

Marek Mosakowski

Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-5154-7650

Polityka i dyscyplinowanie widowisk

Opera w rewolucyjnej Francji w latach 1789-1794

Abstract

Politics and the Disciplining of Spectacles: The Opera in Revolutionary France 1789-1794

This article discusses the ways in which performances were disciplined in revolutionary France between 1789 and 1794. It presents the socio-political contexts of two legal acts regulating the production and staging of plays: the relatively liberal Le Chapelier Law of 13 January 1791 and the repressive Decree of the National Convention of 2 August 1793, which turned French theater and opera into a propaganda platform of the Jacobin regime, imposing ideology and topics on the artists. The artistic practice of the time is illustrated by two operas: Étienne Nicolas

Méhul's *Hadrian, Emperor of Rome* and François-Joseph Gossec's *The Triumph of the Republic*. The former was suspended one day before the premiere, scheduled for 13 March 1792, as the Paris Commune deemed it overtly monarchical and politically incorrect in a France where the foundations of the Bourbon monarchy were already shaking, and the extremely polarised public sentiment was about to pave the way towards a republic. The latter was composed shortly after the fall of the monarchy and staged in early 1793. *The Triumph of the Republic* set new aesthetic standards for French republican and patriotic opera. Gossec's work is discussed as an example of the principles of the new cultural politics of the Jacobin dictatorship, based on unprecedented repression and censorship.

Keywords

French Revolution, Jacobin dictatorship, French revolutionary theater and opera, revolutionary censorship, Étienne-Nicolas Méhul, François-Joseph Gossec

Abstrakt

Artykuł dotyczy dyscyplinowania widowisk w rewolucyjnej Francji w latach 1789–1794. Przedstawiono w nim społeczno-polityczne konteksty dwóch aktów prawnych regulujących produkcję i wystawianie sztuk – względnie liberalnej ustawy Le Chapeliera z 13 stycznia 1791 oraz represyjnego Dekretu Konwentu Narodowego z 2 sierpnia 1793, który zmienił francuski teatr i operę w tubę propagandową jakobińskiego reżimu, narzucając twórcom ideologię i treści. Praktykę artystyczną tamtych lat zaprezentowano na przykładzie dwóch oper: *Hadrian, cesarz Rzymu* Étienne'a Nicolasa Méhula oraz *Tryumf Republiki* François-Josepha Gosseca. Pierwsze dzieło zawieszono w przeddzień premiery zaplanowanej na 13 marca 1792, ponieważ Komuna Paryża uznała je za jawnie monarchiczne i politycznie niepoprawne we Francji, w której chwiały się już podstawy burbońskiej monarchii, zaś skrajnie spolaryzowane nastroje społeczne zaczęły torować drogę ku republice. Drugie dzieło zostało skomponowane tuż po upadku monarchii i wystawione na początku 1793 roku. *Tryumf Republiki* wyznaczył nowe standardy estetyczne francuskiej republikańskiej i patriotycznej opery. Dzieło Gosseca jest ujęte w artykule jako przykład zasad nowej polityki kulturalnej jakobińskiej dyktatury, opartej na bezprecedensowych represjach i cenzurze.

Słowa kluczowe

rewolucja francuska, jakobińska dyktatura, francuski rewolucyjny teatr i opera, cenzura rewolucyjna, Étienne Nicolas Méhul, François-Joseph Gossec

Francuska opera rewolucyjna, zwłaszcza z czasów jakobińskiego terroru, jest powszechnie krytykowana – podobnie zresztą jak inne formy ówczesnej sztuki francuskiej – za nikłe walory artystyczne i estetyczne. Niekiedy stanowi podręcznikowy wręcz przykład sztuki, która za sprawą wprężenia w służbę opresyjnej dyktatury staje się karykaturą jej ideologicznych fantazmatów. Temat francuskiej opery rewolucyjnej ma już obszerną i wieloaspektową bibliografię, lecz w Polsce zajmuje się nim stosunkowo niewielka grupa badaczy, którzy wykorzystują go przeważnie jako tło dla innych pokrewnych zagadnień muzycznych i operowych z końca XVIII wieku¹. Nasz tekst stanowi dopełnienie i rozwinięcie wybranych wątków z książki *Sztuki w służbie terroru. O rewolucji w kulturze francuskiej 1792–1794*². Śledzimy w nim dynamikę społeczno-politycznych uwarunkowań, które od chwili zburzenia Bastylli do upadku reżimu Robespierre’a przyczyniły się do stworzenia we Francji kilku odrębnych systemów kontrolowania i dyscyplinowania dzieł scenicznych. Najpierw przypominamy o względnej tolerancji w latach 1789–1791 dla dramatów i oper powstałych zarówno w czasach absolutyzmu, jak i rewolucji. Następnie przyglądamy się pierwszym oznakom walki w operze z ideologią monarchiczną wiosną 1792, gdy we Francji, w której wciąż formalnie panował Ludwik XVI, zaczęły dochodzić do głosu radykalne idee republikańskie. I wreszcie badamy ideologiczne konteksty wymazywania z francuskiej opery ducha dawnego ustroju w czasach republiki jakobińskiej od jesieni 1793 do Termidora. W tym okresie rodzime i obce wielkie dzieła operowe wierne toposom osiemnastowiecznej tradycji arystokratycznej musiały ustąpić miejsca doraźnym, przeznaczonym dla ludowego odbiorcy tworum propagandowym, które cechowała naiwna, dość prostacka republikańska wykładnia związana z gloryfikacją idei społeczeństwa fanatycznie wiernego wolnościowym i równościowym ideałom rewolucji, zrośniętego w jeden niepodzielny organizm, wręcz totalnego, jeśli nie totalitarnego. O tym, że ta idea zakładała wymazanie wszelkich śladów przedrewolucyjnych porządków, najlepiej świadczy analizowane w tekście dzieło operowe *Le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand Pré*, które powstało na przełomie lat 1792 i 1793, lecz największe tryumfy święciło za dyktatury Robespierre’a i stanowiło wzorzec dla wszystkich oper z czasów jakobińskiego terroru.

¹ Jedną z najnowszych prac badawczych poświęconych częściowo francuskiej operze rewolucyjnej jest artykuł Jakuba Chachulskiego „Genologia i polityka: Swoistość Cudu, czyli krakowiaków i górali w horyzoncie gatunków operowych końca XVIII stulecia”, *Muzyka* 66, nr 3 (2021): 117–147, <https://doi.org/10.36744/m.976>. Francuska opera rewolucyjna stanowi tu jednak tło dla analizy dzieła Bogustawskiego.

² Zob. Marek Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru: O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794* (Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2021).

