memorand. Jedním z prvních nově příchozích byl Serge Chemayeff, který později hrál důležitou roli po boku Wellse Coatese a Jacka Cravena Pritcharda v Asociaci designu a průmyslu (DIA) (také měl zkušenosti se skupinovou prací s Husseyem).⁸⁷

S přibývajícimi členy ale ve skupině rostlo napětí, které podpořil Mansfield Forbes, který měl zálibu v sepisování složitých stanov a pravidel. Na Forbesově straně byli „*tiší a klidní*“ členové skupiny. Byli to modernisté v Blomfieldově smyslu slova (Howard Robertson, Noel Carrington, Christian Barman). To nevyhovovalo Wellsi Coatesovi, který prohlásil: „*Mám pocit, že člověk prostě nesmí mluvit, ale dělat.*“ „*Jediné, co musíte udělat, je být sjednoceni společným cílem, ochotou dát do toho vše a pustit se do skutečných nákresů, seznamů, katalogů výrobců, zaranžovat plán a objednávku a pak dělat.*“⁸⁸ Po letech výzkumu měl příležitost rozdmýchat debatu o moderní architektuře. To s ním sdíleli Serge Chermayeff a Jack Craven Pritchard.

Do roku 1931 se činnost skupiny utlumila, Jack Craven Pritchard se rozhodl rezignovat a věnovat se DIA a Wells Coates pracoval na dokumentu „*Agenda*“. Hodlal jej prezentovat na valné hromadě, která se měla konat v únoru 1931. Tento dokument obsahoval shrnutí dosavadní činnosti, která byla ve skutečnosti poměrně minimální. Program jednání rovněž konstatoval, že cíle skupiny byly nyní rozšířeny. První cíl odráží Coatesův důraz na teorii před praxí, neboť uvádí, že je třeba „*definovat zásady, kterým by měl současný design odpovídat*“, a poté je „*prosazovat u vlády, výrobců, obchodních podniků a stávajících společností, které se zajímají o design*“. Dále se snažil „*koordinovat úsilí moderních britských designérů s cílem dosáhnout architektonické jednoty*“ a teprve poté propagovat výstavy současného designu.⁸⁹ Plánoval

⁸⁵ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 305.

⁸⁶ s nímž Forbes spolupracoval na návrhu Finnely

⁸⁷ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 306.

⁸⁸ Ibidem, s. 307.

⁸⁹ Ibidem, s. 308.

omezení počtu členů skupiny a zpřísnit podmínky pro přijetí. To znamenalo jasný požadavek, že vůdčími osobnostmi ve směru vkusu by měli být projektanti, a zejména architekti.⁹⁰

Coatesovo nové uspořádání bylo přijato a on sám byl zvolen do rady nově zřízeného výstavního výboru.⁹¹ Přesto však ani tyto změny nepřinesly mnoho výsledků, nutno podotknout že ony dva vzory–výstava v Paříži v roce 1925 a ve Stockholmu v roce 1930 byly rozsáhlé akce podporované státem, ve Skupině dvacátého století (TCG) se ale aktivně věnovalo naplnění cílů asi třetina ze zhruba dvaceti členů. Ve výsledku jedinými hmatatelnými výsledky byly články Coatese a Chermayeffa v *Architects' Journal* z roku 1931, které nastínily souvislost mezi novou společností a novou architekturou.

V roce 1933 se skupina zapojila do výstavy *Daily Mail „Ideal Home“*. Z korespondence však vyplývá, že Coates nebyl ohledně jejího úspěchu optimistický: „*Myslím, že máme ještě jednu šanci něco podniknout. Strávil jsem nad Skupinou dvacátého století hodně času, účastnil jsem se všech setkání od samého počátku. Pokud se nám nepodaří brzy dosáhnout nějaké dohody, hodlám ze skupiny vystoupit.*“ A to byl faktický konec skupiny.⁹²

Celá tato zkušenost byla pro Wellse Coatese důležitá. Získal zde zkušenosti v oblasti kolektivní práce, mimo jiné skutečnost, že pro dobré fungování skupiny je třeba mít jednoho identifikovatelného vůdce (nejlépe sebe sama).⁹³ Jack Craven Pritchard a Wells Coates spolu nepracovali tak intenzivně. Pritchard se soustředil na práci pro DIA, kam v roce 1920 vstoupil Max Fry, který byl z počátku zastáncem novogeorgiánského stylu, později ovšem propadl modernímu hnutí. Stal se jeho zástupcem po boku Coatese.

3.3 Frakce DIA

Pritchardova skupina získala autoritu, i díky prudkému poklesu národního hospodářství. Jakýkoli způsob, jak poklesu zabránit by si získal pozornost. Vytvořili v DIA frakci, která se odkláněla od „*eklekticky moderního*“ k „*tvrdšímu modernistickému*“ étosu.⁹⁴

Jejich cílem bylo zpřísnit členství a organizovat je podle podobných zásad, jaké Coates načrtl pro Skupinu dvacátého století (TCG), s kategoriemi pro výrobce a distributory, architekty a designéry i řadové členy (tato podobnost naznačuje, že dvojice pracovala na kritériích

⁹⁰ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 308.

⁹¹ Ibidem, s. 309.

⁹² Ibidem, s. 309.

⁹³ Ibidem, s. 310.

⁹⁴ Ibidem, s. 311.

společně). Velký důraz byl kladen na spojení designérů a výrobců s cílem ovlivnit nabídku. Druhou a dlouhodobější strategií bylo zahájit vydávání nové publikace (časopisu *Design in Industry*, který byl následně nahrazen časopisem *Trend in Design in Everyday Things*). Měl být také zahájen program vystavování pokojových sestav schválených Asociací designu a průmyslu (DIA) v obchodních domech po celé zemi. Jack Craven Pritchard zůstal ve sdružení aktivní až do jeho odchodu do důchodu. Maxwell Fry, který se stal předsedou v roce 1934, vedl DIA jako základnu zájmů modernistických architektů po celá léta. Wells Coates zůstal na periferii a soustředil se na praktickou architekturu.⁹⁵

3.4 Unit One

V dané době působilo ještě jedno významné uskupení, ve kterém se angažoval Wells Coates, který přijel do Anglie v roce 1922, jako doktorand inženýrství. Akademické prostředí ho ale zklamalo, univerzitu opustil a živil se jako prodavač. Nicméně byl součástí intelektuálního společenství, spolu s modernistickými malíři a dalšími, kteří se následně rozhodli vytvořit skupinu, která by se věnovala propagaci modernismu napříč uměními. Impulsem k vytvoření byla také potřeba sdružovat umělce, aby společně vystavovali v „*drsné ekonomice třicátých let*“. Vedoucími postavami tohoto uskupení byli John Nash, a právě Wells Coates. Podařilo se jim uspořádat výstavu a vydat knihu v době, „*kdy TCG nevytvořila vůbec nic*“.⁹⁶

Dvojice k sobě hledala někoho mladého s podobným myšlením a našla jej v Colinovi Lucasovi. Zdá se, že tuto volbu pravděpodobně ovlivnily dva důvody. Lucas si právě začínal dělat jméno na poli moderní architektury, nedávným dokončením pozoruhodného domu ve Wrothamu v Kentu s balkony a plochou střechou, *The Hopfield* [16]. Navíc byl ve světě skupinové organizace nováčkem. Coates možná předpokládal, že se podřídí muži, který mu adresoval tak významné pozvání. Za druhé, Lucasova práce měla s Coatesovou hodně společného v odvážném použití betonu. Oficiálně byla Unit One ustanovena v roce 1933. A to bylo v rámci Unit One vlastně všechno, jelikož skupina brzy splynula se skupinou MARS.⁹⁷

3.5 Tecton Group

Musíme zmínit i skupinu Tecton, která dominovala nejen teorii moderního hnutí v Anglii, a která nám zároveň představí pozoruhodnou postavu Bertholda Lubetkina, který pocházel ze

⁹⁵ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 311.

