

dr Zbigniew Michalczyk
Instytut Sztuki PAN
Warszawa

Architektura dawnego gmachu filharmonii w Warszawie. Geneza, opinie współczesnych i tzw. odbudowa

Architektura i dzieje dawnego gmachu filharmonii w Warszawie były kilkakrotnie omawiane¹, zatem w niniejszym tekście wypada skupić się jedynie na wybranych zagadnieniach – przede wszystkim na kwestii roli, jaką gmach odgrywał w okresie powstawania i w pierwszych latach istnienia, oraz ocen jego architektury zarówno wśród współczesnych, jak i tuż po II wojnie światowej, kiedy uszkodzony, lecz stosunkowo dobrze zachowany budynek został rozebrany i rozpoczęto jego tzw. odbudowę.

Notatki prasowe z przełomu XIX i XX w. dostarczają wyczerpujących informacji na temat okoliczności powstania budowli². Pomysł założenia w Warszawie filharmonii powstał w 1899 r., a inicjatorem przedsięwzięcia był Aleksander Rajchman, redaktor i wydawca „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”. Wkrótce zawiązano w tym celu spółkę, w której zarządzie znaleźli się przedstawiciele ówczesnej śmietanki towarzyskiej, m.in. Natalia, Stefan i Stanisław Lubomirscy, Maurycy i Tomasz Zamoyscy, Władysław i Jan Tyszkiewiczowie. Dyрекcję administracyjną objął Aleksander Rajchman, natomiast artystyczną Emil Młynarski. Spółkę przekształcono wkrótce w Towarzystwo Akcyjne, na

¹ Najszerzej: D. Jackiewicz, „Rozfilharmonizowana” Warszawa. *Dzieje gmachu Filharmonii Warszawskiej*, w: *100 lat Filharmonii w Warszawie 1901-2001*, red. M. Bychawska, H. Schiller, Warszawa 2001, s. 76-95; Z. Michalczyk, *Dawny gmach filharmonii w Warszawie świątynią sztuki narodowej*, w: *Siedziby teatrów, teatrzyków, oper, filharmonii – historia i architektura*, red. D. Bręczewska-Kulesza, A. Wysocka, Bydgoszcz 2008, s. 59-71. Pierwszym opracowaniem prezentującym liczne materiały ikonograficzne związane z filharmonią był album: M. Gołębiowski, *Filharmonia w Warszawie 1901-1975*, Warszawa 1976, s. 13-19, 22-23, 28, 69, 79, 89. W syntetyczny sposób architekturę i historię gmachu przedstawiają: A.K. Olszewski, *Sztuka współczesna 1890-1939*, w: *Sztuka Warszawy*, Warszawa 1986, red. M. Karpowicz, s. 389-390; J. Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy*, t. 5, Warszawa 1999, s. 105-106, il. 66-73; zob. też: M. Nałęcz, *Pierwsze trzydzieści osiem lat Filharmonii*, w: *Filharmonia w Warszawie 1901-2001. Wystawa zorganizowana z okazji jubileuszu stulecia Filharmonii Narodowej pod wysokim protektoratem Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej Aleksandra Kwaśniewskiego*, Warszawa 2001, s. 5-10.

² Spośród licznych publikacji prasowych, prezentujących w okresie 1899-1902 architekturę oraz okoliczności powstania gmachu warto wymienić: St., *Filharmonia w Warszawie*, „Tygodnik Polski”, 1899, nr 38, s. 758-759; S.R. Lewandowski, *Filharmonia warszawska*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, nr 32, s. 633; *Filharmonia warszawska*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, 1901, nr 44, s. 468-477; R.S. Lewandowski, *Gmach „Filharmonii warszawskiej”*. *Pierwsze wrażenia*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1901, nr 39, s. 764, il. na s. 761, 763, 766, 767, 769-770; *Filharmonia Warszawska*, „Wiek Ilustrowany Polityczny, Literacki i Społeczny”, 1901, nr 307, s. 4-6; *Filharmonia warszawska*, „Czas”, 1901, nr 254 (5 listopada), wyd. poranne, s. 1-2; „Biblioteka Warszawska”, R. 61: 1901, t. 4, z. 3 (grudzień), s. 557-560; *Filharmonia w Warszawie*, „Przegląd Techniczny”, 1902, nr 1, s. 1-2, nr 5, s. 53-54, nr 9, s. 97-100.

którego czele stanął Leopold Kronenberg. Przedsięwzięcie popierał także Ignacy Jan Paderewski. Początkowo zamierzano umieścić salę koncertową we wznoszonym w tym czasie luksusowym hotelu „Bristol”, lecz szybko podjęto decyzję wzniesienia własnego gmachu. Dzięki kampanii reklamowej prowadzonej w prasie trzech zaborów udało się sprzedać wystarczającą liczbę akcji, by zgromadzić niezbędny kapitał. Projekt budowy zakupiono u znanej wiedeńskiej spółki Ferdynanda Fellnera i Hermana Helmera. Komisja złożona z architektów Władysława Marconiego, Stefana Szyllera, Edwarda Goldberga i Artura Goebła odrzuciła jednak nadesłane plany, a realizację gmachu powierzono Karolowi Kozłowskiemu.

Kozłowski (1847-1902) był architektem warszawskim doświadczonym w projektowaniu budynków użyteczności publicznej³. Do jego dzieł należały teatry w Lublinie (projekt 1882, ukończony 1886), w Mińsku Litewskim (1890), projekt teatru w Ciechocinku, 2 rotundy przeznaczone do ekspozycji popularnych u schyłku XIX w. panoram – przy ul. Karowej i na Dynasach (obie 1896). Kamień węgielny pod budowę filharmonii wmurowano 26.5.1900 r., a otwarcie gotowego gmachu oraz inauguracja pierwszego sezonu koncertowego nastąpiły 5.11.1901 r. – dwa tygodnie przed planowanym wcześniej terminem.



1. Filharmonia w Warszawie na okładce czasopisma „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, 1901, nr 44

³ Najszersze omówienie twórczości Karola Kozłowskiego: A.K. Olszewski, *Kozłowski Karol*, w: *Polski Słownik Biograficzny*, t. 15, Wrocław 1970, s. 16-17.

Wzniesiony na planie zbliżonym do prostokąta gmach filharmonii był budowlą utrzymaną w duchu eklektyzmu z przewagą elementów renesansowych. W sposób dekoracyjny opracowano fasadę od strony ul. Jasnej oraz elewacje boczne, podczas gdy tylna przylegała do sąsiedniej działki, na której wkrótce wzniesiono kamienicę. Środkową, pięcioosiową część fasady flankowały ryzality oraz ćwierćkoliste aneksy, które – podobnie, jak wieńczący budowlę belweder i przykrywający go mansardowy dach – stanowiły charakterystyczne elementy dynamicznej i malowniczej bryły budynku. Dodatkowo urozmaicały ją cztery wieżyczki z elektrycznymi latarniami wznoszące się ponad ryzalitami elewacji bocznych (po 2 z każdej strony). Budowla miała trzy kondygnacje, z wyjątkiem dwukondygnacyjowej środkowej części fasady. Fasadę budynku ożywiała loggia wsparta na parach kolumn i wypełniająca całą środkową partię pierwszego piętra elewacji. Na jej osi, w partii attyki, umieszczono wykonaną w cemencie kompozycję figuralną *Apoteoza muzyki* autorstwa Józefa Jasińskiego. Ryzality wieńczyły grupy rzeźbiarskie dłuta Stanisława Romana Lewandowskiego – *Muzyka symfoniczna* i *Muzyka swojska*. Ich dopełnienie stanowiły posągi kompozytorów ustawione poniżej, na wysokości loggii – Mozart i Beethoven oraz Chopin i Moniuszko (wszystkie cztery autorstwa Władysława Mazura). Istotnym elementem dekoracji fasady były motywy związane z Apollinem – grecki bóg pojawiał się w grupie *Apoteozy muzyki*, jego głowę ukazano pod środkowym balkonem loggii oraz w odcinkowych naczółkach ryzalitów. Typologicznie budynek wpisuje się w obowiązujący w tym czasie kanon gmachów teatralnych i operowych, w których często spotkać możemy te same charakterystyczne elementy, takie jak loggia w środkowej części fasady, ryzality zwieńczone alegorycznymi grupami rzeźbiarskimi, mansardowy dach o formach przypominających kopułę. Jeśli chodzi o sposób rozwiązania elewacji frontowej, bezpośrednim punktem odniesienia dla warszawskiej filharmonii była opera paryska projektu Charlesa Garniera.

