

Barbara Król

BUDYNEK OPERALNI SASKIEJ W WARSZAWIE

Operalnia przy ulicy Królewskiej w Warszawie była pierwszym w XVIII w. wolnostojącym gmachem teatru w Polsce, specjalnie na ten cel wzniesionym. Łączy się z nią krótki ale ciekawy dla dalszego rozwoju naszego teatru publicznego okres przypadający na lata 1725—1772. Na scenie Operalni gościła wtedy *commedia dell'arte*, a świeciła triumfy znakomita opera drezdeńska. Na tej scenie odbywały się przedstawienia pierwszego stałego zespołu polskich aktorów i stały się pierwsze wykonywane przez Polaków dekoracje teatralne. Widownia tego właśnie teatru przekształcała się w oczach jednego pokolenia z dostępnej jedynie wybranym — w osiągalną dla każdego, kto płacił za miejsce. Architektura budynku nie była oryginalna. Powtarzała zasadnicze formy wznoszonych w tym czasie w Europie teatrów i reprezentowała wszechwładny typ włoski. Wydaje się jednak, że wpływ, jaki gmach ten wywarł na powstające licznie na terenie całego kraju prywatne i publiczne sale teatralne, był znaczny. Wszystkie te fakty sprawiły, że Operalnia stała się ciekawym dla badań historyków teatru obiektem.

1

O budynku saskiego teatru w Warszawie, zwanego Królewskim Opernhausem, Operalnią lub po prostu Teatrem Saskim, pisano często, ale przeważnie w formie krótkich i mało dokładnych wzmianek.¹ Na uwagę jednak zasługują trzy prace, wydatnie wzbogacające wiadomości o tym teatrze. Autor pierwszej z nich, Martin Hammitzsch, publikuje rzut parteru Operalni i jej przekrój podłużny.² Na zasadzie tych rysunków podaje również opis budynku (z wymiarami). Za datę wzniesienia teatru warszawskiego przyjmuje rok 1748, pomijając milczeniem właściwy rok budowy 1725.³ Hammitzsch sugeruje również udział Giuseppe Galli-Bibieny

¹ A. Magier, podpisane literą M..., *Kurier Warszawski*, 1827, nr 194 z 22 lipca, s. 838. — F. Sobieszczański, *Ogrody publiczne w Warszawie*, *Kurier Warszawski*, 1877, nr 195 z 23 sierpnia, s. 1. — S. Windakiewicz, *Teatr polski przed powstaniem sceny narodowej*, Kraków 1921, s. 65. — J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Warszawa 1955, s. 26—27, por. również przypisy na s. 279—290.

² M. Hammitzsch, *Der Moderne Theaterbau*, I Teil, *Der Höfische Theaterbau*, Berlin 1907.

³ Opublikowane przez J. Prosnaka, (*op. cit.*, s. 279) pismo Augusta II do skarbnika dworu. Volmana, z dnia 11 listopada 1724.

w pracach projektodawczych przy Operalni — już przez samo umieszczenie swych rozważań w rozdziale zatytułowanym *Die bedeutendsten Theaterarchitekten der Familie Galli-Bibiena*.

Rozprawka Mieczysława Rulikowskiego zajmuje się sprostowaniem błędnych mniemań na temat usytuowania teatru, który znajdował się w miejscu późniejszej Giełdy przy ul. Królewskiej.⁴ Z tej pracy dowiadujemy się także o istniejących niegdyś w zbiorze autora trzech planach, zdjętych w roku 1772, w czasie rozbiórki walącego się już wówczas budynku. Na tej zasadzie podaje Rulikowski opis gmachu (z wymiarami); wysuwa również Mateusza Daniela Pöppelmana, nadwornego architekta Augusta Mocnego, jako przypuszczalnego twórcę warszawskiej Operalni. Daty „ramowe” istnienia teatru to lata 1724—1772. Nie wspomniał jednak zasłużony badacz o przebudowie z roku 1748, mimo że podany przez niego opis dotyczy wyglądu, jaki wtedy właśnie budynek uzyskał. Kazimierz Konarski, powtarzając za Rulikowskim opis widowni teatru, wymienia nazwiska dwu pracujących przy zdobieniu jego wnętrza artystów oraz publikuje streszczenie regulaminu dla widzów w teatrze królewskim.⁵ Regulamin dotyczy najprawdopodobniej któregoś z teatrów drezdeńskich, ale podobne zwyczaje z całą pewnością były przestrzegane także i w Warszawie.

Zanim przejdziemy do rozważań na temat architektury Operalni, warto krótko przypomnieć jej dzieje.

Budynek teatru wzniesiony został na rozkaz Augusta II w roku 1725⁶. Na koszt budowy król przeznaczył początkowo 5000 dukatów, a gdyby suma ta nie wystarczyła, przewidywał dalsze kredyty w wysokości 2000 dukatów, których dostarczyć miały saliny wielickie.⁷ Ile w końcu wyniósł koszt budowy teatru, nie wiemy. Nazwiska twórcy projektu nie przekazała ani historia, ani tradycja. Poszczególni badacze sugerują takich architektów, jak Józef Galli-Bibiena, Mateusz Daniel Pöppelmann czy Joachim Daniel Jauch; tą sprawą zajmiemy się jednak w dalszej części pracy. Znane są tylko dwa nazwiska zatrudnionych przy zdobieniu teatru artystów: są to — malarz Mock i rzeźbiarz Vinache.⁸

⁴ M. Rulikowski, *Otwarcie teatru w Warszawie*, Warszawa 1916, odbitka ze Sfinksu, s. 6—11.

⁵ K. Konarski, *Teatr warszawski w dobie Saskiej*, Pamiętnik Teatralny, 1952, nr 2/3, s. 22.

⁶ Powszechnie przyjętą datę ukończenia budowy Operalni: rok 1724, wypadnie przesunąć na rok 1725. Podstawą do tego jest wspomniane w przyp. 3 pismo Augusta II. Skoro jeszcze w listopadzie teatr był w stadium budowy, jest niemal nieprawdopodobne, aby ukończono go w grudniu tegoż roku, tym bardziej, że należało wykonać roboty jeszcze na sumę 2000 dukatów. Wydaje się więc, że budynek oddano do użytkowania najwcześniej wiosną 1725.

⁷ Prosnak, *op. cit.*, s. 279.

⁸ Konarski, *op. cit.*, s. 22. V. Thieme, F. Becker, *Allgemeines Lexicon der Bildenden Künstler* (t. XXIV, Leipzig 1930, s. 603) podaje, że trzech malarze tworzący w Polsce nosili nazwisko „Mock”. Wydaje się, że przy budowie Operalni czynny był Johann Samuel Mock (1687—1737), nadworny malarz Augusta III, nauczyciel Szymona Czechowicza i Łukasza Smuglewicza (patrz Z. Batowski, *Kto jest autorem obrazu „Chrystus na Krzyżu” w kościele św. Krzyża w Warszawie?*, *Dawna Sztuka*, Lwów 1938, R. I, s. 136—142). „Vinache” to chyba Jean Joseph Vinache, rzeźbiarz (1696—1754) działający w Dreźnie w latach 1719—1736. Thieme, Becker, *op. cit.*, Leipzig 1940, t. XXXIV, s. 377.



August Mocny według portretu L. de Silvestra,
ryt. C. A. Westermann

Od roku 1725 odbywały się w Operalni ekskluzywne przedstawienia operowe, baletowe i komediowe przy udziale obcych, przeważnie włoskich zespołów aktorskich. Teatr nie był najważniejszą rozrywką dworu saskiego za Augusta Mocnego. Wspaniałe wjazdy, pochody, gonitwy, kawalkaty czy „fêtes champêtres” — zabierały dużo czasu rozbawionej „Saxe galante”. Dodać trzeba, że król wyraźnie przekładał Drezno nad Warszawę, do której odwiedzania zmuszały go przeważnie sprawy polityczne. Wydaje się więc, że Operalnia nie była w tym czasie zbyt często używana. Okres największego rozkwitu nastąpił dla warszawskiego teatru dopiero za panowania Augusta III. Nieciekawy człowiek i bezwolny monarcha był wielkim miłośnikiem i znawcą teatru, a specjalnie opery włoskiej. Za jego rządów Drezno mogło się poszczycić zespołem operowym na europejską skalę, z tej miary śpiewaczkami, co Faustyna Bordoni-Hasse i Katarzyna Regina Mingotti, świetną orkiestrą i kompozytorem bardzo popularnych w owym czasie oper, w osobie Jana Adolfa Hasse⁹. Kwitła na dworze Augusta commedia dell'arte.¹⁰ Scenę przyozdabiała sławne na

⁹ H. Riemann, *Musik Lexicon*, 1929, t. I, Berlin, s. 714—15.

¹⁰ B. Korzeniewski, *Scenariusze komedii dell'arte granych w Warszawie w latach 1748—1749 i 1754*, *Pamiętnik Teatralny*, 1954, nr 3/4.

całą Europę perspektywiczne, monumentalne w swoich barokowych założeniach dekoracje Giuseppe Galli-Bibieny¹¹. Słowem, był to teatr na wysokim poziomie. Mimo swoich znakomitych wartości, scena drezdeńska wywarłaby zapewne dużo mniejszy wpływ na kulturę teatralną Warszawy, gdyby nie wojna siedmioletnia.

Zagrożony bowiem przez posuwające się szybko w głąb Saksonii zwycięskie wojska Fryderyka Wielkiego dwór drezdeński zmuszony był opuścić swą stolicę. W roku 1758 schronienia udzieliła mu Warszawa.¹² Oboje królestwo, a za nimi saska arystokracja i wszystko, co żyło w pobliżu monarchy a mogło się przyczynić do umilenia przymusowego pobytu w Polsce, zjechało do miasta. Przybyła także i drezdeńska opera w pełnym składzie, z orkiestrą, baletem i wystawnymi dekoracjami. Ożył gmach warszawskiej Operalni — jeszcze świeży po dokonanej w 1748 roku przebudowie. Przedstawienia dawano kilka razy na tydzień. W repertuarze były przeważnie opery, co nie dziwi wobec upodobań króla. W czasie swego pięcioletniego (do roku 1762) pobytu w Warszawie zespół drezdeński wystawił 11 oper z librettami Metastasia i muzyką Hassego¹³. W tym jeszcze czasie widownię teatru stanowili: król z rodziną i dwór. Już jednak zaczęły zachodzić w jej składzie zasadnicze zmiany. Z tego właśnie okresu datuje się znany fakt zapelniania świecącej pustkami sali spędzanymi z ulicy przez straż królewską przechodniami¹⁴. W roku 1762, kiedy przedstawienia komediowe w Operalni daje francuska trupa Albaniego, nawet na afiszach teatralnych jaskrawo znaczy się faza „walki teatru o swą godność.”¹⁵ „Liberii” nie wolno jest nabyć biletu do teatru. Ale niebawem już, bo za kilka miesięcy, przedsięwzięcie musi kapitulować. Niech wejdzie na widownię ta nowa, spontanicznie reagująca na sztukę publiczność, byle się tylko przyzwocie zachowywała¹⁶. Mało jednak pomagały drukowane prośby. Ci właśnie ludzie stanowić mieli początek widowni teatru Wojciecha Bogusławskiego.

Po śmierci Augusta III wstąpił na tron Stanisław August Poniatowski, także miłośnik teatru, a zwłaszcza baletu. Już w pierwszych latach jego panowania grupa ludzi „oświeconych”, zgromadzonych wokół *Monitora*, rozpoczyna walkę o teatr „moralny i narodowy”.¹⁷

Następuje okres oczekiwania na klasyków teatru narodowego. Tymczasem na scenie Operalni odbyło się pierwsze w XVIII wieku polskie przedstawienie publiczne. W dniu 19 listopada 1765 roku nowy zespół polskich aktorów odegrał komedię Józefa Bielawskiego *Natreci*, dając początek nieporadnym jeszcze, trwającym za-

11 *Architettura e Prospettive dedicate alla maestà di Carlo Sesto* [...] da Giuseppe Galli-Bibiena, suo prime ingegner teatrale ed architetto [...] 1740. Siedem spośród publikowanych w tym dziele dekoracji powstało dla widowisk uświetniających obrzęd zaślubin Augusta III z Marią Józefą. Uroczystości weselne odbyły się w Dreźnie.

12 Winda kiewicz, op. cit., s. 67.

13 *Tamże*.

14 J. Kito wicz, *Opis obyczajów za panowania Augusta III*, oprac. R. Pollak, Wrocław 1951.

15 B. Korzeniewski, *Teatr francuski w Warszawie za Augusta III*, *Pamiętnik Teatralny*, 1956, nr 1.

16 *Tamże*.

17 I. Krasicki, *Komedie*. Wstęp R. Wołoszyńskiego, Warszawa 1956, s. 7—20.



August III w stroju polskim według portretu
L. de Silvestra

ledwie dwa lata — ale stałym występom tego zespołu. W roku 1767 cudzoziemscy antreprenerzy i forytująca obcych artystów magnateria wypowiedziała się przeciw aktorom polskim. Tak więc na 7 lat zamilknąć miało polskie słowo w gmachu starożytnego, saskiego teatru. Na lata 1767—1772 przypada ostatni okres istnienia Operalni. Nikt się nie zajmuje stanem używalności budynku, nikt nie myśli o jego konserwacji. Wędrownie trupy cudzoziemskie, zatrzymujące się na krótko w starym już teatrze, przyczyniają się wydatnie do zniszczenia jego wnętrza. Wreszcie, w roku 1772, grożący upadkiem budynek Operalni został rozebrany. Wszystkie urządzenia teatralne, kostiumy i niektóre dekoracje przewieziono do niewielkiego teatrzyku brata króla, Księcia Podkomorzego Kazimierza Poniatowskiego na Solcu¹⁸. Część dekoracji sprzedana już wcześniej antreprenerowi, Karolowi Thomatisowi, długie jeszcze lata służyć miała warszawskiej scenie publicznej¹⁹.

¹⁸ K. Wierzbicka, *Życie teatralne w Warszawie za Stanisława Augusta*, Warszawa 1949, s. 38. — *Taż*, *Zróżdła do historii teatru warszawskiego od roku 1762 do roku 1833*, cz. I, Wrocław 1951, s. 127.

¹⁹ Wierzbicka, *Zróżdła*, cz. I, s. 70—72.

Tak oto wyglądałby zarys dziejów najstarszego budynku teatralnego w Warszawie w XVIII wieku, budynku, który stanowi niewątpliwie przełom w rozwoju architektury teatralnej w Polsce.

