

---

# Stanowiska

---

## Monarchia i monarchowie we francuskiej operze rewolucyjnej

---

Marek Mosakowski

---

TEKSTY DRUGIE 2023, NR 1, S. 292–309

DOI: 10.18318/td.2023.1.18 | ORCID: 0000-0002-5154-7650

---

**10** sierpnia 1792 roku upadła we Francji najstarsza monarchia w Europie, która trwała nieprzerwanie przez trzysta lat. 21 września, po ponad dwóch miesiącach ustrojowego zawieszenia, zastąpił ją system republikański. Przed jej upadkiem przez okres trzech lat Francuzi mogli korzystać ze względnej wolności słowa i głosić w przestrzeni publicznej różne poglądy. W debatach Zgromadzenia Narodowego, na łamach prasy, która po zdobyciu Bastylli uwolniła się wreszcie od cenzury, i na scenach zarówno dawnych, jak i nowo utworzonych teatrów i oper ścierały się różne stanowiska, od jawnie republikańskich, przez umiarkowanie monarchiczne, po skrajnie antyrewolucyjne, których zwolennicy nie tylko sławili monarchię jako taką, lecz pragnęli wręcz przywrócić w całości obalony w 1789 roku feudalizm i jego prawa fundamentalne<sup>1</sup>. Liberalna monarchia konstytucyjna, która w 1789 roku

---

### Marek Mosakowski

– historyk literatury i kultury francuskiej XVIII wieku, dyrektor Instytutu Filologii Romańskiej w Uniwersytecie Gdańskim, kierownik Zespół Badań nad Oświeceniem i Rewolucją Francuską. Autor monografii: *Francuskie głosy o szlachcie, feudalizmie i monarchii w przededniu Rewolucji* (2018), *Francuska szlachta liberalna a Rewolucja* (2020), *Sztuki w służbie terroru. O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792-1794* (2021). Kontakt: marek.mosakowski@ug.edu.pl.

---

<sup>1</sup> M. Vovelle, *La Chute de la monarchie 1787-1792*, Éditions du Seuil, Paris 1972, s. 227-238.

zastąpiła absolutną, była powszechnie uznawana za najszczęśliwszy okres w całej rewolucji francuskiej. Gdy wraz z upadkiem Napoleona wielka dziejowa epopeja Francuzów dobiegła końca, tę krótką, lecz pełną „blasku i czaru” epokę stabilizacji społeczno-politycznej, w której wyrafinowana i elegancka kultura dawnych szlacheckich elit łączyła się harmonijnie z postępowymi ideami mieszczańskiego oświecenia, rozpamiętywała z nieukrywaną nostalgią pisarka Germaine de Staël, wielka muza i apologetka owych wolnościowych i równościowych „wspaniałości”<sup>2</sup>. Ale rok po obaleniu monarchii we francuskim Konwencie Narodowym pełnię władzy przejęli jakobini. Pod koniec lipca 1793 roku ich przywódca Maximilien Robespierre zradycalizował działania i wymienił skład osobowy Trybunału Rewolucyjnego i Komitetu Ocalenia Publicznego. 17 września wprowadził dekret o podejrzanych, którym dopiął system represji, i tak oto, kierując się imperatywem bezwzględnej obrony wartości republikańskich i republikańskiego patriotyzmu, zainicjował rządy terroru<sup>3</sup>. Odtąd pluralizm był już we Francji zakazany, a wszelka krytyka republiki, wcześniej, jeszcze za żyrondy, mniej lub bardziej akceptowalna, teraz narażała oponentów reżimu Robespierre’a na więzienie lub utratę życia.

Duch opresji i przemocy, nieodłączny symbol jakobińskiej dyktatury, która szczytne hasła rewolucji zmieniała w ponury oksymoron, a w teatrach i operach znów wprowadziła cenzurę, czyniąc ze sztuki scenicznej tubę propagandy rządowej<sup>4</sup>, zaczął się jednak objawiać już za monarchii konstytucyjnej, na przełomie 1791 i 1792 roku. Francuską opinię publiczną rozpałały wówczas spory Ludwika XVI ze Zgromadzeniem Narodowym o kompetencje różnych organów państwa, w tym o zakres gwarantowanego królowi przez konstytucję prawa weta. Chodziło o jego naturę: czy miało być ono absolutne, jak chcieli monarchiści, czy też tylko zawieszające ustawy na określony czas, czego domagali się postępowi patrioci<sup>5</sup>. Francuski rząd już wtedy zaczął ścigać emigrantów jako wrogów nowych porządków i konfiskować ich mienie, widząc w nich wielkie zagrożenie dla spójności wspólnoty narodowej. Walczył także z niezaprzyjętym klerem, podporządkowując Kościół

2 B. Baczek, *Rewolucja. Władza, nadzieje i rozterki*, przeł. W. Dłuski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 242-243.

3 J.-C. Martin, *Robespierre. La fabrication d'un monstre*, Perrin, Paris 2016, s. 227.

4 P. d'Estrée, *Le théâtre sous la Terreur (Théâtre de la peur) 1793-1794*, Émile-Paul Frères, Éditeurs, Paris 1913, s. 6-7.

5 J.-C. Martin, *Nouvelle histoire de la Révolution française*, Perrin, Paris 2012, s. 286-310.

wszechwładnemu aparatowi świeckiego państwa, by ostatecznie przeciąć historyczne więzy francuskich hierarchów z tronem i z Watykanem. Na przełomie 1791 i 1792 roku Francuzów elektryzowała również napięta sytuacja w relacjach międzynarodowych. W powietrzu wisiała bowiem groźba wojny z sąsiednimi monarchiami, które w geście feudalnej solidarności stawały bezwzględnie w obronie Ludwika XVI, „ciemieżonego” i upokarzanego przez zbuntowany lud. To właśnie w owych burzliwych czasach, gdy na oczach Francuzów coraz bardziej upadał autorytet monarchii, Patrice Gueniffey, badacz instytucjonalnej przemocy rewolucyjnej we Francji w latach 1789-1794, dopatrywał się pierwszych zwiastunów terroru politycznego, choć ten z całą mocą ujawnił się dopiero wówczas, gdy stronnictwo Robespierre’a jesienią 1793 roku utworzyło rewolucyjny rząd<sup>6</sup>. W końcowej fazie monarchii francuscy patrioci, którzy w sporej części orientowali się już na republikę, nazywali Ludwika XVI konspiratorem<sup>7</sup>, nie wierząc w jego deklaracje wierności zasadom konstytucji. Sądziли raczej, że król dąży do odzyskania utraconej w 1789 roku władzy absolutnej, licząc na interwencję zbrojną obcych mocarstw, był więc postrzegany przez nich jako zdrajca<sup>8</sup>. Jednym słowem, we Francji z przełomu 1791 i 1792 roku czuło się wyraźnie radykalizację nastrojów społecznych i narastającą wrogość nie tylko do Burbonów, lecz także do samej idei monarchii, co w nieunikniony sposób przełożyło się na repertuar stołecznych scen.

