

Wilfried van Winden

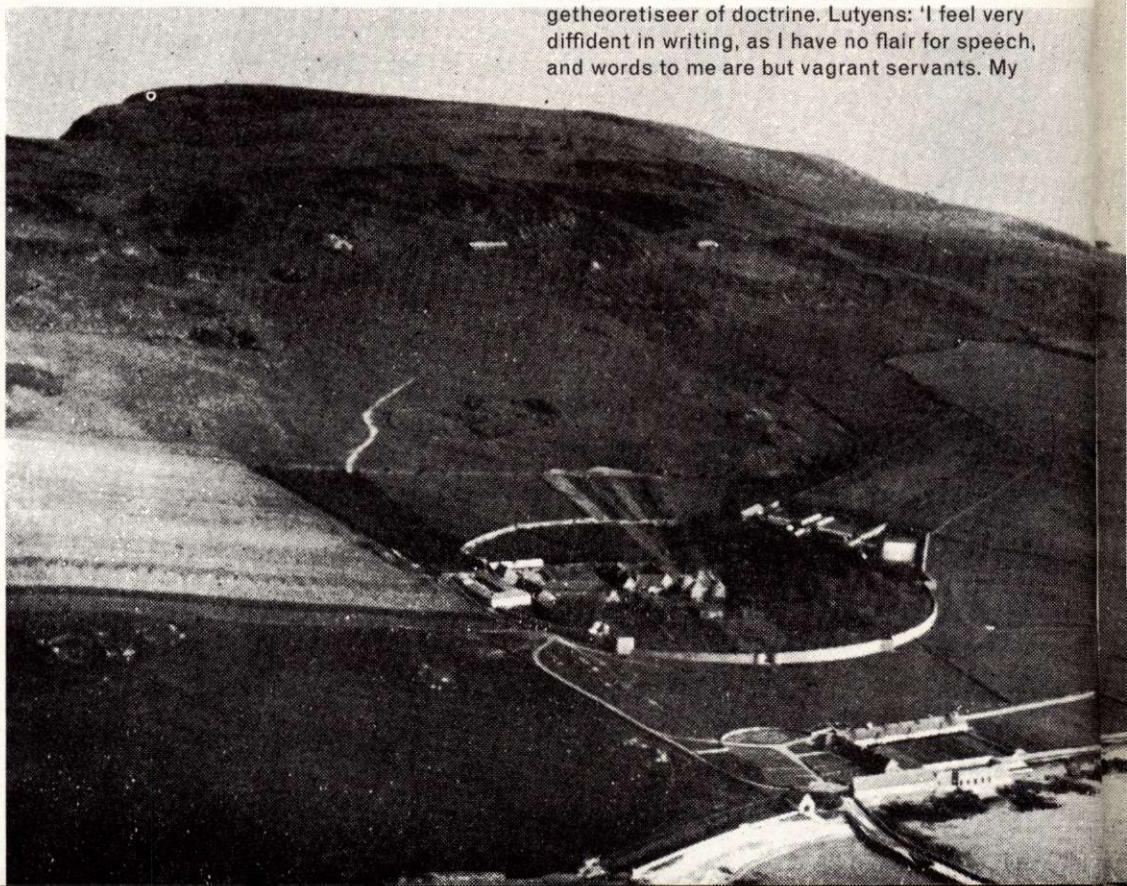
Materie en maskerade

Over textuur en traditie in het werk van
Sir Edwin Lutyens en in het bijzonder
enige van zijn interieurs

*His eyes grow merrier, his spectacles ever
rounder, his head loses a hair here and there;
but he is still undefeated, still an eternal child,
an apostle of beauty and thoroughness,
a minister of elvin nonsense.*

E.V. Lucas, 1924

Lambay Island vanuit de lucht gezien



Het werk van Sir Edwin Lutyens (1869-1944) wordt in Nederland grosso modo niet erg serieus genomen, noch hooglijk gewaardeerd. In het land van onderwijzersmodernismen¹ genieten bepaalde pioniers van rond de eeuwwisseling een geringe populariteit. Men denke daarbij behalve aan Lutyens aan Behrens, Sullivan, Richardson, Shaw, Baillie Scott, Voysey, Tessenow en Plecnik. Het is Robert Venturi die in zijn boek *Complexity and Contradiction in Architecture*² met verfrissende gezichtspunten het werk van Lutyens opnieuw onder de aandacht brengt en gebruikt om zijn architectonische lessen te illustreren. Niet alleen wordt Lutyens' werk aangehaald, het boek in zijn geheel ademt een geest die verwantschap vertoont met Lutyens' werkwijze. Architectuur wordt als een taal gezien en de architectuurgeschiedenis wordt afgegraasd op zoek naar grammaticale principes. Als het Engelse architectenpaar de Smithsons Lutyens' honderdste geboortedag aangrijpt om nog eens haarfijn uit te leggen waar 'Lutyens took the wrong path', neemt de Amerikaan Venturi het voor hem op en nagelt het echtpaar aan de schandpaal als dogmatische Moderne Moralistische Betweters.³ In tegenstelling tot de Smithsons heeft Venturi echter in Nederland niet veel voet aan de grond gekregen, noch in de architectuurkritieken noch in het onderwijs. Ook de herontdekking en herwaardering van Lutyens zijn daarmee grotendeels aan dit land voorbijgegaan.⁴

Wat Venturi ongetwijfeld in Lutyens aanspreekt is zijn houding. Lutyens is wars van getheoretiseer of doctrine. Lutyens: 'I feel very diffident in writing, as I have no flair for speech, and words to me are but vagrant servants. My

habit of expression is a pencil, with its invaluable rider-india-rubber.' Zijn schetsen in het RIBA-archief tonen een minutieus en zoekend gekrabbel op allerlei voorhanden papier. Architectuur ontstaat uit ervaring ervan en gevoel voor materiaal. 'Two of the best building craftsmen I have had the good fortune to know and to learn from, were two old Surrey gentlemen. They could neither read nor write, so I know reading and writing are not essential to good building.'

Zien is belangrijker dan lezen; het ambacht staat boven boekenwijsheid: 'I much prefer the wisdom of the old mason, who said that when he built a house he put one corner to the north so that there was no north wall. (...) The men of old were craftsmen first, and the inventor grew to be an architect.'⁵

Er bestaat, voor zover mij bekend, slechts een vijftal artikelen van zijn hand, waarvan er twee handelen over Moderne Architectuur.⁶ In de jaren twintig en dertig maakt hij niet zoals veel generatiegenoten een ommezwaai in de richting van 'De Modernen',⁷ die hem bijgevolg als een anachronistische quantité négligeable terzijde stellen, getuige zelfs nog het achterhoedegevecht van de Smithsons, eind jaren zestig. Het verwijt dat zijn architectuur niet eerlijk is en dat hij de constructieve opbouw met maskerden verhuult pareert hij met de woorden: 'Many of the so-called modern concrete buildings are of brick and plaster, and in appearance are as much in fancy dress as when clothed in traditional costumes.'⁸ De bal kaatst terug. Lutyens blijft echter de kwade genius, een verdwaalde Victoriaanse geest, die het ware in de architectuur ondermijnt. Het zal nog een halve eeuw duren voordat door inzichten als de zijne, de

crisis van het Moderne een feit is en het Postmoderne wortels krijgt, en er een klimaat ontstaat voor een herwaardering van zijn werk.

Voor Lutyens behoort de maskerade juist tot het kenmerk van goede architectuur. In zijn artikel over de door hem zeer bewonderde Philip Webb ziet hij het gebrek aan maskerade als een van de weinige tekortkomingen in diens werk. Aldus verwoord: 'His work had that quality of surprise which left one at first wondering, but which on closer acquaintance revealed an enduring charm born of proportion and the instinct for material. It was the apotheosis of construction rather than the mask of architecture so well understood by an Italian.'⁹ Maar het zijn niet alleen de Modernen die Lutyens' maskerden bekritisieren. Zijn medewerker Lloyd weet

1

Hans van Dijk, 'Het onderwijzersmodernisme', in: *Archis* 6 (1990), pp. 8-12.

2

Robert Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, New York 1966.

3

Robert Venturi, 'Learning from Lutyens', *RIBA Journal*, (1969) august, pp. 353-354. Het stuk is een reactie op het aprilnummer van het *RIBA Journal* met artikelen van Christopher Hussey (Lutyens' biograaf) en van Alison en Peter Smithson.

4

Het laatste, in een Nederlands tijdschrift aan hem gewijd artikel is voor zover mij bekend in *Plan* verschenen in 1981, gelijktijdig met een grote overzichtstentoonstelling van zijn werk in Engeland, en betreft twee artikelen in hetzelfde nummer, te weten: Pieter de Jong, 'Edwin Lutyens', in: *Plan* 12 (1981) nr. 4, pp. 9-12; Joost Meuwissen, 'Dudok en Lutyens: nieuwe kracht van de ambachtelijke architectuurtraditie', in: *Plan* 12 (1981) nr. 4, pp. 13-18.

5

'How - and why?', in: *Architectural Review* 72 (1932), pp. 123-124.

6

Het eerste dateert uit 1915, dus voor zijn zesenvestigste zou hij niets hebben gepubliceerd. Drie artikelen zijn uit de jaren dertig en vormen in zekere zin een verantwoording van zijn houding in het vakgebied. Het artikel getiteld 'On modern architecture' heb ik op de aangegeven plaats niet gevonden en ik trek het bestaan ervan in twijfel. Sir Edwin L. Lutyens, 'The work of the late Philip Webb', in: *Country Life*, 37 (1915), p. 619; 'On modern architecture', in: *Architectural Review* 54 (1923), pp. xlii-xliv; 'What I think of modern architecture', in: *Country Life* 69 (1931), pp. 775-77; 'How - and why?', in: *Architectural Review* 72 (1932), pp. 123-124; 'Tradition speaks', in: *Architectural Review* 72 (1932), p. 163.

