

Opera Paryska jako dzieło sztuki totalnej

Opera Paryska od momentu powstania budziła skrajne emocje. Jedni uznawali ją za symbol „swoistego geniuszu eklektyzmu”, inni – przeciwnie – „złego gustu”¹⁶³. Zwolennicy, za Victorem Hugo, widzieli w niej świecki odpowiednik katedry Notre Dame¹⁶⁴. Henry James relacjonował dla „New York Tribune”, że „oglądana w sposób racjonalny Opera jest wspaniała, lecz niezbyt interesująca. Nic tylko złoto, złoto i więcej złota”¹⁶⁵; dopiero wnętrza zrobiły na nim duże wrażenie. Dla przeciwników, takich jak Claude Debussy, Palais Garnier „z zewnątrz wygląda jak dworzec kolejowy, zaś od wewnątrz jak łaźnia turecka”¹⁶⁶. Le Corbusier nazwał ten budynek „sztuką kłamstwa” i „grobową dekoracją”¹⁶⁷, a historyk i teoretyk sztuki Siegfried Giedion zapytywał: „w jaki sposób tak banalny bibelot mógł pozostawić takie piętno na teorii architektury”¹⁶⁸. Niezależnie od tego, z którą z tych opinii się zgadzamy, Opera – jeden z najważniejszych zabytków Paryża – długo czekała w XX wieku na zainteresowanie historyków sztuki. Zanim zainaugurowano ją w 1875 roku, niecały rok wcześniej w atelier Nadara odbyła się wystawa wyznaczająca początek epoki impresjonistów, których malarstwo tak diametralnie zmieniło współczesne podejście do sztuki, a nawet kryteria estetyczne. Opera Paryska to pogrobowe arcydzieło II Cesarstwa – pomnik, który przeżył tych, których miał upamiętniać. To dzieło sztuki absolutnej, niezrozumiałe w nowych czasach, które zakwestionowały absolut w sztuce.

Mimo iż kontrowersje wokół najbardziej spektakularnej realizacji II Cesarstwa nigdy nie ustały, inauguracja nowej Opery 5 stycznia 1875 roku stała się okazją do spotkania przedstawicieli „wielkiego świata”. Jednak to nowa klasa społeczna, bogata burżuazja, okazała się najgorliwszą wielbicieleką i bywalczynią tego teatru. Opera Garniera doskonale sprostała zapotrzebowaniu na monument godny aspiracji II Cesarstwa. Mimo wrażenia pewnego nowobogackiego zachłyśnięcia się

¹⁶³ Joanna Chranowska-Pieńkos, Andrzej Pieńkos, *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France*. Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s. 281.

¹⁶⁴ *Petite Encyclopédie illustrée de l'Opéra de Paris*, op. cit., tom I, s. 17.

¹⁶⁵ Henry James, *Parisian Sketches*, op. cit., s. 11.

¹⁶⁶ Anthony Gishford, *Grand Opéra: The Story of the World's Leading Opera Houses and Personalities*, Viking Press, New York 1972, s. 61.

¹⁶⁷ Cyt. w: Penelope Woolf, *Symbol of the Second Empire*, op. cit., s. 220.

¹⁶⁸ *Ibid.*

lüksusem Opera idealnie dopasowała się do lubujących się w przepychu i pompacyjności gustów trzeciej ćwierci XIX wieku.

Gmach Opery i historia jego powstania stanowią również świadectwo poszukiwania sztuki totalnej, łączącej w sobie wszystkie znane środki wyrazu. Architektura, malarstwo, rzeźba, płaskorzeźba, brązownictwo, dekoracja wnętrz – wszystkie formy artystycznej ekspresji miały oddać hołd nowemu cesarstwu. Do tego muzyka, taniec, śpiew, gra aktorska – bardziej ulotne dziedziny sztuki – uzupełniały materialną formę teatru. Ostatecznym wykończeniem dzieła sztuki absolutnej miała być obecność bogato odzianej, obsypanej klejnotami i kwiatami publiczności.