Wtedy też z paryskich teatrów i oper zaczęły powoli zniknąć sztuki, których autorzy ośmielali się gloryfikować władzę królewską lub tylko wyrażać o niej pozytywnie. Spośród wielu innych ofiarą takich czystek padła opera *Hadrian*, do której muzykę napisał Étienne-Nicolas Méhul, libretto zaś Benoît François Hoffmann. Jej premiera, przewidziana na 13 marca 1792 roku, nie doszła do skutku z powodu zmasowanego protestu sankiulockich radykałów z Komuny Paryża<sup>9</sup>. Tak oto różne organy władzy rewolucyjnej zaczęły represjonować spektakle, zwłaszcza operowe. O ile bowiem francuski teatr zdążył się dopasować do nowych realiów i lansować na scenie nowe patriotyczne treści, w tym różne wersje mitów o zburzeniu Bastylii, o walce z nadużyciami

6 P. Gueniffey, *La politique de la Terreur. Essai sur la violence révolutionnaire 1789-1794*, Gallimard, Paris 2000, s. 16.

7 B. Barère, *Suite du rapport fait au nom du comité du salut public, dans la séance du 1er août 1793*, par Barère, w: *Réimpression de l'Ancien Moniteur*, vol. 17, Henri Plon, Paris 1793, s. 340.

8 A. Chéry, *L'intrigant. Nouvelles révélations sur Louis XVI*, Flammarion, Paris 2020, s. 3-8.

9 A. de Place, *Étienne-Nicolas Méhul*, bleu nuit éditeurs, Paris 2005, s. 39.

„nikczemnego kościoła”<sup>10</sup> czy też o zbawczych mocach świeżo proklamowanej konstytucji<sup>11</sup>, o tyle bardziej konserwatywna opera, pozostając wierna konwencjom z XVII i XVIII wieku, wciąż serwowała swej głównie arystokratycznej publiczności tryumfy wielkich rzymskich imperatorów, aczkolwiek zgodnie z ideami oświeconego absolutyzmu byli oni jednak kreowani na mądrych, sprawiedliwych i łaskawych. Motyw ten znajdował przecież odbicie w różnych semantycznych wariantach *Łaskawości Tytusa* Mozarta z 1791 roku<sup>12</sup>. Postać owego cesarza oczarowywała oświeconych miłośników opery w całej ówczesnej Europie swoim umiarkowaniem i humanitaryzmem. Taki też był rzymski cesarz Hadrian z opery Méhula i Hoffmanna.

13 stycznia 1791 roku francuskie Zgromadzenie Narodowe przyjęło ustawę Le Chapeliera, która zniósła monopol królewski w dziedzinie sztuk scenicznych i ograniczyła prawa autorskie do pięciu lat po śmierci autora, tym samym przekazując jego dzieło – wcześniej formalnie należące do króla – na własność narodu. Jednocześnie zezwalała każdemu obywatelowi Francji na otwieranie teatrów, które przedtem – od czasów Ludwika XIV do 13 stycznia 1791 roku – podlegały kuratelii trzech utworzonych przez Colberta w 1669 roku kompanii: Comédie française, Comédie italienne i Opéra<sup>13</sup>. Ustawa ta znosiła również, przynajmniej w teorii, cenzurę widowisk, którą przed rewolucją sprawował wszechwładny i scentralizowany na modłę absolutną aparat państwa. Teraz została ona rozproszona i przekazana gestii lokalnych urzędów municypalnych, w przypadku stolicy Francji – Komunie Paryża. Warto nadmienić, że we wszystkich fazach rewolucji francuskiej Komuna Paryża cechował znacznie większy radykalizm ideologiczny niż Zgromadzenie Narodowe i jego kolejne wcielenia. Miało to ogromne znaczenie dla relacji panujących między różnymi organami władzy rewolucyjnej i dla polityki kulturalnej państwa, bo o ile Zgromadzenie Narodowe z czasów monarchii konstytucyjnej, a nawet republikański Konwent w swojej wczesnej, jej mieszczańskiej, żyrondyjskiej fazie, wykazywały umiar i pragmatyzm,

10 Takim właśnie epitetem określał francuski Kościół Wolter, który w latach sześćdziesiątych XVIII wieku zainicjował słynną akcję publicystyczną *écraser l'infâme* (zmażdżyć nikczemnika), mając oczywiście na myśli hegemonię katolicyzmu we Francji.

11 A. Graczyk, É. Landes, *Le Théâtre de la Révolution française, media de masses entre 1789 et 1794*, „Dix-huitième siècle” 1989, vol. 21, s. 402-404.

12 S. Žižek, M. Dolar, *Druga śmierć opery*, przeł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2008, s. 38-44.

13 M. Darlow, *Staging the French Revolution: Cultural Politics and the Paris Opéra, 1789-1794*, Oxford University Press, Oxford 2012, s. 4.

zezwalając niekiedy na wystawianie kontrowersyjnych sztuk, a nawet je broń-  
niąc, o tyle Komuna Paryża, zdominowana przez zajadłych sankiulockich  
populistów – zdecydowanie nie. W okresie republiki jakobińskiej Komuna  
Paryża często zresztą okazywała się bardziej nieprzejednana w cenzurowaniu  
widowisk niż, dostatecznie skądinąd opresyjny, Komitet Ocalenia Publicz-  
nego. Dobrym tego przykładem było zawieszenie na jej żądanie przedsta-  
wień opery *Le congres des rois* (Kongres królów) w lutym 1794 roku, w której  
Komitet Ocalenia Publicznego nie dopatrzył się żadnych niepoprawnych  
treści<sup>14</sup>. Wróćmy jednak do ustawy Le Chapeliera. Oto jej artykuł VI, którego  
zapis – mimo deklarowanej wolności teatru – dawał jednak Komunie Paryża  
prawo do ingerencji:

Przedsiębiorcy lub członkowie różnych teatrów, w zależności od ich sta-  
nu, będą podlegać nadzorowi urzędów municypalnych. Będą otrzymy-  
wać rozkazy wyłącznie od urzędników municypalnych, którzy nie będą  
mogli ani powstrzymać ani zabronić wystawienia sztuki, z zastrzeżeniem  
odpowiedzialności autorów i aktorów, i którzy nie będą mogli niczego  
nakazać jak tylko w zgodności z prawami i regulacjami politycznymi.  
Projekt przepisów tychże sporządzi niezwłocznie Komitet Konstytucyjny.  
Tymczasowo znajdą zastosowanie dawne regulacje<sup>15</sup>.

