

# ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO



W A R S Z A W A  
R O K X I I I - 1 9 3 7

4-5



# ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

Wydawnictwo „Spółdzielni Wydawniczej Architektów Polskich“ w Warszawie.

Zarząd S.W.A.P.: *prof. Aleksander Bojemski, arch. arch. Teodor Bursze, Stanisław Marzyński, Jan Najman.*  
Zastępcy: *arch. arch. Antoni Dygat, Jan Kukulski, Henryk Stifelman.*

Rada Nadzorcza S.W.A.P.: *prof. Marian Lalewicz, arch. Franciszek Lilpop, arch. Zygmunt Wóycicki.*  
Zastępcy: *arch. Witold Matuszewski, arch. Gustaw Trzcński.*

Redaktor: *Dr. inż. arch. Jan Zachwatowicz.*

Komitet Redakcyjny: *arch. arch. Piotr Biegański, Barbara Brukalska, Tadeusz Dziegielewski, Maksymilian Goldberg, Piotr M. Lubiński, Zaslaw Malicki, Kazimierz Marczewski, Stefan Sienicki, Zygmunt Skibniewski (przewodniczący), Rudolf Świerczyński, Stefan Tworowski, Zygmunt Wóycicki, i członkowie Zarządu.*

Członkowie korespondenci: *arch. Kazimierz Dziewoński (Kraków), arch. Henryk Jasiński (Kraków).*

Adres Redakcji i Administracji: Warszawa, Wspólna 40, tel. 9-52-87.

Konto czekowe P. K. O. 11020

## WARUNKI PRENUMERATY.

Prenumerata miejscowa:	Na prowincji (z przesyłką):	Egzemplarz pojedynczy:
Kwartalnie . . . . . zł 15.—	Kwartalnie . . . . . zł 16.—	W Warszawie . . . . . zł 5.—
Półrocznie . . . . . „ 30.—	Półrocznie . . . . . „ 32.—	Na prowincji . . . . . „ 5.50
Rocznie . . . . . „ 60.—	Rocznie . . . . . „ 64.—	Zagranicą . . . . . „ 6.—

Pod nadesłanym adresem Administracja wysyła żądany numer pisma za zaliczeniem pocztowym.

## CENY OGŁOSZEN:

Przed tekstem:	Za tekstem:	3a i 4a strona okładki:
Cała strona . . . . . zł 400.—	Cała strona . . . . . zł 350.—	Cała strona . . . . . zł 450.—
Półowa strony . . . . . „ 210.—	Półowa strony . . . . . „ 180.—	Półowa strony . . . . . „ 250.—
Czwartka strony . . . . . „ 120.—	Czwartka strony . . . . . „ 100.—	Czwartka strony . . . . . „ 150.—
	Strona artykułu opisowego . . . . . 500.—	

## OGŁOSZENIA DROBNE:

Adres w branży rozmiar 10 × 90 mm. łącznie z pren. na cały rok zł. 100.—, płatne z góry przy zamówieniu. Za każde następne 5 mm. wys. dopłata zł. 50.— rocznie. Koszt rzeczywisty rysunków i klisz ponosi ogłaszająca się firma. Dział reklam przewiduje także, poza ogłoszeniami przed i za tekstem, specjalne wkładki artystyczne jedno i wielobarwne.

## T R E Ś Ć

„Architektura i Budownictwo“ Nr. 4/5.

JAN ZACHWATOWICZ,  
dr inż. arch. — Zarys  
dziejów architektury  
polskiej . . . . . 101 — 106

MICHAŁ WALICKI, doc.  
dr — Wpływy francu-  
skie w romańskiej ar-  
chitekturze Polski . . . 107 — 110

WŁADYSŁAW TATAR-  
KIEWICZ, prof. dr —  
O związkach nowożyt-  
nej architektury pol-  
skiej z francuską . . . 111 — 113

Ilustracje — (Architek-  
tura dawna) . . . . . 114 — 137

LECH NIEMOJEWSKI,  
prof. dr — Architektu-  
ra polska wczoraj i  
dziś . . . . . 138 — 142

Ilustracje — (Architek-  
tura ostatniego dzie-  
sięciolecia). . . . . 143 — 208

Skorowidz . . . . . 209

## S O M M A I R E

„Architecture et Bâtiment“ Nr. 4/5.

JAN ZACHWATOWICZ,  
dr inż. arch. — Aperçu  
de l'histoire d'architec-  
ture polonaise . . . . . 101 — 106

MICHAŁ WALICKI, doc.  
dr — Les influences  
françaises dans l'archi-  
tecture romane polo-  
naise . . . . . 107 — 110

WŁADYSŁAW TATAR-  
KIEWICZ, prof. dr —  
Les influences frança-  
ises sur l'architecture  
moderne en Pologne . . 111 — 113

Illustrations — (L'archi-  
tecture ancienne) . . . 114 — 137

LECH NIEMOJEWSKI,  
prof. dr — L'architec-  
ture polonaise, hier et  
aujourd'hui . . . . . 138 — 142

Illustrations — (L'archi-  
tecture des dix dernie-  
rères années). . . . . 143 — 208

Index . . . . . 209

## I N H A L T

„Architektur und Baukunst“ Nr. 4/5.

JAN ZACHWATOWICZ,  
dr ing. arch. — Um-  
fassendes über die Ge-  
schichte der Polni-  
schen Architektur . . . 101 — 106

MICHAŁ WALICKI, doc.  
dr — Französische  
Einflüsse auf die ro-  
manische Architektur  
Polens . . . . . 107 — 110

WŁADYSŁAW TATAR-  
KIEWICZ, prof. dr —  
Von Verbindungen ne-  
uzeitiger Architektur  
Polens mit Frankreichs . 111 — 113

Abbildungen — (Histori-  
sche Architektur) . . . 114 — 137

LECH NIEMOJEWSKI,  
prof. dr — Polnische  
Architektur gestern  
und heute . . . . . 138 — 142

Abbildungen — (Archit-  
tektur des letzten Jahr-  
zehntes). . . . . 143 — 208

Verzeichniss . . . . . 209



Rys. Stanislaw Noakowski.

KLISZE: Zakłady Chemigraficzne R. Borkenhagen. Zakłady Graficzne Wierzbicki i Ska.  
DRUK: Drukarnia Gospodarcza, Warszawa, Al. Jerozolimskie 79. Tel. 8-84-12, 8-28-02.



# ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO

MIESIĘCZNIK ILUSTROWANY

WARSZAWA 1937.

ROK XIII. NR. 4-5.

## ZARYS DZIEJÓW ARCHITEKTURY POLSKIEJ

Wylaniająca się z mroków prehistorii Polska, dopiero po przyjęciu chrześcijaństwa (996), wchodząc w krąg życia i kultury zachodniej Europy, znaczy swe istnienie uchwytymi śladami działalności architektonicznej. Polska pogańska, zagubiona w niedostępnych puszczech, przeciętych nielicznymi szlakami handlowymi, przemawia do nas jedynie w podaniach i nikłych śladach budownictwa drzewnego. Budownictwo kultowe, zmiecione falą nowej religii, zarysowuje się ciekawie, lecz mało konkretnie w opisach kronikarzy. Budownictwo mieszkalne wiejskie na skutek nieugiętego konserwatyzmu, uzasadnione istotą materiału, techniką obróbki i prostotą programu użytkowego, przechowało w niektórych dzielnicach Polski odwieczne formy, z których odczytać można zatarte karty dziejów budownictwa w prehistorii.

Budownictwo murowane wiąże się w Polsce w swych początkach przede wszystkim ze świątyniami (pogańska świątynia w Rugii), bowiem w zamkach i grodach drzewo jako materiał budowlany utrzymuje się bardzo długo, sięgając niekiedy późnego średniowiecza.

Przyjęcie chrześcijaństwa w obrządku rzymskim zdecydowało poniekąd o drogach rozwoju kultury polskiej, wciągniętej od X wieku w krąg życia zachodniej Europy. Już pierwsze kościoły świadczą o tym dobitnie, przez przynależność do powszechnych wówczas w Europie typów architektury przedromańskiej. Najliczniejsze wśród tych pierwszych kościołów są rotundy, budowane przy grodach książęcych (Wawel, Lednica, Strzelno, Gniezno). Rozpowszechnienie tego właśnie typu znajduje uzasadnienie w osobliwości kształtu i jego symbolice (rotunda — kościół nad grobem Chrystusa). Równolegle powstają kościoły o bardziej skomplikowanym programie i ukształtowaniu: bazyliki z trzema absydami, transeptem i wieżami od zachodu (Wawel, Gniezno), które w XII w. tworzą już liczną grupę.

Wielką rolę w rozwoju architektury i zaszczerpieniu zachodnich form odegrały zakony. W pierwszym okresie niemal od początków chrześcijaństwa w Polsce działają Benedyktyni. Z nimi przychodzą formy architektury francuskiej, a wpływy te poparte zostają przez wyższe duchowieństwo (biskup płocki Aleksander z Malonne). Wśród wielkiej ilości bazylik romańskich XII wieku zwracają uwagę bazyliki dwuchórowe (Łęczycza, Wawel), nawiązujące do założeń nadreńskich. Oczywiście poza grupą kościołów o rozwiniętym programie architektonicznym, powstaje wielka ilość mniejszych i zupełnie małych kościołów o skromnym układzie planowym i ubogim asortymencie form zdobniczych.

Materiałem budowlanym okresu romańskiego w Polsce był piaskowiec i obrobiony w kostkę polny granit, rzadziej używano wapieni. W krótkim szkicu niepodobna omówić różnorodną i bogatą plastykę architektoniczną, która w formach swych wykazuje związki przede wszystkim ze środkową Europą.

W końcu XII wieku zjawiają się w Polsce Cystersi, najpierw bezpośrednio z klasztorów francuskich, w Sulejowie, Jędrzejowie, Wąchocku, później poprzez klasztory niemieckie, w Łądzie, Mogile, Lęknie i in. Szczególna sztuka tego zakonu, która w całej Europie wycisnęła swe piętno na rozwoju architektury, zaważyła i w Polsce na dalszych drogach form architektonicznych, przygotowując wkroczenie architektury gotyckiej. Budowle cysterskie, podporządkowane regule zakonnej — proste w bryle, pozbawione wież, z doprowadzeniem do minimum wyposażeniem plastycznym, tchną mistycyzmem surowego zakonnego życia. Jednocześnie układ klasztornych zabudowań wykazuje jasną i konsekwentną praktyczność. Już w XII-wiecznych kościołach i kapitulacjach cysterskich w Polsce napotykamy ostry łuk przy ciężkich jeszcze gurtach i żebrach.

W drugiej połowie XIII wieku szybko rozlewa się fala zakonów żebrzących — Dominikanów i Franciszkanów. Świeża i porywająca demokratyczność idei św. Franciszka znalazła entuzjastyczne przyjęcie również i w Polsce. W krótkim czasie powstaje ogromna ilość klasztorów nowych zakonów. Dla zaspokojenia tych nowych potrzeb budowlanych zwrócono się do tańszych materiałów — cegły i do prostszych form konstrukcyjnych. Stąd liczna grupa kościołów jednonawowych o płaskim stropie z wąskim presbiterium, przykrytym lekkim sklepieniem na żebrach. Masywne filary wewnętrzne i grube mury zastąpiono wysuniętymi zewnętrznymi przyporami-skarpmi. W ten sposób koniec XII wieku jest w Polsce okresem, kiedy do architektury wchodzi zdecydowanie forma gotycka.

Najwspanialsze jednak kościoły gotyckie powstają w pierwszej połowie XIV wieku w momencie politycznego i gospodarczego wzmocnienia Polski. Powstają wówczas wielkie katedry: krakowska, gnieźnieńska, wrocławska i cały szereg większych i mniejszych kościołów, tworzących nową gotycką Polskę Kazimierza Wielkiego. Jest to okres rozwoju licznych miast, nie odbiegających w swym układzie i wyposażeniu od wzorów zachodnich. Miasta o charakterystycznej zwartej, intensywnej zabudowie przy prostokątnej sieci ulic w pierścieniu murów i baszt.

W kościelnej architekturze XIV wieku znajdujemy wielką różnorodność planowych i przestrzennych rozwiązań: od katedry z ambitem i wieńcem kaplic, poprzez liczne kościoły bazylikowe i halowe, do ciekawej grupy kościołów dwunawowych, z trójfilarową Wiślicą na czele, i wreszcie kościołów jednonawowych z wielobocznie zamkniętym prezbiterium. Tak charakterystyczne w gotyckich kościołach zachodniej Europy łuki przyporowe spotykamy w Polsce w zastosowaniu czysto konstrukcyjnym bez wykorzystania ich efektu plastycznego. Są one mianowicie ukryte na podszach naw bocznych. Wspomnieć należy o specyficznym sposobie konstrukcyjnym, polegającym na wprowadzeniu skarpy nawy głównej do nawy bocznej, jako przydatku do filaru między nawowego. Sposób ten szczególnie rozpowszechniony w Małopolsce uzyskał miano: „systemu krakowskiego”.

Materiał budowlany architektury gotyckiej zależny był od warunków lokalnych. W dzielnicach południowych często spotykamy kamień oraz połączenie cegły i kamienia, używanego wówczas w częściach konstrukcyjnych i do detali architektonicznych. Na północy zaznacza się wybitnie przewaga cegły przy szerokim zastosowaniu cegły formowanej, a niekiedy sztucznego kamienia. W skromnych naogół formach zewnętrznych, których głównym elementem są skarpy i wysokie otwory okienne, dużo inwencji wkładano w opracowanie szczytów zdobniczych zachodnie elewacje kościołów.

Wiek XV jest okresem dalszej ewolucji form gotyckich, nie wnoszącym jednak istotnych zmian w zakresie rozwiązań planowych i przestrzennych. Ewolucja dotyczy głównie elementów i form dekoracyjnych i idzie w kierunku wysubtelnienia i powikłania. Przemianę tę zaobserwować można np. w sklepieniach, które od prostych krzyżowych, wspartych na ciężkich żebrach, poprzez coraz bardziej komplikujące się gwiaździste, przekształcają się w sklepienia siatkowe z pajęczyni lekkih, przeważnie dekoracyjnych żeber. Osobną grupę stanowią rozpowszechnione w końcu XIV w. sklepienia kryształowe, piękne w bogatej grze światłocienia. W zdobnictwie końca XV w. zjawiają się elementy graficzno - światłocieniowe, występujące w portalach i obramieniach okien.

Odrodzenie, które w wieku XV przeżywa we Włoszech swój złoty wiek, dociera z końcem XV w. również do Polski. Fala nowych form kultury, pierwotnie jako prąd umysłowy, znajduje w pierwszych latach XVI wieku pełny wyraz architektoniczny we wspaniałych budowalach kaplicy Zygmuntońskiej i zamku Wawelskiego. Promotorem tego ruchu jest król Zygmunt I, który sprowadza do Polski włoskich architektów i rzeźbiarzy. Kaplica Zygmuntońska, dzieło wysokiej klasy, lecz czysto włoskie, bardzo wcześnie i bezpośrednio przenosi nową sztukę do średniowiecznej Polski. Sztuka odrodzenia szybko aklimatyzuje się w Polsce, nie likwiduje jednak bynajmniej średniowiecznej architektury. Zamek Wawelski przekształcony przez Włocha na pocz. XVI w. posiada cały szereg elementów niezwykle i pięknego połączenia form sztuki gotyckiej ze średniowieczną. Dotyczy to przede wszystkim detali jak np. opracowanie otworów, w których gotyckie laskowania łączą się z renesansowymi gzymсами. Ciekawą jest rzeczą, że w tej i w całym szeregu innych budowli sprowadzeni z Włoch architekci łatwo odchodzą od czysto włoskich form, zatracają swe włoskie oblicze i tworzą świat form, w których przejawia się polskie zrozumienie nowej sztuki — renesansu. Dla Polski bowiem renesans nie był odrodzeniem w istotnym tego pojęcia znaczeniu, był zupełnie nową formą w ewolucji życia narodu i architektury. Dlatego tak łatwo znajdują w Polsce żywy oddźwięk i zrozumienie formy manieryzmu, które zjawiają się już od poł. XVI wieku, pierwotnie w rzeźbie, później w architekturze, przyczyniając się do wytworzenia swoistego wyrazu polskiego renesansu i wczesnego polskiego baroku.

Renesans w Polsce, wiążący się z rozkwitem państwa i wzrostem znaczenia szlachty i mieszczaństwa, znalazł swój wyraz przede wszystkim w architekturze świeckiej. Zamki, ratusze i domy mieszczan — oto obiekty, w których przejawia się nowa forma, nowe oblicze dawnych średniowiecznych miast. Oblicze to staje się przy tym naprawdę osobliwe. Znikają zębate linie gotyckich szczytów w ulicach, a na ich miejsce, zasłaniając linie pogrążonych dachów, zjawiają się wspaniałe opracowane ściany attyk. Attyka koncentruje całe bogactwo dekoracji w esownicach, wnękach, delfinach i figurach. Dolna część budynku oddzielona od attyki mocnym gzymsem, potraktowana jest zwykle bardzo prosto, bez pilastrowań lub pasów poziomych. Swobodnie rozmieszczone otwory, nie skrupowane rygiem zewnętrznej symetrii, czytelnie wskazują rozplanowanie wewnętrzne domu. Okna w skromniejszych obramieniach, portal wejściowy w bogatszym opracowaniu. Niekiedy na elewacji w swobodnym układzie umieszczano płaskorzeźby.

W szeregu miast domy w rynku posiadają podcienia, przebiegając wzdłuż rynkowych pierzei. Ratusz w rynku również wyposażono w nową bogatą attykę, zaopatrzone w portale i loggie. Powstają miasta o zupełnie nowym obliczu architektonicznym, które stało się oryginalnym obliczem miasta polskiego. Równoległe z przeobrażeniem miast o dawnym średniowiecznym układzie, powstają miasta nowe, oparte o nowe sposoby planowania, tworzące wraz z nową formą architektoniczną całości niezwykle piękne (Zamość). Dawne średniowieczne obwarowania utrzymują się jeszcze czas dłuższy, wzmocnione są jednak często nowymi fortyfikacjami bastionowymi. Zamki przeobrażają się również, przede wszystkim zewnętrznie. Wysokie wspaniałe attyki osłaniają dachy i wieńczą wieże. W dziedzińcach przebiegają piętrowe krużganki, otwory ujęte są w rzeźbione obramienia. Długo jednak jeszcze zachowuje zamek swój obronny charakter z wysokimi murami i wielkimi basztami, stopniowo przekształcając się w nową rezydencję; lecz i w tych rezydencjach do końca XVII w. nie rezygnowano z obronności, otaczając palace kurtynami i bastionami nowożytnych fortyfikacji. W architekturze kościelnej sztuka odrodzenia przejawiała się przede wszystkim w ołtarzach, stallach, portalach, a najwspanialej i najbogaciej w nagrobkach.



Przy końcu XVI w. powstają w Polsce pierwsze kościoły barokowe zbudowane przez rozwijający się zakon Jezuitów, ostoję kontrreformacji. Pierwszy kościół barokowy powstaje w Nieświeżu już w roku 1580, a więc bardzo krótko po budowie prototypu — Il Gesu (1573). W tym więc okresie przy bardzo wczesnie rozpowszechniającym się baroku obserwujemy w Polsce ciekawe i płodne zjawisko współzycia form gotyku, renesansu i baroku, przenikających się niekiedy i tworzących piękne lub dziwne konglomeraty.

Wiek XVII, w którym rozkwitł w pełnym blasku późny renesans polski, zasilony obfitością sztuki północno-europejskiej (przede wszystkim flamandzkiej), stał się okresem najwybitniejszego wyrazu samodzielnej formy polskiej architektury, zarówno w budownictwie świeckim jak i kościelnym. Kościoły o bogatych sztukateriach na sklepieniach i obfitych szczytach, sute attyki na domach i ratuszach, bogato zdobione wnętrza, powstają w atmosferze dobrobytu i potęgi państwa. W tym czasie powstają wielkie magnackie rezydencje oraz miasta-twierdze o ciekawych geometrycznych narysach fortyfikacyjnych. Okres ciężkich walk z najeźdźcami, plądrującymi Polskę przez drugą poł. XVII w. zahamowuje rozwój architektury, który odradza się w końcu XVII wieku, nabierając nowej barwy i nowych już form. Rezydencje tracą swój groźny warowny charakter i stają się pałacami z wielkimi gościnnymi dziedzińcami w otoczeniu pięknie założonych parków i ogrodów. W architekturze umiar i pewna wytworność form łączy się w kościołach ze spokojnymi centralnymi założeniami. Ten okres uspokojenia nie trwa jednak długo, gdyż już z początkiem XVIII stulecia przechodzi przez Polskę fala nowych form architektonicznych — saskiego rokoka, pełnego ekspresji i niepokoju. Centralne kościoły wydłużają się, uzyskując dynamiczną kierunkowość. Wnętrze nabiera dziwnej miękkości i nieuchwytniej tajemniczości w zawiłym zwielokrotnianiu elementów, pełne niespodziewanych efektów oświetlenia. W skomplikowanych ołtarzach, w załamaniach architektonicznych członów, występują liczne postacie w ekspresyjnych i przerafinowanych pozach.

Zewnętrzne elewacje stają się również grą światłocienia wśród kolumn, pół-kolumn, miękkich wygięć, i drobno gierowanych gzymsów. Elewacje żyją pełne ekspresji, której efekt wzmożony jest postaciami i porwanymi, nerwowymi w ruchu ornamentacjami. Dopiero w drugiej połowie XVIII wieku za panowania Stanisława Augusta następuje uspokojenie form przy bardzo silnym nawrocie do klasycyzmu. Powstaje nowy styl („Stanisława Augusta”), który przeżywa ewolucję: od form późnego rokoka do architektury czystego klasycyzmu. Ewolucja ta, poparta osobistymi zamięłowaniami króla, odpowiada prądom myślowym i artystycznym końca XVIII wieku, w których po Wielkiej Rewolucji wykrytaliszowała się architektura Cesarstwa. W Polsce, przesiąkniętej kultem Napoleona i Francji, styl Empire znalazł szczególnie podatną glebę, najwspanialszy jednak rozkwit empiru przypada na czasy „Królestwa Kongresowego”.

W pierwszej poł. XIX w. znajdujemy w Polsce liczne echa eklektyzmu, neo-renesansu i neo-gotyku oraz wprowadzanie do architektury nowego wówczas konstrukcyjnego materiału — żeliwa. I w tym okresie wśród niefortunnych poszukiwań, znajdujemy dzieła architektury wysokiej klasy. W drugiej poł. XIX w., w okresie niewoli, polska architektura znajduje się w ciemnym kącie nietwórczego eklektyzmu. Dopiero przy samym końcu wieku zjawiają się twórcy, którzy usiłując zerwać z indolencją, wpadają w skrajność secesji.

Przed samą Wielką Wojną rozpoczyna się okres, nawiązywania do rodzimego historyzmu, który bujnie rozkwita po uzyskaniu niepodległości. Złe jednak wyniki bezpośredniej adaptacji dawnych form do nowych architektonicznych, skierowują architektów do radykalizmu architektonicznego i poszukiwań w zakresie czystego konstruktywizmu. Ostatnie lata budzą jednak nadzieje, że architektura polska znajdzie swój wyraz narodowy, w którym funkcjonalizm, konstrukcja i forma architektoniczna pójdą dalej drogą ewolucji, którą Architektura kroczyła od wieków.

DR INŻ. ARCH. JAN ZACHWATOWICZ.

## APERÇU DE L'HISTOIRE DE L'ARCHITECTURE POLONAISE.

La Pologne, surgissant des ombres de la préhistoire après sa conversion à la religion chrétienne (996), commence à participer à la vie et à la culture de l'Europe Occidentale, et elle manifeste son existence dans le domaine artistique par une vive activité architectonique. La Pologne païenne, perdue dans des forêts infranchissables, aux voies commerciales peu nombreuses, ne nous est connue que par ses légendes et par des vestiges peu nombreux de son architecture en bois. Les chroniqueurs nous ont laissé des descriptions quelque peu vagues des monuments de l'architecture consacrés au culte; ces témoignages permettent de soupçonner des traits originaux et intéressants de cet art disparu à la suite de la conversion au christianisme. Le conservatisme traditionnel de l'architecture en bois, indiqué d'ailleurs par le caractère du matériel, les moyens techniques primitifs et la simplicité de la culture de l'époque, se manifeste par contre dans la construction des habitations, qui conservèrent jusqu'à nos jours dans certaines contrées de la Pologne les formes les plus anciennes; ainsi nous pouvons déchiffrer parfois l'aspect de l'architecture préhistorique.

En Pologne, l'architecture primitive en pierre se rattache à l'art religieux (temple païen sur l'île de Rugia — Rügen), car dans l'architecture laïque, pour élever châteaux et manoirs, on se servait largement de bois, même jusqu'au déclin du moyen âge.

La conversion de la Pologne au christianisme et son adhésion à l'église romaine, prédestinèrent l'évolution de la culture polonaise, en rattachant ce pays à la civilisation occidentale. Les premières églises élevées en Pologne en témoignent déjà: elles appartiennent aux types de l'architecture préromane répandus à cette époque en Europe. Pour la plupart ce sont des rondes, élevées auprès des châteaux des souverains (Wawel, Lednica, Strzelno, Gniezno). Cette forme semble s'être répandue surtout grâce au sens symbolique de son plan recherché (le temple en rotonde sur le Tombeau du Christ). En même temps on voit apparaître des églises dont le programme et les formes sont plus compliqués: des basiliques à trois absydes, avec un transept, flanquées de tours à la façade Ouest (Wawel, Gniezno); au XII-e s. ce type d'églises forme un groupe important.

Dans le développement de l'architecture et la propagande des formes occidentales, un rôle important incombe aux ordres religieux. Dans l'époque la plus ancienne, dès la conversion au christianisme, les Bénédictins développent leur activité en Pologne. Ce sont les formes de l'architecture française qu'ils apportent; leur initiative est favorisée par les représentants du haut clergé (l'évêque de Plock, Alexandre de Malonne). Parmi les nombreuses basiliques romanes du XII-e s., celles à deux nefs (Łęczycza, Wawel — réminiscences de l'art rhénan) attirent particulièrement notre attention. Il va sans dire qu'à côté de ces églises monumentales, surgissent de nombreuses églises de dimensions moyennes et petites, à plan modeste et aux ornements architectoniques peu variés.

Le grès et le granit ératique taillé en blocs étaient en premier lieu employé pour l'architecture romane en Pologne; plus rarement on se servait de calcaire. Dans un aperçu aussi bref, il est impossible d'entrer dans tous les détails de la plastique architectonique aux formes riches et variées; bornons nous à souligner sa parenté avec l'art de l'Europe centrale. Vers la fin du XII-e s. s'établissent en Pologne les Cîteaux, venus d'abord directement de France (Sulejów, Jędrzejów, Wąchock), plus tard des couvents allemands (Ląd, Mogiła, Łęknio etc.). Les formes caractéristiques de l'architecture de cet ordre, qui marquèrent leur empreinte sur le développement de l'architecture de l'Europe entière, exercèrent aussi en Pologne une grande influence et préparèrent l'apparition de l'architecture gothique. Les monuments dûs aux Cîteaux, inspirés par la règle de cet ordre, simples, sans tours, aux ornements réduits au minimum, suggèrent l'esprit mystique et austère de la vie monacale. En même temps la disposition des bâtiments de service témoigne du sens pratique de l'ordre. Déjà au XII s. on peut voir dans les églises et chapitres cisterciens en Pologne des arcs en ogive à côté des nervures et d'arc-doubleaux encore épais.

Le deuxième partie du XII s. apporte un épanouissement rapide des ordres mendiants de St. Dominique et de St. François. L'élément démocratique de l'idée de St. François fut reçu avec enthousiasme en Pologne comme ailleurs. De nombreuses fondations du nouvel ordre surgissent. Pour satisfaire aux besoins croissants de construire, on eut recours au matériel plus facilement accessible qu'était la brique, et aux formes architectoniques plus simples, ce qui eut pour résultat la construction d'un groupe d'églises à une nef, au plafond plat, à l'absyde étroite recouverte d'une voûte légère à nervures. Les colonnes massives et les murs épais furent remplacés par des contreforts à l'extérieur. C'est ainsi que les formes gothiques sont adoptées par l'architecture polonaise de la fin du XIII-e s.

Cependant les églises gothiques les plus belles ne sont élevées qu'au début du XIV s., à l'époque de l'accroissement politique et économique de la puissance de l'Etat. C'est à cette époque que furent construites les grandes cathédrales de Cracovie, Gniezno, Włocławek, et de nombreuses églises plus ou moins importantes de la nouvelle Pologne gothique du règne de Casimir le Grand. C'est l'époque du développement de nombreuses cités dont la composition et les richesses égalent celles des villes de l'Europe Occidentale; ces cités sont caractérisées par leur réseau de rues rectangulaires dans l'enceinte des murs et des tours.

L'architecture religieuse du XIV s. se distingue par la variété des plans et des formes des églises construites à cette époque: cathédrales à déambulatoires et à chapelles accolées, basiliques et églises, un groupe intéressant d'églises à deux nefs (à Wislica — à trois colonnes), enfin églises aux absydes polygonales. Les arcs-boutants, si caractéristiques pour les églises



gothiques de l'Europe Occidentale, sont employés en Pologne d'une manière purement constructive leur valeur plastique n'est pas soulignée: ils sont placés sous les combles des nefs latérales. Quelquefois les contreforts de la nef principale pénètrent dans la nef latérale et forment une sorte de renfort du pilier butant. Ce système de construction, adopté fréquemment en Pologne Mineure, est appelé „système cracovien”.

Le matériel de l'architecture gothique variait avec les conditions locales. Dans les provinces sud on employait souvent la pierre, ou bien la pierre et la brique alternées: les parties portantes de la construction et les ornements architectoniques étaient exécutés en pierre; plus au nord, on observe une prépondérance visible de la brique, et l'emploi fréquent de la brique moulée et de la pierre artificielle.

Les formes architectoniques, en général assez sobres et modestes, sont caractérisées par les contreforts et les croisées élancées; les artistes, consacraient beaucoup de soins à la composition et à l'ornement des façades Ouest des églises. Au XV s., les formes gothiques évoluent encore, cependant les conceptions des plans et des édifices restent essentiellement les mêmes. L'évolution concerne surtout les éléments décoratifs, qui deviennent plus raffinés et plus compliqués. On peut observer ces changements sur les voûtes, qui de simples voûtes d'arêtes, supportées par des nervures épaisses, deviennent des voûtes en ogive de plus en plus compliquées et enfin des voûtes à mailles ornées d'un réseau de nervures légères, et le plus souvent purement décoratives. Un groupe à part est formé par des voûtes de cristal, fréquentes vers la fin du XV s., et qui enchantent par le jeu du clair-obscur. Vers la fin du XV s. apparaissent dans l'art des éléments pour ainsi dire graphiques, qui soulignent les effets de la lumière dans les portails et les ébrasures des fenêtres.

