

## O sztuce jako nośniku idei rewolucyjnych

**Rec.: Marek Mosakowski, *Sztuki w służbie terroru. O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2021, 318 s.**

Marek Mosakowski z Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego postanowił dołożyć własną cegielkę do badań nad historią sztuki okresu rewolucji francuskiej. Szczególny nacisk w swoich rozważaniach położył, co prawda, na okres rewolucyjnego terroru, ale — wbrew temu, co czytamy w podtytule — Autor chętnie wypuszcza się także poza narzucone sobie ramy czasowe, poświęcając wiele miejsca przypomnieniu oświeceniowego kontekstu i korzeni rewolucyjnej polityki kulturalnej albo projektując na przyszłość skutki rewolucyjnych działań w zakresie kultury i sztuki. Warto podkreślić, że publikacji na ten temat w języku polskim dotychczas brakowało, a krajowi badacze chcący głębiej roznać się w tej tematyce musieli sięgać albo po publikacje anglojęzyczne, albo — rzadziej, ze względu głównie na barierę językową — po opracowania francuskojęzyczne<sup>16</sup>. W samej Francji temat wzajemnych relacji

---

<sup>16</sup> Najbliższą chyba tej tematyce książkę w języku polskim napisał Jan Baszkiewicz; nosi ona tytuł *Nowy człowiek, nowy naród, nowy świat. Mitologia i rzeczywistość rewolucji francuskiej* (PIW, Warszawa 1993). Nieco nowszą pozycją jest wydane pierwotnie po francusku w roku 2008 i przełożone na polski opracowanie Bronisława Baczki pt. *Rewolucja. Władza, nadzieje, rozterki* (słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010). Jednak w obu publikacjach temat sztuki stanowi jedynie jeden z wielu podejmowanych tam wątków. W ostatnich latach z kolei w zakresie twórczości rewolucyjnej najwięcej opublikowała Regina Bochenek-Franczkowa. W jej bogatym dorobku na temat francuskiego powieściopisarstwa rewolucyjnego na szczególną uwagę zasługuje monografia pt. *W cieniu gilotyny. Studia o narracjach z czasów rewolucji francuskiej (1789–1800)* (Wydawnictwo UJ, Kraków 2019). Pozostałe publikacje to zasadniczo artykuły i rozdziały, które dają polskiemu odbiorcy możliwość wglądu w wybrane zagadnienia związane z rewolucyjną twórczością artystyczną, szczególnie w zakresie sztuk scenicznych i twórczości literackiej. Tworzą one jednak niekompletną i nieusystematyzowaną mozaikę tematów i różnorodnych tematyk, np.: M. Mosakowski, *Podróż sentymentalna do Francji za czasów Robespierre’a* [w:] D. Krawczyk, M. Kulesza, D. Szeliga (red.), *Podróż, ucieczka, wygnanie w dawnych literaturach romańskich*, Wydawnictwa UW, Warszawa 2020, s. 259–269; Ł. Szkopiński, *Od skrajności w skrajność, czyli powieść gotycka od kuchni na przykładzie François Guillaume’a Ducray-Duminila*, [w:] *Literatura od kuchni. W kręgu dawnej kultury krajów romańskich*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2017; T. Wysłobocki, *Umrzeć z miłości (do ojczyzny). Teatr jako narzędzie patriotycznej edukacji w latach 1793–1794*, [w:] *Miłość, przyjaźń, pożądanie w dawnych literaturach romańskich*, J. Pietrzak-Thébault, B. Spieralska-Kasprzyk (red.), Warszawa, Wydaw-