Istotną rolę w dynamice omawianych w artykule procesów odegrały dwa akty prawne, które w rewolucyjnej Francji wieloaspektowo regulowały życie teatrów i oper, ponieważ dotyczyły zarówno procesu tworzenia, jak i wystawiania dzieł. Pierwszy z nich, zwany ustawą Le Chapeliera, uchwaliło Zgromadzenie Narodowe 13 stycznia 1791. Uwolnił on francuskie sceny – przynajmniej w teorii – od odziedziczonej po latach dawnego ustroju wszechwładnej cenzury i zniósł królewski monopol na inscenizację sztuk. Drugi akt prawny, wyjątkowo represyjny dekret Konwentu Narodowego z 2 sierpnia 1793, uchwalony w czasach republiki jakobińskiej, stanowił natomiast bezprecedensowy krok wstecz w porównaniu nie tylko z relatywnie łagodnymi praktykami cenzorskimi z lat monarchii konstytucyjnej, lecz także z rygorami monarchii absolutnej. Wprowadził bowiem ścisłą ideologiczną kontrolę teatru i opery, sprawowaną przez dwa organy rewolucyjnej władzy: Komitet Ocalenia Publicznego i Komitet Oświaty Publicznej³. Właśnie ten dekret zmienił francuskie sceny w tubę propagandową dyktatury Robespierre’a, a spektakle teatralne i operowe, obok organizowanych wówczas na niespotykaną w dziejach Zachodu skalę świąt rewolucyjnych⁴, stały się jedną z najbardziej skutecznych metod promowania republikańskich treści wśród szerokich, w znacznej części niepiśmiennych mas społecznych⁵. Głównym celem dekretu z 2 sierpnia 1793 była delegalizacja wszystkiego, co republikańska władza mogła uznać za gloryfikację zakazanych wartości szlacheckich i monarchicznych. W istocie wymazywał on jednak z francuskich scen wielowiekową tradycję i dziedzictwo francuskiej kultury narodowej.

1.

13 stycznia 1791 Isaac René Guy Le Chapelier, bretoński prawnik, mason i wyjątkowo sprawny retorycznie mówca, poddał pod obrady Zgromadzenia Narodowego raport sporządzony w imieniu Komitetu Konstytucyjnego w odpowiedzi na petycję francuskich dramatopisarzy, którzy zaniepokojeni opieszałością nowych

³ Victor Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France* (Paris, 1862), 178–179, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96035925.textelimage>.

⁴ O ścisłych związkach między polityką a organizacją świąt masowych w rewolucyjnej Francji pisze obszernie Mona Ozouf w książce *La Fête révolutionnaire 1789–1799*. Poświęca jednak niewiele miejsca zagadnieniu cenzury sztuk wystawianych w ówczesnych francuskich teatrach i operach, a jeśli wspomina o rewolucyjnej działalności artystów operowych, to raczej w kontekście ich udziału w świątach organizowanych podczas akcji dechrystianizacyjnej jesienią 1793 roku. Zob. Mona Ozouf, *La Fête révolutionnaire 1789–1799* (Paris: Gallimard, 1976), 123–126.

⁵ Albert Mathiez, *Autour de Robespierre* (Paris: Payot, 1925), 114–118, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k940559g>.

ciał ustawodawczych wolnego i „odrodzonego” państwa domagali się radykalnej reformy życia scenicznego we Francji w duchu oświeceniowych swobód. Działalność francuskich scen, choć od wybuchu rewolucji upłynęło już ponad półtora roku, nadal bowiem regulowały przepisy z czasów dawnego ustroju⁶. Mimo protestów kilku elokwentnych konserwatystów raport został jeszcze tego samego dnia przegłosowany przez francuski parlament i zatwierdzony jako ustawa. Ustawa Le Chapeliera kończyła wieloletnią batalię o wolność teatru, którą rozpoczął we Francji na długo przed rewolucją Pierre Beaumarchais, autor *Cyrulika sewilskiego* i *Wesela Figara*, wielki orędownik wartości mieszczańskich i praw autorskich. Jego potyczki z królewską cenzurą i Ludwikiem XVI w latach osiemdziesiątych XVIII wieku żywo poruszały opinię publiczną całej Europy. Wystarczy prześledzić burzliwe losy inscenizacji *Wesela Figara*, przełomowej pod wieloma względami komedii napisanej w 1778 roku, wystawionej zaś po wielu perypetiach 27 kwietnia 1784, która wedle ówczesnych komentatorów zdemistyfikowała etos szlachty oraz feudalne hierarchie i przywileje⁷. Zauważmy, że opera Mozarta o tym samym tytule miała podobne kłopoty. Gdy 1 maja 1786, po długich negocjacjach z cesarską cenzurą i wycięciu z libretta Lorenza da Pontego niektórych drażliwych politycznie kwestii, doczekała się premiery w wiedeńskim Hofburgtheater, wywołała wcale nie mniej burzliwe dyskusje niż paryska premiera jej francuskiego pierwowzoru⁸.

Ustawa Le Chapeliera dotyczyła głównie praw autorskich, które ograniczyła do pięciu lat po śmierci autora. Po ich upływie wszelkie prawa do wystawiania sztuk i dysponowania nimi zyskiwał naród francuski, uznany – w myśl ideałów rewolucji – za jedynego prawowitego depozytariusza narodowego dziedzictwa. Przedtem francuskie dzieła sceniczne należały *de iure* do króla Francji, *de facto* zaś do działających w jego imieniu i opatrzonych jego ekskluzywnym przywilejem trzech utworzonych w 1669 roku instytucji: Komedii Francuskiej, Komedii Włoskiej i, stowarzyszonej z Królewską Akademią Muzyki, Opery⁹. Ustawa Le Chapeliera stanowiła, że każdy obywatel Francji ma prawo nie tylko do swobodnego korzystania z dawnych arcydzieł sztuki dramatycznej, lecz również

⁶ Isaac René Guy Le Chapelier, „Rapport par M. Le Chapelier du comité de constitution sur la pétition des auteurs dramatiques, lors de la séance du 13 janvier 1791”, w: *Archives Parlementaires de 1787 à 1860*, t. 22, sous la dir. de Jérôme Mavidal (Paris, 1885), 210–214, https://www.persee.fr/doc/arcpa_0000-0000_1885_num_22_1_9756_t1_0210_0000_4.

⁷ Claude Petitfrère, *Le Scandale du „Mariage de Figaro”, 1784: Prélude à la Révolution française?* (Bruxelles: Éditions Complexe, 1989), 7–10.

⁸ Brigitte Massin et Jean Massin, *Wolfgang Amadeus Mozart* (Paris: Fayard, 1970), 1016–1017.

⁹ Michel Noiray, „L’Opéra de la Révolution (1790–1794): Un «tapage de chien»?”, w: *La Carmagnole des Muses: L’homme des lettres et l’artiste dans la Révolution*, dir. Jean-Claude Bonnet (Paris: Armand Colin, 1988), 360.

do wznoszenia i otwierania nowych teatrów i oper. Zdaniem wielu ówczesnych francuskich publicystów, pisarzy i teoretyków teatru, uczestniczących w debacie publicznej rozpoczętej jeszcze przed rewolucją, królewski monopol paraliżował rozwój sztuk, które oprócz feudalnych restrykcji dotyczących ich własności, podlegały również ścisłej cenzurze sprawowanej z woli absolutnego monarchy przez jego scentralizowane urzędy.