La Renaissance, florissante en Italie, ne parvient en Pologne que vers la fin du XV s. Les nouvelles formes de la culture apportées par ce courant atteignent le plein de leur expression architectonique au début du XVI s. dans les magnifiques védifices de la chapelle Sigismond et du château de Wawel. Le Roi Sigismond I est l'initiateur et le protecteur de ces entreprises, il fait venir d'Italie architectes et sculpteurs. La chapelle Sigismond, une oeuvre de haute valeur artistique et au caractère très italien, apporte l'art nouveau dans la Pologne médiévale. Cet art prend racine rapidement, à côté de l'architecture du moyen âge. Au château de Wawel remanié et aménagé par un Italien, au début du XVI s., on trouve de nombreux exemples d'une belle et rare alliance des formes gothiques avec celles de la renaissance; on peut l'observer surtout dans les détails, tels que les croisées où les meneaux gothiques apparaissent à côté des ébrasements renaissance. Il est intéressant d'observer que les architectes venus d'Italie subissent facilement l'influence du milieu, leur art perd son caractère purement italien, ils créent des formes nouvelles, et leurs oeuvres trahissent une conception polonisée de l'art nouveau.

Il est aisé d'expliquer les causes de ce phénomène: pour la Pologne le nouveau courant n'était pas une renaissance proprement dite, il était une nouvelle étape dans l'évolution de la vie nationale et artistique. C'est pourquoi le maniérisme qui apparaît dès la moitié du XVI s. dans la sculpture d'abord, puis dans l'architecture, est-il si facilement adopté en Pologne; il contribue à la formation du caractère particulier de la Renaissance polonaise et du style baroque dans sa première phase.

La Renaissance polonaise, qui s'épanouit avec la puissance de l'Etat et l'accroissement du rôle de la noblesse et de la bourgeoisie, se manifeste surtout dans l'architecture laïque. Châteaux, hôtels-de-ville, maisons de bourgeois, élevés selon les principes du nouveau courant, changent l'aspect des anciennes villes médiévales. Et cet aspect est vraiment frappant. La ligne brisée des pignons des rues gothiques disparaît, remplacée par des attiques richement travaillées et masquant les toits à cheneux. Les artistes ornaient les attiques à profusion de niches, de volutes, de statues, de dauphins sculptés, la façade du bâtiment proprement dit, séparé de l'attique par une corniche continue, est généralement dépourvue d'ornements, elle ne porte ni pilastres, ni moulures. La distribution libre et asymétrique des croisées indique clairement la disposition de l'intérieur de la maison. Les ornements des ébrasements des fenêtres sont sobres, tandis que le portail est plus richement décoré, et quelquefois des bas-reliefs complètent la décoration de la façade.

Dans les villes, les maisons de la place du marché possèdent des arcatures. L'hôtel de ville est orné de riche attique, de portails et de loggias. C'est ainsi que les villes polonaises revêtent un nouvel aspect architectonique, original et caractéristique. En même temps, à côté des villes médiévales transformées, surgissent des villes aux plans composés selon les tendances nouvelles et aux formes architectoniques appropriées au style de l'époque — des ensembles d'une grande beauté (Zamość). Les anciennes fortifications du moyen âge subsistent encore renforcées toutefois par des fortifications à bastions. On remaniait les châteaux, surtout aux façades. De grandes attiques aux formes élégantes masquent les toits et couronnent les tours. Dans les cours intérieures nous voyons des galeries à plusieurs étages; les croisées ont des encadrements sculptés. Cependant les châteaux conservent encore le caractère de châteaux-forts, avec leurs hautes enceintes de murs et leurs grandes tours; peu à peu seulement ils subissent des changements et deviennent des palais-résidences. Toutefois jusqu'à la fin du XVI s. l'aspect fortifié est maintenu, et on voit ces résidences munies de courtines, de bastions, éléments de fortification modernisée.

Dans l'architecture religieuse l'art de la Renaissance se manifeste en premier lieu dans l'aménagement des intérieurs (autels, stalles, portails, chaires), et surtout, avec le plus de faste et de splendeur, dans les monuments funéraires.

Vers la fin du XVI s., la Société de Jésus fondée pour la lutte contre la Réforme, élève les premières églises baroques en Pologne. La première en est celle de Nieśwież, datant de 1580, donc cadette de son prototype Il Gesù (1573) de quelques années seulement. C'est à cette époque qu'on observe en Pologne un phénomène très spécial et intéressant la coexistence dans l'art des formes des styles gothique, renaissance et baroque, et leur pénétration mutuelle, ce qui donnait parfois des résultats très heureux ou frappants par leur originalité.

Le XVII s., époque où la tardive Renaissance polonaise, nourrie de l'art nord-européen,

en premier lieu flamand, a atteint son développement — aboutit au plus bel épanouissement des formes essentiellement polonaises dans l'architecture laïque et religieuse. Dans l'atmosphère de la prospérité et de la puissance de l'Etat nous voyons apparaître des églises aux voûtes richement décorées de stucs, aux façades couvertes d'ornements, des attiques fastueuses des maisons et des hôtels-de-villes, des intérieurs somptueux. C'est alors que naissent les grandes résidences seigneuriales et des villes fortifiées composées sur des plans théoriques très intéressants. Le développement de l'architecture est entravé vers la moitié du XVII par de longues années de guerres et d'invasions; ce n'est qu'à la fin de ce siècle que les conditions politiques permettent un renouveau de l'activité artistique, en apportant toutefois de nouvelles idées et des conceptions différentes. Les résidences changent d'aspect, elles deviennent des palais avec de grandes cours d'honneur, entourés de parcs et jardins soigneusement tracés. L'architecture est caractérisée par la sobriété et l'élégance des formes. Les églises sont construites pour la plupart sur des plans circulaires. Cependant cet état de choses ne dure point — dès le début du XVIII s. les influences du rococo saxe, plein d'expression mouvementée, se font sentir. La forme des églises de circulaire devient plus allongée.

Une étrange douceur des lignes, le mystère insaisissable des éléments architectoniques entremêlés, des effets d'éclairage inattendus, caractérisent les intérieurs des églises. Un monde de statues, pleines d'expression et de raffinement dans la pose, peuple les autels aux formes élaborées, les niches, les éléments architectoniques divers.

Sur les façades, des effets de lumière sont obtenus au moyen de colonnes, semi-colonnes, niches, moulures, courbes savamment disposées. Les façades vivent d'une vie indépendante, pleine d'expression, et cet effet est accru par de nombreuses statues et des ornements aux lignes nerveuses. Ce n'est que vers la seconde moitié du XVIII s. sous le règne du roi Stanislas Auguste, qu'apparaît une tendance marquée vers un apaisement de formes architectoniques, avec la naissance du style nouveau dit „style Stanislas Auguste”; ce style subit une évolution, du rococo tardif jusqu'au classicisme pur. Cette évolution favorisée par le goût du roi, correspond aux tendances intellectuelles et artistiques de la fin du XVIII s.; de ces idées après la Grande Révolution, naquit l'architecture du I-er Empire. La Pologne, imbue du culte de Napoléon et de la France, était toute prête à adopter ce style, qui s'épanouit brillamment aux temps du Royaume du Congrès. Au XIX s., on aperçoit en Pologne de nombreuses reminiscences de l'éclectisme, de la neo-rennaissance, et du style néogothique, ainsi que des tentatives d'appliquer dans l'architecture la fonte—matériel nouveau. De cette époque datent des oeuvres de grande valeur artistique, à côté de conceptions beaucoup moins heureuses. Dans la seconde moitié du XIX s., époque de la plus lourde domination des usurpateurs, l'architecture polonaise est dominée par un éclectisme déplorable. Ce n'est que vers la fin de ce siècle que des artistes entreprennent des efforts pour s'affranchir de cette indolence, et par opposition à l'état de choses antérieur, ils aboutissent aux formes exagérées de la secession. Avant la Grande Guerre, on pouvait percevoir une tendance à rattacher l'architecture moderne au grand passé polonais; ce courant atteint son plein développement après la délivrance de la Pologne. Cependant les résultats de cette adaptation directe des formes du passé aux problèmes nouveaux ne furent pas heureux, et les artistes se tournèrent vers le radicalisme architectonique. Ce n'est que dans les dernières années qu'une nouvelle réaction se produit; il est permis d'espérer un retour vers les voies poursuivies par l'architecture dans son développement depuis des siècles, et que le fonctionnalisme, le constructivisme et la forme architectonique trouveront une expression nationale.

DR INŻ. ARCH. JAN ZACHWATOWICZ.



## WPŁYWY FRANCUSKIE W ROMAŃSKIEJ ARCHITEKTURZE POLSKI

Do rzędu najbardziej zastanawiających zjawisk artystycznej kultury w Polsce należy zaliczyć jej wrażliwość na wpływy francuskie, występujące w okresie XI i XII w., jeśli chodzi o architekturę widoczną, aż po połowę XIII stulecia, gdy obieramy za materiał badań prze-myśl artystyczny. Bliższe rozpatrzenie się w faktach historycznych odsłania — częściowo przy-najmniej — mechanizm tego zjawiska. Urasta dziś nam ono do znaczenia planowej akcji kul-turalno - cywilizacyjnej, podjętej przez poszczególne, oparte o Francję, zakony (benedyktyni i cystersi); niezawodnie jest ono w Polsce również wynikiem reformy kościoła, dokonanej w XII stuleciu w wyraźnym nawiązaniu do wzorów francuskich.

Z dość znacznego szeregu konkretnych faktów historycznych cytujemy najważniejsze, mogące posłużyć za nić przewodnią przy dalszych uwagach. Pierwsi eremici, osadzeni w Pol-sce za Chrobrego, pochodzili z włoskiego eremu Pereum pod Rawenną. Benedyktyńskie opact-wo na św. Krzyżu obsadzili mnisi z Monte Cassino. Włochów, a nie Niemców, osadzono rów-nież w benedyktyńskich klasztorach Wielkopolski: Międzyrzecu, Kazimierzu i Trzemesznie. Benedyktyni tynieccy przyszli z diecezji leodyjskiej, a ci sami przybysze (może wręcz z Gem-bloux) osadzili klasztor w Lubiniu pod Poznaniem. Od czasów Kazimierza Odnowiciela da-tuje się zacieśnienie stosunków między Polską z jednej strony, zaś północną Francją i Nadre-nią — z drugiej. W XII w. dominujący wpływ wywierać poczyna środowisko Laońskie, czego wyrazem jest: reforma kleru świeckiego przeprowadzona przez Jakuba ze Żnina, obsadzenie biskupstw w Płocku i Wrocławiu przez pochodzących z Malonne biskupów Aleksandra i Wal-tera, wreszcie sprowadzanie kleru zakonnego z Francji i Flandrii oraz francuska jego orga-nizacja. Za Hermana zaznacza się przelotny wzrost wpływów niemieckich, jednakże już przy końcu XII wieku wystąpi na widownię fundacja małopolskich Cystersów, bądź związana bezpośrednio z Francją (Morimund), bądź też obsadzana Włochami.

Wśród z górą dwudziestu kościołów, zachowanych w Polsce z epoki romańskiej, kilka co najmniej unać należy za dzieła powstałe w oparciu o wzory francuskie nie zdaje się do nich należeć katedra krakowska, wzniesiona na stereotypowym planie romańskim bazyliki, o typie rozpowszechnionym przede wszystkim w Saksonii (np. Magdeburg, Marieburg). W sfe-rze hipotez pozostają również wysuwane ostatnio związki, jakie miałyby łączyć wawelską ro-tundę Feliksa i Adaukta z budowlami francuskimi i belgijskimi, ze względu na odrębność tech-niki wiązania muru („Moellon de Tournai”) oraz szczegóły konstrukcyjne (Arc eurbaisée).

Niezależnie od dalszych badań stwierdzić narazie wypadnie, że poza problematyczną, jak dotąd, genealogią krakowskiej rotundy, środowisko to naogół nie ujawniło żywszego oddźwięku na wpływy francuskie w zakresie architektury, lub rzeźby architektonicznej romańskiego okre-su. Cały interesujący nas pod tym kątem widzenia materiał rozlokowany jest gdzieindziej. Terytorialnie biorąc, obejmuje on Mazowsze, Kujawy, Wielkopolskę i Śląsk. Francuski rezonans występuje tu jednak niejednolicie, pod różnymi, często fragmentarycznymi formami.

Akcentem najmocniejszym w artystycznym życiu Polski XII stulecia jest działalność bu-dowlana biskupa płockiego Aleksandra, rodem z Malonne, fundatora katedry płockiej oraz opactwa kanoników regularnych w Czerwińsku, których przysłał tam z paryskiego klasztoru św. Wiktora. Z przebudowanej parokrotnie katedry płockiej przechowało się mniej pierw-otnego kształtu, niżby to można było dziś wnioskować na podstawie masywnej bryły tej budowli. Najwięcej wnosi sam plan katedry, wywodzący się we wschodniej swej części, z treflowych rozwiązań rozpowszechnionych w budownictwie nadreńskim, sporadycznie tylko napotykanym we Francji. Silniej występuje ta francuska instrukcja w drugiej budowli Alek-sandra, a mianowicie w opactwie czerwińskim. Trzynawowa bazylika, bez transeptu, nakryta drewnianym stropem, z dwiema wieżami u ściany zachodniej, zamknięta dwiema hemicyklami absyd od wschodu — stanowi koncepcję znaną zarówno w architekturze niemieckiej jak i francuskiej.

We Francji występuje ona w dość zróżnicowanych wariantach. Wśród nich godzi się wymienić kościół St. Martin d'Ainay we Lwowie, jako mogący najbardziej wchodzić w rachubę, zważywszy na związki bp. Aleksandra z Francją. Rozstrzygającym argumentem jest jednakże portal czerwiński, w którym obok lombardzkich motywów, występuje najwyraź-niej burgundzki schemat nadproża i tympanonu oraz wręcz północno-francuskie opracowanie

kolumn bocznych i pilastrów portalowych. Dodajmy, że zasadniczy aliaż form lombardzko-francuskich jest dość typowym dla architektonicznej rzeźby z basenu Renu (np. portal w Petershausen).

Przy nieokreślonej bliżej podniecie ze strony biskupa Aleksandra, a z inicjatywy ks. Salomei, zaczęła się ok. 1140 r. budowa Kolegiaty w Tumie pod Łęczycą, ukończona w r. 1161. Nie doczekał się jej ukończenia bp. Aleksander, gorliwy w miarę swych możliwości promotor francuskiej kultury. Budowla, która stanęła, przedstawia zlepek form dość różnorodnych, w których mieszają się motywy obce z wykształconymi na miejscu pomysłami. Dominujący akcent tworzy tu splot form dolno-reńskich i francuskich (trefflowe rozwiązanie wschodniej części, szczególnie portalu) z italizującymi elementami. Te ostatnie znalazły wielostronny wyraz w gmachu Kolegiaty. Parafrazą lombardzkich kształtów są wieże kościoła, stylizacja włoska nie obca jest wielu fragmentom rzeźbiarskim, a nawet sam plan — skryształizowany i bardzo indywidualny — znajdować się zdaje swe uzasadnienie we włoskiej tradycji. Tem mocniej wypadnie przecież podkreślić, że właśnie ów plan — mimo obecności pewnych analogii z budownictwem Zachodu — przedstawia się najoryginalniej, będąc jakgdyby połączeniem planu katedry płockiej i czerwińskiego opactwa.

Śląsk, dawna prowincja Polski, zachował z kolei szereg fragmentów budowlanych oraz ułamków rzeźby architektonicznej. Świadczą one wymownie o ścieraniu się i na tym terenie wpływów francuskich i niemieckich; z nikłych tych resztek budowli nie wiele więcej ponadto możemy wnioskować. Niepowetowaną stratą jest fakt niedotrwania do naszych czasów romańskiej katedry Wrocławia, której budowę rozpoczął w r. 1158 biskup Walter, brat płockiego Aleksandra. Rekonstruuując jej plan, możemy się domyślać istnienia dwuwieżowej bazyliki o partii wschodniej opracowanej analogicznie do płockiego tumu. I tutaj zatem, ponownie ujawniłaby się predylekcja ku wypróbowanym nadreńskim rozwiązaniom. Zachowane fragmenty rzeźbiarskie, w pierwszym zaś rzędzie majestatyczny posąg św. Jana Chrzciciela, prowadzą już bezpośrednio myśl ku podobnym dziełom z Maastricht i Odilienbergu, a zatem szkole nadmozańskiej. Skoro już mowa o rzeźbie, to warto podkreślić, że i podwójnie rzeźbiony tympanon z opactwa św. Wincentego we Wrocławiu nosi wyraźne piętno sztuki francuskiej, mimo, że sama budowa nawiązuje raczej ku południowo-niemieckim wzorom.

Jeśli wymienione powyżej pomniki architektury (z pominięciem zdobiącej je rzeźby) są odbiciem francuskich prądów, przelamanych wszakże w znacznym stopniu przez filtr sztuki nadreńskiej, o tyle znów w formie zdecydowanie poprawnej dochodzi do głosu francuska inspiracja w budowlach małopolskich cystersów. Znornalizowany program cysterski obserwowany jest tutaj bezbłędnie: bezwieżowa bazylika o trzech nawach, z transeptem, prosto uciętym presbiterium oraz dwiema parami prostokątnych bliźniaczych kaplic, osadzonych na ramionach poprzecznej nawy.

Cystersi francuscy przybyli do Polski z Morimundu, osadzając się w Sulejowie, Wąchocku, Koprzywnicy i Jędrzejowie, później dołączyli się Niemcy.

Przy końcu XII w. na miejscu pierwotnego jednowieżowego oratorium rozpoczęto budowę kościoła w Jędrzejowie, który ukończono w r. 1210; w r. 1223 zakończono budowę Sulejowa, w międzyczasie wzniesiono gmachy Koprzywnicy i Wąchocka. Wszystkie te opactwa zachowały się stosunkowo nieźle, wszakże największą stratę wyrządziło zburzenie, przy końcu ubiegłego wieku, klasztornych zabudowań Jędrzejowa, odznaczających się wspaniałą szatą rzeźby architektonicznej, trawestującej wzory francuskie (Pontigny). Z pozostałych gmachów klasztornych najwięcej bodaj charakteru posiadają zabudowania Sulejowskie, dobrze obrazujące pierwotny charakter cysterskiego miasteczka z kościołem i klasztorem pośrodku i rozlicznymi gmachami gospodarczymi, opasanymi dokoła wieńcem murów.

Zakon trudnił się pracą na roli i wiele uwagi nadawał starannemu i pięknemu pobudowaniu się. Kapitułarze, zachowane w Wąchocku i Sulejowie świadczą wymownie o wysokiej artystycznej wrażliwości z jaką architekt-cysters odczuwał problem wnętrza, rozbudowując je rytmicznym oddechem otwartych łuków i rzeźbionych słupów, przesiąkniętych równym, rozlanym światłem. Etniczny, romański pierwiastek, tkwiący w umysłowości tych budowniczych ujawnił też w koncepcji owych wnętrz swój własny zmysł kompozycyjny. Mimo hierarchicznej zależności tych opactw od Morimundu skład zakonników był wielojęzyczny. Na udział Włochów np. w pracach zakonnych konwersów zdaje się wskazywać gmach wąchockiego kościoła; wskazuje on szereg zbieżności konstrukcyjnych z włoskimi kościołami tego zakonu (Fossanova, Casamari), zbliżając się ponadto do nich swą charakterystyczną tonacją murów, ułożonych w pasy szaro-niebieskiego i czerwonego kamienia. Nie nadażyła tym rafinowanym wzorom architektura niemieckich cystersów w Polsce, jak świadczy o tym gmach mogilskiego klasztoru, założony na anachronicznym już, wiązanym systemie planu i wykazujący pogrubienie i uproszczenie ozdób kamieniarskich.

DOC. DR MICHAŁ WALICKI.



## LES INFLUENCES FRANÇAISES DANS L'ARCHITECTURE ROMANE POLONAISE.

La facilité avec laquelle l'architecture polonaise subissait les influences françaises au cours des XI et XII s., et l'industrie artistique jusqu'à la moitié du XIII s., est un des phénomènes les plus intéressants dans la culture artistique polonaise. Si l'on considère les faits historiques de plus près, on découvre—du moins en partie,— le mécanisme de ce processus; d'abord l'action culturelle et civilisatrice des ordres ayant leurs attaches en France (Bénédictins et Cîteaux), en plus, la réforme de l'Eglise en Pologne, réalisée au XII s.: les exemples français y ont joué un rôle important.

De nombreux faits historiques, nous n'en citons ici que les plus importants, pour orienter le lecteur dans les remarques qui vont suivre: les premiers ermites établis en Pologne par Boleslas le Vaillant son venus de l'ermitage Pereum près de Ravenne. L'abbaye des Bénédictins des monts de Ste Croix fut occupée par les moines de Monte-Cassino. Des Italiens et non pas des Allemands furent établis dans les couvents bénédictins de la Pologne Majeure — ceux de Międzyrzecz, Kazimierz, Trzemeszno. Les Bénédictins de Tyniec vinrent du diocèse liégeois; les mêmes moines (arrivés peut-être de Gembleux) fondèrent le couvent de Lubiń près Poznań. Du règne de Casimir le Rénovateur datent les relations plus vives entre la Pologne et le Nord de la France, et la Rhénanie. Au XIII s. les influences du centre laonnais deviennent prépondérantes; elles se manifestent dans la réforme du clergé séculaire, entreprise par Jacob de Żnin, par l'intronisation des évêques Alexandre et Walther, tous deux originaires de Malonne, sur les diocèses de Plock et Breslau, et enfin par le fait que l'on fit venir le clergé régulier de France et de Flandre, en conservant intacte son organisation française. Après un accroissement passager des influences allemandes sous le règne de Ladislas Herman, apparaissent dès la fin du XII s. les fondations des Cîteaux de la Pologne Mineure — soit rattachés directement à la France (Morimond), soit italiennes (Wąchock).

Parmi une vingtaine d'églises romanes qui ont subsisté en Pologne, plusieurs au moins peuvent être considérées comme créées sous l'influence de l'art français, exception faite cependant de la cathédrale de Cracovie, construite sur un plan type de basilique romane, adopté généralement et surtout en Saxe (Magdebourg, Mariebourg). Pareillement les liens hypothétiques qui devaient exister entre la rotonde de Felix et Aductus (de Wawel) et les bâtiments français et belges, restent à prouver, malgré la technique spéciale du mur („moellon de Tournai") et des détails de construction (arc surbaissé).

Sans juger des résultats futurs des études et recherches dans ce domaine, il est permis de constater à ce moment que, même exception faite de la généalogie, problématique encore, de la rotonde de Wawel, les influences de l'architecture française ni de la sculpture architectonique romane n'ont pas laissé d'empreinte plus marquée sur le milieu artistique cracovien. Toutes les oeuvres qui nous intéressent de ce point de vue, sont à trouver ailleurs, et il faut les chercher sur le territoire de la Mazovie, de la Couyavie, de la Pologne Majeure et de la Silésie. L'art français s'y manifeste d'une manière irrégulière, sous des formes variées, souvent fragmentaires.

Dans la vie artistique de la Pologne du XII s. l'activité architectonique de l'évêque de Plock, Alexandre, est de toute première importance; originaire de Malonne, cet évêque fut le fondateur de la cathédrale de Plock et de l'abbaye des chanoines réguliers de Czerwiński, qu'il fit venir du couvent parisien de St. Victor. Malheureusement la cathédrale de Plock subit des remaniements à plusieurs reprises, et de sa forme primitive il ne subsiste aujourd'hui que bien peu—malgré le bloc imposant de ce monument. Cependant le plan de la cathédrale a son expression: dans sa partie Est nous pouvons retrouver des formes dont on doit chercher les prototypes dans l'architecture rhénane et rarement en France. Les influences françaises sont plus marquées dans la seconde oeuvre de l'évêque Alexandre, l'abbaye de Czerwińsk. La basilique à trois nefs, sans transept, avec un plafond en bois, deux tours dans sa patrie ouest, et deux absydes en forme d'hémicycles à l'Est, est construite selon une conception adoptée aussi bien par l'architecture allemande que française. La France en connaît d'assez nombreuses variantes. Citons ici l'église St. Martin d'Ainay à Laon, la plus intéressante pour nous à cause des liens qui rattachaient l'évêque Alexandre à la France. Cependant le portail de Czerwińsk fournit l'argument capital par ses motifs lombards alliés au schéma bourguignon du linteau et du tympan, et aux traits caractéristiques de l'art du nord de la France dans les colonnes latérales et des pilastres du portail. Cette union des formes lombardes et françaises est assez caractéristique pour la sculpture architectonique du bassin du Rhin (p. ex. le portail de Petershausen).

Grâce à l'initiative (à laquelle l'évêque Alexandre n'était pas étranger) de la princesse Salomé, on entreprit vers 1140 la construction de l'église collégiale à Tum près Łęczyca, terminée en 1161. L'évêque Alexandre, promoteur zélé de la culture française, mourut avant que cette oeuvre fût achevée. Le monument élevé est un conglomerat de formes assez variées; à côté des motifs importés de l'étranger, on y voit des formes de provenance locale. L'accent principal est obtenu par des formes basse-rhénanes et françaises (partie est trifèe, détails du portail), mêlées aux traits italiens. Les éléments italiens sont plus d'une fois visibles, dans cette collégiale. Les tours de l'église sont une paraphrase des formes lombardes, de nombreux fragments de sculpture présentent des traits du style italien; même le plan de l'église, très individuel, aux lignes claires et décidées, semble remonter à la tradition italienne. Cependant, il faut le souligner nettement, le plan, malgré les analogies avec l'architecture de l'Europe

Occidentale, est particulièrement original et forme en quelque sorte l'union du plan de la cathédrale de Płock et de celui de l'abbaye de Czerwińsk.

En Silésie, cette ancienne province polonaise, des fragments de monuments et de la sculpture architectonique ont subsisté. Ces vestiges témoignent de la lutte des influences françaises et allemandes sur ce terrain. Malheureusement ces oeuvres d'art nous sont parvenues trop mutilées pour que leur étude permette de dégager des résultats plus riches et des observations plus détaillées. La cathédrale romane de Breslau, dont la construction fut entreprise en 1158 grâce à l'initiative de l'évêque Walter, frère de l'évêque Alexandre, n'a pas subsisté jusqu'à nos jours — et c'est une perte irréparable. En reconstruisant le plan de cette cathédrale, nous pouvons supposer l'existence d'une basilique à deux tours, et dont la partie Est était composée d'une manière analogue au plan de la cathédrale de Płock. Nous aurions donc encore un exemple d'une prédilection pour les solutions rhénanes bien connues. Les fragments de sculptures qui nous sont parvenus, en premier lieu la statue majestueuse de St. Jean-Baptiste, évoquent directement les oeuvres analogues de Maestricht et Odilberg, donc des oeuvres de l'école du pays de la Meuse. Il faut encore souligner ici que le tympan doublement sculpté de l'abbaye St. Vincent de Breslau porte une empreinte marquée de l'art français, bien que le monument lui-même relève plutôt des modèles sud-allemands.

Les monuments architectoniques que l'on vient de citer (à l'exception des sculptures) reflètent donc des courants français, filtrés en quelque sorte par l'art rhénan; par contre, l'inspiration française directe se manifeste dans les bâtiments des fondations des Cîteaux de la Pologne Mineure. Le programme artistique des Cîteaux, strictement défini, y est observé rigoureusement: une basilique sans tours, à trois nefs, avec un transept, à l'abside terminée en ligne droite, et deux paires de chapelles jumelles rectangulaires accolées à la nef latérale. Les Cîteaux français arrivèrent en Pologne de Morimond, pour s'établir à Sulejów, Wąchock, Koprzywnica et Jędrzejów; plus tard les moines allemands eurent aussi leurs fondations en Pologne.

Vers la fin du XII s. on entreprit à Jędrzejów la construction d'une église à la place d'un oratoire à une tour; ces travaux furent achevés en 1210; en 1223 on acheva l'abbaye de Sulejów — entre ces deux dates les édifices de Koprzywnica et Wąchock furent élevés. Toutes ces abbayes ont subsisté et leur état de conservation n'est pas mauvais, à l'exception de l'abbaye de Jędrzejów, où le couvent fut jeté bas vers la fin du XIX s.; on a détruit ainsi des bâtiments remarquables par les magnifiques ornements de sculpture architectonique — transposition des modèles français (Pontigny). Parmi les autres monuments cisterciens cités, les plus intéressants sont ceux de Sulejów; nous avons là un exemple caractéristique d'une ville cistercienne avec l'église et le couvent au centre, et de nombreuses dépendances dans l'enceinte des murs. L'ordre s'adonnait à l'agriculture et attachait une attention spéciale à la beauté et à la précision des bâtiments élevés. Les chapitres de Wąchock et de Sulejów témoignent d'une manière éloquente de la grande sensibilité artistique de l'architecte cistercien pour le problème d'un intérieur, composé harmonieusement et rythmé par des arcs ouverts et des colonnes sculptées, baignés d'une lumière douce et uniforme. L'élément ethnique latin propre à ces architectes se traduit dans la conception de ces intérieurs par la composition claire et précise.

Malgré les relations hiérarchiques qui reliaient ces abbayes avec Morimond, des nationalités diverses étaient représentées dans ces couvents. Ainsi il semble probable que des frères italiens ont contribué à la construction de l'église de Wąchock; plusieurs analogies entre celle-ci et des églises italiennes de l'ordre (Fossanova, Casamari), sont à observer, sans parler de la couleur caractéristique des murs, élevés de bandes alternées de pierre gris-bleu et rougeâtre. L'architecture des Cîteaux allemands en Pologne ne sut égaler le raffinement de ces modèles: citons ici l'édifice du couvent à Mogiła, construit selon un plan plus anachronique et aux ornements architectoniques simplifiés et peu travaillés.