2

Jaki był pierwotny wygląd wzniesionego w 1725 roku gmachu Operalni i jakie zmiany wprowadzono w czasie przebudowy w roku 1748 — na to pytanie nielatwo jest dać odpowiedź. Materiał, który posłużył do rozważań nad tymi zagadnieniami, pozwala na wnioski. Trzeba jednak zastrzec, że uważać je należy raczej za „bardzo prawdopodobne” niż za „ostateczne”.

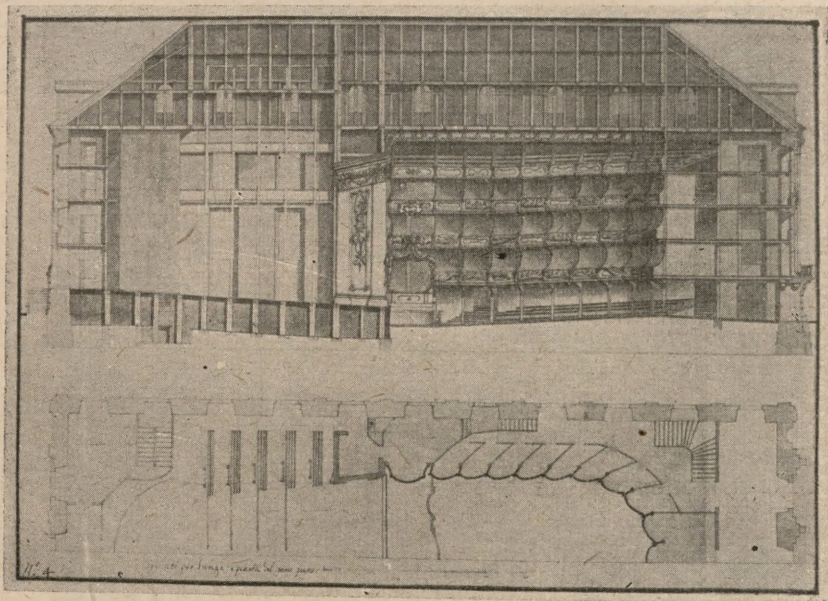
W Institut für Denkmalpflege oraz w Landeshauptarchiv w Dreźnie zachowały się projekty, rzuty, przekroje, przekrój poprzeczny więźby dachowej i projekt królewskiej loży prosceniowej warszawskiej Operalni²⁰. Rysunki te są niesygnowane i niedatowane, ze strony ich twórców nie możemy więc spodziewać się pomocy w rozwiązywaniu zagadki. Po dokładnej jednak analizie dziesięciu plansz, przedstawiających 10 rzutów parteru i pięter oraz jeden przekrój, możemy podzielić rysunki na trzy grupy. Podstawą podziału są podobieństwa i różnice planów.

Zaraz na wstępie uwagę naszą przykuwa rzut teatru najbardziej różniący się od pozostałych. Jest to budynek założony na planie prostokąta. Składa się z przedśionka, którego całą szerokość zajmują dwie naprzeciw siebie usytuowane, dwubiegowe klatki schodowe, z widowni, sceny i zascenia²¹. Widownia ma kształt rozwanej podkowy, a łóż parterowych jest czternaście. Trzy rzędy foteli dla dworu, układ łóż prosceniowych, scena z „horyzontem”²² i zascenie, wreszcie koncepcja całości budynku — stanowią niemal dokładną kopię rzutu parteru, jednego z naj-

²⁰ W Landeshauptarchiv w Dreźnie znajduje się teka zatytułowana Pläne des König. (lichen) Opernhauses zu Warschau. (18 Jh.). Kgl. Sächs. Hauptstaatsarchiv Dresden. Abt. XI. (Rissammlung). Schrank VII. Fach. 89, nr 8 a-k, Glz. 1923. B. — zawierająca 11 wykonanych tuszem i podkolorowanych akwarelą plansz. W dalszym ciągu podawać będziemy sygnaturę: Schr. VII. Fach. 89 i kolejny nr plansz. Są to: cztery rzuty parteru teatru — na jednej z plansz narysowano także rzut piętra — cztery rzuty łóż: parteru (?), pierwszego, drugiego, trzeciego i czwartego piętra, przekrój poprzeczny więźby dachowej i projekt prosceniowej loży królewskiej. W zbiorach Institut für Denkmalpflege w Dreźnie udało się odnaleźć rysunki (tusz z lekką podkolorowaną akwarelą), służące za podkład dla kalek opublikowanych przez Hammitzsch, *op. cit.*, s. 163, ryc. nr 111 i 112. Jeden z nich zatytułowano „Grundriss vom Polnischen Opernhaue“ (Dresden 25/304), drugi zaś „Profil vom Polnischen Opernhaue“ (Dresden 25/305). Na tym miejscu pragnę wyrazić wdzięczność za pomoc, jakiej udzielił mi w poszukiwaniach materiałów do budynku Operalni pracownicy Institut für Denkmalpflege, Graphische Sammlung w Dreźnie a specjalnie dr Richter z Deutsche Fotothek Dresden.

²¹ Schr. VII. Fach. 89, nr 8 d.

²² Trudne do wyłumaczenia pół elipsy znajdujące się za sceną między ostatnią parą kulis a ścianą garderób nazywam „horyzontem”. Na zastosowanie takiej nazwy pozwala jeden z planów teatrów Augusta Moszyńskiego, gdzie użyto jej dla objaśnienia podobnego urządzenia sceny. Nie można uważać „horyzontu” za zdobycz XVII stulecia, ani też przyjmować, że służy on tym samym celom, co horyzont w teatrze współczesnym. Dziś jest na to za wcześnie: badania są zaledwie zapoczątkowane. Na planach teatrów z XVIII wieku występuje raczej rzadko. Istniał w Małym Komedienhauzie, w teatrze Morettich oraz na kilku niezrealizowanych projektach (wszystkie dla Drezna). Można go także spotkać na projektach teatrów Moszyńskiego.



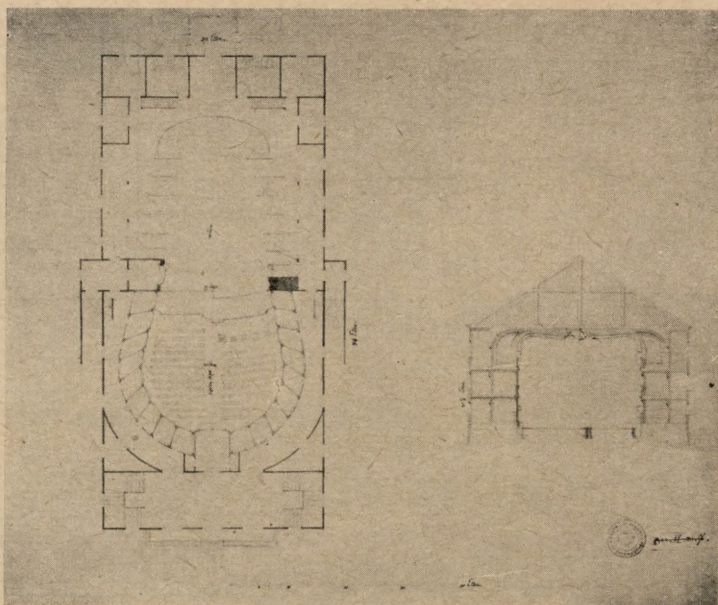
Teatr Morettich w Dreźnie. Przekrój podłużny i rzut parteru. Staatliche Fotothek Dresden (vorm. Landesbildstelle Sachsen)

starszych teatrów Drezna, wzniesionego w 1687 roku przez architekta Christoph'a Beyera — „Małego Komedienhauzu”.²³ Już sama obecność takiego planu w tece z projektami Operalni pozwala przypuszczać, że budynek drezdeński inspirował twórcę warszawskiego teatru. Przypuszczenie zyskuje na prawdopodobieństwie, gdy w dalszej części pracy porównamy przekroje obu teatrów.

Drugą grupę rysunków stanowi sześć plansz, na których widzimy: rzut parteru i rzut piętra teatru (na jednym arkuszu), identyczny z poprzednim drugi rzut parteru, który dzięki dokładnym wymiarom, kątom, liniom pomocniczym itp. robi wrażenie rysunku wykonawczego. Ponadto cztery projekty pięter łóżowych²⁴. Założony na planie prostokąta budynek o wymiarach 90×35 łokci podzielić można na

²³ Plan Komedienhauzu znajduje się w Dreźnie w Institut für Denkmalpflege, sygn. M. 11. V. Bl. 5, por. również Hammitzsch, *op. cit.*, s. 131. Wydaje się jednak, że autor miał niezupełnie dokładne informacje dotyczące osoby architekta. V. Thieme, F. Becker, *Leipzig 1909*, tom III, s. 538, nie zna architekta o tym imieniu i nazwisku. Jedyńy z Beyerów, który odpowiadałby ramom czasowym wymienionym w pracy Hammitzsch'a, to Michał Beyer, działający w latach 1662—1702 w Dreźnie i jego okolicach, od roku 1693 „Oberlandbaumeister“. Być może pomyłono go z ur. w r. 1725 rzeźbiarzem Christianem Fryderykiem Wilhelmem Beyerem.

²⁴ Sygn: Schr. VII, Fach. 89, nr 8 b (3 plansze oznaczone są 8 b: 2-e étage ou belle étage, 4-e ou paradis, oraz dwa rzuty parteru i piętra na jednym arkuszu), 8 c — ołówkowy rzut parteru z wymiarami, 8 e — 2-e étage — z poprawkami, 8 g — 3-e, étage.



Projekt teatru dla Drezna. Rzut przyziemia i przekrój poprzeczny przez otwór sceny. Staatliche Fotothek Dresden (vorm. Landesbildstelle Sachsen)

cztery części: przedsionek z dwiema klatkami schodowymi (17×34 łokcie), widownia w kształcie podkowy z czternastoma łozami parterowymi (w tym dwie prosceniowe), o długości 30 łokci (licząc kanał orkiestry), głęboka na cztery kulisy scena (32,5 łokcia) z „horyzontem” i zascenie o szerokości 9 łokci. Parter zapełnia 10 rzędów ław dla publiczności; w pierwszym rzędzie widoczne cztery fotele dla uprzywilejowanych widzów. Zwraca uwagę również kształt szerokiego na 4 łokcie kanału orkiestry, nad którym nadwieszono były balustrady dwu łóz. Na parterze znajdowały się cztery rodzaje wejść: główne, nazwane „Königliche entrée”, boczne w pobliżu królewskiego — „Entrée vor Herrschaften”, boczne na linii kanału orkiestry oraz tylne od podwórza — „Entrée vor Comödianten”. Na pierwszym piętrze wprost sceny umieszczono łozę reprezentacyjną. Cztery ciasne pomieszczenia dla aktorów zaplanowano na parterze za sceną. Na pierwszym piętrze pokoiki są jeszcze mniejsze.

Trzecią wyodrębnioną grupę stanowią: dwa identyczne rzuty parteru teatru oraz jego przekrój²⁵. Jeden rzut i przekrój są dziełem tego samego artysty. Wskazują

²⁵ Sygn.: Schr. VII. Fach. 89, nr 8a — rzut parteru, oraz dwa rysunki z Institut für Denkmalpflege, (patrz przypis 20). Za uwagi dotyczące planów Operalni składam serdeczne podziękowanie dr Adamowi Miłobędzkiemu.

na to: technika, wymiary rysunków i wreszcie sposób ich opisania. Drugi rzut, dużo mniej precyzyjny, różni się od pierwszego tylko brakiem opracowania prawej przybudówki. I ten plan teatru podzielić można na identyczne co poprzedni części. Pomyślano go na prostokącie o wymiarach 90×34 łokcie. Do przedsionka teatru (34×16 łokci) wiodło pięcioro drzwi. W jego wnętrzu, po obu stronach wejścia dla publiczności, znajdowały się dwie dwubiegowe klatki schodowe. Także z przedsionka prowadziły schodki na korytarz obiegający łoże parteru. Widownię (130×34 łokcie) w kształcie podkowy tworzyło 14 łóż. Parter wypełniało 12 rzędów ławek dla widzów. W pierwszym rzędzie naprzeciw sceny ustawiono dwa fotele reprezentacyjne, oddzielone od reszty miejsc półkolistą ławą. Podłoga widowni opadała lekko w kierunku również pochyłej, głębokiej na 4 kuliszy sceny o wymiarach 31×34 łokcie. I tu występuje w głębi „horyzont” o kształcie pół elipsy. I tu — jak w poprzednich projektach — istnieją dwie łoże prosceniowe. Cechą charakterystyczną różniącą omawiany plan od poprzednich są zaznaczone przy obu dłuższych ścianach budynku dwie przybudówki. Zajmowały one przestrzeń równającą się mniej więcej odległości od trzeciej łoży parteru do „horyzontu”, a licząc około 42 łokci długości. Przybudówki te ledwo na rysunku zaznaczono nie opracowując ich wnętrza. Klatka schodowa w jednej z nich wskazuje na wysokość co najmniej jednopiętrową. Odmienny jest kształt kanału orkiestrowego, jak również rozwiązanie prowadzących do niego wejść.

Wnętrze warszawskiej sali teatralnej — według drezdeńskiego rysunku — byłoby bardzo skromne. Cztery kondygnacje łóż różniły się nieznacznie kształtami wycięć górnych otworów i skąpym ornamentem balustrad. Balustradę łóż trzeciego piętra zdobiły tralki. Po obu stronach sceny znajdowały się jednopiętrowe łoże prosceniowe, ujęte w kanelowane pilastry. Na pierwszym piętrze, na wprost sceny umieszczono łoże — zapewne reprezentacyjną — nieco bardziej niż inne wysuniętą do przodu a także od nich wyższą. Łoży królewskiej na omawianym rysunku nie ma. Istnieje natomiast — jak już wspomnieliśmy — projekt takiej łoży. W obydwu rysunkach łoży prosceniowej na przekroju i łoży królewskiej uderza duże podobieństwo zasadniczych elementów.²⁶ Na tej podstawie można przypuszczać, że już po zatwierdzeniu projektu zaszły jakieś zmiany i koniecznością stało się przerebienie łoży prosceniowej na królewską. Uzyskano to w sposób stosunkowo prosty, przez dokomponowanie do łoży parterowej ozdobionego koroną baldachimu w typie „bibienowskich” ornamentów z Drezna czy Bayreuth. Łożę prosceniową pierwszego piętra pozostawiono w pierwotnej postaci. Możliwe jest również, że łoża na oddzielnej planszy to po prostu łoża widoczna na przekroju, ozdobiona baldachimem z bogatej tkaniny i blaszaną złożoną koroną. Przekrój Operalni przypomina wyraźnie przekrój Małego Komedienhauzu w Dreźnie. Ten sam niemal kształt wycięć otworów łóż, ta sama ich ilość w piętrach, identyczne usytuowanie łóż prosceniowych i reprezentacyjnej — wszystko to każe myśleć o związkach zachodzących pomiędzy obu budynkami²⁷.