Nowe przepisy wprawdzie nie zniosły – wbrew deklaracjom – systemu cenzury, ale ją radykalnie zdecentralizowały, przenosząc prerogatywy ze szczebla ogólnopaństwowego na lokalne władze municypalne. Zachowano przy tym wiele „dawnoustrojowych” elementów. Nieprecyzyjne zapisy ustawy Le Chapeliera dawały na przykład władzom Komuny Paryża prawo do arbitralnego ingerowania w repertuar stołecznych scen pod pretekstem utrzymywania porządku publicznego. W czasach rewolucyjnego ferworu ideowo podzielona i zantagonizowana francuska publiczność bardzo żywo reagowała na spektakle i często dawała upust swoim zróżnicowanym poglądom i namiętnościom na ulicy. Doskonałym przykładem takiej polaryzacji nastrojów była recepcja tragedii Marie-Josepha Chéniera zatytułowanej *Charles IX* (Karol IX), napisanej w 1787 roku¹⁰, lecz wystawionej po dwuletnich zmaganiach z cenzurą dopiero 4 listopada 1789. Sztuka ta, piętnująca sojusz ołtarza i tronu, a konkretnie katolicki fanatyzm tytułowego bohatera w latach wojen religijnych we Francji w XVI wieku, była dla ówczesnych patriotów bezsprzeczną oznaką tryumfu wolności nad dawną cenzurą. Jednocześnie spora część mieszkańców Paryża, w tym jego pierwszy rewolucyjny mer, Jean Sylvain Bailly, skądinąd monteskiuszowski liberał i człowiek oświecenia, uznała ją za zbyt daleko posunięty atak na monarchię i dostrzegła w niej ogromny potencjał społecznej destabilizacji¹¹. Zwłaszcza że jesienią 1789 roku Francja nadal wspominała ze zgrozą wydarzenia Wielkiej Trwogi – krwawej letniej rewolty zbuntowanych chłopskich i drobnomieszczańskich mas, które w żywiołowej, oddolnej akcji likwidowania pozostałości feudalizmu całkowicie niszczyły lub w najlepszym wypadku demolowały zamki i pałace prowincjonalnej szlachty, a także dokonywały samosądów na ich właścicielach¹². W tej sytuacji zdaniem wielu Francuzów, nawet tych o poglądach liberalnych, kolejne roznamietniające umysły dzieło dramatyczne nie było podzielonej Francji potrzebne.

¹⁰ Raymond Trousson, „La Saint-Barthélemy, du religieux au politique”, *Romanische Forschungen* 124, no. 3 (2012): 337, <http://www.jstor.org/stable/41679462>.

¹¹ Więcej na ten temat w: Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru*, 220–224.

¹² Jean-Clément Martin, *Nouvelle histoire de la Révolution française* (Paris: Perrin, 2012), 169–173.

W latach monarchii konstytucyjnej (1789–1792) wystarczył kontrowersyjny monolog w wykonaniu dobrego aktora, zabarwiona politycznymi aluzjami aria operowa czy też zwykła wodewilowa piosenka, by doprowadzić publiczność do stanu wrzenia i gwałtownych sporów. Radykalny sposób ujęcia postaci Karola IX jako niemal psychopaty w sztuce Chéniera przez rewolucyjnie nastawionego François-Josepha Talmę przyczynił się nie tylko do polaryzacji nastrojów na widowni, lecz również do podziału w łonie Komedii Francuskiej na frakcję czerwonych i czarnych¹³. Zbyt żywiołowe reakcje widzów kończyły się niekiedy przerwaniem spektaklu lub przenosiły się z sal teatralnych na ulice i przeradzały w zamieszki, którym nierzadko towarzyszył rozlew krwi. Dochodziło do tego zwłaszcza na przełomie lat 1791 i 1792, gdy po słynnej ucieczce Ludwika XVI w czerwcu 1791 i lipcowej rzezi patriotów zaczęły się potęgować nastroje republikańskie, promowane przez rosnącą w siłę frakcję jakobińską. Co więcej, zdominowaną dość wcześnie przez sankiulocki ekstremizm Komunę Paryża, która w myśl zapisów ustawy Le Chapeliera stała się jedynym organem kontrolnym stołecznych spektakli, w każdej fazie rewolucji cechował znacznie dalej posunięty radykalizm niż Zgromadzenie Narodowe czy Konwent, który aż do usunięcia z jego składu posłów mieszczańskiej Żyrondy i przejęcia pełni władzy przez jakobinów latem 1793 uprawiał liberalną politykę kulturalną, tolerując względny pluralizm światopoglądowy na scenach. Sankiulocka Komuna Paryża nigdy nie była liberalno-mieszczańska, zatem nigdy nie optowała za pełną wolnością wystawiania sztuk.

Represje cenzorów Komuny Paryża obejmowały głównie dzieła operowe. Dlaczego? Po pierwsze opera, w przeciwieństwie do teatru, zawsze była blisko związana z dworem królewskim. Wielu przedstawicieli dworskiej arystokracji często bywało w paryskiej Operze, najważniejszej i najbardziej prestiżowej teatralnej instytucji w stolicy¹⁴. Stanowiła ona centrum życia towarzyskiego Francji, co pokazują chociażby *Niebezpieczne związki* Pierre'a Choderlosa de Laclosa i inne teksty z końca XVIII wieku. Po drugie teatr francuski dużo wcześniej niż opera zdołał wzbogacić swoje „dawnoustrojowe” topoty o postępowe idee rewolucji i zaczął lansować ducha patriotyzmu i obywatelskości, które stały w wyraźnej opozycji do aksjologii obalonego systemu feudalnego. Już od 1790 roku w repertuarach teatralnych pojawiały się liczne inscenizacje sztuk mówiących płomiennie o zburzeniu Bastylji, o nadużyciach przedrewolucyjnego kościoła,

¹³ Alfred Copin, *Talma et la Révolution* (Paris, 1887), 85–92, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531436j.textelimage>.

¹⁴ Mark Darlow, *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opera, 1789–1794* (Oxford: Oxford University Press, 2012), 155.

o mrocznych klasztornych kazamatach, które za dawnego ustroju miały stanowić nie tylko więzienia, lecz i ponure cmentarzyska żywcem pogrzebanych ofiar, czy też wreszcie o regenerujących mocach Deklaracji praw człowieka i obywatela oraz proklamowanej 13 września 1791 Konstytucji¹⁵. Zresztą w czerwcu i w lipcu 1791 powstały w Paryżu dwa pierwsze teatry jakobińskie *sensu stricto*, Le Théâtre Molière i Le Théâtre Louvois, które chciały uchodzić za rozsądny patriotycznych i obywatelskich treści¹⁶.

