

Oleksandr Overchuk

Lwów

Witraż świecki we Lwowie na początku XX wieku Przeoczona perła

Zjawisko lwowskiego witraża secesyjnego w domu czynszowym wymaga obecnie nie tyle badań teoretycznych, ile natychmiastowego ratunku, chociażby poprzez inwentaryzację obiektów oraz udokumentowanie stopnia ich dewastacji. Niniejsza notatka jest właśnie taką próbą zatrzymania czasu w dziejach zniszczenia jednego z unikalnych obiektów secesyjnej sztuki witrażowej, który w świetle doświadczenia zawodowego autora nie ma porównania. W ramach tej pracy zostanie także wspomnianych kilka witraży kamienicy z ulic sąsiednich, by zapoznać czytelnika ze środowiskiem, w którym omawiane dzieło mogło się pojawić.

Zastosowanie witraża w secesyjnej kamienicy czynszowej jest związane z rozwojem środowiska urbanistycznego, które w tym czasie we Lwowie przypominało eksplozję budowlaną. Tylko historyczne centrum miasta, do którego w bardzo małym stopniu wkroczyła architektura secesyjna, zostało prawie niedotknięte przebudową. Pozostała część Lwowa kształtowała się w okresie ponapoleońskim, a w latach 1890–1915 kardynalnie zmieniła swój obszar i charakter. Nietrudno wyobrazić sobie, że niemal cały Lwów przypominał w tym czasie ciągłą, nieprzerwaną budowę.

W odróżnieniu od okresu eklektyzmu, kiedy zazwyczaj harmonizowano formy epok minionych, secesja w domu czynszowym kształtowała nową wizję mieszkania, do której wprowadzała równie nowe normy estetyczne. Wiadomo, że potężnym źródłem inspiracji dla architektury początku XX wieku był gotyk, stąd witraż stał się wdzięcznym elementem w kształtowaniu wnętrza gmachu. Poza tym witrażowe oszklenie okien klatki schodowej pozwalało zasłonić widok na „studnię” podwórka wewnętrznego domu, które tworzyły się chaotycznie na skutek mechanicznego zestawiania działek przeznaczonych pod zabudowę. Częstokroć to estetyczne zapotrzebowanie było zaspokajane nawet kosztem należnego oświetlenia schodów.

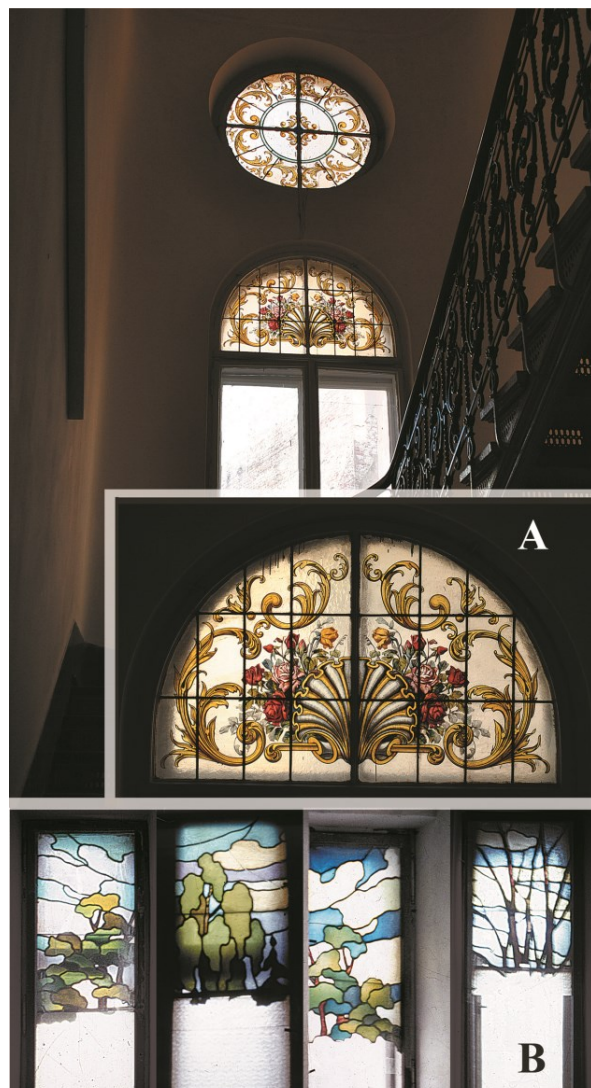
Do „ulicy-korytarza” charakterystycznej dla połowy XIX wieku, w której dominował kompozycyjny poziom, secesja