²⁶ Sygn.: Schr. VII. Fach. 89. nr 8 i.

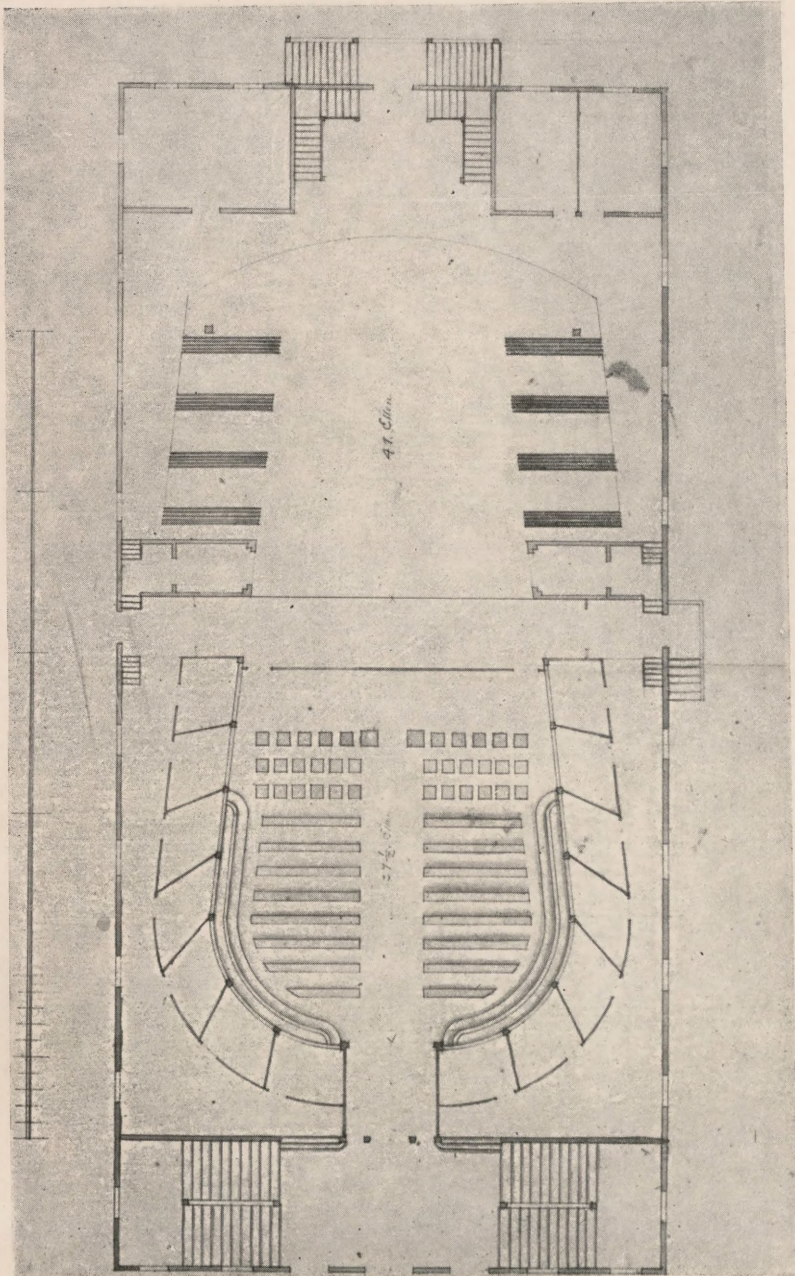
²⁷ Por. Ilustracje na s. 637, 638 i na s. 641.

Tak wyglądałyby trzy grupy projektów warszawskiej Operalni. Wszystkie trzy są bardzo ciekawe i wszystkim należy poświęcić nieco uwagi.

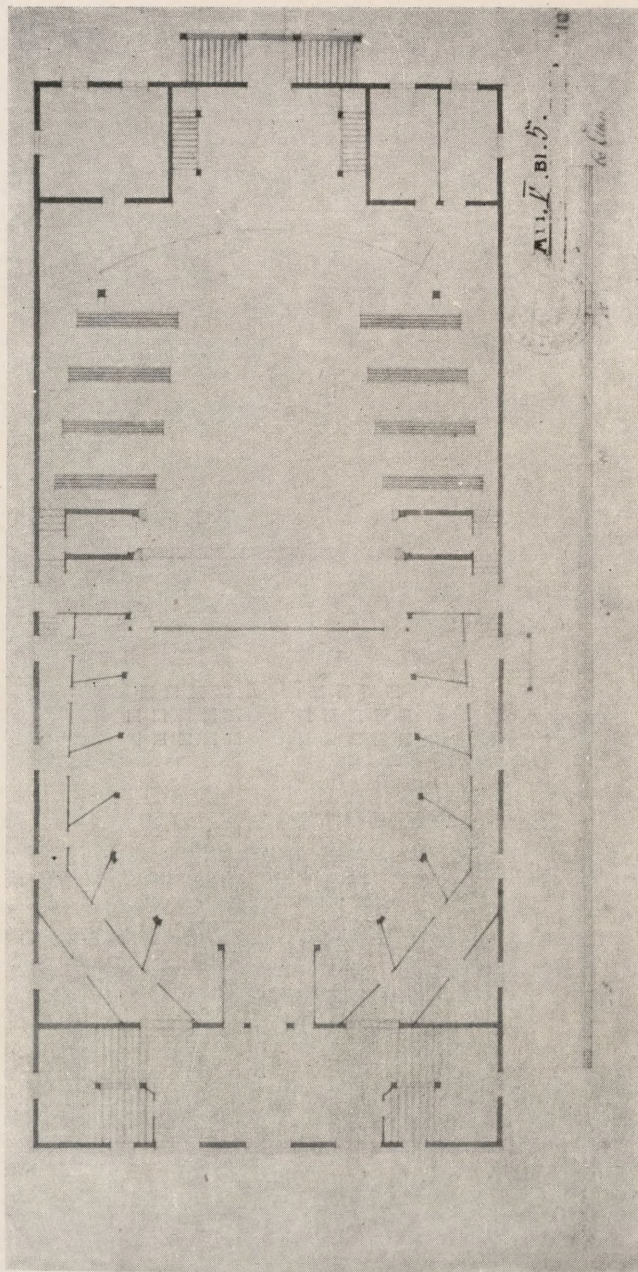
Projekt pierwszy — niemal kopia drezdeńskiego Małego Komedienhauzu — stanowi podstawę naszych rozważań. Najwyraźniej i dalsze grupy warszawskich projektów inspirował ten skromny budynek, który już w końcu XVII wieku reprezentował w Saksonii włoski typ teatru. Trudno jest dociec, jakimi drogami budowniczy teatru, Beyer, doszedł do opracowania tak ciekawego na owe czasy planu; prostszą natomiast sprawą wydaje się wyjaśnienie związków pomiędzy Komedienhauzem a Operalnią. Wznosząc teatr w Warszawie saski architekt wracał myślą do teatrów stolicy swego kraju. A Mały Komedienhaus był jednym z ostatnio tam zbudowanych. Wymiary teatru i jego proporcje, układ, ilość i wykroj łóż, ustawienie ław na parterze, głęboka na cztery kulisy scena, pół owalny „horyzont” — wszystko to każe w projekcie dla Warszawy widzieć teatr drezdeński. Niewątpliwą jest rzeczą, że tego typu budynek mógł być wzorem dla niemieckiego budowniczego tylko w okresie, kiedy jeszcze po Europie nie rozeszła się sława architektoniczno-teatralnej działalności Ferdynanda, Franciszka i Józefa Galli-Bibienów.

Druga grupa planów dotyczy Operalni bez przybudówek. Projekty te jesteśmy skłonni uważać za pierwotne z roku 1725, a więc z okresu budowy gmachu teatru. Kilka argumentów przemawia za taką hipotezą. Rzut teatru — jak już wspominaliśmy — powstał w ścisłym związku z Małym Komedienhauzem, co nie może przesunąć daty powstania budynku poza pierwszą ćwierć stulecia. Gdyby teatr powstał później, około roku 1748, jak to sugeruje Hammitzsch — tak w planie, jak i w wystroju wnętrza przejawiałyby się wpływy architektury Józefa Bibieny, który właśnie w tym roku objął funkcję „królewskiego polskiego i saskiego architekta”. Na stosunkowo wczesną datę budowy mogłoby wskazywać również i rozwiązanie parteru. Zapełniały go — jak wiemy — ławki, a w pierwszym rzędzie ustawiono cztery fotele dla uprzywilejowanych widzów. Tak urządzony parter czyli „cercle” — to druga połowa XVII stulecia. Wiek XVIII usunął wszelkie zapełniające „cyrkuł” — jak mówiono w Polsce — ławy czy krzesła; parter stał się terenem sprzyjającym rozmowom w czasie towarzyskich przechadzek. Dopiero pierwsze lata XIX wieku zmieniły ten stan rzeczy. Operalnię pomyślano jednak na wzór teatrów drezdeńskich, które zachowały tradycyjne siedzące miejsca na parterze. O tym, że budynek według znanych nam planów zrealizowano, świadczy wspomniany już rysunek z bardzo dokładnie oznaczonymi wymiarami. Jest to wyraźnie rysunek roboczy, w którym całkowicie pominięto ważną w owym czasie — przy tego typu pracach — stronę artystyczną.

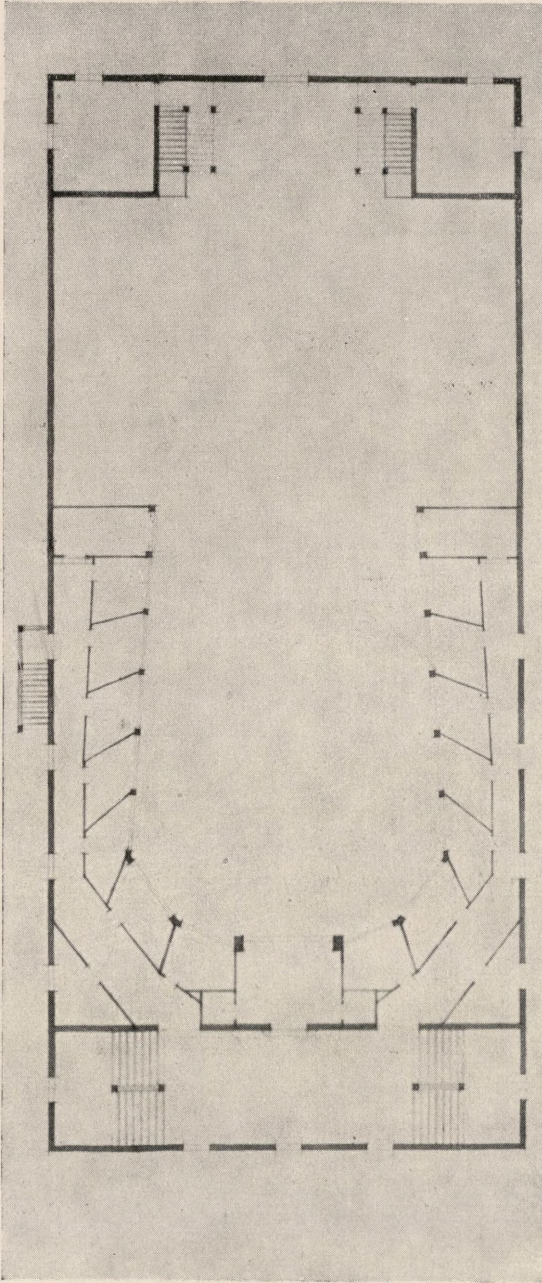
I wreszcie trzecia grupa rysunków. Dwa identyczne niemal rzuty parteru teatru z przybudówkami i jego przekrój. Zasadniczy plan budynku niczym nie różni się od planów „grupy drugiej”. Zupełnie tak samo wyglądają: przedsionek, widownia, scena i zascenie. Zasadniczą różnicę pomiędzy rzutami stanowią — zaznaczone tylko od strony ścian Operalni — dwa mniejsze budynki do korpusu głównego dostawione. Są jednak i inne drobne zmiany. Oto inaczej wyglądają miejsca parteru: dwa fotele w pierwszym rzędzie na wprost sceny oddzielono od reszty



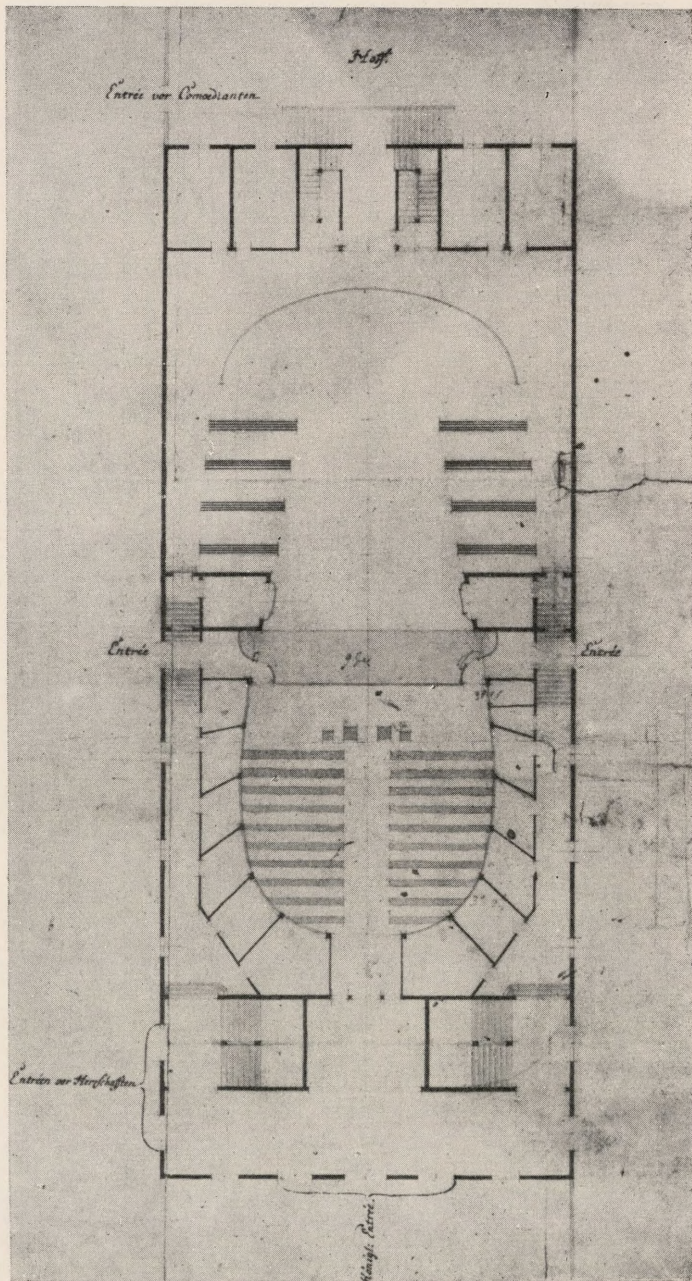
Operalnia saska w Warszawie, rzut przyziemia. (Wariant projektu)



