

Nijolė Lukšionytė-Tolvaišienė

„MENO ŠVENTOVĖS“ VAIZDINYS XX A. PRADŽIOS VILNIAUS PASTATUOSE

Kultūros tyrinėtojai pastebi, jog sakralinė architektūra, formavusi senųjų laikų meno stilius, jau renesanso epochoje nustojo vyrauti. Greta sakralinių pastatų įsitvirtino pasaulietinei valdžiai atstovaujantis didikų rūmų tipas, o klasicizmo laikais ėmė pirmauti pilietiško idėjas teigiantys visuomeninės paskirties objektai. Civilizacijos naujovių veikiamą visuomenę darėsi vis sekuliarsnė. XIX a. dažnai vadinamas meno ir mokslo amžiumi. Paradoksalią sekuliarizacijos pasekmę įvardijo lenkų architektūrologas Piotras Krakowskis: XIX a. menas (architektūra) tapo pasaulietiniu religijos atitikmeniu; jis apaugo simbolinėmis reikšmėmis, programiniu turiniu¹. Pasak Krakowskio, pasaulietiniai pastatai ėmė tarnauti naujam kulturiui – menui. Teatrai skelbiami „estetizmo bažnyčiomis“, muziejai – „tautiniams sanktuarijais“, pasaulinių parodų paviljonai – „žemiškojo rojaus“ atitikmenimis.

Pastato tipo, jo stilistinės raiškos ir visuomenės vertybinių orientacijų ryšį plačiai nagrinėjo Maskvos menotyrininkė Eugenija Kiričenko². Jos manymu, renesanso posūkis į pasaulietinę kultūrą sureikšmino pasirinkimo principą – nuo tada pradėta sąmoningai rinktis sekimo pavyzdžius, kurie tapo atitinkamų vertybių ženklais. XIX a. nusistovėjo asociatyvūs ryšiai tarp pastato paskirties ir pasirinkimo stiliaus. Muziejams, bibliotekoms, kultūros įstaigoms buvo taikomi naujųjų laikų (renesanso, baroko, klasicizmo) stiliai, nes jie reprezentavo humanizmo, apšvietos, turtingo ir harmoningo gyvenimo idealus³. Sakralinė architektūra tapatinama su viduramžių stiliais ir jų reikšmėmis. Bene aukščiausias dvasinis turinys pasaulietinėje XIX a. kultūroje buvo teikiamas muziejui. Jis laikytas universalių žinių enciklopedija, idealia istorijos, meno, gamtos studijavimo vieta. Muziejaus lankymas – tai kelionė per šalis ir laikus, tiesianti prasmingą ryšį tarp praeities ir dabarties. Pasitelkiant kopijas, imitacijas muziejuose būdavo reprezentuojamas įvairių šalių menas. Labiausiai vertintas kolekcijų mokslinis patikimumas, tuo tarpu kūrinio estetinis išgyvenimas, originalo vertė amžininkus jaudino kur kas mažiau. Demokratejančios visuomenės švietimas skleidėsi taip pat per teatrus, mokyklas, bibliotekas. Visų šių pastatų paskirtis siejosi su dvasinėmis vertybėmis. Ypatinga aura gaubė teatrą: jo erdvėje žiūrovai būdavo suvienijami bendro dvasinio polėkio, koncerto ar spektaklio ritualas savotiškai atitiko sakralinę liturgiją.

Istorizmo pastatuose užkoduojama tam tikra idėja, pasakojimas. Atpažinti objekto intenciją padėdavo įrašai fasaduose, skulptūrinis arba tapytas dekoras. Pvz., Naujajame Berlyno muziejuje (August Stüler, 1843–55) virš frontono įrašyti žodžiai – „Vokiečių menui“, sužavėję rusų architektą V. Stasovą, kuris norėjo savo šalyje matyti muziejų su tokia pat dedikacija⁴. Paryžiaus *Grand Opéra* (Charl Garnier, 1869–75) fasadų skulptūros ir spalvingumas išreiškė paties architekto įvardy-

tą tikslą, jog jis siekė pastatyti Meno šventovę, kuri drauge būtų ir Pramogų šventovė⁵. Dar dažniau raktą statinio idėjai atpažinti teikia jo formų sąsajos su istoriniais prototipais. Štai Kristolo rūmai Londone – pirmosios pasaulinės parodos paviljonas (Joseph Paxton, 1850–51): jį sudaro krikščioniškos bazilikos tūris, pramoninis stiklo bei metalo apvalkalas, naudotas oranžerijoms. Toks kilnios meninės formos ir pažangaus techninio atlikimo sugretinimas (itin dažnas istorizmo architektūroje) byloja apie dvikryptę orientaciją. Amžių patikrinta, tam tikrą dvasinį turinį teigianti forma garantavo tradicijos stabilumą, o techninės naujovės leido architektui vienyti su savuoju laiku. Naujų funkcijų pastatams, neturėjusiems analogų praeityje, tinkami formos sprendimai negalėjo būti surasti iš karto. Jų išorė iki pat XX a. vidurio retai tebūdavo visai nauja išradyba (kaip kad Eifelio bokštas Paryžiuje) – dažniausiai sąmoningai arba intuityviai interpretuoti kitų pastatų tipų vaizdiniai.