Interesująco prezentowały się również wnętrza. Szatnię, do której przechodzono z westybulu, zaprojektowano w formach neogotyckich. Wielka sala koncertowa wzorowana była w znacznej mierze na sali lipskiego Gewandhausu. Za estradą wznosiła się znacznych rozmiarów arkada, a balkony pierwszej kondygnacji obiegały widownię z trzech stron. Galeria drugiej kondygnacji znajdowała się tylko przy tylnej ścianie. Przyłuczka arkady ponad estradą zdobiły malowidła Henryka Siemiradzkiego (*Musica sacra* i *Musica profana*), natomiast strop dekorowały plafony pędzla Jana Strzaleckiego: *Alegoria dźwięku*, *Dwór Apollina* i *Alegoria tańca*. Wąskie, podłużne foyer znajdowało się od frontu budynku i przylegało do jednej z bocznych ścian wielkiej sali. W stropie umieszczono plafon *Muzyka*

swojska Zdzisława Jasińskiego, a na ścianach zawieszono portrety Stanisława Moniuszki, Henryka Wieniawskiego, Karola Kurpińskiego i Karola Tausiga namalowane przez Stanisława Lentza. Po przeciwnej stronie sali mieściło się foyer dla muzyków. Niewiele wiadomo na temat wystroju znacznie mniejszej sali kameralnej, gdzie znajdował się plafon pędzla Zygmunta Strzałeckiego. Oprócz biur dyrekcji i szkoły muzycznej, w budynku ulokowano także cukiernię oraz restaurację i kawiarnie (obie o wystroju secesyjnym), a także pomieszczenia przeznaczone na sklepy, aby zapewnić dodatkowy dochód. Gmach wyposażono we wszelkie nowoczesne urządzenia, takie jak centralne ogrzewanie, elektryczne oświetlenie, windy towarowe itp.



2. Warszawa, Filharmonia, projekt K. Kozłowskiego 1899, IS PAN

W „Chimerze” z 1901 r. pisano:

Filharmonia miała, w zasadzie, zadośćuczynić trzem nagłym potrzebom: dać odpowiednie pomieszczenie sztuce muzycznej, stworzyć organ wykonawczy dla najwyższego rodzaju tejże sztuki, wreszcie umożliwić obdzielenie tą sztuką szerokich warstw społeczeństwa.⁴

Anonimowy autor artykułu zastanawiał się, w jakim stopniu filharmonia spełnia przywołane cele, my chcielibyśmy jednak postawić sprawę nieco inaczej, pytając, czy założona instytucja i wystawiony gmach nie miały zaspokoić innych potrzeb – wcale nie

⁴ *Filharmonia warszawska. Garść uwag luźnych*, „Chimera”, 1901, t. 3, z. 7-8, s. 324.

mniej istotnych. W ówczesnej prasie wielokrotnie podnoszono kwestię dotkliwego braku w Warszawie wielkiej sali koncertowej, nadającej się do organizowania koncertów symfonicznych. Muzyki słuchano na koncertach Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego w salach reutowych Teatru Wielkiego, w ogródku Instytutu Muzycznego (późniejszego Konserwatorium), w Dolinie Szwajcarskiej. Koncerty symfoniczne odbywały się na scenie wspomnianego Teatru Wielkiego z wykorzystaniem orkiestry tejże placówki. W 1890 r. rosyjska dyrekcja teatru zawiesiła je, nakazując codzienne wystawianie opery. Wznowienie koncertów udało się wyjednać nowemu kapelmistrzowi – Emilowi Młynarskiemu – w roku 1898⁵.



3. Warszawa, Filharmonia, projekt K. Kozłowskiego 1899, IS PAN



4. Warszawa, Filharmonia, fot. ok. 1915, IS PAN

Dziś – w czasach, kiedy filharmonie znajdują się w miastach średniej wielkości – łatwo możemy uwierzyć w utyskiwania publicystów sprzed ponad stu lat, określających brak owej instytucji w Warszawie jako wyraz zacofania. Stwierdzenia te były – mówiąc delikatnie – znacznie przesadzone. Istnienie w mieście orkiestry symfonicznej, występującej we własnej sali koncertowej, mieszczącej się w specjalnie w tym celu wybudowanym gmachu, nie stanowiło u schyłku XIX w. normy, lecz ewenement. W większości ośrodków kulturalnych ówczesnej Europy Zachodniej koncerty symfoniczne wykonywały orkiestry operowe, występujące w wynajmowanych salach (Drezno, Frankfurt, Wiedeń, Paryż). Własną salą koncertową nie dysponowała nawet samodzielna orkiestra symfoniczna w Berlinie. Do nielicznych wyjątków należał lipski Gewandhaus wzniesiony w 1884 r. i określany przez współczesnych jako przedsiębiorstwo ideowe⁶. Budowli, których jedynym zastosowaniem było pomieszczenie wielkiej sali koncertowej, można w Europie końca XIX w. naliczyć zaledwie kilka: gmach Musikvereinu w Wiedniu (1870), Salle Philharmonique de Liège

⁵ E. Wrocki, *Z dziejów muzyki symfonicznej w Warszawie*, w: *Filharmonia Warszawska 1901-1931*, Warszawa 1932, s. 4-5

⁶ M. Dziadek, *Powstanie i pierwszy okres działalności Filharmonii*, w: *100 lat Filharmonii w Warszawie...*, op. cit., s. 42.

(1887), Concertgebouw w Amsterdamie (1888), Tonhalle w Zurychu (1895). W St George's Concert Hall w Bradford (1853), Vigadó w Budapeszcie (1859), Royal Albert Hall w Londynie (1871) w istocie odbywały się rozmaite imprezy, a Rudolfinum w Pradze (1885) mieściło również galerię obrazów. Planowane początkowo przez Rajchmana założenie orkiestry, mającej koncertować w sali luksusowego hotelu Bristol nie odbiegało zatem od ówczesnych standardów⁷, podobnie jak występy w Teatrze Wielkim reaktywowane w 1898 r. Niezwykle kosztowne utrzymywanie w centrum miasta monumentalnego gmachu, którego jedynym przeznaczeniem było odbywanie w jego murach koncertów, stanowiło ze względów ekonomicznych praktykę rzadko spotykaną w XIX w. O nieopłacalności takiego przedsięwzięcia przekonała się zresztą po kilku latach dyrekcja warszawskiej filharmonii, której sytuacja ok. 1908 r. okazała się katastrofalna i jedynie wsparcie ze strony prywatnych mecenasów uchroniło ją przed bankructwem i wystawieniem gmachu na licytację⁸. Pomimo otwarcia w filharmonii w 1910 r. dochodowego kinematografu „Urania” oraz wprowadzania do repertuaru coraz większej liczby koncertów popularnych, zadłużenie instytucji w 1912 r. sięgało 700 000 rubli (podczas gdy wartość całej nieruchomości wyceniano na 850 000)⁹. Przez pierwszych 38 lat działalności całe przedsiębiorstwo było częściowo utrzymywane przez mieszczące się w jego gmachu lokale gastronomiczne i rozrywkowe, a w okresie międzywojennym również przez znajdujący się na parterze sklep z rowerami i motocyklami, widoczny na wielu zdjęciach z tamtych czasów.