Artykuł VI ustawy Le Chapeliera zawierał pewną lukę prawną. Umożliwił  
bowiem władzom municypalnym represjonowanie sztuk pod pretekstem  
ich zarówno realnego, jak i tylko hipotetycznego potencjału wzniesienia  
zamieszek. Z reguły owe zamieszki wszczynano już na widowni, nierząd-  
ko przerywając samo przedstawienie, ale często rozlewały się one na ulice  
miast, powodując chaos i straty materialne, a nawet ofiary w ludziach. Nie  
mówiąc o burdach i manifestacjach, które mogły wzniesić sama zapowiedź  
lub afisz reklamujący dane dzieło. I skoro artykuł VI ustawy Le Chapelie-  
ra odpowiedzialnością za nie obarczył wyłącznie jego autorów, reżyserów  
i grających w nim aktorów lub śpiewaków, twórcy i artyści nieraz sami się

14 V. Hallays-Dabot, *Histoire de la censure théâtrale en France*, E. Dentu, Éditeur, Paris 1862, s. 188-190.

15 *Rapport fait par M. Le Chapelier, au nom du Comité de Constitution, sur la Pétition des Auteurs dra-  
matiques, dans la Séance du Jeudi 13 janvier 1791, avec le Décret rendu dans cette Séance. Imprimé  
par ordre de l'Assemblée Nationale, L'Imprimerie Nationale, Paris 1791, s. 23.* Wszystkie cytowane  
fragmenty tekstów źródłowych z XVIII wieku, które pojawiają się w artykule, zostały przełożo-  
ne z języka francuskiego na język polski przez autora.

cenzurowali, by mogli je wystawić. W roznamiętnionych politycznie czasach schyłku monarchii konstytucyjnej wiele niepokojów i aktów ulicznej przemocy wznierały właśnie silne reakcje widzów na spektakle<sup>16</sup>. Niekiedy wystarczyły jeden gest, jedna fraza wypowiedziana ze sceny czy też jedna odśpiewana aria lub chór, by zantagonizowani – jak wszyscy inni Francuzi – bywalcy oper i teatrów, w zależności od poglądów już to wierni wyznawcy, już to zaciekli wrogowie etosu szlachty, tronu lub samej rewolucji, zawsze jednak wyczuleni na polityczne niuanse, tracili nagle umiar na rzecz gwałtownych, niekontrolowanych aktów agresji wobec swoich adwersarzy ideologicznych.

Artykuł VI ustawy Le Chapeliera odsyłał kwestie ostatecznego uregulowania produkcji i cenzury sztuk do nieokreślonych bliżej postanowień Komitetu Konstytucyjnego. Z tego braku precyzji chętnie korzystała właśnie Komuna Paryża, która od 13 stycznia 1791 roku zazwyczaj interpretowała ten artykuł na własną korzyść. Gdy tylko pojawiała się sztuka, której treści nie odpowiadały jej bieżącej linii politycznej, łatwo było ją zdelegalizować pod pretekstem ochrony porządku publicznego i zapobiegania niepokojom społecznym<sup>17</sup>. Najczęściej były to treści uznawane za zbyt konserwatywne, czytaj: monarchiczne, które obrażały wrażliwość klasową paryskich sankiulotów, choć czasami cenzura Komuny Paryża, w zależności od fazy rewolucji, mogła też represjonować sztuki skrajnie antyklerykalne lub libertyńskie<sup>18</sup>. Ambiwalencję prawną ustawy Le Chapeliera dostrzegł zresztą sam Robespierre, który tuż po jej odczytaniu w Zgromadzeniu Narodowym zażądał jej rewizji na rzecz wprowadzenia realnej i bezwarunkowej wolności w teatrze<sup>19</sup>. 13 stycznia 1791 roku przyszły dyktator republiki jakobińskiej uchodził jeszcze za wielkiego obrońcę praw człowieka i obywatela, ale od jesieni 1793 roku, gdy za jego sprawą ponownie wróciła scentralizowana cenzura widowisk, nie miał najmniejszych skrupułów, by wraz z Komitetem Ocalenia Publicznego i Komitetem Oświaty Publicznej tłamsić rękoma urzędników Komuny Paryża wszystkie niestrawne politycznie sztuki bez wyjątku. W tym dzieła operowe, z uwagą na ich „genetyczny”, trudny do wykorzenia konserwatyzm. To

16 F.W.J. Hemmings, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, s. 93.

17 M. Darlow, *Staging the French Revolution ...*, s. 14-15.

18 M. Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru. O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792-1794*, Wydawnictwo UG, Gdańsk 2021, s. 234-236.

19 Zob. *Archives parlementaires de 1787 à 1860*, t. 22, Société d'Imprimerie et Librairies Administratives et des Chemins de Fer, Paul Dupont, Paris 1885, s. 216.

Robespierre stał za zapisami słynnego dekretu z 2 sierpnia 1793 roku, natychmiast zatwierdzonego przez Konwent Narodowy. Wedle tego dokumentu wszelkie ślady monarchii, szlachty i przywileju miały zostać ze scen Republiki Francuskiej jednej i niepodzielnej raz na zawsze usunięte, a wszelkie odstępstwa od republikańskiej normy miały być surowo represjonowane:

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 kreślą pełne chwały wydarzenia wolności. Jedno z tych przedstawień będzie organizowane każdego tygodnia na koszt Republiki.

Art. II. Każdy teatr, gdzie będą wystawiane sztuki, które mogą zdeprawować ducha publicznego i rozbudzić wstydu godzien zabobon królewskości, zostanie zamknięty, dyrektorzy zaś zostaną aresztowani i ukarani zgodnie z rygorami praw. Obowiązek wykonania niniejszego dekretu spada na władze municypalne Paryża<sup>20</sup>.