Kūryba, menas, menininko pašaukimas – šiai erdvei sakralią prasmę suteikė romantikai. Vilniaus kultūroje romantizmas buvo nuspalvintas Tėvynės meile: tarnavimas grožiui tik papildė tarnavimą Tėvynei. XX a. pradžioje Vilnius išgyveno kultūros pakilimo etapą – tai neoromantizmo laikas, kai vėl atsigręžta į nacionalinę istoriją, siekta išreikšti tautinį savitumą. Neoromantizmui būdingas siekis keisti gyvenimą pasitelkiant meną. Menotyrininkė Laima Laučkaitė to meto Vilniaus kultūroje išskyrė keturias reikšmingiausias tautines bendruomenes – lenkų, lietuvių, rusų ir žydų⁶. Architektūros srityje būtų sudėtinga ieškoti šių grupių identiteto raiškos, kadangi joje susilieja universalūs ir praktiniai tikslai, dažnai nustelbiantys tautiškumo požymius. Vis dėlto XX a. pradžios Vilniaus pastatuose galima įžvelgti kai kurias formas ir jų prototipus, bylojančius apie architektų bei užsakovų vertybines orientacijas. Po 1905 m. carinio režimo atlydžio pagausėję visuomeninių pastatų, išsiplėtė jų tipų įvairovė, atsirado originalesnių formos sprendimų. Įdomu, jog Vilniaus miesto valdyba, kuri buvo šiame tekste aptariamų municipalinių pastatų (miesto salės, teatro, turgaus halės, elektrinės, vandentiekio stoties) užsakovė, gana proporcingai atstovavo minėtoms keturioms gyventojų grupėms. 1905 m. Vilniaus miesto dūmos narių sąrašė vyravo lenkiškos pavardės (arti 40), iš apsisprendusių lietuvių dalyvavo Petras Vileišis, rusų tautybės atstovų buvo apie 10, žydų – 6. Dūmoje tais metais dalyvavo net 4 architektai (Aleksandras Antonovičius, Apolinaras Mikulskis, Michailas Prozorovas, Julijonas Januševskis)⁷. Kadangi pačių kūrėjų refleksijų Vilniaus spaudoje beveik nepasitaiko, apie architektūrą siektas išreikšti idėjas ir prasmes tenka spręsti iš kūrybos rezultatų – pastatų arba jų projektų.

Vykstant sparčiai urbanizacijai, miestų audinys plėtėsi aplink istorinius branduolius, kuriuose buvo daug senųjų katedrų, parapinių bažnyčių, vienuolynų. Naujose dalyse taip pat pasitaiko šventovių (*Sacre-Coeur* bažnyčia ant Monmartro kalvos Paryžiuje, Vilniaus Naujamiesčio Švč. Jėzaus Širdies bažnyčia). Tačiau istorizmo laikotarpiu urbanistikoje aiškų ir ansamblių dominantėmis vis dažniau tapdavo

pasaulietiniai objektai – teatrų, muziejų rūmai. Intriguojančia funkcija jie patraukdavo lankytojus, stambiais, išraiškingais tūriais organizuodavo miesto erdves. Šią tendenciją galima stebėti ne tik Londone ar Vienoje, bet mažesniu mastu ir Vilniuje.

XX a. pradžios architektūroje taikytos formos ir jų keliamos asociacijos šiek tiek skyrėsi nuo antros XIX a. pusės. Istorizmo architektų ir užsakovų žvilgsnis dažniausiai krypdavo į kosmopolitinę europinę naujosios aukštuomenės kultūrą. Būdingas jos reprezentantas – Paryžiaus nacionalinės operos pastatas (*Grand Opéra*), kuris simbolizavo buržuazijos gerovės ir prabangos sampratą, išreikštą barokiškų formų pertekliumi. Paryžiaus operos pastatas darė didžiulę įtaką Vidurio Europai: Slovakio teatras Krokovoje (Jan Zawiejski, 1889–93), Lvovo miesto teatras (Zygmunt Gorgolewski, 1897–1900) yra tipiški jo sekimai. Teatrų statyba šio regiono miestuose (pvz., Prahoje) kartu išreiškė tautos atgimimo idėją. Meno šventovė – teatras – simbolizavo gyvos tautinės kultūros ugniakurą. Vilniuje XIX a. pabaigoje taip pat būta ambicingų reprezentacinio teatro statybos planų, tačiau municipalinės valdžios iniciatyva pastatyta tik Miesto salė su parduotuvėmis, viešbučiu ir koncertams skirta sale (Konstantinas Korojedovas, 1899–1902)⁸. Šio statinio išorėje taip pat galima pastebėti sekimo *Grand Opéra* atšvaitų.

XIX–XX a. sandūroje architektūra siekė išsilaisvinti iš istoristinio formų gausumo – apsilaymas buvo nukreiptas į konstrukcijų tektoniką arba į augalines struktūras. Moderno (secesijos) krypčiai būdingu pavidalu „meno šventovės“ idėją išreiškė architektas Jozeph Maria Olbrichas Secesiono parodų paviljone Vienoje (1897–8). Pastato fasade įrašyta sentencija „Epochai – jos menas, menui – jo laisvė“ (*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit*) teikia programinę nuorodą: idealizuojamas kūrybiškumas ir per jį atsiskleidžianti asmenybės laisvė, menininko kūryba prilyginama sakraliniam veiksmui. Paausutų lauro lapelių kupolas virš stogo perfrazuoja šventovės architektūrą, piramidiniai stoglangiai teikia viršutinį apšvietimą kaip bazilikoje. Tačiau net ir Olbrichas – lakoniškų sprendimų meistras – ne iš karto išsilaisvino iš istorinių prototipų įtaigos – ankstyvuosiuose paviljono eskizuose jis interpretavo dvibokštės barokinės bažnyčios kompozicinę schemą⁹.