⁹⁶ Ibidem, s. 311.

⁹⁷ Ibidem, s. 312.

Sovětského svazu a do Anglie přišel v roce 1931⁹⁸ z Paříže. V té době byl již plnohodnotným architektem, který měl za sebou rozsáhlý projekt domů na 25 Avenue de Versailles [17].⁹⁹ Lubetkin nebyl v Paříži ovšem spokojen s tradicí „*Beaux Arts*“ a v Anglii doufal nalézt „*flexibilnější společnost*“.¹⁰⁰

Po příjezdu do Anglie mu hrozilo, že zde nebude moci pracovat. V té době totiž v Anglii platilo omezení a architektem mohl být pouze registrovaný člen.¹⁰¹ Proto se spojil se šesti čerstvými absolventy Asociace architektů (AA),¹⁰² kteří sice neměli moc zkušeností, ale byli způsobilí k oné registraci. Byla to první skupinová praxe v Anglii a stala se pro ostatní vzorem (kupříkladu *The Architects' Collaborative* v roce 1945). Tecton odmítal uvádět jednotlivé architekty jako autory. Jejich práce spočívala ve společném výzkumu a analýze.¹⁰³

V té době byli architekti nejprve placenými asistenty a jejich kariérní postup pokračoval do veřejné praxe. Pracovali obvykle v inženýrských nebo geodetických odděleních veřejných orgánů. Královský institut britských architektů (RIBA) se pokusil o ochranu titulu architekta zavedením zákona o registraci v roce 1931. Proti tomu byly uskupení jako Odborné sdružení asistentů architektů a geodetů (ASAPU), později Asociace architektů, geodetů a technických asistentů (AASTA). Jejich argumenty byly především výše platu a přeplnění akademií. AASTA posléze získala zastoupení v radě RIBA a důsledkem toho bylo vytvoření kategorie „*Registrovaný architekt*“. AASTA prosazovala myšlenku skupinové praxe jako způsobu, jak dát asistentům větší zodpovědnost a zkušenosti. V roce 1934 vystoupila z rady RIBA a v roce 1935 se k ní připojila Organizace architektů a techniků (ATO), přičemž členové Tectonu zastávali klíčové pozice. Lubetkin viděl skupinovou praxi jako nabídku „*ujednání o sponzorování neustálého sebevzdělávání*“.¹⁰⁴ Skupina Tecton se rozdělila v roce 1948, Berthold Lubetkin pokračoval v práci se dvěma bývalými členy.¹⁰⁵

⁹⁸ Andrew Wilson, *The Tecton Group and Architects' Group: Residues of Collective Practice*. In: *Proceedings of the Society of Architectural Historians*, Australia and New Zealand 36, ed. Victoria Jackson Wyatt – Andrew Leach – Lee Stickells, Sydney, 2020, s. 430–440, cit. s. 434.

⁹⁹ Anthony Jackson, *The Politics of Architecture: English Architecture 1929-1951*, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, roč. 24, č. 1, 1965, s. 97–107, cit. s. 101.

¹⁰⁰ *Ibidem*

¹⁰¹ Andrew Wilson (pozn.97), s. 434.

¹⁰² *Ibidem* s. 430.

¹⁰³ Andrew Wilson (pozn.97), s. 435.

¹⁰⁴ *Ibidem* s. 436.

¹⁰⁵ Anthony Jackson (pozn. 98), s. 107.

3.6 MARS

V roce 1929 měl tajemník Mezinárodního kongresu moderní architektury CIAM, Sigfried Giedion napsat Howardu Robertsonovi, coby řediteli přední anglické architektonické školy a člověku se zájmem o modernismus a členovi AA, a pozval ho, aby dohlédl na anglickou delegaci na nadcházející konferenci CIAM ve Frankfurtu.¹⁰⁶ Robertson to ale odmítl. Z jeho korespondence vyplývá, že se mu „do toho moc nechtělo“. Uváděl různé důvody odmítnutí: nedávné prázdniny, neexistenci moderního hnutí v Anglii, podobného tomu evropskému, neochotu posílat materiály k vystavení, které by se mohly ztratit, a skutečnost, že kongres nebyl v Anglii dostatečně známý.

V následujícím roce se celá situace opakovala, tentokrát s osloveným Patrickem Cutbushem z AA. "*Anglická skupina ještě není zformována [a] lituji, že letos pro kongres nebudeme moci poslat žádné materiály.*" Nicméně se Anglie zúčastnila alespoň návštěvou Howarda Robertsona, Rowlanda Pierce a Patrica Cutbushe. Po jejich návratu pak byla v AA uspořádána schůzka, na níž se jednalo o založení anglické pobočky CIAM.¹⁰⁷

Výsledkem této schůze bylo rozhodnutí, že jakýkoli příspěvek pro CIAM by měl zůstat na individuální úrovni. Přinejmenším v AA se nezdála myšlenka aktivního sdružení potřebná. Nutno podotknout, že se celá akademická obec přikláněla spíše k Blomfieldovu pojetí modernismu. A Sigfried Giedion na nějaký čas své úsilí začlenit Anglii do CIAM vzdal.¹⁰⁸ Jeho zájem se na Anglii upřel až v o čtyři roky později v roce 1932, kdy se měl kongres uskutečnit v Athénách. Giedion byl nasměrován na Wells Coatese.

Wells Coates spolu s Mortonem Shandem, Maxwellem Fryem a Francisem Reginaldem Stevensem Yorkem založili v roce 1933 výzkumnou skupinu MARS. K nim se připojilo několik členů skupiny Tecton, kupříkladu Ove Arup. Významnými členy skupiny byli také Amyas Connell a Basil Ward, kteří později tvořili architektonickou skupinu s Colinem Lucasem. Connell i Ward pocházeli z Nového Zélandu a do Anglie dorazili na konci dvacátých let. Oba si byli vědomi toho, že jsou zruční na poli neoklasicismu, a protože neměli mnoho práce, rozhodli se hlásit do architektonických soutěží, ve kterých by prezentovali projekty, které chce porota vidět. V případě výhry pak plánovali potenciálního klienta přemlouvat k volbě moderního domu. Tento nápad nezůstal nápadem, zúčastnili se několika soutěží, v roce 1935

¹⁰⁶ Elizabeth Darling (pozn. 2), s. 313.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 313

¹⁰⁸ Ibidem, s. 314.

