

*Żanna Komar*

W poszukiwaniu stylu  
żydowskiego  
Archeologia lwowskiego  
modernizmu

In search of a Jewish style  
Archaeology of the Lviv  
modernism

Przekonanie o wtórności żydowskiej architektury i jej tradycjonalizmie od lat zniechęcało badaczy do postawienia pytania o idiom żydowski w tej dziedzinie, wskutek czego nie zdołano w pełni uchwycić żydowskiej specyfiki w poszukiwaniu form ani też należycie ocenić wielkiego wkładu Żydów w rozwój architektury.

Wiele już napisano na temat polifoniczności kultury Europy Środkowej, Galicji i Lwowa na przełomie XIX i XX wieku. Lwów istotnie wybił się wtedy do rangi wielokulturowej metropolii, która stała się miejscem narodzin kilku ruchów narodowych, a przede wszystkim gruntem podatnym dla rozkwitu nowych stylów i nurtów artystycznych. Przy czym twórcy deklarujący przynależność do jednej grupy narodowej bez przeszkód włączali się jednocześnie w ferment artystyczny innych grup. Można zatem kwestionować słuszność wyłuskiwania pewnych wątków z tak spójnej, choć wielobarwnej tkanki, gdyby nie fascynujące tropy, na które można wówczas natrafić – takie jak ten dotyczący żydowskiego udziału w przejściu od historyzmu architektonicznego do modernizmu.

Przekonanie o wtórności żydowskiej architektury i jej tradycjonalizmie od lat zniechęcało badaczy do postawienia pytania o idiom żydowski w tej dziedzinie, wskutek czego nie zdołano w pełni uchwycić

The established belief that Jewish architecture was imitative and traditionalist discouraged researchers from asking about the Jewish idiom in this field, which made it impossible to capture the Jewish specificity in searching for forms and to properly evaluate the great contribution of the Jews in the development of architecture.

Much has been written about the polyphonic character of Central Europe, Galicia and Lviv at the turn of the twentieth century. Indeed, in that period Lviv acquired the rank of a multicultural metropolis which became the birthplace of a number of national movements and above all a fertile ground for a proliferation of artistic styles and currents. And artists declaring membership of a particular national group were free to join the creative animation of other groups. We might question then if it is right to distinguish a specific thread in such a tightly woven, although multicoloured fabric, but one comes across some fascinating trails – such as the Jewish contribution to the passage from historicism to modernism in architecture.

The established belief that Jewish architecture was imitative and traditionalist discouraged researchers from asking about the Jewish idiom in this field, which made it impossible to capture the Jewish specificity in searching for forms and to properly



Grafika Efraima Mosesa  
Liliena do książki Börriesa  
von Münchhausena *Juda*,  
Glosar 1900

Engraving by Ephraim Moses  
Lilien for the epic poem *Juda*  
by Börries von Münchhausen,  
Glosar 1900

żydowskiej specyfiki w poszukiwaniu form ani też należycie ocenić wielkiego wkładu Żydów w rozwój architektury. Tymczasem przegląd budowli sakralnych i świeckich, wznoszonych dla żydowskich gmin wyznaniowych, dla Żydów i przez Żydów, ujawnia obecność cech specyficznych dla tej wspólnoty narodowej. Wyłania nazwiska nieznanych dotąd twórców.

Podstawowe rozumienie stylu narodowego (podobnie jak i ruchu narodowego) zakłada jedność określonej wspólnoty ludzkiej i terytorium. Mowa wtedy o tradycji i formach bytowania, życiu codziennym i wartościach duchowych ukształtowanych przez wieki i przechowanych w danym miejscu. Takim kluczem posługujemy się, mówiąc o stylu huculskim czy zakopiańskim, budownictwie alpejskim w Tyrolu czy Bawarii. Traci on jednak zastosowanie w odniesieniu do określenia „styl żydowski”. Dla kultury Żydów galicyjskich fundamentalne jest poczucie przebywania w diasporze, co przełożyło się na charakterystyczny u nich splot zakorzenienia w lokalności i poczucia uniwersalizmu. Zwracając uwagę

evaluate the great contribution of the Jews in the development of architecture. A review of religious and civic buildings built for Jewish religious communities, for the Jews and by the Jews, reveals some features characteristic for this ethnic group and previously non-familiar names of artists emerge.

The basic concept of a national style (as well as a national movement) assumes the unity of a given human community and its territory. We can then speak about traditions and forms of being, customs and spiritual values shaped throughout centuries and preserved in a particular place. We use such a key when talking about the Hutsul or Zakopane style, or Alpine structures in Tyrol or Bavaria. But it cannot be employed for the term “Jewish style”. Fundamental to the culture of Galicia Jews is the sense of being in a diaspora, which produced a characteristic fusion of local rootedness and the sense of universality. In looking at buildings as products of this special soil, I do not intend to confine my analysis to their appearance and attempts at defining their style, but I also want to uncover traces of the beliefs and concepts which produced them and the community which created them. I mean both the people who formulated expectations and those who fulfilled them, that is the entire community of Lviv – Galicia – creators (architects, engineers, builders) of Jewish origin.

As I already suggested when describing the atmosphere of Lviv in that period, the demand for Jewish architecture was met not only by Jews. Suffice it to name the master architects Julian Zachariewicz, designer of the synagogue in Chernovtsy built in 1873–1877, who in 1895 created the design for the rebuilding of the synagogue at Fish Square in Lviv, or Oskar Sosnowski, who at the first Exhibition of Polish Architects in 1910 presented his conception of a synagogue and in the debates on forms most adequate for Jewish architecture stressed the importance of Polish (sic) Baroque.

