

PAULINA SZULC
UNIwersytet Warszawski

DEKORACJA RZEŹBIARSKA FASADY TEATRU WIELKIEGO W WARSZAWIE

Teatr Wielki w Warszawie, wzniesiony w latach 1825–1833 według projektu Antonia Corazziego, był odzwierciedleniem europejskich, szczególnie polskich nurtów neoklasycznych w architekturze i w sztuce budowania gmachów teatralnych. Należał do najbardziej monumentalnych budowli w Europie 1. połowy XIX w. Obecnie jedyną pozostałością po pierwotnej realizacji Corazziego jest fasada. Liczne przebudowy teatru, prowadzone już od lat 30. XIX w., zmieniały oryginalny zamysł architekta. Fasada jako jedyna przetrwała w nienaruszonym stanie II wojnę światową.

Do tej pory nie ukazało się żadne opracowanie, w którym byłyby szerzej omówione dekoracje gmachu Teatru Wielkiego. O historii jego budowy i działalności Corazziego wielokrotnie pisał Piotr Biegański¹, który wyniki swych badań podsumował w monografii², uzupełniając ją o materiał źródłowy – przedrukowane umowy z artystami wykonującymi dekoracje gmachu teatru³. Opisy projektowanych dekoracji znane są ze sprawozdania kierującego pracami budowlanymi Ludwika Kozubowskiego⁴ oraz z umów z artystami. Dekoracjom i dziejom gmachu Teatru Wielkiego uwagę poświęcił Jerzy Miziołek w jednym z rozdziałów publikacji wydanej z okazji 250-lecia teatru publicznego w Polsce⁵.

HISTORIA TEATRU WIELKIEGO

Od połowy XVIII w. na ziemiach polskich nastąpiło ożywienie rodzimej sceny teatralnej, w tym dramatu i opery, a wraz z nim pojawiła się potrzeba wzniesienia odpowiedniego, reprezentacyjnego i monumentalnego gmachu teatralnego, który sprostałby wymaganiom zarówno artystów, jak i publiczności. Liczne

¹ P. Biegański, *Antoni Corazzi w Akademii Sztuk Pięknych we Florencji*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 4, 1935, nr 1, s. 35–43; idem, *Koncepcja placu Teatralnego w Warszawie na tle twórczości Antoniego Corazziego*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 5, 1937, nr 3/4, s. 255–265; idem, *O powstaniu Teatru Wielkiego w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny”, 1952, z. 2/3, s. 161–173; idem, *O przestrzennej kompozycji Corazzińskiego teatru w Warszawie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 3, 1958, z. 1, s. 41–59.

² P. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, Warszawa 1961. Autor zawarł genezę i historię budowy Teatru Wielkiego i jego zmiany w architekturze do powojennej odbudowy. Niestety publikacja ta nie uchroniła się od błędów i pewnych braków, zob. recenzję E. Szwanowskiego w „Pamiętniku Teatralnym”, 1962, z. 3/4, s. 557–563; kolejną monografię (*Teatr Wielki*, Warszawa 1974) autor uzupełnił o rozdział dotyczący odbudowy Teatru Wielkiego.

³ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 81–82. Oryginalne dokumenty spłonęły w czasie II wojny światowej.

⁴ L. Kozubowski, *Krótki opis budowy Teatru nowostawiającego się w Warszawie*, „Pamiętnik fizycznych, matematycznych i statystycznych umiejętności z zastosowaniem do przemysłu”, 9, 1830, s. 475–488. Kozubowski opisał planowane, niezrealizowane wówczas dekoracje. Na jego opisach i na umowach z artystami z 1830 r. oparli się autorzy późniejszych publikacji omawiający dekorację fasady Teatru Wielkiego (m.in. A. Badach, *Wierność i kompromis w twórczości polskich uczniów Thorvaldsena*, [w:] *Thorvaldsen w Polsce*. Katalog wystawy, Zamek Królewski w Warszawie, 17 października 1994–22 stycznia 1995, Warszawa 1994, s. 47–50).

⁵ J. Miziołek, *Teatr Wielki w Warszawie. 250-lecie teatru publicznego w Polsce 1765–2015*, Warszawa 2015.

koncepcje budowy teatru publicznego, stworzone przez najwybitniejszych architektów tak zwanej szkoły stanisławowskiej, takich jak Dominik Merlini, Efraim Schroeger, Szymon Bogumił Zug, Jakub Kubicki i August Moszyński⁶, pozostały jednak w sferze projektów. Ich studia stanowiły etap w warszawskiej sztuce budowania teatrów, a kilkadziesiąt lat później zostały przywołane w projekcie Teatru Narodowego (Wielkiego).

Do decyzji o wzniesieniu nowego teatru miało przyczynić się odrodzenie warszawskiego życia intelektualnego i działalność Towarzystwa Przyjaciół Nauk. Możliwe, że jedyną osobą w sferach rządowych, której szczególnie bliska była myśl wybudowania gmachu teatralnego, był Stanisław Staszic⁷. Decyzja o budowie została podjęta już w 1810 r., ale z powodu braku środków termin był przesuwany aż do 1825 r., kiedy to ostatecznie wskazano miejsce dla Teatru Narodowego⁸ – plac pomarywilski w sąsiedztwie nowego ratusza. Wcześniej znajdował się tam zbudowany z inicjatywy Marii Kazimiery Sobieskiej „pierwszy w Warszawie dom towarowy”, zwany Marie-Ville, w gwarze warszawskiej – Marywil. Budynek wzniesiony przez Tylmana z Gameren należał do najokazalszych w mieście⁹.

Plac Marywilski był największą działką należącą do miasta, co ułatwiało sprawy finansowe i prawne. W 1819 r., po zburzeniu Pocięjowa, zbudowano według projektu Chrystiana Piotra Aignera tak zwany Dom Jarmarczny, znany również jako Gmach pod Kolumnami, przeznaczony na miejskie kramy¹⁰. Stał się on później wschodnim skrzydłem Teatru Wielkiego. W 1825 r. Marywil, jak wiadomo z archiwaliów będący już w złym stanie, został przeznaczony do rozbiórki¹¹. Prawdopodobnie bardziej istotnym powodem było kształtowanie nowego miejskiego centrum dla celów gospodarczych i kulturalnych¹². W tym samym czasie prezydent Warszawy Karol Woyda ogłosił konkurs architektoniczny na nowy gmach teatralny. Wybrano projekt Antonia Corazziego i jemu powierzono realizację.

Wmurowanie kamienia węgielnego pod budynek Teatru Narodowego odbyło się 19 listopada 1825 r. w obecności namiestnika Królestwa Polskiego generała Józefa Zajączka¹³. Nadzór nad budową sprawował Ludwik Kozubowski. W czasie prac konkursowy projekt Corazziego uległ pewnym modyfikacjom. Zmian dokonano na życzenie cara i dotyczyły one wyglądu fasady. Natomiast sam plan teatru pozostał niezmienny. Budynek składał się z trzech członów: korpusu, w którym mieścił się właściwy teatr z salą teatralną, oraz dwóch skrzydeł – wschodniego, Aignerowskiego Gmachu pod Kolumnami¹⁴, i zachodniego mieszczącego Sale Redutowe. W skrzydłach od 1833 r. znajdowały się kawiarnie i cukiernie, z bilardem lub występami muzyczno-wokalnymi¹⁵. Po 1833 r. wschodnie skrzydło nazywane było Marywilem¹⁶. Prace budowlane prowadzono z przerwami, wstrzymano je z powodu wybuchu powstania listopadowego, pieniądze przeznaczone na cele wojskowe, teatr zaś użytkowany był jako magazyn i koszary. Po powstaniu nazwę *Teatr Narodowy* zmieniono na *Teatr Wielki* (ros. *Большой*). Wówczas też ważyły się losy gmachu, prezes Dyrekcji Teatrów i Wszelkich Widowisk Dramatycznych i Muzycznych w Królestwie, generał Józef Rautenstrauch¹⁷, zdecydował, aby nie kończyć budowy i zrezygnować z dekoracji, pozostawiając pusty fronton i nie ustawiając przewidzianej w projekcie kwadrygi Apollina¹⁸. Zgodnie z poleceniem rządu rosyjskiego zaproponował przekształcenie budynku teatru na cerkiew, czego ostatecznie zaniechano z powodów finansowych i zaawansowanych prac wykończeniowych¹⁹. Pod koniec 1832 r. lub, jak proponuje Piotr Biegański, na początku 1833 r. zakończono budowę teatru, a 24 lutego zainaugurowano jego

⁶ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 18; zob. M. Kwiatkowski, *Stanisław August. Król-Architekt*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1983, s. 159–164.

⁷ *Ibidem*, s. 30.

⁸ Biegański, *O przestrzennej kompozycji...*, s. 41.

⁹ A. Rychłowska-Kozłowska, *Marywil*, Warszawa 1975, s. 12, 14.

¹⁰ T. Jaroszewski, *Chrystian Piotr Aigner. Architekt warszawskiego klasycyzmu*, Warszawa 1970, s. 224.

¹¹ *Ibidem*, s. 226; Biegański, *O powstaniu Teatru Wielkiego...*, s. 169.

¹² Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 73.

¹³ „Kurier Warszawski”, 1825, nr 276, s. 1.

¹⁴ Corazzi wprowadził niewielkie zmiany, rozciągnął ryzalit środkowy na całość skrzydła oraz dodał maski i liry wykonane z gipsu (Jaroszewski, *op. cit.*, s. 226).

¹⁵ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 105.

¹⁶ J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, Warszawa 1993, s. 13–14.

¹⁷ Z. Zacharewicz, *Rautenstrauch Józef*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXX, red. E. Rostworowski, Wrocław 1987, s. 657.

¹⁸ Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, s. 6.

¹⁹ A. Lauterbach, *Warszawa*, Warszawa 1925, s. 195.

działalność przedstawieniem *Cyrulik sewilski* Gioacchino Rossiniego. Gmach teatralny od razu stał się miejscem, w którym koncentrowało się nie tylko życie kulturalne Warszawy. Plac Teatralny z ratuszem stał się centrum miasta²⁰.

W czasie oblężenia Warszawy we wrześniu 1939 r. budynek teatru został poważnie uszkodzony. Do końca tego roku prowadzono w konspiracji prace zabezpieczające, a grupa architektów z Zakładu Architektury Politechniki Warszawskiej pod kierownictwem profesora Lecha Niemojewskiego opracowywała plany jego odbudowy. W czasie Powstania Warszawskiego w wyniku pożarów zniszczone zostały wszystkie dotychczasowe zabezpieczenia i kolejne elementy architektoniczne. Spłonęły zabudowania wzdłuż ulic Focha, Trębackiej i Wierzbowej, wschodnie skrzydło oraz znajdujące się w nim Archiwum Teatrów Miejskich, z przechowywanymi tam planami i rysunkami Corazziego²¹. Mimo to Teatr Wielki był jednym z lepiej zachowanych budynków po wojnie, dzięki czemu konieczność jego odbudowy nie budziła wątpliwości. Szczególnie dobrze zachowała się fasada z dużymi fragmentami dekoracji rzeźbiarskiej (il. 1).

Początkowo odbudowę Teatru Wielkiego miała przeprowadzić pracownia Lecha Niemojewskiego. Architekt musiał jednak zrezygnować z podjęcia się tego zadania z powodu pogarszającego się stanu zdrowia²². W 1947 r. teren ograniczony placem Teatralnym i ulicami Marszałka Focha – obecnie Moliera, Trębacką i Wierzbową wydzierżawiły władze wojskowe. Do 1949 r. wojsko odbudowało według projektu Romualda Gutta zachodnie skrzydło z nowymi wnętrzami – Teatr Narodowy (wówczas pod nazwą Wojska Polskiego) oraz z dokładnie odtworzonymi Salami Redutowymi²³.

Na początku 1950 r. Teatr Wielki, łącznie z Teatrem Narodowym, przeszedł w administrację Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zarządzeniem ministra Włodzimierza Sokorskiego z dnia 28 lutego 1950 r. (uzupełnione 15 kwietnia 1952) powołano oddzielne przedsiębiorstwo państwowe pod nazwą Teatr Wielki Opery i Baletu w Warszawie (TWOiB)²⁴. Na stanowisko dyrektora Teatru Wielkiego został mianowany Arnold Szyfman, twórca i wieloletni dyrektor Teatru Polskiego. Początkowo prace budowlane prowadzono według dokumentacji przygotowanej w pracowni profesora Biegańskiego, pierwszego generalnego projektanta „Odbudowy Teatru Wielkiego”. Jednak jego projekt uznano za „zbyt skromny dla Warszawy, geograficznego środka Europy. Chciano zbudować coś wspaniałego, co zadziwiłoby świat”²⁵.

W roku powołania TWOiB władze miejskie zatwierdziły projekt lokalizacji rozbudowy teatru między ulicami Wierzbową i Focha, Trębacką i placem Teatralnym (ok. 12 000 m²). W kwietniu 1951 r. Szyfman przesłał opracowany przez siebie program użytkowy wszystkim architektom imiennie zaproszonym przez Stowarzyszenie Architektów Polskich do wzięcia udziału w konkursie zamkniętym na gmach Teatru Wielkiego Opery i Baletu w Warszawie²⁶. W październiku ogłoszono konkurs na odbudowę teatru. Nowy gmach miał pomieścić Teatr Wielki, Teatr Narodowy, Szkołę Baletową i jedyne w Polsce Muzeum Teatralne²⁷. Powołano sześć zespołów. Rozstrzygnięcie konkursu nastąpiło jeszcze w 1951 r.²⁸ Pierwszą nagrodę otrzymał Bohdan Pniewski. Odbudowa i rozbudowa Teatru Wielkiego była jego jednym z najważniejszych dzieł²⁹.

19 listopada 1965 r., w dwusetną rocznicę powstania sceny narodowej, odbyło się uroczyste otwarcie odbudowanego Teatru Wielkiego, kilkakrotnie większego od przedwojennego. Tego dnia pracę rozpoczęło również Muzeum Teatralne. 20 listopada miała miejsce inauguracyjna premiera *Strasznego dworu* Stanisława Moniuszki.

²⁰ Jeszcze kilkanaście lat po wybudowaniu teatru plac nazywany był Marywilskim lub Ratuszowym. Nazwa Teatralny na pewno była powszechna od lat 60. XIX w. (Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, s. 16, 116).

²¹ Spłonął między innymi projekt Corazziego z 1825 r., jego fotografia zachowała się w zbiorach Biegańskiego, zob. Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 48, il. 52. Na początku października 1944 w pożarze Biblioteki Ordynackiej Krasieńskich spłonęło również archiwum byłych warszawskich Teatrów Rządowych (Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1833–1993*, s. 612).

²² M. Czapeliski, *Bohdan Pniewski – warszawski architekt XX wieku*, Warszawa 2008, s. 288.

²³ W. Wagner, *Dziś i jutro budownictwa teatralnego Warszawy*, „Teatr”, 16, 1952, s. 7; S. Rakowski, *Teatr Wielki w Warszawie według projektu Bohdana Pniewskiego*, „Stolica. Ilustrowana kronika odbudowy Warszawy”, 7, 1952, nr 24, s. 7.

²⁴ Monitor Polski nr A-27, 1950, poz. 322.

²⁵ M. Ponikowska, *Opracowanie materiałów dotyczących „Odbudowy Teatru Wielkiego”*, Warszawa, Archiwum Zakładowe Teatru Wielkiego – Opery Narodowej,teczka A, Historia odbudowy Teatru Wielkiego w Warszawie, 29 XII 1953–31 I 1964, s. 13, 79.

²⁶ *Konkurs SARP nr 188 na gmach Teatru Wielkiego Opery i Baletu w Warszawie*, „Architektura”, 1 (51), 1952, s. 1–36.

²⁷ Rakowski, *op. cit.*, s. 7.

²⁸ Ponikowska, *op. cit.*, s. 59, 62.

²⁹ Czapeliski, *op. cit.*, s. 287.