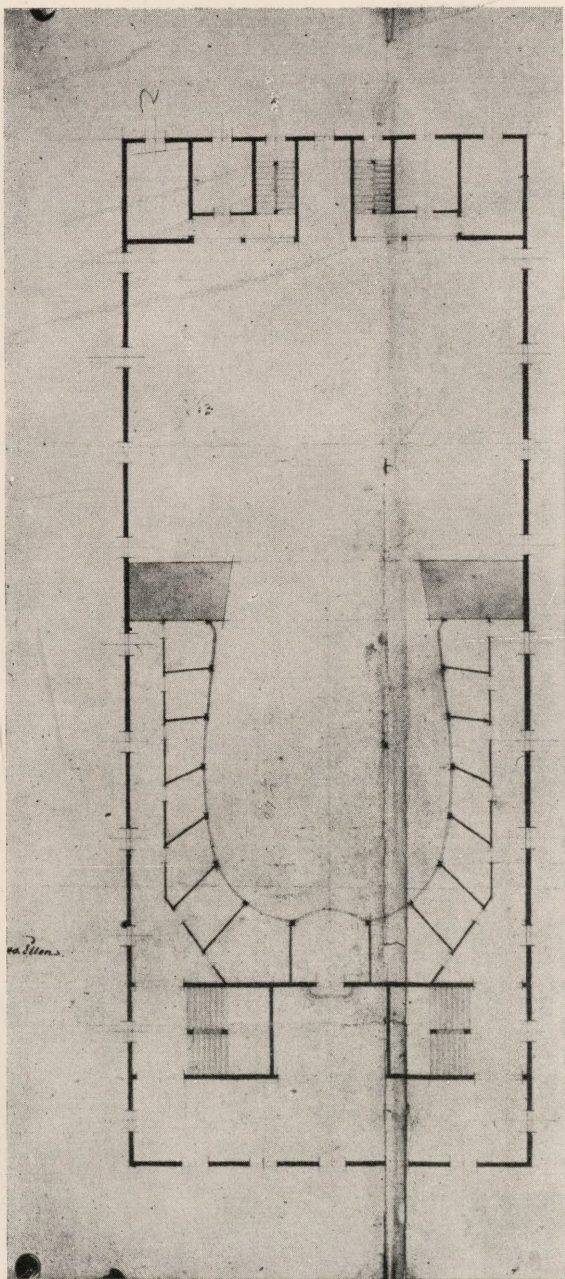
Mały Komödienthaus w Dreźnie (1697), rzut parteru. Fot. Dt. F. Dresden (Nagel)



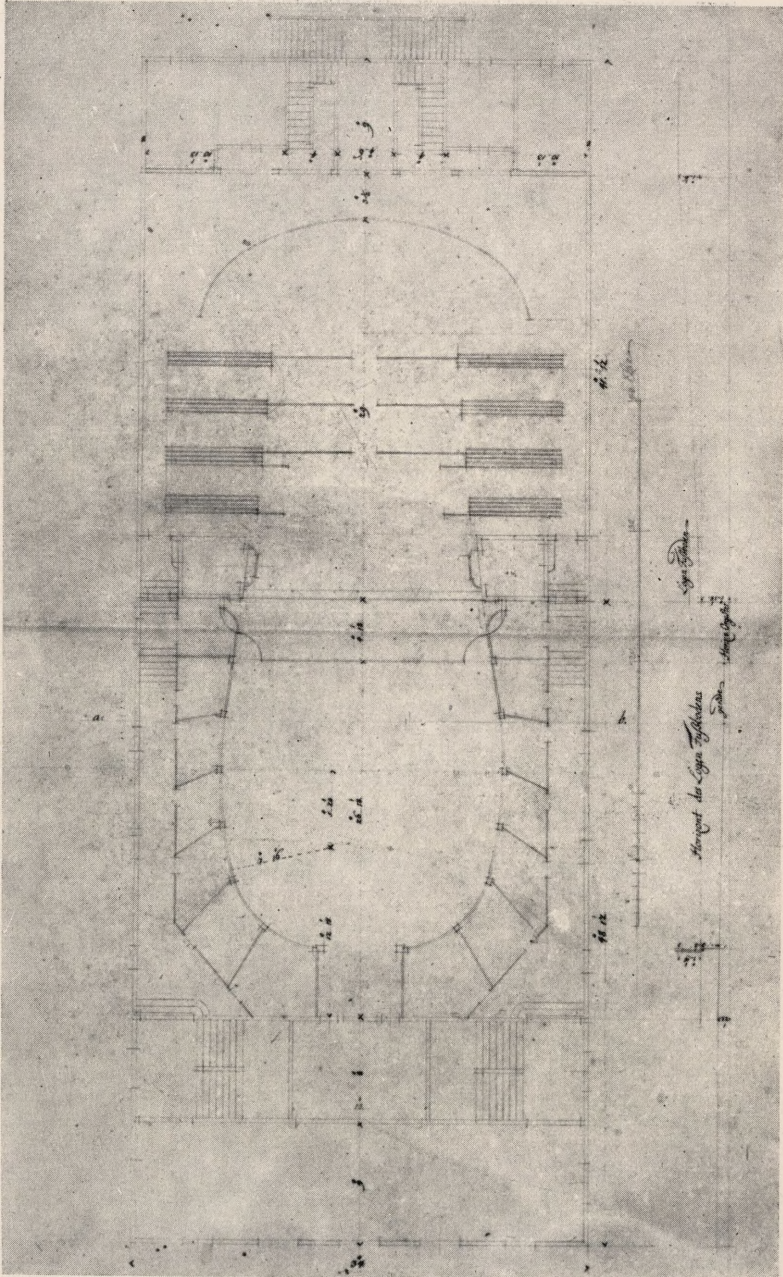
Mały Komödienhaus w Dreźnie (1697), rzut piętra. Fot. Dt. F. Dresden (Nagel)



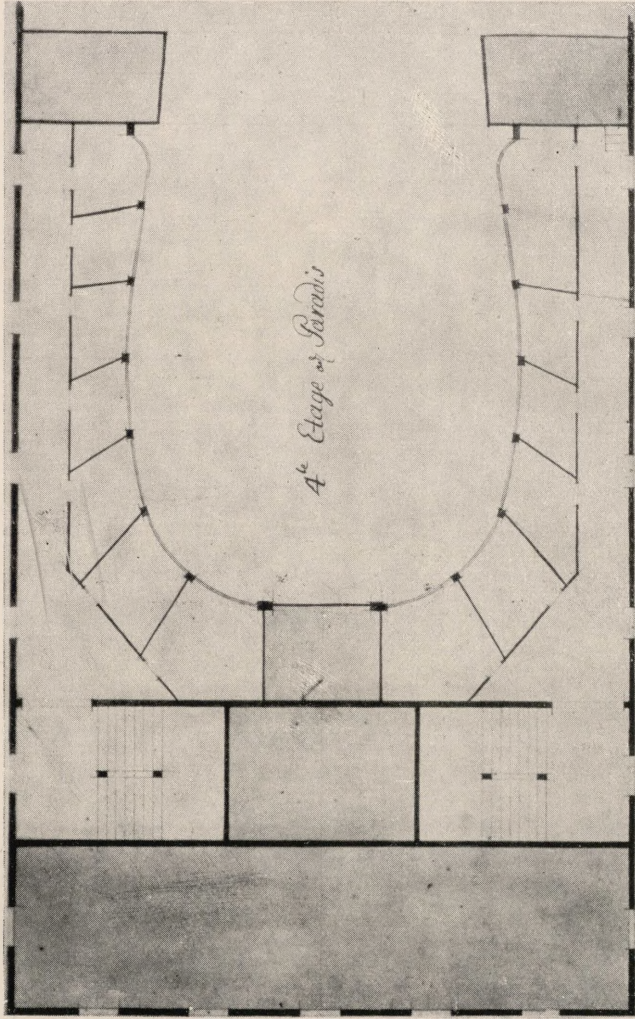
Operalia saska w Warszawie. Rzut przyziemia. (Projekt)



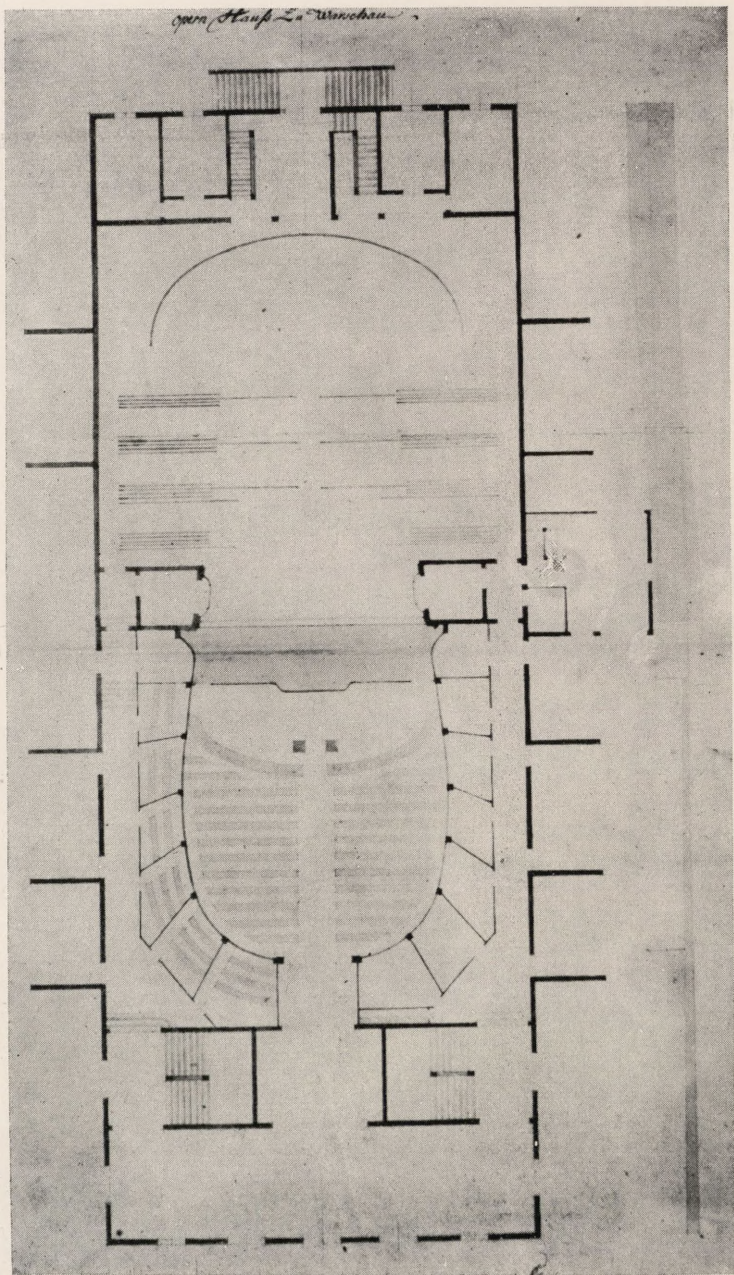
Operalnia saska w Warszawie. Rzut I piętra. (Projekt)



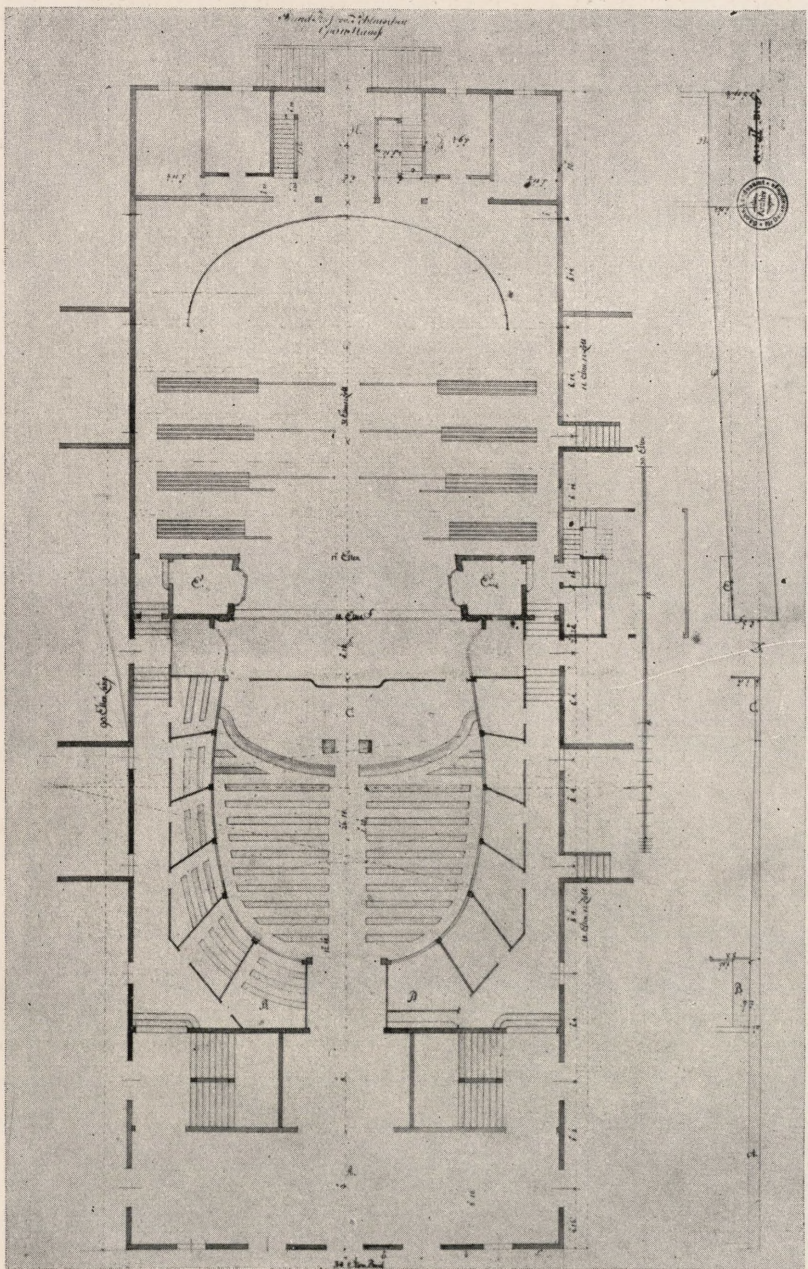
Operalnia saska w Warszawie. Rzut przyziemia z wymiarami. (Projekt)