sztuki i polityki w okresie rewolucji wydaje się wciąż polem do nowych dyskusji i polemik. Powstają kolejne opracowania z tego zakresu, przy czym tematyczne i chronologiczne zakresy sytuują się różnie<sup>17</sup>. W swojej książce Mosakowski dokonał bardzo ciekawej i wielowątkowej analizy ideologicznych, społecznych i politycznych przemian związanych z prowadzeniem działalności artystycznej w okresie jakobińskiego przesilenia. Swoje rozważania poparł licznymi, nierzadko obszernymi wyimkami z rewolucyjnej prasy, fragmentami ustaw i administracyjnych raportów tudzież dzieł natury literackiej; wszystkie je również zechciał przełożyć na język polski, co dla krajowych badaczy — historyków, filologów, historyków sztuki, kulturoznawców czy socjologów — jest z pewnością nie do przecenienia. Książka składa się zasadniczo z czterech rozdziałów podobnej długości, które poprzedza *Wstęp*, a wieńczy *Zakończenie*.

We *Wstępie* zatytułowanym *O harmonizacji dzieł sztuki z instytucjami republiki jakobińskiej* Mosakowski od razu wprowadza czytelnika w rewolucyjne arkana. Nie jest to jednak klasyczny wstęp naukowy, w którym omawia się metodologię, korpus źródłowy czy stan badań w zakresie podejmowanego tematu. Autor rzuca czytelnika na głęboką wodę i trzeba przyznać, że robi to umiejętnie, od początku przykuwając jego uwagę. Przedstawiona zostaje tu charakterystyka jakobińskich rządów w zakresie polityki kulturalnej w kontekście realizowanego przez nich zapalczywie projektu „regeneracji moralnej” narodu, której celem było wyrugowanie dawnych przesądów i zerwanie z tradycjami *ancien régime*’u; wszystkie je uważali bowiem za przeszkody w dziele stworzenia „nowego człowieka” i nowej, republikańskiej rzeczywistości opartej na swoście pojmowanej cnocie. Wiele miejsca poświęca we *wstępie* Autor kwestii oświaty publicznej w duchu rewolucyjnym, wobec której sztuka miała wówczas pełnić funkcję służebną, a także zagadnieniu poszukiwania przez jakobińskich doktrynerów odpowiednich wzorców etycznych i estetycznych, szczególnie w antycznej przeszłości Sparty i Republiki

---

nictwo Naukowe UKSW, 2021, s. 95–114; *idem*, *W cieniu gilotyny. O estetycznych, obyczajowych i społecznych uwarunkowaniach powstania melodramatu*, *Rocznik Komparatystyczny*, nr 11, 2020, s. 47–64; *idem*, *Rewolucja francuska na deskach teatru, rewolucja w teatrze*, [w:] *Literatura od kuchni*, *op. cit.*, s. 191–206.

<sup>17</sup> W ostatnich latach ukazały się m.in.: S.J. Bérard, *Le théâtre révolutionnaire de 1789 à 1794. La déchristianisation sur les planches*, Presses Universitaires de Paris-Ouest, Paryż 2009; P. Berthier, *Le théâtre en France de 1791 à 1828. Le Sourd et la Muette*, Honoré Champion, Paryż 2014; Ph. Bourdin, *Aux origines du théâtre patriotique*, CNRS Éditions, Paryż 2017; Th. Julian, V. De Santis (red.) *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, Classiques Garnier, Paryż 2019; H. Krief, *Entre terreur et vertu. Et la fiction se fit politique... (1789–1800)*, Honoré Champion, Paryż 2010; M. Poirson (red.) *Le théâtre sous la Révolution. Politique du répertoire (1789–1799)*, Desjonquères, Paris 2008.

Rzymskiej. Aby zobrazować swoje tezy, Mosakowski opisuje zawile losy opery autorstwa Étienne-Nicolas Méhula i Antoine-Vincenta Arnaulta pt. *Horatius Coclès*, której premiera odbyła się 8 lutego 1794 roku, a która została stworzona w odpowiedzi na szykany ze strony jakobińskiej cenzury podejrzliwie patrzącej na poprzednie spektakle tego duetu i twierdzącej, że nie były one wystarczająco republikańskie i rewolucyjne w swej wymowie. Przykład ten już na wstępie świetnie pokazuje, na jakie kompromisy godzić się musieli ówcześni artyści, jeśli chcieli żyć ze swojej twórczości i jeśli w ogóle chcieli żyć. Perypetie Méhula i Arnaulta dają czytelnikowi przedsmak tego, co czeka go na kolejnych stronach.