„*Hertford competition*“, kde skončili třetí, v roce 1936 „*Newport competition*“, kde skončili druzí. Této činnosti si povšimli i ve skupině MARS a uspořádali dokonce setkání, na kterém měli oba architekti vysvětlit svoji zradu moderní architektuře. Na samotném setkání ale všichni zúčastnění seznali, že skupina si pevně neukotvila žádné cíle, metody či měřítko, podle kterých by mohla dvojici Amyase Connella a Basila Warda soudit.¹⁰⁹ To byl i důvod nespokojenosti Bertholda Lubetkina, který o svých anglických kolezích prohlásil, že jsou „*vnitřně neefektivní*“¹¹⁰ Kritizoval jak empirickou, tak teoretickou stránku skupiny.¹¹¹

Jak v Evropě postupoval fašismus, vyzvali členové MARS své zahraniční kolegy, aby emigrovali do Anglie. Erich Mendelsohn se spojil se Serge Chermayeffem a společně vyhráli soutěž na pavilon v Bexhillu [18], Walter Gropius zase navázal spolupráci s Maxem Fryem a Marcel Breuer s Yorkem. Jejich práce nebyla zdaleka tak důležitá, jako jejich přítomnost, která neskutečně povzbudila morálku anglických modernistů¹¹², zároveň ale pobuřovala tradicionalisty. Lubetkin viděl v celé situaci velký paradox. Anglie za kontinentem dle něj dlouho zaostávala (v rámci technických a architektonických novinek) a nyní svět vedou, ovšem cena za prosazení jakékoli inovace je neuvěřitelné množství tvůrčí energie.

Pro skupinu MARS bylo velkou poctou uvádět teorii Bauhausu v praxi.¹¹³ Skupina produkovala domy v intencích čistého internacionálního stylu. Walter Gropius, Marcel Breuer a Lászlo Moholy-Nagy byli členy MARS v době, kdy skupina uspořádala výstavu v Londýně v roce 1938. Když pak dostali nabídky z Ameriky Anglii opustili.¹¹⁴ Skupina definitivně zanikla až v roce 1957.¹¹⁵

Z probádané literatury vyplývá, že se mladí tvůrci měli tendenci sdružovat a činili tak s několika pohnutkami. Kromě potřeby sdílet myšlenky o problémech současného umění to bylo i kvůli uplatnění. Po roce 1918 nastala i v Anglii krize. Architekti se tedy sdružovali i za účelem výstav, kde by mohli prezentovat své práce. Další pohnutkou pak byla snaha propagovat modernismus běžným Angličanům a prosadit jej i v rámci designu do spotřebního zboží. Výrazná byla i postava Bertholda Lubetkina, který velice revolučně založil skupinu Tecton,

¹⁰⁹ Anthony Jackson (pozn. 98), s. 101.

¹¹⁰ Berthold Lubetkin, *Modern Architecture in England*, In: *American Architect and Architecture*, 1937, s. 29–30, cit. s. 29.

¹¹¹ Anthony Jackson (pozn. 98), s. 101.

¹¹² *Ibidem*, s. 102.

¹¹³ *Ibidem*, s. 102.

¹¹⁴ *Ibidem*, s. 103.

¹¹⁵ William Whyte, *Englishness of English Architecture: Modernism and the Making of National International Style, 1927–1957*, In: *Journal of British Studies*, roč. 48, č. 2, 2009, s. 441–465, cit. s. 442.

která byla jednou z prvních kolektivních architektonických praxí svého druhu vůbec. Všechna tato uskupení se setkávala s rozličnými reakcemi ze strany veřejnosti, zejména s nesouhlasem ze strany tradicionalistů.

Závěr

V této práci jsme se mohli podívat na pouhý zlomek rozsáhlého tématu a bude jej třeba prozkoumat zevrubněji. V průběhu proto bylo otevřeno více otázek, než na kolik si dokážeme odpovědět. I Anglie se přes značný odpor části společnosti příchodu moderního hnutí neubránila. Podíváme-li se do historie, jasně vidíme, proč se Anglie (taková jaká je) nemůže s něčím jako bylo „moderní hnutí“ vyrovnat až do dnes snadno. Jak by se mohlo hnutí, které si zakládá na budoucnosti, účelnosti, čistotě forem atd. zakotvit v zemi, která převážně vyznává tradici, váží si historie a pojmů jako útulnost a pitoresknost¹¹⁶?

Mohlo by se tedy zdát, že moderní hnutí přišlo do Anglie prostřednictvím nově příchozích cizinců, o to více, že se v tomto bodě shodnou i všichni badatelé, jejichž pohledy jsme sledovali. To se ovšem nestalo. Byli tu tací, kteří psali o „*psychickém deliriu*“ (Richardson)¹¹⁷, o přirozeném vývoji z hnutí Arts and Crafts (Pevsner) či o moru z Německa¹¹⁸. S tím detailem, že ve skutečnosti se nejednalo o nápad Němců, ale, dle soudu jich samých, o nápad Angličanů, a to konkrétně Josepha Paxtona (Blomfield)¹¹⁹. Byl to roztomilý moment, kdy Blomfield odsoudil všechny modernisty v čele s Erichem Mendelsohnem až na Bruna Tauta, u něhož ocenil jeho architektonické kvality s přihlédnutím na fakt, že Taut jako jediný viděl původ modernismu také ve stavbě Crystal Palace Josepha Paxtona.

Podíváme-li se na architektky tvořící v duchu moderního hnutí v meziválečné době, nalezneme mezi nimi opravdu málo Angličanů. Mezi ty nejviditelnější patří Colin Lucas a Maxwell Fry nebo F.R.S. Yorke. Další autoři, kteří významně ovlivňovali podobu moderní architektury v Anglii a výrazně vystupovali při jejím obhajování byli cizinci. Amyas Connell a Basil Ward se narodili na Novém Zélandu¹²⁰, Wells Coates se narodil v Tokiu kanadské misionářce, která studovala u Luise Sullivana. Coates v raných letech cestoval s otcem po světě a vystudoval v Anglii¹²¹, Berhold Lubetkin byl Gruzínek a Serge Chermayeff Rus. K nim se později přidali architekti převážně z Německa jako Walter Gropius, Erich Mendelsohn nebo Ludwig Mies van der Rohe. Najdeme v této spletité situaci „první“ moderní dům? Během bádání se jich objevilo hned několik. Vydáme-li se cestou tradicionalistů, mohli bychom hovořit o Crystal Palace

¹¹⁶ Mavis Batey, The picturesque: An Overview, *Garden History*, roč. 22, č.2, 1994, s. 121–132

¹¹⁷ Albert Edward Richardson (pozn. 22), s. 696.

¹¹⁸ Reginald Blomfield (pozn. 27), s. iv.