Vilniuje tokių radikalių moderno pastatų nepamatysime. Nenuostabu – net ir Prahoje nauji įvaizdžiai buvo sumišę su istorizmo formomis – tokie yra Muncipalitetio namai (Antonín Balšánek, Osvald Polívka, 1905–11), kurių fasade ir interjeruose daug tapybos bei skulptūros, iliustruojančios tautines ir pilietines idėjas. Krokovoje Vienos Secesiono pastato atitikmeniu tapo Dailės bičiulių draugijos rūmai (Franciszek Mączyński, 1901), kurių architektūroje secesiniai motyvai paklūsta orderinei visumos kompozicijai. Būdingu, nors ir kukliu „meno šventovės“ vaizdinio reprezentantu Vilniuje galima laikyti 1902 m. paviljoną Bernardinų sode, kuris buvo skirtas žemės ūkio ir amatų parodai. Anksčiau ūkio ir amatų parodos mugės vykdavo Katedros aikštėje, apstatytoje laikiniais prekystaliais ir kioskais. Miesto valdyba, matyt, siekė suteikti renginiui solidumo, nes populiarios vietinių

gaminių parodos kitose šalyse būdavo eksponuojamos išmoningos architektūros statiniuose. Bernardinų sodo paviljoną projektavo architektas Korojedovas, 1894–1904 m. dirbęs Vilniaus miesto architektu. Atvykęs iš Rusijos, Vilniuje jis propagavo kosmopolitišką istorizmą, modernio stiliaus paviljonas – išimtis Korojedovo kūryboje. Mediniam pastatui suteiktos neįprastos aptakios formos. Statinys bazilikinio tūrio, priekyje du bokšteliai barokiniais šalmais. Tarp bokštelių – portalas ir didžiulis instko pavidalo vitražinis langas, per kurį buvo apšviečiama salė. 1903 m. salėje eksponuota Krokuvos dailės draugijos „Sztuka“ paroda, prieš tai buvusi Vienos Secesiono rūmuose ir Varšuvoje¹⁰. Taigi Vilniaus pastatas talpino tą patį turinį, kuris jau buvo „pamatuotas“ Vienos ir Krokuvos „meno šventovėse“. Lengvas, ažūriškas Bernardinų sodo statinys primena Olbricho Dekoratyviojo meno paviljoną Darmštato kolonijoje (1901), tik neprilygsta jam formos grynumu.

Vilniaus Botanikos sode suręstas medinis vasaros teatras (Augustas Kleinas, 1907) turėjo panašią pagrindinio fasado schemą – iš kraštų du bokšteliai, tarp jų – pusapskritis langas. Fasadas su dviem bokšteliais ir arkiniu langu būdingas taip pat vasaros teatrui Šveicariškame sode Paplaujoje, tos pačios kompozicijos atšvaitų galima pastebėti kino teatro Jurgio prospekte projekte (Vladislovas Stypulkovskis, 1911). Dvibokščius vasaros teatrų ir paviljonų fasadus tikriausiai įkvėpė barokinės Vilniaus bažnyčios. Šią prielaidą sustiprina dar vienas pavyzdys – miesto architekto Vaclovo Michnevičiaus sukurtas teatro rūmų projektas, kuriame reprezentacinį fasadą įrėmina barokiški bokšteliai, akivaizdžiai perkelti iš sakralinės architektūros.

Pramogų pastatai buvo skirti suburti plačiajai miesto publikai, patraukti ją parodų, spektaklių, koncertų, kinematografo reginiais. Demokratėjant visuomeniniam gyvenimui, rūpinamasi ne tik aukštesniųjų, bet ir žemųjų socialinių sluoksnių poreikiais. Pramogų pastatuose profesionalioji architektūra suartėjo su liaudiška miesto kultūra¹¹. Medžio statinių tradicija buvo perimta iš proginių mugių (Jurginių, Kaziuko) ir eilinių miestiečių namų. Mugių paviljonų bruožas – šventiškas (kartu ir laikinumas), medinių gyvenamųjų namų – puošyba drožiniais.

Visuomeniniams pastatams neretai būdingas tūris su vienu pagrindiniu bokštu. Tačiau kitaip nei sakralinėje architektūroje, bokštas iškeliamas statinio kampe. Toks yra Pirklių klubo pastatas (Prozorovas, 1913) išsiskiriantis skulptūriniu dekoru. Klube įrengta puošni salė susirinkimams ir koncertams, o reljefai atikuose ir bokštelių vainikavusi Atlanto, laikančio Žemės rutulį, figūra teikia nuorodų į Antiką kaip į harmoningo visuomeninio gyvenimo prototipą. Vizualiai panašus sprendimas buvo parinktas miesto elektrinei (1902). Virš kampinės jos dalies iškelta alegorinė „Elektros“ skulptūra (autorius – Boleslovas Balzukevičius). Meno priemonėmis siekta utilitariam objektui suteikti kilnumo: skulptūra, tuo pačiu ir pastatas, simbolizuoja kultūros šviesos (žinijos) platinimo misiją Vilniaus miestui.