wprowadziła aktywny pion, a poszczególne witraże klatki schodowej niejednokrotnie stawały się częścią jakiejś fabuły rozwijającej się wznoszącej się od piętra do piętra. Zasadniczą różnicę zadań kompozycyjnych rozwiązywanych przez witraże eklektyzmu i secesji dobrze widać na il. 1 (A, B), gdzie są przedstawione witraże w budynkach znajdujących się przy ulicach ze sobą sąsiadujących. W budynku przy prospekcie Szewczenki (niegdyś Akademickiej) (il. 1A) możemy zobaczyć samowystarczalną kompozycję ornamentalną, natomiast wspólnym tematem witraży kamienicy przy ulicy Księcia Romana (il. 1B) są pory roku – każdej z nich jest przydzielone osobne piętro.

Tuż obok, w jednym z gmachów przy ulicy Aleksandra Fredry, na najwyższym jego piętrze, jeszcze w latach 70. XX wieku udało się udokumentować nieistniejący już dzisiaj witraż (il. 2) przedstawiający wierzbę, nad którą w łuku okna umieszczono herb, najprawdopodobniej właścicieli kamienicy. Niewykluczone, że w oknach pięter niższych istniały witraże o tematyce, której apogeum stanowiło metaforyczne drzewo w oknie ostatniego piętra. Jednak najciekawszym przykładem sztuki witrażowej w secesyjnej architekturze czynszowej Lwowa jest witraż domu numer 6 (il. 3) przy ulicy Hercena (niegdyś Łozińskiego). Niestety, do dziś nie wiadomo, kto był jego autorem. Pieczęć firmy wykonawczej oraz podpis autora umieszczano bowiem zazwyczaj w dolnej części okna, a ta już w latach 70. XX wieku została zniszczona.

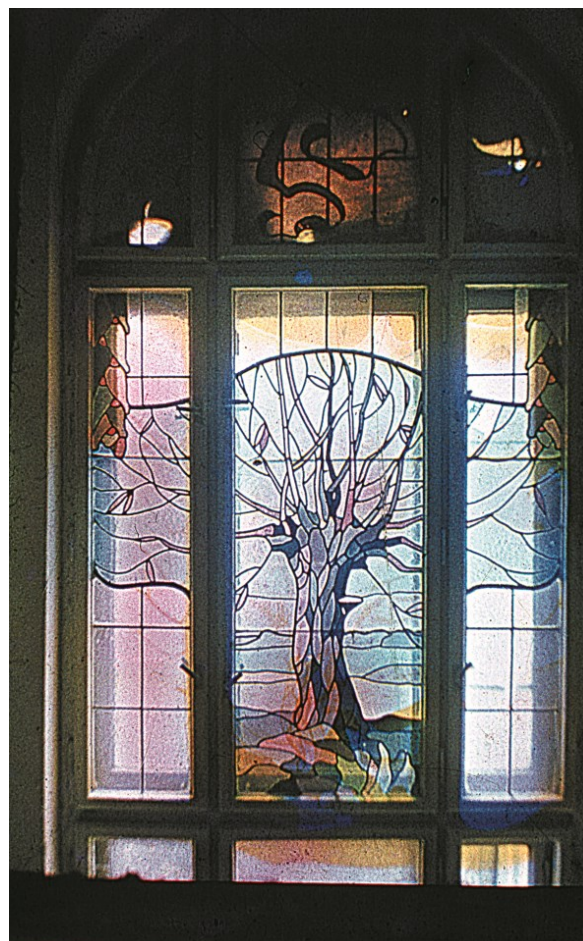
Możemy tylko przypuszczać, że zamówienie to realizował „Krakowski Zakład Witrażów S.G. Żeleński”, będący wykonawcą wielu innych zamówień witrażowych we Lwowie, również w tej dzielnicy miasta, np. w gmachu Giełdy Handlowej przy prospekcie Szewczenki (niegdyś Akademickiej), w którym wielkie okno holu zostało ozdobione witrażem autorstwa Juliana Zachariewicza, Niestety zniszczonym w lutym 2014 roku.