*DOC. DR. MICHAŁ WALICKI.*



## O ZWIĄZKACH NOWOŻYTNEJ ARCHITEKTURY POLSKIEJ Z FRANCUSKĄ

Dzieje nowożytnej architektury polskiej są właściwie dziejami dwu wątków: polskiego i włoskiego. Odkąd na progu XVI wieku pierwsi renesansowi muratorzy przynieśli motywy włoskie, Polska nie przestała posługiwać się nimi i na swój smak je przetwarzać.

Droga z Włoch do Polski była utorowana i włoscy architekci przyjeżdżali dalej, choć renesans minął. Od XVI do XIX w. nie było pokolenia w którym by mniej lub więcej wybitny architekt włoski nie budował w Polsce. Synowie tych architektów zostawali w kraju, zachowując najczęściej zawód ojcowski i budując dalej nawpół po włosku, nawpół po polsku. Od XVIII wieku zaś, polscy architekci zaczęli jeździć utorowaną drogą do Rzymu po naukę i potem budować w Polsce nie gorzej i nie mniej po włosku niż to czynili Włosi.

W tych polsko-włoskich dziejach architektury nowożytnej w Polsce znalazło się wszakże miejsce na momenty francuskie. Coprawda były to tylko momenty, ale było ich kilka. Zaczęły się dopiero w końcu XVIII w. wtedy dopiero bowiem Francja uzyskiwała przodujące i samodzielne miejsce w sztuce, tak samo jak je uzyskała w polityce. Odtąd przynajmniej czterokrotnie można zarejestrować znak Francji w architekturze polskiej.

1. Architektura Ludwika XIV ukazała się za Jana III, wpływ jej był jednak bardzo drobnym. Pałac królewski budowali Polacy i Włosi, architekta Francuza nie było w Polsce. Był natomiast malarz Francuz i królowa Francuska. We wnętrzach polsko-włoskiego barokowego Wilanowa znaleźć można zespół bogatych złocień, malowideł i lusterek, który w miniaturze przypomina styl Lebruna i Wersalu.

2. Architektura Ludwika XV znalazła wyraz za Sasów. Dotarła do Polski nie bezpośrednio, lecz poprzez Drezno, przez tych hugonockich artystów, co z Francji emigrowali do Niemiec, a z Augustem zjeżdżali do Warszawy. Saskie rokoko nie jest, jak wiadomo, stylem czysto francuskim, przeniosło ono dekorację wewnątrz francuskich na fasadę i jeszcze przekształciło ją po swojemu; niemniej bez Francji nie byłoby „saskich” pałaców Drezna i Warszawy. Autentycznych architektów francuskich Polska jednak i w owych czasach widywała mało; jakiś Coustou lub Ricaud de Tirregaille nie zaważyli na jej sztuce. Najlepsze dzieła polskiego rokoka nie są bynajmniej ich dziełem, lecz włosko-polskich budowniczych, którzy przystosowali się do nowego stylu. Np. autorem pięknego rokokowego pałacu w Radzynie był Antoni Fontana ze znanej rodziny włoskich architektów w Polsce osiadłej i spolszczonej.

3. Architektura Ludwika XVI wystąpiła znów za Stanisława Augusta. Jak styl Ludwika XIV odezwał się, choć drobnym echem, w polskim baroku, a styl Ludwika XV w polskim rokoku, tak znów styl Ludwika XVI w polskim klasycyzmie. Od niego nawet klasycyzm zaczął się w Warszawie, gdy architekt paryski Victor Louis przyjechał projektować zamek królewski. Pierwszy polski wybitniejszy architekt-klasycysta, jakim był Schröger, jeździł z polecenia króla do Francji, przede wszystkim zaś z francuskich publikacji architektonicznych nauczył się nowego stylu. Jednakże i tym razem powiew francuski ledwie dotknął polskich murów. Jak dwa poprzednie style francuskie, tak i ten uległ przewadze włoskiej. Louisowi ostatecznie nie danem było wybudować zamku w Warszawie. Choć Stanisław August smaku i znajomości sztuki najwięcej nauczył się w Paryżu i niewątpliwie wstępował na tron z zamiarem upiększenia Polski na wzór Paryża, to później Włosi widocznie lepiej odpowiedzieli jego potrzebom artystycznym, poddał się bowiem smakowi Barciarellego i Merliniego i oni stworzyli to, co nazywamy „klasycyzmem Stanisławowskim”.

4. Inna postać klasycyzmu francuskiego z końca XVIII w., ta którą cechowała wierność wobec antyku — *le retour à l'antique* — oddziaływała również potrochu w Polsce. Podczas gdy duża większość stypendystów z czasów Stanisława Augusta jeździła na doświadczenie do Włoch, jeden z nich, mianowicie Gucewicz udał się do Paryża i tam studiował u Soufflot'a, Ledoux i Rondelet'a. Przejął się ich nauką i wróciwszy do Wilna nadał mu to szczególne antyczne piętno, które po dziś dzień zaznacza się w tym barokowym mieście. Wszakże z jego wczesną śmiercią wpływ ten raczej „grecki przez Francję” niż w ścisłym znaczeniu francuski — ustał. I rzecz szczególna, nawet w epoce napoleońskiej, epoce zbratania polsko-francuskiego, wpływ francuski w architekturze polskiej pozostał znikomy. Choć generał Zajacek wypisał na swym domu w Opatówku imię Napoleona, a dwór w Błońskim dla marszałka Davoust otrzymał nawet nazwę paryskiego Passy, to jednak na architekturę kraju to nie wpłynęło.

Wpływy francuskie, choć parokrotnie powracające, były jednak krótkotrwałe i słabe. Można by postawić pytanie: dlaczego były tak słabe? Odpowiedź na nie będzie dość prosta.

1. Francuscy architekci nie przyjeżdżali do Polski (z rzadkimi i mało wybitnymi wyjątkami, jak wymieniani powyżej Coustou czy Ricaud). Nie mieli ani potrzeby, ani zwyczaju szukać pracy poza granicami swego kraju. Najwybitniejsi co najwyżej przysyłali swe projekty, jak J. A. Meissonier, który w Paryżu projektował dekoracje polskich wnętrz dla Czartoryskich czy Bielińskich, jak V. Louis, który był w Warszawie, ale projekty zamku przysłał już z Paryża, a wreszcie jak Percier i Fontaine, którzy nigdy Polski nie widziawszy, projektowali przebudowę zamku ordynackiego w Zamościu i z intuicją nie większą od wiedzy geograficznej rysowali mu tło z łańcucha śnieżnych gór.

2. Polscy architekci nie jeździli do Francji. Przez długi czas wogóle nie jeździli nigdzie, a gdy w XVIII w. zaczęli podróżować, to naturalnie do Rzymu.

Skądże więc i jakimi drogami wpływy francuskie miały się dostawać do Polski? Panowie polscy z podróży swych do Francji przywozić mogli, obrazy, sprzęt i mody, ale nie architekturę. Ani Francja ani Polska nic ku temu nie zrobiły, aby zwiększyć swe związki architektoniczne: ani Francja nie przysyła swych architektów, by budowali, ani Polska nie posyłała swoich, aby się uczyli. Bezpośredniego kontaktu nie było. Właściwie to tylko z Francji przedostało się do Polski, co rozeszło się po całej Europie, co stało się elementem ogólnoeuropejskiej kultury architektonicznej.

Wpływy idą bądź a) z krajów sąsiednich i zachowujących bliskie stosunki polityczno-gospodarczo-kulturalne, bądź b) z tych, które eksportują artystów, bądź wreszcie z tych, co c) posiadają za sobą autorytet i modę. Otóż Francja była od Polski daleko, artystów na eksport nie miała. Do końca XVII w. Francja nie miała autorytetu artystycznego europejskiej miary i moda jeszcze na nią nie była przysłała, sama jeszcze posługiwała się wzorami włoskimi nie zawsze skutecznie walcząc z italizmem. Gdy zaś w XVIII w. stała się w rzeczach sztuki pierwszą bodaj w Europie powagą, zastała w Polsce inaczej już ukształtowany smak i obyczaj budowlany i rynek artystyczny niejako zajęty przez Włochów.

W świetle tych faktów nie należy dziwić się, że wpływ Francji w architekturze polskiej był tak nikły. Przeciwnie, można dziwić się, że w ogóle istniał. Zbliżenie kulturalne francusko-polskie jest nowszej daty: pochodzi z wojen napoleońskich i z emigracji. Nie należy się wobec niego powoływać na historię, zwłaszcza na dawniejszą. Jest to bowiem rzeczą nie przeszłości, lecz teraźniejszości, a można mieć nadzieję, że również przyszłości.

DR PROF. WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ.

## LES INFLUENCES FRANÇAISES SUR L'ARCHITECTURE MODERNE EN POLOGNE.

L'histoire de l'architecture polonaise moderne — c'est l'histoire de deux éléments: polonais et italien. A partir du début du XVI-e s., lorsque les premiers „muratori” de la Renaissance vinrent importer les motifs italiens, l'art polonais ne cesse point de s'en servir et de les adapter selon son goût.

Le chemin d'Italie en Pologne était frayé, et l'époque de la Renaissance passée, les architectes italiens ne cessèrent de le suivre. Il n'y a pas eu de génération, du XVI-e jusqu'au XIX-e s., où un architecte italien plus ou moins éminent ne vint bâtir en Pologne. Les fils de ces maîtres s'établissaient en Pologne, et bien des fois ils continuaient le métier de leurs pères en unissant dans leur art les éléments polonais et italiens. A partir du XVIII-e s. les architectes polonais se rendaient à Rome pour y étudier, et une fois de retour, leur oeuvre n'était pas moins parfaite ni moins italienne que celle des Italiens eux-mêmes.

Cependant au cours du développement de cette architecture moderne polono-italienne, apparaissent plus d'une fois des influences françaises, bien que momentanées, et ceci à partir de la fin du XVII-e s; c'est à cette époque en effet que la France atteint dans la politique aussi bien que dans l'art un développement brillant. Dès lors on peut noter au moins à quatre reprises l'empreinte de la France sur l'architecture polonaise.

1. L'architecture de Louis XIV apparaît sous Jean III. Son influence est minime. La résidence royale est élevée par des Italiens et des Polonais, il n'y avait pas d'architecte français en Pologne. Cependant nous avons eu alors un peintre d'origine française, et sur le trône une reine Française. Et les intérieurs du palais baroque polono-italien de Wilanow resplendent de dorures, de miroirs et de décorations peintes rappelant en miniature l'art de Le Brun et Versailles.



2. L'influence de l'architecture de Louis XV se manifeste sous les rois de la dynastie de Saxe. Elle pénétra en Pologne indirectement, par Dresde, avec ces artistes huguenots émigrés de France, qui suivirent le roi Auguste en sa nouvelle capitale. Evidemment, le rococo de Saxe n'est pas un style purement français; la décoration des intérieurs français orne à Dresde les façades des bâtiments, où elle subit encore des transformations caractéristiques; cependant sans l'art français les palais rococo de Dresde et de Varsovie ne seraient pas tels qu'ils sont. Néanmoins les architectes français en Pologne à cette époque étaient peu nombreux, et l'activité d'un Coustou et d'un Ricaud de Tirregaille n'eut pas de répercussion dans l'art polonais. Les meilleures oeuvres du rococo polonais sont dues à des artistes italo-polonais qui surent s'adapter au style nouveau. Ainsi p. ex. le beau château de Radzyń fut élevé par Antoine Fontana, issu de la famille italienne bien connue, établie et naturalisée en Pologne.

3. Sous Stanislas-Auguste apparaît l'influence de l'architecture de Louis XVI. Tout comme le baroque polonais refléchit, bien que faiblement, le style Louis XIV, et le rococo celui de Louis XV — le classicisme polonais puise dans l'art Louis XVI. Ce style apporté par l'architecte Victor Louis, venu à Varsovie pour projeter le palais royal, se trouve même à la base du classicisme développé ensuite par les artistes qui travaillèrent pour Stanislas-Auguste. Le premier architecte polonais de marque, Schröger, séjourne, envoyé par le roi, en France, et connut le nouveau style en premier lieu par les publications françaises.

Cette fois encore les influences françaises ne firent qu'effleurer seulement l'architecture polonaise. De même que les deux qui les précédèrent, le style Louis XVI dut céder à l'art italien: ce n'est pas Victor Louis qui éleva le palais royal. Stanislas - Auguste forma son goût et ses connaissances de l'art surtout à Paris, et il montait au trône avec l'intention de transformer l'aspect de Varsovie et de la Pologne selon les exemples français; mais plus tard les italiens surent mieux développer les idées artistiques du souverain, et c'est à Bacciarelli et Merlini que revient le mérite d'avoir créé le style connu comme "le classicisme de Stanislas Auguste".

4. Une autre forme du classicisme français de la fin du XVIII-e s, celle dite „retour à l'antique”, eut également un écho en Pologne. Tandis que presque tous les pensionnaires du roi allaient s'instruire en Italie, un d'eux, Gucewicz, se rendit à Paris, chez Soufflot, Ledoux et Rondelet, qui formèrent son goût. De retour à Wilno, il donna à cette ville baroque cette singulière empreinte antique, qui lui reste jusque à nos jours. Avec la mort prématurée de Gucewicz, ce courant, plutôt d'origine grecque importé par la France que purement français, n'eut pas de suite. Même à l'époque de Napoléon, époque de fraternité franco-polonaise, les influences françaises sur l'architecture en Pologne restent insignifiantes. Le général Zajaczek eut beau orner sa demeure à Opatówek du nom de Napoléon, et le manoir dans le district de Błońskie du maréchal Davoût être nommé d'après Passy — l'architecture polonaise ne s'en ressentit point.

Les influences françaises se manifestant à plusieurs reprises n'en restent pas moins bien faibles et de courte durée. Il s'agit de résoudre la question quelle en était la raison. La réponse n'est pas difficile à formuler.

1. Les architectes français ne venaient pas en Pologne — sans compter quelques artistes d'ailleurs peu illustres — tels que Coustou ou Ricaud de Tirregaille. Ni la nécessité ni les habitudes ne les incitaient à chercher des clients à l'étranger. Les plus grands se bornaient à envoyer leurs projets, comme p. ex. J. A. Meissonier qui créait à Paris les esquisses des décorations des intérieurs pour les palais des Czartoryski ou Bieliński, soit comme V. Louis venu il est vrai à Varsovie, mais qui envoyait les projets pour le château royal après son retour à Paris, soit enfin comme Percier et Fontaine, qui, n'ayant jamais voyagé en Pologne, projetaient la reconstruction du château de Zamość et avec un manque d'intuition égalant la connaissance de la géographie, plaçaient le château sur le fond pittoresque d'une chaîne de montagnes aux cimes enneigées...

2. Les architectes polonais n'allaient pas en France. Ce n'est qu'au XVIII-e s. qu'ils commencèrent à quitter leur pays pour aller — il va sans dire — à Rome.

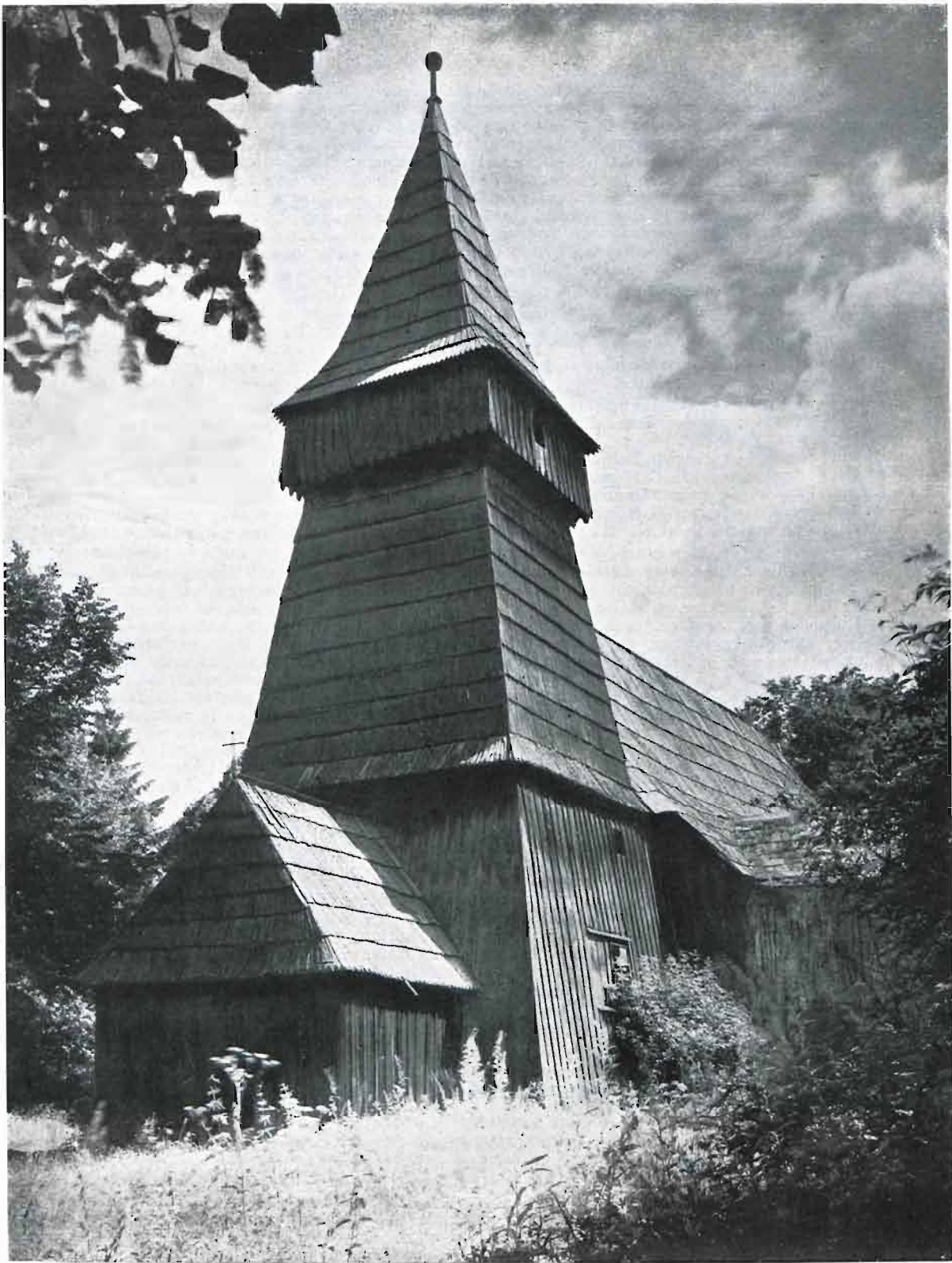
Par où et comment pouvaient donc s'infiltrer en Pologne les influences françaises? Les seigneurs polonais apportaient de leurs voyages en France des objets d'arts, des tableaux, des meubles et la connaissance des modes — mais non pas des oeuvres d'architecture. Ni la France ni la Pologne n'entreprenaient rien pour rapprocher l'architecture de leurs pays: la France n'envoyait point ses architectes pour construire en Pologne, la Pologne n'incitait point les siens pour qu'ils aillent s'instruire en France. Le contact direct n'existait pas. Ce qui pénétrait de la France en Pologne c'était la part de la culture architectonique française qui se répandit partout en Europe et constituait l'apport français à la culture générale.

La Pologne subit les influences a) des pays limitrophes avec lesquels elle soutenait des relations directes politiques, économiques et culturelles, b) des pays exportant les artistes, c) de ceux enfin dont l'autorité et la vogue étaient généralement reconnues. Or, la distance qui séparait la France et la Pologne était grande, les artistes français n'allaient pas travailler à l'étranger, et jusqu'à la fin du XVII-e s. la France ne s'était pas elle-même affranchie des influences artistiques italiennes; son autorité artistique n'était pas encore reconnue par l'Europe entière, et sa popularité dans les centres artistiques ne devait apparaître que plus tard. Et lorsque au XVIII-e s. l'Europe entière s'inclina devant la splendeur de l'art français — en Pologne le goût s'était déjà formé d'une manière différente, et le marché artistique était occupé par les Italiens.

Il n'est donc pas surprenant que l'influence de la France sur l'architecture polonaise était aussi peu importante. Au contraire, on devrait s'étonner qu'elle ait existé. Le rapprochement de la culture française et polonaise est plus récent — il date de l'époque napoléonienne et de l'émigration polonaise en France. Il ne faut donc pas s'en reporter à l'histoire, surtout à celle des époques plus reculées, quand on parle de ce rapprochement: c'est une réalité appartenant non pas au passé, mais au présent, et, on peut l'espérer, aux temps à venir.

PROF. DR WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ.

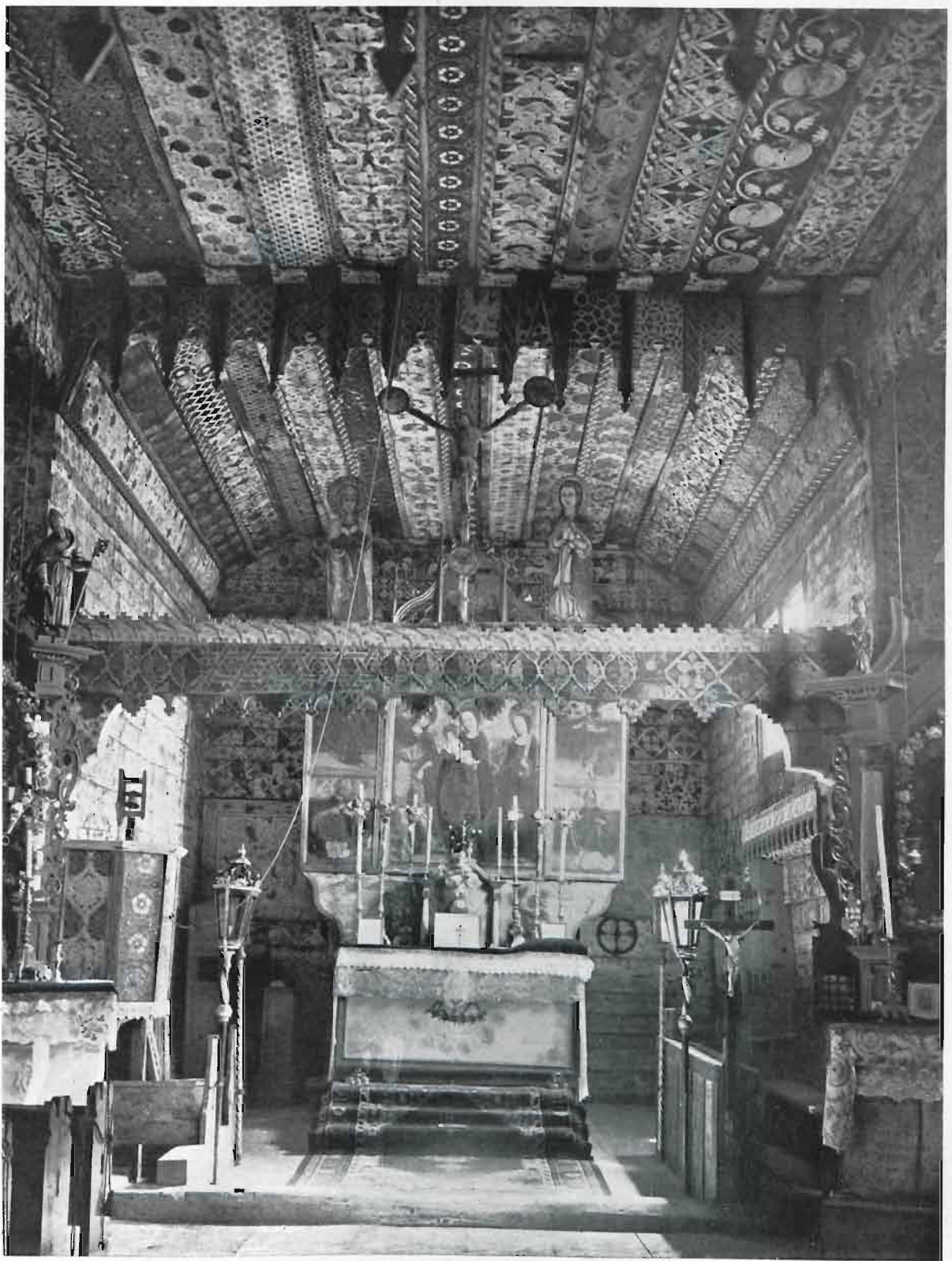




Kościół drewniany — Église en bois.

BIAŁKA





Wnętrze kościoła drewnianego — Intérieur d'une église en bois.

DĘBNO





Cerkiew drewniana — Église en bois.

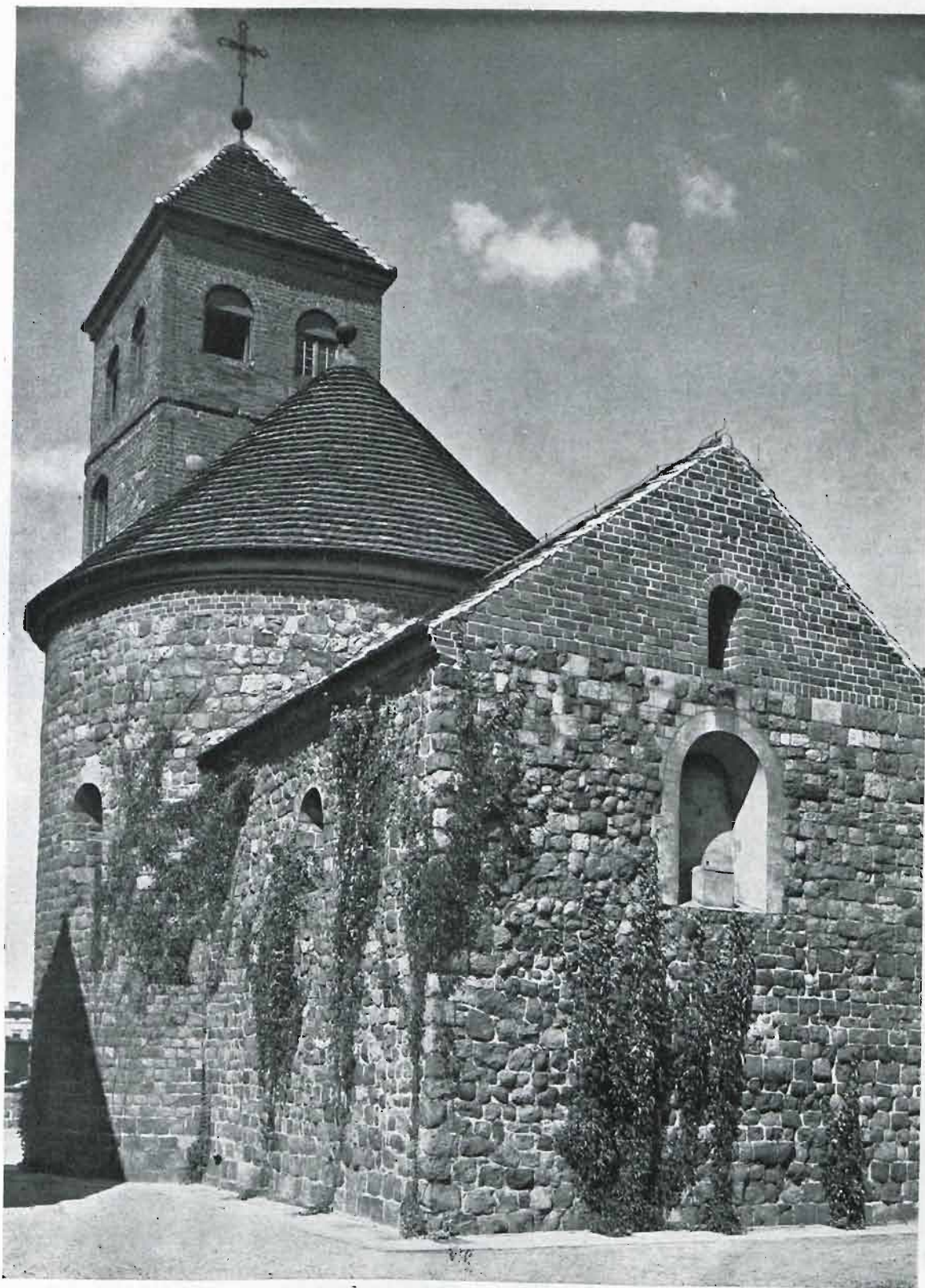
fol. H. Poddebski.  
OPORZEC



Grażda huculska — Maison houtsoule.

fol. J. Zukowski.  
ŻABIE POD KRĘTĄ

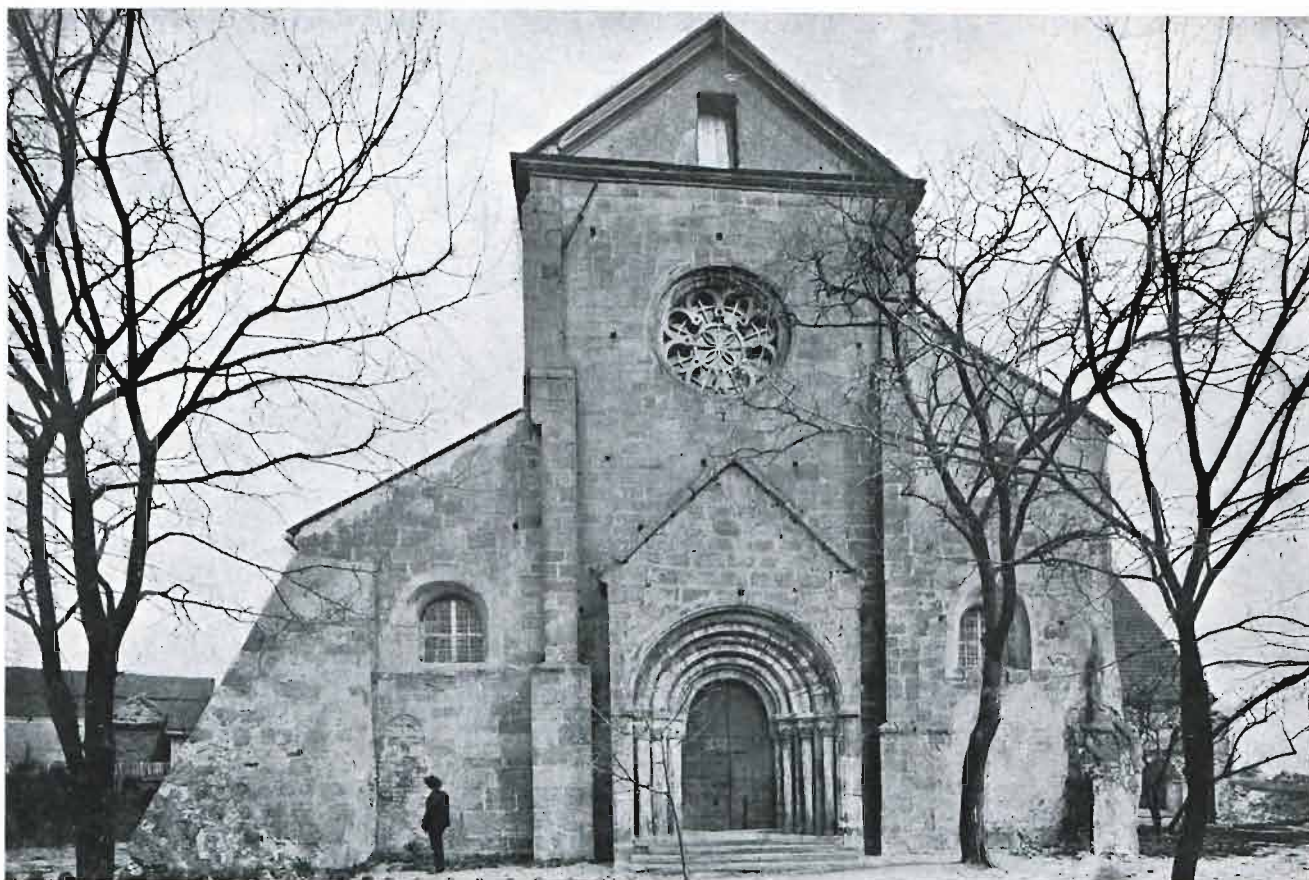




Kościół św. Prokopa — Église St. Procope.

