

JOANNA MARIA SZUMAŃSKA
[HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-2532-2706](https://orcid.org/0000-0002-2532-2706)
MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE

AMFITEATR W ŁAZIENKACH, CZYLI EDEN BEZ RAJU

Słowa kluczowe: Muzeum Łazienki Królewskie, Stanisław August (1732–1798), Stanisław Wyspiański (1869–1907), historia dramatu, architektura teatralna, wyspa w literaturze

Keywords: Royal Łazienki Museum, Stanisław August (1732–1798), Stanisław Wyspiański (1869–1907), history of drama, theatre architecture, island in literature

Abstrakt: Artykuł przedstawia znaczenie Amfiteatru w Łazienkach Królewskich, a zwłaszcza sceny położonej na wyspie na Stawie Południowym, w kontekście historii sztuki, literatury i teatru. Omówiono zarówno położenie zabytkowego obiektu w letniej rezydencji Stanisława Augusta, jak również jego dekorację i problemy konserwatorskie. W dalszej części artykułu opisano, jak ważnym elementem w procesie tworzenia nowych znaczeń dla łazienkowskiej architektury była zakorzeniona w XVIII w. symbolika wyspy.

Abstract: The article presents the importance of the Amphitheatre in the Royal Łazienki Museum, especially the stage located on the isle in the Southern Pond, in the context of the history of art, literature and theatre. Both the location of the historic building in the summer residence of Stanisław August, as well as its decoration and conservation problems were discussed. The rest of the article describes how important the symbolism of the island, ingrained in the 18th century, was in the process of creating new meanings for Łazienki architecture.

W zgiełku świata intelektualistów (artyści) wiodą żywot wyspiarski, można by rzec: ucieleśniają byt wyspiarski. Solidnie usadowieni na skałach z kartonu, gdzie kiedyś, zda się, był duch, zwracają się do podobnych sobie rozmówców, a głosy ich odpowiadają sobie muskając fale, jak na kompletnym pustkowiu¹.

Jean Jourdheuil

Wyspa to popularny topos i inspirujący motyw, działający na wyobraźnię pisarzy. Niesie ze sobą ambiwalencję, jej immanentną cechą jest łączenie sprzeczności: dla przybysza wyspa może być terenem katastrofy, zamieszkałym przez groźnych tubylców, albo egzotycznym rajem; dla swoich mieszkańców może być więzieniem,

¹ J. Jourdheuil, *La théâtre, l'artiste, l'état*, Paris 1977, s. 42, cyt. za: M. Saison, *Teatr a rzeczywistość. Kwestia reprezentacji w teatrze współczesnym*, „Sztuka i Filozofia”, 11, 1996, s. 78.

dla ludzi z kontynentu zaś – symbolem wolności² (i odwrotnie). Jawi się więc jako miejsce styku skrajności, niczym Czyściec w *Boskiej komedii* Dantego³. Tożsamość, niepowtarzalność i dwuznaczność wyspy, które wynikają z jej mikrokosmicznego charakteru, sprawiły, że zyskała ona uprzywilejowane miejsce na królewskich dworach. Doskonałym przykładem jest tu alegoryczne widowisko *Rozkosze zacczarowanej wyspy*, kunsztownie przygotowane przez Moliera – z muzyką Jeana-Baptiste’a Lully’ego – dla króla Ludwika XIV. Motyw wyspy odnajdujemy również w dziełach stanowiących punkty zwrotne w historii literatury, teatru czy całej kultury, jak *Odyseja* Homera, *Burza* i *Otello* Williama Shakespeare’a czy *Robinson Crusoe* Daniela Defoe⁴.

Françoise Létoublon, Paola Ceccarelli i Jean Sgard w książce *Impressions d’îles* postawili pytanie „Qu’est-ce qu’une île?” – „Co to jest wyspa?”. Przytoczywszy szereg definicji historycznych, etymologicznych czy literackich, zwrócili uwagę, że wszystkie określenia mają punkt wspólny: wyspa jest miejscem otoczonym lub wręcz osaczonym ze wszystkich stron wodą⁵. To właśnie wyraźne granice i izolacja sprawiły, że – postrzegana jako świat w soczewce – wyspa stała się źródłem intelektualnego eksperymentu na ludzkości przeprowadzanego na bezpiecznym polu literatury.

W części języków europejskich termin „wyspa” wywodzi się od słowa „izolacja” – jak angielski wyraz *island* czy francuski *île*. Również *Dictionnaire de la géographie* określa wyspę raczej jako ziemię izolowaną, nie zaś po prostu otoczoną wodą. Na teren izolowany wskazują ponadto występujące zazwyczaj na wyspach reliktowe i endemiczne gatunki fauny i flory⁶. Françoise Péron, badaczka wysp, podkreśla, że są one odmienne od reszty świata i dają wyjątkowe poczucie obcości⁷, a dzięki temu stanowią idealną scenerię, w której cywilizacja mogła spotkać się z niecywilizowanym, obyty – z prymitywnym, zwyczajny – z egzotycznym, a fikcja – z rzeczywistością. Wyspy były więc doskonałymi miejscami do negocjowania relacji między rzeczywistością a iluzją.

Jacques Derrida postrzega wyspę, podobnie jak ziemię obiecaną i pustynię, jako miejsce aporetyczne, czyli bez wyjścia, dróg i dojazdu; miejsce, w którym można „ugrząźć”⁸. Filozof przywołuje fragment wykładu Jamesa Joyce’a poświęconego Danielowi Defoe o odcisku bosej stopy na dziewiczym piasku wyspy, który postrzega jako cud. Zwraca również uwagę na artykuł Virginii Woolf, prowokacyjnie stwierdzającej, że *Robinson Crusoe* to powieść, która denerwuje czytelnika, ponieważ go lekceważy. Nie ma w niej wschodu i zachodu słońca, duszy, Boga, przyrody, nie ma nawet śmierci, a wszystko, co pokazał Defoe, to stan umysłu plus „duży gliniany garnek”. Derrida słusznie więc zalicza lekturę *Robinsona Crusoe* Woolf do interesującej go kategorii dekonstrukcji⁹. Dla Gilles’a Deleuze’a osobnym i istotnym tematem jest wyspa bezludna, o której pisze on w esejach *Causes et raisons des îles désertes* oraz *Michel Tournier i świat bez bliźniego*, ujmując ją jako miejsce powtórzonego początku. Wyspa zawsze bowiem powstaje w wyniku procesów wtórnych, zrodzona z rozczłonkowania, erozji czy pęknięcia. Oznacza to, że zaczynamy tam od zera, od nowa – nieomal za każdym razem dochodzi do ponownego aktu stworzenia¹⁰.

Na wyspie zatem w ostrzejszym świetle niż na kontynencie można rozegrać dramat, obserwować relacje międzyludzkie i konflikty. To potencjał wykorzystany przykładowo w Szekspirowskiej *Burzy*. Angielski dramtopisarz ukazał wyspę tajemniczą, położoną gdzieś na oceanie, odizolowaną i w oczach Europejczyków emanującą obcością. O jej ambiwalencji świadczą słowa wypowiedziane przez Kalibana i rozbitków. Dzikie-mu i potwornemu niewolnikowi miejsce to jawi się niczym Eden:

² Fr. „la prison est une vocation permanente de l’île”, A. Meistersheim, *Figures de l’îlité, image de la complexité*, [w:] *Îles des merveilles. Mirages, miroir, mythe*, red. D. Reig, Paris 1993, s. 112, cyt. za: B. Doyon-Gosselin, D. Bélanger, *Les possibilités d’une île de l’utopie vers l’hétérotopie*, „Temps zéro: écritures contemporaines”, 6, 2013, <https://tempszero.contemporain.info/document956> (dostęp: 18 III 2024).

³ J. Gay, „Évolutions du motif de l’île déserte dans la littérature d’aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells). «Fin de siècle» et mutation du genre”, [praca doktorska], Université Bordeaux Montaigne 2019, <https://hal.science/tel-02510852/document> (dostęp: 18 III 2024), s. 71.

⁴ *Ibidem*, s. 11.

⁵ F. Létoublon, P. Ceccarelli, J. Sgard, *Qu’est-ce qu’une île?*, [w:] *Impressions d’îles*, red. F. Létoublon, Toulouse 1996, s. 9.

⁶ M. Jędrusik, *Wyspa, wyspiarskość, wyspowość. Refleksje o niejednoznaczności tych pojęć*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, 2016, 33, s. 10–11.

⁷ F. Péron, *Fonctions sociales et dimensions subjectives des espaces insulaires (à partir de l’exemple des îles du Ponant)*, „Annales de géographie”, 2005, 644, s. 424.

⁸ Gay, *op. cit.*, s. 6.

⁹ J. Derrida, *The Beast & the Sovereign II*, wyd. M. Lisse, M.-L. Mallet, G. Michaud, przeł. G. Bennington, Chicago 2011, s. 41–44.

¹⁰ „Rêver des îles, avec angoisse ou avec joie, peu importe, c’est rêver qu’on se sépare, qu’on est déjà séparé, loin des continents, qu’on est seul et perdu – ou bien c’est rêver qu’on repart à zéro, qu’on recrée, qu’on recommence”, Doyon-Gosselin, Bélanger, *op. cit.*

Wyspa ta jest moją
Po mojej matce; ty mi ją wydarłeś.
Kiedys tu przybył, jak żeś mi pochlebiał,
[...]
Ja, co przód byłem własnym moim królem.
Na chlew tę twardą daliście mi skałę,
A resztę wyspy na własność zabrali¹¹.

Rozbitkom zaś odwrotnie – jako wroga przestrzeń:

Męki, niepokój, cuda i zdziwienie,
Wszystkie tu na tej zamieszkałej wyspie.
Niech Bóg nas z strasznej wyzwoli siedziby!¹²

Według Franka W. Bervika wyspa w *Burzy* nie ma stałych współrzędnych geograficznych, jest „pływająca”, a w rezultacie postrzegana jako wiecznie niestabilna i utopijna¹³.

Na wyspiarski charakter dramatów Shakespeare’a zwróciła uwagę Monica Matei-Chesnoiu. Badaczka zajmująca się dramatem doby elżbietańskiej wskazuje, że w jego sztukach rzeczywiste miejsca, jak Kreta, Cypr, Wenecja, Kolchida i Wyspy Kanaryjskie, stają się konstrukcjami literackimi, utopijnymi i dystopijnymi terenami o sprzecznych znaczeniach¹⁴. Ale są one, podobnie jak prawdziwe wyspy, uzależnione od wiatrów, przyptyków, raf czy skał. Ich niebezpieczny wizerunek ujęty jest również w Szekspirowskich metaforach. Przykładem mogą być słowa Bassania o Porcji z *Kupca weneckiego*, w których znajdujemy odwołanie do opowieści o Argonautach¹⁵:

Świat też wartości jej nie jest nieświadom,
Bo wszystkie cztery wiatry ze wszystkich krańców
Stałego lądu sprowadzają do niej
Niepospolitych zalotników. Świetne
Promienie włosów wiszą u jej czoła
Jak złote runo, czyniąc Belmont, miejsce
Jej zamieszkania, krainą Kolchidy.
Nie jeden Jazon kusi się też o nią¹⁶.

