

Wstęp

Jak przekonuje historyk sztuki Waldemar Januszczak, architektura jest sztuką specyficzną, ponieważ angażuje nie tylko zmysł wzroku obserwatora, lecz także całe jego ciało². Tezę tę rozwija on na przykładzie barokowych kościołów, które funkcjonują w przestrzeni miejskiej niczym wielkie kamienne rzeźby, zachęcające widza do wejścia do środka. Kościół, albo pałac, podkreślał w symboliczny sposób dominującą pozycję władzy – świeckiej lub duchowej – a jego struktura i wystrój, wykorzystując techniki propagandy, racjonalizowały polityczną i kulturową hegemonię instytucji, które miał mieścić. Chrześcijaństwo (we Francji był to szczególnie Kościół katolicki) i oparta na systemie dziedziczenia arystokracja (zwłaszcza zaś instytucja monarchii) na wiele wieków opanowały w cywilizacji zachodnioeuropejskiej przekaz ikonograficzny skierowany do zwykłego człowieka – w sposób niemal automatyczny uznawanego za wiernego Kościoła i poddanego króla. Trwało to aż do XIX wieku, kiedy to do głosu zaczęły dochodzić tendencje republikańskie w myśli politycznej oraz racjonalizm i sekularyzm w filozofii.

Można przyjąć, że w pewnym sensie nowa Opera Paryska zaprojektowana przez Charles'a Garniera w trzeciej ćwierci XIX wieku pod względem swojej konstrukcji, ornamentyki i znaczenia społecznego sytuuje się pomiędzy kościołem a pałacem. Co więcej, pomimo pewnych odniesień do symboliki chrześcijańskiej, jest to kościół całkowicie świecki, w którym religię zastąpił kult sztuki. Jak podkreśla Nicholas Till, architekt postrzegał zaprojektowany przez siebie teatr jako przestrzeń sakralną, bliską koncepcjom Richarda Wagnera wyrażonym w otwartym w 1876 roku (a więc w rok po Operze Paryskiej) teatrze operowym (Festspielhaus) w Bayreuth – świadczyć o tym może fakt, że pomysł na organizację przestrzeni Grand Foyer Garnier „zacerpnął z inscenizacji sceny ceremonii religijnej w operze *Prorok Meyerbeera*”³. Charles Garnier kontynuował tradycję oświeceniową, zgodnie z którą teatry (jako „świeckie katedry”) wypełnione były po brzegi pogańskimi bóstwami i personifikacjami abstrakcyjnie pojmowanych ludzkich przymiotów; w swojej Operze doprowadził tę estetykę do jej formy ostatecznej⁴. Była to jednak duchowość z gruntu

² Waldemar Januszczak, *Baroque! From St Peter's to St Paul's*, film dokumentalny, BBC, 2013.

³ Nicholas Till, *The Operatic Event: Opera Houses and Opera Audiences*, w: *The Cambridge Companion to Opera Studies*, ed. Nicholas Till, Cambridge University Press, Cambridge 2012, s. 79.

⁴ Marvin Carlson, *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*, Cornell University Press, Ithaca NY 1989, s. 187.



2. Opera Paryska – fasada

racjonalistyczna, osadzona w tradycji Oświecenia i antyku, odnosząca się do mitów w sposób alegoryczny.

Z drugiej strony, sama przyjęta potocznie nazwa nowego teatru – Palais Garnier – sytuuje Operę w tradycji sztuki dworskiej⁵. Gmach powstał na zlecenie cesarza Napoleona III i miał służyć przede wszystkim jego wygodzie, zanim jednak zdołano ukończyć budowę, II Cesarstwo już nie istniało. Niemniej jednak Opera Paryska wciąż uchodzi za najpełniejszy symbol społeczeństwa francuskiego swojej epoki, „jest pomnikiem jego bogactwa i różnorodności stylów życia”⁶. Sukces tej symboliki był tak kompletny, że według Carlosa Reyera:

Jeśli chcielibyśmy zilustrować całą architekturę XIX w. jednym przykładem, nie umniejszając wartości dzieł mniej znanych, choć być może ważniejszych z punktu widzenia ewolucji sztuki, Opera byłaby obiektem idealnym⁷.

„Pałacowe” w stylu dekoracje – we włoskich teatrach operowych ograniczone raczej do sceny i widowni⁸ – w Palais Garnier wylewają się na przestrzenie interakcji społecznej, takie jak klatki schodowe, korytarze i foyer. Ich walory

⁵ Penelope Woolf, *Symbol of the Second Empire: Cultural Politics at the Paris Opera House*, w: *The Iconography of Landscape*, ed. Denis Cosgrove, Stephen Daniels, Cambridge University Press, Cambridge 1988, s. 222.

