

Zdzisława Tołłoczko*, Tomasz Tołłoczko**

Neogotycki eklektyzm w architekturze ruchu *Arts & Crafts*

Neogothic eclecticism in the *Arts & Crafts* movement architecture

Słowa kluczowe: Wielka Brytania, historia architektury, styl wiktoriański, ruch *Arts & Crafts*, historyzm, eklektyzm, symbolizm i neosymbolizm w architekturze, rewiwalizm gotycki, retrospekcja stylowa

Key words: Great Britain, history of architecture, Victorian style, *Arts & Crafts* movement, historicism, eclecticism, symbolism and neo-symbolism in architecture, Gothic revival, stylistic retrospection

Pójdźmy śladem znawców architektury brytyjskiej, jak na przykład Karol Estreicher, który utrzymywał, że: „Można nawet bronić twierdzenia, że gotyk angielski właściwie nigdy się nie skończył, bo i w 17 i 18 wieku wznoszono budowle gotyckie, nie mówiąc już o powrocie gotyku w 19 wieku”¹. Bliższy współczesnym historykom sztuki i architektury Jan Gypfel z kolei stwierdza, iż: „W Anglii, gdzie styl ten kontynuowano w dość niezależnej formie, dominował on w architekturze znacznie dłużej niż tylko w średniowieczu. Od połowy XVIII wieku, głównie w posiadłościach wiejskich, a od przełomu XIX wieku wszędzie pojawiły się znów tendencje do odrodzenia gotyku (*gothic revival*)”². Nawet styl elżbietański, który stał się zaczątkiem renesansu angielskiego, przesiąknięty był raz to rudymentami gotyku Tudorów, raz to ‘gotycyzmu’ zorientowanego ku tradycji medievalnej³. Gotyk angielski wyróżniał się spośród innych odmian tego stylu na kontynencie europejskim szeregiem oryginalnych i niepowtarzalnych cech właściwych dla architektury na Wyspach Brytyjskich. Jednakże prym w sztuce i architekturze gotyckiej wiodła Francja, choć tak naprawdę w istocie rzeczy to gotyk niemiecki mógł poszczycić się najwspanialszymi przykładami nie tylko tego kierunku w sztuce, ale i całej epoce średniowiecza. Wraz ze zmierzchem sztuki gotyku, osobliwie architektury, nadeszło znamienne, wręcz

Following in the footsteps of experts on British architecture, Karol Estreicher insisted that: “One can defend the claim that English Gothic practically never ended because in the 17th and 18th century Gothic buildings were also erected, not to mention the return to Gothic in the 19th century”¹. Closer to modern historians of art and architecture, Jan Gypfel in turn maintains that: “In England where it was continued in a relatively independent form, the style was predominant in architecture much longer than in just the medieval period. Since the mid-18th century, mainly in country estates, and since the turn of the 19th century everywhere, there again appeared tendencies of *gothic revival*”². Even the Elizabethan style, which marked the beginnings of the English Renaissance, was pervaded with either the rudiments of Tudor Gothic or of ‘Gothicism’ oriented towards the medieval tradition³. English Gothic was distinguished from other varieties of that style in Europe by several original and unique features typical for the British Isles architecture. However, it was France that was the leader in the Gothic art and architecture, though in fact German Gothic could boast the most magnificent examples of that trend not only in art but the entire medieval epoch. With the decline of Gothic art, especially architecture, there came a significant, almost radical turn in attitude, and condemnation

* prof. dr hab.

** dr

Cytowanie / Citation: Tołłoczko Z., Tołłoczko T. Neogothic eclecticism in the *Arts & Crafts* movement architecture. *Wiadomości Konserwatorskie – Journal of Heritage Conservation* 2017;51:53-71

Otrzymano / Received: 21.02.2017 • **Zaakceptowano / Accepted:** 10.03.2017

doi:10.17425/WK51NEOGOTHIC

radykalne odwrócenie się stanowisk i potępienie stylu gotyckiego uznanego za synonim barbarzyństwa, ciemnoty, okrucieństwa i zacofania⁴. Natomiast odrodzenie dawnych klasycznych, czy też antycznych wzorców, wartości humanistycznych, dały asumpt do potępienia *en bloc* medievalnego etosu, który, tak na dobrą sprawę, trwał aż do czasów dziewiętnastowiecznego romantyzmu. Wyjątkiem wobec tej „anatemy” gotyckiej tradycji była, jak to już powiedziano, Anglia. W gruncie rzeczy mutacje gotyku ostały się do czasów ostatnich Tudorów i zachowały się w formach trwałych relikwów (głównie w budownictwie na prowincji angielskiej), natomiast naturalną rzeczą kolejną świeciły triumfem: renesans, szczególnie palladiański; barok bądź styl królowej Anny, czy też styl gregoriański. Gotyk w czasach nowożytnych nie był na kontynencie stylem inkryminowanym, choć nie był specjalnie popularny, wszelako już w połowie XVIII wieku, w czasach oświecenia pojawiają się monumentalne budowle, głównie pałace, noszące znamiona neogotyckiego rewiwalizmu, czego koronnym przykładem może być Strawberry Hill w Twickenham, wzniesiony przez Horatio Walpole’a i Roberta Adama w latach 1749–1777⁵. Symbolicznie przeto dzieło sir Horatia, czwartego hrabiego Orford zapoczątkowało („odrodzenie”!) neogotyckiego *genre’u*, który rozprzestrzenił się wkrótce niemal w całej Europie, zaś Walpole stworzył również podwaliny tak zwanego gotycyzmu, czyli mody na ducha literatury gotyckiej, która niejako ilustrowała ów nawrót do średniowiecznej architektury. Był to przejaw prekursorskiej mody na preromantyzm z domieszką specyficznie angielskiego sentymentalizmu. Jak wiadomo *spécialité de la maison* Brytyjczyków jest zamiłowanie do paradoksu i suspensu. Bo jak wytłumaczyć ożywienie przejawów, wybiórczo potraktowanych, metafizyki średniowiecza, a zwłaszcza gotyku wraz z jego architekturą, która była już epoką zaiste przebrzmiałą, natomiast oświecenie nosiło zupełnie inny wymiar filozoficzno-ideowy, a jednak neogotyck miał wyraźny charakter estetycznego kaprysu. Paradoksem angielskiej historii było estetyczne nawrócenie wczesnego i średniowiecznego feudalizmu, który wraz z wiekiem światła przyczynił się do ‘początku końca’ epoki feudalnej. Na przełomie wieków XVIII i XIX nadeszła kolejna, niejako dialektyczna rewitalizacja antyku i klasycyzmu, zwłaszcza w obliczu wstrząsów rewolucji francuskiej i epopei napoleońskiej, które w rezultacie przyspieszyły przewartościowanie kultury europejskiej otwartej na idee lub też różne ideały romantyczne. Wszelako na przełomie wspomnianych stuleci nadzwyczaj trudno było dostosować tradycję odchodzącego w przeszłość feudalizmu do rodzącego się kapitalizmu, którego kulturą i artystyczną emanacją był romantyzm, a następnie pozytywizm. A mimo wszystko, niezależnie od nowych tendencji, mód i trendów w sztuce i kulturze, gotycyzm, dawny gotyk i neogotyck, trwały w psychice Brytyjczyków, aczkolwiek ulegały zachowawczej ewolucji stylowej, którą ujął z końcem XVIII wieku w formie teoretycznej Edmund Burke, estetyk i polityczny myśliciel, twórca nowoczesnego konserwatyzmu. W jego pracach

of Gothic style recognised as a synonym of barbarism, ignorance, cruelty and backwardness⁴. On the other hand, the revival of old classical or antique models, humanistic values, gave rise to condemning *en bloc* the medieval ethos which, to all intents and purposes, lasted until the time of the nineteenth-century Romanticism. As has been said before, an exception from that “anathema” laid on Gothic tradition was England. In fact, Gothic mutations survived till the times of the last Tudors and were preserved in forms of permanent relics (mostly in buildings in the English countryside) while, in the natural order of things, Renaissance, especially Palladian; Baroque or Queen Anne’s style, or the Georgian style triumphed. In modern times Gothic was not an incriminated style in the continent, though it was not very popular; yet already in the mid-18th century, in the Enlightenment era, there appeared monumental buildings, mainly palaces, bearing hallmarks of the neo-Gothic revivalism, the principal example of which can be Strawberry Hill in Twickenham, erected by Horatio Walpole and Robert Adam in the years 1749–1777⁵. The symbolic work of sir Horatio, the fourth earl of Orford, initiated (the “revival”!) of the neo-Gothic *genre* which soon spread almost all over Europe, while Walpole also laid the foundations for the so called Gothicism i.e. a fashion for the spirit of Gothic literature that in a way illustrated the return to medieval architecture. It was a manifestation of the precursor fashion for pre-Romanticism with an addition of specifically English sentimentalism. It is widely known that the British *spécialité de la maison* is a penchant for paradox and suspense. How, otherwise, one could explain reviving selectively treated manifestations of medieval metaphysics, especially of Gothic with its architecture which already was a bygone epoch when the Enlightenment brought a completely different philosophical-ideological dimension, and yet neo-Gothic was clearly an aesthetic whim. A paradox of the English history was the aesthetic conversion of the early and medieval feudalism which, together with the age of the light, contributed to the ‘beginning of an end’ of the feudal epoch. At the turn of the 18th and 19th century there came yet another, so to speak dialectic, revitalisation of the antiquity and classicism, particularly in the face of the turbulent French Revolution and the Napoleonic epopee which, as a result, accelerated the re-evaluation of the European culture open to various romantic ideas. However, at the turn of the mentioned centuries, it was extremely difficult to adjust traditions of the vanishing feudalism to the arising capitalism, the cultural and artistic emanation of which was first romanticism and then positivism. Nevertheless, regardless of new tendencies, fashions and trends in art and culture, Gothicism, old Gothic and neo-Gothic still remained in the British psyche, even though they underwent a conservative stylistic evolution whose theoretical form was defined at the end of the 18th century by Edmund Burke, an aesthetician and political thinker, the creator of modern

znajdziemy właśnie próby pogodzenia symbolu tradycji gotyckiej (czytaj: feudalnego *ancien régime'u*) z konserwatywnym ewolucjonizmem. Na kontynencie europejskim Święte Przymierze usiłowało odtworzyć (anachroniczny już z natury rzeczy) dawny porządek i dopiero Wiosna Ludów i rewolucja przemysłowa położyły kres ekonomicznym podstawom tej formacji, która obyczajowo, czy nawet etycznie, estetycznie – przetrwała do wybuchu pierwszej wojny światowej. Próbuując zreasumować ten niezwykle krótki wstęp do medievalizmu brytyjskiego, przyjąć można hipotezę, iż średniowiecze było w istocie epoką chrześcijańskiego internacjonalizmu. Natomiast społeczeństwo burżuazyjne, niezależnie od jego romantycznej czy też pozytywistycznej relacji, przesiąknięte było ideami narodu, państw narodowych, co w konsekwencji kształtowało ówczesny nacjonalizm, a nawet szowinizm. Egzemplifikacją tych nastrojów – pokłosa bonapartyzmu – może być średniowieczna architektura, zarówno stara, jak i nowa, ale zawsze występująca pod sztandarem narodowej kultury i tożsamości, *ergo* gotyk uważano za sztukę rodzimą francuską, a w dążących do zjednoczenia (a wkrótce zjednoczonych) Niemczech uważano za przejaw prawdziwie germańskiej architektury i kultury, etc., etc.⁶ Niezastąpionym przejawem owego stanu umysłów europejskich mogą być dzieje powstania, budowy, rozbudowy i zakończenia katedry kolońskiej (1842–1880). W wieku dziewiętnastym świątynia ta uosabiała wprzód niemiecki romantyzm, a później nacjonalizm, choć oczywiście idea ostatecznej finalizacji wzniesienia tego sanktuarium miała również wymiar patriotyczny. Także neogotyckie francuskie przepojony był owym emocjonalnym patriotyzmem, a nierzadko katolickim fundamentalizmem, mając na uwadze choćby prace François-René de Chateaubrianda, romantycznego konserwatysty, którego twórczość porównać było można z pracami Edmunda Burke'a i który podążał podobnym tropem jak Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, architekt i konserwator dzieł architektury gotyckiej, która w czasie jakobińskiego terroru w dużej mierze uległa zagładzie i właśnie Viollet-Le-Duc wlał niejako nowego ducha w tę architekturę potępioną przez radykalnych racjonalistów⁷. Neogotyckie czy też konserwacja dawnych zabytków średniowiecznej architektury dawała asumpt do przekonania, że tylko sakralne budownictwo neogotyckie pozwala odnowić chrześcijaństwo po ekscesach jakobinizmu sprowadzających się niekiedy do jakiejś formy pseudoateizmu. Francuska, a nawet niemiecka odnowa chrześcijaństwa, szczególnie w kontynentalno-romantycznej wersji, nosiła charakter niezwykle egzaltacji, emocjonalizmu, afektacji wobec empatii noszącej wzruszenia, uczucie wzniosłości jako wyrazu przesilenia między rozumem a uczuciem⁸.