1. Teatr Wielki, 1950, fotografia, 11 × 15 cm. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. 358/22.
 Fot. B. Mieszkowski

ANTONIO CORAZZI – ARCHITEKT TEATRU NARODOWEGO-WIELKIEGO

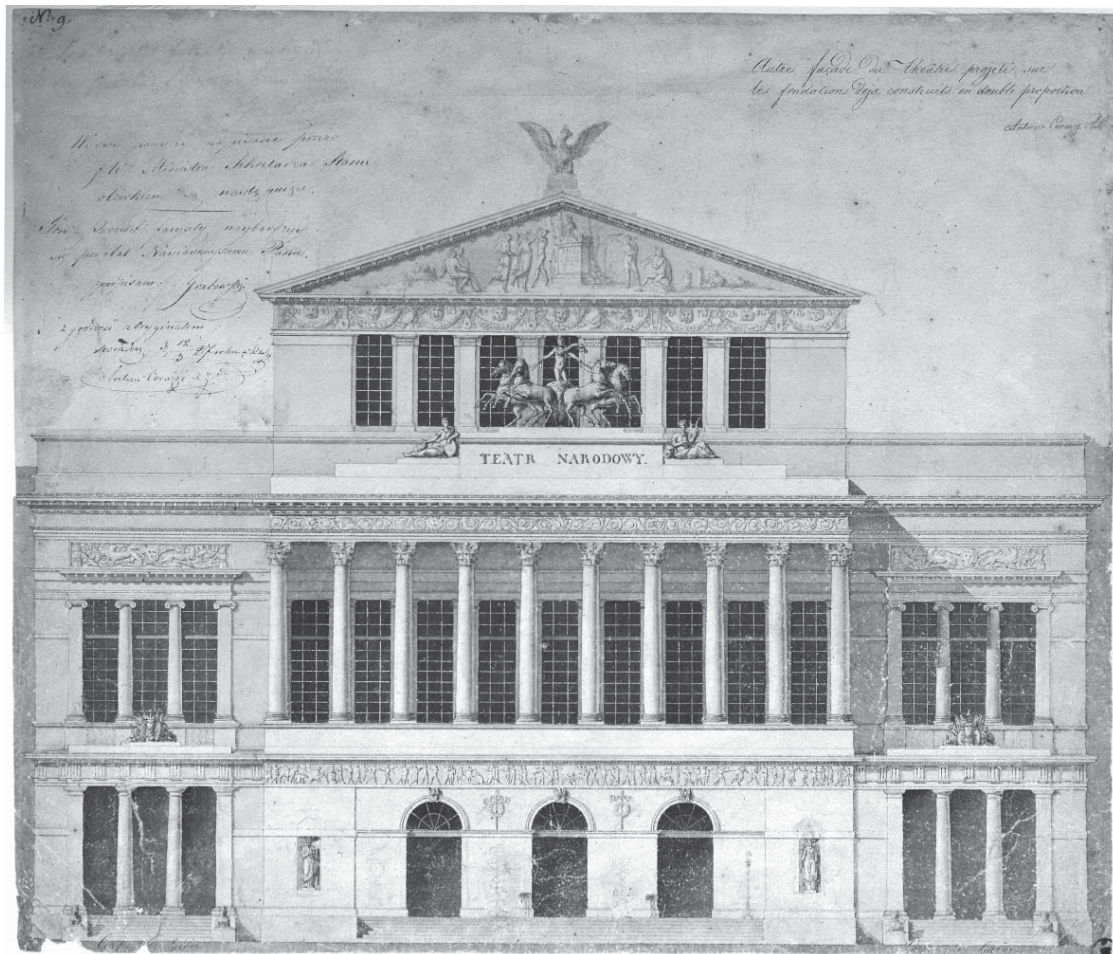
Antonio Corazzi urodził się 17 grudnia 1792 r. w Livorno, w gmachu teatru Avalorati, gdzie jego ojciec był impresariem³⁰. W 1810 lub 1811 rozpoczął studia we florenckiej Akademii Sztuk Pięknych, w czasie których zafascynowała go szczególnie architektura grecka. Nauczycielem mającym największy wpływ na wykształcenie Corazziego był Giuseppe del Rosso³¹. W 1818 r. młody architekt przybył do Warszawy na zaproszenie ministra stanu Stanisława Staszica. Szybko znalazł się w Radzie Budowniczej przy Komisji Spraw Wewnętrznych, a w 1820 r. został mianowany generalnym budowniczym rządowym.

Szczyt jego działalności architektonicznej przypadł na lata 1825–1833³², a właściwie do wybuchu powstania listopadowego. Po jego upadku Corazzi był inspektorem budowlanym w kuratorium warszawskim, realizował już mniejsze zlecenia, takie jak budowa willi i domów mieszczańskich. Do ojczyzny

³⁰ A. Wołyński, *Antoni Corazzi*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1878, nr 134, s. 33–34; A. Lauterbach, *Corazzi Antonio*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, t. IV, red. W. Konopczyński, Warszawa 1938, s. 95; Biegański, *Antoni Corazzi w Akademii Sztuk Pięknych...*, s. 36; idem, *Pałac Staszica. Siedziba Towarzystwa Naukowego Warszawskiego*, Warszawa 1951, s. 29–46; S. Łoza, *Corazzi Antonio*, [w:] *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, s. 51–52; M. Bencivenni, *Corazzi Antonio*, [w:] *Dizionario Biografico degli Italiani*, a cura di A. Ghisalberti, t. XXVIII, Roma 1983, s. 698–704; A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988, s. 274–277; A. Rottermund, *Corazzi Antoni*, [w:] *Dictionary of Art*, ed. J. Turner, t. 7, London 1996, s. 836–837.

³¹ Wołyński, *loc. cit.*

³² Właściwie do powstania listopadowego, po którym represje polityczne i gospodarcze zatrzymały rozwój Warszawy (A. Rottermund, „Magiczne kolumny” i „ustronne komnaty”. *Uwagi o architekturze i urbanistyce warszawskiej lat 1815–1850*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988, s. 449).



2. Antonio Corazzi, projekt fasady Teatru Narodowego, 1827. Biblioteca Casanatense, Rzym.
 Fot. H. Kowalski

powrócił w 1846 r.³³ Wykonał jeszcze kilka projektów, lecz żaden z nich nie został zrealizowany. Zmarł 26 kwietnia 1877 r.³⁴

Warszawa, jako stolica Królestwa Polskiego, miała stać się nowoczesnym europejskim miastem. Kształtującym jej architekturę i urbanistykę przyświecał cel, żeby forma artystyczna inwestycji „symbolizowała nowe władze państwowe”³⁵. Te ambicje mógł zaspokoić Antonio Corazzi, którego prace charakteryzował monumentalizm, co odpowiadało rządowi Królestwa Polskiego³⁶.

Zdaniem wielu badaczy Corazzi wywarł decydujący wpływ na polską architekturę neoklasyczną³⁷. Ocena Adama Miłobędzkiego, że nie był on architektem postępowym i poprzestawał na „przekształceniu akademickich formułek”, wydaje się zbyt surowa³⁸, działalność bowiem Corazziego, szczególnie w okresie do wybuchu powstania, miała wpływ na ukształtowanie polskiego neoklasycyzmu oraz zmieniła oblicze Warszawy w tymże duchu. Gmachy Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Teatru Wielkiego, a także Giełdy i Banku Polskiego doceniali już jego współcześni³⁹. Plac Bankowy i Teatralny oraz ulice Nowy Świat

³³ „Kurier Warszawski”, 1845, nr 271, s. 1–2; P. Biegański, *Twórczość Antonia Corazziego w świetle dokumentów florenckich*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 4, 1936, z. 4, s. 291.

³⁴ Wołyński, *loc. cit.*

³⁵ Rottermund, „*Magiczne kolumny*”..., s. 446.

³⁶ Miłobędzki, *op. cit.*, s. 275.

³⁷ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 44; W. Tatarkiewicz, *O sztuce polskiej XVII i XVIII wieku: architektura, rzeźba*, Warszawa 1966, s. 57; K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s. 38.

³⁸ Miłobędzki, *op. cit.*, s. 275.

³⁹ S. Ciampi, *Viaggio in Polonia*, Firenze 1831, s. 75; Biegański, *Twórczość Antonia Corazziego...*, s. 290.

i Nalewki stały się najbardziej charakterystycznymi przykładami dzielnic ukształtowanych w pierwszych trzydziestu latach XIX w. Wszystkie budowle włoskiego architekta, z Teatrem Wielkim na czele, przez prawie całe XIX stulecie miały wpływ na kształtowanie się form architektonicznych w Warszawie. Na ziemiach polskich Corazzi zrealizował ponad 50 projektów, w tym 45 w Warszawie. Poza wspomnianymi monumentalnymi dziełami, czyli Teatrem Wielkim oraz gmachami przy placu Bankowym, zaprojektował między innymi Komorę Wodną na Pradze, willę Śleszyńskich w Alejach Ujazdowskich⁴⁰, pałac Staszica. Wśród budynków przebudowanych przez Corazziego, obecnie istniejących, warto wymienić pałac Mostowskich, Towarzystwo Dobroczynności na Krakowskim Przedmieściu, katedrę Świętej Trójcy (obecnie katedra polowa Wojska Polskiego), gmach dawnego Collegium Nobilium (dzisiejsza Akademia Teatralna) oraz gmach Szkoły Głównej (obecnie mieści się w nim Instytut Archeologii Uniwersytetu Warszawskiego)⁴¹. Wszystkie jego warszawskie dzieła zostały zniszczone w czasie II wojny światowej. Odrestaurowano lub odbudowano szesnaście budynków⁴².

FASADA TEATRU WIELKIEGO

„Fasadę tego teatru [Teatru Wielkiego – uzup. P.S.] uważałem zawsze za najpiękniejszą, najdostojniejszą ze wszystkich gmachów teatralnych świata. Wrażenie to przerodziło się w zdecydowane przekonanie przy porównywaniu najświetniejszych gmachów teatralnych w Europie. Zdanie podobne słyszałem niejednokrotnie z ust kolegów architektów oraz wielu znawców sztuk plastycznych⁴³ – to słowa Jana Koszczyc-Witkiewicza, jednego z sędziów powojennego konkursu na odbudowę Teatru Wielkiego. Podobnie fasadę ocenił Arnold Szyfman – „jedna z najpiękniejszych, nie wahałbym się powiedzieć, najefektowniejsza w Europie”⁴⁴.

Kompozycja gmachu – spiętrzające się bryły (korpus główny, mieszczący scenę i widownię, oraz dwa skrzydła) – przypomina berliński Schauspielhaus Karla Friedricha Schinkla⁴⁵. Według Barbary Król-Kaczorowskiej Corazzi wzorował się na elewacjach trzech teatrów: La Scala w Mediolanie, San Carlo w Neapolu⁴⁶ i teatru Schinkla⁴⁷. Jednak żaden z ówczesnych budynków teatralnych nie miał tak rozbudowanego i bogatego podjazdu, dzięki któremu monumentalna fasada warszawskiego teatru jest dziełem niepowtarzalnym i wyjątkowym, nie tylko na skalę europejską, ale i światową.

W kompozycji fasady Corazzi wykorzystał wszystkie zasady architektury neoklasycznej, nie zachował jednak jedności porządku architektonicznego⁴⁸ na skutek adaptacji istniejącego już Gmachu pod Kolumnami na jedno ze skrzydeł. Zgodnie z zasadą porządku spiętrzonego w dolnej partii architekt zastosował porządek dorycki⁴⁹, a w wyższej joński. W korpusie porządek ten został całkowicie zaburzony. Ze względu na reprezentacyjność gmachu teatralnego Corazzi wprowadził porządek koryncki, łącząc go na tym samym poziomie z jońskim (półkolumny i pilastry zostały umieszczone między oknami)⁵⁰. Na każdym poziomie umieścił pilastry toskańskie. Żeby oddzielić porządek dorycki od korynckiego, zamiast fryzu tryglifowo-metopowego w korpusie zaplanował fryz figuralny. W całej dekoracji fasady kolumny, półkolumny i pilastry nie są kanelowane, kapitele zostały zrobione na wzór greckie. Tę różnorodność rozwiązań docenił w swym barwnym opisie fasady Teatru Wielkiego Wojciech Gerson: „[...] znajdujemy tu odpowiedniość silnych, ciosanych słupów korynckich wewnętrznego przysionka, w zupełnej zgodzie

⁴⁰ Po wojnie mieściła się w niej ambasada Jugosławii, a następnie Serbii.

⁴¹ Zob. A. Grzybowski, *Gmach Gimnazjum Realnego (Szkoły Głównej) w Warszawie*, [w:] *Kultura artystyczna Uniwersytetu Warszawskiego: ars et educatio*, red. J. Miziołek, Warszawa 2003, s. 237–245; H. Kowalski, *Antyczne tradycje w dekoracji rzeźbiarskiej gmachów Uniwersytetu Warszawskiego przy Krakowskim Przedmieściu*, Warszawa 2008, s. 139–176.

⁴² Zob. Antonio Corazzi, *Loty w sferę ideału*. Katalog wystawy, Muzeum Teatralne w Warszawie, Teatr Wielki-Opera Narodowa, 3 maja–25 czerwca 2002, oprac. H. Waszkiel, Warszawa 2002, s. 29–32.

⁴³ J. Koszczyc Witkiewicz, *Projekt odbudowy Teatru Wielkiego w Warszawie*, „Pamiętnik Teatralny”, 1952, nr 2/3, s. 174.

⁴⁴ A. Szyfman, *55 lat w teatrze*, Warszawa 1961, s. 284.

⁴⁵ B. Grzegorzczak, *Architektura teatralna na obszarze dzisiejszej Polski od około 1780 do 1880 roku*, [w:] *Architektura teatralna w Polsce*, red. D. Buchwald, M. Jarzyna, P. Morawski, Warszawa 2011, s. 65.

⁴⁶ Podobieństwo widoczne jest szczególnie w pierwszym projekcie Teatru Narodowego z ok. 1825 r.

⁴⁷ B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, s. 142.

⁴⁸ Biegański, *Pałac Staszica...*, s. 50.

⁴⁹ Właściwie toskański, ponieważ kolumny mają bazy. Porządek ten nazywany jest doryckim przez Corazziego (notatka dla Akademii Florenckiej z 1826 r., Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 100), Kozubowskiego oraz we współczesnych opracowaniach.

⁵⁰ W czasie odbudowy okna frotowe zamurowano, na ścianach bocznych okna pozostawiono.

będącą z zewnętrznym stylem dolnego piętra całego teatru, toskańskim, na starym doryku wzorowanym. Wedle ogólnych zasad struktury, w praktykę wprowadzonych w rzymskim budownictwie, styl najsilniejszy powinien podierać inne, lżejsze i wysmuklejsze. Taki też porządek dostrzegamy w gmachu teatralnym. Nad dolnym toskańskim wznosi się joński styl skrzydeł, przechodzi na główny środkowy występujący naprzód budynek, zaznacza się kolumnami jońskimi okien i wiąże się ze środkową koryncką, najbardziej strzelistą częścią fasady. Nad tą lekką koryncką, podwójną, przejrzystą kolumnadą, postawione jeszcze jedno piętro, w szereg wąskich a wysokich okien zaopatrzone, wieńczy ogromny gmach, niedokończony, bo nieustrójony w posągi⁵¹, które miały dodać mu więcej lekkości, miały wysmuklećmi zarysami płaskie linie odpowiednio urozmaicić, członkowanie ich zaakcentować [...]”⁵².

Początkowo Corazzi zaproponował dosyć skromną dekorację rzeźbiarską fasady. Uważał, że jedynymi elementami zdobięcymi powinny być centralna rzeźba kwadrygi, płaskorzeźba w tympanonie i ewentualnie fryz nad arkadami. Na podstawie projektu można przypuszczać, że rozważał też wprowadzenie nad tympanonem strzelistego elementu rzeźbiarskiego. Miał to być orzeł zrywający się do lotu, podobny do zwieńczającego kopułę Pałacu Kazimierzowskiego⁵³. Projekt z 1827 r. zawiera elementy, które w większości zostały zrealizowane i niewiele zmienione do dnia dzisiejszego (il. 2). Koncepcja Corazziego była niejako zwieńczeniem nurtów neoklasycznych, wiernie odzwierciedlających dzieła grecko-rzymskie. Ta tendencja szczególnie zaznaczyła się w rzeźbie nawiązującej najczęściej do mitologii⁵⁴.

Budowa teatru otworzyła rzeźbiarzom i malarzom perspektywę uzyskania zamówień. Jednak obawiano się, że Corazzi będzie popierać swoich rodaków. Niedługo po wmurowaniu kamienia węgielnego profesorowie Wydziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego (m.in. Antoni Brodowski, Antoni Blank i Paweł Maliński) skierowali do deputacji do osądzenia twórców sztuk pięknych list, w którym poprosili o ocenę działalności artystów polskich, a tym samym o uwzględnienie ich uczestnictwa w pracach dekoracyjnych Teatru Narodowego⁵⁵. Komitet budowy przychylił się do prośby profesorów, którzy wraz ze swymi uczniami zostali dopuszczeni do prac dekoracyjnych razem z Włochami. Współpraca z artystami rozpoczęła się w 1829 r. Aby formalnie zapobiec stronniczości Corazziego, utworzono komisję, które miały sprawować pieczę nad realizacją planu zdobniczego oraz zatwierdzać proponowane modele.

TYMPANON

Konkurs na wykonanie tympanonu z popiersiem Anakreonta wygrał szczególnie popierany przez Corazziego Tommaso Acciardi⁵⁶, któremu musieli ustąpić Konstanty Hegel i Ludwik Kaufmann. Mimo że praca Włocha została uznana przez komisję za słabszą od propozycji polskich artystów, w wyniku działań Corazziego wykonanie tympanonu zostało ostatecznie powierzone Acciardiemu⁵⁷. Według umowy z 24 maja 1830 r. Acciardi dostał zlecenie na wykonanie „płaskorzeźby na fronton, wystawiającej biust Anakreona na podstawie ozdobionej festonami, wokoło zgromadzeń pasterze grają i śpiewają wspólnie, a trzy nimfy tańczące zawieszają około biustu laury z liści dębowych i oliwnych. Scena ta składa się z 9 figur całkowitych en relief uformowanych oraz biustu Anakreona, resztę wypełniają instrumenta i inne stosowne ozdoby”⁵⁸.