Rozdział pierwszy nosi tytuł *O Rousseau, jego „Liście do d’Alemberta o widowiskach” i rewolucyjnym świętowaniu*. Mosakowski przypomina tu jakże ważne dla rewolucji i Republiki poglądy genewskiego filozofa, które w kontekście publicznych świąt będących „jednym z najbardziej skutecznych elementów rewolucyjnej propagandy” (str. 23) stanowiły punkt odniesienia dla polityków jakobińskich, a szczególnie dla Robespierre’a uważającego się za ideologicznego spadkobiercę Rousseau. W rozdziale tym przypomina Autor ostrą krytykę, jaką na temat przedstawień teatralnych wyrażał w swoich utworach genewski myśliciel — zmanierowanym i sztucznym przedstawieniem wieku oświecenia, budzącym w widzach niezaspokajalne żądze i wpędzającym ich w kompleksy, przeciwstawiał on wiejskie, publiczne święta ludowe, pełne naturalnej radości i spontaniczności. Mosakowski rozciąga krytykę Rousseau również na inne aspekty życia w czasach *ancien régime’u*, przyglądając się szczególnie teatralizacji życia dworskiego, która dokonała się za rządów Ludwika XIV, i wypływających z niej sztuczności i powierzchowności, jakie cechowały wyższe warstwy przedrewolucyjnego społeczeństwa. Opinie Rousseau zestawia następnie Autor z poglądami Robespierre’a, które ten zawarł w przywoływanym potem wielokrotnie, wygłoszonym 7 maja 1794 roku słynnym *Raporcie o związkach między ideami religijnymi i moralnymi a zasadami republikańskimi i o świętach narodowych* [*Rapport sur les rapports des idées religieuses et morales avec les principes républicains, et sur les fêtes nationales*]. Mosakowski analizuje drobiazgowo poglądy moralne przywódcy jakobinów, podkreślając jego pogardę dla środowiska myślicieli skupionych wokół *Encyklopedii* i wyrażanych przez nich poglądów ateistycznych i materialistycznych. W obliczu wytracania przez rewolucję pierwotnego zapału i coraz słabszego przywiązania Francuzów do wypisanych na jej sztandarach cnót, lider jakobinów postanowił, że „od tej pory cała polityka, wszystko, co dotyczyć będzie dalszych losów rewolucji, miało zostać przeniesione na poziom moralny, czytaj: mistyczny” (str. 47). I właśnie rozważaniom na temat religijnych i moralnych poglądów Robespierre’a poświęca gdański badacz kolejne strony. Píše

m.in. o organizacji święta Istoty Najwyższej (8 czerwca 1794), o zadekretowaniu nowego kalendarza republikańskiego i towarzyszącego mu ścisłego harmonogramu nowych świąt (np. wstydlivości, miłości, szczęścia, bezinteresowności, przyjaźni, szczerości). Jak zauważa Mosakowski, te święta abstrakcyjnych wartości „zakorzeniały [...] człowieka w mglistej metafizyce uniwersaliów i w mistycznych kontekstach wspólnoty”. Co prowadzi go do stwierdzenia, że „człowiek Robespierre’a [...] to człowiek integralnie złączony z całością, człowiek biologiczny, człowiek cnoty pojmowanej jako swoisty panteistyczny imperatyw, człowiek abstrakcji i moralnej utopii” (str. 59); „dla takiego człowieka dobro czynione innym jest dobrem czynionym sobie” (str. 60). Dalej Autor wylicza obowiązki moralne, jakie według Robespierre’a ciążyły na każdym obywatelu: „obowiązek wobec bliźniego, obowiązek wobec Republiki, obowiązek wobec ludzkości i wreszcie obowiązek wobec Istoty Najwyższej” (str. 63). Na końcu rozdziału Autor podejmuje kwestie reorganizacji i przearanżowania rewolucyjnej przestrzeni publicznej, w tym na potrzeby republikańskich celebracji, z której rugowano — nierzadko w wandalski sposób — symbole dawnego ustroju, a w końcu także omawia przeobrażenia w zakresie muzyki, jaka towarzyszyć miała nowym świętom.