XX a. pradžioje praktinės paskirties pastatuose vis dar buvo modifikuojami „aukštosios“ architektūros įvaizdžiai, sakykim, Michnevičiaus projektuota Turgaus

halė (1904–6) yra bazilikinio tūrio, primenančio sakralinius pastatus. Tačiau jos konstrukcija visiškai naujoviška. Didelė erdvė (71,5 x 32 m) perdengta kniedyto-
mis metalo santvaromis, kurios pagamintos čia pat Vilniuje, inžinieriaus Petro
Vileišio įmonėje „Vilija“. Į aikštę atgręžtas halės fasadas akcentuotas dideliu vitra-
žiniu langu. Bazilikos pavidalą turėjo ir „Vilijos“ įmonės gamybinis korpusas (inž.
– P. Stanaitis). XX a. pradžios Vilniuje buvo pastatyta keletas prekybos paviljonų,
kurių architektūroje taip pat siekta ažūriškumo, naudojant vadinamuosius vitra-
žinius langus, kelių dalių ištiklintas portalines duris. Būdingi pavyzdžiai – bendro-
vės „Pagalba“ žemės ūkio mašinų ir padargų parduotuvė (Mikulskis, 1909), sandė-
lis Pylimo gatvėje (Michnevičius, 1910) ir Zigmunto Nagrodskio žemės ūkio mašinų
parduotuvė greta jo. Minėti pastatai Vilniaus aplinkoje traukė naujomis metalo
konstrukcijomis, dideliais langais. Naujumas – vienas svarbiausių pasaulietišku
epochos siekinių, tikėjimo pažanga apraiška. Prekybos ir pramonės pastatai išreiš-
kė socialinės pažangos idėjas. Nagrodskio parduotuvė ypatinga dar ir originaliu
dekoru – pagrindiniame fasade dviem registrais nutapytos žemės ūkio darbų sce-
nos išreiškia jaunystės, pavasario, jėgos, žmogaus ir gamtos vienybės idealus,
būdingus amžiaus pradžios menui.

Vilniaus architektūroje neretai ieškota įvaizdžių, kurie bylotų apie vietos tra-
diciją. Lenkiškoji miesto aukštuomenė ilgai puoselėjo teatro idėją; 1913 m. pagaliau
buvo pastatytas Lenkų teatras Pohuliankoje¹². Architektas Michnevičius, padeda-
mas Aleksandro Parčevskio, 1911 m. pabaigoje laimėjo konkursą, kuriam buvo
pateikti trys projektai. Darytina išvada, jog meninis pastato sprendimas nebuvo
atsitiktinis, bet atitiko užsakovų susikurtą vaizdinį. To meto spauda rašė, jog auto-
riai harmoningai suderino senosios Krokuvos ir Vilniaus architektūros motyvus:
romanines „pavyslio stiliaus“ („styl nadwysliński“) reminiscencijas, renesansinį vil-
nietišką atiką su voliutomis, krovkuvietišką dvipakopį stogą, dengtą čerpėmis. Isto-
riniai motyvai inspiruoti labiau pasaulietinės nei sakralinės architektūros. Tačiau tai
buvo sąmoningai architektų pasirinktos nacionalinę istoriją, bajoriškos praeities
idealus atspindinčios formos. Stilizuoti modernio dvasia istoriniai motyvai liudijo
apie naują epochą, bet kartu teikė Vilniaus aristokratams malonias tautiškumo
aluzijas. Sklype pastatas komponuotas įstrižai, kad išsiskirtų gyvenamųjų namų
aplinkoje (taip pat įstrižai architektas Antanas Vivulskis suprojektavo Švč. Jėzaus
Širdies bažnyčią, statomą už poros kvartalų nuo Lenkų teatro). Sudėtingas pastato
tūris atspindi modernio architektų mėgstamą augančio organizmo pavidalą.

Michnevičius XX a. pradžios Vilniuje tapo nepralenkiamu teatrų architektū-
ros žinovu – jis buvo miesto valdybos siųstas į Vieną ir kitus Europos miestus, kad
susipažintų su teatrų statyba; po gaisro perstatė Miesto salę, Juozapo Montvilos
užsakymu suprojektavo muzikinį „Liutnios“ teatrą. Lenkų teatro pastate daug
dėmesio skirta scenos erdvei, gyliui bei įrangai (scenos dėžė dominuoja išorėje);
salė 900 vietų, planuota taupiai (sudaryta iš parterio ir dviejų amfiteatrinių balko-
nų), tačiau pasižymėjo gera akustika. Interjere nebuvo ypatingos prabangos – tik

santūri varšuviečio Edwardo Trojanowskio dekoratyvinė tapyba. Visų pirma rūpintasi kokybiška technine pastato įranga. Lenkų teatro kuriamą išpūdį galima apibūdinti žodžiais „jaukūs mūzų namai“. Šis Vilniaus pastatas primena Krokuvos senąjį teatrą (Franciszek Mączyński, Tadeusz Stryjeński, 1905), kuriame taip pat modernizuotos tautiškumą žyminčios istorinės formos.

Ir dar dvi neįprastos sakralinės architektūros formų interpretacijos. Pirmoji – miesto namų su koncertų sale Didžiojoje gatvėje fasadas, sukurtas 1908 m. Michnevičiaus. Architektas panaudojo Lenkijoje populiarius pavyslio gotikos motyvus. Šis neįgyvendintas projektas yra savotiška stilistinė išimtis pasaulietinėje Vilniaus architektūroje, kuri neturėjo sąlyčio taškų su neogotika. Michnevičius, suprojektavęs Lietuvoje keliolika neogotikinių bažnyčių, matyt, norėjo „iškiestyti“ šį stilių Vilniaus municipalinėje statyboje. Kitas pavyzdys – inžinieriaus Eduardo Šenfeldo Bernardinų sode pastatyta miesto vandentiekio siurblių stotis (1912–4). Utilitariam statiniui „pasiskolinti“ Bernardinų bažnyčios ir vienuolyno architektūriniai elementai – aukšti voliutiniai frontonai, gynybiniai bokšteliai, arkiniai masverkais išskaidyti langai. Tokį sprendimą įkvėpė noras priderinti naujadarą prie istorinės architektūros, tačiau tiesmukas skolinys aštriai disonavo.