Motyw wyspy przywołano także na drewnianym szyldzie najslynniejszego londyńskiego teatru – The Globe. Przekazy z XVIII w. wskazują, że przedstawiał on Herkulesa dźwigającego na swoich barkach ziemski glob. Znak ten nie tylko symbolizował zrównanie świata i teatru, ale też ikonograficznie nawiązywał do mitycznej wyspy Hesperyd. Tak więc zarówno literackie wyspy Shakespeare’a, jak i budynek teatru ukazywały nowe światy, terytoria metaforyczne, w których rzeczywistość była nieodróżnialna od fikcji, widzialne – od niewidzialnego¹⁷. Teatr, tak jak wyspa, oddalony jest od zgiełku świata. Ponadto ujęcie wyspy jako metafory teatru, a teatru – jako metafory świata wyrasta z najdawniejszych sposobów ludzkiego myślenia, podobnie jak topos *theatrum mundi*¹⁸. Każdy nowy tytuł na scenie to nowy świat, mikrokosmos, gdzie dramaty rozgrywają się z dużo większą intensywnością niż w prawdziwym życiu.

¹¹ W. Shakespeare, *Burza*, tłum. L. Ulrich, Warszawa 2012, s. 18.

¹² *Ibidem*, s. 65.

¹³ M. Matei-Chesnoiu, *Memory of Earth and Ocean. Territories of Shakespeare's Islands*, „Ranam. Recherches anglaises et nord-américaines”, 57, 2023, s. 14.

¹⁴ J.-J. Chardin, *Preface*, „Ranam. Recherches anglaises et nord-américaines”, 57, 2023, s. 6.

¹⁵ Matei-Chesnoiu, *op. cit.*, s. 16.

¹⁶ W. Shakespeare, *Kupiec wenecki*, tłum. J. Paszkowski, Lwów–Złoczów 1908, s. 9.

¹⁷ Matei-Chesnoiu, *op. cit.*, s. 23.

¹⁸ S. Świontek, *Norwidowski teatr świata*, „Pamiętnik Literacki”, 62, 1971, 3, s. 40, 45.

WYSPA, „TEN DRUGI EDEN, TA RAJU POŁOWA”¹⁹

Elementy składowe mitu i gramatyka wyspy zostały ugruntowane dopiero w XVIII w. dzięki Danielowi Defoe. Tytułowy bohater jego książki – Robinson Crusoe – panuje nad siłami natury niczym Prospero u Szekspira, ale w mniejszej skali²⁰, i staje się postacią emblematyczną dla kultury zachodnioeuropejskiej, stawianą obok Fausta, Don Kichota czy Don Juana²¹. Rozgłos, jaki zyskała powieść Defoe, sprawia, że pojawiają się kolejne robinsonady. Dramatopisarz Pierre Marivaux tworzy trzy swoje wyspy: *Wyspę niewolników*, *Kolonie* i *Wyspę rozumu*, Edward Dorrington (pseud. Peter Longueville) – powieść *Le solitaire anglois, ou Aventures merveilleses de Philippe Quarll*, Guillaume Grivel – *L'île inconnue, ou Mémoires du chevalier Des Gastines*, Laurent-Joseph Gain de Montaignac – *Mémoires du chevalier de Kilpar*, a Jean-Jacques Rousseau – *Emila*²². Koncepcję wyspy jako utopijnej krainy odnajdujemy również u François Fénelona, Jonathana Swifta i Louisa-Sébastien Merciera. Zainteresowanie motywem pojawia się także na gruncie polskim, między innymi w *Entretien d'un Européen avec un Insulaire du royaume de Dumocala* Stanisława Leszczyńskiego z 1752 r., w utworze *Opisanie pewnej wyspy nowo wynalezionej*, opublikowanym w 1770 r. w *Zbiorze Różnego Rodzaju Wiadomości* Augusta Posera czy w *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach* Ignacego Krasickiego²³.

Ważnym przejawem popularności robinsonad w kontekście polskim jest powieść *Jan z Tęczyna* Juliana Ursyna Niemcewicz z recepcyjnym wątkiem Robinsona Crusoe. O pasji do motywu wyspy i figury rozbitka świadczy też rękopis Niemcewicz *Podróże napowietrzne*, przechowywany w Bibliotece Polskiej w Paryżu²⁴.

Dla nas doniosły jest fakt, że w królewskim księgozbiorniku Stanisława Augusta znajdował się *Robinson Crusoe* w oryginale. Polski monarcha posiadał ponadto polskie wydanie w przekładzie swojego bibliotekarza Jana Chrzyciela Albertrandiego z 1769 r. W katalogu książek Stanisława Augusta widnieje wreszcie *Robinson Crusoe* we francuskich przeróbkach, ponieważ – jak zauważa Richard Butterwick – powieść ta, a wraz z nią *Raj utracony* Johna Milтона czy *Podróże Guliwera* Swifta „były uważane przez tłumaczy za zbyt nieokrzesane dla francuskich czytelników i zostały należycie «uszlachetnione», ustalając wzorzec na resztę stulecia”²⁵. Stanisław August miał *Robinsona Crusoe* w swojej bibliotece w kilku wersjach – wolno więc domniemywać, że powieść wywarła na niego wpływ, który być może odcisnął się na kształcie królewskiej sceny. Metafora wyspy została bowiem ucieleśniona w projekcie łazienkowskim w trzech miejscach: w Pałacu na Wyspie, w Białym Domu²⁶ i w obiekcie, który jest najbardziej wyrazistą jej emanacją, czyli w jednym z łazienkowskich teatrów, zwanym Amfiteatrem²⁷. Co zaskakujące i wyjątkowe, pierwsza wersja sceny powstała już w 1785 r. – na sztucznie usypanej wyspie w kępie starego lasu, na

¹⁹ Cyt. za: W. Shakespeare, *Król Ryszard II*, akt II, tłum. L. Ulrich, Kraków 1895.

²⁰ Gay, *op. cit.*, s. 48.

²¹ E. Dąbrowicz, *Syndrom rozbitka. Robinson Crusoe i Julian Ursyn Niemcewicz*, „Porównania”, 25, 2019, 2, s. 28.

²² P. Deyts, *L'île d'aventure, terre d'origine*, [w:] *Mythes des origines*, red. G. Peylet, M. Pessac 2022, <https://books.openedition.org/pub/50310#ftn1> (dostęp: 18 II 2024); zob. również: A. Montandon, *Le roman romanesque. Voyages et aventures; robinsonnades, idylles et utopies*, [w:] idem, *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris 1999, s. 61–134.

²³ T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Toruń 2017, s. 233–236.

²⁴ Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 22, 29; Z. Skwarzyński, *Podróże napowietrzne Juliana Ursyna Niemcewicz*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature”, 21, 1965, s. 70; R. Butterwick, *Stanisław August a kultura angielska*, Warszawa 2000, s. 168.

²⁵ Butterwick, *op. cit.*, s. 58.

²⁶ Centralnym obiektem w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie jest Pałac na Wyspie, który powstał z rozbudowy dawnej Łaźni Stanisława Herakliusza Lubomirskiego na zlecenie Stanisława Augusta. Łaźnia marszałka wielkiego koronnego pełniła również funkcję grotu ogrodowej z basenem i fontanną. Najnowszymi publikacjami na ten temat są: M. Siewniak, *Drzewa i krzewy w ogrodach Łazienek Królewskich. Przewodnik dendrologiczny*, Warszawa 2020, s. 19–27 oraz katalog wystawy czasowej w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie: P. Skowroński, *Ujazdów Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Sztuka dobrego myślenia. Dziedzictwo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Katalog wystawy*, red. K. Frejlich, P. Skowroński, Warszawa 2024, zwłaszcza s. 55–56, tam znajduje się bibliografia zagadnienia. Białe Domy w czasach ostatniego króla Polski także znajdowały się niejako na wyspie, otoczonej kanałami, które usunięto w połowie XIX w., W. Tatarkiewicz, *Łazienki warszawskie*, Warszawa 1957, s. 60. Na temat warunków wodnych w Łazienkach zob. L. Majdecki, *Łazienki. Przemiany układu przestrzennego założenia ogrodowego*, Warszawa 1969 (Rejestr ogrodów polskich, z. 7), s. 12–13.

²⁷ A. Kruczyński, *Mecenat teatralny Stanisława Augusta*, [w:] *Stanisław August. Ostatni król. Polityk, mecenas, reformator*, red. A. Sołtys, Warszawa 2011, s. 370–373. Myśl, aby wznieść budowlę teatralną na wodzie, pojawiła się wcześniej, o czym świadczy szkic kreślony ręką króla. Projekt Stanisława Augusta z 1784 r. ukazuje Staw Północny z okrągłym teatrem zwróconym w stronę Łaźni, zob. Tatarkiewicz, *Łazienki...*, s. 80; A. Żóławska-Witkowska, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s. 283.

wschodnim brzegu Stawu Południowego. Obiekt miał konstrukcję drewniano-ziemną, z dekoracją w formie skał i groty. Początkowo był odizolowany od lądu, dopiero później zbudowano kładkę²⁸.

W latach 1790–1791 na polecenie króla teatr zmieniono na murowany i kamienny. Jego twórcą był Jan Chrystian Kamsetzer²⁹, królewski architekt urodzony w Dreźnie, który inspirował się przede wszystkim odkrytym kilkadziesiąt lat wcześniej teatrem w Herkulanum, a także architekturą starożytnego Rzymu, Tivoli czy Paestum³⁰. Uroczyste otwarcie sceny pod obłokiem odbyło się 7 września 1791 r. Wydarzenie uwiecznił w swoich szkicach reportażowych Jan Piotr Norblin. Przedstawił scenografię, oddającą miasto z murami, wieżami i namiotami. Rysunki artysty francuskiego pochodzenia podkreślają też niezwykłą rolę wody, która w trakcie widowiska niczym zwierciadło odbijała fajerwerki³¹. Izolacja teatralnej sceny od lądu pozwalała na rozgrywanie dramatu na łazienkowskim stawie. Na rysunkach Norblina widać okazałą galerię z żaglem i dekoracjami, flankowaną przez mniejsze łodzie.