Centralnym elementem drugiego rozdziału zatytułowanego *Ponce-Denis Écouchard Lebrun (1792–1807). O piewcy rewolucji francuskiej, który sławił każdą władzę* jest biografia tytułowego, mało dziś znanego poety, który świetnie potrafił sobie radzić — choć nie bez przejściowych kłopotów — zarówno w czasach *ancien régime’u*, jak i w trakcie kolejnych faz rewolucji oraz po niej. Mosakowski podaje go jako przykład artystycznego i politycznego koniunkturalizmu i oportunistu, odtwarzając drobniawo przebieg kariery literata i poddając analizie jego wybrane utwory. Zastanawia się dalej, dlaczego opiewające monarchów wiersze Lebruna czy jego politycznie zaangażowana twórczość sprzed roku 1789 nie przyczyniły się do wysłania poety na gilotynę. Otóż wygląda na to, że jakobini tak bardzo potrzebowali doświadczonych artystów na odpowiednim poziomie do prowadzenia efektywnej polityki kulturowej i ideowej, że byli w stanie — i to nawet w okresie najstraszliwszego terroru — przymknąć oko na wyrażane przez nich wcześniej poglądy polityczne. Najwyraźniej wartościowych artystów było wtedy tak niewiele, że postanowiono oszczędzić tych, którzy „zblądzieli w młodości”. Oczywiście pod warunkiem, że odtąd będą reprezentowali i opiewali jakobiński system wartości i cnót. Lebrun to także przykład jednego z tych artystów, którego w czasie rewolucji — w wyniku masowej emigracji szlachty — opuścili wszyscy dawni protektorzy oraz sponsorzy i który musiał, jeśli chciał przeżyć, znaleźć nowych mocodawców i odbiorców dla swojej twórczości. Okazuje się, że poeta ten na rewolucji tylko zyskał — w okresie Dyktatoratu stanął na czele sekcji

ds. poezji w utworzonym na zgłiszczach Akademii Francuskiej Instytucie Narodowym i kierował nią z powodzeniem w kolejnych latach.