Turint mintyje caro valdžios vykdytą ideologinę kontrolę ir Vilniaus tautinių bendruomenių susiskaldymą, atsiribojimą viena nuo kitos, XX a. pradžios architektūroje nė nebūtų galima tikėtis platesnių visuomeninių prasmų bei vienijančių simbolių raiškos. Tačiau neoromantinės idėjos ją vis dėlto palietė. Greta Europos kultūrai bendros meno išaukštinimo tendencijos čia buvo stiprus stabilumo ir savų tradicijų įtvirtinimo poreikis, visiškai natūralus okupuotai šaliai.

¹ P. Krakowski, Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX, *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki*, Kraków, 1973, z. 11, s. 64.

² Е. И. Кириченко, Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в., *Взаимосвязь искусств в художественном развитии второй половины XIX века*, Москва, 1982, с. 109–162; Е. И. Кириченко, К вопросу о пореформенных выставках России как выражении исторического своеобразия архитектуры второй половины XIX в., *Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века*, Москва, 1984, с. 83–136.

³ Е. И. Кириченко, *Русская архитектура 1830–1910-х годов*, Москва, 1978, с. 100.

⁴ Е. И. Кириченко, *op. cit.* 1982, p. 131.

⁵ С. Garnier teiginius cituoja P. Krakowski, *op. cit.*, p. 76.

⁶ L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002, p. 19.

⁷ *Памятная книжка Виленской губернии на 1905 год*, Вильно, 1905, с. 21, 22.

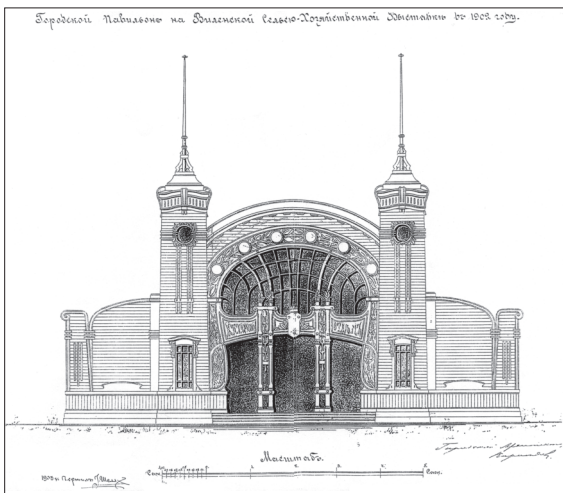
⁸ Duomenys apie Vilniaus pastatus pateikti knygoje: N. Lukšionytė-Tolvaišienė, *Istorizmas ir modernas Vilniaus architektūroje*, Vilnius, 2000, p. 53–89.

⁹ J. M. Olbricho eskizai publikuoti knygoje: U. Bęczkowska, *Pałac Sztuki. Siedziba Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie*, Kraków, 2002.

¹⁰ L. Laučkaitė, *op. cit.*, p. 26.

¹¹ Е. И. Кириченко, *op. cit.*, 1984, p. 116–118.

¹² Lėšas teatro statybai sukaupė komanditinė bendrovė – Ipolitas Korvin-Milevskis, Mečislovas Bogdanovičius, Feliksas Zavadskis, J. Oskierka ir kiti.



K. Korojedovas.
Vilniaus miesto
paviljono projektas.
1902.

K. Korojedow.
Projekt pawilonu
miasta Wilna.
1902.



Vasaros teatras
Botanikos sode. XX a. pr.
Teatr letni w Ogródzie
Botanicznym.
Początek XX w.



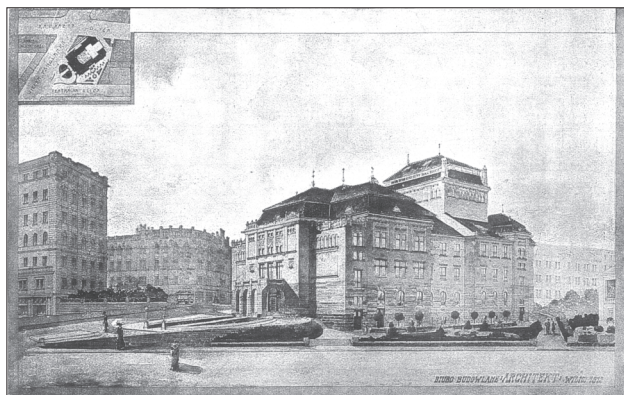
V. Michnevičius.
Teatro Vilniuje
projektas. XX a. pr.
W. Michniewicz.
Projekt teatru w
Wilnie. Początek XX w.

Z. Nagrodskio Žemės ūkio mašinų parduotuvė Pylimo g. XX a. pr.
 Sklep maszyn rolniczych Z. Nagrodzkiego na ulice Zawalnej. Początek XX w.



V. Michnevičius, A. Parčevskis. Lenkų teatro projektas. 1912.

W. Michniewicz, A. Parczewski. Projekt teatru polskiego. 1912.



MODEL „ŚWIĄTYNI SZTUKI“ W BUDYNKACH WILNA
POCZĄTKU XX WIEKU

Historycy sztuki zauważają, że budownictwo sakralne w pragmatycznym wieku XIX straciło dominującą rolę w kształceniu stylu epoki. Sekularyzacja życia społecznego niosła ze sobą paradoksalną konsekwencję – według badacza Piotra Krakowskiego, „sztuka, a tym samym architektura, staje się świeckim ekwiwalentem religii i zaczyna obrastać w treści symboliczne. Budynek świecki uzyskuje rangę pomieszczeń, służących nowemu kultowi – sztuce. Stąd np. muzea i teatry stały się „estetycznymi kościołami“, „narodowymi sanktuariami“¹.