Corazzi przedstawił zarys kompozycji tympanonu w projekcie z 1827 r. (il. 2). Przypomina on ilustrację zamieszczoną w pierwszym wydaniu (1764) *Geschichte der Kunst des Alterthums* Johanna Joachima

⁵¹ Prawdopodobnie chodzi m.in. o kwadrygę Apollina.

⁵² W. Gerson, *O stylu budowlanym Teatru Wielkiego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1890, nr 49, s. 366–367.

⁵³ J. Miziołek, *Uniwersytet Warszawski. Dzieje i tradycja*, Warszawa 2005, s. 77, il. 32–34, 36.

⁵⁴ M.I. Kwiatkowska, *Rzeźbiarze warszawscy XIX wieku*, Warszawa 1995, s. 23.

⁵⁵ Akta Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego dotyczące się wystawiania na widok publiczny Dzieł Sztuk Pięknych Ner 25 vol. II. Lit. F (od 1 Grudnia roku 1822), s. 317–319, za: J. Sienkiewicz, *Projektowane dekoracje ścienne Teatru Narodowego. Karta z dziejów ruchu artystycznego Warszawy doby Królestwa Kongresowego*, Warszawa 1930, s. 3–4.

⁵⁶ I. Malinowska, *Acciardi Tomasz*, [w:] *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających*, red. J. Maurin-Białostocka, t. 1, Wrocław 1971, s. 3.

⁵⁷ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 81.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 81–82.

Winckelmann, poprzedzającą piątą część rozdziału czwartego, poświęconego malarstwu greckiemu⁵⁹. Na ilustracji ukazane zostały trzy młode tańczące kobiety. Rozwiane w tańcu peplosy odsłaniają nagie ciała tancerek. Akompaniuje im stojący po lewej stronie auleta, który opiera się o kolumnę, a na postumencie obok niego widoczna jest lira. Za grupą postaci stoi filar z rzeźbą na szczycie, przedstawiającą brodatego mężczyznę owiniętego w himation. Po prawej stronie znajdują się kosz, leżący dzban i trzy tyrsy.

Zaproponowana przez Acciardię kompozycja tympanonu zbliżona jest do zamysłu Corazziego (il. 3, 4). Można przypuszczać, że ilustracja zamieszczona w publikacji Winckelmann, choć rzeźbiarz nie odwzorował jej wiernie, mogła być dla niego źródłem inspiracji. Przemawia za tym ustawienie trzech tańczących młodych kobiet, układ ich rąk, szat, towarzyszący im muzyk, otaczające całą grupę przedmioty oraz rzeźba na postumencie.

W przyczółku Acciardi zaprojektował płaskorzeźbę z grupą dziewięciu postaci, między którymi stoi postument z popiersiem starca i rozmieszczone są różne przedmioty: naczynia, dwa trójnogi⁶⁰, instrumenty muzyczne. W lewym rogu tympanonu rzeźbiarz umieścił postać leżącego mężczyzny, ułożonego w pozycji znanej ze sztuki antycznej. Przywodzi on na myśl postaci ukazywane podczas sympozjonów, przedstawienia Endymiona oraz personifikacje rzek⁶¹. Obok siedzą kobieta i mężczyzna, którego tułów przypomina *Torso Belvedere*⁶², wielokrotnie powtarzane przez artystów nowożytnych⁶³, między innymi Michała Anioła, na którym być może wzorował się Acciardi.

Centralną część tympanonu zajmuje grupa trzech kobiet, w umowie określone jako nimfy, nazywane były również muzami⁶⁴. Ich identyfikacja jest niemożliwa, ponieważ nie mają atrybutów. Kobieta od lewej ubrana jest w peplos, jej dwie towarzyszki mają rozwiane szaty, odsłaniające nagie ciała. Kobiety ukazane zostały w tańcu, co może przywołać na myśl rytuały związane z kultem Dionizosa. Według Ludwika Kozubowskiego płaskorzeźba ma przedstawiać „początek wystaw teatralnych”⁶⁵. W takim wypadku mogłyby to być bachantki, które parokrotnie pojawiają się w dekoracji Teatru Wielkiego. Ustawienie kobiet przypomina przedstawienia trzech Charyt (rzymskich Gracji), które były jednym z najpopularniejszych wzorów antycznych wykorzystywanych od renesansu⁶⁶.

Po prawej stronie tancerek na postumencie stoi popiersie brodatego, starszego mężczyzny z wieńcem laurowym na głowie. Pod popiersiem wisi feston, o podstawę oparte są lira z liśćmi dębowymi, tympanon (rodzaj bębenka ręcznego przypominający tamburyn) oraz zwój. Można przypuszczać, że jest to jeden z wielkich pisarzy antycznych. Według umowy z Acciardi miał to być Anakreont, takie też imię widoczne jest na projekcie Corazziego z 1827 r. Obecnie na postumencie widnieje napis ΣΟΦΟΚΛΗΣ. W czasie powojennej inwentaryzacji została wykonana fotografia zniszczonego tympanonu przechowywanego w pracowni rzeźbiarskiej⁶⁷, z ledwo widocznego na niej napisu można raczej odczytywać imię Sofoklesa

⁵⁹ J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Drezno 1764, s. 262. Rycina przedstawia prawdopodobnie nigdy nieistniejące malowidło antyczne, fałszerstwo Giovanniego Casanovy. W kolejnych wydaniach już jej nie zamieszczono.

⁶⁰ Trójnóg między parą a tancerką został dodany w czasie odbudowy (Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, AG-051, Protokół Komisji z dn. 2 VIII 1955 r. w sprawie przejęcia modeli rzeźb Teatru Wielkiego, s. 10).

⁶¹ Zob. J. Ostrowski, *Personifications of Rivers in Greek and Roman Art*, Warszawa–Kraków 1991, il. 28, 43–46, 49–50, 53–54; E. Papuci-Władyka, *Sztuka starożytnej Grecji*, Warszawa–Kraków 2001, il. 128; J. Boardman, *Athenian Red Figure Vases*, London 1975, il. 265; J.D. Beazley, *Attic Red-Figure Vase-Painters*, Oxford 1963, il. 427.2, 264.12

⁶² Zob. M.L. Bernhard, *Sztuka hellenistyczna*, Warszawa 1993, s. 363, il. 270; odlew gipsowy *Torso Belvedere* należał do kolekcji Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie znajduje się w Starej Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich w Warszawie.

⁶³ J. Miziołek, *Piękno antycznego i renesansowego wzoru. Odlewy gipsowe dzieł rzeźbiarskich i ich rola w kulturze artystycznej*, [w:] *Fidiasz, Michał Anioł i inni. Królewska i uniwersytecka kolekcja odlewów gipsowych w Warszawie*, red. J. Miziołek, H. Kowalski, Warszawa 2012, s. 60–63.

⁶⁴ Warszawa, Archiwum m.st. Warszawy, Zbiór Korotyńskich, sygn. Kor. IV/2; Malinowska, *loc. cit.*

⁶⁵ Kozubowski, *op. cit.*, s. 479.

⁶⁶ Antyczne przedstawienia Charyt/Gracji znane są m.in. z fresku pompejańskiego z połowy I w. W Pompejach odkryto również mozaikę z tego typu przedstawieniem (oba dzieła znajdują się w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu), z dzieł rzeźbiarskich znane są kopie hellenistycznej grupy, być może ze szkoły Praksytelesa (za najlepszą uważa się znajdującą się w Sienie, w Libreria Piccolomini). Takie ujęcie trzech Charyt, zwanych Gracjami, wykorzystywali zarówno malarze, m.in. Rafael, Botticelli, Rubens, jak i rzeźbiarze, np. Canova i Thorvaldsen, por. T. Dobrowolski, *Rzeźba neoklasycyzmu i romantyzmu w Polsce*, Wrocław 1974, s. 10, 166, il. 2–11.

⁶⁷ Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, Inwentaryzacja i odbudowa, Pracownie Konserwacji Zabytków. Przedsiębiorstwo Państwowe. Pracownia Fotograficzna, sygn. 360/531.



3. Kopia tympanonu Tommaso Acciardięgo według modelu Teresy Rostworowskiej, 1957, piaskowiec, 345 × 2050 cm. Teatr Wielki w Warszawie. Fot. P. Szulc



4. Rysunek inwentaryzacyjny tympanonu Tommaso Acciardięgo, 1952–1954. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0282_Tech_0282

niż Anakreonta. Nie wiadomo, czy napis znajdował się na fasadzie teatru przed II wojną światową, na rysunkach inwentaryzacyjnych nie został zadokumentowany⁶⁸.

Przywołanie imienia Anakreonta⁶⁹, poety sławiącego Dionizosa, wychwalającego miłość, śpiew i wino, nie byłoby przypadkiem. Jego twórczość pozostawała źródłem inspiracji dla kilku pokoleń poetów. W Polsce w czasach Stanisława Augusta Poniatowskiego tłumaczenia Anakreonta oraz utwory wzorowane na anakreontykach publikowano w „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, odkąd redaktorem został Adam Naruszewicz. „Polskim Anakreontem” nazywany był Franciszek Dionizy Książnin⁷⁰. W 1816 r. Franciszek Skarbek wydał swoje tłumaczenie pieśni Anakreonta, które zadedykował Samuelowi Bogumiłowi Lindemu⁷¹.

Równie uzasadnione jest odczytanie przedstawionego na tympanonie popiersia jako Sofoklesa⁷². W teatrze stanisławowskim w Starej Pomarańczarni, w narożach plafonu z Apollinem w kwadrydze, wizerunek Sofoklesa został umieszczony obok Szekspira, Racine’a i Molięra. Twórczości wielkiego antycznego tragika dużo miejsca poświęcił w swoich wykładach Ludwik Osiński, który od 1818 r. był profesorem literatury na Uniwersytecie Warszawskim, a w latach 1814–1830 dyrektorem sceny narodowej⁷³.

⁶⁸ Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, Inwentaryzacja i odbudowa, sygn. 0277 (tablica 6), 0282; Warszawa, Zakład Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, Teatr Wielki w Warszawie, nr 1370.

⁶⁹ Anakreont urodził się w Teos w Jonii na przełomie VI i V w. p.n.e. Na cześć poety na Akropolu ustawiono jego posąg dłuta Fidiasza. Naśladowany był przez poetów hellenistycznych, którzy tworzyli tzw. anakreontyki. Do tradycji pisania anakreontyków powrócono w XVI w. W Polsce jego pierwszym tłumaczem i naśladowcą był Jan Kochanowski. A. Szastyńska-Siemionowa, *Anakreont*, [w:] *Słownik pisarzy antycznych*, red. A. Świderkówna, Warszawa 2001, s. 51–52.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 7.

⁷¹ F. Skarbek, *Pieśni Anakreonta*, Warszawa 1816.

⁷² Sofokles, podobnie jak Anakreont, uznany był już za życia. Urodził się w Kolonos koło Aten ok. 496 r. p.n.e. Obok Ajschylosa i Eurypidesa jest uważany za największego tragika starożytności, a jego *Król Edyp* za wzorową i najdoskonalszą tragedię. Sofokles wprowadził szereg innowacji, m.in. dodał trzeciego aktora, powiększył liczbę chórzystów oraz wykorzystywał malowane dekoracje. Jako pierwszy tworzył tetralogie, w których każda tragedia stanowiła osobny utwór, nie była częścią trylogii, tak jak to czynił Ajschylos. S. Srebrny, *Teatr grecki i polski*, Warszawa 1984, s. 333.

⁷³ *Dziela Ludwika Osińskiego profesora literatury na Uniwersytecie Warszawskim*, red. F. Dmochowski, Warszawa 1861.

Tympanon Acciardiiego może nie tylko nawiązywać do pierwszych przedstawień teatralnych, jak to określił Ludwik Kozubowski, może być również ilustracją do poezji Anakreonta. Widzimy tu grę na instrumentach, taniec, naczynia używane w czasie uczt. Jednocześnie zrozumiałe jest umieszczenie w tym miejscu podczas powojennej odbudowy teatru imienia Sofoklesa, jednego z trzech wielkich tragików starożytnej Grecji. Ponadto przy takim określeniu tego wizerunku można zastanowić się nad jego ewentualnym związkiem z fryzem Pawła Malińskiego, na którym miał być umieszczony Edyp, bohater jednej z tragedii Sofoklesa.

Obok postumentu z Anakreontem/Sofoklesem stoi mężczyzna grający na lirze. Został ukazany w kontrapoście, według kanonu opracowanego w połowie V w. p.n.e. przez Polikleta. Największym muzykiem grającym na lirze miał być Apollo, który był patronem pasterzy, co mogłoby być kolejnym nawiązaniem do treści umowy z Acciardiim. Muzykujący Apollo często przedstawiany był wśród Muz⁷⁴. Acciardi mógł się wzorować na dwóch słynnych rzeźbach znajdujących się w Muzeach Watykańskich, na Apollinie Musagetes i Apollinie Belwederskim⁷⁵.

Po prawej stronie Apolla trzymającego lirę siedzi mężczyzna grający na aulosie, najpopularniejszym po lirze instrumencie starożytnym. Oba te instrumenty wykorzystywane były w czasie przedstawień w teatrze greckim⁷⁶. Aulos, błędnie nazywany fletem, swoją konstrukcją przypomina obój lub klarnet. Poza mężczyzny nawiązuje do licznych przedstawień muzyków na wazach greckich. W ikonografii attyckiej obecność aulety jest jednym z najważniejszych wyznaczników, wskazujących, że dany obraz ma związek z teatrem⁷⁷. Aktorom i chórowi akompaniowali muzycy: jeden lub dwóch auletów, a czasami grający na lirze⁷⁸. Muzyk, grając na aulosie, potrafił wyrazić różne emocje i wzbudzić je u słuchających, doprowadzając nawet do szału religijnego⁷⁹. Stąd aulos był uważany za najbardziej orgiastyczny instrument⁸⁰. Prawą stronę tympanonu zamyka leżący mężczyzna wsparty na prawym ręku.

BACHANTKI

Jednym z uczestniczących w konkursie na projekt tympanonu polskich artystów, który musiał ustąpić Acciardiemu, był Konstanty Hegel⁸¹. Studiował na Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego u Pawła Malińskiego oraz u Antoniego Brodowskiego i Antoniego Blanka⁸². Po studiach w Warszawie, w 1823 r., odwiedził Wiedeń, Dreźnie oraz Paryż. Przez cztery lata studiował w Rzymie. Pierwszym poważnym zleceniem, jakie otrzymał po powrocie do Warszawy, było opracowanie rzeźb dla Teatru Wielkiego. Według umowy z 18 września 1830 r. dostał zamówienie na wykonanie: „4 geniuszów nad bramami wjazdowymi wielkości kolosalnej według dwóch osobnych modeli; dwóch bachantek obok perystylu; dwóch oddzielnych modeli sfinksów do odlania w żelazie oraz trzech masek na kluczach kamiennych w arkadach frontowych pod perystylem i dwóch orłów kamiennych także na kluczach arkad bocznych do wjazdu”⁸³.

Zgodnie z umową Hegel wyrzeźbił na bocznych ścianach perystylu tańczące kobiety, nazwane bachantkami. Są one ubrane w zwiewne szaty, które podkreślają ciało i ruch. Przedstawione w tanecznym podskoku, trzymają w uniesionych rękach instrumenty muzyczne: cyzele (bachantka na elewacji zachodniej) i bębenek – tympanon (bachantka z elewacji wschodniej) (il. 5–7). Oba te instrumenty były używane

⁷⁴ E. Simon, G. Bauchenss, *Apollo*, [w:] *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, ed. J. Balty, t. II.1, Zürich–München 1984, s. 415–417.

⁷⁵ W. Lambrinouidakis, *Apollon*, [w:] *Lexicon Iconographicum...*, t. II.2, s. 203, il. 135; Papuci-Władyka, *op. cit.*, il. 238.

⁷⁶ R. Chodkowski, *Teatr grecki*, Lublin 2003, s. 176.

⁷⁷ Jednym z najsłynniejszych naczyń jest tzw. waza Pronomosa – krater wolutowy z początku IV w. p.n.e., na którym ukazani są Dionizos z Ariadną, aktorzy oraz auleta podpisany imieniem – Pronomos (zob. Chodkowski, *op. cit.*, il. 1).

⁷⁸ C. Sachs, *Muzyka w świecie starożytnym*, tłum. Z. Chechlińska, Warszawa 1981, s. 310; Chodkowski, *op. cit.*, s. 155.

⁷⁹ M.L. West, *Muzyka starożytnej Grecji*, tłum. A. Maciejewska, M. Kaziński, Kraków 2003, s. 120–121.

⁸⁰ Arystoteles, *Polityka*, tłum. L. Piotrowicz, Warszawa 2004, s. 222.

⁸¹ A. Melbechowska-Luty, *Hegel Konstanty*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. 3, Wrocław 1979, s. 40–44; Badach, *op. cit.*, s. 47–50.

⁸² Melbechowska-Luty, *Hegel Konstanty*, s. 40.

⁸³ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 81.