Opisy widowiska wystawionego w Amfiteatrze publikowano w ówczesnej prasie, w której czytamy przykładowo: „Dla zgromadzonych na amfiteatrze około trzech tysięcy osób, dany był najprzód na kępie balet pod tytułem *Kleopatra*, wystawujący miłość Antoniusza do niej i walkę jego z Oktawiuszem o panowanie świata. Okręty, światłem zręcznym w kolory iluminowane, rozpoczęły bitwę na wodzie; dwaj rzymscy wodzowie walczyli z sobą; na koniec śmierć Antoniusza dała zwycięstwo przeciwnikowi jego i dokonała wolności Rzymian. Po czym dał się widzieć w iluminacji napis po francusku i po polsku: «Rozterki domowe zrodziły despotyzm u Rzymian, niech zgoda zabezpieczy wolność w Polsce». Dalej nastąpił fajerwerk, w końcu którego pod koroną ognistą czytano: «Vivat dzień 7 września 1764. Vivat dzień 3 maja 1791»; a niżej: «Jungimur omnes nexu uno» [Jednym węzłem bądźmy połączeni – J.Sz.]. Oklaski publiczności, w amfiteatrze i zewnątrz amfiteatru aż do nacisku zgromadzonej, wieńczyły i powtarzały te napisy³².

Forma architektoniczna łazienkowskiego teatru z pewnością wzmacniała silne wrażenie, jakie wywoływały u odbiorców przedstawienia. Zachowana do dzisiaj, nawiązuje do starożytnych ruin i jest stałą scenografią, która koresponduje stylistycznie z widownią położoną na lądzie. Mimo że obie części tworzą całość, dzieli je sześciometrowa tafla wody. Na to rozłączenie zwracano uwagę w XVIII w., określając omawiany obiekt precyzyjniej niż dzisiaj – jako „Amfiteatr z teatrem na kępie”³³. Oddzielenie właściwej sceny od widowni wzmacnia poczucie izolacji i akcentuje wyjątkowy status świata ukazywanego w teatrze; widzowie stają się świadkami / obserwatorami życia niewidocznego dla osoby spoza wyspy (il. 1).

Scenie nadano kształt zbliżony do trapezu, który rozszerza się w kierunku widowni. Pierwotnie scena wykonana była z trzyczalowych bali sosnowych, a pod nią umieszczono windę, która dostarczała lampy oświetlające deski sceniczne. Za proscenium znajdowały się dwa niewielkie pomieszczenia na garderoby³⁴. Z trzech stron wyspy wzniesiono sztuczne ruiny, składające się z 23 kolumn w porządku korynckim o ka-

²⁸ K. Wierzbicka-Michalska, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1997, s. 275, 280.

²⁹ B. Król-Kaczorowska, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975, s. 66–68; M. Królikowska-Dziubecka, *Podróż artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera (1776–1777; 1780–1782) architekta w służbie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Warszawa 2003; eadem, *Jan Chrystian Kamsetzer – architekt królewski. Przyczynek do badań nad genezą twórczości*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 81, 2020, 4, s. 583–599.

³⁰ W. Tatarkiewicz, *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów–Warszawa 1925, s. 73–93; Z. Batowski, *Podróż artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera w latach 1776–77 i 1780–82*, Kraków 1935. Na temat łazienkowskich teatrów zob. prace B. Król-Kaczorowskiej: *Teatry dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971, s. 29; *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa 1986; *Teatry na wolnym powietrzu w Polsce w XVIII wieku. Teatry prowizoryczne. Teatry stałe. Teatry „zielone”*, „Pamiętnik Teatralny”, 1955, 2, s. 69–100; *Z teatru na Zamku Królewskim do Łazienek? Jeszcze o teatrach Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Teatralny”, 1974, 3–4, s. 355–370, a także: Tatarkiewicz, *Łazienki...*; T. Dziubecki, „Théâtre sur l’isle” w Łazienkach Królewskich – funkcja i forma, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, 2, s. 357–370.

³¹ Jak zauważa Irena Kadulka: „Łączność między wnioskami fetowanych okazji a profesjonalną techniką kunsztownych ogni sygnalizuje przyległość techniki do kultury wysokiego świata. Technika ogniowa wprowadza do świątecznych obchodów niezwykłą, od starożytnej tradycji idące, formy uświetniania”, cyt. za: I. Kadulka, *Magia ogni kunsztownych w spektaklach plenerowych XVIII wieku*, [w:] *Oświecenie nieoświecone. Człowiek, natura i magia*, red. D. Kowalewska, A. Roćko, F. Wolański, Warszawa 2018, s. 99.

³² „Gazeta Narodowa i Obca”, 10 IX 1791, 73, s. 1.

³³ Tatarkiewicz, *Pięć studiów...*, s. 73. Ponadto, jak zauważa Maria Rutkowska: „Termin AMFITEATR znany był w języku polskim przed Oświeceniem. Używany, podobnie jak teatr, wymiennie z formą oboczną AMFITEATRUM [...]. Terminem ogólnym dla widowni teatralnej bez względu na jej konstrukcję (schody, okrąg) był w Oświeceniu jednak TEATR (TEATRUM)”, M. Rutkowska, *Teatr i scena. Terminologia architektury teatralnej w polskim Oświeceniu*, [w:] *W kręgu Oświecenia i Teatru. Prace ofiarowane profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70 rocznicę urodzin*, red. A. Cieński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 226–227.

³⁴ „Inwentarz dóbr Jego Królewskiej Mości dziedzicznych Łazienki zwanych attynencjami przy Warszawie sytuowanych, na gruncie 1795 roku we wrześniu spisany”, Warszawa, Archiwum Główne Akt Dawnych, Archiwum Józefa Poniatowskiego i Marii z Poniatowskich Tyszkiewiczowej, rkps 164, s. 140.



1. Amfiteatr, Muzeum Łazienki Królewskie, fot. P. Czarnecki

nelowanych trzonach. Po stronie lewej od poziomu wody wznoszą się schody, prowadzące przez otoczony kolumnami korynckimi łuk od kulis. Tam też, w niszy, znajduje się posąg bogini Flory, w zwieńczeniu zaś – figura Euterpe, muzy poezji lirycznej. Z prawej strony sceny ulokowano figurę leżącego lwa, wykonaną przez Franciszka Pincka około 1790 r.³⁵ Przed sceną przewidziano miejsce dla czterdziestoosobowej orkiestry.

Siedziska dla orkiestry, ozdobione cyfrą królewską, oraz dekoracje zmagazynowano w szopie na zachodnim brzegu stawu. Dekoracje, które tam przechowywano ukazywały: fortecę, chałupę wiejską, kamienicę, chatkę z wystawką, „drzwi i okna z kratą do *Cyrulika Sewilskiego*, ruderę, las, szpalery ogrodowe i skały”³⁶. Jak zauważył Tomasz Dziubecki, „musiały mieć tradycyjną formę pomalowanych płócien (tzw. periakty)”³⁷. W dolnej części widowni postawiono dwie figury: *Umierającą Kleopatę* i *Umierającego Gladiatora*.

Jak już wspomniano, widownię, przypominającą starożytny amfiteatr i wznoszącą się kamiennymi stopniami oddzielono od sceny kanałem z wodą. Widzowie zasiadali na ławach w kolorach zielonym i szarym. Pod widownią zaprojektowano arkadowe sklepienie³⁸. Na jego attyce w czasach króla Stanisława Augusta znajdowały się posągi szesnastu dramatopisarzy: Ajschylosa, Eurypidesa, Sofoklesa, Arystofanesa, Menandra, Plauta, Terencjusza, Seneki, Shakespeare’a, Pedra Calderona, Jeana Baptiste’a Racine’a, Moliera, Metastasia i Gottholda Lessinga, a także wizerunki żyjących wówczas jeszcze Stanisława Trembeckiego i Juliana Ursyna Niemcewicza. Twórcą XVIII-wiecznych posągów był włoski rzeźbiarz Tommaso Righi, a projekty wykonał „pierwszy rzeźbiarz” Stanisława Augusta – André Le Brun. Na szczytach po obu stronach attyki znajdowały się rzeźbiarskie alegorie Tragedii i Komedii³⁹.

Umieszczenie obok siebie twórców z różnych epok pozwoliło na zrównanie czasu. Tak jak wystawienie dramatu przenosiło przeszłość do teraźniejszości, tak wizerunki dramatopisarzy umożliwiały ich spotkanie i wskrzeszenie w umyśle świadomego widza. Ich sylwetki miały działać na odbiorców na podobnej zasadzie jak aktorzy występujący na scenie.

³⁵ M. Kwiatkowski, *Łazienki*, Warszawa 1972, s. 189.

³⁶ *Ibidem*, s. 189.

³⁷ Dziubecki, *op. cit.*, s. 329.

³⁸ „Inwentarz dóbr Jego Królewskiej Mości...”, s. 141.

³⁹ *Ibidem*, s. 140.

Według Anny Sadurskiej wzorem dla figur Ajschylosa i Eurypidesa były małe marmurowe kopie wizerunków antycznych, które miał w swoich zbiorach Stanisław August. Menander i Plaut mogli być wzorowani na antycznych rzeźbach ze zbiorów Muzeów Watykańskich, Arystofanes i Seneka zaś – na antycznych przedstawieniach siedzących filozofów. Możliwe, że w przypadku figury Sofoklesa inspiracją stał się hermowy portret z ogrodu Watykanu⁴⁰. Katarzyna Mikocka-Rachubowa, analizując figury attyki Amfiteatru, doszła do wniosku, że należy wziąć pod uwagę antyczne przedstawienia filozofów, między innymi posąжки z kolekcji Farnese przechowywane w Museo Archeologico Nazionale w Neapolu oraz figury siedzących filozofów z Muzeów Watykańskich. Zdaniem badaczki artysta mógł również korzystać ze szczególnie popularnego w XVIII w. przedstawienia siedzącego *Aresa Ludovisi* z IV w. p.n.e. czy XVIII-wiecznej figury Obywatela (Citoyen'a) Jeana Baptiste'a Pigalle'a. Mikocka-Rachubowa podała, że figury Tragedii i Komедии mógł projektować Le Brun⁴¹.

Komedię i Tragedię w teatrach antycznej Grecji i Rzymu odzwierciedlały maski, które były stałym motywem ikonograficznym i atrybutem identyfikującym aktora oraz przywoływały istotę przedstawienia teatralnego. Pojawiały się niemal wszędzie: na fryzie, belkowaniu i kapitelach⁴². Umieszczenie więc w teatrze personifikacji Komедии i Tragedii było znanym zabiegiem. Aktorów, dramatopisarzy i dramaturgów nierzadko ukazywano między Komedią a Tragedią, aby wskazać pole ich działania⁴³.

Rzeźby Komедии i Tragedii mogły zatem nawiązywać do tradycji masek w teatrze antycznym i wskazywać na podwójność repertuaru. Z kolei dla całej attyki inspiracją mogło się stać popularne amfiteatralne eksponowanie posągów, popiersi czy urn⁴⁴. Figury teatralne byłyby więc unieśmiertelnione i zachowane dla przyszłych pokoleń – niczym w muzeum.

Za sprawą dostępnych katalogów bibliotecznych króla i przekazów z epoki, które zawierają informacje o jego guście estetyczno-teatralnym, figury szesnastu silnych poetów jawią się jako kanon literacki Stanisława Augusta⁴⁵. Monarcha, nie kryjąc lęku przed wpływem, staje w agonii teatralnym i pokazuje swój wybór, dodając do grona dramatopisarzy, którzy osiągnęli sukces, a w końcu nieśmiertelność, dwóch twórców sobie współczesnych: Trembeckiego i Niemcewicza. Narzuca zachodniemu kanonowi europejskiemu dwóch poetów i buduje kanon własny, królewski.