### National Romanticism

The beginnings of the search for a “Jewish style” date back to the early nineteenth century, with the attempt to liberate it from the Moorish style. Ogee arches, embrasures inspired by Islamic art, domes based on the Taj Mahal and the façade decorated

na budowlę, jako wytwory tak szczególnego podglebia, nie zamierzam ograniczyć się tylko do analizy ich powierzchowności i próby zdefiniowania cech stylu, ale też wydobyć ślady zapatrywań i wyobrażeń, których są owocami, oraz środowiska, które je tworzyło. Mam na myśli zarówno tych, którzy formułowali oczekiwania, jak i tych, którzy je spełniali, a więc całe środowisko lwowskich, galicyjskich wykonawców – architektów, inżynierów, budowniczych – żydowskiego pochodzenia.

Zgodnie z tym, co nadmieniałam, charakteryzując atmosferę Lwowa tamtych czasów, przypomnę, że realizacja zapotrzebowania na architekturę żydowską nie była wyłącznie domeną Żydów. Dość wymienić architektów koryfeuszy: Juliana Zachariewicza, projektanta wybudowanej w latach 1873–1877 synagogi w Czerniowcach, który w 1895 roku przygotował projekt przebudowy synagogi na placu Rybim we Lwowie, czy Oskara Sosnowskiego, który podczas pierwszej Wystawy Architektów Polskich w 1910 roku przedstawił swoją koncepcję bożnicy, a udzielając się w dyskusjach na temat form najbardziej odpowiednich dla architektury żydowskiej, podkreślał znaczenie polskiego (!) baroku.

### Romantyzm narodowy

Pierwsze poszukiwania „stylu żydowskiego” datują się na początek XIX wieku, kiedy próbowano wyprowadzić go ze stylu mauretańskiego. Łuki zakończone w ośli grzbiet, krenelaże zainspirowane sztuką islamu, kopuły rodem z Tadż Mahal i lico ściany zdobione poziomymi pasami czerwonych i żółtych cegieł – oto repertuar ówczesnych form „żydowskich”<sup>1</sup>.

Styl mauretański, wiążący się z genealogią Żydów sefardyjskich i za ich pośrednictwem sięgający do spuścizny średniowiecznej Hiszpanii, w XIX wieku rozpowszechnił się w budownictwie synagogałnym. To on na długo kojarzony był ze stylem żydowskim. Choć nie wyłącznie, ponieważ chętnie stosowano go również w nieżydowskiej architekturze reprezentacyjnej, mieszkaniowej i nawet przemysłowej. Jako odniesienie do dalekich i niepoznanych kultur odegrał pewną rolę w krystalizacji form architektury prawosławnej, mieszając się z nurtem neobizantyjskim. W kombinacji z rundbogenstylem pojawił się w architekturze militarnej monarchii habsburskiej, oscylującej pomiędzy



© kolekcja prywatna / private collection

with horizontal strips of red and yellow brick – this is the repertory of “Jewish” forms from that period.<sup>1</sup>

The Moorish style, connected with the genealogy of the Sephardic Jews and through them reaching back to the legacy of Medieval Spain, was common in nineteenth-century synagogue construction. This style has long been associated with the Jewish style, but not exclusively, for it was also used in non-Jewish office, residential and even industrial architecture. As a reference to distant and unfamiliar cultures it played some role in the emergence of forms of Orthodox architecture, fusing with the neo-Byzantine style. Combined with the Rundbogenstil, it appeared in the military architecture of the Habsburg monarchy, located somewhere between Orientalism and the European Middle Ages. The architects Ludwig von Förster and Theophil von Hansen were great promoters of Orientalism and the Moorish style throughout the Empire. And it is no accident that in the middle of the nineteenth century Hansen designed the massive complex of the War Invalids’

Zespół zabudowań Szpitala Żydowskiego im. Markusa Lazaurusa przy ul. J. Rappaporta 8. Na pierwszym planie ambulatorium z 1913 r. projektu Michała Ulama. Budynek główny projektu Kazimierza Mokłowskiego (1898–1901), firma budowlana Jana (Iwana) Lewińskiego. Obecnie szpital położniczy Markus Lazaurus Jewish hospital complex at 8 Rappaport Street. In the foreground the outpatient facility from 1913 designed by Michał Ula. Main building designed by Kazimierz Mokłowski (1898–1901), building company of Jan (Iwan) Lewiński. Today a maternity clinic

orientalizmem a średniowieczem europejskim. Wielkimi promotorami orientalizmu i stylu mauretańskiego w całym cesarstwie byli architekci Ludwig von Förster i Theophil von Hansen. I nieprzypadkowo w połowie XIX wieku tenże Hansen zaprojektował dla Lwowa potężny zespół Domu Inwalidów Wojskowych armii austriackiej (1855–1861), o żółto-czerwonej kolorystyce i ostrołukowym wykroju okien. Otóż styl mauretański nie mógł stać się stylem wyłącznie żydowskim. Stop pierwiastków bizantyńskich, hiszpańskich, włoskich i niemieckich wyrażał otwartość oświeconego imperium Habsburgów i jego rolę zwornika pomiędzy Wschodem a Zachodem<sup>2</sup>. Wciąż kojarzony z żydowskością, został wybrany jako najwłaściwszy dla Szpitala Żydowskiego we Lwowie, zrealizowanego przez architektów Słowian: Kazimierza Mokłowskiego i firmę budowlaną Jana (Iwana) Lewińskiego. Wzniesiony na przełomie wieków, nowy szpital stanął przy ulicy noszącej imię przedstawiciela Haskali, lekarza i poety Jakuba Rappaporta, a ufundowany został przez bankiera, filantropa i działacza społecznego Markusa Lazaurusa. Budowlę wieńczyła typowo wschodnia kopuła, zdobiły pasowe oblicowanie murów i ostrołukowe okna. Dziesięć lat później kompleks szpitalny został poszerzony o skrzydło ambulatorium, utrzymane w stylu gmachu głównego. Dobudowę wykonało przedsiębiorstwo Michała Ulama. Było to jedno z najpóźniejszych zastosowań stylu mauretańskiego, podyktowane jednak względami kompozycyjnymi. Od przełomu wieków, wraz z dochodzeniem do głosu przedstawicieli nurtów narodowych, stosowanie stylu wygasa.