¹¹⁹ Ibidem, s. 54.

¹²⁰ Anthony Jackson (pozn. 98), s. 101.

¹²¹ <https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-38547> vyhledáno 20.6. 2024

Josepha Paxtona, či o King Edward Building Henryho Tannera. Pokud se ale podíváme směrem k modernismu (ve smyslu Mezinárodního stylu) k pomyslnému prvenství by se blížil dům High and Over [23] v Amershamu od Amyase Connella z let 1929–1931¹²² či New Ways [24] v Northamptonu od Mise van der Roheho z roku 1926.¹²³

Chceme-li se podívat na celou situaci co možná nejobjektivněji, pomůže nám s tím kniha stále žijícího autora, Alana Powerse *Britain: Modern Architectures in History* [19] byla pro tuto práci zásadní ve věci přehledu o situaci, ve které se Anglie první třetiny 20. století nacházela. Alan Powers hovoří o modernitě a modernismu jako o dvou pojmech, které jsou solitérní a zároveň vlastně neoddělitelné.¹²⁴

Modernita, tak jak ji popisuje Alan Powers, spočívá v technologickém pokroku, v touze udržet krok s technologickou módou. „Modernismus“ se podle něj projevuje mimo jiné hledáním nových forem. Pokud budeme tyto dva pojmy vnímat odděleně, naše bádání by možná bylo jednodušší. Buď si vybereme „modernitu“ a soustředíme se na technologický pokrok, a nebo se budeme zabývat „modernismem“, tedy pouze estetikou. Alan Powers tyto dva pojmy považuje za neoddělitelné, avšak v Anglii byly vnímány, určitou skupinou, odděleně. Architekti, které Blomfield popsal jako „dobré“ modernisty, stavěli stavby nejmodernějšími technologiemi a „odívali“ je tradičním tvaroslovím.

Nutno podotknout, že i přijetí těchto technologií bylo v Anglii problematické. Jednou z takových novinek byl beton. Sir Henry Tanner v roce 1907 varoval, že „*architekti budou nuceni se odkázat na odborníky na železobeton nebo dokonce na civilní inženýry*“.¹²⁵ V té době se na architektonických školách od studia experimentálních věd upouštělo. Byly tu hlasy (kupříkladu W.R. Lethaby v roce 1904), které chtěly mít na každé škole „*laboratoř domu*“, ale kupříkladu Reginald Blomfield byl zásadně proti.¹²⁶ Jedním z prvních úspěchů prosazení betonu je počín Henryho Tannera. Podařilo se mu totiž použít ocelový rám na stavbě *General Post Office* nebo také *King Edward Building* v Londýně [20] z roku 1907 a výrazně tak snížil její cenu.¹²⁷

Po první světové válce i Anglii zasáhla výrazná bytová krize. Nedostupné byly materiály i kvalifikovaní řemeslníci. V důsledku této nepříznivé situace bylo urychleno přijetí nových

¹²² Alan Powers (pozn. 42.), s. 37.

¹²³ Ibidem, s. 29.

¹²⁴ Ibidem, s. 29.

¹²⁵ Ibidem, s. 15.

¹²⁶ Ibidem, s. 16.

¹²⁷ Ibidem, s. 17.

technologií, jejichž využívání podpořila i vláda. To se dělo v Německu i Nizozemí, „*anglie ale neměla (tuto) avantgardu, která by technice dodala i formu.*“¹²⁸ Příkladem typizovaných levných domků jsou *Dorlonco Houses* [21], kterých se po Anglii postavilo kolem 10 000.¹²⁹ Další velice významnou postavou tohoto technologického tažení byl továrník Francis Henry Crittall, který pracoval na technických inovacích oken. V postupně zlepšující se poválečné ekonomice se mu začalo dařit a svá technologicky zdokonalená okna prosadil i ve státních zakázkách. Mimo jiné vybudoval továrnu s domky v *Silver Endu* [22]. Tento projekt je zajímavý především svými sociálními aspekty. Továrnu a obytné domy budovali váleční veteráni, které Crittall následně zaměstnal.¹³⁰

Další součástí našeho bádání je definice pojmu „modernista“. Z našeho úhlu pohledu se opět může zdát, že se jedná o autora, který se přiklání k modernímu hnutí evropského rázu. V Anglii ovšem hlasitě zaznívaly hlasy, které vyznávaly tradicionalismus. Ty patřili například Reginaldu Blomfieldovi a Albertu Richardsonovi. Reginald Blomfield myšlenku modernismu neodmítá, ale má o ní své představy. Modernisty dělí na „dobré“ a „špatné“.¹³¹ „Dobří“ si podle Blomfielda váží tradice a postupují v práci tak, jak bylo popsáno výše, integrují moderní postupy na konstrukci a budovy posléze „odívají“ do tradičního tvarosloví. „Špatní“ modernisté jsou potom ti, kteří inklinují k modernismu evropského ražení. Zdá se, že tyto dva tábory, které stály proti sobě, tedy modernisté a tradicionalisté nebojovali pouze ve věci architektury a jejích forem, ale i ve způsobu života. Architektura se stala závažně politickou. Vliv politiky zaznamenáváme často, ať už u Nikolause Pevsnera s jeho sociálními zásadami či u Reginalda Blomfielda v jeho odporu ke komunismu. John Summerson přes své zklamání z návštěvy Sovětského svazu měl za to, že architektonický systém by se měl přizpůsobit lidem a jejich potřebám. Byl uchvácen řízeným plánováním.¹³²

Pro skupinu MARS, která zastávala naprosto opačné názory byla architektura také politickou záležitostí. Konzervativci byly ve třicátých letech pro samovolnou výstavbu, zatímco socialisté pro tu plánovanou. Byl to vlastně „*střed individualismu devatenáctého století a spolupráce století dvacátého*“.¹³³ V tomto pojetí architektura nebyla tedy dílem umění, ale součástí sociálního prostředí.

¹²⁸ Alan Powers (pozn. 36.), s. 31.

¹²⁹ Ibidem, s. 29.

¹³⁰ Ibidem, s. 31.

¹³¹ Elizabeth Darling (pozn. 5), s. 301.

¹³² Gillian Darley (pozn. 12), s. 87.

¹³³ Anthony Jackson (pozn. 98), s. 103.