⁶ *Ibid.*, s. 214.

⁷ Carlos Reyero, *Klucze do sztuki: od romantyzmu do impresjonizmu*, tłum. Włodzimierz J. Szymaniak, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1993, s. 3.

⁸ Nicholas Till, *The Cambridge Companion to Opera Studies*, op. cit., s. 79.

estetyczne przyćmiewały swoim przepychem przedstawienia odgrywane na scenie. Christophe Charle uważa wręcz, że – biorąc również pod uwagę bardzo zachowawczą politykę repertuarową – widzowie przychodzili do Opery raczej po to, aby podziwiać wystawność budynku, niż słuchać muzyki⁹.

Wbrew powierzchownym deklaracjom polityków, jakoby Francja pod panowaniem cesarza Napoleona III była wciąż krajem o tradycjach arystokratycznych, Opera Paryska dowodzi, że dominującą rolę w społeczeństwie zaczęła odgrywać nowa klasa, czyli bogata burżuazja. Według tej tezy, zaproponowanej w 1969 roku przez Monikę Steinhauser, w okresie II Cesarstwa nawet monarcha musiał liczyć się z potrzebami oraz gustem asertywnego i ambitnego mieszczaństwa, dążącego do promocji swoich interesów klasowych¹⁰. Palais Garnier był więc wciąż pałacem, ale zaprojektowano go i zbudowano przede wszystkim z myślą o potrzebach określonej warstwy społeczeństwa, o oczekiwaniach różnych od członków wcześniejszych elit. Były to potrzeby zarówno materialne (takie jak stworzenie odpowiednio prestiżowego miejsca spotkań), jak i symboliczne. Opera była jedną z najważniejszych realizacji w ramach kompleksowej przebudowy Paryża, stanowiła „klejnot umieszczony pomiędzy eleganckimi kawiarniami, restauracjami, hotelami, sklepami i apartamentami”¹¹. Jeśli, jak powiedział Louis-Désiré Véron (1798–1867), dyrektor Opery w jej poprzedniej siedzibie przy *rue Le Peletier*, „rewolucja francuska uczyniła z Opery Wersal burżuazji”¹², to po inauguracji gmachu Garniera ten „Wersal” zyskał swoją Salę Lustrzaną. Ówczesny korespondent gazety „New York Tribune”, znany pisarz Henry James, stwierdził:

Gdyby cały świat oddany został w ręce jakiegoś fantastycznego potentata, Grand Foyer nadawałoby się idealnie na jego salę tronową¹³.

* * *

Niniejsza książka składa się z trzech części tematycznych. Poznanie historii Opery w Paryżu jako instytucji oraz okoliczności powstania Palais Garnier w części pierwszej pozwala, moim zdaniem, lepiej zrozumieć i docenić jego skomplikowany program ikonograficzny, który jest tematem części drugiej. Ta „wycieczka z przewodnikiem” po budynku Opery to dopiero początek rozważań na temat jej trwałego funkcjonowania w kulturze – jako źródła inspiracji nie tylko dla powstania innych gmachów użyteczności publicznej na całym świecie, lecz także motywu wielokrotnie powracającego w malarstwie, literaturze, filmie i pokrewnych sztukach. Na nich skupia się trzecia część niniejszej pracy. O ile opracowań

⁹ Christophe Charle, *Opera in France 1870–1914: Between nationalism and foreign imports*, w: *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, ed. Victoria Johnson, Jane F. Fulcher, Thomas Ertman, Cambridge University Press, Cambridge 2007, s. 245.

¹⁰ Monika Steinhauser, *Die Architektur der Pariser Oper*, Prestel-Verlag, Monachium 1969, s. 10.

¹¹ David P. Jordan, *Transforming Paris: The Life and Labors of Baron Haussmann*, The Free Press, New York–London 1995, s. 211.

¹² Cyt. w: James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 245.

¹³ Henry James, *Parisian Sketches*, New York University Press, New York 1957, s. 11.

poświęconych historii Paryża, jego przemianom w XIX wieku, a nawet samej Operze Garniera – omawianej od strony ekonomicznej, społecznej czy artystycznej – jest już dość dużo (choć stosunkowo nieliczne wydano w języku polskim), o tyle nikt, według mojej wiedzy, nie podjął jeszcze próby prześledzenia historii kulturowej Palais Garnier wraz z otaczającą go legendą. Moją książką staram się uzupełnić ten brak.