Michael (Michał) Ulam  
(1879–1938)

[6] Cyt. za / Quoted from:  
*Almanach żydowski*, nakładem  
Hermana Stachla, Lwów–  
Warszawa–Poznań 1937

### Od Jugendstilu do „Judenstil”

Ośrodkiem poszukiwań nowego „stylu żydowskiego” staje się Berlin, gdzie w 1900 roku opublikowano poemat *Juda* Börriesa von Münchhausena, potomka znakomitego rodu baronów niemieckich, który tematykę utworu zaczerpnął z Biblii Hebrajskiej<sup>3</sup>. Ilustracje do niego stworzył ceniony grafik berliński, Żyd pochodzący z Drohobycz, Ephraim Moses Lilien. Łącząc estetykę secesyjną z tematyką hebrajską, Lilien wykorzystał motywy menory, Gwiazdy Dawida, charakterystycznych rysów twarzy żydowskiej, hebrajskich liter, czym symbolicznie zainaugurował żydowskiej diaspory zaciekle dyskusje na temat „Judenstil”.

Home of the Austrian army in Lviv (1855–1861), with a yellow and red colour scheme and pointed arch windows. Obviously the Moorish style could not be treated as exclusively Jewish. The fusion of Byzantine, Spanish, Italian and German features was witness to the openness of the enlightened Habsburg Empire and its role as a bridge between the East and the West.<sup>2</sup> Still associated with Jewishness, it was selected as the most adequate for the Jewish Hospital in Lviv, created by Slavic architects: Kazimierz Mokłowski and the building company of Jan (Ivan) Lewiński. Erected at the turn of the century, the new hospital was sited in a street named after a representative of the Haskalah, the physician and poet Jakub Rappaport, and it was financed by banker, philanthropist and social activist Markus Lazaurus. The structure was crowned with typically Eastern dome, and decorated with a stripes and pointed arch windows. Ten years later the hospital complex was extended with an outpatient wing in keeping with the style of the main building. The work was carried out by the company of Michał Ulam. It was one of the latest employments of the Moorish style, but dictated by compositional requirements. Starting from the turn of the century, with representatives of national currents ever more visible, the style went out of use.

### From Jugendstil to “Judenstil”

The new centre of the search for the “Jewish style” was Berlin, where the epic poem *Juda* by Börries von Münchhausen was published in 1900. Münchhausen, progeny of an illustrious family of German barons, took the subject of his work from the Hebrew Bible.<sup>3</sup> The poem was illustrated by the excellent German engraver Ephraim Moses Lilien, a Jew from Drohobycz. Combining Art Nouveau aesthetics with Hebrew themes, Lilien used the motifs of the menorah, the Star of David, the characteristic features of the Jewish face and Hebrew letters, so symbolically inaugurating heated debates in the Jewish diaspora on a “Judenstil”.

The early twentieth century was the period when national elements were discovered in art. Artists from every field strived to sound a national or folk, but always characteristic note. This is what produced

Teatr „Colosseum Thorna” projektu Michała Fechter (1898-1900), następnie Artura Scheyena. Budynek nie istnieje

The theatre “Thorn’s Colosseum” designed by Michał Fechter (1898-1900), then by Artur Scheyen. The building no longer exists



Kamienica Jakuba Szmali  
przy ul. 29 Listopada (obec-  
nie Konowalca 11a) projektu  
Henryka Orleana (1911–1912)

Jakub Szmala's house at  
29th November Street (today  
11a Konovalets Street) designed  
by Henryk Orlean (1911–1912)



Źanna Komar

Początek XX wieku to w sztuce czas odkrywania pierwiastków narodowych. W każdej dziedzinie twórczości dążono do zaznaczenia narodowej względnie ludowej, zawsze jednak charakterystycznej, własnej nuty. W tym tkwi ambiwalencja obowiązującego wówczas stylu – secesji. Był on programowo ahistoryczny, zrywał z odwołaniami do form z poprzednich epok, ale w to miejsce wprowadzał elementy tradycji narodowo-lokalnych (a więc też historii), i na tej zasadzie rozwijały swoje kreacje polski i ukraiński styl narodowy. Tą drogą poszli też żydowscy artyści w Galicji. Jedną z pierwszych prób stworzenia secesji żydowskiej<sup>4</sup> był powstały w 1898 roku Dom Rady Gminy Żydowskiej przy ul. Bernsteinia 12 (dziś Szolema Alejchema), którego wnętrza projektu Antoniego Fleischla wykonano w latach 1899–1900. Teatr „Colosseum”, wzniesiony w latach 1898–1900, również należy do zwiastunów secesji we Lwowie. Pomysł tej budowli zrodził się z potrzeby wykorzystania konstrukcji metalowej rozebranego pawilonu Jana Matejki z Wystawy Krajowej 1894 roku i możliwości ponownego jej złożenia jako odrębnego obiektu w pasażu handlowym

the ambivalence of the style prevailing in those times – Art Nouveau. It had a non-historical agenda, it broke with references to forms from previous epochs, replacing them with elements of national and local traditions (that is also of history). This is how the Polish and Ukrainian national styles developed. Jewish artists from Galicia took the same path. One of the first attempts at creating a Jewish Art Nouveau<sup>4</sup> was the House of the Jewish Community Council (1898) at 12 Bernstein Street (today Sholem Aleichem Street), with interiors designed by Antoni Fleischl and completed in 1899–1900. The theatre “Colosseum”, raised in 1898–1900, is also one of the heralds of Art Nouveau in Lviv. The idea was based on the need to find a use for the metal structure of the dismantled Jan Matejko Pavilion from the National Exhibition in 1894 and the possibility to assemble it back as a separate structure in the Hermans’ shopping arcade. And thus, financed by bankers and philanthropists Abraham and Jakub Hermans, a theatre for one thousand spectators was created at Słoneczna Street. This is what Tadeusz Żeleński (Boy) wrote about it later:



© Żanna Komar



Portal oraz fragment dekoracji wnętrza sieni kamienicy Jakuba Szmali przy ul. 29 Listopada (obecnie Konowalca 11a) projektu Henryka Orleana (1911–1912)

The portal and fragment of decoration of the entrance hall in Jakub Szmala's house at the 29th November Street (today 11a Konovalts Street) designed by Henryk Orlean (1911–1912)

Hermanów. Tak to na koszt bankierów i filantropów Abrahama i Jakuba Hermanów przy ul. Słonecznej powstał teatr na tysiąc widzów. Napisze o nim Tadeusz Żeleński (Boy):

Warszawa chwali sobie Filharmonię,  
Gdzie nasz Józefek wciąż pocziwie rży;  
Lecz i tym razem fortuna przekorna  
Lwów wywyższyła kosztem innych miast:  
Dała mu, dała... Colosseum Thorna,  
Aby nam naszych nie zazdrościł gwiazd.  
(*Pieśń o naszych stolicach i jak je opatrność obdzieliła*)

Wtedy, na przełomie wieków, architekci Michał Fechter i potem Artur Scheyen, projektując salę nowej świątyni Melpomeny, w dynamicznych krzywiznach ukształtowali jej fasadę frontową, nawiązując jeszcze raczej do form neobarokowych niż secesyjnych. Zarówno w Domu Rady Gminy Żydowskiej, jak i w elewacji teatru przejawia się zamiłowanie do arkadowych okien, ale nie o secesyjnym wykroju omegi, lecz bardziej wydłużonych – w formie potrójnego łuku.

Warsaw is happy about its Philharmonic  
Where our little Joseph still greens serenely;  
But also this time frivolous fate  
Has elevated Lviv above other cities:  
Thorn's Colosseum it gave to it of late  
So it wouldn't envy us our bigwigs.

In designing the new theatre at the turn of the century, the architects Michał Fechter and later Artur Scheyen endowed the façade with a lot of dynamic curvatures, still reminiscent of neo-Baroque rather than Art Nouveau forms. Both in the House of the Jewish Community Council and in the façade of the theatre we see a predilection for arcaded windows, but instead of the Art Nouveau omega opening a more elongated triple-arched design was used.

A few years later the Jewish part of the national discourse in Lviv architecture was already openly declared. The most prominent figure was the architect Józef Awin, a contributor to the press (*Przyszłość, Wschód, Moria, Chwila, Korespondencja Żydowska*), a designer and a collector of artefacts of Jewish culture. In order to understand the essence of Jewish



**Józef Awin (1883–1942)**

[©] Cyt. za / Quoted from: *Almanach żydowski*, nakładem Hermana Stachla, Lwów-Warszawa-Poznań 1937

Kilka lat później żydowska część dyskursu narodowościowego we lwowskiej architekturze jest już otwarcie deklarowana. Na pierwszym planie pojawia się postać architekta Józefa Awina, udzielającego się w prasie („Przyszłość”, „Wschód”, „Moria”, „Chwila”, „Korespondencja Żydowska”), projektanta, zbieracza pamiątek kultury żydowskiej. Żeby zrozumieć istotę sztuki żydowskiej, na której ów nowy „styl żydowski” miałby się opierać, Awin zalecał sięgnięcie nie do szeroko pojętego Wschodu, a już tym bardziej nie do sztuki islamu, ale do europejskich tradycji żydowskich. Takim właśnie dziedzictwem była według niego niegdysiejsza kultura getta, gdzie z racji zamknięcia przetrwać miały osobliwe etniczne „formy żydowskie”. Dopuszczał rzecz jasna możliwość modyfikacji i interpretacji, uwzględniających tutejszy koloryt, ale raczej bez czerpania z elementów słowiańskich<sup>5</sup>. Jako że przez wieki tożsamość żydowska wiązała się wyłącznie z religią, tak też żydowska sztuka związana jest z judaizmem. Przedmioty liturgiczne, rękopisy, tkaniny obrzędowe, wytwory rzemiosła artystycznego – oto zasobnik form, z jakiego czerpać miał nowy styl. Motywy jako takie nigdy jednakże nie zostały precyzyjnie wskazane; artystom pozostało działanie intuicyjne, skojarzeniowe. Skądinąd przecież fenomen kultury żydowskiej zasadza się właśnie na pewnej nieścisłości, polimorfizmie, nieuchwytności. Być może nie wystarczyło czasu na ich dokładniejsze opracowanie, jeśli wziąć pod uwagę, że to żydowskie „przebudzenie” na początku XX wieku zrzuceniem historii trwało dość krótko.

Józef Awin, najwybitniejszy wśród lwowskich przedstawicieli „stylu żydowskiego”, już we wcześniejszych dziełach stosuje ornamentykę odwołującą się do wzorów uniwersalnych – wyabstrahowanych, geometrycznych – które podporządkowuje architekturze i wynikającym z niej ścisłym ortogonalnym podziałom. Dość szybko jednak on i inni architekci żydowscy wyzbywają się wszelkiej dekoracyjności i odwołań narodowościowych, zwracając się ku wzorcom powszechniejszym, międzynarodowym. Jaki zatem jest ten „styl żydowski”?