W budowie i dekorowaniu Opery mieli wziąć udział niemal wszyscy praktykujący przedstawiciele francuskiej sztuki akademickiej. Mimo całościowych wytycznych Garniera wiele szczegółów pozostawiono do własnej realizacji współpracującym artystom. W pracach nad Operą wzięło udział trzynastu malarzy, siedemdziesięciu dwóch rzeźbiarzy (między innymi Thomas, Carpeaux i księżna Colonna-Marcello), a także dziewiętnastu rzeźbiarzy ornamentystów. Siedmiu spośród malarzy było laureatami Prix de Rome: Isidore Pils (1838), Félix-Joseph Barrias (1844), Jules-Eugène Lenepveu (1847), Gustave Boulanger (1849), Paul-Alfred de Curzon (1849), Paul Baudry (1850) i Jules-Élie Delaunay (1856). Aż trzydziestu rzeźbiarzy studiowało w Villa Medici. Wielu z nich było znajomymi Garniera z czasów rzymskich, a Baudry, Thomas i Boulanger (przezywani przez architekta „Boulo”¹⁶⁹) zaliczali się do grona jego najbliższych przyjaciół.

Autorytet Garniera był niezaprzeczalny, a on sam porównał budowę Opery do kampanii wojennej:

Zwyciężyłem jak generał dowodzący armią oficerów i żołnierzy. Była to tak doskonale wyszkolona i zdyscyplinowana armia, że mam wrażenie, iż każdy żołnierz był co najmniej pułkownikiem!¹⁷⁰

Dowodem na szacunek, jakim „Wielkiego Szefa” darzyli podwładni, może być fakt, że po zakończeniu prac spontanicznie złożyli się i podarowali mu pamiątkowy złoty medal.

W świecie zdominowanym przez nauki ścisłe i naznaczonym wątpliwościami natury egzystencjalnej sztuka zajęła miejsce religii jako metoda na doznanie oświecenia. Filozofia Humanizmu postulowała stworzenie quasi-liturgicznego spektaklu, odnoszącego się do uniwersalnych wartości i służącego moralnej poprawie uczestniczących w nim widzów. Poszukiwano sztuki łączącej różne elementy idei piękna. Opera, jako forma muzyczno-dramatyczna, stała się misterium przybliżającym ideał kosmicznego ładu na ziemi. Najpełniej przedstawiano ideały florenckiego Odrodzenia w Teatro Olimpico w Vicy wzniesiony przez Andrzeja Palladia, a otwarty po jego śmierci w roku 1585.

W dobie Baroku muzyka zdominowała warstwę poetycką opery, a wywodzące się z antyku pojęcie kosmicznego porządku zastąpiono odwołaniem się do uczuć.

¹⁶⁹ Gérard Fontaine, *Charles Garnier's Opéra. Architecture and Interior Décor*, op. cit., s. 106.

¹⁷⁰ Christopher C. Mead, *Charles Garnier's Paris Opéra*, op. cit., s. 138.

Za naczelną zasadę świata uznano miłość, koncentrując się na pragnieniach bohatera, któremu przydano przymiotów mitycznych. Dla tak zmysłowego przedstawienia konieczna była przestrzeń niejako wyjęta z codzienności, odwołująca się raczej do poetyki snu aniżeli intelektu widza. Gmach teatru opery i baletu przekształcony został więc w świecką świątynię piękna i przyjemności.

Palais Garnier miał w założeniu łączyć te dwie tradycje: filozoficzną, wywodzącą się z Renesansu, i barokową, ukierunkowaną na przyjemność i swobodną grę wyobraźni. Garnier celowo nakreślił niejasne granice pomiędzy realnym światem widzów a fantastycznym – przedstawienia operowego. Nieświadomie być może zastosował się do postulatów Richarda Wagnera, który w 1849 roku napisał w *Sztuce przyszłości*, że podziały między sceną a widownią, między sztuką a życiem, muszą być zniesione dla osiągnięcia „dzieła sztuki totalnej” (*Gesamtkunstwerk*)¹⁷¹. Mimo iż architekt niezbyt cenił Wagnera, a o jego muzyce wyrażał się raczej niepocholebnie¹⁷², obu tych artystów inspirowały podobne pragnienia, bardzo typowe dla połowy XIX wieku marzenia o zrekonstruowaniu idei nadprzyrodzonej doskonałości poprzez sztukę. Idea wspólnoty i syntezy sztuk – „*correspondance des arts*” – była jednym z postulatów Romantyzmu¹⁷³.