7

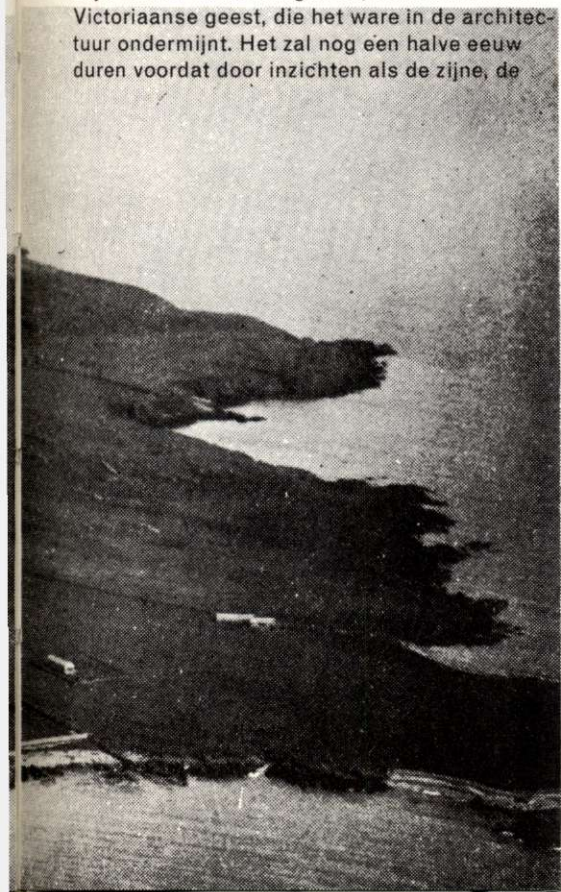
Een grove categorisering waarbij geen recht gedaan wordt aan de vele complexe differentiaties van het moderne die zo kenmerkend is voor het Interbellum. In dit verband is de term toch wel op zijn plaats omdat het slechts als tegenhanger voor Lutyens wordt aangehaald.

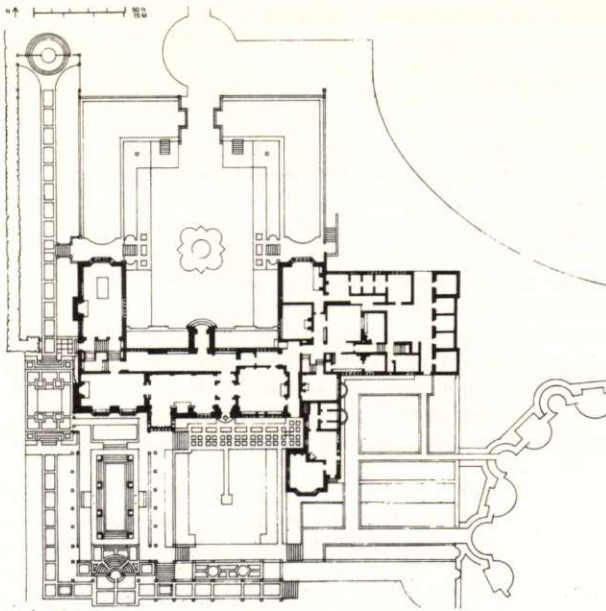
8

'Tradition Speaks', a.w.

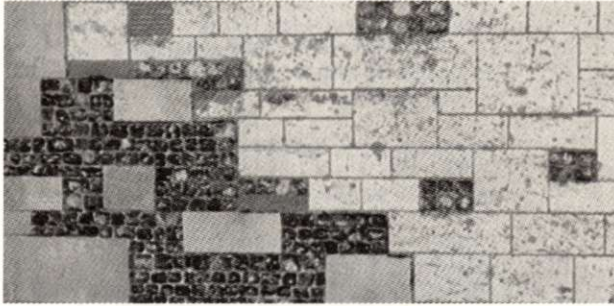
9

'The work of the late Philip Webb', a.w.





Marsh Court, plattegrond en detail gevel



te melden, in reactie op Lutyens' opmerking dat God ieder detail ziet: 'He took God for a gentleman only interested, as he was, in the visual aspect of a building from all angles but not over curious of how it stood up. For the office dealt only in surfaces. Lut was not interested in what held the building up or composed the core, heated or drained it. He left generous tolerances in these respects, and Thomas or collaborating architects and builders put in the stuffing and the bones.'¹⁰

Ook zijn biograaf van het eerste uur, Lawrence Weaver, uit kritiek op de eerste huizen, met name Fulbrook. Ondanks het feit, betoogt Weaver, dat het ook in het classicisme meer gaat om de suggestie van structuur en tectoniek in plaats van een uitputtende constructieve oprechtheid, maakt Lutyens het al te bont. Hij suggereert gewoon het constructief onmogelijke. Weaver: 'It is not the supressio veri which catches the eye, but the suggestio falsi.'¹¹ Voor de barokke Lutyens moet dit een compliment zijn. Pugin en Viollet-le-Duc geven de voorkeur aan de monolithische Griekse architectuur boven de Romeinse architectuur van fineren. Lutyens verwijst regelmatig naar de Romeinen, juist vanwege het bekleden van constructies, en is in dat opzicht Semperiaans. Toch schroomt hij niet om Castle Drogo geheel uit massief graniet op te bouwen. De stenen worden op de bouwplaats gemaakt. Hoewel minder dan de helft van het oorspronkelijke plan wordt uitgevoerd, wordt er twintig jaar lang onafgebroken aan gewerkt. Iedere steen wordt speciaal gemaakt voor de plaats die hij in het vlak inneemt. De kozijnen, bogen, aanzet en sluit-



Marsh Court, toegangszijde

stenen, alles wordt gevormd als op een middel-
eeuwse bouwplaats.

Lutyens houdt vast aan het traditionalisme
waar hij zichzelf in geschoold heeft, omdat hij
meent dat juist daar waar architecten hebben
getracht het traditionele en moderne te combi-
neren dit tot de slechtste resultaten heeft
geleid.¹² Maar wat is de traditie waarmee hij zich
verbonden weet? Zijn werk vertoont overeen-
komst met de English Domestic Architecture. In
de eerste generatie van deze historische cata-
gorie treffen we figuren aan als Pugin, Ruskin,
Morris en de door Lutyens zeer bewonderde
Philip Webb en Norman Shaw.

De tweede generatie, Lutyens' tijdgenoten,
zijn de architecten van de Arts and Crafts zoals
Prior, Ashbee, Lethaby, Baillie Scott, alsmede
Ernest George bij wie hij twee jaar op kantoor
werkte, en de niet tot deze beweging behorende
C.F.A. Voysey.¹³

De Arts and Crafts vindt Lutyens, met name
in de tweede generatie, 'too arty'.¹⁴ De Deense
professor Kay Fisker brengt het onderscheid
tussen Lutyens, Voysey en Baillie Scott haar-
scherp onder woorden: 'We vinden zeer zeker
een beïnvloeding van de meer historische,
romantische opvatting in werken van Edwin
Lutyens, Guy Dawber, Ernest Newton en sommi-
gen van Norman Shaws leerlingen, en minder bij
de meer bijzondere en zelfstandige figuren als
Voysey, Scott (sic) en Ernest Grimson. In veler
ogen liggen de laatste drie op dezelfde lijn als de
eersten en lijkt het of Voyseys en in het bijzon-
der Baillie Scotts pittoreske huizen dezelfde
schilderachtige architectuuropvatting huldigen
als die waarvan Lutyens een voorstander is.
Maar dat is verkeerd. Soms kunnen hun huizen
op elkaar lijken, maar ze bereiken het resultaat
langs heel verschillende wegen. Lutyens is
opmerkelijk eclectisch ingesteld. Hij werkt met
historische architectuurvormen en jongleert
virtuoos met het gehele architectuurhistorische
register van vormen en kunstgrepen.

Wanneer hij oude Engelse architectuur
nabootst, kan het resultaat lijken op Scotts
huizen, maar Scott en Voysey vormen hun
huizen vanuit een logisch begrip van functie,
constructie en lokale traditie, hetgeen mis-
schien tot een zekere gelijkheid kan leiden met
Lutyens' Tudor-imitaties, omdat het stijlkenmerk
bij bescheiden alleenstaande huizen minder op
de voorgrond treedt. Maar Lutyens bouwt gelijk-
tijdig met de bescheiden Engelse huizen, Itali-
aanse barokgebouwen, die Scott en Voysey
onmogelijk zouden kunnen bouwen.¹⁵

Waar het werk van de Arts and Crafts voort-
komt uit rationele principes wordt Lutyens afge-
schilderd als de onnavolgbare virtueuze gooche-
laar. Een barokke Sir belust op effect, niet wars
van overdrijving en op zoek naar intellectuele
uitdaging. Zijn werk is historisch maar niet his-
toriserend. Niet erg rechtlijnig en eenduidig en,

in weerwil van zijn critici, zonder een duidelijk
aanwijsbare ontwikkeling. De enige duidelijk
aanwijsbare ontwikkeling is er een van steeds
verdergaande perfectionering van het detail en
materiaalgebruik. Vanaf zijn eerste ontwerpen
werkt Lutyens in verschillende stijlen, grofweg
te onderscheiden in vernacular, vigorous en
classicism, tot uitdrukking gebracht in verschil-
lende texturen. Soms contrasteert hij de stijl van
het exterieur met de stijl van het interieur zoals
in het landhuis Marshcourt, of maakt hij een
latere uitbreiding aan een gebouw van hemzelf
in een geheel andere stijl, waardoor het lijkt
alsof er een andere architect aan het werk is
geweest.

In Marshcourt worden niet alleen in het exte-
rieur de vernacular en de vigorous naast elkaar
geplaatst, maar is het interieur classicistisch.
De plafonds zijn geornamenteerd met een
overdreven voloptueus lijstwerk van festoenen.