5. Kopia *Bachantki* Konstantego Hegla ze wschodniej elewacji perystylu według modelu Teresy Rostworowskiej, 1957, piaskowiec, wys. 180 cm. Teatr Wielki w Warszawie. Fot. P. Szulc



6. Kopia *Bachantki* Konstantego Hegla z zachodniej elewacji perystylu według modelu Teresy Rostworowskiej, 1957, piaskowiec, wys. 180 cm. Teatr Wielki w Warszawie, Fot. P. Szulc

wyłącznie w czasie kultów orgiastycznych, takich jak kult Dionizosa-Bachusa⁸⁴. W *Bachantkach* Eurypidesa tympanon wspomniany jest jako instrument wynaleziony przez Korybantów⁸⁵.

Postaci tancerek na bocznych ścianach głównego korpusu warszawskiego teatru przypominają wyobrażenia z tak zwanych reliefów neoattycznych⁸⁶. Możliwe, że w kompozycji bachantek Hegel wzorował się na malarstwie pompejańskim. Powstała w latach 1757–1792 ośmiotomowa publikacja *Le Antichità di Ercolano esposte*⁸⁷ (il. 8) przyczyniła się do ogromnej popularności tematów ze sztuki miast Wezuwiusza. Stanisław August posiadał w swoich zbiorach akwarele ukazujące malowidła ścienne odkryte w Pompejach, Herculanium i Stabiach. Zbiór zatytułowany *Desseins enluminés des peintures trouvées à Herculanium* trafił później do Gabinetu Rycin BUW⁸⁸. Akwarele na pewno były studiowane na Uniwersytecie Warszawskim przez profesorów Oddziału Sztuk Pięknych, między innymi przez Antoniego Brodowskiego⁸⁹, który wykonał akwarelę kilka projektów dekoracji malarskiej wnętrza teatru. Zachował się jedynie, jak wskazuje sygnatura, *Projekt Malowań na Ścianach do głównej Sali Redutowej*⁹⁰ (il. 9). Stylistycznie tancerki Hegla z pery-

⁸⁴ West, *op. cit.*, s. 140–141.

⁸⁵ Eurypides, *Tragedie*, tłum. J. Łanowski, Warszawa 1980, s. 422.

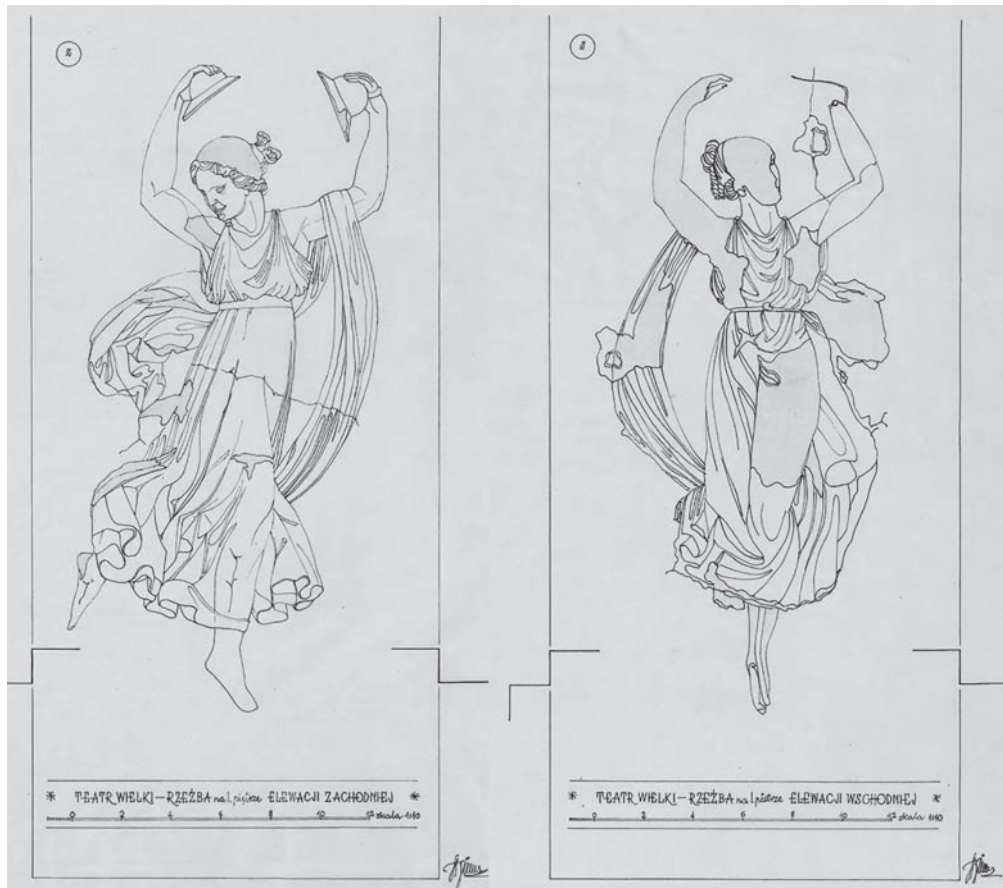
⁸⁶ Zob. D. Grassinger, *Römische Marmorreliefs*, Mainz am Rhein 1991, s. 140.

⁸⁷ Publikacja wydana przez Akademię Herkulańską, ufundowana przez króla Neapolu i obojga Sycylii Karola III.

⁸⁸ J. Miziołek, *Muse, Baccanti e Centauri, i capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia*, Varsavia 2010, s. 115.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 123.

⁹⁰ K. Sroczyńska, *Antoni Brodowski 1784–1832. Życie i dzieło*, Warszawa 1985, s. 110–111.



7. Rysunki inwentaryzacyjne *Bachantek* Konstantego Hegla, 1952. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0241_Tech_0241

stylu korespondują z malowidłem ściennym zaprojektowanym przez Brodowskiego, który prawdopodobnie zainspirował się przedstawieniami z tak zwanej willi Cyclerona w Pompejach⁹¹. Brodowski zaproponował rodzaj tryptyku między dwoma pilastrami z kapitelami jońskimi. W lewym prostokącie umieścił kobietę z czynelami, do której wydaje się nawiązywać bachantka Hegla z perystylu.

Konstanty Hegel, podobnie jak Antoni Brodowski, mógł wykorzystać ryciny przedstawiające malowidła pompejańskie. Mógł też wzorować się na temperach Antonia Canovy, który na podstawie *Le Pitture antiche d'Ercolano* stworzył serię tancerek⁹². Bachantka na zachodniej ścianie perystylu przypomina jedną z tancerek Canovy, która trzyma nad głową czynele. Niemal tę samą kompozycję Canova powtórzył w 1812 r. w rzeźbie *Danzantrice con cembali*⁹³. Hegel, rzeźbiąc bachantkę na wschodnią ścianę perystylu, poza ryciną z malowidłem z Herculanium, mógł bezpośrednio inspirować się *Tancerką z Tivoli*⁹⁴. Odlew gipsowy tej rzeźby, wykonany w XVIII w., znajdował się w kolekcji Uniwersytetu Warszawskiego⁹⁵.

⁹¹ Miziołek, *Muse, Baccanti e Centauri...*, s. 123–124.

⁹² M.E. Micheli, *Antonio Canova e la Antichità*, [w:] *Canova e l'incisione*, a cura di G.P. Bernini, F. Fiorani, Vicenza 1993, s. 24–25.

⁹³ *Canova e la danza*. Katalog wystawy, oprac. M. Guderzo, Museo Gipsoteca Antonio Canova, Possagno, 3 marzo–10 settembre 2012, Vicenza 2012, il. 1, 21. Włoski rzeźbiarz w latach 1806–1815 wykonał trzy rzeźby ukazujące tancerki, które były wielokrotnie powielane (K. Mikocka-Rachubowa, *Canova. Jego krąg i Polacy (ok. 1780–1850)*, t. 2, Warszawa 2001, s. 41). Tworząc je, wzorował się na rzeźbie, którą widział w willi Hadriana w Tivoli (*Canova e la danza*, s. 47).

⁹⁴ Rzeźba z willi Hadriana w Tivoli, z II w., znajduje się w Museo Nazionale Romano, Palazzo Massimo alle Terme w Rzymie.

⁹⁵ Jest to odlew gipsowy kopii rzeźby ze Staatliche Museum w Berlinie, obecnie znajduje się w Starej Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich w Warszawie, nr inw. Łkr 331, por. M. Korotaj, T. Mikocki, *Odlewy gipsowe rzeźb starożytnych w Starej Pomarańczarni w warszawskich Łazienkach*, Wrocław 1989, s. 31.



8. Ryciny z *Le pitture antiche d'Ercolano* z 1757 r. przedstawiające Menady
 (za *Le Antichità di Ercolano esposte*, vol. I, *Le pitture antiche d'Ercolano*, Napoli 1757, s. 109, 115)



9. Antoni Brodowski, *Projekt malowideł ściennych w Sali Redutowej Teatru Narodowego*, 1826, akwarela, gwasz, ołówek, 36,5 × 50,6 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie, nr inw. Rys.Pol.1497
 (za J. Miziołek, *Muse, Baccanti e Centauri, i capolavori della pittura pompeiana e la loro fortuna in Polonia*, Varsavia 2010, il. 56B)

GENIUSZE

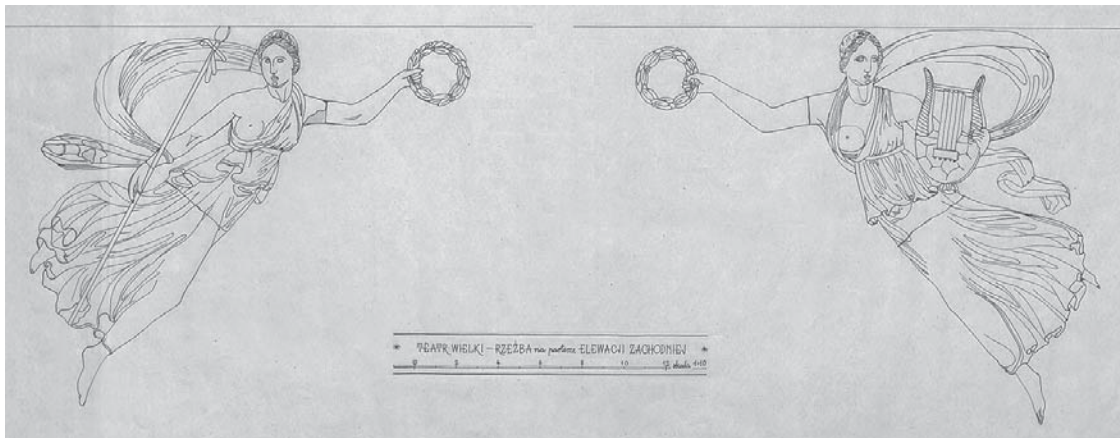
Kolejnymi dziełami wykonanymi przez Hegla były geniusze, jak określono je w umowie, umieszczone w przyłuczach bram wjazdowych. Są to postacie kobiece, z których każda trzyma w jednej ręce wieniec (bliżej łuku), w drugiej odpowiednio: tyrs dionizyjski i lirę. Na lirach widnieje sygnatura artysty (il. 10, 11). Bramy przypominają rzymskie łuki triumfalne. Geniuszami w kulturze rzymskiej nazywano duchy opiekuńcze konkretnej osoby lub grup, na przykład rodziny⁹⁶. W tym wypadku postacie kobiece musiałyby być opiekunkami sztuki. Czasami rzeźby te są też określane jako Muzy⁹⁷. Zostały one ukazane podobnie jak empirowe Sławy – motyw często występujący w architekturze oraz w sztuce użytkowej – których pierwowzorem były

⁹⁶ I. Romeo, *Genius*, [w:] *Lexicon Iconographicum...*, t. VIII, Zürich–München 1997, s. 599; *Słownik kultury antycznej*, red. R. Kulesza, Warszawa 2001, s. 199.

⁹⁷ Kwiatkowska, *op. cit.*, s. 48.



10. Kopia *Geniuszy* Konstantego Hegla według modelu Teresy Rostworowskiej, elewacja zachodnia, 1957, piaskowiec, wys. 180 cm. Teatr Wielki w Warszawie. Fot. P. Szulc



11. Rysunek inwentaryzacyjny *Geniuszy* Konstantego Hegla na elewacji zachodniej, 1952. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0268_TECH_0268

Victorie z Łuku Konstantyna w Rzymie⁹⁸. Warto wspomnieć, że w zbiorach Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego znajdował się korkowy model Łuku Konstantyna, wykonany w 1780 r.⁹⁹ Podobnie jak Sławy, Hegel ukazał geniuszy w locie, w antykizujących, drapowanych, rozwianych szatach. Przypominają kobiety z rzymskiego Łuku Tytusa, a spośród podobnych warszawskich realizacji wskazać można dekoracje Ludwika Kaufmanna na rotundzie bankowej oraz Aleksandra Jana Norblina z Pałacu Mostowskich. W przeciwieństwie do wyżej wspomnianych przykładów postacie Hegla nie są uskrzydłone. Za ich plecami unoszą się rozwiane szale, które tak jak w sztuce antycznej służą ukazaniu ruchu.

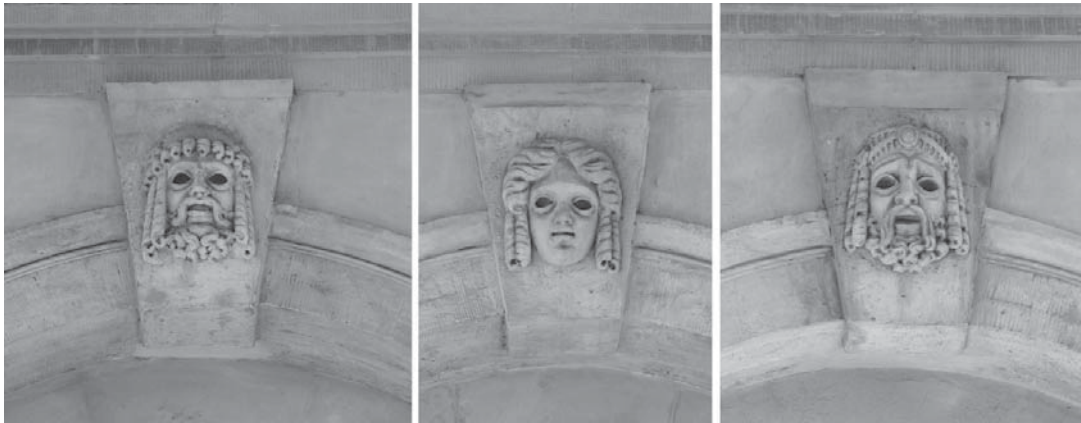
MASKI I INSTRUMENTY

Bardzo częstym elementem dekoracyjnym zdobiącym gmachy teatralne są maski. Prawdopodobnie ich używanie w starożytnym teatrze wywodzi się z kultu dionizyjского, kiedy to uczestnicy pochodu występowali przebrani zazwyczaj za zwierzęta¹⁰⁰. Dzięki maskom jeden aktor mógł grać kilka ról w czasie przedstawienia, każda określała typ człowieka, którego odgrywał. Robione były z nietrwałych materiałów:

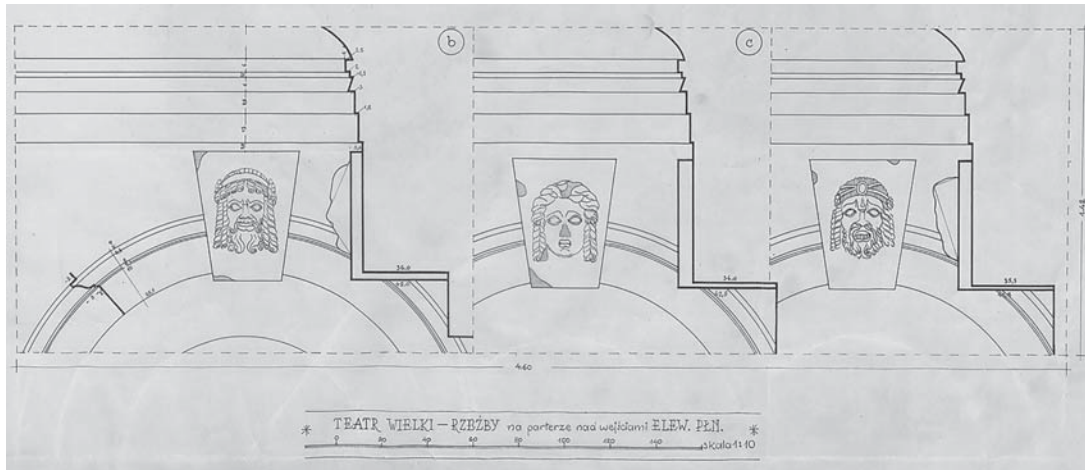
⁹⁸ *Ibidem*, s. 23.

⁹⁹ Miziołek, *Uniwersytet Warszawski...*, s. 102. Korkowy model Łuku Konstantyna znajduje się obecnie w Muzeum Uniwersytetu Warszawskiego.

¹⁰⁰ Chodkowski, *op. cit.*, s. 203.



