

*Eleonora Jedlińska**

POWSZECHNA WYSTAWA ŚWIATOWA W PARYŻU W 1900 ROKU — ZWYCIĘSTWO HISTORII NAD NOWOCZESNOŚCIĄ

Wystawy światowe wywodzą się z jarmarków, których ślady istnienia odnaleźć można w najodleglejszych czasach, kiedy to pewne istotne wydarzenia i uroczystości w życiu narodów, miast i panujących władców domagały się upamiętnienia, podkreślenia świąteczności. Charakter wystaw miały również wielkie zabawy publiczne, pochody bogatego kupiectwa oraz pokazy sztuki przemysłowo-rękodzielniczej urządzane z okazji objęcia w mieście rządów przez królów, dożów lub papieży (np. w 1268 r. — przyjmowanie doży Lorenzo Tiepoli, w 1547 r. — powitanie francuskiego króla Henryka II).

Pierwsza tzw. Wystawa Francuska z roku 1789 była w zasadzie rodzajem festynu ludowego i wszystkie wystawy późniejsze zachowały podobny charakter. Organizowano owe pionierskie wystawy na Polach Marsowych w Paryżu, w specjalnie na ten cel zbudowanych pawilonach. Po tej skromnej wystawie Paryż jeszcze 11 razy gościł wystawców z różnych zakątków Francji i sześć razy był miejscem, gdzie wystawiano towary z całego świata.

Wystawy były konsekwencją rozwijającego się przemysłu maszynowego. Ekspozycje gromadziły nowe wynalazki, by ułatwić ich porównanie i możliwość zastosowania wytworów pracy konstruktorów przełomu XVIII i XIX w., twórców przedziwnych urządzeń, oddanych pasji ogarnięcia tego, co dotychczas było w mocy natury. Nie zawsze maszyny te służyły celom praktycznym (maszyna parowa Jamesa Watta, koło wodne wprowadzające w ruch np. maszyny tkackie, zegary czy wreszcie pierwsze odlewy żelazne), ów pęd ku wynalazczości we Francji nie osiągnął tej, tak charakterystycznej dla Anglii wieku XVIII, sfery użyteczności: Pierre Jacquet-Droza w ciszy swego pałacyku w Neuchâtel około 1770 r. skonstruował mechaniczną lalkę — „małe-

* Mgr, st. asystent w Instytucie Historii UL.

go pisarza", Jacques Vaucanson sztuczną kaczkę, która dzięki precyzyjnemu mechanizmowi poruszała się, jadła i wydalala¹. Pod powłoką zantropomorfizowanego przedmiotu służącego li tylko rozrywce często kryły się niezwykle skomplikowane mechanizmy, które w przyszłości znalazły bardziej racjonalne wykorzystanie. Celem wystawy było pokazanie publiczności nie tylko nowych osiągnięć technicznych, ale także zapoczątkowanie i rozwinięcie elementu współzawodnictwa między krajami. Wystawa miała być grą, w której ponosili ryzyko organizatorzy, wystawiający, nawet publiczność. Ryzykowano również w architekturze.

Historia wystaw drugiej połowy XIX w. obejmuje jednocześnie dzieje konstrukcji żelaznej. Budynki wystawowe (pawilony) projektowano z uwzględnieniem ich tymczasowości: musiano je szybko ściągać i równie szybko rozmontowywać. Tylko zastosowanie żelaza mogło ułatwić obie te operacje. Żelazo w tej epoce było symbolem nowoczesności — tylko ten materiał należycie wyrażał idee końca XIX w., stosowanie żelaza do konstrukcji pawilonów, których żywotność trwała tak długo, jak długo trwała wystawa, wyzwalała ducha eksperymentowania, na który nie wazono by się w budowlach użyteczności publicznej, a już zupełnie nie w budynkach mieszkalnych.

Wystawy drugiej połowy XIX w. pozostały wielkimi festynami w życiu narodów. Wielkie magazyny, domy towarowe, dworce kolejowe mogły być ściśle związane z aktualnymi potrzebami. Wystawy, chociaż związane z funkcjami praktycznymi, odbywały się w atmosferze świętowania, izolacji od codzienności. Teren wystawy miał być światem, gdzie zacierała się granice między baśniowością i maszynizmem, co sprawiało, że bohaterowie tej baśni stawali się na przemian to żyjącymi automatami, to zautomatyzowanymi istotami.

Francja roku 1900, roku zajmującej nas Powszechnej Wystawy Światowej, była krajem bogatym, cały świat był jej dłużnikiem, a procenty od pożyczek kompensowały lekki deficyt w jej bilansie państwowym. Burżuazja Francji pyszniła się swym bogactwem, była krajem ekonomicznie ustabilizowanym mimo politycznych i społecznych niepokoiów (między 1892 a 1900 r. zmieniło się dziesięciu ministrów handlu i przemysłu).

Otwarcie Wystawy Światowej poprzedziły liczne działania administracyjne i organizacyjne; odpowiedzialnością za bezbłędne funkcjonowanie wszelkich gałęzi przemysłu obiętych współpracą nad projektem wystawy powierzono najwybitniejszym postaciom tamtej epoki: Jules Roche objął ministerstwo handlu, komisarzem generalnym wystawy zo-

¹ L. Mumford, *Technika a cywilizacja. Historia rozwoju maszyny i jej wpływ na cywilizację*, Warszawa 1966.

stał inżynier Alfred Picard. Do konkursu na projekt ogólnej aranżacji przestrzeni wystawowej przystąpili najpopularniejsi architekci ówczesnej Francji.

Rozporządzenie ministerialne z dnia 9 VIII 1894 r. regulowało ostatecznie sprawy konkursu na projekty budowli, ogrodów i urządzeń wystawowych. W myśl tego rozporządzenia w konkursie mogli brać udział jedynie obywatele francuscy, a na wykonanie projektu udzielono czterech miesięcy czasu. Wystawę roku 1900 miano розміścić w pięciu głównych miejscach Paryża: Pola Elizejskie, brzegi Sekwany, Pola Marsowe, Pałac Inwalidów i Pałac Trocadéro. Ze względu na zachowanie budowli znajdujących się na terenie wystawowym uczestnikom konkursu dano zupełną dowolność — mogli je pozostawić lub zniszczyć; stały tam takie konstrukcje jak Wieża Eiffela, Pałac Trocadéro, Pałac Przemysłu (budowle zrealizowane na poprzednie wystawy). Kolejne warunki konkursu głosiły:

- 1) można budować budynki po obu stronach rzeki, wzdłuż portów, przy moście łączącym Esplanadę i Cours-la-Reine;

- 2) na ogólny plan rozmieszczenia budynków wskazuje przedłożony wykaz towarów;

- 3) wystawa powinna wskazywać na powiązanie surowców z ich obróbką fabryczną;

- 4) chociaż uczestnicy konkursu sami mają wybrać materiały konstrukcyjne, winni zwrócić uwagę na to, że nowe budynki będą tymczasowe, a głównym wymaganiem ze strony komisji jest osiągnięcie najbardziej malowniczych efektów za pomocą najtańszych materiałów;

- 5) uczestnicy konkursu mogą dodać do planu generalnego rysunek szczegółowy pewnych projektów.