STRZELNO





Klasztor Cystersów — Couvent des Cîteaux.

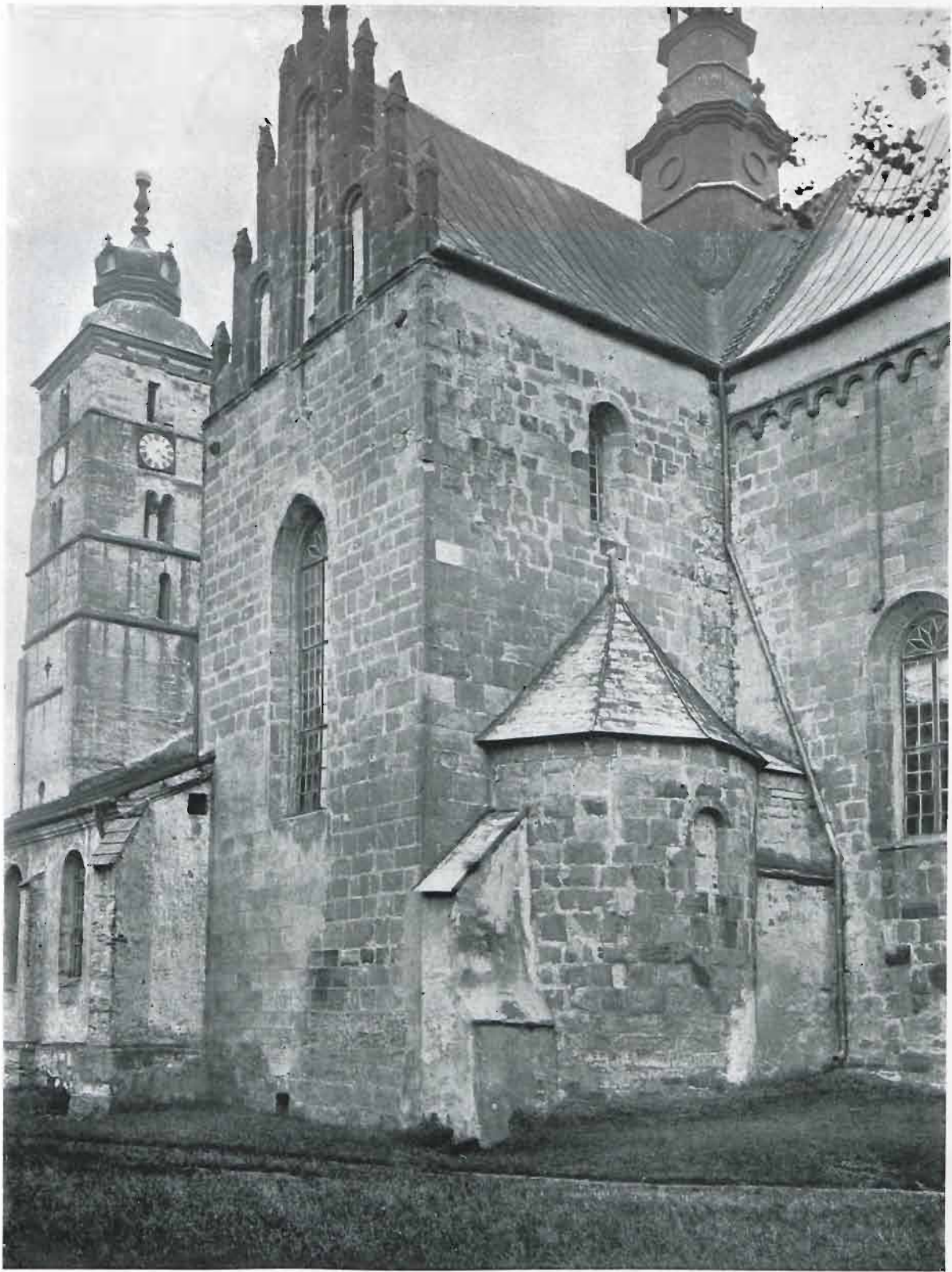
fot. ze zbiorów Z. A. P. P. W.  
**SULEJÓW**



Klasztor Cystersów. Kapitularz — Couvent des Cîteaux. La Salle Capitulaire.

fot. T. Szydłowski.  
**WĄCHOCK**





Kolegiata — Église Collégiale.

OPATÓW



Kościół św. Katarzyny — Église St. Catherine.

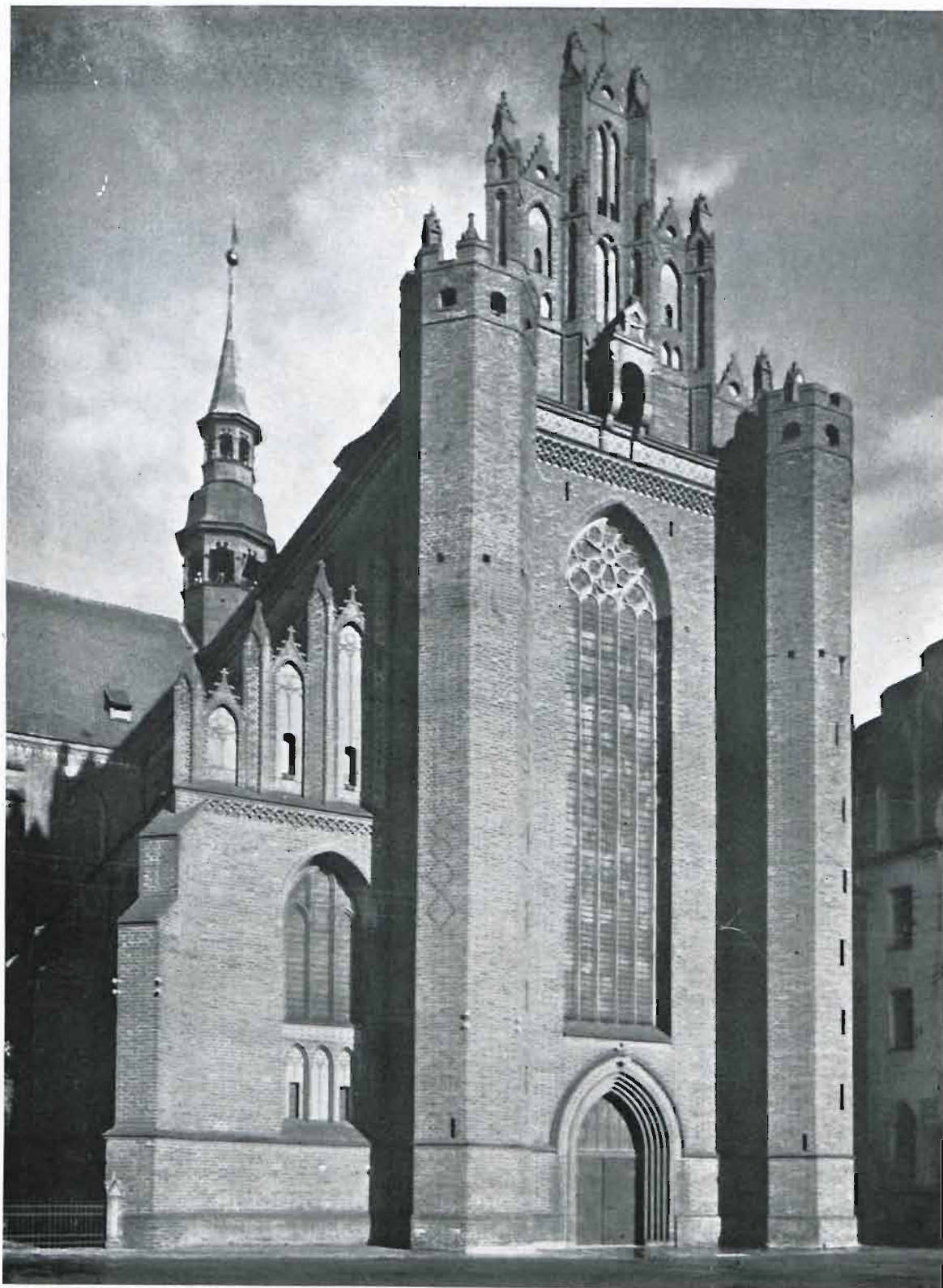
KRAKÓW





Kościół Najświętszej Maryi Panny — Église de Notre Dame.

KRAKÓW



Katedra — Cathédrale.

PELPLIN

fol. H. Poddębski.





Zamek — Château.

NIEDZICA



Katedra na Wawelu — Cathédrale du Château de Wawel.

KRAKÓW

fol. Photo-Plat.





Zamek Królewski na Wawelu. Działziniec —Château Royal du Wawel. La Cour.

KRAKÓW



Ratusz — Hôtel de Ville.

CHEŁMNO

Źródło: H. Podębski.





Pałac biskupi — Palais épiscopal.

KIELCE





Zamek — Château.

KRASICZYN

fol. H. Podębski.



Dom mieszkalny —  
Maison d'habitation.  
KAZIMIERZ n/W.





Klasztor — Cloître.

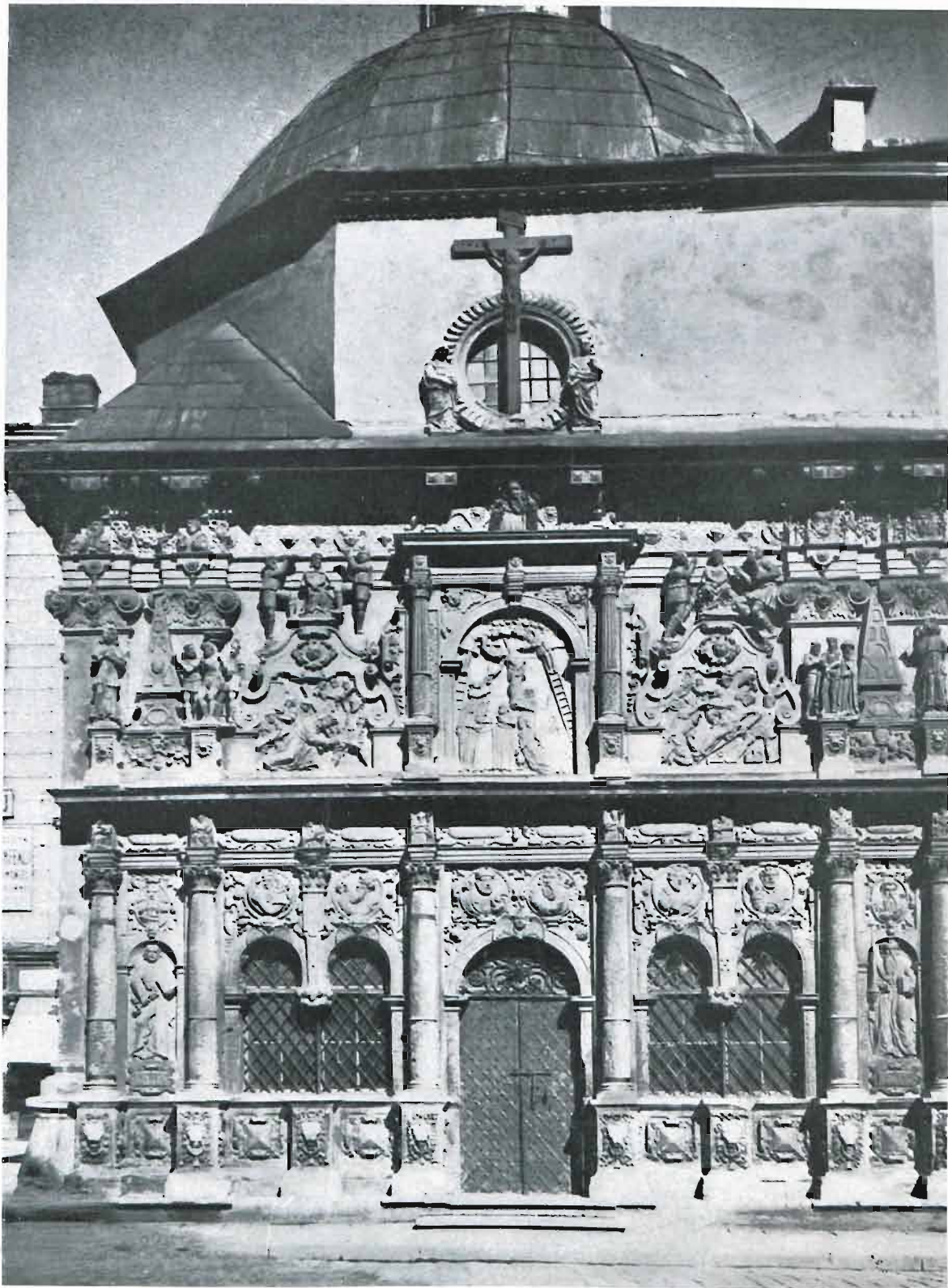
MIĘDZYRZEC OSTROGSKI

Z zbiorów Z. A. P. P. W.



Zamek — Château.  
OSTRÓG n/H.





Kaplica Boimów — Chapelle des Boïms.

LWÓW





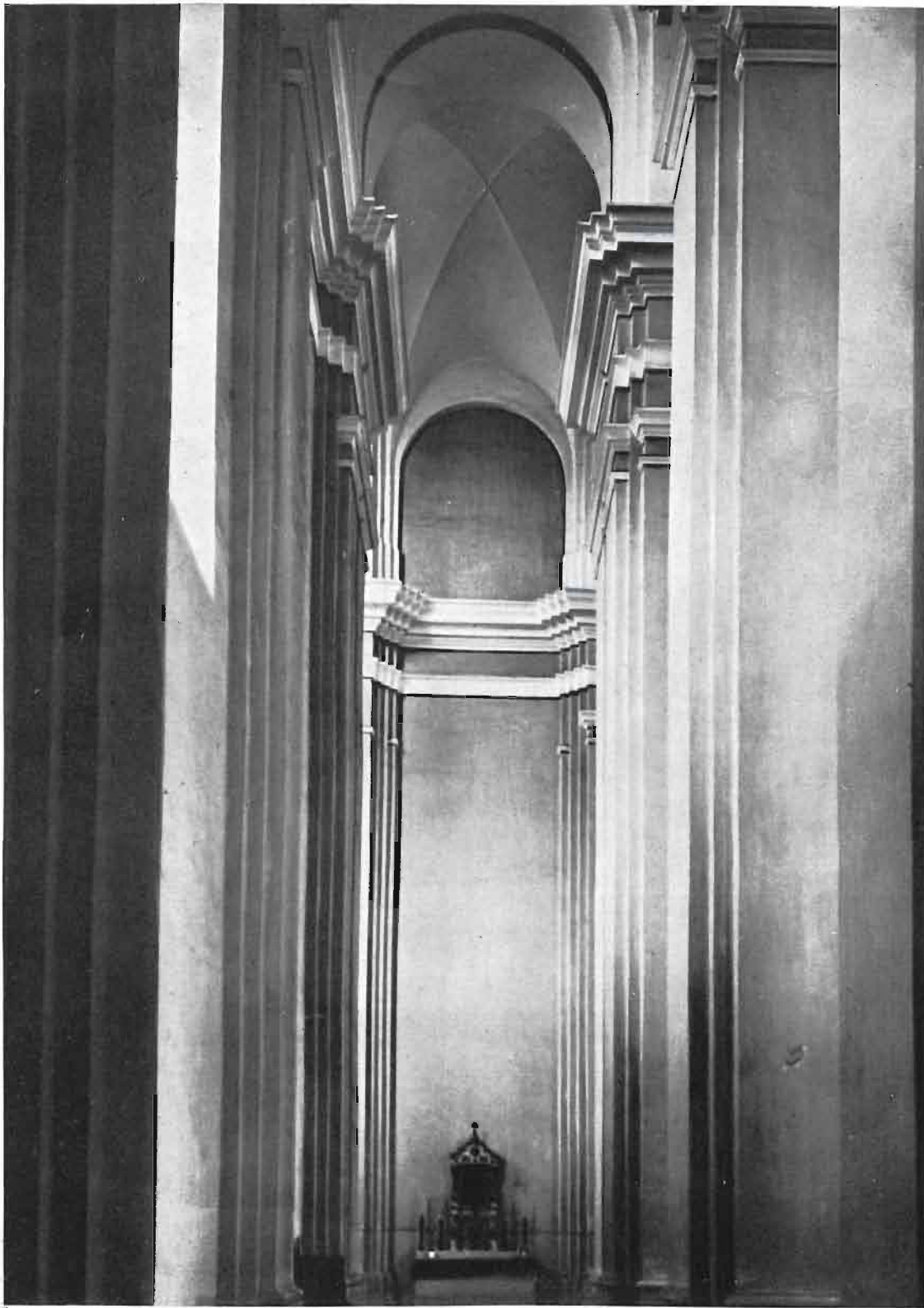
Pałac Krasieńskich — Palais Krasieński.

fol. H. Poddębski.  
**WARSZAWA**



Pałac — Palais.

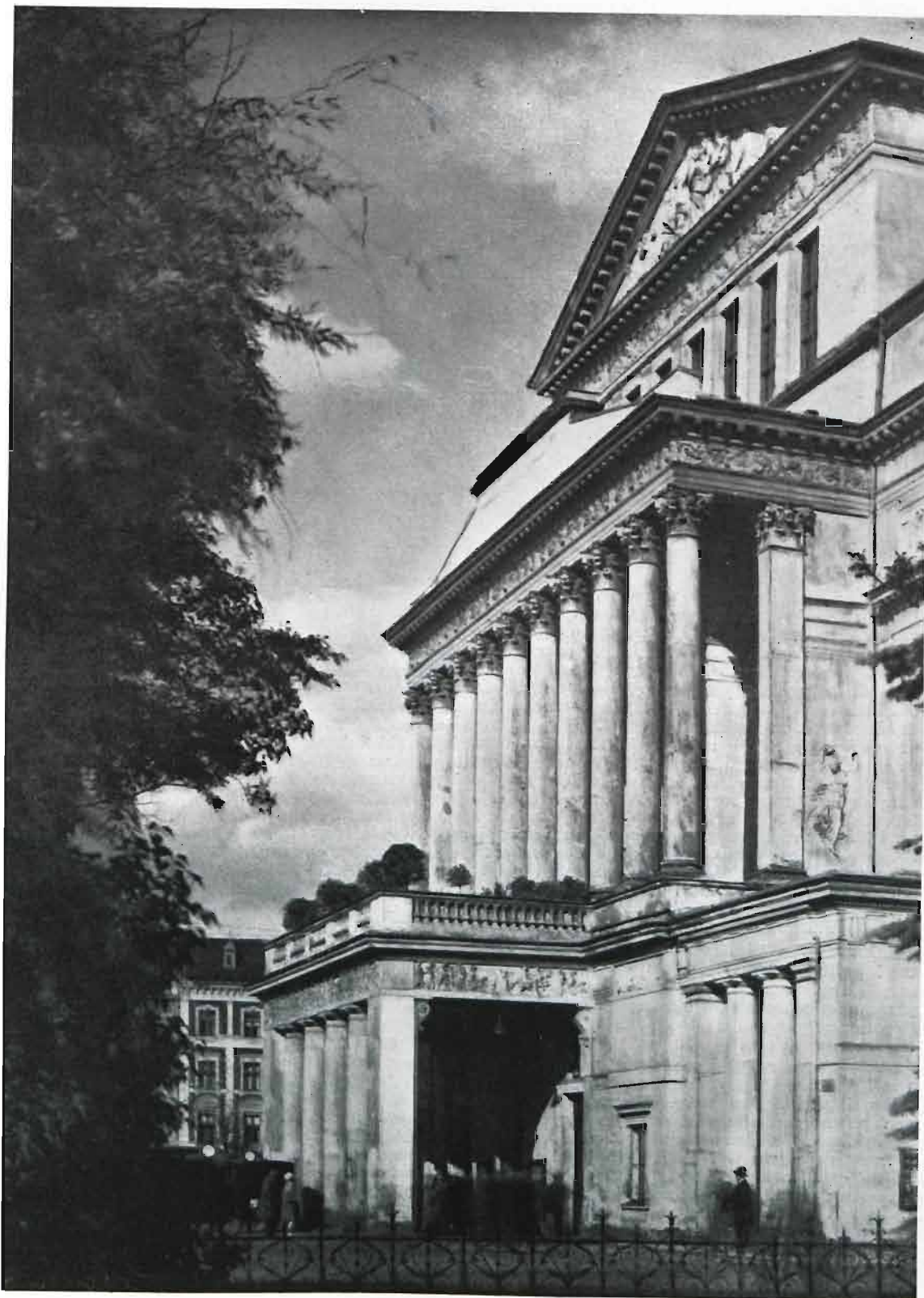
Ze zbioru C. B. I. Z. S.  
**RADZYŃ**



Wnętrze kościoła Jezuitów — Intérieur de l'Église.

PIŃSK





Gmach Teatru Wielkiego — Grand Théâtre.

WARSZAWA

# ARCHITEKTURA POLSKA WZORAJ I DZIŚ

Streszczając nasze wywody, możemy ująć dzieje polskiej architektury nowożytnej, jako pasmo prądów kulturalno-artystycznych, zapoczątkowane jeszcze za panowania nieszczęśliwego króla Stanisława Augusta, inicjatora polskiej szkoły artystycznej. Przed wstąpieniem na tron tego monarchy, architektura polska przeżywała okresy naprzemian to bujniejszego, to słabszego rozkwitu. Niemniej, historyk łatwo dostrzeże w jej dziejach, znamiennej dwoistość, polegającą na ścieraniu się dążeń artystów cudzoziemców, którzy z natury rzeczy krzewili na ziemiach polskich formy dojrzałe w innych warunkach, z doświadczeniem, tradycją i rutyną budowniczych miejscowych, którzy z kolei, idąc za prądem czasu, stopniowo poddawali się wpływowi obcemu. Dopiero na schyłku XVIII wieku, właśnie dzięki inicjatywie kulturalnego, a w sprawach sztuki szczególnie zorientowanego monarchy jakim był Stanisław August, skryształizował się specyficznie polski pogląd na sprawy architektury. Nietylko zresztą pogląd, lecz wręcz odrębny polski styl architektoniczny, wskazujący wprawdzie na pewne powinowactwa ze stylem Ludwika XVI, a bardziej jeszcze empiru, ale równocześnie zdradzający wartości odrębne, na które zwrócili uwagę oraz zdefiniowali je nasi wybitni znawcy tej epoki: Lauterbach i Tatarzkiewicz. Stanisław August stwarzając swój dwór artystyczny, zaszczerpił współczesnym zamiłowaniem do najpiękniejszej ze sztuk plastycznych — architektury, a postarawszy się o przygotowanie odpowiedniego zastępu architektów i adeptów sztuki architektonicznej, wprowadził Polskę do grupy narodów, czynnie działających nad ukształtowaniem architektonicznego wyrazu nadchodzącego stulecia.

W XIX wieku architektura polska przeżywa trzy zasadnicze okresy, rozdzielone przewrotami politycznymi. Zbiegiem okoliczności pokrywają się one z etapami rozwojowymi architektury pozostałych krajów europejskich, a w szczególności Francji, która nadal podtrzymywała przodujące stanowisko w dziejach sztuki, zajęte po sławnym zwycięstwie Claude Perault w pojedynku artystycznym, rozegranym z Lorenzo Berninim w konkursie na projekt kolumnady Luwru paryskiego.

Stulecie rozpoczyna się dalszym wspaniałym rozkwitem klasycyzmu, który w Polsce, a zwłaszcza w stolicy, ma znaczenie szczególnie doniosłe. Epoce tej zawdzięcza Warszawa nie tylko najpiękniejsze pomniki, stanowiące po dziś dzień jej chlubę i ozdobę, ale nadto, staje się ona pewnego rodzaju szkieletem organizacyjnym, myślą przewodnią idei urbanizacyjnej, którą będzie się kontynuowało i rozwijało dopóty, dopóki czynniki miejscowe będą mogły okazać inicjatywę w tej sprawie. Taki stan rzeczy przetrwa do pierwszego powstania t. j. do r. 1830-go. Następne trzydziestolecie, odpowiednik do francuskiej epoki poprzedzającej drugie cesarstwo, zwanej powszechnie stylem Ludwika-Filipa, to okres romantyzmu, który poczynił w Polsce, tak samo jak i w innych krajach, wiele szkody, lansując hasła „puryzmu” czyli oczyszczania zabytków średniowiecznych z późniejszych naleciałości barokowych. W Polsce odbyło się to stosunkowo nieznacznie stratami, wskutek powszechnego zubożenia kraju. Mimo to, jedno z najciekawszych miast, jakim jest Kraków, poniosło ciężkie straty. Wtedy to zniszczono stare mury miejskie, a wraz z nimi padło ofiarą kilofa, kilkanacie bram miejskich. Doniosłość tej straty uwiadcniają pozostałe z masakry smutne resztki: brama Floriańska i Barbakan, stanowiące dziś jedną z największych osobliwości Krakowa. Czego nie dokończyli ludzie, strawił do reszty pożar szalejący w Krakowie w lipcu 1850 roku.

Analiza historyczna rozwoju wypadków artystycznych na przestrzeni XIX stulecia ustala pewną kolejność faktów. Wiemy mianowicie, że idee klasyczne, będące ucieleśnieniem tendencji odnalezienia i utrwalenia wartości absolutnie doskonałych w architekturze, ustąpiły miejscu rozszerzonemu pojęciu kultu przeszłości. Zamiast zwracać się do kolebki kultury ogólnoeuropejskiej, za jaką uważano antyk, skierowano oczy w stronę przeszłości własnej poszczególnych narodów. Było to zjawisko najzupełniej zrozumiałe i łączyło się z powszechnym wzrostem poczucia narodowego, jaki zaznaczył się w Europie ponapoleońskiej. Epoka romantyczna, pełna kultu dla indywidualności, szczególniejszą okazała życzliwość sztuce mistycznego średniowiecza. Poeci, jak Wiktor Hugo, esteci, jak John Ruskin, z zapałem nawoływali do porzucenia haseł sztuki klasycznej, sztuki martwej, zimnej i schematycznej, wskazując równocześnie architekturę gotycką, jako przykład niewyczerpanych możliwości interpretacyjnych. Mimo to, a raczej właśnie dlatego podstawy stosunku do architektury pozostały niezmiennione.



Zarówno poprzednio jak i obecnie chętnie spoglądano poza siebie, zwracając się ku przeszłości bądź to antycznej, bądź własnej, bądź obcej, ażeby stamtąd czerpać to... co jeszcze się wzięć dało. Nikt wszakże nie liczył na własne siły. Dopiero gdy Hipolit Taine podjął trud wyjaśnienia przyczyn genetycznych tworzenia się epok kulturalnych i artystycznych, gdy wysunął słynną swego czasu „teorię środowiska”, bardziej przenikliwi oparli się na niej, mogli wyciągnąć pocieszające wnioski na przyszłość.

W Polsce rzeczy poszły nieco odmiennym torem. Zwrot ku archaizowaniu form artystycznych miał u nas smak specjalny, gdyż pozostawialiśmy pod obcym jarzmem. Pomniki historyczne przypominały nam lepsze lata wolności. Nawrót tedy do form dawnych, metodyczna ochrona pozostałych pamiątek, były pięknym snem na jawie. Snem o potędze. Dlatego we wszystkich poczynaniach architektonicznych na większą skalę, a datujących się z tego okresu, wyczuwamy nutę romantyczną. Badacze przeszłości, zgrupowani wokół krakowskiej Akademii, tworząc w jej łonie komisję do badania historii sztuki, zgromadzili dowody, stanowiące poniekąd żywą ilustrację dla teorii Taine'a, że pomimo ogólnego nastawienia na ton zachodnioeuropejski, sztuka polska i polska architektura posiadały swoiste piętno narodowe, podobne temu jakim się odznacza, piękna, malownicza i jakże romantyczna architektura hiszpańska.

Stanowiąc w owym czasie niemal jedyne na ziemiach polskich ognisko życia kulturalnego, cieszące się jakimi takimi swobodami politycznymi — Kraków, gromadził nie tylko uczonych, ale i artystów; nie tylko twórców, ale i miłośników sztuki. Gdy stwierdzono, że Polska dawna umiała osiąść własne oblicze, natychmiast poczęto szukać, gdzie osiągnęło ono wyraz najwybitniejszy i zwrócono się oczywiście tam, gdzie, jak należało przypuszczać, wpływy obce najslabiej, lub wcale się nie zaznaczyły. Tym terenem była wieś polska, a szczególnie Podhale. Toteż sfery artystyczne Krakowa, przeciwstawiając się grupie uniwersyteckiej, z natury oschłej i pedantycznej z zapalem rzuciły się w tą stronę. Był to schyłek stulecia, moment, w którym Europa zmęczona kołowacizną interpretacyjną, puściła się bez opamiętania na fale ekspresjonizmu, który w architekturze nosił niewinną nazwę secesji.