Rozdział trzeci zatytułowany został *Królowie w rewolucyjnym imaginarium Terroru* i najwięcej miejsca poświęca w nim Mosakowski sprawie sprofanowania przez rewolucjonistów królewskich grobowców w bazylice Saint-Denis, odnosząc się najpierw do opublikowanej w roku 1872 książki autorstwa Georges'a d'Heylliego pt. *Les Tombes royales de Saint-Denis* [*Królewskie grobowce z Saint-Denis*], w której opisane zostały burzliwe losy miejsca pochówku prochów władców Francji. Następnie Autor przywołuje ustawę Konwentu Narodowego z 31 lipca 1793 roku nakazującą m.in. oczyścić francuską ziemię z wszelkich pozostałości po haniebnych rządach monarchów, tyranów ludzkości. Zwraca jednocześnie uwagę, że kwestię tę poruszył już kilka miesięcy wcześniej na łamach radykalnej gazety *Révolutions de Paris* Sylvain Maréchal, który grzmiał: „Jak to się stało, że 22 września, nazajutrz po zniesieniu monarchii i ustanowieniu Republiki, sankiuloci z 10 sierpnia nie ruszyli na Saint-Denis, by ręką kata wydobyć z ziemi ohydne kości wszystkich tych pysznych monarchów, którzy nadal, jeszcze dziś, z głębi swoich grobowców, zdają się gardzić prawem równości?” (str. 155). Mosakowski dokonuje następnie szczegółowej analizy procesu likwidacji i profanacji królewskich krypt, który gorąco wspierał także Joseph-Marie Lequinio, deputowany do Konwentu, znany z akcji dechrystianizacyjnych, materialista i orędownik radykalnej równości. Autor poświęca przy tej okazji sporo uwagi jego twórczości. Szczególnie zaś interesuje go rozdział *Des tombeaux* [*O grobowcach*] stanowiący część bardzo obszernego i wielowątkowego dzieła pt. *Les préjugés détruits* [*Obalone przesady*]. Lequinio przedstawił w nim mroczną wizję ogromnego cmentarzyska, gdzie spoczywały również skrzętnie zabalsamowane ciała dawnych królów, które — wbrew woli natury — nie chciały poddać się procesowi rozkładu. W swojej wizji Lequinio wyraża nadzieję, że naród francuski w końcu „unicestwi kruche podstawy monarszej pychy” i „przywróci błotu owe skażone trupy” (s. 177), nawołując tym samym — jak Maréchal — do opróżnienia królewskiego mauzoleum z ciał niedawnych ciemieżców ludu i zakopania ich, w duchu równości, razem z innymi: „Niech królowie z Saint-Denis idą gnić u boku nieszczęśników, których ich królewski luksus doprowadził do śmierci w biedzie” (s. 177). W tym samym rozdziale Mosakowski wspomina także o Alexandre Lenoirze, który nadzorował jeden z etapów prac ekshumacyjnych w bazylice, przy okazji ratując od zniszczenia wiele cennych zabytków kultury i sztuki, a także o Jacques-Louisie Davidzie, który zajął się z kolei sprawą likwidacji posągów królewskich zdobiących paryską katedrę Notre Dame. Działalności politycznej, a przede wszystkim artystycznej tego drugiego — chyba najbardziej znanego artysty w całym okresie



rewolucyjnym oraz napoleońskim — poświęca Autor książki więcej uwagi na kolejnych stronach, opisując jego zaangażowanie w organizację świąt publicznych oraz w akcję zastępowania paryskich pomników upadłych monarchów monumentalnymi rzeźbami na cześć Republiki i ludu. Działo się to na fali „defeudalizacji” tudzież „demonarchizacji” (str. 193) wszelkich aspektów życia publicznego, w tym literatury i sztuk scenicznych. Mosakowski przywołuje przy tej okazji *casus* Molierowskiego *Świętoszka*, z którego nakazano usunąć wszelki „element królewski”. Rewolucja nie uznawała bowiem żadnych świętości i nawet zupełnie inny kontekst historyczny powstania dzieła nie był w stanie powstrzymać ostrza cenzorskiej gilotyny. Rozważania w tej części książki kończy gdański badacz krótką analizą sztuki teatralnej autorstwa wspomnianego wcześniej Maréchala pt. *Le jugement dernier des rois* [*Sąd ostateczny królów*], która swą premierę miała dwa dni po egzekucji Marii Antoniny, 18 października 1793 roku, na deskach sprzyjającego jakobinom Teatru Republiki. W przedstawieniu tym pojmani przez odważnych sankiulotów, zakuci w łańcuchy królowie i królowe europejskich krajów (w tym Stanisław August Poniatowski) przybywają na wyspę, gdzie mają dokonać żywota z dala od wyzwolonych spod ich jarzma ludów. Jednakże ich nieustanne kłótnie i swady o pierwszeństwo tudzież honory, z których nie są w stanie zrezygnować nawet w tak dramatycznych okolicznościach, budzą w końcu górujący nad wyspą wulkan, który gniewnie wybucha, a jego lawa pochłania owych wciąż pysznych niedawną wielkością monarchów.