Członkami jury byli: prezydent Republiki, wiceprezydent, ministrowie, komisarz generalny wystawy, dyrektor wystawy, dyrektor urzędów komunalnych, dyrektor sztuk pięknych. Orazem wpłynęło około 108 projektów. Nagrodzone zostały przekazane komitetowi wystawy, stając się jego własnością. Komitet mógł nimi swobodnie dysponować, czerpiąc z nich to, co najoryginalniejsze, najciekawsze dla ekspozycji towarów całego świata, a głównie Francji.

W dniu 12 I 1895 r. na łamach francuskiego czasopisma „L'Architecture” ogłoszono nagrodzone prace konkursowe na plan generalny wystawy 1900 r. Pierwsze nagrody otrzymali: Eduard Paulin, Charles Girault, Gaston Henard. Spróbujmy zatem przeanalizować te trzy najważniejsze propozycje, które zadecydowały o ostatecznym wyładzie wystawy.

Eduard Paulin w swym koncepcie przekształcił Pałac Przemysłu, zbudowany na wystawę w 1855 r., przez połączenie go z wielką przy-

budówką, założoną na planie koła. Przylegać miała ona do Pałacu Przemysłu w ten sposób, że fasada główna wychodziła na stronę południową, a od strony Sekwany, wzdłuż gmachu biegła galeria z eksedrami, całość zwieńczona była kopułą ze szkła i żelaza. Ten obiekt stanowiłby miejsce centralne wystawy, w jego wnętrzu znalazłyby miejsce dzieła rzeźbiarskie. E. Paulin proponował główne wejście na wystawę usytuować od strony Place de la Concorde, skąd wspomniana kolista budowla z ozdobną bramą i szerokim biegiem schodów dawałaby bardzo interesujący widok. Z kolistego budynku, szeroki dwupoziomowy most prowadzić miał na Esplanadę Inwalidów, gdzie w systemie drobnych pawilonów umieścił projektant wystawę rolnictwa. Grupę Esplanady Inwalidów i Pola Marsowego połączył pałacami i pawilonami zawierającymi ekspozycję marynarki, wojskowości, sztuk pięknych, rolnictwa, rybołówstwa, zdrowia i elektryczności. Istotną cechą tego projektu była lekkość i malowniczość pawilonów, które czasami autor łączył arkadami. Bardzo ciekawie rozwiązał E. Paulin zabudowę po obu stronach rzeki; poszczególne pawilony miały być oddalone od siebie na tyle, by nie tworzyły jednolitego muru, który zamykałby widok na rzekę — jak proponowali inni architekci. Na szczególną uwagę zasługiwał Pałac Elektryczności, będąc lekką, przeźroczystą formą, która podświetlona kolorowymi żarówkami miała dawać prawdziwie bajeczny obraz. Od strony Pola Marsowego zachował autor Pałac Trocadéro, zbudowany na wystawę w 1878 r. oraz Wieżę Eiffela, pozostawił też słynna Galerie des Machines (rok budowy 1889). Główną oś wyznaczał trakt wiodący od Pałacu Sztuki założonego na planie koła, usytuowanego na lewym brzegu rzeki, poprzez szeroki most do Pałacu Rolnictwa i Ogrodnictwa.

Charles Girault natomiast zaproponował w swym projekcie planu generalnego wystawy roku 1900 system drobnych pawilonów. Według jego pomysłu zachowany miał być Pałac Przemysłu, wykorzystany na obszerna ekspozycję szkolnictwa i sztuk pięknych. Od strony Pól Elizejskich dawny Pałac Przemysłu wyposażony został w nową wielką fasadę, natomiast od strony rzeki projekt przewidywał zbudowanie nowej hali założonej na planie koła, przykrytej szklaną kopułą, która przylegać miała do dotychczasowej fasady Pałacu Przemysłu. Tak, jaki powstał między tym gmachem a drogą wiodącą ku Sekwanie, C. Girault rozwiązał równie zręcznie jak E. Paulin, poprzez umieszczenie w nim okradłej budowli, skąd już perspektywa prowadząca przez most na Esplanadę Inwalidów nie byłaby niczym zakłócona.

Przestrzeń po obu stronach mostu zagospodarował autor z wielkim wyczuciem perspektywy. Wychodząc z okrągłego pawilonu, w którym umieścił wystawę sztuk pięknych, wkraczamy na dziedziniec, który

z obu stron ujęty był arkadami otwierającymi się na most umieszczony na osi tego dziedzińca. Most bardzo prosty, ze skromną dekoracją wraz z usytuowanym tuż za nim placem, otwierał szeroką perspektywę kierując wzrok aż ku Pałacowi Elektryczności, którego szklaną kopułę rozświetlałaby niezliczona ilość barwnych żarówek. Po obu stronach rzeki rozmieścić C. Girault małe pawilony, liczne pasáže i kioski, co dało efekt malowniczości i różnorodności.

Przed Pałacem Trocadéro miał znajdować się wielki kolisty dziedzińiec, ujęty z obu stron galerią arkadową; poprzez tę „ażurową ścianę” zwiedzający mogli przechodzić do różnych pawilonów rozmieszczonych tuż za arkadami. W centralnym miejscu placu C. Girault proponował postawić fontannę bogato zdobioną rzeźbami figuralnymi i roślinnymi. Według jego propozycji Wieża Eiffela miała pozostać, z przekształconą dolną częścią, która pełniłaby funkcję palmiarni o przeszklonych ścianach bocznych. Chciał także usunąć łuk czołowy Wieży, który jego zdaniem nie pasował do nowoczesnej formy wieży, ponadto załamywał na środku oś Pola Marsowego. Za Wieżą Eiffela zaprojektował dla różnych grup wystawienniczych pawilony, które zamykały dobrze zaaranżowaną symetryczną przestrzeń. Każdy z pawilonów miał w miejscu centralnym umieszczoną kopułę ze szkła. Wszystkie były połączone arkadami, które obejmowały cały teren wystawy i tylko raz mniej raz bardziej były akcentowane. Był to projekt dobrze przemyślany pod względem cyrkulacji zwiedzających wystawę, których przed ewentualnym żarem słońca lub deszczem chronić miały arkadowe przejścia połączone z poszczególnymi pawilonami. Szkoda tylko, że z wysokości Trocadéro, w wyniku zabudowania i podwyższenia Wieży Eiffela, zniszczona została perspektywa na Pole Marsowe.