Tymczasem elitarna i konserwatywna opera pozostawała wierna „dawno-ustrojowym” konwencjom rodem z XVII i XVIII wieku. W latach 1789–1791 wciąż starała się przyciągać swoją przeważnie arystokratyczną widownię postaciami wielkich wodzów i monarchów, zarówno tych mitycznych, jak i realnych, znanych z homeryckiej Grecji lub cesarskiego Rzymu, choć zgodnie z ideami oświeconego absolutyzmu nawet surowi rzymscy imperatorzy i greccy tyrani jawili się w operze jako ludzie mądrzy, sprawiedliwi i w ostatecznym rozrachunku – łaskawi. Przez całą drugą połowę XVIII wieku motyw ten obrazują różne wcielenia króla Krety Idomeneusza, rzymskiego cesarza Hadriana czy też Tytusa – jak w Mozartowskim *La Clemenza di Tito* z 1791 roku¹⁷. Postacie tych wielkich władców fascynowały oświeconych – zarówno szlacheckich, jak i mieszczańskich – bywalców sal operowych ówczesnej Europy rzekomym duchem postępu i humanitaryzmu. Szczególnie ważnym punktem odniesienia było dzieło Antonia Caldary i Pietra Metastasia, *Adriano in Siria (Hadrian w Syrii)*, wystawione po raz pierwszy w Wiedniu w 1732 roku. Tytułowy bohater dramatu muzycznego Caldary i Metastasia uosabiał bowiem doskonale topos tryumfującego i surowego, lecz zarazem sprawiedliwego władcy. O tym, w jakim stopniu ta figura oświeconego despoty o ludzkim obliczu inspirowała treści wielu innych dzieł wystawianych wówczas z rozmachem na scenach operowych Wiednia, Drezna, Paryża, Londynu czy wreszcie Mediolanu, świadczy to, że postać cesarza Hadriana pojawia się w ponad sześćdziesięciu skomponowanych w XVIII wieku dziełach operowych podobnych w ideologicznej wymowie do utworu Caldary i Metastasia¹⁸. Właśnie w ten wzorzec wpisywał się główny bohater

¹⁵ Anette Graczyk, „Le Théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794”, trad. Élisabeth Landes, *Dix-Huitième Siècle*, no. 21 (1989): 402–404, <https://doi.org/10.3406/dhs.1989.1715>.

¹⁶ Michèle Sajous d’Oria, „Le Répertoire du Théâtre Molière, 11 juin 1791–31 octobre 1791”, *Studi Francesi* 169 (2013): 41, <https://doi.org/10.4000/studifrancesi.3279>. Zob. też: Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru*, 233–237.

¹⁷ Slavoj Žižek i Mladen Dolar, *Druga śmierć opery*, tłum. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008), 38–44.

¹⁸ Michael Kennedy, „From Casti to Capriccio: Strauss’s Theatrical Fugue”, w: *Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, ed. David Rosen and Claire Brook (Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002), 182.

opery *Adrien, empereur de Rome* (*Hadrian, cesarz Rzymu*), skomponowanej w pierwszych latach rewolucji francuskiej przez Étienne'a Nicolasa Méhula do libretta François-Benoît Hoffmanna.

Dzieło Méhula i Hoffmanna powstało późną jesienią 1791, a widownia miała je zobaczyć po raz pierwszy już 13 marca 1792. Niestety po zaciekłym ataku ortodoksyjnie rewolucyjnych urzędników Komuny Paryża, którzy uznali, że może się ono przyczynić do społecznej destabilizacji, zdjęto je z afisza w przeddzień długo wyczekiwanej premiery. Dlaczego dzieło, którego głównym wątkiem – jak w większości innych osiemnastowiecznych oper – była banalna intryga miłosna, okazało się dla Komuny Paryża ideologicznie podejrzane? Co w librecie Hoffmanna wzbudziło tak wielki sprzeciw władz oraz sporej części ludności stolicy, że doprowadzono do błyskawicznej delegalizacji sztuki? Pierwszym podejrzanym elementem było otwierające operę wielkie zwycięstwo Hadriana, wodza rzymskich armii, nad Osroesem I, królem Partów. Jeszcze większy niepokój radykalnych patriotów wzbudziła wymowa dalszych partii opery: wiernopoddańczy hołd ludu Antiochii przed koronacją Hadriana na cesarza Rzymu oraz obrazoburczy w realiach sankiulockiego Paryża panegiryk na cześć tryumfującego władcy: „W Azji się ciebie boją, w Rzymie cię adorują, panuj, cesarze, i niech twoje dostojne oblicze przywyknie do świętego wawrzynu”¹⁹. To ostatecznie pogrzebało szanse na premierę.

Na decyzję władz Komuny Paryża wpłynęły konkretne historyczne wydarzenia. Wiosną 1792 Francji groziła wojna z cesarską Austrią, zatem każdy francuski patriota, choćby w niewielkim stopniu znający się na polityce, mógł dostrzec podwójne znaczenie opery Méhula i Hoffmanna i odczytać ją jako zapowiedź wojny, która mogła przynieść sromotną klęskę targanej rewolucyjnymi wstrząsami Francji (jak pobitym przez Hadriana Partom), albo jako aluzję do koronacji Franciszka II, następcy zmarłego 1 marca 1792 Leopolda II²⁰, brata Marii Antoniny. Wielu ówczesnych Francuzów winiło Marię Antoninę za wszelkie nieszczęścia kraju, zwłaszcza za jej realne, lub tylko domniemane, próby walki z rewolucją. Nic więc dziwnego, że właśnie ją wykreowano na główną sponsorkę tej opery i obrończynię upadającego we Francji etosu monarchii²¹. Gorące emocje towarzyszące niedoszłej premierze podgrzał również zalew zjadliwych tekstów publikowanych w najbardziej poczytnych rewolucyjnych pismach, chociażby

¹⁹ François-Benoît Hoffmann, *Adrien, opéra en trois actes: Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la République et des Arts le 15 Prairial, an VII* (Paris, [1799]), 9, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48288h.textelimage>. Jeśli nie podano inaczej, obcojęzyczne cytaty w tłumaczeniu M.M.

²⁰ Adélaïde de Place, *Étienne Nicolas Méhul* (Paris: Bleu nuit, 2005), 39.

²¹ De Place, 39. Zob. też: Mossakowski, *W służbie terroru*, 239. W Paryżu rozpowszechniano pogłoski, że konie zaprzężone na scenie do tryumfalnego rydwanu cesarza Hadriana ofiarowała ze swej stajni Maria Antonina.

w *Chronique de Paris*, oskarżającej *Hadriana* o jawną niekonstytucyjność²². Zarząd Opery Paryskiej musiał zatem zawiesić dzieło Méhula i Hoffmanna.