Zabieg wpływania na kanon jest koherentny z rozwiązaniem przyjętym przez króla w Teatrze Królewskim, otwartym w 1788 r. w Starej Oranżerii. Na plafonie sali widowiskowej dostrzec możemy portrety czterech dramatopisarzy: Sofoklesa, Shakespeare'a, Racine'a i Moliера. Wybór monarchy był rygorystyczny – tylko czterej autorzy w całym teatrze dworskim, namalowani w medalionach na zlecenie króla przez nadwornego dekoratora wnętrz królewskich, Jana Bogumiła Plerscha⁴⁶ – jednak wizerunki twórców spełniają na malowidle funkcję służebną. Dopełniają tylko bowiem pełnopostaciowy portret monarchy – ukazanego jako Apollina – w centrum plafonu, krążąc wokół niego niczym planety wokół Słońca⁴⁷. Wyobrażenie to może

⁴⁰ K. Mikocka-Rachubowa, *André Le Brun – „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1, Warszawa 2010, s. 210, 269; A. Sadurska, *Le théâtre sur l'eau de Łazienki („Amphithéâtre”) et le programme de son décor*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 28, 1984, s. 83–104.

⁴¹ Mikocka-Rachubowa, *op. cit.*, t. 1, s. 210, 269.

⁴² M.I. Rodríguez López, *The Relief Decorations of the Ancient Roman Theater. The Case of Sabratha*, „Music in Art”, 42, 2017, 1–2, s. 19.

⁴³ Uczynili tak m.in. Joshua Reynolds w obrazie *David Garrick między tragedią a komedią* z 1761 r. czy Henry Fuseli w *The Infant Shakespeare between Tragedy and Comedy* [Mały Szekspir między tragedią i komedią] z 1805 r. Zob. N. Powell, Fuseli, „The Infant Shakespeare between Comedy and Tragedy”, „The Burlington Magazine”, 94, 1952, 591, s. 172–173; *Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, [katalog wystawy], Galerie des beaux-arts, 9 mai – 1^{er} septembre 1980, Bordeaux 1980, s. 79.

⁴⁴ Zob. E. Adams, *Defining and Displaying in the Human Body. Collectors and Classics during the British Enlightenment*, „Hermathena”, 2009, 187, s. 69; zob. również: T. Hope, *Household Furniture and Interior Decoration, Executed from Designs by Thomas Hope*, London 1807; D. Watkin, *Thomas Hope 1769–1831 and the Neo-Classical Idea*, London 1968; idem, *Sir John Soane. Enlightenment Thought and The Royal Academy Lectures*, Cambridge–New York 1996, s. 188; S. de Jong, *Staging Ruins. Paestum and Theatricality*, „Art History”, 33, 2010, 2, s. 335.

⁴⁵ Agon teatralny jest tu postrzegany w świetle koncepcji Harolda Blooma zawartej w książce: H. Bloom, *The Western Canon. The Book of Schools of the Ages*, New York–San Diego–London 1994, zob. również: idem, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielicki–Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁴⁶ B. Król-Kaczorowska, *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny”, 3, 1954, 3–4, s. 145–178; A. Bernatowicz, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016, s. 164.

⁴⁷ B. Król-Kaczorowska, *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1961, s. 53; P. Kencki, *Czterej dramatopisarze w Teatrze Królewskim w Starej Oranżerii*, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/public/upload/download/Kencki%20Patryk%20Czterej%20dramatopisarze%20w%20Teatrze.pdf> (dostęp: 6 VI 2024); J. Szumańska, *Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788*, „Pamiętnik Teatralny”, 67, 2018, 4, s. 88–112.

przywozić na myśl angielskie maski Karola I, w których monarcha był utożsamiany właśnie ze Słońcem, a inni uczestnicy widowisk – z układem planetarnym. To angielski władca wprowadzał wszystko w ruch. Natomiast w scenie ukazanej na plafonie łazienkowskiego teatru dworskiego polski król niczym świetliste bóstwo nadaje bieg literaturze, wprowadza swój kanon literacki, który trzy lata później rozszerza w Amfiteatrze. Słowa chóru z angielskiej maski dworskiej *Britannia Triumphans* mogłyby wręcz posłużyć za komentarz do wizerunków dramatopisarzy w obu teatrach:

Poruszacie się w tak wspniałym porządku,
Jakby każdy z was był jedną z jego planet,
On poruszył się, by was wprowadzić w ruch⁴⁸.

Precyzyjnie przemyślany asamblaż, czyli rozszerzenie literackiego kanonu z Teatru Królewskiego w Amfiteatrze z wizerunkami polskich dramatopisarzy, pozwolił królowi nasycić jakościowo całe Łazienki. Figury silnych poetów wyniesiono na attykę, a tłem dla nich stał się łazienkowski ogród. Letnia rezydencja założona przez Stanisława Augusta niczym park wersalski opisany przez Mikela Dufrenne'a: „trzyma się świata naturalnego wszystkimi korzeniami drzew; to prawdziwy park, którego prawda zawiera się w świecie roślinnych sił oraz pór roku. Rządzi on tym światem, będąc mu zarazem posłusznym [...] dokonuje się tu pewna metamorfoza: wiążąc się ze światem, zamiast oddzielać się od niego, dzieło architektoniczne anektuje ów świat i go estetyzuje. Za sprawą magii [...] park, niebo [...] otrzymują nową jakość; nie mogą już postrzegać ich jako zwykłych przedmiotów”⁴⁹. Dufrenne zwraca uwagę na transcendentną głębię, jaką niesie ze sobą percepcja. Otoczenie, które wydawało się zwyczajne, jak niebo czy drzewa, znika, aby stać się scenografią dla teatru, a także całej rezydencji, w której panuje król, konstruujący nowy świat niczym Robinson na bezludnej wyspie. Łazienkowska wyspa wraz ze swoją naturalną roślinnością oraz widownią, na której zawsze są widzowie – dramatopisarze, staje się teatrem. W zależności od pogody teatr dostarcza zmysłom oglądających wciąż nowych obrazów.

RAJ PO KATASTROFIE

Architektura teatralna była ważna dla polskiego monarchy przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, jej siła wynikała ze skali i ogromnych nakładów finansowych, a proporcje oraz relacje z otoczeniem stawały się symbolem tamtego czasu i władcy. Po drugie, jej trwałość i obecność w przestrzeni publicznej, dookreślane przez inscenizację, maszynierię, scenografię i światło⁵⁰, były skutecznym sposobem budowania prestiżu i celebrowania chwały króla. Dlatego paradoksem jest fakt, że to, co miało być siłą „Amfiteatru z teatrem na kępie”, okazało się słabością. Materiał bowiem, z którego został on zbudowany, skazał go na efemeryczny, przemijający charakter; obiekt stał się wręcz sam w sobie dziełem teatralnym, które transformuje to, „co realne, dosłowne, cielesne, obciążone i doczesne – w to, co wyobrażone, artystyczne, lotne, duchowe i transcendentne”⁵¹. Sama scena ze stałą dekoracją stylizowaną na antyczne ruiny jest niemal dekoracją teatralną.

Idea scenografii łazienkowskiego teatru mogła pochodzić, obok inspiracji zabytkami starożytnego Rzymu, z tradycji takich dekoracji, ale i tradycji ich tymczasowości – jako że budynki teatralne w Rzymie, aż do wzniesienia teatru Pompejusza pod fałszywą flagą świątyni, były rozbierane zaraz po zakończeniu przedstawień. Tomasz Dziubecki zauważa, że artyści z najbliższego otoczenia króla to ludzie dobrze

⁴⁸ W. Davenant, *Britannia Triumphans. A Masque, Presented at White-Hall, by the Kings Majestie and his Lords, on the Sunday after Twelfth-night, 1638. By Inigo Jones, Surveyor of his Majesties workes, and William Davenant her Majesties servant*, London 1638, w. 558–560, cyt. za: E. Olechnowicz, *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, Warszawa 2014, s. 180.

⁴⁹ M. Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, Paris 1953, s. 120–134, cyt. za: M. Salwa, *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Łódź 2016, s. 155.

⁵⁰ Na temat różnych perspektyw rozpatrywania architektury teatralnej zob. J. Limon, *Teatr, jakiego nie ma / A Theatre Such as Has Never Been*, [w:] *Gdańskie ślady Szekspira / Echoes of Shakespeare in Gdańsk*. Chodowiecki & Limon, red. P. Stepnowski, J. Kamień, Gdańsk 2022, s. 23–24; idem, *Teatr dwóch czasów, spacer po Gdańskim Teatrze Szekspirowskim*, Gdańsk 2016, s. 7–10; E. Olechnowicz, *Pałac Łazienkowski i „Republika marzeń” Stanisława Augusta*, [w:] *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i siedziby władz państwowych w Europie – formy i funkcje (XV–XXI w.). Power and architecture. Residences of monarchs and seats of state authorities in Europe – forms and functions (15th–21st centuries). Materiały I Międzynarodowej Konferencji Naukowej PRE w Zamku Królewskim w Warszawie, 9–11 kwietnia 2014*, red. A. Czarniecka, P. Deles, A. Sołtys, tłum. S. Żuchowski, Warszawa 2016, s. 301.

⁵¹ K. Braun, *Pomiędzy teatrem a sztukami pięknymi*, [w:] *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. J.A. Chrościcki et al., Warszawa 2001, s. 673.



2. Jan Bogumił Piersch, Plafon w Teatrze Królewskim w Starej Oranżerii, 1788, Muzeum Łazienki Królewskie, fot. K. Stasiuk

zaznajomieni z długą tradycją budowania scen: Bernardo Bellotto zw. Canaletto, Jan Bogumił Piersch czy Antoni Smuglewicz⁵². Ponadto Tomasz Jakubowski zwraca uwagę, że w kolekcji Stanisława Augusta znajdowała się seria *Vedute di Roma* Giovanniego Battisty Piranesiego, w której artysta połączył zamiłowanie do antyku z osiągnięciami weneckiej veduty, budownictwa, scenografii i perspektywy⁵³. Wzmacnia to interpretację, że łazienkowski teatr pod obłokiem był pomyślany raczej jako skrzyżowanie stałej architektury z okazjonalną⁵⁴.

⁵² Dziubecki, *op. cit.*, s. 359, 366.

⁵³ *Splendor i wiedza. Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Katalog*, t. 2, red. A. Dziecioł, T. Jakubowski, Warszawa 2022, s. 51; A. Rottermund, *Wstęp*, [w]: A. Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem w stolicy Stanisława Augusta*, tłum. K. Jursz-Salvadori, Warszawa 2006, s. 9. Rottermund pisze, że silną pozycję malarza teatralnego (scenografa) miał dziadek Bernarda Bellotta – Bernardo Canal (1675–1744). W tym samym zawodzie pracował brat dziadka – Cristoforo Canal (zmarł przed 10 IV 1730).