Trzecim zdobywcą pierwszej nagrody był Gaston Henard. Jego projekt architektoniczny był doskonale rozwiązany pod względem rzutu przy ścisłym zachowaniu kryteriów akademickiego planowania przestrzeni, który wszak obowiązywał jeszcze u początku XX w. Autor, przestrzegając zasad wpajanych w École des Beaux-Arts, przedstawił jury plan wieloosiowej symetrii, odznaczający się ową tak charakterystyczną dla architektów „Art Pompier” abstrakcyjną elegancją. G. Henard zlikwidował Pałac Przemysłu otwierając tym samym szeroką perspektywę z Pól Elizejskich przez most ku Esplanadzie Inwalidów, której zamknięciem była połączana kopuła Hôtel des Invalides. W ten sposób w obszar wystawy zostało włączone dzieło Mansarta z lat 1675—1700. Ta perspektywa poprzez swą półtorakilometrową długość i 200-metrową szerokość tworzyła wyjątkowy w swym rodzaju widok z punktu, gdzie krzyżuje się oś Esplanady Inwalidów i Pola Elizejskie i gdzie koncentruje się daleki widok na Hôtel des Invalides, Łuk

Triumfalny i Place de la Concorde. Głównym akcentem tego projektu był wspaniały plac ujęty z prawej strony pałacem des Beaux-Arts, z lewej Pałacem Literatury i Nauki. Ów plac znajdował się przed niezwykłą budowlą składającą się z trzech naw, z których każda sklepiona została osobną kopułą ze szkła. Z oddali wyglądać to miało jak „trzy żagle wydymane na wietrze”. Przedłużeniem tego placu był wielki most o szerokości 100 m, który autor umieścił w taki sposób, by podkreślić perspektywę Hôtel des Invalides. Brzegi Sekwany zabudował daleko ciągnącymi się pawilonami i pałacami. Proponował natomiast zburzyć Wieżę Eiffela, a przed Pałacem Trocadéro powiększyć parki i klomby.

Drugą nagrodę za plan generalny wystawy jury przyznało pięciu pracom wykonanym przez: Cassiena Bernarda, Gastona Cousina, Charlesa A. Gautiera, Larche'a i Nachona oraz G. Raulina. Projekt Cassiena Bernarda i Gastona Cousina zachowywał Pałac Przemysłu, do którego miał być dołączony od strony Sekwany dziedziniec założony na planie półkola obwiedziony galerią arkadową. Na osi tego dziedzińca autorzy proponowali budowę mostu, który przez swą szerokość wywoływał wrażenie placu. Cztery potężne narożnikowe pylony miały akcentować skalę i monumentalność, wyodrębniając go jednocześnie z dość monotonnej w tym miejscu przestrzeni. Z obu stron mostu proponowali skonstruowanie dwóch balkonów wykonanych z kutego żelaza. Podłoże mostu miało być odlane z żelaza uformowanego w drobną, układającą się w ozdobny motyw siatkę, przez którą można byłoby oglądać oświetloną Sekwanę. Esplanada Inwalidów rozdzielała pawilony, które usytuowane po obu jej stronach pozostawiały obraz niczym niezakłóconej perspektywy w kierunku Hôtel des Invalides. Na Polu Marsowym przed Pałacem Trocadéro znajdować miały się wielkie fontanny, których wody spływały kaskadą do basenu w kształcie koła. C. Bernard i G. Cousin zdecydowali się na zebranie Galerie des Machines (dzieło Duterta z 1889 r.), by na jej miejsce postawić oktagonálną, ogromną halę o powierzchni kilkuset metrów, sklepioną także oktagonálną szklaną kopułą, której kolosalne wymiary (120 m rozpiętości) przytłaczały i sprawiały wrażenie bardzo ciężkich. Aby zmniejszyć to przykre uczucie, otoczyli budowlę galerią arkadową, a w miejscach przecinających się kratownic ustawili wysmukłe, pokryte bogatym ornamentem „pylony”. Ze słabo rozczłonkowaną zewnętrzną stroną budowli kontrastowało silnie zróżnicowane jej wnętrze. Wewnętrzne ściany oktagonálnej hali miały być w całości przysłonięte lustrami, a czasza kopuły ozdobiona niezliczoną ilością form o kształcie ośmiobocznego leja, rozszerzającego się ku dołowi. W każdym leju umieszczono lampę elektryczną. Przy pełnym oświetleniu światło odbijające się tysiące ra-

zy w lustrach i szklanych płytach stwarzałoby bajeczny obraz. Ta niezwykła budowla miała być główną atrakcją wystawy, a także elementem dominującym nad całością, do którego prowadzić widzów miały wszystkie drogi. Inną atrakcją miał być zaprojektowany w centrum Pola Marsowego pałac z majoliki o ażurowej konstrukcji i barwnej dekoracji. Rozmieszczone wokół niego wodne kaskady miały tworzyć nie-realny, baśniowy świat złudy.

