dr hab. Małgorzata Sokalska prof. UJ
Katedra Komparatystyki Literackiej
Wydział Polonistyki
Uniwersytet Jagielloński

Recenzja rozprawy doktorskiej Joanny Stelmach zatytułowanej
Śpiewy masonów polskich epoki oświecenia
w perspektywie komparatystyki interdyscyplinarnej
napisanej pod kierunkiem
dr hab. Agaty Seweryn prof. KUL

Masoneria, także polska, stała się przedmiotem niejednego mitu i legendy, mniej szczęścia miała do rzetelnych badań naukowych, zwłaszcza prowadzonych z perspektyw innych niż czysto historyczne. Praca doktorska pani magister Joanny Stelmach podejmuje wysiłek zrekonstruowania bogatego śpiewnika polskich wolnomularzy, analizy i interpretacji składających się na tę wirtualną bibliotekę tekstów śpiewanych oraz umieszczenia ich w rozmaitych kontekstach – od bardziej oczywistych, obyczajowych, dokumentujących to, jak funkcjonowała masoneria okresu oświecenia, po mniej ewidentne, a więc propozycje metodologiczne wykorzystujące narzędzia komparatystyki interdyscyplinarnej, intermedialności, czy antropologii.

Kompozycja tekstu odzwierciedla wewnętrzną dwoistość koncepcji oraz metody badawczej przyjętej przez mgr Stelmach. Oto bowiem rozbudowana część pierwsza (rozdz. 1-2), poświęcona kreśleniu szerokich horyzontów najnowszych metodologii, dopiero w ostatniej partii rozprawy (część III) znajduje swoje dopełnienie poprzez aplikację przedstawionych na początku teorii do zgromadzonego materiału badawczego. Środek rozprawy wypełniają pochodzące jak gdyby z innego porządku metodologicznego rozdziały poświęcone historycznoliterackiemu i estetycznemu kontekstowi śpiewów masońskich (część I), a potem prezentacji poszczególnych grup pieśni wyróżnionych wedle kryterium rytualno-tematycznego (część II). Jeśli uważam te części za wyjęte z toku dowodzenia głównych tez rozprawy, to dlatego, że na długi czas zostaje porzucona metodologia wyznaczona drugą częścią formuły tytułowej, która brzmi „w perspektywie

komparatystyki interdyscyplinarnej", a której rozumienie Autorka rozwinęła w dwóch zwięzłych rozdziałach wstępu (*Literacko-muzyczna komparatystyka intermedialna* oraz *Rozwój komparatystyki interdyscyplinarnej i badań literacko-muzycznych*, s. 6-24).

Uzasadnienie podjęcia tematu zostało przez panią Stelmach bardzo dobrze sformułowane we wprowadzeniu, w którym czytamy m.in. że „[o]prawa muzyczna była nieodłączną towarzyszką wolnomularskich ceremonii, a wśród masonów nie brakowało kompozytorów, śpiewaków czy muzyków-wykonawców", zaś rozprawa wyjaśni „na czym polegała specyfika śpiewów masońskich na tle polskiej poezji okolicznościowej doby oświecenia oraz ówczesnej refleksji dotyczącej związków literatury i muzyki" (s. 4). Autorka zastrzega, że analizować będzie wyłącznie teksty pieśni, powołując się na dwa argumenty: w sporej mierze brak zapisów nutowych (s. 6) oraz zaproponowaną metodologię, która pozwala spojrzeć „na wokalną twórczość masońską jako na utwory, których muzyczność jest wpisana w ich wewnętrzną strukturę, czego dowodzi ich przeznaczenie do śpiewania lub melodeklamowania" (s. 12). Zanim przyjdzie ocenić w szczegółach efekt tych założeń, trzeba podkreślić, że fakt istnienia niektórych opracowań muzycznych lub adnotacji o śpiewaniu „na nutę" innego utworu (a więc przypadek, gdy pieśń wolnomularska jest kontrafakturą) zachęcałby jednak do podjęcia wysiłku przyjrzenia się także warstwie muzycznej i jej relacjom z tekstem. Z kolei zapowiedź czytania pieśni masońskich jako przepojonych w swojej wewnętrznej strukturze muzycznością oraz intermedialnością nie znalazła żadnego zastosowania w szeroko prezentującej ten materiał części II. Choć pani Stelmach z ogromną pieczołowitością zrekonstruowała horyzonty epoki jak idzie o namysł teoretyczny nad relacjami słowa i muzyki, a także naszkicowała funkcjonowanie wybranych gatunków muzyki wokalnej w omawianym czasie (w podziale na operę, kantatę i pieśń), to w swoich omówieniach utworów – w pierwszym zbliżeniu, czyli w części II – nie wykorzystała tych argumentów.