⁵⁴ O architekturze okazjonalnej gloryfikującej władcę, takiej jak bramy triumfalne, kolosy, fontanny czy pawilony, którą przygotowywano z okazji ważnych uroczystości, oraz o tradycji opraw uroczystości zob. J.A. Chrościcki, *Architektura okazjonalna XVI–*

Dalsza analiza budowli i materiałów, z jakich ona powstała, tylko potwierdza powyższe przypuszczenia. Kolumny korynckie zdobiące teatralną wyspę zbudowano z cegieł ułożonych promieniście wokół drewnianego trzpienia, następnie je otynkowano, a kapitele w formie liści akantu są odlewami gipsowymi. Do złudzenia – zarówno formą, jak i kolorem – przypominają kamienne. Kolumny mają ponadto wymodelowane poziome wgłębienia, imitujące łączenia bębnow. Stylobat, na którym ustawiono kolumnadę, jest pochylony w kierunku sceny i zbiega się w kierunku horyzontu. Tę misternie wystudiowaną iluzję burzyła blacha biała, którą pokryto sztuczne ruiny, belkowanie kolumnady, a także wolno stojące kolumny. Celem było zabezpieczenie „ruin” przed negatywnym wpływem czynników atmosferycznych. Tak więc to, co miało chronić architekturę teatru, obnażało jej słabość.

Ściany frontowe i attyka widowni również udają kamień – za sprawą boniowania. Szesnaście rzeźb, które pierwotnie wieńczyły attykę, wykonano techniką narzutu zaprawy wapiennej. Nietrwały materiał spowodował, że nie przetrwały one próby czasu. W latach 20. XX w. ich miejsce zajęły figury ośmiu poetów autorstwa Stanisława Jakubowskiego. Niestety są ujednolicone i anonimowe, tylko jedna z nich przypomina Moliera. Najtrwalszym materiałem, który zastosowano przy budowie teatru, jest piaskowiec. Wykonano z niego figurę tryskającego wodą lwa, widownię oraz kanał dla orkiestry⁵⁵.

Dokumentacja konserwatorska dostępna w archiwum Muzeum Łazienki Królewskie wyraźnie wskazuje, że teatr powstał z materiałów niedostosowanych do czynników atmosferycznych. Samo usytuowanie sceny na wyspie, bezpośrednio nad lustrem wody, też skazywało go na efemeryczność⁵⁶.

Taka architektura jest jednak tylko na pozór mniej znacząca. Jak zauważa Jacques Derrida, efemeryczna budowla jest jak joker w talii kart historii architektury⁵⁷. Amfiteatr zajmował ważne miejsce w królewskiej rezydencji pomimo swojej tymczasowości. Poprzez tę szczególną architekturę, zwłaszcza zaś jej charakter, można odczytywać tożsamość rezydencji, a także monarchy. To przecież król decydował o kształcie i harmonii budowli. Za architekturą, podobnie jak za maską czy też tekstem, kryje się ten, który do nas mówi. Architektura może więc stać się jego odbiciem i uobecnieniem.

Łazienkowski Amfiteatr wydaje się Derridiańskim jokerem, ponieważ nie ma jednego wzorca. Tak jak joker nie ma odpowiadającej mu karty, bo jest każdą, tak budowla jest hybrydą łączącą antyczną architekturę grecką i rzymską, co podkreślało wielu badaczy⁵⁸. Pozbawiona – jak joker – odbicia, jest swoim punktem odniesienia i swoją własną miarą⁵⁹. Teatr wykonany z nietrwałych materiałów zajmował istotne miejsce w Łazienkach i za każdym razem dzięki scenografii zmieniał oblicze, przyjmując wartości narzucone przez króla – gracza.

Idąc tropem Derridy, można pokusić się o próbę interpretacji zadań architektury efemerycznej, które były podobne do zadań trefnisia na królewskim dworze. Architektura ta służyła rozrywce, ale też grze, którą wskazał filozof, pisząc o jokerze w talii kart. Zmiana królewskich ról była możliwa w coraz to innej scenografii, zapewnianej właśnie przez architekturę tymczasową. To dzięki niej król mógłby rzec za szekspirowskim Ryszardem II: „Ja też odgrywam różnych ludzi role. Zadowolenia nie znajdując w żadnej”⁶⁰.

XVIII wieku w Polsce. Próba charakterystyki, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, red. M. Witwińska, Warszawa 1969; M. Kwiakowski, *Stanisław August. Król-architekt*, Wrocław 1983, zwłaszcza s. 24, 42–43, 114–120, 204–207; I. Kopania, *Rzeczy, ogrody, wyobrażenia. Chiny w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta*, Warszawa 2012, zwłaszcza s. 275–290; H. Osiecka-Samsonowicz, *Polskie uroczystości w barokowym Rzymie 1587–1696*, Warszawa 2012; A. Rottermund, *Splendor dworu i mechanika*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, red. i dem et al., Warszawa 1998, s. 197–209; M.M. Olszewska, „Oprawa uroczystości państwowych za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795)”, [rozprawa doktorska], Warszawa 2014.

⁵⁵ Informacje konserwatorskie dotyczące Amfiteatru zdobyłam od Andrzeja Nowickiego, konserwatora dzieł sztuki w Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie, oraz Marty Boguty, kierownika Działu Inwestycji Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie.

⁵⁶ FRONTON – Pracownia Architektoniczno-Konserwatorska, Małgorzata Pastewka (zespół), *Projekt zagospodarowania wyspy ze sceną Amfiteatru na terenie Parku Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie. Założenia programowo-funkcjonalne do remontu budynków garderób i sceny na wyspie Amfiteatru na terenie Parku Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie*, Warszawa 2011; RENOVA PROJECT Konrad Grabowski (zespół), *Projekt budowlany. Remont budowlany i prace konserwatorskie Amfiteatru w części zlokalizowanej na wyspie na terenie Muzeum Łazienki Królewskie przy ul. Agrykola 1 w Warszawie*, Warszawa 2022.

⁵⁷ Zob. S. Bonnemaïson, C. Macy, *Festival Architecture*, London–New York 2008.

⁵⁸ Najnowszym artykułem poświęconym Amfiteatrowi jest tekst: Dziubecki, *op. cit.*, tam znajduje się bibliografia dotycząca omawianego zagadnienia.

⁵⁹ Korzystam z refleksji Waltera Benjamina, według którego „Paryż miał stać się nie tylko stolicą Francji, lecz także prawdziwą, niezaprzeczną stolicą całego świata, swoim jedynym punktem odniesienia, miastem będącym swoją własną miarą”, A. Pilecka, *Miasto przetworzone – paryska fantasmagoria Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka”, 24, 2012, 1, s. 139.

⁶⁰ Shakespeare, *Król Ryszard II...*, akt 5, scena 5, s. 84.

Stanisławowi Augustowi scena na wyspie pomagała sprawować władzę. Była specjalnie projektowana pod konkretne wydarzenia, pełniła podobną funkcję i działała na podobnej zasadzie jak kostium – mogła odzwierciedlać tożsamość króla, ale także mogła ją fałszować. Razem z pieczołowicie przygotowaną oprawą literacko-scenograficzną wspierała władcę w uzyskaniu zamierzonego efektu. Teatralizowała ciało i pomagała utrzymać kontrolę nad wizerunkiem. Odgrywała jednak jeszcze inną – być może zasadniczą – rolę. Była ucieczką od przekleństwa Edypa, od przekleństwa widzenia i wiedzenia, które zgubiło tebańskiego króla.

Teatr europejski zaczął się od antycznego teatru greckiego. Stanisław August znał dobrze losy jednego z bohaterów greckiego podania o Labdakidach, bo studiował na przykładzie różnych ujęć los Edypa⁶¹ – posiadał w swojej bibliotece poświęcone mu teksty zarówno Sofoklesa, jak i Woltera. Jak już wspomniano, autora cyklu tebańskiego wyróżnił, zlecając umieszczenie jego figury na attyce Amfiteatru oraz wizerunku na plafonie Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii. To właśnie na Sofoklesie i antycznym teatrze greckim konstytuowała się tożsamość XVIII-wiecznego teatru, w całej oświeceniowej Europie żywo się nimi interesowano⁶². Stanisław August historię Edypa musiał mieć dobrze przemyślaną. Opowiada ona bowiem o człowieku, który powodowany pychą chciał wiedzieć więcej, niż mu było przeznaczone, jak Adam i Ewa w Raju – i którego jak Adama i Ewę ta wiedza sprowadziła na manowce. Uważna lektura antycznej przypowieści pokazuje całkiem anty-oświeceniową filozofię, reprezentowaną przez niewidomego jasnowidza Tejrezjasza, widzącego w istocie więcej niż oświecony król Edyp. Czy właśnie tę naukę wziął sobie do serca król Stanisław August? Scenę dworską zlokalizował bowiem w ogrodzie. Jak zauważa Mateusz Salwa w *Estetyce ogrodów*: „Można się nawet zastanawiać, czy – pozostając w tradycji Zachodu – w ogóle jest możliwe pomyślenie, zaprojektowanie i założenie ogrodu, który nie byłby w jakiejś mierze doczesną realizacją (nawet nieuświadomioną) Edenu”⁶³. Emil Cioran pisze natomiast: „Wszelchmocny zamknął przed nami swoje drogi? Posadźmy więc inne drzewo tutaj, gdzie nie ma On swoich straży, swych mieczy i swego ognia. Zrodzimy raj w cieniu naszej udręki, a potem, śmiertelne anioły, spokojnie odpoczniemy w ziemskim ogrodzie”⁶⁴.

Zakładanie ogrodu i teatru przez króla jest zatem próbą budowy własnego, nowego Raju. Stanisław August, powtarzając gest założycielski teatru: ustawiając scenę i widownię w stylu greckim, czyni to nie w zgiełku miasta, jak w Atenach, ale w ogrodzie, a co więcej – na wyspie. Wyposaża to miejsce w efemeryczną, „duchową i transcendentną”⁶⁵ architekturę. Powtarza i łączy w ten sposób trzy toposy kulturowe. Buduje Raj – teatr na wyspie, aby odegrać po raz drugi historię zbłąkanego człowieka, teraz jednak ma się ona zakończyć dobrze; Edyp już nie chce wiedzieć, chce być ślepy jak Tejrezjasz, by mądry swoją niewiedzą nie doświadczyć wygnania z raju nieświadomości. Ogród Eden, oprócz skojarzenia z azylem, budzi bowiem równie silne skojarzenia ze strachem przed wygnaniem, z miejscem, skąd człowiek został wypędzony, gdy popełnił grzech – a wraz z grzechem jego oczy zaczęły widzieć. Ciekawie ujmuje ten moment Cezary Wodziński: „Biblijny opis skąpi szczegółów, których gdzie indziej szukać musiała niestrudzona wyobraźnia malarzy i poetów, usiłujących przedstawić pierwszy obraz, jaki ukazał się oczom człowieka zaraz po stworzeniu. Być może owa istota, która miała w tym miejscu stać się człowiekiem, nie miała jeszcze oczu, by oglądać to, co wyrastało wokół niej”⁶⁶. I cytuje, za Księgą Rodzaju, słowa węża skierowane do niewiasty: „Ale wie Bóg, że gdy spożyjecie owoc z tego drzewa, otworzą się wam oczy i tak jak Bóg będziecie znali dobro i zło”⁶⁷. Oczy człowieka otwarły się powoli [...]. Powtórzmy: życie pojawia się w rajskim ogrodzie wraz z pokusą. I w węzowym splocie z obietnicą «niechybnej śmierci»”⁶⁸.