Kolejny z wyróżnionych drugą nagrodą autor planu generalnego wystawy, Charles Gautier, zamierzał rozebrać stary Pałac Przemysłu, a na placu powstałym w tym miejscu sytuował wielki ogród otwierający się na Pola Elizejskie z jednej strony a z drugiej strony będący przedłużeniem osi przechodzącej przez most, Esplanadę Inwalidów aż po zamykającą tę oś półkolistą arenę. Na Esplanadzie Inwalidów dominował rozległy, harmonijny rząd pałaców i pawilonów. Nowy most łączący Pola Elizejskie z Esplanadą miał być bardzo okazały, zdobiony portykami, eksedrami, gazonami, a w czterech jego narożach miały znajdować się cztery obeliski z łozami widokowymi. Autor opowiadał się za zniszczeniem Wieży Eiffela, by na jej miejscu postawić zabudowaną z wszystkich stron olbrzymią konstrukcję o ponad 200-metrowej wysokości. Wieża ta swym kształtem miała przypominać piramidę, a ogólną stylistyką pagodę. Dziesięciopiętrową budowlę tworzyły zmniejszające się ku górze stopnie, które wznosiły się wysoko w górę. Odnaleźć tu można odniesienia do budowli sakralnych w Indochinach. Wspierać się miała na czterech potężnych łukach arkadowych (na każdym z narożników piramidy architekt ustawił cztery pylony zwieńczone ażurowymi kulami wykonanymi z żeliwa). Niezwykle szerokie arkady otwarte łukami w cztery strony świata tworzyły wejście do przedsionka, który wewnątrz wznosił się aż po niższy pułap dziesiątego piętra. Na całej swej wysokości budowla była niemal pozbawiona dekoracji, jedynie na szczycie kolosalnego zwieńczenia w formie kuli twórca projektu proponował umieścić grupę rzeźb przedstawiających apoteozę XIX w. Wewnątrz tej potężnej pagody C. Gautier zamierzał urządzić wystawę historyczną poświęconą każdemu kolejnemu dziesięcioleciu XIX w. Wokół wewnętrznych ścian biegły galerie umożliwiające zwiedzającym swobodne przemieszczanie się, dając jednocześnie szerokie spojrzenie na to, co dzieje się wewnątrz. Każde piętro miało zawierać wiele otaczających sal i balkonów, które rozmieszczono wokół wydrążonego wewnątrz centralnego westybulu. Tę gigantyczną konstrukcję C. Gautier nazwał Palais du Siècle (Pałac Wieku). Pałac ów miał być także siedzibą muzeum polityki, przemysłu i sztuki. Każde z dziesięciu pięter miało „opowiadać” o dekadzie dobroku kulturalnego i naukowego świata w latach 1890—1900.

Kolejnym zdobywcą drugiej nagrody była para architektów — panowie Larche i Nachon. Jako główną atrakcję wystawy zaplanowali potężny most łączący dawny Pałac Przemysłu z Esplanadą Inwalidów. Most miał być tak szeroki, by pełnił także rolę reprezentacyjnego placu, flankowanego z czterech stron wielkimi wieżami, między którymi zaprojektowali jakby łuk triumfalny, rozgałęziający się w cztery strony. Owe rozgałęzienia łuku miały umożliwiać pieszym odpoczynek w ich cieniu. Żelazne gałęzie-zebra osiągały 100-metrową wysokość, a wieńczył je niezwykle ozdobny żeliwny zwornik. W przestrzeni, która powstałaby po projektowanym przez architektów zburzeniu Wieży Eiffela, sugerowali wzniesienie monumentalnego pomnika — symbolu minionych stuleci. Krytycy uznali wszakże, iż projekt ten, choć śmiały w zamiarach, zbyt wiele jednak niszczy, nie proponując w zamian odpowiednich dla celów wystawy obiektów. Nie zadbalі także autorzy o przeprowadzenie regularnych, łagodnych osi kierunkujących zwiedzanie wystawy; na Polu Marsowym perspektywa została zniekształcona przez wspomniany kolosalny pomnik wieków, którego ciężka kamienna bryła nie zastąpiła eleganckiej lekkości Wieży Eiffela. Oś na Esplanadzie Inwalidów również została zakłócona aż w trzech miejscach: Od Hôtel des Invalides do mostu, sam most i oś od mostu do Pałacu Przemysłu, którego dobudowana półkolista forma zwrócona miała być głównym wejściem w niewiadomym kierunku, jakby centralne drzwi wymijały się z ewentualną drogą prowadzącą zwiedzających przez most do tegoż gmachu.

Ostatnim, który zdobył drugą nagrodę w konkursie na rzut generalny Wystawy 1900 r., był G. Raulin. W swym planie zachował dawny Pałac Przemysłu dobudowując jednocześnie (podobnie jak czynili to Larche i Nachon) półkolisty budynek od południowej strony, tworząc tym samym jedną linię na osi Esplanady Inwalidów. Naprzeciw Pałacu Przemysłu i po drugiej stronie nowego mostu na Esplanadzie, zaprojektował dwa pałace Sztuk Pięknych ustawione naprzeciw siebie, ale nie zakłócające widoku na Hôtel des Invalides. Projekt wprowadził modernizację Wieży Eiffela, wyposażając ją w nową — trzecią kondygnację, a pierwszą i drugą umacniając czterema pylonami. Pole Marsowe obudował z trzech stron — na planie litery U — jednym ciągiem pawilonów, z których każdy miał rzut kwadratu i zwieńczony był szklaną kopułą. Kolejne pawilony, rozlokowane symetrycznie z obu stron Pola Marsowego, powiększały się stopniowo, by od strony zachodniej utworzyć potężną budowlę ze szkła, żelaza i stali, nad którą w części centralnej dominowała kopuła ozdobiona mozaiką z majoliki o ornamentce nawiązującym do zdobnictwa orientального. Ta monumentalna budowla, usytuowana po zachodniej stronie Pola Marsowe-

go była ograniczona z obu stron pawilonami „wykrojonymi” z dawnej Galerie des Machines. Oba skrzydła budowli flankowały wieżyczki, chociaż wykonane z kamienia i cegły, w sposób lekki i stosowny ujmujące budynek. G. Raulin dokonał w swym projekcie rzeczy zadziwiającej, ta niezwykle orientalizująca budowla to ... Galerie des Machines.

Pięć trzecich nagród otrzymały prace wykonane przez panów Blavette'a, Esquié, Sortaisa, Andre Reya i Troncheta oraz Toudoire'a i Pradelle'a.

Blavette zaprojektował bardzo ciekawą, lekko wygiętą linię mostu, którą podkreślił bardzo dużymi pałacami założonymi na planie elipsy, umieszczonymi na końcach łuku mostu. Główną oś Wystawy kierował Blavette ku Place de la Concorde, który dla terenów wystawowych był miejscem obcym i zbyt daleko odsuniętym od centrum wystawowego. Zachowany przez autora Pałac Przemysłu pozbawiono organicznego związku z Sekwaną oraz z dwoma eliptycznymi pałacami umieszczonymi przy moście (z jego prawej strony i lewej), o 150-metrowej szerokości. Monotonia mało zróżnicowanych pawilonów na Polu Marsowym, brak punktu akcentującego centrum (jakim np. w roku 1889 była Wieża Eiffela) czy wreszcie zbyt wyczuwalna tymczasowość konstrukcji pawilonów, zmniejszały walory tego projektu.

Esquié zamierzał zlikwidować Pałac Przemysłu, by na placu powstałym w tym miejscu utworzyć wielkie rondo, które w połączeniu z szerokim mostem mogło dać ciekawą i harmonijną perspektywę. W miejscu Wieży Eiffela zaprojektował wielkie, iluminowane fontanny. Obszerny teren Pola Marsowego — podobnie jak to uczynił Blavette — proponował zabudować jednym wielkim blokiem, którego olbrzymich wymiarów bocznych elewacji nie potrafił rozwiązać ani za pomocą zręcznej pod względem architektonicznym kopuły, ani też za pomocą zgrabnych wież. Najbardziej udane były trzy małe mosty na Sekwanie, które przez swą lekkość i elegancką formę dawały pełen równowagi i harmonii widok.