12. Konstanty Hegel, maski na kluczach arkad wejściowych, ok. 1830, gips, 40 × 30 cm. Teatr Wielki w Warszawie.
Fot. P. Szulc



13. Rysunek inwentaryzacyjny masek na kluczach arkad wejściowych, 1952. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0263_TECH_0263

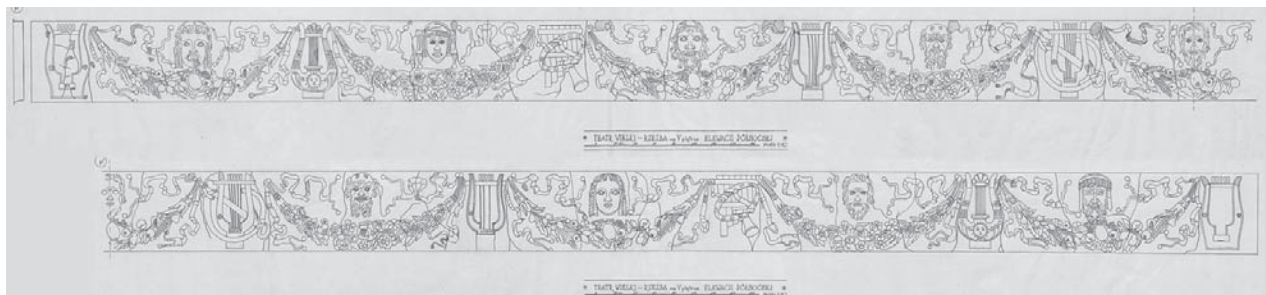
z płótna wzmocnianego gipsem, drewna i korka, dlatego nie przetrwały do naszych czasów. Ich wygląd znany jest z zachowanych terakotowych, brązowych i marmurowych przedstawień.

W dekoracji fasady Teatru Wielkiego maski umieszczone są na kluczach arkad wejściowych, na skrzydłach oraz jako elementy fryzu pod tympanonem. W dwóch ostatnich przypadkach towarzyszą im instrumenty, głównie liry. Na kluczach arkad Hegel umieścił maski tragiczne, dwie męskie, prawdopodobnie starców, oraz jedną kobiecą (il. 12, 13). Ten element dekoracyjny wykorzystany został również na fryzie pod tympanonem wykonanym przez rzeźbiarza Ferrante Marconiego¹⁰¹ (il. 14). Wyobrażone są na nim także stylizowane liry oraz syringa (zwana inaczej fletnią Pana) z tamburynem. Między instrumentami wiszą festony, na przemian z kwiatów i owoców. Nad każdą girlandą umieszczona jest maska. W sumie na fryzie są trzy maski kobiet lub młodzieńców oraz pięć masek starców.

W dekoracji wschodniego skrzydła gmachu jako element towarzyszący maskom wykorzystano liry (według czterech wzorów). Umieszczono pomiędzy nimi trzy różne maski. Liry były najpopularniejszymi instrumentami w kulturze śródziemnomorskiej od epoki brązu¹⁰². Według mitologii wynalzcą liry był Hermes, który stworzył ją ze skorupy żółwia i rogów kozłęcia. Następnie podarował ją Apollinowi.

¹⁰¹ Kozubowski, *op. cit.*, s. 480; Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 82; A. Melbechowska-Luty, M.I. Kwiatkowska, *Marconi Ferrante*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. 5, Warszawa 1993, s. 353–354.

¹⁰² West, *op. cit.*, s. 64–75.



14. Rysunki inwentaryzacyjne fryzu z maskami i girlandami pod tympanonem Ferrante Marconiego, 1952. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0261_TECH_0261, ODBUDOWA_0260_TECH_0260

Istniało kilka rodzajów lir. Wśród nich forminga, należąca do najstarszych instrumentów strunowych, która miała zaokrąglone pudło rezonansowe, oraz gitara, instrument koncertowy z prostokątnym pudłem rezonansowym z drewna. W dekoracji warszawskiego teatru występują obie te formy poddane stylizacji¹⁰³.

GRYFY

Nad oknami z jońskimi pilastrami znajdują się cztery płaskorzeźby z gryfami w układzie antytetycznym (il. 15–17) wykonane przez Ferrante Marconiego¹⁰⁴. Płaskorzeźby wypełniają również liście akantu i liry. Na elewacji północnej fasady gryfy siedzą do siebie tyłem, głowy mają zwrócone ku sobie, każdy z nich opiera łapę na lirze. Pomiędzy nimi znajduje się akant. Na bocznych elewacjach gryfy stoją zwrócone do siebie i opierają łapę na centralnie umieszczonej lirze.

Gryfy, mityczne stwory o ciele lwa z głową i skrzydłami orła, były bardzo popularnym motywem zdobniczym zarówno w sztuce użytkowej, jak i w architekturze. Do kultury greckiej, a następnie rzymskiej zostały przejęte z wierzeń wschodnich. Były związane z Apollinem – jako święte zwierzęta ciągnęły jego wóz¹⁰⁵. Motyw fryzu gryfonowego zyskał popularność w okresie klasycyzmu. Rozpowszechniony został przez Piranesiego, który zaczerpnął go z fryzu świątyni Antoninusa Piusa i Faustyny na Forum Romanum¹⁰⁶ oraz fryzu z dziedzińca Palazzo della Valle w Rzymie¹⁰⁷. Reliefy z fasady Teatru Wielkiego są wyraźnie inspirowane obiema dekoracjami, z tą różnicą, że Marconi zamiast kandelabrow umieścił liry.

Ferrante Marconi poza wyżej wymienionymi dziełami stworzył dla warszawskiego teatru model kapitelu korynckiego oraz umieszczony nad kolumnadą koryncką fryz z motywem liści akantu, wśród których ptaki zjadają owoce tej rośliny.

PANOPLIA

Nad wejściem do Teatru, po obu stronach fryzu figuralnego, znajdują się dwa reliefy z panopliami, wykonane według tego samego modelu (il. 18–20). Ich autor nie jest znany. Na projekcie Corazziego z 1827 r. nie ma tych płaskorzeźb, lecz na fotografii z 1871 r. są one widoczne (il. 23). Od wschodniej strony przedstawiono okrągłą tarczę, ze wzmocnionym rantem, przed którym znajdują się miecz w zdobionej pochwie (jego jelec ma kształt głowy orła) oraz *corona muralis*. Za tarczą widać parę oszczepów, na jednym z nich wisi wieniec. Wśród panopliów ukazana została też pelta ozdobiona głową Meduzy i orła. Obok tarczy leży hełm, stylizowany na rzymski, udekorowany pióropuszem i sfinksem egipskim,

¹⁰³ Na zachodnim skrzydle powtórzona jest czterokrotnie jedna z form liry z Aignerowskiego Gmachu pod Kolumnami.

¹⁰⁴ Biegański, *loc. cit.*

¹⁰⁵ J. Balty, *Gryps*, [w:] *Lexicon Iconographicum...*, t. IV.1, Zürich–München–Düsseldorf 1988, s. 609. Taki sposób przedstawienia został wykorzystany w Konzerthaus Schinkla w Berlinie, rzeźba nad frontonem przedstawia Apollina trzymającego lirę, w wozie ciągniętym przez dwa gryfy.

¹⁰⁶ Na tym reliefie oparty jest fryz gryfonowy w Świątyni Sybilli w Puławach.

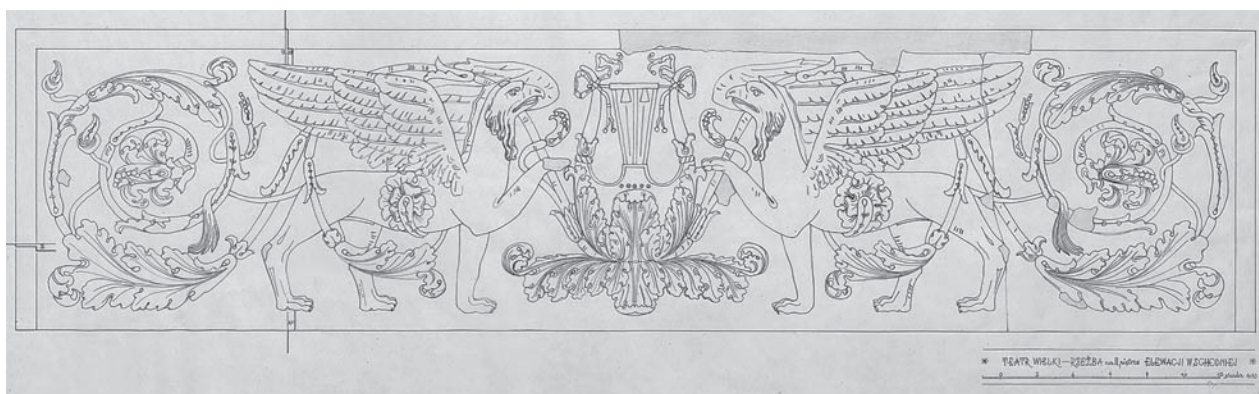
¹⁰⁷ Jaroszewski, *op. cit.*, s. 123, il. 102, 103 (zob. G.B. Piranesi, *Vasi, candelabri, cippi, sarcofagi, tripodi, lucerne, ed ornamenti antichi disegnati ed incisi dal Cav. Gio. Batt. Piranesi.*, ok. 1780, t. I, karta tytułowa, i t. II, il. 79).



15. Rysunek inwentaryzacyjny płaskorzeźby z gryfami Ferrante Marconiego, zachodnia strona elewacji frontowej, 1952.
 Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0256_TECH_0256



16. Kopia płaskorzeźby z gryfami Ferrante Marconiego według modelu Teresy Rostworowskiej, elewacja wschodnia, 1957,
 piaskowiec, 150 × 660 cm. Teatr Wielki w Warszawie. Fot. P. Szulc



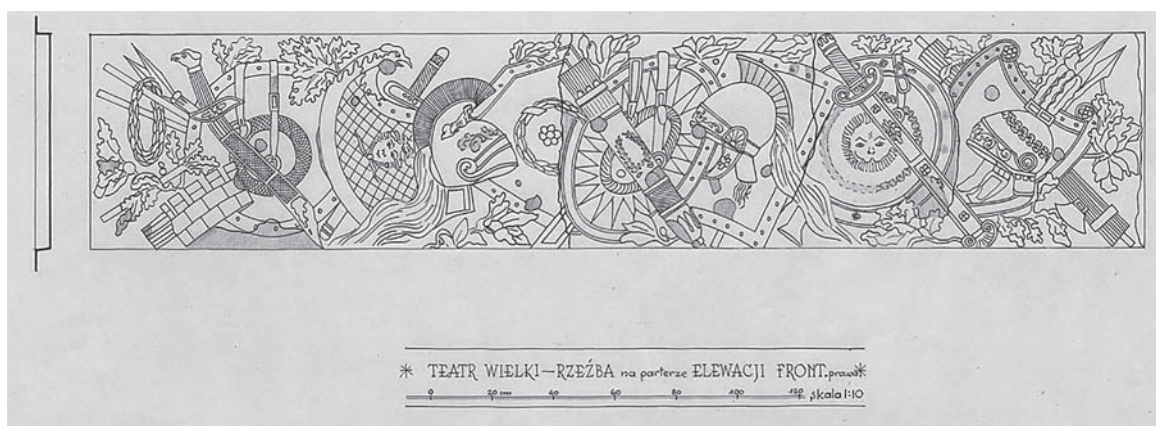
17. Rysunek inwentaryzacyjny płaskorzeźby z gryfami Ferrante Marconiego, elewacja wschodnia, 1952.
 Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0259_TECH_0259

podobnie opracowane są dwa pozostałe hełmy. Kolejna tarcza, ozdobiona wieńcem, nie przypomina swym kształtem tarcz antycznych. Przed nią jest inna, o owalnym kształcie, przypominająca *scutum*. Przed tą tarczą ukazany został ozdobiony wieńcem laurowym kołczan z czterema strzałami. Obok znajduje się *scutum* prostokątne, wzorowane prawdopodobnie na takich, jakie mieli legioniści w I w.¹⁰⁸ Przed tarczą widoczny jest drugi hełm z nolicznikami, mniej ozdobny od poprzedniego. Umbo okrągłej tarczy zdobi głowa lwa i otacza wieniec laurowy. O tarczę oparty jest miecz, być może wzorowany na gladiusie. Przed ostatnią tarczą ukazany został hełm ozdobiony arabeską, okolony wieńcem laurowym. Za tarczą widać

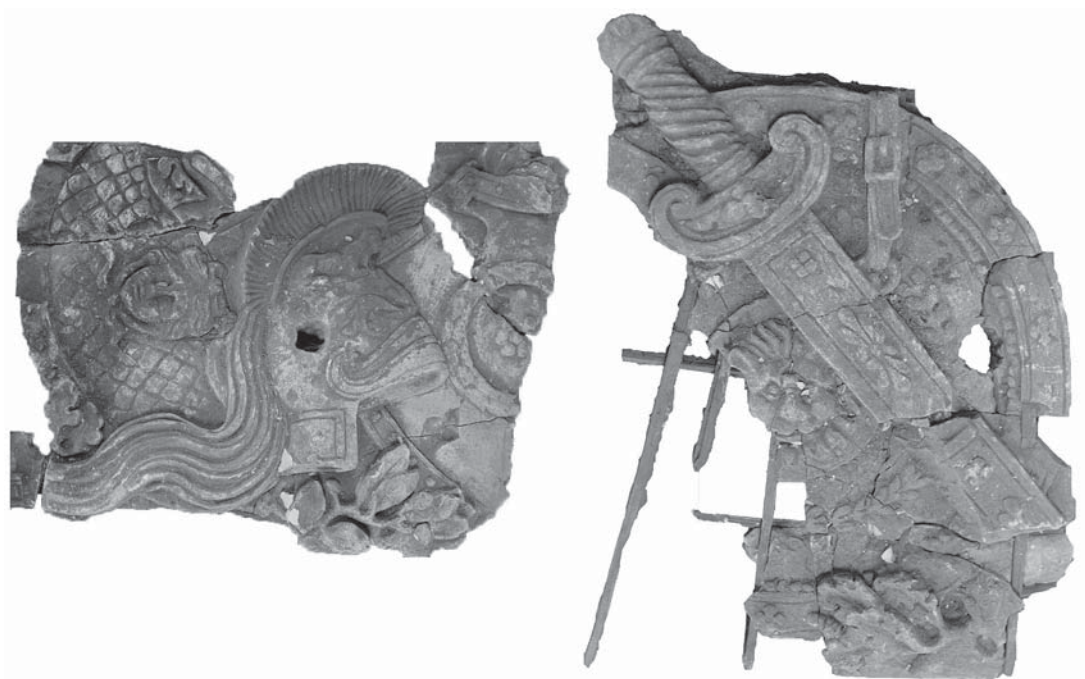
¹⁰⁸ Zob. Z. Żygulski, *Broń starożytna. Grecja, Rzym, Galia, Germania*, Warszawa 1998, s. 117.



18. Kopia reliefu z panopliami nieznanego autora według modelu Teresy Rostworowskiej, strona zachodnia elewacji frontowej, 1957, piaskowiec, 70 × 350 cm. Teatr Wielki w Warszawie. Fot. P. Szulc



19. Rysunek inwentaryzacyjny reliefu z panopliami, strona zachodnia elewacji frontowej, 1952. Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0271_TECH_0271



20. Zachowane fragmenty płaskorzeźb z panopliami, ok. 1830, gips, 58 × 74 cm, 73 × 74 cm. Muzeum Warszawy, nry inw. MHW 15679, MHW 15678. Fot. P. Szulc

fasces oraz oszczepy (*pilum*). Wszystkie przedmioty otoczone są liśćmi laurowymi i dębowymi, których symbolika nawiązuje do Apollina i Zeusa. Można zadać pytanie, dlaczego elementy wojskowe zostały umieszczone jako dekoracja teatru? Być może jest to wyłącznie ornament dekoracyjny, a może nawiązanie do sztuk teatralnych, w których pojawiają się bitwy. Warto zaznaczyć, że jedną z dekoracji fasady mediolańskiej La Scali jest relief z panopliami, maskami i instrumentami.

KWADRYGA APOLLINA

Głównym elementem dekoracyjnym i zwieńczeniem fasady planowanym przez Corazziego miała być kwadryga Apollina. Zakładano odlanie żelaznej rzeźby i ustawienie jej na przygotowanym do tego celu piedestale. Wykonanie tej grupy zlecono Pawłowi Malińskiemu¹⁰⁹, od 1817 r. profesorowi rzeźby na Oddziale Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. Pochodził on z Czech, studiował w akademii w Pradze w latach 1804–1810, a następnie (1810–1816) w drezdeńskiej Królewskiej Saskiej Akademii Sztuki. Do Warszawy zaprosił go Stanisław Zamoyski w celu wykonania prac rzeźbiarskich w przebudowanym Pałacu Błękitnym przy ulicy Senatorskiej. Dzięki stypendium rządowemu wyjechał w 1820 r. na dwa lata do Włoch, gdzie pracował pod kierunkiem Bertela Thorvaldsena. Do uczniów Malińskiego należeli między innymi Konstanty Hegel i Jakub Tatarkiewicz.