Związki między typologią, stylem architektury a orientacją wartościową społeczeństwa są tematem szeroko rozprawianych badań Eugenii Kiriczenko z Moskwy². W architekturze historyzmu rozpowszechniła się ekwiwalentność między przeznaczeniem a wyborem odpowiedniego stylu budowy³. Dla gmachów muzeów, teatrów, bibliotek nadawano formy renesansowe, barokowe czy klasycystyczne, które były otożsamione z ideami humanizmu, bogactwa i życiowej harmonii. Najwyższe powołanie duchowe w świeckiej architekturze XIX w. przyznawano dla budynków muzeów.

Odczytywanie programu ideowego architektury historycznej prowadzi się przez odpowiednie inskrypcje oraz dekorację rzeźbiarską lub malarską. Napisy mówią o przeznaczeniu budowli. Rozpoznanie pierwotnej intencji często też dają asocjacje kształtów architektonicznych z prototypami historycznymi. Londyński Cristal Palace (Joseph Paxton, 1850–1851), rozbudowany dla pierwszej wystawy powszechnej, przedstawia objętość bazyliki chrześcijańskiej. Jej szkielet konstrukcyjny wykonano z metalu i szkła. Połączenie tradycyjnego kształtu z nowym materiałem symbolicznie wyraża przynależność budynku do przeszłości jak i do teraźniejszości. Rozwiązania przestrzenne takich budynków, które nie miały odpowiedników w przeszłości rzadko bywały całkowicie nowatorskie (tak jak Wieża Eiffla w Paryżu), lecz najczęściej powstawały jako interpretacje wizji gmachu sakralnego.

Sztuka, twórczość, powołanie artysty reprezentowały dziedzinę, dla której sens działalności sakralnej nadawali przedstawiciele romantyzmu. Początek XX w. w Wilnie – to czas neoromantyzmu: ponownie wrócono ku historii kraju, dążono do wyrażenia osobowości narodowej. W życiu kulturalnym Wilna tego okresu występowały 4 grupy narodowościowe: polska, litewska, rosyjska i żydowska⁴. Szukanie wyrażeń tożsamości tych grup w dziedzinie architektury byłoby sprawą dosyć komplikowaną. Jednak w budowie tego okresu występują niektóre formy i prototypy, świadczące o wartościach ideowych architektów i fundatorów. W atmosferze liberalizacji władzy carskiej po roku 1905 w Wilnie powstało kilkanaście gmachów użyteczności publicznej, przedstawiających nowe typy i orygi-

nalne rozwiązania architektoniczne. Rozpatrzenie ich treści ideowych opiera się niestety o same budynki lub ich projekty, z tej przyczyny, że programowe refleksje w prasie wileńskiej tego czasu były szczególnie rzadkością.

W XIX w. miejscem przejawiania się nowej architektury ostatecznie staje się miasto. Ono rozszerza się dokoła historycznych jąder, w których dużo jest starych katedr, kościołów parafialnych, klasztorów. W nowo formowanych częściach trafiają się także świątynie (kościół Sacre-Coeur na wzgórzach Montmartru, wileński kościół Najśw. Serca Jezusowego projektu A. Wiwulskiego), lecz nie są już one jedynymi dominantami. W drugiej połowie XIX i na początku XX w. rolę kościołów zastępują teatry, muzea, domy i hale handlowe, pawilony wystawowe (powstałe na fali popularnych wystaw powszechnych). Budynki te dzięki swej intrygującej funkcji nie tylko przyciągają rzesze zwiedzających, lecz także organizują przestrzeń, wyróżniają się spośród otoczenia, ponieważ są wielkie, posiadają wyraziste kształty.

Najbardziej charakterystycznym reprezentantem świeckiej ideologii drugiej połowy XIX w. moglibyśmy nazwać gmach Grand Opéra w Paryżu (Charles Garnier, 1869–1875), który symbolizował burżuazyjny dobrobyt oraz luksus, wyrażony przepychem form barokowych. Budynek Opery Paryskiej miał ogromny wpływ na miasta Europy Środkowej: Teatr Słowackiego w Krakowie (Jan Zawiej-ski, 1889–1893), Teatr Miejski we Lwowie (Zygmunt Gorgolewski, 1897–1900) są typowymi tego przykładami. Oprócz tego budynki teatrów w Europie Środkowej symbolizowały idee odrodzenia narodowego (najlepszym przykładem jest Teatr w Pradze). Od 1883 roku w Dumie Miasta Wilna też rozważano ambicyjne idee budowy nowego, reprezentacyjnego teatru, jednak zrealizowano tylko Salę Miejską (1899–1902, Konstantin Korojedow)⁵, która mieściła hotel, sklepy i salę koncertową. Fasada gmachu przedstawia dalekie odbłyски naśladownictwa paryskiej Grand Opéra.

Na przełomie XIX i XX w. architektura dąży do wyzwolenia się z form historycznych – zmiana odbywała się za pomocą zwracania się do tektonicznego konstrukttywizmu lub struktur roślinnych. Typowym przejawem nowego gustu jest Pawilon Wystawowy Secessionu w Wiedniu (1897–1898) – słynne dzieło Jozepha Marii Olbricha. Zapisane na fasadzie motto „Dla epoki – jej sztuka, dla sztuki – jej wolność” (Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit) wskazuje kierunek programowy: idealizacja sztuki, porównywanie twórczości artysty z akcją odnawiania świata. Znajdująca się nad dachem kopuła z połączonych liści laurowych nawiązuje do architektury świątyni, piramidalne okna dachowe dają górne oświetlenie jak w bazylice. Niestety nawet Olbrich – mistrz lakonicznych rozwiązań – z sugestii prototypów historycznych wyswobodził się nie od razu: początkowo szkice pawilonu przedstawiały interpretację schematu dwuwieżowego kościoła barokowego⁶. Tę samą ideę „świątyni sztuki” architekt rozwinął w zbudowanym dziesięć lat później Gmachu Wystawowym Kolonii Darmsztadzkiej (1905–1908).