Jako że aż do części III rozprawa świadomie i programowo ignoruje kwestie intermedialności, muzyczności tekstu, komparatystyki interdyscyplinarnej i wszystkich innych koncepcji, które zostały zaprezentowane na początku, w czytelniku narasta obawa, czy te bogate pokłady współczesnych idei badawczych zostaną jakoś spożytkowane? Czy deklaracja, że „[k]luczowym pytaniem dla nas pozostaje możliwość zastosowania przywołanych współczesnych kategorii komparatystyki intermedialnej

do opisu twórczości oświeceniowej oraz sposobów badania muzyczności w literaturze dawnej" (s. 19) zostanie spełniona? Podobną obawę budzi jeszcze bardziej rozbudowane tło myśli i estetyki epoki. W podsumowującym rozprawę zakończeniu Autorka raz jeszcze tłumaczy się ze wszystkich swoich wyborów i z przekonaniem twierdzi, że by „w kompetentny sposób udowodnić zasadność odniesienia metodologii współczesnej komparatystyki literackomuzycznej do tekstów oświeceniowych, należało najpierw wykonać szereg mniejszych zadań" (s. 241). Nie podważając decyzji o włączeniu w krąg zainteresowania w rozprawie libretta operowego, choć masoni oper nie pisali, czy o przedstawieniu szerokich horyzontów epoki w jej namyśle nad nieraz bardzo szczegółowymi kwestiami dotyczącymi wiersza i jego budowy, trzeba jednak stwierdzić, że ów „szereg mniejszych zadań" skutecznie odwiódł uwagę od zadania najważniejszego, które co prawda zostało wykonane, ale nie stanowi badawczego centrum rozprawy.

Pani Joanna Stelmach odznacza się doskonałą orientacją jak idzie o kwestie dotyczące oświeceniowych związków między literaturą i muzyką (część I, rozdziały 1-3). W odniesieniu do poglądów myślicieli francuskich, włoskich czy niemieckojęzycznych rekonstruuje sposób kształtowania się nowoczesnego podejścia do sztuk pięknych i to, jak negocjowano miejsce muzyki w tej hierarchii, a także jak w różnego rodzaju poetykach i leksykonach definiowano gatunki literacko-muzyczne. Pewne decyzje dotyczące omawianego materiału zachęcają do zadawania pytań, na przykład o to, dlaczego odniesienia do encyklopedycznego opracowania Johanna Georga Sulzera ograniczone zostały głównie do jego *Ogólnej charakterystyki sztuk pięknych*, choć uszczegółowienie uwag w poszczególnych hasłach poświęconych gatunkom (jak 'hymn', 'kantata') czy formom ('aria', 'recytatyw', 'chór' itp.) jest bodaj największe spośród wszystkich przytaczanych w rozprawie źródeł z epoki. *Allgemeine Theorie* Sulzera faktycznie można traktować jak kompendium aktualnej w drugiej połowie XVIII wieku wiedzy o sztuce. Wydaje się, że głębsze sięgnięcie do tego źródła mogłoby pomóc w doprecyzowaniu rozdziału *Oświeceni o gatunkach literacko-muzycznych*. O ile bowiem kształt oświeceniowych sporów o prozodię opisany został w bardzo uszczegółowiony sposób, tak przegląd gatunków wypada na tym tle nieco blado. Dwa z nich, kantata i pieśń, są przecież kluczowe z perspektywy omawianego potem materiału.