Spójrzmy na inne realizacje, które powstały w ciągu tego krótkiego okresu poszukiwań. Osobliwym przedstawicielem eksperymentującym w tematyce żydowskiej był Henryk Orlean – architekt

art on which the new “Jewish style” was to be based, Awin recommended turning not to the broadly conceived Orient, and still less to the art of Islam, but to European Jewish traditions. Part of this legacy was for him the one-time ghetto tradition, where due to its isolation peculiar ethnic “Jewish forms” were supposed to have survived. Of course, he accepted certain modifications and interpretations, allowing for the local colour, but preferably without reaching for Slavic elements.<sup>5</sup> The Jewish identity for centuries has been connected exclusively with religion and therefore Jewish art is inextricably bound up with Judaism. Liturgical objects and fabrics, manuscripts, crafts – this is the storehouse of forms which the new style was to draw from. But precise motifs were not clearly named; artists had to act intuitively, by way of association. Indeed the phenomenon of Jewish culture itself is based on a certain imprecision, polymorphism, elusiveness. Perhaps time was too short for articulating more specific precepts, because due to the vagaries of fate the Jewish “awakening” in the early twentieth century was relatively short-lived.

Józef Awin, the greatest Lviv representative of the “Jewish style”, from an early stage of his career used ornaments based on universal patterns – abstracted, geometrical – which he subordinated to the architecture and the precise orthogonal divisions stemming from it. But both Awin and other Jewish architects abandon all decorativeness and national references, turning to more general, international patterns. So how could we characterise the “Jewish style”?

Let us take a look at other works completed in that short period. Henryk Orlean, an architect and artist of Jewish origin, who fought for Polish independence in the Piłsudski Legions, experimented with the Jewish themes in an original way. Born in Krakow, after graduating from the Industrial School he went to Vienna to continue his education and there he worked in the studio of Fellner and Helmer, and later of Oskar Marmorek. In 1908 he moved to Lviv, where he created a few bold, imaginative designs of town houses. He decorated them with medieval motifs exhibiting a certain fairy-tale character and a peculiar irony; he innovatively transformed patterns



**Henryk Orlean (1874–1942 lub/or 1943)**

[©] Cyt. za / Quoted from: *Almanach żydowski*, nakładem Hermana Stachla, Lwów-Warszawa-Poznań 1937



© kolekcja prywatna / private collection

Dom Przedpogrzebowy  
Beth Tahara na Cmentarzu  
Janowskim projektu Jerzego  
Grodyńskiego we współ-  
pracy z Romanem Felińskim  
oraz Adolfem Pillarem i biu-  
rem Michała Ulama (1911–1913).  
Zdjęcie z okresu ukończenia  
budowy

Funeral hall Beth Tahara  
at the Janowski Cemetery  
designed by Jerzy Grodyński  
with Roman Feliński, Adolf  
Piller and the company  
of Michał Ulam (1911–1913).  
Photo from the final stage  
of construction

i artysta pochodzenia żydowskiego, uczestnik walk o niepodległość Polski i legionista. Urodził się w Krakowie, po ukończeniu Szkoły Przemysłowej wyjechał na dalsze studia do Wiednia i tam udzielał się najpierw w pracowni Fellnera i Helmera, a potem w biurze Oskara Marmorka. W 1908 roku zamieszkał we Lwowie, gdzie stworzył kilka śmiałych, fantastycznych projektów kamienic. Zdobił je motywami zaczerpniętymi ze średniowiecza, nawet o pewnej bajkowej nucie i swoistej ironii; potrafił nowatorsko przekształcać motywy z wnętrz synagogalnych w dekorację mieszczańskich kamienic. Zagadkowy jest pomysł fasady kamienicy przy ul. 29 Listopada (dziś Konowalca 11a); czyżby architekt chciał w tak

from synagogue interiors into decorations for burgher houses. The idea for the façade of the house at 29th November Street (today 11a Konovalets Street) is very intriguing; could it be that the artist wanted to evoke the tablets of Moses in such an unconventional way? The main entrance, with an ogee arch, shape leads to a long Cubist hall, with zigzags and conical zigzags recalling the atmosphere of Egyptian or Assyrian temples without the Romantic affectation.

Vague and unclear allusions give way to open declarations in the most lucid example of the new Jewish architecture – the Beth Tahara funeral hall built in 1911–1913 within the Janowski Cemetery. Obviously, in such structures, that is synagogues, prayer

niekonwencjonalny sposób przywołać tablice Mojżeszowe? Wejście główne o wykroju w ośli grzbiet prowadzi do długiej kubistycznej sieni, której zdobienia z zygzaków i stożkowych zigatti bez romantycznej pretensjonalności przywołują atmosferę świątyń egipskich lub asyryjskich.

Nieprzejrzyste i mało wyraźne aluzje ustępują miejsca otwartej deklaracji w najbardziej klarownym przykładzie nowej architektury żydowskiej – w Domu Przedpogrzebowym Beth Tahara, w kompleksie Cmentarza Janowskiego, wzniesionym w latach 1911–1913. To jasne, że w tego typu obiektach, czyli synagogach, domach modlitwy, budowlach sepulkralnych taka stylistyka była najbardziej pożądana (pamiętajmy, że w tym przypadku „wyznaniowy” znaczy też „narodowy”). Dom Przedpogrzebowy na Nowym Cmentarzu Żydowskim stał się wręcz symbolem i wyrazem tożsamości żydowskiej. Jednocześnie był świadectwem modernizacji i otwartości żydowskich mieszkańców Lwowa. Budowla ta była dziełem zespołu znakomitych architektów różnych narodowości: Romana Felińskiego i Jerzego Grodyńskiego oraz Adolfa Pillera i członków biura Michała Ulama. Dom, zbudowany na zboczu wzgórza, odizolowany od miejskiego zgiełku, z daleka był dobrze widoczny – masywny sześcian przykryty kopułą, jak gdyby odległa aluzja do formy średniowiecznego mauzoleum islamskiego. Ale właśnie taka koncepcja współbrzmiała z nowoczesną zachodnią architekturą synagogałną, w której dominował model budowli centralnej. Beth Tahara we Lwowie, mimo znacznie mniejszej skali, był stylistycznie zbliżony do wznoszonych w tym czasie synagog niemieckich. Podobnie jak w kompozycji potężnej synagogi w Essen, obłożonej łamanym kamieniem, półkolistą kopułą hali na Cmentarzu Janowskim górowała nad piramidalnie spiętrzonymi bryłami przedsionków z trójkątnymi szczytami. Masywność i rola elementów kamiennych, tektonika kompozycji, wydobywanie konstrukcji słupowo-belkowej, wszystko to niesie skojarzenia z wyrazem archaicznych budowli kamiennych. Trzeba dodać, że dążenie do archaizacji było ważną cechą narodowych „języków” architektonicznych, zwłaszcza na północy Europy i w Niemczech. Archaizm stał się niejako wspólnym mianownikiem odnowionej świadomości historycznej wielu kultur, bo pewna