Inaczej rzecz przedstawiała się za kanałem La Manche. Brytyjczycy niezmiennie cieszący się swą *splendid isolation* nie byli pozbawieni romantycznej wrażliwości wobec sztuki, a zwłaszcza natury. Choć z usposobienia Wyspiarze zdawali się być introwertykami, nieobce im były zachwyty, podziwy, a nawet uwielbienie doznań uczuciowych i estetycznych, które przekładali na sztukę,

conservatism. In his works we can find attempts at reconciling the symbol of Gothic tradition (read: feudal *ancien régime*) with conservative evolutionism. In continental Europe the Holy Alliance tried to recreate (anachronist by its very nature) the previous order and it was only the Spring of Nations and the industrial revolution that put an end to the economic foundations of that formation which – socially or even ethically and aesthetically – survived till the outbreak of World War I. In order to conclude that very brief introduction to the British medievalism, one can hypothesise that the medieval period was actually an epoch of Christian internationalism, while bourgeois society, regardless of its romantic or positivistic relation, was imbued with ideas of nations, nation states which, as a consequence, shaped nationalism or even chauvinism of the times. An exemplification of those attitudes – the outcome of Bonapartism – can be medieval architecture, both old and new, but always under the banner of national culture and identity; *ergo* Gothic was believed to be the native French art, and Germany striving for a union (and soon united) was thought to be a manifestation of truly German architecture and culture, etc., etc.⁶. An irreplaceable indication of such a state of European minds can be the history of creating, building, expanding and completing the cathedral in Cologne (1842–1880). In the nineteenth century the church first embodied German romanticism, and then nationalism, though naturally the idea to finalise the construction of this shrine also had a patriotic dimension. Also French neo-Gothic was imbued with that emotional patriotism, and often Catholic fundamentalism, if one considers e.g. works by François-René de Chateaubriand, a romantic conservative whose works can be compared to those of Edmund Burke, and who followed a similar track as Eugène Emmanuel Viollet-Le-Duc, an architect and conservator of works of Gothic architecture which, during the Jacobin terror, was largely destroyed; and it was Viollet-Le-Duc who instilled a new spirit in this architecture condemned by radical rationalists⁷. Neo-Gothic or conservation of old monuments of medieval architecture gave rise to the belief that only neo-Gothic church buildings allowed for renewing Christianity after Jacobin excesses sometimes boiling down to a form of pseudo-atheism. French or even German renewal of Christianity, particularly in the continental-romantic version, was characterised by unusual exaltation, emotionalism, affectation towards empathy, and the feeling of loftiness as an expression of a crisis between the mind and emotion⁸.

It was different on the other side of the Channel. The British, constantly enjoying their *splendid isolation*, were not devoid of romantic sensitivity towards art, and especially nature. Though Islanders seemed introverts by character, delight, admiration or even adoration of emotional and aesthetic experience were not alien to them, and were subsequently translated into highbrow art, yet their artistry was often perceived as an expression of eccentricity, both romantic and later

wprawdzie wysokiego gatunku, ale ich kunszt nie raz, nie dwa, odbierany był jako wyraz ekscentryczności i to nie tylko romantycznej, ale i później pozytywistycznej. Ot choćby dla przykładu Pawilon Królewski w Brighton, wzniesiony przez Johna Nasha w latach 1815–1823, to w istocie romantyczna (w stylu wczesnego romantyzmu) i eklektyczna hybryda orientalizmu, powstała z połączenia elementów neogotyckich, mauretańskich, indyjskich i chińskich. Podobny konglomerat stylowy reprezentuje gmach Dworca Kolejowego w Bombaju, zaprojektowany według planów Fredericka Williama Stevensa i Alexa Haiga w 1888 roku. I w tym również obiekcie odnajdujemy elementy, a właściwie strukturę budowli neogotyckiej obleczonej szatą w stylu pseudoindyjskim (indyjsko-saraceńskim), reprezentującej późny romantyzm, a jednocześnie początek apogeum mocarstwowej roli Imperium Brytyjskiego, nad którego domenami słońce nigdy nie zachodziło, a na jego terytoriach budowano niezliczone obiekty oparte na stylistyce neogotyckiej⁹. Romantyzm angielski miał zgoła różne oblicza pełne szokujących rozwiązań zaspokajających gusta angielskiej publiczności, jak choćby Wielka Pagoda w Londyńskich Kew Gardens (William Chambers, 1762).

Jeśli, przykładowo rzecz biorąc, Viollet-Le-Duc skłonny był tworzyć w duchu i atmosferze historyzmu, to dla przykładu Augustus Welby Northmore Pugin (katolicki pietysta), mimo jego autentycznego podziwu i uwielbienia dla stylu gotyckiego, pozostał eklektykiem, tak jak w zasadzie większość twórców brytyjskich neohistorycznych mutacji stylowych. Taki właśnie eklektyczny historyzm „prowadził w pewnym sensie do paradoksu, gdyż wychodząc z przekonania, że każdy styl należy do epoki, która go stworzyła i uznając tożsamość czasu historycznego i stylu, swej własnej epoce, to znaczy XIX stuleciu, nie pozwalał na wybór bądź stworzenie form, nie będących pochodnymi stylu historycznego. Można zatem powiedzieć, że historyzm stawiał przed artystami nie tyle zadanie tworzenia stylu, co jego wyboru”¹⁰. Inaczej rzecz ujmując, według Roberta Bartletta: „Każde stulecie tworzy własny wizerunek wieków średnich”¹¹. Zmieniała się recepcja medievalizmu, a szczególnie architektury gotyckiej, od średniowiecza aż po początki modernizmu, jednakże trzeba podkreślić ze znaczącym naciskiem, że „dzisiejszy wizerunek średniowiecznego świata jest dziełem romantyków XVIII i XIX wieku”, aczkolwiek nie można zapominać o postromantykach, jak choćby bawarski król Ludwik II¹².

Nie tylko romantyzm, ale i brytyjska kultura i architektura wyrażały naturę Brytyjczyków, na których równoległe antynomie i estetyczna ambiwalentność nie budziły większego wrażenia na Europejczykach z kontynentu. Kontynentalny romantyzm również interesował czytelników literatury odwołującej się do mrocznej legendy średniowiecza, atoli to Brytyjczycy znani są po dziś dzień jako amatorzy powieści gotyckiej, pełnej grozy, niesamowitości, ponadegzystencjonalnej tajemniczości. Jednym z najwybitniejszych twórców literatury grozy, w tym przypadku opartej na legendach

positivist. For instance, the Royal Pavilion in Brighton, erected by John Nash in the years 1815–1823, is actually a romantic (in the style of early romanticism) and eclectic hybrid of orientalism, created by combining neo-Gothic, Moorish, Indian and Chinese elements. A similar conglomerate of styles is the edifice of the Railway Station in Mumbai, designed according to the blueprints by Frederick William Stevens and Alex Haig in the year 1888. In this object we can find elements, or more precisely the structure of a neo-Gothic buildings clad in the pseudo-Indian style (Indian-Saracen), representing late romanticism and, at the same time, the start of the power apogee of the British Empire over whose domains the sun never set, and in their territories numerous objects using the neo-Gothic stylistics were built⁹. English Romanticism had various faces full of shocking solutions pandering to the taste of the English public, like e.g. the Great Pagoda in London Kew Gardens (William Chambers, 1762).

If, for example, Viollet-Le-Duc felt inclined to create in the spirit and atmosphere of historicism then, for instance, Augustus Welby Northmore Pugin (a Catholic Pietist) despite his authentic admiration for and adoration of the Gothic style, remained an eclectic like practically the majority of British creators of neo-historicist stylistic mutations. Such eclectic historicism “led in a sense to a paradox, since assuming that each style belongs to the epoch that created it, and accepting the identity of the historic time and style, it did not allow its own epoch i.e. the 19th century to choose or create forms that were not derivatives of the historicist style. It can be said that historicism posed the task of not so much creating the style as its selection before artists”¹⁰. To quote Robert Bartlett: “Each century creates its own image of the Middle Ages”¹¹. The reception of medievalism changed, especially of Gothic architecture from the medieval period to the beginning of modernism, however it should be strongly emphasised that “the present-day image of medieval world is the work of romanticists from the 18th and 19th century”, although one should not forget post-romanticists such as e.g. the king of Bavaria Ludwig II¹².

Not only romanticism, but also British culture and architecture expressed the nature of the British whose parallel antinomies and aesthetic ambivalence did not make a great impression on Europeans from the continent. Continental romanticism also interested readers of literature referring to the dark legend of the Middle Ages, yet the British have been known to this day as amateurs of the Gothic novel, full of terror, incredibility and supernatural mystery. One of the most outstanding authors of the literary horror fiction, in this case based on Scottish myths and legends was Sir Walter Scott, who recorded that atmosphere of half daydream half reality, in which utilitarianism fought with pragmatism and a passion for pure nonsense, theatrical grotesque and horror. Aesthetic associations in British architecture and the British nature we can find in native buildings where Gothic rudiments or

i mitach szkockich był sir Walter Scott, który utrwalił ową atmosferę półjawy, półrzeczywistości, w której o lepsze spierały się utylitaryzm z pragmatyzmem i zamiłowanie do purnonsensu, teatralnej groteski i horroru. Estetyczne asocjacje w architekturze brytyjskiej i naturze tej nacji, odnajdujemy w rodzimym budownictwie, w którym niezmiennie pojawiają się rudymenty gotyku czy też gotyckości w takich stylach, jak barok i rokoko, klasycyzm i styl regencji, a nawet premodernizm, czyli w angielskiej wersji *Art Nouveau* i *Arts & Crafts*. Klimat mającego się ku końcowi romantyzmu, ze zbliżającą się gwałtownie industrializacją i ideami pozytywizmu, ilustruje szkocka rezydencja królów Zjednoczonego Królestwa w Balmoral (Easter Balmoral koło Aberdeen), której początki sięgają średniowiecza (pierwsze wzmianki pochodzą z 1484 roku), wielokrotnie przebudowywana *in situ*, której ostateczny kształt nadali William Smith i John Smith w latach 1853–1856¹³ (ryc. 1). Jest to typowy przykład eklektyzmu z wplecionymi weń wątkami romantyzmu. Istotę brytyjskiej wersji eklektyzmu ujął trafnie John Pile pisząc, między innymi: „Długie panowanie brytyjskiej królowej Wiktorii (1837–1901) obejmuje okres stylów historycznych i ‘wojny stylów’, zbiegając się z czasem rewolucji przemysłowej, a także ruchami ARTS AND CRAFTS i RUCHEM ESTETYCZNYM w Anglii. Nazwa ‘wiktoriański’ jako określenie stylu oznacza pewien nurt dziewiętnastowiecznego wzornictwa w Anglii i Ameryce, cechujący się zamiłowaniem do bogatej, często przeładowanej ornamentyki. Wielu dwudziestowiecznych historyków i krytyków sztuki uważa wzornictwo wiktoriańskie za pozbawione smaku, graniczące z absurdem, charakteryzujące się bardzo złą jakością.

Jednak dziełom wiktoriańskim często nie brakuje energii, witalności i swobody, których nie mają projekty

Gothicism constantly appear in such styles as: Baroque and Rococo, classicism and the Regency style, and even pre-modernism i.e. the English version of *Art Nouveau* and *Arts & Crafts*. The climate of romanticism nearing its end, the rapidly advancing industrialisation and positivist ideas, is illustrated in the Scottish residence of the monarchs of the United Kingdom in Balmoral (Easter Balmoral near Aberdeen), the origins of which date back to the medieval period (the first mentions come from 1484), altered many times *in situ*, the final shape of which was given by William Smith and John Smith in the years 1853–1856¹³ (fig. 1). It is a typical example of eclecticism with intertwined elements of romanticism. The essence of the British version of eclecticism was well defined by John Pile, who wrote: “The long reign of the British Queen Victoria (1837–1901) includes the period of historic styles and ‘the war of styles’, coinciding with the time of industrial revolution, as well as the ARTS AND CRAFTS and the AESTHETIC movements in England. The name ‘Victorian’ denoting the style refers to a certain trend in the nineteenth-century design in England and America, characterised by love of rich, frequently excessive ornamentation. Many twentieth-century art historians and critics believe the Victorian design to be tasteless, verging on the absurd and characterized by very poor quality.