Gdy premiera *Hadriana*, udaremniona w marcu 1792, odbyła się wreszcie 4 czerwca 1799 na scenie Le Théâtre de la République et des Arts (Teatr Republiki i Sztuk), tak bowiem zwała się wówczas Opera Paryska²³, francuska monarchia nie istniała już od prawie siedmiu lat. Nie istniała też republika jakobińska, która upadła niewiele później od monarchii, 27 lipca 1794, wskutek burzliwych wydarzeń Termidora. Co więcej, w dniu premiery *Hadriana* odchodził w niebyt także pogrążony w korupcji i nepotyzmie Dyrektoriat, a na horyzoncie jaśniała gwiazda Napoleona – przyszłego cesarza Francuzów. To właśnie Napoleon jako pierwszy i jedyny z wielkich przywódców rewolucji francuskiej potrafił docenić zarówno wodzowskie, jak i monarchiczne walory cesarza Hadriana – widząc w nim zapewne wzór do naśladowania. Niestety w marcu 1792 Komuna Paryża dostrzegła w *Hadrianie* wyłącznie treści wywrotowe. Pomysł wystawienia tej opery odczytała jako prowokację dawnych elit i próbę wychwalania skompromitowanej monarchii Burbonów w jej absolutnym wydaniu. Komuna Paryża uznała więc dzieło Méhula i Hoffmanna za spisek bezsilnej, odsuniętej od władzy szlachty, za intrygę zacieklej wrogów ludu francuskiego i rewolucji²⁴. 13 marca 1792 zamiast *Hadriana* Opera Paryska pokazała zdezorientowanej publiczności tragedię liryczną *Atys* autorstwa Niccola Picciniego i Jean-François Marmontela – dzieło ideowo neutralne i bezpieczne.

2.

Delegalizacja opery *Hadrian* miała miejsce w sławetnym trzecim roku rewolucji francuskiej, okresie przełomowym nie tylko na scenie politycznej Francji, lecz również na jej scenach teatralnych i operowych. Otwiera go proklamacja Konstytucji 13 września 1791, wieńczy zaś obalenie monarchii 10 sierpnia w roku następnym, a kilka tygodni później, 21 września 1792, ustanowienie republiki. W tym okresie na wierną arystokratycznym korzeniom francuską operę zaczęły spadać coraz ostrzejsze ciosy ze strony patriotów, zwłaszcza zaś jakobinów, którzy przed upadkiem monarchii byli wprawdzie tylko jednym z wielu innych stronnictw na rozdrobnionej scenie politycznej Zgromadzenia Narodowego, ale

²² *Chronique de Paris*, no. 77 (1792): 306, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k495052/f306.item>.

²³ De Place, Étienne Nicolas Méhul, 41–42.

²⁴ De Place, 41–42.

we władzach stolicy Francji dominowali niepodzielnie. Niezwykle raziło ich, że w Operze Paryskiej największy aplauz widowni wciąż zbierali różni mityczni lub też historyczni bohaterzy i królowie. Wystarczy, dla przykładu, podać tytuły kilku najbardziej popularnych na przełomie lat 1791 i 1792 dzieł: *Edyp w Kolonie* Antonia Sacchiniego, *Roland* oraz *Dydona* Niccola Picciniego, cała gama głośnych przedrewolucyjnych oper Christopha Willibalda Glucka. Wiosną 1792 redakcja związanego ze środowiskami patriotycznymi pisma *Chronique de Paris* przypuściła frontalny atak na kilka najbardziej znanych francuskich oper. Nie tylko na wspomnianego *Hadriana*, lecz również na *Ryszarda Lwie Serce* Andrégo Grétry'ego, *Ifigenię w Aulidzie* Glucka oraz *Dydonę* Picciniego. Przyczyną ataku były ekstatyczne aplauzy, którymi te przedstawienia witali byli arystokraci stanowiący w Operze Paryskiej trzon widowni. Ich szaleńczy entuzjazm dla inscenizacji dawnych oper uznano nie tylko za oznakę jawnej pogardy dla rodzącej się na politycznym horyzoncie idei republiki, lecz także za przejaw otwartej rebelii przeciwko ludowemu patriotyzmowi, a nawet wyraz zbrodniczego, zwłaszcza u progu wojny, pragnienia, by wrogie armie zniweczyły zdobycze rewolucji. Autorzy publikujący w *Chronique de Paris* surowo krytykowali wielowiekowy dorobek dziedzictwa kulturowego Francji i domagali się czegoś więcej niż cenzurowania dawnych sztuk. Nie wystarczała im drobna korekta arcydzieł Molière'a, Corneille'a i Racine'a, w których słowo *roi* (król) zastępowano słowem *loi* (prawo). *Chronique de Paris* żądała kompleksowej reformy repertuaru Opery Paryskiej, apelując do kompozytorów oraz librecistów, by zamiast hołdować „dawnoustrojowej” estetyce i kultywować przebrzmiałe topoty, tworzyli bardziej równościowe i wolnościowe dzieła, zgodne z duchem rewolucji i nowych czasów²⁵.

Płomienne apele *Chronique de Paris* z 1792 roku zostały jednak wysłuchane dopiero po przejściu władzy przez Robespierre'a, w czasach Terroru. Jesienią 1793 z paryskich scen operowych zaczęły powoli znikać wspomniane dzieła Glucka, Picciniego i Grétry'ego. Widziano w nich bowiem apologię ideologii monarchizmu, osłabiającą rzekomo ducha narodu i czyniącą go gnuśnym na podobieństwo władców Francji z dynastii Merowingów, których słabe charaktery i bezwolność doprowadziły niegdyś kraj do upadku. Zdaniem jakobinów trzeba było ratować naród, kładąc kres „bezwstydnej i bezczelnej propagandzie królów, książąt i im podobnych” szerzonej przez dawne opery. Jakobiński postulat, by „zapomnieć o błędach naszych ojców”²⁶, dotyczył także teatru. Jasno mówił o tym

²⁵ James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1995), 112.

²⁶ *Journal des spectacles*, 2 Octobre 1793, 733.

dekret Konwentu z 2 sierpnia 1793, który dał wykładnię nowej republikańskiej filozofii sztuki scenicznej. Jego lakoniczne treści, które cytujemy poniżej, same w sobie dostatecznie represyjne, zostały już kilka tygodni później zaostrome i wzbogacone o konkrety:

Art. I. Począwszy od 4 dnia obecnego miesiąca aż do 1 września, będą wystawiane trzy razy w tygodniu w paryskich teatrach, wyznaczonych przez władze municypalne, tragedie *Brutus*, *Wilhelm Tell*, *Gajusz Grakchus* oraz inne sztuki dramatyczne, które kreslą chwalebne dzieje wolności. Jedno z tych przedstawień będzie organizowane każdego tygodnia na koszt Republiki.