W Wilnie nie znajdziemy radykalnych dzieł secesyjnej architektury. Nic dziwnego – nawet i w Pradze nowe przejawy stylu były zmieszane z dekoracją, charakterystyczną dla historyzmu (Dom Muncypalny w Pradze, Antonin Balšánek, Osvald Polívka, 1905–1911; malarstwo i rzeźba na fasadzie tego budynku, a szczególnie we wnętrzu są właśnie przejawem „świątyni sztuki“). Odpowiednikiem wiedeńskiego Secessionu w Krakowie stał się pałac Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (Franciszek Mączyński, 1901), w którym nowe motywy zostały włączone do kompozycji orderowej. Charakterystycznym, chociaż skromnym reprezentantem modelu „świątyni sztuki“ w Wilnie jest wybudowany w 1902 r. pawilon w Ogrodzie Bernardyńskim, w którym odbyła się wystawa towarzystwa „Sztuka“. Budynek ten projektował architekt Konstantin Korojedow, przybysz z Rosji, który w latach 1894–1904 pracował jako architekt miasta Wilna. Korojedow propagował w Wilnie kosmopolityczny historyzm, pawilon w stylu modernu to wyjątek w jego twórczości. Budynek był przeznaczony na wystawę rolnictwa i rzemiosła, zbudowany został z drewna, które nabrało niezwykłych dla tego materiału opływowych kształtów. Miał objętość bazylikową, z przodu dwie wieżyczki z barokowymi kopułami. Między wieżyczkami – portal i ogromne witrażowe okno w kształcie nerki dla oświetlenia sali. W 1907 r. pawilon zamierzano przebudować na teatr letni, lecz nie zrobiono tego – teatr letni wzniesiono w Ogrodzie Botanicznym. Co ciekawe, ten zaprojektowany przez architekta Augusta Kleina drewniany budynek posiadał podobny schemat głównej elewacji – dwie wieżyczki, między nimi – półokrągłe okno. Fasada z dwiema wieżyczkami i arkadowym oknem charakterystyczna jest też dla teatru letniego w Ogrodzie Szwajcarskim, odblaski tego samego schematu możemy też zauważyć w przygotowanym przez architekta Władysława Stypułkowskiego projekcie kina na prospekcie Jerskim (1911). Dwuwieżowe elewacje drewnianych teatrów letnich oraz pawilonów były zainspirowane przez architekturę kościołów barokowych. Przypuszczenie to potwierdza projekt teatru architekta Wacława Michniewicza, w którym portalową elewację solidnego gmachu obramowują barokowe wieżyczki, przeniesione bezpośrednio z architektury sakralnej. Jednowieżowa wariacja podobnego schematu została wykorzystana w gmachu Klubu Kupieckiego (Michaił Prozorow, 1913). W budynku była wspaniała sala na zebrania i koncerty, a reliefy na attykach oraz wieńcząca wieżyczkę alegoryczna rzeźba Atlanta, trzymającego Kulę Ziemią, nawiązywała do sztuki antycznej jako prototypu harmonijnego życia społecznego. Kształt gmachu z wieżą na rogu jest zastosowany w Elektrowni Miejskiej (1902–1903). Nad jej wieżą wznosi się alegoryczna postać „Elektry“, wykonana przez Bolesława Balzuckiewicza. Za pomocą sztuki dążono do nadawania szlachetności utylitarnemu budynkowi – rzeźba wystąpiła jako symbol światła (oświaty) dla miasta Wilna.

Na początku XX w. w budynkach użytkowych dalej były modyfikowane formy szlachetnej architektury. Dla Hali Targowej (1904–1906), wybudowanej przez architekta miejskiego Michniewicza, nadano bazylikową objętość, przypominają-

cą budynki sakralne. Rozwiązania konstrukcyjne są jednak całkowicie nowe: przestrzeń hali (71,5x32 m) pokryta konstrukcją metalową, wykonaną w zakładzie „Vilija” przez inżyniera Petrasa Vileišisa. Co ciekawe, gmach produkcyjny zakładu „Vilija” (inż. P. Stanaitis) także miał formę bazyliki.

W tym samym okresie wybudowano w Wilnie kilka pawilonów handlowych. Elewacje pawilonów miały lekki, ażurowy charakter: były wykorzystane okna witrażowe, kilkunastuściowe oszklone porttalowe drzwi. Charakterystyczne przykłady – sklep maszyn i narzędzi rolniczych spółki „Pomoc” (Apolinary Mikulski, 1909), magazyn na ulicy Zawalnej (obecnie – Pylimo; Michniewicz, 1910) oraz znajdujący się obok niego sklep maszyn rolniczych Zygmunta Nagrodzkiego. Budynki te wyróżniały się spośród domów mieszkalnych wielkimi arkadowymi oknami, zaś sklep Nagrodzkiego – ponadto dekoracją głównej elewacji. Na tle pejzażu w dwu rejestrach były wymalowane sceny prac rolniczych, nawiązujące do ideałów wiosny, młodości, siły, jedności człowieka z przyrodą, które są charakterystyczne dla okresu neoromantycznego.