In de wanden worden houten en gestucte
pilasters naast elkaar geplaatst op een base-
ment van gemetseld hout. De dining room is
geheel bekleed met gepolitoerd notenhout
waarvan de fineren tot spiegelende patronen zijn
samengesteld. Aan de gevels is met moedwillig
patchwork aan de textuur een suggestie van
ouderdom gegeven door de kalksteen af te wis-
selen met hardsteen en rode tegels, gestapeld
vermetseld. Het geheel wordt gecompleteerd
door een uiterst gemaniëreed detail van de
grillig gevormde lateien in aansluiting op het
metselwerk. De overlevering wil dat publicatie
van het plan zeven jaar werd uitgesteld omdat
de tuin nog te weinig volgroeid was. Maar
natuurlijk ook om de zachte kalksteen eerst wat
te laten bemossen. Maar er zijn meer ontwerpen
waar hij in één gebouw van verschillende stijl-
vormen gebruik maakt, zoals in Tigbourne Court
(1899), het prachtige Papillon Hall (1902), en in
de toegangsgebouwen bij Plumpton Place
(1928). In deze gebouwen wordt de toegangslog-
gia verzelfstandig en in een eigen stijl uitge-
werkt. In Tigbourne Court is het huis in verna-

10

Christopher Hussey, *The life of Sir Edwin Lutyens*,
Londen 1950, pp. 493-494.

11

L. Weaver, *Houses and gardens by E.L. Lutyens*, Londen
1913; hier geciteerd uit de herdruk van 1981, pp. 21-22.

12

Sir Edwin Lutyens, 'What I think of modern architec-
ture', in: *Country Life* 69 (1931), p. 776.

13

Zie ook James D. Kornwolf, *M.H. Baillie Scott and the
Arts and Crafts Movement*, Londen 1972, pp. xxiii, 280.

14

Hussey, a.w., p. 64.

15

Kay Fisker, 'Tre Pionerer fra Aarhundredskiftet', in:
Byggmstaren, 15 (1947), pp. 221-232; hier geciteerd uit
een vertaling en samenvatting van G. Friedhoff van het
oorspronkelijke artikel, verschenen in: *Bouw* (1947),
pp. 427-429.

cular uitgewerkt, met metselwerk als een wollig breiwerk. In Papillon Hall stapelen zich de verschillende idiomaten op. Het entreeportaal in Plumpton Place in de New-Delhi-orde is geplaatst in een gepotdekselde houten gevel.

Lutyens beleeft zichtbaar buitengewoon veel plezier aan zijn eigen dichterlijke taal, een architectonisch esperanto. Hoewel door zijn critici vaak getypeerd, daartoe mede door zijn eigen uitlatingen aangemoedigd, als een boekenhater, is dit louter misleiding. In zijn werk geeft hij blijk van een zeer gedetailleerde (historische) kennis van gebouwen, en het aantal historische verwijzingen lijkt onuitputtelijk en ondoenlijk volledig te bevatten. De enige stijl die hij weigert te gebruiken is de moderne: 'There are innumerable things that an educated humanist "does not do", just as there are things that a writer does not commit: platitudes, jingles, slipshod construction, journalese. It would be very easy to write if one invented one's own language. That

16

'What I think of modern architecture', a.w.

17

Dat hoeft niet te worden overgedaan, zie: P. Inskip, 'Sir Edwin Lutyens', *Architectural Monograph* 6, Londen 1986. Overigens wordt in de inleiding wel de naam van Soane vermeld maar blijft deze verwijzing onuitgewerkt.

is what I feel about the average modern building. It has been very easy to design because there is, as yet, no grammar."¹⁶ Is de 'auto-didact' Lutyens zo trots op zijn vergaarde kennis dat hij er steeds blijk van wil geven? Elders heet het dat het net zo onmogelijk is in de architectuur een nieuwe stijl uit te vinden, als in de literatuur een nieuwe taal.

Wanneer getracht wordt het werk van Lutyens in een traditie te plaatsen, is dat eigenlijk een nogal hachelijke, zo niet onmogelijke onderneming. Analoog aan de wijze waarop hij in staat is zijn gebouwen een vermeende ouderdom mee te geven, berust het werk op een traditie van een denkbeeldig verleden. Tegelijk met de gebouwen wordt een traditie ontworpen. Hij exploreert het gehele architectonische universum, waarbij zelden letterlijke citaten worden toegepast. Het gaat niet om het nabootsen of kopiëren maar om het opnieuw formuleren van het bestaande. De sporen naar het verleden kunnen even worden gevolgd maar blijken dan ongemerkt op een ander spoor over te gaan of in het niets te verdwijnen. Wanneer we wat verwijzingen willen noemen en ons daarbij tot Engeland beperken, zouden dat Inigo Jones, Sir Christopher Wren, Sir John Vanbrugh, Nicholas Hawksmoor, John Nash, Robert Adam en Sir John Soane kunnen zijn. Peter Inskip geeft in zijn

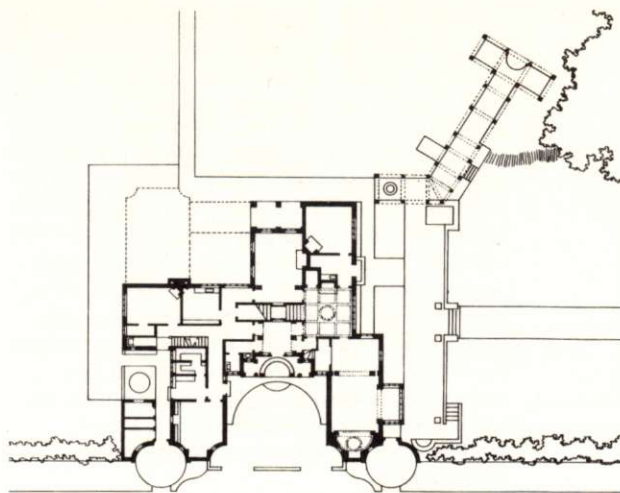


Marsh Court, de hal

opstel over Lutyens een gedetailleerde opsomming van verwijzingen die het werk vooral verankeren in de Arts-and-Crafts-beweging, met name het werk van Philip Webb en Norman Shaw.¹⁷ Inigo Jones (1573-1652) en Sir John Soane (1753-1837) blijven daarbij buiten beschouwing, een reden te meer er hier wat uitvoeriger op in te gaan.

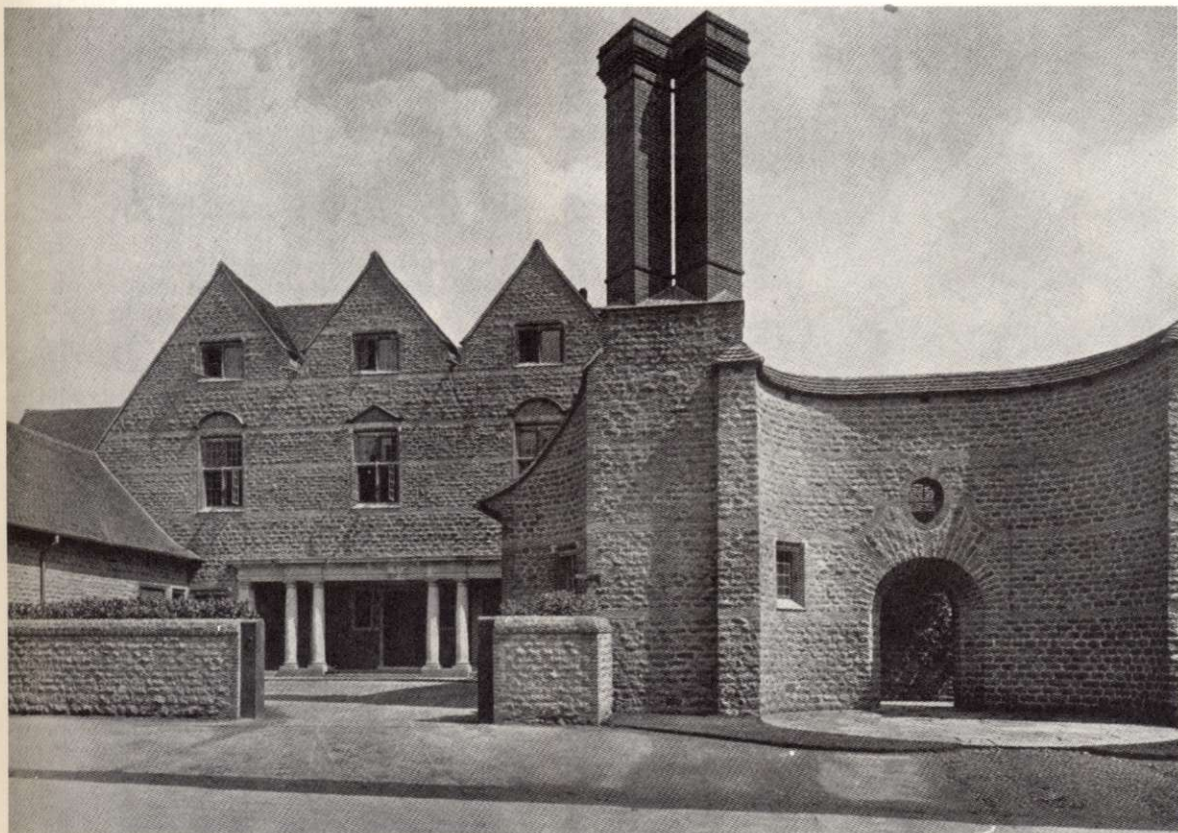
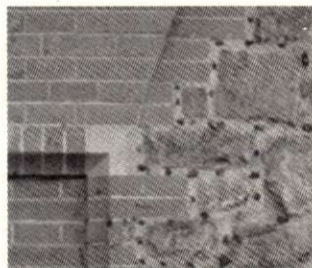
Beide architecten hebben niet veel meer met elkaar gemeen dan dat zij in het werk van Lutyens samenkomen, hetgeen meer zegt over Lutyens' voorkeur voor 'en-en' in plaats van 'of-of'. Inigo Jones, begonnen als decorontwerper van masques, aan het hof van Charles I, ontwikkelt zich na een reis door Italië tot bouwmeester. Hij introduceert Palladio en de Palladiaanse symmetrische plattegrondschemata's in Engeland. Onder andere in het Queens House te Greenwich, voorzien van voor die tijd extreem eenvoudige, vlakke gevels. Jones: 'Het buitendecor moet stevig zijn, goed geproportioneerd, mannelijk en eenvoudig.'