Czwarty i ostatni rozdział zatytułowany *Teatr na scenie rewolucji i rewolucja na scenie teatru* poświęca Mosakowski zagadnieniom związanym z teatrem w okresie rewolucyjnym. Nie ogranicza się jednak tylko do zakreślonego w tytule książki okresu, przybliżając najpierw czytelnikowi przebieg procesu „emancypacji” instytucji scenicznych we Francji w pierwszych latach rewolucji. W tym kontekście głównymi osiami jego rozważań stają się: zniesienie przywilejów dla teatrów królewskich, przejście repertuaru klasycznego do domeny publicznej, a także ustawa z 13 stycznia 1791 roku zezwalająca każdemu obywatelowi na założenie własnej sceny i znosząca cenzurę (kilkanaście miesięcy później zostanie ona jednak przywrócona). Równolegle gdański badacz opisuje aferę związaną z wystawieniem sztuki *Charles IX* [*Karol IX*] autorstwa Marie-Josepha Chéniera, która utorowała drogę wielu przemianom w zakresie organizacji publicznych widowisk. Na fali tych reform, już w połowie 1791 roku zaczęły powstawać w Paryżu teatry zaangażowane politycznie, otwarcie jakobińskie (np. Le Théâtre Louvois oraz Le Théâtre Molière). Na ich scenach chętnie wystawiano sztuki atakujące monarchię oraz instytucje kościelne, co walnie przyczyniło się do radykalizacji nastrojów ludowych w tamtym okresie. Oczywiście najwięcej miejsca Autor książki poświęca

w tym rozdziale działalności paryskich teatrów w roku II Republiki (1793–1794), gdy stery władzy dzierżyli jakobini. Właśnie wtedy, pisze Mosakowski, „teatr rewolucyjny uległ najbardziej radykalnemu przeobrażeniu w całej swojej dotychczasowej historii, stając się metodycznym, oddziałującym doraźnie na społeczno-polityczne tu i teraz medium bezwzględnej indoktrynacji” (str. 242). Na kolejnych stronach Autor odnosi się do apelu Konwentu zachęcającego dramatopisarzy do tworzenia sztuk w duchu rewolucyjnych cnót i ideałów, do poszukiwania nowych wątków i bohaterów godnych naśladowania przez wolnych obywateli Republiki. Dalej omawia także losy sztuki wymierzonej bezpośrednio w Robespierre’a i jego akolitów autorstwa Jean-Louisa Layi pt. *L’Ami des lois* [*Przyjaciel praw*], której premiera odbyła się jeszcze zanim ugrupowanie Nieprzekupnego przejęło we Francji władzę i która natychmiast — jak tylko to się stało — została zakazana, by po jego upadku znów tryumfalnie powrócić na scenę. Na kolejnych stronach Mosakowski omawia toposy i ulubione motywy rewolucyjnego teatru, którymi były: satyra na europejskich monarchów, krytyka instytucji kościelnych, porównanie nowego i dawnego porządku, utopia, prawa naturalne, wolność i godność jednostki, sielskość wsi i prostota ludu. Podkreśla też nagłą wówczas potrzebę wystawiania na scenach teatralnych wydarzeń najnowszych, a nawet teraźniejszych, dzięki którym widzowie w całej Francji mogli niejako osobiście w nich uczestniczyć. Równolegle teatr stawał się wówczas nośnikiem wiedzy na temat aktualnych legislacyjnych reform i przeobrażeń socjalnych tudzież politycznych, ukazując widzom, jak winno funkcjonować nowe, zregenerowane w duchu jakobińskiej cnoty społeczeństwo.