Na początku XX w. w architekturze wileńskiej nieraz poszukiwano obrazu, który mówiłby o „miejscowej tradycji”, „własnym domu”. Charakterystyczny przykład – Teatr Polski na Pohulance, długo wynoszony i hołubiony zamysł przedstawicieli wileńskiej arystokracji, urzeczywistniony w końcu w 1913 r. przez architekta Wacława Michniewicza przy pomocy Aleksandra Parczewskiego. Środki na budowę teatru zebrała spółka komandytowa – w jej składzie byli Hipolit Korwin-Milewski, Mieczysław Bogdanowicz, Feliks Zawadzki, J. Oskierka. Pod koniec 1911 roku architekci wygrali konkurs spośród trzech przedstawionych projektów. Rozwiązanie stylistyczne budynku nie było przypadkowe, lecz odpowiadało obrazowi stworzonemu przez fundatorów i architektów. W prasie pisano, że autorzy harmonijnie połączyli motywy starej architektury, przejęte z Krakowa oraz Wilna: romańskie reminiscencje „stylu nadwiślańskiego”, renesansową wileńską attykę z wolutami, krakowski dach dwuspadowy kryty dachówką. Historyczne motywy zostały przejęte raczej ze świeckiej, niż sakralnej architektury. Transformowane, przerobione zgodnie z duchem modernizmu, świadczą one o nowej epoce, lecz jednocześnie zaspokajają miłe sercu wileńskiej arystokracji aluzje narodowe. Skomplikowany kształt budynku odzwierciedla lubianą przez architektów secessji ideę rosnącego organizmu. Michniewicz był największym znawcą architektury teatru w Wilnie na początku XX w. Zarząd Miasta wysyłał go do Wiednia oraz innych miast europejskich, po to by się zapoznał z budowaniem teatrów. Przebudował on Salę Miejską po pożarze, na zamówienie Józefa Montwiłła zaprojektował Gmach Teatru „Lutnia”. W budynku polskiego teatru dużo uwagi poświęcono przestrzeni scenicznej oraz jej urządzeniom. Oszczędnie planowana sala na 900 miejsc (tworzy ją parter i dwa amfiteatralne balkony) wyróżniała się jednak dobrą akustyką. Wnętrze było dość skromne, dekorowane przez malarza z Warszawy Edwarda Trojanowskiego. Najbardziej troszczono się o wysokiej jakości urządzenia tech-

niczne budynku. Obraz teatru polskiego można by określić słowami „przytulny dom dla muz”. Budynek wileński daje się porównać z krakowskim Teatrem Starym (Franciszek Mączyński, Tadeusz Stryjeński, 1905), w którym formy historyczne, nawiązujące do symboliki narodowej, są także stylizowane w duchu secesji.

Na marginesie – dwie niezwykle interpretacje form architektury sakralnej. Pierwszą przedstawia – projekt fasady domu miejskiego przy ulicy Wielkiej z salą koncertową (1908). Architekt Michniewicz wykorzystał motywy gotyku nadwiślańskiego. Niezrealizowany projekt domu miejskiego jest wyjątkiem stylistycznym w świeckiej architekturze Wilna, która nie miała punktów styczności z neogotykiem. Michniewicz, który zaprojektował na Litwie kilka kościołów neogotyckich, pragnął „wszczepić” ten styl w budownictwo municypalne Wilna. Inny przykład – Miejska wodociągowa stacja ciśnień (1912–1914), wybudowana przez inżyniera Edwarda Szenfelda w Ogrodzie Bernardyńskim. Dla budowli użytkowej „pożyczono” kształty architektoniczne zespołu kościoła i klasztoru Bernardynów – wysokie wolutowe frontony, wieżyczki obronne, okna rozdzielone arkowymi maswerkami. Takie rozwiązanie pochodziło z chęci dopasowania budynku stacji do architektury historycznej, jednak dosłowne zapożyczenie form odbiło się ostrym dysonansem.

Uwzględniając kontrolę ideologiczną, prowadzoną przez władze carskie oraz rozdrobnienie i wzajemne odgraniczanie się grup narodowościowych Wilna, w budownictwie początku XX w. nie należy doszukiwać się idei wspólnotowych oraz wyrażenia symboliki jednoczącej. A jednak odblaski neoromantyzmu przejawiały się. Obok wspólnej tendencji idealizacji roli sztuki w Wilnie ujawniała się potrzeba wzmocnienia własnej tradycji, która znajdowała miejsce w niektórych rozwiązaniach architektonicznych.

¹ P. Krakowski, Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX, *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki*, z. 11, Kraków, 1973, s. 64.

² Е. И. Кириченко, Историзм мышления и тип музейного здания в русской архитектуре середины и второй половины XIX в., *Взаимосвязь искусств в художественном развитии второй половины XIX века*, Москва, 1982, с. 109–162. Е. И. Кириченко, К вопросу о пореформенных выставках России как выражении исторического своеобразия архитектуры второй половины XIX в., *Художественные процессы в русской культуре второй половины XIX века*, Москва, 1984, с. 83–136.

³ Е. И. Кириченко, *Русская архитектура 1830–1910-х годов*, Москва, 1978, с. 100.

⁴ L. Laučkaitė, *Vilniaus dailė XX amžiaus pradžioje*, Vilnius, 2002, p. 19.

⁵ Dane archiwalne o budynkach Wilna są przedstawione w: N. Lukšionytė-Tolvaišienė, *Istorizmas ir modernas Vilniaus architektūroje*, Vilnius, 2000, p. 53–89.

⁶ Szkice J. M. Olbricha są publikowane w: U. Bęczkowska, *Pałac Sztuki. Siedziba Towarzystwa przyjaciół sztuk pięknych w Krakowie*, Kraków, 2002.