Pierwszym i najbardziej wymownym argumentem na rzecz unikalności owego dzieła jest jego wpływ na architektoniczny



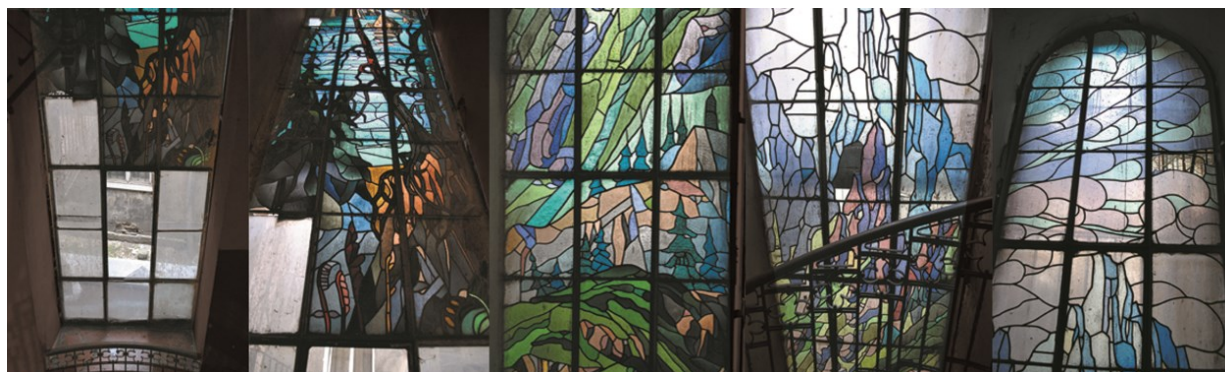
Il. 1. Witraże w kamienicach przy Prospekcje Tarasa Szewcenki i ul. Księża Romana, Lwów; fot. O. Overchuk

projekt budynku. Wiadomo, że tradycyjnie witraż, szczególnie w architekturze czynszowej, nigdy nie był czynnikiem kształtującym bryłę gmachu. Stanowił on element wtórny, którego forma i proporcje były kształtowane przez architekturę. W tym przypadku natomiast widać, że właśnie idea witraża oraz jego forma zdeterminowały pojawienie się w ścianie klatki schodowej gmachu jedenastometrowej szczeliny bez żadnego odniesienia funkcjonalnego. Jest to dowód na to, że budynek ów był projektowany z myślą o umieszczeniu w nim właśnie tego, a nie innego witraża, co szczególnie w architekturze świeckiej początku XX wieku, tworzonej przeważnie w sposób liniowy, jest przypadkiem praktycznie niespotykanym. Dane archiwalne świadczą o tym, że projekt budynku został zatwierdzony 6 września 1911 roku, a budowę skończono 2 stycznia 1913