W formalnym centrum rozprawy, w jej części II, umieszczony został bardzo uporządkowany przegląd zawartości śpiewników wolnomularskich. Wybierając

za poprzednikami kryterium tematyczne, Autorka przybliżyła dziesięć kategorii, łącząc je z informacjami o przebiegu rytuałów masońskich, którym towarzyszyły owe śpiewy, jak również rekonstruując różne wersje pieśni, historie ich przejścia między lożami i śpiewnikami. Rzetelność tego zestawienia, obfite ilustrowanie przykładami dobranymi z rozmaitych źródeł, podnosi oczywiście walor całej rozprawy, ale jednak budzi wątpliwości jak idzie o wspomniane już niewykorzystanie wszystkich opracowanych wcześniej metod i kontekstów. I tak na przykład sygnalizowane w niektórych miejscach relacje łączące literaturę wolnomularską z ówczesną praktyką literacką (np. ciekawa uwaga o literaturze funeralnej, s. 144) znalazły szersze rozwinięcie dopiero w dalszych partiach rozprawy. Taka praktyka sprzyja tworzeniu powtórzeń, nawrotom do już raz wzmiankowanych tematów, co nie sprzyja spójności wywodu.

Na marginesie przeglądu tematycznego pieśni pani Stelmach potrąca o szereg kluczowych wątków, z których nie wszystkie znalazły rozwinięcie, także w dalszych częściach. Taki niedosyt odczuwam wobec jakże ważnej konstatacji ze s. 161-162 o możliwym lokowaniu twórczości wolnomularskiej w „obszarach trzecich" literatury. Nieco szerzej zarysowana została w rozdziale o pieśniach religijno-filozoficznych inspirująca możliwość ich interpretacji przez pryzmat współczesnej myśli postsekularnej. Z kolei w rozdziale 5 Autorka podjęła się odtworzenia *Antropologicznego wzorca wolnomularza*, wyłaniającego się z analizowanych tekstów pieśni. Ten model osobowy został ulokowany w perspektywie proponowanego przez Teresę Kostkiewiczową, nestorkę polskich badań nad epoką oświecenia, projektu antropologicznego. Czy jednak nie można byłoby, odwołując się do bardziej tradycyjnej terminologii i stojących za nią wielowiekowych tradycji gatunkowych, retorycznych i etycznych, określić go mianem parenetycznego? Wszak konkretnie postulowane cechy, które rozbudzać w sobie i wypracowywać powinien wolnomularz, dotyczą właśnie pełnionej przez niego roli – członka tajnego stowarzyszenia i wartościowego ogniwa całej społeczności (stąd nacisk choćby na przymioty patriotyczne), są to zatem elementy tożsame z istotą literatury parenetycznej. Pani Stelmach zwraca uwagę na to, że obraz idealnego masona tworzy się na skrzyżowaniu sądów i postaw cechujących poglądy właściwie klasycyzmowi, sentymentalizmowi, nie bez wpływów rokoka. Byłby to zatem ważny argument na rzecz wewnętrznej spójności epoki, którą niekiedy traktuje się tak, jak gdyby jej trzy fundamentalne prądy płynęły całkowicie niezależnymi od siebie kulturowymi kanałami.