Sortais z kolei zaproponował zostawić Pałac Przemysłu, ale włączył go dzięki dwóm wydłużonym skrzydłom bocznym w most o 200-metrowej szerokości. Utworzony w ten sposób plac, otwierając się na Esplanadę Inwalidów, w pełnej okazałości pokazać miał monumentalny pomnik Joanny d'Arc lub barwną makietę starych historycznych dzielnic Paryża. Główne wejście wystawy proponował utworzyć od strony Place de la Concorde, ale niestety usytuował je tak, że zupełnie zniweczył oś naturalnego pasażu, gdyż zbudował je w poprzek Cours-la-Reine.

Rey i Tronchet przedstawili projekt, w którym proponowali rozebrać stary Pałac Przemysłu, a na powstałym w tym miejscu placu, wybudować Pałac Sztuki o silnie rozczłonkowanym planie w stylu modernistycznym. Na Esplanadzie Inwalidów zachowali perspektywę na Hôtel des Invalides. Nie przerwał tej perspektywy nawet mały pałacyk ustawiony w niewielkiej odległości od Hôtel des Invalides — rzut tej budowli stanowiła forma zamkniętej podkowy, ale od strony fasady zachodniej autorzy wytyczyli wąski prześwit zaakcentowany symetrycznymi ryzalitami. Sekwana miała być zabudowana podwójnym ciągiem pawilonów na wzór zabudowy ulicznej. Autorzy projektu wykorzystali też barki stojące na nabrzeżach rzeki jako miejsce ekspozycji „krajów egzotycznych”. Główną atrakcją wystawy w projekcie Reya i Troncheta miał być most łączący Pola Elizejskie z Esplanadą Inwalidów. Powstałaby niezwykle ozdobna budowla, którą flankować miały cztery potężne pylony połączone umieszczonym na wysokości 25 m baldachimem. Projekt ten był bardzo „czysty” i odpowiadał celom wystawy — autorzy, posługując się wielkimi przestrzeniami, konsekwentnie prowadzonymi liniami perspektywicznymi czy wreszcie włączeniem Sekwany jako naturalnego rozmieszczenia ekspozycji towarów przywiezionych spoza Europy osiągnęli efekt „ustawicznej potrzeby, by zwiedzający musiał iść dalej i dalej, wciągany w tę wędrówkę przez majaczący w oddali pałacyk na Esplanadzie”².

Architekci Toudoire i Pradelle uzyskali trzecią nagrodę za projekt, w którym dziedziniec przed pałacem Trocadéro miał zostać przebudowany, tworząc wielki basen wypełniony wodą z Sekwany. Ten obiekt miał być wykorzystany dla prezentacji potęgi morskiej Francji.

O ostatecznym planie i wyglądzie wystawy decydowało rozstrzygające konkurs jury. Zaczerpnięto z nagrodzonych prac to, co uznano za najdoskonalsze, najbardziej odpowiadające celom wystawy. Zrealizowany plan generalny był właściwie kompilacją wszystkich nagrodzonych projektów, był wspólnym dziełem architektów francuskich końca XIX i początku XX w. Komisja oceniająca wybrane pomysły architektoniczne i urbanistyczne szczególnie wielką wagę przykładła do różnorodności. Wychodząc z założenia, że gdyby tak ogromny zespół wznosił jeden architekt, istniałoby niebezpieczeństwo monotonii stylistycznej. Zwyciężyła koncepcja połączenia — w realizacji — najlepszych pomysłów, która jednakże spotkała się z krytyką współczesnych: „... w takich wypadkach pojawia się chaos i nadmiar fantazji. Przygotowano wystawę według prostego sposobu — przez angażowanie coraz większej liczby architektów. Dobry był plan general-

² „L'Architecture” 1895, s. 446.

ny, zabrakło jednak głównego architekta: ta godna uwagi orkiestra nie miała dyrygenta"³. Oto słowa Maxa Rogera, architekta i przedstawiciela jury konkursowego, zawarte w książce-przewodniku po wystawie pt. *Exposition Universelle de 1900*, wydanej w Paryżu w tymże roku. Istotnie, ostateczna decyzja dotycząca aranżacji wystawy pozostała w rękach licznych organizatorów, z których każdy reprezentował odmienny gust. Stąd być może zbyt wiele tutaj kontrastów, które mogą być przyjmowane bądź za malowniczość — a o to głównie chodziło — bądź za nadmierną różnorodność; pomieszanie wszystkich stylów historycznych, orientalnych, modernistycznych, konstruktywistycznych i fantastycznych. Cechą charakterystyczną wszystkich nagrodzonych prac było konsekwentne stosowanie symetrii i osiowości, porządkujące tę ogromną przestrzeń, określoną harmonijnym rozplanowaniem alej, pawilonów, ogrodów, pałaców i mostów łączących oba brzegi Sekwany. W całej swej różnorodności w zaskakujących często kontrastach zawarto to, czego nauczali akademicy z École des Beaux-Arts: symetrię, osiowość planu i monumentalizm.

Przedstawiona analiza projektów planu generalnego Powszechnej Wystawy Światowej w Paryżu w 1900 r. daje obraz zamierzeń czołowych architektów i inżynierów ówczesnej Francji. Przeważająca liczba projektów przewidywała „naturalne” włączenie w tereny wystawowe nabrzeża Sekwany, które stało się triumfalną drogą narodów świata; powstały tu pawilony i pałace krajów biorących udział w wystawie, a każda z budowli wyróżniała się swą odrębnością architektoniczną, zawierając w sobie kardynalne zasady budownictwa i stylu wywodzącego się z poczucia tożsamości narodowej, tak wiele znaczącej dla ludzi XIX w.

W roku 1889 lewy brzeg Sekwany, nabrzeże d'Orsay od Inwalidów do Pola Marsowego wcielono już w obszar terenów wystawy, ale budynki powstałe wzdłuż brzegu rzeki o formie dość monotonnej tworzyły raczej smutną trasę spacerów. Ustawienie pawilonów tylnymi, martwymi fasadami, nieco prowizorycznymi, ukazującymi nie zawsze interesujące kulisy budowli, w stronę nabrzeża zniweczyło ciekawą możliwość włączenia naturalnego biegu rzeki w przestrzeń wystawy. Wystawa 1900 r. objęła swym obszarem oba brzegi Sekwany, kierując główne fasady pawilonów ku szerokiej, wodnej drodze, oświetlonej kolorowymi latarniami i lampionami barek wożących zwiedzających. Rzeka i bulwar stały się jednym z najczęściej odwiedzanych miejsc tętniących życiem do późnych godzin wieczornych. Niemal wszyscy autorzy projektów opowiadali się za rozebraniem Pałacu

³ M. Roger, [w:] *L'Exposition Universelle 1900*, s. 95 (przewodnik po wystawie).