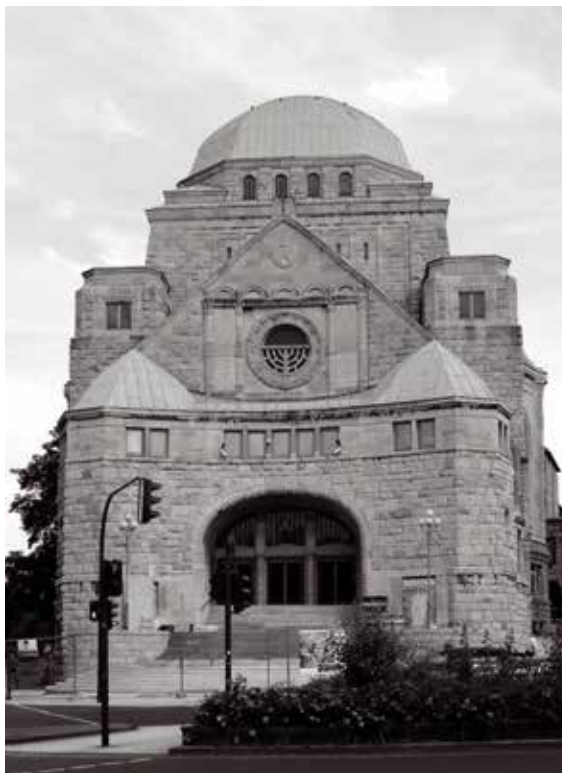
houses and sepulchres, such style was by all means desired (we must remember that in this case “religious” also means “national”). The funeral hall at the New Jewish Cemetery became a symbol and expression of the Jewish identity. At the same time it was proof of the modern spirit and openness of Lviv Jews. The building was the work of a multiethnic group of excellent architects: Roman Feliński, Jerzy Grodyński, Adolf Piller and the team from Michał Ulam’s studio. Built on a slope isolated from the city noise, the house was visible from afar – a massive domed cube, as if a vague allusion to the form of a Medieval Islamic mausoleum. But such a concept was also in tune with the modern Western synagogue architecture, with the domination of the central-plan model. The Lviv Beth Tahara, despite the much smaller scale, was stylistically akin to the German synagogues raised at that time. Just as in the composition of the huge synagogue in Essen, with rough masonry covering the exterior, the semi-spherical dome spanning the main hall at the Janowski Cemetery hovered above the pyramidal volumes of the vestibules with triangular gables. The bulkiness and the role of the stone elements, the tectonics of the composition underlining the pillar-and-beam structure – all this brings to mind the general effect of ancient stone buildings. It should be added that the tendency to archaism was an important feature of the “national” architectural languages, especially in the North of Europe and Germany. The archaic became a common denominator of the historical revival in many cultures, because the certain simplicity it could be reduced to went hand in hand with innovative tendencies, although in essence it led to non-historical solutions and disparate frames of reference.<sup>6</sup> From the Jewish perspective this contains a certain ambivalence. For Jewish mysticism abandoning tradition was in accordance with the principles of the Kabbalah. But turning to the architecture of Egypt or Babylon could be interpreted as evoking the national tradition. The stocky, rustic pillars with simplified capitals, the only decorative elements of the pre-internment hall, did not contain features of any specific historical era. If they referred to anything, it was stone as building material and a certain archaic building tradition. The “megaliths” of Beth Tahara were created

prostota, do której się sprowadzał, znakomicie współgrała z tendencjami nowatorskimi, choć w zasadzie prowadziła do rozwiązań ahistorycznych i rozproszonych poziomów odniesienia<sup>6</sup>. Z perspektywy żydowskiej tkwi w tym pewna ambiwalencja. Z punktu widzenia mistycyzmu żydowskiego uwolnienie od tradycji współgrało z założeniami kabały. Ale sięgnięcie do budownictwa Egiptu i Babilonu mogło być odbierane jako nawiązanie do historii narodowej. Przysadziste, rustykalne słupy o uproszczonych głowicach, jedyne elementy dekoracyjne bryły Domu Przedpogrzebowego, nie nosiły znamion żadnej konkretnej epoki historycznej. Jeżeli odwoływały się do czegoś, to raczej do kamienia jako tworzywa i pewnej archaicznej tradycji budowlanej. „Megalithy” Beth Tahary powstawały z myślą o wieczności. Ta wieczność trwała zaledwie dwadzieścia lat – Dom Przedpogrzebowy wysadzono w powietrze w 1943 roku. Był on zapewne jednym z najbardziej interesujących przykładów modernistycznej architektury Lwowa przed I wojną światową. Dziełem zrodzonym z syntezy pozornie sprzecznych składników, jakimi są elementy spuścizny wschodniego i zachodniego średniowiecza – budownictwa wczesnoromańskiego i form neobizantyjskich podbarwionych Jugendstilem, a także czynników lokalnych i powszechnych, narodowych i międzynarodowych.