Il. 2. Witraż w klatce schodowej kamienicy przy ul. A. Fredry, Lwów; fot. S. Bończuk

roku. Montaż witraża mógł więc być dokonany w trakcie prac zdobniczych, czyli w ostatnim kwartale 1912 roku. Natomiast samo wykonanie dwunastu metrów kwadratowych witraża mogło się rozpocząć nie później niż w kwietniu 1912 roku. Wynika z tego, że projekt w skali, wykonanie kartonu i dobór palety barwnej (ponieważ chodzi w tym przypadku o ponad 72 kolory szkła hutniczego) mogły nastąpić w ostatnim kwartale roku 1911 lub w pierwszym kwartale roku 1912. Rekonstrukcja chronologii wydarzeń świadczy więc o tym, że szkic witraża, choćby w rysach ogólnych, musiał być ukończony już na etapie akceptacji projektu architektonicznego, stając się ważnym motywem kształtowania konstrukcji oraz harmonizacji proporcji wnętrza gmachu. Metalowa rama – karkas, dzieli witraż w poziomie na siedem, a w pionie na trzy części, z których każda z kolei jest złożona z dziewięciu prostokątów o proporcjach prawie zgodnych ze złotym podziałem. Tylko minimalny błąd (około dwóch centymetrów) wyprowadza długość prostokąta poza proporcję złotego podziału. Właśnie



Il. 3. Witraż w klatce schodowej kamienicy nr 6 przy ul. Hercena, Lwów; fot. O. Overchuk

ta proporcja wyznaczyła wysokość i szerokość okna i w wielkiej mierze przyczyniła się do ukształtowania parametrów całego gmachu. Taki właśnie – odwrotny – wpływ fragmentu dzieła na kształtowanie całości w secesyjnej architekturze czynszowej jest wypadkiem niespotykanym albo co najmniej nietypowym, co z kolei pozwala ów obiekt traktować jako wyjątkowy.

Omawiany witraż przedstawia pejzaż górski otwierający się od dołu do góry wzdłuż klatki schodowej. Dolna jego część została niestety zniszczona, dlatego analiza wszystkich parametrów dzieła jest częściowo utrudniona. W pozostałej, zachowanej części, która stanowi prawie 80 procent powierzchni witraża, możemy zobaczyć warsztat kompozycyjny autora – od seledynowoniebieskiej powierzchni rzeki, poprzez brzeg doliny, która otwierając się z dołu do góry, zmienia się w świerkowe wzgórze, a następnie kamienne urwisko okryte śniegami i wrosnięte w masyw chmur i nieba. Lustro wody w rzece na dolnej części witraża jest przecięte bordowioletowym, rozgałęzionym drzewem, dzięki czemu pejzaż otrzymuje głębię, pozwalającą dostrzec, że roślinność pierwszego planu i pozostała część obrazu znajdują się na różnych brzegach rzeki, a brzeg pierwszego planu jest brzegiem domu, z którego okna obserwujemy pejzaż. Taki witraż przemieniał powszednie korzystanie ze schodów przez mieszkańca domu w górską wędrówkę, kończącą się ponad zaśnieżonymi czubkami gór. Dlatego tak ciekawie byłoby zrozumieć, skąd owa wędrówka mogła się rozpocząć, kiedy dolna część witraża nie była jeszcze zniszczona. Badając kompozycję sytuacyjnie, czyli: rzeka, brzeg, góry, niebo, można przypuścić, że w części zniszczonej mógł być przedstawiony widok na najbliższy brzeg rzeki. Jednak pozostanie przy takim tylko wniosku byłoby zbyt przyziemnym potraktowaniem dzieła, które niewątpliwie jest dalekie od prymitywnie realistycznego pejzażu. Nawet teraz (mimo uszkodzeń) widać, jak głęboko symboliczna jest jego kompozycja, w skondensowany