5. Warszawa, Filharmonia, fot. A. Janczewska 1939, IS PAN

⁷ Tamże.

⁸ M. Nałęcz, op. cit., s. 15-16

⁹ M. Dziadek, op. cit., s. 64.

Powołanie do życia filharmonii stanowiło zatem przedsięwzięcie ryzykowne, i choć ze względu na sytuację polityczną i rosyjską cenzurę, trudno było pisać o tym otwarciu w prasie, instytucja miała do spełnienia dużo poważniejszą rolę niż jedynie zaspokojenie potrzeb melomanów. Nawet zwolennicy idei jej utworzenia, tacy jak Antoni Sygietyński, nieśmiało powątpiewali, czy Warszawa istotnie jest tak muzycznym miastem, jak zaczęto powszechnie głosić w 1899 r.¹⁰ Samo utworzenie profesjonalnej orkiestry występującej w sali hotelu „Bristol”, jak początkowo planowano, nie dałoby okazji do wzniesienia w stolicy Kongresówki gmachu będącego świątynią sztuki narodowej. Muzyka – jako sztuka w zasadzie neutralna politycznie – dała odpowiedni pretekst. Należy pamiętać, że zaledwie pięć lat wcześniej, w roku 1894, otwarto Teatr Miejski w Krakowie¹¹, a budowa Teatru Miejskiego we Lwowie, wznoszonego od 1897 r., była już w znacznym stopniu zaawansowana (jego otwarcie nastąpiło w październiku 1900 r.)¹². Obie instytucje miały charakter świątyni sztuki narodowej, co znalazło wyraz również w ich formach i dekoracji, a okoliczności wznoszenia obu budowli śledziło z zapartym tchem społeczeństwo polskie wszystkich trzech zaborów.

Wspomniana neutralność muzyki była zresztą pozorna. Kiedy Paderewski koncertował w 1899 r. w Warszawie – podczas tournée, w czasie którego powstała myśl założenia filharmonii – w prasie galicyjskiej (wolnej od rosyjskiej cenzury) pisano, że występ *przeobraził się w wielką, prawdziwie podniosłą demonstrację. Gdy artysta [...] uderzył pierwsze akordy Chopinowskiego „Marsza żałobnego”, publiczność zapełniająca przyćmioną salę [...], jakby jedną tkniętą myślą, powstała nagle ze swych miejsc, a gdy skończył, zamiast oklasków rozległ się taki ogólny płacz w sali, jakby się ludziom serca rwały na strzępy. On sam oparł czoło na pulpit fortepianu i płakał jak dziecko. W jednej chwili, zrozumieli się wszyscy. Pauza trwała długa, ogromnie cicha, poczem mistrz zaczął znowu grać wielkiego, buńczuczego poloneza Chopina.*¹³ Jakkolwiek wkrótce informacja o płaczu Paderewskiego została zdementowana, przy czym powołano się na „Kurjer Codzienny Warszawski”, wedle którego *całe to zajście jest zmyślane*¹⁴, przytoczona notatka stanowi jednak wymowne świadectwo odbioru polskiej muzyki przez polską publiczność, lub przynajmniej ogólnej

¹⁰ Gama [A. Sygietyński], *Filharmonia*, „Kraj”, R. 18: 1899, nr 31, s. 49.

¹¹ Spośród bogatej literatury dotyczącej Teatru Miejskiego w Krakowie wypada wymienić: K. Nowacki, *O budowie teatru miejskiego w Krakowie*, „Pamiętnik Teatralny”, R. 24: 1975, s. 228-260; L. Lameński, *Dzieje dwóch konkursów na projekt nowego teatru w Krakowie*, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, R. 24: 1979, s. 267-297; J. Purchla, *Teatr i jego architekt. W stulecie otwarcia gmachu Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie*, Kraków 1993; tenże, *For the Centenary of the Municipal Theatre in Cracow*, w: *Theatre Architecture of the Late 19th Century in Central Europe. International Conference for the Centenary of the Municipal Theatre Inauguration 7-8 October 1993, Cracow*, Cracow 1993, s. 9-22.

¹² J. Szuliński, *Teatr Miejski we Lwowie*, Warszawa 2002, s. 47-52.

¹³ *Ostatni koncert Paderewskiego*, „Czas”, R. 52: 1899, nr 23 (28 stycznia), s. 2.

¹⁴ *Koncert Paderewskiego w Warszawie*, „Czas”, R. 52: 1899, nr 29 (5 lutego), s. 3.

potrzeby podobnych doznań i demonstracji. W tej atmosferze powstawała warszawska filharmonia i trudno było zadawać małostkowe pytania, czy monumentalny gmach jest rzeczywiście potrzebny.



6. Henryk Siemiradzki, *Musica sacra*,
wg S.R. Lewandowski,
Henryk Siemiradzki..., s. 120



7. Henryk Siemiradzki, *Musica profana*,
wg S.R. Lewandowski,
Henryk Siemiradzki..., s. 121

Ów kontekst znalazł odbicie w programie wystroju budowli. Motywy narodowe nie mogły wprawdzie dominować, lecz pamiętajmy, że obok personifikacji muzyki symfonicznej oraz posągów Mozarta i Beethovena, na fasadzie znalazła się grupa rzeźbiarska wyobrażająca muzykę swojską, a pod nią ustawiono figury Chopina i Moniuszki – najwybitniejszych jej reprezentantów. Samo określenie „muzyka swojska”, odmieniane w ówczesnych opisach przez wszystkie przypadki, stanowiło zresztą dopuszczalny przez cenzurę zamiennik słów „muzyka polska”. Twórczość swojska stała się główną bohaterką dekoracji stropu foyer. Plafon autorstwa Zdzisława Jasińskiego ukazywał lirnika wśród postaci w strojach ludowych. Z lewej strony kompozycji widzimy m.in. rycerza w husarskiej zbroi i hełmie oraz zadumanego młodzieńca w szerokiej pelerynie – kompozytora czerpiącego natchnienie z muzyki ludowej. Wymowa malowidła jest zrozumiała na pierwszy rzut oka, a zastosowany język symboli był przystępny dla ówczesnej publiczności. W postaci wiejskiego chłopca ze skrzypcami należy widzieć aluzję do Janka Muzykanta, natomiast sam lirnik to ważna figura w polskiej mitologii narodowej XIX w., na co słusznie zwróciła uwagę Danuta Jackiewicz¹⁵.

¹⁵ D. Jackiewicz, op. cit., s. 89, por.: J.M. Kasjan, *Muzy siostrzane. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Łódź 1986, s. 5-110 (rozdział *Apostoł pojednania – rzecz o Wernyhorze*); tenże, *Wernyhora*, w: *Życiorysy historyczne, literackie i legendarne*, red. Z. Stefanowska, J. Tazbir, Warszawa 1989, s. 155-180; W. Okoń, *Alegorie narodowe. Studia z dziejów sztuki polskiej XIX wieku*, Wrocław 1992, s. 68-76.