Het contrast tussen eenvoud in het exterieur en een weelderig interieur was bewust opzet: 'Een verstandig mens gaat in het openbaar bezadigd te werk, maar in hem laaien de vlammen van de fantasie, en dikwijls breekt deze laatste door, zoals dat ook het geval is bij de natuur zelf met haar onbedwingbare kracht-



Tigbourne Court, plattegrond

detail metselwerk



Tigbourne Court, toegangszijde

ten.¹⁸ In navolging van Palladio tracht Jones tot een samenhangend geheel te komen van plattegrond en opstand in een driedimensionale proportieleer. Bij verschillende gelegenheden brengt Lutyens Jones voor het voetlicht. Illustratief is het citaat over de sluitsteen waaruit niet alleen blijkt dat hij Jones waardeert om zijn inventiviteit maar meer nog dat menig beschouwer kampt met een gebrek aan gevoeligheid en scherpte in observatievermogen: 'In the basement windows of the Banqueting Hall in Whitehall – in order to maintain the colour (in sculptural sense) of his walling – Inigo Jones omitted the keystones, leaving a vertical joint as a centre. It is a small point, but shows his sensitivity, and it is characteristic of his work, but I have yet to meet an architect who has observed it.

The remarkable thing is that it is not noticed. I know of no other instance of its being done. Yet it is so successful that even those trained to criticize architecture have failed to notice this invention. If you try to put in a key-stone, you will find the suavity of the basement wall destroyed.

It is a small thing, but there is nothing too small for a great man's care.' Voor wat betreft het laatste snijdt het mes aan twee kanten. Over Lutyens' sluitstenen later meer.



Papillon Hall

Met Sir John Soane beschikken we over de ruimte voor de vrije en dolende blik. In zijn ruimtelijk complexe eigen woonhuis zijn het panoramische en de scenic route van de Engelse landschapsstijl volkomen verinnerlijkt. De blik vindt hier nergens een rustpunt en wordt eindeloos weerkaatst in de vele spiegels. Het ruimtegevoel is geënt op de gotische roman met spleten, spelonken en kwijlende rotspartijen en op de groteske ruïne-etsen en de carceri van Piranesi, waarvan Soane een verzameling etsen (overwegend Veduti) bezat. Stilistisch is het oeuvre van Soane moeilijk te plaatsen.¹⁹ Hij werkt met heldere vormen en grote kale muurvlakken, benadrukt door een scherp gelijnde detaillering van scraffiti, een in het vlak gekraste ornamentiek, die vlakwerking en tectoniek ondersteunt. Voor zijn eigen huis aan de Lincoln's Inn Fields wordt op een zeer geraffineerde wijze een nieuwe gevel voor de bestaande geplaatst die op de begane grond monolithisch vlak lijkt en zich naar boven toe ruimtelijk oplost en verweeft met de raamordingen en gevelopbouw van de belendende percelen.²⁰

Vooraleerst is in de plattegronden een spanning waarneembaar in de wijze waarop de strenge symmetrie uit het werk van Jones en het onconventionele classicisme van Soane zijn verwerkt.

Lutyens is in staat in één gebaar de statische compositie van de Italiaanse Villa te verenigen met het ruimtelijk bewegelijke principe van de scenic route uit de Engelse landschapsstijl. Een goede illustratie is Little Thakeham waar je via een voorhof het huis in het midden binnengaat en tegenover een dichte wand uitkomt (ondenkbaar in het Palladianse plattegrondscheema). Door een wending recht-links kom je in de traphal vanwaar je asymmetrisch de woonhal betreedt. Vanaf het tussenbordes van de trap kijk je in de woonhal. De wanden van de woonhal zijn gedeeltelijk uit natuursteen gemaakt en gedeeltelijk gepleisterd, waarbij het natuursteen als los scherm wordt behandeld en door de robuust vormgegeven deuromlijstingen tot een decorstuk wordt. Een dergelijk scherm is ontleend aan Engelse renaissance-huizen, zoals de screen van Hardwick Hall van Smythson, of die van de Queens Closet in Somerset House Chapel, toegeschreven aan Inigo Jones.²¹ Een derde, voor Lutyens zonder twijfel bekend scherm is die van Montacute House (Somerset).²²

Ook in Ednaston Manor, The Salutation en Heathcoate wordt de toegangsas geblokkeerd en daarmee de climax, de woonhal met uitzicht over de tuinen en het landschap erachter, zo lang mogelijk uitgesteld. Door de wendingen wordt de route ernaartoe langer en lijkt het huis groter. Natuurlijk zijn er ook plattegronden waarvoor het bovenstaande niet opgaat en waar je over de as van binnenkomst ook de woonhal betreedt, zoals in Gledstone Hall, het ontwerp voor El Guadalperal en Great Maytham. Een

ander belangrijk kenmerk van de plattegronden is de toepassing van de enfilade. Hiermee worden verschillende vertrekken door lange zichtlijnen aaneengeregen waardoor het interieur enige grote maten kent. Ook is in de plattegronden een spanning afleesbaar in de wijze waarop het gedifferentieerde programma van het Engelse landhuis wordt geordend volgens Palladiaanse schema's. Waar dit programma bij de Arts-and-Crafts-collegae of bij Voysey leidt tot een uitdagende bouwmassa en vrije pittoreske compositie, houdt Lutyens overwegend vast aan een gedeeltelijk symmetrisch geordende bouwmassa. Dat levert hem de kritiek op van valse monumentaliteit en het krampachtig vasthouden aan de Beaux-Arts-principes van samengestelde symmetrieën. De academische principes worden echter getart. In de eerste plaats omdat de hiërarchie van het programma niet correspondeert met de compositie van de gevel. Een dienstvertrek kan in de plattegrond dezelfde positie krijgen als een woonvertrek.

De plattegronden van de huizen kennen meestal een (Palladiaanse) driedeling hetzij in een rechthoek, hetzij in een H-vorm waarbij in een van de vleugels de dienstvertrekken zijn ondergebracht. Indien nodig worden de dienstvertrekken daarbij in de plattegrond in één richting uitgebreid, maar dan in de opstand ondergeschikt

gemaakt aan de symmetrie van de compositie. In de tweede plaats omdat niet altijd wordt vastgehouden aan een samengestelde symmetrie. Wel is de benadering van het huis volgens de formele toegang immer gericht op een symmetrische gevel waarachter asymmetrisch de vertrekken zijn geordend. Echter van de tuinkant gezien kan het huis een pittoreske compositie hebben meegekregen. De gebouwen worden niet alleen

18

Citaat van Jones, hier geciteerd uit de Nederlandse vertaling van het boek: N. Pevsner, *Europese Architectuur – van Bernini tot Le Corbusier*, Rotterdam 1971.

19

Zie in dit verband het uitvoerige essay van Summerson, 'John Soane: the man and the style', in: *Architectural Monograph*, Londen 1983.

20

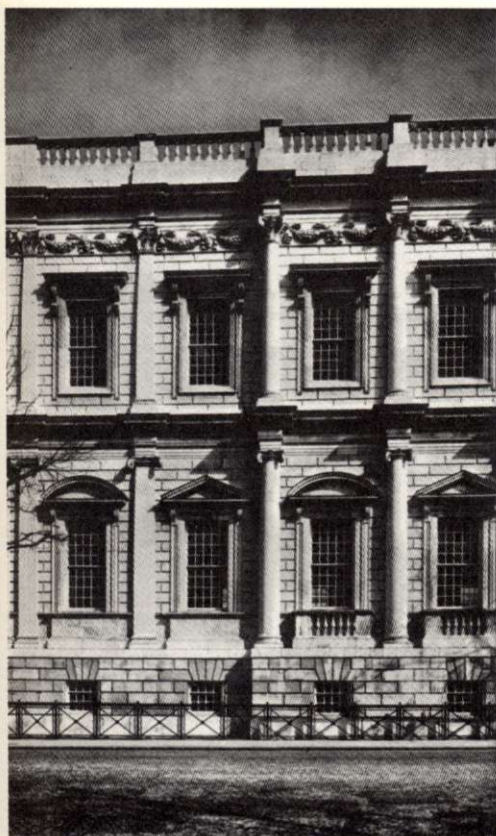
Lutyens' ontwerp voor de Midland Bank in Manchester (1929) is te zien als een variant op Soane's gevelontwerp in een alzijdige ruimtelijke compositie.

21

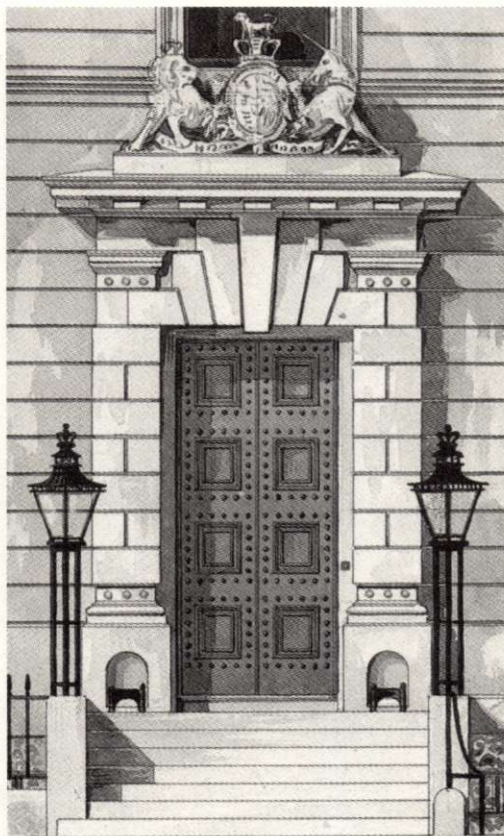
John Summerson, *Inigo Jones*, Londen 1966.