Przemysłu⁴, proponując na miejsce pozostałe po zburzonym gmachu najróżniejsze budowle od elipsoidalnych, poprzez rotundy, siedmioboki, oktogony, symetryczne gmachy ustawione naprzeciw siebie lub połączone tylko galerią oddzielne budynki (C. Girault i E. Paulin). Ostatecznie zwyciężyła koncepcja wybudowania dwóch samodzielnych pałaców: Petit Palais, mieszczącego ekspozycję osiągnięć artystycznych Francji, powierzono C. Girault'owi, Grand Palais, który miał być siedzibą malarstwa, rzeźby i architektury światowej doby współczesnej jest dziełem trzech architektów panów Deglana, Louvela i Thomasa.

Perspektywa prowadząca od mostu poprzez Pola Elizejskie do Pałacu Inwalidów ostatecznie zaistniała jako centralna oś wystawy, kręgosłup wielkiej urbanistycznej przestrzeni pozostawionej Paryżowi po dzień dzisiejszy. Zrealizowano koncepcję Charlesa A. Gautiera ustawienia dwóch pałaców, oddzielonych szeroką aleją wytyczoną osią mostu, który łączyć będzie Cours-la-Reine z Esplanadą Inwalidów. Wytyczono szeroką promenadę od l'Avenue des Champs-Élysées aż do Esplanady Inwalidów, wykorzystując monumentalny most powstały na Sekwanie, na osi Esplanady, która przedłużyłaby Avenue des Champs-Élysées. Na miejscu Wieży Eiffela, przewidzianej przez autorów do zburzenia, stanąć miał wielki pomnik-symbol minionych stuleci.

Budowę mostu powierzono C. Bernardowi i G. Cousinowi zdobywcom drugiej nagrody na plan generalny wystawy. Most nazwano Mostem Aleksandra III; wybudowano go w ekspresowym tempie. Kamień węgielny pod most został położony 7 X 1896 r., a 16 VI 1899 r. reprezentant cara we Francji, książę Urusow, dokonał jego inauguracji. Za mostem, po obu stronach Esplanady Inwalidów ciągnęły się pawilony, w których wystawiono dzieła sztuki stosowanej. Tutaj zwyciężyła koncepcja C. Giraulta, by uczynić z mostu i Esplanady ogromny dziedziniec otoczony arkadami, eksedrami, galeriami rozmieszczonymi symetrycznie względem osi Esplanady. Perspektywę tej osi zamyka kopuła Hôtel des Invalides. Architektonicznie ta część zabudowy przedstawiała się bardzo dekoracyjnie, a jej malowniczość i może zbyt wielka ozdobność ukrywały monotonię żelaznych szkieleatów. Wieżyczki, kopuły, kolumny tworzyły misterną kurtynę z gipsu, osłaniającą żelazną konstrukcję budowli. Symetrycznie rozmieszczone ga-

⁴ Pałac Przemysłu zbudowano na kilka lat przed otwarciem Wystawy Światowej w Paryżu w 1855 r. Myślano o wzniesieniu dostatecznie obszernych pomieszczeń dla eksponatów, był to barak stojący przy nabrzeżu Sekwany, hangar bez architektury, bez jakiegokolwiek pretensji do wyglądu. Wówczas chciano tylko pokazywać. Wystarczyła najprostsza osłona i ten prowizoryczny hangar ukrywał swoje ubóstwo „między nabrzeżami Sekwany, drzewami, murami, ogrodzeniami i placami”, *L'Exposition Universelle 1900*, Paris 1900, s. 85.

lerie arkadowe, które znakomicie ułatwiały cyrkulację zwiedzających, chroniły również przed słońcem bądź przed deszczem. Tymczasowość tych budynków została starannie ukryta pod bogatym ornamentem, wielością stiukowych bądź gipsowych rzeźb figuralnych wieńczących szczyty pawilonów. „Całość robi wrażenie jarmarczne, mimo że niejednym motyw dekoracyjny został zgrabnie i efektownie użyty”⁵. Ale to, co było zasadniczym motywem niemal wszystkich prac konkursowych — zachowanie osiowości, symetrii, wykorzystanie dalekich perspektyw — zostało całkowicie spełnione.

Druga część Wystawy 1900 r. to Pole Marsowe — pradawne tereny, które Paryż oddawał celom wystawowym. Potężna oś przechodząca od pałacu Trocadéro przez most Jena, Wieżę Eiffela do Pałacu Wody i Elektryczności, porządkowała urbanistycznie ten fragment wystawy, wytyczając zarazem, do dziś funkcjonujący, reprezentacyjny trakt wiodący przez centrum nowoczesnego Paryża. Twórcą Pałacu Wody był E. Paulin (był to system fontann, kaskad wodnych, ramp i basenów), a twórcą kurtyny (ściana z gipsu i stiuku o żelaznej armaturze, iluminowana niezliczonymi żarówkami, podświetlana reflektorami, po której kaskadą spływała woda do basenu mieszczącego się u jej podnóża) był M. Hennard; założenie to nosiło dumne miano Pałacu Elektryczności. Ściana M. Hennarda pełniła jednocześnie funkcję fasady zasłaniającej system pomp, urządzenia elektryfikacyjne i hydrauliczne, stylistycznie Pałac Wody i Elektryczności wzorowany był na Fontanna di Trevi w Rzymie.