*Bezpośredni związek z rodzinną ziemią i nadzieja na odmianę losu to stały układ znaczeń [...] lirników i gęślarzy, pisał Waldemar Okoń¹⁶. Poprzez swą wieszczą siłę postać ta stała się ogniwem łączącym przeszłość z przyszłością, a treścią wieszczby Wernyhory widzianej przez poezję XIX w. było odzyskanie niepodległości. Zainteresowanie tym mitycznym bohaterem na przełomie wieków nie zmalało, o czym świadczy choćby twórczość Wyspiańskiego i Konopnickiej. Analizując jej wiersz *Idzie lirnik, w lirę trąca* (1882), Jan Mirosław Kasjan stwierdza: *Lirnik jest tutaj przedstawiony jako stróż mogił – czuwa nad przetrwaniem pamięci historycznej ludu, pogrążonego obecnie w głębokim śnie (trudno wątpić, że mówi się tutaj o śnie – niewoli). Równocześnie zaś pełni rolę budziela.*¹⁷*



8. Jan Strzalecki, *Alegoria dźwięku*,
malowidło zdobiące strop sali koncertowej
Filharmonii Warszawskiej,
wg „Tygodnik Ilustrowany”



9. Jan Strzalecki, *Dwór Apollina*,
malowidło zdobiące strop sali koncertowej
Filharmonii Warszawskiej,
wg „Tygodnik Ilustrowany”

Postać tę przedstawiono również na fasadzie jako główną figurę rzeźbiarskiej grupy stanowiącej alegorię muzyki swojskiej. Po bokach malowidła w foyer umieszczono portrety Chopina na tle pejzażu mazowieckiego i Moniuszki na tle Tatr, zatem część programu dekoracji fasady znalazła kontynuację we wnętrzu. Wizerunki tych samych kompozytorów znajdowały się także w sali koncertowej, zdobiąc ślepe lunety fasety ponad organami i estradą. Dziewiętnastowieczne wnętrza teatrów, oper, muzeów stanowiły rodzaj zsekularyzowanych świątyń, w których umieszczano malarskie bądź rzeźbiarskie portrety „świętych” sztuki. Taki był charakter wizerunków znajdujących się w filharmonii warszawskiej. Odnajdujemy wśród nich wprawdzie podobizny kompozytorów obcych (Beethoven i Mozart na fasadzie oraz popiersia Palestriny, Bacha i Haendla dekorujące

¹⁶ W. Okoń, op. cit., s. 70.

¹⁷ J.M. Kasjan, *Muzy siostrzane...*, op. cit., s. 95.

organy), lecz w szczególny sposób uhonorowani zostali Polacy – Chopin i Moniuszko. Opracowania dotyczące gmachu pomijają jeszcze jeden element wystroju wielkiej sali koncertowej. Krakowski „Czas” podawał, że na tablicach pod oknami wypisane były nazwiska nieżyjących kompozytorów polskich. *Prócz Chopina i Moniuszki są tam nazwiska Leopolda, Gomółki, Elsnera, Oskara Kolberga, Karola Kurpińskiego, Antoniego Kątskiego, Józefa Dobrzyńskiego, Michała Ogińskiego, Henryka Wieniawskiego, Apolinarego Kątskiego i Aleksandra Zarzyckiego*.¹⁸ Na zdjęciach nie widać napisów pod oknami, tylko na fasacie nad nimi, zatem galicyjski reporter prawdopodobnie pomylił się, co do miejsca, lecz równocześnie trudno sądzić, by całą tę listę muzyków wymyślił. Na fotografii z 1939 r. możemy odczytać nazwiska Zygmunta Noskowskiego, Mieczysława Karłowicza, Adama Münchheimera (zapisany jako Minhejmer)¹⁹, które zapewne zostały dodane później – już po śmierci tych artystów (okien w sali było wszak 20, a krakowski dziennikarz wymienił zaledwie 13 kompozytorów). Sala stała się dzięki temu narodowym panteonem muzyki. Osobę Chopina uhonorowano również poprzez umieszczenie gipsowego odlewu jego paryskiego pomnika w westybulu²⁰ oraz w jeszcze jeden oryginalny sposób: na parapecie estrady sali kameralnej zostały wypisane nuty mazurka jego autorstwa²¹. Owa powtarzalność motywów – alegorii muzyki swojskiej oraz wizerunków i innych znaków związanych z Chopinem i Moniuszką – zgodna była z dziewiętnastowieczną teorią i praktyką dekoracji teatrów, postrzeganych jako świeckie katedry. Jeden z ówczesnych krytyków policzył, że w gmachu opery paryskiej Apollo został przedstawiony aż 15 razy, a Charles Garnier – twórca budowli – pisał, iż liry i maski w teatrach, będące niczym krzyże na ołtarzach, pozwalają skierować uwagę na to, co w programie całości jest najważniejsze²².

Podczas, gdy Teatr Wielki pozostawał pod zarządem rosyjskiej dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych), a o stworzeniu w Warszawie sceny narodowej, trudno było jeszcze marzyć, stolica Kongresówki otrzymała monumentalny gmach nie będący obiektem państwowym, lecz należący do prywatnej spółki, a zarazem stanowiący świątynię sztuki narodowej. W ówczesnej prasie podkreślano fakt, że przy realizacji projektu zaangażowane były wyłącznie siły krajowe. Nuta satysfakcji pobrzmiwa w tekstach przypominających o odrzuceniu planów wiedeńskiej spółki Fellner i Helmer i powierzeniu zlecenia warszawskiemu architektowi Karolowi Kozłowskiemu. Projekt zakupiony w stolicy

¹⁸ *Filharmonia warszawska*, „Czas”, R. 54: 1901, nr 254, op. cit., s. 1.

¹⁹ Instytut Sztuki PAN, neg. nr 100090, fot. A. Janczewska, 1939.

²⁰ *Filharmonia Warszawska*, „Echo muzyczne, teatralne i artystyczne”, op. cit., s. 476.

²¹ *Filharmonia w Warszawie*, „Przegląd Techniczny”, t. 40, 1902, nr 5, s. 54.

²² M. Carlson, *Places of Performance. The Semiotics of Theatre Architecture*, New York 1989, s. 187.

Austrii niestety nie jest znany²³, podobnie jak przebieg obrad komisji, która zdecydowała się na jego odesłanie. Sprawa wydaje się frapująca – spółka Fellner i Helmer była firmą uznaną, a jej specjalność to przede wszystkim budynki teatralne i operowe. Obfity dorobek wiedeńskiego atelier²⁴ – kilkadziesiąt gmachów w głównie na terenie Niemiec i monarchii habsburskiej – każe widzieć w nim przedsiębiorstwo potrafiące zadowolić bardzo różnorodne oczekiwania zleceniodawców, a zarazem reprezentujące wysoki poziom warsztatu architekta doby historyzmu i eklektyzmu. Nie czas i miejsce na wyliczanie dokonań spółki, lecz wypada przypomnieć, że wśród jej dzieł spotkać możemy teatry neobarokowe (Karlovy Vary, Fürth, Graz, Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu), neorenesansowe (Zurych, Zagrzeb, Liberec), a od 1906 r. nawet modernistyczne (Giessen, Mladá Boleslav, Klagenfurt). Firma miała na swym koncie również realizację gmachu filharmonii – słynną Tonhalle w Zurychu. Wśród ówczesnych relacji prasowych spotykamy opinię, że projekt wiedeński został odrzucony jako nie spełniający wymogów funkcjonalnych²⁵ – stwierdzenie to wydaje się zaskakujące wobec tak znacznego doświadczenia spółki w projektowaniu budowli tego rodzaju. Co ciekawe, komisja miała ponoć wyrazić wolę, by z owego niezadowolającego projektu wiedeńskiego Kozłowski zapożyczył sposób rozwiązania sali koncertowej i westybulu²⁶. Wzorowana na lipskim Gewandhausie i odznaczająca się znakomitą akustyką sala – co przyznawano nawet w tekstach krytycznych wobec budowli – była prawdopodobnie najmocniejszym punktem warszawskiej filharmonii. W „Kurjerze Warszawskim” z 3 listopada 1901 r. czytamy natomiast: *plany zamówione u budowniczych Fellnera i Helmera w Wiedniu, okazały się niepraktyczne pod względem użytkowym, i nie odpowiadały zamiarom monumentalności, które to zamiary odpowiadały tak wielkiemu kapitałowi, przeto wypracowanie planów powierzono p. Karolowi Kozłowskiemu.*²⁷ Treść notatki pozwala przypuszczać, że w grę mogły wchodzić nie tylko względy praktyczne. Z kolei krakowski „Czas” z 8 sierpnia 1899 r. donosił, iż projekt Fellnera i Helmera został przez Kozłowskiego jedynie uzupełniony i poprawiony oraz, że architekt *nadał elewacji frontowej wygląd imponujący*²⁸.