Mohli jsme se přesvědčit, že kritika moderního hnutí byla hojná již v době svého vzniku. Později utrpělo moderní hnutí v šedesátých letech, kdy vyšlo najevo, že výškové budovy „*nadělaly asi tolik problémů, kolik měly vyřešit*“. Moderní architektura se tak stala „*nemódní*“ a „*neoblíbenou*“.¹³⁴ V devadesátých letech 20. století potom kritiku vedlo několik tradicionalistických komentátorů v čele s nynějším králem Karlem III.¹³⁵ „*A Vision of Britain – kniha a film – také kritizuje modernismus za to, že se podle prince snaží vymazat naše národní dědictví krásné architektury, které dosáhlo svého vrcholu v 18. století. Princ má rád, když současné budovy vypadají tradičně, a chválí dnešní historizující architekty, protože „neusilovali o to, aby byli egoisticky moderní nebo revoluční.*“¹³⁶ Dalším příkladem je kniha *Making Dystopia* sira Jamese Stevense Curla vydaná v roce 2019, která vyšla i v českém překladu o čtyři roky později jako *Budování dystopie* s podtitulem „*Podivný triumf architektonického barbarství*“. V u nás publikované anotaci se můžeme dočíst: „*Přibližuje modernistickou revoluci a některé její devastující dopady na stavební kulturu posledních desetiletí, životní prostředí a tvář mnoha dnešních měst. Rozebírá rovněž neblahé účinky špatné architektury na psychiku lidí, kteří jsou nuceni v ní žít.*“¹³⁷ Celá kniha je věnovaná ostré kritice modernismu. Možná ještě o něco příkřejší, než s jakou jsme se mohli setkat u Reginalda Blomfielda. „*...včetně ústředního dogmatu modernismu, že tradice je mrtvá (byl to právě modernismus, který udělal, co mohl, aby ji usmrtil a připravil tak ohromné množství řemeslníků o jejich práci).*“¹³⁸ Ani o Le Corbusierovi nemá Curl valné mínění. „*Lidé byli odsouzeni k nepřijemnému životu ve špatně navržených a špatně postavených výškových budovách a k chůzi temnými, páchnoucími a nebezpečnými podchody, aby mohl být celý zbytek nezničeného zemského povrchu ponechán automobilové dopravě.*“¹³⁹ Curl rozhodně nesouhlasí s tím, že by bylo hnutí Arts and Crafts předchůdcem moderního hnutí¹⁴⁰ Dokonce viní evropské modernisty ze znehodnocení modernismu v Americe. Evroptští modernisté se „*spojili, aby oloupili americké architekty o odvahu pokračovat v dialogu s minulostí*“.¹⁴¹ Moderní hnutí podle Curla vzniklo jako následek první světové války.¹⁴² Dle jeho slov nemá moderní hnutí

¹³⁴ Nigel Whiteley, *Modern Architecture, Heritage and Englishness*, In: *Architectural History*, roč. 38, 1995, s. 220–237, cit. s. 223.

¹³⁵ *Ibidem*, s. 224.

¹³⁶ *Ibidem*

¹³⁷ https://www.luxor.cz/v/1939158/budovani-dystopie-podivny-triumf-architektonickeho-barbarstvi?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwhvi0BhA4EiwAX25ujwXvUPV4NAq57ucLYd4fNTto75tiNVgg00bdVBVd5IszfWtZID4x5aBoCq_IQAuD_BwE vyhledáno 22.7. 2024

¹³⁸ James Stevens Curl, *Budování dystopie – Podivný triumf architektonického barbarství*, Praha 2023, s. 16.

¹³⁹ *Ibidem*, s. 17.

¹⁴⁰ James Stevens Curl (pozn. 130), s. 24.

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 28.

¹⁴² *Ibidem*, s. 39.

historii, ale pouze narativ.¹⁴³ A ten byl podle něj vytvořen uměle: „*autoři 1880–1914 byli označeni za průkopníky*“.¹⁴⁴ Není třeba dále rozebírat tuto knihu, kromě ostré kritiky, která je ovšem opodstatněná, otevřeně uráží mnohé autory a častuje je neslušnými pojmenováními. Tam pro nás (a snad i pro všechny kterým by se nějakým nedopatřením dostala do rukou) přestává být relevantní vědeckou prací.¹⁴⁵

Porovnáme-li tento přístup se vším, co jsme se doposud o kritice moderního hnutí dozvěděli, můžeme vyvodit nečekaný závěr: Kritika moderního hnutí nepřišla s ničím novým! Není tu žádný argument, který by již v minulosti nenastínili současníci moderního hnutí! Zdá se, že myšlení Angličanů je velice konzistentní a probíhá v paralelních liniích na rozdíl od našeho prostředí, ve kterém se pohybovalo spíše ve vlnách.

Jaké jsou hlavní argumenty? Na jedné straně špatná regulace teploty, kvůli velkému poměru skleněných ploch, nedostatečná izolace a problémy plochých střech jako takových a na druhé ztráta národního charakteru, odtržení od minulosti a další. Zároveň bychom si měli uvědomovat, již uvedené zjištění, že základní negativa byla vyslovena takto brzy, a od té doby již nikdo ve své zdrcující kritice nešel dál.

Abychom si mohli odpovědět na otázku, zdali se meziválečná architektura již stala integrální součástí národního dědictví, musíme se podívat na současnou anglickou památkovou péči. Ta funguje jinak než ve většině Evropy, jelikož stát se v ní angažuje mnohem méně.¹⁴⁶ Moc památky zachránit leží částečně na soukromých organizacích, které se o ně starají a financují je. O architekturu moderního hnutí se stará Dokumentace a konzervace moderního hnutí (DOCOMOMO)¹⁴⁷, která ale musí velmi opatrně volit, o kterou památku se postarat a kterou nechat svému osudu. Problém je nepopularita moderního hnutí v Anglii, ergo nedostatek peněz.¹⁴⁸ „*Pojem dědictví má zásadní funkci. Zásadní změna nastane, když prohlásíte, že něco je součástí národního dědictví, na rozdíl od toho, že je součástí historie národa, protože dědictví znamená, že budova (nebo cokoli jiného) je významné přispíváním k budování vaší současné identity.*“¹⁴⁹ Památky moderního hnutí se v Anglii chrání těžko a mnoho z nich pak podléhá i přes veškeré snahy demolicím. Můžeme se podívat i na definici památky z pohledu anglické

¹⁴³ James Stevens Curl (pozn. 130), s. 30.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 39.

¹⁴⁵ To se bohužel vztahuje i na autora překladu této knihy.

¹⁴⁶ Veronika Králíková, *Institucionální rámec památkové péče v UK*, (bakalářská práce), Ekonomicko-správní fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2007, s. 2.

¹⁴⁷ Nigel Whiteley (pozn. 135), s. 221.

¹⁴⁸ Nigel Whiteley (pozn. 135), s. 222.

¹⁴⁹ Ibidem

památkové péče. „Památkový objekt je každá zapsaná památka a každý jiný objekt, který je podle názoru ministra veřejně významný z důvodu historické, stavitelské, tradiční, umělecké nebo archeologické významnosti. Tři měsíce před každou prací na památkovém objektu musí být požádáno o povolení (Scheduled Monument Consent).“¹⁵⁰ A dále na podmínky pro zápis na listinu památek. „Architektonický význam–Budova musí být významná ve stavitelském designu, výzdobě nebo řemeslné dovednosti. Označení „zvláštní význam“ se může také aplikovat na národně významné příklady specifických stavebních typů a technik a na významné projektovací tiskopisy. Historický význam–Budova musí demonstrovat důležitá hlediska společenské, ekonomické, kulturní nebo armádní národní historie nebo má blízké historické spojení s národně důležitými lidmi.“¹⁵¹ Je patrné že moderní anglická architektura si prozatím neukotvila čestné místo mezi ostatními uměleckými styly. O záchranu moderních památek se musí usilovat z daleko větším nasazením.

