

**Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II**  
**Wydział Nauk Humanistycznych**  
**Instytut Literaturoznawstwa**

**Śpiewy masonów polskich epoki oświecenia**  
**w perspektywie komparatystyki interdyscyplinarnej**

**Joanna Stelmach**

**Rozprawa doktorska**  
**napisana pod kierunkiem**  
**dr hab. Agaty Seweryn, prof. KUL**

**Lublin 2024**

## Spis treści

<b>Śpiewy masońskie i muzyczna komparatystyka intermedialna. Wprowadzenie.....</b>	<b>4</b>
<b>1. Literacko-muzyczna komparatystyka intermedialna – stan badań .....</b>	<b>6</b>
<b>2. Rozwój komparatystyki interdyscyplinarnej i badań literacko-muzycznych. Ewolucja pojęć .....</b>	<b>10</b>
<b>I. Oświeceniowe rozważania o związkach literatury i muzyki .....</b>	<b>25</b>
<b>1. Zagadnienie pochodzenia poezji i jej związków z muzyką .....</b>	<b>25</b>
1.1 <i>Poglądy teoretyków zachodnioeuropejskich .....</i>	27
1.2 <i>Poetyki polskie okresu stanisławowskiego .....</i>	39
1.3 <i>Poetyki polskie okresu postanisławowskiego .....</i>	43
<b>2. Kwestie prozodii .....</b>	<b>46</b>
2.1 <i>Poetyki polskie okresu stanisławowskiego .....</i>	47
2.2 <i>Poetyki polskie okresu postanisławowskiego .....</i>	55
<b>3. Oświeceni o gatunkach literacko-muzycznych. Wybrane problemy .....</b>	<b>61</b>
3.1 <i>Opera i libretto operowe .....</i>	62
3.2 <i>Kantata .....</i>	69
3.3 <i>Pieśń .....</i>	73
<b>II. Śpiewy okolicznościowe w polskiej obrzędowości masońskiej na przełomie XVIII i XIX wieku .....</b>	<b>83</b>
<b>1. Rozwój masonerii w wieku XVIII i na początku wieku XIX .....</b>	<b>83</b>
<b>2. Miejsce śpiewów w obrzędowości masońskiej .....</b>	<b>87</b>
<b>3. Śpiewniki wolnomularskie .....</b>	<b>93</b>
<b>4. Podział tematyczny śpiewów masońskich .....</b>	<b>100</b>
4.1 <i>Śpiewy inicjacyjne, z okazji powstania nowej loży lub przyjęcia nowego członka ..</i>	107
4.2 <i>Śpiewy imieninowe (mistrza katedry) .....</i>	113
4.3 <i>Śpiewy z okazji powołania nowych urzędników .....</i>	120
4.4 <i>Śpiewy w trakcie zbierania/rozdawania jałmużny .....</i>	127
4.5 <i>Śpiewy bankietowe .....</i>	131
4.6 <i>Śpiewy łańcuchowe .....</i>	138
4.7 <i>Śpiewy żałobne .....</i>	140
4.8 <i>Śpiewy ku czci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty .....</i>	150
4.9 <i>Śpiewy religijno-filozoficzne .....</i>	156
4.10 <i>Śpiewy patriotyczne .....</i>	167
<b>5. Antropologiczny wzorzec wolnomularza, wyłaniający się ze śpiewów lożowych .....</b>	<b>178</b>
<b>6. Podsumowanie .....</b>	<b>188</b>
<b>III. Intermedialność śpiewów wolnomularskich .....</b>	<b>190</b>

1. Model tekstu intermedialnego w odniesieniu do kantat i pieśni .....	190
2. Kantata i pieśń, czyli o dwóch spojrzeniach na muzyczność dzieł literackich powstałych w polskim oświeceniu .....	193
3. O kantacie i pieśni wolnomularskiej intermedialnie .....	196
Zakończenie .....	241
Bibliografia .....	247
1. Bibliografia podmiotowa .....	247
2. Bibliografia przedmiotowa .....	252
3. Źródła internetowe .....	279
Aneks .....	281
1. Śpiewy ogólne .....	281
2. Śpiewy inicjacyjne .....	281
3. Śpiewy imieninowe (mistrza katedry) .....	282
4. Śpiewy z okazji powołania nowych urzędników, dedykowane mistrzom katedry .....	282
5. Śpiewy w trakcie zbierania/rozdawania jałmużny .....	283
6. Śpiewy bankietowe .....	283
7. Śpiewy łańcuchowe .....	284
8. Śpiewy żałobne .....	284
9. Śpiewy ku czci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty .....	285
10. Śpiewy religijno-filozoficzne .....	286
11. Śpiewy patriotyczne .....	287
12. Śpiewy na obchód założenia łoży .....	288
13. Śpiewy przy zamknięciu łoży .....	288
14. Śpiewy poświęcone siostrze .....	289
15. Śpiewy adresowane do króla .....	289
16. Śpiewy inne .....	289
Summary .....	291

## Śpiewy masońskie i muzyczna komparatystyka intermedialna. Wprowadzenie

W tej przyjemnej chwili,  
W ten radosny dzień;  
Przyjmijcie, bracia, mili,  
Przyjacielską pień.  
Niech dzielnie sterują  
Kielnia, cyrkiel, pion.  
Niech ze mną wtórują  
Młotki w jeden ton<sup>1</sup>.  
(w. 1-8)

Zacytowany fragment, zaczerpnięty z masońskiej *Śpiewki bankietowej* [*W tej przyjemnej chwili...*], to tylko jedna z próbek wolnomularskiej twórczości literacko-muzycznej z przełomu XVIII i XIX wieku. Gdy przeanalizujemy dokładniej literaturę lożową, dostrzeżemy jej muzyczne odniesienia nie tylko w warstwie tekstowej, ale przede wszystkim w opisach rytuałów powiązanych z poszczególnymi okolicznościami celebrowanymi w zakonie. Oprawa muzyczna była nieodłączną towarzyszką wolnomularskich ceremonii, a wśród masonów nie brakowało kompozytorów, śpiewaków czy muzyków-wykonawców. Gdyby szukać przykładów weryfikujących mit oświecenia jako epoki diakretyzującej, czyli rozpatrującej w odosobnieniu poszczególne dziedziny sztuki muzycznej i niemuzycznej<sup>2</sup>, działalność wolnomularska, tak przecież silnie związana z ideami oświeceniowymi, mogłaby dostarczyć wielu cennych przykładów.

Między innymi tym zagadnieniom chcę poświęcić tę pracę. Moim głównym zadaniem będzie przeanalizowanie, na czym polegała specyfika śpiewów masońskich na tle polskiej poezji okolicznościowej doby oświecenia oraz ówczesnej refleksji dotyczącej związków literatury i muzyki. Problematyka ta była dotychczas raczej marginalizowana w rodzimej literaturze przedmiotu. Wśród dość nielicznych warto wymienić rozprawę Jacka Głazewskiego *Wieczysty węzeł ludzkości: pieśni łańcuchowe jako gatunek rytualnej poezji masońskiej* czy Tomasza Chachulskiego *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia – rekonesans*<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> *Śpiewka bankietowa* [*W tej przyjemnej chwili...*], [w:] E.Z. Wichrowska, *Antologia poezji masońskiej*, Warszawa 1995, s. 106. Pieśni cytowane z tego zbioru będą oznaczać symbolem APM, zaś liczby po skrótach oznaczają stronicę.

<sup>2</sup> Por. E. Kuźma, *Kolor i słowo*, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1975, nr 2, s. 84-101.

<sup>3</sup> J. Głazewski, *Wieczysty węzeł ludzkości: pieśni łańcuchowe jako gatunek rytualnej poezji masońskiej*, „Napis” 2010, s. 411-420; T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia – rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z.1, s. 33-50.

Wielu informacji na temat obrzędowości wolnomularskiej dostarcza wartościowa synteza autorstwa Ludwika Hassa<sup>4</sup>, kompetentny wstęp Elżbiety Wichrowskiej do jej *Antologii poezji masońskiej*<sup>5</sup> oraz artykuł Agnieszki Skrodzkiej, *Wątki masońskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta*<sup>6</sup>. Kwestie związane z muzycznymi filiacjami polskiej poezji masońskiej nie były jednak dotychczas przedmiotem badawczego zainteresowania. Nawiązując więc do problematyki wymienionych, bardzo inspirujących prac, zamierzam skupić się na tych kwestiach. Będę chciała pokazać, w jaki sposób przenikał się kod muzyczny i literacki w dziełach polskich masonów, tworzących w czasach stanisławowskich i postanisławowskich. Za egzemplifikację posłużą mi utwory wokalne zebrane w wolnomularskich śpiewnikach z epoki, zwłaszcza tych mniej znanych. Punktem wyjścia dla niniejszych rozważań był zbiór reprezentatywnych śpiewów masońskich zebrany w – przywoływanej tu już – *Antologii poezji masońskiej* Elżbiety Wichrowskiej. Rzecz jasna, dokonany przez warszawską badaczkę wybór wymagał weryfikacji i uzupełnienia w toku własnych kwerend źródłowych. W ich efekcie materiał źródłowy został rozszerzony i uzupełniony o śpiewniki masońskie oraz druki ulotne zgromadzone przede wszystkim w Archiwum Masońskim Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, w masonikach Biblioteki Uniwersyteckiej w Poznaniu oraz w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk.

Interesować mnie będą zwłaszcza pieśni i kantaty (często nazywane przez ich autorów po prostu „śpiewami”<sup>7</sup>). Przy tej okazji sprobuję także XVIII-wieczną refleksję teoretyczną związaną ze specyfiką gatunków literacko-muzycznych, takich jak pieśń, kantata, opera oraz z muzyką w ogóle: omówię między innymi kwestię prozodii w ujęciach z przełomu XVIII i XIX wieku oraz podejmę próbę odpowiedzi na pytanie, czy można uznać, że na gruncie polskim to właśnie oświecenie stworzyło podwaliny pod romantyczną ideę *correspondance des arts*. Przedstawię przy tej okazji własną propozycję podziału tematycznego śpiewów lożowych, osadzając ją w rodzimym kontekście kulturowym i społecznym. Na podstawie analiz zgromadzonych tekstów, zbuduję też – niejako przy okazji – antropologiczny portret polskiego wolnomularza, utrwalony w ówczesnym piśmiennictwie, odnosząc zebrane obserwacje do najważniejszych wyznaczników prądów oświeceniowych. Przede wszystkim jednak spróbuję odpowiedzieć na pytanie czy (i ewentualnie na ile) śpiewy masońskie można postrzegać jako dawne dzieła intermedialne.

---

<sup>4</sup> L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721– 1821)*, Warszawa 1980.

<sup>5</sup> E. Z. Wichrowska, *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt.

<sup>6</sup> A. Skrodzka, *Wątki masońskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta*, „Artifex Novus” 2018, nr 2, s. 2-19.

<sup>7</sup> Interesować mnie będą jedynie utwory polskojęzyczne, ponieważ można je przeanalizować w kontekście teoretycznych rozważań dotyczących prozodii języka polskiego.

Do badania dawnych tekstów zastosuję współczesną metodologię badań komparatystycznych. Interesować mnie będą przede wszystkim teksty literackie, które muzykę mają zawartą w swoim genotypie, czyli zostały pomyślane jako przeznaczone do wykonań wokalnych albo melodeklamacyjnych. Utwory te nieodłącznie wpisane są w masońską obrzędowość, tworząc niekiedy akcję *quasi*-liturgiczną. Przy tym szczególne zaangażowanie uczestników spotkań lożowych w ich odpowiednie przeprowadzenie, pozwala nam spojrzeć na uroczystości masońskie jako na widowisko performatywne, co z kolei przywodzi na myśl teorię sztuki wykonypowaną przez klasyka intermedialności, najważniejszego przedstawiciela „archeologii intermediiów” – Dicka Higginsa, który, jak pamiętamy, w centrum swojego modelu stawiał działalność performatywną i happeningową grupy Fluxus<sup>8</sup>.

Konieczne jest więc na wstępie jeszcze jedno ważne dopowiedzenie. Koncentrując się na intermedialnych odniesieniach w wokalne twórczości wolnomularskiej, celowo pozostawiam na uboczu warstwę muzyczną analizowanych śpiewów (czyli, po prostu, nuty i ich analizę muzykologiczną). Zależy mi bowiem na tym, by pokazać, że także warstwa tekstowa dzieł, które jawią się dziś jako oświeceniowe „projekty niedokończone”<sup>9</sup> albo „niepełne”, ponieważ nie dysponujemy całościową dokumentacją ich wykonań, ma potencjał intermedialny. Ze śpiewami masońskimi jest bowiem do pewnego stopnia tak jak z wieloma polskimi oświeceniowymi operami: pozostały teksty, zapisy nutowe na ogół zaginęły<sup>10</sup>.

## 1. Literacko-muzyczna komparatystyka intermedialna – stan badań

Rozwijające się intensywnie badania nad intermedialnymi relacjami literatury i muzyki skupiają się w głównej mierze na twórczości romantycznej. Nie jest to zaskoczeniem z kilku istotnych powodów. Po pierwsze zagadnienie korespondencji sztuk, choć zdefiniowane dopiero w 1947 roku przez Étienne’a Souriau<sup>11</sup>, ma proveniencję XIX-wieczną. To właśnie w romantyzmie obserwujemy wzmożone zjawisko przenikania się różnych porządków

---

<sup>8</sup> Na temat grupy Fluxus zob. *ETC. Narracje, estetyki, geografie. Fluxus w trzech aktach*, red. A. Michnik, K. Rachubińska, Warszawa 2014; M. Ryczkowska, *Radefinicja sztuki i nowe media – Fluxus*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” 2017, nr XV, s. 49-64.

<sup>9</sup> Określenie to ukuła Irena Kadulka, zob. Taż, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] *Dramaty Józefa Wybickiego*, t. 1, oprac. P. Chmielewski, J. Glaza, A. Krokosz i inni, pod kierunkiem I. Kadulskiej, Gdańsk 2013, s. 7-76

<sup>10</sup> Dostępne w formie zdigitalizowanej pozostają nuty do pieśni wolnomularskich przygotowane przez Józefa Elsnera, które stanowiły w zamyśle autora całość z wydanym przez niego śpiewnikiem, przeznaczoną do użytku w lożach. Por. J. Elsner, *Muzyka do pieśni Wolno-Mularskich*, Warszawa 1811. Link do wersji w zbiorach Polony: <https://polona.pl/item/muzyka-do-piesni-wolno-mularskich,MjI2MTI2MDg/4/#info:metadata>, [dostęp: 13.01.2023]. Nie posiadamy niestety muzyki do większości utworów z pozostałych śpiewników, o ile autor bądź redaktor zbioru nie pozostawił adnotacji, na jaką melodię należy wykonać utwór, jak w przypadku pieśni *Królowi* [O, Aleksandrze nasz...], W, s. 93-94 [Pieśń 51], APM, s. 151, którą śpiewano na melodię angielskiego *God save the King*.

<sup>11</sup> Por. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 17.

artystycznych. Temu zagadnieniu poświęcone są różnorodne prace komparatystyczne<sup>12</sup>. Badacze pochylali się również nad związkami literacko-muzycznymi w twórczości polskich romantyków, ze szczególnym uwzględnieniem Juliusza Słowackiego<sup>13</sup>, Adama Mickiewicza<sup>14</sup> i Zygmunta Krasińskiego<sup>15</sup>. Nie brakuje także opracowań poświęconych tej tematyce w twórczości pisarzy współczesnych, takich jak Czesław Miłosz, Zbigniew Herbert, Stanisław Barańczak czy Miron Białoszewski. Mniej rozpowszechnione, ale również podejmowane były prace nad tym, co literacko-muzyczne w epoce staropolskiej, głównie w stosunku do twórczości Jana Kochanowskiego, Mikołaja Reja, Łukasza Górnickiego czy Wespazjana Kochowskiego<sup>16</sup>.

Interesujący nas okres polskiego oświecenia był dotychczas marginalizowany w komparatystycznych badaniach literacko-muzycznych. Szczegółowym interpretacjom dotyczącym muzycznych filiacji wpisanych w wybrane teksty autorów oświeceniowych patronowały nadal – bardzo cenne, ale już nieco anachroniczne – ujęcia syntetyczne Ludwika Bernackiego i Jana Prosnaka<sup>17</sup>. Ostatnie dwudziestolecie przyniosło jednak ożywienie w tym

---

<sup>12</sup> Wśród bogatej listy pozycji bibliograficznych poświęconych korespondencji sztuk w romantyzmie, wyróżnić możemy między innymi: E. Nowicka, *Romantyczna i preromantyczna korespondencja sztuk*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo - wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów. Kraków, 22-25 września 2004*, t.1, red. M. Czermińska, Kraków 2005, s. 352-363; M. Cieśla-Korytkowska, *Romantyczne przehadzki pograniczem*, Kraków 2004; I. Woronow, dz. cyt.; D. Seweryn, *O literacko-muzycznych romantycznych powinowactwach z wyboru*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk i M. Maciejewski, Lublin 2006, s. 293-303; *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.

<sup>13</sup> Por. m.in.: A. Seweryn, „Muzyczny” Słowacki i muzyka pisana do dzieł Słowackiego, „Colloquia Litteraria” 2006, nr 1, s. 111-30; Taż, „Najsubtelniejszy muzyk w poezji? Juliusz Słowacki a muzyka, „Roczniki Humanistyczne” 2006, z.1, s. 149-235; Taż, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008; Taż, *Muzyczny poemat i kompozytorzy. „W Szwajcarii”*, [w:] „Poeta przez pryzma przepuszczony. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin”, red. E. Nowicka i M. Piotrowska, Poznań 2011, s. 101-114; A. Okońska, *Wpływ opery na dramaty Słowackiego. Charakterystyka ogólna*, „Muzyka” 1960, z.4, s. 97-134; I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w życiu i twórczości Juliusza Słowackiego*, „ISME” 1998, nr 2, s. 25-36; M. Szargot, *Juliusz Słowacki w piosence*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...*, cz.4: *Autorzy- dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota i J. Ryba, Katowice 2012, s. 200-2018.

<sup>14</sup> Por. m.in.: M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz- Krasiński-Słowacki*, Kraków 2009; I. Chyła-Szypułowa, *Związki Adama Mickiewicza z muzyką*, „ISME” 1998, nr 1, s. 54-65; J. Tokarz, *Związki poezji Adama Mickiewicza z muzyką*, „Ruch Literacki” 1992, z.6, s. 609-620; M. Wyporska, *Muzyka w twórczości Adama Mickiewicza*, Częstochowa 1992, *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*, pod red. T. Brodniewicza, M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego, Poznań 2000. Bogatą bibliografię poświęconą muzyczności u Mickiewicza zbiera książka M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.

<sup>15</sup> Por. m.in. M. Sokalska, „Irydion” Zygmunta Krasińskiego. *O związkach dramatu romantycznego z operą*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 363-372; Taż, *O inspiracjach operowych w „Irydionie”*, Kraków 2004.

<sup>16</sup> Por. m. in. K. Musioł, *Jan Kochanowski w muzyce*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, red. Z. J. Nowak, t. 1, Katowice 1985, s. 88-101; L. Gawroński, *Lutnia i pieśń. Kochanowski w świecie muzyki*, „Akcent” 2005, nr 1, s. 149-155; M. Lisecka, *Problematyka motywów muzycznych w twórczości Mikołaja Reja*, [w:] *Rej na nowo odczytany*, red. J. Malicki, A. Budzyńska-Daca i A. Tułowicka, Katowice 2006, s. 63-74; H. Wiśniewska, *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, z. 1, s. 97-107.

<sup>17</sup> L. Bernacki, *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1-2, Lwów 1925; J. Prosnak, *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Warszawa 1955; tenże, *Kantata w Polsce*, Bydgoszcz 1988. Wątki te rozwijała też Alina Żórawska-Witkowska – zob. zwł. *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995 oraz inne prace tej autorki, m.in. Taż, *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1992, Taż, *Wiek XVIII – apogeum i schyłek muzyki staropolskiej*, [w:] *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII-XIX)*, red. Urszula Augustyniak i Adam Karpiński, Warszawa

obszarze. Wśród prac podejmujących tę problematykę warto wskazać publikacje Barbary Judkowiak dotyczące librett operowych czasów saskich i epoki stanisławowskiej<sup>18</sup>, analizy Agaty Seweryn poświęcone utworom Franciszka Dionizego Książnia<sup>19</sup> czy publikacje Michała Bajera skoncentrowane wokół polskich przekładów kantat Rousseau<sup>20</sup>. Badania komparatystyczne w dużej mierze dotyczą gatunków synkretycznych. Najwięcej opublikowanych prac poświęconych jest operze, także operze wiejskiej<sup>21</sup>, pieśni i piosence<sup>22</sup>, wreszcie kantacie<sup>23</sup>. Osobne miejsce zajmują tutaj studia skupione na refleksji oświeconych nad relacjami pomiędzy literaturą i muzyką oraz – rodzącej się w osiemnastym wieku – krytyce muzycznej. Należy przy tym już w tym momencie wyraźnie zaznaczyć, że przedstawiciele ostatniego z wymienionych nurtów badawczych koncentrowali się dotychczas wyłącznie na epoce postanisławowskiej<sup>24</sup>.

Nawiązania muzyczne wydają się być łatwiejsze do dostrzeżenia w przypadku twórców sentymentalnych, takich jak wspomniany „śpiewak Temiry” czy „śpiewak Justyny” – Franciszek Karpiński, ze względu na ich odniesienia do kultury ludowej, tak silnie związanej

---

1997; s.65-77, Taż, *Krasicki a muzyka*, [w:] Ignacy Krasicki. *Nowe spojrzenie*, red. Z. Galiński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiewicz, Warszawa 2001, s.125-140, Taż, *Mozart a "sprawa polska"*, czyli o muzycznych koneksjach Warszawy i Wiednia w drugiej połowie XVIII wieku, w: *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. D. Goliańek, B. Stróżyńska, Łódź 2007, s. 139-154.

<sup>18</sup> Zob. B. Judkowiak, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007; Taż, *Słowo inscenizowane. O Franciszku Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992; *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. K. Lisieckiej i B. Judkowiak, Poznań 2014.

<sup>19</sup> Por. m.in. A. Seweryn, *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Książnia- Moniuszko)*, „Napis” 2016, s. 70-86.

<sup>20</sup> Por. M. Bajer, *Między psalmami a pornografią. Jean-Baptiste Rousseau i jego kantaty w sztuce translatorskiej polskiego oświecenia*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, Poznań 2020, s. 73-95.

<sup>21</sup> Por. M. Piszczkowski, *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia*, cz. I, Kraków 1960; M. Dębowski, *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001; M. Chachaj, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007; K. Lisiecka, *Świadectwo opery. Fidelio Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, Poznań 2007; E. Nowicka, *Zapiskane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, „Natchnienie poety i muzyka żenić się z sobą powinny...” *Studia i szkice o librecie*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2013; I. Kadulska, *Wprowadzenie do lektury*, dz. cyt., Z. Raszewski, *Bogusławski*, t.1-2, Warszawa 2015, A. Seweryn, *Krakowiacy i górale, Krakowiacy i Cyganie oraz „krakowiak w swojej postaci”: literacko-muzyczne transformacje*, [w:] *Przybylski i inni. Nowe studia o znaczeniu Krakowa i regionu w kulturze oświecenia*, red. R. Dąbrowski, Kraków 2020, s. 143-156.

<sup>22</sup> Por. A. Seweryn, *Z Mozartem w tle. O „Pieśni śpiewanej na obiedzie w Sielcach pod Łazienkami dnia 7 września 1788 roku” Stanisława Trembeckiego*, [w:] Tejże, *Pomiędzy światami. Studia z literatury oświecenia i romantyzmu*, Lublin 2017.

<sup>23</sup> B. Judkowiak, *Kantata na dzień imienin dla JW. Hilarego Siemianowskiego”. O librecie Stanisława Kostki Potockiego*, [w:] *O spuściznie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, pod red. Doroty Folgi-Januszewskiej i Tomasza Chachulskiego, Warszawa 2018 („Johann Joachim Winckelmann i Stanisław Kostka Potocki. Nowe badania i dokumenty”, t. 3 [Wilanów]), s. 63-74, P. Kociumbas *Słowo miastem przepojone. Kantata okolicznościowa w osiemnastowiecznym Gdańsku*, Wrocław 2009, *Kantata- oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, pod red. A. Borkowskiej-Rychlewskiej i E. Nowickiej, Poznań 2019.

<sup>24</sup> Zob. zwł. A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. Królikowski – Elsner, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s.19-31; M. Strzyżewski, *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami”)*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarcka-Tycowa, Toruń 1996; A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.



z muzyką i śpiewnością wiersza<sup>25</sup>. Szkodliwym uproszczeniem byłoby jednak sądzić, że twórczość utrzymana w nurcie klasycystycznym jest pozbawiona muzycznych uwikłań, zarówno w warstwie semantycznej i stylistycznej, jak również strukturalnej.

Na temat muzyczności dzieł literackich ożywione dyskusje toczyły się wśród polskich literaturoznawców już w okresie powojennym. Wśród nich warto wymienić klasyczne studia Czesława Zgorzelskiego, który wyraźnie rozgraniczał muzyczność, śpiewność, rytmiczność i melodyjność. Poprzez śpiewność rozumiał różne zjawiska związane z instrumentacją głoskową, rytmiczność definiował jako ekspresywną rolę rytmu, natomiast przy badaniu melodyjności literatury uwagę należy skierować jego zdaniem na zestroje intonacyjne, zaś muzyczność odnosił Zgorzelski do całościowej kompozycji utworu opartej na połączeniu elementów fonicznych i pojęciowych<sup>26</sup>.