Z drugiej strony, XIX stulecie to czas rozwoju nauk społecznych i wzrastającej świadomości sposobów kształtowania rzeczywistości w wyniku zachodzących w społeczeństwie zmian. Obok postromantycznego idealizmu dzieło Garniera cechuje więc równocześnie wyniesiony z École des Beaux-Arts utylitaryzm i podporządkowanie formy zasadom funkcjonalności.

Szczegóły projektu Opery pozostawały w ścisłym związku z wyznawaną przez Garniera koncepcją sztuki absolutnej i społecznej roli teatru operowego. Jego teatr miał przemawiać do oczu, uszu, serca i namiętności widza, być zarówno samodzielnym dziełem sztuki, jak i miejscem, gdzie sztukę się tworzy. Garnier musiał być świadomy spoczywającej na nim odpowiedzialności, gdyż jak zauważył: „Teatr musi mieć charakter teatru, tak jak kościół musi mieć charakter kościoła. Szczegóły budynku powinny wynikać z jego przeznaczenia”¹⁷⁴.

Fasada i elewacje Opery – program dekoracyjny

Fasada, odsłonięta jako pierwsza w 1867 roku, od razu wzbudziła kontrowersje. Pewien dziennikarz skomentował, że „przypomina suknię debutującej w eleganckim towarzystwie sprzedawczynie ryb”¹⁷⁵. Garnier odpowiedział, że chciał, by jego Opera wyglądała „nieco radośniej niż więzienie, tak jak kobieta idąca

¹⁷¹ The Wagnerian library, <http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wagartfut.htm> (dostęp: 7.09.2017).

¹⁷² Gérard Fontaine, *Palais Garnier. Le fantasme de l'Opéra*, op. cit., s. 19.

¹⁷³ Georges Gusdorf, *L'homme romantique*, Payot, Paris 1984, s. 70–76.

¹⁷⁴ Charles Garnier, *Le Théâtre*, op. cit., s. 405.

¹⁷⁵ Gérard Fontaine, *Charles Garnier's Opéra. Architecture and Exterior Décor*, Monum, Paris 2000, s. 49.

na bal powinna być nieco lepiej ubrana niż pomywaczka¹⁷⁶. Architekt, mimo iż sam miał pewne wątpliwości co do ostatecznego wyglądu fasady, bronił swego dzieła z żelazną konsekwencją, oskarżając krytyków o „chromatofobię”, czyli lęk przed kolorami. Rzeczywiście, nagromadzenie różnobarwnych marmurów, złocen i rzeźb – nawiązujących zarazem do Michała Anioła i Berniniego – było szokiem dla publiczności. Dziewiętnastowieczna teoria sztuki, odrzucająca zmysłowość w odbiorze dzieła, a odwołująca się jedynie do intelektualnego aparatu poznawczego, nie była gotowa na przyjęcie dzieła Garniera.

Jednym z często powtarzanych motywów krytyki było porównanie fasady Opery do zastawionego bibelotami kominka. Garnier pokpiwał sobie z tego, a nawet, z właściwym sobie poczuciem humoru, starał się obrócić złośliwe komentarze na swoją korzyść:

Prości ludzie od dawna zabawiają się porównywaniem monumentów do przedmiotów codziennego użytku. Porównywano już Panteon do babeczki ponczowej, kolumnę Vendôme do fujarki, dzwonnice Giotta do kawałka nugatu, teatr Châtelet do kufra [...]. Powiedzmy, że Opera wygląda jak kominek w ten sam sposób, w jaki Włochy przypominają but¹⁷⁷.

Dla Garniera fasada stanowiła *résumé* głównych funkcji całego budynku. Poprzez wejścia w kształcie łuków tryumfalnych miała prowadzić olśnionego widza w głąb fantastycznego labiryntu, na spotkanie z misterium sztuki operowej. Bogate zdobienia, alegoryczne grupy rzeźbiarskie i złożone popiersia geniuszy muzyki tworzyły swoisty ikonostas – świętą zasłonę pełną symbolicznych treści, przyciągającą wzrok, ale również oddzielającą sferę *sacrum* od *profanum*.