Závěrem bych chtěla zdůraznit, jak odlišně a specificky se projevovalo moderního hnutí v Anglii, zejména ve své bipolaritě a v charakteru diskuse, která se kolem něj odvíjela. Pozoruhodný je dle mého mínění fakt, že kritika moderního hnutí, ať už s ní souhlasíme, či nikoli vyslovila negativa tak brzy. Nalezené soudy vybraných autorů dokládají, že současná, někdy až dehonestující kritika funkcionalismu, počínající zhruba na přelomu tisíciletí již nepřišla s žádnou novou argumentací.

¹⁵⁰ Veronika Králíková , (pozn. 147), s. 10.

¹⁵¹ Ibidem, s. 18.

Literatura

Colin Amery, Nikolaus Pevsner's 'Pioneers of the Modern Movement', 1936, *The Burlington Magazine*, roč. 151, č. 1278, 2009, s. 617–619.

Mavis Batey, The picturesque: An Overview, *Garden History*, roč. 22, č.2, 1994, s. 121–132

Reginald Blomfield, *Modernismus*, 1934 London.

James Stevens Curl, *Budování dystopie – Podivný triumf architektonického barbarství*, Praha 2023.

Gillian Darley, John Summerson in the Crow's Nest. In: *AA Files*, č. 69, 2014, 84–95, cit. s. 84.

Elizabeth Darling, Institutionalizing English Modernism 1924–33: From the Vers Group to MARS, *Architectural History*, č.55, 2012, s. 299–320.

Ute Engel, 'Fit for its purpose': Nikolaus Pevsner Argues for the Modern Movement. In: *Journal of Design History*, roč. 28, č. 1, s. 15–32.

William Fawcett, Post-War Traditionalist in Oxford and Cambridge, In: *Twentieth Century Architecture*, č. 11, 2013, s. 82-97.

J.M. Frew, Gothic is English: John Carter and the Revival of the Gothic as England's National Style, *The Art Bulletin*, roč. 64, č. 2, 1982, s. 315–319

Anthony Jackson, The Politics of Architecture: English Architecture 1929-1951, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, roč. 24, č. 1, 1965, s. 97–107, cit. s. 101.

Veronika Králíková, *Institucionální rámec památkové péče v UK*, (bakalářská práce), Ekonomicko-správní fakulta, Masarykova univerzita, Brno 2007.

Berthold Lubetkin, Modern Architecture in England, In: *American Architect and Architecture*, 1937, s. 29–30.

Robin Middleton, Sir John Summerson (1904–92). In: *The Burlington Magazine*, roč. 135, č. 1081, 1993, 277–279, cit. s. 277.

Nikolaus Pevsner, *The Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius*, London 1991.

Alan Powers, Edwardian Architectural Education: A Study of Three Schools of Architecture, *AA Files*, č. 5, 1984, s. 48–59

Alan Powers, *Britain: Modern Architectures in History*, London 2007.

Alan Powers, Modernism and Romantic Regeneration in the English Landscape, 1920–1940, In: *Studies in the History of Art*, roč. 78, 2015, s. 71–94.

Albert Edward Richardson, Modern English Architecture. In: *Journal of the Royal Society of Arts*, roč. 77, č. 3992, 1929, s. 695–707.

Nigel Whiteley, Modern Architecture, Heritage and Englishness, In: *Architectural History*, roč. 38, 1995, s. 220–237.

Andrew Wilson, The Tecton Group and Architects' Group: Residues of Collective Practice. In: *Proceedings of the Society of Architectural Historians*, Australia and New Zealand 36, ed. Victoria Jackson Wyatt – Andrew Leach – Lee Stickells, Sydney, 2020, s. 430–440, cit. s. 434.

William Whyte, Englishness of English Architecture: Modernism and the Making of National International Style, 1927–1957, In: *Journal of British Studies*, roč. 48, č. 2, 2009, s. 441–465.

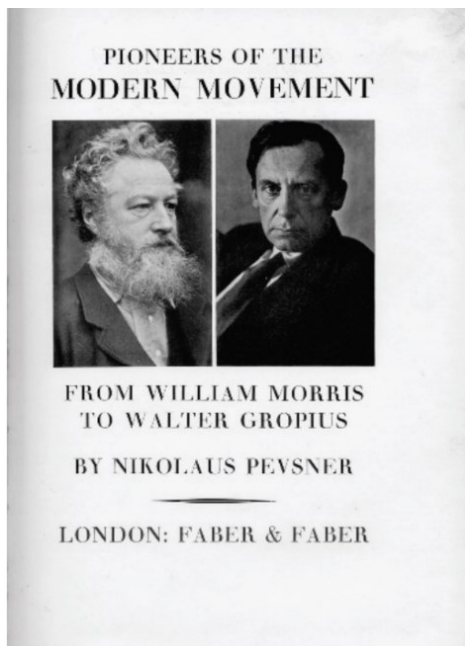
https://www.luxor.cz/v/1939158/budovani-dystopie-podivny-triumf-architektonickeho-barbarstvi?gad_source=1&gclid=CjwKCAjwhvi0BhA4EiwAX25ujwXvUPV4NAq57ucLYd4fNTo75tiNVgg0ObdVBVd5IszfWtZID4x5aBoCq_IQAvD_BwE vyhledáno 22.7. 2024

<https://www.oxforddnb.com/display/10.1093/ref:odnb/9780198614128.001.0001/odnb-9780198614128-e-38547> vyhledáno 20.6. 2024

Seznam vyobrazení v obrazové příloze

1. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, 1936
2. *Katedrála Ježíše Krista*, Gilbert Scott, Liverpool, 1904–1978
3. Radnice, Ragnar Östberg, Stockholm, 1911
4. Radnice, Wilem Dudok, Hilversum, 1931
5. *Dean Bridge*, Edinbrugh, 1831
6. *Melvillův pomník*, Edinburgh, 1821–1827
7. Silo, Leight
8. *Dům kultury a oddechu*, Alexander Gegello, Leningrad, 1927
9. *Cristal Palace*, Joseph Paxton, Londýn, 1851
10. *Modernismus*, Reginald Blomfield, 1934
11. Silo (*Great Northen Elevator*), Buffalo USA, 1897
12. *An Enquiry into Industrial Art*, Nikolaus Pevsner, 1937
13. *Salon Finella*, Londýn, Raymond McGarth, Mansfield Forbes, 1929
14. *Salon Finella*, Londýn, Raymond McGarth, Mansfield Forbes, 1929
15. *Salon Finella*, Londýn, Raymond McGarth, Mansfield Forbes, 1929
16. *The Hopfield*, Colin Lucas, Wrotham, Kent, 1931
17. *25 Avenue de Versailles*, Berthold Lubetkin, Paříž, 1928–1931
18. *De la Warrův pavilon*, Erich Mendelsohn, Bexhill on Sea, 1935
19. *Britain: Modern Architectures in History*, Alan Powers, 2007
20. *King Edward Building*, Henry Tanner, Londýn, 1907
21. *Domy Dorlonco*, Dormanstown, 1919
22. *Domy v Silver End*, Sir John Burnet and Partners, Essex, 1926–32
23. *High and Over*, Amyas Connell, Amersham, Buckinghamshire, 1929–31
24. *New Ways House*, Ludwig Mies van der Rohe, Northampton, Northamptonshire, 1926