### **Żydowski – czyli uniwersalny?**

W przeważającej większości jednak architektura tworzona przez żydowskich architektów we Lwowie w pierwszej dekadzie XX wieku wciąż nie wykraczała poza ramy określone przez historyzm, tkwiąc pomiędzy zabarwionymi secesyjną nutą romantyzmem i nowym klasycyzmem. Pod koniec tego dziesięciolecia następuje zdecydowane pożegnanie z secesją. Nowy klasycyzm, który nie tylko przetrwał, ale przewyciężył secesję, wnikając w nią pod postacią geometrycznej dekoracji i racjonalizacji kompozycji, około roku 1910 był nurtem w prostej linii prowadzącym do dwudziestowiecznego modernizmu.

Ponadczasowość tego stylu polega na tym, że klasycyzujące elementy niosą przesłanie o profesjonalizmie i solidności architektury – cechach najbardziej pożądanych zwłaszcza wśród bogacącej się warstwy żydowskiego mieszczaństwa, usiłującego utwierdzić



Stara Synagoga w Essen (Niemcy) ukończona w 1913 r. według projektu Edmunda Krönera (1911)

The Old Synagogue in Essen (Germany) completed in 1913, designed by Edmund Kröner (1911)

©1 Zanna Komar

with eternity in mind. This eternity lasted only twenty years – the funeral hall was blown up in 1943. It probably was one of the most interesting examples of Modernist Lviv architecture before World War I; a work fusing such seemingly contradictory components as the Eastern legacy and the Western Middle Ages – the early Romanesque style and neo-Byzantine forms coloured with Jugendstil, and also local and universal, national and international elements.

### **Jewish meaning universal?**

However, the architecture created by Lviv Jewish artists in the first decade of the twentieth century overwhelmingly remained within the framework of historicism, being situated between Romanticism and the new classicism with a touch of Art Nouveau. New classicism, which not only survived, but also overcame Art Nouveau, invading it in the form of geometrical decoration and rationalising the composition, around 1910 was a current leading directly to twentieth-century modernism.

The timelessness of this style is contained in the fact that the classicist features carry the message of professionalism and sturdiness of architecture – elements particularly desired by members of



**Ferdinand Kassler**  
(1883–1942?)

[©] Cyt. za / Quoted from: „Chwila.  
Dodatek Ilustrowany” 1933

się w nowej pozycji społecznej. Bankierzy i przemysłowcy najchętniej zamawiali dla potężnych gmachów „kostiumy” klasycyzujące – neorenesansowe bądź neobarokowe. Trudno o lepszy dowód starego dobrego (nienaruszalnego) porządku niż klasyczna kolumna, zgodnie z kanonem wspierająca potężne belkowanie. O budowie czegoś takiego marzył Jonasz (Jojne) Sprecher, magnat finansowy, zwany we Lwowie „małym człowiekiem do wielkich interesów”. Dopiął swego, budując z architektem Ferdynandem Kasslerem lwowskie drapacze chmur, pierwszy przed I wojną i drugi po wojnie. Pierwszy, zwany „Stary Sprecher”, czyli gmach przy placu Mickiewicza 8, powstał w zgodzie z najnowszymi osiągnięciami technologicznymi, a jednocześnie w stylu późnorenesansowym, nawiązującym do szlacheckich wzorców pałaców czasów Ammanatiego. Trwałość i skuteczność twórczego tandemu Sprecher–Kassler ilustruje ważny aspekt, czyli utrzymywanie kontaktów i wzajemne wspieranie się kręgów żydowskich. Ten, wydawałoby się, stereotyp znalazł jednak odzwierciedlenie w estetyce i jakości architektury Lwowa. Myślę o funkcjonującej w ramach tego lokalnego środowiska inwestorów i realizatorów nieustannej promocji pewnych metod, stylistyki i postępowych technologii budowlanych; wynalazków żydowskich lub nieżydowskich, szybko jednak adaptowanych do własnych potrzeb. Przy czym owe nieformalne sojusze wewnątrzbranżowe nie były bynajmniej hermetyczne, wręcz przeciwnie, ich zmienność była podstawą sukcesu i prosperity. Dobrym przykładem jest tutaj firma prowadzona przez Michała Ulama – czołowe przedsiębiorstwo budowlane, biuro projektowe, ale też świetna szkoła fachu dla młodego pokolenia architektów i budowniczych. Wzmoczone kontakty zagraniczne, zwłaszcza z obszarem niemieckim: zarówno z Wiedniem, jak i ze szkołami monachijską i berlińską, nie pozostały bez znaczenia, stając się prawdziwym kanałem łączności środowiska lwowskiego z Zachodem.

Twórcy i wytwórcy, budowniczowie i moderniści... To, co po sobie zostawili, jest dziś prawie nierozpoznawalne. Poniekąd wskutek ich osobliwego statusu. Bo byli Żydami, ale w większości zasymilowanymi.

the prosperous Jewish middle class attempting to consolidate their new social position. For their massive residences bankers and industrialists commissioned classicist “costumes” – neo-Renaissance or neo-Baroque ones. There is no better symbol of the good old (inviolable) order than a classical column supporting a huge entablature, in obedience to the canon. One man dreaming about such a thing was Jonasz (Jojne) Sprecher, a financial tycoon commonly referred to as a “small man for big business”. He fulfilled his desire, building with the architect Ferdynand Kassler the Lviv skyscrapers, the first before and the second after the war. The first one, called “Old Sprecher”, at 8 Mickiewicz Square, was built with the use of the newest technological achievements, but in the late Renaissance style evoking the noble palaces from the Ammanati times. The permanence and efficiency of the Sprecher–Kassler duo illustrates an important aspect of the matter, namely the mutual support of the members of the Jewish community. This seeming stereotype was reflected in the aesthetics and quality of Lviv architecture. I mean here local promotion of certain methods, styles and progressive building technologies by investors and architects; Jewish or non-Jewish inventions which were quickly adapted for their own purposes. However, these informal alliances were not fixed, but on the contrary, their flexibility was the source of success and prosperity. A good example is Michał Ula’s firm – a leading construction company, a design studio, but also an excellent school, for the young generation of architects and builders. Of major importance were international contacts, both with Vienna and with the Munich and Berlin school, serving as a genuine communication channel linking Lviv with the West.