sposób przedstawiająca wszechświat natury, w którym zostało zanurzone wnętrze domu. Patrząc więc na dzieło przez pryzmat symboliczny, możemy pozwolić sobie na potraktowanie owego pejzażu jako połączenia żywiołów natury, mianowicie: Wody, Ziemi i Nieba, a to z kolei pozwala przypuszczać, że w części zniszczonej był przedstawiony Ogień – żywioł Świata Podziemnego. Do takiej refleksji zachęca również kolorystyka dzieła, ponieważ w tym miejscu kompozycja zaczyna nabierać barw fioletowobłękitnych oraz purpurowoorańczowych. Być może było tu wkomponowane ognisko – element niezmiernie wdzięczny w sztuce secesyjnej. Fioletowopurpurowe zabarwienie drzewa rozwijające gamy barwne niezachowanej części witraża, przenikając przez turkusowoniebieską paletę powierzchni wody, zatrzymuje się na tle doliny brzegu strony przeciwnej, kształtując nowe rytmy świerków, urwisk i zarazem roztopiając się w nich. Następnie, w miejscu, gdzie mają swój początek rytmy gór, zaczynają dominować barwy złocistomusztardowe, a kompozycyjno-graficzny schemat witraża zostaje zaakcentowany nową, niestosowaną dotychczas grubością ołowiowego łączenia szkieł. Kolorystyka zaśnieżonych urwisk wyrastających z gór rozjaśnia się do niebieskobiałych połączeń, z których rozwija się następnie paleta nieba i chmur.

Analizując kolorystyczny układ tematów kompozycyjnych witraża, wypada bardziej szczegółowo zbadać charakter rozwiązań zastosowanych przez autora. Jeżeli chodzi o jego parametry (wysokość – 11 m, szerokość – 11,1 m), dzieło to w pełni odpowiada normom witrażowej sztuki monumentalnej. Właśnie w takich proporcjach witraż kształtował się w historii architektury europejskiej, wypełniając sobą koronkowe konstrukcje świątyni gotyckiej. Natomiast w analizowanym przez nas przypadku witraż, pozostając częścią architektury, a więc będąc dziełem sztuki monumentalnej, pełni zarazem funkcje sztuki sztalugowej, ponieważ jego percepcja odbywa się w zu-

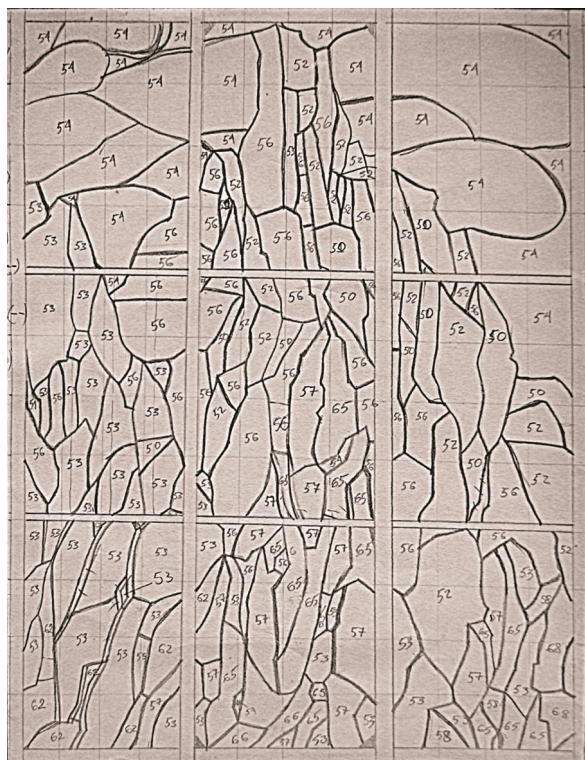
pełnie innych niż w sztuce monumentalnej warunkach. Na czym polega, rzecz można, rewolucyjna jak na swój czas zmiana w sposobie percepcji witraża? Wiadomo, że zazwyczaj witraż świątyni był obserwowany z poziomu posadzki, czyli z poziomu zera architektonicznego, i mógł być objęty spojrzeniem praktycznie w jednym momencie. W omawianym przypadku widz powoli przemieszcza się schodami w górę praktycznie w odległości pięćdziesięciu centymetrów od witraża, a w niektórych miejscach ma możliwość przebywać bezpośrednio przy samym szkłe. Klatka schodowa gmachu pozwala zobaczyć witraż prawie w całości tylko w jednym miejscu. W pozostałych częściach pomieszczenia, poruszając się wzdłuż schodów, mieszkaniec domu mógł oglądać tylko ten fragment witraża, obok którego chwilowo przebywał. Artysta został przez to zmuszony do zaprojektowania każdego fragmentu dzieła nie tylko jako cząsteczki całości, która poza kontekstem traci swój sens, ale również jako części samowystarczalnej, odbieranej pełnowartościowo w momencie, kiedy widok na wizerunek całości jest ograniczony. Mechanizm percepcji dzieła w tym przypadku sprowadza się do tego, że każdy kolejny fragment witraża zostaje ujęty w momencie, kiedy poprzedni przebywa już w niebezpośrednim kontakcie wizualnym, tylko w pamięci widza. Podobnie było w tym czasie jedynie w sztuce filmowej, która dopiero dochodziła do głosu. W gruncie rzeczy artysta rozwinął przed widzem fragment taśmy filmowej z panoramą pejzażu, umieściwszy ją w pionie i dokonawszy przy tym rzetelnego „montażu filmowego”, co z kolei zmusiło go do rozbudowywania kolorystyki dzieła poprzez aplikację niekiedy techniki malarstwa impresjonistycznego, tak by każdy następny temat mógł pozostać samowystarczalnym zdaniem kolorystycznym. Na il. 4 można zobaczyć we fragmencie witraża dwa szkła zaznaczone strzałką, których kolor, o czym świadczy kartogram barw, nie powtarza się więcej w żadnym innym miejscu. Jest to niejako tknięcie pędzla przeznaczone wyłącznie dla tego miejsca. W związku z powyższym można stwierdzić, że w omawianym dziele nastąpiła niespodziewana synteza sztuki sztalugowej i monumentalnej – zjawisko co najmniej bezprecedensowe.