Grupa Apollina widoczna jest na projekcie Corazziego z 1827 r. jako główny element rzeźbiarski fasady. Zachowały się również projekty Malińskiego (il. 21), które nie zostały jednak zrealizowane, prawdopodobnie artysta nawet nie zaczął pracy nad rzeźbą¹¹⁰.

Przedstawienie kwadrygi nawiązuje do boga słońca Heliosa przemierzającego codziennie niebo na swym rydwanie. Z bogiem słońca, jako Febus (Phoibos), był często utożsamiany Apollo. Najsłynniejszą antyczną grupą rzeźbiarską, *Heliosa w kwadrydze*, wykonał Lizyp¹¹¹. W czasach renesansu w teatrach zaczęto ustawiać jako dekoracje posągi Apollina, opiekuna sztuk. Apollo-Helios w kwadrydze jest umieszczony w tympanonie teatru La Scala oraz na plafonie w teatrze Stanisława Augusta w Starej Pomarańczarni w Łazienkach Królewskich¹¹². Na szczycie Schauspielhaus Schinkla stoi grupa rzeźbiarska Apollina w powozie zaprzęgniętym w dwa gryfy. Corazzi, tworząc projekt Teatru Narodowego, mógł mieć również w pamięci Bramę Brandenburską, którą zapewne widział w czasie pobytu w Berlinie.

W czasie odbudowy teatru po II wojnie światowej przewidywano wykonanie kwadrygi z brązu¹¹³. Pniewski planował to zrobić w ostatniej chwili, bez wiedzy moskiewskich konsultantów. Architekt zmarł na krótko przed otwarciem Teatru Wielkiego, a ówczesne władze odrzuciły ten pomysł¹¹⁴. Dopiero w 2002 r. kwadryga Apollina stanęła na szczycie fasady¹¹⁵. Monumentalną rzeźbę Apollina z lirą w kwadrydze (il. 22) wykonali profesorowie Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, Adam Myjak i Antoni Janusz Pastwa. Wyrzeźbili grupę na podstawie rysunków Corazziego, jak często powtarzali, chcieli, żeby ich rzeźba przypominała hellenistyczną¹¹⁶.

¹⁰⁹ A. Melbechowska-Luty, *Maliński Paweł*, [w:] *Słownik artystów polskich...*, t. 5, Warszawa 1993, s. 311; Badach, *op. cit.*, s. 46–61.

¹¹⁰ Melbechowska-Luty, *Maliński Paweł...*, s. 312.

¹¹¹ Papuci-Władyka, *op. cit.*, s. 311.

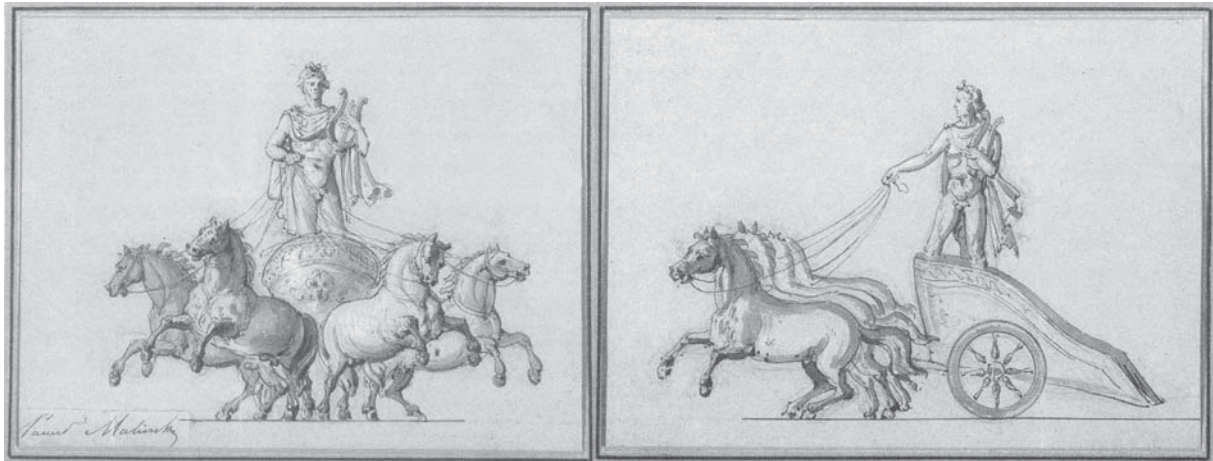
¹¹² Teatr zwany Wielkim (zob. Kwiatkowski, *Stanisław August...*, s. 207). Król oddał Wojciechowi Bogusławskiemu teatr na przedstawienia publiczne w 1791 r. (idem, *Łazienki warszawskie*, Warszawa 1978, s. 45).

¹¹³ Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, AG-051, teczkA, Protokoły zebrania wytwórczych, konferencji roboczych. Protokoły i korespondencja w sprawach kamieniarsko-rzeźbiarskich przy odbudowie Teatru Wielkiego i budowy szkoły baletowej, 08 X 1952–04 VII 1965, Protokół nr K/5 z zebrania odbytego w dniu 12 XI 53 r. w Urzędzie Konserwatorskim w sprawie elewacji północnej (historycznej) Teatru Wielkiego w Warszawie.

¹¹⁴ J. Szczublewski, *Teatr Wielki w Warszawie 1918–1931*, Warszawa 2009, s. 299.

¹¹⁵ Wydarzeniu towarzyszyły odsłonięcie tablicy pamiątkowej poświęconej Corazziemu oraz wystawa dotycząca jego twórczości: B. Hensel-Moszczyńska, *Loty w sferę ideału. Antonio Corazzi*, „Rocznik Warszawski”, XXXI, Warszawa 2002, s. 286–290. Wyszedł również katalog wystawy, zob. przyp. 42.

¹¹⁶ *Kwadryga*, reż. J. Karański, 2002.



21. Paweł Maliński, *Apollo na kwadrydze*, projekty rzeźby dla Teatru Wielkiego, 1830, tusz, pędzel, pióro, gwasz, ołówek, papier, 10,3 × 13,3 cm, 9,9 × 13,2 cm. Muzeum Narodowe w Warszawie, nry inw. Rys.Pol.12381, Rys.Pol.12382 (za Antonio Corazzi. *Loty w sferę ideału*. Katalog wystawy, Muzeum Teatralne w Warszawie, Teatr Wielki-Opera Narodowa, Warszawa 2002, s. 20, il. 6–7)

NIEZREALIZOWANE PROJEKTY DEKORACJI I ZMIANY W WYGLĄDZIE FASADY

Zaangażowany w realizację dekoracji rzeźbiarskiej Teatru Konstanty Hegel, miał jeszcze wykonać sfinksy i orły na kluczach pomiędzy geniuszami. Prawdopodobnie nigdy one nie powstały. Na projekcie z 1827 r. i na rycinie Fryderyka Krzysztofa Dietricha¹¹⁷, pokazującej wygląd Teatru zbliżony do projektu Corazziego, przy schodach stoją inne kamienne sfinksy (miał je wykonać Czerwiński¹¹⁸). Na wspomnianym projekcie Corazziego przedstawione są również dwie postaci kobiece siedzące po obu stronach kwadrygi Apollina, zwrócone twarzami w kierunku boga. Postać po lewej stronie oparta jest o tympanon, w prawym ręku trzyma maskę, postać po prawej gra na lirze, a obok niej leży maska. Te rzeźby są też przedstawione na rycinie Dietricha.

Z kolei Jakubowi Tatarkiewiczowi zlecono wyrzeźbienie na wzór antyczny Tragedii i Komedii. Posągi przewidywano ustawić w dolnych niszach, obok wejścia¹¹⁹. Natomiast Ludwik Kaufmann miał wykonać „2 posągi na akrotery obok frontonu”¹²⁰.

W wyglądzie fasady zmiany zaszyły jeszcze w XIX w. Podczas przebudowy Teatru w latach 70. dodano metalowy podjazd, a w niszach obok niego rzeźby Melpomeny i Terpsychory (muzy tragedii i tańca)¹²¹. W 1890 r. zastąpiono metalowy podjazd czterokolumnowym portykiem, na który przeniesiono fryz Pawła Malińskiego¹²².

FASADA TEATRU PO II WOJNIE ŚWIATOWEJ

Zniszczenia wojenne dotknęły całego gmachu Teatru Wielkiego, w dobrym stanie zachowała się jedynie fasada. Przed przystąpieniem do odbudowy dokonano analizy „wartości zabytkowo-architektonicznych”, a wnioski przedstawiono w warunkach konserwatorskich, opisanych w programie konkursowym na odbudowę Teatru Wielkiego. Zawarto w nim opis Corazziańskiej fasady oraz cechy stylu architektonicznego,

¹¹⁷ Fryderyk Krzysztof Dietrich, *Teatr Wielki w Warszawie*, akwatinta, 2. ćwierć XIX w., Muzeum Warszawy, Gabinet Rycin, sygn. AN 33778 (MHW 17222).

¹¹⁸ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 82.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 81.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 82.

¹²¹ „Kurier Warszawski”, 1870, nr 262, s. 2; B. Król-Kaczorowska, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa 1986, s. 83.

¹²² Warszawa, Archiwum m.st. Warszawy, Zbiór Przyborowskiego, sygn. 546/II-209.



22. Adam Myjak i Antoni Janusz Pastwa, *Kwadryga Apollina*, 2002, brąz, 550 × 1000 cm. Teatr Wielki w Warszawie.
Fot. P. Szulc

w jakim powstał Teatr¹²³. Według wytycznych konserwatorskich fasada miała pozostać bez zmian. Nałożono obowiązek przystosowania nowych form architektonicznych (w częściach dobudowanych) do zabytkowych. W ogólnych wytycznych programu odbudowy podkreślono, że „główne wejście dla publiczności powinno być zachowane od strony placu Teatralnego. [...] istniejące mury odbudowanego Teatru Narodowego i Sal Redutowych oraz lewego skrzydła gmachu pozostaną w miarę możliwości nienaruszone”¹²⁴.

Po powołaniu Teatru Wielkiego Opery i Baletu w 1950 r. zespół pracujący w Urzędzie Konserwatorskim zaczął przeprowadzać studia inwentaryzacyjne, obejmujące głównie rzeźby¹²⁵. Najwięcej prac wykonano do 1954 r. Planowaniem inwentaryzacji dekoracji rzeźbiarskiej mieli zająć się artyści rzeźbiarze Teresa Rostworowska i Langman¹²⁶.

Rostworowska¹²⁷ została skierowana na budowę przez Bohdana Pniewskiego w 1953 r. (do 1959 r. była odpowiedzialna za konserwację m.in. rzeźb w Ogrodzie Saskim, w Wilanowie i w Pałacu Ostrojskich). Ponieważ oryginalne rzeźby, pochodzące z lat 30. XIX w., zrobione były z gipsu, Urząd Konserwatorski zezwolił na przekucie ich w kamieniu, gdyż jest on materiałem trwalszym i lepszym do wykonania wiernych kopii¹²⁸. Zadaniem Rostworowskiej było wymodelowanie brakujących części lub całych figur w glinie i nadzorowanie rzeźbiarzy wykonujących kolejne elementy według przygotowanych przez nią wzorów¹²⁹. Wszystkie rzeźby i detale architektoniczne zostały wykute w piaskowcu kunowskim.

Inwentaryzacja wykazała, że stan zachowania dekoracji rzeźbiarskich fasady był całkiem dobry, duża ich część przetrwała zniszczenia wojenne¹³⁰. W przybliżeniu uszkodzone zostały twarze postaci tańczących nimf oraz fragment gzymsu ukośnego (il. 4). Z niewielkimi ubytkami przetrwały również geniusze Hegla na bramach podjazdowych¹³¹ (il. 11). W podobnym, dobrym stanie, zachowały się fryz z festonami i maskami (il. 14), płaskorzeźby z gryfami (il. 15, 17) oraz z panopliami (il. 19). Maski w kluczach wejść do Teatru

¹²³ Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, Założenia projektu odbudowy Teatru Wielkiego w Warszawie. 03 V 1950, tom II, s. 2–3.

¹²⁴ *Konkurs SARP nr 188...*, s. 1.

¹²⁵ Ponikowska, *op. cit.*, s. 54.

¹²⁶ Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, AG-051, Protokół K/4 posiedzenia Komisji zwołanej w sprawie rzeźb i detali architektonicznych na frontonie Teatru Wielkiego od strony Placu Teatralnego z dnia 13 VIII 1953 r.

¹²⁷ A. Leśniewska, *Rostworowska z Czartoryskich Teresa Maria*, [w:] *Polski Słownik Biograficzny*, red. S. Kieniewicz, t. XXXII, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989–1991, s. 174–175.

¹²⁸ Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, AG-051, Protokół nr K/5 z zebrania odbytego w dniu 12 XI 1953 r. w Urzędzie Konserwatorskim w sprawie elewacji północnej (historycznej) Teatru Wielkiego w Warszawie.

¹²⁹ Ponikowska, *op. cit.*, s. 86.

¹³⁰ Rysunki z dokumentacją zniszczeń wykonane w 1952 r. znajdują się w Archiwum Zakładowym Teatru Wielkiego oraz w Zakładzie Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej.

¹³¹ Wyjątkiem jest kobieta ze sceptrem na elewacji wschodniej, która została w większości zniszczona.

oraz maski i liry ze skrzydeł bocznych przetrwały w bardzo dobrym stanie¹³². Natomiast bachantka Hegla ze strony wschodniej uległa dużemu zniszczeniu. Druga płaskorzeźba z elewacji zachodniej zachowała się dużo lepiej, uszkodzone zostały jedynie głowa i częściowo szaty (il. 7).

Mimo że oryginalne dekoracje w większości przetrwały, podjęto wspomnianą decyzję o sporządzeniu ich kopii w kamieniu. Początkowo planowano zdjęcie zachowanych rzeźb, ale ponieważ wykonane one były w narzucie na „gęstej siatce z żelaza i drutu silnie umocowanej do muru, nie dały się zdjąć”¹³³. W rezultacie odstąpiono od tego zamiaru i postanowiono zbić zachowaną dekorację razem z tynkami¹³⁴. Kamienne kopie zamontowano pod koniec 1957 r.¹³⁵

FRYZ MALIŃSKIEGO I MIT O EDYPIE

Za autora fryzu na portyku podjazdowym uważa się Pawła Malińskiego, należy jednak pamiętać, że obecny relief różni się od tego wykonanego przez rzeźbiarza. Odejście od pierwotnej koncepcji nastąpiło już w XIX stuleciu. Jak wiadomo, w latach 70. przy wejściu postawiono metalowy podjazd (il. 23), który w 1891 r. został zastąpiony czterokolumnowym portykiem istniejącym do dnia dzisiejszego. W trakcie tej przebudowy przeniesiono fryz Malińskiego na kamienny portyk. Wówczas podzielono go na trzy części i dodano 29 nowych postaci, a niektóre oryginalne figury przestawiono. W czasie II wojny światowej relief bardzo ucierpiał i tylko północna jego część została odtworzona tak, jak wyglądała przed wojną. We wschodniej i zachodniej części niektóre postaci odwrócono, niektóre zostały zastąpione innymi figurami, dodano również nowe¹³⁶.

Wprowadzane zmiany zagubiły pierwotną kompozycję Malińskiego i jej treść (il. 24). Wedle umowy z 18 marca 1830 r. rzeźbiarz miał wykonać „płaskorzeźbę na pasie dolnym perystylu w miejscu gzymsu doryckiego nad trzema arkadami od frontu, wyobrażającą powrót Edypa i ludzi z Igrzysk Olimpijskich według Sofoklesa”¹³⁷. Informację z umowy powtórzył Ludwik Kozubowski. Taki opis przytaczany jest w prasie dziewiętnastowiecznej oraz we współczesnych publikacjach.

Sam temat przedstawienia – Edyp na igrzyskach olimpijskich – budzi wątpliwości. Odpowiedź na pytanie, dlaczego miałby to być Edyp powracający z igrzysk olimpijskich, nie jest łatwa. Być może miało to związek z konkursem malarskim „Edyp i Antygona”¹³⁸, ogłoszonym w 1823 r. przez Ministerstwo Oświecenia Publicznego. W latach 1825–1828 powstały cztery obrazy przedstawiające Edypa z Antygoną, ich autorami byli Antoni Brodowski, Franciszek Pfanhauser, Aleksander Kokular i Antoni Blank¹³⁹. Możliwe, że inicjatorem konkursu był dyrektor teatru Ludwik Osiński, prywatnie zięć Wojciecha Bogusławskiego. Na jego uniwersyteckie wykłady z literatury powszechnej (omawiał m.in. twórczość Homera, Sofoklesa, Ajschylosa, Tassa, Ariosta, Szekspira) przychodziło wielu słuchaczy. W wykładzie na temat tragedii Sofoklesa szczególnie dużo miejsca poświęcił *Edypowi w Kolonos* i *Antygonie*¹⁴⁰. Możliwe jest, że to właśnie Osiński miał wpływ na wybór tematu na konkurs i jednocześnie na wykonanie fryzu. Można

¹³² Najprawdopodobniej te elementy nie zostały zniszczone w czasie odbudowy i zostały poddane konserwacji.