⁶¹ A. Dzieciół, *Stanisław August Poniatowski i jego księgozbiór w świetle źródeł zachowanych w Bibliotece Narodowej Ukrainy w Kijowie*, „Kronika Zamkowa”, 2006, 1–2, s. 110–111. W Katalogu Biblioteki Stanisława Augusta, sporządzonym przez Jana Chrzyciela Albertrandiego, w dziale *Classici Graeci*, widnieją wszystkie tragedie Sofoklesa, Katalog Biblioteki Króla Stanisława Augusta sporządzony przez Jana Chrzyciela Albertrandiego, Biblioteka Narodowa Ukrainy im. Władimira Wiernadskiego, Dział Rękopisów, rkps F.300.5 (tom „Poetae graeci”), nr 120.

⁶² E.J. Vodoklys, *Sophocles in the Age of Goethe. An Analysis of Sophoclean Influence in the Klassik-Romantik Era*, Fenwick Scholar Program 1972, crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=fenwick_scholar (dostęp: 5 VI 2024); J. Herinik-Spalińska, *Sofokles i antyczny teatr grecki*, lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/sofokles-i-antyczny-teatr-grecki (dostęp: 5 VI 2024).

⁶³ Salwa, *op. cit.*, s. 200–201.

⁶⁴ E. Cioran, *Brewiarz zwyciężonych*, tłum. A. Dwulit, M. Kowalska, Warszawa 2004, s. 6, cyt. za: C. Wodziński, *Przechadzki po ogrodach. Esej z dziejów ogrodnictwa i pielgrzymowania*, Warszawa 2016, s. 35–36.

⁶⁵ Braun, *op. cit.*, s. 673.

⁶⁶ Wodziński, *op. cit.*, s. 5.

⁶⁷ Rdz. 3,1–5, cyt. za: *ibidem*, s. 16.

⁶⁸ *Ibidem*, s. 16–17.

Dlaczego król to wszystko robił? Dlaczego szukał ocalenia w ucieczce do Raju, w zamknięciu oczu na otaczającą go rzeczywistość, w konstituowaniu nowego Początku przed Grzechem, tej nowej utopii, tej „możliwości wyspy”, jak to ujął Michel Houellebecq? W kraju, który popadł w „okowy systemu północnego”, król był niczym rozbitek Defoe, chcący ocaleć na Wyspie Rozpaczy poprzez budowę nowego Edenu. Jak zauważa Elżbieta Dąbrowicz: „Polscy pisarze, zaangażowani w plany naprawcze ustroju państwa, transformacji społecznej i poprawy jego pozycji międzynarodowej, nieraz odwoływali się do grecko-rzymskiej alegorii ojczyzny jako okrętu, któremu zagraża katastrofa. Po spełnieniu się fatalnego scenariusza «rozbitkowie» z nawy państwowej sięgali po klasyczne toposy konsolacji, znajdowane między innymi w Wergiliuszowej *Eneidzie*, której bohater-ocaleniec z katastrofy ojczyzny stawał się po latach fundatorem nowego państwa za morzami”⁶⁹. W przypadku króla, który nie chciał wiedzieć, efekt owego wierzenia przeciwko ościeniom wygląda jednak tak samo jak w przypadku króla, który chciał wiedzieć: nadchodzi pełna i nieodwołalna klęska, a „ten drugi Eden, ta Raju połowa” zamienia się w przedsięwzięcie Hadesu.

NIEUDANA UCIECZKA DO EDENU

Odbiór „Amfiteatru z teatrem na kępie” w XVIII i XIX w. był uderzająco sprzeczny. O ile w dobie oświecenia idealizowano idylliczny wyspiarski pejzaż budowli, o tyle w XIX stuleciu Łazienkowska Cytera stała się ponura, daleka od edeńskiej wizji zielonego Raju. Niezwykle sugestywnym obrazem przemiany jest wizja Łazienek stworzona przez Stanisława Wyspiańskiego, który odwiedził królewską rezydencję tylko raz, podczas krótkiej przechadzki na początku lutego 1898 r. Juliusz Saloni, historyk literatury, przywołuje wspomnienie Julii Kisielewskiej (Okszy): „Nazajutrz około 11 rano przyszedł Wyspiański do wujostwa Zakrzewskich – był to słoneczny dzień zimowy; czy śnieg padał dnia tego, czy poprzedniego – nie pamiętam; w każdym razie była sanna, bo opowiadał nam, że sankami pojechał do Łazienek i spędził tam parę godzin w parku. Wewnątrz w pałacu – zdaje mi się – nie był, przynajmniej nic o wnętrzu nie wspominał, natomiast o Łazienkach mówił z żywym zachwytem”⁷⁰.

Dramat *Noc listopadowa* wskazuje, że Wyspiański zwiedził w Łazienkach trzy obiekty: Pałac na Wyspie, Szkołę Podchorążych oraz Amfiteatr. Teatrowi pod obłokiem poety poświęcił wierszowane didaskalia:

TEATRUM STANISŁAWA AUGUSTA
W Stanisławowskim parku, na ostrowie
jest teatrum Króla Jegomości.
Ponad wodą na podium jest scena,
przeciw sceny półkrągłe dla gości.
Przeciw sceny na kamiennym otoczu
siedli w tronach wielcy tragikowie.
Co się kiedy na scenie tej dzieje,
patrzają oni, co dzieła tworzyli.
I tej nocy, gdy jesień się sili,
zeszedł księżyc w drzew suchych przeźroczu
i w tym dziwnym odbłasku księżyca
sterczą ruiny i w gruzach świątynie.
O północy, o dwunastej godzinie
przyszli ci, co w wojennym czynie
polegli, przyszli gromada
i na stopniach na podium przysiedli,
oczekujący⁷¹.

⁶⁹ Dąbrowicz, *op. cit.*, s. 29–30.

⁷⁰ S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, cz. 2: *Objaśnienia i przypisy*, oprac. J. Saloni, Warszawa 1930, s. 62.

⁷¹ S. Wyspiański, *Noc listopadowa*, Kraków 1973, s. 249.

W łazienkowskim Amfiteatrze dostrzegł Wyspiański obraz przypominający mu *Wyspę umarłych* szwajcarskiego symbolisty Arnolda Böcklina. W miejscach, gdzie rosły akacje, dęby i olchy, zobaczył cmentarne cypisy. Było to pełne odwrócenie dotychczasowego powszechnego wyobrażenia, zwłaszcza że sześciometrowa tafla wody oddzielająca widownię od sceny stała się dla krakowskiego poety-malarza Styksem. Nadal manifestowała swoją obecność, ale w innej konotacji. Wizja Wyspiańskiego jest daleka od atmosfery oczekiwania na niezwykle widowisko zakończone fajerwerkiem z czasów Stanisława Augusta. W *Nocy listopadowej* radykalną zmianę obserwujemy już w początkowej fazie; kiedy krystalizuje się dramat, Wyspiański umieszcza na łazienkowskiej wyspie scenę pożegnania Demeter z Korą, czyli – jak zauważa Rafał Węgrzyniak – „rdzeń dramatu rozgrywał się [...] pierwotnie w miejscu, gdzie toczy się obraz IX, *Teatrum Stanisława Augusta*, ukazujący odpływanie żołnierzy poległych w walkach łodzią Charona w zaświaty”⁷². Dramatopisarz powiązał więc antyczną historię mitologiczną z klęską powstania listopadowego i wpisał ją w łazienkowską scenerię. Inspirując się znakomitym dziełem Böcklina, pokazał Łazienki jako krainę, z której nikt nie wraca, miejsce kresu ludzkiej wędrówki⁷³ (il. 3–3a).

Dla Wyspiańskiego Łazienki stały się wprost przedsionkiem Hadesu, bo „w Pałacu na Wyspie dokonywały się zaślubiny albo gody Plutusa z Korą. W parku Kora zstępowała do podziemi po pożegnaniu z matką – Demeter. Charon wraz z Hermesem podpływał zaś łodzią do przewożenia umarłych do przedsionka Pałacu Łazienkowskiego, więc staw był jeziorem bólesci albo rzeką smutku, Acheronem, poprzez który prowadziła droga do Styksu”⁷⁴. Z łazienkowskiej wyspy z teatralną sceną, w nawiązaniu do przestrzeni mitologicznych Homera, wyruszała łódź do podziemnego świata. Wyspiański ukazał w Łazienkach fikcyjną geografie piekielnych wód. Podczas gdy klasyczne, średniowieczne czy renesansowe zejście do podziemi symbolizowane było w teatrze przez faktyczne zejście na podscenie, w łazienkowskiej scenerii zapadnią były schody prowadzące do stawu w pobliżu Pałacu na Wyspie. W pałacu, a dokładnie w Sali Balowej, czekał trójgłowy Cerber, marmurowa rzeźba autorstwa André Le Bruna, usytuowana pod blatem jednego z kominków⁷⁵. Faktyczne więc miejsca w Łazienkach miały, dzięki teatralizacji, moc przekraczania granic, ale nie były to już granice krainy wiecznej szczęśliwości, o której myślał król Stanisław August. Nad łazienkowskim ogrodem w wyobraźni Wyspiańskiego ciążyła klątwa ogrodu. Akcję literacką dramatu osadził w sercu rezydencji ostatniego króla Polski, a naturalne rekwizyty, jak aleje, pomniki, wnętrza pałacowe i ogrodowe, stały się dla poety tak samo ważne, jak postaci historyczne i fikcyjne dramatu. Autentyczny, zabytkowy ogród historyczny ukazał pisarz jako „teatr ogromny”, teatr totalny⁷⁶.

OGRÓD NADAL PRZYJMUJE ROLĘ

Bez względu na to, czy patrzymy na Łazienki przez pryzmat XVIII, czy XIX w., obserwujemy silny związek między ogrodem a teatrem. Widzimy, jakie ogród przyjmuje rolę, wychodząc poza swą tradycyjną funkcję i stając się ważnym elementem dramaturgicznym i scenograficznym. Teatr na wyspie umieszczony w sercu ogrodu, jak joker w talii kart, raz jest Rajem, raz – miłosną Cyterą, a raz – Hadesem. Wszystko, nawet przyroda, podlega tu procesowi estetyzacji. Sztuki dramaturgiczne wtapiają się w rzeczywistość i odwrotnie. Łazienkowski teatr – jako dzieło sztuki – oferuje to, czego nie może zaoferować doświadczenie potoczne, i ratuje „to, czego ludzie niegdyś literalnie i globalnie doświadczyli w swej egzystencji i co z niej wypędził duch”⁷⁷.