Poza Zgorzelskim na temat związków literatury z poezją pisali w latach 50. XX wieku między innymi Konrad Górski<sup>27</sup> czy Tadeusz Makowiecki<sup>28</sup>, który wskazał pięć grup czynników upodabniających muzykę do poezji<sup>29</sup>. Ponadto ostatni z przywołanych autorów podjął polemikę z przedwojennym (1937) artykułem Tadeusza Szulca *Muzyka w dziele literackim*<sup>30</sup>, w którym badacz pokazywał, że analogie pomiędzy literaturą a muzyką są nieuprawnione ze względu na zbyt metaforyczny język, jakim posługują się ci, którzy tworzą analizy, często oparte na swoich subiektywnych wrażeniach i wyrosłe z romantycznej wizji sztuk<sup>31</sup>. Rozważały te otworzyły drogę kolejnym pokoleniom literaturoznawców, którzy chętnie podejmowali ten temat w XX i XXI wieku.

Muzycznością dzieła literackiego zajmowali się między innymi Jan Błoński<sup>32</sup>, Ewa Wiegandt<sup>33</sup>, Maria Podraza-Kwiatkowska<sup>34</sup> czy Michał Głowiński<sup>35</sup>. Nie sposób również nie

---

<sup>25</sup> Por. Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*. t.1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965., Tenże, *W kalinowym lesie* t. 2: *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich: XVIII wiek*, Warszawa 1965. M. Dłuska, *Wiersz meliczny- wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, nr 45, s. 473-502.

<sup>26</sup> Por. Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 79-100.

<sup>27</sup> Por. K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 259-284.

<sup>28</sup> T. Makowiecki, *Poezja i muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 5-36.

<sup>29</sup> Makowiecki wyróżnił: 1) czynniki akustyczne (rytm, intonacja, rym, refreny, onomatopeje), 2) czynniki treściowe związane z konkretnym dziełem muzycznym, 3) czynniki łączące się ujęciami treści muzycznych, 4) czynniki kompozycyjne (np. oparcie utworu o lejtymotywy, przeplatanie motywów kontrastowych), 5) czynniki tematyczne. Por. T. Makowiecki, *Poezja i muzyka*, dz. cyt., s. 35. Zob. także M. Lisecka, *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600-1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016, s. 15-17.

<sup>30</sup> Por. T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.

<sup>31</sup> Por. T. Makowiecki, dz. cyt., s. 5-8, A. Muszyńska-Andrejczyk, *Jak rozumieć termin „muzyczność dzieła literackiego”?*, [w:] *Język a muzyka. Ujęcie filologiczne i muzykologiczne*, Siedlce 2014, s. 85.

<sup>32</sup> Por. J. Błoński, *Ut musica poesis?*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 125-144.

<sup>33</sup> E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 63-78.

<sup>34</sup> Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 45-61.

<sup>35</sup> Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 101-124.

docenić zasług Andrzeja Hejmeja dla rozwoju współczesnych badań literacko-muzycznych<sup>36</sup>. Jego rozróżnienie na muzyczność I, II i III stanowi odwołanie zarówno do klasyfikacji Stevena Paula Schera<sup>37</sup>, jak i studiów Ewy Wiegandt, autorki podziału na muzykę w literaturze, muzykę literatury i muzyczność literatury<sup>38</sup> czy Bogdana Pocięja, wskazującego na stopnie oraz poziomy muzyczności<sup>39</sup>. Do muzyczności I zaliczał Hejmej elementy instrumentacji dźwiękowej i prozodii charakterystyczne dla konkretnego dzieła, za muzyczność II uznał tematyzowanie muzyki, przez które rozumie możliwość intertekstualnego i intratekstualnego interpretowania tekstu o cechach muzyczności. „Muzyczność III” to z kolei różne strategie literackie nawiązujące do konstrukcji muzycznych<sup>40</sup>. Autor zastrzegł jednak, że podziały te nie są ostre i zachodzi między nimi pewne zniuansowanie.

## 2. Rozwój komparatystyki interdyscyplinarnej i badań literacko-muzycznych. Ewolucja pojęć

„Aktualne badania literaturoznawcze i kulturoznawcze stały się nieuchronnie interdyscyplinarne”<sup>41</sup> – stwierdził Andrzej Hejmej w swojej książce *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. O początkach komparatystyki literackiej możemy mówić już od XIX wieku<sup>42</sup>, jednak jej rozwój przypadł przede wszystkim na wiek XX i XIX. Najwcześniejsze ujęcia utożsamiały ją z literaturą porównawczą. W tym nurcie wypowiedział się między innymi „papież komparatystyki”, Paul van Tieghem<sup>43</sup>, który w latach 30. XX wieku argumentował, iż

---

<sup>36</sup> Wśród prac Andrzeja Hejmeja poświęconych tej tematyce warto wymienić: Tenże, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, Tenże, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, Tenże, *Komparatystyka i (inna) historia literatury*, „Ruch Literacki” 2012, z. 4-5, s. 401-422, Tenże, *Komparatystyka. Studia literackie - studia kulturowe*, Kraków 2013, Tenże, *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 239-251, Tenże, A. Górny, *Transpozycje: Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Kraków 2016; Tenże, *Komparatystyka intermedialna*, Kraków 2017, Tenże, *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 301-219, Tenże, *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.

<sup>37</sup> Wyodrębnił on tak zwaną literaturę w muzyce (muzykę programową), muzykę i literaturę (muzykę wokalną) i muzykę w literaturze. Tę ostatnią dzielił na „muzykę słów”, na którą składa się strona brzmieniowa tekstu literackiego, „muzykę werbalną”, przez którą rozumiał tematyzację muzyki i oparcie konstrukcji literackich na schematach muzycznych. Por. S.P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237. Zob. także A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 18.

<sup>38</sup> Por. E. Wiegandt, dz. cyt.

<sup>39</sup> Por. B. Pocięja, *Muzyka w poezji*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 4, s.3.

<sup>40</sup> Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 60-61.

<sup>41</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013, s. 35.

<sup>42</sup> Wspomnijmy, iż profesorem powstałej w 1818 roku katedry literatury porównawczej na Uniwersytecie Warszawskim był Ludwik Osiński. Zob. P. Żbikowski, *Ludwik Osiński (1775–1838)*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996, M. Patro-Kucab, *Ludwik Osiński – profesor-esteta. Próba waloryzacji wykładów literatury porównawczej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, nr 5, s. 101-114. Na temat początków komparatystyki literackiej zob. T. Bilczewski, *Komparatystyczne początki: między anatomią a sztuką*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2009, nr 1, s. 187-197.

<sup>43</sup> Por. P. van Tieghem, *La littérature comparée*, Paris 1931.

literatura porównawcza uzupełnia historię literatury narodowej danego kraju<sup>44</sup>. Postrzeżenie komparatystyki poszerzało się stopniowo od lat 60. XX wieku i wystąpienia Henry'ego H. H. Remaka, który zdefiniował ją jako „porównywanie literatury z innymi sferami ekspresji humanistycznej”<sup>45</sup>, takimi jak sztuki: malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka czy filozofia, historia, ekonomia lub socjologia<sup>46</sup>. Do propozycji Remaka w 1970 roku odniósł się Calvin S. Brown<sup>47</sup>, który już w latach 40. XX wieku zainicjował komparatystyczne badania literacko-muzyczne. Swoje rozważania oparł o cztery sfery zagadnień poddawanych badaniom: elementy wspólne dzieła literackiego i muzycznego, współistnienie tego, co literackie i muzyczne (np. w operze), wpływ muzyki na literaturę (np. formy muzyczne w literaturze czy symbolika muzyczna) oraz wpływ literatury na muzykę<sup>48</sup>. Na tych elementach swój uniwersalny schemat badań literacko-muzycznych opisał, przywołany tu już wcześniej Steven Paul Scher, który uwzględnił trzy możliwości badań literacko-muzycznych: 1) literatura w muzyce (np. muzyka programowa), 2) muzyka i literatura (muzyka wokalna) 3) muzyka w literaturze (ukształtowanie warstwy brzmieniowej tekstu, muzyka słów, struktury i techniki muzyczne)<sup>49</sup>.

Dalszy rozwój komparatystyki interdyscyplinarnej to lata 80. i 90. XX wieku, kiedy postrzegano ją, jak określił to Andrzej Hejmej, jako „subdyscyplinę komparatystyki literackiej, przed którą stoi zadanie penetrowania pogranicza literatury i innych sztuk”<sup>50</sup>. Takie ostrożne podejście do komparatystyki i utrzymywanie jej w pewnym dystansie i usłużności względem literaturoznawstwa może wynikać z obawy przed niewystarczającymi kompetencjami badaczy zajmujących się tym obszarem lub nadmiernym rozszerzaniem pola badawczego, niekiedy daleko odbiegającego od podstawowego zakresu<sup>51</sup>. Na początku XXI wieku w obrębie komparatystyki interdyscyplinarnej zaczęły się kształtować poszczególne subdyscypliny oraz nastąpiło, cytując Hejmeja, „odejście od literaturocentryzmu w stronę kulturocentryzmu”<sup>52</sup>, zaś w literaturze przedmiotu coraz częściej zaczęło się utrwalać pojemne znaczeniowo określenie komparatystyka kulturowa. W tym nowym ujęciu, co dla nas szczególnie ważne, badania nie skupiają się już tylko na zjawiskach literackich, ale sięgają po formy pograniczne, wytwory

---

<sup>44</sup> Por. A. Hejmej, *Komparatystyka i (inna) historia literatury*, dz. cyt., s. 405.

<sup>45</sup> H.H. H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przeł. W. Tuka, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 27.

<sup>46</sup> Należy pamiętać, że już w XIX wieku u Hutchesona Macaulay'a Posnetta definiowano komparatystykę jako porównywanie różnych dzieł literackich. Zob. H.M. Posnett, *Literatura porównawcza*, przeł. Z. Daszyńska, Warszawa 1895.

<sup>47</sup> Por. C. S. Brown, *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*, „Comparative Literature” 1970, nr 2, s. 102.

<sup>48</sup> Por. A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 37.

<sup>49</sup> Por. S.P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli, J. Garibaldi, New York 1982, s. 237; Zob. także A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 38-39.

<sup>50</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 42.

<sup>51</sup> Zob. Tamże, s. 43.

<sup>52</sup> Tamże, s. 46.

kultury różnych rejestrów (zarówno wysokiego, jak i popularnego, masowego)<sup>53</sup>. Tak pojmowana dyscyplina, otwarta na najróżniejsze zjawiska kulturowe, staje się bardziej otwarta i dającą przestrzeń do pogodzenia pozornie odległych subdyscyplin.

Dla współczesnych polskich komparatystów, takich jak Andrzej Hejmej, Edward Kasperski<sup>54</sup>, Ewa Szczęsna<sup>55</sup> czy Michał Kuziak<sup>56</sup>, to literaturoznawstwo stanowi część komparatystyki, nie zaś odwrotnie<sup>57</sup>. Takie podejście pozwala nam wyjść dalej niż klasyczna analiza historycznoliteracka obranego korpusu tekstów. Nawiązując do tych tendencji, oprócz uporządkowania i omówienia materiału źródłowego, będę chciała spojrzeć na wokalną twórczość masońską jako na utwory, których muzyczność jest wpisana w ich wewnętrzną strukturę, czego dowodzi ich przeznaczenie do śpiewania lub melodeklamowania. Interesować mnie też będzie przy okazji *quasi*-liturgiczność wolnomularskich celebracji.

Przejdźmy teraz do uporządkowania relacji zachodzących pomiędzy pojęciami „komparatystyka interdyscyplinarna”, „komparatystyka kulturowa”, „intersemiotyczność”, „interdyscyplinarność”, „intermedialność”<sup>58</sup>. Wszystkie te terminy, źródłowo związane z literaturą porównawczą<sup>59</sup>, pojawiają się w różnych kontekstach we współczesnych pracach nad szeroko pojętymi związkami różnych sztuk. Co więc wpływa na to, że badacz decyduje się na dane określenie? Spróbujmy odpowiedzieć na to pytanie i ustosunkować się do dostępnych rozstrzygnięć. Ścieżkę tę przed nami wytyczali inni teoretycy literatury i humaniści. Stanisław Balbus upraszczał tę kwestię, wyjaśniając: „Interdyscyplinarność należałoby traktować jako w miarę niezobowiązujący synonim i >>intersemiotyczności<<, i >>komparatystyki kulturowej<<”<sup>60</sup>. Miał to być synonim „w miarę niezobowiązujący”, co nie pozwalało postawić między tymi pojęciami prostego znaku równości, ale wskazywał, aby zauważać to, co je

---

<sup>53</sup> Por. Tamże, s. 48.

<sup>54</sup> Zob. *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, t.1: Problemy teoretyczne, t.2: Interpretacje, Warszawa 2011, E. Kasperski, *Narodziny komparatystyki polskiej. Wczesny paradygmat*, „Tekstualia” 2019, t.1, s. 169-182.

<sup>55</sup> Zob. E. Szczęsna, *Komparatystyka semiosfer, mediów, dyskursów. Perspektywy rozwoju*, „Tekstualia” 2012, nr 4, s. 37-50.

<sup>56</sup> Zob. M. Kuziak, *Komparatystyka na rozdrożu?*, „Porównania” 2007, nr 4, s. 11-20.

<sup>57</sup> Zob. H. Janaszek-Ivaničkova, *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1989.

<sup>58</sup> W literaturze przedmiotu, zwłaszcza XX-wiecznej, autorzy zwykli zaznaczać swoją badawczą ostrożność wobec wspomnianych terminów, takich jak muzyczność literatury, komparatystyka interdyscyplinarna, intersemiotyczność itp., ujmując te określenia w cudzysłów lub poprzedzając je skrótem tzw. Ja nie używam już takich dystansujących znaków, ponieważ we współczesnej nauce zagadnienie muzyczności literatury uległo leksykalizacji.

<sup>59</sup> Por. O. Krysowski, *Komparatystyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, tom 1: A-M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016, s. 570-571.

<sup>60</sup> S. Balbus, *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004, s. 15. Zależności między intertekstualnością a intermedialnością objaśniała również Magdalena Wasilewska-Chmura, zob. Taż, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011, s. 31-33.

wewnętrznie niuansuje. Co jednak ważniejsze, badacz, wyprowadzając termin intersemiotyczność z semiotyki i strukturalizmu, wskazał na powiązanie każdego z pojęć (czy to interdyscyplinarności, czy intersemiotyczności, czy komparatystyki kulturowej) z pewnym określonym systemem teoretycznym i immanentną dla niego metodologią, w związku z czym nie musi to przesądzać o przewadze jednego pojęcia nad drugim:

[...] jedno wydaje się pewne: termin „intertekstualność” – przejęty w sposób oczywisty ze strukturalizmu – wcale nie musi mieć doktrynalnego znaczenia, aczkolwiek metodologicznych koneksji ze strukturalizmem wyżyć się całkowicie nie pozwala<sup>61</sup>.

Argumentem rozstrzygającym dla Balbusa jest kwestia przede wszystkim pragmatyczna – wybrany zostaje ten termin, który jest poręczniejszy, krótszy, łatwiejszy w zapamiętaniu i w używaniu:

Sądzę, że aktualnie jest to po prostu poręczne – bo jednowyrazowe – określenie obszaru, zwanego dotąd „korespondencje sztuk”<sup>62</sup>.

Wiele miejsca kwestiom terminologicznym poświęcił Andrzej Hejmej, który pokazał, jak ewoluowało pojęcie komparatystyki, poczynając od tej rozumianej w sposób tradycyjny przez komparatystykę interdyscyplinarną aż po rozpowszechnioną współcześnie komparatystykę kulturową, której zakres pojęciowy jest najszerszy. Oczywiście, błędem byłoby uważać, że komparatystyka tzw. „tradycyjna”, to paradygmat nieobowiązujący w dzisiejszych analizach – pozostaje przecież niemała grupa badaczy skupionych na zestawianiu i porównywaniu tekstów w obrębie samej literatury, która jako taka sama jest dla siebie ważnym kontekstem umożliwiającym wiele odczytań<sup>63</sup>. Komparatystyka interdyscyplinarna nieco rozszerza zakres pojęcia o pewne zjawiska pozaliterackie, w tym także intermedialne i multimedialne, zaś „komparatystyka kulturowa” stanowi otwarcie na zupełnie nowe, dotąd niezestawiane z literaturą dziedziny ludzkiego poznania i działania, „nowe (inter)dyscypliny”<sup>64</sup>, jak zdefiniował je Hejmej, takie jak studia etniczne, postkolonialne, feministyczne i inne.

Zatrzymajmy się jeszcze na moment przy kwestiach intermedialności i multimedialności. Intermedialność, jak wiadomo, nie jest nowym pojęciem. Wywodzi się je

---

<sup>61</sup> S. Balbus, *Interdyscyplinarność*, dz. cyt., s. 14.

<sup>62</sup> Tamże.

<sup>63</sup> Por. klasyczną rozprawę Janusza Sławińskiego, według której to tradycja literacka jest najważniejszym kontekstem interpretacyjnym dla dzieła literackiego. J. Sławiński, *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy teorii literatury*, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1976, t. II, s. 271-286.

<sup>64</sup> A. Hejmej, *Komparatystyka*..., dz. cyt., s. 13.

z wydanego w 1965 roku eseju Dicka Higginsa *Intermedia*<sup>65</sup>. Dla naszych rozważań istotne jest to, że zdaniem Higginsa „intermedialność” swoimi korzeniami sięga nie tylko do XX-wiecznej sztuki awangardowej, ale znacznie głębiej: do romantycznej idei *correspondance des artes* i Wagnerowskiej teorii syntezy sztuk, wcielającej w jedno dzieło elementy z pozoru do siebie nieprzystające<sup>66</sup>. Współcześnie mówi się nawet o estetyce intermedialności, którą próbuje przedstawiać Konrad Chmielecki:

Zdefiniowanie estetyki intermedialności pozwala określić przedmiot jej badań, którym – w moim przekonaniu – są media wizualne (malarstwo, fotografia) i media audiowizualne (film, video albo telewizja, rzeczywistość wirtualna i Internet), wchodzące w interrelacje między sobą. W ten sposób refleksja estetyczna zostaje przeorientowana na terytorium, które dotychczas znajdowało się poza jej obrębem<sup>67</sup>.

Własną koncepcję intermedialności rozwinął Werner Wolf, zainspirowany propozycjami Stevena Paula Schera, które odwoływały się do przykładów muzycznych. Wolf dzielił intermedialność na dwa typy: 1) intermedialność zewnątrzkompozycyjną oraz 2) intermedialność wewnątrzkompozycyjną. W pierwszej grupie umieścił transmedialność (tu zaliczył między innymi narracyjność muzyki i literatury), a także transpozycję intermedialną, którą wiąże na przykład z „przekształcaniem powieści w operę”, czyli rekontekstualizacją dzieła literackiego jako tworzywa sztuki operowej. Intermedialność wewnątrzkompozycyjną dzielił z kolei na odniesienia intermedialne (tu wyliczył między innymi analogie strukturalne do muzyki w powieści czy „graficzny” opis utworu muzycznego w powieści) oraz na polimedialność (na przykład: opera, balet, film dźwiękowy)<sup>68</sup>. Jak widzimy, kwestie związane z intermedialnością mogą być różnie interpretowane, w zależności od tego, czy przyjmiemy szerokie rozumienie zaczerpnięte jeszcze od Higginsa, które przedmiotem swojego zainteresowania czyniło eksperymenty artystyczne oraz medialne, różnego rodzaju happeningi, performance, poezję wizualną, czy wąskie znaczenie intermedialności, bazujące na wybranych realizacjach sztuki nowoczesnej. Idea korespondencji sztuk czy dzieła totalnego Wagnera

---

<sup>65</sup> D. Higgins, *Intermedia*, przeł. M. i T. Zieliński, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, pod red. P. Rypson, Gdańsk 2000, s. 117-133.

<sup>66</sup> Por. P. Kletowski, *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 49.

<sup>67</sup> K. Chmielecki, *Estetyczne teorie intermedialności czy „estetyka intermedialności”? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1, s. 126, Tenże, *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.

<sup>68</sup> W. Wolf, *Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Comperative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity*, red. L. Block de Behar, P. Mildonian, J.-M. Djian, D. Kadir, A. Knauth, D. Romeo Lopez, M. Seligmann Silva, [2008]. Tenże, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no.2, s. 2-9. Zob. także A. Hejmej, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 111-113. E. Suszek, *W jednym pierścieniu. Zarys relacji intermedialnych literatury i sztuki jubilerskiej*, [w:] „Intermedialność. Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 33-65.

znalazłaby się w obrębie tego szerszego znaczenia. Na marginesie wspomnijmy jeszcze koncepcję intermedialności ontologicznej Jensa Schrötera, który uważał, iż żadne medium nie jest zupełnie wyizolowane, lecz tworzy relacje z innymi<sup>69</sup>.

Z kolei pojęcie multimedialności należy wiązać z Bobbem Goldsteinnem, który w 1966 roku określił w ten sposób swój spektakl – *LightWorks*. Choć kategoria ta, podobnie jak intermedialność w przypadku Higginsa, odnosiła się początkowo do indywidualnych działań artystycznych twórcy, to jednak szybko zyskała popularność w odniesieniu do innych tego typu zjawisk w świecie ówczesnej kultury. Owa multimedialność polegała między innymi na łączeniu sztuki, nauki oraz techniki. Innym przykładem zjawisk multimedialnych był nurt kina rozszerzonego (*expanded cinema*), oparty na współdziałaniu filmu, tańca, instalacji, performance art<sup>70</sup>. Ryszard Kluszczyński wskazywał, że pojęcia te od początku zyskały odmienne znaczenia. Różnica między nimi polegałaby na odmiennych typach związków hybrydycznych – intermedia zdaniem Higginsa to integralne połączenie minimum dwóch sztuk, zaś multimedia, według tego, co zakładał Goldsteinn, nie zmierzały do trwałego związku sztuk. Trafnie podsumował to Ryszard Kluszczyński:

O ile więc intermedia są formą, w której powiązanie składników różnomedialnych posiada swego rodzaju organiczny charakter i której wartość oraz możliwość działania artystycznego są uwarunkowane właśnie przez pełną koherencję tych składników, tak multimedia zadowolają się budową o charakterze agregatu, w którym poszczególne elementy pozostają ze sobą luźno i jedynie tymczasowo połączone<sup>71</sup>.

Wraz z rozwojem techniki pojęcie multimedialności zyskało nowe znaczenie, odnoszące się tym razem do koherencji języków komputerowego programowania, a w konsekwencji prowadzące do powstania cyfrowych zjawisk multimedialnych, będących połączeniem tekstu, dźwięku, grafiki, animacji czy filmu video. Oba te rozumienia multimedialności funkcjonują równolegle<sup>72</sup>.

Pojawiają się również głosy, takie jak Edwarda Możejki, odcinające wyraźnie współczesną komparatystykę literacką od dawnego, wąskiego, jego zdaniem, modelu interdyscyplinarności:

Literatura porównawcza wychodzi dziś poza opłotki skonwencjonalizowanych studiów interdyscyplinarnych, rozszerza i próbuje znaleźć nowe rozwiązania teoretyczne dla

---

<sup>69</sup> Por. J. Schröter, *Discourses and Models of Intermediality*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 3, s. 2-7. Zob. także E. Suszek, *W jednym pierścieniu...*, dz. cyt., s. 54.

<sup>70</sup> Por. R. W. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów*, Warszawa 2009, s. 7.

<sup>71</sup> Tamże, s. 7-8.

<sup>72</sup> Por. Tamże, s. 8.

przekraczania granic dzielących różne sfery produkcji kultury oraz uczestniczy w znalezieniu nowych zadań integracji<sup>73</sup>.

Nie sposób pominąć w tym miejscu pytań wielu współczesnych teoretyków, czy to komparatystyka jest częścią literaturoznawstwa czy może odwrotnie, to literaturoznawstwo zawiera się w komparatystyce jako dziedzinie o znacznie szerszym zakresie. Coraz częściej przeważa to drugie stanowisko, reprezentowane między innymi przez Edwarda Kasperskiego:

[...] to właśnie literaturoznawstwo jest częścią komparatystyki: jako nauka uzupełniająca i pomocnicza oraz przedmiot zainteresowań oraz obiekt komparatystyki dyskursów. [...] Trudno zaprzeczyć, iż bardzo bliskie, wręcz intymne związki komparatystyki z literaturoznawstwem, wynikają z tradycji. Trzeba jednak przyznać, iż tradycja ta ma niewiele wspólnego ze współczesną, poznawczą konstrukcją i logiką badań komparatystycznych<sup>74</sup>.

Kasperski uznał ponadto komparatystykę jako wystąpienie przeciw „staroświeckiemu literaturoznawstwu” oraz „badaniu literatury w sosie własnym”<sup>75</sup>. Jego zdaniem, we współczesnym, podlegającym cyfryzacji świecie, sytuowanie literatury w centrum jest działaniem anachronicznym, odrzucającym najnowsze tendencje i przemiany. Badacz zaproponował model analizy porównawczej, w którym oprócz zestawiania na przykład dzieła literackiego i dzieła plastycznego, musimy uwzględnić jeszcze trzeci czynnik, którym jest postawa komparatysty wobec jednego i drugiego wytworu, a także ujęte historycznie powinowactwo pomiędzy porównywanymi dziełami<sup>76</sup>.