However, Victorian pieces do not lack for energy, vitality or freedom which projects from both earlier and later periods do not possess. Particularly one aspect of Victorian design was ignored – creation of a simple repertoire of forms in disciplines in which decorative elements appeared rarely or not at all, for instance in designing forms for technical, practical and functional purposes. This kind of ‘functionalism’ was a herald of



Ryc. 1. Pałac Królewski. Balmoral. 1624, 1853–1856

Fig. 1. Royal Palace. Balmoral. 1624, 1853–1856

z okresów wcześniejszych i późniejszych. Pomijano zwłaszcza jeden aspekt zdobnictwa wiktoriańskiego – powstanie prostego repertuaru form w dziedzinach, w których elementy dekoracyjne pojawiały się rzadko lub wcale, na przykład w projektowaniu form o przeznaczeniu technicznym, praktycznym i funkcjonalnym. Tego rodzaju ‘funkcjonalizm’ jest zapowiedzią zmian, jakie nastąpią w XX wieku. Tak więc „projekty wiktoriańskie wydają się rozdarte między dwoma światami, nobliwym światem domu, religii i władzy, zdominowanym przez formy dekoracyjne oraz światem przemysłu, transportu, rozwijającej się nauki i techniki, w którym najważniejszą rolę odgrywała funkcjonalność”¹⁴. Współtwórcą i ‘budowniczym’ epoki wiktoriańskiej, a zarazem mecenasem owej sztuki był królewski małżonek, książę Albert, konserwatywny liberal, protektor sztuki oraz opiekun handlu i przemysłu, czy w ogóle postępu i funkcjonalności. To jemu Londyn zawdzięcza wygląd dawnego już Imperium. Natomiast twórcy architektury wiktoriańskiej sięgali do niezwykle bogatego repertuaru form historycznych, oryginalnych, a nawet zaskakujących, nie licząc się z dziejowo-estetycznym kontekstem wznoszonej budowli, jak na przykład chociażby neobizantyńska katedra Westminsterska w Londynie. Aliści niezaprzeczalnym królem stylu wiktoriańskiego był neogotyck, traktowany z wielką swobodą i pluralizmem stylowym. Za sprawą rozszerzenia się granic Imperium Brytyjskiego ten styl dotarł do najdalszych zakątków Korony. Pamiętajmy jednak, że wprowadzenie jeden z animatorów kolejnego odnowienia architektury neogotyckiej konotowanej z renesansem religijności – Augustus Pugin – zwolennik archeologicznej poprawności neogotyku, którą łączył z niezwykłą gorliwością katolicką, co nie przeszkadzało mu, że od czasów Henryka VIII wyznanie anglikańskie było i jest religią państwową Zjednoczonego Królestwa, zaś katolicyzm zalegalizowany został w 1829 roku. Trzeba trafić, że w tym samym czasie na Uniwersytecie Oksfordzkim zaprzestano obligatoryjnie prowadzenia wykładów po łacinie (*sic!*). Ale wraz z rewiwalizmem chrześcijaństwa gotyk stał się nieomal symbolem owego odrodzenia. „Wyrosłe na podłożu romantyzmu ideowe powiązanie chrześcijaństwa i gotyku weszło dzięki Augustowi Puginowi (1812–1852) w latach 1835–1840 do teorii i praktyki współczesnej architektury. Stosowanie grecko-średniowiecznych form architektonicznych uważał Pugin za moralny obowiązek, a nawet szedł znacznie dalej (ślądami niemieckich romantyków [np. Karl Friedrich von Schinkel – dopis. Z. i T.T.], spopularyzowanych w Anglii przez Carlyle’a [Thomas Carlyle, szkocki historyk i filozof, współtwórca historiozofii zwanej heroizmem – dopis. Z. i T.T.]). Ponieważ średniowieczny budowniczy był rzetelnym rzemieślnikiem i wierzącym chrześcijaninem, to – rozumuje Pugin – również i obecnie ten, kto chce być dobrym architektem, musi być rzetelnym fachowcem i wierzącym chrześcijaninem”¹⁵. Jednocześnie Pugin był współtwórcą eklektycznego neogotyku, który przyjął nazwę stylu wiktoriańskiego, a który stał się przeciwnikiem profuzji masowego po-

changes that were to come in the 20th century. Thus Victorian projects might seem torn between two worlds: the noble world of home, religion and authority, dominated by decorative forms, and the world of industry, transport, and developing science and technology, in which functionality played the crucial part”¹⁴. The co-creator and ‘builder’ of the Victorian epoch, and the patron of that art, was the Royal Consort, Prince Albert, a conservative liberal, protector of art and a patron of commerce and industry, or progress and functionality in general. It is to him that London owed the appearance of the already bygone Empire. Yet creators of Victorian architecture borrowed from the extremely rich repertoire of historic, original or even surprising forms, not taking into account the historic-aesthetic context of the erected building like, for instance, the neo-Byzantine Westminster Cathedral in London. Yet the unquestionable king of the Victorian style was neo-Gothic, treated with much freedom and stylistic pluralism. Due to the extended borders of the British Empire, the style reached the furthest corners of the realm. Let us remember, however, that one of the animators of another revival of neo-Gothic architecture connoted with a religious renewal – Augustus Pugin – was a supporter of archaeological correctness of neo-Gothic which he associated with unique Catholic zeal, and he was not bothered by the fact that since the reign of Henry VIII the Church of England has been the official religion in the United Kingdom, while Catholicism was legalised in the year 1829. As luck would have it, at the same time Latin (*sic!*) ceased to be the obligatory language of lectures run at Oxford University. But together with the revival of Christianity, Gothic became almost a symbol of that renewal. “Grown on the background of romanticism, the ideological connection between Christianity and Gothic in the years 1835–1840 entered the theory and practice of modern architecture, thanks to August Pugin (1812–1852). Application of Greek-medieval architectonic forms Pugin considered to be a moral duty, and even went much further (in the footsteps of German romanticists, [e.g. Karl Friedrich von Schinkel – add. Z. & T.T.] popularised in England by Carlyle [Thomas Carlyle, a Scottish historian and philosopher, co-creator of philosophy of history known as heroism – add. Z. & T.T.]). Since a medieval builder was a reliable craftsman and a religious Christian, so – Pugin reasoned – also nowadays someone who wants to be a good architect must be a reliable professional and a religious Christian”¹⁵. At the same time, Pugin was a co-creator of eclectic neo-Gothic which acquired the name of the Victorian style, and which became the enemy of a profusion of mass copying, a kind of *cliche* of “production in that style”. So, on the one hand, Pugin was an advocate of morality in building and an opponent of industrialisation i.e. a precursor of the renewal of building craft, and subsequently – the *Arts & Crafts* movement; but on the other, that ingenious architect often contradicted doctrines formulated by them. He designed a lot, mainly

wielania, niejako *cliche*, „produkcji w tym stylu”. Tak zatem z jednej strony Pugin był orędownikiem moralności w budownictwie i przeciwnikiem industrializacji, czyli prekursorem odnowy rzemiosł budowlanych, a co za tym idzie – ruchu *Arts & Crafts*, z drugiej strony ten genialny architekt nierzadko zaprzeczał sformułowanym przez siebie doktrynom. Projektował bardzo wiele, głównie obiektów sakralnych, ale pośpiech, w jakim realizował swe zamierzenia, nie szedł w parze z realną jakością, albo też nie zawsze *finis coronat opus*. Według Jonathana Glanceya za najlepszą pracę Puginą w dziedzinie architektury sakralnej uznać można kościół Saint Giles w Cheadle (1841–1846)¹⁶. Natomiast za najlepszą publiczną i bodaj najbardziej prestiżową w Zjednoczonym Królestwie budowlę przyjąć należy ogromny gmach Parlamentu mieszczącego Izbę Gmin i Izbę Lordów. Nowa siedziba Parlamentu usytuowana została w pobliżu Tamizy, stwarzając tym samym jeden z najważniejszych elementów krajobrazu urbanistycznego Londynu. Po długich debatach zdecydowano, że najbardziej stosownym stylem dla umieszczenia w tym miejscu serca liberalno-tradycjonalno-burżuazyjnej demokracji, którą obleczone monarchistyczno-arystokratycznym kostiumem, będzie neogotyck. *Genre*, w którym zaprojektowano Parlament, energicznie wspierał książę Albert, który w znacznym stopniu przyczynił się do wyboru projektantów w osobach Charlesa Barry’ego i Augustusa W.N. Puginą. Ten „flagowy” obiekt (*flagship*) architektury wiktoriańskiej zrealizowano w latach 1840–1888, wszelako zręby konstrukcji, dekoracji i ornamentu zaprojektowane zostały w dobie późnego romantyzmu, ale jednocześnie ów specyficzny rodzaj neogotyckiego romantyzmu nosił znamiona racjonalizmu i rosnącej w siłę rewolucji przemysłowej kreującej nowe społeczeństwo. Z jednej strony Ch. Barry wnosił do tektoniki budowli takie pryncypia, jak racjonalizm i funkcjonalizm budynku, podążając śladem wielce popularnego na kontynencie Jeana-Nicolasa-Louisa Duranda, który spopularyzował zasadę powtarzalności planów i elewacji. Z drugiej strony Parlament był i jest uznawany za wyraz „odrodzenia gotyckiego” w Anglii, a w dziele tym znać ogromny wpływ gotyku włoskiego. Temu należy przypisać, że został wzniesiony na planie ośmioboku, zaprojektowany ściśle symetrycznie, co w gruncie rzeczy ma niewiele wspólnego z praktyką dawnego budownictwa średniowiecznego¹⁷. Budowla przypomina budynki dawnych włoskich *signoria municipale* z nieodzowną wieżą. I analogicznie Charles Barry ozdobił Parlament dwiema wieżami: tzw. Wieżą Wiktorii oraz drugą monumentalną wieżą zegarową ze słynnym Big Benem, który jest wspólnym dziełem Barry’ego i Puginą, szczególnie zamiłowanego w fantazjach dekoratorskich tworzonych na pograniczu historyczno-średniowiecznych konfabulacji stylowych (ryc. 2). Obydwaj projektanci nowej siedziby Parlamentu zgodnie z wytycznymi rządu nawiązali do Westminster Abbey i Westminster Hall, atoli co się tyczy całości dekoracji bryły oraz pełnych przepychu wnętrz, główną rolę w tym zakresie odgrywał Pugin, który „podzielił optycznie długie ściany; ale trudno się

churches, but the hurry in which he realised those plans was not matched by real quality, or not always *finis coronat opus*. According to Jonathan Glancey, the best work by Pugin in the field of church architecture is the church of Saint Giles in Cheadle (1841–1846)¹⁶. And the enormous building of Parliament housing the House of Commons and the House of Lords should be considered the best public edifice and probably the most prestigious in the United Kingdom. The new seat of Parliament is situated on the bank of the Thames, and creates one of the most important elements of the urban landscape in London. After a lengthy debate, it was decided that the suitable style for the heart of liberal-traditional-bourgeois democracy which was clad in the monarchist-aristocratic costume, will be neo-Gothic. Prince Albert, who significantly influenced the choice of Charles Barry and Augustus W.N. Pugin as designers, energetically supported the *genre* in which the Parliament was designed. That “flagship” object of Victorian architecture was realised in the years 1840–1888, however the skeleton of the construction, decoration and ornaments were designed in the era of late romanticism, but at the same time that specific kind of neo-Gothic romanticism bore signs of rationalism and the industrial revolution growing in power and creating a new society. On the one hand, Ch. Barry introduced such principles as: rationalism and functionalism of the building into the buildings tectonics, following in the footsteps of Jean-Nicolas-Louis Durand, very popular on the continent, who popularized the principle of repetitive plans and elevations. On the other hand, the Parliament has been regarded as a manifestation of “Gothic revival” in England, and the work shows a strong influence of Italian Gothic. This is what the fact it was erected on the plan of an octagon and designed symmetrically should be attributed to, as it does not really have much in common with the former medieval building practice¹⁷. The edifice resembles buildings of former Italian *signoria municipale* with an indispensable tower. And analogically, Charles Barry decorated Parliament with two towers: so called Victoria Tower, and the other monumental clock tower with the famous Big Ben which is a combined effort of Barry and Pugin, the latter a particular lover of decorative fantasies created on the borderline of historic-medieval stylistic confabulations (fig. 2). Both designers of the new seat of Parliament, in accordance with the government guidelines, alluded to the Westminster Abbey and the Westminster Hall, though as far as the entire decoration was concerned and lavish interiors, the main role in this respect was played by Pugin, who “optically divided long walls; but it is difficult to find here the Gothic uniformity of space or the intensive upwards rise of forms. On the contrary, ribbons of cornices constituted a strong horizontal accent on facades. However, decoration made from tiny elements is schematic, which results from the size of the edifice: identical traditional decorations were places all over

tu doszukać gotyckiego ujednoczenia przestrzeni czy też intensywnego wznoszenia się form ku górze. Przeciwnie, wstęgi gzymsów stanowiły na fasadach silny akcent poziomy. Dekoracja z drobnych elementów jest jednak schematyczna, co wynika z rozmiarów budowli: na całym gmachu umieszczono identyczne tradycyjne zdobienia, aż w końcu dekoracja pokryła go kompletnie¹⁸.

W dziewiętnastym stuleciu Zjednoczone Królestwo było największą potęgą przemysłową świata, co przejawiało się choćby w postaci różnych aspektów życia politycznego, społecznego i kulturalnego, a nawet obyczajowego i moralnego. Królowa Wiktorja przyjęła w 1877 roku godność cesarzowej Indii. Angielski bardziej niż brytyjski styl życia był wzorem do naśladowania nie tylko w Europie. Takie wartości, jak poszanowanie tradycyjnej struktury społecznej, dyscyplina, lojalność i przywiązanie do ideałów jedności Imperium, na długo cementowały ten skomplikowany i złożony agregat, zarówno co się tyczy myśli poli-

the building until it was completely covered by the ornamentation¹⁸.