Jak już zostało wspomniane, dopiero w części III powraca idea naczelna rozprawy, a więc pytanie o zasadność stosowania współczesnych teorii i metodologii (komparatystyka interdyscyplinarna, intermedialność) wobec tekstów historycznych należących do gatunku kantaty i pieśni. Pani Stelmach podkreśla zmianę podejścia badawczego do statusu literackich gatunków hybrydycznych (s. 190-191), kiedy jednak przechodzi do analizy kantaty i pieśni (rozdz. *Kantata i pieśń, czyli o dwóch spojrzeniach na muzyczność dzieł literackich powstałych w polskim oświeceniu*) rozumowanie wkracza na przetarte już tory dyskutowania śpiewnej i nieśpiewnej (retorycznej) koncepcji poezji – tym razem za Czesławem Zgorzelskim, ale z odniesieniem do poglądów szeroko uprzednio omawianych autorów oświeceniowych poetyk (Królikowskiego, Elsnera, do teorii naturalnej śpiewności języka Rousseau i in.), znów przytaczając ważkie argumenty w historycznej dyskusji na temat rymów męskich. Ponownie także Autorka wydaje się odkrywać omówione już przecież klasycystyczne zjawisko zbliżenia retoryki i muzyki, a więc uznania harmonii słowa za istotny element wymowy. I tak na s. 81 pani Stelmach zauważa, że „Dla Golańskiego czy Krasickiego melodyjność wiersza nie była niczym innym jak tylko jednym z elementów retorycznego *ornatus*", żeby na s. 195 sformułować analogiczne spostrzeżenie, tyle że sygnowane odwołaniem do Okraszewskiego, który „postulował sięganie po sprawdzone, starożytne wzorce w pisaniu poezji – zastosowanie retorycznego stylu wysokiego z zaleceniem wykorzystywania licznych figur z zakresu *ornatus*, które jego zdaniem miały zapewnić harmonijność wiersza". Wniosek, że „[r]etoryczność kantaty czy ody nie musiała stać więc w sprzeczności z ich muzycznością" (s. 196) jest tylko powtórzeniem już raz zauważonej prawidłowości, nie zaś stworzeniem nowego narzędzia umożliwiającego w zretoryzowanych strukturach pieśni masońskich odnalezienie innego niż sentymentalno-romantyczna modelu śpiewności.

Intermedialność śpiewów masońskich, do której omówienia Autorka przechodzi w rozdziale 3 (*O kantacie i pieśni wolnomularskiej intermedialnie*) zostaje wyznaczona, zgodnie z wcześniejszymi definicjami, jako skrzyżowanie kodów literackiego, muzycznego, plastycznego, społeczno-obyczajowego i wreszcie specyficznej performatywności wolnomularskich rytuałów. Uwagę badaczki zawłaszcza jednak zjawisko dobrze już przecież rozpoznane i do pewnego stopnia omówione także w ocenianej rozprawie, a więc nieostrość granic nazw gatunków używanych w epoce, co sprawia, że choć tylko nieliczne wiersze masońskie noszą nazwę gatunkową kantaty,

w rzeczywistości dużą ich grupę można byłoby przyporządkować do tego właśnie porządku gatunkowego. Czy nie byłoby zasadnym, aby w rozdziałach prezentujących zawartość śpiewników masońskich, ułożonych zgodnie z systematyką tematyczną, zawrzeć także tego rodzaju ogólniejsze uwagi? Dotyczą one wszak w ogóle literatury tej epoki, a nawet i kolejnych (wymienność określeń kantata/pieśń/hymn itp. cechuje wokalną twórczość okolicznościową aż do pierwszych dekad XX wieku), nie zaś w szczególności utworów wolnomularskich.

Pierwsza analityczna uwaga poświęcona formatowi wiersza kantaty wolnomularskiej pada na s. 203. Dalej Autorka zajmuje się również charakterystycznymi dla kantaty formami (recytatyw, deklamacja, aria i in.), omawiając ich funkcjonowanie w wybranych utworach, a także łącząc z istotnymi spostrzeżeniami na temat wpisanego w strukturę utworów wolnomularskich rytuałów i specyficznej teatralizacji obchodów towarzyszącej śpiewowi. Szkoda, że trop ten zostaje zmarginalizowany (powróci na krótko później, s. 207 i n.), a analiza przechodzi do wyróżnianych już wcześniej motywów np. dębu. Jego wizualny charakter jest oczywiście argumentem interpretacyjnym, który może dowodzić immanentnej intermedialności wyobraźni poetyckiej twórców kantat, ale bez odniesień do konkretnego wystroju lóż lub używanych podczas obrzędów atrybutów pozostaje wyłącznie obrazem poetyckim (skądinąd omawianym już na s. 124 i nast.). Szkoda, że wykaz figur wzmacniających eufonię (s. 206) pozostał ponownie atrakcyjnie brzmiącym ciągiem nazw (praktycznie w tej samej kolejności podano je na s. 192), nie poparto go po prostu listą przykładów obrazujących użycie każdej z nich. Szkoda wreszcie, że ponownie powraca refleksja o przynależności pieśni wolnomularskiej do *genus demonstrativum* (s. 207), wyrażona już odnośnie do pieśni imieninowych (s. 116).