Wydaje się więc bardzo prawdopodobne, że współczesne badania zmierzają właśnie w kierunku wyspecjalizowania się komparatystyki jako odrębnej dziedziny zajmującej się tym, co „na stykach” różnych dyscyplin naukowych, wnikającej we wzajemne oddziaływania i interakcje<sup>77</sup>. Kasperski wyraźnie wskazywał na to, że komparatystyka jest dziedziną posiadającą własną tożsamość i choć nieuchronnie korzysta z innych obszarów nauki, sięgając po nie chociażby jako obiekt swoich badań, pozostaje wobec nich niezależna:

komparatystyka nie wkracza zatem na cudze terytoria i nie „podkrada” cudzych obiektów. Nie dubluje też cudzych badań. Zajmując się literaturą, wykracza daleko poza obszar literaturoznawstwa; interesując się malarstwem, wykracza poza obszar teorii i historii sztuki;

<sup>73</sup> E. Możejko, *Literatura porównawcza w dobie wielokulturowości*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 14.

<sup>74</sup> E. Kasperski, *Komparatystyka współczesna. Zadania i zakres*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t.1: *problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010, s. 28.

<sup>75</sup> Por. Tenże, *Kategorie komparatystyki*, Warszawa 2010, s. 27-30.

<sup>76</sup> Por. Tamże, s. 69-70.

<sup>77</sup> Zob. seria *Komparatystyka polska. Tradycja i współczesność* pod red. M. Cieśli-Korytowskiej, np. *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.*, wybór i red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009, M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz, Krasiński, Słowacki*, Kraków 2009, I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk...*, dz. cyt.



badając związki literatury i muzyki, nie staje się bynajmniej dziełem muzykologii. Pozostaje jednocześnie na stykach – w sferze kontaktu, wzajemnych oddziaływań i przenikania się – tych trzech przykładowych dziedzin<sup>78</sup>.

Skoro komparatystyka jako taka może być traktowana jako odrębna dyscyplina naukowa, jaki jest więc jej stosunek literaturoznawstwa? Ustawianie ich w opozycji krytykował sam Remak: „Jesteśmy skłonni uważać, że sztuczne rozdzielanie pracy badaczy literatury narodowej, komparatystów i badaczy literatury ogólnej nie jest ani możliwe, ani wskazane”<sup>79</sup>. Niektórzy teoretycy, tacy jak Benedetto Croce czy Maurycy Mann, kwestionowali w ogóle określenie „porównawcza historia literatury” i traktowali je jako pleonazm<sup>80</sup>. Jako „kopułę wieńczącą gmach nauki o literaturze”<sup>81</sup> określała komparatystykę Stefania Skwarczyńska. Ciągłe odżywiają także rewolucyjne podejścia do tzw. „literatury światowej”, przełamującej granice narodowe i kulturowe, co przez wielu badaczy uznane jest za postulat niemożliwy do zrealizowania<sup>82</sup>.

Pomimo licznych obiekcji, związanych między innymi z obawami o zdeprecjonowanie literatury narodowej, komparatystyczne podejście nie musi być szkodliwe dla tradycyjnych badań nad literaturą, a nawet może w nie wnieść powiew świeżości, dając historykowi literatury nowe spojrzenie na analizowane dotąd dzieła. Cennym podsumowaniem może być głos w dyskusji na temat metod porównawczych w badaniu literatury Aliny Nowickiej-Jeżowej, która wskazywała, że

dialog komparatystyczny nie powinien [...] zastępować badań w zakresie nauk o literaturze, filozofii, sztuce, lecz konfrontować wyniki studiów, zachowujących właściwą danej dyscyplinie tożsamość metodologiczną oraz wzbogacać horyzonty kontekstualne<sup>83</sup>.

Komparatysta stający przed wyborem zakresu swoich badań literacko-muzycznych, musi przede wszystkim zastanowić się, które kwestie będą możliwe do zrealizowania

---

<sup>78</sup> Tamże, s. 25.

<sup>79</sup> H.H. Remak, *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przeł. W. Tuka, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničková, Warszawa 1997, s. 34.

<sup>80</sup> Por. M. Mann, *O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny*, Kraków 1918, s. 20; B. Croce, *La „letteratura comparata”*, „*La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*” 1903, t.1, s. 77. Szerzej dyskusje na ten temat przytaczał A. Hejmej, zob. Tejże, *Komparatystyka...*, dz. cyt., s. 265.

<sup>81</sup> S. Skwarczyńska, *Aspekt językowo-artystyczny w przedmiocie badań komparatystyki literackiej*, [w:] Tejże, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975, s. 267.

<sup>82</sup> Badania literatury światowej uważali za projekt utopijny, niemożliwy do zrealizowania m.in. R. Etiemble czy G. Ch. Spivak.

<sup>83</sup> A. Nowicka-Jeżowa, *Głos w dyskusji*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 5-8 lutego 1997r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998, s. 51-52.

w odniesieniu do materiału źródłowego, na którym chce pracować<sup>84</sup>. Obszarem badań chętnie podejmowanym przez naukowców zajmujących się związkami literatury i muzyki, wydaje się być definiowana przez Stevena Paula Schera muzyka w literaturze. O tym, jak bardzo skomplikowany może to być obszar, przekonywał Andrzej Hejmej w swojej książce *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*<sup>85</sup>. Współczesnych komparatystów, podejmujących się próby opisu funkcjonowania muzyki w literaturze, interesują różnorodne obszary badawcze. Także metodologia przyjmowana przez poszczególnych autorów w odniesieniu do kwestii muzyczności dzieła literackiego bywa odmienna, a niekiedy nawet wykluczająca się wzajemnie.

Pod pojęciem muzyki w literaturze mogą kryć się najróżniejsze perspektywy badawcze, ujawniające się już na poziomie pozaliterackim, takie jak poszukiwanie wątków muzycznych w biografii autora czy wskazywanie muzycznych inspiracji do powstania danego tekstu literackiego. Idąc głębiej i sięgając do samego tekstu, można interpretować nawiązania muzyczne w warstwie językowej oraz poszukiwać form tematyzowania muzyki. Niektóre dzieła literackie próbują formalnie nawiązywać do struktur muzycznych, których odnalezienie i objaśnienie może być również ciekawym zadaniem literaturoznawcy-komparatysty. Jeszcze innym, ważnym polem badawczym, może być zmierzenie się z partyturą literacką, czyli skonfrontowanie tekstu literackiego z utworem muzycznym (z jego partyturą)<sup>86</sup>. W tym wypadku utwór muzyczny jest traktowany jako intertekst dla literackiego hipotekstu.

Niektórzy autorzy skupiają się na badaniu muzyczności wiersza, czyli przede wszystkim analizie ukształtowania wersyfikacyjnego oraz zabiegów instrumentacyjnych – choć samo to określenie ze względu na zbytnią swą metaforyczność i wskazywanie rzekomych analogii między melodią w wierszu a melodią w muzyce bywało krytykowane<sup>87</sup>. Idąc dalej, śledzić można muzyczną recepcję utworów literackich, których trwanie jest przedłużane i poddawane nowym interpretacjom muzycznym.

Ku jakim perspektywom badawczym skłaniają się współcześni polscy komparatyści, zajmujący się tymi zagadnieniami? Małgorzata Sułek, we wstępie do książki *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza*<sup>88</sup>, zauważyła:

---

<sup>84</sup> O głównych tendencjach badania muzyczności w literaturze pisała m.in. Elżbieta Nowicka, zob. Taż, *Romantyczna i poromantyczna korespondencja sztuk*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, dz. cyt., s. 352-363.

<sup>85</sup> Por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

<sup>86</sup> Więcej o tym tropie badawczym pisał A. Hejmej, zob. Tenże, *Muzyka w literaturze...*, dz. cyt., s. 7-13.

<sup>87</sup> Por. R. Wellek, A. Warren, *Literatura wobec innych sztuk*, przeł. M. Żurowski, [w:] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1973, s. 164.

<sup>88</sup> M. Sułek, *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec poezji Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2006.

W polskiej tradycji badań nad związkami literatury i muzyki dominują prace pisane z perspektywy literaturoznawczej, ogniskujące się wokół muzycznych aspektów biografii, twórczości oraz muzycznej recepcji głównie polskich poetów i pisarzy reprezentujących rozmaite epoki historyczne i stylistyki twórcze<sup>89</sup>.

Potwierdzają to również obserwacje Andrzeja Hejmeja, który, odwołując się do rozróżnień Jeana-Louisa Cupersa<sup>90</sup>, wskazywał, że badacze zajmujący się muzycznymi odniesieniami w literaturze najczęściej sięgają po opcję biograficzną oraz tradycyjną, muzyczno-literacką (muzyka w utworze X), rzadko po tzw. strategię analogiczną, polegającą między innymi na badaniu cytatów muzycznych w dziele literackim i tematyzacji muzyki czy architektoniki dzieła (analiza konstrukcji muzycznych w utworze)<sup>91</sup>.

Kluczowym pytaniem dla nas pozostaje możliwość zastosowania przywołanych współczesnych kategorii komparatystyki intermedialnej do opisu twórczości oświeceniowej oraz sposobów badania muzyczności w literaturze dawnej. Małgorzata Lisecka, w swojej książce poświęconej związkom słowa i muzyki w epoce staropolskiej, wskazywała obszar tak zwanej muzyczności pierwszej, w rozumieniu Schera, jako szczególnie interesujący i możliwy do zrealizowania w przypadku badaczy literatury i sztuki do końca wieku XVIII<sup>92</sup>. W uzasadnieniu odwołała się ona do Cycerońskiej formuły jedności wszystkich sztuk i dziedzin wiedzy, która była czymś oczywistym w myśleniu ludzi epok dawnych. Stąd, zdaniem badaczki, „badania nad obecnością formy muzycznej w tekście literackim mogą być wprawdzie interesujące i płodne, ale nie w odniesieniu do epok dawnych”<sup>93</sup>, gdyż w przypadku dzieł wtedy powstałych nie można mówić o świadomym zastosowaniu przez twórców strukturalnej aluzji literacko-muzycznej, w związku z czym niemożliwym było na przykład imitowanie formy sonatowej czy fugi w strukturze wiersza.

Wydaje się również, że pytanie o możliwość zaaplikowania współczesnych teorii intermedialnych do badań literacko-muzycznych należy postawić szerzej, uwzględniając ogólne kierunki badań literaturoznawczych nad polskim oświeceniem<sup>94</sup>. Zarysowuje je nestorka badań nad literaturą XVIII-wieczną, Teresa Kostkiewiczowa, między innymi

---

<sup>89</sup> Tamże, s. 13.

<sup>90</sup> Jean-Louis Cupers był autorem klasyfikacji czterech zorientowań w badaniach literacko-muzycznych: biograficznego, muzyczno-literackiego, analogicznego i architektonicznego. Por. J.-J. Cupers, *Approches musicales de Charles Dickens. Etudes comparatives et comparatisme musico-littéraire*, [w:] *Littérature et musique*, red. R. Célis, Bruxelles 1982, s. 23-47. Zob. także A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 25.

<sup>91</sup> Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 25-26.

<sup>92</sup> Por. M. Lisecka, *Staropolska melopesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600-1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016.

<sup>93</sup> Tamże, s. 19.

<sup>94</sup> Aktualność rozważań o współczesnych perspektywach badawczych literatury oświeceniowej potwierdza zorganizowana w dniach 4-5 czerwca 2019 roku przez Uniwersytet Warszawski międzynarodowa konferencja metodologiczna *Jak badać oświecenie?*

w książce *Polski wiek światel. Obszary swoistości*<sup>95</sup>. Zwróciła ona uwagę przede wszystkim na konieczność rozszerzenia zakresu współczesnych badań nad oświeceniem, do którego nie należy podchodzić stereotypowo i utożsamiać go schematycznie z oświeceniem francuskim (z myślą Woltera, Rousseau czy innych encyklopedystów), ale raczej iść w kierunku niuansowania pewnych zjawisk obserwowanych w twórczości różnorodnych autorów europejskich. W tym kontekście na nowo podjęła uczona dyskusję nad zakresem terminu „oświecenie”, który nie jest jednoznaczny i mieści w sobie wiele niekiedy sprzecznych stanowisk i poglądów<sup>96</sup>. Jak pisała Kostkiewiczowa: „dzisiejsza wielość stanowisk inspiruje, otwiera pole poszukiwań, sprzyja demaskowaniu schematów myślowych i poznawczej odkrywczosci”<sup>97</sup>.

Badaczka wskazała także na prowadzone współcześnie badania komparatystyczne nad tekstami oświeceniowymi, jednak dotyczą one w znacznej mierze porównywania tekstów polskich oraz europejskich twórców<sup>98</sup>, w mniejszym zaś stopniu pokrewieństwa sztuk. Kostkiewiczowa za jedno z głównych zadań prowadzonych dzisiaj prac komparatystycznych nad „wiekiem światel” uważa dostrzeżenie elementów świadczących o swoistości polskiego oświecenia<sup>99</sup>. Ważnym obszarem badawczym, wskazywanym przez historyków literatury, jest także nakreślanie dialogu dzieł XVIII-wiecznych ze współczesnością<sup>100</sup>.

Wydaje się, że jednym z takich „obszarów swoistości” oraz punktem wspólnym ze współczesnością jest – po pierwsze – szczególna „muzyczność” polskiego oświecenia, co łączy ją z myślą romantyczną oraz – po drugie – swoista intermedialność niektórych praktyk literacko-muzycznych pozwala dostrzegać związki pomiędzy kulturą osiemnastowieczną i współczesną. Już w 1994 roku Kostkiewiczowa opublikowała książkę o wymownym tytule

---

<sup>95</sup> T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel*, Toruń 2012. Temat ten podejmował również Marcin Cieński. Por. Tenże, *Perspektywa komparatystyczna w badaniach nad literaturą polskiego oświecenia*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, dz. cyt., t. II, s. 362-372. Zob. także A. Nowicka-Jeżowa, *Komparatystyka i filologia. Uwagi o studiach porównawczych literatury epok dawnych*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, dz. cyt., t. II, s. 348-361.

<sup>96</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Co to jest oświecenie? - Wprowadzenie do dyskusji*, [w:] Taż, *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Warszawa 2010, s. 24-49.

<sup>97</sup> Tamże, s. 49.

<sup>98</sup> Jako przykład badań porównawczych nad literaturą XVIII-wieczną Kostkiewiczowa przywołała między innymi prace: T. Namowicz, *O literaturze polskiego i niemieckiego oświecenia w ujęciu porównawczym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” XIX, 1984; M. Cieński, *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, Wrocław 1992; M. Klimowicz, *Polsko-niemieckie pogranicza literackie w XVIII wieku. Problemy uczestnictwa w dwu kulturach*, Wrocław 1998.

<sup>99</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Polski wiek światel*, dz. cyt., s. 17. Zob. także: Zob. m. in. T. Kostkiewiczowa, *Wiek osiemnasty znany i nieznan*, [w tejże:] *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Warszawa 2010, s. 23; M. Cieński, *Krótki i długi wiek XVIII a kwestia synchronizacji oświeceń narodowych z modelem europejskim*, [w:] *Europejski wiek XVIII. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, pod red. M. Dębowskiego, A. Grześkowiak-Krwawicz, M. Zwierzykowskiego, Kraków 2013; Tenże, *Procesy modernizacyjne w literaturze polskiego oświecenia. Uwagi o możliwości i konieczności ich badania w perspektywie literatur obcych*, „Wiek Oświecenia” 2016, nr 32, s. 75-86; M. Parkitny, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.

<sup>100</sup> Por. m.in. A. Wdowik, *Nieodrobiona lekcja oświecenia. Aktualizacje tradycji oświeceniowych w publicystyce polskiej w latach 1944 -2000*, Warszawa 2013.

*Oświecenie – próg naszej współczesności*<sup>101</sup>. Od tamtego czasu nie brakuje kontynuatorów tej myśli, dowodzących „długiego trwania” i nowoczesności myśli oświecenia, których związki dostrzegane są we współczesnej kulturze. Zwracali na to uwagę Maciej Parkitny<sup>102</sup>, Magdalena Partyka<sup>103</sup>, a ostatnio także Patrycja Bąkowska<sup>104</sup>. Jednym z takich ponadczasowych pomostów prowadzących do naszych czasów, a wywodzących się z oświecenia, są – moim zdaniem – także kwestie związane z intermedialnością.

Odnosząc się do przyjętych w estetyce oświeceniowej hierarchii sztuk<sup>105</sup>, należy stwierdzić, że w pisarstwie europejskim wieku XVIII odwoływano się do mariaży sztuk – wystarczy przypomnieć popularną wówczas koncepcję sztuk siostrzanych oraz rozważania wokół *ut pictura poesis*<sup>106</sup>. Najwyżej wartościowane były, jak wiadomo, więzi pomiędzy literaturą oraz sztukami wizualnymi, relacje między dziełem literackim i muzycznym wydawały się mniej istotne. Potwierdzają to słowa Richarda Blackmore’a:

Wprawdzie melodia głosu i melodia instrumentów bardzo przypominają czar poezji, ponieważ są wyrażane w melodyjnych taktach i w miłej kadencji słów, jednakże trzeba przyznać, że pokrewieństwo między poezją a malarstwem jest znacznie większe<sup>107</sup>.

Jednak na gruncie polskim muzyczne filiacje literatury zdają się być nieco wyżej cenione niż w innych krajach europejskich, o czym świadczy między innymi twórczość rodzimych sentymentalistów, takich jak Karpiński czy Książnin.

Wracając do relacji pomiędzy oświeceniem i współczesnością, można zauważyć, że Marcin Cieński, wyznaczając perspektywy komparatystyczne w badaniach nad literaturą oświeceniową, zachęcał, aby

w oświeceniowym dyskursie [...] [dostrzec – J.S] nie jednowymiarowy schemat z dominantą zimnej klasycystycznej racjonalności, lecz splątanie, nawarstwienie, kontradiktoryczność i antynomiczność, nieciągłość projektów i ich realizacji, gdy ujrzy się w nich próby zrozumienia „obcego”, „innego”, podejmowane, by zdobyć o nich wiedzę, a także po to, by na nowo rozważyć i określić własną europejską – i antropologiczną – tożsamość<sup>108</sup>.

---

<sup>101</sup> T. Kostkiewiczowa, *Oświecenie – próg naszej współczesności*, Warszawa 1994.

<sup>102</sup> M. Parkitny, *O użyteczności kategorii nowoczesności dla badań literackich nad polskim oświeceniem*, „Wiek Oświecenia” 2016, nr 32, s. 29-73, Tenże, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt.

<sup>103</sup> M. Partyka, *Historia literatury i jego przyszłości. (Auto)refleksje*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 2, s. 29-39.

<sup>104</sup> P. Bąkowska, *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej. Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku*, Toruń 2021.

<sup>105</sup> Na temat klasyfikacji sztuk w oświeceniu por. N.R. Schweizer, *Tradycyjna pozycja Ut pictura poesis*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 73, s. 275-278. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.

<sup>106</sup> Por. N.R. Schweizer, dz. cyt.

<sup>107</sup> R. Blackmore, *The Gleaner*, red. N. Drake, London 1811, s. 32.

<sup>108</sup> M. Cieński, *Perspektywa komparatystyczna...*, dz. cyt., s. 363.

Podejście komparatystyczne może nas więc uchronić, parafrazując Cieńskiego i Kostkiewiczową, od Scylli niejednoznacznie zdefiniowanej chronologii i Charybdy analogii, utożsamiającej procesy zachodzące w oświeceniu europejskim ze zjawiskami mającymi wówczas miejsce w literaturze polskiej<sup>109</sup>.

Nie bez znaczenia pozostaje również śmiałe pytanie z tytułu artykułu Pawła Bohuszewicza *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*<sup>110</sup>, sytuujące się w zakresie naszych dociekań o możliwość zastosowania komparatystyki interdyscyplinarnej w literacko-muzycznej twórczości doby oświecenia. Otrzymujemy na nie odpowiedź:

Współczesna teoria literatury pozwoliłaby uczynić literaturę i kulturę dawną otwartą na literaturę i kulturę nowożytną oraz ponowoczesną [...] i przez to uczynić żywym to, co zbyt często wydaje się martwą skamieliną, z którą nie sposób wejść w żaden dialog<sup>111</sup>.

Możliwość nowych odczytań literatury dawnej, pokazujących jej związki z innymi, niekiedy odległymi historycznie dziełami przy użyciu nowych narzędzi badawczych, takich chociażby jak odczytania hermeneutyczne, dekonstrukcjonistyczne, antropologiczne czy feministyczne, nie przekreślają poznania oraz wykorzystania „kontekstu macierzystego”, jak określał go Janusz Sławiński<sup>112</sup>. Bohuszewicz słusznie usytuował jego rolę we współczesnych badaniach nad literaturą dawną:

Twierdzę jednak, że owa poetyka macierzysta jest tylko przedmiotem badania. Jako taka nie powinna być zarazem narzędziem<sup>113</sup>.

Badacz, odnosząc się do wniosków Ryszarda Nycza, uzasadniał tezę, że we współczesnych badaniach nad literaturą przedromantyczną dominują dwie tendencje – paradygmat autonomiczny, zmierzający do zyskania przez literaturoznawstwo statusu dyscypliny samodzielnej oraz paradygmat filologiczny, chcący zaangażować badania nad literaturą jako „strażnika współczesnej tradycji kulturowej”<sup>114</sup>. Obie tendencje znajdują swoich zwolenników, jednak wśród wielu współczesnych literaturoznawców badających literaturę

---

<sup>109</sup> Por. Tamże, s. 368.

<sup>110</sup> P. Bohuszewicz, *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2: *Zderzenia. Literatura dawna a metody współczesnej humanistyki*, s. 9-27.

<sup>111</sup> Tamże, s. 26.

<sup>112</sup> Zob. J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] Tenże, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.

<sup>113</sup> P. Bohuszewicz, dz. cyt., s. 27.

<sup>114</sup> Tamże, s. 10; Por. także R. Nycz, *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, dz. cyt., t.1, s. 15-16.

dawną (zaliczane jest tu również oświecenie, uznawane za epokę przejściową<sup>115</sup>), pojawiają się coraz liczniejsze stanowiska zrywające z klasycznym podziałem literatury na epoki i prądy, zaś akcentujące istnienie pewnych formacji kulturowych, których „długie trwanie” zauważane jest w dokonaniach twórców różnych okresów<sup>116</sup>. Bohuszewicz zauważył u badaczy odejście od binarnego myślenia o literaturze (opozycja literatura dawna – literatura nowożytna) i zwrócenie się ku modelom „kontynuacyjnym” i „seryjnym”<sup>117</sup>. Takie myślenie o literaturze jest bliskie również i mi, gdyż pozwala oderwać się nieco od schematycznego, uproszczonego spojrzenia na oświecenie jako epokę, która, jak pokazują badania, nie była jednolitym tworem kulturowym nawet w obrębie poszczególnych prądów, opisanych niegdyś szczegółowo przez Teresę Kostkiewiczową<sup>118</sup>. W kręgu moich zainteresowań znajdują się właśnie te obszary, które wykraczają na przykład poza wyznaczniki tzw. dobrego stylu zawarte w klasycystycznych poetykach, a niekiedy – pomimo wyraźnych deklaracji teoretyków – zostają przez nich przełamane w realizacjach poetyckich.

Na koniec tego wprowadzenia jedna jeszcze uwaga. Wobec wielości podziałów terminologicznych, mających na celu uporządkowanie rozległego zakresu badawczego na styku literatury i muzyki, pomocne jest dokonanie wyboru klasyfikacji umożliwiających spojrzenie na interesujący nas obszar. W istocie jednak ujęcia opisane przez różnych teoretyków literatury mają swoje miejsca styczne w wymienionych już wcześniej obszarach badawczych, które może podjąć komparatysta. Na potrzeby tych badań pozostaną przy definiowanym już wcześniej określeniu komparatystyki interdyscyplinarnej, która pozwoli nieco wyjść poza „literaturocentryzm”. Najbardziej interesować mnie będzie metodologia komparatystyki medialnej, która wydaje się być pojęciem najszerszym dla przyjętego zakresu badań. Formy synkretyczne, takie jak opera, kantata czy pieśń, nie dają się prosto wpisać w obszar muzyki w literaturze, rozumianej według klasyfikacji Schera. Spróbuję zatem na nie spojrzeć z perspektywy studiów intermedialnych, które, jak wyjaśniała Magdalena Wasilewska-Chmura, „związane są wprawdzie z komparatystyką, jednak odchodzą od koncepcji odrębności dziedzin sztuki, określonych przez estetykę, na rzecz tezy o ich medialnej

---

<sup>115</sup> O przejściu od „paradygmatu nowożytnego (klasycznego) do nowoczesnego”, które dokonał się właśnie w oświeceniu pisał M. Parkitny, Tenże, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018, s. 57. Zob. także J. Snopek, *Między epoką staropolską a nowoczesną – oświecenie (garść sugestii)*, [w:] *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII-XVIII)*, pod red. U. Augustyniak i A. Karpińskiego, Warszawa 1997, s. 94.

<sup>116</sup> Por. P. Bohuszewicz, dz. cyt., s. 13-14. Przykładem takiego tekstu dotyczącego oświecenia jest chociażby artykuł Macieja Parkitnego, zob. Tenże, *Oświecenie sarmackie – próg nowoczesności w Polsce?*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, t.2, dz. cyt., s. 514-541.

<sup>117</sup> Por. P. Bohuszewicz, dz. cyt., s. 24; Zob. także U. Eco, *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996; R. Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.

<sup>118</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.

– jednorodnej lub złożonej – naturze. Wynika stąd dążenie do całościowego ujmowania zjawisk kultury”<sup>119</sup>. W naszym przypadku kultury oświeceniowej i wolnomularskiej.

---

<sup>119</sup> M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 10.