To właśnie spowodowało pojawienie się tak niespotykanej wielkiej, jak na dzieło monumentalne, liczby kolorów w witrażu. Wiadomo, że witraże najbogatszych świątyń gotyckich tworzyło najwyżej dziesięć gatunków szkła barwnego. Powiększenie tej liczby nie miało żadnego odniesienia praktycznego, ponieważ kompozycja monumentalna potrzebowała połączenia wyrazistych lokalnych plam barwnych. Poza tym technologia wykonania szkła hutniczego w średniowieczu była jednak



Il. 4. Fragment witraża w klatce schodowej kamienicy nr 6 przy ul. Hercena, Lwów; fot. O. Overchuk

ograniczona w swoich możliwościach. Tymczasem w omawianym przypadku mamy do czynienia z siedemdziesięcioma dwoma odcieniami szkła barwnego (nie licząc zdezastowanej części dolnej). Właśnie taką liczbę kolorów szkła udało się wyszczególnić w czasie pierwszej dokumentacji obiektu w 1984 roku. Na il. 5 możemy zobaczyć, jak wygląda fragment witraża przedstawiony za pomocą kartogramu barwnego. Dokumentacja obiektu dokonana w 1984 roku, w ramach corocznej dokumentacyjnej praktyki studenckiej w Instytucie Sztuki Stosowanej we Lwowie (dziś Lwowska Narodowa Akademia Sztuki), zapoczątkowała prezentację szeregu argumentów na rzecz jego wyjątkowości. Spośród nich bardzo ciekawa jest korelacja między kolorystyką dzieła i psychologią jego percepcji. Schodzenie schodami domu na tle witraża, w którym ciężkie, nasycone barwy dołu kończą się rozjaśnionymi płachtami nieba, wydaje się niezauważalne. Wielokrotne doświadczenia potwierdzają obserwację, że zejście schodami w dół wydaje się trwać dłużej aniżeli wchodzenie nimi do góry. Taki efekt psychologiczny jest również skutkiem precyzyjnie stworzonego schematu graficznego dzieła, w którym połączenia podstawowych kierunków kom-