Dzisiaj na teatr ze sceną na wyspie możemy patrzeć z zewnątrz, z perspektywy dalekiej od XVIII-wiecznego świata, ale również od wewnątrz, ponieważ dziedzictwo kulturowe Łazienek nie zostało stracone. Jest niczym archiwum minionych epok, oddalonych od nas o prawie 300 lat, w którym nakładają się warstwy czasowe, mityczne i literackie. Możemy podziwiać Amfiteatr jako dzieło sztuki – wtedy płaska scena podczas

⁷² R. Węgrzyniak, *Łazienki jako przedsionek Hadesu*, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/historia-nocy-listopadowej-stanislaw-wyspianskiego> (dostęp: 3 IV 2024).

⁷³ J. Bajda, *Przekład intersemiotyczny. „Wyspa umarłych” Arnolda Böcklina w różnych stanach skupienia*, „Academic Journal of Modern Philology”, 8, 2019, s. 11.

⁷⁴ Węgrzyniak, *op. cit.*

⁷⁵ Mikocka-Rachubowa, *op. cit.*, t. 2, s. 303.

⁷⁶ T. Miczka, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987, s. 146–147.

⁷⁷ T. Adorno, *Teoria estetyczna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 11, cyt. za: I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 18.



3–3a. Karol Beyer, Pałac na Wyspie od strony Amfiteatru zimą, ok. 1855–1857, odbitka z negatywu szklanego na papierze solnym, Muzeum Łazienki Królewskie, nr inw. ŁKr 1504, fot. P. Ceraficki (awers i rewers)

spektakli zyskuje głębię, a pusty teatr, będący bezludną wyspą, odsłania swą tragiczność. Celem jest bowiem rozpoznanie nasycających to miejsce znaczeń, działających nawet na tych, którzy obcuja z nim, nic o nim nie wiedząc – tak jak widz przychodzi do teatru i nie musi znać ani autora, ani sztuki, ani aktorów i reżysera, by wyjść kimś innym, bogatszym, pełniejszym o przeżycie, na które pracowały wieki doświadczeń i osiągnięć innych ludzi. Historia Amfiteatru jak historia podobnych „miejsc i nie-miejsc pisze się dalej, jasne rozgraniczenia stają się coraz bardziej wątpliwe, gra toczy się wszakże nie tylko o to, jak przestrzeń nas określa, ale również jak my chcemy ją widzieć, aby ona – zwrotnie – dawała nam poczucie sensu”⁷⁸.

⁷⁸ W. Burszta, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] M. Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. R. Chymkowski, Warszawa 2010, s. XIII.

AMFITEATR W ŁAZIENKACH, CZYLI EDEN BEZ RAJU

Streszczenie

Artykuł omawia jeden z zachowanych oryginalnych teatrów dworskich w Łazienkach – Amfiteatr. Autorka rozpatruje zabytek z kilku perspektyw: po pierwsze – jako dzieło architektury, w którym wystawiano sztuki, po drugie – przez pryzmat sceny założonej na wyspie. Architektura teatralna interesuje autorkę przede wszystkim dlatego, że jest sztuką wpisaną w kontekst historyczny, a jej trwałość była skutecznym sposobem budowania prestiżu władcy. Autorka interpretuje jednak Amfiteatr jako skrzyżowanie stałej architektury z okazjonalną i wskazuje, posługując się rozważaniami Jacques’a Derridy, że efemeryczność łazienkowskiego obiektu może być rozpatrywana przez pryzmat jokera w talii kart historii architektury. Autorka skupia się szczególnie na scenie łazienkowskiego teatru, położonej na wyspie na Stawie Południowym i stawia pytania, czym jest wyspa, w jaki sposób jej wyraźna granica i izolacja fascynowała Homera, Williama Shakespeare’a czy Daniela Defoe i jak jej mikrokosmiczny charakter sprawił, że zyskała ona uprzywilejowane miejsce na królewskich dworach. To niektóre z wielu pytań, które stanowią treść artykułu. W dalszej części tekstu przybliżono różnice postrzegania łazienkowskiej sceny w XVIII oraz w XIX w. i starano się wykazać, jak scena na wyspie jest nieczym innym joker w talii kart, raz jest Rajem, raz – miłosną Cyterą, a raz – Hadesem.

THE AMPHITHEATER IN ŁAZIENKI, OR EDEN WITHOUT PARADISE

Summary

The article presents one of the preserved original court theatres in the Royal Łazienki Museum – the Amphitheatre. The author considers the monument from several perspectives: firstly, as a work of architecture in which spectacles were performed, secondly, through the prism of the stage established on the isle. The author is interested in theatrical architecture primarily because it is an art embedded in a historical context, and its durability was an effective way of building the ruler’s prestige. However, the author interprets the Amphitheatre as a cross between permanent and occasional architecture and points out, using Jacques Derrida’s considerations, that the ephemerality of the Amphitheatre can be considered through the prism of a joker in a deck of architectural history cards. The author focuses particularly on the stage of the Łazienki theatre, located on an isle in the Southern Pond. She asks questions about what an island is, how its clear borders and isolation fascinated Homer, William Shakespeare, and Daniel Defoe, and how its microcosmic character gave it a privileged place in royal courts. These are some of the questions and problems that constitute the subject of the article. Further on, the text presents the differences in the perception of the Łazienki scene in the 18th and 19th centuries and shows how the scene on the island – like a card joker – is sometimes Paradise, sometimes love Cythera, and Hades on another occasion.

BIBLIOGRAFIA

- Adams Ellen, *Defining and Displaying in the Human Body. Collectors and Classics during the British Enlightenment*, „Hermathena”, 2009, 187, s. 65–97.
- Adorno Theodor W., *Teoria estetyczna*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, Warszawa 1994.
- Bajda Justyna, *Przekład intersemiotyczny. „Wyspa umarłych” Arnolda Bocklina w różnych stanach skupienia*, „Academic Journal of Modern Philology”, 8, 2019, s. 7–21.
- Batowski Zygmunt, *Podróże artystyczne Jana Chrystjana Kamsetzera w latach 1776–77 i 1780–82*, Kraków 1935.
- Bernatowicz Aleksandra, *Malarze w Warszawie czasów Stanisława Augusta. Status – aspiracje – twórczość*, Warszawa 2016.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002.
- Bloom Harold, *The Western Canon. The Book of Schools of the Ages*, New York–San Diego–London 1994.
- Bonnemaison Sarah, Macy Christine, *Festival Architecture*, London–New York 2008.
- Braun Kazimierz, *Pomiędzy teatrem a sztukami pięknymi*, [w:] *Arx felicitatis. Księga ku czci Profesora Andrzeja Rottermunda w sześćdziesiątą rocznicę urodzin od przyjaciół, kolegów i współpracowników*, red. Juliusz A. Chrościcki et al., Warszawa 2001, s. 673–678.
- Burszta Wojciech Józef, *Samotność w świecie nadmiaru. Przedmowa do wydania polskiego*, [w:] Marc Augé, *Nie-miejsca. Wprowadzenie do antropologii hipernowoczesności*, tłum. Roman Chymkowski, Warszawa 2010, s. VII–XV.
- Butterwick Richard, *Stanisław August a kultura angielska*, Warszawa 2000.
- Chardin Jean-Jacques, *Préface*, „Ranam. Recherches anglaises et nord-américaines”, 57, 2023, s. 5–8.
- Chrościcki Juliusz A., *Architektura okazjonalna XVI–XVIII wieku w Polsce. Próba charakterystyki*, [w:] *Treści dzieła sztuki. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Gdańsk, grudzień 1966*, red. Maria Witwińska, Warszawa 1969, s. 215–234.

- Cioran Emil, *Brewiarz zwyciężonych*, tłum. Anastazja Dwulit, Magdalena Kowalska, Warszawa 2004.
- Davenant William, *Britannia Triumphans. A Masque, Presented at White-Hall, by the Kings Majestie and his Lords, on the Sunday after Twelfth-night, 1638. By Inigo Jones, Surveyor of his Majesties workes, and William Davenant her Majesties servant*, London 1638.
- Dąbrowicz Elżbieta, *Syndrom rozbitka. Robinson Crusoe i Julian Ursyn Niemcewicz*, „Porównania”, 25, 2019, 2, s. 21–42.
- Derrida Jacques, *The Beast & the Sovereign II*, wyd. Michel Lisse, Marie-Louise Mallet, Ginette Michaud, tłum. Geoffrey Bennington, Chicago 2011.
- Deyts, *L'île d'aventure, terre d'origine*, [w:] *Mythes des origines*, red. Gérard Peylet, Michel Prat, Pessac 2022, s. 133–150, <https://books.openedition.org/pub/50310#ftn1> (dostęp: 18 II 2024).
- Doyon-Gosselin Benoit, Bélanger David, *Les possibilités d'une île de l'utopie vers l'hétérotopie*, „Temps zéro: écritures contemporaines”, 6, 2013, <https://tempszero.contemporain.info/document956> (dostęp: 18 III 2024).
- Dufrenne Mikel, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, t. 1, Paris 1953.
- Dzięcioł Alina, *Stanisław August Poniatowski i jego księgozbiór w świetle źródeł zachowanych w Bibliotece Narodowej Ukrainy w Kijowie*, „Kronika Zamkowa”, 2006, 1–2, s. 109–121.
- Dziubecki Tomasz, „Théâtre sur l'isle” w Łazienkach Królewskich – funkcja i forma, „Biuletyn Historii Sztuki”, 80, 2018, 2, s. 357–370.
- Gay Julie, „Évolutions du motif de l'île déserte dans la littérature d'aventures victorienne (Stevenson, Conrad et Wells). «Fin de siècle» et mutation du genre”, [praca doktorska], Université Bordeaux Montaigne 2019, <https://hal.science/tel-02510852/document> (dostęp: 18 III 2024).
- Hernik-Spalińska Jagoda, *Sofokles i antyczny teatr grecki*, lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/sofokles-i-antyczny-teatr-grecki (dostęp: 5 VI 2024).
- Hope Thomas, *Household Furniture and Interior Decoration, Executed from Designs by Thomas Hope*, London 1807.
- Jędrusik Maciej, *Wyspa, wyspiarskość, wypowość. Refleksje o niejednoznaczności tych pojęć*, „Prace Komisji Krajobrazu Kulturowego”, 2016, 33, s. 9–20.
- Jong Sigrid de, *Staging Ruins. Paestum and Theatricality*, „Art History”, 33, 2010, 2, s. 334–351.
- Jourdheuil Jean, *La théâtre, l'artiste, l'état*, Paris 1977.
- Kadulska Irena, *Magia ogni kunsztownych w spektaklach plenerowych XVIII wieku*, [w:] *Oświecenie nieoświecone. Człowiek, natura i magia*, red. Danuta Kowalewska, Agata Roćko, Filip Wolański, Warszawa 2018, s. 99–110.
- Kencki Patryk, *Czterej dramaturgowie w Teatrze Królewskim w Starej Oranżerii*, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/public/upload/download/Kencki%20Patryk%20Czterej%20dramaturgowie%20w%20Teatrze.pdf> (dostęp: 6 VI 2024).
- Kopania Izabela, *Rzeczy, ogrody, wyobrażenia. Chiny w kulturze Rzeczypospolitej czasów Stanisława Augusta*, Warszawa 2012.
- Kostkiewiczowa Teresa, *Polski wiek światel. Obszary swoistości*, Toruń 2017.
- Królikowska-Dziubecka Marzena, *Jan Chrystian Kamsetzer – architekt królewski. Przyczynek do badań nad genezą twórczości*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 81, 2020, 4, s. 583–599.
- Królikowska-Dziubecka Marzena, *Podróże artystyczne Jana Chrystiana Kamsetzera (1776–1777; 1780–1782) architekta w służbie króla Stanisława Augusta Poniatowskiego*, Warszawa 2003.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Budynek teatru. Rozwój funkcji i form do roku 1833*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1975.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Działalność teatralna Jana Bogumiła Plerscha*, „Pamiętnik Teatralny”, 3, 1954, 3–4, s. 145–178.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Łazienkowski Teatr w Pomarańczarni*, Warszawa 1961.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Teatry dawnej Polski. Budynki, dekoracje, kostiumy*, Warszawa 1971.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Teatry na wolnym powietrzu w Polsce w XVIII wieku. Teatry prowizoryczne. Teatry stałe. Teatry „zielone”*, „Pamiętnik Teatralny”, 1955, 2, s. 69–100.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Teatry Warszawy. Budynki i sale w latach 1748–1975*, Warszawa 1986.
- Król-Kaczorowska Barbara, *Z teatru na Zamku Królewskim do Łazienek? Jeszcze o teatrach Stanisława Augusta*, „Pamiętnik Teatralny”, 1974, 3–4, s. 355–370.
- Kruczyński Andrzej, *Mecenat teatralny Stanisława Augusta*, [w:] *Stanisław August. Ostatni król. Polityk, mecenas, reformator*, red. Angela Sołtys, Warszawa 2011, s. 370–373.
- Kwiatkowski Marek, *Łazienki*, Warszawa 1972.
- Kwiatkowski Marek, *Stanisław August. Król-architekt*, Wrocław 1983.