In the nineteenth century the United Kingdom was the greatest industrial power in the world, which was manifested in various aspects of political, social and cultural as well as moral life. In 1877 Queen Victoria adopted the title of the Empress of India. The English, more than British, lifestyle was a model to be imitated not only in Europe. Such values as: respecting the traditional social structure, discipline, loyalty and attachment to the ideal of the unity of the Empire, for a long time cemented that complicated and complex aggregate, both in relation to political thought, and ethics and public morality which were accompanied by peculiar aesthetics. The cardinal element of that aesthetics constituting the Victorian epoch was art and architecture developing during the Queen's reign. In those times other trends in art played a significant part, such as classicism, favoured by the



Ryc. 2. Big Ben. Londyn. A.W.N. Pugin, 1840–1858
Fig. 2. Big Ben. London. A.W.N. Pugin, 1840–1858



Ryc. 3. Pałac Harlaxton. A. Salvin, 1831–1837
Fig. 3. Harlaxton Manor. A. Salvin, 1831–1837



Ryc. 4. Hotel „Grand” i dworzec St. Pancras. Londyn. G.G. Scott, 1868–1874
Fig. 4. Grand Hotel and St. Pancras railway station. London. G.G. Scott, 1868–1874

tycznej, jak i etyki i moralności publicznej, które szły w parze z osobliwą estetyką. Kardynalnym fragmentem ówczesnej estetyki konstytuującej epokę wiktoriańską była sztuka i architektura epoki panowania tej monarchii. W owych czasach znaczącą rolę odgrywały inne nurty sztuki, jak choćby ulubiony przez Brytyjczyków klasycyzm, wspomniany już orientalizm, a nawet architektura neobizantyńska, jak np. katedra Westminster'ska (nie mylić z opactwem Westminster'skim) w Londynie, zaprojektowana w latach 1895–1903 przez Johna Francis Bentley'ego, jednakże w architekturze rewiwalizm gotycki nabrał fundamentalnego znaczenia. W rezultacie 'odrodzenia gotyckiego', a właściwie stylu neogotyckiej retrospekcji, powstała niezliczona ilość obiektów o rozmaitych celach i przeznaczeniach – od ogromnych budynków publicznych, dworców kolejowych, ratuszy, kościołów, pałaców aż po dwory (głównie plutokracji) zwane również *manors*, które w rzeczy samej były wielkimi rezydencjami wiejskimi. Jakość tego budownictwa pod względem artystycznym i estetycznym bywała różna, jako że nie zawsze ilość oznaczała wysoki gatunek zarówno użytych do budowy materiałów, jak i artystycznych kwalifikacji projektantów oraz poziomu intelektualnego mecenasów takiego budownictwa.

British, or the already mentioned orientalism, and even neo-Byzantine architecture e.g. the Westminster Cathedral (not to be confused with the Westminster Abbey) in London, designed in the years 1895–1903 by John Francis Bentley; however in architecture the Gothic revivalism acquired fundamental significance. As a result of that 'Gothic revival', or more precisely the style of neo-Gothic retrospection, countless objects were erected for all intents and purposes – from immense public buildings, railway stations, town halls, churches and palaces, to estates (mostly for plutocrats) known as *manors* that indeed were enormous country residences. The quality of those constructions varied, both in the artistic and aesthetic respect, since quantity was not always followed by a high quality of building materials, artistic qualifications of designers or the intellectual level of the patrons of such buildings. Therefore, let us name but a few representative examples of Victorian architecture, which can be regarded as model exemplifications of that *genre*: the church of All Saints', London (William Butterfield, 1849–1859), St. Wilfrid's church, Manchester (Augustus W. N. Pugin, 1839–1842), Prince Albert's statue, London (George Gilbert Scott, 1863–1872), Town Hall, Manchester

Wymieńmy przeto zaledwie kilka reprezentatywnych przykładów architektury wiktoriańskiej, które można za wzorcowe egzemplifikacje tego *genre'u*: kościół Wszystkich Świętych, Londyn (William Butterfield, 1849–1859), kościół św. Wilfreda, Manchester (Augustus W.N. Pugin, 1839–1842), pomnik księcia Alberta, Londyn (George Gilbert Scott, 1863–1872), ratusz, Manchester (Alfred Waterhouse, 1867–1877), pałac, Harlaxton (Anthony Salvin, 1831–1837), dwór, Kirdford (John Loughborough Pearson, 1869–1870), Hotel „Grand” i dworzec St. Pancras, Londyn (George Gilbert Scott, 1868–1874), Sądy Królewskie, Londyn (George Edmund Street, 1874–1882)¹⁹ (ryc. 3, 4, 5).

W chwili finalizacji budowy gmachu londyńskiego Parlamentu okazało się, że jest to symboliczny moment zmierzchu romantyzmu, choć neogotyki niezmiennie cieszył się uznaniem większości brytyjskiego społeczeństwa. Z jednej strony – ewolucyjny konserwatyzm Edmunda Burke’a spajał mentalność Brytyjczyków, z drugiej strony – filozofia i ekonomia takich twórców-utilitytarystów, demokratycznych liberałów, jak choćby Jeremy Benham, John Stuart Mill i inni, którzy stworzyli fundamenty brytyjskiego kapitalizmu, pozwalały na ówczesne przekonanie, iż Wyspiarze stworzyli idealny model państwa i społeczeństwa, gdzie fascynacja postępem technicznym miała, z istoty swojej, warunkować postęp społeczny. *Spiritus movens* powstania symbolu industrializmu i jego nowej, a jednocześnie starej estetyki, był książę Albert, który „przygotowując londyńską wystawę 1851 roku, entuzjastycznie wypowiadał się o »podstawowej zasadzie podziału pracy, którą można uważać za siłę napędową cywilizacji«²⁰. Jedną z najbardziej wymownych alegorii tego zjawiska jest Crystal Palace, dzieło Josepha Paxtona, ukończone w 1851 roku²¹. Pierwsza Światowa Wystawa przez wiele lat cieszyła się ogromnym powodzeniem świadczącym o technologicznym postępie w budownictwie, brytyjskiej technologii, a jednocześnie była świadectwem wiktoriańskiego gustu, który imponował całemu światu. Ultranowoczesną żelazno-szklaną konstrukcją Paxtona, zwłaszcza co się tyczy reprezentacyjnej fasady, pokrywały niezliczone elementy i detale historyzująco-eklektyczne. Rzec można, że za splendorami wiktoriańskiej architektury kryła się druga strona społeczeństwa doby wieku pary i elektryczności, którą najlepiej opisał Charles Dickens. Nadciągał proletariacki *demos* i za sprawą opublikowanej w 1848 roku niewielkiej broszurki Karola Marksa zrodziły się nadzieje, utopie i pułapki socjalizmu. Dla tych, którym nie odpowiadała etyka i estetyka wiktoriańska – szukali nadziei na zmianę właśnie w mentalności – która symbolicznie trwała aż do 1901 roku, czyli do odejścia sędziwej brytyjskiej monarchini.

Autorzy niniejszego eseju stoją na stanowisku, że Crystal Palace jest momentem dającym początek nowoczesności w architekturze. Wprawdzie Gabriele Fahr-Becker mając na myśli *Art Nouveau* wyraża pogląd, że tę sztukę uznać należy za „akord końcowy i nowy początek”, to przecież właśnie takim preludium i długą kontynuacją jest ruch *Arts & Crafts* i jego



Ryc. 5. Sądy Królewskie. Londyn. G.E. Street, 1874–1882

Fig. 5. Royal Courts of Justice. London. G.E. Street, 1874–1882

(Alfred Waterhouse, 1867–1877), Harlaxton Manor (Anthony Salvin, 1831–1837), Kirdford manor (John Loughborough Pearson, 1869–1870), Grand Hotel and St. Pancras railway station, London (George Gilbert Scott, 1868–1874), Royal Courts of Justice, London (George Edmund Street, 1874–1882)¹⁹ (fig. 3, 4, 5).

When the construction of the edifice of the London Parliament was completed, it turned out that marked the symbolic moment of the decline of romanticism, though neo-Gothic remained popular among the majority of the British society. On the one hand – Edmund Burke’s evolutionary conservatism held the British mentality together; on the other hand – philosophy and economics of such creators-utilitarians or democratic liberals as: Jeremy Benham, John Stuart Mill and others who laid foundations for the British capitalism, allowed for the belief, predominant at the time, that the Islanders created an ideal model of the state and society where fascination with technological progress was, by its very nature, to condition the social progress. Prince Albert was the *spiritus movens* behind the creation of the symbol of industrialism and its new, and at the same time old, aesthetics and “preparing the London Exhibition in the year 1851, he enthusiastically talked about »the fundamental principle of labour division which can be regarded as the driving force of civilisation«²⁰. One of the most expressive allegories of that phenomenon was the Crystal Palace designed by Joseph Paxton, and completed in 1851²¹. For many years the First International Exhibition was extremely popular as it confirmed technological progress in building construction and British technology, and at the same time bore evidence of the Victorian taste that was the envy of the whole world. The ultra-modern iron and glass construction by Paxton, and particularly its elegant facade, was covered with countless historicist-eclectic elements and details. One could say, that behind the splendour of Victorian architecture was hidden the other side of the society of the steam and electricity epoch, best described by Charles Dickens. The proletarian *demos* was approaching and, owing to a small brochure by Karl Marx published in 1848, hopes, utopias and pitfalls of socialism were born. Those dissatisfied

architektoniczna wersja trwająca od lat pięćdziesiątych XIX wieku aż do początków lat czterdziestych XX wieku. Apogeum mocy twórczych ruch ten osiągnął na przełomie wspomnianych stuleci, które można oznaczyć, śladem Jonathana M. Woodhama, jako „Postępowe projektowanie i historyczna inspiracja 1900–1914”²².

Szczyt możliwości twórczych osiągnął Ruch *Arts & Crafts* w latach 1880–1910 i uważany jest przez jednych za archetyp *Art Nouveau*, dla innych zaś, jak na przykład Tim Benton – *Arts & Crafts* są równorzędne z brytyjską odmianą *Art Nouveau*²³. Wszelako, niezależnie od interpretacji i specyfiki brytyjskiej secesji, ten nurt, bądź nawet dwa nurty, był wyrazem ruchów protestu przeciwko wiktoriańskiemu establishmentowi, który przebiegał równoległe z *La Belle Époque*, początkiem modernizmu i wybuchem pierwszej wojny światowej, które trwale zamknęły spokojne, mimo burzliwego końca, stateczne i zaciszne (*gemütlichkeit*, *cozy*) lata dziewiętnastego stulecia. Ostatnie dwie dekady owych „Pięknych Czasów” tego mijającego wieku charakteryzowały się kryzysem pod każdym niemal względem: etycznym, kulturalnym, moralnym, etc., etc. Krytycy angielskiego społeczeństwa przemysłowego oraz wiktoriańskiej moralności i obyczajowości sprzeciwiali się petryfikacji wspomnianych instytucji, społecznemu egoizmowi, filisterskiemu podejściu do nieuchronnych zmian, a także estetyce motywowanej konserwatywną obyczajowością. Z kolei instynkt opinii publicznej podpowiadał, iż czas na zmiany, że masowa produkcja wszelkiego rodzaju wyrobów mających charakter zarówno użytkowy, jak i artystyczny (pseudoartystyczny) prowadziła do gwałtownego obniżenia estetyki tych wyrobów i powielania pseudohistorycznej tandety. Zważyć należy jednak, że w sztuce wiktoriańskiej, podobnie jak w innych kierunkach, dzieliły się one na sztukę „wysoką” i „niską”. Arystokracja budowała bądź rozbudowywała stare rezydencje, uzupełnione dziełami i przedmiotami wykonanymi z materiałów szlachetnych, o wysokiej jakości, natomiast nuworyszowska burżuazja satysfakcjonowała się powstawaniem nowych rezydencji wyposażanych w raczej fabryczną, tandetnie wykonaną aranżację wnętrza i dekoracji. Masowe imitacje, szczególnie neogotyckiego *genre'u*, musiały przeto stworzyć warunki powstania społeczno-estetycznej przeciwwagi wobec wiktoriańskiego medializmu, który wkrótce znalazł bardziej nowoczesnego – ale jednak – kontynuatora w postaci *Domestic Revival*. Pamiętając o tym, iż Pugin, żarliwy katolik, był faktycznym prekursorem ruchu *Arts & Crafts*, można tedy przytoczyć *à rebours* następujące stanowisko: „William Morris (1834–1896) łączył poglądy socjalistyczne z romantyczną wizją średniowiecza, ukształtowaną m.in. pod wpływem Johna Ruskina, wielbiciela gotyku, i jego wyidealizowanego obrazu średniowiecznej gildii widzianej jako organizacja bardziej o charakterze kooperacyjnym niż konkurencyjnym. Morris, będący także wielkim zwolennikiem malarstwa prerafaelitów, założył firmę, która wytwarzała witraże, tkaniny i tapety o motywach wzorowanych na średniowiecznych”²⁴.

with the Victorian ethics and aesthetics – were hoping for a change in the mentality that symbolically lasted till the year 1901, namely the demise of the venerable British monarch.

Authors of this essay are convinced that the Crystal Palace was the milestone which marked the beginning of modernity in architecture. Although Gabriele Fahr-Becker, referring to *Art Nouveau* in her own Introduction, believes that art should be considered to be „the final chord and the new beginning”, yet it is exactly such a prelude and a long continuation that is the *Arts & Crafts* movement and its architectonic version lasting from the 1850s to the beginning of the 1940s. The heyday of its creative powers the movement reached at the turn of the aforementioned centuries which could be defined, to quote Jonathan M. Woodham, as “Progressive design and historic inspiration 1900–1914”²².