Creators and makers, builders and modernists... What they left to posterity is almost unrecognisable, to some extent due to their peculiar status. For they were Jews, but in large part assimilated. Despite their successes they remained alien, for Germans and Austrians and for Slavs as Jews, and for other Jews as assimilated people. Identity and belonging placed them on the sidelines. But they were able to make use of that – they had greater freedom, they did not

Mimo sukcesów pozostali obcy. Dla Niemców i Austriaków, dla Słowian – jako Żydzi, dla Żydów – jako asymilanci. Tożsamość i przynależność lokowała ich na marginesie. Potrafili jednak uczynić z tego pożytek – cieszyli się większą swobodą, nie ulegali przymusowi konwencji, stać ich było na odwagę. Czas i miejsce pozwoliły na to, jednak za cenę zapomnienia. Wytworzona przez nich kultura „narodowa” okazała się fantomem, widmem, o którym niewiele wiadomo. Czy na tym polega „nieprzedstawiający” jej aspekt? A przecież istniała i wydatnie współtworzyła oblicze miasta. Spółdzielczość i modernizacja, nowatorstwo i profesjonalizm; ale również pozostawanie wewnątrz i zarazem na zewnątrz – oto cechy żydowskiej architektury we Lwowie i podstawy jej renomy ugruntowanej w latach trzydziestych. Wtedy też, ale za oceanem, dwóch żydowskich emigrantów, Jerry Siegel i Joe Shuster, stworzyło Supermana. Ta nowa figura zrobiła zawrotną karierę, bo symbolizowała pewne przeznaczenie – bycia pożytecznym, wręcz niezbędnym, ale przy pozostaniu gdzieś poza zasięgiem wzroku, anonimowo. Jak lwowscy żydowscy architekci i budowniczowie.

ŻANNA KOMAR – historyk sztuki i architektury. Autorka książki *Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej* (MCK Kraków 2008). W 2010 roku, jako wykładowca na Uniwersytecie Technicznym w Iwano-Frankiwsku (Ukraina), odbyła staż naukowy na Uniwersytecie Technicznym w Berlinie w ramach programu DAAD\OSI. Obecnie pracuje w Międzynarodowym Centrum Kultury w Krakowie.

1. Ivan Davidson Kalmar, *Moorish Style. Orientalism, the Jews, and Synagogue Architecture*, „Jewish Social Studies. History, Culture and Society” 2001, nr 7 (3), s. 68–100.
2. Sergey R. Kravtsov, *Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina*, „Ars Judaica” 2010, nr 6, s. 81–100.
3. Michael Stanislawski, *From Jugendstil to 'Judenstil'*, w: *Zionism and the fin de siècle. Cosmopolitanism and nationalism from Nordau to Jabotinsky*, Berkeley-Los Angeles-London 2001, s. 98–115.
4. Jurij Biriulow, *Secesja we Lwowie*, tłum. Janusz Orwojew, Warszawa 1996.
5. Józef Awin, *O dawnej sztuce żydowskiej*, w: *Almanach żydowski*, Lwów-Warszawa-Poznań 1937, s. 33–37.
6. Barbara Miller-Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and Scandinavian Countries*, Cambridge 2000.

bow to convention, they could afford to be bold. Time and place made it possible, but at the price of falling into oblivion. The “national” culture created by them turned out to be a phantom, a spectre we know little about. Is this what its “non-representational” aspect comes down to? And yet it existed and had a significant impact on how the city looked. Cooperation and modernisation, inventiveness and professionalism, but also remaining both inside and outside – these are the features of Jewish architecture in Lviv and the basis for its renown established in the 1930s. Also then, but on the other side of the Atlantic, two Jewish émigrés, Jerry Siegel and Joe Shuster, created Superman. This new figure made a breathtaking career, for it symbolised certain destiny – that of being useful, not to say indispensable, but remaining somewhere out of sight, anonymously. Just like the Jewish architects and builders from Lviv.

ŻANNA KOMAR – historian of art and architecture. Author of the book *Trzecie miasto Galicji. Stanisławów i jego architektura w okresie autonomii galicyjskiej* (The third city of Galicia: Stanisławów and its architecture in the period of Galician autonomy, ICC, Kraków 2008). In 2010, as a lecturer at the Ivano-Frankivsk National Technical University (Ukraine), she qualified for a research intership at the Technical University of Berlin within the DAAD\OSI exchange programme. Now she works at the International Cultural Centre.

1. Ivan Davidson Kalmar, “Moorish Style: Orientalism, the Jews, and Synagogue Architecture,” *Jewish Social Studies. History, Culture and Society* 2001, No. 7 (3), pp. 68–100.
2. Sergey R. Kravtsov, “Jewish Identities in Synagogue Architecture of Galicia and Bukovina,” *Ars Judaica* 2010, No. 6, pp. 81–100.
3. Michael Stanislawski, *From Jugendstil to 'Judenstil'*, in *Zionism and the fin de siècle. Cosmopolitanism and nationalism from Nordau to Jabotinsky*, Berkeley-Los Angeles-London 2001, pp. 98–115.
4. Jurij Biriulow, *Secesja we Lwowie*, translated by Janusz Orwojew, Warszawa 1996.
5. Józef Awin, *O dawnej sztuce żydowskiej*, in *Almanach żydowski*, Lwów-Warszawa-Poznań 1937, pp. 33–37.
6. Barbara Miller-Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and Scandinavian Countries*, Cambridge 2000.