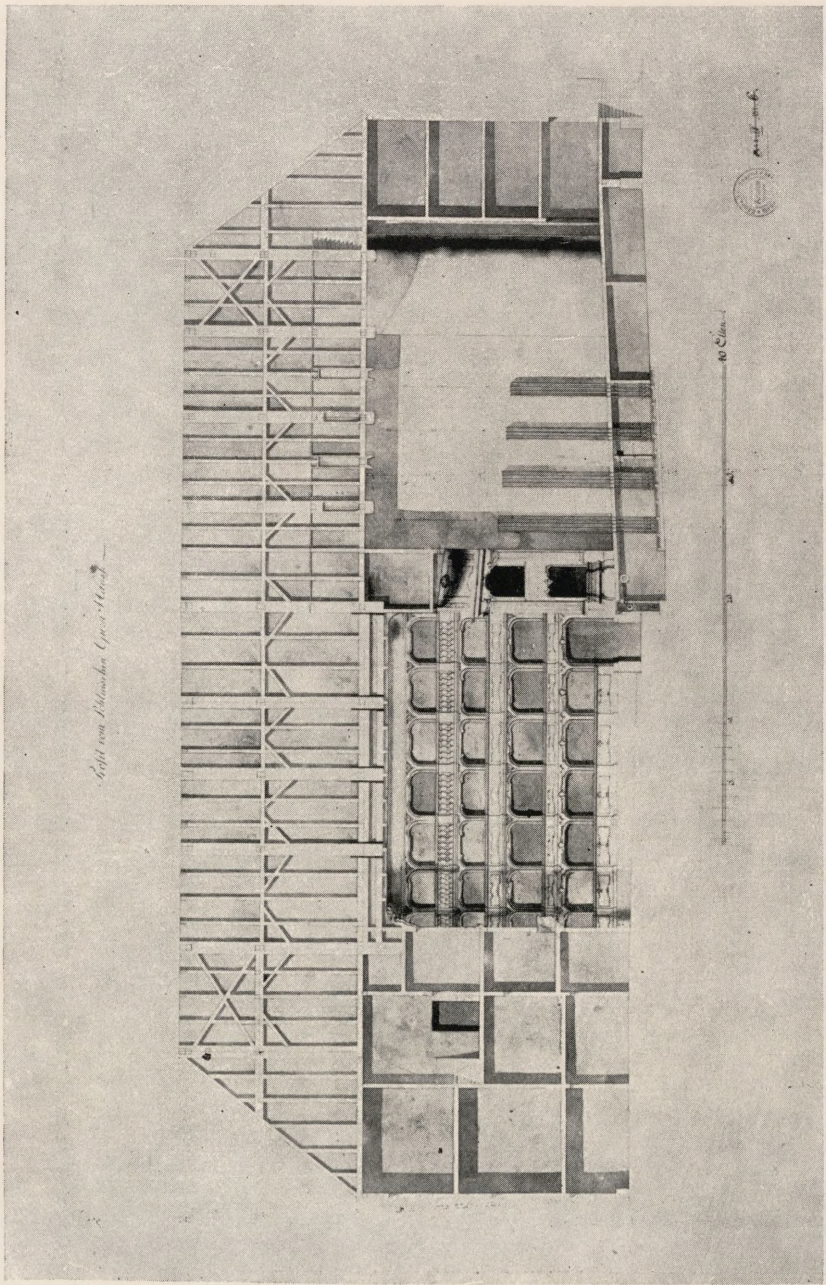
Operalnia saska w Warszawie. Projekt IV piętra



Operalnia saska w Warszawie, rzut przyziemia. (Wariant projektu)

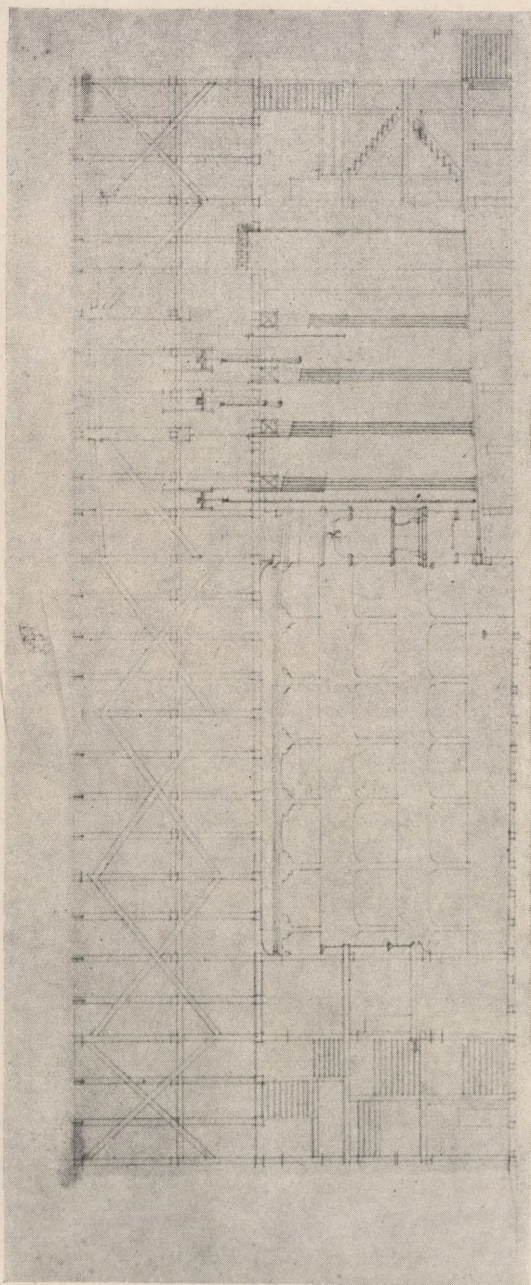


Opernhäus saska w Warschau. Rzut przyziemia z napisem: „Grundriss vom Polnischen Opernhause“. Staatliche Fotothek Dresden
 (vorn. Landesbildstelle Sachsen)

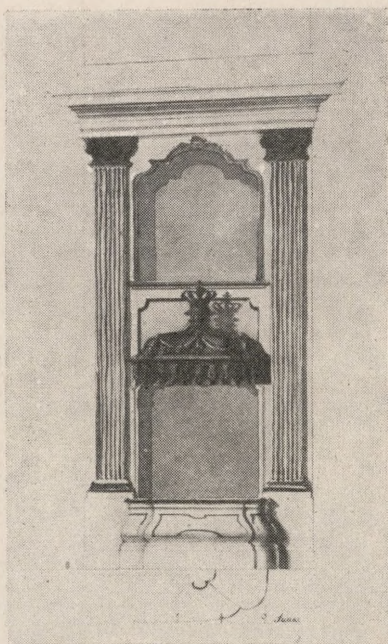


Profil vom Pohlman'schen Opernhaus

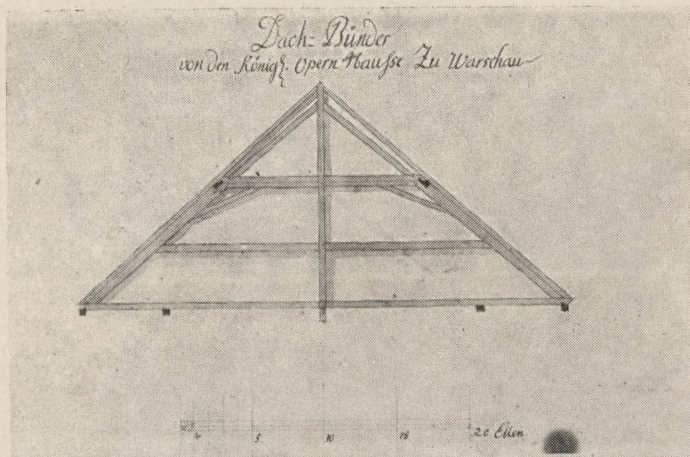
Operalia saska w Warszawie. Przekrój podłużny z napisem: „Profil vom Pohlman'schen Opernhause“. Staatliche Fotothek Dresden (vorm. Landesbildstelle Sachsen)



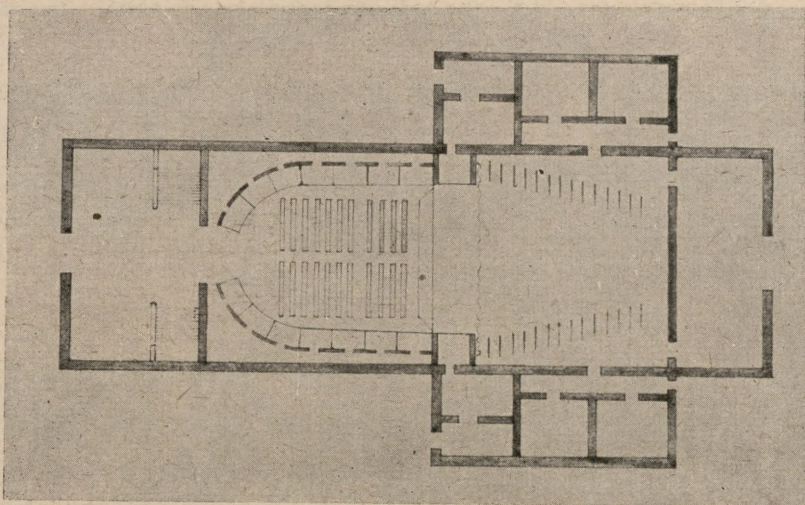
Mały Komödienthaus w Dreźnie (1697), przekrój podłużny budynku. Fot. Dt. F. Dresden (Nagel)



Operalnia saska w Warszawie.
Projekt królewskiej łoży prosceniowej



Operalnia saska w Warszawie.
Projekt poprzeczny przez więźbę dachową



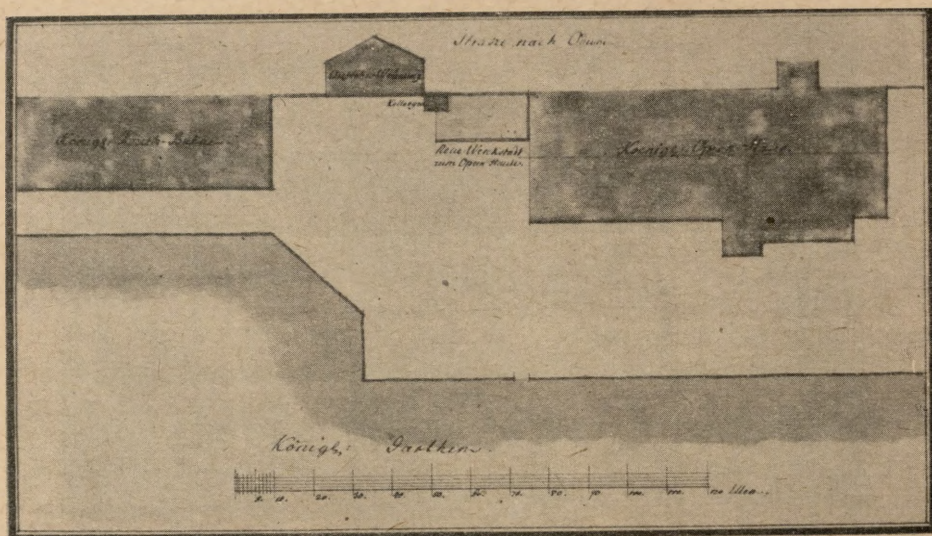
Rzut parteru Operalni saskiej w Warszawie. Próba rekonstrukcji wykonana przez Stanisława Dąbrowskiego według opisu M. Rulikowskiego

widzów; do łóż parterowych wstawiono ławki. Zmieniono również kształt kanału orkiestry.

Tę właśnie grupę planów skłonni jesteśmy uważać za końcową fazę prac projektodawczych nad Operalnią. Świadczą o tym staranniejsze niż na poprzednich rysunkach opracowane szczegóły wnętrza budynku oraz związany z obydwoima rzutami jego przekrój podłużny. Najwyraźniej więc projekt wnętrza sali teatralnej wykonano dopiero po ostatecznym przemyśleniu rzutów. Przekrój Operalni wykazuje duże podobieństwo z przekrojem wielokrotnie już wspomnianego Małego Komedienhauzu w Dreźnie. Podkreślamy, że jest to najsilniejszy argument pozwalający datować zespół drezdeńskich planów na pierwszą ćwierć stulecia. Również porównanie napisów objaśniających utwierdza w przekonaniu, że mogły one powstać tylko w latach 1710—1730.

Ważną datę w dziejach budynku stanowi rok 1748, kiedy to poddano jego wnętrze, a może i fasadę, zasadniczemu remontowi. Nie znamy żadnego przekazu ikonograficznego, który wykazałby, jakich dokonano zmian w architekturze i urządzeniu teatru. Zachował się natomiast opis Operalni sporządzony na podstawie planu zdjętego przed rozbiórką teatru (w roku 1772). Autorem cytowanego tu „in extenso” fragmentu jest Mieczysław Rulikowski. A oto jak brzmi przekazana relacja.