Il. 5. Dokumentacja rozrysu rekonstrukcji barwnej do witraża z kamienicy nr 6 przy ul. Hercena, Lwów; fot. O. Overchuk

pozycyjnych (przeważnie przekątnych) z poziomymi pauzami występują naprzeciw wejść do mieszkań, gdzie w sposób naturalny zatrzymuje się ruch. Chodzi np. o te miejsca w kompozycji, w których przekątna drzewa części dolnej witraża zatrzymuje się w poziomych rytmach doliny, a przekątne zaśnierzonych urwisk zatrzymują się w poziomach chmur – znajdują się one dokładnie naprzeciwko drzwi lokali mieszkalnych. Bardzo ciekawa jest ogólna kompozycja dzieła, zasadniczo różniąca się od tradycyjnej kompozycji witraża monumentalnego, która przeważnie miała charakter zamknięty, a w obwodzie zazwyczaj była ozdobiona ornamentem. W omawianym przypadku mamy do czynienia z obrazem, którego kompozycja domyślnie rozwija się w lewo i w prawo, ponieważ według zamysłu autora jest to pejzaż umownie tylko ograniczony ramą okna.

Obserwując i dokumentując od trzydziestu lat proces zmian kondycji omawianego witraża, autor nie może tej działalności nazwać inaczej aniżeli „dokumentacją śmierci” dzieła. Znajdując się w kamienicy, która po 1939 roku straciła swoich właścicieli i przeszła na własność miasta, witraż ów zmienił swój status i stał się zwykłym oknem narażonym na wszystkie niebezpieczeństwa, jakie tylko są możliwe w kamienicy bez gospodarza, i to mimo tego, że znajduje się ona w Miejskim Wykazie

Ewidencji Zabytków. Niestety ta dziedzina kultury miasta jest od 1945 roku permanentnie niedofinansowana. Jeżeli jeszcze na początku lat 80. we Lwowie można było naliczyć około trzysetu domów z resztkami witraży, to dziś ich liczba zmniejszyła się o co najmniej 70 procent. W taki sposób nieodwracalnemu zniszczeniu ulega cała warstwa kultury miasta. Szersze omówienie problematyki witraża lwowskiego można znaleźć w książce R. Hrymaliuka *Witraże Lwowa końca XIX–początku XX wieku*¹, lecz w części dotyczącej prezentowanego dzieła, niestety, brakuje powołań na źródło, z którego pochodzą dane analityczne. Ponadto zbyt ogólnie przedstawiono obiekt zbadany przez autora w 1984 roku, a część danych statystycznych z tych badań zaprezentowano na Konferencji Naukowej we Lwowskim Instytucie Sztuki Stosowanej (dziś Lwowska Narodowa Akademia Sztuki) w 1986 roku. Dlatego ten tekst ma na celu przedstawienie całej wiedzy dotyczącej omawianego witraża, jaką autor niniejszego opracowania dysponuje na dzień dzisiejszy.

Secular stained glass in Lwów from the beginning of 20th century. An overlooked gem

(summary)

The abstract presents the results of the study of a stained glass window in an apartment building in Lwów. This stained glass is a jewel of Lwów's secular Secessionist art, to this day known only to several art historians, and a handful of aficionados. The research led to a deeper understanding of the unique nature of the piece, as well as the creative objectives of the sadly unknown Author, who has managed to use color and compositional methods of Impressionist easel painting in a monumental work – a move unprecedented in the history of stained glass art.

In spite of the fact that the building that houses the stained glass is on the local architectural landmark registry, it unfortunately faces the threat of destruction due to a lack of adequate protection. Today, only a previously made color cartogram documents the unique nature of the piece, and allows us to recreate the damaged fragments.

¹ Р. Грималюк, *Витражі Львова кінця ХІХ–початку ХХ століття*, Львів 2004, s. 129–131, 195–196.