²³ T. Jaroszewski, *L'atelier viennese Fellner e Helmer e la Polonia*, w: *Wien und die Architektur des 20. Jahrhunderts. XXV internationaler Kongress für Kunstgeschichte. CIHA. Wien 4.-10.9.1983*, Wien 1983, s. 35.

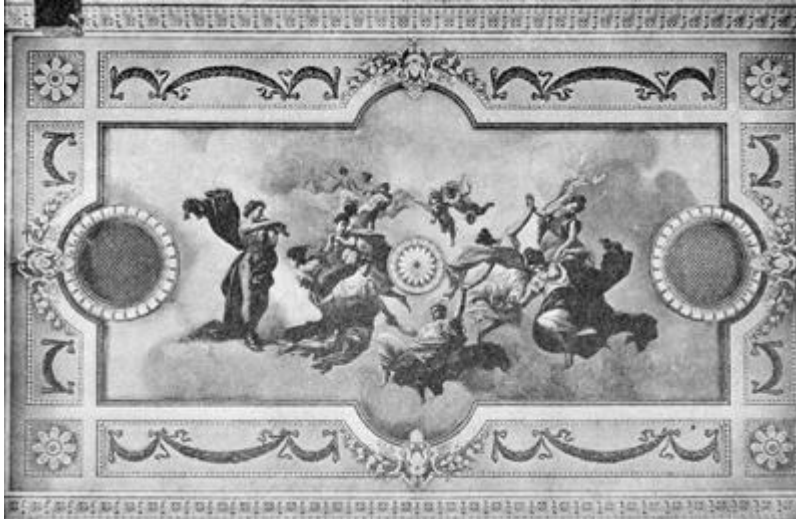
²⁴ Wyczerpujący przegląd teatralnych realizacji spółki: H.-Ch. Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, München 1966.

²⁵ S.R. Lewandowski, *Filharmonia warszawska*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1899, op. cit., s. 635.

²⁶ St., *Filharmonja w Warszawie*, „Tygodnik Polski”, 1899, op. cit., s. 758.

²⁷ *Filharmonia*, „Kurjer Warszawski”, 1901, nr 304, s. 3.

²⁸ „Czas”, R. 52: 1899, nr 179 (8 sierpnia 1899), s. 3.



10. Jan Strzalecki, *Alegoria tańca*, malowidło zdobiące strop sali koncertowej Filharmonii Warszawskiej, wg „Tygodnik Ilustrowany”

Wiadomości na temat odrzucenia planów nadesłanych z Wiednia i powierzenia realizacji gmachu Kozłowskiemu są niepełne i bałamutne. Pełno w nich sprzeczności, a wobec braku rzetelnych źródeł trudno dziś o jednoznaczną ocenę owego wyboru i jego motywów. Jeśli zakupiony już projekt Ferdynanda Fellnera i Hermana Helmera nie spełniał oczekiwań, dlaczego nie nakazano jego poprawienia samym autorom? Na czym polegał ów brak monumentalizmu? Pierwszy rzut oka na większość realizacji tego atelier wystarcza, by określić je jako budowle pełne rozmachu. Pod względem stylistycznym gmach autorstwa Kozłowskiego bliski jest dziełom wiedeńskich architektów. Spotykamy tu powszechnie stosowane w ówczesnych budowlach teatralnych rozwiązania takie, jak loggia w fasadzie czy kopułowy dach. Warto zestawić warszawską filharmonię z wykonanym niewiele wcześniej przez Fellnera i Helmera projektem Teatru Miejskiego w Krakowie, zrealizowanym następnie w Zurychu. Kształt kopuły warszawskiej świątyni muzyki jest niemal identyczny, jak we wspomnianym obiekcie. To samo możemy powiedzieć o kopułach wiedeńskiego Volkstheater (1888-89)²⁹ czy teatru w Zagrzebiu (1894-95)³⁰. Jedynie w sferze nieśmiałych hipotez może pozostawać przypuszczenie, że Kozłowskiego wybrano ze względów pozamerytorycznych, choćby po to, by świątynia sztuki narodowej została zaprojektowana przez polskiego architekta³¹. Podobna sytuacja miała miejsce przy okazji konkursu na projekt Teatru

²⁹ H.-Ch. Hoffmann, op. cit., s. 117-119, il. 232.

³⁰ tamże, s. 87-88, il. 1.

³¹ Możliwe, że wpływ na zaangażowanie Kozłowskiego miał Ignacy Paderewski. Kompozytor był główną postacią w spółce panoramy *Golgota*, której gmach Kozłowski wzniósł w 1896 r., E. Górecka, *Panoramy*

Miejskiego we Lwowie. Tamtejsze Towarzystwo Politechniczne wystosowało w 1887 r. pismo do władz miasta, w którym domagano się, by ze względu na charakter zamówienia zaangażować siły polskie. Regulamin konkursu ogłoszonego w 1895 r. zakładał udział w nim wyłącznie architektów narodowości polskiej lub ruskiej³².



11. Warszawa, Filharmonia, wnętrze foyer, wg „Tygodnik Ilustrowany”

Mówiąc o twórcach gmachu filharmonii w Warszawie, nie można nie zatrzymać się przy nazwisku najslynniejszego spośród artystów zaangażowanych przy jej dekoracji – Henryka Siemiradzkiego. Malowane paneaux umieszczone w przyłuczach estrady koncertowej, ukazujące muzykę kościelną i muzykę świecką, stanowiły dar malarza. Ostatnie poważne dzieło zmarłego w 1902 r. artysty nie było pierwszym jego darem dla polskiej instytucji kulturalnej. Listę prac tego rodzaju otwierają *Pochodnie Nerona*, ofiarowane w 1879 r. Muzeum Narodowemu w Krakowie i stanowiące załączek zbiorów tej instytucji, w roku 1894 artysta przekazał kurtynę dla krakowskiego Teatru Miejskiego, a w 1900 r. kurtynę dla Teatru Miejskiego we Lwowie. W przypadku kurtyn sprawa nie była wprawdzie tak jednoznaczna, bowiem w istocie Siemiradzki odebrał za nie pieniądze, lecz w ówczesnej

Wojciecha Kossaka i Jana Styki, [katalog wystawy w Muzeum Narodowym we Wrocławiu], Wrocław 2000, s. 81-82.

³² J. Szuliński, op. cit., s. 39.

prasie pisano, że dzieła zostały wykonane jedynie za zwrot kosztów³³. Malowidła zdobiące salę filharmonii w Warszawie zamykają tę listę, stawiając ów gmach – jedyny z terenu zaboru rosyjskiego – w tym samym rzędzie. Sama postać Siemiradzkiego stawała się już wówczas *żywą alegorią*, o czym pisali Waldemar Okoń i Maria Poprzęcka, a wspomniane dary dla narodu odgrywały w owej kreacji istotną rolę (zwl. *Pochodnie Nerona*)³⁴.