Art. II. Każdy teatr, w którym będą wystawiane sztuki, które mogą zdeprawować ducha publicznego i rozbudzić haniebną zabobon królewskości, zostanie zamknięty, zaś dyrektorzy zostaną aresztowani i ukarani zgodnie z rygorami praw. Obowiązek wykonania niniejszego dekretu spada na władze municypalne Paryża.²⁷

Na efekty nie trzeba było długo czekać, gdyż zgodnie z powyższym dekretem jakobińska władza niezwłocznie odesłała w niebyt wszelkie niepoprawne politycznie sztuki, zaczęła inwigilować teatry i prześladować aktorów. Nową politykę kulturalną reżimu Robespierre'a najlepiej obrazuje przypadek Le Théâtre de la Nation (Teatr Narodu). Na jego deskach od początku sierpnia 1793 wystawiano oskarżaną o arystokracizm sztukę *Paméla*, którą w czasie rewolucji napisał i wyreżyserował – na podstawie wcześniejszej powieści Samuela Richardsona – François de Neufchâteau²⁸. W nocy z 3 na 4 września 1793 całą ekipę Le Théâtre de la Nation, która pod koniec sierpnia usiłowała negocjować z jakobińskimi cenzorami kilka drobnych poprawek, aresztowano i rozwieziono do trzech paryskich więzień²⁹. Niektórzy aktorzy wyszli na wolność dopiero po upadku Robespierre'a. Jean-Marie Collot d'Herbois, fanatyczny wyznawca jakobińskiej polityki kulturalnej i członek Komitetu Ocalenia Publicznego, komentując sprawę, wyraził się sarkastycznie, że „głowa Komedii Francuskiej zostanie zgilotynowana, a reszta deportowana”³⁰. Jego groźba dotyczyła właśnie ekipy aktorów i reżyserów z Le Théâtre de la Nation, który przed rewolucją, choć pod

²⁷ Cyt. za: Paul d'Estrée, *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur) 1793–1794* (Paris: Émile-Paul Frères, 1913), 6–7, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55677378/f27.item.textelimage>.

²⁸ Frederic W.J. Hemmings, *Theatre and State in France, 1760–1905* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 83–84, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511582653>.

²⁹ Henri Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution, 1789–1799* (Paris, 1881), 59–61, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205988b.image>.

³⁰ Welschinger, *Le Théâtre de la Révolution*, 61.

inną nazwą, wchodził w skład Comédie-Française. Na szczęście ta przerażająca dykteryjka z gilotypą i deportacjami w tle sprawdziła się tylko częściowo.

Jesienią 1793 na francuskich scenach teatralnych i operowych, zarówno na prowincji, jak i w Paryżu, zaczął panować duch wzmożonej dyscypliny, nadzoru i kary. Należało wyeliminować wszystko, co choćby odlegle przypominało widzom o upadłej monarchii i szlachcie. Aksjologia dawnych francuskich elit, oparta na kulcie hierarchii, poczuciu honoru i stanowym przywileju, nie współgrała z wizją republikańskiej kultury, ufundowanej na wolności i równości. Republika jakobińska dodała do tych dwóch pierwotnych haseł braterstwo, kamień miłowy jej ideologii³¹. Represyjny charakter nowych porządków w kulturze w pełni objawił Jacques Latour-Lamontagne, tajny agent ministerstwa spraw wewnętrznych, który w raporcie z 11 września 1793, sporządzonym na potrzeby Komitetu Ocalenia Publicznego, napisał o wystawianiu sztuk scenicznych, co następuje:

Należy całkowicie zabronić wystawiania na scenie wszystkiego, co może przypominać nam o naszych dawnych błędach. Niech sztuki republikańskie stanowią jedyny repertuar naszych teatrów, niech markizowie ustąpią miejsca patriotom. Spalmy, jeśli będzie trzeba, arcydzieła Molière'a, Regnarda, etc. Sztuki pewnie coś na tym stracą, ale z całą pewnością zyskają na tym obyczaje.³²

Zgodnie z duchem i literą powyższego dezyderatu jesienią 1793 z francuskich scen zaczęły znikać nie tylko królowie i cesarze, lecz także markizowie. Zastąpili ich zwykli, nieutytułowani patrioci, ewentualnie generałowie zwycięskich armii rewolucji lub też jej męczennicy, opiewani w hymnach oraz licznych republikańskich sztukach teatralnych i dramatach muzycznych. Za czasów dyktatury Robespierre'a dzieła teatralne i operowe miały poruszać tematy bieżącej polityki, być wehikułem propagandy i trybuną dla twórców sztuki zaangażowanej. Francuscy dramatopisarze, muzycy i libreciści musieli natomiast posłusznie wdrażać dyrektywy jakobińskich komitetów i pisać dzieła zgodne z agendami, które w danej chwili stawały na porządku dnia w Konwencie. Obrazują to tytuły typowo republikańskich oper z tamtych lat: *Le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand Pré* (Tryumf Republiki, czyli obóz w Grand Pré), dzieło kreślące dość oryginalną historiozofię republikańskiej wolności, ze szczególnym uwzględnieniem epokowej roli Francji; *Siège de Thionville* (Oblężenie Thionville), opera

³¹ Patrice Gueniffey, *La Politique de la Terreur: Essai sur la violence révolutionnaire, 1789-1794* (Paris: Fayard, 2000), 320-323.

³² Pierre Carron, *Paris pendant la Terreur: Les rapports des agents secrets du ministre de l'intérieur*, t. 1 (Paris, 1910), 69, <https://archive.org/details/parispendantlateoicarouft/page/n7/mode/2up>.

inscenizująca oblężenie miasta Thionville z pionierskich czasów formowania się republiki latem i jesienią 1792; *Toulon soumis* (Toulon pokonany), dzieło o odbiciu portu w Tulonie z rąk kontrrewolucyjnych zdrajców w grudniu 1793; *Horatius Coclès* (Horacjusz Kokles), liryczna jednoaktówka zdominowana przez blaszane instrumenty dęte i ukazująca powstanie rzymskiej republiki po upadku królewskiego rodu Tarwkiniuszów, która niegdyś, jak Francja teraz, musiała dzielnie stawić czoła wrogim ościennym monarchiom; czy wreszcie *Toute la Grèce, ou ce que peut la Liberté* (Cała Grecja, czyli o tym, co może sprawić Wolność), sztuka gloryfikująca grecki republikanizm, który również stanął w obliczu zbrojnej napaści koronowanych satrapów.