W swoich klasycznych podziałach fasada Opery nawiązuje do stałych scenografii włoskich teatrów renesansowych. Zdaniem Garniera:

kolumnada jest prosta, jak jej odpowiednik w Luwrze, a baza nawet prostsza niż w Garde-Meuble. [...] Oprócz tego znajdują się tu tylko kolumny, kapitele, arkady i naczółki, nie mniej i nie bardziej dekoracyjne niż te, na których się wzorowałem – zawsze ze ścisłym uwzględnieniem zasad kompozycji¹⁷⁸.

Mimo to, pod pretekstem funkcjonalizmu, zastosowanie otwartej loggii pozwalała architektowi na barokową zabawę formami klasycznymi. Poprzez użycie mniejszych kolumn z marmuru w kolorze „kwiatu brzoskwini”, zwieńczonych złożonymi korynckimi kapitelami, oraz mieniących się mozaik odbijających się w wielkich lustrach Grand Foyer, uzyskał on efekt zatarcia granicy między wnętrzem a zewnątrz.

Wysokość parteru uwarunkowana była troską o najbardziej drażliwych klientów – posiadaczy abonamentów sezonowych. Garnier dołożył starań, aby liczba

¹⁷⁶ Ibid.

¹⁷⁷ Ibid., s. 50.

¹⁷⁸ Charles Garnier, *Le Nouvel Opéra*, Editions du Linteau, Paris 2001, s. 36.

schodów w nowej Operze nie była większa niż w starej – oznaczało to, że do foyer prowadzić mogły nie więcej niż sześćdziesiąt trzy schody. Z kolei zaburzone, zdaniem samego twórcy, proporcje części strychowej spowodowane były koniecznością dostosowania projektu Opery do wysokości otaczających ją kamienic – wyższych, niż Garnier początkowo zakładał.

W swoich pismach objaśniających Operę Garnier poświęcił dużo miejsca eksplikacji sakralnego znaczenia swojego dzieła. Palais Garnier, jak każda świątynia, ukazuje obiekty kultu, któremu jest poświęcona, za pośrednictwem wizerunków. Rzeźbiarskiej dekoracji fasady przypadła zatem rola przedstawienia bóstw opiekuńczych. Wschodni przyczółek wieńczy grupa Théodore'a-Charles'a Gruyère'a *Rzeźba i Malarstwo*. Po prawej stronie tarczy herbowej opatrzonej złotą inskrypcją „*Peinture*” i „*Sculpture*”, postać kobieca symbolizująca Malarstwo trzyma złożone pędzle i paletę. U jej stóp Kupidyn z natchnioną miną wznosi ołówek. Po lewej stronie siedzi siostrzana postać Rzeźby z młotkiem w dłoni, towarzyszący jej skrzydlaty Kupidyn rzeźbi dłutem i objakiem popiersie w złotej koronie.

Symetrycznie umieszczony, półkolisty przyczółek zachodni ozdobiony jest grupą Jeana-Claude'a Petita *Architektura i Przemysł*. Podobnie jak poprzednio, centralną pozycję zajmuje tarcza herbowa, tym razem z napisem „*Architecture*” i „*Industrie*”. Po jej prawej stronie Przemysł dzierży złożone atrybuty: młot i czołenko tkackie. Geniusz wręcza jej kielich pełen klejnotów; wśród nich widoczny jest medalion ozdobiony profilem Napoleona III. Architektura, znajdująca się po lewej stronie tarczy, trzyma cyrkiel i plan nowej Opery. Towarzyszy jej geniusz z płonąca pochodnią.

Alegoria architektury – chociaż jej dominująca rola w przedsięwzięciu Garniera jest oczywista – nie została wyróżniona w rzeźbiarskiej dekoracji fasady. Praktyczne, oparte na matematyce dziedziny architektury i przemysłu symbolicznie zrównano z uchodzącymi za bardziej humanistyczne rzeźbą i malarstwem.

W dekoracji fasady wzięło udział osiemnastu rzeźbiarzy. Garnier nadzorował wykonanie i był autorem całości programu ikonograficznego. Podstawową zasadą całości kompozycji fasady zdaje się być harmonia – i to jej właśnie przeznaczona została rola przewodnika. Zakładając, że fasadę Opery należy analizować podobnie jak dzieło pisane – od lewej do prawej strony – właśnie alegorie harmonii stanowią motyw wprowadzający inne teatralno-muzyczne symbole, zarówno na poziomie parteru, jak i zwieńczenia budynku.