## I. Oświeceniowe rozważania o związkach literatury i muzyki

W niniejszym rozdziale przeanalizuję reprezentatywne wypowiedzi teoretyków oświecenia europejskiego dotyczące muzyki i jej powiązań z literaturą. Postaram się zreferować ich dyskusje poświęcone tym kwestiom, a także dostrzec, w jaki sposób te rozważania teoretyczne miały przełożenie na literacką praktykę oświecenia polskiego<sup>1</sup>. Zastanowię się nad oddziaływaniem dorobku oświeconych na fenomen romantycznej korespondencji sztuk oraz na uprzywilejowane miejsce muzyki i poezji w XIX wieku. Interesować mnie będzie pokazanie ewolucji myśli teoretycznej z uwzględnieniem wybranych prądów artystycznych w obrębie oświecenia stanisławowskiego i postanisławowskiego.

Proponuję, aby przyjrzeć się kręgom problemowym, które wyłaniają się przy tej okazji. Są to zagadnienia związane z pochodzeniem poezji i jej związków z muzyką, kwestia prozodii w ujęciach różnych autorów czy refleksja teoretyczna na temat gatunków literacko-muzycznych, takich jak pieśń czy kantata w literaturze polskiej.

### 1. Zagadnienie pochodzenia poezji i jej związków z muzyką

Rozważania dotyczące pierwotnego związku poezji i muzyki obecne były już w antyku. W pismach Platona spotykamy się z dwuznacznym rozumieniem terminu „muzyka”, który z jednej strony obejmuje sztukę dźwięków, z drugiej – w szerszym znaczeniu – wszystkie wytwory człowieka, będące wyrazem służby Muzom<sup>2</sup>. Synonimem tak rozumianej muzyki miała być między innymi filozofia oraz twórczość poetycka, polegająca przede wszystkim na układaniu pochwalnych hymnów na cześć Apolla<sup>3</sup>. Enrico Fubini wskazywał, że w antyku „termin >>muzyka<< obejmował przede wszystkim poezję, jak również taniec i gimnastykę”<sup>4</sup>.

Bliskość poezji i muzyki wywodzi się z etymologii samych nazw – John Landels pokazywał, że kiedy Platon używał w swoich dialogach słowa „śpiewać”, odnosiło się ono do

---

<sup>1</sup> Możliwość taką postulował m.in. Dariusz Seweryn: „(...) romantyczna idea syntezy sztuk ma swoje konsekwencje nie tylko na styku literatury i sztuk plastycznych – ma ona konsekwencje również na styku literatury i muzyki. Tak jak przemiany świadomości teoretycznej w zakresie relacji pomiędzy malarstwem a poezją wpłynęły w jakimś stopniu na literacką praktykę oświecenia i romantyzmu – tak też wpłynęły na nią przemiany świadomości w zakresie relacji między poezją a muzyką”. Zob. Tenże, *O literacko-muzycznych romantycznych powinowactwach*, [w:] *Wobec romantyzmu...*, dz. cyt., s. 295.

<sup>2</sup> Por. Platon, *Fedon*, 61a, [w:] Tenże, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Warszawa 2007, s. 230. Zob. także W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 29.

<sup>3</sup> Małgorzata Lisecka pokazała, że dowodem na trwałe, bo obecne jeszcze w XVI wieku utożsamianie muzyki z szeroko pojętą sztuką i nauką, mogły być komentarze zamieszczone w *Ikonologii* C. Ripy przy portretach Muz i muzyki. Por. M. Lisecka, dz. cyt., s. 41, C. Ripa, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2013, s. 291.

<sup>4</sup> E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 17.

poezji lirycznej, zaś „mówić” – do epiki<sup>5</sup>. Miejscami wspólnymi poezji i muzyki jest również przypisywanie im boskiego pochodzenia, dokumentowanego przez mity, między innymi o wynalezieniu liry przez Merkurego, aulosu przez Atenę czy kitary przez Apollina<sup>6</sup>. Z kolei od Arystotelesa wywodzi się hipoteza, iż liryka mogłaby być zaliczana bardziej do muzyki niż do poezji<sup>7</sup>.

W wiekach dawnych, a nawet jeszcze w epoce encyklopedystów francuskich, żywe było również odwrotne przekonanie, jakoby muzyka była działem poezji – rozumianej równie szeroko jak wcześniej przywołana muzyka – jako inwencja lub twórczość<sup>8</sup>. Obie koncepcje szczegółowo omówiła w swojej pracy Małgorzata Lisecka, odnosząc się zarówno do tekstów teoretycznych, filozoficznych i retorycznych, jak i do staropolskich dzieł literackich<sup>9</sup>.

W XVII i XVIII wieku powszechniejszy był pogląd, jakoby to muzyka była sztuką niepełnowartościową, jedynie towarzyszącą literaturze, a jej głównym celem było podkreślanie znaczenia słów. Enrico Fubini określił takie podejście do muzyki „hedonistycznym”, uzasadniając:

muzyka musiała przede wszystkim towarzyszyć, nie posiadając przy tym artystycznej autonomii. W odróżnieniu od opery, uważanej za spektakl niezależny i wykonywanej w odpowiednich do tego teatrach, w której muzyka – przynajmniej w teorii – musiała być podporządkowana poezji, muzyki kameralnej z pewnością nie grywano w salach koncertowych przed publicznością nastawioną tylko na słuchanie, jak dzieje się obecnie. Muzyka miała sposobić wiernych do modlitwy i religijnego skupienia, stwarzać nastrój święta, radości lub przyjemnej beztróski podczas uctw, ślubów i innych uroczystych wydarzeń, słowem – była zawsze czymś ubocznym i nieistotnym.<sup>10</sup>

Choć w oświeceniowych hierarchiach sztuk muzyka była deprecjonowana<sup>11</sup>, to właśnie XVIII-wieczna myśl europejska zrodziła ciekawe obserwacje dotyczące wspólnego pochodzenia literatury i muzyki. Elżbieta Nowicka zauważyła na przykład, że następstwem refleksji nad

---

<sup>5</sup> Por. J. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński, Kraków 2003, s. 27. Szczegółowo uzasadnia tę tezę również Małgorzata Lisecka, zob. Taż, *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600-1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016, s. 47.

<sup>6</sup> Opowieści te przytaczał m.in. Pseudo-Plutarch, zob. Tenże, *O muzyce*, 1132a-1135d, przeł. i oprac. K. Bartol, Wrocław 1992, s. 4-10.

<sup>7</sup> Por. S. Stabryła, *Problemy genealogii antycznej*, Warszawa-Kraków 1982, s. 31-32. Zob. także M. Lisecka, *Staropolska melopoesis*, dz. cyt., s. 52-57.

<sup>8</sup> Por. J. le Rond d'Alembert, *Wstęp do Encyklopedii*, przeł. J. Gartwig, oprac. T. Kotarbiński, Warszawa 1954, s. 74. Zob. także M. Lisecka, dz. cyt., s. 59-69.

<sup>9</sup> Por. M. Lisecka, dz. cyt., s. 130.

<sup>10</sup> E. Fubini, dz. cyt., s. 254.

<sup>11</sup> Na ostatnim miejscu wśród sztuk w oświeceniu umieszczał muzykę Immanuel Kant, definiując ją jako sztukę „polegającą na grze uczuć”. Por. I. Kant, *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 252. Zob. także C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2015, s. 37.

wspólnymi początkami poezji oraz muzyki, jest równorzędność słowa i muzyki, którą można zaobserwować w operze romantycznej<sup>12</sup>.

Przeanalizujmy pokrótce wybrane wypowiedzi autorów z kręgu zachodnioeuropejskiego, zwłaszcza francuskiego, włoskiego i niemieckiego, gdyż to właśnie z tych stron napływały do Polski dyskutowane później zagadnienia poświęcone kwestiom literacko-muzycznym. Skupimy się na najważniejszych tendencjach, aby pokazać specyfikę tej myśli, a także jej oddziaływanie na poglądy polskich teoretyków.

### 1.1 *Poglądy teoretyków zachodnioeuropejskich*

Rozpocznijmy od twórcy pojęcia „sztuki piękne”, czyli francuskiego estetyka Charlesa Batteaux. W swoim traktacie z 1746 roku *Les Beaux-Arts réduits a un meme principe*<sup>13</sup> omówił on podział sztuk ze względu na cele, jakie spełniają. Wyróżnił sztuki mechaniczne, zaspokajające podstawowe potrzeby człowieka; sztuki służące zabawie, budzące w człowieku radość, które określił sztukami pięknymi *par excellence*, takie jak malarstwo, muzyka, poezja, rzeźba czy taniec, a także trzecią grupę sztuk jednocześnie użytecznych i przyjemnych, czego przykładem są, jego zdaniem, architektura oraz retoryka. Batteaux przedstawił także istotę sztuk, jaką jest dla niego naśladowanie czy „zagęszczanie” natury w dziele sztuki<sup>14</sup>. Stąd nic dziwnego, że wysoko wartościując kategorię *mimesis*, uważał, jak pisze Dahlhaus, „muzykę wokalną jako naśladowanie intonacji mowy, zaś muzykę instrumentalną - jako malarstwo dźwiękowe”<sup>15</sup>, czym wpisał się w toczony wówczas dyskusje na temat wyższości muzyki wokalne nad instrumentalną, obecne także na gruncie polskim. Zdaniem francuskiego estetyka zadaniem kompozytora było wprowadzić odmalowywanie namiętności w swoim dziele, ale nie tych przeżywanych osobiście, ale przez inne osoby<sup>16</sup>. Szczegółowe zasady dotyczące muzyki, ale także tańca jako osobnej ze sztuk, wyłożył Batteaux w trzeciej części swojego traktatu.

Przejdziemy teraz do przywołania poglądów encyklopedystów francuskich, których dokonania były dość dobrze znane na gruncie polskim, wszak to do d’Alemberta, Diderota czy Rousseau odwoływali się czołowi teoretycy rodzimej myśli estetycznej, tacy jak Dmochowski czy Karpiński. W tzw. *Wielkiej encyklopedii francuskiej*, jak również w osobnych pracach każdego z wymienionych autorów francuskojęzycznych, znajdziemy wzmianki na temat relacji pomiędzy tekstem literackim a towarzyszącą mu muzyką, co poświadcza, że uznawali ją za

---

<sup>12</sup> Por. E. Nowicka, *Omamienie- cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003, s. 106.

<sup>13</sup> Ch. Batteaux, *Les Beaux-Arts réduits a un meme principe*, Paris 1746.

<sup>14</sup> Por. K. Kaśkiewicz, *Wpływ francuskich estetyków naturalistycznych osiemnastego wieku na klasyczną estetykę niemiecką*, Toruń 2010.

<sup>15</sup> C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, dz. cyt., s. 30.

<sup>16</sup> Por. Tamże, s. 23.

jedną z nowożytnych sztuk pięknych. Encyklopedyści byli w głównej mierze zwolennikami opery włoskiej, a wielu z nich zabrało głos w toczącej się wówczas dyskusji buffonistów z antybuffonistami<sup>17</sup>.

Zreferowanie ich najważniejszych poglądów estetycznych rozpoczniemy od od Jeana-Jacques'a Rousseau. Swoje wypowiedzi na tematy muzyczne pozostawił on nie tylko w *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, gdzie był autorem największej grupy haseł związanych z muzyką<sup>18</sup>. Zostały one bowiem potem przedrukowane w jego słowniku terminów muzycznych *Dictionnaire de la musique*<sup>19</sup>. W pracy zawierającej ponad 900 haseł, autor ujawnił między innymi swoje poglądy dotyczące opery. Był on – jak wiadomo – zwolennikiem opery włoskiej, ceniąc w niej melodyjność, prostotę, spontaniczność oraz naturalność; odrzucał za to muzykę francuską ze względu na jej sztuczność<sup>20</sup>. Rousseau wyżej wartościował śpiew niż muzykę instrumentalną, co zostało później przejęte także przez polskich teoretyków, zwłaszcza doby postanisławowskiej. Opracowane przez niego hasła niekiedy miały charakter prekursorski, zapowiadając nadchodzący romantyzm. Jako kluczowe w jego muzycznej myśli estetycznej wyłania się pojęcie smaku (*gout*). Jak wskazuje Zbigniew Skowron, „zdaniem Rousseau smak [...] pozwala wyróżnić melodie bardziej atrakcyjne spośród jednakowo dobrze modulowanych”<sup>21</sup>. Drugim z pojęć wyróżnionych przez osiemnastowiecznego autora jest ekspresja, podkreślająca sferę uczuć i ich indywidualny wyraz<sup>22</sup>. Według teoretyka, muzyka była doskonałym językiem przemawiającym do serca człowieka, stąd zabiegał o to, aby przywrócić jej właściwe miejsce i niezależność w panteonie sztuk.

Swoje uwagi dotyczące genezy muzyki zawarł Rousseau w *Szkicu o pochodzeniu języków*<sup>23</sup>. Zainteresowanie tym tematem wpisywało się w powszechną wśród oświeconych

---

<sup>17</sup> Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 203.

<sup>18</sup> Autorami hasła poświęconego muzyce w *Encyklopedii* byli, obok Rousseau, Louis de Jaucourt oraz Jean-Joseph Menuret. Zawierało ono nie tylko etymologię tego słowa, którą redaktorzy wywodzili przede wszystkim od Egipcjan (idea dźwięku prawdopodobnie wzięła się od odgłosów wiatru słyszanych w trzcinach przy brzegach Nilu), ale przedstawiało także podziały muzyki na spekulatywną, czyli teoretyczną oraz praktyczną, związaną z konkretnym wykonaniem. Zob. J.-J. Rousseau, L. de Jaucourt, J.-J. Menuret, *Musique*, [w:] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t.10: *Mammelle – Myva*, Paris 1765, s. 898-909. Nie dysponujemy polskim przekładem tego hasła.

<sup>19</sup> J.-J. Rousseau, *Dictionnaire de la musique*, Genewa 1767. Edycję krytyczną opracował J.J.Eigeldinger; znajduje się ona w J. J. Rousseau, *Oeuvres complètes. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, red. B. Gagnebin, M. Raymond, Paryż 1995. Fragmenty tej pracy zostały przetłumaczone przez Zbigniewa Skowrona i zamieszczone w aneksie jego książki Z. Skowron, *Myśl muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, Warszawa 2010, s. 258-303.

<sup>20</sup> Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 204-205.

<sup>21</sup> Z. Skowron, dz. cyt., s. 228.

<sup>22</sup> Por. Tamże, s. 256.

<sup>23</sup> J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków, w której jest mowa o melodii i pochodzeniu języków*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia....*, dz. cyt., s. 272.

dyskusję dotyczącą istnienia języka pierwotnego, wspólnego wszystkim narodom<sup>24</sup>. Jean-Jacques Rousseau uważał, że najdawniejszy sposób komunikowania mógłby być zbliżony do śpiewu: „śpiewalibyśmy zamiast mówić”<sup>25</sup>. Jego zdaniem głosy naturalne są nieartykułowane, a wydawane przez człowieka pierwsze dźwięki oddawały jego świat wewnętrznych przeżyć. Z tego też założenia wyprowadził Rousseau przekonanie, że poezja powstała wcześniej niż proza, ponieważ to ta pierwsza lepiej potrafi oddać namiętności, czym zbliża się do muzyki – później odwoływać się będzie do tego zdania Józef Franciszek Królikowski.

Według encyklopedysty, „pierwsze zdania były pierwszymi pieśniami: okresowe i miarowe nawroty rytmu, melodyjne brzmienie intonacji oznaczały powstanie poezji i muzyki wraz z językiem [...]”<sup>26</sup>. Rousseau powoływał się na słowa Cyncerona, pokazujące, że pierwotnie muzycy byli jednocześnie poetami, zaś śpiew i wiersz wymyślili dla sprawienia przyjemności odbiorcom. Swoje przekonanie o wspólnym źródle obydwu sztuk uzasadniał teoretyk między innymi poprzez odwołanie się do zasad funkcjonowania pierwszych społeczności, w których śpiew stanowił ważny czynnik więziotwórczy<sup>27</sup>. Jednak w opinii Rousseau jego ojczysty język francuski nie nadawał się do wykorzystania w dziełach muzycznych jako mało dźwięczny i monotony<sup>28</sup>. Na marginesie zauważmy, że na gruncie polskim o szczególnym przeznaczeniu języka ojczystego do śpiewu był przekonany Franciszek Królikowski. Co ciekawe, Rousseau uważał język polski za „najzimniejszy ze wszystkich języków”<sup>29</sup>. Prawdopodobnie teza ta wynikała z głoszonej przez francuskiego teoretyka teorii klimatu kształtującego charakter narodów, a co za tym idzie wpływającego na odmienny sposób tworzenia dzieł kultury, powstających na północy i południu Europy. W późniejszych latach to przeciwstawienie stanie się podstawą teorii Madame de Staël, a za nią, jednym z głównych założeń romantyków.

---

<sup>24</sup> Na temat języka pierwotnego oprócz Jeana-Jacquesa Rousseau, wypowiadali się także Diderot, Voltaire czy Leibniz.

<sup>25</sup> J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków*, dz. cyt., s. 272. Zob. także C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, dz. cyt., s. 24.

<sup>26</sup> Tamże, s. 289.

<sup>27</sup> Jak pisała Elżbieta Nowicka: „Poszukiwania archaicznej, rozbitej wspólnoty kulturowej w dziesięcioleciach bezpośrednio poprzedzających i przygotowujących europejski romantyzm przyjmowały też postać dociekań nad genezą języka (Jean-Jacques Rousseau) lub form literackich (Johann Gottfried Herder), wykorzystujących przekonanie o pierwotnej jedności słowa i dźwięku, poezji i muzyki. Efektem poszukiwań wymienionych myślicieli były tezy o muzycznym kształcie pierwotnego języka, nastawionego przede wszystkim na ekspresję, a dopiero wtórnie na komunikację.” Taż, *Literatura i muzyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, t.1: A-N, Toruń-Warszawa 2016, s. 745-736.

<sup>28</sup> Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 206. Zob. także M. Lisecka, *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2013, t. XI, s. 73-96.

<sup>29</sup> ? J.-J. Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków...*, dz. cyt., s. 279.

Rousseau to nie tylko teoretyk muzyki, ale także jej twórca. Napisał intermezzo *Le divie du village* (*Wiejski wróżbita*), które zostało zaprezentowane na dworze królewskim w Fontainebleau w 1752 roku, a następnie w Paryżu w 1753 roku, pozostając na ponad 70 lat w repertuarze tamtejszej opery. Dzieło to zostało utrzymane, zgodnie z poglądami estetycznymi autora, w stylu opery włoskiej i wpisywało się w nurt sentymentalny<sup>30</sup>. Jak charakteryzuje ten utwór Zofia Chwedczuk, miał on skromną obsadę (3 osoby: pasterz Collin, pasterka Colette oraz wróżbita), odznaczał się również nieskomplikowaną akcją bez zbędnej ornamentyki<sup>31</sup>. Oprócz tego Rousseau jest autorem melodramatu *Pygmalion*, wystawionego w 1770 roku oraz opery baletowej *Les muses galantes*.

Warto w tym miejscu zaznaczyć, że kontrę wobec estetycznej myśli encyklopedystów, zwłaszcza Rousseau, stanowiły poglądy Jeana-Philippe Rameau, obrońcy opery francuskiej. Opisał on muzykę jako konstrukcję ułożoną według zasad harmonii i współbrzmień, które nawzajem się przenikają, tworząc doskonałą całość. Jego propozycja ma w sobie znamiona preromantyczne, które pozwalają widzieć w muzyce język szczególnie uprzywilejowany<sup>32</sup>. Główną różnicę poglądów Rousseau i Rameau streszcza Filip Taranienko:

Rameau w swoich pismach muzycznych opowiadał się za prymatem harmonii, uznając ją za naturalną i pierwotną wobec melodii, Rousseau natomiast uparcie bronił prymatu melodii, uważając harmonię za wytwór sztuczny i konwencjonalny<sup>33</sup>.

Swój obszerny wykład dotyczący nowatorskiej teorii współbrzmień zawarł Rameau w *Traité de l'harmonie* z 1722 roku<sup>34</sup>. Miłosz Aleksandrowicz, autor edycji krytycznej traktatu, uznał tę pracę Rameau za przełomową publikację dla dalszego rozwoju muzyki. Zawierała ono bowiem uwagi dotyczące praktyki muzycznej akompaniamentu oraz metod dydaktycznych przydatnych w nauczaniu gry na instrumentach klawiszowych, a także praktyczne wskazania na temat sztuki kompozycji, z których na zasadzie podręcznika do samokształcenia, korzystał między innymi Rousseau, o czym wspomina w swoich *Les confessions*<sup>35</sup>.

Zauważmy jeszcze, że polemika pomiędzy Rameau i Rousseau dotyczyła nie tylko poglądów na operę i założeń teorii harmoniczej, ale także opracowywanych przez

---

<sup>30</sup> Na temat opery Rousseau *Wiejski wróżbita*, zob. także *Kronika opery*, oprac. M.B. Michalik, Warszawa 1993, s. 36.

<sup>31</sup> Z. Chwedczuk, *Rousseau Jean-Jacques*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t.8: pe-r, pod red. E. Dziębowskiej, Kraków 2004, s. 483.

<sup>32</sup> Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 202.

<sup>33</sup> F. Taranienko, *Rousseau i Rameau. Spór o zasady muzyki*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2012, nr 4, s. 55-63.

<sup>34</sup> J.P. Rameau, *Traktat o harmonii*, oprac. M. Aleksandrowicz, Lublin 2022.

<sup>35</sup> J.-J. Rousseau, *Wyznania*, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1918, s. 80-81. (J.-J. Rousseau, *Les confessions*, t.2, Londres 1782).

encyklopedystę haseł poświęconych muzyce. Rameau krytycznie odnosił się również do działalności muzycznej swojego oponenta, ostro oceniając jego operę *Les muses galantes*<sup>36</sup>.

Do racjonalistycznych poglądów Rameau przychylił się Voltaire. Odrzucał on sentymentalne podejście Rousseau, przeciwko któremu napisał satyryczną notę<sup>37</sup>. Za epokę najważniejszych osiągnięć nauki i kultury, w tym czas rozwoju muzyki, uważał Voltaire okres panowania króla Ludwika XIV<sup>38</sup>. Zdaniem Voltaire'a, muzyka winna być podporządkowana poezji.

Redaktor *Encyklopedii*, Denis Diderot, uznawał muzykę za sztukę najbliższą naturze i zakorzenioną w społeczeństwie pierwotnym. Postulował on naśladowanie natury przez twórczość muzyczną oraz bronił wartości muzyki na tle innych sztuk, a w dyskusji na temat opery, opowiadał się po stronie buffonistów<sup>39</sup>. W sprawozdaniach z wystaw malarskich, *Salonach*, poczynił rozróżnienia na temat muzyki instrumentalnej i wokalne, pierwszą porównując do szkicu, zaś drugą do obrazu<sup>40</sup>. Głosem Diderota na temat muzyki jest też dialog *Kuzynek mistrza Rameau*<sup>41</sup>, w którym rozmówca narratora to bratanek Jeana-Philippe'a Rameau, Jean François. Bohater ten, niespełniony muzyk i dziwak, określił muzykę „sztuką najbardziej namiętną ze wszystkich”<sup>42</sup>, zaś śpiew definiował jako „naśladowanie dźwięków naturalnych”<sup>43</sup>. Postulaty powrotu do natury oraz pierwotnych związków muzyki z poezją, ukazują Diderota jako teoretyka-sentymentalistę.

Kolejny z encyklopedystów, Jean Le Rond d'Alembert, autor *Wstępu do Encyklopedii*, jak również licznych haseł z zakresu estetyki (np. *Gust*), w *Uwagach o poezji* dopuszczał możliwość rezygnacji z rymu przede wszystkim w wierszach lirycznych, przeznaczonych do śpiewu, gdyż, jak argumentował, „o ile bowiem miara i rytm są konieczne w tego rodzaju wierszach, o tyle rym jest im potrzebny w niewielkim stopniu: na skutek powolności śpiewu prawie nigdy nie jest odczuwalny, a tym samym ginie jego efekt”<sup>44</sup>. D'Alembert posuwał się

---

<sup>36</sup> Więcej na temat polemiki Rousseau i Rameau pisał Zbigniew Skowron, por. Tenże, *Mysł muzyczna Jeana-Jacques'a Rousseau*, dz. cyt., s. 182-183.

<sup>37</sup> Był to czwarty spośród *Lettres sur la nouvelle Héloïde ou aloisia de Jean-Jacques Rousseau*. Voltaire odrzucał w nim sentymentalizm Rousseau. Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 211.

<sup>38</sup> Por. *Mysł o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970, s. 87.

<sup>39</sup> Por. Z. Chwedczuk, *Denis Diderot*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t.2: C-D, pod red. E. Dziębowskiej, Kraków 1984, s. 407.

<sup>40</sup> Warto zauważyć, że polskiej kulturze oświeceniowej preferowana była muzyka wokalna, zaś muzyka instrumentalna pełniła pomniejszą rolę. Wyrażają to poglądy między innymi Wacława Sierakowskiego czy Karola Kurpińskiego. Główną motywacją takiej hierarchizacji była nadrzędna funkcja dydaktyczna, jakiej nie była w stanie sprostać muzyka instrumentalna. Por. A. Dobak, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002, s. 397.

<sup>41</sup> D. Diderot, *Kuzynek mistrza Rameau*, przeł. G. Dobrenko, Kraków 2008.

<sup>42</sup> Tamże, s. 119.

<sup>43</sup> Tamże, s. 110.

<sup>44</sup> J. Le Rond d'Alembert, *Uwagi o poezji*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997, s. 330.

nawet dalej, twierdząc, iż możliwe byłoby skomponowanie muzyki do francuskiej prozy, pod warunkiem, że byłaby ona harmonijna i rytmiczna<sup>45</sup>. Jego zdaniem muzyka zajmowała ostatnie miejsce w kanonie sztuk, po malarstwie, rzeźbie i poezji, ze względu na ograniczenia środków, jakimi mogą dysponować muzycy<sup>46</sup>. Był on entuzjastą i propagatorem poglądów estetycznych Jeana-Philippe'a Rameau.