22

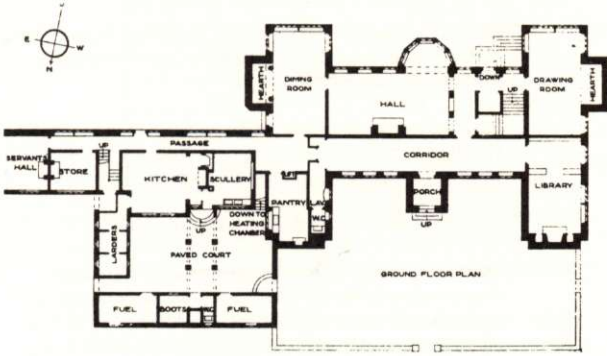
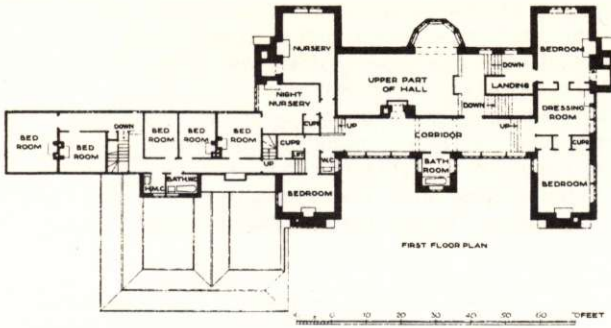
Montacute wordt door Gertrude Jekyll in haar boek over tuinrichting als illustratie gebruikt, hetgeen de veronderstelling rechtvaardigt (zie de opmerking over de samenwerking Lutyens-Jekyll elders in dit artikel). Gertrude Jekyll en Christopher Hussey, *Garden ornament*, Londen 1927.



Inigo Jones, Banqueting Hall



Sir John Soane, State Paper office, toegang



Little Thakeham, plattegrond

in verschillende stijlen gemaakt maar ook vanuit verschillende compositieelere ontworpen: de Beaux-Arts-compositieel van Guadet wordt afgewisseld met de pittoreske principes van Sir Uvedale Price. De compositie van de gevels kent een zelfde afwisseling. In Castle Drogo worden raamcomposities op vensterassen afgewisseld met vrije patronen van kleine vensteropeningen. In het Britannic House zijn de vensters alternerend omlijst en in een onbehandeld kaal vlak geplaatst, waarbij de rusiteca van de omlijsting als een negatief, terugliggend in het vlak, is aangebracht. De gevel kent een wisselend reliëf met op de benedenverdieping een middenrisaliet en op de bovenverdiepingen hoekrisalieten. In Campion Hall kent de gevel verschillende raamritmen in horizontale richting, die ter plaatse van de topgevels op een verticale as samenkomen.

In de eenheid tussen huis en tuin vertonen de complexen grote verwantschap met de zestiende- en zeventiende-eeuwse Italiaanse villa's. Voor Lutyens is de relatie tussen huis en tuin, gezien vanuit het huis, net zo belangrijk als gezien vanuit de tuin. Huis en tuin worden ruimtelijk met elkaar vervlochten. Het verschil is in plattegrond soms moeilijk te onderscheiden omdat de tuinen als kamers worden behandeld.

De tuinontwerpen van Lutyens' gebouwen



Little Thakeham, hal en screen, met balkon boven de open haard

zijn vrijwel zonder uitzondering in samenwerking met Gertrud Jekyll ontstaan. Zijn kennismaking met Jekyll dateert van 1889 en kort daarna vraagt zij hem een huis te ontwerpen op het landgoed Munstead Wood. Jekyll, een beroemdheid op het gebied van tuininrichting, heeft contacten met de Arts and Crafts en met Ruskin. Haar invloed op het gedachtegoed van de veel jongere, twintig-jarige Lutyens moet bijzonder groot zijn geweest.²³ Huis en tuin worden geheel toegesneden op de plaats, gebruik makend van specifieke omstandigheden in het klimaat, het terrein, mogelijke uitzichten en de oriëntatie. Er wordt met het huis een omgeving ontworpen om het geheel hecht in het landschap te verankeren of te isoleren.

Eind negentiende eeuw wordt er door Engelse landschapsarchitecten veel over gesproken of de juiste aanleg een formele dan wel een natuurlijke is. Gertrud Jekyll vindt de keuze niet aan de orde en opteert voor een combinatie van veel, omdat niet langer één stijl de ware is: 'Each place is judged according to its own character and conditions, and upon a careful consideration of these so is the garden planned. Except in rare cases there is no need to keep rigidly to any one style; it is, in fact, almost impossible actually to define a style,

for whether a garden is called Italian, French, Dutch or English, each one of these merges into an overlap of the other, for they all have features in common that vary only in detail or treatment.'²⁴ Al in het eerste tuinontwerp voor Woodside (1893) dat Lutyens samen met Jekyll maakt is deze vermenging van het formele met het 'natuurlijke' duidelijk aanwezig.

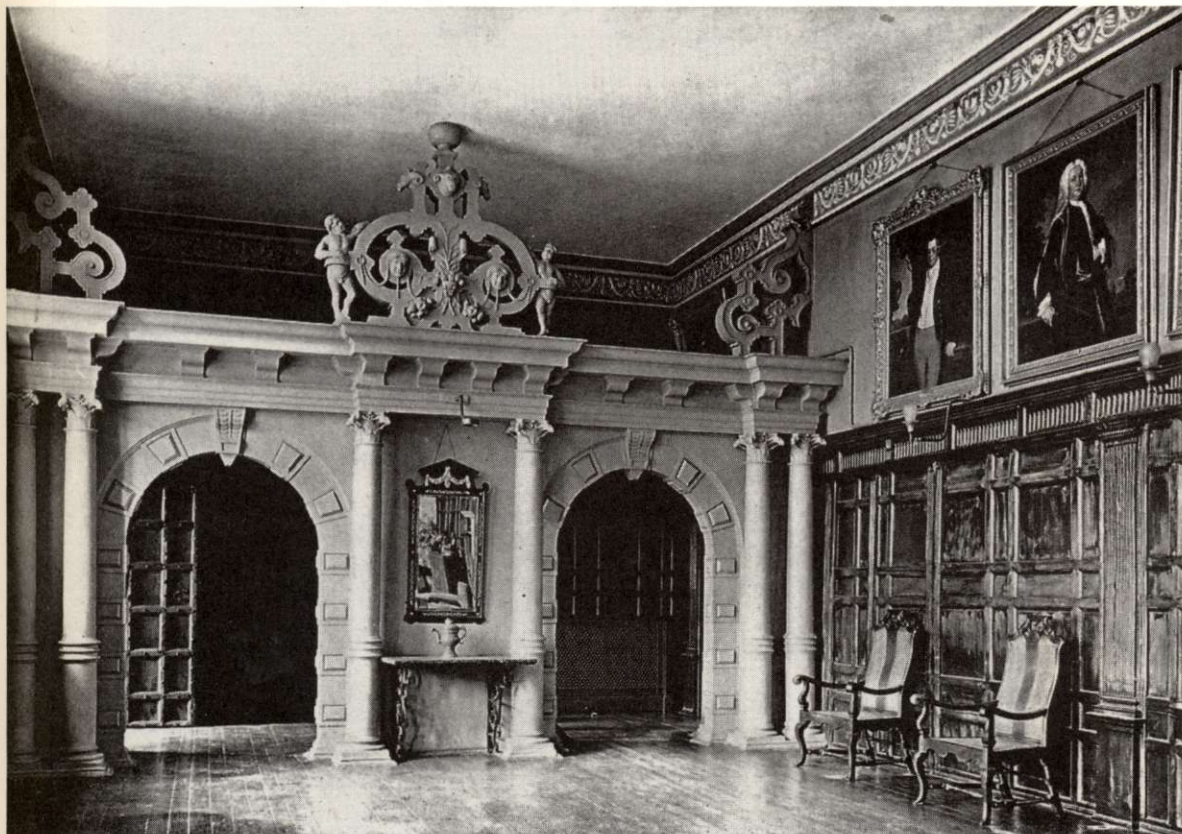
Ook de tuin rond Jekylls eigen huis kent deze afwisseling. Hier is ook voor het eerst sprake van een Dutch Garden. Niet alleen de Hollandse interieurschilders, maar ook de zeventiende-eeuwse tuinarchitectuur vormen een kennelijke inspiratiebron. In deze tuinen is ook vaak sprake van kamers met afzonderlijke motieven, uitgewerkt in siertuinen en hagen. Jekyll is zeer ingenomen met Lutyens' ontwerp voor het huis omdat het al bij oplevering de

23

Over de samenwerking bestaat een uitgebreide studie. Jane Brown, *Gardens of a Golden Afternoon, the story of a partnership: Edwin Lutyens & Gertrude Jekyll*, Londen 1982.

24

Jekyll en Hussey, *Garden ornament*, a.w., p. xi. Overigens voegt zij hier in een volgende alinea aan toe dat niet vergeten mag worden dat de Italiaanse tuin nog immer de belangrijkste bron dient te zijn voor elke ontwerper.



Montacute House, screen

indruk wekt alsof het eeuwen oud is: 'And then from the way it is built, it does not stare with newness; it is not new in any way that it is disquieting to the eye; it is neither raw nor callow. On the contrary, it almost gives the impression of a comfortable maturity of something like a couple of hundred years.'²⁵ Net als Ruskin stelt zij de bezielde imperfectie van het handwerk boven de technische perfectie van de machine. Ook de imperfectie ontstaan door de tekening van de tijd kan bekoren. Het eiken van de deuren is gezandstraald om de zachte delen uit de houtnerf te verwijderen en zo de tijd te helpen bij het aanbrenge van enig patin. In het interieur is soberheid het devies. Zij is een fervent verzamelaar van eenvoudige blank-houten boeren meubelen, die ook Lutyens later graag in zijn interieurs gebruikt en dan contrasteert met een overvloedig ornamentale detaillering.

Omdat veel van Lutyens' interieurs gedeeltelijk of volledig zijn gewijzigd kunnen de kleurstellingen en materiaaltoepassingen niet altijd meer goed worden beoordeeld en kan slechts uit beschrijvingen en foto's een reconstructie worden gemaakt. Behalve bijzondere kleurstellingen en veelvuldig gebruik van zwart als goede achtergrond voor een mooi detail, schroomde Lutyens niet voor onconventionele materiaaltoepassingen zoals behangen met gevernist krante-

papier. Met gevoel voor traditie wordt hiervoor *The Times* gebruikt. In zijn eigen huis in Bedford Square zijn de wanden van de traphal met zilverpapier bekleed en voorzien van een vermiljoen-rode plint. De salon heeft zwarte wanden met wit houtwerk en een groen-witte houten vloer.²⁶ In de omvangrijke correspondentie die Lutyens met zijn vrouw voert en die duizenden brieven moet omvatten, duiken regelmatig beschrijvingen op over hun ideale woonstede.