Monumentalne grupy rzeźbiarskie zdobiące ryzality tworzą ciąg pojęciowy od najbardziej abstrakcyjnych alegorii *Harmonii* i *Muzyki instrumentalnej* po stronie zachodniej, do *Tańca* i *Dramatu lirycznego* umieszczonych symetrycznie po wschodniej stronie elewacji. Ta sekwencja symbolicznie naśladuje proces twórczy kompozytora tworzącego dzieło operowe: najbardziej niematerialna i uduchowiona część opery – muzyka instrumentalna – zostaje wzbogacona o fizyczną dosłowność tańca oraz intelektualny walor dramatu. Wszystko to odbywa się pod patronatem boskiej idei harmonii.

Mierząca 3,3 metra *Harmonia* François Jouffroya zyskała uznanie Garniera pomimo dość zachowawczego rozwiązania tematu. Skrzydłata Harmonia, ze wzniesioną w geście tryumfu i przewodnictwa ręką, umieszczona jest na wzniesieniu,



6. Fronton Opery – widok ogólny parteru

u którego stóp spoczywają dwa wieńce i dwie gałązki palmowe. Po jej prawej stronie stoi Poezja czytająca wiersz, a po lewej – Muzyka wsparta na lirze, z fletem w dłoni. To wstępne zrównanie wartości i zespolenie dźwięku i deklamacji wzmocnione jest przez liczne atrybuty znajdujące się z tyłu grupy: maskę, róg myśliwski, cymbały, fletnię Pana, gitarę i tamburyn. Garnier wysoko ocenił dzieło Jouffroya w swoich książkach poświęconych Operze. Chwalił zwłaszcza skromność i umiar w kompozycji. Jouffroy, zdaniem architekta, doskonale wywiązał się z roli „partnera w wielkiej sztuce, którą wystawiałem, a do której napisał swoją scenę zgodnie z całościowym scenariuszem”¹⁷⁹.

Muzyka instrumentalna Eugène’a Guillaume’a również uzyskała u Garniera wysoką notę. Układ grupy jest bardzo podobny – znowu mamy do czynienia ze skrzydlatą postacią, tym razem męską, ustawioną na podwyższeniu. Z lirą w lewej ręce i zwiniętymi w rulon nutami w prawej majestatyczny bóg muzyki zdaje się dyrygować orkiestrą. Po jego bokach dwie postacie kobiece grają na instrumentach: wioli i podwójnym flecie. Poniżej dwa skrzydlate putta rozwijają zwój, na którym umieszczono pierwsze takty uwertury do *Wilhelma Tella* Rossiniego. W głębi dwoje dzieci uosabia odgłosy natury: źródło z szemrzącą wodą i wydymający policzki wiatr powodujący szelest liści. Muzyka, obecna w naturze od chwili stworzenia, uświęcona w antyku, zdaje się prowadzić nieprzerwanym ciągiem harmonijnych dźwięków aż do współczesności.

Rzeźby wschodniego ryzalitu przyniosły Garnierowi więcej rozgłosu, ale mniej satysfakcji. Jean-Baptiste Carpeaux, stary przyjaciel nazywany przez „Wielkiego

¹⁷⁹ Ibid., s. 363.

Szefa” „postrachem architektów”¹⁸⁰, zaproponował pierwotnie *Adama i Ewę zwiedzionych przez diabła*. Garnier odrzucił ten pomysł, argumentując, że nie ma on nic wspólnego z jego wizją Opery. Ostatecznie obaj artyści zgodzili się na *Taniec*, chociaż Carpeaux samowolnie rozszerzył ustaloną przez Garniera liczbę figur aż do dziewięciu.