Wzorcowym wręcz przykładem działania systemu represji i cenzury we francuskim teatrze rewolucyjnym i zarazem pełnego zastosowania zapisów ustawy z 13 stycznia 1791 roku oraz dekretu z 2 sierpnia 1793 roku jest historia dzieła operowego Christoph'a Willibalda Glucka *Ifigenia w Aulidzie*. Autorem jego libretta był markiz François-Louis Gand Le Bland du Roulet, który oparł je na klasycznej tragedii Jeana Racine'a o tym samym tytule. Premiera *Ifigenii w Aulidzie* odbyła się w Operze Paryskiej jeszcze w zamierzonych czasach dawnego ustroju, 19 kwietnia 1774 roku. Niespełna dwa lata wcześniej jej kompozytor przybył do Paryża z Wiednia. Jako protegowany swej byłej uczennicy, Marii Antoniny, wtedy jeszcze żony Delfina, lecz wkrótce królowej Francji, miał pracować dla Królewskiej Akademii Muzyki (Académie Royale de Musique) i dokonać gruntownej reformy francuskiej opery. Paryska premiera *Ifigenii w Aulidzie* zapoczątkowała zresztą słynny spór, który podzielił scenę muzyczną we Francji na frakcje gluckistów i piccinistów, zwolenników muzyki niemieckiej i włoskiej. Stanowił on odległe echo wcześniejszej o dwadzieścia lat debaty, która przeszła do historii muzyki jako *La querelle des bouffons* (Kłótnia błaznów), a dotyczyła z kolei francuskiej i włoskiej opery, debaty, w którą zaangażował się sam Jan Jakub Rousseau.

20 Treść dekretu Konwentu Narodowego z 2 sierpnia 1793 roku cyt. za: P. d'Estrée, *Le théâtre sous la Terreur...*, s. 6-7.

Autor *Nowej Heloizy* w *Lettre sur la musique française* (List o muzyce francuskiej) z 1753 roku zdecydowanie opowiedział się za muzyką włoską, bo i sam język włoski – jak twierdził – był nieporównywalnie bardziej melodyjny, dużo bliższy silnym emocjom, jakie nieodzownie miało wywoływać dzieło operowe, niż zbyt racjonalna i skodyfikowana francuszczyzna, której efektem mogły być najwyżej perfekcyjne wprawdzie, lecz sterylne i oparte na ustanowionym przez rozum porządku kompozycje mistrza Rameau<sup>21</sup>. Spór gluckistów i piccinistów – mimo że tak naprawdę bardziej niż poważną debatą estetyczną był raczej typowym dla salonowej kultury ówczesnego Paryża przekomarzaniem się grupki muzyków – zajmował jednak Francję przez całe lata siedemdziesiąte XVIII wieku, choć ze względu na wsparcie Marii Antoniny, która już od początku swego pobytu w Wersalu usiłowała lansować nowe mody, wygrał go oczywiście Christoph Willibald Gluck<sup>22</sup>.

Serię pierwszych przedstawień *Ifigenii w Aulidzie* z kwietnia 1774 roku przerwała przedłużająca się agonia chorego na ospę Ludwika XV, potem jego śmierć 10 maja 1774 roku, a następnie ogólnarodowa żałoba<sup>23</sup>. Dzieło Glucka ponownie pojawiło się na scenie dopiero 10 stycznia 1775 roku, ale w nieco przerobionej wersji. I choć premiera sprzed niespełna roku tego nie zapowiadała, gdyż w tamtym momencie największe wrażenie na słuchaczach zrobiła jedynie uwertura, to z upływem czasu *Ifigenia w Aulidzie* stała się tak popularna we Francji, że w ciągu pięćdziesięciu lat, do roku 1824, badacze doliczyli się ponad czterystu jej paryskich przedstawień<sup>24</sup>. Jedno z nich owiane było nawet swoistą legendą. Chodzi o spektakl z 1777 roku, w którym uczestniczył jako gość honorowy Józef II, cesarz Austrii i zarazem brat królowej Francji. Józef II przybył wówczas do Wersalu z misją dyplomatyczną, by scementować rozluźnione i nie najlepsze ostatnio stosunki austriacko-francuskie. Miał też dopilnować, zresztą z polecenia własnej matki, cesarzowej Marii Teresy, by jego siostra, a jej córka, mogła wreszcie dać Francji długo wyczekiwanego następcę tronu<sup>25</sup>. Oto relacja z tego przedstawienia – w istocie wielkiego

21 R. Trousson, *Jean-Jacques Rousseau*, Presses universitaires de Nancy, Nancy 1992, s. 28.

22 É. Lever *Le crépuscule des rois. Chronique de la Cour et de la Ville 1757-1789*, Fayard, Paris 2013, s.220.

23 P. Gaxotte *Le siècle de Louis XV*, Flammarion, Paris 1961, s. 496.

24 S. Pitou *The Paris Opera. An Encyclopedia of Operas, Ballets, Composers, and Performers. Rococo and Romantic, 1715-18*, Greenwood Press, London 1985, s. 288.

25 A. Chéry, *L'intrigant. Nouvelles révélations sur Louis XVI*, s. 145-147.



hołdu złożonego Marii Antoninie przez śpiewaków, aktorów i rozentuzjzmowany tłum widzów:

Królowa przybyła do Paryża, by obejrzyć sztukę *Ifigenia w Aulidzie*. Cesarz siedział w teatrze obok niej, a resztę łoży wypełniła Rodzina Królewska. Publiczność przyjęła ich z najwyższymi oznakami radości, ale to nic w porównaniu z uniesieniem, jakie wywołał pewien incydent w sztuce. W chwili, gdy młoda i piękna Ifigenia kroczy tryumfalnie przez środek greckiego obozowiska, chór tessalian wykrzykuje: „Ileż wdzięku! Ileż majestatu! Ileż gracji! Ileż piękna! Opiewajmy, celebруем naszą królową!”. Ledwo słowa te zostały wypowiedziane, aluzja [do Marii Antoniny] wyraźnie zdążyła już dotrzeć do wszystkich umysłów. Nie tylko oczy całego teatru zwróciły się w stronę młodej i pięknej królowej, nie tylko każda bijąca brawo dłoń skierowała się ku miejscu, które zajmowała, lecz i sam chór musiał bisować, co jest w tym dramacie niesłychane. Aktor grający rolę Achillesa, pełen nieopisanej radości, że w owej chwili stał się nagle organem uczuć narodu francuskiego, wskazał bezpośrednio na łożę królowej, powtarzając do swych tessalskich naśladowców: „opiewajcie, celebруйте naszą królową!”. Ludzie w każdej części teatru podnieśli się z miejsc, dołączając swoje głosy do głosów aktorów. [...] Jej [Marii Antoniny] brat, a także księżęta z Rodziny Królewskiej pokłonili się kolejno publiczności, w podzięcie za słuszność owej aluzji. Następnie zwracając się do Królowej, wszyscy pogratulowali jej olśniewającego tryumfu, jakiego doznała, i rozkoszowali się samą myślą, że swoją obecnością tryumf jej mogli jeszcze bardziej uświetnić. Słowa chóru były powtarzane wzdłuż wszystkich pasaży i na schodach, aż po same drzwi wejściowe teatru. Z każdego miejsca rozbrzmiewały owe ulubione słowa: „opiewajmy, celebруем naszą Królową”<sup>26</sup>.