Brzegi Sekwany, na których prawej stronie znajduje się Rue des Nations oraz pawilony poświęcone Paryżowi, ogrodnictwu i sadownictwu stały się jedną z najchętniej uczęszczanych promenad. Wszystko było tu asymetryczne, malownicze, każdy z pawilonów zagranicznych wyglądał jak fragment świata, z którego przyjechali uczestnicy wystawy, by pokazać to, co najlepszego wydała ich ojczyzna. Rue des Nations to nie tylko przegląd rozwoju architektury różnych krajów, to także ich historia, manifestacja wykształconej w okresie romantyzmu świadomości narodowej, widzenia dorobku kulturalnego jako produktu historii różnej w różnych społeczeństwach i przez to różnie kształtującej określone mody. Ta urocza malowniczość była pożądanym kontrastem z głównymi, reprezentacyjnymi fragmentami wystawy, które założono ściśle symetrycznie i regularnie. Punktem ciężkości o szczególnym znaczeniu był dla ówczesnych architektów monumentalny układ wielkich arterii w połączeniu z wybrzeżem Sekwany, które łączyły obie ogromne przestrzenie: Esplanadę Inwalidów

⁵ Roger, *op. cit.*, s. 107.

i Pola Marsowe. *Clou* wystawy stał się nieprzewidziane powstały na Polu Marsowym Pałac Wody i Elektryczności. A więc nie Palais du Siècles C. Gautiera, nie most z baldachimem Troncheta i Reya czy trójkopułowa budowla Henarda, lecz coś zupełnie zaskakującego, coś co stało się mostem łączącym myśl techniczną i naukową wieku XX z osiągnięciami architektonicznymi minionych epok.

Gdy wystawa została zakończona, zniknęły prawie wszystkie budynki. Architektura i konstrukcja z założenia nosiły cechy tymczasowości — stosowanie „nieszlachetnych” materiałów, skupienie na dbałości o fasady budynków przy niezbyt pieczołowitym traktowaniu rozwiązań konstrukcyjnych, przesadne stosowanie wymyślnych dekoracji przy użyciu nietrwałych materiałów budowlanych. Pozostały tylko oba pałace sztuki (Grand Palais i Petit Palais) oraz most Aleksandra III, tak jak po wystawie roku 1889 Galerie des Machines i Wieża Eiffela. Most Aleksandra III, Grand Palais i Petit Palais budowano na zlecenie rządu francuskiego jako obiekty mające służyć Paryżowi także po wystawie. Wszystkie trzy założenia wykonane zostały w tej samej konwencji stylowej, z użyciem tych samych elementów architektonicznych: monumentalne cokoly, kompozytowe głowice kolumn, silnie profilowane gzymsy, balustrady, ozdobne kamienne wazy, rzeźby personifikujące chwałę Francji na przestrzeni historii lub będące apoteozą wszelkich nauk i osiągnięć ówczesnej techniki. Zarówno Grand Palais, jak Petit Palais i most Aleksandra III powstały jako budowle użyteczności publicznej. Niewątpliwym unaocznieniem ich pomnikowego charakteru było zastosowanie form klasycyzujących, najoczywiej demonstrujących potęgę państwa, jego porządek społeczny i autorytet władzy. Monumentalność, przepych w stosowaniu dekoracji najodpowiedniej służyły celom propagandowym, reprezentacyjnym bądź prestiżowym nowoczesnego kraju wkraczającego w XX w.

Grand Palais des Beaux-Arts — dzieło trzech największych architektów ówczesnej Francji: Deglana, Louveta i Thomasa — reprezentował wielki styl Ludwika XVI — styl klasycznych porządków kolumnowych, stanowiący świadome nawiązanie do „krystalicznego ideału palladiańskiego”. Grand Palais jest to klasycyzm o zabarwieniu dworsko-uroczystym, po francusku „odmrożony”, monumentalność na „ludzką miarę”. Dzieło Deglana powstało „na zamówienie”, oficjalnie, a więc świadczące o bogactwie i rozległych horyzontach wiedzy burżuazji francuskiej dumnej ze swego kraju, z jego historii i trwałości w burzliwych dziejach świata. Zaprojektowany został ściśle symetrycznie, osiowo, z uwzględnieniem miejsca centralnego, którym jest Wielki Westybul na planie koła, do wnętrza pałacu prowadzą szeroko rozłożone schody, nieznacznie spiętrzone w obliczu monumental-

nych trójarkadowych drzwi wejściowych. Naprzeciw tej budowli C. Girault zbudował Petit Palais, którego główna fasada wychodzi na Avenue Nicolas II, wraz z fasadą Grand Palais tworzą jednolitą przestrzeń zamkniętą od wschodu i zachodu kolumnadą obu budowli. Od południa i północy otwierają się na most Aleksandra III i na Avenue des Champs-Élysées. Centralną część tej przestrzeni wyznacza prostokątny plac powstały na osi obu pałaców.

Petit Palais stoi naprzeciw Grand Palais, zbudowany także z sześciennych ciosów kamiennych, także fasada główna zdobiona kolumnadą w stylu kompozytowym, zmonumentalizowane główne wejście, wyeksponowane w szczególny sposób przez zastosowanie formy portalu, ujętego z obu stron trzema kolumnami, które dźwigają półkolistą archiwoltę oraz olbrzymie schody wiodące perspektywicznie ku ozdobnej złożonej kracie (dzieło Bardina) stanowiącej optyczne i estetyczne wyznaczenie miejsca centralnego. Budowle te, starannie wkomponowane w pejzaż Paryża, stanowią trwałe i jedyne materialne świadectwo Wystawy 1900 r., budowniczowie zastosowali tu najszlachetniejsze materiały: zielony i czarny granit, czerwony i biały marmur, bazalt, cegłę glazurowaną.

Louvre, Grand Palais i Petit Palais reprezentują to, co w historii sztuki nazywa się „stylem francuskim”, nawiązują do typowo francuskiej budowli o charakterze oficjalnym, która wykształciła się we Francji w XVII w., osiągając punkt szczytowy w okresie stylu klasycznego w sztuce tego kraju. Dla architektury francuskiej charakterystyczna jest ścisła symetria i osiowość, które to cechy znalazły swój szczególny wyraz w obu omawianych pałacach: silne wyeksponowanie głównego wejścia, użycie tzw. *grand styl*, stosowanie „form idealnych” (westybule, salony, biegi schodów założone na planie koła, elipsy lub kwadratu, często sklepione kopułą zamiłowanie do wielkich płaszczyzn okiennych, stosowanie owalnych form przestrzennych na osi założenia, okna zwieńczone naczółkiem, loggie na pierwszym piętrze jakby ukryte za balustradą, *port-fenêtre*); zastosowanie tych form i elementów architektonicznych spotyka się w zamku Vaux-le-Vicomte, dziele Louis Levau, budowanym w latach 1557—1561, Hôtel de Matignou w Courfonne będąc także dziełem tego architekta reprezentuje podobny zestaw stylowy, wschodnia fasada Louvru czy zamek w Blois François Mansart'a z roku 1635, École Militaire Jacquesa-Ange Gabriela, budowana w latach 1751—1760, to nieliczne tylko przykłady dzieł architektury francuskiej, których niepowtarzalny charakter jeszcze raz znalazł odzwierciedlenie w dziewiętnastowiecznych budowlach: Grand i Petit Palais, których sylwetki dobrze znane są bywalcom paryskich muzeów.