Dzięki wspomnianemu kultowi przeszłości narodowej oraz sztuce ludowej, wytworzył się na gruncie krakowskim szczególnie ciekawy konglomerat artystyczny, nie pozbawiony cech ekspresjonistycznych (a więc secesyjnych) dzięki temu, że na czele tej grupy wyrosła indywidualność niezwykła, zakrojona na miarę największą: Stanisław Wyspiański. Malarz, uczeń Matejki, dramaturg i — wreszcie architekt umiał w swej indywidualności nietylko zespolić wszystkie dotychczasowe wyniki, ale nadto, wskazał swemu otoczeniu kierunek w jakim dążyć należało.

Jest to szczególnie smutne, ale jakże znamienne dla narodu, którego ręce dźwigały kajdany niewoli, że najpiękniejsze i najistotniejsze koncepcje twórcze ówczesnej architektury powstały i pozostały na... papierze. Są to niezwykle w swej powadze i napięciu artystycznym szkice Wyspiańskiego dla opracowania wzgórza wawelskiego jako „Polskiego Akropolis”, są nimi również kreślone na obczyźnie sny, o dalekiej ukochanej Polsce Stanisława Noakowskiego.

Następcy Wyspiańskiego stąpali po ziemi. Tworzyli zatem nie według chęci, lecz według możliwości, i dlatego nikt już później nie uderzył w ton równie patetyczny. Żaden z uczniów szkoły krakowskiej nie podjął inicyjatywy tak śmiałej. Ale zato, stąpając krok za krokiem i z dnia na dzień wciąż naprzód, osiągnęli wyniki bardzo poważne. I w tym leży ich zasługa. Oparli się przemijającym i zazwyczaj już w momencie upadku przybywającym do kraju nowinkom zagranicznym. Oceniając chłodną głową wartości folklorystyczne polskiej sztuki, postavili ją tak wysoko, że na Paryskiej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej osiągnęli sukces pierwszorzędnny. Rok 1925 był zatem punktem kulminacyjnym tej szkoły.

Obok Krakowa, coraz dobitniej poczyniała się wypowiadać szkoła stołeczna. W latach niewoli Warszawa żyła i działała pod ciężką dłonią rządów cesarskich. Lecz o ile ucisk dotyczył życia kulturalnego, o tyle w zakresie gospodarczym element polski cieszył się nawet pewnym poparciem. Polacy, szczególnie w głębi Imperium Rosyjskiego, łatwo otrzymywali nawet wyższe, wpływe stanowiska, zwłaszcza w handlu i przemyśle. Stąd wytworzyło się inne nastawienie umysłów, które w połączeniu z atmosferą „pryncypializmu rosyjskiego” sprawiło, że architekci po tej stronie granicy mieli umysły skłonniejsze do szerzej założonych koncepcji teoretycznych, a gdy do tego dodamy żywsze zainteresowanie dla problemów społecznych, przejawiające się w Rosji i Królestwie Polskim, spowodowane poważnym rozkwitem tutejszych okręgów przemysłowych, co było odwrotnością w stosunku do polityki austriackiej, pozostawiającej swobody polityczne, a równocześnie udaremniającej rozwój gospodarczy Galicji, łatwo zrozumiemy dlaczego architekci warszawscy, w przeciwieństwie do krakowskich, tak skwapliwie nawiązali kontakt z radykalnymi ugrupowaniami architektów Europy Zachodniej.

Poczynając od r. 1923, t.j. od momentu, gdy opadła pierwsza fala najpilniejszych prac budowlanych związanych z przystosowaniem Warszawy do nowych zadań, jako stolicy 33 milionowego narodu, Politechnika Warszawska stała się ogniskiem ruchu, który wśród problemów architektonicznych stawiał problem społeczny przed artystycznym. Wyników takiego nastawienia nie trzeba było czekać zbyt długo. I dzisiaj, gdy na te sprawy spoglądamy z perspektywy dziesięcioletniej, raczej żałujemy, że pogląd ten zwyciężył tak późno. Żałujemy dlatego, że gdy na początku niezależności politycznej państwa, a więc w latach 1918—20 wyznaczono kierunki zasadnicze polskiej akcji budowlanej, nie było prawie nikogo, kto reprezentowałby takie właśnie poglądy, skutkiem czego, popełniono szereg błędów, wysuwając moment artystyczny tam, gdzie winien był bezspornie decydować społeczny.

W szczególności dotyczy to akcji urbanizacyjnej, która dźwięczy innym tonem na wzgórzu wawelskim a innym tonem tam, gdzie należy planować nowe dzielnice dla dziesiątków tysięcy mieszkańców.

Tak się zatem przedstawia, w kinematograficznym skrócie, potężny szmat drogi, jaki przeszła polska myśl architektoniczna, od parkietów salonów zamkowych ostatniego króla polskiego, do skromnej izdebki polskiego robotnika wypracowującego w trudzie i znoju podstawy do dalszej, wolnej, zabezpieczonej od obcej i niszczyielskiej inwazji, pracy twórczej polskiego artysty.



Wielki nasz poeta powiedział: „Nie czas płakać róż, gdy lasy płoną”. Lasy polskie już nie płoną. Pokrywają się nawet młodym i bujnie rozrastającym się liściem.

Bliską już jest zapewne chwila, gdy znowu pomyślimy o różach, a wtedy? Kto wie! Może sięgniemy po chimeryczne wizje Wyspiańskiego i Noakowskiego i zbudujemy to, o czym oni... marzyli!

PROF. DR LECH NIEMOJEWSKI.

## L'ARCHITECTURE POLONAISE HIER ET AUJOURDHUI.

On pourrait présenter l'histoire de l'architecture polonaise moderne comme une suite des courants intellectuels et artistiques dont le point de départ remonte à l'époque du dernier roi de Pologne, Stanislas - Auguste, promoteur de l'école d'art polonais. Auparavant, l'architecture polonaise traversait des périodes d'un épanouissement plus ou moins considérable. Toutefois, il est aisé d'apercevoir dans son histoire un dualisme caractéristique, une lutte continuelle entre les tendances des artistes étrangers qui s'efforçaient d'inculquer en Pologne les formes élaborées ailleurs, et les traditions ou habitudes des constructeurs polonais qui, peu à peu, finissaient par se soumettre à l'influence du dehors. Ce n'est que vers le déclin du XVIII-e siècle que, grâce à l'initiative du monarque très cultivé et grand connaisseur des choses artistiques, que fut Stanislas-Auguste, une conception polonaise se précisa dans le domaine de l'architecture. Une conception, c'est peu dire, car on parvint même à créer un style architectural polonais qui présentait, il est vrai, certaines ressemblances avec celui de Louis XVI et davantage encore avec celui de l'Empire, mais qui, en même temps, possédait des traits particuliers bien à lui. L'aspect national de ce style fut relevé et défini par deux critiques très compétents en matière des problèmes artistiques du XVIII-e siècle: Lauterbach et Tatarkiewicz. Le rayonnement artistique de la cour de Stanislas-Auguste éveilla en Pologne l'amour du plus beau des arts plastiques, de l'architecture, et le roi, en formant les cadres des architectes et des adeptes de l'art architectonique, introduisit la Pologne parmi les nations qui concouraient à l'élaboration de l'aspect architectural du siècle prochain.

Dans l'histoire de l'architecture polonaise du XIX-e siècle on distingue nettement trois périodes principales délimitées par les grandes secousses politiques. Ces périodes correspondent aux étapes d'évolution de l'architecture dans les autres pays d'Europe, spécialement en France qui continue de garder cette place dominante dans l'histoire de l'art qu'elle a conquise lors du célèbre triomphe de Claude Perrault sur Lorenzo Bernini dans le concours pour le projet de la colonnade du Louvre.

Au début du siècle on voit la suite du magnifique développement du classicisme. Cette période est d'une grande importance pour la Pologne en général, et pour sa capitale en particulier. C'est à cette époque que Varsovie s'enrichit des plus beaux parmi ses monuments, — des monuments qui jusqu'aujourd'hui constituent sa gloire et sa parure la plus attrayante. En outre, la capitale devient un centre d'organisation et d'inspiration de l'urbanisme polonais. Elle en dirige le développement aussi longtemps que la situation politique lui permet d'en conserver l'initiative. Cet état des choses se prolonge jusqu'au moment de la première insurrection, c'est-à-dire jusqu'en 1830.

Les trente années qui suivent, c'est la période romantique, analogue à l'époque française précédant le Second Empire, connue sous le nom du style Louis-Philippe. En Pologne, comme ailleurs, ce courant romantique ne manqua pas de produire de grands dégâts par sa propagande dite du „purisme”. On s'efforçait notamment de restituer aux monuments du Moyen Age leur pureté origininaire en les débarrassant des apports postérieurs du baroque. Si la Pologne eut relativement peu à en souffrir ce n'était que grâce à l'appauvrissement général qui ne permettait pas de se lancer dans les travaux „puristes” de grande envergure. Néanmoins, dans une de nos villes les plus intéressantes au point de vue architectural, à Cracovie, les ravages étaient cruels. Les coups de pioche détruisirent l'enceinte de la vieille cité ainsi que plusieurs portes citadines. On se rend compte de l'importance de cette perte en contemplant aujourd'hui les débris mélancoliques qu'épargna la rage des „puristes”: la porte de Saint Florian et la Barbacane, une des plus belles attractions de Cracovie. Pour comble de malheur, l'oeuvre de destruction, entreprise par les hommes, fut achevée par un grand incendie qui ravagea Cracovie en juillet 1850.

L'analyse historique du développement de l'art au XIX-e siècle nous permet de ranger les faits selon un certain ordre de leur succession. On sait notamment que les idées du classicisme, qui recherchait et s'efforçait de réaliser en architecture les valeurs absolument parfaites, furent remplacées par une conception plus vaste du culte du passé. Les regards, jusqu'alors



dirigés exclusivement vers ce que l'on considérait comme le berceau de la civilisation universelle de l'Europe, c'est-à-dire vers l'antiquité greco-romaine, se reportèrent vers le passé national. Ce phénomène était bien compréhensible comme une des manifestations de l'éveil général des sentiments nationaux qui secoua l'Europe tout entière après les guerres napoléoniennes. L'époque romantique, avec son culte de l'individualité, était tout particulièrement portée à favoriser l'art mystique du Moyen Age. Les poètes comme Victor Hugo, les esthètes comme John Ruskin lançaient des exhortations enflammées pour faire abandonner les inspirations de l'art classique, d'un art, disaient-ils, mort, froid et uniforme. En même temps, ils indiquaient l'architecte gothique comme modèle et source inépuisable des interprétations. Malgré cela, ou plutôt grâce à cela, les bases mêmes de l'orientation dans le domaine de l'architecture restaient immuables. Toujours, comme auparavant, on se tournait vers le passé, tantôt greco-romain, tantôt national, tantôt vers celui d'un tel ou autre pays étranger, pour y puiser... ce qui restait encore à prendre. Il ne venait guère à l'esprit de personne que l'on pourrait bien compter sur ses propres forces. Seulement quand Hippolyte Taine se chargea d'expliquer les causes génératrices de la formation des époques d'art et de civilisation, quand il conçut sa „théorie du milieu”, — à ce moment seulement, grâce à cette théorie, les esprits parmi les plus pénétrants découvrirent les perspectives rassurantes pour l'avenir.

En Pologne, les choses tournèrent d'une manière un peu différente. La tendance archaïque des formes artistiques avait chez nous une nuance toute particulière du fait de la domination et de l'oppression étrangère. Les monuments historiques ramenaient notre pensée vers le temps heureux de l'indépendance. Ainsi, le retour vers les formes anciennes, la protection méthodique des souvenirs précieux, c'était un rêve enivrant, — un rêve de puissance. De la sorte, dans toutes les entreprises architectoniques plus importantes de cette époque, on ressent une certaine vibration romantique. Les amis du passé groupés autour de l'Académie de Cracovie, en formant au sein de cette Académie une commission pour l'étude de l'histoire de l'art, recueillirent les témoignages qui fournissaient, en quelque sorte, une illustration vivante de la théorie de Taine, qui prouvaient notamment que, malgré l'orientation générale conforme à celle de l'Europe Occidentale, l'art polonais et l'architecture polonaise possédaient leur beauté nationale particulière, analogue — toutes proportions gardées — à celle de l'architecture espagnole, pleine d'un charme pittoresque et romantique.

En Pologne de ce temps, Cracovie était un centre de la vie intellectuelle presque unique où l'on pouvait jouir d'une certaine liberté nationale, toute restreinte qu'elle fut. A Cracovie donc se groupaient aussi bien les savants que les artistes, aussi bien les créateurs que les amateurs des choses artistiques. Dès que l'on constata que l'ancienne Pologne avait su former son propre visage artistique, on se mit à la recherche des endroits dans lesquels ces aspects nationaux avaient pu atteindre leur expression la plus caractéristique. On se tourna là où, selon toute vraisemblance, l'influence étrangère avait dû être minime sinon inexistante. Ce terrain, c'était la campagne polonaise, et tout particulièrement — Podhale. Aussi, les milieux artistiques de Cracovie se ruèrent avec enthousiasme sur la campagne et sur Podhale, en bravant l'opposition du groupe universitaire, rigide et pédantesque. C'était le déclin du siècle, le moment où l'Europe, lasse de se débattre dans le cercle vicieux des interprétations, s'abandonna éperdument au courant de l'expressionnisme qui, dans l'architecture, portait le nom innocent de „secession”.

De ce culte du passé national et de l'art populaire résulta, sur le terrain de Cracovie, une sorte d'amalgame artistique très curieux, pourvu des traits expressionnistes (donc, secessionnistes) grâce à la personnalité d'une grandeur exceptionnelle qui surgit à la tête de ce groupe, — grâce à Stanislas Wyspiański. Cet homme de génie, peintre, élève de Matejko, poète dramatique, et aussi architecte, parvint non seulement à englober et à synthétiser dans son esprit tous les résultats acquis jusqu'alors, mais encore indiqua à son entourage la direction à suivre.

Ce qui était bien triste, mais bien compréhensible et caractéristique pour une nation enchaînée, c'est que toutes les conceptions créatrices les plus magnifiques et les plus fondamentales de l'architecture polonaise de ce temps surgirent et restèrent... sur le papier. Tel fut le destin des esquisses de Wyspiański pour l'aménagement de la colline de Wawel en une „Acropole Polonaise”, — des esquisses incomparables dans leur majesté et dans leur tension artistique. Tel fut aussi le destin des rêves à la Pologne adorée et lointaine que dessinait à l'étranger Stanislas Noakowski.

Les successeurs de Wyspiański étaient des hommes portés à vivre sur le terrain des réalités terrestres. Aussi, créaient-ils non pas à l'échelle des aspirations, mais celle des possibilités. De ce fait, les représentants de l'école de Cracovie ne tentèrent jamais des initiatives aussi audacieuses que celles de leur maître. Mais, en gagnant du terrain pas à pas, en poussant toujours en avant, ils surent obtenir des résultats importants. Là fut leur mérite. Ils surent résister à des nouveautés éphémères et qui pénétraient en Pologne le plus souvent au moment de leur déclin. En considérant sans exaltation les valeurs originales de l'art polonais ils parvinrent à l'élever à un niveau supérieurement remarquable, ce qui leur a valu un succès de premier ordre à l'Exposition des Arts Décoratifs à Paris. Ainsi, l'année 1925 présentait le point culminant de cette école.

A partir de ce moment, en une Pologne qui vivait déjà de la vie d'un Etat indépendant et où le centre national et intellectuel se déplaça de Cracovie à Varsovie, à côté de Cracovie, l'école architectonique de la capitale commença à jouer un rôle de plus en plus remarquable. Durant la période des partages de la Pologne, Varsovie vivait et travaillait sous la lourde férule de l'oppression tsariste. Toutefois, cette oppression, s'acharnait surtout contre la vie nationale et intellectuelle. Dans le domaine économique l'élément polonais jouissait parfois même d'une situation favorisée, et à l'intérieur de l'Empire russe les Polonais accédaient à des hautes positions influentes, de préférence dans le commerce et dans l'industrie. Cet état de choses, auquel il faut ajouter l'influence de l'atmosphère intellectuelle russe, du fameux „culte des principes”, favorisait la formation d'une mentalité différente de celle que l'on observait sous la domination autrichienne. Ici, dans la Pologne dite „du Congrès”, les architectes tendaient plutôt vers les conceptions théoriques sur de larges bases. Si l'on considère encore l'intérêt que l'on portait aux problèmes sociaux en Russie et dans la Pologne du Congrès, — l'intérêt nourri par le développement des districts industriels, tandis que, de l'autre

côté de la frontière des partages, la politique autrichienne, tout en accordant certaines libertés politiques, étouffait la vie économique du pays, — si l'on considère, disons-nous, l'ensemble de ces causes et de leurs répercussions, il est facile de comprendre pourquoi les architectes de Varsovie, à l'opposition de ceux de Cracovie, établirent si facilement le contact avec les groupements radicaux des architectes de l'Europe Occidentale.

A partir de 1923, c'est-à-dire lorsque passa la première vague des travaux de construction les plus urgents ordonnés par la nécessité d'approprier Varsovie à son nouveau rôle de la capitale d'un Etat de 33 millions d'habitants, l'Ecole Polytechnique de Varsovie devint le centre d'un mouvement qui, dans l'ensemble des problèmes de l'architecture, mettait en tête les problèmes sociaux avant les problèmes artistiques. Les résultats de cette tendance ne se firent pas attendre longtemps. Et aujourd'hui, quand nous considérons ces choses dans la perspective de dix ans écoulés, nous sommes portés à regretter que cette tendance s'imposa si tard. En effet, dans les premières années de notre indépendance, dans la période entre 1918 et 1920, quand on traçait les premières lignes directrices à suivre pour les travaux de construction en Pologne, il n'y avait presque personne pour représenter la tendance qui triomphe aujourd'hui. Et l'on commit alors une série de fautes très graves en imposant les considérations artistiques là où les considérations sociales auraient dû décider sans contredit. Nous parlons avant tout du domaine de l'urbanisme, et l'on comprend facilement que les critères doivent être profondément différents selon qu'il s'agit de la colline de Wawel ou de l'aménagement des grands quartiers modernes pour des dizaines de milliers d'habitants.

C'est ainsi que se présente, en un raccourci à grands traits, le développement de l'idée architecturale polonaise, en partant des parquets des salons du palais du dernier roi de Pologne, en aboutissant au modeste logis de l'ouvrier polonais qui dans un rude labeur construit les fondements sur lesquels le travail créateur de l'artiste polonais continuera de se développer, libre enfin, assuré contre les ravages des invasions et des oppressions.

Notre grand poète a dit: „il ne convient pas de pleurer les roses quand les forêts brûlent”. Aujourd'hui, il n'est plus question de ce que le poète entendait par les forêts en flammes, faisant allusion au danger mortel qui, sous l'oppression étrangère, menaçait l'existence même de notre patrimoine national. Aujourd'hui, ces forêts sont sauvées et elles repoussent avec un grand élan de force sous le soleil printanier de l'indépendance reconquise. Peut-être le moment est proche ou nous pourrions de nouveau songer aux roses. Et alors il se pourra bien que nous reprenions les visions prétendues chimériques de Wyspiański et de Noakowski pour construire ce que ces grands esprits ont.. rêvé.

PROF. DR LECH NIEMOJEWSKI.

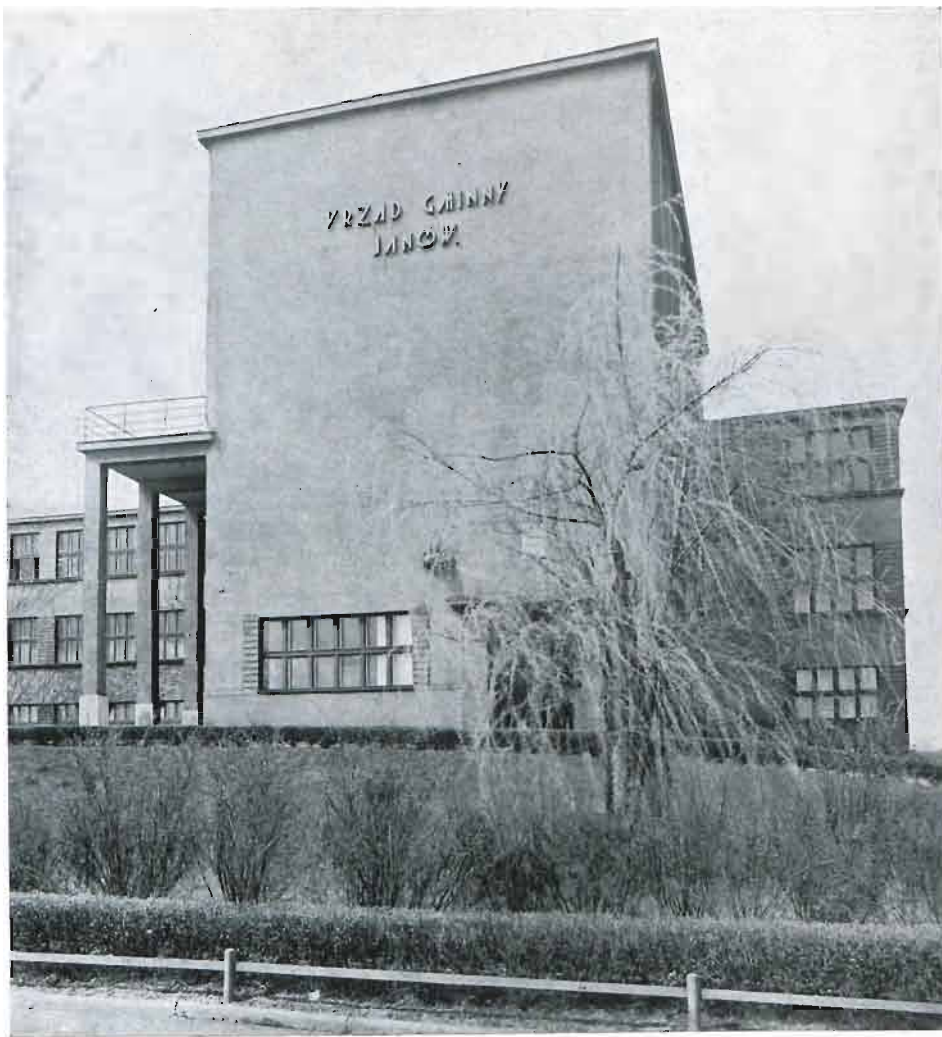




ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (SARP). fot. E. Koch.  
Izba Handlowo-Przemysłowa — Chambre de Commerce. WARSZAWA



ARCH. ZBIGNIEW KARPIŃSKI, ARCH. TADEUSZ SIECZKOWSKI (SARP), ARCH. ROMAN  
SOLTYŃSKI (SARP). fot. Raulin.  
Sąd grodzki — Palais du Tribunal. GDYNIA



ARCH. TADEUSZ MICHEJDA (SARP).  
Ratusz — Hôtel de Ville.

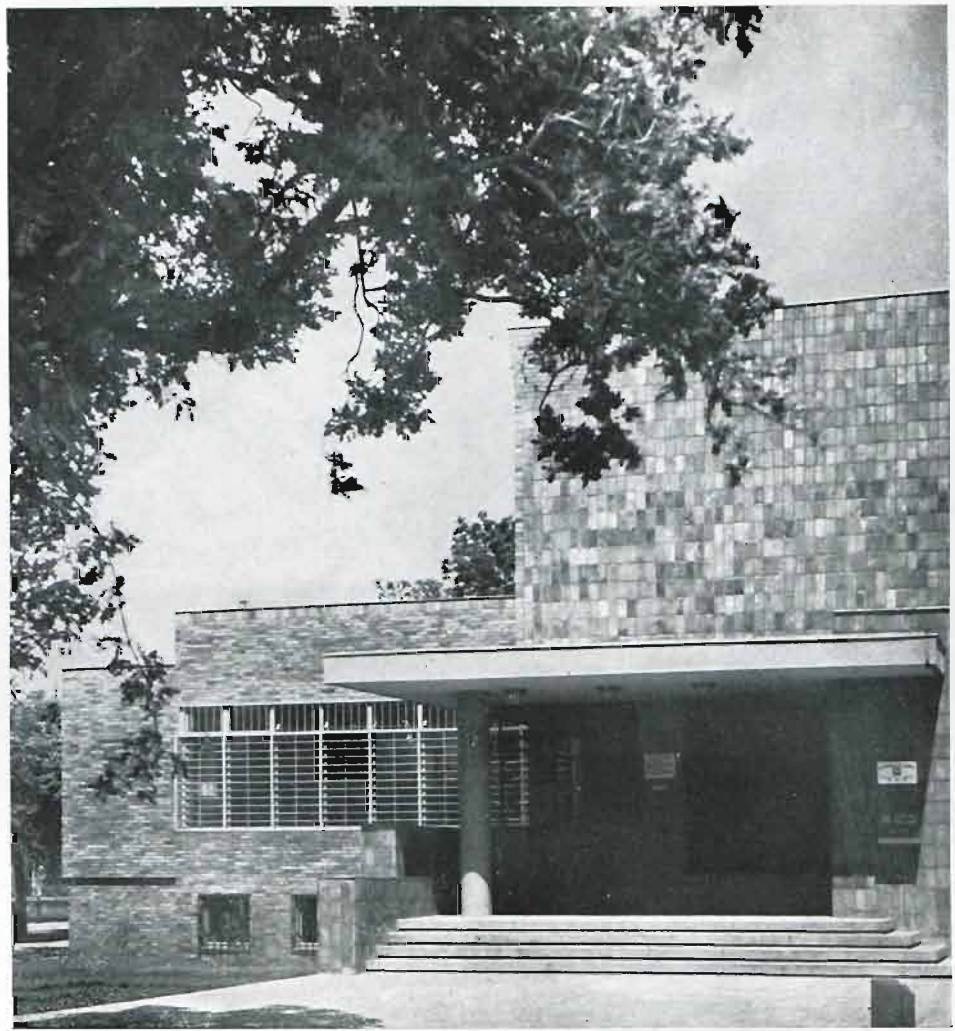
JANÓW G. ŚLĄSK



ARCH. TADEUSZ MICHEJDA (SARP).  
Ratusz — Hôtel de Ville.

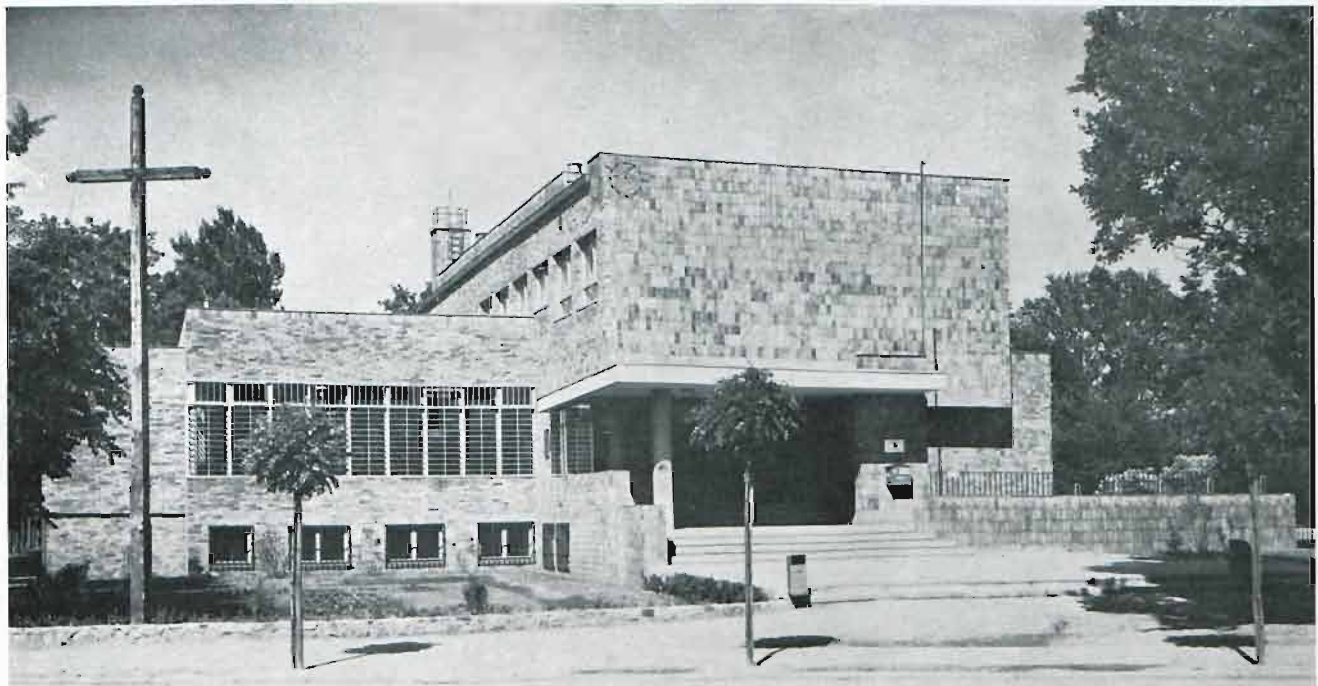
JANÓW G. ŚLĄSK





fol. Cz. Olszewski.