Ceremonialny operowy hołd, złożony młodej Marii Antoninie w jej pierwszych latach na francuskim tronie przez widownię pełną dworskiej szlachty i innych uprzywilejowanych beneficjentów dawnego ustroju, wywarł na całej ówczesnej Francji i Europie ogromne wrażenie. Jakże różnił się jednak ten wielki spektakl arystokratycznego samouwielbienia i autocelebracji od atmosfery przedstawienia *Ifigenii w Aulidzie* z 9 grudnia 1790 roku, już za czasów

26 Weber's *Memoirs of Maria Antoinetta*, „The Monthly Review, Or, Literary Journal” 1807, vol. 54, s. 67.

rewolucji, gdy absolutyzm, jego feudalne hierarchie i praktyki społeczno-kulturowe odeszły do lamusa historii. Tego dnia w Operze Paryskiej doszło bowiem do pewnego nader burzliwego zdarzenia. Gdy na scenie pojawił się chór tessalian, który wzywał do „opiewania i celebrowania naszej królowej”, na sali natychmiast rozległ się wielki rwetes patriotów zniesmaczonych tak anachroniczną, niepoprawną politycznie i wręcz bezczelną apoteozą monarchii. Natomiast druga część widowni, ta arystokratyczna, zgotowała chórowi i aktorowi Lainezowi, grającemu rolę Achillesa, owację na stojąco. Wedle pewnych źródeł na sali miało wręcz dojść do rękoczynów. Całe to zajście, łącznie z ostracyzmem, z jakim dwa dni po spektaklu spotkał się ze strony patriotów Lainez, opisuje Louis Prudhomme, redaktor pisma „Révolutions de Paris” (Paryskie Rewolucje). Porównajmy jego zwięzłą i pełną ironii reporterską narrację z bezkrytycznymi peanami Josepha Webera, autora relacji z 1777 roku:

W piątek 9 tego miesiąca [grudnia] wystawiono spektakl *Ifigenia w Aulidzie*. Arystokraci, oszaleli z radości, nagrodzili gromkimi brawami chór „opiewajmy, celebруем naszą królową”. I nie znajdując sprzeciwu wobec swego delirium, zapragnęli, by chór ten powtórzyć. Patrioci, choć tego dnia w niewielkiej liczbie na sali, wykrzyknęli nie! Tak oto nastąpiła nader hałaśliwa i długa wymiana opinii. Pan Lainez, który grał Achillesa, uznał, że godne jego postaci było zostać rycerzem celebrowanej królowej. I zdecydowanym tonem oznajmił publice swoje stanowisko: Panowie, każdy dobry Francuz powinien kochać swego króla i królową, więc raz jeszcze odśpiewajmy chór. Chór raz jeszcze odśpiewał, aplauzy arystokratów się podwoiły, z czwartych łóż rzucono zaś Panu Lainezowi wieniec z liści wawrzynu. Po mieście rozeszła się pogłoska o tym zdarzeniu. A obywatele wszystkich dzielnic Paryża rzekli sobie: nie potrzebujemy żadnego aktora operowego, by objaśniał nam tego rodzaju uczucia. Nie do aktora należy bowiem rola mieszania w te sprawy królewskiej małżonki i bycia jej adwokatem. [...] I w rzeczy samej, w następną niedzielę patrioci udali się do Opery. Gdy tylko pojawił się Pan Lainez, rozległy się gwizdy. Spadły na niego grad jabłek i pęki różg. Po tym dość długim i bolesnym upokorzeniu nakazano Panu Lainezowi przynieść otrzymany [w piątek] wieniec. Posłuchał, kazano mu więc cisnąć go na ziemię i podeptać nogami. Znowu posłuchał, toteż pozostawiono go z własnymi przemyśleniami<sup>27</sup>.

27 L. Prudhomme, „Révolutions de Paris” 1990, vol. 75, s. 527-528.

Wedle innej relacji, zamieszczonej przez dziennik „Chronique de Paris” (Kronika Paryska), osobą, która najgłośniej i najbardziej stanowczo domagała się od chóru celebrującego królową bisów i która rzuciła laurowy wieniec do stóp Laineza, była Marie-Amélie de Boufflers, księżna de Biron, ofiara gilotyny w czerwcu 1794 roku. W stronę jej łoży natychmiast jednak poleciały zgniłe owoce i warzywa, a ktoś nawet cisnął w nią nożem<sup>28</sup>. Rok później, 28 grudnia 1791 roku, jedno z kolejnych paryskich przedstawień *Ifigenii w Aulidzie* zaszczycała swoją obecnością sama królowa. Ale wówczas widownia Opery Paryskiej okazała się dla niej wyjątkowo przychylna, co zadziwia tym bardziej, że w ciągu roku, jaki dzielili oba spektakle, autorytet monarchii zdążył już ulec daleko posuniętej degradacji. Krótką notkę z przebiegu tego wydarzenia, zresztą apologetyczną dla królowej, sporządził Jean François Michaud, w 1791 roku zdeklarowany monarchista, za dyktorii skazany zaocznie na śmierć jako antyrewolucyjny konspirator, a po upadku Napoleona w 1815 roku, już za czasów restauracji, zwolennik ultrakonserwatywnej polityki Ludwika XVIII:

Królowa idzie do Opery. Liczne wyrazy aklamacji przywitały tę nieszczęsną władczynię, na którą w ciągu jej krótkiego pobytu na francuskiej ziemi spadło tyle ohydnych kalumnii. Wystawiano *Ifigenię w Aulidzie* Glucka. W momencie, kiedy chór zaintonował: „Opiewajmy! Celebrujmy naszą królową!”, w całej sali rozległy się gromkie brawa i aplauzy<sup>29</sup>.