Jak widać, szczególne powinowactwo łączy filharmonię z teatrami w Krakowie i Lwowie. Bliskie analogie odnajdujemy na wielu poziomach: typologii budynków, czasu powstania, lecz przede wszystkim w sferze okoliczności budowy, kontekstu kulturowo-politycznego, a co za tym idzie, charakteru dekoracji. Jeśli chcielibyśmy tworzyć trójcę – w czym lubuje się polska tradycja – można by mówić o trzech obiektach, które należy ustawić w jednym rzędzie: teatrach w Krakowie i we Lwowie oraz filharmonii warszawskiej. Była ona czymś więcej niż siedzibą sali koncertowej w stolicy Kongresówki – stała się jedną z instytucji integrujących społeczeństwo polskie wszystkich zaborów. W przeciwnym razie nie udałooby się Rajchmanowi zebrać tak znacznego kapitału w tak krótkim czasie. Była to spółka akcyjna, lecz pozyskiwanie akcjonariuszy do tego ryzykownego z ekonomicznego punktu widzenia przedsięwzięcia przypominało raczej zbiórkę składek. Zgromadzenie pokaźnych funduszy na cel patriotyczny nie nastęczało w owym czasie poważnych trudności, czego przykładem choćby pomnik Mickiewicza w Warszawie. Koncert inauguracyjny 5 listopada 1901 r. wypełniła wyłącznie muzyka polska – utwory Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki, Zygmunta Stojowskiego, Zygmunta Noskowskiego, Ignacego Paderewskiego (który wystąpił w roli solisty) i Władysława Żeleńskiego. Dziełem tego ostatniego była kantata uroczysta *Żyj pieśni!* ze słowami Or-Ota o patriotycznym (choć nieco zakamuflowanym) przesłaniu:

*Bo gdy, jak upiór, krąży tęsknota,
Gdy smutek truje w światowej głuszy,
Ty jedna tylko, o harfo złota,
Umiesz przemawiać do ludzkiej duszy.
Umiesz ją wznosić na orlich piórach
Nad ziemski padół – tam w gwiazd regiony*

³³ W. Okoń, *Alegorie...*, op. cit., s. 182, przyp. 13; por.: K. Nowacki, *Kurtyny Teatru Miejskiego w Krakowie*, „Opuscula Musealia”, z. 1, 1986, s. 99; V. Susak, *Kurtyna Henryka Siemiradzkiego w Teatrze Lwowskim*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. 58: 1996, nr 1-2, s. 130, 135, 136.

³⁴ W. Okoń, *Alegorie...*, op. cit., s. 147-154; M. Poprzęcka, *Akademik na rozdrożu*, w: *Henryk Siemiradzki. Międzynarodowa sesja naukowa poświęcona 100. rocznicy śmierci Henryka Siemiradzkiego (1843-1902)*, Lwów, 19-20 lipca 2002 r., Lwów 2002, s. 18.

*Gdzie odnajduję w marzeń lazurach
Ojczyznę swoją, raj utracony!*

*Żyj pieśni żyj! Na sercach dzwoń,
Jak świat po nocy wskrześnij!
Skroś wieków toń za pięknem goń,
Poczęta w niebie pieśni!*³⁵

Nietrudno zgadnąć, że słowa *żyj pieśni!* publiczność szybko zamieniła na *żyj Polsko!*³⁶ Zainteresowanie całego narodu otwarciem w Warszawie filharmonii widać oczywiście nie tylko na etapie zbierania funduszy. Depesze gratulacyjne z innych miast oraz udział przedstawicieli różnych towarzystw muzycznych w uroczystości otwarcia filharmonii relacjonowano w prasie Kongresówki w ten sposób, by miasta polskie wpleść pomiędzy zagraniczne: *w dużym komplecie znaleźli się reprezentanci stowarzyszeń muzycznych i śpiewaczych z Łodzi, Krakowa, Lwowa, Poznania, Petersburga, Moskwy, Berlina, Kalisza, Płocka, Dąbrowy Górniczej, Radomia i t. d. Złożyły telegraficzne życzenia instytucje muzyczne i osoby prywatne z Petersburga, Helsingforsu, Pabianic, Łomży, Lublina, Wilna, Odessy, Lwowa, Krakowa, Pragi Czeskiej, Berlina, Paryża, Lipska i t. d.*³⁷ Ze zrozumiałych względów bardziej otwarcie ogólnonarodową atmosferę opisywano w krakowskim „Czasie”: *Charakter obchodu inauguracyjnego był niezwykle podniosły i uroczysty. Obecny był Henryk Sienkiewicz. Oprócz niego przybyli: rzeźbiarz Godebski; ze Lwowa: prezes galic. Tow. muzycznego Wojciech Barabass, członek zarządu tegoż Tow. Dr Guńkiewicz, dziennikarze Władysław Prokesch i Wojciech Dąbrowski. Z Poznania był dyrektor teatru p. Rygier. [...] Z Krakowa nadesłali na otwarcie życzenia: Lutnia, Redakcja Czasu, Korwin Piotrowski, Illustracja Polska, dyrektor Kotarbiński, Knake-Zawadzki. Oprócz tego nadeszły depesze z życzeniami z wielu innych miast polskich.*³⁸

Na zakończenie wypada powiedzieć kilka słów na temat oceny architektury i wystroju gmachu wśród współczesnych. Trudno przytaczać tu wszystkie opinie, z których większość była bardzo przychylna lub wręcz entuzjastyczna. Warto natomiast zatrzymać się nad wypowiedziami, krytycznymi, ponieważ w dotychczasowych opracowaniach unikano ich relacjonowania, a w ich kontekście nieco inaczej brzmią zachwyty nad filharmonią.

³⁵ Cyt. za: *Filharmonia Warszawska*, „Wiek Ilustrowany Polityczny, Literacki i Społeczny”, op. cit., s. 4.

³⁶ M. Nałęcz, op. cit., s. 10.

³⁷ *Otwarcie Filharmonii*, „Wiek Ilustrowany Polityczny, Literacki i Społeczny”, 1901, nr 307, s. 4.

³⁸ *Otwarcie Filharmonii w Warszawie*, „Czas”, R. 54: 1901, nr 256 (7 listopada), wyd. wieczorne, s. 2.



12. Zdzisław Jasiński, *Muzyka swojska*, plafon w foyer filharmonii, wg „Tygodnik Ilustrowany”

Publicysta „Przeglądu Tygodniowego” pisał:

Pisemka brukowe podają do wiadomości publicznej embryologię owej mającej uszczęśliwić kraj instytucji, jej narodziny, bóle porodowe, no i rodziców-twórców, śpiewając na ich cześć hymny pochwalne i dmąc w trąby reklamy. [...] Zajmuje mnie obecnie wnętrze gmachu, które wymownie świadczy o tem, iż zarząd Filharmonii chce w publiczności widzieć... dojrłą krowę. [...] Snać budowniczy zapomniał, iż polecono mu zbudować gmach użyteczności publicznej [...] Snać twórcy zapomnieli o tem, iż gdy ucho wchłania mniej lub więcej muzyki, oko chciałoby spocząć na jakimś dziele sztuki... Mamy więc dla wygody... twórców, czy też dyrekcyi (w każdym razie nie publiczności) krzesła, tak ciasno poustawiane, że nie można między rzędami przejść, nie prosząc siedzących o łaskawe uwzględnienie winy zarządu. [...] Na balkonie krzesła stoją nawet za filarami podpierającymi galeryę i nieszczęsny właściciel owego miejsca (nb. nie tańszego od dwóch sąsiednich) chcąc widzieć artystę, wykonywać musi ruchy wahadłowe: niweczy to coprawda senność, ale i humor i dobrą wiarę w zarząd, który na planie nie oznaczył owego defektu. [...] Galerya traktowana zupełnie po macoszemu. Wygląda to, jakby na planie o galeryi mowy nie było i następnie, ze względu na jej złotodajność, postanowiono ją przykleić. Dość powiedzieć, że galerya posiada jedno ciasne wejście dla 168 osób... Nie do uwierzenia wprost, by w naszych czasach tak budowano gmachy publiczne. [...] Gdyby zaś wdzięczna publiczność chciała widzieć podobiznę owego mistrza [Karola Kozłowskiego], znajdzie ją w środkowym malowidle z lewej strony w tuzurku siedzącego na obłoku obok Satyra, w bliskości Muz, Apollina, pegazów i innych

przedstawicielei „klasycznego świata”. Zaiste plafon ten przypomina kompozycją i wykonaniem... sufity klatek schodowych wielu domów prywatnych. Tak się buduje gmach publiczny w Warszawie, który ma być „świątynią sztuki”. Byle handel szedł.³⁹