Ostatnia część książki Mosakowskiego to *Zakończenie* zatytułowane *Święty legion artystów rewolucji*. Tych ostatnich stron nie poświęcił jednak Autor próbie syntetycznego podsumowania wcześniejszych rozważań. Tytu różnych wątków oraz rozmaitych aspektów podejmowanych i omawianych w książce zagadnień nie sposób łatwo streścić, żeby wysnuć z nich jedną spójną konkluzję. Zamiast tego czytelnik otrzymuje swoisty epilog, w którym centralną postać gra najbardziej chyba znany rewolucyjny dramatopisarz, wspomniany wcześniej Chénier. Mosakowski pozwala odbiorcy prześledzić jego rewolucyjną karierę oraz trudne relacje z władzami w czasach, kiedy użycie niewłaściwego słowa w sztuce mogło zaważyć na życiu. Paradoksalne jest w tym przypadku to, że wiele sztuk napisanych przez Chéniera przysporzyło mu kłopotów na przestrzeni kilku zaledwie lat, dlatego że realia polityczne tak szybko się wówczas zmieniały, że to samo zdanie, które w czasach monarchii konstytucyjnej było uznawane za politycznie wywrotowe, w okresie Republiki jakobińskiej wzbudzało podejrzenia o sympatyzowanie z wrogami rewolucji. Mosakowski unika ostatecznie ferowania wyroków, pozwalając

czytelnikowi dokonać własnej oceny politycznego zaangażowania ludzi kultury w tamtym trudnym dla sztuki czasie.

Należy podkreślić, że Autor opracowania to sprawny erudyta — z ogromną łatwością i płynnie porusza się po omawianych zagadnieniach. Książkę czyta się z prawdziwą przyjemnością, a jego sposób pisania jest wartki, sam styl zaś nosi wiele cech eseistycznych, co zdecydowanie jest zaletą w kontekście podejmowanej w książce, złożonej tematyki. Rewolucja francuska bowiem to tak skomplikowany, wieloetapowy ciąg wydarzeń rozgrywających się jednocześnie na wielu płaszczyznach, że z pewnością niełatwo opowiedzieć o nich czytelnikowi w sposób syntetyczny i chronologicznie linearny — co rusz pojawiają się nowe wątki, kolejne elementy, inne aspekty spraw już wcześniej poruszonych. Więc jeśli chce się dać odbiorcy jak najpełniejszy i najbardziej złożony obraz przemian w zakresie kultury w kontekście dziejów rewolucji, to należy *volens volens* o nich wszystkich powiedzieć i je przypomnieć, choćby krótko. Mosakowskiemu z całą pewnością udało się tego dokonać.

Czasem jednak odnosiłem wrażenie, że elementów, które Autor chciał włączyć do swojego wywodu, było zbyt wiele. Niektórych czytelników może to rozpraszać, utrudniając lekturę. Wydaje się, że część wątków anegdotycznych czy biograficznych można było z powodzeniem zamieścić w przypisach, ażeby wywód uczynić bardziej przejrzystym. Mosakowski zawsze jednak wraca do przerwanych licznymi wtrętami rozważań w sposób systematyczny. Jego wywód przypomina nieco rewolucyjny wir, który ma swoją stałą, wysoką dynamikę i który zasysa kolejne elementy, lecz te, zanim znikną w jego odmętach, raz po raz wychylają się ponad powierzchnię, przypominając o sobie i ukazując różne swoje oblicza.

Mam także uwagę do czwartego rozdziału książki, poświęconego sztuce scenicznej. Wydaje mi się bowiem, że po jego lekturze czytelnik może odnieść wrażenie, iż w okresie rewolucyjnego terroru w teatrach wystawiano wyłącznie repertuar o zabarwieniu, jeśli nie *stricte* jakobińskim, to przynajmniej republikańskim. A przecież tak do końca nie było. Owszem, sztuki, które odnosiły się do bieżących lub niedawnych wydarzeń historycznych, musiały przejść przez cenzorskie sito i owszem, teatry publiczne zostały zobowiązane dekretem Konwentu do wystawiania za darmo pewnej puli spektakli patriotycznych, ale to wcale nie znaczy, że ich repertuary wypełniły same li tylko przedstawienia o Brutusach, Katonach czy sankiulotach rozprawiających się z tyranami wszelkiej maści. Co najmniej jedną trzecią sztuk napisanych i granych na paryskich scenach w realiach jakobińskiego terroru stanowiły spektakle niezaangażowane politycznie, przy czym wiele z nich to komedie czy farsy<sup>18</sup>. Nie