W trzecim roku rewolucji, który symbolicznie otwiera proklamacja konstytucji, a zamyka upadek monarchii, francuska opera, konserwatywna i w przeciwieństwie do teatru wciąż wierna toposom swej arystokratycznej spuścizny, zaczęła zbierać coraz większe gromy ze strony zaniepokojonych patriotów, głównie jakobinów, będących wówczas – przynajmniej na razie – tylko jednym z wielu innych stronnictw na scenie politycznej Francji. Na przełomie 1791 i 1792 roku w Operze Paryskiej największą popularnością wśród widzów nadal cieszyli się bowiem mityczni lub historyczni herosi i królowie, *Edyp w Kolonie* Sacchiniego, *Roland* i *Dydona* Picciniego i w zasadzie cały zestaw przedrewolucyjnych dzieł Glucka. Wielkie powodzenie miał

28 J.H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 110.

29 J.F. Michaud, *Abrégé chronologique de l'histoire de France, depuis Clovis jusqu'à la mort de Louis XIV par Le Président Hénault, continué jusqu'aux événements de 1830, par M. Michaud, de l'Académie Française*, Chez Édouard Proux, Paris 1842, s. 494.

również klasyczny francuski balet, szczególnie dzieła choreografowane przez mistrza tańca Pierre'a-Gabriela Gardela, które zgodnie z dawnym zwyczajem wystawiano tuż po spektaklach operowych. Co więcej, tancerze baletowi i śpiewacy nadal nosili na scenie olśniewające przepychem kostiumy rodem z zamierzchłych czasów Ludwików XIV i XV. I nadal wspomagali swoje operowe występy maszynami, które tworzyły uwielbiane przez publiczność i zapierające dech efekty specjalne. Francuscy patrioci, zwolennicy mniej tradycyjnych źródeł inspiracji kulturowych niż te z epoki feudalizmu, obawiali się, że dominujące we francuskiej operze konwencje mogą zaszkodzić idei postępu i samej rewolucji. Wiosną 1792 roku pismo „Chronique de Paris” oskarżyło dzieło Grétry'ego *Ryszard Lwie serce*, *Dydonę* Picciniego oraz *Ifigenię w Aulidzie* Glucka o wzniesienie na widowni delirycznych wręcz aplauzów ze strony arystokratów, co powszechnie odczytywano jako oznakę ich jawnego buntu, a nawet pragnienia, by Francję najechały obce wojska, które zniszczyłyby zdobycze rewolucji. Pismo to, z szacunku dla dziedzictwa narodowego Francji, nie zalecało wprowadzić prostackiego cenzurowania przedrewolucyjnych oper, co niestety często zdarzało się w teatrze, zwłaszcza w przypadku popularnych sztuk Moliera, Corneille'a czy Racine'a, w których każde pojawiające się słowo *roi* (król) zmieniano z automatu na *loi* (prawo), ale żądało gruntownej reformy repertuaru Opery Paryskiej i wzywało kompozytorów oraz librecistów do pisania nowych, bardziej rewolucyjnych i równościowych z ducha dzieł<sup>30</sup>.

Po upadku monarchii Francja nadal nie mogła zapomnieć o wiernopoddańczym hołdzie złożonym Marii Antoninie w Operze Paryskiej w 1777 roku. I o jej niepojętej apoteozie, o roztaczającej się nad nią aurze dostojności i boskości, gdy zasiadła w łoży królewskiej z Ludwikiem XVI i Józefem II, dwoma despotami tyranizującymi połowę ówczesnej Europy, jak teraz bez ogródek nazywała ich rewolucja! Ta nowa, odrodzona Francja pamiętała również o zahipnotyzowanym ich monarszym majestatem tłumie wiwatujących na ich cześć widzów, aktorów i śpiewaków. I czuła wielki wstyd za swoich przodków, za ich nierozumny kult dla hierarchii i ich społeczne zaborony. A mimo to 26 października 1792 roku, już za czasów republiki, Opera Paryska postanowiła wznowić spektakle *Ifigenii w Aulidzie*. Wówczas jednak Maria Antonina i jej mąż nie zasiadali już na tronie. Ich domem nie był też pałac tuileryjski, ani tym bardziej dawno opustoszały Wersal, lecz były nim cele średniowiecznego więzienia Temple, w którym 10 sierpnia 1792 roku

30 J.H. Johnson, *Listening in Paris*, s. 112.

osadziła ich nowa republikańska władza. Maria Antonina stała się wówczas przedmiotem szczególnej nienawiści Francuzów. Jakby resentyment całego narodu do monarchii, kumulowany przez wiele stuleci, skupił się tylko na jej osobie. Zresztą nienawiść do obalonej królowej sięgała korzeniami jeszcze czasów przedrewolucyjnych. Bo już wtedy oskarżano ją o marnotrawienie publicznych pieniędzy, o nienasyconą żądzę luksusu i zbytku oraz o drenowanie francuskich zasobów na rzecz równie jak ona znienawidzonej Austrii. Przede wszystkim zaś zarzucano jej rozwiązłość seksualną i wyuzdany libertynizm, co dało asumpt do wielu niewybrednych, pornograficznych wręcz pamfletów, których to właśnie ona była główną bohaterką – występując w niechlubnym towarzystwie całej rzeszy innych zdegenerowanych do cna arystokratów, za jakich uznawali ich sankiuloci i inni rewolucjoniści. Wystarczy spojrzeć na tytuł jednego z takich dzieł, pochodzącego z 1791 roku: *Le Bordel patriotique institué par la reine des Français pour les plaisirs des députés à la nouvelle législature* (Patriotyczny burdel ustanowiony przez królową Francuzów dla przyjemności deputowanych do nowej legislatury). I tylko szkoda, jak pisał pewien uznany jakobiński poeta w listopadzie 1793 roku, ledwie miesiąc po śmierci Marii Antoniny na szafocie, że tej potwornej królowej, którą zesłał Francji „gniew Boga, nie raził piorun, gdy była jeszcze w kołysce”<sup>31</sup>.

Trudno się zatem dziwić, że ze wznowionego 26 października 1792 roku przedstawienia *Ifigenii w Aulidzie* słynny chór tessalian, „opiewający i celebrujący naszą królową”, musiał zostać wycięty<sup>32</sup> – by nie przypominał Francuzom o kompromitujących konotacjach z 1777 roku i nie drażnił uszu republikańskich słuchaczy, wprawdzie mniej elitarnych, bo z prostego ludu, za to nieporównywalnie bardziej patriotycznych od stałych bywalców Opery Paryskiej z czasów dawnego ustroju i pierwszych lat rewolucji. Odśpiewanie na scenie republikańskiej tych kilku monarchicznych wersetów mogło prowadzić do burd na widowni, wzniecić napięcia społeczne, a jednocześnie narazić dyrekcję teatru na oskarżenie o zdradę narodu. Zwłaszcza że w październiku 1792 roku, gdy wznowiono przedstawienia opery Glucka, cała Francja żyła już przygotowaniami do procesu Ludwika XVI, który w istocie przemienił się w proces samej monarchii. Rok później, gdy narodziła się republika jakobińska, a Robespierre został jej dyktatorem, w sezonie jesienno-zimowym 1793 i 1794 roku *Ifigenię w Aulidzie* wymazano z repertuaru Opery Paryskiej

31 Zob. P.-D. Écouchard Lebrun, *Odes républicaines au peuple français*, L’Imprimerie nationale des Lois, Paris 1795, s. 30.