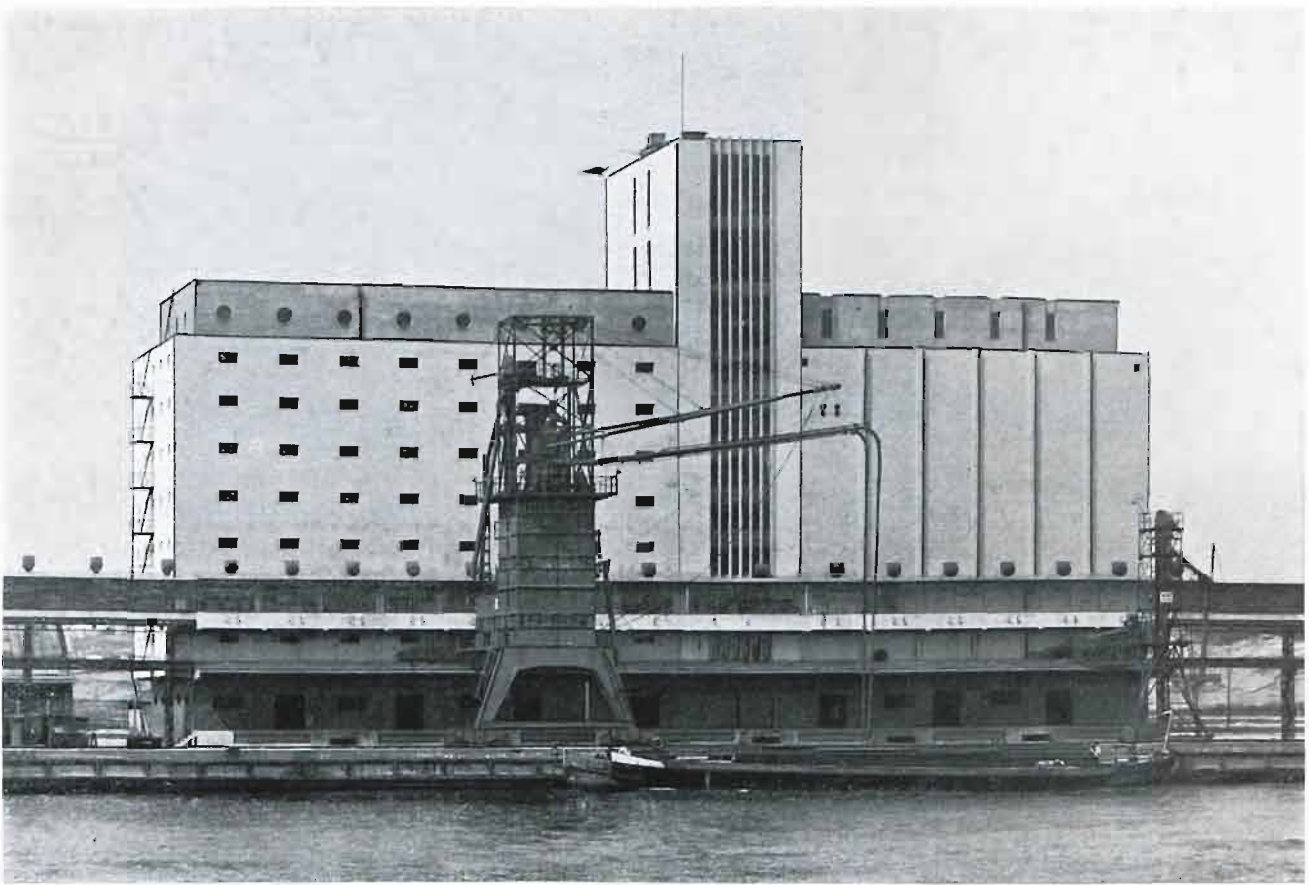
**ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), ARCH. JÓZEF JANKOWSKI (SARP).**  
**Urząd pocztowo-telegraficzny — Bureaux des Postes et Télégraphes.**  
**CIECHOCINEK**



fol. Cz. Olszewski.

**ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), ARCH. JÓZEF JANKOWSKI (SARP).**  
**Urząd pocztowo-telegraficzny — Bureaux des Postes et Télégraphes.**

**CIECHOCINEK**



ARCH. BOLESŁAW SZMIDT (SARP), INŻ. MICHAŁ PASZKOWSKI.  
Silos — Silos.

GDYNIA



ARCH. ANTONI DYGAT (SARP).  
Stacja nadawcza Polskiego Radia — Poste d'émission de „Polskie Radio”.

LWÓW





ARCH. JADWIGA DOBRZYŃSKA (SARP), ARCH. ZYGMUNT ŁOBODA (SARP). fot. Photo-Plat.  
Śląskie Techniczne Zakłady Naukowe — Instituts Scientifiques Techniques de Silésie. KATOWICE



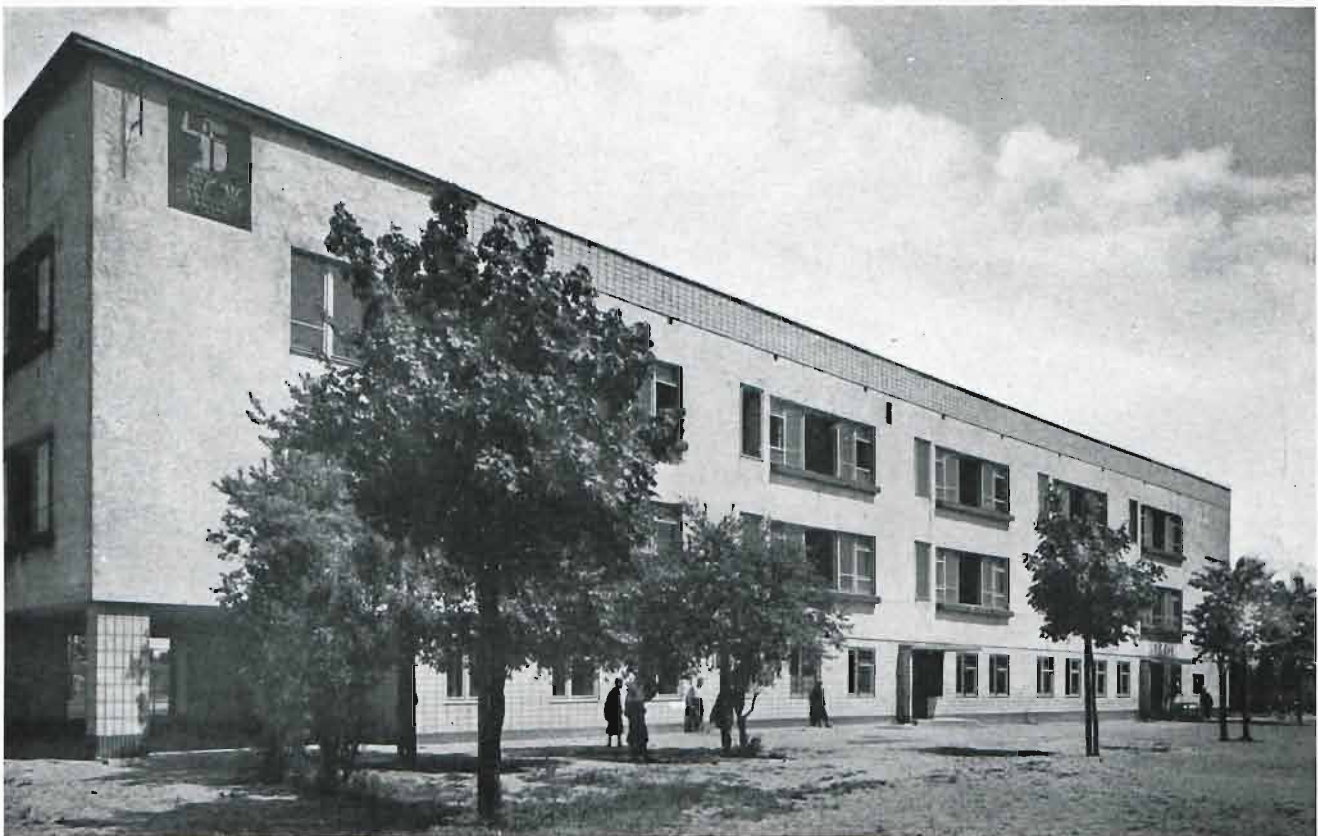
ARCH. JADWIGA DOBRZYŃSKA (SARP), ARCH. ZYGMUNT ŁOBODA (SARP). fot. Photo-Plat.  
Śląskie Techniczne Zakłady Naukowe — Instituts Scientifiques Techniques de Silésie. KATOWICE





**ARCH. WOJCIECH SOBOŃ (SARP).**  
Szkola powszechna — École primaire.

**KRÓLEWSKA HUTA G. ŚLĄSK**



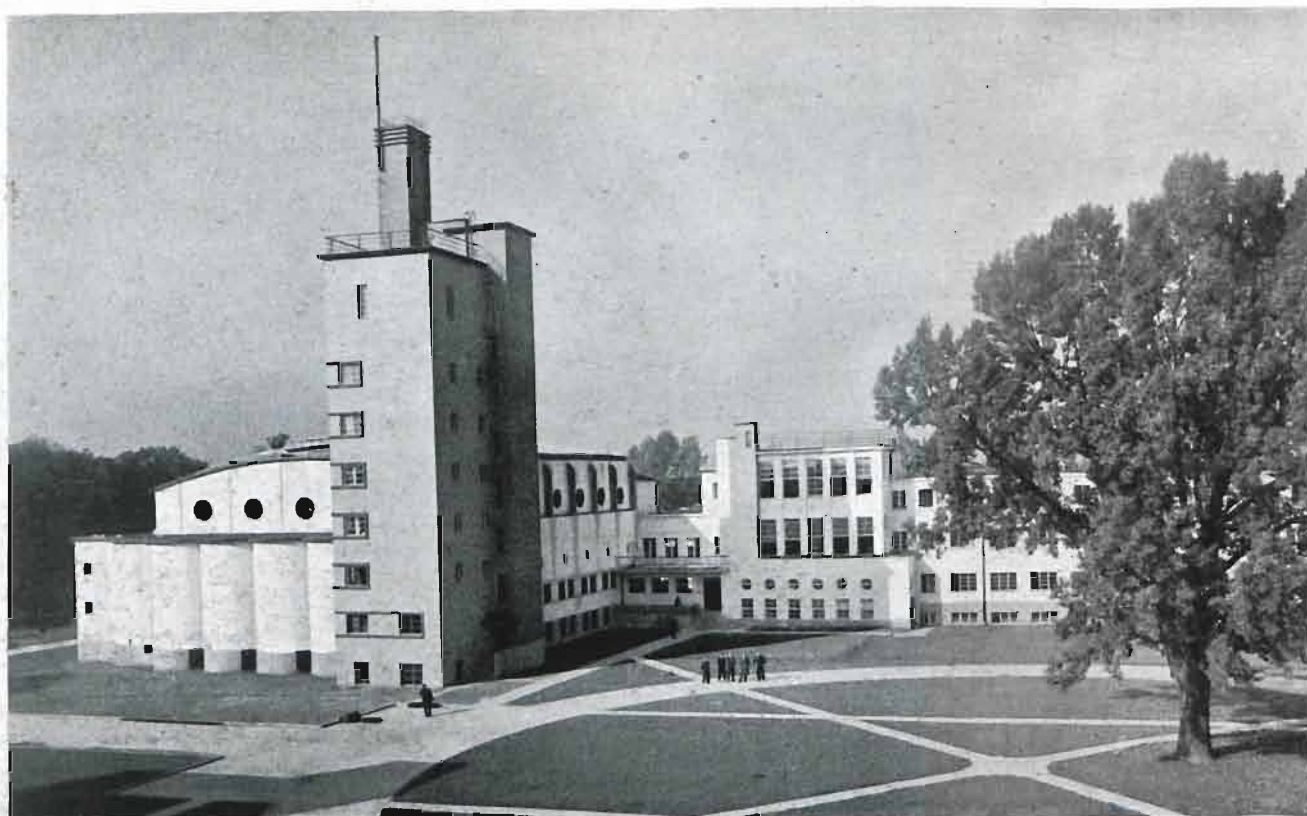
**ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), ARCH. JÓZEF JANKOWSKI (SARP).**  
Szkola powszechna — École primaire.

fol. E. Koch.  
**WARSZAWA**





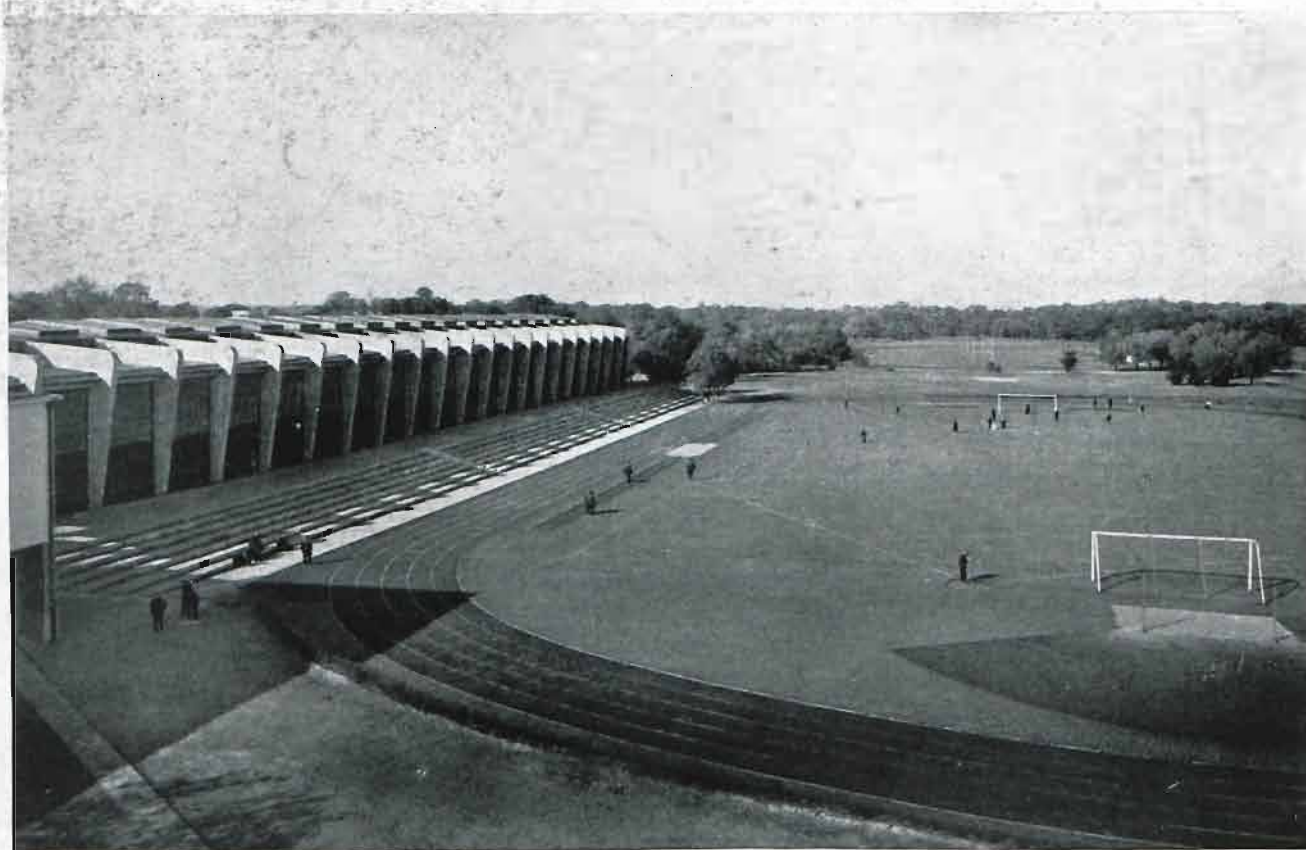
ARCH. WŁADYSŁAW ŚWIRCZEWSKI.  
Dom wypoczynkowy „Rodziny Kolejowej” — Maison de repos des fonctionnaires  
des chemins de fer de l'Etat. MAKÓW PODHALAŃSKI



**ARCH. EDGAR NORWERTH.**

fol. Photo-Plat.

**Centralny Instytut Wychowania Fizycznego im. Marszałka J. Piłsudskiego — Institut Central  
d'Education Physique du nom du Maréchal J. Piłsudski. WARSZAWA**

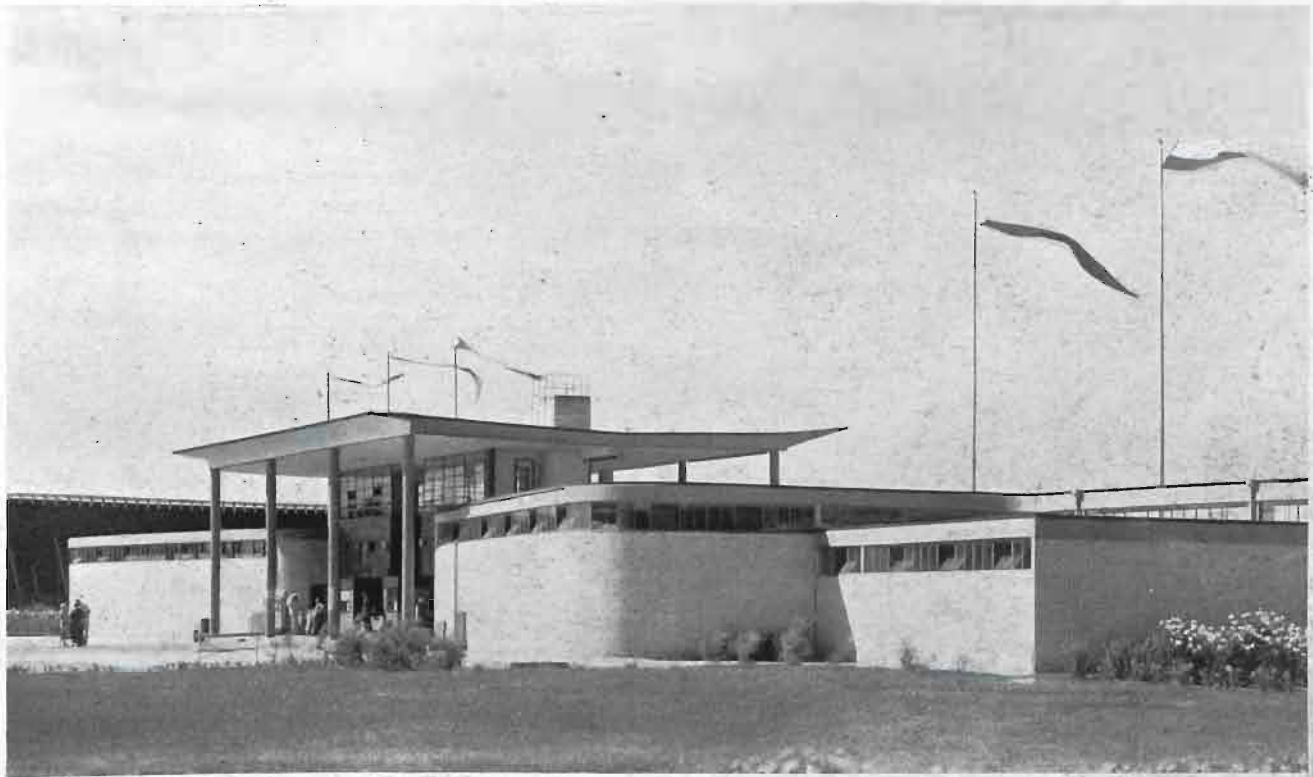


**ARCH. EDGAR NORWERTH.**

fol. Photo-Plat.

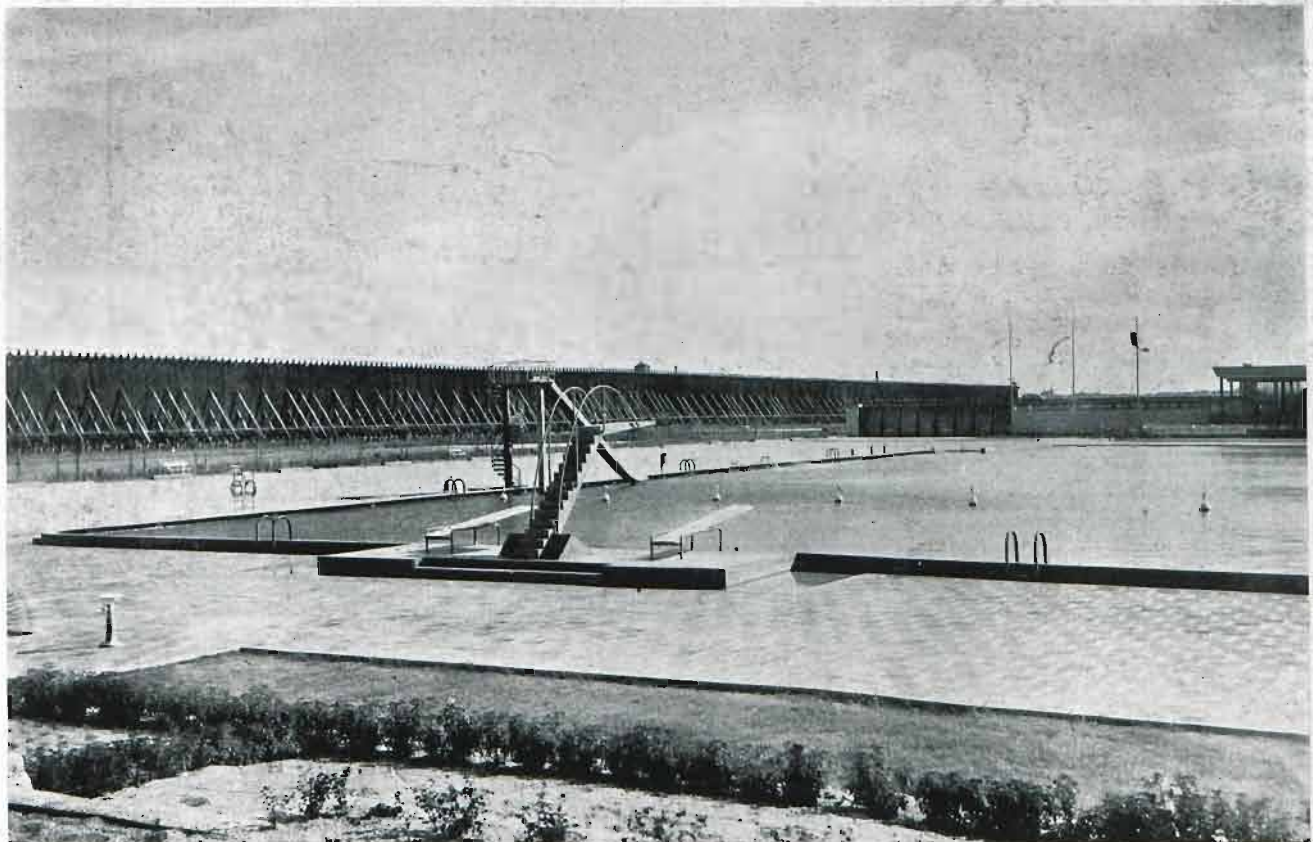
**Centralny Instytut Wychowania Fizycznego im. Marszałka J. Piłsudskiego — Institut Central  
d'Education Physique du nom du Maréchal J. Piłsudski. WARSZAWA**





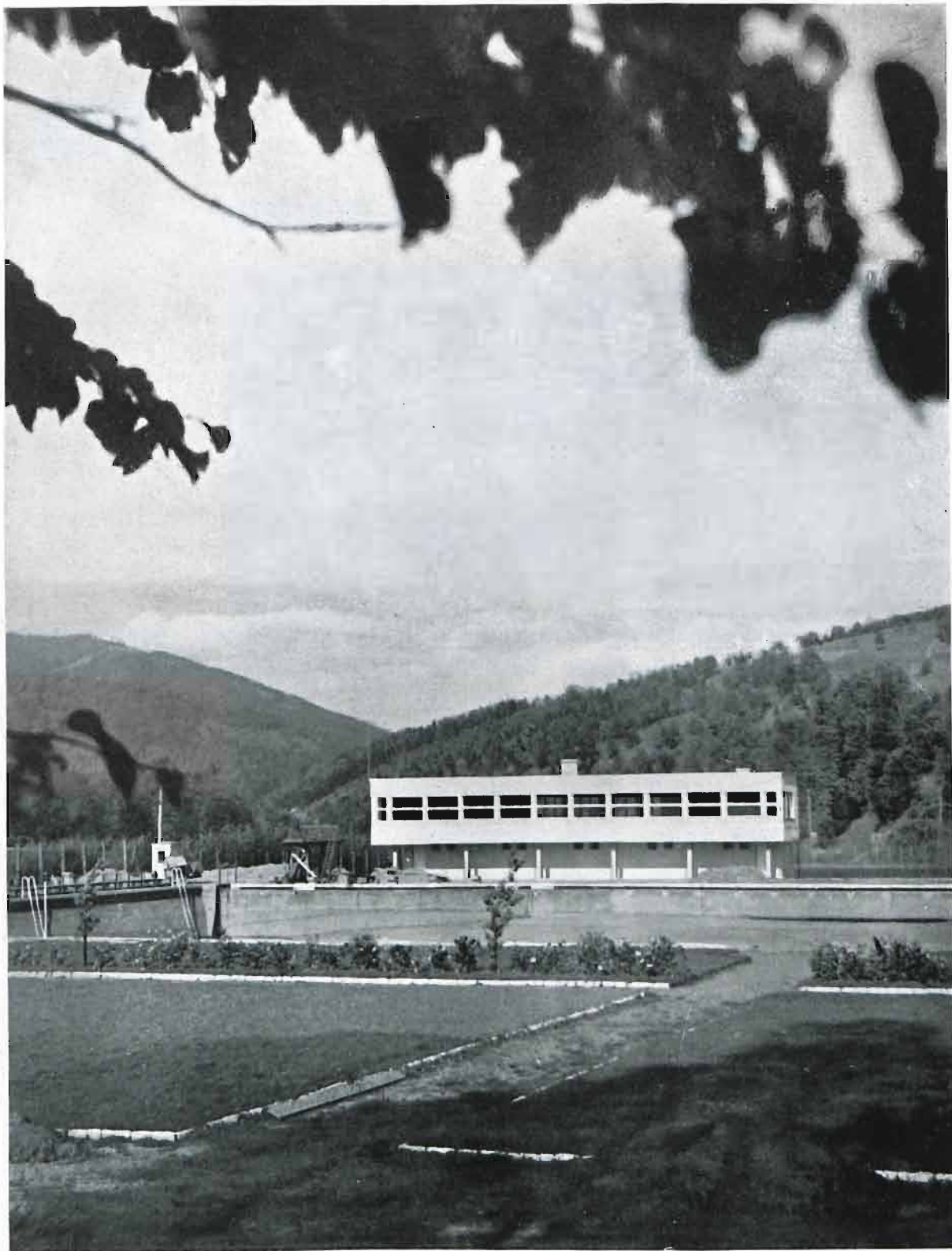
**ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), INŻ. ALEKSANDER SZNIOLIS.**  
Pływalnia solankowo - termalna — Piscine et bains thermaux.

fol. Cz. Olszewski.  
**CIECHOCINEK**



**ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), INŻ. ALEKSANDER SZNIOLIS.**  
Pływalnia solankowo - termalna — Piscine et bains thermaux.

fol. Cz. Olszewski.  
**CIECHOCINEK**

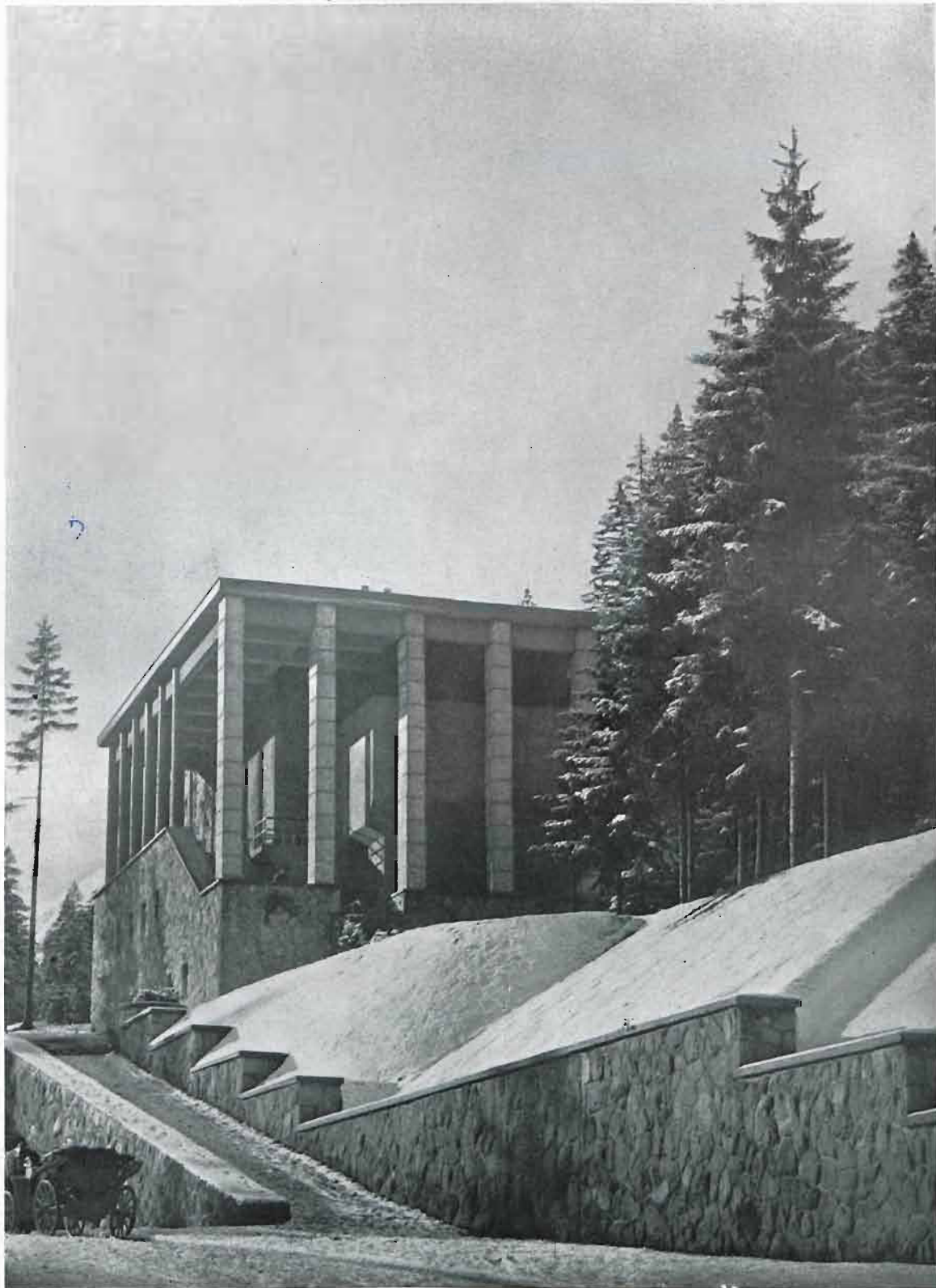


ARCH. E. ZACZYŃSKI, ARCH. STEFAN TWORKOWSKI (SARP).  
Park sportowy — Jardin de sport.