W polskim środowisku literackim doby oświecenia dobrze były znane również przekonania estetyczne Jeana-Francois Marmontela za pośrednictwem artykułów z *Encyklopedii*, jak i *Poetyki francuskiej*. Inspirowali się nim zwłaszcza Franciszek Ksawery Dmochowski, Filip Neriusz Golański, zaś w klasycyzmie postaniszawowskim Euzebiusz Słowacki, Józef Korzeniowski czy Ludwik Osiński<sup>47</sup>. Poglądy Marmontela ewoluowały, od sztywnej wierności klasycystycznym zasadom tworzenia do umiarkowanej elastyczności twórcy i wykorzystania siły wyobraźni. Encyklopedysta podjął się dzieła dostosowania języka francuskiego do melodii włoskiej opery, co zainspirowało później Królikowskiego i Elsnera do toczenia podobnych dyskusji na gruncie polskim. To do jego poglądów na temat cudowności nawiązywał Golański, redagując fragmenty swojej poetyki, poświęcone operze.

Nie tylko z Francji docierały do Polski dyskusje na tematy literacko-muzyczne oraz ich egzemplifikacje. Ważnym kierunkiem były także Włochy, a zwłaszcza postać Pietra Metastasia. Librecista popularny był na ziemiach polskich przede wszystkim w dwóch okresach – w latach 40. i 50. XVIII wieku, gdy jego dzieła wystawiane były na scenie saskiej, a także od lat 80. do końca stulecia. Tłumaczeń jego oper i kantat podejmowali się różni twórcy, poczynając od nazwisk znanych i rozpoznawanych, takich jak Wojciech Bogusławski, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Andrzej Załuski, Bazyli Popiel, przez Franciszka Borowskiego, Kunegundę Komorowską na autorach anonimowych kończąc<sup>48</sup>. Aleksandra Starowicz pisała, iż „w przypadku oratoriów i kantat Metastasio był najczęściej przyswajany polszczyźnie autorem”<sup>49</sup>. Wspomnijmy chociażby tragedię *Temistokles*, którą właśnie z włoskiego librecisty zaadaptował na potrzeby polskie Kniaźnin<sup>50</sup>. Zresztą wpływy Metastasia dostrzegane są także w innych dziełach sentymentalnych, między innymi w *Matce Spartance* śpiewaka Temiry czy

---

<sup>45</sup> Por. Tamże.

<sup>46</sup> Por. J. Le Rond d'Alembert, *Wstęp do Encyklopedii*, przeł. J. Hartwig, Warszawa 1954, s. 39.

<sup>47</sup> Por. E. Rządowska, *Francuskie wzorce polskich Oświeconych. Studium o recepcji J.F. Marmontela w XVIII wieku*, Warszawa 1989.

<sup>48</sup> Por. J. Miszańska, *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*, Kraków 2013, A. Starowicz, „Z ziemi włoskiej do Polski”. *Staropolskie przekłady dramaturgii włoskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, nr 17, s. 235-240, A. Paleta, *Jaką rolę mogły pełnić osiemnastowieczne przekłady włoskich librett*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, dz. cyt., s. 63. Zob. także A. Żórawska-Witkowska, *O recepcji drammi per musica Pietra Metastasia w kulturze polskiej XVIII wieku*, [w:] *Muzyka wobec tradycji. Idea – dzieło – recepcja*, pod red. Sz. Paczkowskiego, Warszawa 2004, s. 569-586.

<sup>49</sup> A. Starowicz, dz. cyt., s. 239.

<sup>50</sup> P. Metastasio, *Temistokles*, tłum. F.D. Kniaźnin, [w:] Tegoż, *Dzieła*, t.4, wyd. F.S. Dmochowski, Warszawa 1828.



w sielankach Karpińskiego. Lucio Gambocorta wskazuje, iż Włoch w sposób szczególnie wpłynął na popularyzację „arkadyjsko-pastoralnego gustu w Polsce”<sup>51</sup>, ten zaś ujawnił się zwłaszcza w środowisku puławskim, a także wileńskim, gdzie opublikowane zostały przekłady z Metastasia, z którymi zapewne zetknął się młody Mickiewicz<sup>52</sup>. W Polsce XVIII wieku zapanowała swoista moda na Metastasia. Małgorzata Chachaj pisała:

Dzieła Metastasia fascynowały [...] połączeniem poważnego tematu z brakiem dyscypliny w zakresie trzech jedności (przy zachowaniu zasady prawdopodobieństwa), tragizmu ze szczęśliwym zakończeniem oraz obfitością elementów bliskich uczuciowości sentymentalnej<sup>53</sup>.

Nie sposób nie wspomnieć przy tej okazji o postaci biskupa krakowskiego Wacława Sierakowskiego, autora przekładów włoskich librett oratoryjnych na język polski, który tłumaczył je przede wszystkim na potrzeby założonej i prowadzonej przez siebie w Krakowie amatorskiej szkoły śpiewu. Przebywając w Rzymie w latach 1763-1767 zetknął się z reformą opery włoskiej, zaproponowanej przez Apostola Zena i Pietra Metastasia<sup>54</sup>. Co jednak ciekawe, postulowane przez nich pomysły związane z pogłębieniem kontrastu pomiędzy arią a recytatywem, zrezygnowaniem ze wstawek komicznych czy podkreśleniem roli śpiewu solowego, nie znalazły zastosowania w autorskich kompozycjach Sierakowskiego, który sięgał raczej do wątków hagiograficznych niż biblijnych<sup>55</sup>.

Przejdźmy teraz do kręgu niemieckojęzycznego. Rozpocznijmy od „nieocenionego Sulzera”, jak nazywał go Królikowski. Zresztą nie tylko on był pod dużym wpływem myśli estetycznej szwajcarskiego estetyka, także Franciszek Wężyk, Euzebiusz Słowacki, Kazimierz Brodziński, a więc pisarze doby postanisławowskiej. To najprawdopodobniej na jego tekście *Allgemeine Theorie der schönen Künste* z lat 1771-1774, uczył się języka niemieckiego Adam Mickiewicz, który przetłumaczył wraz z innymi filomatami, pochodzące z tego dzieła, hasło o operze. Przyjęło się sądzić, iż przekład ten miał bezpośrednie znaczenie dla ostatecznego kształtu formalnego *Dziadów* wileńsko-kowieńskich<sup>56</sup>.

Johann Georg Sulzer swoje rozważania dotyczące sztuk pięknych rozpoczął – podobnie jak czynił to Batteux – od wyznaczenia ich istoty. I tak jak dla francuskiego teoretyka było nią

---

<sup>51</sup> L. Gambocorta, „Arkadia”. *Model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82, s. 14.

<sup>52</sup> Por. Tamże. Zob. także W. Kubacki, *Pierwiosnki polskiego romantyzmu*, Kraków 1949, s. 53-54.

<sup>53</sup> M. Chachaj, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007, s. 171.

<sup>54</sup> Na temat reformy opery Zena i Metastasia zob. *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 2006, s. 971.

<sup>55</sup> Por. A. Paleta, *Jaką rolę mogły pełnić...*, dz. cyt., s. 69.

<sup>56</sup> Taką hipotezę postulował Juliusz Kleiner, a następnie Stefania Skwarczyńska. Por. J. Kleiner, *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948, s. 157, S. Skwarczyńska, *Mickiewicz w kręgu idei i postulatów Sulzera*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64, s. 29-45.

naśladowanie natury, tak dla Szwajcara jest nią „przydawanie pierwiastka przyjemności”<sup>57</sup>. Pisał: „w upiększaniu wszystkich niezbędnych człowiekowi rzeczy, a nie w nieokreślonym nazewnictwie natury, jak się często twierdzi, szukać należy istoty sztuk pięknych”<sup>58</sup>. Za główny cel sztuk pięknych uznawał Sulzer głębokie wzruszenie odbiorcy, poruszanie jego umysłu i uwznioślanie ducha oraz serca. Sformułował on także uwagi dotyczące narodów ceniących wysoko sztukę: „naród, który posiada dobry smak, składa się, mówiąc ogólnie, zawsze z ludzi doskonalszych niż ten, który nie poznał jeszcze tego wpływu”<sup>59</sup>.

Poglądy Sulzera przyniosły przewartościowanie w obowiązującym dotychczas kanonie sztuk, gdzie muzyka była raczej deprecjonowana. U niego zaś czytamy: „Pierwszą i najsilniejszą [ze sztuk pięknych – J.S.] jest ta, która drogę do duszy odbiera przez słuch, mianowicie muzyka”<sup>60</sup>. Swoją klasyfikację wywiódł z przekonania, że zmysł słuchu jako pierwszy jest zdolny przekazywać do duszy uczucia, takie jak czułość, życzliwość, nienawiść, gniew czy zwątpienie.

Z punktu widzenia wpływu Sulzera na myśl polską interesujące są jego uwagi dotyczące opery. W *Ogólnej teorii sztuk pięknych* pisał:

Aby wyrobić sobie właściwe pojęcie o duchu, który dzisiaj bardziej osłabia sztuki piękne niż ożywia, wystarczy wziąć pod uwagę tylko tę z naszych sztuk scenicznych, w której jednoczą się wszystkie sztuki piękne: operę. Czy można zobaczyć coś bliższego, bardziej pozbawionego smaku i mniej odpowiadającego celowi sztuki?<sup>61</sup>

Z tej więc perspektywy ujawnia się przekonanie teoretyka mówiące o tym, że współczesna mu opera nie realizowała celu stawianego sztukom, a więc uwznioślania i upiększania. Nazywał ją dziełem błahym, lecz wysoko wartościował jej interdyscyplinarność. To do sulzerowskiej metafory potoku będzie się odwoływał Królikowski, charakteryzując arię i recytatyw<sup>62</sup>.

W *Ogólnej teorii sztuk pięknych* pojawiły się także uwagi Sulzera dotyczące kantaty. Definiował on ją, podobnie jak encyklopedyści, których myślą zresztą się inspirował, jako „niewielki wiersz utworzony do muzyki o wzruszającej treści, w którym w różnych miarach wierszowych wyrażone są spostrzeżenia, obserwacje, odczucia i namiętności, jakie powstają

---

<sup>57</sup> J.G. Sulzer, *Ogólna charakterystyka sztuk pięknych*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia....*, dz. cyt., s. 534.

<sup>58</sup> Tamże, s. 535.

<sup>59</sup> Tamże, s. 539.

<sup>60</sup> Tamże, s. 545.

<sup>61</sup> Tamże, s. 543.

<sup>62</sup> Sulzer przedstawiał strukturę tekstową arii i recytatywu, odnosząc się do metafory potoku: „R e c i t a t i v o [...] powinno być na kształt potoku, który, to spokojnie płynie, to się przedziera pomiędzy kamienie, to znowu z góry gwałtownie spada; czasem są miejsca spokojne, na które następuje gwałtowność; gdy tymczasem a r i a podobna jest do potoku, który czy to zwolna, czy gwałtownie, cicho, czy z łoskotem, zawsze jednak jednostajnie płynie” J.F. Królikowski, *Prozodia polska....*, Poznań 1821, s. 194-195.

przy okazji ważnego wydarzenia”<sup>63</sup>. Jak podkreśla Iwona Puchalska, Sulzer w swojej teorii mocno akcentował, że podmiot mówiący ma być obserwującym sceny z ludzkiego życia lub natury i wyrażającym swoje spostrzeżenia na te tematy w indywidualny sposób. Zachęcał twórców kantat do ukazywania przeżyć bohaterów. Typowym zabiegiem stylistycznym zastosowanym w odniesieniu do kantaty, miała być jego zdaniem alegoria. Dopuszczał sporą swobodę kompozycyjną w układzie recytatywów, arii, arietty, ariosa i innych; za wymóg konieczny uznawał wystąpienie dwóch recytatywów i dwóch arii. Sulzer wyróżniał kantatę małą (z muzyką kameralną) i kantatę wielką (z uroczystą muzyką kościelną), którą nazywa oratorium<sup>64</sup>.

Kolejnym niemieckojęzycznym teoretykiem, którego myśl znacząco wpłynęła na polskich estetyków i twórców, był Johann Gottfried Herder. Podobnie jak Rousseau we Francji<sup>65</sup>, niemiecki filozof zaangażował się w badania nad genezą pochodzenia języków i charakterystyką języka naturalnego. Swoje poglądy na ten temat wyłożył w *Szkicu o pochodzeniu języka* z 1772 roku, w którym przedstawił koncepcję muzyki jako „sztuki ludzkości”, a za pierwszy i najbardziej naturalny język człowieka uznał pierwotny śpiew<sup>66</sup>. Filozoficzna myśl Herdera intensywnie wpłynęła na kształtowanie się poglądów polskich autorów, między innymi Leona Borowskiego, Kazimierza Brodzińskiego, Franciszka Królikowskiego czy Józefa Elsnera. To właśnie inspiracji płynącej z prac niemieckiego estetyka zawdzięczamy poszukiwanie w języku polskim oryginalności i niepowtarzalności, wyrazu ducha narodowego i geniuszu, który odróżniałby naszą mowę ojczystą od innych języków<sup>67</sup>. To od myśli Herdera swój początek wzięło nawoływanie Brodzińskiego do odnalezienia tożsamości naszej literatury i wezwanie do utworzenia polskiej literatury narodowej, która nie będzie naśladowaniem ani literatury francuskiej, ani niemieckiej, na co wskazał Tadeusz Namowicz<sup>68</sup>. Dodatkowo autor wstępu do wydania dzieł Herdera, zauważył, iż na zainteresowanie pieśnią ludową w oświeceniu postaniślawowskim również wpływ miała myśl niemieckiego estetyka.

---

<sup>63</sup> J.G. Sulzer, *Theorie der Dichtkunst*, oprac. A. Kirchmayer, München 1789, s. 312. Cyt. za: I. Puchalska, *Kantata do młodości*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 90.

<sup>64</sup> Por. I. Puchalska, *Kantata do młodości*, dz. cyt., s. 91.

<sup>65</sup> To właśnie Rousseau we Francji i Shaftsbury’ego w Anglii, wymieniał obok Herdera Wojciech Kunicki, wskazując, iż ci „trzej myśliciele XVIII wieku próbowali stawić czoło roszczeniom <<materialistycznych redukcji>>. [...] Ich punktem wyjścia była rzeczywistość ujmowana w języku i zapośredniczona przez język”. W. Kunicki, *Okres burzy i naporu 1770-1785*, [w:] Cz. Karolak, W. Kunicki, H. Orłowski, *Dzieje kultury niemieckiej*, wyd. II, Warszawa 2015, s. 198.

<sup>66</sup> Por. E. Fubini, dz. cyt., s. 256.

<sup>67</sup> Por. Z. Kloch, *Polscy uczeni o stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 1, Wrocław 1993, s. 153.

<sup>68</sup> Por. T. Namowicz, *Wstęp*, [w:] J. G. Herder, *Wybór pism*, przeł. J. Gałęcki, M. Jaroszewski [i inni], oprac. T. Namonowicz, Wrocław 1987, s. LXXIV.

Cezary Pęcherski, autor przedwojennej pracy *Brodziński a Herder*<sup>69</sup>, dostrzegł między nimi podobieństwo nie tylko myśli, ale także biografii, a nawet usposobienia wewnętrznego. Brodziński stawiał niemieckiego filozofa na równi z Goethem i Schillerem, doceniając jego sztukę artystyczną<sup>70</sup>. O tym, jak silny był wpływ myśli Herdera na Brodzińskiego, świadczy też fakt wydania przez Polaka pracy *Synonimy polskie*, w której zawarł ponad sto haseł wyrażań bliskoznacznych opisujących przede wszystkim stany emocjonalne. Inspiracją dla polskiego estetyka była nie tylko moda na salonową grę towarzyską w synonimy, ale także nawoływanie Herdera do degradacji metafory na rzecz synonimów. Twierdził on nawet, że bogactwo wyrażań bliskoznacznych w danym narodzie świadczy o jego doskonałości<sup>71</sup>.

W swojej *Rozprawie o początku mowy* sformułował Herder tezę o ludzkim, nie boskim, pochodzeniu języka oraz opisał cztery etapy jego rozwoju. Co interesujące, uważał on, że w pierwszym, niemowlęcym stadium rozwoju mowy, „jednosylabowe, wysokie i surowe tony przekształcały się powoli w śpiew”<sup>72</sup>, a język określić można było mianem rytmicznej, „cudownej melodii”<sup>73</sup>. Zdaniem Herdera mowa ludzka pierwotnie była nie tylko najczystsza poezją – twierdził, że jest ona starsza od prozy – ale również śpiewem. Starożytni poeci nie mówili, ale śpiewali, gdyż pojęcia te, zdaniem filozofa, traktowano jako synonimy<sup>74</sup>. Do tego pierwotnego języka, dużo bardziej śpiewnego i harmonijnego niż języki nowożytne, najbardziej nawiązuje – posługując się kategoriami języka emicznego, mowa ludu, gdyż jest najbliższa naturze języka. W koncepcji Herdera poeci tworzący w językach obcych nie mogą precyzyjnie oddać w nim swojej myśli, gdyż są w stanie uczynić to tylko w swoim języku ojczystym, który uważał za „zwierciadło narodu”<sup>75</sup>. To po składni, rymach i śpiewności danego języka można scharakteryzować daną nację – z tych samych założeń wyszli później inspirujący się Herderem Elsner i Brodziński. Wezwani zachętą niemieckiego teoretyka, zaczęli poszukiwać „zalet muzycznych języka ojczystego”<sup>76</sup>.

Warto wskazać jeszcze jeden ważny kontekst w piśmiennictwie Herdera, który inspirował polskich estetyków pierwszych dziesięcioleci XIX wieku. Jest nim swego rodzaju gloryfikacja poezji ludowej i odcięcie się od bezrefleksyjnego naśladowania wzorów z kręgu

---

<sup>69</sup> C. Pęcherski, *Brodziński a Herder*, Kraków 1916.

<sup>70</sup> Brodziński wysoko cenił sobie zasługi Herdera, bardzo pozytywnie wypowiadając się o nim w swoich pismach: „Założyłbym się, że Goethe, Herder i Lessing z krwi słowiańskiej pochodzą”, „Gdyby żył Herder na klęczkach bym go zaklinał, aby się uczył języka Słowian”. Por. C. Pęcherski, dz. cyt., s. 10. Na temat wpływu estetyki Herdera i innych teoretyków niemieckich na działalność intelektualną Brodzińskiego pisał także Olaf Krykowski. Por. Tenże, *Gotyk i gotycyzm w refleksji estetycznej Kazimierza Brodzińskiego*, [w:] *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760-1830*, pod red. M. Cieńskiego i P. Pluty, Warszawa 2020, s. 277-290.

<sup>71</sup> Por. E. Nowicka, *Omamienie-cudowność-afekt...*, dz. cyt., s. 115.

<sup>72</sup> C. Pęcherski, dz. cyt., s. 18.

<sup>73</sup> Tamże.

<sup>74</sup> Por. Tamże, s. 23.

<sup>75</sup> Por. Tamże, s. 29.

<sup>76</sup> Por. Tamże, s. 35.

śródziemnomorskiego. Jego hipoteza ducha narodowego (*Volksgeist*) zasadzała się przede wszystkim na dowartościowaniu najniższych warstw społecznych. Herder uważał, że lud wiejski jest niejako jedynym pozostałym skarbcem dawnych obyczajów, tradycji, pieśni oraz baśni. Oddźwiękiem tego zjawiska było nie tylko popularyzowanie utworów ludowych, ale także włączenie ich do opery jako – jak pisze Rüdiger Ritter – „elementów wskazujących na narodowy charakter dzieła”<sup>77</sup>. Wiązało się to także ze zmianą rozumienia pojęcia narodu, jaka zaszła pod koniec XVIII wieku. Odtąd obejmował on wszystkie warstwy społeczne, których łączył wspólny język, historia i kultura.

Profesorem Herdera podczas jego studiów na uniwersytecie w Królewcu był Immanuel Kant. W swoim dziele poświęconym refleksji estetycznej, *Krytyce władzy sądenia* z 1790 roku, zawarł on także kilka interesujących myśli dotyczących muzyki. Opierał się on przede wszystkim na estetyce muzycznej Rousseau. Jedną z najważniejszych podjętych wówczas kwestii była przynależność muzyki do sztuk pięknych. Szczególne wątpliwości wzbudzała u Kanta zwłaszcza muzyka instrumentalna, którą z jednej strony traktował jako „puste, pozbawione treści brzmienie”<sup>78</sup>, zaś z drugiej widział w niej formę czystą, samowystarczającą. Uważał muzykę instrumentalną za sztukę dającą przyjemność, zaś muzyce wokalne przyznawał miano prawdziwej sztuki pięknej, która „usposabia ducha do idei”<sup>79</sup>. Muzykę określał Kant jako „grę uczuć”<sup>80</sup>, w której jednak konieczną racją jest „forma matematyczna” relacji dźwiękowych. Jak pisze Dahlhaus, u Kanta „piękno muzyczne – forma – pozostaje w ukryciu, a uchwytna muzyka stanowi czystą przyjemność, o ile nie podporządkowuje się poezji”<sup>81</sup>.

Na marginesie warto przywołać drugoplanowego estetyka niemieckiego, Johanna Schwaldoplera, znanego bardziej pod pseudonimem K. L. Szaller. Swoje poglądy, wyłożone w *Zasadach poezji i wymowy* oraz popularyzatorskiej publikacji *Handbuch der deutschen Dicht- und Redekunst, aus Beispielen entwickelt*, teoretyk opierał przede wszystkim na myśli Herdera i Johanna Georga Sulzera. Co interesujące, poetyka Schwaldoplera miała formę 51 listów ojca do syna, w których młodszy z mężczyzn zapoznawany był z najznakomitszymi przykładami niemieckiej literatury. Z kolei popularny ówczesnie podręcznik szkolny Szallera, znany także na ziemiach polskich, utrzymany był w większości w duchu klasycystycznym z niewielkimi innowacjami zbliżającymi go do twórców z nurtu *Sturm und Drang*. Poświęcił on w nim uwagę także kwestiom miarowości poezji, prozodii czy oryginalności sztuki

---

<sup>77</sup> R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej?*, [w:] *Operowy kontrapunkt*..., dz. cyt., s. 120.

<sup>78</sup> Por. C. Dahlhaus, *Estetyka muzyczna*, dz. cyt., s. 37.

<sup>79</sup> Tamże.

<sup>80</sup> I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986, s. 260.

<sup>81</sup> C. Dahlhaus, *Estetyka muzyczna*, dz. cyt., s. 39.

narodowej. Tłumaczem i propagatorem myśli Szallera na gruncie polskim w latach dwudziestych XIX wieku był Jan Kazimierz Ordyniec, który zaczerpnięte od niemieckiego teoretyka poglądy wyłożył w autorskim przekładzie *Zasad poezji i wymowy*<sup>82</sup>, a także w pracy *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie poezji z muzyką*<sup>83</sup>. Podjętą dyskusją na temat klasyfikacji sztuk nawiązał Ordyniec do dzieła *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji* Lessinga. Wyżej od muzyki instrumentalnej cenił tę wokalną, która wespół z poezją intensywniej przemawia do odbiorcy. W kwestii powinowactwa literatury i muzyki podążał bardziej za Elsnerem niż Królikowskim<sup>84</sup>.

Podsumujmy 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. Początkowo dominowały wpływy francuskie i włoskie, im bliżej jednak wieku XIX, główną rolę wśród polskich autorów zaczęły odgrywać publikacje niemieckojęzyczne. Nieco inne były też podejmowane przez teoretyków zagadnienia. Wśród prac francuskich i włoskich najważniejsze kwestie poddawane dyskusji oscylowały wokół kształtu opery, oratorium i kantaty, roli libretta operowego i jego relacji z towarzyszącą mu muzyką czy miejsca muzyki w kanonie sztuk pięknych. Udowodniano wyższość muzyki wokalnej nad instrumentalną, a także pokazywano pierwotne związki muzyki z poezją, nie zaś z prozą. Podkreślić trzeba także znaczenie przemyśleń Rousseau na temat pochodzenia języków oraz przeznaczenia poszczególnych języków narodowych do śpiewu. Temat ten powrócił w dyskusjach toczonych w środowisku niemieckojęzycznym, zwłaszcza u Herdera. Ten z kolei za pierwotny język każdego człowieka uznał śpiew.

Na początku XIX wieku na nowo próbowano zdefiniować cel sztuki, która miała teraz przede wszystkim dostarczać przyjemności i poruszać emocjonalnie odbiorcę. W związku z tym pojawiły się też nowe założenia opery czy kantaty, w których na pierwszy plan miały się wysunąć przeżycia bohaterów. Nobilitowano muzykę, przyznając jej prymat w kanonie sztuk. Wśród niemieckojęzycznych autorów chętnie podkreślano oryginalność sztuki narodowej i gloryfikowano poezję ludową. Większość z wymienionych tu zagadnień w pewien sposób rezonowała wśród polskich teoretyków i literatów.

---

<sup>82</sup> J.K. Ordyniec, *Zasady poezji i wymowy przez K.L. Szallera, z niemieckiego języka przełożone, a do polskiej literatury zastosowane przez J.K. Ordynica*, t. 1-2, Warszawa 1826-1827.

<sup>83</sup> Tenże, *O związku i powinowactwie sztuk pięknych, a szczególnie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. 11, nr 32, 34.