32 M. Darlow, *Staging the French Revolution...*, s. 152.

ostatecznie i w całości, a wraz z nią wszystkie inne wspomniane wcześniej dzieła Picciniego i Grétry'ego. Uznano bowiem, że stanowią one obrazę uczuć republikańskich i osłabiają ducha narodu. Ich „bezwstydne i bezczelne gloryfikowanie królów, książąt i im podobnych” musiało się wreszcie skończyć, gdyż – jak twierdzili jakobińscy ideolodzy – nadszedł czas, by „zapomnieć o błędach naszych ojców”<sup>33</sup>. Jasno przecież stanowił o tym dekret Konwentu Narodowego z 2 sierpnia 1793 roku, którego lakoniczne treści zostały już miesiąc później znacznie rozszerzone i zaostrzone. Na jego mocy pewne sztuki należało niezwłocznie odesłać w niebyt, zamknąć wszystkie nieposłuszne teatry, a ich aktorów, jak to się stało w nocy z 3 na 4 września w przypadku całej ekipy Le Théâtre de la Nation, aresztować i przykładowo ukarać. Tym sposobem jesienią 1793 roku nad francuskimi scenami zaczęło krążyć widmo represji i bezwzględnej tępienia wszystkiego, co przypominało o etosie upadłej monarchii. Etos ten bowiem nie współgrał z wizją nowej, republikańskiej kultury, której istotę i *modus operandi* jakże trafnie ujął w swym raporcie z 11 września 1793 roku tajny agent ministerstwa spraw wewnętrznych Jacques Latour-Lamontagne:

Należy absolutnie 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 Moliera, Regnarda etc. Sztuki pewnie coś na tym stracą, ale z całą pewnością zyskają na tym obyczaj<sup>34</sup>.

13 marca 1792 roku w Operze Paryskiej miała się odbyć premiera dzieła Méhula *Hadrian*, skomponowanego na podstawie libretta Hoffmanna. Działo się to jeszcze za czasów monarchii konstytucyjnej, a więc na długo zanim fanatyczni piewcy republiki jakobińskiej zaczęli się domagać palenia książek i niszczenia arcydzieł francuskiego dziedzictwa narodowego. Głównym tematem dzieła Méhula, jak wielu innych przedrewolucyjnych oper zresztą, była zawiła i pełna zwrotów akcji intryga miłosna, rozgrywająca się na podłożu politycznym. Ale treść libretta, którą publiczność miała okazję poznać jeszcze przed premierą, natychmiast wznieciła w stolicy Francji ogromną burzę.

33 „Journal des spectacles”, 2 octobre 1793, s. 733.

34 P. Carron, *Paris pendant la Terreur. Les rapports des agents secrets du ministre de l'intérieur*, t. I, A. Picard, Paris 1910, s. 69.

Hoffmann słaWił w nim bowiem tryumf Hadriana, wodza rzymskich wojsk, wkrótce korowanego na cesarza, a konkretnie jego zwycięstwo nad królem Partów Osroesem I. Co więcej, wiktorię Hadriana przypieczętował wielki hołd złożony mu przez lud Antiochii. W trzeciej scenie pierwszego aktu tej opery słyszymy taki oto chwalebny hymn na jego cześć: „W Azji się ciebie boją, w Rzymie cię adorują, panuj, Cezarze, i niech twoje dostojne oblicze przywyknie do świętego wawrzynu”<sup>35</sup>. Niestety wiosną 1792 roku we Francji, która stała na progu wojny z Austrią, tak jawna i zuchwała apoteoza monarchii nie mogła być przyjęta bezkrytycznie! Postać cesarza Hadriana – zwycięzcy godnego laurowego wieńca – obrażała bowiem uczucia wszystkich francuskich patriotów. Wiemy dobrze z naszej własnej historii, że w momentach szczególnego wzmożenia namiętności społeczno-politycznych widzowie spektakli zawsze mają zwyczaj dopatrywać się w nich podwójnych kodów i ukrytej symboliki. I rzeczywiście w operze Méhula każdy ówczesny Francuz choć trochę obeznany z polityką widział drugie dno. Z jednej strony dzieło to było czytane jako aluzja do nieuniknionej wojny Francji z cesarską Austrią, którą Francja, podobnie jak pokonani przez cesarza Hadriana Partowie, mogła sromotnie przegrać. Z drugiej zaś strony znajdowano w nim wyraźną aluzję do zbliżającej się koronacji Franciszka II, który wkrótce miał objąć cesarski tron po zmarłym 1 marca 1792 roku Leopoldzie II<sup>36</sup>, bracie znieawidzonej powszechnie Marii Antoniny! Ponadto wrogowie Méhula rozpuszczali po stolicy bardzo chwytlive plotki, że konie, które miały na scenie ciągnąć rydwan tryumfalny Hadriana, pochodziły rzekomo z prywatnej stajni królowej<sup>37</sup>! Tak oto dzieło Méhula zostało potępione i zakazane kilka dni przed premierą. I nie miało najmniejszego znaczenia, że paryska Opera wydała już znaczne środki na jego produkcję<sup>38</sup>. Był to klasyczny przykład cenzury prewencyjnej, którą niestety umożliwiła władzom stolicy ustawa Le Chapeliera, liberalna w teorii, w praktyce represyjna. Dzieło Méhula towarzyszyła również fala zjadliwych artykułów publikowanych w różnych radykalnie rewolucyjnych gazetach. Dyrekcji Opery Paryskiej nie pozostawało zatem nic innego, jak je zawiesić. W grę wchodziło ewentualne przesunięcie daty premiery, ale

35 *Adrien, opéra en trois actes. Représenté pour la première fois sur le Théâtre de la République et des Arts le 15 Prairial, an VII, De l’Imprimerie de Ballard, Paris 1799, s. 5.*

36 A. de Place, *Étienne-Nicolas Méhul*, s. 39.

37 Tamże, s. 39.

38 Tamże.

ostatecznie odbyła się ona dopiero na początku czerwca 1799 roku, gdy monarchia konstytucyjna dawno już upadła, podobnie zresztą jak republika jakobińska, Francja zaś, gdzie akurat dogorywał dyktatoriat, wkraczała powoli w cesarską epopeję Napoleona. To właśnie Cesarz Francuzów jako pierwszy spośród tylu innych polityków sprawujących władzę w latach 1792-1815 potrafił wreszcie przesłać *Hadriana* w pełni docenić! Ale wiosną 1792 roku Komuna Paryża dostrzegła w dziele Méhula treści gloryfikujące etos skompromitowanej monarchii burbońskiej. I jako takie uznała je za antyrewolucyjny manifest klikli tracących władzę arystokratów, których manipulacje teatralne, same w sobie żałosne, mogły wzniesić zamieszki uliczne i zburzyć społeczny ład<sup>39</sup>. 13 marca w miejsce zdelegalizowanego *Hadriana* Opera Paryska postanowiła więc wystawić tragedię liryczną *Atys* z 1780 roku, którą skomponował Piccinni na podstawie libretta Marmontela. W coraz bardziej radykalizującej się wówczas Francji, która wyraźnie zmierzała już w stronę republiki, opera Picciniego, pełna mitologicznych, i tym samym neutralnych ideowo postaci, była łatwiejsza do zaakceptowania, a przede wszystkim mniej groźna niż monarchistyczna i niepatriotyczna prowokacja Méhula.