Taniec jako rzeźba zdecydowanie wyróżnia się z sekwencji grup zdobiących ryzality swoją dynamiką i zmysłowością. W centrum kompozycji umieszczony jest skrzydlaty geniusz tańca z tamburynem w dłoni. Otaczają go nagie tancerki w ekstazy pozach. Po prawej stronie rozpoznawalna jest roześmiana twarz Sylena, bóstwa ogrodów. U stóp boga tańca leży rozbawiony Kupidyn trzymający kaduceusz. Przy nim umieszczono różę, a w głębi po lewej stronie – maskę. Garnier, mimo że nie był zadowolony z odejścia Carpeaux od ogólnego planu dekoracji fasady, nie mógł oprzeć się pracy, którą uważał za „poruszającą i nowoczesną”¹⁸¹. Klasyczna, uduchowiona harmonia reszty grup rzeźbiarskich uzyskała ciekawy kontrapunkt i uzupełnienie w nieokiełznanej i sensualnej żywiołowości *Tańca*.

Reakcja publiczności, która zobaczyła dzieło Carpeaux w 1869 roku, była niestety mniej przychylna. Pruderyjne mieszczaństwo nie zgadzało się na obecność sceny dionizyj-skiego szaleństwa na fasadzie tak szacownej instytucji jak Opera. Dwudziestego ósmego sierpnia w nocy ktoś rzucił w rzeźbę kałamarzem, pozostawiając szpecącą plamę. Dekretem cesarskim z 1870 roku *Taniec* miał być usunięty i zastąpiony skromniejszą rzeźbą na ten sam temat autorstwa Alphonse’a-Charles’a Guméry’ego¹⁸². Grupa Carpeaux wróciła na miejsce w 1875 roku, już po śmierci swego autora, a w 1964 roku została zastąpiona kopią. Oryginał umieszczono w Musée d’Orsay, aby lepiej chronić go przed szkodliwym



7. Fronton Opery – *Taniec*

¹⁸⁰ Gérard Fontaine, *Charles Garnier's Opéra. Architecture and Exterior Décor*, op. cit., s. 57.

¹⁸¹ Bénédicte Tézenas du Montcel, *Opera de Paris. Un siècle au Palais Garnier*, op. cit., s. 12.

¹⁸² Christopher C. Mead, *Charles Garnier's Paris Opéra*, op. cit., s. 190.



8. Fronton Opery – *Dramat liryczny*

wpływem czynników atmosferycznych.

Ostatnia z czterech grup – *Dramat liryczny* Jeana-Josepha Perrauda – nie odbiega od ogólnych założeń Garniera. Elementy dzieła operowego uzupełnione są tu o część literacko-teatralną, czyli o libretto. Skrzydlata postać Zemsty ze wzniesionym toporem i pochodnią depta ciało zdrajcy, leżące u jej stóp z przebitą pierśią. Po prawej stronie Prawda dzierży zwierciadło, w którym odbija się twarz winnego. Z lewej strony nagi gladiator zdiera z leżącego zasłonę. Te dwie postacie – leżącego zdrajcy i odsłaniającego jego ciało herosa – Garnier uważał za wyjątkowo udane.

Przestrzenie pomiędzy łukami wejściowymi wzdłuż frontonu Opery udekorowane zostały czterema mniejszymi, jedno postaciowymi rzeźbami: *Idyllą* Eugène'a-Antoine'a Aizelina,

Deklamacją (nazywaną też czasem *Kantatą*) Henri-Michela-Antoine'a Chapu, *Pieśnią* Paula Dubois i Ursine'a-Jules'a Vatinelle'a oraz *Dramatem* Jeana-Alexandre'a-Josepha Falguiere'a. Cztery dwumetrowe rzeźby wykonane są z piaskowca z Échaillon.

Idylla i Dramat – pierwsza półnaga, z girlandą kwiatów i laską pasterską; druga załamująca ręce, spowita w draperię i wsparta na lirze – umieszczone po bokach tworzą ramę dla ustawionych centralnie Deklamacji i Śpiewu. Nawiązują do całości doświadczenia ludzkiego – od beztróskiej radości po smutek i rozpacz – będącego obszarem działania sztuki. Ten motyw – obecności i uczestniczenia sztuki, zwłaszcza muzyki, we wszystkich momentach życia człowieka – będzie wielokrotnie przewijał się w dekoracjach Opery. Z właściwym sobie wyczuciem harmonii i symetrią Garnier rozmieścił na przemian postacie ekspresyjne i subtelnie liryczne, uzyskując doskonałą równowagę przeciwieństw. Tragiczne w wymowie *Deklamacja* i *Dramat* złagodzone są pogodną delikatnością *Idylli* i *Pieśni*.