„Teatr Saski była to budowla prostokątna z muru pruskiego o wymiarach 80 × 38 łokci. [...] Wysokość gmachu prawdopodobnie na całej długości była jednokowa. W miejscu, którego przekrój przedstawiono na planie pierwszym, wynosi ona



Operalnia saska w Warszawie. Plan sytuacyjny budynku wraz z nowym warsztatem, kordegardą, domkiem dozorczy i ujeżdżalnią

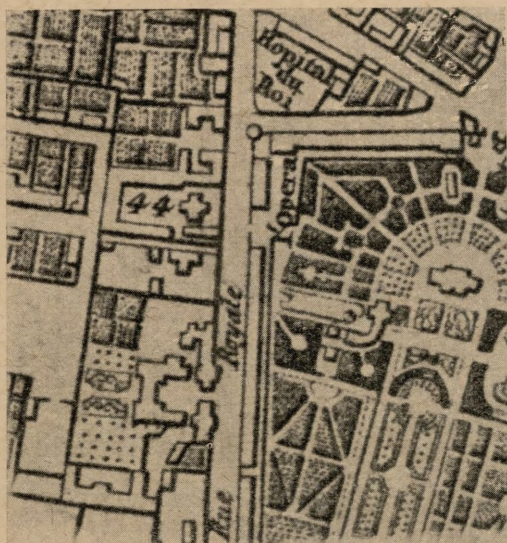
23 łokcie, wysokość zaś dachu (wiszaru) — 20 łokci²⁸. Gmach w całej swej długości dzielił się na trzy części: przedsionek i klatki schodowe zajmowały 18 łokci, sala widzów z miejscem dla orkiestry 30 i scena 32 łokcie. W dalszym ciągu tej ostatniej znajdowała się jeszcze tylna jej część o powierzchni 12×8 łokci²⁹. Dostęp z zewnątrz na scenę był przez wrota, do których prowadził pomost³⁰. Otwór sceny miał wymiary następujące: szerokość 18 łokci, wysokość 14,5 łokcia. Z obu stron budynku były niskie przybudówki zaczynające się od miejsca odpowiadającego wewnątrz linii dzielącej parter od orkiestry i ciągnącej się przez trzy czwarte głębokości sceny. Mieściły się w nich cztery ubikacje (po dwie z każdej strony) przeznaczone na garderobę artystów, a nadto przedsionki prowadzące do łóż: książąt i królewskiej.

Rozkład wewnętrzny dwóch pierwszych części gmachu był taki: przedsionek zajmował całą jego szerokość i przy nieznacznej głębokości 9 łokci tworzył wydłu-

²⁸ Wymiary podane przez Rulikowskiego różnią się od podanych na planach drezdeńskich. Trudno dziś stwierdzić, w czym leżały różnice. Może wymiary podano w łokciach nie saskich, lecz pruskich czy staropolskich — jak przypuszcza Rulikowski.

²⁹ Wobec niezbyt dokładnie podanych przez Rulikowskiego wymiarów trudno jest zorientować się, jak usytuowane było zascenie. Należy jednak zwrócić uwagę, że sumy długości poszczególnych części budynku wynoszą 88 łokci długości (budynku), co czyni różnicę 2 łokci w zestawieniu z wymiarami planów drezdeńskich.

³⁰ Prawdopodobne jest, że i po roku 1748 zachodziły jakieś drobne zmiany w wyglądzie niektórych partii budynku. Otwór dla wnoszenia dekoracji okazał się w praktyce zapewne zbyt wąski.



Sytuacja Operalni saskiej w Warszawie. Fragment planu Ricci-Zannoniego (1772)

żoną salę. Po dwóch stronach szerokiego przejścia do sali widzów znajdowały się dwie klatki schodowe, mieszczące podwójne szerokie schody prowadzące na wyższe piętra. Dwoje innych schodów wiodło wprost z przedśionka na dolny korytarz okalający łoża. W głębi tego korytarza, po obu stronach były również schody, ale już znacznie węższe. Sala widzów zbudowana była w kształcie podkowy i zawierała na dole dwa rodzaje miejsc dla dwóch kategorii publiczności: szlachty i mieszczaństwa. „Parterre pour la Noblesse” obejmował cztery rzędy krzeseł: za nimi rozciągały się ławki, „bancs élevés pour la Bourgeoisie” — 7 rzędów³¹. Przymiotnik francuski nasuwa przypuszczenie, że były to miejsca wzniesione amfiteatralnie, jak to widzimy na sali teatru w Pomarańczarni. Przejście środkowe dzieliło i ławki, i parter na dwie strony. Naokoło wzniesione były łoża w liczbie czternastu (na parterze) i piętnastu (na pierwszym piętrze); tutaj największa, na wprost sceny, przeznaczona była dla ambasadorów. O rozmieszczeniu miejsc na innych piętrach z planów, którymi się posilkujemy, powziąć wiadomości nie można. Skądinąd tylko wiemy, iż pięter tych było trzy³². Zapewne drugie piętro obejmowało, tak jak i pierwsze, wyłącznie łoża. Król miał swoją po prawej stronie, tj. od ogrodu, z oddzielnym, wspomnianym już wejściem. Nadto prowadzący do łoży i poprzedzają-

³¹ Taki układ miejsc na parterze wprowadzono najprawdopodobniej już w czasie, kiedy Operalnia traciła charakter teatru dworskiego.

³² Rulikowski mówi o trzech piętrach i parterze, a więc o czterech kondygnacjach 16ż.



Teatr dworski (?) w Dreźnie (1746—1840), Akwarela nieznanego autora.
Staatliche Fotothek Dresden (vorm. Landesbildstelle Sachsen)

cego ją gabinetu przedsionek łączył się przez boczne drzwi z korytarzem otaczającym salę widzów, gabinet zaś — ze sceną. Łoża królewska umieszczona była na linii proscenium, tj. tuż za orkiestrą, patrząc od strony parteru. Przeciwległa łoża, od ul. Królewskiej, tak samo z oddzielnym przez przybudówkę wejściem, przeznaczona była dla książąt krwi (na planie oznaczona: loge de Princes). W niezbyt rozległym gmachu teatru nie było pomieszczenia na skład dekoracji, magazyny itd. Znajdowały się one natomiast w oddzielnym budynku, stojącym w pobliżu przy owej uliczce, o której już parę razy wspomnieliśmy³¹.

Teatr Saski nie był zapewne budowlą okazałą ani pod względem architektonicznym ciekawą. Egzystował zaledwie lat 48, zburzono go wiosną 1772 (roku).³⁴ Tyle Rulikowski.

Kiedy porównamy oba opisy — rzutu ze zbiorów drezdeńskich i planu z roku 1772 — okazuje się, że zasadniczy rozkład budynku jest ten sam. Nieco inaczej wyglądają jednak przybudówki. Czy należy to kłaść na karb niedokładności opisu, czy też nastąpiły zmiany w czasie realizacji budynku, czy też tu może najsilniej

³¹ Chodzi o uliczkę zwaną Pacyentenburg lub Pacienburg znajdującą się przy Ogrodzie Saskim, a biegnącą w kierunku ulicy Żabiej pod kątem prostym do ul. Królewskiej.

³⁴ Rulikowski, *Otwarcie teatru w Warszawie*, s. 6—8.

zaznaczyła się ta przebudowa³⁵ — trudno dziś dociec. Inny również — w porównaniu ze znanym nam projektem — jest podany u Rulikowskiego układ miejsc na parterze. Zarówno ławki dla szlachty, jak i dla mieszczan najprawdopodobniej ustawiono na widowni dopiero wtedy, kiedy Operalnia stała się teatrem publicznym, a więc od roku 1762. Prosceniowe łoże, królewska i książąt — wobec znanego nam projektu ze zbiorów drezdeńskich — nie tylko nie zaskakują, ale potwierdzają nasze przypuszczenia dotyczące ich realizacji. Zresztą wszystko wyglądało mniej więcej tak jak na rzutach, które nazwaliśmy „trzecią grupą” projektów warszawskiego teatru.

Reasumując: wydaje się, że roboty przeprowadzone w teatrze w roku 1748 ograniczyły się do renowacji jego wnętrza, a być może i fasady, do zmiany wystroju sali widowiskowej oraz ulepszeń technicznych sceny.

Naoczni świadkowie nie przekazali swych opinii o zewnętrznej architekturze teatru. Nie zachował się też żaden opis pozwalający na jej odtworzenie. Przekrój projektu Operalni — poprzednio już omówiony — dostarcza elementów do rekonstrukcji pierwotnej fasady gmachu. Była ona pomyślana bardzo skromnie, jak na budynek o charakterze reprezentacyjnym. Wydaje się, że elewację z wejściem ożywiać miały tylko gzymsy nadokienne. Oczywiście nie wiemy, jak wyglądała Operalnia zrealizowana. Nie było to jednak — jak sądzimy — skończone dzieło architektury. Zachowana podobizna wzniesionego w roku 1746 teatru dworskiego w Dreźnie (chodzi tu chyba o Opernhaus w Zwingerze) przekazała nam niezgrabny budynek, robiący wrażenie raczej zlepku przybudówek niż jednolitej, obmyślonej przez architekta bryły³⁶. Może podobnie wyglądał teatr warszawski?

3

Pozostaje do omówienia jeszcze sprawa ewentualnego twórcy warszawskiego teatru. Dotychczas wysuwano nazwiska: Józefa Galli-Bibieny, Mateusza Pöppelmana i Joachima Daniela Jaucha jako — być może — zaangażowanych do prac projektodawczych.

Nazwisko Bibieny w związku z Operalnią wymienia — jak wspomnieliśmy — Martin Hammitzsch³⁷. Publikując rzut i przekrój budynku i przyjmując za datę jego powstania rok 1748, autor widzi w planach elementy zbliżone do bibienowskich. Gdyby nie dość zasadniczy błąd w dacie budowy (1725 a nie 1748), brak bardzo istotnego porównania z drezdeńskim Małym Komedienhausem oraz brak analizy

³⁵ Zachowany w zbiorach drezdeńskich rzut Operalni znany mi tylko z fotografii (klisza w zbiorach PIS, nr 47956), to prostokąt z dwiema nieregularnymi przybudówkami. Trudno jest stwierdzić, czy pochodzą one z okresu budowy teatru, czy może dostawiono je później, już po kilku latach istnienia budynku. Nie wyglądają na zaplanowane — to pewne. Opis Rulikowskiego mówi o dwu regularnych przybudówkach. Może więc powstały w czasie przebudowy w r. 1748 jako narzucająca się konieczność. Pierwotny projekt sygnalizował tylko ich celowość — czego być może nie wzięto pod uwagę w czasie realizacji, a co trzeba było w formie widocznej na sytuacji budynku — później naprawić.

³⁶ Zob. ilustrację na s. 644.

³⁷ Hammitzsch, op. cit., s. 162—164.

artystycznej projektu, może takie twierdzenie dałoby się utrzymać. Hammitzsch mógł zakładać, że w roku 1748, kiedy Bibiena został nadwornym architektem polskiego i saskiego dworu, przy warszawskim teatrze działał niejako z urzędu. Tak jednak nie było. W roku 1748 bowiem zajęty wykończeniem — w czym pomagał mu syn Karol — teatru w Bayreuth oraz przebudową Opernhauzu w jednym z pawilonów Zwingeru w Dreźnie — Bibiena nie miał czasu zajmować się pracą tak mało twórczą, jaką było odnawianie teatru warszawskiego. I nie było to konieczne. W stolicy Polski bawiło bowiem w tym czasie wielu zdolnych i mniej zdolnych architektów saskich z korpusu inżynierów, z których każdy mógł świetnie wywiązać się z zadania, jakim była renowacja dawnego budynku teatralnego. O tym, że Bibiena nie robił planów dla Warszawy, przekona nas łatwo porównanie projektów jego teatrów z planami Operalni. Wszak jej wnętrze ozdobione ubogim, cienkim ornamentem w niczym nie przypomina barokowych, przeładowanych ciężkimi stiukami „bibienowskich” wnętrz. Bardzo skromny artystycznie poziom dekoracji, brak właściwego znakomitego rysownikowi rozmachu, dość surowy architektonicznie plan i wreszcie niemieckie, lub niemiecko-francuskie nieporadne napisy objaśniające — wszystko przemawia przeciw udziałowi znakomitego Włocha lub jego szkoły przy budowie Operalni³⁸. Nie wydaje się również prawdopodobne, aby — jak przypuszcza Rulikowski³⁹ — za projektodawcę Saskiej Operalni można było uznać Mateusza Daniela Pöppelmana. Architekt ten bawił wprawdzie w Polsce w roku 1719 i projektował dla nowej siedziby króla cały szereg budowli — nic jednak nie wiadomo nam o teatrze. Wykonał on natomiast w zamku drezdeńskim i jednym z pawilonów Zwingeru niezrealizowany projekt teatru, który w niczym nie przypominał dość prymitywnego w swych architektonicznych założeniach warszawskiego teatru⁴⁰. Wystarczy porównać styl przebogatej i pełnej fantazji dekoracji wnętrz twórcy Zwingeru z tym teatrem, aby zrezygnować z takiego przypuszczenia. O wiele bardziej prawdopodobny w omawianych pracach przy budowie Operalni byłby udział syna Mateusza — Karola Fryderyka Pöppelmana. Brak jednak jakichkolwiek w tej mierze przesłanek czyni bezcelowymi wszelkie na ten temat rozważania.