W repertuarze paryskich teatrów operowych w sezonie jesienno-zimowym 1793/94 przeważały krótkie i dość mierne artystycznie utwory, bliskie duchem i strukturą doraźnym, czysto okolicznościowym aranżacjom muzycznym, które stanowiły tło dla różnych rewolucyjnych świąt, organizowanych z wielkim rozmachem przez Komitet Oświaty Publicznej, by zagrzewać Francuzów do walki z wrogami republiki i wzmagać w nich patriotyzm. Osią ideową tych miniaturowych oper była gloryfikacja francuskiego ludu, który obalił monarchię i uwolnił się od burbońskich tyranów oraz ich szlacheckich popleczników. Często lansowały one swoisty internacjonalizm wpisany w obraz Francji wyzwalającej inne narody świata ciemiężone przez tyranów. Ani jedno z tych dzieł nie jest operą *sensu stricto*. Nie zawierają bowiem żadnej fikcyjnej, konsekwentnej i w miarę spójnie poprowadzonej akcji dramatycznej. Czas świata przedstawianego na scenie nie różni się wcale od czasu bieżących wydarzeń osób siedzących na widowni: jest to zawsze historyczne tu i teraz zaangażowanego politycznie widza. Rozgrywające się na scenie wydarzenia są zaś konsubstancjalne z tym, co widz przeżywa lub może przeżyć na zewnątrz budynku opery. Zresztą niektóre z tych „oper” w ogóle nie mają akcji, jak *Offrande à la Liberté* (Ofiara złożona Wolności), będąca raczej luźnym zbiorem hymnów, muzyczno-liryczną wariacją na temat odzyskanych swobód. W innych z kolei szcztątkowa i schematyczna akcja służy za pretekst do cementującej republikańską wspólnotę zbiorowej kontemplacji kilku wzniosłych, muzycznych akordów, w których wyraźnie słychać instrumenty dęte, nieodzowne w przypadku przepojonej duchem bohaterstwa i patriotyzmu muzyki wojskowej. Ich libretta cechuje poetycka prostota, by nie rzec – naiwność, a przepełnia je rewolucyjne kaznodziejstwo. Jego podstawą jest albo zapożyczony od Rousseau fantazmat przejrzystości wszystkich dusz zbratanych republikańskim pragnieniem wolności i równości, albo fantazmat ogólnoludzkiej solidarności i bezinteresownej troski o drugiego człowieka. Dzieła te doskonale jednak ilustrują szersze zjawisko, czyli proces upodabniania się ówczesnej opery francuskiej do rewolucyjnych świąt. Pomagają również zrozumieć, jak i dlaczego

francuscy artyści zaczęli w szczytowym okresie rządów terroru mitologizować rewolucyjne dzieje narodu, posługując się sceną teatralną i operową. Nie należy doszukiwać się w tych utworach i inscenizacjach szczególnej wartości estetycznej. Mają one jednak wielkie walory poznawcze jako historyczne dokumenty, dające obraz francuskiej kultury z okresu jakobińskiej dyktatury³³.

3.

Jedną z owych doraźnych sztuk jest wspomniana „opera” *Le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand Pré* – jednoaktowe liryczne *divertimento*, które, jak wynika z informacji podanej w partyturze, miało premierę 27 stycznia 1793 w wykonaniu artystów z Académie de Musique, w dawnej Operze Paryskiej, przemianowanej na Teatr Republiki i Sztuk³⁴. Autorem muzyki jest François-Joseph Gossec, a twórcą libretta – Marie-Joseph Chénier, oficjalny piewca republiki jakobińskiej, wielki apologeta rewolucji i młodszy brat straconego na gilotynie Andrégo Chéniera, również poety.

Dzieło *Le Triomphe de la République* gloryfikuje pierwsze przełomowe zwycięstwo młodej republiki nad antyfrancuską koalicją, zwane powszechnie bitwą pod Valmy (20 września 1792). Szybko stało się ono wzorcem dla nowej francuskiej opery patriotycznej, której narodzin tak długo wyczekiwał dziennik *Chronique de Paris*. Sztukę Gosseca i Chéniera od pierwszych taktów przepaja wzniosły, patetyczny nastrój męskiej woli walki i równie męski kult niezwyciężonej potęgi rewolucji. Typowy dla gatunku finezyjny balet został w niej zastąpiony topornymi marszami i przemarszami tryumfujących francuskich żołnierzy. Wymagały one udziału wielu aktorów i statystów, stanowiły zatem spore reżyserskie i choreograficzne wyzwanie³⁵. Pod koniec dzieła, po zwycięstwie wojsk republiki, żołnierskie marsze ustępują miejsca tanecznym popisom nieco bardziej kameralnej grupy zawodowych baletmistrzów, którzy bawią francuską publiczność tańcami narodowymi różnych ludów Europy i świata, w tym Polaków, przybyłych złożyć hołd republikańskim zwycięzcom i uczyć się od nich, jak walczyć z własnymi tyranami. Ich występom towarzyszyła swoista muzyka etniczna, nawet afrykańska, a przynajmniej jej oświeceniowy fantazmat we

³³ Darlow, *Staging the French Revolution*, 328–329.

³⁴ Marie-Joseph Chénier, *Le Triomphe de la République, ou le Camp de Grand-Pré, divertissement lyrique, en un acte* (Paris, [1793]), <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k74926j/f4.item>.

³⁵ Darlow, *Staging the French Revolution*, 330.

francuskim wydaniu. Fragment ten miał być symbolem rewolucyjnego internacjonalizmu i powszechnego braterstwa pod sztandarami wolności i równości.

Główną oś dzieła w warstwie muzyczno-lirycznej tworzą sekwencje podniosłych hymnów, z których większość Chénier i Gossec, często zresztą wspólnie, napisali już wcześniej dla upamiętnienia innych rewolucyjnych wydarzeń lub świąt, a tutaj wykorzystali na zasadzie recyklingu. W *Le Triomphe de la République* prym wiodą blaszane instrumenty dęte. Cechą rozpoznawczą francuskiej muzyki rewolucyjnej jest właśnie nadobecność różnego rodzaju rogów, trąb i tub. Pojawiają się także inne podobne instrumenty, wcześniej francuskiej muzyce nieznanne, takie jak antyczny *buccinus* i *tuba curva*, zrekonstruowane na podstawie płaskorzeźb zdobiących łuk Trajana w Rzymie i wprowadzone do korpusu instrumentów muzycznych rewolucji po wielu wiekach zapomnienia. Ich zadaniem było wywoływać potężne i zapierające dech, czyli słyszalne z daleka i mobilizujące efekty dźwiękowe, niezbędne dla muzycznej oprawy organizowanych w plenerze wielkich rewolucyjnych świąt, angażujących wielusettyśeczne tłumy zgromadzone na rozległych przestrzeniach paryskich placów i błoni³⁶.

Punktem kulminacyjnym *Le Triomphe de la République* jest pojawienie się Bogini Wolności. Jej feeryczna postać zstępuje z niebios na chmurze niczym *deus ex machina*, w towarzystwie duchów opiekuńczych sztuk i obfitości, by odśpiewać wielką sopranową arię, patetyczny hymn na własną cześć. Występ podziwiają oszołomieni jej zjawiskowym *entrée*, przybyli z pól bitewnych zwycięscy żołnierze republiki oraz zagraniczni goście. Treścią hymnu są dzieje wolności: poczynając od starożytnej Grecji, miejsca jej narodzin, poprzez republikański Rzym, wolny jeszcze od pychy senatorów i cesarów, Wilhelma Tella, bohatera helweckich swobód, Holendrów, pogromców habsburskich despotów, kończąc na Benjaminie Franklinie, ojcu-założycielu Stanów Zjednoczonych. Szczególne miejsce w tym hymnie zajmuje jednak Francja: należą jej się najwyższe laury i dozgonna wdzięczność wszystkich narodów świata za to, że obalając monarchię burbońską i ustanawiając republikę, dała im przykład, jak skutecznie przegnać innych tyranów i ciemiężycieli ludzkości³⁷. W utworze Gosseca i Chéniera Francja rozumie wprawdzie, że kolebką idei wolności jest Grecja. Jednak to właśnie Francja – jak 7 maja 1794 stwierdzi dumnie Robespierre – wyprzedziła wszystkie inne narody o dwa tysiące lat na drodze wiodącej ku prawdziwej, obywatelskiej

³⁶ Malou Haine, „Sonorités nouvelles aux fêtes de la Révolution française”, *Études sur le XVIII^e siècle* 17 (1990): 204–205.