Pani Stelmach w jednym bodaj miejscu odniosła się do koncepcji towarzyskości, odwołując się do artykułu Agnieszki Ziołowicz (s. 187). Biorąc pod uwagę cały sposób funkcjonowania wolnomularstwa, opisany w rozprawie jako pośredni między tajnym związkiem o religijnych fundamentach a instytucją życia towarzyskiego, to właśnie kategoria towarzyskości (*Geselligkeit*) mogłaby stanowić istotny punkt odniesienia dla badań śpiewów masońskich. Łączą się w nich przecież tradycje epoki sformalizowane w świetnie zrekapitulowanych źródłach – poetykach, traktatach, encyklopediach – z żywiołem życia codziennego, który Autorka określa nieraz mianem ludyczności, a na s. 211 przyznaje mu funkcje więziotwórcze. Jest to co prawda zjawisko analizowane

w odniesieniu do osiemnastowiecznej kultury salonowej, charakterystycznej dla niej teatralizacji relacji towarzyskich, która znajdowała swój artystyczny wymiar w różnego rodzaju grach pieśni/śpiewograch (*Liederspiel*), steatralizowanych lekturach-performansach, upodobaniu do sielanek dramatycznych itp., trudno jednak oprzeć się wrażeniu, że pieśni masońskie wkraczają w ten porządek – nawet jeśli tajne stowarzyszenie lokuje się na antypodach jawnej kultury salonów i jej społecznego teatru (odwołuję się tu do tytułu zbiorowej pracy *Les théâtres de société au XVIIIe siècle* opisującej krystalizujące się w dworskich teatrach zwyczaje i gatunki, także kantatę). Chociaż kulturę salonową charakteryzuje daleko posunięty arystokratyzm i dążenie do hermetyczności – a wykrystalizowanie się tego, co rozumiemy pod pojęciem salonowości analizowała swego czasu Benedetta Craveri w *Złotym wieku konwersacji* zwracając uwagę na kwestie komunikacji – to w przypadku masonerii, pomimo jej dążenia do egalitarności i ideałów równościowych, odnajdziemy wiele wspólnych cech, także w sposobie tworzenia i uprawiania własnej kultury. O tę problematykę rozprawa potrąca w cennych, ale nieco zbyt pobieżnych uwagach, na s. 208 i n., w konkluzji, że „[o]dbiorcy śpiewów masońskich nie byli pasywni, ale uczestniczyli w wydarzeniu kulturalnym, które było interaktywne – choć miało pewne określone, niejako wyreżyserowane ramy, dopuszczało inwencję odbiorcy, który stawał się jednocześnie współtwórcą" (s. 209) czy też dalej, że „[o]prawa zebrań masońskich, angażująca uczestników nie tylko do śpiewu, ale także do wykonywania określonych ruchów i prezentowania gestów, dowodzi otwartości formy kantatowej na wykonania o charakterze performatywnym" (s. 210). Trzeba oddać sprawiedliwość Autorce, że nie pomija całego wspomnianego przeze mnie wątku, ponieważ w zakończeniu pracy wymienia go jako jedną z perspektyw kontynuacji i rozwijania tematu (s. 244). Osobiście żałuję, że nie stało się to w tej rozprawie, uważam bowiem to zagadnienie za ważne uzupełnienie i potencjalnie bardzo oryginalny wkład własny magister Stelmach w wybrane pole badawcze.