<sup>84</sup> Więcej na temat Ordynica zob. H. Kneip, *O normie i tradycji literackiej w przededniu romantyzmu. (Jan Kazimierz Ordyniec jako tłumacz „Zasad poezji i wymowy” Johanna Schwaldoopera)*, [w:] *Między Oświeceniem i Romantyzmem*, red. J. Z. Lichański przy współudziale B. Schultze, H. Rotheego, Warszawa 1997. Zob. także A. Seweryn, *Jan Kazimierz Romuald Ordyniec*, [w druku].

## 1.2 Poetyki polskie okresu stanisławowskiego

Na gruncie polskim w poetykach sformalizowanych okresu stanisławowskiego rzadko pojawiała się refleksja dotycząca związków literatury i muzyki, czego nie można powiedzieć o rozprawach teoretycznych w oświeceni postanisławowskim, gdzie ta tematyka zaczęła coraz mocniej wybrzmiewać. Jednakże, przeglądając poetyki klasycystyczne tego okresu, możemy natrafić na pewne obserwacje, ukazujące odniesienia literacko-muzyczne, które pojawiały się zwykle na marginesie rozważań dotyczących najważniejszych kwestii poetologicznych, takich jak *mimesis*, gust, natura czy istota poezji. Spróbujmy sproblematyzować je i uporządkować chronologicznie.

Wacław Rzewuski, w swoim tekście *O nauce wierszopiskiej* z 1762 roku, już w drugiej oktawie sformułował rozróżnienie poezji na tę realizującą reguły sztuki i poezję naturalną. Symbolem tej drugiej jest „piosnka pasterki”, która „na wsi ma swe pochwały” (w.10). To właśnie ten typ poezji był wyżej ceniony przez teoretyka, ponieważ wyrażał najprostsze, ale zarazem podstawowe dla człowieka uczucia, takie jak radość czy smutek:

Jedne się cieszą, a żalą się inne,  
Insze przed śmiercią smutne nucą pienia.  
Są, które pary utratę z rozpaczą  
Płacząc śpiewają, a śpiewając płaczą.<sup>85</sup>  
(w. 21-24)

Poeta, chcąc stworzyć dobre dzieło, winien swe wzorce czerpać z natury, w której odnajdywał Rzewuski liczne przykłady dźwięków, będących inspiracją dla człowieka: „uznasz w śpiewaniu ptasząt wiersza ślady,/ Postrzeżesz w pieniu ich liczbę i składy” (w. 39-40). Tym samym autor postulował przekonanie, że skłonność do tworzenia wierszy ma swoje odpowiedniki w zjawiskach przyrody, czym wpisał się w zgodną z poetyką klasycyzmu estetykę *mimesis*. To właśnie natura była w XVIII wieku określana, jak pamiętamy, jako główny przedmiot poezji, który winien być naśladowany<sup>86</sup>.

Z kolei Onufry Kopczyński wywodził muzykę i poezję ze wspólnego źródła, uważając, że w każdym narodzie obydwie „bywają w używaniu przed innymi naukami”<sup>87</sup>. Podobnie jak Rzewuski w latach 60. XVIII wieku, tak Kopczyński w latach 80., ponownie akcentował naturalność jako najważniejszą cechę doskonałego dzieła literackiego. Dodatkowo

<sup>85</sup> Por. W. Rzewuski, *O nauce wierszopiskiej*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800* oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 60.

<sup>86</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Poezja-teorie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 423.

<sup>87</sup> O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., s. 179.

Kopczyńskiego interesowały bardziej kwestie związane z uniwersalnością wszystkich języków, które pijar wywodził ze wspólnych cech, przynależących wszystkim umysłom ludzkim. Wyraźnie podkreślał on społeczny charakter języka, a także sformułował wnioski, mające zachęcić jego odbiorców do „czytania rozważnego”<sup>88</sup>.

O genetycznych związkach literatury i muzyki przeczytamy również w rozprawie Ignacego Krasickiego *O rymotwórstwie i rymotwórcach*<sup>89</sup>, w której poeta parafrazował fragmenty *Poetyki* Arystotelesa, dodając do niej własne komentarze i przykłady<sup>90</sup>. Biskup warmiński za Stagirytą wymienił dwa postulaty stawiane sztuce poetyckiej, czyli „chęć naśladowania i upodobanie w pieśniach i rytmie”<sup>91</sup>. Jego zdaniem zarówno wiersz, jak i śpiewanie lub taniec, stanowiły przykład naśladowania natury poprzez wykorzystanie rytmu oraz były wyrazem wrodzonych zainteresowań człowieka. Krasicki odwoływał się w ten sposób do Jeana-Baptiste’a Rousseau, którego zresztą uznawał za najznakomitszego autora poezji lirycznej wśród pisarzy francuskich, chwalać zwłaszcza jego ody i kantaty<sup>92</sup>.

Przejdziemy teraz do refleksji teoretycznoliterackiej powstałej na gruncie polskiej myśli sentymentalnej. Poszukiwano wówczas odpowiednich środków wyrazu dla świata przeżyć wewnętrznych, co skierowało uwagę piszących o tym teoretyków na związki poezji z muzyką. Temat ten poruszył między innymi Joachim Litawor Chreptowicz w swoim znanym artykule *Poezja*. Co ciekawe, tekst ten został opublikowany w encyklopedii Ignacego Krasickiego *Zbiór potrzebniejszych wiadomości*:

Śpiewanie lepiej [młodzieńca – J.S.] wynurza niż proste mówienie, spadki głósów malują uszom chwiejącą się namiętność, [...] śpiewanie jego jest poezją, jaką natura człowiekowi wlała. Pieśni ludu prostego, jakie codziennie słyszymy w rozmaitych językach, pokazują nam z jednej strony skłonność przyrodzoną, którą ma człowiek w poruszeniu serca do śpiewania; z drugiej strony dają nam poznać, jakie początki miała poezja. W grubych pieśniach pospólstwa śpiewane były pierwsze chwały bogom, pamiątki ludziom znakomitym, żale, kochania, tęsknoty, gniewy i inne dolegliwości poruszonego serca<sup>93</sup>.

Chreptowicz jasno zarysował w nim wspólną genezę poezji i muzyki, a także wyraźnie zaznaczył, że to właśnie śpiew można uznać za doskonałe narzędzie służące wyrażaniu najróżniejszych emocji, których doświadcza człowiek bez względu na epokę, w której żyje.

---

<sup>88</sup> Por. Tamże, s. 187.

<sup>89</sup> I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, oprac. E. Zielaskowska, Poznań 2017.

<sup>90</sup> Por. Arystoteles, *Poetyka*, oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.

<sup>91</sup> I. Krasicki, *O rymotwórstwie o rymotwórcach*, dz. cyt., s. 60.

<sup>92</sup> Por. Tamże, s. 316.

<sup>93</sup> J. L. Chreptowicz, *Poezja*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, t.1, dz. cyt., s. 172-176. Fakt dopuszczenia przez Krasickiego takiego tekstu do druku w wydanej przez siebie encyklopedii dowodzi, że był on otwarty na prezentowanie różnorodnych poglądów, nie tylko tych utrzymanych w duchu klasycystycznym.



Zdaniem Chreptowicza to pieśni prostego ludu były dowodem na to, że człowiek ma wrodzoną skłonność do poruszeń serca, która doskonale wyraża się w śpiewie. To stąd narodziła się poezja, będąca zwerbalizowaną formą przekazu muzycznego.

W obrębie polskiego nurtu sentymentalnego sformalizowane wyznaczniki dotyczące sposobu tworzenia znajdziemy w rozprawie Franciszka Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu*<sup>94</sup> z 1782 roku. Autor *Laury i Filona* wśród źródeł doskonałej wymowy wskazał trzy obszary: „pojęcie rzeczy, serce czułe i piękne wzory”<sup>95</sup>. Chcąc poradzić pisarzowi, którego dosięgnie kryzys twórczy, zalecał sięgnięcie po inne dziedziny sztuki, na przykład malowanie obrazów lub słuchanie pięknej muzyki, co zdaniem autora mogło poruszać jeszcze mocniej „ocięźlałą myśl” oraz dawało impuls dla wyobraźni<sup>96</sup>.

Takie wypowiedzi teoretyczne związane przede wszystkim z pieśnią ludową, dociekaniem nad pochodzeniem języka i poezji, a także nad uniwersalnym charakterem twórczości inspirowanej folklorem<sup>97</sup>, stwarzały przestrzeń twórcom sentymentalnym, a zwłaszcza Karpińskiemu i Książninowi, do praktycznych realizacji stawianych założeń. Zaowocowało to powstaniem utworów opartych na regułach kompozycyjnych pieśni i arii, a także liryków zainspirowanych pieśnią ludową<sup>98</sup>. Sentymentalny postulat czułości serca i prostoty otworzył drogę dla romantyzmu zarówno na gruncie literatury, jak i muzyki<sup>99</sup>.

Z kolei pierwsze rokokowe inspiracje dotarły do Polski za sprawą króla Augusta III, który chętnie sięgał po kulturę włoską, obecną w architekturze, sztuce, komedii *dell'arte*, a także w operze. Ta ostatnia w głównej mierze oparta była na tłumaczonych na język polski librettach Pietra Metastasia z muzyką Johanna Adolfa Hassego<sup>100</sup>. Edmund Rabowicz, badacz rokokowego nurtu polskiego oświecenia, sugerował, że „być może także oratoria Metastasia, grane wtedy w kościołach warszawskich, należy traktować jako stylowe odpowiedniki

---

<sup>94</sup> F. Karpiński, *O wymowie w prozie albo wierszu*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., Warszawa 1993.

<sup>95</sup> Tamże, s. 201.

<sup>96</sup> „Między rzeczami, które imagincją naszą poruszyć mogą, rachować można doskonale, a wyrażające akcją jakąś malowanie: na przykład, starych miast rozwaliny, okropne zacienienie lasów i tym podobne widowiska. Ale najmocniej myśl ocięźlałą poruszyć zdaje się sworna i piękna muzyka, której cudów w ocuceniu imagincji nie tylko dzisiaj doświadczamy, ale i u dawnych z tejeży siły swojej słyneła”. Tamże, s. 203.

<sup>97</sup> Takie obszary problemowe wyłaniające się z krytyki muzycznej dotyczącej pieśni ludowej na przełomie XVIII i XIX wieku, zarysowała Elżbieta Nowicka. Por. Taż, *Literatura i muzyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 738.

<sup>98</sup> Zob. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko...*, dz. cyt., s. 238-239. O śpiewności w twórczości Karpińskiego pisał też Wacław Borowy i Antoni Reginek. Zob. W. Borowy, *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978, A. Reginek, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej, Katowice 2005. Na temat związków twórczości Karpińskiego z pieśnią ludową wypowiadał się m.in. Czesław Hernas, Zob. Tenże, *W kalinowym lesie*, t.1, dz. cyt.

<sup>99</sup> Zob. T. Strumiłło, *Sentymentalizm jako wstępna faza romantyzmu w muzyce polskiej*, Warszawa 1955, Tenże, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956; Cz. Zgorzelski, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, [w:] tegoż: *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988, s. 26-27.

<sup>100</sup> Por. E. Rabowicz, *Rokoko*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 522. Tłumaczem librett operowych Metastasia na język polski był m.in. Józef Epifani Minasowicz.

rokowego wystroju świątyn (tzw. rokoko sakralne)”<sup>101</sup>. W tym samym czasie, za przykładem Augusta III, zaczęły powstawać teatry muzyczne, organizowane na dworach magnackich między innymi Branickich, Ogińskich, Radziwiłłów, Sapiehy czy Potockiego.

Przypomnijmy jeszcze dobrze znane *Listy o guście*, autorstwa Józefa Szymanowskiego z 1779 roku. Oprócz przewodniego tematu dotyczącego smaku, zalecenia delikatności i czułości, autor sformułował w nich także zachętę, aby sięgać do ludowych przyśpiewek, cechujących się dużą rytmicznością, prostotą stylu, swojskością imion bohaterów wziętych z ludu<sup>102</sup>. Kostkiewiczowa zauważyła, że pieśń ludowa jako źródło inspiracji stała się dla Szymanowskiego „gwarantem naturalnej czułości wiersza”<sup>103</sup>.

Na marginesie dodajmy, iż pojęcia dotyczące związków poezji i muzyki wybrzmiewały nie tylko w sformalizowanych poetykach, ale pojawiały się one także w powstałych w tym czasie słownikach, między innymi Samuela Bogumiła Lindego<sup>104</sup> czy Michała Abrahama Trotza<sup>105</sup>. Odnajdziemy tam między innymi hasła takie jak muzyka, opera, kantata, pieśń, aria, *recitativo*, melodyjność. Co ciekawe, wspomniane dykjonarze rejestrują także mniej popularne pojęcia, będące często zdrobnieniami, takie jak piosenka, piosneczka, arietka, aryjka czy śpiewka, ujawniając ich zniuansowanie w stosunku do bardziej ogólnych haseł. Przykładowo arietką nazywał Linde „lekką, krótką arię”<sup>106</sup>, zaś piosenka to dla niego „utwór wokalny, prosta pieśń”<sup>107</sup>. Trozowi z kolei zawdzięczamy zebranie licznych przykładów, potwierdzających użycie wspomnianych haseł w powszechnym obiegu, a zwłaszcza w ówczesnej publicystyce. Obecność tych zagadnień w wymienionych publikacjach wskazuje, iż epoka oświecenia była czasem kształtowania się, a także ugruntowywania pojęć zarówno z zakresu dramatu i teatru, jak również z literatury i muzyki<sup>108</sup>.

Podsumowując, polscy teoretycy literatury okresu stanisławowskiego, jeśli wspominali o powinowactwach literacko-muzycznych, koncentrowali się przede wszystkim na ukazaniu genetycznych związków poezji z pieśnią. Na poparcie swoich sądów często sięgali do źródeł antycznych, a zwłaszcza do Arystotelesa. Sformułowane przez nich argumenty były podobne do tych, które na temat wspólnego pochodzenia muzyki i poezji wypowiedział Rousseau. W polskich poetykach okresu stanisławowskiego nie wybrzmiewały jednak postulaty

---

<sup>101</sup> Tamże.

<sup>102</sup> Por. Tamże, s. 524.

<sup>103</sup> T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, dz. cyt., s. 332.

<sup>104</sup> Por. S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 1-6, Warszawa 1854-1860.

<sup>105</sup> Por. M.A. Trotz, *Nowy dykjonarz, to jest mownik polsko-francusko-niemiecki...*, Lipsk 1764.

<sup>106</sup> S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t.1, dz. cyt.

<sup>107</sup> Tenże, *Słownik języka polskiego*, t.4, dz. cyt.

<sup>108</sup> Zagadnienia te zbiera i porządkuje praca Marii Rutkowskiej, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007.

dotyczące poszukiwania wspólnego dla wszystkich języka naturalnego, jak miało to miejsce chociażby w wypowiedziach encyklopedystów francuskich.

Pomiędzy poszczególnymi nurtami daje się dostrzec pewną różnorodność w zainteresowaniu tymi treściami. Klasycyści, na czele z Ignacym Krasickim, 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 sentymentalisci 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, na czele z Szymanowskim.

### 1.3 *Poetyki polskie okresu postanisławowskiego*

Tematyka związków poezji z muzyką mocniej zaczęła wybrzmiewać w pismach teoretyków polskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Wiązało się z to z ogólnymi przemianami w literaturze i krytyce literackiej tego okresu, charakteryzującego się powolnym odchodzeniem od poezji „powierzchownej”, ku tej, która kieruje się niczym nieskrępowanym natchnieniem i – mówiąc językiem Brodzińskiego – pozwala sobie zbaczać z regularnego gościńca<sup>109</sup>. To właśnie w swojej sztandarowej rozprawie *O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież o duchu poezji polskiej* z 1818 roku, zawarł galicyjski poeta swoje poglądy, w których wyraził nadzieję na całościowe postrzeganie słowa i muzyki, w nawiązaniu do ich pierwotnej jedności.

W początkach zawsze ten boski język poezji towarzyszył. Poeci późniejsi oddzielili się od muzyki. Obiedwie te siostry rozdzielone doskonalily się osobno i rosły w wdzięki, i teraz w serdecznym znowu ściśnieniu łączyć się zdają, aby jedna drugą nową pięknoscia obdarzając, uroczym głosem razem do czucia i myśli słuchacza przemówić mogły. W początkach pobudzała muzyka do wesołości i tańca, dzisiejsza więcej unosi duszę, więcej przyjemny smutek w nas budzi<sup>110</sup>.

Krytyk za wspólną cechę poezji i muzyki uznawał ich dążenie do nieskończoności, co zbliżało jego poglądy do refleksji romantycznej<sup>111</sup>. Chociaż Ewa Nowicka zwróciła uwagę, że Brodziński definiował nieskończoność jako „odsłonięte pole dla wyobrażeń dla duszy”, nie zaś jak romantycy, którzy rozumieli ją jako immanentną cechę bytu; jednak samo wprowadzenie takiej kategorii w jego pismach jest w pewnym sensie nowatorskie<sup>112</sup>.

---

<sup>109</sup> Por. K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyzmie, tudzież o duchu poezji polskiej*, oprac. A. Łucki, Kraków 1920, s. 43.

<sup>110</sup> Tamże.

<sup>111</sup> Por. E. Nowicka, *Literatura i muzyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 736.

<sup>112</sup> Por. Tamże.

Kolejnym, ważnym autorem, który zabrał głos na interesujący nas temat genetycznego związku muzyki i poezji, był Józef Franciszek Królikowski. W 1818 roku wypowiedział się w dziele *O literaturze. Rozprawa, w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnięcia tudzież co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno*<sup>113</sup>. Adwersarz Elsnera postulował wzajemne uzupełnianie się muzyki oraz poezji jako siostrzanych sztuk, „ażeby myśl ich była ta sama, ten sam akcent mowy, a deklamacja wiersza zgadzała się zupełnie z deklamacją muzyki”<sup>114</sup>. Zarówno kompozytor, jak i poeta, powinni zachować wierność nie tylko akcentowi językowemu, ale również zgodność co do przekazywanej treści i uczuć. Królikowski odnosił się przy tej okazji do trudności z tłumaczeniem obcojęzycznych oper na język polski, stwierdzając, że przyczyna tego leży nie w „niestosowności” naszej mowy do śpiewania, ale raczej w niezgodności pomiędzy językiem a podłożoną do niego muzyką, stąd tym bardziej zasadne wydały mu się wskazówki teoretyczne dotyczące pisania poezji przeznaczonej do śpiewu. Z kolei w pracy *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*<sup>115</sup> powstałej w podobnym okresie, kilkakrotnie podkreślał Królikowski, że „poezja w początkach swoich była muzykalna i śpiewana”<sup>116</sup>. Wypowiedzi krytyka oscylowały pomiędzy poglądami oświeceniowymi, a powoli kształtującą się wówczas romantyczną koncepcją sztuki. Choć wysokie wartościowanie muzyki można uznać u niego za nowatorskie, w podporządkowaniu poezji zasadom wymowy pozostawał wierny prawidłom klasycystycznym.

Warto również zauważyć, że Królikowski jako pierwszy wśród polskich teoretyków użył określenia „sztuka słowa” w odniesieniu do poezji, a także nazwał literaturę, muzykę i plastykę sztukami pięknymi<sup>117</sup>. Jako nieliczny z krytyków podniósł także kwestię wzajemnego przenikania się literatury i muzyki : „[...] tak bowiem są ze sobą połączone i w tak ścisłym zostają związku, że jedna bez pomyślenia o drugiej do wysokiego stopnia doskonałości dojść nie może: wszystkie dążą do jednego celu, dopomagają sobie wspólnie i wspierają się nawzajem”<sup>118</sup>. Podkreślił jednak także ich odrębność, wyrażającą się używaniem odmiennych środków wyrazu.

---

<sup>113</sup> J.F. Królikowski, *O literaturze. Rozprawa, w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnięcia tudzież co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno*, „Pamiętnik Literacki” 1819, t.14.

<sup>114</sup> Tamże, s. 4.

<sup>115</sup> Por. J.F. Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, „Pamiętnik Literacki” 1818, t.11.

<sup>116</sup> Tamże, s. 155.

<sup>117</sup> Por. A. Seweryn, *Józef Franciszek Królikowski*, [w druku].

<sup>118</sup> J.F. Królikowski, *O literaturze...*, dz. cyt., s.5.

Warto również zwrócić przy okazji uwagę na kwestię precyzji terminologicznej postulowanej przez Królikowskiego, o czym obszerniej pisała w swojej pracy Agata Seweryn. Badaczka zauważyła, że teoretyk odrzucał „bezrefleksyjne przenoszenie terminologii muzycznej na grunt wiedzy o literaturze”<sup>119</sup>.

Poglądy Józefa Elsnera na temat związku pomiędzy literaturą a muzyką, również wyrażają charakterystyczną dla tego okresu labilność pojęciową. Teoretyk z jednej strony uważał, że w operze „poezja sama swej siostrze miejsca ustąpić by powinna”<sup>120</sup>, kiedy indziej zaś twierdził, że obydwie sztuki winny się przenikać i uzupełniać<sup>121</sup>:

Nikomu nie jest tajne pokrewieństwo muzyki z poezją tak dalece ściśle, że każdy myślący sztukmistrz, jedną lub drugą posiadając i jej istotą głęboko przejęty, musi postrzegać doskonałość, jaką obiedwie te sztuki między siebie podzieliły. Wpływ muzyki na poezję i poezji na muzykę tak jest ważnym, że jedna z nich jako sztuka uważana nie może być bez pomocy drugiej dokładnie i pewnie objaśnioną<sup>122</sup>.

Podobnie jak Królikowski, przyznawał Elsner prymat muzyce wokalne nad instrumentalną, zaś istotę muzyki stanowiła dla niego „mowa uczuć”, podporządkowana jednak „muzycznej matematyce”<sup>123</sup>.

Zwolennikiem poglądów nauczyciela Chopina na powinowactwo literatury i muzyki, był wspomniany już wcześniej Jan Kazimierz Romuald Ordyniec. Podobnie jak Elsner, wysoce cenił on muzykę wokalną, o której pisał:

A tak muzyka i poezja będące tłumaczami duszy wszystkie własności sztuk pięknych mają sobie wspólne, a jeżeli muzyka silniej do serca przemawia, a poezja do imaginacji; jeżeli pierwsza więcej porusza, a druga więcej maluje; jeżeli owa prosto uczucia tłumaczy, a ta myśli swoje w alegorycznym znaczeniu wyrażać może; jeżeli tamta w słodkim a nieokreślonym marzeniu głosem nieczłonkowanym umysł pogrąża, ta zaś wszystko, co tylko imaginacja wymyślić zdolna mową tłumaczy – to te różnice są nader małe, żeby ich ściśły związek naruszać miały<sup>124</sup>.

Ów ściśły związek obydwu sztuk umożliwiał według Ordyńca naśladowanie natury – o czym pisali już wcześniej klasycyści stanisławowscy, jak również był dowodem na możliwość

---

<sup>119</sup> A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. Królikowski – Elsner, dz. cyt., s.26. Badaczka dostrzegła trafną analogię pomiędzy zaleceniami Królikowskiego a współczesnym teoretykiem „muzyczności” poezji, Tadeuszem Szulcem.

<sup>120</sup> [J. Elsner], *Teatr Narodowy* [recenzja opery Sz. Mayera, *Genowefa, królowna szkocka*. Libr. przeł. W. Bogusławski], „Pamiętnik Warszawski” 1809, t.1, s. 269–270.

<sup>121</sup> Więcej na ten temat zob. A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*, dz. cyt., s.22.

<sup>122</sup> J. Elsner, *Rozprawa o metryczności...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>123</sup> J.F. Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego...”*, dz. cyt., s. 26.

<sup>124</sup> J.K.R. Ordyniec, *O związku i powinowactwie sztuk pięknych, a szczególnie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. 11, nr 34, s. 219.

osiągnięcia nieskończoności, co z kolei postulowali teoretycy wczesnej fazy romantyzmu. Przykładem idealnej syntezy sztuk stały się dla Ordyńca między innymi opery Mozarta.

Przejdźmy do podsumowań. Piśmiennictwo postaniśławowskie dotyczące związków literacko-muzycznych przyniosło szerszy zakres pojęć w stosunku do pism Krasickiego, Karpińskiego czy Szymanowskiego. Pisarze pierwszej połowy XIX wieku chętniej inspirowali się myślą niemieckojęzyczną niż pochodzącą z kręgów francuskich, jak miało to miejsce w oświeceniu stanisławowskim. W ich dyskusjach z czasem pojawiły się nowe zagadnienia, takie jak określenie „sztuki siostrzane” w odniesieniu do poezji i muzyki. Zaczęto chętniej mówić o wzajemnym przenikaniu się sztuk, śmielej wskazywano na śpiewność poezji czy wspólną cechę literatury i muzyki, jaką miało być tzw. dążenie do nieskończoności. Królikowski, Elsner i Ordyniec zgodnie przyznawali prymat muzyce wokalne nad instrumentalną.

## 2. Kwestie prozodii

Elementem wspólnym poezji i muzyki jest niewątpliwie rytm. Jako jeden z pierwszych zwrócił na to uwagę już Arystoteles w swojej *Retoryce*, omawiając rolę rytmu w prozie:

Forma prozaicznego tekstu nie może być ani zmetryzowana, ani pozbawiona rytmu. Zmetryzowana forma nie spotyka się z wiarą słuchacza, gdyż wydaje się sztuczna, a jednocześnie odwraca jego uwagę: oczekuje on metrycznych odpowiedników. [...] Z drugiej strony język pozbawiony rytmu jest zbyt nieograniczony. [...] Liczbowe ograniczenie formy tekstu prozaicznego jest źródłem rytmu, którego odcinkami są również miary wierszowe<sup>125</sup>.