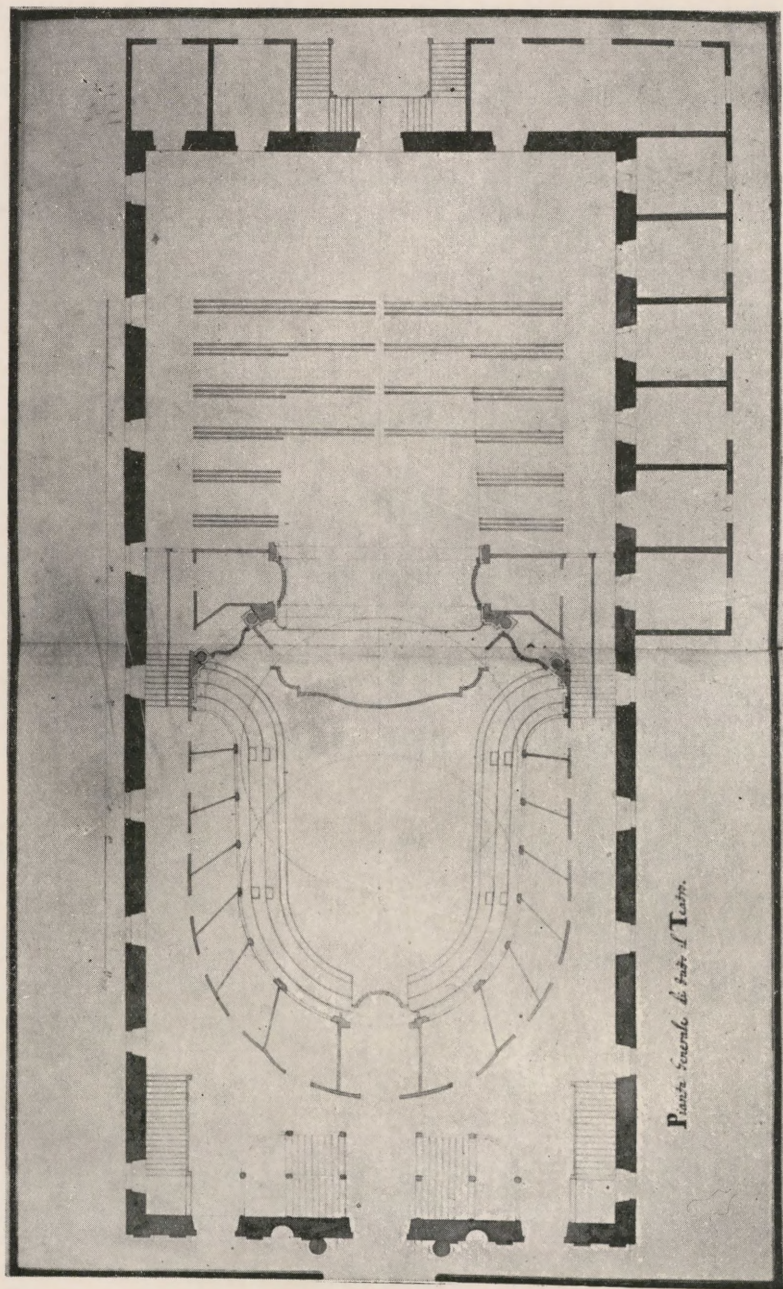
Trzecie nazwisko wymienione w związku z Operalnią to Joachim Daniel Jauch. Działał on w Polsce w latach 1713—1752. Był inspektorem, potem dyrektorem budowli królewskich. Wiadomo, że za czasów jego dyrekcji ukończono budowę zielonego amfiteatryku wzniesionego w roku 1713 w Ogrodzie Saskim oraz że w r. 1733 projektował „Castrum doloris” Augusta II w kościele Kapucynów przy ulicy Miodowej⁴¹. Nadzorował budowę teatru prawie na pewno, ale czy był jego projekto-

³⁸ Oprócz Hammitzcha możliwość pobytu Bibieny w Warszawie dopuszcza również A. Hyatt-Mayor. (*The Bibiena Family*, New York 1945). Wg informacji udzielonych mi łaskawie przez dr Elenę Povoledo z Rzymu w korespondencji artysty przygotowywanej przez nią do druku nie znajduje się ani jedna wzmianka, na zasadzie której można by powziąć takie przypuszczenie.

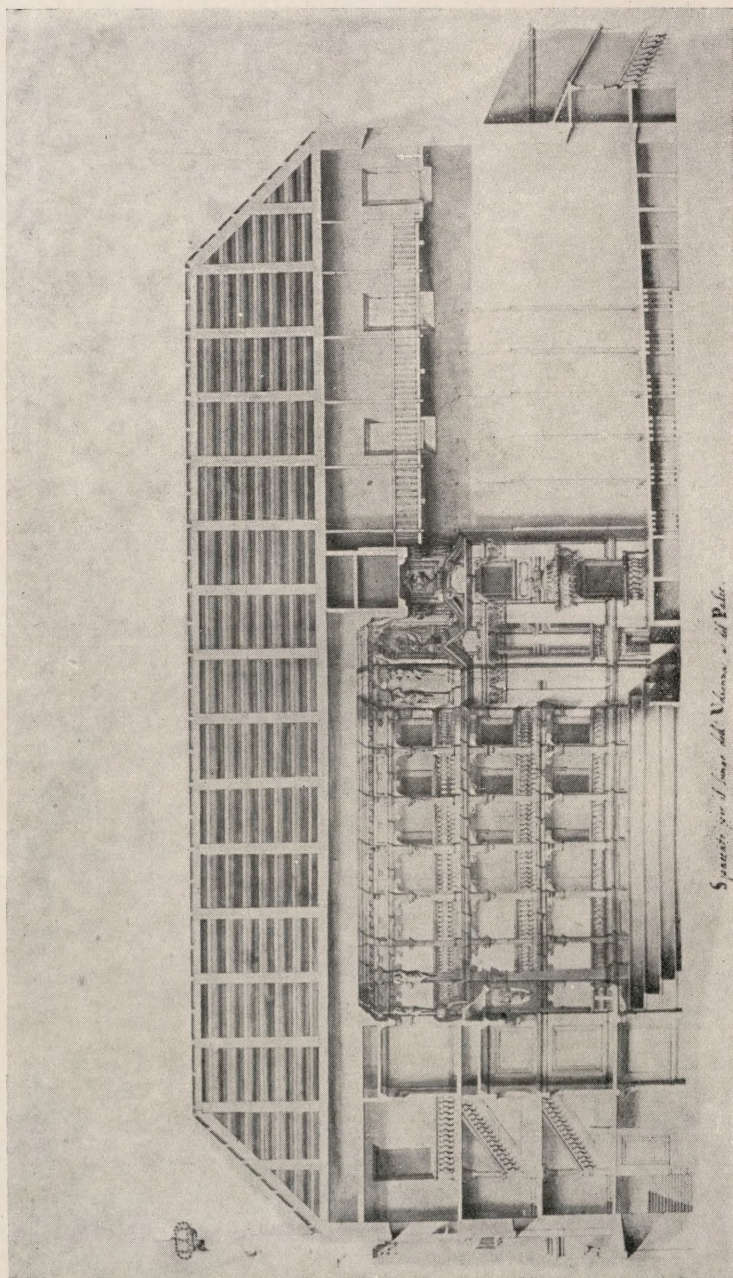
³⁹ Rulikowski, *op. cit.*, s. 9—11.

⁴⁰ H. Heckmann, *M. D. Pöppelmann als Zeichner*, Dresden 1954, tabl. 11, 14 i 87.

⁴¹ W. Husarski, *Jan Joachim Daniel Jauch dyrektor budowli za czasów saskich*, Prace Komisji Historii Sztuki, t. II, 1922, zes. 1, s. LIX, i S. Łoza, *Architekci i budowniczowie w Polsce*. Warszawa 1954, s. 133—134.

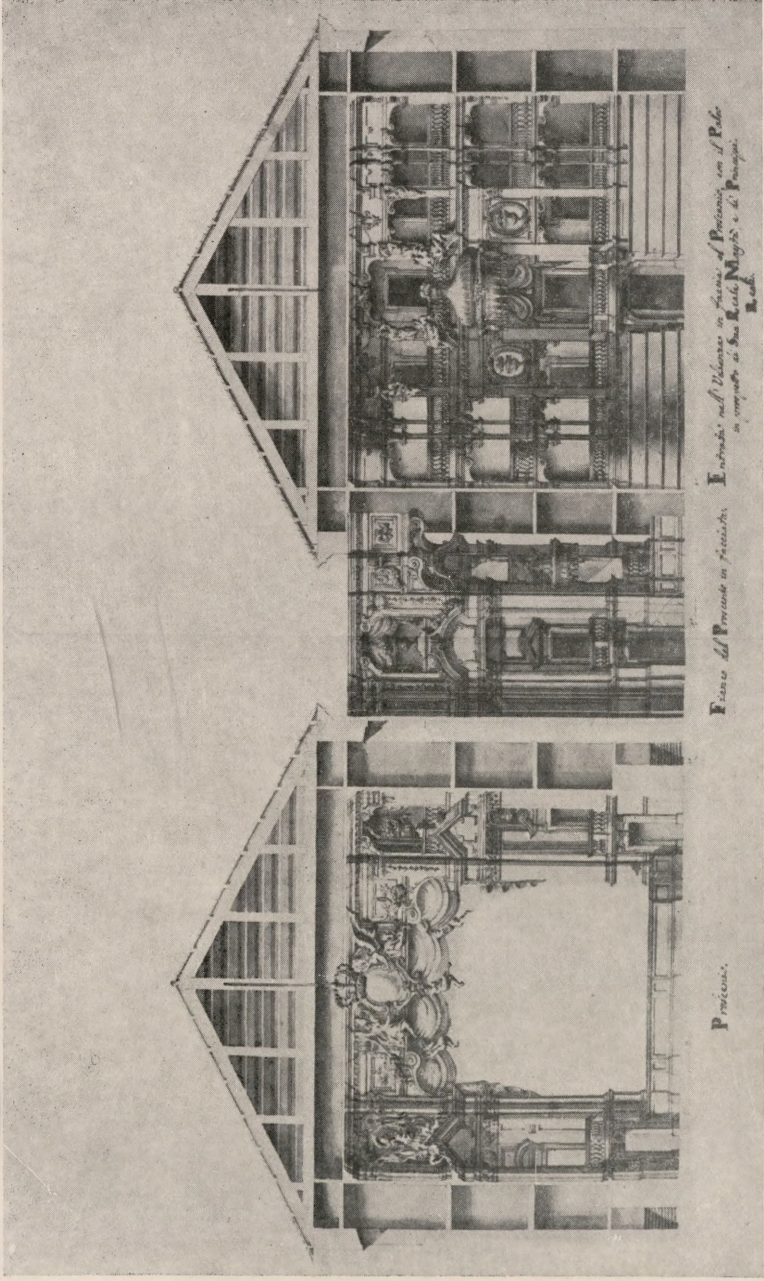


Giuseppe Galli Bibiena, projekt Matego Opernhauu w Zwingerze (ok. 1749–1753). Rzut przyziemia, niezrealizowany. Staatliche Fotothek Dresden (vorm. Landesbildstelle Sachsen)

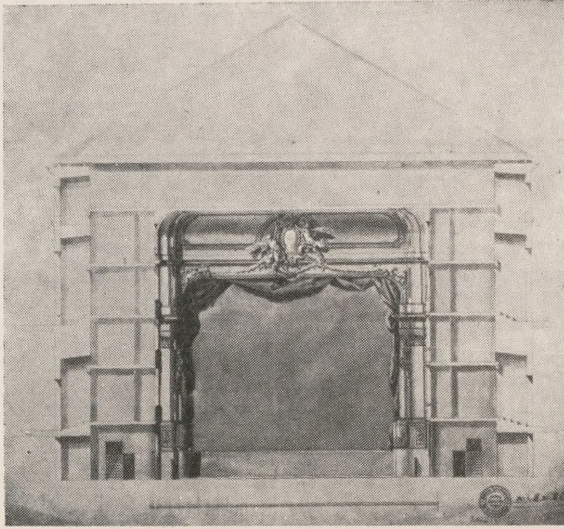


Spaccato per il lungo del Teatro, e del Palazzo.

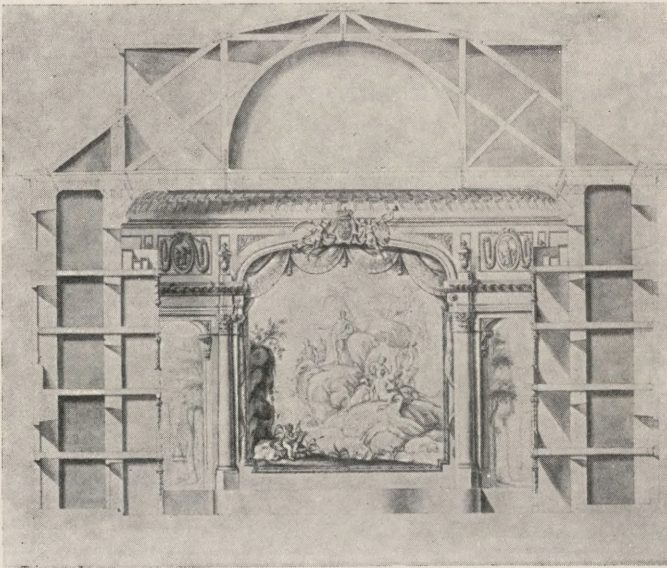
Giuseppe Galli Bibiena, projekt Matego Opernhausu w Zwingerze (ok. 1749—1753). Przekrój podłużny, niezrealizowany. Staatliche Fotothek Dresden (vorm Landesbildstelle Sachsen)



Giuseppe Galli Bibiena, projekt Małego Opernhausu, Proscenium i przeciwległa ściana z lożą reprezentacyjną. Staatliche Fotothek Dresden (vorm. Landesbildstelle Sachsen)

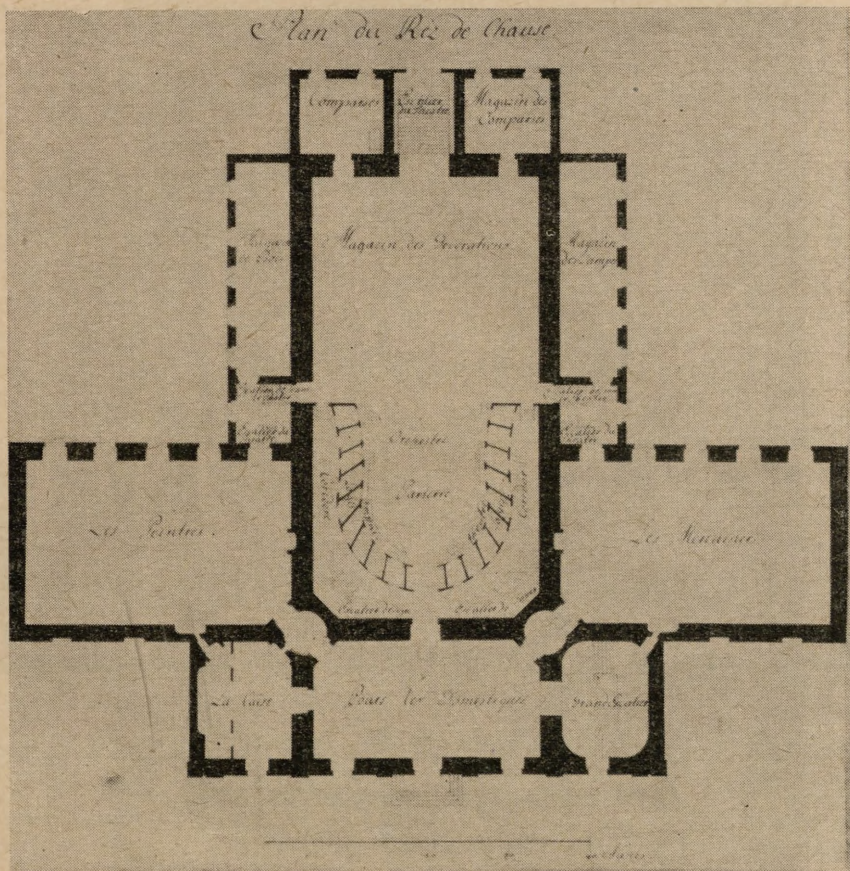


Giuseppe Galli Bibiena (?), Opernhaus in Zwinger.
 Przekrój poprzeczny przez otwór sceny
 Staatliche Fotothek Dresden