Obrazová příloha



1. Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement*, 1936

Kondo Ariyuki, To Design Well is a Moral Duty: Nikolaus Pevsner's Modern-Medievalist Appeal, In: *The Japanese Society for Aesthetics*, č. 20, 2016, s. 76



2. *Katedrála Ježíše Krista*, Gilbert Scott, Liverpool, 1904–1978

[https://en.wikipedia.org/wiki/Giles_Gilbert_Scott#/media/File:Anglican_Cathedral_Liverpool_2_\(6730011723\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Giles_Gilbert_Scott#/media/File:Anglican_Cathedral_Liverpool_2_(6730011723).jpg)



3. Radnice, Ragnar Östberg, Stockholm, 1911

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e6/Stockholms_stadshus_september_2011.jpg, autor: Arild Vågen, vyhledáno 25.7. 2024



4. Radnice, Wilem Dudok, Hilversum, 1931

<https://www.archiweb.cz/b/mestska-radnice-hilversum>, autor: Petr Šmídek



5. *Dean Bridge*, Edinburgh, 1831

<https://britishlistedbuildings.co.uk/200365312-dean-bridge-edinburgh-edinburgh/photos/251902>, vyhledáno 25.7. 2024



6. *Melvillův pomník*, Edinburgh, 1821–1827

<https://www.bbc.com/news/uk-scotland-edinburgh-east-fife-64823151>, vyhledáno 25.7. 2024



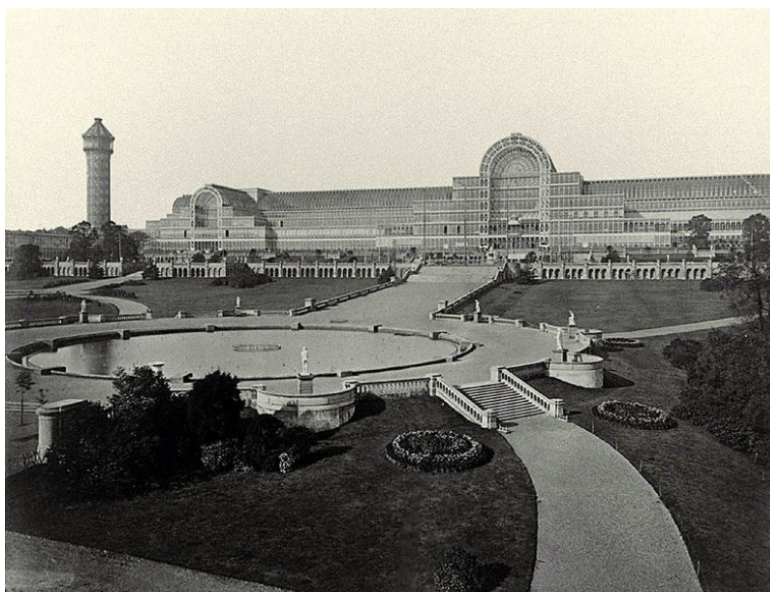
7. Silo, Leith, Edinburgh, 1933

<https://www.leithforever.org/100days/day93>, vyhledáno 25.7. 2024



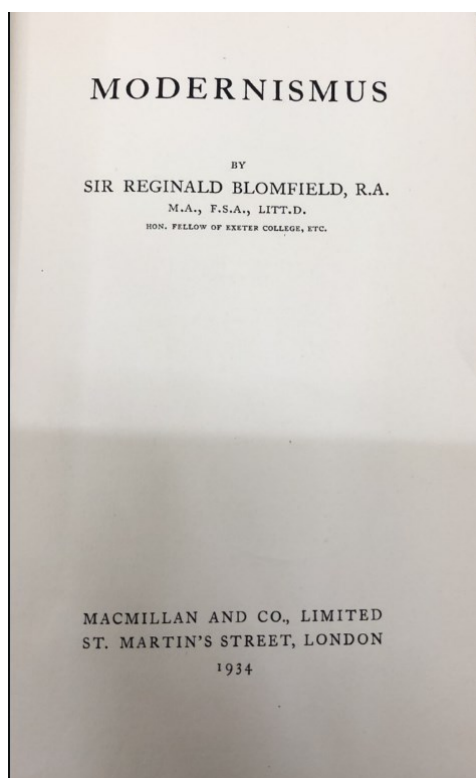
8. *Dům kultury a oddechu*, Alexander Gegello, Leningrad, 1927

https://www.reddit.com/r/ConstructivismArt/comments/13geijb/palace_of_culture_named_after_gorky_1927_saint/#lightbox, vyhledáno 30.7.2024



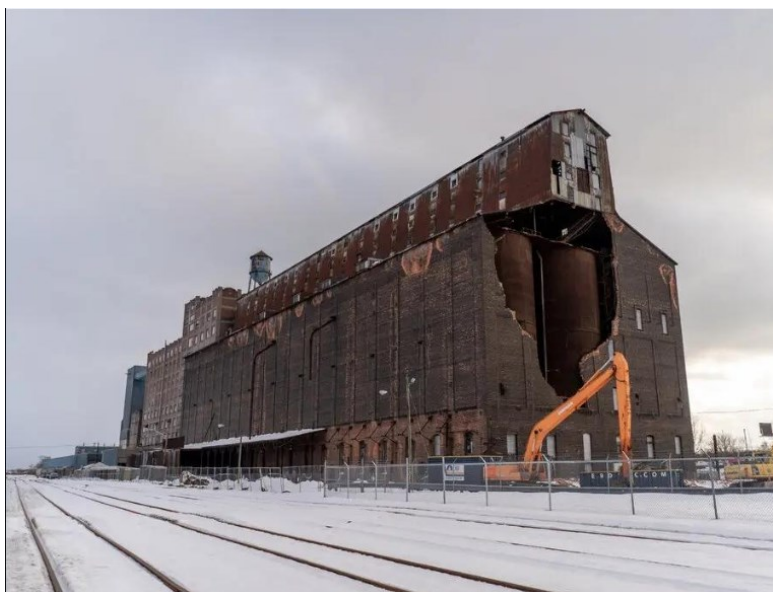
9. *Cristal Palace*, Joseph Paxton, Londýn, 1851

[https://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton,](https://www.archdaily.com/397949/ad-classic-the-crystal-palace-joseph-paxton) vyhledáno
25.7. 2024