The culmination of its creative possibilities the *Arts & Crafts* Movement reached in the years 1880–1910, and so by some it is believed to be the archetype of *Art Nouveau*, while others like e.g. Tim Benton – *Arts & Crafts* Movement is the equivalent of a British version of *Art Nouveau*²³. Nevertheless, regardless of the interpretation and specificity of the British *Art Nouveau*, that trend or two trends, were a manifestation of movements protesting against the Victorian establishment, and which ran parallel to *La Belle Époque*, the beginning of modernism and the outbreak of World War I that permanently ended the peaceful, despite their turbulent finish, stable and cosy (*gemütlichkeit*) years of the nineteenth century. The last two decades of the passing “Beautiful Era” were characterised by a crisis in almost all aspects: ethical, cultural, moral etc., etc. Critics of the English industrial society and of the Victorian morality opposed the petrification of the above mentioned institutions, social egoism, philistine attitude to unavoidable changes, as well as aesthetics motivated by conservative morality. In turn, instinct suggested the public opinion that it was time for changes, but mass production of all kinds of products of both utilitarian and artistic (pseudo-artistic) character would lead to a rapid deterioration in the product aesthetics and to copying pseudo-historic junk. One should notice, however, that in Victorian art, just like in other currents, there was a division into “high” and “low” art. The aristocracy built and expanded their old family residences filled with artwork and objects made from precious, high quality materials, while the nouveau riche bourgeoisie were satisfied with erecting new residences furnished with factory-produced, shoddily made decorations and interior arrangements. Mass imitations, especially of the neo-Gothic *genre*, must have created conditions for establishing a social-aesthetic counterbalance to Victorian medievalism which soon found a more modern – yet still – continuator in the form of the *Domestic Revival*. Remembering that Pugin, a zealous Catholic, was the actual precursor of the *Arts & Crafts* movement, one can quote *à rebours* the following statement: “William Morris (1834–1896) combined

I jeżeli Pugin pierwszy dał impuls do stworzenia podstaw ideowego ruchu moralności i uczciwości w architekturze, to 'ojcami założycielami' (*Founding Fathers*) ruchu *Arts & Crafts* byli wspomniany W. Morris, a szczególnie J. Ruskin. „John Ruskin, którego przepojoną moralizmem postawę wobec sztuki i krytycyzm w stosunku do obowiązujących kanonów estetycznych (...) w kontekście istotnego wpływu, jaki wywarł na rozwój odrodzenia gotyckiego (...) Był także orędownikiem wielu idei, które zdominowały projekty spod znaku Arts and Crafts. Można wyodrębnić podstawowe obszary wspólne i wskazać na przenikające się wpływy między odrodzeniem gotyckim a koncepcjami Arts and Crafts, jednak o ile zwolennicy odrodzenia nawoływali jedynie do przywrócenia praktyk znanych z epoki gotyku, o tyle ruch Arts and Crafts dążył do stworzenia oryginalnego wzornictwa współczesnej epoki, bazującego na koncepcjach lansowanych przez Ruskina i jego naśladowców. Podziw Ruskina dla sztuki gotyckiej zrodził się z przekonania, że była ona 'uczciwa' w stosowaniu materiałów i kładła nacisk na rzemiosło najwyższej klasy”²⁵.

O odnowieniu etosu rzemiosł artystycznych napisano w Wielkiej Brytanii i na kontynencie europejskim niesłychaną liczbę publikacji. Aliści w niniejszym tekście chcielibyśmy zwrócić uwagę czytelnika na, dającą wiele do myślenia, koincydencję owego renesansu tradycyjnych rzemiosł z systematyczną ewolucją modernizmu w sztuce i architekturze. Ruch *Arts & Crafts* był z natury rzeczy estetyczną utopią, albowiem nie mógł powstrzymać nowoczesności i ewolucji społeczeństwa industrialnego. Jest rzeczą oczywistą, że to zjawisko zrodzone na Wyspach, a następnie rozprzestrzeniające się na cały glob, dało asumpt do powstania *Art Nouveau* z jej niezliczonymi mutacjami. *Art Nouveau* bowiem zorientowana była (nie zawsze konsekwentnie) na stworzenie nowej sztuki odrzucającej kanony dawnych stylów i eklektyczno-historyzujących multiplikacji. *Arts & Crafts* natomiast najczęściej, przynajmniej co się tyczy architektury, przesiąknięta była duchem gotyckiego czy też medievalnego rewiwalizmu, połączonym z nowoczesnością, zarazem krytykując wiktoriański nadmiar dekoracji i ornamentu. Z jednej strony koło zwolenników *Arts & Crafts* zwalczało wiktoriańską dekadencję, z drugiej strony pragnęło utrzymania i kontynuacji tradycji medievalnej. Takie antynomie prowadziły, np. u Morrisa, do powstania specyficznych artefaktów, jak choćby „socjalistyczny romantyzm”²⁶ (ryc. 6). Ten z natury rzeczy laburzystowski, 'kanapowy' i estetyczny socjalizm w zasadzie był tradycyjny, aczkolwiek nie był zachowawczy, co więcej iluzoryczność intelektualnego socjalizmu angielskiego przenosiła się na grunt estetyczno-moralny, tzw. *Domestic revival*. Wielu twórców działających w kręgu *Arts & Crafts* reprezentowało szczególną odmianę symbolizmu, nawet w architekturze. „Odwołując się do intuicji emocji, jako sposobów poznania, symbolizm zmierzał do uchwycenia i akcentowania tajemniczej, niewyraźnej i pobudzającej do myślenia rzeczywistości znanej jako 'rzeczywistość wewnętrzna'. Najbardziej nagłą potrzebą okazało się znalezienie odpowiednich środków stylistycznych zdol-

socialist views with a romantic vision of the medieval period, shaped e.g. under the influence of John Ruskin, a lover of Gothic and its idealised image of a medieval guild perceived more as a more cooperative than competitive organisation. Morris, who was a great supporter of pre-Raphaelite paintings, opened a firm that manufactured stained glass, fabrics and wallpaper with motifs resembling medieval ones”²⁴.

And if Pugin was the first to stimulate establishing the basis of the ideological movement of morality and honesty in architecture, then the '*Founding Fathers*' of the *Arts & Crafts* movement were the already mentioned W. Morris, and particularly J. Ruskin. “John Ruskin, whose moralism-filled attitude towards art and criticism of the existing aesthetic canons (...) in the context of a significant impact he made on the development of Gothic revival (...) He was also an advocate of many ideas that were predominant in projects under the banner of Arts and Crafts. One can distinguish basic common grounds and indicate overlapping influences between the Gothic revival and concepts of the Arts and Crafts; however, while supporters of the revival called merely for restoring practices known from the Gothic epoch, the Arts and Crafts movement aimed at creating original designs of the modern epoch based on concepts promoted by Ruskin and his followers. Ruskin's admiration for Gothic art was born from the conviction that it was 'honest' in the use of materials and emphasised craftsmanship of the highest order”²⁵.

A large number of publications about renewing the ethos of handicrafts were written in Great Britain and continental Europe. Yet in this text we would like to draw the reader's attention to the thought-provoking coincidence of that renaissance of traditional crafts with the systematic evolution of modernism in art and architecture. The *Arts & Crafts* movement was intrinsically an aesthetic utopia, since it could not stop modernity and the evolution of industrial society. It is obvious that the phenomenon, born on the British Isles and subsequently spreading all over the globe, provided a stimulus for the creation of *Art Nouveau* with its countless mutations. *Art Nouveau* was oriented (though not always consistently) towards creating new art rejecting the canons of old styles and eclectic-historicising multiplications. However *Arts & Crafts*, at least as far as architecture was concerned, was most often imbued with the spirit of Gothic or medieval revivalism, combined with modernity and, simultaneously, criticising the Victorian surfeit of decorations and ornaments. On the one hand, supporters of *Arts & Crafts* opposed Victorian decadence, but on the other they wanted to maintain and continue the medieval tradition. Such antinomies e.g. in the case of Morris led to the creation of specific artefacts such as e.g. “socialist romanticism”²⁶ (fig. 6). That intrinsically Labour 'couch' and aesthetic socialism was basically traditional, although not conservative; moreover, the illusory nature of the intellectual English socialism was transferred onto the aesthetic-moral grounds of

nych do wyrażenia niezwykle złożonej duchowości człowieka nowoczesnego, jego uczuć i idei, w które wierzył. Złożoność tę z konieczności można było wyrazić jedynie poprzez symbole, na tyle tajemnicze i ambiwalentne, że dawały możliwości różnych interpretacji²⁷. Pod pewnym względem ideowo *Domestic Revival* przypominał rosyjskie ugrupowanie *Mir Iskusstwa*, w którym to twórcy, głównie na początku dwudziestego stulecia, poszukiwali odnowy narodowych (czytaj: rodzimych, ludowych) korzeni sztuki rosyjskiej, połączonych z powrotem do wyselekcjonowanych gatunków sztuki okcydentalnej, atoli artyści ci nie tolerowali „antyestetycznej natury nowoczesnego społeczeństwa”²⁸.

Jeśli zatem *Mir Iskusstwa* był tylko jednym z odrośli rosyjskiej Secesji, to *Arts & Crafts* była nie tylko zapowiedzią brytyjskiej *Art Nouveau*, lecz czymś w rodzaju *Gesamtkunstwerk*, w którym niezastąpioną rolę odgrywała architektura z jej „duchem angielskiego domu” i niepowtarzalną symboliką²⁹. Znana od niepamiętnych czasów zasada, iż *home is my castle*, oznacza, że „dom angielski” był zarówno na Wyspach, jak i na kontynencie oraz w USA uosobieniem, niezastąpionym symbolem estetycznych wartości obyczajów, architektury i pejzażu. Aliści dopiero niemiecki architekt Hermann Muthesius sformułował niejako podstawowe kanony budownictwa siedzib w typie angielskim, wtórnie popularyzując na kontynencie wzory architektury inspirowanej ideałami *Arts & Crafts*³⁰. Niezaprzeczalnym, niejako koronnym *exemplum* kompromisu pomiędzy wielowiekową tradycją domu angielskiego a potrzebą innowacji i progresywnej estetyki jest Red House w Bexley koło Londynu, zaprojektowany przez Philipa Webba dla Williama Morrisa w latach 1859–1860. „Morris zdawał sobie sprawę z niebezpieczeństwa historyzmu. W przeciwieństwie do dominującego nurtu jego epoki nie zatrzymał się przy formalistycznym imitowaniu stylu, lecz starał się dotrzeć do źródeł średniowiecznego ducha i podstawowych zasad średniowiecznej estetyki...”³¹. Stąd też powstał rozległy dom o nieregularnym układzie, niesymetryczny, z wieloma motywami zaczerpniętymi ze średniowiecza, z licznymi szkarpami i z wysokimi, krytymi dachówką, wielopłaszczyznowymi dachami. Niektóre części budowli posiadają własne namiotowe dachy. Taki też dach przykrywa znajdującą się pośrodku wewnętrznego dziedzińca studnię. Utrzymany w naturalnym kolorze cegły, zdobiony niekiedy łukami ostrymi, stwarza wrażenie i odczytywany jest przez odbiorcę poprzez atmosferę średniowiecza ze wszystkimi jego skojarzeniami. Z jednej strony ten neogotycki rewiwalizm prowadził do kontynuacji unowocześnionego tradycjonalizmu, z drugiej zaś – na przykład zdaniem Patricka Nuttgensa – Red House „to punkt zwrotny w historii architektury, zwiastun architektury funkcjonalnej i ruchu modernistycznego”³². Aliści zgodzić się należy z Nikolausem Pevsnerem, że: „Specyficznie angielskim dziełem było odrodzenie rodzimej architektury dokonane w dziedzinie domów mieszkalnych przez Morrisa, Shawa i Voyseya, w duchu swobodnego tradycjonalizmu i angielska była również powstała pod wpływem nowych poglądów społecznych



Ryc. 6. Red House. Bexleyheath. P. Webb, 1859–1860

Fig. 6. Red House. Bexleyheath. P. Webb, 1859–1860

the so called *Domestic revival*. Many artists working within the *Arts & Crafts* milieu represented a specific variety of symbolism, even in architecture. “Appealing to intuition and emotions as cognitive means, symbolism intended to grasp and highlight that mysterious, indistinct and thought-provoking reality known as ‘internal reality’. The most urgent need turned out to be finding appropriate stylistic means able to express the extremely complex spirituality of modern man, his emotions and ideas he believed in. Out of necessity, the complexity had to be expressed only through symbols so mysterious and ambivalent, that they offered possibilities for diverse interpretations”²⁷. In some respects, the *Domestic Revival* ideologically resembled the Russian group called *Mir Iskusstwa* in which artists, mostly at the beginning of the twentieth century, sought the renewal of national (read: native, folk) roots of Russian art combined with the return to selected genres of occidental art, though they did not tolerate “anti-aesthetic nature of modern society”²⁸.