³⁷ Darlow, *Staging the French Revolution*, 332.

wolności³⁸. Idea wielkiej misji dziejowej republikańskiej Francji nabiera w tym dziele szczególnej mocy, gdy Bogini Wolności zwraca się do swych walecznych obrońców spod Valmy:

Nie zazdroście wcale antycznej Grecji,
 Ni Rzymowi, ni Helwecji, ni szczęsnej Ameryce.
 Bo Naród Francuski lepiej rozpoznał swe prawa,
 I wypędzając królów, zdołał ogłosić
 Jedną i niepodzielną Republikę.
 Ludów dwadzieścia wokół mnie dziś zgromadzonych
 Na wasze szańce przybywa, byście przykład wielki im dali.
 Odtąd to Francja jest świątynią,
 Gdzie swą siedzibę winnam mieć na zawsze.³⁹

Akcja zawarta w operze Gosseca i Chéniera jest krótka i prosta. Za sprawą przesłania dzieło ma być jednak podniosłe i monumentalne. Miało przecież zagrzewać proste ludowe masy do heroicznej obrony wiekuiących republikańskich cnót przed czyhającymi zewsząd na Francję wrogami. Przenika je rewolucyjny żar, który stapia obywateli republiki francuskiej w jedną niepodzielną, miłującą wolność, równość i braterstwo patriotyczną całość. A rewolucyjny żar liczył się w sztuce jakobinów najbardziej.

Upadek Robespierre'a położył kres jakobińskiej estetyce we francuskiej operze i teatrze. Wzbogacona na rewolucyjnych uwłaszczeniach burżuazja, która przejęła pełnię władzy w momencie, gdy już doszczętnie wypalił się równościowy eksperyment terroru, chętnie bowiem wracała do dawnych arystokratycznych i elitarnych toposów. Co więcej, po upadku Dyrektoriatu Napoleon w pełni przywrócił sztuce francuskiej jej „dawnoustrojowe” standardy i przedrewolucyjny system wartości. Nakreślony w tym artykule obraz potwierdza, że w czasach terroru sztuka rzeczywiście pełniła propagandowe funkcje i wysługiwała się zbrodniczemu i opresyjnemu reżimowi, można go jednak nieco zniuansować, ostrożnie konkludując, że w drugim roku republiki francuski teatr i opera stały się miejscem patriotycznej autokreacji zaangażowanych w rewolucję artystów

³⁸ Maximilien de Robespierre, *Rapport fait au nom du Comité de Salut Public sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains et sur les Fêtes nationales* ([Paris, 1794]), 11, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6950545j/f2.item>.

³⁹ Chénier, *Le Triomphe de la République*, 19–20.

i areną, na której konkurowały ze sobą różne dyskursy o patriotyzmie, o idei obywatelskości, o społeczeństwie i roli sztuki w ustroju republikańskim.



Bibliografia

- Copin, Alfred. *Talma et la Révolution*. Paris, 1887. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6531436j.texteImage>.
- Darlow, Mark. *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opera, 1789–1794*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Estrée, Paul de. *Le Théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur) 1793–1794*. Paris: Émile-Paul Frères, 1913. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5567737g/f27.item.texteImage>.
- Graczyk, Anette. „Le Théâtre de la Révolution française, média de masses entre 1789 et 1794”. Traduction Élisabeth Landes. *Dix-Huitième siècle*, no. 21 (1989): 395–409. <https://doi.org/10.3406/dhs.1989.1715>.
- Gueniffey, Patrice. *La Politique de la Terreur: Essai sur la violence révolutionnaire, 1789–1794*. Paris: Fayard, 2000.
- Haine, Malou. „Sonorités nouvelles aux fêtes de la Révolution française”. *Études sur le XVIIIe siècle* 17 (1990): 193–209.
- Hallays-Dabot, Victor. *Histoire de la censure théâtrale en France*. Paris, 1862. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96035925.texteImage>.
- Hemmings, Frederic W.J. *Theatre and State in France 1760–1905*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511582653>.
- Johnson, James H. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- Kennedy, Michael. „From Casti to *Capriccio*: Strauss’s Theatrical Fugue”. W: *Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, edited by David Rosen and Claire Brook, 174–195. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2002.
- Martin, Jean-Clément. *Nouvelle histoire de la Révolution française*. Paris: Perrin, 2012.
- Massin, Brigitte, et Jean Massin. *Wolfgang Amadeus Mozart*. Paris: Fayard, 1970.
- Mathiez, Albert. *Autour de Robespierre*. Paris: Payot, 1925. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k940559g>.
- Mosakowski, Marek. *Sztuki w służbie terroru: O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2021.
- Noiray, Michel. „L’Opéra de la Révolution (1790–1794): Un «tapage de chien»?”. W: *La Carmagnole des Muses: L’homme des lettres et l’artiste dans la Révolution*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, 357–383. Paris: Armand Colin, 1988.

- Ozouf, Mona. *La Fête révolutionnaire 1789–1799*. Paris: Gallimard, 1976.
- Petitfrère, Claude. *Le Scandale du „Mariage de Figaro”, 1784: Prélude à la Révolution française?* Bruxelles: Éditions Complexe, 1989.
- Place, Adélaïde de. *Étienne-Nicolas Méhul*. Paris: Bleu nuit, 2005.
- Sajous d’Oria, Michèle. „Le Répertoire du Théâtre Molière, 11 juin 1791–31 octobre 1791”. *Studi Francesi* 169 (2013): 40–56. <https://doi.org/10.4000/studifrance-si.3279>.
- Trousseau, Raymond. „La Saint-Barthélemy, du religieux au politique”. *Romanische Forschungen* 124, no. 3 (2012): 325–345. <http://www.jstor.org/stable/41679462>.
- Welschinger, Henri. *Le Théâtre de la Révolution: 1789–1799*. Paris, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k205988b.image>.
- Žižek, Slavoj, i Mladen Dolar. *Druga śmierć opery*. Tłumaczenie Sławomir Królak. Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008.

MAREK MOSAKOWSKI

dr hab., prof. UG, pracuje w Instytucie Filologii Romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Historyk literatury francuskiej XVIII wieku. Bada jej związki z historią Francji, prawem francuskim, francuską myślą i sztuką okresu oświecenia.