WISŁA

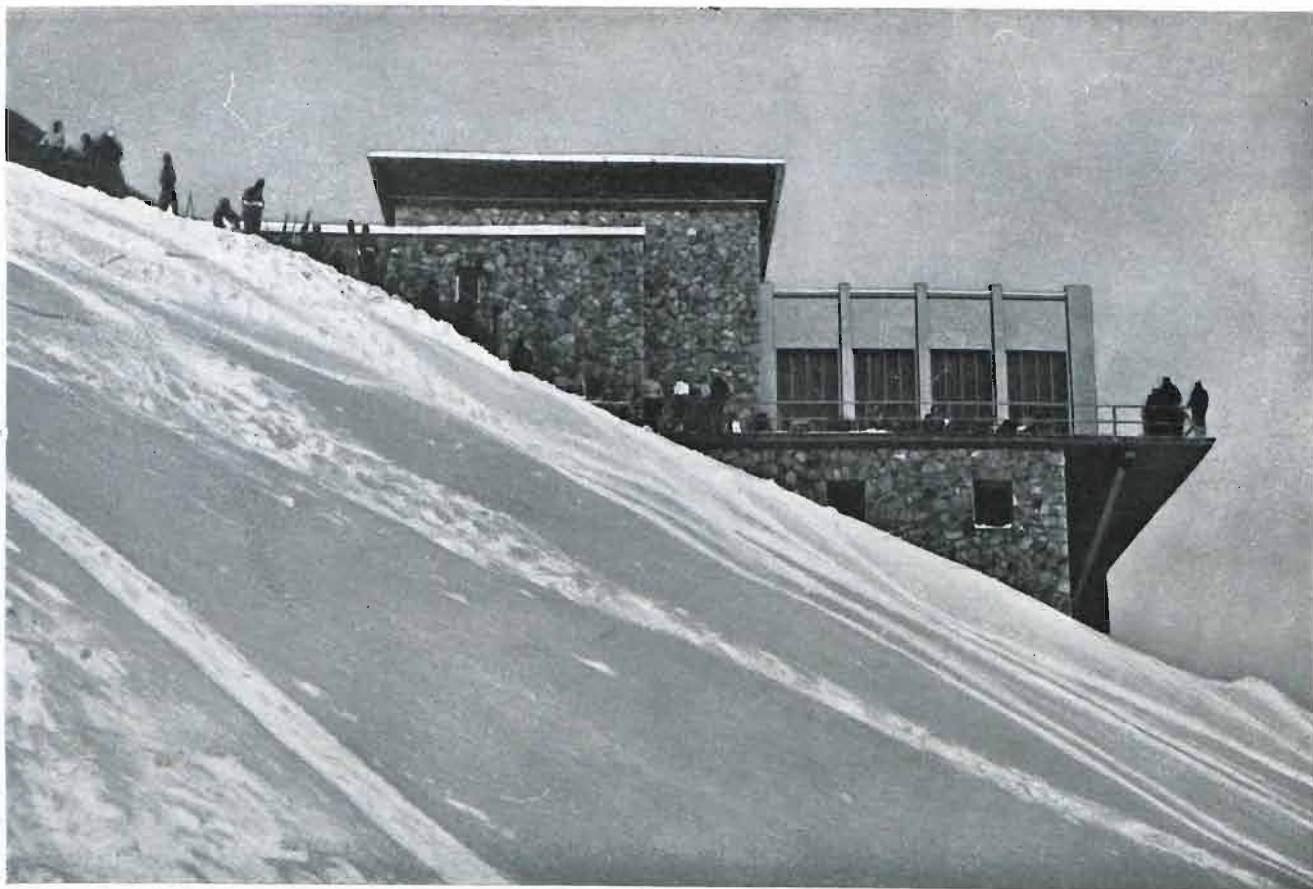
fol. S. Tworkowski.





ARCH. ALEKSANDER KODELSKI (SARP), ARCH. ANNA KODELSKA (SARP).  
Stacja kolejki linowej — Station du téléphérique.

KUŹNICE



**ARCH. ALEKSANDER KODELSKI (SARP), ARCH. ANNA KODELSKA (SARP).**  
Stacja kolejki linowej — Station du téléphérique.

**KASPROWY WIERCH**



**ARCH. ALEKSANDER KODELSKI (SARP), ARCH. ANNA KODELSKA (SARP).**  
Stacja kolejki linowej — Station du téléphérique.

**TURNIE MYŚLENICKIE**



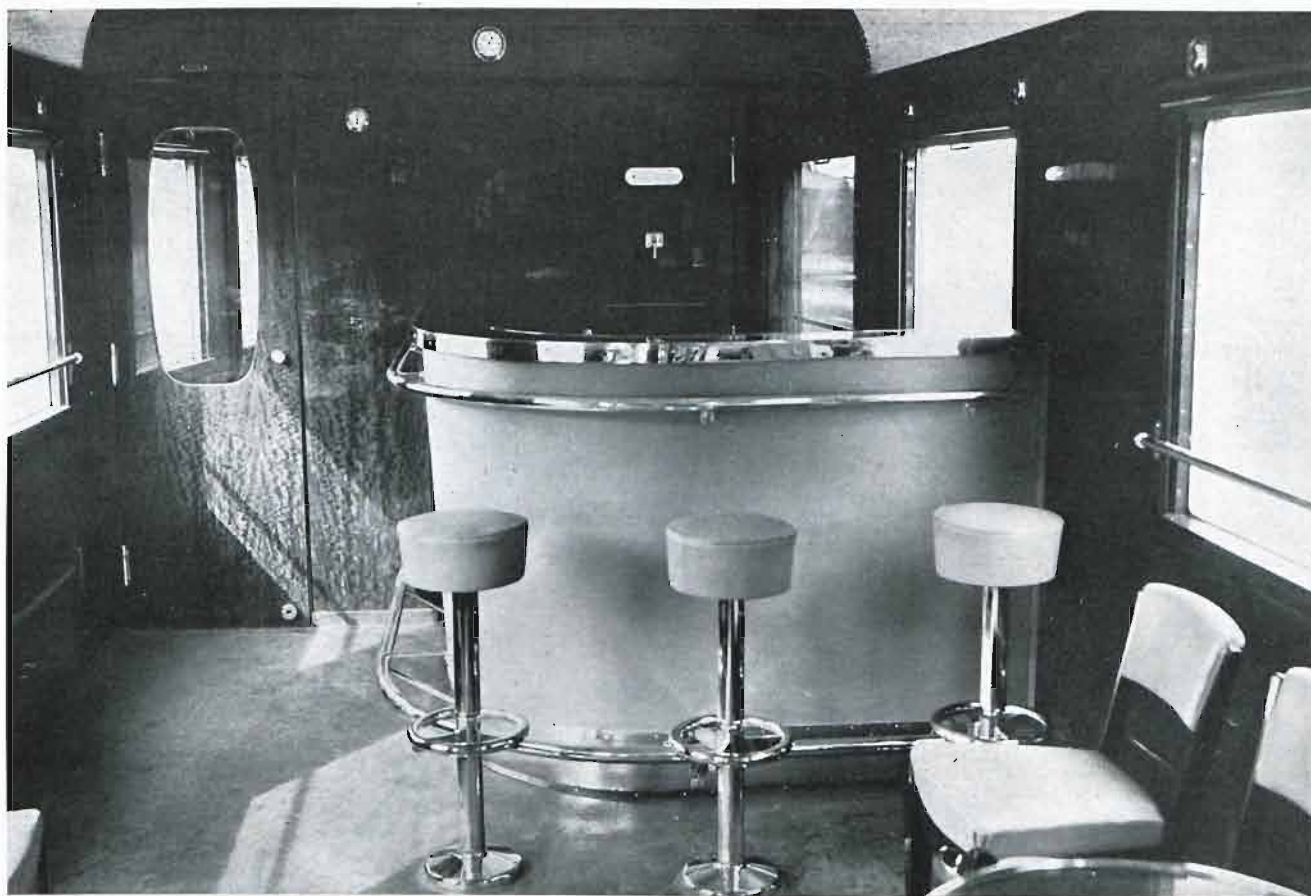


ARCH. JERZY HRYNIEWIECKI, ARCH. TADEUSZ SIECZKOWSKI (SARP).  
 Schronisko Akademickiego Związku Sportowego — Chalet de l'Association Sportive des Etudiants.  
 CZARNOCHORA



ARCH. JERZY ŻUKOWSKI (SARP).  
 Harcerskie Schronisko Turystyczne. — Chalet touristique des éclaireurs.

fol. autora.  
 KOSTRZYCA



PROF. DR. LECH NIEMOJEWSKI oraz ARCH. PIOTR BIEGAŃSKI (SARP), ARCH. KAZIMIERZ MARCZEWSKI (SARP).

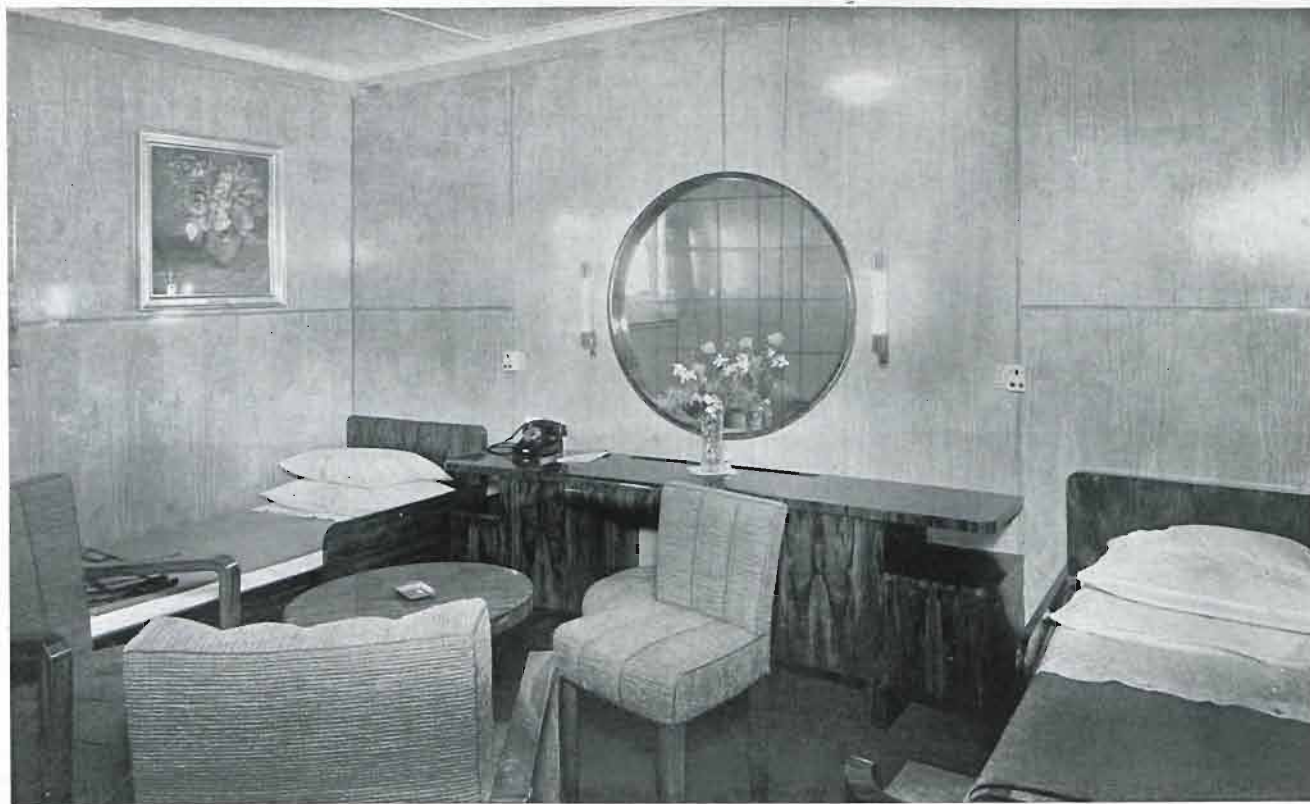
„Pociąg turystyczny”. Wnętrza — Le train pour touristes. — Intérieur.



PROF. DR. LECH NIEMOJEWSKI oraz ARCH. PIOTR BIEGAŃSKI (SARP), ARCH. KAZIMIERZ MARCZEWSKI (SARP).

„Pociąg turystyczny”. Wnętrza — Le train pour touristes. — Intérieur.

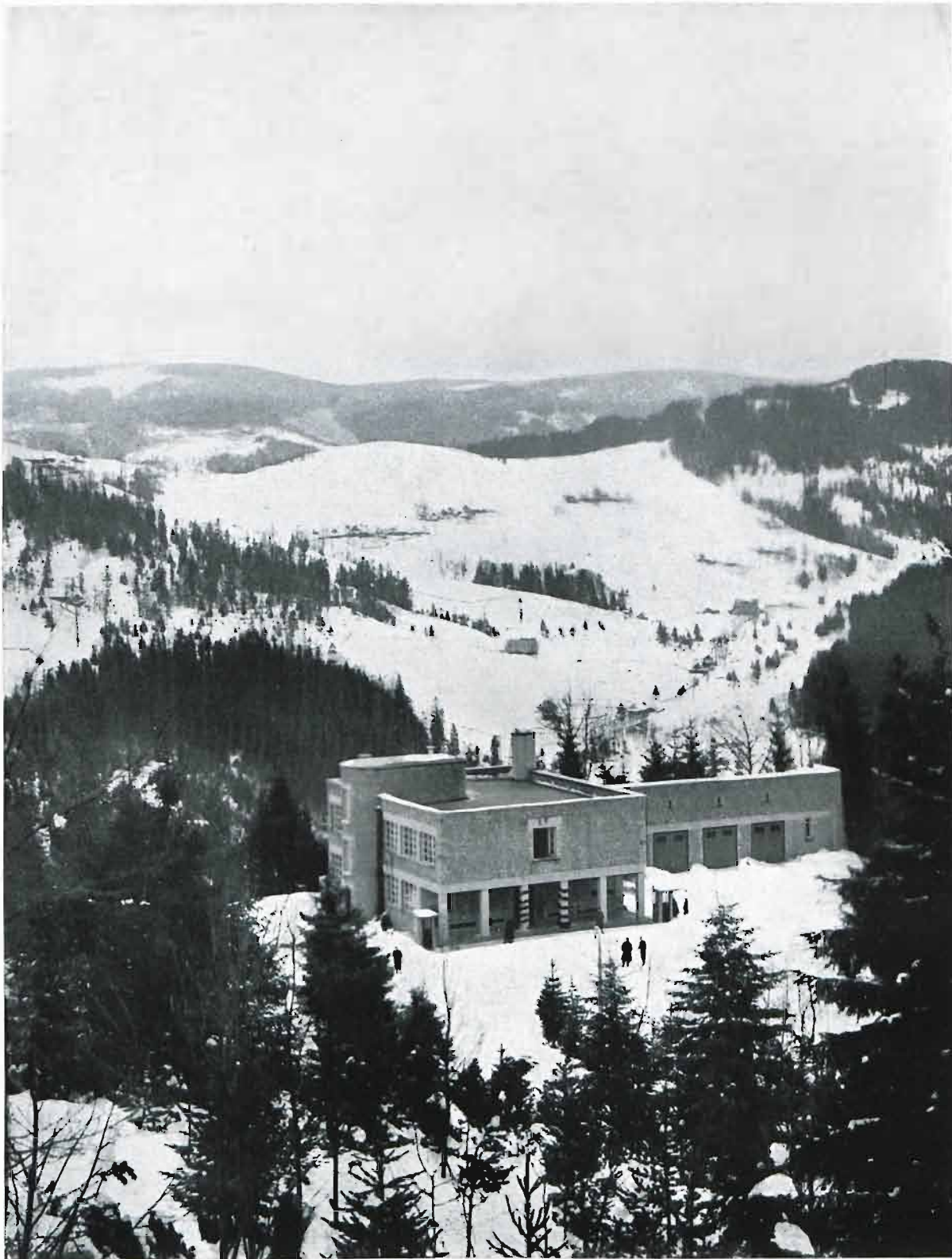




M/S „BATORY”. Wnętrze — Intérieur. Wykonane pod kierunkiem: — exécuté sous la direction de: PROF. W. JASTRZĘBOWSKI, ARCH. S. BRUKALSKI (SARP). PROF. L. NIEMOJEWSKI (SARP), PROF. T. PRUSZKOWSKI w/g projektów — d'après les projets de ARCH. PIOTR BIEGAŃSKI (SARP), ARCH. WŁADYSŁAW KOZIEJOWSKI, ARCH. JERZY SKOLIMOWSKI (SARP), ARCH. EUGENIUSZ SZPARKOWSKI (SARP), ARCH. ANDRZEJ STYPIŃSKI.



M/S „BATORY”. Wnętrze — Intérieur. Wykonane pod kierunkiem: — exécuté sous la direction de: PROF. W. JASTRZĘBOWSKI, ARCH. S. BRUKALSKI (SARP). PROF. L. NIEMOJEWSKI (SARP), PROF. T. PRUSZKOWSKI w/g projektów — d'après les projets de: ARCH. PIOTR BIEGAŃSKI (SARP), ARCH. WŁADYSŁAW KOZIEJOWSKI, ARCH. JERZY SKOLIMOWSKI (SARP). ARCH. EUGENIUSZ SZPAKOWSKI (SARP), ARCH. ANDRZEJ STYPIŃSKI.



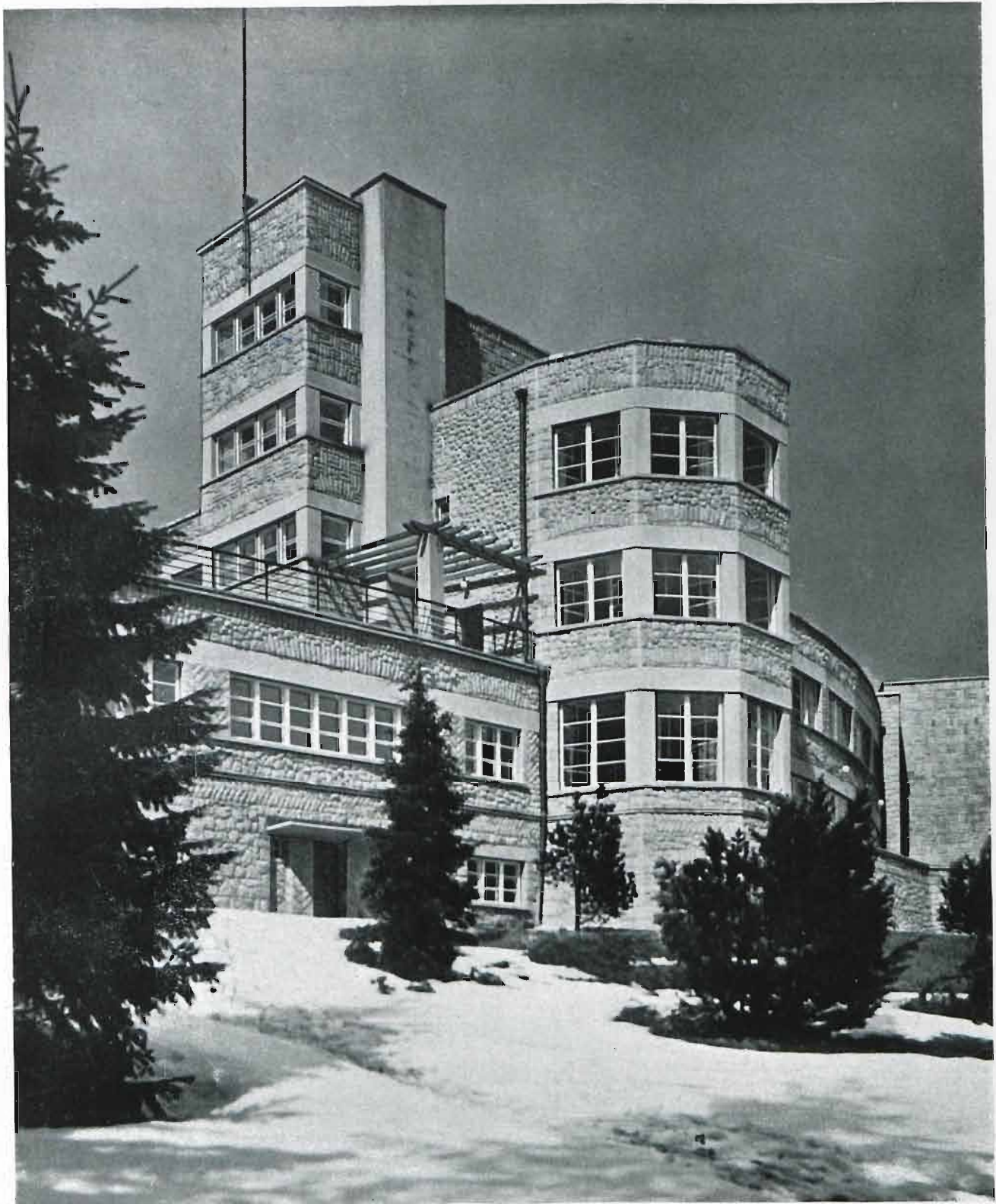
**ARCH. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ (SARP).**

**Zameczek Prezydenta Rzeczypospolitej. Zabudowania gospodarcze. — Château de plaisance du President de la République Polonaise. Les dépendances.**

**WISŁA**

fot. S. Mucha.





ARCH. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ (SARP).

Zameczek Prezydenta Rzeczypospolitej — Château du Président de la République Polonaise.

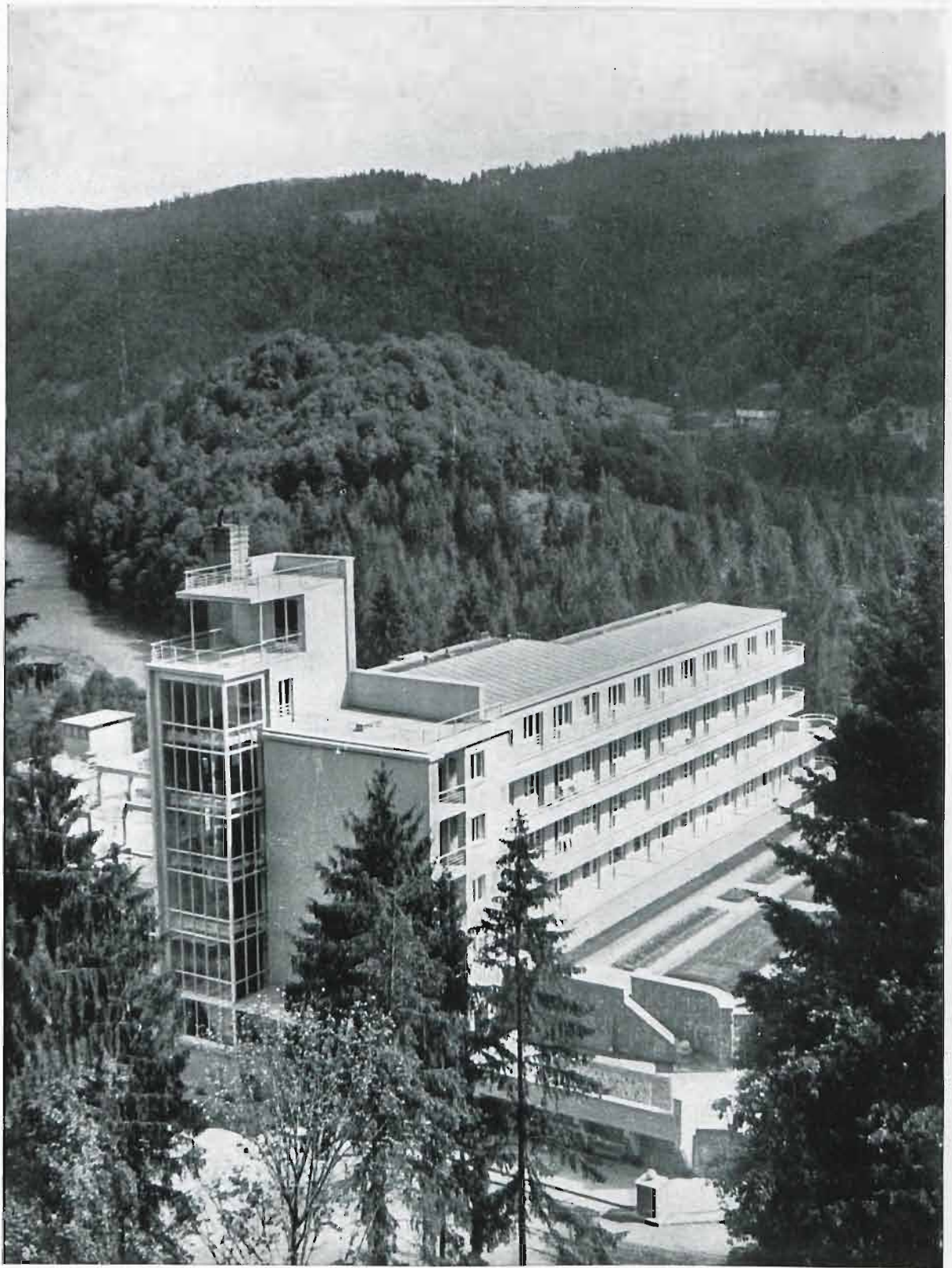
WISŁA



ARCH. BOHDAN PNIEWSKI.  
Hotel „Patria” — Hôtel „Patria”.

KRYNICA





ARCH. JAN BAGIEŃSKI (SARP), ARCH. ZBIGNIEW WARDZAŁA  
Hotel-sanatorium „Wiktor” — Hôtel-sanatorium „Wiktor”.

ŻEGIESTÓW



ARCH. TADEUSZ MICHEJDA (SARP).  
Pensjonat „Idylla” — Pension „Idylla”.

WISŁA





ARCH. LUCYNA NOWAK-BIAŁOSTOCKA, ARCH. ANATOLIA HRYNIEWIECKA-PIOTROWSKA (SARP), JAN REDA (SARP). fot. E. Koch.

Fundusz Kwaterunku Wojskowego. Dom mieszkalny—Fond de Cantonnement Militaire. Immeuble-  
WARSAWA



ARCH. JAN STEFANOWICZ (SARP)

Dom mieszkalny Spółdzielni Urzędników Ministerstwa Spraw Wewnętrznych — Coopérative des  
fonctionnaires du Ministère de l'Intérieur.  
WARSAWA

fot. Photo-Plat.



ARCH. BARBARA BRUKALSKA (SARP), ARCH. STANISŁAW BRUKALSKI (SARP).

Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Dom mieszkalny dla robotników — Société Coopérative Varsoivienne. Maison d'habitation pour ouvriers. WARSZAWA

fol. J. Żakowski.





ARCH. MAKSYMILIAN GOLDBERG (SARP).  
Dom jednorodzinny — Villa.

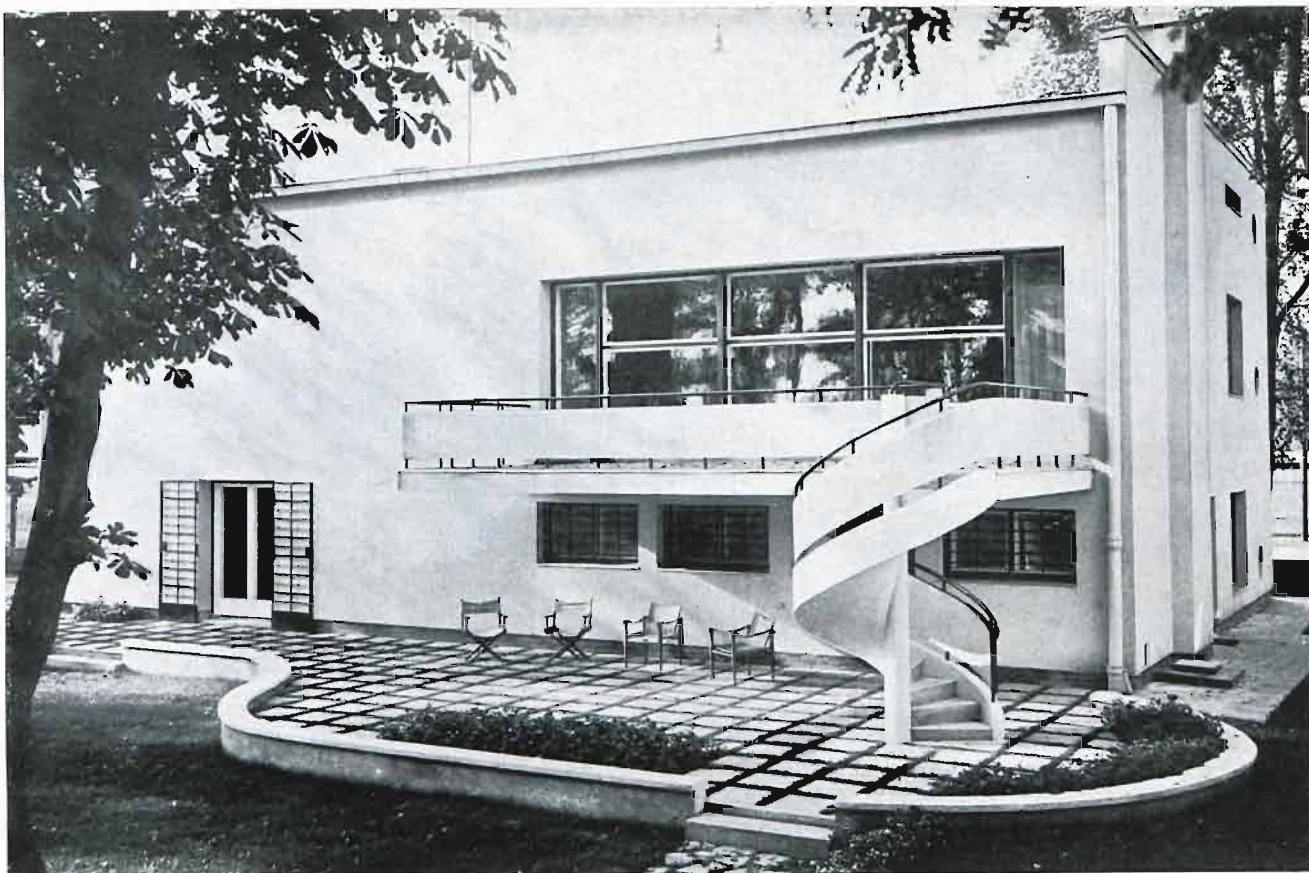
fol. E. Koch.  
WARSZAWA



ARCH. MAKSYMILIAN GOLDBERG (SARP).  
Dom jednorodzinny — Villa.

fol. E. Koch.  
WARSZAWA





ARCH. LUCJAN KORNGOLD (SARP), ARCH. PIOTR LUBIŃSKI (SARP).  
Dom jednorodzinny — Villa.

fol. E. Koch.  
WARSZAWA



ARCH. LUCJAN KORNGOLD (SARP), ARCH. HENRYK BLUM (SARP).  
Dom jednorodzinny — Villa.