Therefore, if *Mir Iskusstwa* was merely one offshoot of the Russian Secession, then *Arts & Crafts* was not only a herald of the British *Art Nouveau* but also a kind of *Gesamtkunstwerk*, in which architecture with its “spirit of an English home” and unique symbolism played an indispensable part²⁹. Following the long-known principle that *my home is my castle* the “English home” became, both in the British Isles, the continent and the USA, an embodiment, an irreplaceable symbol of aesthetic values of morality, architecture and landscape. Yet, it was a German architect Hermann Muthesius who formulated the basic canons for constructing dwellings of the English type, secondarily popularising designs of architecture inspired by the *Arts & Crafts* ideals in continental Europe³⁰. An unquestionable, practically key example of the compromise between the centuries-long tradition of an English home and the necessity of innovation and progressive aesthetics is the Red House in Bexley near London, designed by Philip Webb for William Morris in the years 1859–1860. “Morris realised the danger of historicism. In contrast to the predominant trend of its epoch, he did not stop at formalist imitating of a style, but tried to reach the sources of the medieval spirit and fundamental principles of medieval aesthetics...”³¹. Thus a huge house was

koncepcja jedności sztuki pod egidą architektury”³³. Red House to nie tylko umiarkowanie zachowawczy, a zarazem nowoczesny wernakularyzm inspirowany duchem i atmosferą neomedievalizmu, ale również typowy przykład brytyjskiego *balance of artistic and esthetic power*³⁴. Koincydencja tradycji i postępu widoczna jest wyraźnie w pismach Edwarda Burke’a, który zdecydowanie kierował się słowami św. Tomasza z Akwinu, iż *conservatio est continua creatio*³⁵.

Umiar i powściągliwość, a zarazem zachowawczość wraz z modernizacją wyrażały się w budownictwie brytyjskim wznoszeniem budynków o raczej średnich czy małych gabarytach. W zasadzie, wyłączając w niniejszym eseju problem Szkoły z Glasgow, wymienić można dwie większe budowle, które uznać można za hybrydę *Arts & Crafts* oraz rudymentów *Art Nouveau*. W pierwszym przypadku mowa tu o Muzeum Horniman w Londynie zaprojektowanym przez Charlesa Harrisona Townsenda w latach 1896–1901 dla największego ówczesnie herbacianego kupca na świecie i kolekcjonera różnaitości etnograficzno-antropologicznych oraz instrumentów muzycznych. Zabytek zdobi pseudomediewalna wieża zegarowa, przypominająca mimo wszystko jakąś wersję postwiktoriańskiego eklektyzmu (ryc. 7). Podobnie rzecz ma się z fasadą Instytutu Bishopsgate w Londynie, którą to budowlę wznosił w 1895 roku również Ch.H. Townsend. Budynek ten to kolejny przykład wyżej wspomnianego stylu, ale o oryginalnych, wręcz ekscentrycznych rozwiązaniach. Wąski, lecz monumentalny fronton kryje w sobie wielką bryłę mieszczącą szereg instytucji kulturalnych, oświatowych, naukowych, sportowych, etc., otwartych dla szerokiej publiczności, co było istotnym *novum* u schyłku XIX wieku. Bishopsgate utrwała na pozór konserwatywny etos architektoniczny, w treści swej atoli zawiera przesłanie nowoczesności i nadzieje na nadejście nowych czasów³⁶ (ryc. 8).

Przeto, jak już powiedziano, nie budownictwo monumentalne, lecz architektura domów wolnostojących, dworów i dworków, *cottages* – w zespołach zurbanizowanych albo w budownictwie wiejskim – była perłą *genre’u Arts & Crafts*. Była także niezwykle pluralistyczna i zróżnicowana pod względem toposów stosowanych

built, with an irregular layout, asymmetrical, with numerous motifs borrowed from the Middle Ages, with several buttresses and tall, multi-plane, tile-covered roofs. Some sections of the building have their own tent roofs. Such a roof covers also the well situated in the middle of an inner courtyard. Maintained in the natural brick colour, and decorated with some pointed arches, makes an impression and is perceived by the viewer as medieval in its ambience and with all the associations. On the one hand, that neo-Gothic revivalism led to a continuation of modernized traditionalism,

but on the other – for instance, according to Patrick Nuttgens – the Red House “was a turning point in the history of architecture, a herald of functional architecture and modernist movement”³². However, one has to agree with Nikolaus Pevsner, that: “A specifically English achievement was the revival of native architecture in residential houses brought about by Morris, Shaw and Voysey, in the spirit of free traditionalism; and English was also the concept of unity of art under the aegis of architecture established under the influence of new social opinions”³³. The Red House represents not only moderately conservative and, at the same time, modern vernacularism inspired by the spirit and atmosphere of neo-medievalism, but is also a typical example of the British *balance of artistic and aesthetic power*³⁴. The coincidence between tradition and progress is clearly visible in writings of Edward Burke who was definitely guided by the words of St. Thomas Aquinas saying that *conservatio est continua creatio*³⁵.

Moderation and self-restraint, as well as conservatism and modernisation, were expressed in British construction industry by erecting medium-size or small buildings. Basically, if we exclude in this essay the question of the Glasgow School, one can name two larger buildings which can be

regarded as a hybrid of *Arts & Crafts* and rudiments of *Art Nouveau*. In the first case, we mean here the Horniman Museum in London designed by Charles Harrison Townsend in the years 1896–1901 for the largest tea merchant in the world at the time and a collector of ethnographic-anthropological curios and musical instruments. The monument has a pseudo-medieval clock tower, nevertheless resembling a version of post-Victorian eclecticism (fig. 7). The same applies



Ryc. 7. Muzeum Horniman. Londyn. Ch.H. Townsend, 1896–1901

Fig. 7. Horniman Museum. London. Ch.H. Townsend, 1896–1901



Ryc. 8. Instytut Bishopsgate. Londyn. Ch.H. Townsend, 1895

Fig. 8. Bishopsgate Institute. London. Ch.H. Townsend, 1895

przez twórców tego stylu. Oczywiście ton temu kierunkowi nadawali głównie Ruskin i Morris, ale nie tylko. Ot, weźmy na przykład choćby działalność Edwarda Schroedera Priora, który współpracował owocnie z Richardem Normanem Shawem. Notabene R.N. Show znany był najbardziej jako zwolennik ‘klasycyzmu edwardiańskiego’, czego przykładem może być słynny na całym świecie gmach londyńskiego New Scotland Yard (1887–1890). Edward S. Prior komponował równie wielowarstwową i wielonurtową architekturę, to jednak, co się tyczy przykładu ruchu *Arts & Crafts*, ten twórca walczy przyczynił się do rozpowszechnienia tego stylu. Maniera ta odznaczała się wernakularyzmem przepojonym umiłowaniem krajowego krajobrazu, swojskością pejzażu i rodzimą rustykalnością. Takie cechy reprezentował, między innymi, zaprojektowany przez Priora dwór The Barn w Exmouth, Devon, zbudowany w latach 1896–1897³⁷ (ryc. 9).



Ryc. 9. Dwór The Barn. Exmouth. Devon. E.S. Prior, 1896–1897
Fig. 9. The Barn. Exmouth. Devon. E.S. Prior, 1896–1897

Obok Webba bądź Priora ruch *Arts & Crafts* stworzyli w zasadzie tacy architekci, jak Charles F. Annezley Voysey, Richard Norman Shaw oraz Edwin Lutyens³⁸. W literaturze, osobiście anglosaskiej, Ch.F.A. Voysey uważany jest za najwybitniejszego przedstawiciela omawianego tu kierunku. Nestor brytyjskiej historiografii architektury, Nikolaus Pevsner, uważa Voyseya za największego współtwórcę architektury *Arts & Crafts*, aczkolwiek fundatorzy tego ruchu, czyli Ruskin i Morris, separowali się osobiście od jego działalności. Wszelako to właśnie Voysey wyróżniał się niesłychaną umiejętnością umiarkowanego, bezpośredniego zapożyczenia ‘historycznych elementów poszczególnych stylów’. Innymi słowy, „nigdy nie da się wyczuć w jego dziełach chęci zerwania z przeszłością, lecz przeciwnie, przy całej swobodzie i indywidualności twórczość jego wykazuje żywy związek z tradycją”³⁹. Indywidualizm i niespotykana na ogół osobowość Voyseya czyniła z niego, do pewnego stopnia, autsjadera tego ruchu, aczkolwiek w ostatecznym rezultacie tworzyły wspólne dziedzictwo. Najlepszym przykładem twórczego charakteru Voyseya może być własny dom architekta, zbudowany w Charleywood w Hertfordshire w 1899 roku (ryc. 10).

to the façade of the Bishopsgate Institute in London the building of which was erected in 1895 by Ch. H. Townsend too. The building is yet another example of the above mentioned style, but with original, almost eccentric solutions. A narrow yet monumental fronton conceals an enormous buildings housing several cultural, educational, scientific, sports, etc. institutions, open for the general public, which was a significant *novum* at the end of the 19th century. Bishopsgate seems to preserve a conservative architectonic ethos, but in its content it includes a modern message and a hope of the advent of new times³⁶ (fig. 8).

As has already been said, not monumental buildings but the architecture of detached houses, mansion, manors, and *cottages* – in urban complexes or in the countryside – constituted the gem of the *Arts & Crafts* genre. It was also unusually pluralist and varied as far as toposes used by creators of that style were concerned. Naturally, mainly Ruskin and Morris set the tone of that trend, but not only they. Let us look at the works of Edward Schroeder Prior, who successfully cooperated with Richard Norman Shaw. Nota bene R.N. Show was best known as a supporter of the ‘Edwardian classicism’ the example of which can be the world-famous edifice of the New Scotland Yard (1887–1890) in London. Edward S. Prior composed multi-layer and multi-current architecture, but as far as the *Arts & Crafts* movement was concerned, that artist largely contributed to the popularisation of that style. The manner was characterised by vernacularism imbued with the love of the native country landscape, its familiarity and indigenous rusticity. Such features were represented, among others, by the Barn in Exmouth, Devon, designed by Prior and built in the years 1896–1897³⁷ (fig. 9).

Besides Webb or Prior, the *Arts & Crafts* was created by such artists as: Charles F. Annezley Voysey, Richard Norman Shaw and Edwin Lutyens³⁸. In literature, especially English, Ch. F. A. Voysey is believed to be the most eminent representative of the artistic current described here. The doyenne of the British historiography of architecture, Nikolaus Pevsner, considers Voysey to be the greatest co-creator of the *Arts & Crafts* architecture, although the movement founders, namely Ruskin and Morris, distanced themselves from his activity. Nevertheless, it was Voysey who stood out with his incredible talent for moderate, direct borrowing of ‘historic elements of particular styles’. In other words “in his works it is never possible to feel a desire to break up with the past, on the contrary, with all the freedom and individuality his works show close links with tradition”³⁹. Individualism and his unparalleled personality made Voysey, to some extent, an outsider of the movement, though ultimately they created a common heritage. The best example of Voysey’s creative character can be the architect’s own house built in Charleywood, Hertfordshire, in 1899 (fig. 10).

The *Arts & Crafts* movement had strong links with the British Coop movement, e.g. with building housing cooperatives. One of the greatest, or at least the

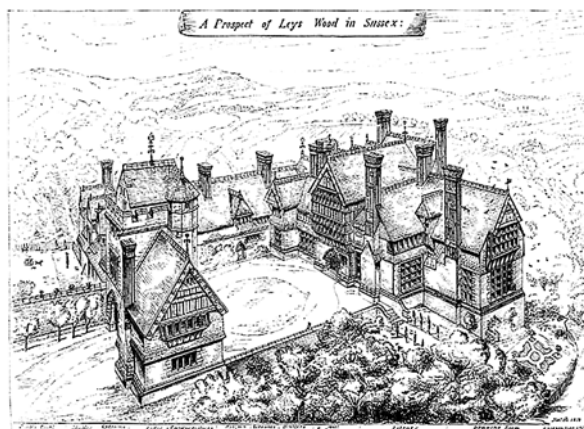


Ryc. 10. Dom własny. Charleywood. Hertfordshire. Ch.F.A. Voysey, 1899

Fig. 10. Private house. Charleywood. Hertfordshire. Ch.F.A. Voysey, 1899

Ruch *Arts & Crafts* łączyły silne związki z brytyjskim ruchem spółdzielczym (Coop), między innymi z budową kooperatyw mieszkaniowych. Jedną z największych, a w każdym razie najświetniejszych realizacji tego typu, utrzymujących budowę osiedli mieszkaniowych w ścisłym związku z przyrodą i krajobrazem, był zespół mieszkaniowy Bedford Park na obrzeżach Londynu, powstały w latach 1868–1869 (ryc. 11). Angielski park krajobrazowy był specjalnością założeń pałacowych, spopularyzowanych na przełomie XVIII i XIX wieku. Natomiast na obrzeżach miast i na przedmieściach założenia parkowe były praktycznie bardzo rzadko spotykane, przeto osiedla i ich ogrodowo-krajobrazowe otoczenie były ewenementem na skalę europejską. W tym osiedlu zamieszkiwała elita intelektualna Londynu, a także inteligentka burżuazja mająca ambicje artystyczne, wspierająca nowoczesność, a zarazem kultuwująca ducha Starej Anglii (*Old England Style*), czyli ówczesnego wernakularyzmu. Głównym architektem Bedford Park był Richard Norman Shaw, jednakże przy powstaniu zespołu wznosili budynki również William Richard Lethaby, Edward Schroeder Prior, Leonard Stokes, Halsey Ricardo oraz Philip Webb i Charles Voysey. Wszelako kluczową postacią determinującą architektoniczny pejzaż Bedford Park był Richard Norman Shaw. Nie wszystkie zaplanowane przezeń realizacje pozostały ukończone w ostatecznym kształcie, jednak większość projektantów tworzących manierę *Arts & Crafts* hołdowała tradycji zmodernizowanego neogotyku będącego pod silnym wpływem jego wiktoriańskiej odmiany. Natomiast R.N. Shaw preferował raczej późny styl Tudorów, monumentalizm stylu elżbietańskiego w połączeniu ze stylem królowej Anny i Wilhelma III, któremu zawdzięczała architektura angielska ogromne wpływy niderlandzkie. Inaczej rzecz ujmując, była to próba stworzenia nowego stylu krajowego połączonego z retrospekcją historyczną⁴⁰.