In 1897, drie jaar na Munstead Wood, klinkt Ruskin in Lutyens' schrijven aan zijn vrouw Emily door: 'Small and very simple must our little home be. I don't care for comfort. I see a white bedroom with gay flowery curtains to window and bed. The bed of wood and rather Italian in feeling – high head and no foot, a cassone at the foot. Look ye here. (...) Red-gold posts. Blue curtains, red ceiling. Shelf for Candles and the Casket. It would be jolly to keep all washing apparatus in a separate room, and make the Bed Room itself jolly without cluttering it up with paraphernalia! (...) Flowers. Yes, but few and then arranged very simply – Japanese methods I love but they must not rush at one shouting vive japonaise! Remember Holland! De Hooghe's interiors. But one really wants the house first...'²⁷



Pieter de Hoogh, *De Linnenkast* 1663 (Rijksmuseum Amsterdam)

Dat hij zich de Hollandse meesters herinnert is duidelijk uit de foto's van zijn werk die in *Country Life* worden gepubliceerd, zoals Little Thakeham, Heathcoate, Gledstone Hall en Castle Drogo. De standpunten zijn zo gekozen dat de enfilade zichtbaar is en wordt geritmeerd door de afwisseling van licht en donker. Het licht valt altijd van bezijden in de ruimte en op de achtergrond licht er iets op, een vlak of een stoel. De lichtval verwijst naar elementen buiten de foto waardoor een ruimtelijke indruk en diepte ontstaat. Het is een lichtval nog niet geïnfecteerd door het moderne virus van de hygiëne en ontworpen om samen met de duisternis een romantisch effect te sorteren.

Waar we bij de bestudering van Lutyens telkens op stuiten is dat zijn ontwerpen nooit eenduidig in één richting zijn uitgewerkt. Verschillen in stijl en compositie worden naast of tegenover elkaar gesteld waarbij het dubbelzinnige prevaleert. Het is met name deze humorvolle en verwarring zaaiende dubbelzinnigheid die in alle schaalniveaus aanwezig is en daarmee een belangrijke constante in zijn werk vormt.

Pevsner bekent zijn ergernis bij het zien van de verdwijnende pilaster van de Marlborough House Chapel (1928) in Londen.²⁸ Het ergert hem, meer nog dan de idee dat een architect

meent in 1928 nog zo'n pilaster te kunnen maken. De in het vlak verdwijnende pilaster is een regelmatig terugkerend motief bij Lutyens. In Heathcoate (1907), in Ednaston Manor (1913), waar de pilasters in een vlak liggen met de plint en waar de kapitelen in de kroonlijst zijn verweven, en in de Midlandbank van Manchester (1929). Het detail is, bij wijze van uitzondering, een letterlijk citaat uit het werk van Soane, namelijk het State Paper Office uit 1830.²⁹ Kenmerkend voor de behandeling van het vlak is dat het even samenvalt met de kolom. Het is archi-

25

Gertrud Jekyll, *Home and Garden, notes and thought, practical and critical of a worker in both*, Londen 1901; zie hierin met name hoofdstuk I, 'How the house was built'.

26

Inskip, a.w., p. 26.

27

Hussey, a.w., p. 63.

28

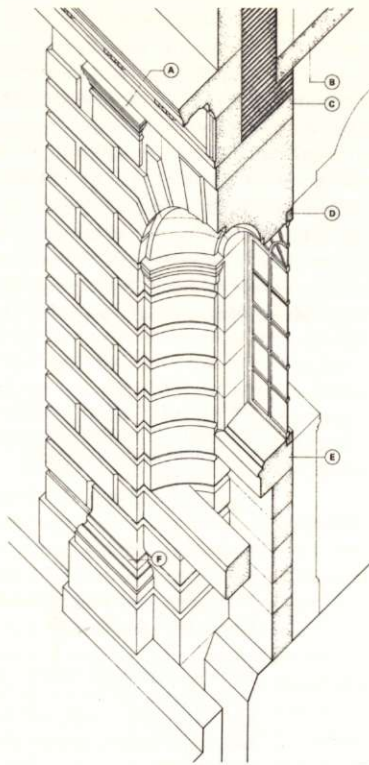
N. Pevsner, 'Building with wit', in: *Architectural Review* (1951) april, pp. 217-225.

29

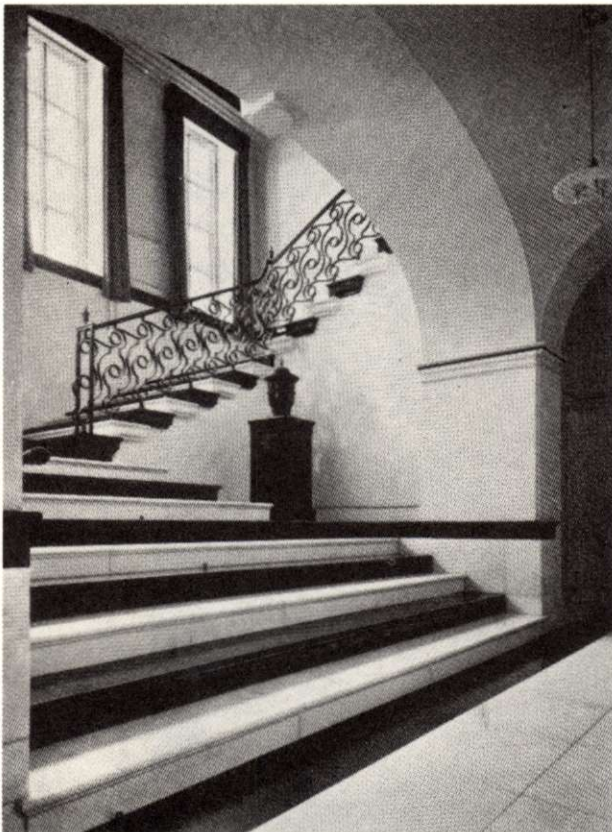
Roderick Gradidge vergist zich dus als hij zegt dat de koepel boven de keuken in Castle Drogo de enige duidelijke verwijzing is naar het werk van Soane. Roderick Gradidge, *Edwin Lutyens - Architect Laureate*, Londen 1981, p. 137.



Deanery Garden, de hal



Midland Bank



Gledstone Hall, traphal

tectuur met een glimlach, die zelfs Ruskin zou bevallen. Ruskin: '(...) that the merit of architectural, of every other art, consists in its saying new and different things (...) and that we may, without offending any laws of good taste, require of an architect, as we do of a novelist, that he should be not only correct, but entertaining.'³⁰ Vermaken is Lutyens' meest geliefde bezigheid en hij volgt het Ruskiaanse devies dan ook ten volle.

Beroemd zijn de lampen voor de kinderkamers in het paleis van de onderkoning te New Delhi, hoewel de kamers zelf tot het sufste behoren wat zijn potlood ooit heeft voortgebracht. Minder bekend zijn de hanglampen als cardinals hats, in de kapel van Campion Hall te Oxford, voor de jezuïeten; overigens al eerder in iets andere vorm toegepast in Marshcourt.³¹

In ieder werk zijn verrassingen verborgen. In details van sluitstenen waarmee deuropening en lijstwerk van het fronton met elkaar worden verflochten zoals in Little Thakeham, en de deuropening in Middleton Park³² of in de complexe ruimtelijke vervloeiing van vlakken zowel in het monument te Thiepval als in het trapje voor de boekenkast in Campion Hall. In de keuze voor een vliedervormige plattegrond voor Papillon Hall, omdat ene David Papillon (1581-1661) ooit eigenaar was van het grondstuk. In de trappartij van Gledstone Hall waar de lambrizering overgaat in de traptreden en die doet denken aan de bibliotheektrap van Michelangelo. Ook symmetrieën in de plattegrond tonen vrolijk makende Spielereien. Zoals in Heathcoate waar je of de kast in loopt of je weg kan vervolgen naar de dienstvleugel. Of in Tigbourne Court waar twee symmetrische ovale voorruimten toegang geven tot respectievelijk de dienstvleugel en de tuin. In de compositie van dergelijke symmetrieën betoont Lutyens zich een meester, waarvan met name ook Grey Walls en het axiaal complexe Deanery Garden hoogtepunten zijn. Dat al deze virtuoze verlichtingen nog niets aan kracht en bekoorlijkheid hebben ingeboet komt door de ernst en perfectie waarmee zij tot uitvoering zijn gebracht. Summum in deze is zijn poppenhuis voor Queen Mary waaraan hij vier jaar lang heeft gewerkt en dat toonbeeld is van een absurde popperige perfectie in de schaal van een duim op een voet. Niet alleen is ieder detail perfect, alle machinerie werkt en uit de kraantjes komt warm en koud water. De linnenkast ligt vol echt linnengoed en alleen al het aanbrengen van het microscopisch kleine koninklijk monogram in iedere hoek heeft de betreffende dame 1500 uren gekost. Het ontwerp is van Gertrud Jekyll.