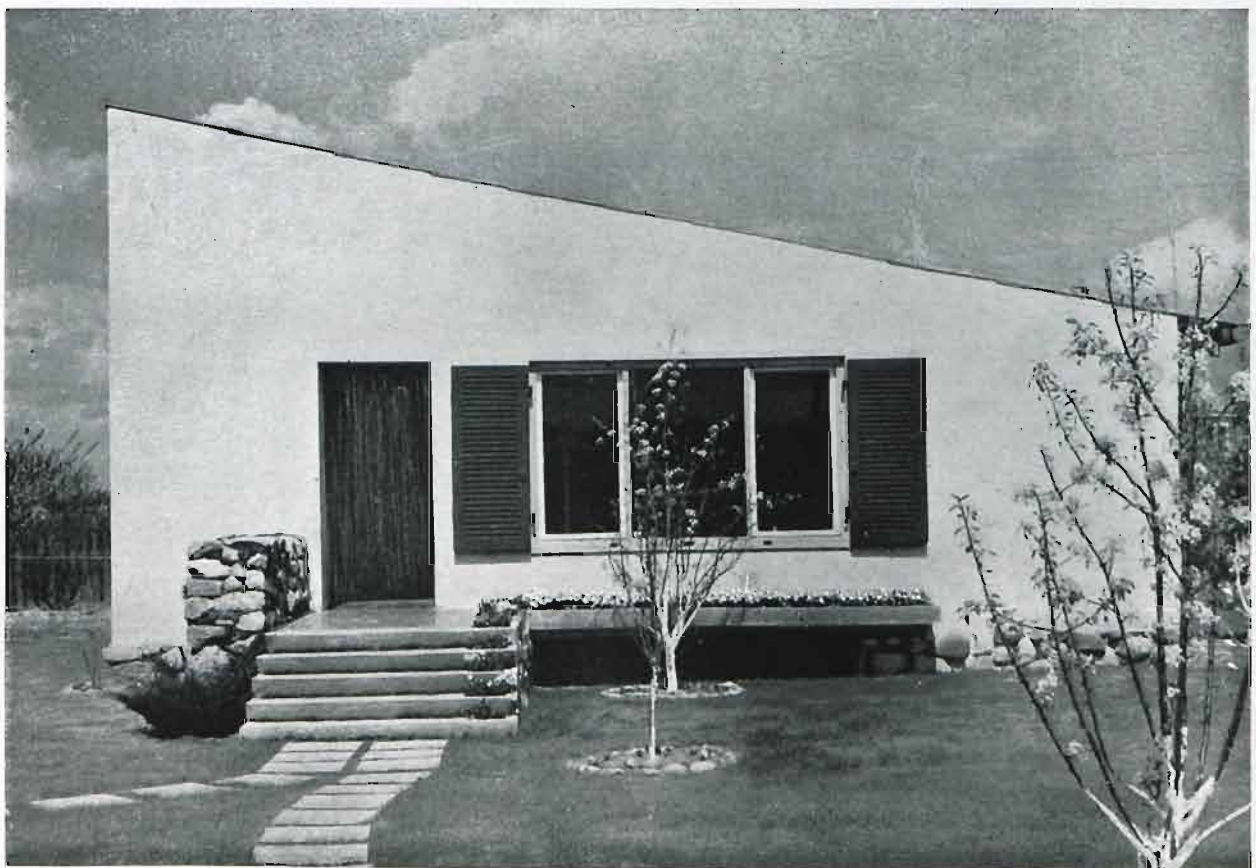
fol. MalarSKI.  
ŚRÓDBORÓW





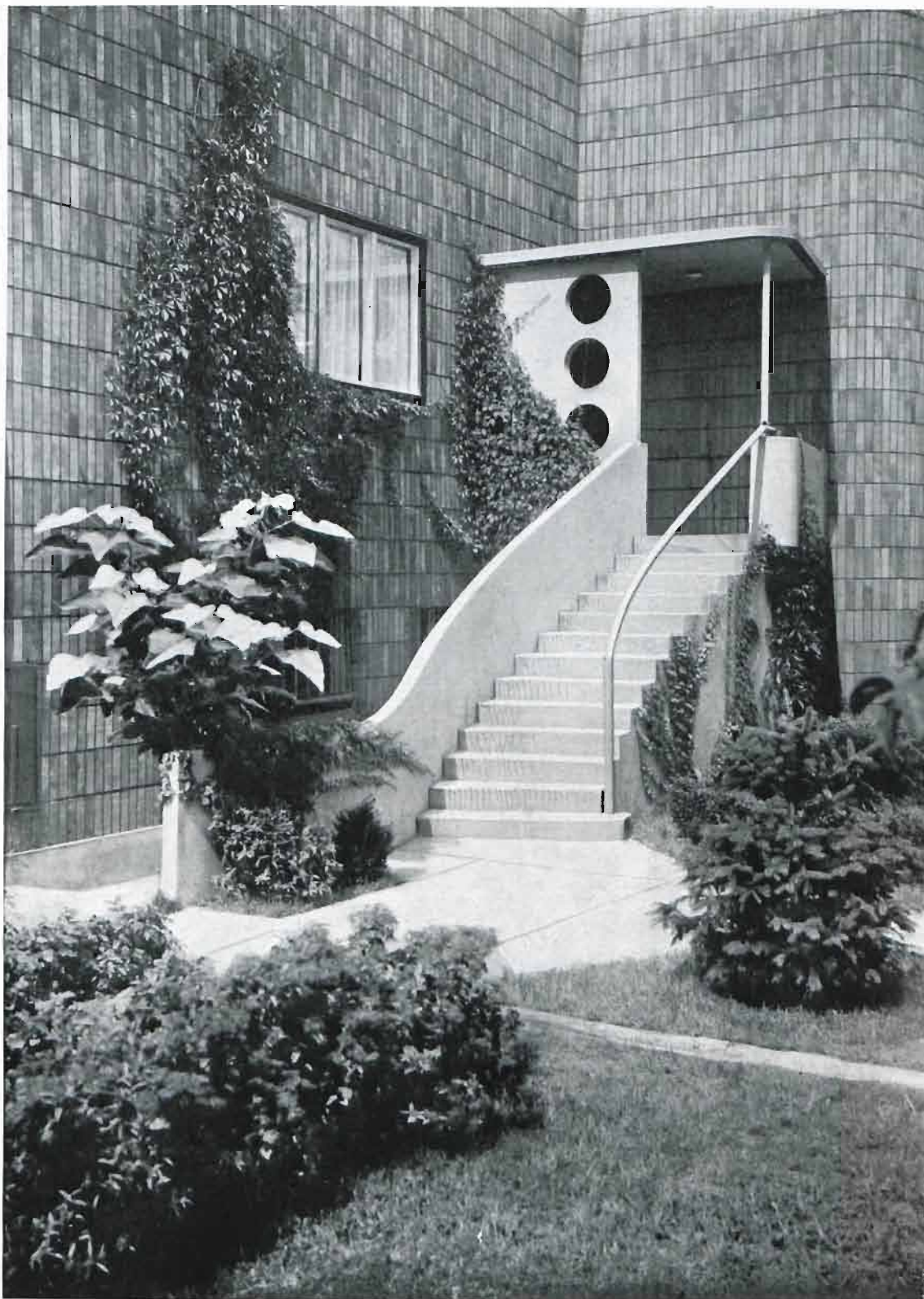
ARCH. JAN BOGUSŁAWSKI (SARP).  
Dom jednorodzinny — Villa.

fol. Photo-Plat.  
**KOMORÓW**



ARCH. JAN BOGUSŁAWSKI (SARP).  
Dom jednorodzinny letniskowy — Maison de repos pour une famille.

fol. E. Koch.  
**KOMORÓW**



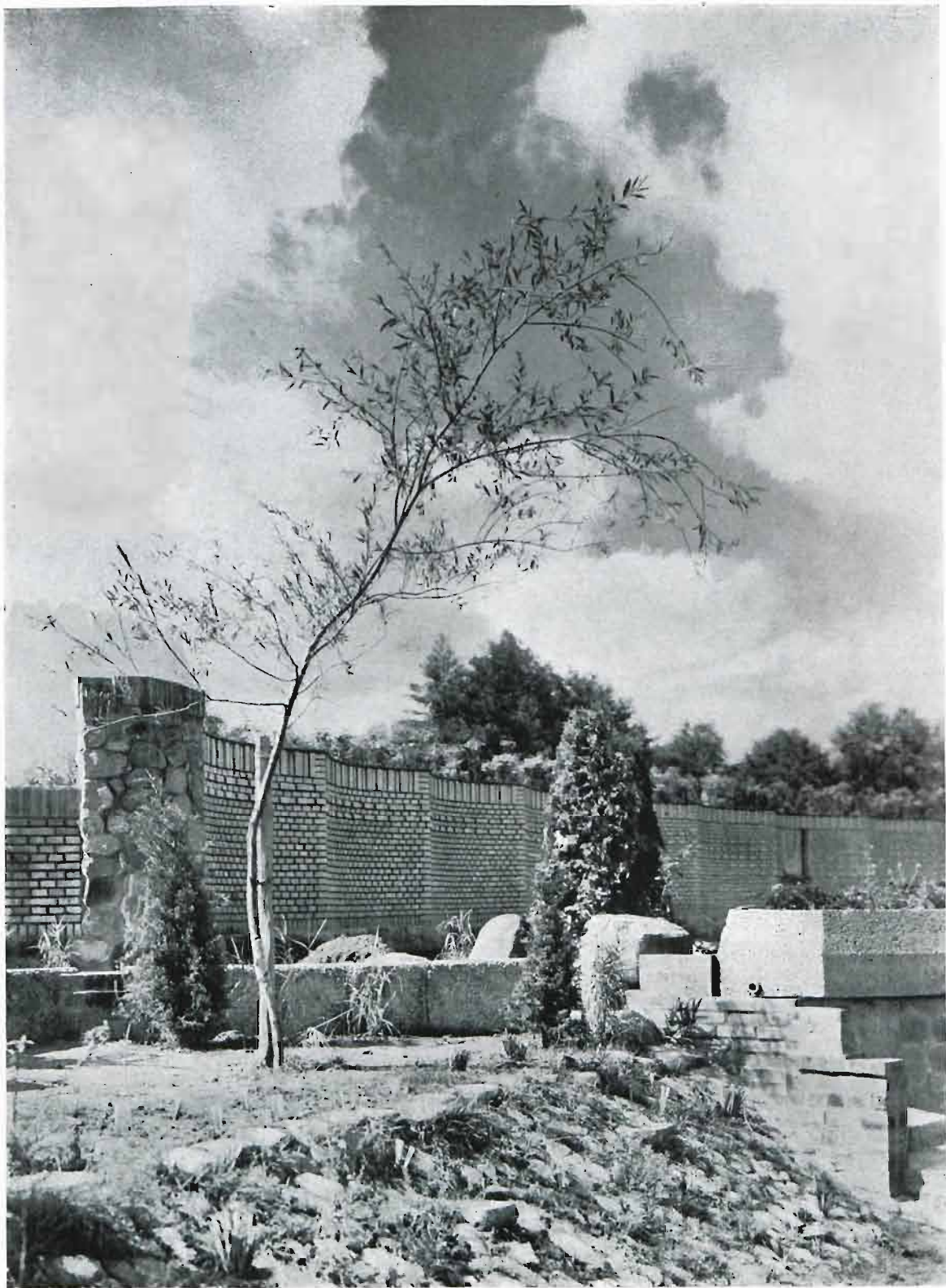
ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), ARCH. ALINA SZOLTZÓWNA.  
Fragment ogrodu przy willi — Fragment du Jardin. WARSZAWA





ARCH. ROMUALD GUTT (SARP), ARCH. ALINA SZOLTZÓWNA.  
Fragment ogrodu przy willi — Fragment du Jardin.

WARSZAWA



**ARCH. FRANCISZEK KRZYWDA-POLKOWSKI.**  
Fragment parku — Fragment du jardin.

**ŻELAZOWA WOLA**



## SKOROWIDZ NAZWISK ARCHITEKTÓW

### INDEX DES ARCHITECTES.

BAGIEŃSKI JAN . . . . .	83	PIOTROWSKA ANATOLIA . . . . .	95
BIEGAŃSKI PIOTR . . . . .	78, 79	PIOTROWSKI ROMAN . . . . .	93, 100
BLUM HENRYK . . . . .	106	PLATER ZYBERK ZYGMUNT . . . . .	89
BOERNER PRZEWŁOCKA WANDA . . . . .	63	PNIEWSKI BOHDAN . . . . .	47, 82, 103
BOGUSŁAWSKI JAN . . . . .	107	PRUSZKOWSKI TADEUSZ . . . . .	79
BOJEMSKI ALEKSANDER . . . . .	67	PRZYBYLSKI CZESŁAW . . . . .	92, 102
BRUKALSKA BARBARA . . . . .	96, 97, 99	PUTERMAN JULIAN . . . . .	56
BRUKALSKI STANISŁAW . . . . .	79, 96, 97, 99	REDA JAN . . . . .	95
CHMIELEWSKI JAN . . . . .	98	SIECZKOWSKI TADEUSZ . . . . .	59, 77
COLONNA-WALEWSKI STEFAN . . . . .	50	SKOLIMOWSKI JERZY . . . . .	79
DOBRZYŃSKA JADWIGA . . . . .	64, 70	SOBÓŃ WOJCIECH . . . . .	66
DYGAT ANTONI . . . . .	53, 58, 62	SOLTYŃSKI ROMAN . . . . .	59
GOLDBERG MAKSYMILIAN . . . . .	87, 105	STEFANOWICZ JAN . . . . .	95
GUTT ROMUALD 61, 66, 69, 73, 90, 102, 108, 109		STYPIŃSKI ANDRZEJ . . . . .	79
HRYNIEWIECKI JERZY . . . . .	77	SUZIN LEON . . . . .	49
JAKIMOWICZ KONSTANTY . . . . .	55	SYRKUS HELENA . . . . .	101
JANKOWSKI JÓZEF . . . . .	61, 66	SYRKUS SZYMON . . . . .	101
JASTRZĘBOWSKI WOJCIECH . . . . .	79	SZANAJCA JÓZEF . . . . .	92, 100, 104
KARASIŃSKI LEOPOLD . . . . .	58	SZMIDT BOLESŁAW . . . . .	62
KARPIŃSKI ZBIGNIEW . . . . .	59	SZNIOLIS ALEKSANDER . . . . .	73
KODELSKA ANNA . . . . .	75, 76	SZOLTZÓWNA ALINA . . . . .	108, 109
KODELSKI ALEKSANDER . . . . .	75, 76	SZPARKOWSKI EUGENIUSZ . . . . .	79
KORNGOLD LUCJAN . . . . .	86, 106	SZYSZKO-BOHUSZ ADOLF . . . . .	80, 81
KOZIEJOWSKI WŁADYSŁAW . . . . .	79	ŚWIERCZYŃSKI RUDOLF . . . . .	45, 46, 54
KRZEMIENIEWSKI BOHDAN . . . . .	49	ŚWIRCZEWSKI WŁADYSŁAW . . . . .	71
KRZYWDA POLKOWSKI FRANCISZEK . . . . .	110	TOLŁOCZKO KAZIMIERZ . . . . .	64
LACHERT BOHDAN . . . . .	100, 104	TOLWIŃSKI TADEUSZ . . . . .	48
LEŚNIEWSKI TADEUSZ . . . . .	50	TWORKOWSKI STEFAN . . . . .	74
LUBIŃSKI PIOTR . . . . .	106	WARDZAŁA ZBIGNIEW . . . . .	83
ŁOBODA ZYGMUNT . . . . .	64, 70	WEKER WAĆLAW . . . . .	91
ŁUKASIK JAN . . . . .	67	WEINFELD MARCIN . . . . .	57
MARCZEWSKI KAZIMIERZ . . . . .	78	WIERZBICKI JERZY . . . . .	63
MĄCZEŃSKI ZDZIŚLAW . . . . .	51, 59	WITKIEWICZ - KOSZCZYC JAN . . . . .	52
MICHEJDA TADEUSZ . . . . .	60, 84	WRÓBEL TADEUSZ . . . . .	58
MILLER ROMUALD . . . . .	68	ZACZYŃSKI E. . . . .	74
NIEMOJEWSKI LECH . . . . .	78, 79	ZANDFOS TADEUSZ . . . . .	85
NORWERTH EDGAR . . . . .	70, 72	ZIOŁOWSKI STANISŁAW . . . . .	94
NOWAK-BIAŁOSTOCKA LUCYNA . . . . .	95	ŻAKOWSKI JULIUSZ . . . . .	98
ODYNIEC-DOBROWOLSKI STANISŁAW . . . . .	64	ŻÓRAWSKI JULIUSZ . . . . .	88, 93
PASZKOWSKI MICHAŁ . . . . .	62	ŻUKOWSKI JERZY . . . . .	77

## SPIS TREŚCI — SOMMAIRE.

	Str.—Page.
JAN ZACHWATOWICZ dr inż. arch. — Zarys dziejów architektury polskiej — Aperçu de l'histoire d'architecture polonaise . . . . .	3 — 8
MICHAŁ WALICKI doc. dr — Wpływy francuskie w romańskiej architekturze Polski — Les influences françaises dans l'architecture romane polonaise . . . . .	9 — 12
WŁADYSŁAW TATARKIEWICZ prof. dr. — O związkach nowożytnej architektury polskiej z francuską — Les influences françaises sur l'architecture moderne en Pologne . . . . .	13 — 15
ILUSTRACJE — ILLUSTRATIONS (Architektura dawna — L'architecture ancienne) . . . . .	16 — 39
LECH NIEMOJEWSKI prof. dr — Architektura polska wczoraj i dziś — L'Architecture polonaise, hier et aujourd'hui . . . . .	40 — 44
ILUSTRACJE — ILLUSTRATIONS (Architektura ostatniego dziesięciolecia — L'architecture des dix dernières années) . . . . .	45 — 110
SKOROWIDZ — INDEX . . . . .	111



# NOWOCZESNY SYSTEM OGRZEWANIA — OGRZEWANIE PRZEZ PROMIENIOWANIE.

W latach ostatnich coraz szersze zastosowanie znajduje w przodujących krajach, przede wszystkim europejskich, nowy jeszcze na gruncie polskim, system ogrzewania przez promieniowanie inaczej zwany niewidocznym ogrzewaniem płaszczyznowym systemu Crittall.

Jak sama nazwa tego systemu wskazuje, polega on na wykorzystaniu do ogrzewania pomieszczeń ciepła promieniującego, czym różni się zasadniczo od innych stosowanych systemów ogrzewania, opartych na konwekcji, t. j. obiegu powietrza ogrzanego przez zetknięcie się z silnie nagrzanymi przyrządami grzejnymi.

Dla doskonałego rozwiązania kwestii higieny i komfortu ogrzewania pomieszczeń mieszkalnych okazało się niezbędnym zastąpienie ogrzewania zapomocą konwekcji przez dużo naturalniejszy sposób rozprzestrzeniania się ciepła, jakim jest promieniowanie. Jak wiadomo bowiem, przenoszenie ciepła w przyrodzie, t. j. ciepła słonecznego, odbywa się właśnie przez promieniowanie t. j. pod bezpośrednim wpływem promieni ciepłych.

Technika ciepła na Zachodzie poszła właśnie w tym kierunku, śmiało zrywając z dotychczasowymi nieracjonalnymi zapatrywaniami dotyczącymi rzekomej konieczności ogrzewania powietrza pomieszczeń do wysokiej temperatury i posługiwania się przyrządami grzejnymi, ustawianymi w pomieszczeniach.

Koniecznymi warunkami do wykorzystania ciepła promieniującego do ogrzewania pomieszczeń są: 1. umieszczenie źródła ciepła z reguły w górnych częściach pomieszczeń, by uniknąć konwekcji, opartej na ruchu ciepłego powietrza ku górze, i 2. ze względu na dopuszczalność posługiwania się tylko łagodnymi temperaturami, utworzenie odpowiednio rozległych płaszczyzn ciepłych.

Dla możliwości zachowania tych niezbędnych warunków, najbardziej pożądanym rozwiązaniem okazało się stworzenie takich płaszczyzn promieniujących ciepło — w sufitych. Trudności techniczne podobnego rozwiązania zostały stopniowo sprowadzone głównie do wynalezienia odpowiednich zapraw i wypraw, odpornych na wzrost temperatury. Gdy jednak i to zagadnienie zostało całkowicie pomyślnie rozwiązane, liczba instalacji ogrzewań przez promieniowanie poczęła szybko wzrastać. Dzisiaj liczba ich wynosi kilka tysięcy.

Bogate doświadczenie potwierdziło całkowicie przewidywania co do licznych zalet tego systemu.

Płaszczyzny promieniujące wysyłają ku ścianom, meblom i osobom, przebywającym w pomieszczeniu, promienie ciepłe, częściowo pochłaniane, częściowo odbijane. Wobec znacznego zmniejszenia straty ciepła osób ku ścianom, temperatura powietrza niezbędna dla dobrego samopoczucia osób, wynosić może 3—4° mniej niż przy ogrzewaniach konwekcyjnych (16°—17° C zamiast 19°—20° C). W myśl zasady słynnego higienisty Pettenkoffera,

brzmiającej: „Oddychać chłodnym powietrzem wśród ciepłych ścian”, fakt ten należy uznać za bardzo pożyteczny z punktu widzenia higieny. Dalszym korzystnym zjawiskiem przy ogrzewaniu przez promieniowanie jest nadzwyczaj równomierny rozkład temperatur w pomieszczeniu. Różnica temperatur powietrza nad podłogą, a pod sufitem wynosi zaledwie 1°C, gdy tymczasem przy innych systemach ogrzewania aż 3°—5°C. Powyżej wymienione dwa zjawiska, tak pożyteczne z punktu widzenia higieny, łącznie z niższą temperaturą wody krążącej w kotle powodują zmniejszenie zużycia opału, dające około 25% oszczędności na eksploatacji ogrzewania.

Prądy powietrza gorącego powstające przy wszelkich innych systemach ogrzewania pomieszczeń, pod wpływem kontaktu z silnie rozgrzаныmi przyrządami grzejnymi, nie istnieją zupełnie przy ogrzewaniu przez promieniowanie. Unika się w ten sposób również krążenia cząsteczek kurzu, szczególnie dotkliwego przy przegrzewaniu przyrządów grzejnych, które niesposób utrzymać w idealnej czystości. W ten sposób dzięki ogrzewaniu przez promieniowanie unika się subiektywnego uczucia suchości powietrza, jak również powstawania smug i plam na ścianach. Zbędność zaś przyrządów grzejnych w pomieszczeniach nie tylko podnosi wygląd estetyczny wnętrza, ale jest rzeczą ważną ze względu na ekonomię miejsca.

Jest rzeczą godną uwagi, że płaszczyzny promieniujące w zimie ciepło, bywają w lecie dzięki ich znacznej powierzchni używane do chłodzenia pomieszczeń, przez wypełnienie instalacji wodą o temperaturze nie wyższej niż 14°C.

Technika wykonania płaszczyzn promieniujących polega w ogólnych zarysach na umieszczeniu w stropach w betonie sieci cienkich rur, wypróbowanych na b. wysokie ciśnienie i spawanych na połączeniach. Beton następnie pokrywa się specjalną wyprawą, odporną na działanie ciepła nie łuszczącą się i nie pękającą pod jego wpływem. Pod tym względem osiągnięto doskonale rezultaty. Zaden ślad nie zdradza miejsca umieszczenia płaszczyzn promieniujących.

Z punktu widzenia budownictwa ważnym jest fakt, że wykonywanie ogrzewania przez promieniowanie odbywa się jednocześnie z wykonaniem stropów, dzięki czemu montaż instalacji ogrzewalnej gotów jest jednocześnie z ukończeniem budowy w stanie surowym. Unika się również przy tym systemie ogrzewania przebijania murów.

System Crittalla rozpowszechnił się dotąd szczególnie w Anglii, Francji, Włoszech, Holandii, Szwajcarii i Skandynawii. Niezadługo kilka instalacji tego nowoczesnego systemu ogrzewania przez promieniowanie wykonanych przez Towarzystwo Drzewiecki i Jeziorański S. A. zostanie oddanych do użytku.

## KONKURS.

Wydział Wykonawczy Komisji Klimatycznej Uzdrawiska Otwock ogłasza konkurs na stanowisko kierownika działu regulacyjno-budowlanego z wynagrodzeniem zł. 350 miesięcznie. O stanowisko to ubiegać się mogą tylko inżynierowie-architekci, posiadający uprawnienia rządowe w myśl art. 361 prawa budowlanego. Wiek, nieprzekraczający lat 40. Oferty wraz z odpisami świadectw pracy i referencji nadesłać należy do biura Wydziału Wykonawczego Komisji Klimatycznej uzdr. Otwock w terminie do dnia 1 września 1937 r.

Przewodniczący Wydziału Wykonawczego Komisji Klimatycznej  
Burmistrz JAN GADOMSKI.



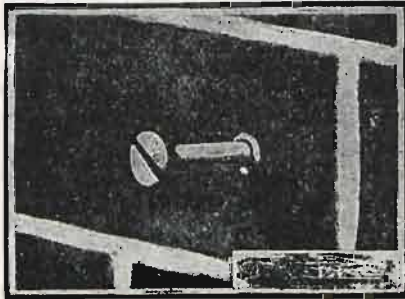
# RACJONALNE MOCOWANIE W BUDOWNICTWIE.

Jedną z trudności, na jakie napotykamy przy wykańczaniu budowli, jest umocowanie odrzwi, obokni, poręczy, rynien, stopni, jak również wszelkich urządzeń wewnątrz budynku. Dowodem, że umocowanie przedmiotów dotychczasowymi sposobami nie daje zbyt dobrych rezultatów, są stale spotykane w naszych domach mieszkalnych: oberwane zlewy i „ruchome” odrzwia i oboknia.

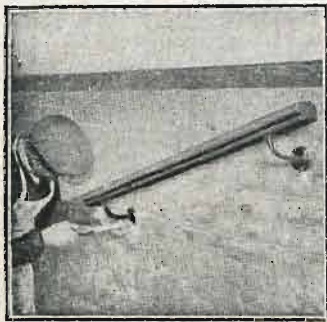
Najpraktyczniejszym rozwiązaniem sprawy umocowania w budownictwie jest metoda Rawlplugs pomysłu angielskiego inżyniera Rawlings'a. Zasada tego systemu

Łupek . . . . .	„ 190	230	300
Marmur . . . . .	„ 180	230	320
Gips . . . . .	„ 90	100	140
Kafle na betonie . . . . .	„ 180	230	300

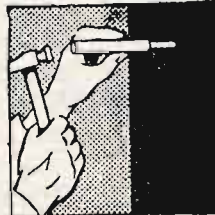
Posługując się powyższą tabelą możemy łatwo dokonać wyboru odpowiedniego do danych warunków kołka. Przy wyborze kołków nie należy ulegać złudzeniu, że kołek musi być duży, aby dobrze trzymał. Należy zawsze pamiętać, że siła umocowania na kołki Rawlplugs nie leży w ich nadmiernej wielkości, tylko w materiale, w którym mocujemy.



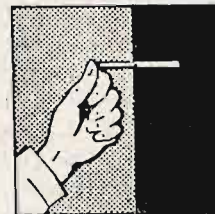
Rys. 1. Śruba w cegle.



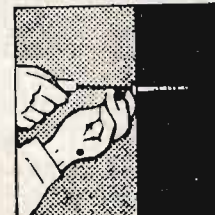
Rys. 2. Umocowanie poręczy metodą Rawlplugs



Wybijanie otworu.



Wkładanie kołka.

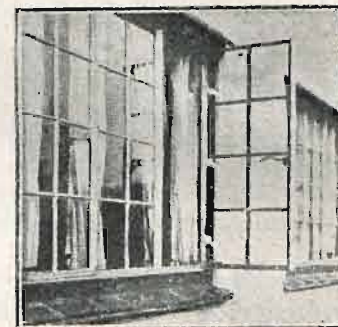


Wkręcanie śruby.

Rys. 5, 6 i 7.



Rys. 3. Mocowanie okładzin schodowych.



Rys. 4. Mocowanie futryn.

polega na wyzyskaniu wytrzymałości materiału, w którym mocujemy zmuszając go do uczestniczenia w tym procesie. Odpowiednim wiertłem Rawlplugs wierzemy niewielki otwór (rys. 5) w danym materiale i w dowolnym miejscu, nie szukając fug. W otwór ten wkładamy odpowiednio dobrany kołek Rawlplugs, przykładamy przedmiot, który chcemy przymocować i wkręcamy śrubę. Z chwilą wkręcania śruby powstaje jej rozpierające działanie na kołek, który ze swej strony ciśnię na ścianki otworu wykonanego w danym materiale. Ten ostatni (cegła, beton, marmur, kafel itp.) przeciwstawiając się naporowi kołka działa jak szereg imadła i chwyta silnie zarówno kołek jak i śrubę, nie pozwalając na wyrwanie ich bez użycia znacznej siły. O wysokiej wytrzymałości śrub umocowanych na kołkach Rawlplugs świadczą niżej podane rezultaty prób wykonanych w normalnych warunkach pracy w różnych materiałach. Tabela ta wskazuje najwyższe obciążenia w kg, działające wzdłuż osi śruby, przy których nastąpiło wyrwanie kołka.

Długość kołka w cal. ang. i Nr.

Material	1"×8	1"×10	1"×14
Beton . . . . .	kg 200	250	300
Cegła . . . . .	„ 200	230	300

Do umocowania sposobem Rawlplugs służy niewiele narzędzi, a mianowicie: wiertła Rawlplugs (trójkątne do wiercenia otworów w twardych materiałach i okrągłe do materiałów miękkich), lekki młotek i śrubokręt. Zależnie od celu, do którego mają służyć, kołki i wiertła Rawlplugs są wyrabiane w różnych średnicach, odpowiadających danej śrubie.

Wiertło, kołek i śruba muszą być zawsze do siebie dopasowane, jeżeli umocowanie ma być racjonalne.

Na ilustracji powyższej (rys. 1), pokazana jest śruba umocowana na kołkach R w cegle. Nie trudno jest zauważyć, że średnica otworu i kołka jest mniejsza niż średnica łba śruby, po dokręceniu której zarówno otwór jak i kołek są niewidoczne.

Wysoka wytrzymałość i niewidoczność kołków Rawlplugs są ich głównymi zaletami. Zalety te nie są jedyne, gdyż kołki wykonane z surowej włóknistej fibry posiadają wskutek swej zdolności do rozciągania się pod naporem śruby, dużą elastyczność i nie ulegają wpływowi atmosferycznym, tj. nie zyschają się.

Jeden rzut oka na zamieszczone ilustracje (rys. 2, 3 i 4), pozwala nam się zorientować w zakresie praktycznego zastosowania opisanego wyżej systemu umocowania w budownictwie.