Dla Stagiryty, który zarówno muzykę, jak i poezję, zaliczył do sztuk naśladowczych, wspólnymi środkami ich wyrazu były właśnie rytm i melodia<sup>126</sup>. „Nie ma rytmu bez powtarzalności” – to już zdanie wybitnej polskiej badaczki w dziedzinie wersyfikacji, Marii Dłuskiej<sup>127</sup>. To właśnie mniej lub bardziej regularna powtarzalność pewnych elementów dźwiękowych w czasie łączy muzykę i literaturę – na tej podstawie na wiele lat ukształtował się w kulturze podział, w którym zalicza się te sztuki do „działających się w czasie”<sup>128</sup>. Przewrót w teorii sztuki przyniosła praca Lessinga *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*<sup>129</sup>

---

<sup>125</sup> Arystoteles, *Retoryka*, [w:] *Trzy stylistyki greckie*, przeł. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953, s. 26.

<sup>126</sup> „Melodii i rytmu używa muzyka instrumentalna, samym rytmem bez melodii posługują się tancerze, którzy rytmicznymi ruchami ciała odtwarzają charaktery, uczucia i czynności. Niektóre zaś sztuki, jak tragedia, komedia i dytyramb, posługują się wszystkimi trzema środkami”. Por. W. Tatarkiewicz, *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962, s. 175.

<sup>127</sup> M. Dłuska, *Studia z historii i teorii wersyfikacji polskiej*, t.1, Kraków 1948, s. 2.

<sup>128</sup> Współcześnie podział na sztuki czasowe i przestrzenne bywa obalany. Por. K. Wilkoszewska, *Rytm i forma w sztuce*, „Sztuka i filozofia” 1993, nr 6, s. 132.

<sup>129</sup> G.E. Lessing, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.

z 1766 roku, która wskazała swoistość poszczególnych sztuk, a także dzieliła je właśnie na czasowe oraz przestrzenne.

Warto przy tej okazji również wspomnieć, iż dla Arystotelesa dopiero głosowa realizacja tekstu powodowała, że stawał się on całościowy, kompletny<sup>130</sup>. Bez wypowiedzenia utworu literackiego na głos, był on jak partytura wobec zagranej czy zaśpiewanej kompozycji muzycznej. Do tej koncepcji w pewien sposób sięgała nie tylko idea *Gesamtkunstwerk*, czyli dzieła totalnego Ryszarda Wagnera<sup>131</sup>, będącego syntezą wielu zjawisk artystycznych w jednym, ale także współczesna komparatystyka interdyscyplinarna, badająca między innymi poezję dźwiękową. Pisał na ten temat Hejmej:

Skoro właściwy rezultat poezji przynosi dopiero realizacja dźwiękowa, uznać by trzeba, iż typowy dla poezji „tradycyjnej” zapis graficzny jest tutaj formą pre-tekstu, partyturą (analogicznie jak w muzyce). [...] W konsekwencji poezja realizowana jako tekst dźwiękowy staje się fenomenem i literackim, i muzycznym, co jest wynikiem nie tylko znoszenia granic dzielących różne dziedziny sztuki (literatury i muzyki), ile samej specyfiki tekstu dźwiękowego<sup>132</sup>.

Do wspomnianej dźwiękowej specyfiki tekstu należą pojęcia z zakresu prozodii, takie jak intonacja, akcent, rytm, rym, tempo, natężenie czy pauza. O tym, w jaki sposób dowodzą one związków literatury z muzyką, pisał już przed laty Czesław Zgorzelski<sup>133</sup>. Przyjrzyjmy się teraz, w jaki sposób te kwestie były ujmowane w polskich poetykach oświeceniowych.

## 2.1 Poetyki polskie okresu stanisławowskiego

Polskie poetyki klasycystyczne, które przecież chętnie czerpały z dorobku starożytnych, koncentrowały się na harmonii wiersza jako elemencie *ornatus*. Już na wstępie warto zaznaczyć, że w nurcie klasycystycznym powszechnie podporządkowywano poezję retoryce, a w konsekwencji oczekiwano od tego typu utworów zgodności z regułami formalnymi, co miało odróżnić je od mowy potocznej<sup>134</sup>. Często zestawiano poezję z retoryką (czego dowodem są także tytuły licznych poetyk oświeceniowych, np. *O wymowie i poezji* Golańskiego, *Wymowa i poezja* Piramowicza i inne), a nawet podporządkowywano poezję samej wymowie ze względu

<sup>130</sup> Por. Arystoteles, *Poetyka*, przeł. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, 1447a, s. 3-4.

<sup>131</sup> Por. R. Wagner, *Die Kunst und die Revolution*, Lipsk 1849. Zob. także S. Jarociński, *Totalne dzieło sztuki (Wagner i Nietzsche)*, [w:] Tenże, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979. Jarociński definiował *Gesamtkunstwerk* jako „totalne dzieło angażujące wszystkie sztuki pod egidą muzyki na usługi ekspresji uczuciowej, która by, apelując głównie do uczuciowej ekspresji odbiorcy, zawładnęła nim tak dalece, aby poczuł się on zespolony z innymi jedną ideą i jedną wiarą”. Tamże, s. 52.

<sup>132</sup> A. Hejmej, *Partytury poezji dźwiękowej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, dz. cyt., s. 133.

<sup>133</sup> Por. Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 79-100.

<sup>134</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Poezja – teorie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 423.

na rządzące nią *officia oratoris* w zakresie organizacji wypowiedzi, jak również funkcji dydaktyczno-perswazyjnej, jaką miała spełniać. Ten ścisły związek poezji z retoryką uległ rozluźnieniu dopiero w dobie postanisławowskiej<sup>135</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz poglądom poszczególnych teoretyków oświeceniowych na kwestie prozodii. Za jednego z ważniejszych XVIII-wiecznych badaczy tej problematyki możemy uznać Tadeusza Nowaczyńskiego, który swoją pracę zatytułowaną *O prozodii i harmonii języka polskiego*<sup>136</sup> wydał w 1781 roku. Był on pijarem, nauczycielem i wieloletnim prefektem Collegium Regium w Warszawie. W swojej rozprawie opisał ówczesny stan akcentacji polskiej, z uwzględnieniem rozkładu akcentów pobocznych oraz wysunął teorię polskiego heksametru opartego na iloczynie, która jednak nie spotkała się z pozytywną opinią Elsnera i Królikowskiego, podejmujących wkrótce spór o „polską poezję muzykalną”<sup>137</sup>. Dzieło planowane na trzy części nie ukazało się, zachowały się jedynie fragmenty pierwszej z nich, poświęconej brzmieniowej charakterystyce języka<sup>138</sup>.

Swoje rozważania rozpoczął Nowaczyński od podkreślenia roli wymowy harmonijnej, która jego zdaniem czyniła wszelkie wypowiedzi przyjemnymi dla ucha słuchacza i „omamiającymi” go swoim pięknem: „jakoż w samej rzeczy coś precudownego ma w sobie harmonijna wymowa ludzka. Najwyborniejsza muzyka nigdy wdzięcznej melodii uszom ludzkim sprawić nie dokaże”<sup>139</sup>. Teoretyk uznał prozodię za czwarty, obok ortografii, etymologii i „słówstosowni” (czyli stylistyki), dział gramatyki, określając go synonimicznie „przynutnią”. Językowych odniesień do terminologii muzycznej jest w pracach Nowaczyńskiego więcej, wystarczy wspomnieć chociażby miary wierszowe (stopy), które nazywa „nutniami”, wskazując ich etymologię:

Miara harmonijna albo prozodyjna, albo nutnia, albo wierszowa (co wszystko na jedno wychodzi) zowie się po łacinie *pes* albo *mensura*; pierwsze imię (to znaczy stopa albo stąpienie) wzięte jest od owych w starożytności obrządków z pieśniami, hymnami, odami pobożnymi lub świeckimi, kształtem niby tańców krok w krok obchodzonych podczas Neomenij, albo świąt na nowiach, podczas ofiar, wesel, pogrzebów i tam dalej. Drugie słowo (co w samej rzeczy znaczy

---

<sup>135</sup> Por. Tamże, s. 422. Rozdział poezji od retoryki następował stopniowo; pierwsze wypowiedzi ukazujące przemiany myślenia w tym zakresie to pisma z początków XIX wieku: Brodzińskiego (*Uwagi pojedyncze o stylu polskim*), Stanisława Kostki Potockiego (*O wymowie i stylu*) czy Królikowskiego. Po raz pierwszy pojawiły się wówczas takie pojęcia jak styl charakterystyczny dla danego pisarza czy styl narodowy, wyróżniający piśmiennictwo danego narodu na tle innych społeczeństw. Poezja jako w pełni samodzielny typ piśmiennictwa funkcjonować zaczęła dopiero w pismach K. Brodzińskiego. Por. R.M. Mayenowa, *Styl – teorie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 589-591.

<sup>136</sup> T. Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781.

<sup>137</sup> Por. A. Seweryn, *Spór o polską poezję muzykalną*. Królikowski-Elsner, dz. cyt., s. 19.

<sup>138</sup> Por. J. Buba, *Nowaczyński Jan, w zakonie Tadeusz od św. Jana Chrzciciela*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXIII, Wrocław 1978, s. 253. Zob. także *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., s. 189.

<sup>139</sup> T. Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., s. 190.



miara) wzięte od muzyki. Gdyż miary wierszowe w muzyczne takty, a muzyczne takty w wierszowe miary wpadać musiały, wtenczas gdy jedni byli poetowie, co i muzycy, wiersze swe śpiewając oraz je na instrumentach wygrywając<sup>140</sup>.

Choć owoce prac Nowaczyńskiego nad heksametrem nie zostały docenione<sup>141</sup>, to zapisał się w historii jako pierwszy autor teorii sylabotonizmu<sup>142</sup>. Przyjął fałszywą koncepcję wydłużania sylab na podstawie ich długich odpowiedników w innych językach słowiańskich oraz liczenia sylab krótkich jako długie, gdyż zajmowały w wierszu pozycję, gdzie według rachunku metrycznego powinna stać długa zgłoska<sup>143</sup>. W swoich rozważaniach Nowaczyński zwrócił również uwagę na rolę akcentu w języku polskim, a teorię na temat heksametru zilustrował przekładem eklogi Wergiliusza<sup>144</sup>.

Zagadnienia dotyczące prozodii znalazły się oczywiście także w podręczniku do gramatyki dla szkół narodowych z 1783 roku, autorstwa Onufrego Kopczyńskiego<sup>145</sup>. Jego zdaniem każdy polski wiersz mógł liczyć od czterech do trzynastu sylab. Wprowadzał też Kopczyński pojęcie średniówki, jednak rozumianej inaczej niż współcześnie, bo jako ostatnią sylabę przed przedziałem międzywyrazowym. Z kolei rym, który jego zdaniem powinien zawierać „półtorej jednakiej zgłoski”, nazywał kadencją lub składem<sup>146</sup>. Teoretyk uważał, że to właśnie rym stanowi ozdobę wiersza, a „ci więc, którzy rymu nie używają w wierszu, z jednej go ozdoby ogoławają”<sup>147</sup>. Zachęcał do unikania rymów zbyt łatwych, zakończonych na *-ści*, *-go*, *-wszy*, *-la*, *-jąc*, które powodują „spłaszczanie” tekstu. Dyskusja ta nawiązywała do często przywoływanego w czasach oświecenia podziału poezji na „powierzchnową”, czyli opierającą się na wierszowaniu oraz na „poezję wewnętrzną”, którą rozumiano jako „duch poetycki” (wiązaną m.in. z metaforyzacją) oraz fikcję literacką<sup>148</sup>. To właśnie Kopczyński w przypisach do opracowanej przez siebie *Gramatyki dla szkół narodowych na klasę III*, zawarł wyraziste rozróżnienie tych dwóch rozumień wypowiedzi poetyckiej:

---

<sup>140</sup> Tamże, s. 193.

<sup>141</sup> Maria Dłuska określiła jego prace nieudaną próbą sprowadzenia wiersza polskiego na „manowce iloczasowe”. Por. M. Dłuska, *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, t.1, Kraków 1948, s. 341-343; S. Pietraszko, *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966, s. 543.

<sup>142</sup> Por. M. Dłuska, *Prace wybrane*, t.1: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 331; J. Buba, dz. cyt., s. 253. Do Nowaczyńskiego odnosił się również Królikowski: „Przed trzydziestu i kilku laty pisał o X. Nowaczyński prozodii języka polskiego; chciał on zaprowadzić heksametry na kształt łacińskich, ale gwałcenie akcentu mowy nie dozwoliło mu cieszyć się wynalazkiem”. J.F. Królikowski, *Przedmowa*, [w:] tegoż: *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. IX.

<sup>143</sup> Por. M. Dłuska, *Prace wybrane*, dz. cyt., s. 278.

<sup>144</sup> Por. L. Pszczołowska, *Wiersz sylabotoniczny*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 667.

<sup>145</sup> Por. O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, dz. cyt.

<sup>146</sup> Tamże, s. 185.

<sup>147</sup> Tamże, s. 186.

<sup>148</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko*, dz. cyt., s. 81.

[...] wierszopistwo, czyli poezja nie na samym słów ułożeniu, liczbie i rymach zawisło, ale bardziej na myślach z wielkiego dowcipu, rozumu i imaginacji płynących; że może ktoś być bardzo dobrym wierszokletem (versificator), a złym wierszopisem (poeta)<sup>149</sup>.

Kopczyński stworzył własną definicję utworów, które są przeznaczone do śpiewu. Były to jego zdaniem teksty krótsze, o nierównej liczbie zgłosek w wersie, które można z powodzeniem wykonywać przy akompaniamencie instrumentów<sup>150</sup>.

Do myśli Nowaczyńskiego odniósł się w swojej pracy Filip Neriusz Golański, nazywając pracę *O prozodii i harmonii języka polskiego* „niewielką książeczką”<sup>151</sup>, która jednak „daje nam uczuć harmonię ojczystego języka”<sup>152</sup>. W swojej pracy *O wymowie i poezji* Golański poświęcił obszerny fragment harmonii mowy polskiej, skupiając się przede wszystkim na tym, aby tekst wygłaszany przez mówcę realizował trzy zadania wskazywane wcześniej przez Cyncerona: „wszakże wymowa, oprócz nauczania – *docere*, czyli okazywania istoty rzeczy a prawdy, tudzież oprócz wzruszania zmysłów – *movere*, słodko zabawiać powinna – *delectare*”<sup>153</sup>. Najwięcej miejsca poświęcił Golański trzeciemu z obszarów, wskazując miejsce na jego realizację właśnie w harmonii języka. Każdy komunikat powinien jego zdaniem wyrażać nie tylko bogactwo i zrozumiałość myśli, ale również miał być przyjemny dla ucha poprzez odpowiednie ułożenie wyrazów oraz ich prawidłową wymowę<sup>154</sup>. Teoretyk porównywał w tym względzie mówcę do muzyka, „którego gust wynajduje arię, a ucho i sztuka tony miarkuje”<sup>155</sup>. Określając cel poezji odwoływał się autor do artykułu *Poezja* Chreptowicza i podkreślał rolę imaginacji w tworzeniu poezji. Golański, podobnie jak Kopczyński, również przytoczył podział poezji na wewnętrzną, opartą na naśladowaniu natury oraz powierzchowną, którą tworzą „wiersze różnego gatunku, z różnej liczby głosek i rymów złożone”<sup>156</sup>. Teoretyk opowiedział się za tymi poglądami, które nie identyfikują istoty poetyckości z formą wierszowaną<sup>157</sup>.

Golański sformułował także kilka praktycznych zasad, w których wymienił, czego należy się wystrzegać, aby nie zburzyć harmonii wypowiedzi. W jednej z nich zalecał:

---

<sup>149</sup> O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych*, dz. cyt., s. 179.

<sup>150</sup> Por. Tamże.

<sup>151</sup> F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1808, s. 286-287.

<sup>152</sup> Tamże.

<sup>153</sup> Tamże, s. 285. Zob. także Cynceron, *O najlepszym rodzaju mówców*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983, s. 191.

<sup>154</sup> Por. F. N. Golański, dz. cyt., s. 286-287.

<sup>155</sup> Tamże, s. 286.

<sup>156</sup> Tamże, s. 324.

<sup>157</sup> Warto podkreślić, że w swoich rozważaniach na temat utożsamiania wiersza z poezją, zarówno Golański, jak i jego poprzednicy, odwoływali się do prac teoretyków europejskich, takich jak Du Bos, Batteux, La Porte, którzy rozważali ten problem na przełomie XVII i XVIII wieku.

Zawsze, w jakimkolwiek języku, niemiłe jest brzmienie wyrazów jednakową liczbę zgłosek, czyli sylab, mające, które tuż przy sobie położone, ani żadnym przystankiem nie oddzielone, przykrość dla uszu sprawiają<sup>158</sup>.

Dodatkowo zachęcał, aby rozdzielać nie tylko wyrazy o jednakowej liczbie zgłosek, ale także te, o identycznych zakończeniach. Zdaniem Golańskiego harmonii języka nie służyło rozpoczynanie kolejnego wyrazu zgłoską, którą zakończyło się poprzednie słowo, a także zestawianie w bliskim sąsiedztwie głosek twardych, trudniejszych do wymówienia, gdyż nie czyniło to mowy przyjemną<sup>159</sup>, a więc godziło w postulowaną przez niego zasadę *delectare*. Teoretyk zwracał również uwagę na umiejscowienie w wypowiedzi zaimka „się” oraz partykuły „-by”, których należało unikać w zakończeniach zdań ze względu na zgrzyt stylistyczny. Mowa według niego powinna być możliwie prosta, jasna, zbliżona do naturalnej wypowiedzi<sup>160</sup>.

Golański ustosunkował się do kwestii iloczasu, twierdząc, że wszystkie języki „mniej lub więcej iloczasu mieć muszą”<sup>161</sup>, więc język polski, jako wywodzący się z języków słowiańskich, podobnie jak one dysponuje iloczasem. Teoretyk zauważył, iż Polacy mają tendencję raczej do przeciągania wyrazów niż ich skracania oraz łączenia w wymowie wyrazów jednozgłoskowych (na przykład „się”, „mi”, „wam”) z sąsiadującymi z nimi słowami. Wszystkim mówcom zalecał zachowanie równowagi, gdyż „nadto prędkie wymówienie, jak nadto długie przeciąganie, jest nieprzyzwoite i harmonię obraża”<sup>162</sup>.

Zasady dotyczące harmonii wyłożone przez Golańskiego powielił i rozwinął w formie poetyckiej w swoim dziele *Sztuka rymotwórcza* Franciszek Ksawery Dmochowski. Jego traktat okazał się donioślejszy niż pisma poprzednika ze względu na spopularyzowanie wyłożonych przez niego tez w środowisku literackim<sup>163</sup>. Już w pieśni pierwszej odniósł się Dmochowski do zasad rymowania wyłożonych przez Golańskiego, a wcześniej opisanych w *Gramatyce* Kopczyńskiego i dziele *O prozodii i harmonii języka polskiego* Nowaczyńskiego. Autor *Sztuki rymotwórczej* zachęcał do stosowania w poezji rymów, jednak przestrzegał przed ich zbyt prostotą i łatwością, co wiązało się z postulowaną w poetykach klasycystycznych koncepcją „poezji powierzchownej”:

Płaskość wielką jest wadą rymów pospolitych;  
Jak myśli, tak też trzeba i słów rozmaitych. [...]

---

<sup>158</sup> Tamże, s. 287.

<sup>159</sup> Por. Tamże.

<sup>160</sup> Por. F. N. Golański, dz. cyt., s. 289.

<sup>161</sup> Tamże, s. 290.

<sup>162</sup> Tamże, s. 292. O rozrachunku Golańskiego z kulturą europejską jako wzorem dla kultury polskiej zob. S. Pietraszko, dz. cyt., s. 445-490.

<sup>163</sup> Por. Tamże, s. 491-492.

Rym największa dzisiejszych wierszów jest ozdoba.  
Nie wiem, czy się wiersz komu bez rymów podoba<sup>164</sup>.  
(w. 49-50; 53-54)

Dla Dmochowskiego wierszowość była wymogiem dotyczącym każdego utworu literackiego, który chciał pretendować do rangi poezji.

Potępiając bezrymową poezję Krzysztofa Opalińskiego, podkreślał, iż „dźwięk miarowy dwóch rymów słodko w uszy wpada” (w. 58). Powoływał się również na *Bogurodzicę* oraz kolędę *Anioł pasterzom mówił*, a także na inne średniowieczne pieśni, których liczne przykłady dostarczały „krakowskie kantyczki” (por. w. 264), pisane wierszem intonacyjno-zdaniowym<sup>165</sup>. Dmochowski, podobnie jak Onufry Kopczyński, nie oceniał tych prób wysoko, zwłaszcza ze względu na brak dokładnych rymów: „Nie znał przyzwoitego porządku wiersz stary;/ Były składy bez liczby, bez rymów, bez miary” (w. 265-266)<sup>166</sup>. W innym miejscu *Sztuki rymotwórczej* zawarł autor wykład zasad dotyczący stosowania rymów, które winien używać szlachetny rymotwórca. Przestrzegał on przed popadaniem w monotonię zestawiania obok siebie tych samych typów rymów, zalecał urozmaicenie dobieranych w sąsiedztwie głosek oraz unikanie łączenia rymów jednosylabowych jako wyraźne zagrożenie dla harmonii. Za naczelną zasadę przyjął w tym względzie wykładnię Golańskiego, zwracając uwagę przede wszystkim na przyjemne brzmienie zestawianych ze sobą dźwięków:

Jest dźwięk pewny, co słodko w uszy nasze wpada;  
Jest dźwięk, co nieforemnym wyrazów złączeniem  
Chrapliwie nas uderza, przykrym głuszy brzmieniem.  
Choć wiersz pełny, nic nie wart, kiedy ucho razi.<sup>167</sup>  
(w. 236-239)

Do kwestii podjętych przed Dmochowskiego odniósł się Marcin Fijałkowski, krakowski wykładowca literatury i krytyk, rywalizujący z nim o stanowisko profesora literatury. W swojej rozprawie z 1790 roku *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* zawarł odpowiedź na podejmowaną z Dmochowskim polemikę przez warszawskie środowisko pijarów, zgromadzonych wokół jego głównego oponenta<sup>168</sup>. Harmonię określał Fijałkowski jako

<sup>164</sup> F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, Wilno 1820.

<sup>165</sup> Do śpiewów religijnych i folkloru krakowskiego nawiązywał później Józef Franciszek Królikowski.

<sup>166</sup> Podobną opinię o najdawniejszych pismach z literatury polskiej wyłożył w swojej gramatyce Onufry Kopczyński: „W przestarzałych wierszach polskich ledwie znać rymy, np. mówił – narodził, mieście – ubostwie”. O. Kopczyński, *Gramatyka na klasę III*, Warszawa 1781, s. 71.

<sup>167</sup> F. K. Dmochowski, *Sztuka rymotwórcza*, dz. cyt.

<sup>168</sup> Por. S. Pietraszko, dz. cyt., s. 626.

„ozdobę jedną z najpotrzebniejszych w wymowie”<sup>169</sup>. W swojej argumentacji nierozzerwalnie wiązał umiejętność tworzenia harmonijnych zestrojów w poezji ze słuchem muzycznym. Pisał: „są bez wątpienia uszy, które nie są zrobione dla harmonii, będąc nieczułymi na muzykę”<sup>170</sup> – w zachowaniu więc harmonii mowy nieodłącznie pomaga słuch prozodyczny. Za dwa elementy sprzyjające harmonii uznawał brzmienie słów opartych na poprawnie dobranych głoskach oraz „okrągłość wyrazów”, przez którą rozumiał odpowiedni szyk słów w wersie. Niekiedy dopuszczalne było, zdaniem Fijałkowskiego, zrezygnowanie z harmonii na rzecz stylu, gdyż należało przede wszystkim nie dopuścić do połączenia słów co prawda brzmiących ze sobą doskonale, lecz pozbawionych logicznego sensu. Receptą na to była postulowana przez krytyka zwięzłość stylu, przeciwna gadatliwości oraz chroniąca wygłaszaną mową przed nudą. To podporządkowanie warstwy brzmieniowej stylistyce wpisywało się w klasycystyczne rozumienie poezji, która była podległa zasadom elokucji. Takie zalecenia dotyczące tworzenia poezji były realizowane w praktyce pisarskiej<sup>171</sup>. Co ciekawe, Fijałkowski zwrócił także uwagę na dyskutowany od czasów Arystotelesa problem głosowej realizacji tekstu poetyckiego. Głosił, iż oracja, która pozostaje jedynie zapisana „jest niemal tak jak noty muzyczne, to jest niema, martwa i żadna [...]”<sup>172</sup>. Wiele lat później, w 2015 roku, zdanie to powtórzył Mladen Dolar: „nie pismo, lecz głos, stwarza ostatecznie literaturę”<sup>173</sup>. Do tradycji tej nawiązywali też współcześni polscy badacze: Ryszard Przybylski<sup>174</sup>, Andrzej Hejmej<sup>175</sup> czy Agata Seweryn<sup>176</sup>.

Inaczej kwestie związane z prozodią były opisywane w obrębie nurtu sentymentalnego, reprezentowanego na gruncie teoretycznym przez Franciszka Karpińskiego. Jego rozprawa *O wymowie w prozie albo wierszu* wysoce wartościowała prostotę kompozycyjną i językowo-

---

<sup>169</sup> M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., s. 454.

<sup>170</sup> Tamże.