¹³³ Warszawa, Archiwum Zakładowe Teatru Wielkiego, AG-051, Protokół z dn. 16 VI 1956 r. w sprawie zdjęcia rzeźb z elewacji Teatru Wielkiego.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ Ponikowska, *op. cit.*, s. 86.

¹³⁶ Na fryzie Malińskiego od strony zachodniej czoło pochodni zostało odwrócone w kierunku ściany teatru oraz zamiast figur powtórzonych skomponowano nowe, nawiązujące do charakteru całości fryzu (Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, AG-051, Rozpatrzenie z dnia 5 XII 1955 r., nr prot. 7012). Na rysunku inwentaryzacyjnym, znajdującym się w Archiwum Teatru Wielkiego (sygn. ODBUDOWA_0244 TECH_0244) widoczna jest grupa pięciu postaci, po wojnie nieodtworzona (il. 26).

¹³⁷ Biegański, *Teatr Wielki w Warszawie*, s. 81.

¹³⁸ S. Kozakiewicz, *Warszawskie wystawy sztuk pięknych w latach 1819–1845*, Wrocław 1952, s. 25; Miziołek, *Uniwersytet Warszawski...*, s. 129.

¹³⁹ Zachowały się obrazy Brodowskiego i Kokulara, oba znajdują się w Muzeum Narodowym w Warszawie (nry inw. MP 311 MNW, MP 3221 MNW). Płótno Blanka przedstawiało *Edypa w Kolonos* i jest znany z obrazu Wincentego Kasprzyckiego przedstawiającego wystawę sztuk pięknych w Warszawie w 1828 r. (*Wystawa Sztuk Pięknych w Warszawie w 1828 roku*, 1828, Muzeum Narodowe w Warszawie, nr. inw. MP 298 MNW; zob. *Romantyzm. Malarstwo w czasach Fryderyka Chopina*. Katalog wystawy, red. A. Morawińska, Zamek Królewski w Warszawie, 20 listopada 1999–27 lutego 2000, Warszawa 1999, s. 176, poz. 24).

¹⁴⁰ *Dziela Ludwika Osińskiego...*, t. 2, s. 263–275.



23. Wejście do Teatru Wielkiego, fotografia z 1871 r. Muzeum Narodowe w Warszawie

przypuszczać, że Paweł Maliński znał zarówno wykłady Osińskiego, jak i wystawiane na warszawskich wystawach sztuk pięknych wspomniane obrazy z historią Edypa.

Edyp, główny bohater cyklu tebańskiego, należy do najsłynniejszych postaci mitologicznych¹⁴¹. Po raz pierwszy wspomniany jest w *Odysei* Homera. Na kanwie historii Edypa powstało wiele utworów¹⁴², w tym najbardziej znane tragedie Ajschylosa, Eurypidesa i Sofoklesa. Najprawdopodobniej to Ajschylos jako pierwszy wprowadził mit Edypa na scenę¹⁴³. Z siedmiu zachowanych tragedii Sofoklesa trzy poświęcone są temu bohaterowi. Najwcześniej powstała *Antygona*, której akcja dzieje się po upadku Edypa. Jego tułaczkę i śmierć opowiada *Edyp w Kolonos*. Najbardziej znana wersja mitu pochodzi z najsłynniejszej tragedii Sofoklesa – *Król Edyp*.

W literaturze rzymskiej mit Edypa podjęli Seneka (napisał dwie tragedie: *Edyp*, oparty na *Królu Edypie* Sofoklesa, oraz *Fenicjanki*, wywiedzione z tragedii Eurypidesa o tym samym tytule) i Stacjusz (*Tebaida*, epos w 12 księgach opowiadający głównie część mitu znaną jako „siedmiu przeciw Tebom”). Postać Edypa i jego losy opisane zostały także w *Bibliotece Apollodorosa*¹⁴⁴ i w *Fabulae* Hyginusa¹⁴⁵. W średniowieczu ten antyczny temat poznano za pośrednictwem Stacjusza, a z jego greckimi wersjami zapoznano się dopiero w XVI w. Renesansowe tragedie wzorowane były na Senecie i zawierały wybrane wątki z dzieł Sofoklesa i Eurypidesa¹⁴⁶ (np. Teatro Olimpico w Vicenzy otwarte w 1585 r. wystawieniem *Króla Edypa* Sofoklesa¹⁴⁷, a jego dekoracja sceniczna przedstawiała siedem ulic „miasta Teb”). Do dramatu klasycystycznego ten mitologiczny motyw wprowadził Pierre Corneille (1659 r.), który wzbogacił historię opartą na tragedii Sofoklesa o wątek miłosny Tezeusza i Dirke, córki Lajosa i Jokasty. W XVIII w.

¹⁴¹ Geneza i różne wersje mitu o Edypie: Srebrny, *op. cit.*, s. 359–366; R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 2009, s. 340–346; S. Esposito, *Oedipus*, [w:] *The Encyclopedia of Greek Tragedy*, ed. H. Roisman, t. II, Malden 2014, s. 911–915.

¹⁴² Homer, *Odyseja*, tłum. L. Siemieński, Warszawa 1990, s. 170. W V w. p.n.e. mit został przetworzony przez tragiczków ateńskich. Wielu z nich opisywało postać Edypa, jednak poza ich imionami i tytułami tragedii nic więcej nie wiadomo, zob. A. Lubach, *Edyp*, [w:] *Mit, człowiek, literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa 1991, s. 153.

¹⁴³ S. Srebrny, *Wstęp*, [w:] Sofokles, *Król Edyp*, tłum. K. Morawski, Kraków 1947, s. 6.

¹⁴⁴ Apollodorus, *The Library*, transl. J.G. Frazer, Cambridge 1990, s. 343–351.

¹⁴⁵ Hygin, *Fables*, trad. J.-Y. Boriaud, Paris 1997, s. 56–57.

¹⁴⁶ Lubach, *op. cit.*, s. 158–159.

¹⁴⁷ Tragedia została przetłumaczona na język włoski przez Orsato Giustinianiego (Król-Kaczorowska, *Budynek teatru...*, s. 18).

sztuki oparte na tym temacie odnosiły sukces. Jedną z nich był *Edyp Woltera*, wystawiony w 1718 r.¹⁴⁸, znany polskim pisarzom doby oświecenia. O jego popularności może świadczyć to, że został dwukrotnie przetłumaczony i wystawiony (pierwsza inscenizacja miała miejsce w 1801 r., dramat przetłumaczył Jan Kruszyński, tekst pozostał w rękopisie). Spośród polskich autorów ten poruszający temat podjął Ignacy Humnicki w sztuce *Edyp. Tragedia w 5 aktach* (wystawiona pod koniec 1824 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie¹⁴⁹). Tragedia cieszyła się powodzeniem i została wydana drukiem w 1827 r.

W żadnym z wyżej wymienionych dzieł nie ma wzmianki o pojawieniu się *Edypa w Olimpi* ani o igrzyskach.

PLASKORZEŻBA MALIŃSKIEGO JAKO ILUSTRACJA PROLOGU KRÓLA EDYPA SOFOKLESA

Miesiąc przed otwarciem Teatru Wielkiego w „Gazecie Warszawskiej” z dnia 21 stycznia 1833 r. opublikowana została następująca informacja: „Płaskorzeźba Professora Malińskiego – Nad wniściami do Nowego Teatru, naprzeciw Ratusza, umieszczono płaskorzeźbę długą 30 łokci, blisko ośmdziesiąt osób zajmującą, kompozycji i roboty Professora Malińskiego, która zawsze dla miłośnika sztuki i znawcy dzieł miłym do rozważki będzie przedmiotem. Kto chce należyte o pracy Professora Malińskiego utworzyć sobie zdanie, pilnie odczytać wprzód winien pierwszą scenę tragedii Sofoklesa pod tytułem: Król Edyp; ona bowiem służyła za wątek całego utworu”¹⁵⁰.

Mimo tak ogromnej popularności mitu o Edypie polskie tłumaczenia *Króla Edypa* Sofoklesa ukazały się już po zbudowaniu Teatru Wielkiego. Pierwszego przekładu dokonał w 1804 r. Franciszek Wężyk. Jego niezbyt wierne tłumaczenie (autor nie zdążył go poprawić przed śmiercią) zostało wydrukowane dopiero w 1878 r.¹⁵¹. Wcześniej, w 1844 r., ukazał się przekład Alfonsa Walickiego¹⁵². Brak polskiego tłumaczenia nie oznaczał jednak nieznamości tragedii Sofoklesa wśród wykształconych Polaków. Mogli ją poznać z wydań w językach włoskim, francuskim i niemieckim¹⁵³.

Wybór *Króla Edypa* Sofoklesa na temat teatralnego fryzu wydaje się jak najbardziej odpowiedni. Tragedia ta była i jest uważana za najlepsze jego dzieło i jedno z największych arcydzieł dramatycznych w literaturze światowej¹⁵⁴. Już Arystoteles uznał ją za wzór tragedii¹⁵⁵. Dyrektor Osiński uważał, że *Król Edyp* jest „najdramatyczniejszą, może nawet najpiękniejszą sztuką Sofoklesa. Miała ona wielu naśladowców, lecz żaden nie zrównał mocy i tragiczności, a razem prostocie oryginału. W niej widzimy najwydatniej potęgę przeznaczenia, tego fatum, które usprawiedliwiało wszystkie okropności, napełniające bohaterską i mitologiczną epokę dziejów Greckich”¹⁵⁶.

Według informacji przytoczonej z „Gazety Warszawskiej”, inspiracją miała być „pierwsza scena *Króla Edypa*”. Za taką należy uznać prolog, w którym błagalnicy z gałązkami oliwnymi, dzieci i starcy-kapłani zgromadzeni są wokół ołtarza, a z pałacu wychodzi do nich *Edyp*¹⁵⁷.

¹⁴⁸ Lubach, *op. cit.*, s. 160.

¹⁴⁹ Sztukę tę omówił Franciszek Dmochowski na łamach „Biblioteki Polskiej”, zob. F. Dmochowski, *Tragedia Humnickiego Edypa*, „Biblioteka Polska, pamiętnik umiejętnościom, historii, literaturze i rzeczom krajowym poświęcona”, t. II, 1825, s. 73–105. Humnicki oparł swoją sztukę na Sofoklesie oraz Wolterze (niektóre wersje są tłumaczeniem z francuskiego). Chciał jednak napisać oryginalną tragedię. *Edypa* przedstawił jako rycerza nieznanego pochodzenia, który przybył do Teb i zamordował wielu mieszkańców miasta. W tragedii dużo miejsca poświęcił miłości *Edypa* i *Jokasty*, opisał ich jak parę kochanków, co Dmochowski bardzo skrytykował. Zamiast *Sfinksa* pojawia się bliżej nieokreślony potwór. Dmochowski poza tym zarzucił autorowi brak konsekwencji, pomieszanie maksym i obrazów z różnych sztuk.

¹⁵⁰ *Wiadomości rozmaite*, „Gazeta Warszawska”, 1833, nr 20, s. 160.

¹⁵¹ F. Wężyk, *Poezje z pośmiertnych rękopisów. Tłumaczenia klasyków*, Kraków 1878.

¹⁵² A. Libera, *Od tłumacza*, [w:] Sofokles, *Król Edyp*, tłum. A. Libera, Warszawa 2012, s. 16.

¹⁵³ Popularne było tłumaczenie Friedricha Hölderlina, które wyszło drukiem w 1804 (Lubach, *op. cit.*, s. 162).

¹⁵⁴ Srebrny, *Teatr grecki...*, s. 357.

¹⁵⁵ Arystoteles, *Retoryka. Poetyka*, tłum. H. Podbielski, Warszawa 2009, s. 333.

¹⁵⁶ *Dzieła Ludwika Osińskiego...*, t. 2, s. 271.

¹⁵⁷ Każda antyczna tragedia rozpoczynała się wejściem procesji chłopców z gałązkami przewiązаныmi wstążkami – *taeniae*, prowadzonej przez kapłanów. U Sofoklesa ma to być procesja błagalników (*hiketais*). Był to niezbędny element obrzędu (Srebrny, *Teatr grecki...*, s. 374).

Najważniejszej sceny lub postaci należy szukać w centralnej części fryzu. Ukazana tu została grupa ludzi skupiona przy ołtarzu, najbliżej którego stoją: starzec trzymający misę oraz mężczyzna w płaszczu i nakryciu głowy, sięgający lewą ręką do szkatuły trzymanej przez chłopca, a prawą unoszący kadzidło nad ołtarzem. Sofokles rozpoczyna prolog pytaniem Edypa skierowanym do zebranych ludzi, dlaczego się zgromadzili, dlaczego trzymają gałązki oliwne w rękach i dlaczego w mieście pali się tak wiele kadzideł¹⁵⁸. Na fryzie widoczne są dwa ołtarze, nad którymi unosi się dym. Osoby stojące wokół ołtarza w centralnej części trzymają gałązki. Mężczyzną z kadzidłem byłby Edyp, a starzec (jak zwraca się do niego Edyp w dramacie¹⁵⁹) to kapłan, który mówi, że zgromadzili się wszyscy mieszkańcy miasta, dzieci, starcy, kobiety (na fryzie przedstawieni zostali ludzie w różnym wieku i różnych stanów). Wymienia on klęski, jakie dotyczą Teby¹⁶⁰. W tym momencie wraca Kreon, który wybrał się do wyroczni delfickiej, aby dowiedzieć się, co jest przyczyną nieszczęść miasta i jak je uratować. Kapłan jest przekonany, że przynosi on dobre wieści, bo ma wieniec laurowy na głowie¹⁶¹. Na fryzie Kreonem byłby mężczyzna stojący w bidze, nie ma on wprawdzie wieńca na głowie, ale osoby idące za bigą i młodzieniec prowadzący konie trzymają w rękach liście wawrzynu. Być może to ten element spowodował, że uważano, iż relief przedstawia Edypa wracającego z igrzysk olimpijskich.

Scena ukazana na fryzie, będąca ilustracją prologu *Króla Edypa*, stanowi niespotykane w sztukach plastycznych ujęcie mitu. Edyp, zarówno w antyku, jak i w czasach nowożytnych, zazwyczaj przedstawiany był ze Sfinksem, którego pokonał. Znane są nieliczne przedstawienia ukazujące małego Edypa, porzucanego lub oddawanego pasterzowi. Czasami ukazywano go jako oślepionego wędrowca, któremu towarzyszy jego córka Antygona.

Chociaż relief Malińskiego ma ilustrować prolog *Króla Edypa*, to jednak ukazane na nim postaci można identyfikować jako osoby, które pojawiają się w następnych częściach tragedii, czyli Tejrezjasz, Jokasta, jej dzieci z Edypem (małe Antygona i Ismena) oraz pasterz. Na fryzie niewidomym starcem Tejrezjaszem mógłby być mężczyzna przedstawiony w lewej, początkowej części fryzu, idący niepewnym krokiem, którego prawą rękę przytrzymuje chłopiec stojący przed nim (zgadzałoby się to z fragmentem *Króla Edypa*, w którym Tejrezjasz jest prowadzony przez chłopca¹⁶²). Mógłby to być również drugi stary mężczyzna ukazany na fryzie, znajdujący się po prawej stronie ołtarza. Wsparty na lasce wyciąga rękę do chłopców w nakryciach głowy. Jeśliby założyć, że na fryzie mógł zostać przedstawiony Edyp, który oślepił się, gdy dowiedział się, jakie popełnił czyny, to postaci uznane za Tejrezjasza, mogą być równie dobrze przedstawieniem Edypa po jego klęsce. Czy takie odczytanie jest uprawnione? Trzeba pamiętać, że obecny relief został odkuty po wojnie, a fotografie przedwojenne nie są aż tak dokładne, aby na ich podstawie dokonać jednoznacznej interpretacji.

RELIEF PAWŁA MALIŃSKIEGO NA FOTOGRAFII

Poniższy opis dotyczy kompozycji fryzu widocznej na fotografii powstałej po 1870 r., w ujęciu, które niestety uniemożliwia zobaczenie szczegółów. Pomocna w tym wypadku może być ilustracja zamieszczona w „Tygodniku Ilustrowanym”, ukazująca fryz po przeniesieniu na portyk podjazdowy¹⁶³. Widać na niej, że większość fryzu Malińskiego została zamontowana na frontowej części portyku, a niektóre postaci zostały przeniesione na części boczne.

Patrząc na obecną wersję fryzu na gmachu Teatru Wielkiego, można stwierdzić, że pierwsze dwie postaci z lewej strony nie zostały zrekonstruowane. Na podstawie zachowanego powojennego rysunku inwentaryza-

¹⁵⁸ Sophocles, *Oedipus Tyrannus*, transl. H. Loyd-Jones, London 1996, w. 2, 4.

¹⁵⁹ *Ibidem*, w. 9.

¹⁶⁰ *Ibidem*, w. 14–17.

¹⁶¹ *Ibidem*, w. 82–83.

¹⁶² *Ibidem*, w. 299.