Architekci, których projekty na plan generalny Wystawy 1900 r. zostały omówione, świadomie nawiązywali do wykształconego w XVII w. typu francuskiego pałacu miejskiego tzw. *hôtel* (np. *Hôtel de Matignon Blondela*). Zasadniczym elementem tego typu założeń był *cour d'honneur*. *Cour d'honneur* dla Grand i Petit Palais jest wspólny, ale zamknięciem każdego z nich jest kolumnowa fasada pałacu stojącego naprzeciw oraz kwadratowy plac wytyczony szpalerem drzew i gazonów. Owalny westybul, do którego prowadzą schody, regularne rozlokowanie sal, symetryczne rozczłonkowanie frontonu budynku wychodzącego na *cour d'honneur*, jak i fasady ogrodowej — oto przeniesienie typowego rzutu poziomego paryskiego *hôtel* w epokę maszyny, szkła, żelaza, amerykańskich „drapaczy chmur”, epoki wielkich wystaw. Francuzi pokazali światu swą architekturę narodową, wywodzącą się z kultury śródziemnomorskiej, z dużymi wpływami renesansu włoskiego, „powściągliwie barokową i nade wszystko klasyczną”⁶.

Antyczne formy budowlane zawsze wyrażały istotne treści, od początku były formami pomnikowymi, utrwalającymi określone idee. Kościoły, założenia klasztorne, biblioteki, pałace, muzea, teatry, szkoły, szpitale znaczyć miały o trwałości, zasobności, niezachwianej potęgze władzy, która te budowle finansowała. Francja roku 1900 jest krajem zdominowanym przez wpływową burżuazję zarządzającą finansami i przemysłem, parlamentem i ministerstwami. „Nowa władza absolutna” pragnie swego potwierdzenia, powstają budowle, które nieść będą z sobą nowe treści, ale ich forma będzie stara. Monumentalizm wielkiej architektury francuskiej przełomu XIX i XX w., świadomie odwołujący się do dzieł klasyków — kościół St. Germain, Salomona de Brosse, 1616—1621; Louvre, Perroult, 1665 r.; kościół Inwalidów, Jules Hardouin-Mansart, 1675—1700; École Militaire, Jacques-Ange’a Gabriela, 1755—1792; Opera Charlesa Garniera, 1861—1871 — jest także manifestacją zwycięstwa wszechmocy pieniądza i autorytetu władzy bogatego mieszczaństwa.

Wszystkie omówione plany generalne oraz główne realizacje powstałe na Powszechną Wystawę w Paryżu w roku 1900 są wyrazem ustalonych konwencji urbanistycznych, sprawdzonych w przeszłości. Nowoczesna konstrukcja z zastosowaniem dźwigarów kratowych, umożliwiające osiąganie niespotykanych rozpiętości sklepień (Pałac Przemysłu miał 48 m rozpiętości), użycie szkła, olbrzymich bloków ołowiu jako przypór nie decydowały o wyglądzie zewnętrznym budowli, przy-

⁶ A. Lanoux, *L'Exposition de 1900*, „La fortune de la France” 1969, № 97, s. 10.

słanianio je wstydliwie białym piaskowcem, marmurem, bazaltem, bogactwem płaskorzeźb, nisz, pilastrów, kolumn, naczółków.

Budowle oficjalne — monumentalne świątynie sztuki, wyraźnie nawiązujące do wiecznie trwałych form klasycznych, wyrażające z jednej strony niedoścignioną doskonałość, z drugiej atrakcyjność zastosowania nowych materiałów konstrukcyjnych „są możliwe tylko tam, gdzie hierarchia wartości duchowych jest uznana i gdzie ma być wyrażona. Nowe winno tworzyć i mieć nowe prawa z wartościami uznanymi. Wypowiedziane to być może tylko jednak takimi formami, które są związane nie tylko z przemijającą nowością lub z praktycznymi wymogami chwili. Z tych powodów monumentalności nie można wypowiedzieć w Europie inaczej niż przez formy klasyczne”⁷.

Eleonora Jedlińska

L'EXPOSITION UNIVERSELLE À PARIS EN 1900

Les Expositions universelles mondiales, inaugurées en France au XVIII^e siècle, résultaient du développement de l'industrie mécanique moderne. On amassait les inventions nouvelles pour les comparer et vérifier les possibilités de leur application. L'Exposition mondiale de Paris en 1900 fut la plus grande entreprise du gouvernement bourgeois de la France contemporaine. Plusieurs actions d'administration et d'organisation l'avaient précédée. Les plus connus architectes français prirent part au concours qui avait pour but l'aménagement du territoire de l'Exposition. On a installé l'Exposition dans cinq lieux principaux de Paris: le Champ de Mars, les bords de la Seine, les Champs Elysées, l'espace autour du Palais des Invalides, le Palais de Trocadéro. Le premier prix fut décerné à: Eduard Paulin, Charles Girault, Gaston Henard, auteurs du plan général de l'Exposition. Les places suivantes furent prises par: Cassier Bernard, Gaston Cousin, Charles A. Gautier, Sortais, Larche, Nachon, G. Raulin, Blavette, Esquie, André Rey, Tronché, Toudoir et Pradelle gagnèrent le troisième prix équivalent.

C'est le jury tranchant le concours qui décidait du plan final et de l'extérieur de l'Exposition. De tous les travaux couronnés on choisit tout ce qu'on trouvait parfait et le plus convenable aux besoins de l'Exposition. Le plan général réalisé c'était une compilation de tous les travaux couronnés, c'était une oeuvre commune des architectes et urbanistes français de la fin du XIX^e siècle. Ce qui caractérisait tous ces travaux c'était l'application conséquente de la symétrie et des plans axiaux qui arrangeaient ce grand espace, déterminé par la disposition harmonieuse des allées, des pavillons, des jardins, des palais et des ponts. Les édifices principaux: Pont Alexandre III, Grand Palais et Petit Palais prévus comme les objets d'utilité publique (musées d'art français), introduits avec soin dans le pay-

⁷ P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej*, t. 2, Warszawa 1973, s. 263—264.

sage de Paris, constituent l'unique témoignage matériel durable de l'Exposition de 1900. Les deux bâtiments représentent le grand style de Louis XVI, le style des ordres classiques de colonnes. La construction moderne avec l'emploi du verre, du fer et du béton fut voilée par le grès blanc, le marbre et le basalte. Les projets proposant les larges espaces, la régularité, la symétrie très stricte remportèrent la victoire. L'ordre éternel, la perfection, la permanence historique furent enfermés dans la structure moderne en fer, en verre et en béton — matériaux du XX^e siècle.