Dalsza część omawianego rozdziału III poświęcona została pieśni hymnicznej; co warte podkreślenia jest tu zdecydowanie mniej powtórzeń z wcześniejszych ustaleń na temat traktowania gatunku w ujęciach teoretycznych XVIII i początków XIX wieku. Pojawiają się natomiast tak istotne wątki, jak uwypuklenie więziotwórczej funkcji hymnu (s. 214) lokującej go w pobliżu kantaty czy też kwestia inwencji tematycznej, która skłaniała wolnomularzy do poszerzenia ram tematycznych gatunku. Autorka proponuje także

zestawienie analizowanych utworów z wzorcem *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego, uznanym za reprezentatywny przykład pieśni sentymentalnej, co pozwala jej zdefiniować istotne różnice i przyjrzeć się bliżej konkretnemu przypadkowi pieśni żałobnej. Wybór został dokonany „ze względu na wyraźnie dostrzegalny performatywny charakter ceremonii pogrzebowych, zarówno w celebracjach religijnych, jak i w obyczajowości wolnomularskiej" (s. 217). Omówiony w tym kontekście niepublikowany wcześniej przykład programu z okazji pogrzebu Józefa Poniatowskiego bardzo dobrze ilustruje zagadnienie intermedialności tego rodzaju utworów – tak jak definiuje ją w pracy pani Stelmach. Analizowany dokument stanowi scenariusz uroczystości z zaplanowanymi różnomedialnymi elementami składającymi się na jedną steatralizowaną całość. Można żałować, że ten świetnie opracowany przez Autorkę przykład pojawia się nie tylko dopiero pod koniec pracy, ale też ma charakter raczej jednostkowy – podobnie jak cały dalszy fragment poświęcony śpiewom i obrzędom żałobnym oraz ich porównaniom z pieśnią Karpińskiego.

Zakończenie pracy stanowi przykład jednego z wielu fragmentów o charakterze porządkująco-powtarzającym, do czego jeszcze powrócę. Niemniej jednak znalazło się tutaj miejsce także dla imponującej listy zagadnień świadomie usuniętych na margines rozważań. Do jednego, a więc potencjalnych związków koncepcji masonerii i kultury salonowej, szeroko już się odwoływałam, wobec innych mogę jedynie podkreślić trafne intuicje Autorki i – jednak – żal, że wśród odrzuconych znalazły się zarówno analizy warstwy muzycznej, jak i kwestia lokowania twórczości masońskiej na tle dokonań takich artystów jak „Kazimierz Brodziński, Ludwik Adam Dmuszewski, Ludwik Osiński, Wojciech Bogusławski, Franciszek Wężyk, Marcin Molski, Kajetan Koźmian, Franciszek Dionizy Kniaźnin czy Tadeusz Wolański" (s. 244). Nie sposób napisać rozprawy o wszystkim, ale być może jednak dało się przesunąć akcenty, aby w stworzonych przez magister Stelmach horyzontach badań znalazło się miejsce na tak inspirujące tematy.

W tym miejscu wypada przejść do oceny pewnej osobliwości ocenianej rozprawy, która być może zadecydowała o skupieniu na omówionych wyżej kwestiach bez rozszerzenia ich o inne, także tego warte. Osobliwością tą jest tok wywodu, o którym można sądzić, że odzwierciedla tok rozumowania Autorki. Jest to umiejętność niezwykle cenna, by zwięźle rekapitulować swoje ustalenia i sumować zaprezentowane informacje w syntetyzujących formułach. Ta niewątpliwa zaleta pracy staje się jednak jej specyficzną wadą – nie tyle