¹⁶³ Fotografia znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie: Maurycy Pusch, *Sprzedawcy uliczni pod Teatrem Wielkim w Warszawie*, ok. 1890, odbitka na papierze fotograficznym z negatywu szklanego, 17,4 × 22,8; karton 24,7 × 32,5, niesygnowana, nr inw. DI 27494 MNW (por. Światłoczułe. *Kolekcje fotografii w Muzeum Narodowym w Warszawie*. Katalog wystawy, red. D. Jackiewicz, A. Masłowska, 10 września–15 listopada 2009, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2009, s. 285, poz. 741). Ilustracja: *Płaskorzeźba prof. Pawła Malińskiego na frontonie Teatru Wielkiego (podług fotografii Karolego i Puscha)*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1891, nr 89, s. 172.

cyjnego, na którym widoczna jest wschodnia część fryzu, można domniemywać, że byli to prawdopodobnie dwaj mężczyźni zwrócenii do siebie twarzami i trzymający się za ręce. Pierwszy z nich ubrany był w strój żołnierski, drugi – owinięty w himation (il. 25–26, 27). Za nimi znajduje się grupa młodzieńca i dwóch mężczyzn owiniętych w płaszcze, trzymających gałązki laurowe. Mężczyzna w nakryciu głowy unosi lewą rękę¹⁶⁴ (il. 26, 28). Przed nimi idzie starzec prowadzony przez chłopca. Drugi, mniejszy chłopiec zdawał się opierać o nogi starca¹⁶⁵. Za chłopcem stała kobieta z gałązką, trzymająca dziecko na rękach¹⁶⁶.

Kolejna grupa, zgromadzona wokół ołtarza, jest bardzo odmienna od tej, którą wykonał Maliński. Na fotografii po lewej stronie ołtarza znajdują się trzy postaci: stojąca, siedząca i pochylona (być może trzymająca zwierzę ofiarne). Po prawej stronie ołtarza stoi lekko pochylona kobieta, z rękoma złożonymi blisko twarzy¹⁶⁷. Ołtarz jest wąski i wysoki, ozdobiony ślimacznicami. W chwili obecnej ta scena przeniesiona została na część wschodnią. Ołtarz jest niższy i szerszy, ozdobiony główkami lwa, pomiędzy którymi zawieszono są girlandy. Po obu stronach ołtarza widać starców z zasłoniętymi głowami, jak kapłani w czasie antycznych obrzędów. Mężczyzna po prawej stronie siedzi i unosi lewą rękę. Drugi starzec ma uniesione ręce nad ołtarzem.

Następną grupę tworzy pięciu mężczyzn, wśród nich jest trzech konnych żołnierzy. Obok nich ukazane zostały dwie kobiety, zwrócone ku sobie, ubrane w peplosy. Do kolejnej grupy należą: dumnie stojący żołnierz, wskazujący na klęczących przed nim dwóch chłopców, oraz pochylony mężczyzna z laską. Chłopiec siedzący bliżej żołnierza wyciąga do niego prawą rękę w geście błagalnym, a lewą obejmuje drugiego chłopca. Ta scena przywodzi na myśl fragment eksodosu, kiedy oślepiiony Edyp chce już opuścić miasto i prosi Kreona, aby zaopiekował się jego dziećmi¹⁶⁸.

Umieszczony w centralnej części fryzu ołtarz ozdobiony jest bukranionem i laską, wokół której wije się wąż – symbol kojarzony z Asklepiosem. Pod ołtarzem znajduje się dzban ze żłobieniami w dolnej partii brzuśca. Po lewej stronie stoi starzec, który trzyma naczynie nad ołtarzem, jakby składał ofiarę libacyjną (il. 26, 29). Za nim widoczni są dwaj starcy z rękoma uniesionymi do góry i trzymający gałązki laurowe. Do obu mężczyzn przytuleni są mali chłopcy. Za nimi stoi młodzieniec, ukazany frontalnie, twarzą zwrócony w stronę ołtarza. W prawym ręku trzyma dzban, a w lewym szkatułę. Przy ołtarzu siedzi starzec z zasłoniętą głową. Za nim stoi ukazany frontalnie mężczyzna, ubrany w strój w typie wschodnim (jest centralną postacią reliefu). Tę postać można by potraktować jako Edypa. W lewym ręku unosi kadzidło nad ołtarzem, prawą ręką sięga do szkatuły, trzymanej przez chłopca w wieńcu laurowym na głowie. Stojący pomiędzy nimi mały chłopiec w jednym ręku trzyma gałązkę oliwną, a drugą chwyta szatę mężczyzny. Kapłanem byłby starzec stojący po drugiej stronie ołtarza. Edypa wyróżnia również nakrycie głowy (warto zauważyć, że podobne nakrycie mają jeszcze dwaj brodaci mężczyźni, nie wiadomo, czy każda z nich to Edyp w różnych scenach, czy różne osoby). Za chłopcem ze szkatułą stoi starzec z gałązką, opiera się o laskę, prawą rękę i twarz kieruje ku górze.

Chłopcy w nakryciach głowy, przypominających te, które ma Edyp, to być może synowie Edypa i Jokasty – Eteokles i Polinejkes. Młodszy zdaje się uciekać do młodzieńca przed idącym za nimi mężczyzną z laską. Starzec wyciągający rękę, jakby był niewidomy, jest prawdopodobnie Tejrezjaszem lub Edypem, który oślepił się po swojej klęsce. Obok kobiety obejmującej stojącego przed nią chłopca znajduje się mężczyzna w nakryciu głowy. Brodaty mężczyzna przypomina tego, którego można by zidentyfikować jako Edypa. Różni ich nieco strój. Mężczyzna owinięty jest himationem, ale obaj mają podobne nakrycia głowy. Za nimi ukazani zostali dwaj żołnierze.

Kolejną postacią jest brodaty mężczyzna podpierający się włócznią. Za nim idzie młodzieniec, który prowadzi konie. Mężczyźni w bidze ubrani są jak żołnierze – w zbrojach, hełmach, z gladiusami. Za rydwanem znajduje się grupa szesnastu osób: trzech kobiet, dziesięciu mężczyzn w różnym wieku oraz troje dzieci. Na początku tej grupy idzie półnagi młodzieniec z gałązką laurową. Choć na fotografii prawa strona fryzu jest najbardziej niewyraźna, wydaje się, że ostatnie dwie postaci to mężczyźni umieszczeni na końcu frontowej części współczesnego reliefu. Mężczyzna w płaszczu opiera rękę o ramię żołnierza trzymającego oboma rękoma fałdy swojego płaszcza.

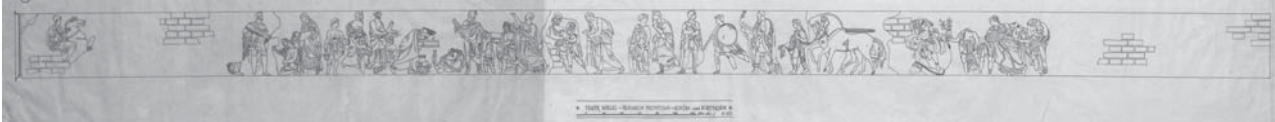
¹⁶⁴ Grupa została przeniesiona na prawą część fryzu frontowego.

¹⁶⁵ Grupa starca z chłopcami obecnie jest na zachodniej części fryzu.

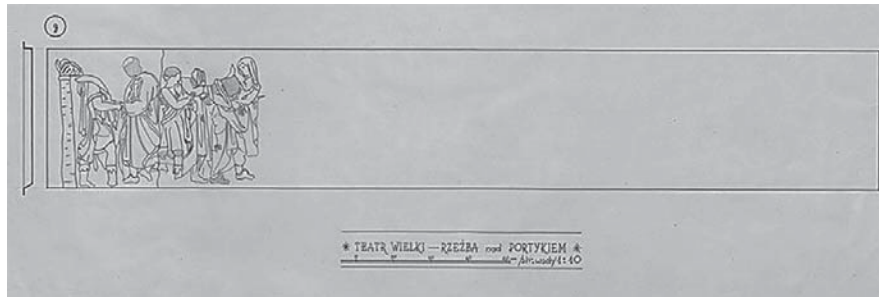
¹⁶⁶ Przeniesiona na część wschodnią.

¹⁶⁷ Kobieta została przesunięta pod koniec części frontowej.

¹⁶⁸ W tragedii Sofoklesa mowa jest o małoletnich córkach, a nie o synach (Sophocles, *Oedipus Tyrannus*, w. 1459–1515).



24. Rysunek inwentaryzacyjny frontowej części fryzu figuralnego nad portykiem wejściowym, 1952.
 Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0264_TECH_0264



25. Rysunek inwentaryzacyjny wschodniej części fryzu figuralnego nad portykiem wejściowym, 1952.
 Warszawa, Archiwum Zakładowe TW-ON, sygn. ODBUDOWA_0244_TECH_0244



26. Rekonstrukcja fryzu Pawła Malińskiego na podstawie fotografii z 1871 r., fragment rysunku inwentaryzacyjnego (sygn. ODBUDOWA_0244_TECH_0244) oraz współczesne fotografie kopii fryzu według modelu Teresy Rostworowskiej.
 Fot. A. Boruc, P. Szulc

ŹRÓDŁA INSPIRACJI

Jednym z najsłynniejszych fryzów jest ten zdobiący Partenon na ateńskim Akropolu. Paweł Maliński mógł znać go z rysunków wykonanych przez Jacques'a Carreya¹⁶⁹ oraz Jamesa Stuarta, opublikowanych w latach 1762–1830 w wydawnictwie poświęconym zabytkom Aten¹⁷⁰.

Na fryzie partenońskim największą grupę postaci stanowią jeźdźcy. Konni żołnierze wykonani przez Malińskiego niezwykle przypominają jeźdźców Fidiasza. Również ubiór żołnierzy, jak i bigę warszawski rzeźbiarz mógł wzorować na tym antycznym fryzie. Na wschodniej części fryzu partenońskiego ukazani

¹⁶⁹ Jacques Carrey w 1674 r. narysował frontony, większość fryzu i wszystkie południowe metopy (J. Boardman, *Greek sculpture. The Classical Period*, London 1985, s. 96–97).

¹⁷⁰ Rysunki Partenonu znajdują się w: J. Stuart, *The Antiquities of Athens*, t. 2, London 1787. Jeźdźcy ukazani są na il. 17.



27. Zachowany fragment pierwszej postaci z reliefu Pawła Malińskiego, nieodtworzonej we współczesnym fryzie, 1830, gips, 67 × 27 cm. Muzeum Warszawy, nr inw. MHW 15675. Fot. P. Szulc



28. Zachowany fragment piątej postaci z reliefu Pawła Malińskiego, 1830, gips, 70 × 45 cm. Muzeum Warszawy, nr inw. MHW 15672. Fot. P. Szulc



29. Zachowany fragment *Kapłana* z centralnej sceny reliefu Pawła Malińskiego, 1830, gips, 55 × 46 cm. Muzeum Warszawy, nr inw. MHW 15673. Fot. P. Szulc

zostali herosi eponimi. Wśród nich szczególnie brodaty mężczyzna oparty o laskę i stojący za nim mężczyzna z uniesioną prawą ręką mogli stać się dla Malińskiego wzorem dla postaci po prawej stronie ołtarza¹⁷¹.

Innym źródłem inspiracji mogła być Ara Pacis w Rzymie. Reliefy z Ołtarza Pokoju były odkrywane od XVI w. Część z nich została przeniesiona do Galerii Uffizi ok. 1780 r.¹⁷² Maliński w czasie podróży po Włoszech przebywał we Florencji, więc niewykluczone, że widział płaskorzeźby z Ara Pacis. Wśród nich był fragment, na którym ukazany został Oktawian August z rodziną. Sposób przedstawienia chłopców przez Malińskiego, ich pozy, układ rąk, niezwykle przypominają te widoczne na reliefie z Ara Pacis.

Wzorów Malińskiemu mogły też dostarczyć sceny z kolumny Trajana, zwłaszcza te z przedstawieniami Daków. Najbardziej wyróżniona postać fryzu, frontalnie ustawiony „Edyp”, ma strój być może wzorowany na dackim ubiorze. Na Forum Trajana ustawione były również rzeźby Daków, które później zostały przeniesione na Łuk Konstantyna.

Nie można wykluczyć, że Maliński sięgał również do twórczości artystów współczesnych, na przykład Thorvaldsena, którego był uczniem. Duński rzeźbiarz na jednym ze swoich dzieł ukazał Aleksandra Macedońskiego w kwadrydze¹⁷³. W podobny sposób przedstawione zostały przez Malińskiego postaci w rydwanie: pochylony powożący mężczyzna oraz żołnierz stojący za nim z rozwianymi szatami, mimo że konie idą spokojnie.

Fryz Malińskiego nie jest ani dosłowną ilustracją dzieła literackiego, ani kopią dzieł starożytnych, mimo to oddaje ducha tragedii Sofoklesa. Chociaż jego dzisiejsza forma odbiega od pierwotnej realizacji nadal stanowi stosowny komentarz do działań artystycznych Teatru Wielkiego.

SCULPTURAL DECORATIONS OF THE FAÇADE OF THE GRAND THEATRE IN WARSAW

Abstract

This article discusses the sculptural decorations of the façade of the Grand Theatre in Warsaw, one of the best examples of Polish neoclassical architecture. The theatre was built by the Italian architect Antonio Corazzi in the years 1825–1833 and is considered the pinnacle of his creativity. The building has been remodelled several times since the 1830s and was practically destroyed during World War II. The greatest damage occurred during the siege of Warsaw by the Germans in September 1939 and during the Warsaw Uprising. Only the façade survived, with few changes made since Corazzi's times.

In keeping with the trends of the period in which the National Theatre was erected (the name *National Theatre* was changed to *Grand Theatre* after the November Uprising), the structure and decorations of the façade make reference to antique culture and theatrical art. Objects such as theatrical masks and musical instruments, especially lyres, were used as ornamentation. The sculpted figures on the façade were drawn from Greek and Roman mythology.

The decoration of the façade was carried out by Italian sculptors selected by Corazzi, as well as Polish artists from the Faculty of Fine Arts at the University of Warsaw, including Konstanty Hegel and Paweł Maliński. The designs that inspired these artists were either drawn directly from antique art (Pompeian frescoes, Parthenon frieze, etc.) or from contemporary works by artists such as Canova or Thorvaldsen.

Of the Italian artists, Corazzi especially favoured Tommaso Acciardi, who was charged with the execution of the tympanum. The contract stipulated that the bas-relief on the pediment was to show the bust of Anacreon with three nymphs dancing around him accompanied by shepherds. The composition on the tympanum recalls an image illustrated in Johann Joachim Winckelmann's book *Geschichte der Kunst des Alterthums*. The pedestal was to carry a bust of Anacreon, as can be seen in an 1827 drawing. However, it now carries an inscription ΣΟΦΟΚΛΗΣ. It is not known when Anacreon was changed to Sophocles. Acciardi's bas-relief refers perhaps to the first theatrical performances as suggested by Ludwig Kozubowski, who supervised the construction of the theatre. It might also have illustrated Anacreon's poetry. At the same time, the choice of Sophocles is justified since he is often considered the most famous writer of antiquity, especially nowadays.

The main decorative element of the front façade is Apollo's quadriga, which became the symbol of the Grand Theatre-National Opera. The sculpture was initially to be executed by Paweł Maliński, but the idea was abandoned after the November Uprising. Eventually, in 2002, two Professors from the Academy of Fine Arts, Adam Myjak and Antoni Janusz Pastwa, executed the quadriga in accordance with Maliński's and Corazzi's project.

¹⁷¹ Zob. Boardman, *Greek sculpture...*, il. 102.

¹⁷² *Pour sa Majesté le Roi... Rysunki „z antyku” w zbiorach Gabinetu Rycin Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego*. Katalog wystawy, oprac. E. Budzińska, Warszawa 1997, s. 28 (w zbiorach znajduje się szkic reliefu z Ara Pacis z rodziną Oktawiana Augusta wykonany przez Andrea Le Bruna). Reliefy z Uffizi do Rzymu zostały zwrócone w latach 30. XX w., kiedy Ara Pacis było rekonstruowane. W Uffizi obecnie znajdują się odlewy gipsowe.

¹⁷³ Bertel Thorvaldsen, *Aleksander Wielki na triumfalnym rydwanie*, ok. 1818, Thorvaldsen Museum, Kopenhaga.

The most time consuming work took place on the frieze around the entrance porch. The bas-relief was executed by Paweł Maliński, and has been remodelled several times since, with today's composition rather far removed from the one placed there in 1830. In 1891, a four-column portico was erected (extant today), where the bas-relief was transferred. Maliński's frieze was divided into three parts and 29 figures were added. The frieze was badly damaged during World War II. The front of the frieze visible today is a copy of the bas-relief that existed before the war. The composition of the sides has been changed and added on. Maliński was probably inspired by Sophocles's tragedy *Oedipus Rex*, but this is only evident upon reconstruction of the original relief.

All the bas-reliefs visible on today's façade are copies made by Teresa Rostworowska in 1953–1957. Archival photographs and inventory drawings show that the decorations of the façade had been only slightly damaged, but during the reconstruction it was decided to remove and replace all the bas-reliefs with stone copies (the decorations were originally made of plaster). The authentic fragments are kept in the Museum of Warsaw.

(trans. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)