Więcej wad projektu wyliczano na łamach „Niwy Polskiej”:

Z jaką delikatnością i wyrozumiałością nasze pisma traktują imprezę „filharmonijną” dowodem tego notatki reporterskie, jakie zostały pomieszczone o przeróbkach gmachu Filharmonii. Delikatność ta posunięta została do tego stopnia, że to, co zasługiwałoby na surową naganę administracyi i dozoru budowniczego, przedstawia się w oświetleniu reporterzy jako wyjątkowa dbałość zarządu o wygodę i bezpieczeństwo publiczności. A jak wielka jest ta dbałość, świadczy wyliczenie całego szeregu kardynalnych przeróbek, jako to: zbudowanie nowej klatki schodowej, prowadzącej na galeryę, połączenie sali koncertowej z salą małą; rozszerzenie foyer, które okazało się za małe; zwiększenie ilości wejść, powiększenie estrady, zmniejszenie skutkiem tego sali, z której usunąć musiano nadto dwa rzędy bocznych krzeseł i t. p. zmiany, świadczące, że przy budowie gmachu dopuszczono się elementarnych uchybień, że plan był zrobiony niedbale, dorywczo i pośpiesznie z uwzględnieniem jedynie największej cyfry przypuszczalnego dochodu, bez względu na ciasnotę i bezpieczeństwo publiczności. Na to wszakże żadne z pism nie położyło najmniejszego nacisku, lecz przeciwnie, sprawę tę pominięto z godną podziwu pobłażliwością, a co więcej, dzisiejsze „przeróbki” uznano za nowy dowód dbałości zarządu i troskliwości o wygodę publiczności. Bodaj to być pod łaskawą protekcją wielkich augurów opinii publicznej. [...] Niech żyje więc pośpiech, taniość i wyjątkowa dbałość dyrekcji administracyjnej w osobie jej dyrektora p. Rajchmana. Wina leży podobno na nieżyjącym już budowniczym ś. p. Kozłowskim drugim „twórcy” Filharmonii. Wszakże umarli tłumaczyć się nie mogą.⁴⁰

Natomiast w „Chimerze” z 1901 r. czytamy:

Gmach, zbudowany w 18 miesięcy, ale bynajmniej nieprzynoszący zaszczytu architektom warszawskim, pełny niewygód wewnątrz, pozbawiony monumentalizmu i powagi od zewnątrz, przeladowany obcemi jego celowi ubikacjami dochodowemi, ozdobiony (?) „prawdziwemi” podobno, ale przeważnie mizernemi, a gdzieniegdzie (plafon w sali

³⁹ *Jak wygląda istotnie sala Filharmonii*, „Przegląd Tygodniowy Życia Społecznego, Literatury i Sztuk Pięknych”, R. 31: 1901, nr 46, s. 541-542

⁴⁰ *Harmonia prasy z filharmonią*, „Niwa Polska”, 1902, nr 35, s. 551.

główniej) wprost sromotnymi „dziełami sztuki” (??), – nie przyczynia się [...] do upiększenia miasta i każe żałować, że nie przyjęto planów Fellnera i Helmera [...].⁴¹

Krytyka druzgocąca, lecz należy podkreślić, że głosy tego rodzaju były w zdecydowanej mniejszości. Większość z wymienionych zarzutów brzmi jednak poważnie, a ich konkretność pozwala przypuszczać, że z użytkowego punktu widzenia budynek pozostawiał wiele do życzenia. Ciekawy jest zatem fakt, iż w tak nielicznych publikacjach z owego czasu możemy spotkać się z podobnymi zarzutami. Równocześnie wypada dodać, że „Niwa Polska” – periodyk, który zamieścił najbardziej zjadliwą krytykę – przesycony był agresywnym antysemityzmem, a żydowskie pochodzenie Rajchmana nie stanowiło dla nikogo tajemnicy. Ostatnie zdanie tekstu, którego autor rzuca aluzyjnie, że umarli tłumaczyć się nie mogą, sugeruje winę Rajchmana, czyniąc z niego odpowiedzialnego za błędy w projekcie popełnione przecież przez Kozłowskiego. Zarzuty „Niwy Polskiej” mogły być zatem do pewnego stopnia przesadzone, choć faktem jest, że budynek istotnie wymagał poprawek⁴². Większość prasy nie chciała jednak owej potrzeby widzieć, bo kiedy w Warszawie powstał świątyni przybytek sztuki narodowej, trudno narzekać na zbyt ciasne foyer i źle zaaranżowaną galerię.



13. Warszawa, Filharmonia, fot. L. Sempoliński, ok. 1945, IS PAN

⁴¹ *Filharmonia warszawska. Garść uwag luźnych*, „Chimera”, 1901, op. cit., s. 324.

⁴² Na przykład foyer rzeczywiście okazało się za małe i drzwi z wielkiej sali do kameralnej przebito po to, by publiczność mogła przechadzać się w tej ostatniej podczas antraktów.

Rzekoma chciwość zarządu, myślącego wyłącznie o zysku – co m.in. miało zaowocować wspomnianymi zaniedbaniami budowlanymi – to jeden z leitmotivów wypowiedzi niechętnych wobec filharmonii. Zarzuty wydają się o tyle chybione, że twórcy instytucji nie taili, iż założyli spółkę akcyjną, a celem tych ostatnich jest zazwyczaj przynoszenie zysku. Bilety na koncerty były drogie i starano się sprzedać ich jak najwięcej, co i tak nie uchroniło przedsiębiorstwa przed katastrofą finansową. Założyciele nie myśleli zresztą o zbiciu fortuny – bo w tym celu zakłada się wodewil, a nie filharmonię, lecz pragnęli by całe przedsięwzięcie mogło na siebie zarobić. Owe ataki na zarząd stanowią świadectwo, że filharmonia od samego początku – również przez osoby z rozmaitych powodów niechętnie wobec Rajchmana – postrzegana była jako dobro wspólne, narodowa świątynia.

Przesadzoną wydaje się również skoncentrowana na kwestiach estetycznych krytyka zamieszczona na łamach „Chimery”. Trudno nie zgodzić się z jednym jej elementem: zwróceniem uwagi, jak *sromotnym* dziełem sztuki były malowidła Strzaleckiego zdobiące strop sali koncertowej. Pokpiwał z nich również publicysta „Przeglądu Tygodniowego”, dostrzegający niedołęstwo formy i śmieszność rozwiązania polegającego na ukazaniu architekta we współczesnym stroju pośród *przedstawicieli klasycznego świata*. Alegorie tego rodzaju, odsłaniające bezsilność języka ówczesnej sztuki wobec zmieniających się realiów, nie należały do rzadkości. Ich niefortunność polegała na zestawieniu nie pasujących do siebie elementów współczesnych i ponadczasowych⁴³. Brakuje niestety bliższych informacji dotyczących zamiarów powierzenia dekoracji stropu Siemiradzkiemu, o czym wspominał Stanisław Roman Lewandowski⁴⁴.

Ocenę gmachu filharmonii w Warszawie warunkował kontekst społeczny i polityczny. Zarzuty, wypowiedane czasem półgębkiem, rzadko przybierały formę otwartej krytyki. O instytucji tego rodzaju nie wypadało pisać w sposób negatywny. Część z tych, którzy się na to odważyli, nie czyniła tego jednak ze szlachetnych pobudek. Dotyczy to zwłaszcza antysemitów publikujących w „Niwie Polskiej” i „Roli”, nienawidzących Rajchmana ze względów rasowych i dopatrujących się w jego czynach działań szkodliwych dla narodu polskiego oraz popierania Żydów i Niemców. Styl tych ataków dobrze ilustruje felieton zamieszczony w „Niwie Polskiej” z 1900 r.:

⁴³ Por.: M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1980, s. 111-114.