Powyżej tych czterech rzeźb ścianę Opery zdobią cztery medaliony Guméry'ego przedstawiające profile kompozytorów: Bacha, Pergolesiego, Haydna i Cimarosy. Jak w każdym szczególe Opery, tak i w tym detalu daje o sobie

znać poczucie harmonii Garniera i jego całościowe podejście do kwestii sztuki. Kompozytorzy umieszczeni są w porządku chronologicznym, na przemian reprezentując północne (niemieckie) i południowe (włoskie) tradycje w muzyce wokalnie-instrumentalnej. Jednakowa chwała przysługuje, zdaniem Garniera, zarówno religijnym kantatom Bacha i oratoriom Haydna, jak i włoskiej operze buffa Pergolesiego i Cimarosy.

Uzupełnianie się tragedii i komedii widoczne jest także w zastosowaniu motywu antycznych masek teatralnych. Pięćdziesiąt trzy żeliwne złocone maski, wykonane według sześciu modeli autorstwa Jeana-Baptiste'a-Jules'a Klagmanna, umieszczone są wzdłuż fryzu na poziomie strychu Opery. Inne maski, zawsze na przemian tragiczne i komiczne, projektu Louisa-Ernesta Barriasa, umieszczone są na poziomie loggii, po bokach otworów zawierających złocone popiersia.

Popiersia kompozytorów wykonane przez Louisa-Félix'a Chabauda ze złoconego brązu, znajdujące się w okulusach na poziomie loggii, wybrane zostały przez samego Garniera. Seria trzydziestu pięciu popiersi, dalej już bez złoconia, ciągnie się wzdłuż bocznych elewacji. Popiersia stoją na postumentach opatrzonych herbami rodzinnych miast kompozytorów, a geniusze szczególnie uhonorowani miejscami na fasadzie dodatkowo otrzymali tablice z zielonego marmuru, na których złotymi literami wypisano ich nazwiska, daty urodzin i śmierci. To właśnie owa „galeria nieśmiertelnych”, która nasuwała współczesnym skojarzenia z przedładowanym kominkiem, najpełniej nadaje fasadzie Opery wygląd porównywany do ikonostasu.

Garnier traktował wybór modeli bardzo poważnie, radząc się przy tym specjalistów. W *Le Nouvel Opéra* narzekał, że spośród wielu propozycji zaledwie kilka spotkało się z ogólną aprobatą znawców muzyki¹⁸³. Po dwóch latach konsultacji Garnier postanowił uściślić kryteria wyboru. Zrezygnował z uwzględnienia żyjących twórców, czyniąc wyjątek tylko dla Verdiego, Aubera i Rossiniego – dwaj ostatni zresztą zmarli, nim Opera została ukończona. Popiersie Verdiego, twórcy znajdującego się wówczas u szczytu sławy, budzącego jednak pewne kontrowersje, było szeroko komentowane. Gotową listę Garnier skonsultował z Danielem François Auberem, cieszącym się powszechnym szacunkiem nestorem muzyki francuskiej. Sędziwy mistrz zaakceptował wybór architekta, ze skromności krygując się nieco przy własnej kandydaturze. Lista została też przedstawiona do oceny Gioacchinowi Rossiniemu. Zachowała się anegdota, jak to Rossini, widząc nazwiska Beethovena i Meyerbeera przewidziane do umieszczenia na fasadzie, skomentował, że Niemcy, chociaż umieją tworzyć piękną muzykę, wcale nie znają się na kuchni¹⁸⁴.

Wybór Garniera okazał się być w dużej mierze świadectwem swoich czasów. Niektórzy z wyróżnionych przez niego kompozytorów i librecistów odeszli dziś w zapomnienie. Nazwiska Henri Berton czy Francesco Durante nie mówią dziś wiele melomanom niespecjalizującym się w historii muzyki. Dzieła Aubera czy Meyerbeera – wówczas filary opery francuskiej – obecnie grywa się sporadycznie. Inni,

¹⁸³ Charles Garnier, *Le Nouvel Opéra*, op. cit., s. 73.