- Les Arts du Théâtre de Watteau à Fragonard*, [katalog wystawy], Galerie des beaux-arts, 9 mai – 1^{er} septembre 1980, Bordeaux 1980.
- Létoublon Françoise, Ceccarelli Paola, Sgard Jean, *Qu'est-ce qu'une île?*, [w:] *Impressions d'îles*, red. Françoise Létoublon, Toulouse 1996, s. 9–27.
- Limon Jerzy, *Teatr dwóch czasów, spacer po Gdańskim Teatrze Szekspirowskim*, Gdańsk 2016.
- Limon Jerzy, *Teatr, jakiego nie ma / A Theatre Such as Has Never Been*, [w:] *Gdańskie ślady Szekspira / Echoes of Shakespeare in Gdańsk*. Chodowiecki & Limon, red. Piotr Stepnowski, Joanna Kamień, Gdańsk 2022, s. 19–66.
- Lorenc Iwona, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010.
- Majdecki Longin, *Łazienki. Przemiany układu przestrzennego założenia ogrodowego*, Warszawa 1969 (Rejestr ogrodów polskich, z. 7).
- Matei-Chesnoiu Monica, *Memory of Earth and Ocean. Territories of Shakespeare's Islands*, „Ranam. Recherches anglaises et nord-américaines”, 57, 2023, s. 11–26.
- Meistersheim Anne, *Figures de l'îlité, image de la complexité*, [w:] *Îles des merveilles. Mirages, miroir, mythe*, red. Daniel Reig, Paris 1993, s. 109–124.
- Miczka Tadeusz, *Inspiracje plastyczne w twórczości filmowej i telewizyjnej Andrzeja Wajdy*, Katowice 1987.
- Mikocka-Rachubowa Katarzyna, *André Le Brun – „pierwszy rzeźbiarz” króla Stanisława Augusta*, t. 1–2, Warszawa 2010.
- Montandon Alain, *Le roman romanesque. Voyages et aventures; robinsonnades, idylles et utopies*, [w:] idem, *Le roman au XVIII^e siècle en Europe*, Paris 1999, s. 61–134.
- Olechnowicz Emilia, *Maski Karola I. Angielskie widowiska dworskie i teologia polityczna*, Warszawa 2014.
- Olechnowicz Emilia, *Pałac Łazienkowski i „Republika marzeń” Stanisława Augusta*, [w:] *Władza i architektura. Rezydencje monarchów i siedziby władz państwowych w Europie – formy i funkcje (XV–XXI w.). Power and architecture. Residences of monarchs and seats of state authorities in Europe – forms and functions (15th–21st centuries). Materiały I Międzynarodowej Konferencji Naukowej PRE w Zamku Królewskim w Warszawie, 9–11 kwietnia 2014*, red. Anna Czarniecka, Przemysław Deles, Angela Sołtys, Warszawa 2016, s. 301–312.
- Olszewska Magdalena M., „Oprawa uroczystości państwowych za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego (1764–1795)”, [rozprawa doktorska], Warszawa 2014.
- Osiecka-Samsonowicz Hanna, *Polskie uroczystości w barokowym Rzymie 1587–1696*, Warszawa 2012.
- Péron Françoise, *Fonctions sociales et dimensions subjectives des espaces insulaires (à partir de l'exemple des îles du Ponant)*, „Annales de géographie”, 2005, 644, s. 422–436.
- Pilecka Agata, *Miasto przetworzone – paryska fantasmagoria Waltera Benjamina*, „Estetyka i Krytyka”, 24, 2012, 1, s. 135–150.
- Powell Nicolas, *Fuseli. „The Infant Shakespeare between Comedy and Tragedy”*, „The Burlington Magazine”, 94, 1952, 591, s. 172–173.
- Rodríguez López María Isabel, *The Relief Decorations of the Ancient Roman Theater. The Case of Sabratha*, „Music in Art”, 42, 2017, 1–2, s. 17–31.
- Rottermund Andrzej, *Splendor dworu i mechanika*, [w:] *Artes atque humaniora. Studia Stanisłao Mossakowski sexagenario dicata*, red. idem et al., Warszawa 1998, s. 197–209.
- Rottermund Andrzej, *Wstęp*, [w:] Alberto Rizzi, *Canaletto w Warszawie. Dzieła Bernarda Bellotta, zwanego Canalettem, w stolicy Stanisława Augusta*, tłum. Katarzyna Jursz-Salvadori, Warszawa 2006, s. 8–14.
- Rutkowska Maria, *Teatr i scena. Terminologia architektury teatralnej w polskim Oświeceniu*, [w:] *W kręgu Oświecenia i Teatru. Prace ofiarowane profesorowi Mieczysławowi Klimowiczowi w 70 rocznicę urodzin*, red. Andrzej Cieński, Wrocław–Warszawa–Kraków 1989, s. 219–235.
- Sadurska Anna, *Le théâtre sur l'eau de Łazienki („Amphithéâtre”) et le programme de son décor*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 28, 1984, s. 83–104.
- Saison Maryvonne, *Teatr a rzeczywistość. Kwestia reprezentacji w teatrze współczesnym*, „Sztuka i Filozofia”, 11, 1996, s. 77–94.
- Salwa Mateusz, *Estetyka ogrodu. Między sztuką a ekologią*, Łódź 2016.
- Shakespeare William, *Burza*, tłum. Leon Ulrich, Warszawa 2012.
- Shakespeare William, *Król Ryszard II*, tłum. L. Ulrich, Kraków 1895.
- Shakespeare William, *Kupiec wenecki*, tłum. Józef Paszkowski, Lwów–Złoczów 1908.
- Siewniak Marek, *Drzewa i krzewy w ogrodach Łazienek Królewskich. Przewodnik dendrologiczny*, Warszawa 2020.

- Skowroński Piotr, *Ujazdów Stanisława Herakliusza Lubomirskiego*, [w:] *Sztuka dobrego myślenia. Dziedzictwo Stanisława Herakliusza Lubomirskiego. Katalog wystawy*, red. Kamil Frejlich, Piotr Skowroński, Warszawa 2024, s. 49–66.
- Skwarzyński Zdzisław, *Podróże napowietrzne Juliana Ursyna Niemcewicz*, „Prace Polonistyczne. Studies in Polish Literature”, 21, 1965, s. 70–79.
- Splendor i wiedza. Biblioteka królewska Stanisława Augusta. Katalog*, t. 2, red. Alina Dziecioł, Tomasz Jakubowski, Warszawa 2022.
- Szumańska Joanna, *Wizerunki równoległe Stanisława Augusta podczas inauguracji Teatru Królewskiego w Starej Oranżerii 6 września 1788*, „Pamiętnik Teatralny”, 67, 2018, 4, s. 88–112.
- Świontek Sławomir, *Norwidowski teatr świata*, „Pamiętnik Literacki”, 62, 1971, 3, s. 33–50.
- Tatarkiewicz Władysław, *Łazienki warszawskie*, Warszawa 1957.
- Tatarkiewicz Władysław, *Pięć studiów o Łazienkach Stanisława Augusta*, Lwów–Warszawa 1925.
- Vodoklys Edward J., *Sophocles in the Age of Goethe. An Analysis of Sophoclean Influence in the Klassik-Romantik Era*, Fenwick Scholar Program 1972, crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=fenwick_scholar (dostęp: 5 VI 2024).
- Watkin David, *Sir John Soane. Enlightenment Thought and The Royal Academy Lectures*, Cambridge–New York 1996.
- Watkin David, *Thomas Hope 1769–1831 and the Neo-Classical Idea*, London 1968.
- Węgrzyniak Rafał, *Łazienki jako przedsionek Hadesu*, <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/edukacja/baza-wiedzy/historia-nocy-listopadowej-stanislaw-wyspianskiego> (dostęp: 3 IV 2024).
- Wierzbicka-Michalska Karyna, *Teatr w Polsce w XVIII wieku*, Warszawa 1997.
- Wodziński Cezary, *Przechadzki po ogrodach. Esej z dziejów ogrodnictwa i pielgrzymowania*, Warszawa 2016.
- Wyspiański Stanisław, *Noc listopadowa*, Kraków 1973.
- Wyspiański Stanisław, *Noc listopadowa*, cz. 2: *Objaśnienia i przypisy*, oprac. Juliusz Saloni, Kraków 1930.
- Żórawska-Witkowska Alina, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.