⁴⁴ *Pamiętam doskonale, jaka podniosła się burza (w szklance wody), kiedy chciano dać Siemiradzkiemu do roboty plafon w „Filharmonii” warszawskiej. Skończyło się na plafonie innego artysty, po którym podobna przewiała burza.* Zob.: S.R. Lewandowski, *Henryk Siemiradzki*, Warszawa 1911, wyd. 2, s. 120.

Nareszcie p. Rajchman uchylił nieco zasłony i w ostatnim numerze swego „Echa muzycznego” [...] pisze, że „kapela symfoniczna będzie przeważnie z sił polskich. Pewną część pulpitu zajmą czesi (I jam sem tady, panie Kolumbus!) czterej francuzi i belgowie, „kilka” tylko [...] obsadzonych będzie przez Niemców”. Znamy prawdomówność p. Rajchmana [...], więc i wiadomość powyższą przyjmujemy... naodwrot. „Przeważnie” będą Niemcy [...]. A dlaczego p. Rajchman nie ogłasza nazwiska drugiego kapelmistrza [...]? Czy i ten będzie „przeważnie” Polak? Nam się zdaje, że nie, bo oto ktoś, przybyły niedawno z Berlina zapewniał nas, że Filharmonia warszawska poszukuje kapelmistrza za pomocą ogłoszeń w tych pismach niemieckich, których w Warszawie nie czytują. Znać w tym rączkę p. Rajchmana [...]. Obawia się on widocznie kapelmistrza swojskiego, bo wobec niego byłby zawsze żenowany. Jeżeli więc drugim kapelmistrzem będzie Niemiec, to obcy kapelmistrz będzie protegował obcą muzykę, a choć mu każą grać rzeczy swojskie, to je wykonywać będzie z musu i bez zrozumienia, bo skąd je mieć może?... Ale prawda!... zrozumienie wleje w niego p. Rajchman, znany już w Nowym Jorku, jako główny działacz „muzyczny” (O Midasie!...) w Warszawie.⁴⁵

Bezpodstawne zarzuty, jakoby Rajchman miał popierać muzykę obcą na niekorzyść polskiej, nasiliły się w późniejszych latach i przyczyniły się do jego rezygnacji ze stanowiska dyrektora w 1908 r.⁴⁶

Względy pozaartystyczne miały duże znaczenie dla powstania filharmonii, dla jej oceny wśród współczesnych, lecz również dla ostatecznej zagłady gmachu zaprojektowanego przez Kozłowskiego. Budynek został poważnie uszkodzony podczas bombardowania Warszawy w 1939 r., a następnie spalony w 1944 r. Zachowane zdjęcia stanowią jednak świadectwo, że same mury, a nawet znaczna część dekoracji rzeźbiarskiej przywitały Polskę Ludową w całkiem dobrym stanie. W 1950 r. zapadła decyzja o „odbudowie”, lecz jak zapowiadano w na łamach „Życia Warszawy”, gmach Filharmonii będzie się znacznie różnił od przedwojennego budynku. Nowa filharmonia będzie monumentalnym gmachem w stylu klasycystycznym, otoczonym wspaniałą kolumnadą.⁴⁷ Prace prowadzone w latach 50. określano w ówczesnej prasie jako odbudowę, a jej efekty nazwano *odrodzeniem z gruzów*⁴⁸. Z placu budowy rzeczywiście wywożono duże ilości gruzu (tylko do lutego 1951 r. 5 tys. m

⁴⁵ W. T – ski, *Parę słów o Filharmonji*, „Niwa Polska”, R. 28: 1900, nr 45, s. 715.

⁴⁶ M. Dziadek, op. cit., s. 62-65.

⁴⁷ W 1951 r. pierwszy koncert w Filharmonii. Monumentalny gmach – wspaniałe wnętrza, „Życie Warszawy”, 1950, nr 64, s. 7.

⁴⁸ B. Sowińska, *Filharmonia Warszawska otwiera za pół roku podwoje*, „Stolica”, R. 9: 1954, nr 33, s. 4.

sześć.)⁴⁹, lecz stanowił on produkt działającej tam ekipy, która wyburzała stosunkowo dobrze zachowane mury, by zastąpić je nową architekturą. Częściowo odtworzono jedynie salę koncertową, wykorzystując zachowane ściany, lecz oczywiście nie próbowano rekonstruować wystroju. Trudno się temu dziwić – stosunek ówczesnych decydentów do pompierskiej architektury XIX i początku XX w. był wyjątkowo wrogi. Stanowiła ona symbol burżuazyjnej sztuki czasów wycisku mas pracujących, a architektura „podnoszonej z gruzów” Warszawy powinna przypominać współczesne realizacje radzieckie, a nie operę paryską. Nie deprecjonując wysiłku narodu, który w okresie powojennym z zapalem odbudował zniszczoną stolicę, należy pamiętać, jak wiele interesujących i dobrze zachowanych obiektów dziewiętnastowiecznych zostało wówczas zburzonych lub oszpeconych, np. poprzez usunięcie detalu. Filharmonia projektu Kozłowskiego jest jednym z wielu przykładów. Mówiąc o pobudkach tego rodzaju działań, trudno wyznaczyć jednoznacznie granicę pomiędzy motywami politycznymi a estetycznymi. Andrzej Jeżewski, wspominający z leką w oku przedwojenną Warszawę, pisał: *Wzniesiony w 1901 roku [budynek filharmonii] nosił cechy swej epoki. Secesyjne [sic!] ornamenty z gipsu i z blachy zdobiły – zgodnie z ówczesnym gustem – i tak już urozmaiconą bryłę gmachu. Wewnątrz było jeszcze gorzej. Olbrzymia szatnia miała gotyckie sklepienia i wzorowana była na sali zamku w Malborku, w dodatku na jednej z tych, które we wręcz śmieszny sposób odrestaurował w tym czasie cesarz Wilhelm.*⁵⁰ Publicyści, z których wielu (jak Jeżewski) nie odróżniało eklektyzmu od secesji, zasiali w opinii ogółu przekonanie, że architektura tego okresu stanowiła przykład kiczu i nieuchronnie musi ustąpić temu, co nowoczesne.

Filharmonia Kozłowskiego, której nie powstydziliby się żadne europejskie miasto, musiała ustąpić preferowanym w okresie realizmu socjalistycznego formom klasycystycznym. Gmach otwarty w 1955 r. (zamiast w 1951, jak planowano) nie jest przykładem złej architektury, lecz nie dorównuje monumentalizmem, rozmachem i klasą swej poprzedniczce. Obiekt stworzony u progu XX w. był cennym zabytkiem tego okresu zarówno ze względu na jego formy artystyczne, jak i kontekst historyczny. Badacze dziejów ruchu muzycznego w naszym kraju są zgodni, że założenie Filharmonii Warszawskiej to moment przełomowy, otwierający nowy etap historii polskiej muzyki symfonicznej, wykonawstwa i odbioru⁵¹. Jej gmach odegrał jednak dużo większą rolę, mieścił bowiem jedną z tych instytucji, które pozwoliły przetrwać narodowi pozbawionemu niepodległego państwa i

⁴⁹ W 1951 r. pierwszy koncert w Filharmonii..., op. cit.

⁵⁰ A. Jeżewski, *Warszawa na starej fotografii*, Warszawa 1960, s. 128.

⁵¹ M. Dziadek, op. cit., s. 65.

należy postawić go w jednym szeregu z utworzonym w Sukiennicach Muzeum Narodowym w Krakowie, Teatrem im. J. Słowackiego czy Teatrem Miejskim we Lwowie.



14. Warszawa Filharmonia, fot. T. Hermańczyk, 1955, IS PAN