Ten piękny przykład nowoczesnej urbanistyki i koincydencji tradycji z nowoczesnością nie cieszył się długo powodzeniem i popadł w zapomnienie i ruinę. W czasach modernizmu eklektyczno-historyzująca architektura była przedmiotem żagorzalej krytyki, głównie na kontynencie. Bedford Park wraz z całym ruchem *Arts & Crafts* wyparty został przez Styl ok. 1937. Dopiero wraz z nadejściem postmodernizmu,



Ryc. 11. Zespół mieszkalny, projekt. Leyswood. Sussex. N. Shaw, 1868–1869

Fig. 11. Housing complex, project. Leyswood. Sussex. N. Shaw, 1868–1869

most famous, realisations of that type in the form of a residential area yet closely connected to nature and landscape, was the Bedford Park housing complex on the outskirts of London, built in the years 1868–1869 (fig. 11). The English landscape garden was associated with palace complexes popularised at the turn of the 18th and 19th century. But on the outskirts of cities and in the suburbs such parks were very rarely encountered, so the housing complex and its landscape garden surroundings were sensations on the European scale. The housing estate was inhabited by the intellectual elite of London, as well as educated bourgeoisie with artistic ambitions, supporting modernity and, simultaneously, cultivating the *Old England Style* i.e. vernacularism of the times. The main architect of Bedford Park was Richard Norman Shaw, but other buildings in the complex were also erected by: William Richard Lethaby, Edward Schroeder Prior, Leonard Stokes, Halsey Ricardo, Philip Webb and Charles Voysey. Still, the key person determining the architectonic landscape of Bedford Park was Richard Norman Shaw. Not all realisations he had planned were completed in their final form, though the majority of designers creating the manner of *Arts & Crafts* adhered to the tradition of modernised neo-Gothic, being under a strong influence of its Victorian version. However, R. N. Shaw preferred rather the late Tudor style, the monumentalism of the Elizabethan style combined with the style of Queen Anne and William III to whom English architecture owed considerable Dutch influences. In other words, it was an attempt to create new national style combined with a historical retrospection⁴⁰.

That beautiful example of modern urban design and a coincidence of tradition and modernity did not enjoy a lasting popularity, and fell into oblivion and subsequently ruin. During the modernist period, eclectic-historicising architecture was the subject of fierce criticism, mainly on the continent. Bedford Park together with the whole *Arts & Crafts* movement was supplanted by the Style about 1937. It was only with the advent of post-modernism, so during the

czyli w latach siedemdziesiątych XX wieku, na nowo odkryto walory tego wspaniałego założenia architektoniczno-krajobrazowego. Władze dzielnicy London Borough of Ealing podjęły inicjatywę rewaloryzacji niektórych zdewastowanych budynków oraz ogrodów, atoli największy wysiłek finansowy w dziele restauracji Bedford Park poniosło społeczeństwo metropolii. Innym przykładem osiedli zbudowanych w podobnej manierze, głównie w typie *Domestic Revival*, jest zespół mieszkalny Leyswood w Sussex, w którego budowie uczestniczył zarówno R.N. Shaw, jak i Charles Voysey, który był autorem domów w charakterze *cottage*, z tym wszakże wyjątkiem, że wznoszone przezeń dwory-wille architekt tynkował w kolorze białym, co było na ogół rzadkością w tym kraju. Biel w owych czasach oznaczała nowość i nowoczesność, „a proste, geometryczne formy elewacji staną się charakterystyczną cechą późniejszego budownictwa mieszkalnego Anglii”⁴¹. Przykładem może być porównanie osiedla Shackelford w Surrey z 1897 roku z jednymi z bliźniaczych domów w Bedford Park, autorstwa R.N. Shawa z 1878 roku⁴² (ryc. 12, 13).

Charles F.A. Voysey zachowując tradycyjalne postawy podążał wszakże ku nowoczesności, podobnie jak Frank Lloyd Wright, który mawiał, że: „Każdy wielki architekt (...) musi być oryginalnym interpretatorem swego czasu, dni, epoki”⁴³. Obydwaj ci architekci wznosili równoległe zaskakująco nowatorskie domy-wille, które w przypadku Voyseya przybierały albo to kształt domu Perrycroft w Colwall niedaleko Malvern, pochodzącego z lat 1893–1895, bądź to domu w River Forest w Illinois projektu F.L. Wrighta z 1893 roku. Charles Voysey, jak już to powiedziano, nie porzucał przywiązania do tradycji, atoli konsekwentnie dotrzymywał kroku architekturze progresywnej. Znakomitym przykładem ewolucji rudymentów neogotyku wkomponowanych we wczesnomodernistyczną bryłę jest jeden z domów jednorodzinnych w osiedlu Bedford Park, wybudowany w 1892 roku⁴⁴ (ryc. 14). Prosta i oszczędna bryła biało otynkowanego budynku przepruta jest rzędami równych, wąskich, jakby nawiązujących do tzw. „strzelniczych” gotyckich okien z częściowo łukowo nadwieszonymi dachami umieszczonymi nad wykuszem i harmonijnie uzupełniającymi element podpierających dach kroksztynów. Całość wieńczy płaski, wysoki komin, usytuowany asymetrycznie. Jak z tego widać, swobodna interpretacja neogotyckich form i detali czyni z omawianego tu obiektu przykład architektury półśrodkowej *middle of the road* pozostającej na skraju okrojonego eklektycznego historyzmu w połączeniu z nieawangardową architekturą nowoczesną. Porównywalna, chociaż nie tożsamo ekwiwalentna była twórczość Edwina Lutyensa odznaczająca się relatywistycznym historyzmem. Architekt ten projektował wiele i sięgał do rozmaitych wzorów zaczerpniętych z dziedzictwa architektonicznego Imperium Brytyjskiego. Wznosił budowle monumentalne, ale również obiekty mniejsze, jak na przykład rezydencje wiejskie (dwory). Tworzył również w stylu tzw. edwardiańskim (Edwarda VII), czyli lat *Belle Époque*, a więc stylu eklektyczno-neo-

1970s, that the value of this magnificent architectonic-landscape complex was discovered. The authorities of the London Borough of Ealing undertook the initiative to revalorise some vandalised buildings and gardens, however the bulk of the financial costs of the restoration of Bedford Park were covered by the community of the capital. Another example of a residential area built in a similar manner, mostly a kind of *Domestic Revival*, is the Leyswood housing complex in Sussex, in the construction of which participated both R.N. Shaw and Charles Voysey, the latter of whom was the author of the ‘cottage’ type houses, however with the difference that the mansions-villas he erected were plastered white, which was a rarity in this country. In those times white meant novelty and modernity, “and simple, geometric forms of elevations would become a distinctive feature of later housing construction in England”⁴¹. Comparing the Shackelford housing estate in Surrey from 1897 with some of the twin houses in Bedford Park, designed by R.N. Shaw in the year 1878⁴² can serve as an example (fig. 12, 13).

While maintaining a traditional approach, Charles F.A. Voysey headed towards modernity, like Frank Lloyd Wright who used to say that: “Each great architect (...) must be an original interpreter of his time, days, and epoch”⁴³. Both of those architects simultaneously erected surprisingly innovative houses-villas which, in the case of Voysey, took the shape of the Perrycroft house in Colwall near Malvern designed in the years 1893–1895; or in the case of F.L. Wright the house in River Forest, Illinois, from the year 1893. As has already been said, Charles Voysey did not reject attachment to tradition, but he consequently kept up with progressive architecture. An excellent example of the evolution of neo-Gothic rudiments integrated into an early-modernist form is one of the detached houses in the Bedford Park suburban development, built in 1892⁴⁴ (fig. 14). A simple and economical form of the white-plastered building is pierced with rows of even, narrow windows, as if alluding to the so called Gothic ‘arrowslits’ with partially arching roofs overhanging bay windows and harmoniously complementing corbels that support the roof. The whole is topped with an asymmetrically placed flat, tall chimney. As can be seen, a free interpretation of neo-Gothic forms and details makes the discussed here object an example of *middle-of-the-road* architecture remaining on the outskirts of trimmed eclectic historicism combined with non-avant-garde modern architecture. Comparable, though not equivalent, were the works of Edwin Lutyens characterised by relativist historicism. The architect was a prolific artist a lot and used many designs borrowed from the architectonic heritage of the British Empire. He erected monumental edifices as well as smaller objects, for example country residences (manors). He also created in the so called Edwardian style (Edward VII) so of the *Belle Époque* period, i.e. the eclectic neo-classicist style. Thus Lutyens’ palette of artistic variety included



Ryc. 12. Osiedle. Shackleford. Surrey. Ch.F.A. Voysey, 1897
 Fig. 12. Housing estate. Shackleford. Surrey. Ch.F.A. Voysey, 1897



Ryc. 13. Bedford Park. Londyn. N. Shaw, 1878
 Fig. 13. Bedford Park. London. N. Shaw, 1878



Ryc. 14. Bedford Park. Londyn. Ch.F.A. Voysey, 1892
 Fig. 14. Bedford Park. London. Ch.F.A. Voysey, 1892



Ryc. 15. Deanery Garden. Sonning. Berkshire. E. Lutyens, 1899–1902
 Fig. 15. Deanery Garden. Sonning. Berkshire. E. Lutyens, 1899–1902

klasycystycznego. Przeważająca paleta artystycznej różnorodności twórczej Lutyensa obejmowała architekturę od, przykładowo rzecz biorąc, Pałacu Wicekróla w New Delhi aż po rezydencje-dwory w stylu staroangielskim. Edwin Lutyens zaliczany był do kręgu *Arts & Crafts*, ale nieobca mu była Szkoła z Glasgow, zwłaszcza Charles Rennie Mackintosh. Ten ostatni związany był również z 'drugą secesją wiedeńską' czyli Wiener Werkstaette⁴⁵. Powinowactwa czy też nawet pokrewieństwa stylowe, estetyczne, a nawet społeczne, nie zmieniały faktu, że Lutyens pozostawał tradycjonalistą, szczególnie co się tyczy architektury wiejskiej i rezydencjonalnej. Przykładem mogą być liczne tzw. *manors*, takie jak choćby Deanery Garden w Sonning, w Berkshire, powstały w latach 1899–1902, bądź Orchards w Bramley w Surrey ukończony w 1899 roku – nawiązujące i kontynuujące jednocześnie przykładowo manierę stosowaną przez Philipa Webba w realizacji dworu Standen w Hollybush w Sussex (1891–1894). Te stylowe rezydencje emanujące współczesnością, a zarazem przesiąknięte duchem angielskiego medievalizmu i swoistej rustykalności, to kolejne ogniwo spajające łańcuch tradycji brytyjskiej architektury⁴⁶ (ryc. 15).

Swoisty *genre* architektury w nurcie *Arts & Crafts* i jego mutacje ewokowały neosymbolizm i neoromantyzm połączony z ambicjami odnowienia sztuk wszelakich, które utonęły w masowej produkcji, w tym także i budownictwa. W architekturze tego wielonurtowego

architekturze from, for instance, the Viceroy's Palace in New Delhi to residences-manors in the Old English style. Edwin Lutyens was ranked among the *Arts & Crafts* milieu, yet he was no stranger to the Glasgow School, especially Charles Rennie Mackintosh. The latter was also associated with the 'second Vienna secession' or Wiener Werkstaette⁴⁵. Stylistic, aesthetic or even social relationships or affinity did not change the fact that Lutyens remained a traditionalist, especially concerning country and residential architecture. Examples here can be numerous *manors* such as e.g. the Deanery Garden in Sonning, Berkshire, built in the years 1899–1902; or the Orchards in Bramley, Surrey, completed in 1899 – alluding to and at the same time continuing the manner applied by Philip Webb in his realisation of the Standen Manor in Hollybush, Sussex (1891–1894). Those stylish residences emanating their contemporary ambience, while at the same time pervaded with the spirit of English medievalism and a kind of rusticity, are the next link in the chain of tradition of British architecture⁴⁶ (fig. 15).