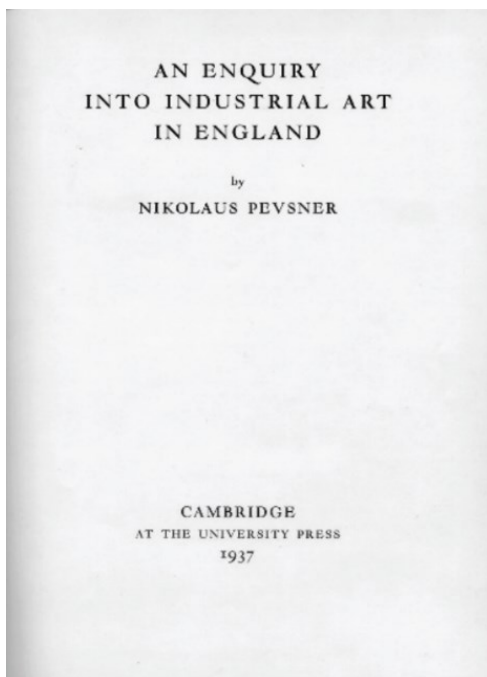
10. *Modernismus*, Reginald Blomfield, 1934

Foto: archiv autora



11. Silo (*Great Northern Elevator*), Buffalo USA, 1897

<https://www.nytimes.com/2022/01/22/nyregion/buffalo-grain-elevator.html>, vyhledáno 25.7. 2024



12. *An Enquiry into Industrial Art*, Nikolaus Pevsner, 1937

Kondo Ariyuki, To Design Well is a Moral Duty: Nikolaus Pevsner's Modern-Medievalist Appeal, In: *The Japanese Society for Aesthetics*, č. 20, 2016, s. 80.



13. *Salon Finella*, Londýn, Raymond McGarth, Mansfield Forbes, 1929

<https://www.ribapix.com/search?adv=false&cid=0&mid=0&vid=0&q=finella&sid=false&isc=true&orderBy=0>, vyhledáno 25.7. 2024



14. *Salon Finella*, Londýn, Raymond McGarth, Mansfield Forbes, 1929

<https://www.ribapix.com/search?adv=false&cid=0&mid=0&vid=0&q=finella&sid=false&isc=true&orderBy=0>, vyhledáno 25.7. 2024



15. *Salon Finella*, Londýn, Raymond McGarth, Mansfield Forbes, 1929

<https://www.ribapix.com/search?adv=false&cid=0&mid=0&vid=0&q=finella&sid=false&isc=true&orderBy=0>, vyhledáno 25.7. 2024



16. *The Hopfield*, Colin Lucas, Wrotham, Kent, 1931

<https://www.modernism-in-metroland.co.uk/blog/a-man-for-all-seasons-the-career-of-colin-lucas>, vyhledáno 25.7. 2024



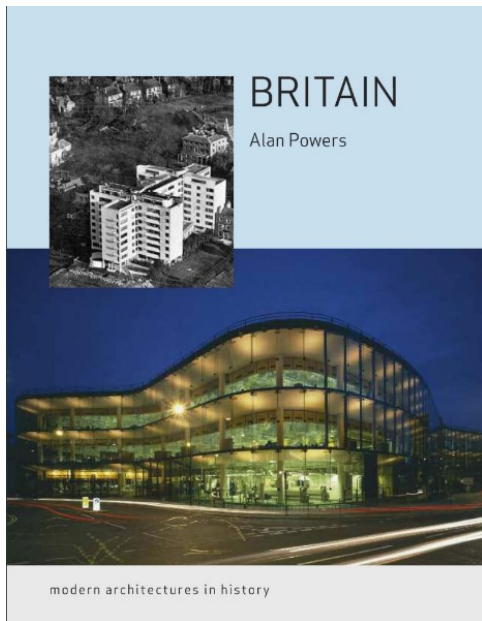
17. *25 Avenue de Versailles*, Berthold Lubetkin, Paříž, 1928–1931

<https://www.ribaj.com/culture/parting-shot-avenue-de-versailles-paris-berthold-lubetkin-jean-ginsberg>, vyhledáno 25.7. 2024



18. *De la Warr pavilion*, Erich Mendelsohn, Bexhill on Sea, 1935

<https://www.mcaslan.co.uk/work/de-la-warr-pavilion>, vyhledáno 25.7. 2024



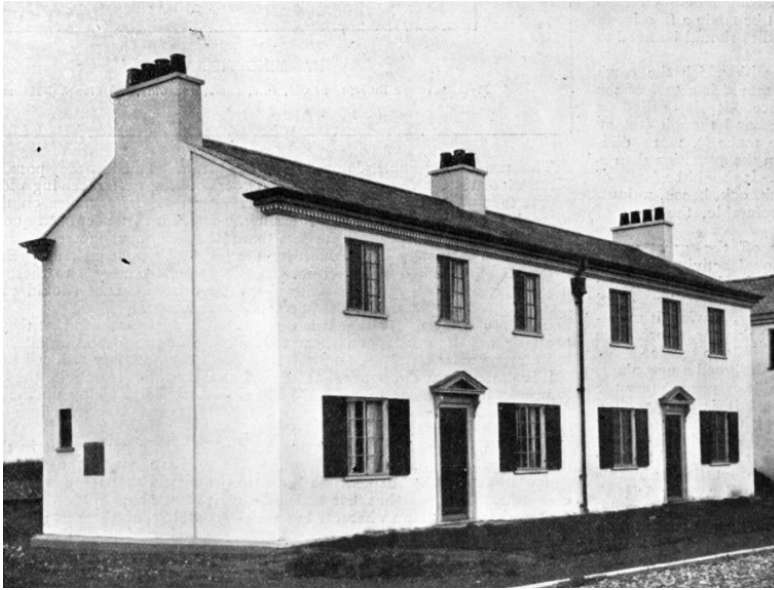
19. *Britain: Modern Architectures in History*, Alan Powers, 2007

<https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/distributed/B/bo4234912.html>, vyhledáno 25.7. 2024



20. *King Edward Building*, Henry Tanner, Londýn, 1907

<https://blog.quintinlake.com/2010/10/23/king-edward-buildings-former-general-post-office-headquarters-now-bank-of-america-merrill-lynch-london-headquarters/>, vyhledáno 25.7. 2024



21. Domy *Dorlonco*, Dormanstown, 1919

<https://www.ribapix.com/search?adv=false&cid=0&mid=0&vid=0&q=Dorlonco&sid=false&isc=true&orderBy=0>, vyhledáno 25.7. 2024



22. Domy v Silver End, Sir John Burnet and Partners, Essex, 1926–32

<https://www.pow-architects.com/silver-end-essex-housing?lightbox=dataItem-ltn4998w>, vyhledáno 25.7. 2024



23. *High and Over*, Amyas Connell, Amersham, Buckinghamshire, 1929–31

<https://amershammuseum.org/history/on-the-hill/high-over/>, vyhledáno 27.7. 2024



24. *New Ways House*, Ludwig Mies van der Rohe, Northampton, Northamptonshire, 1926

<https://www.wowhaus.co.uk/wp-content/uploads/n1-14.jpg>, vyhledáno 27.7. 2024