Repertuar paryskich teatrów operowych w sezonie zimowym 1793/1794, gdy jakobińskie represje doprowadziły do usunięcia z nich większości dzieł opartych – jak *Ifigenia w Aulidzie* – na przedrewolucyjnych konwencjach i toposach, zdominowały krótkie i tak naprawdę dość marne artystycznie utwory, które nie przypominały oper *sensu stricto*, lecz raczej jednoaktowe liryczne *divertimenti*. Jako takie bliskie były duchem kompozycjom stanowiącym dobrą oprawę muzyczną rewolucyjnych świąt, które masowo organizowały wtedy Komitet Oświaty Publicznej i Komuna Paryża, by mobilizować całą wspólnotę narodową do walki z wrogami republiki i podtrzymywać w niej patriotyczny żar. Jedynym zadaniem takich miniaturowych oper było przedstawiać upadek nienawidzonej monarchii i gloryfikować wolność ludu od tyranów. Znajdowało się wśród nich dzieło *Le Triomphe de la République* (Tryumf Republiki), wystawione po raz pierwszy 27 stycznia 1793 roku w Le Théâtre de la République – na najbardziej zasłużonej i prestiżowej scenie republikańskiej Francji. Muzykę skomponował François-Joseph Gossec, libretto zaś napisał najwybitniejszy piewca jakobińskiej rewolucji, Marie-Joseph Chénier, brat zgilotnowanego poety André Chéniera. Dzieło to powstało na fali pierwszych zwycięstw militarnych młodej republiki z jesieni 1792 roku, wyznaczając wzorzec dla nowej francuskiej opery patriotycznej, której tak

39 Tamże, s. 38-46.



głośno domagali się niegdyś publicyści z „Chronique de Paris”. W *Le Triomphe de la République* typowy dla lirycznego *divertimento* balet zastąpiły marsze wojskowe, angażujące setki aktorów i statystów, oraz płąsy baletmistrzów wykonujących różne tańce narodowe, zebrane w geście rewolucyjnego i ludowego internacjonalizmu z całej Europy, w tym z Polski. W warstwie muzycznej tego dzieła dominują instrumenty dęte i podniosłe hymny, a sama treść sprowadza się do wyłożenia widzom patetycznej archeologii wolności, spersonifikowanej pod kobiecą postacią, wolności, której dzieje śledzimy od antycznej Grecji, przez republikański Rzym i Wilhelma Tella, po Benjamina Franklina i ówczesne Stany Zjednoczone, ze szczególnym uwzględnieniem, co oczywiste, rewolucyjnej Francji<sup>40</sup>. Ostatecznym akordem dziejów owej wolności są bowiem obalenie francuskiej monarchii i narodziny republiki. W operze Gosseca Francja uznaje wprawdzie i szanuje wcześniejsze wolnościowe epizody w historii świata i Europy, ale to ona, jak później powie Robespierre, na drodze ku wolności wyprzedziła wszystkie inne narody o dwa tysiące lat, zatem Francuzi to niemal odrębny gatunek człowieka<sup>41</sup>. Muzyka *Le Triomphe de la République* jest masywna, bo jest przeznaczona dla wojujących o i za republikę mas ludowych. Jej wyłączną estetyką – przy braku innej – jest natomiast szczerzy rewolucyjny entuzjazm, który znosi sławetną czwartą ścianę w teatrze i operze, łącząc widzów i aktorów w jeden niepodzielny organizm, pulsujący wiekuiącą miłością do ojczyzny. I ten entuzjazm w sztuce rewolucji francuskiej na przełomie 1793 i 1794 roku za wszystko wystarczał. W „Journal de Paris” (Dziennik Paryski) napisano o dziele Gosseca tak: „Militaryne zwycięstwo jest gwarancją, że jego celebrowanie w muzyce odniesie podobny sukces, pod warunkiem wszakże, że bard będzie godzien przedstawianego przez siebie tematu, słuchaczami natomiast będą francuscy obywatele”<sup>42</sup>. Tak oto wiekopomne zwycięstwa militaryne republiki, które dla dumnych Francuzów opiewali jakże godni owych republikańskich wiktorii kompozytorzy i libreciści, musiały na scenie francuskiej opery zwyciężyć, by przegnać z niej ponure widma różnych przebrzmiałych i niepoprawnych politycznie Ifigenii, Tytusów, Hadrianów, Cezarów i wielu innych koronowanych bohaterów przedrewolucyjnych dzieł.

40 M. Darlow, *Staging the French Revolution*, s. 332.

41 M. de Robespierre, *Rapport fait au nom du Comité de salut public sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes republicains et sur les fêtes nationales*, w: *Œuvres de Maximilien de Robespierre*, t. 5, Presses Universitaires de France, Paris 1967, s. 445.

42 „Journal de Paris”, 29 janvier 1793, s. 115.

## Abstract

---

**Marek Mosakowski**

UNIVERSITY OF GDAŃSK

*Monarchy and Monarchs in French Revolutionary Opera*

The article scrutinizes the sociopolitical conditions underlying new strategies of controlling the production and staging of operatic works in France during the French Revolution. The author studies the development of censorship during the consecutive stages of the Revolution, showing how its agencies evaluated the monarchy and cultural heritage of Ancien Régime. Moreover, the author considers the institutional and legislative framework in France between 1789 and 1794. Thus, the article focuses especially on the contents and consequences of various acts and laws pertaining to spectacles. The author examines three operas – Gluck's *Iphigenia in Aulis*, Méhul's *Hadrian*, and Gossec's *The Triumph of the Republic* – to highlight a variety of approaches to disciplining politically inconvenient works used by different revolutionary regimes depending on their ideological inclination.

## Keywords

---

French revolutionary opera, censorship, Le Chapelier Law 1791, National Convention Decree of August 2, 1793, Jacobin dictatorship