The specific *genre* of architecture of the *Arts & Crafts* movement with its mutations evoked neosymbolism and neo-romanticism combined with ambitions to renew all arts which drowned in mass production, including the art of building. The architecture of that multi-trend and multi-subject movement reflected those longings – frequently idealised –

i wielowątkowego ruchu znać było owe tęsknoty – często wyidealizowane – za przeszłością, która miała zrewidować niedoskonałą współczesność, czyli innymi słowy: przywrócenie spójni pomiędzy średniowiecznym duchem wspólnoty, szczególnie artystycznej, a społeczną wrażliwością na niedoskonałość rodzącego się społeczeństwa przemysłowego z wszelkimi jego dobrodziejstwami i ułomnościami. Zatem wypada zakończyć niniejszy esej słowami Petera Behrensa, wielostronnie utalentowanego artysty, którego stanowisko cytujemy za Gabriele Fahr-Becker: „Styl danej epoki nie oznacza szczególnych form w jakiejś szczególnej sztuce; każda forma stanowi tylko jeden z wielu symboli życia wewnętrznego, a każda sztuka ma jedynie swój udział w stylu. Styl natomiast to symbol całego sposobu odczuwania, całego sposobu pojmowania życia w danej epoce i przejawia się tylko w uniwersum wszystkich sztuk”⁴⁷.

for the past which was to revise the imperfect present day, or in other words: restoring the bond between the medieval spirit of community, especially artistic, and social sensitivity to the imperfections of the emerging industrial society with all its benefits and weaknesses. It seems appropriate to conclude this essay with the words of Peter Behrens, a multi-talented artist whose opinion we quote after Gabriele Fahr-Becker: “The style of a given epoch does not mean specific forms in a specific art; each form constitutes only one among many symbols of internal life, and each art only contributes to a style. But style is a symbol of the entire way of feeling, of the whole way of understanding life in a given epoch, and is manifested only in the universe of all arts”⁴⁷.

¹ K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1977, s. 370.
² J. Gypfel, *Historia architektury od antyku do czasów współczesnych*, Kolonia 2000, s. 70.
³ Z. Tołłoczko, *Z relacji pomiędzy gotykiem i jego odwiecznymi filiacjami a stylem elżbietańskim w architekturze angielskiej / On relations between Gothic, its eternal affiliations, and the Elizabethan style in English architecture*, Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation, 45/2016, s. 7–21; D. Mountfield, *Everyday Life in Elizabethan England*, Genève 1978.
⁴ *The High Middle Ages in Germany*, R. Toman (ed.), Köln 1990.
⁵ Z. Tołłoczko, „Sen architekta” czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku, *Studia i materiały*. Wydanie drugie poszerzone, Kraków 2015, s. 16 i n., 19 i n.
⁶ Z. Tołłoczko, „Sen architekta”..., op. cit., s. 28, 37 i n.; M. Trachtenberg, I. Hyman, *Architecture from Prehistory to post-Modern / The Western Tradition*, London 1986, s. 455–495; Z. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Tom I. *Architektura*. Podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych, Wydanie drugie uzupełnione i poprawione, Kraków 2011, s. 83–157.
⁷ Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy i restauracji katedry w Kolonii. Przyczynek do romantyzmu i historyzmu w europejskiej kulturze architektonicznej XIX wieku*, TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, T. XXXIII, 2001, s. 81–108; D. Dolgner, *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1995, s. 20–21.
⁸ F. Claudon et al., *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, Warszawa 1992; H. Honour, J. Fleming, *Historia sztuki świata*, Warszawa 2006, s. 646 i n.; H.W. Janson, D.J. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993, s. 557–565.
⁹ R.D. Grimalt, J.S. Viguier, *XIX stulecie*, [w:] *Historia sztuki świata*, Tom 6, *Rococo, neoklasycyzm, romantyzm, realizm, modernizm*, Warszawa 2000, s. 215–217; *Dzieje cywilizacji. Absolutyzm i rewolucje*, E. Bovo (red.), Warszawa 2001, s. 280–281.
¹⁰ R.D. Grimalt, J.S. Viguier, *ibidem*, s. 206.
¹¹ R. Bartlett, *Panorama średniowiecza*, Warszawa 2002, s. 9.
¹² *Ibidem*, s. 13.

¹³ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2013, s. 219 i n.; J. Pile, *Historia wnętrza*, Warszawa 2004, s. 244 i n.; R.D. Grimalt, J.S. Viguier, *XIX stulecie*, op. cit., s. 214.
¹⁴ J. Pile, *ibidem*, s. 190.
¹⁵ N. Pevsner, op. cit., s. 236.
¹⁶ J. Glancey, *Historia architektury*, Warszawa 2002, s. 146–147; M. Trappes-Lomax, *Pugin, a Medieval Victorian*, London 1932.
¹⁷ F. Claudon et al., op. cit., s. 189–190; W. Baraniewski, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, A. Lewicka-Morawska (red.), tom 8, Warszawa 1994, s. 164–169; M. Hollingsworth, *Sztuka w dziejach człowieka*, Wrocław 1992, s. 410–413; J. Pijoan, *Architektura gotycka we Włoszech*, [w:] *Sztuka świata*, J. Mrozek et al., (red.) tom 4, Warszawa 1990, s. 103–120.
¹⁸ J. Gypfel, op. cit., s. 70–71; A. Barry, *Memoir of the Life and Works of Sir Charles Barry*, London 1867 (reprint 1970); M. Trappes-Lomax, *Pugin, a Medieval Victorian*, London 1932; K. Clark, *Gothic Revival*, London 1928; R. Bartlett, op. cit., s. 14–19.
¹⁹ H. Cason, *An Introduction to Victorian Architecture*, London 1948; C. Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1994, s. 68 i n., 264; M. Trachtenberg, I. Hyman, op. cit., s. 456, 477.
²⁰ J.A. Mrozek, *Odrodzenie sztuk i rzemiosł*, [w:] *Sztuka świata...*, tom 8, op. cit., s. 297.
²¹ A.M. Drexlerowa, A.K. Olszewski, *Polska i Polacy na Powszechnych Wystawach Światowych 1851–2000*, Warszawa 2005, s. 15–30; G.F. Chadwick, *The Works of Sir Joseph Paxton*, London 1961; A. Osęka, A. Piotrowska, *Styl „Expo”*, Warszawa 1970.
²² G. Fahr-Becker, *Secesja*, Königswinter 2004, s. 7; J.M. Woodham, *Twentieth – Century Ornament*, New York 1990, s. 15.
²³ T. Benton, *1. Great Britain. Arts and Crafts and Art Nouveau*, [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1983.
²⁴ R. Bartlett, op. cit., s. 24–25; P. Thompson, *The Work of William Morris*, London 1967.
²⁵ J. Pile, op. cit., s. 210; *Ruskin Today*, K. Clark (ed.), London 1964; Q. Bell, *Ruskin*, London 1978; E. D’Alfonso, D. Samss, *Historia architektury. Formy i style od starożytności do współczesności*, Warszawa 1997, s. 224–225; J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, Warszawa 2001, s. 650–651.

- ²⁶ J. Glancey, op. cit., s. 146, 149.
- ²⁷ *Przewodnik po sztuce*, S. Sproccati (red.), Warszawa 1994, s. 135; K. Nowakowska-Sito, *Symboliści*, [w:] *Sztuka świata...*, op. cit., tom 8, s. 261–296; *Introduction to the Decorative Arts 1890 to the Present Day*, A. O'Neill (ed.), London 1990, s. 8–9, 12 i n.
- ²⁸ B. Dąb-Kalinowska, *Sztuka rosyjska od czasów Katarzyny II do schyłku XIX wieku*, [w:] *Sztuka świata...*, op. cit., tom 8, s. 323–336.
- ²⁹ G. Fahr-Becker, op. cit., s. 7–23; J.M. Woodham, op. cit., s. 7–11.
- ³⁰ J. Posener, *Hermann Muthesius 1861–1927*, Berlin 1977; D. Sharp (ed.), *Hermann Muthesius 1861–1927*, London 1979.
- ³¹ N. Pevsner, op. cit., s. 245.
- ³² P. Nuttgens, *Dzieje architektury*, Warszawa 1998, s. 258.
- ³³ N. Pevsner, op. cit., s. 249.
- ³⁴ W.R. Lethaby, *Philip Webb and His Work*, London 1979; G. Fahr-Becker, op. cit., s. 31; J. Pile, op. cit., s. 210–215.
- ³⁵ E. Burke, *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wartości i piękna*, Warszawa 1968; A. Quincey, *The Traditional Buildings of England*, London–New York 1990.
- ³⁶ *The Anti-Rationalists*, N. Pevsner, M. Richards (eds.), London 1973; *Edwardian Architecture and its Origins*, A. Service (ed.), London 1975; T. Benton, op. cit., s. 30–39.
- ³⁷ G. Hoare, G. Pyne, *Prior's Barn and Gimson's Coxen*, Seattle 1978; T. Benton, op. cit., s. 26, 307; A. Saint, *Richard Norman Shaw*, New Haven–London 1977.
- ³⁸ P. Nuttgens, op. cit., s. 258; K. Clark, *The Gothic Revival*, London 1950; J.M. Woodham, *Dictionery of modern design*, London 2004.
- ³⁹ N. Pevsner, op. cit., s. 246–247; G. David, *Charles F. A. Voysey*, Los Angeles 1975; S. Duncan, *C.F.A. Voysey. An Architect of Individuality*, London 1981; W. Hitchmough, *CFA Voysey*, London 1997; A.S. Schofield, *A Century of Voysey's Building at Whitwood*, Whitwood 2007.
- ⁴⁰ M. Trachtenberg, I. Hyman, op. cit., s. 490–491; P. Oliver, *Dwellings: The vernacular house worldwilde*, London 2003; A. Quincey, *The Traditional Buildings of England*, London 1990.
- ⁴¹ N. B. L. Pevsner, *Pionierzy współczesności: od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Warszawa 1978, s. 155.
- ⁴² A. Saint, *Richard Norman Shaw*, New Haven–London 1977.
- ⁴³ J. Glancey, op. cit., s. 164; G. Fahr-Becker, op. cit., s. 326; W. Chaitkin, R.L. Makinson, T.A. Heinz, II. *USA. Louis Sullivan, Greene and Greene, and Frank Lloyd Wright*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, op. cit., s. 265–292.
- ⁴⁴ E. Cumming, W. Kaplan, *Arts & Crafts Movement*, London 1991; P. Todd, *The Arts and Crafts Companion*, London 2004; G. Naylor, *The Arts and Crafts Movement. A Study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, London 1971.
- ⁴⁵ T. Howarth, *Charles Rennie Mackintosh and the Modern Movement*, London 1978; R. Macleod, *Charles Rennie Mackintosh, Architect and Artist*, London 1983; G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette 1903–1932*, Köln 1995.
- ⁴⁶ A.S.G. Butler, C. Hussey, *The Architecture of Edwin Lutyens*, London 1950; C. Hussey, *The Life of Edwin Lutyens*, London 1953.
- ⁴⁷ P. Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst*, Jena 1900, cyt. za: G. Fahr-Becker, *Secesja*, op. cit., s. 6; A.W. Ikonnikow, *Architektura XX wieku. Utopii i realnost*, Tom I, Moskwa 2001, s. 90–147; J. Posener, *William Morris und die Folgen – Vorlesung zur Geschichte der Neuen Architektur*, Aachen 1981; A. Windsor, *Peter Behrens Architect and Designer 1868–1940*, London 1981.

Streszczenie

W przypadku kontynentalnej secesji (*Art Nouveau*) w teorii i częściowo w praktyce ta nowa architektura miała za zadanie i cel separację, nierzadko radykalną, oddzielenie się od tradycji klasycystycznej i historyzującej mającej naśladować kierunki dawne. Natomiast brytyjska odmiana *Art Nouveau* poszukując nowych rozwiązań częściowo kontynuowała dziedzictwo przeszłości, a szczególnie tej wywodzącej się z medialnych korzeni, które ożywione zostały kolejno przez styl wiktoriański. Kiedy ten ostatni przeżywał czas wyczerpania twórczych i artystycznych mocy, osobliwie za sprawą industrializacji i masowego powielania wzorców estetycznych, pojawił się ruch *Arts & Crafts*. Esej niniejszy poświęcony został wyłącznie architekturze stworzonej w łonie tego ruchu. Jednakże architektura *Arts & Crafts* nie była konsekwentną opozycją wobec *Art Nouveau*. Starano się zachować fundamenty brytyjskiego patrymonium kultury architektonicznej implantując weń nowoczesne rozwiązania, antycypując nieraz osiągnięcia architektów pierwszej połowy XX wieku. Pozostając wiernymi duchowi, szczególnie angielskiego gotycyzmu, współtwórcy budownictwa w manierze *Arts & Crafts* zmodernizowali niejako dawny angielski rewiwalizm gotycki, tworzyli zupełnie nowe wartości artystyczne i estetyczne, nowe rozwiązania techniczne i urbanistyczne.

Abstract

In the case of continental Secession (*Art Nouveau*) in theory and partially in practice the new architecture was meant to separate itself, often radically, from the classicist and historicist tradition which was to imitate previous currents. However, the British version of *Art Nouveau*, searching for new solutions, partially continued the heritage of the past, particularly that with medieval roots which were subsequently revived by the Victorian style. When the latter suffered a period of depletion of its creative and artistic power, because of industrialisation and mass copying of aesthetic designs, there appeared the *Arts & Crafts* movement. This essay is devoted solely to architecture created within that movement. However, *Arts & Crafts* architecture was not in consistent opposition to *Art Nouveau*. They tried to preserve the foundations of the British patrimony of architectonic culture by implanting into it modern solutions, often anticipating achievements of architects from the first half of the 20th century. While remaining faithful to the spirit of, especially, English Gothicism, co-creators of buildings in the *Arts & Crafts* manner modernised, so to speak, the former English Gothic revivalism, and created entirely new artistic and aesthetic values, new technological and urban-planning solutions.