obniżającą merytoryczną zawartość, ile utrudniającą lekturę, która raz po raz zatrzymuje się na podsumowaniach. Początkowo odnotowywałam z dużym uznaniem rozsądne i wyważone konkluzje porządkujące wcale przecież niechaotyczny wywód. Bo od razu należy podkreślić, że argumentacja pani Stelmach jest bardzo uporządkowana, Autorkę cechuje umiejętność grupowania i klasyfikowania omawianych zjawisk niemal we wzorcowy sposób, który uwypukla informacyjne zadania tekstu. Umiejętność ta jednak blokuje swobodę budowania własnej teorii i rozmach interpretacji; tak dzieje się m.in. wskutek nawracających tur rekapitulacji. I tak na przykład na s. 38 Autorka zachęca „[p]odsumujmy teraz najważniejsze obserwacje. Do XVIII-wiecznej kultury rodzimej inspiracje i poglądy literacko-muzyczne docierały z trzech głównych kierunków – z Francji, z Włoch oraz z państw niemieckojęzycznych", a już stronę później zapowiada odnośnie do prezentacji poetyk polskiego oświecenia stanisławowskiego, że będzie próbować „sproblematyzować je i uporządkować chronologicznie" (s. 39). Niecałe 4 strony później czytamy w podsumowaniu, że „[k]lasycyści, [...] starali się udowodnić, iż poezja i pieśń, choć mają one różną materię, obydwie sprowadzają się do naśladowania natury oraz stanowią wyraz naturalności sztuki. Z kolei sentymentaliści dostrzegali możliwość wyrażania emocji poprzez śpiew oraz zachętę do poruszania wyobraźni dzięki słuchaniu muzyki. Na zalety przyśpiewek ludowych, uznanych za szczególnie rytmiczne, wskazywali przedstawiciele rokoka [...]" (s. 43). Nie tak znowu rozległe rozdziały poświęcone prozodii, w podziale na poetyki stanisławowskie i postanisławowskie (rozdz. 2.1 i 2.2 w części I), także kwitowane są paragrafami w rodzaju „[z]bierzmy kilka wniosków ogólnych, dotyczących refleksji na temat melodyjności wiersza w dobie stanisławowskiej" (s. 54) oraz „[d]okonajmy krótkiego podsumowania" (s. 61). Nie wyliczając wszystkich miejsc, w których skądinąd przecież celne i umiejętnie podane zestawienia okazują się redundantne, skonkluduję, że ich rzadsze stosowanie nadałoby większą płynność wywodowi, uwolniłoby go od restrykcyjnej i nieco szkolnej maniery powtórzeń, mogłoby zachęcić do większej odwagi w podkreślaniu własnych osiągnięć i ustaleń, a wreszcie – wygospodarować dodatkowe miejsce na omówienie przynajmniej wybranych aspektów z listy tematów sygnalizowanych, ale szerzej niepodjętych.

Obowiązkiem recenzenckim jest odnotowanie dość licznych usterek stylistyczno-edytorskich, interpunkcyjnych (wydaje się, że wiele z nich ma źródło w nie dość starannej korekcie), ale zarazem docenić naprawdę ogromne zaplecze bibliograficzne zgromadzone i umiejętnie wykorzystane przez magister Stelmach. To nie tylko z górą setka tekstów

źródłowych (o charakterze pomocniczo-przedmiotowym!), ale i niemal 500 (!) prac współczesnych badaczy, a wreszcie same utwory masońskie, nie tylko gromadzone przez wydawców publikacji zbiorowych, ale i samodzielnie odnalezione i opracowane przez Autorkę. Sam ten ogrom poniekąd wyjaśnia mankamenty wywodu, które zostały wskazane w tej recenzji. Swobodne poruszanie się po temacie zasadniczym, jego rozmaitych kontekstach, rozbudowujących bibliografię i wymagających opanowania naprawdę ogromnego zagadnienia, to zadanie, które Autorka ostatecznie udźwignęła, choć nie bez potknięć.

Reasumując, przedstawiona do oceny praca pani magister Joanny Stelmach zatytułowana *Śpiewy masonów polskich epoki oświecenia w perspektywie komparatystyki interdyscyplinarnej* spełnia w mojej opinii wymagania stawiane rozprawom doktorskim w ustawie o stopniach i tytułach naukowych, zatem wnioskuję o dopuszczenie jej Autorki do dalszych etapów postępowania.

Małgorzata Sokalska

Kraków, 25 lipca 2024 r.