Vaak wordt Tigbourne Court Lutyens' meest elegante en beste gebouw genoemd. Waarschijnlijk hebben zij die dat beweren het prachtige maar moeilijk bereikbare Lambay Castle nimmer bezocht. Het 'kasteel' ligt op Lambay Island, drie mijlen uit de kust voor Dublin en is

nog immer particulier eigendom. Als Lutyens van een Engelse bankier de opdracht krijgt hier een buitenverblijf te maken, zijn op het eiland alleen een gefortificeerd huis en enige bijgebouwtjes te vinden, te zamen met wat vredig grazend rundvee. Ter bescherming tegen de agressieve zeewinden maakt Lutyens een cirkelvormige muur rond het gehele complex, waarvan het gefortificeerde huis in het centrum gehandhaafd is. Het ommuurde complex is een eiland op het eiland. Een oase. Binnen de muur groeien de bomen, erbuiten is de kale vlakte. De muur wordt in het licht hellende terrein op een vaste hoogte aangelegd zodat aan de zeezijde een zwaar ommuurde vesting ontstaat terwijl aan de

30

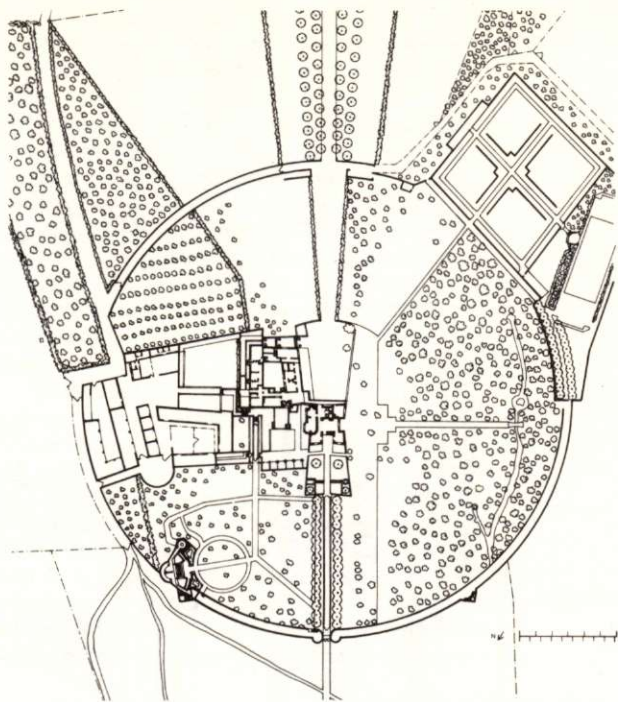
Hier geciteerd uit Weaver, a.w., p. xl.

31

Het is mij niet bekend in hoeverre dit soort lampen ontwerpen van Lutyens zijn dan wel standaard verkrijgbaar waren.

32

Deze deuromlijsting is een verdere perfectionering van de eerdere deuromlijstingen in de poortgebouwtjes van Grey Walls. Zie ook het buitengewoon interessante en indrukwekkende boek van Ford, waarin architectuurgeschiedenis wordt geschreven aan de hand van materiaaltoepassing en techniek. Edward R. Ford, *The details of modern architecture*, Massachusetts 1990.



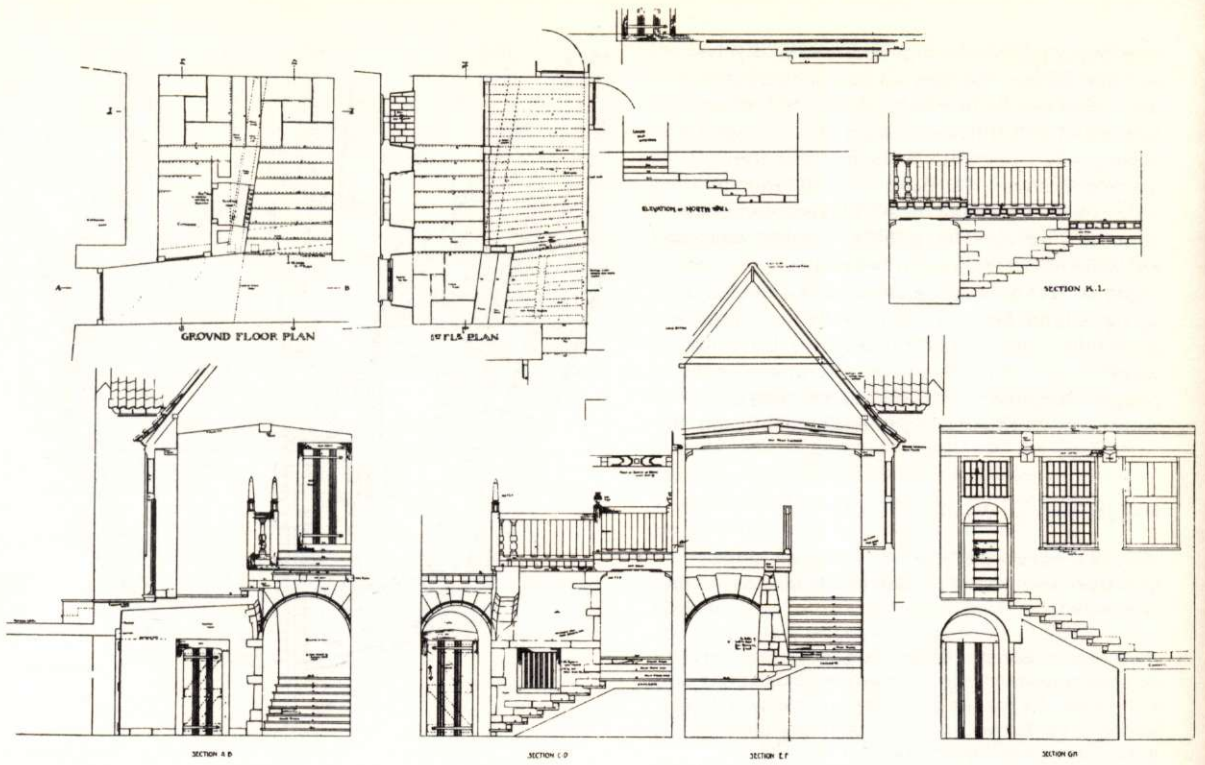
43

Lambay Island, overzicht vanaf de heuvel aan de zuidzijde

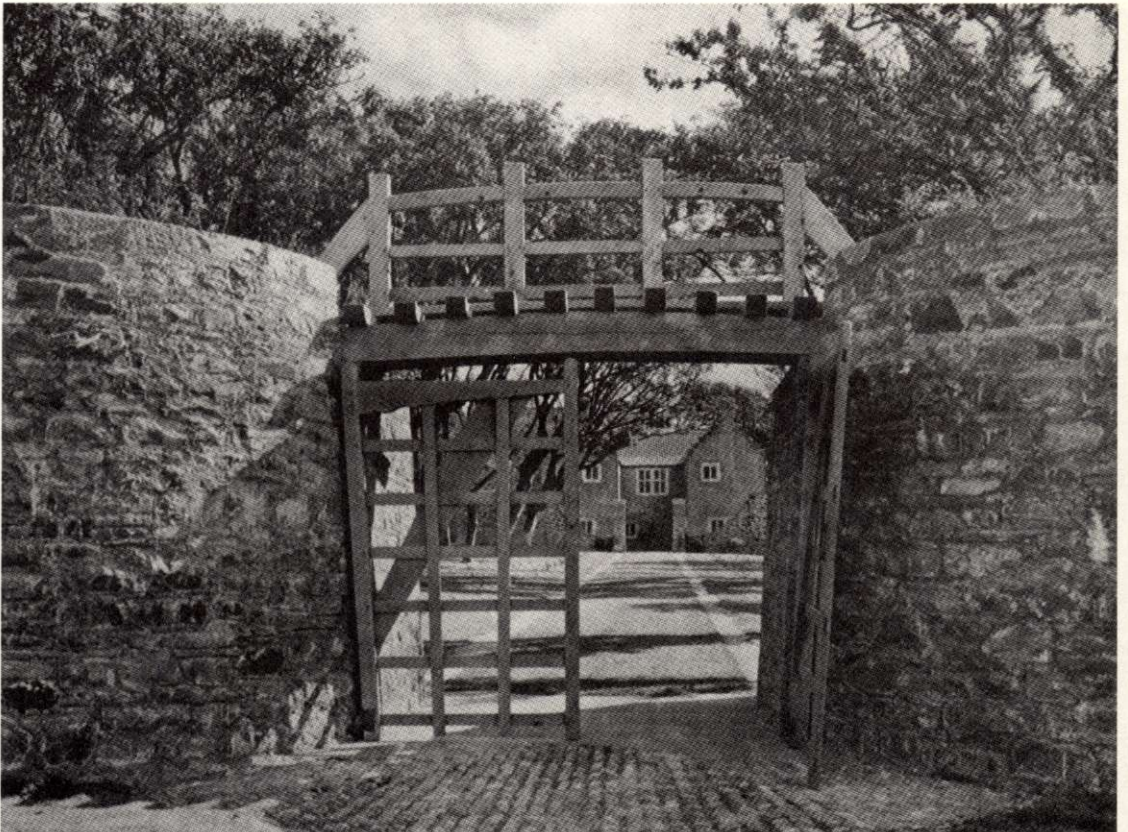


Wilfried van Winden Materie en maskerade

OASE № 94 / 1992



Lambay Island, tekening traphal huis: bezielde imperfectie



Lambay Island, poort in ommuring noordzijde

landzijde de muur gereduceerd is tot de proporties van een tuinmuurtje. Deze idee van een robuuste veste wordt bij het betreden van de tuin versterkt omdat het toegangspad via een ommuurde voorhof uitkomt midden op de blinde muur van het gefortificeerde huis. De symmetrische gevelverdeling met kleine raamopeningen wordt naar het midden toe asymmetrisch door een excentrisch geplaatst raam. Een opening in de ommuring links leidt naar een stelsel van terrassen en besloten ommuurde tuinen. In de oksel van oud en nieuw is een kasteeltoren gemaakt en bevindt zich de toegang tot het huis. Los van het huis rondom een patio is de uitbreiding gelegen, verdiept in het terrein en daardoor lager dan het oude huis. De overige gebouwen behoren tot het boerderijgedeelte en zijn voornamelijk stallen. Het hele complex is uitgevoerd in een van het eiland afkomstige ruwe natuursteen met de raamomlijstingen in kalksteen. Net als de lateien in de gevels van Marshcourt zijn de raamomlijstingen aan de buitenzijde ongelijk en ruw gemaakt.

Het interieur wordt volgens Ruskiaans devies voorzien van wit gekalkte muren en tapijten. De vloer is eende-eieren blauw (dug egg blue). In de zitkamer voegt Lutyens een spitsboog toe; een gotisch romantiserend middeleeuws element. Het merkwaardige is dat het

nauwelijks voorstelbaar is dat het geheel in een keer is ontworpen en uitgevoerd. Het lijkt of het complex in de loop van eeuwen is uitgegroeid tot de huidige omvang. Dit komt door de ogenschijnlijk willekeurige en toevallige compositie die echter met de grootste nauwkeurigheid is uitgetekend, zoals onder meer de tekeningen van de nieuwe traphal illustreren. Het zijn dezelfde middelen waarmee op chirurgische wijze de ruïne van Lindisfarne Castle op Holy Island is verbouwd tot buitenverblijf voor Edward Hudson.³³ Ook hier is niet meer zichtbaar waar het bestaande stopt en Lutyens' werk begint.