---

<sup>18</sup> W roku II Republiki (1793–1794) odbyło się ok. 160 premier nowych przedstawień, z czego ok. 30 proc. miało charakter czysto rozrywkowy. Ph. Bourdin, *Du théâtre*



należy też zapominać o repertuarze klasycznym, który — oczyszczony latem 1793 roku z elementów niegodnych republikańskich uszu i oczu — pozostawał wciąż popularny<sup>19</sup>. Nie powinno to jednak wcale dziwić — człowiek zmęczony trudami dnia codziennego, atakowany przez politykę na każdym kroku, podlegający ciągłej moralnej indoktrynacji, szukał w teatrze rozrywki i wytchnienia od krwawej rzeczywistości. Tej informacji — nieco może rozbijającej tok wywodu, ale jednak ważnej, bo nuanśującej opisywane realia — nie wyraził Autor jasno i klarownie.

Drobne zastrzeżenia mógłbym mieć także do głównego tytułu publikacji: *Sztuki w służbie terroru*, który okazuje się nieco zwodniczy. Sięgając po książkę, byłem przekonany, że dowiem się z niej o różnych rodzajach sztuki i ich rewolucyjnych inklinacjach i zaangażowaniu. Po lekturze wiem już, że dużo trafniejszy jest podtytuł monografii: *O rewolucji w kulturze francuskiej w latach 1792–1794*, bo w istocie mamy w tym przypadku do czynienia z publikacją, która porusza bardzo rozległe spektrum zagadnień związanych z przemianami w sferze szeroko pojętej kultury w okresie rewolucji, głównie zaś w zakresie literatury, teatru i organizacji świat publiczných.

Na sam koniec pragnę zauważyć, że Mosakowski dokonał ciekawego i wcale nieoczywistego doboru materiałów źródłowych (ponad osiemdziesiąt dokumentów) oraz opracowań (na uwagę zasługuje wykorzystanie publikacji zarówno polsko-, francusko-, jak i anglojęzycznych). Cztery zaproponowane przez niego rozdziały dają czytelnikowi wgląd w skomplikowane procesy rewolucyjne i wydobywają z cienia postaci i utwory nierzadko zapomniane czy marginalne. Tytuły każdej części zapowiadają, co prawda, bardzo konkretną i punktową tematykę, jaka będzie w nich poruszana, ale Autor tak prowadzi wywód, włączając do niego kolejne elementy wiedzy na temat rewolucji i panujących wówczas realiów polityczno-społecznych, że czytelnik otrzymuje naprawdę złożony, wieloaspektowy i wielowymiarowy obraz przemian w zakresie kultury w zawiłych czasach rewolucji francuskiej.

**Tomasz Wysłobocki**

(Uniwersytet Wrocławski)

---

*patriotique dans le Paris de l'An II*, [w:] Th. Julian, V. De Santis (red.), *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, op. cit., s. 118.

<sup>19</sup> Na podstawie dekretu z 2 sierpnia 1793 roku nakazującego oczyszczenie spektakli publicznych z elementów niezgodnych z wartościami Republiki specjalna komisja cenzorska przebadła w sumie ok. 150 najpopularniejszych sztuk teatralnych. Do 60 proc. z nich nie zgłosiła żadnych zastrzeżeń, trzydziestu trzech (ok. 20 proc.) tytułów zakazała, a kolejnych 20 proc. utworów musiało zostać poprawionych zgodnie z jej wytycznymi. P. Berthier, *Le Théâtre en France de 1791 à 1828...*, op. cit., s. 123.