August Moszyński, projekt teatru.
 Przekrój poprzeczny przez otwór sceny

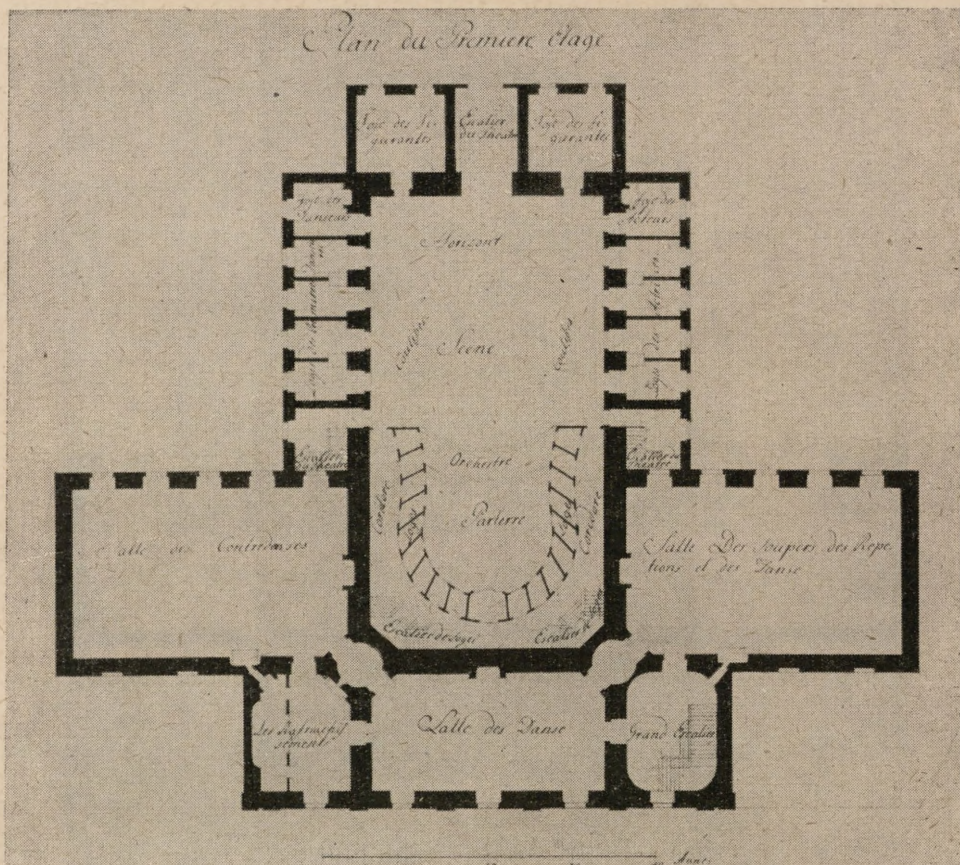
OPERALNIA SASKA W WARSZAWIE



August Moszyński, projekt teatru na Placu Krasińskich. Rzut parteru

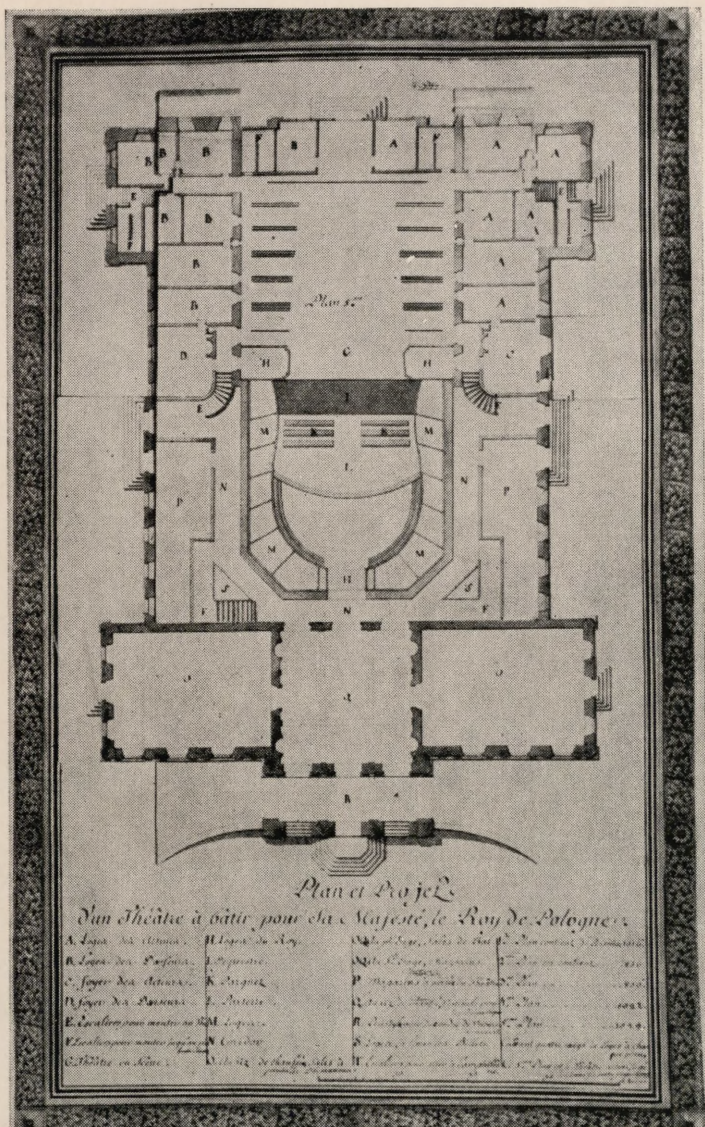
dawcą — na to żadnych konkretnych argumentów przytoczyć nie można, choć ewentualności takiej wykluczać nie należy.

Reasumując rozważania nad budynkiem Operalni warszawskiej trzeba stwierdzić, że: został on zbudowany na wzór drezdeńskiego Małego Komedienhauzu w roku 1725 i że przebudowa w roku 1748 powiększyła go prawdopodobnie o dwie przybudówki oraz wprowadziła kilka drobnych zmian w sali widowiskowej. Po raz pierwszy udało się dotrzeć do planów i przekroju teatru, co pozwoliło na dokładne odtworzenie pierwotnego jego wyglądu. Zagadnieniem otwartym pozostaje sprawa autora projektu Operalni.

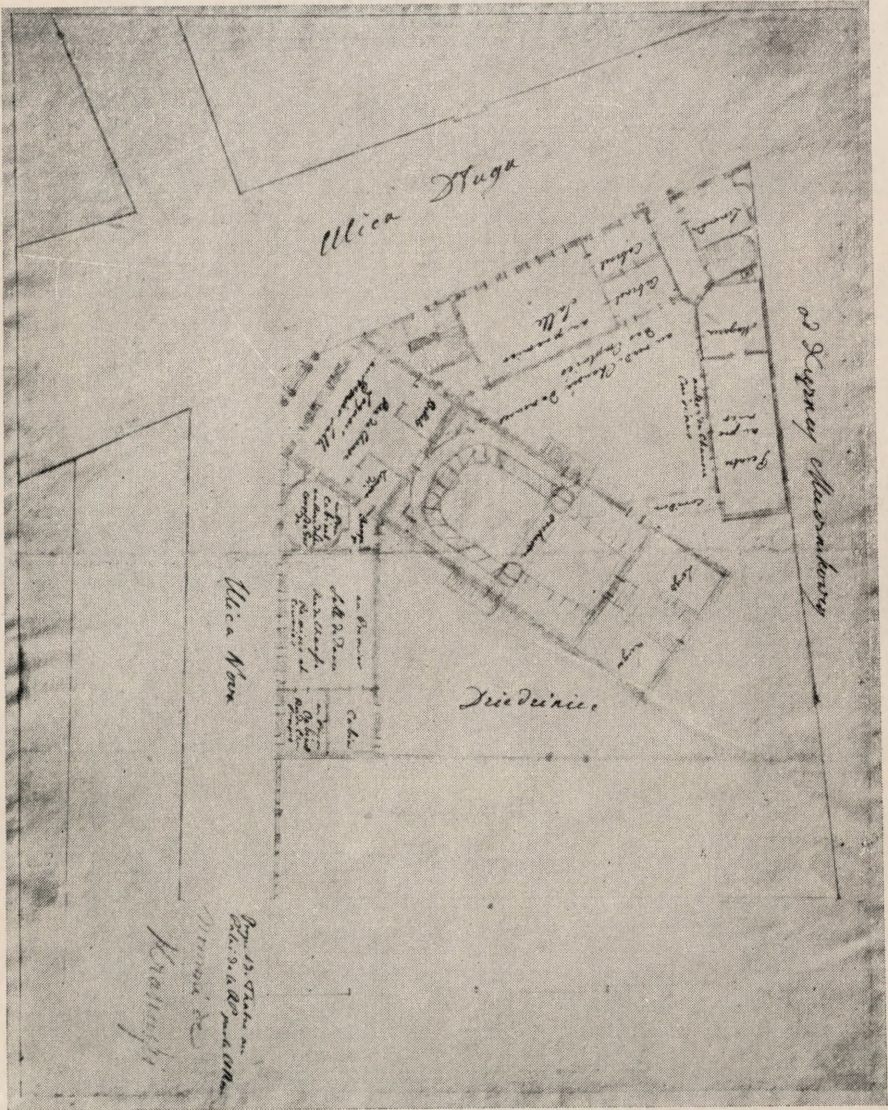


August Moszyński, projekt teatru na Placu Krasiańskich. Rzut pierwszego piętra

W związku z budynkiem warszawskim nasuwa się jednak kilka wniosków natury nieco bardziej ogólnej. Operalnia, pierwszy wolnostojący gmach teatru w Polsce w XVIII w. jest równocześnie pierwszym znanym dotychczas przykładem przeniesienia włoskiego typu architektury teatralnej tego czasu na teren naszego kraju. Budynek ten odegrał bez wątpienia dużą rolę w kształtowaniu architektury licznie w drugiej połowie stulecia powstających u nas sal i budynków teatralnych. Wystarczy spojrzeć na niektóre niezrealizowane projekty najciekawszego z polskich architektów teatralnych tego okresu — Augusta Moszyńskiego — aby odnaleźć w nich elementy starego saskiego teatru. Dużo więcej materiału niż prace uczonego archi-



August Moszyński. projekt teatru królewskiego. Napis w prawym, górnym rogu: „Par Cte Moszyński à la place de Wasilewski (Krak. Przedmieście nr 372)“. Napis na scenie: „Ancien théâtre de Saxe“, napis w prawym, dolnym rogu: „Le 5-me plan est le théâtre actuel élevé [ołówkiem] au jardin de Saxe — dans les justes proportions“.

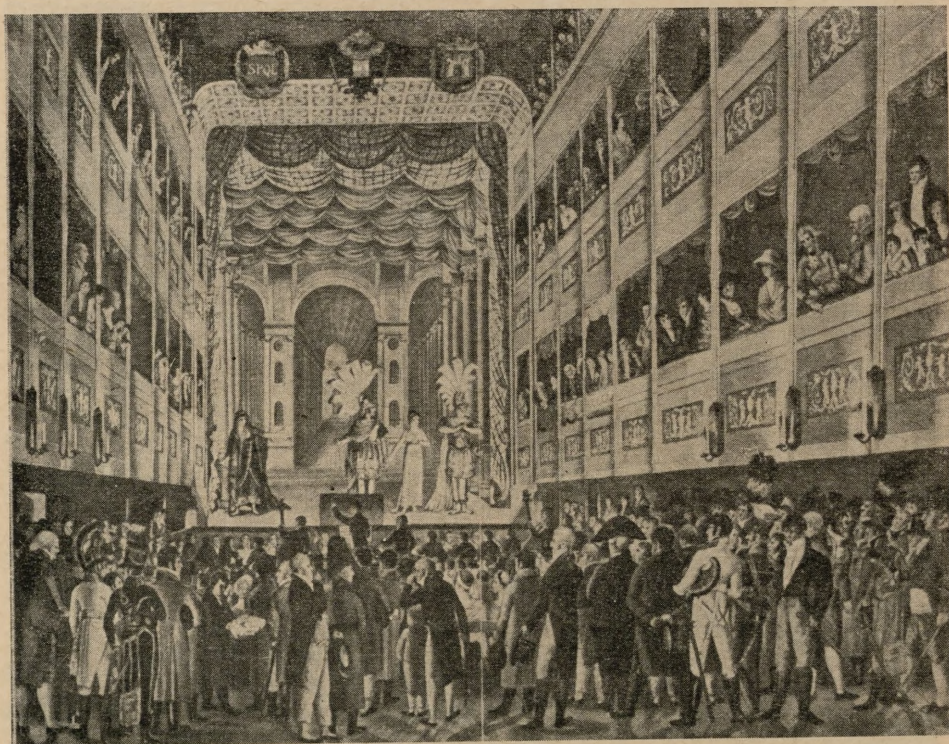


August Moszyński, projekt teatru na Pl. Krasieńskich.
Napis: „Project de théâtre au palais de la R.P. par Cte Mosz[yński]“.

OPERALNIA SASKA W WARSZAWIE



Wnętrze teatru na Pl. Krasieńskich w Warszawie. Autor nieznan, płótno—olej



F. Gerstenberger, wnętrze teatru w kościele pofranciszkańskim we Lwowie (ok. 1800)

tekta dostarczyć mogą dość nieporadnie malowane obrazy przedstawiające sale teatrów: na placu Krasieńskich w Warszawie i w kościele pofranciszkańskim we Lwowie. Nie znamy niestety planów teatrów i sal widowiskowych w Białymstoku, Słonimiu, Nieświeżu, Białej Podlaskiej, Wilnie, Grodnie, Podhorcach, Poznaniu, Kaliszu i innych, a dopiero zestawienie tych planów z najstarszym ze stołecznych teatrów publicznych wykazałoby, jak dalece ciekawa była rola, którą mu — na wespół intuicyjnie — przypisujemy.