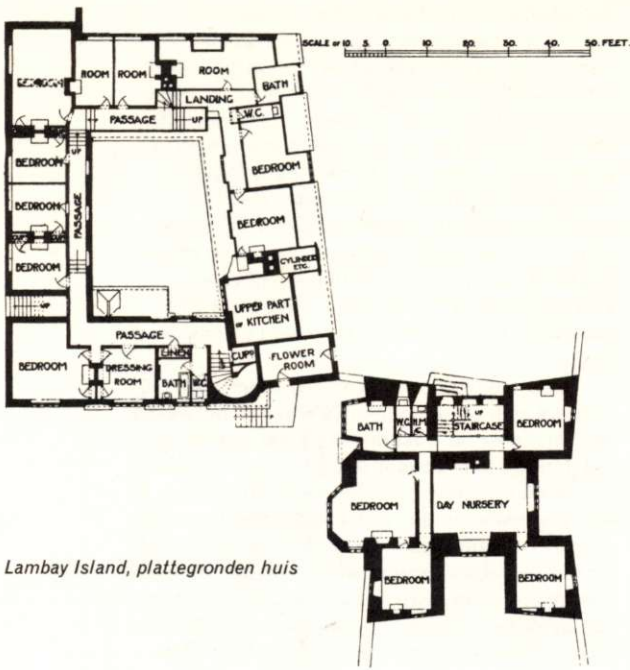
In de ommuring van Lambay permitteert Lutyens zich al het mogelijke wat een ontwerper aan middelen ter beschikking staat, merkwaardig genoeg juist zonder dat dit tot een gemaakt iets leidt: hoogteverschillen, onderbrekingen, rechte stukken in een cirkelboog, perspectivische vervormingen en een hoek eruit genomen. Ook in de merkwaardige wijze waarop het grafmonument in de muur is gedrukt blijft de hand van de ontwerper onzichtbaar. Vanaf de buitenzijde lijkt het een toren ter verdediging van de

33

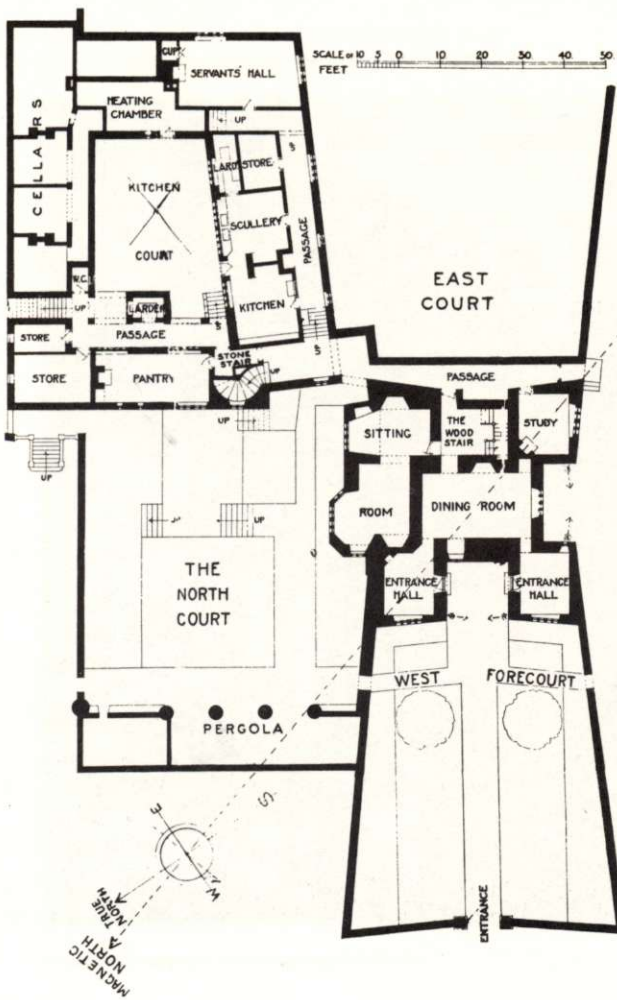
Door Roman Polanski is het kasteel gebruikt als decor voor de film *Cul de Sac*.



Lambay Island, noordwestzijde huis



Lambay Island, plattegronden huis

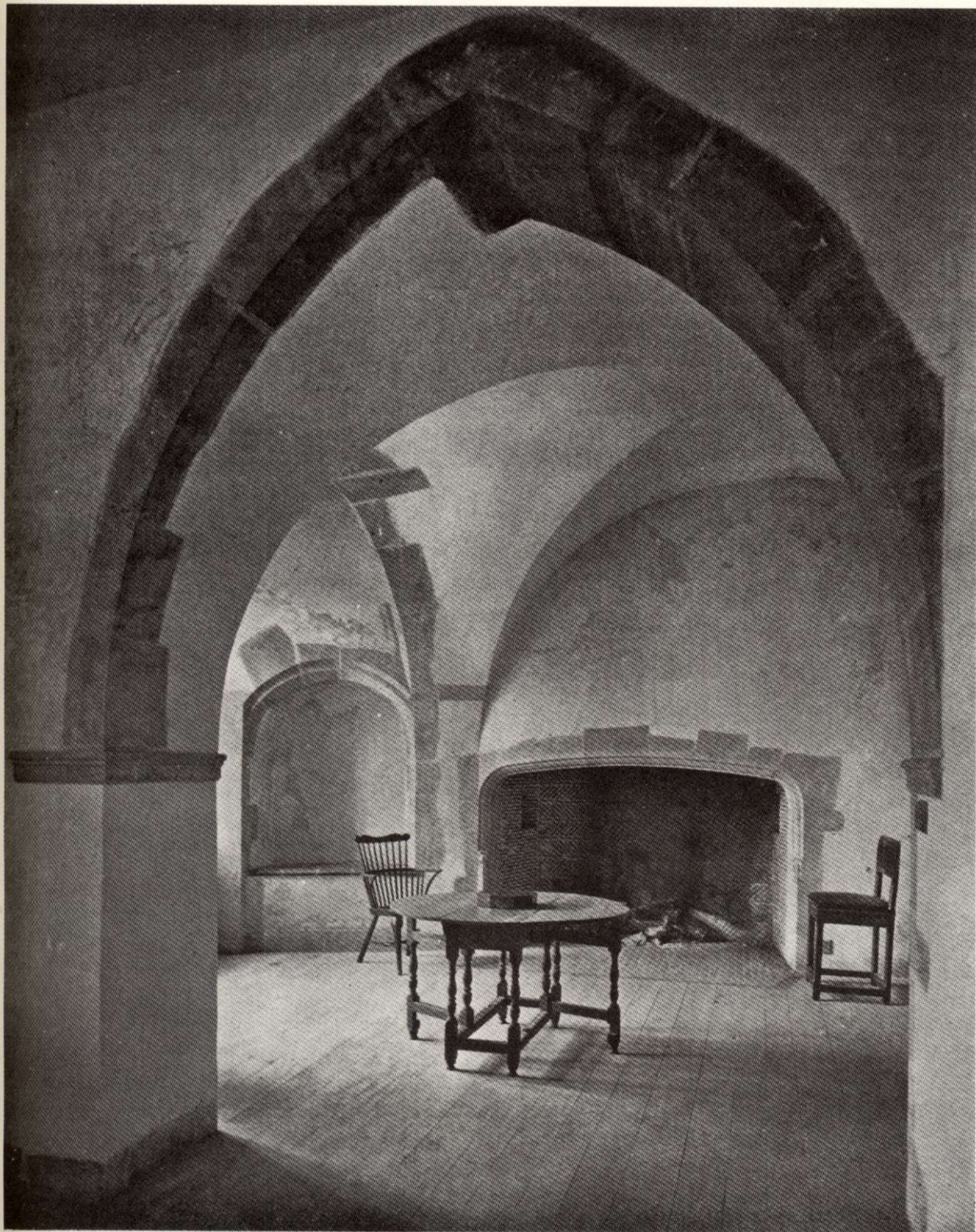


veste, symmetrisch met een zelfde element aan de andere zijde van de toegang. Hier aan de binnenzijde geen grafmonument maar een bankje met uitzicht over zee. Een kronkelende trap in het grafmonument voert naar de omgenging bovenop de muur. Het pad volgt de muur volledig, met een leuningloze brug over de toegangspoort, en komt uit in een tenniscourt en rosarium, die als afzonderlijke ruimten worden behandeld en worden afgesloten met een deur. Aan de achterzijde is de muur onderbroken en loopt een strook geschoren gras door in het landschap, alsof de grasmaaier is vertrokken en niet meer teruggekeerd. Vanaf deze zijde zijn van de bijgebouwen alleen wat daken zichtbaar en heeft het huis iets van een borg in het Groninger landschap. Verdergaand wordt een weg tussen twee muren opgenomen en waar er een hoek in de ronding wordt gespaard komt een oude landweg uit in het stallencomplex en wordt met een rondeel beëindigd. Aan de buitenzijde ligt de stal tegen de ronding van de muur gevleid. De muur wordt daar gevel.

De tuin kent een meer natuurlijke aanleg van willekeurig geplaatste bomen waar het gras onderdoor loopt met in het lagere deel een nat terrein met greppel waardoor hier een meer weelderige vegetatie staat. De besloten ommuurde tuinen kennen een meer formele aanleg. Het eiland behoort tot Lutyens' meest geliefde verblijfplaatsen.

Te midden van dit zwaar romantische en weemoedige landschap wordt pas echt duidelijk wat hij bedoeld met de uitspraak: 'New materials have been made the excuse for bad design. Architecture should be the master and not the servant of material. (...) Let the architect acquire knowledge, and this by experience, not by a compilation of text-books.'³⁴

34. 'Tradition speaks', a.w.



Lambay Island, interieur met nieuwe gotische boog en haard