¹⁸⁴ *Ibid.*, s. 88.

jak Lully, Rameau, Gluck czy Händel – uhonorowani przez Garniera pełnopostaciowymi rzeźbami w westybulu – przeżywają dziś renesans zainteresowania. Muzyka, podobnie jak inne dziedziny sztuki, nie jest nieczuła na przemijające kaprysy mody.

Mimo to decyzja, czyje popiersie umieścić w centralnym punkcie fasady, również dzisiaj nie wzbudziłaby gwałtownych sporów. Wolfgang Amadeusz Mozart – uznawany za jednego z najgenialniejszych twórców opery jako gatunku – zasłużenie zajął to zaszczytne miejsce. Wybór, kogo umieścić po jego bokach, był już nieco bardziej problematyczny. Po stronie zachodniej jest to Ludwig van Beethoven, po wschodniej – Gasparo Spontini. Spośród licznych dzieł Spontiniego dziś pamiętana jest jedynie jego *Westalka* (1807); Beethoven zaś, mimo że jego zasługi dla muzyki są w pełni docenione, był autorem zaledwie jednej opery (*Fidelio*, ostateczna wersja 1814).

Umieszczeni dalej Auber i Meyerbeer należeli w czasach budowy Opery do najczęściej grywanych autorów. Wystawienie opery Aubera *Niema z Portici* (światowa prapremiera w Paryżu w 1828) 25 sierpnia 1830 roku w Brukseli dało asumpt do wybuchu powstania, które doprowadziło do uzyskania niepodległości przez Belgię. Meyerbeer był czołowym przedstawicielem gatunku *grand opéra* i jednym z najpopularniejszych kompozytorów grywanych w sali przy *rue Le Peletier*. Jego *Robert Diabeł* (1831), *Hugenoci* (1836) czy *Prorok* (1849), wystawiane z ogromną pompą, cieszyły się niesłabnącym zainteresowaniem publiczności.

W okulusach przyczołków Garnier umieścił popiersia Rossiniego i Halévy'ego wykonane przez Gustave'a-Gregoire'a Evrarda. Jacques Fromental Halévy był kolejnym przedstawicielem *grand opéra*, szczególnie podziwianym za *Żydówkę* (1835). Spośród licznych dzieł Rossiniego XIX-wieczny Paryż najwyżej cenił *Wilhelma Tella* (1829). W bocznych okulusach ryzalitów znalazły się podobizny dwóch uznanych librecistów: Philippe'a Quinaulta, współpracownika Lully'ego i współtwórcy opery francuskiej, oraz Eugène'a Scribe'a – autora librett historycznych i romantycznych.

Na tym samym poziomie na ścianach Pawilonu Cesarskiego i Pawilonu Abonentów umieszczono dekoracyjne grupy skrzydlatych geniuszy podtrzymujących kartusze z barwnego marmuru. Ponieważ po upadku cesarstwa prace nad pawilonem wstrzymano, niektóre rzeźby po tej stronie budynku do dzisiaj pozostały w stanie nieukończonym.

Powyżej loggii zdobiony w girlandy fryz zawiera tablice z czerwonego marmuru. Na zachodnim przyczołku, poniżej płaskorzeźby Architektury i Przemysłu, umieszczono napis „CHOREOGRAPHIE”. Symetrycznie, pod Rzeźbą i Malarstwem, znajduje się tablica z inskrypcją „POESIE LYRIQUE”. Pomiędzy nimi, wzdłuż fasady, nad popiersiami kompozytorów biegnie napis: „ACADEMIE NATIONALE DE MUSIQUE”.

Nad nim znajdują się płaskorzeźbione grupy (pięć w technice bas-relief i cztery w haut-relief). Cztery uwieńczone cesarską koroną porfirowe medaliony z literą E podtrzymywane są z obu stron przez skrzydlate postacie kobiece trzymające pochodnię i trąbę, a od spodu przez Kupidyna. U stóp postaci leżą liczne atrybuty: globus, lira, maska, wieniec laurowy, zwoje. Z kolei pięć medalionów z zielonego marmuru zawierających literę N podtrzymywanych jest po bokach przez uskrzydłone dzieci dzierżące girlandę kwiatów i owoców. W tle znajduje się