<sup>171</sup> Agata Seweryn, analizując *Pieśń śpiewaną na obiedzie w Sielcach pod Łazienkami dnia 7 września roku 1788*, autorstwa Stanisława Trembeckiego zauważyła, że utwór ten jest zgodny z regułami rządzącymi poezją przeznaczoną do śpiewu, gdyż jest napisany ósmiozłogłosem z na ogół regularną średniówką po czwartej sylabie, w rytmie trocheicznym. Badaczka dodała, że właśnie to metrum było uznawane za szczególnie „śpiewne” przez późniejszych autorów pieśni. Por. A. Seweryn, *Z Mozartem w tle. O „Pieśni śpiewanej na obiedzie w Sielcach pod Łazienkami dnia 7 września 1788 roku” Stanisława Trembeckiego*, [w:] Tejże, *Pomiędzy światami. Studia z literatury oświeceniowej i romantyzmu*, Lublin 2017, s. 65.

<sup>172</sup> M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, dz. cyt., s. 449.

<sup>173</sup> M. Dolar, *Preface. In There a Voice in the Text?* [w:] *Sound Effects. The Object Voice in Fiction*, Leiden-Boston 2015, s. XI.

<sup>174</sup> Przybylski pisał: „Cała mądrość i piękno poezji klasycznej zostanie zniszczone, jeśli, po pierwsze, czytać się ją będzie oczami i, po drugie, jeśli melos wiersza zabije w nim melos mowy. Wysokość tonu poszczególnych sylab, długość brzmienia, ale wymierzana nie „taktem”, czyli miarą wierszową, lecz melodią słowa, uczyniły z poezji partyturę muzyczną. Nie ma mądrości klasycyzmu bez magii muzycznej słowa. Klasycyzm to rozśpiewany rozum”. Tenże, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996, s. 73.

<sup>175</sup> Por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, dz. cyt. Tenże, *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 88-101. Hejmej pisze o „literaturze oralnej”/”literaturze ustnej”/”literaturze mówionej” bądź „literaturze fonicznej”.

<sup>176</sup> Por. A. Seweryn, „*Prozodia starożytna*”, „*wiersze miarowe*” i *Norwidowskie recitativa*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2023, nr 13, s. 145-166.

stylistyczną. Sentymentaliści rezygnowali z retorycznej ozdobności na rzecz czerpania ze stylów pozaliterackich. Karpiński krytykował stosowanie inwersji składniowej oraz postulował jasność wypowiedzi, tym samym sprzeciwiając się estetyce baroku. Podawał także porady związane z brzmieniem sąsiadujących wyrazów:

przecież zapominać nie trzeba, ażeby słowa twoje w połączeniu jednego z drugim i zgodne jakieś brzmienie zachowały. Temu się zaradzi starając się, ażeby wiele słów jednosylabowych obok z sobą nie było, tym albowiem sposobem nie gładko i (jak mówią) z ustykiem tłumaczemy się, a ciąg mowy zdaje się rwać ustawicznie.<sup>177</sup>

W twórczości polskich sentymentalistów, którzy zresztą niechętnie teoretyzowali<sup>178</sup>, wspomniana jest kwestia śpiewności, wiązana między innymi z inspiracjami kulturą ludową. Pisarze tacy jak Karpiński, Książnin czy Jasiński chętnie nawiązywali w swoich utworach do muzyki i tańca, a także pisali wiersze „na ludową nutę”, czego najlepszym przykładem mogą być takie utwory jak *Laura i Filon* Karpińskiego czy *Chciało się Zosi jagódek* Jasińskiego<sup>179</sup>, popularne w folklorze do dziś. To właśnie sentymentaliści stali się inspiracją między innymi dla Królikowskiego, który na początku XIX wieku stawiał pieśń ludową za wzór dla pieśni „uczoney”<sup>180</sup>. Trzeba również zauważyć, że teoretyczne założenia na temat tworzenia poezji do muzyki, były respektowane w praktyce twórczej, na przykład w przypadku Franciszka Karpińskiego i Franciszka Dionizego Książnina. Obydwaj stosowali rymy żeńskie, dokładne, o układzie krzyżowym lub parzystym, unikali przerzutni i inwersji, o czym wspominał Tomasz Chachulski<sup>181</sup>.

Zbierzmy kilka wniosków ogólnych, dotyczących refleksji na temat melodyjności wiersza w dobie stanisławowskiej. Dla klasycystów kwestie prozodii, czy – mówiąc językiem

<sup>177</sup> F. Karpiński, *O wymowie...*, dz. cyt., s. 210.

<sup>178</sup> „Poetyka sformułowana sentymentalizmu miała charakter nie tyle pełnego systemu przekonań, ile ogólnych tendencji, w których realizacji zachowany być mógł pewien zakres swobody. Była to przede wszystkim poetyka postulowana, w mniejszym zaś stopniu nastawiona na rygorystyczną normatywność”. Najważniejszym teoretycznym polskim dziełem sentymentalnym wydaje się praca F. Karpińskiego *O wymowie w prozie albo wierszu* (1782). Dodatkowo funkcjonowało również wiele krótszych wypowiedzi, będących przede wszystkim wstępami do dzieł poetyckich lub prozatorskich. Por. T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964, A. Guzek, *Z problemów estetyki polskiego sentymentalizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 1, s. 57-72, A. Reginek, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego..., dz. cyt.

<sup>179</sup> Por. M. Kosiorek, *Motywy folklorystyczne w liryce Franciszka Karpińskiego*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2015, nr 2, s. 21-40; M. Piszczkowski, *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia*, dz. cyt.; Cz. Hernas, *W kalinowym lesie*, t.1, dz. cyt.

<sup>180</sup> Zob. J.F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką...*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 161-170. Por. K. Węgorok, *Miejsce pieśni (piosenki ludowej) w świadomości i twórczości romantyków (zarys problematyki)*, „Muzyka, Historia, Teoria, Edukacja” 2019, nr 9, s. 11-27. Cenne są także ustalenia Anny Dobak. Zob. Taż, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 398.

<sup>181</sup> Por. T. Chachulski i M. Sieradz, *Wstęp* [w:] J. Elsner, *Pieśni/Songs*, wyd./ed. M. Sieradz, *Edycja tekstów pieśni / Edition of texts of songs* by T. Chachulski, Warszawa 2018, s. 47.

Nowaczyńskiego – „przynutni”, były wyraźnie podporządkowane retoryce, mówiąc zaś dokładniej, traktowano je jako element *ornatus*. Stąd nie powinny dziwić postulaty wysuwane między innymi przez Golińskiego, aby harmonia wiersza realizowała przede wszystkim zadanie *delectare*, by była przyjemna dla ucha słuchacza. Zgodnie zalecano odejście od zbytnej ozdobności, charakterystycznej dla baroku, postulując prostotę i zwięźłość wypowiedzi. W kwestii rymów zachęcano do unikania tych jednosylabowych. Czasy stanisławowskie były nadal okresem kształtowania się znaczenia pojęć z zakresu prozodii, takich jak rym czy średniówka. Pomost ku zmianie podejścia do kwestii harmonii wiersza stanowiły pisma i twórczość sentymentalistów, rezygnujących z retorycznej ozdobności na rzecz propagowania śpiewności, dostrzeganej przez nich w tekstach pieśni ludowych.

## 2.2 Poetyki polskie okresu postanisławowskiego

Na początku XIX wieku estetycy prowadzili ożywione dyskusje na temat kwestii prozodii języka polskiego. Wśród nich w sposób szczególny warto zwrócić uwagę na tak zwany „spór o polski sylabotonizm”<sup>182</sup> toczony między Józefem Elsnerem a Józefem Franciszkiem Królikowskim. Pierwszy z nich był utytułowanym kompozytorem, dyrektorem orkiestry i twórcą wielu oper sceny narodowej<sup>183</sup>, drugi zaś zasłynął jako teoretyk literatury, krytyk artystyczny i redaktor kilku czasopism, między innymi pierwszego w Poznaniu miesięcznika kulturalnego „Mrówka Poznańska. Pismo ku Użytecznej Zabawie Rozumu i Serca”.

Józef Elsner, po raz pierwszy wypowiedział się na temat „śpiewności” poezji w 1803 roku w niemieckojęzycznej pracy *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei?*, którą opublikował w „Der Freimüthige”<sup>184</sup>. Stwierdził wówczas, że język polski jest jednym z „najśpiewniejszych” języków europejskich, obok języka włoskiego. Owa „śpiewność” miała polegać na harmonijnym współdziałaniu słowa z muzyką w utworach wokalnych i wokально-instrumentalnych<sup>185</sup>.

Swoją myśl temu poświęconą rozwinął Elsner w teoretycznej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym, przez Józefa Elsnera członka Królewskiego Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego, część I-sza*<sup>186</sup>, wydanej

---

<sup>182</sup> Zagadnieniu temu osobne opracowanie poświęcił Kazimierz Budzyk, Por. Tenże, *Spór o polski sylabotonizm*, Warszawa 1957.

<sup>183</sup> Zob. A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner. Monografia*, Kraków 1957. Taż, *Elsner*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. efg, Kraków 1987.

<sup>184</sup> J. Elsner, *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei?*, „Der Freimüthige” 1803, nr 122 (przedr. „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1821, nr 40).

<sup>185</sup> Por. A. Seweryn, *Józef Antoni Franciszek Elsner*, [w druku].

<sup>186</sup> J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności...*, dz. cyt.

w Warszawie w 1818 roku. Za cel tego dzieła obrał teoretyk „ażeby metrykę polską, przynajmniej w wierszach do muzyki składanych i śpiewanych, na akcencie języka polskiego ugruntować”<sup>187</sup>. To właśnie akcent, opierający się przede wszystkim na długości sylaby, miał jego zdaniem decydować o zgodności poetyckiego i muzycznego metrum<sup>188</sup>. Już na początkowych stronach swojej rozprawy Elsner stwierdził, iż język polski „z tychże powodów we względzie melodyjnym usposobiony jest do muzyki”<sup>189</sup>.

Za wers, który w najlepszy sposób będzie łączył się z muzyką, uznał kompozytor 8-zgłoskowiec, którym napisane przez Kazimierza Brodzińskiego wiersze zostały dołączone do wydania *Rozprawy o metryczności i rytmiczności*..... Dodatkowo Elsner postulował, aby poezja pisana na potrzeby dzieła muzycznego, „nabyła taktu od muzyki, aby nie przytłumić akcentu mowy, słów i namiętności”<sup>190</sup>. Trafnie poglądy kompozytora dotyczące rymów i harmonii streściła Agata Seweryn:

[...] rymy, które tworzą harmonię wiersza, słyszą wszyscy odbiorcy poezji. Poczucie rytmu, właściwe dla każdego człowieka na etapie jego dzieciństwa, ulega zatraceniu wraz z dorastaniem (Elsner powołuje się na swoje obserwacje tańczących dorosłych...). Dlatego, jego zdaniem, poezja starożytna opiera się na eurytmii, współczesna zaś – na harmonii. Ideałem byłoby więc połączenie harmonii wiersza z eurytmią wzorowaną na muzyce współczesnej, która – jak powiada autor *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* – jest pod tym względem zdecydowanie bardziej rozwinięta. Elsner zatem nie tylko wskazywał rytmikę jako element wspólny dla poezji i muzyki do tego stopnia, że dopuszczający ścisłe analogie. Widział także zbieżność w zakresie harmoniki i melodyki: poetyckim odpowiednikiem harmoniki według niego jest rym, melodyki – instrumentacja głoskowa<sup>191</sup>.

Często sięgał Elsner po pojęcie penultimy, czyli akcentu paroksytonicznego, uważając, że jedynie rymy żeńskie pozostają w zgodności z ideą śpiewności wiersza i są dostosowane do zasad akcentowania w języku polskim:

---

<sup>187</sup> Tamże, s. 6.

<sup>188</sup> W syntetyczny sposób poglądy Elsnera na temat kształtu polskiego sylabotonizmu, zebrała Maria Dłuska: „Elsner wygłosił wprawdzie zasadę, że „skandowanie” powinno się odbywać według akcentu, ale akcent jest dla niego wciąż jeszcze symptomem długości sylaby. Nie akcent jako taki jest rymotwórczy, ale rymotwórczą ma być jego długość, która się wyraża akcentem, a może się wyrażać (także w języku polskim) i czym innym”. M. Dłuska, *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z.1, s. 103.

<sup>189</sup> J. Elsner, *Rozprawa*..., dz. cyt., s. 23.

<sup>190</sup> Tamże, s. 26.

<sup>191</sup> A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzykalną”*..., dz. cyt., s.29. Badaczka pokazała ciekawą analogię pomiędzy poglądami Józefa Elsnera a Czesława Zgorzelskiego, który uważał, że istnieją utwory liryczne o rytmie podobnym do rytmu dzieł muzycznych. Zob. Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984. Przedruk [w:] *Muzyka w literaturze*..., dz. cyt., s. 89.



Niezawodną przecież jest rzeczą, że tylko akcent języka polskiego i z niego wypływająca penultima jedynym i przyzwoitym jest źródłem, z którego metryka i rytmika dla polskiej poezji czerpaną być może [...] <sup>192</sup>.

Teoretyk negował w poezji rym męski. W uzasadnieniu odwoływał się do stwierdzenia, iż rymy żeńskie są już dla starożytnych synonimem gracji, zaś rymy męskie wnoszą do twórczości siłę i szorstkość. Powoływał się również na Homera, włączając się tym samym w spór o tak zwany heksametr polski <sup>193</sup>:

Nieśmiertelne pieńce Homera, w których moc, wspaniałość i gracja do dziś dnia podziwieniem napełniają czytelnika, były pisane heksametrami, które tylko żeńskich zakończeń wiersza dozwalały <sup>194</sup>.

Odpowiedzią na rozważania Elsnera na temat możliwości ukształtowania w języku polskim heksametru, były między innymi wiersze Kazimierza Brodzińskiego, w których próbował 8-zgłoskowcowi nadawać tok daktyliczno-trocheiczny. Przedsięwzięcie to udało się zrealizować. Adam Kulawik, który określił tzw. heksametr polski „arką przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi” <sup>195</sup>, przywołał przykłady polskich prób ukształtowania wiersza na wzór antycznego wiersza złożonego z sześciu stóp daktylicznych. Najdoskonalej te doświadczenia ukształtowały się w twórczości Mickiewicza, objawiając się w wykorzystanym przez niego trocheiczno-daktylicznym toku, który dawał inicjalny akcent wersowy, brakach rymów, bezprzerzutniowości, spadku adonicznego czy funkcji epickiej, gdyż to właśnie nie w poezji, lecz w prozie, najstaranniej udało się odtworzyć poecie miarę heksametru <sup>196</sup>. Wśród dzieł Mickiewicza pisanych 13-zgłoskowcem przywołać możemy *Powieść Wajdeloty*, do której odwołał się Elsner w swojej *Rozprawie o melodii i śpiewie* <sup>197</sup>,

---

<sup>192</sup> J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności...*, dz. cyt., s. 10.

<sup>193</sup> Dyskusja na temat rymu męskiego toczyła się w prasie już wcześniej, zob. S. Okraszewski, *Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*, „Pamiętnik Warszawski” 1816, t. 6, s.68-69. Okraszewski nazwał wówczas rym oksytoniczny „podkasany”, „kusym śpiewem”; określił go jako nieelegancki, zaburzający harmonię wiersza. Zob. także Tenże, *Mysli moje nad rozprawą Pana F. Królikowskiego o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t.10, s.91, gdy Okraszewski pisał: „Jamby, trocheje, daktyle! A to co za dziwołagi!”.

<sup>194</sup> Tamże, s. 15.

<sup>195</sup> Por. A. Kulawik, *Heksametr polski – arka przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi*, [w:] *Metryka słowiańska*, praca zbiorowa pod red. Z. Kopczyńskiej i L. Pszczołowskiej, Wrocław 1971, s. 162. Zob. również Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksametr polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z.2, s. 165-173.

<sup>196</sup> Por. Tamże, s. 165-166. Kulawik uznał „heksametr polski” za oksymoron i konkurencję dla 13-zgłoskowca epickiego, powstałą w celach stylizacyjnych. Co jednak ważniejsze, zapoczątkował on system sylabotoniczny poprzez przyjęcie obcego dla języka polskiego toku rytmicznego, który swój renesans przeżył wraz z pojawieniem się wiersza tonicznego. Por. tamże, s. 170-171.

<sup>197</sup> Pełny tytuł nieopublikowanego tomu J. Elsnera to: *Rozprawa o melodii i śpiewie, w której umieszcza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o rytmiczności i metryczności polskiego języka [...]* (1830. Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 2276). Fragmenty zatytułowane *Wyjątki z pozostających dotąd w rękopiśmie części rozprawy*

będącą odpowiedzią na zacieklą krytykę, której dopuścił się wobec niego Królikowski. Teoretyk piętnował Mickiewiczowski heksametr, zarzucając mu błędy przeciwko metryce i estetyce wiersza. Jednocześnie była to niebezpośrednia krytyka Królikowskiego, z którego prawideł dotyczących tworzenia rytmu wiersza czerpał poeta<sup>198</sup>.

Do kwestii zastosowania heksametru w języku polskim odniósł się także Królikowski. Krytycznie ocenił próby Nowaczyńskiego zawarte w dziele *O prozodii i harmonii języka polskiego*, który bezowocnie przyjął zasadę wydłużania krótkich, a skracania długich zgłosek, godząc tym samym w akcent językowy<sup>199</sup>. Od Królikowskiego twórcy otrzymali szczegółowe wskazania: heksametr miał mieć od 12 do 17 zgłosek, opartych na mieszanych spondejach, daktylach i trochejach, przy czym zadaniem poety było zachowanie w tekście akcentu języka, zaś do zadań kompozytora należało oznaczyć długość zgłosek stosowanie do potrzeb wykonawcy. Średniówka w wierszu mogła być męska lub żeńska, przy czym dla utworów przeznaczonych do śpiewania często właściwszą okazywała się ta jednosylabowa<sup>200</sup>.

W 1818 roku Królikowski, w odpowiedzi na prace Elsnera, anonimowo opublikował *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym, przez Józefa Elsnera... Z przykładami rzecz objaśniającymi, przez Kazimierza Brodzińskiego”*<sup>201</sup>. Tekst ten był polemiką z kompozytorem nad kwestiami akcentu gramatycznego i jego wpływu na metrum wiersza oraz zasadnością zastosowania rymów męskich w poezji polskiej. Doniosłym dziełem Królikowskiego, wydanym w 1821 roku w Poznaniu, była rozprawa *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*<sup>202</sup>. To właśnie w tej pracy zawarł on wiele obserwacji, dotyczących relacji słowa i muzyki na przełomie XVIII i XIX wieku, takich jak rozważania nad heksametrem polskim i operą.

Odnosząc się do poglądów Elsnera, Królikowski zanegował utożsamianie akcentu jedynie z długością sylaby oraz był obrońcą rymu męskiego (nazywanego „podkasanym rymem”) i postawił go na równi z rymem żeńskim, zwłaszcza w poezji przeznaczonej do śpiewu:

---

*Józefa Elsnera o metryczności i rytmiczności języka polskiego* opublikowane zostały w „Bibliotece Warszawskiej” (1846, t. 3), a także w artykule M. Dłuskiej *Józef Elsner o sylabotonomii i o heksametrach u Mickiewicza*.

<sup>198</sup> „W tym miejscu dla czytelnika powinno stać się jasne, jak błędne lub niewystarczające są zasady podawane przez Królikowskiego, jeżeli nawet geniusz-Mickiewicz, opierając się na nich nie mógł uniknąć błędów”. Por. M. Dłuska, *Elsner o sylabotonomii...*, dz. cyt., s. 116.

<sup>199</sup> Por. Tamże, s. 132.

<sup>200</sup> Por. Tamże, s. 153.

<sup>201</sup> J.F. Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym, przez Józefa Elsnera... Z przykładami rzecz objaśniającymi, przez Kazimierza Brodzińskiego”*, Warszawa 1818.

<sup>202</sup> Tenże, *Prozodia polska...*, dz. cyt.

[...] nie rozumiem [...] dlaczego jednozgłoskowe wyrazy, np. Bóg, śmierć, tron, grot, itp., które na początku lub w środku najpoważniejszego nawet wiersza są bardzo dobre i mocne, miałyby utracić całą moc i zaletę dla tego, że je na końcu wiersza umieszczono<sup>203</sup>.

W innym miejscu stwierdził, że „wiersz zakończenia męskiego, jeżeli nie w innych, to przynajmniej w śpiewach dla muzyki przeznaczonych jest nieodbycie potrzebny”<sup>204</sup>. Dodatkowym argumentem był dla Królikowskiego fakt, że poezje wszystkich innych narodów posługują się rymem męskim, stąd nie ma przeszkód, aby i nasza rodzima twórczość mogła przyjąć nowy sposób pisania<sup>205</sup>.

Teoretyk wyraźnie rozróżniał wiersze do czytania i „do muzyki robione” (za takie uznał wszystkie zawierające morfem *ode* – „śpiew”) oraz wyróżnił jako odrębną kategorię gatunki literacko-muzyczne. Jako pierwszy podjął się próby zdefiniowania gatunków dotąd pomijanych w poetykach oświeceniowych, takich jak kantata, trawestacja czy parodia. Sugerował, aby pojęcie prozodii zastąpić jego polskim odpowiednikiem „śpiewność” ze względu na etymologię tego wyrazu (*pros* – „dla”, *ode* – „śpiew”). Wzorem „wierszy muzykalnych” miały być według teoretyka pieśni ludowe, będące wierne istocie języka polskiego, który zdaniem Królikowskiego jest bardziej melodyjny niż francuski i niewiele mniej śpiewny od języka włoskiego<sup>206</sup>. W swoim opisie poezji lirycznej, uczuciowej, nazywanej przez teoretyka „poezją gęślową”, bliski był Królikowski romantycznemu rozumieniu liryzmu<sup>207</sup>.

Krytyk wymienił także właściwości wierszy przeznaczonych do muzyki. Wśród tych cech należało jego zdaniem wskazać między innymi miarowość wiersza, opartą na akcencie, mieszane męskie lub żeńskie zakończenia w średniówce i na końcu wersu czy wyeliminowanie przerzutni. Za bardzo istotną własność uznał teoretyk ilościową przewagę recytatywów nad ariami, gdyż to właśnie te pierwsze powinny przekazywać „najgwałtowniejsze namiętności”<sup>208</sup>.

Wśród zarzutów stawianych rozprawie Elsnera wymienił również Królikowski koncentrację na perspektywie muzycznej, co wydawało mu się niepraktyczne z perspektywy poety piszącego wiersze przeznaczone do śpiewania. Błędne było według niego także niekonsekwentne rozumienie pojęć „rytmiczności” i „muzyczności”, pojawiających się w tytule rozprawy kompozytora<sup>209</sup>. Odpowiedź na te zarzuty sformułował Elsner dopiero

<sup>203</sup> Tenże, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 23.

<sup>204</sup> Tenże, *Wstęp*, [w:] tegoż, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. XII.

<sup>205</sup> „Włoski język uważany jest najmuzykalniejszy i najmelodyjniejszy, a przecież w nim są rymy jednozgłoskowe, co także dowodzi, że słodycz wiersza nie od ostatniej sylaby jego zawisła”. Tenże, *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*, [w:] tegoż, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. XXVI.

<sup>206</sup> Por. Tamże, s. 53-57.

<sup>207</sup> Zob. A. Ziółowicz, *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*, „Ruch Literacki” 1995, z. 3, s. 293-311; A. Seweryn, *Spór o polską poezję muzykalną. Królikowski-Elsner*, dz. cyt., s. 22.

<sup>208</sup> Por. J.F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 161.

<sup>209</sup> Zob. M. Dłuska, *Elsner o sylabotonizmie...*, dz. cyt., s. 104.

w 1830 roku w *Rozprawie o melodii i śpiewie*<sup>210</sup>, drugiej części *Rozprawy o metryczności i rytmiczności...*, która ukazała się drukiem jedynie w fragmentach. Maria Dłuska doceniła jego wkład w teorię wiersza sylabotonicznego:

Elsner nie chce „kołatania daktyłów”! Elsner nie chce rąbaniny męskimi rymami; Elsner, muzyk, artysta o czułym uchu, boi się sylabotonicznego a monotonnego bębnienia akcentami w wierszu i w śpiewie. Chce on rytmiki giętkiej, bogatej, zdolnej do urozmaiceń. To właśnie oznacza jego pochwała wierszy o nieparzystej liczbie sylab, w szczególności trzynastozgłoskowca: daje się on kształtować z największym urozmaiceniem. Z tej przyczyny Elsner przenosi tok jambiczny (zawsze z anakruzą) nad tok trocheiczny<sup>211</sup>.

Nie ulega wątpliwości, że zaangażowanie Elsnera i Królikowskiego w rozwój prozodii polskiej i ukształtowanie się wiersza sylabotonicznego było bardzo znaczące. Inni teoretycy odnosili się do dyskusji prowadzonych w poprzednich dziesięcioleciach. Początek wieku XIX przyniósł stopniowe odejście od sformalizowanych reguł tworzenia poezji na rzecz dowartościowania natchnienia poetyckiego. Czytamy o tym między innymi u Franciszka Wężyka w jego pracy *O poezji w ogólności*<sup>212</sup> z 1815 roku. Zdaniem autora powierzchowne zasady tworzenia potrzebne są jedynie tym poetom, którym brakuje zdolności, zaś prawdziwy geniusz może się bez nich obejść. Dla Wężyka prawidłom poddana może być jedynie zewnętrzna warstwa tekstu, gdyż wiersz rymowy (miarowy), najsilniej pobudza zmysły słuchaczy:

Harmonia więcej trafia do ucha niż do umysłu i duszy. Wszakże i tu rozdrobnione przepisy więcej złego wprowadziły niż sama dowolność. Zwrócenie uwagi na tę część powierzchowną poezji tak dalece odwróciło bacność pisarzy od tego, co stanowi prawdziwą jej istotę, iż śmiało powiedzieć można, że poezją czasów, w których żyjemy, na samym składaniu zgłosek oparto<sup>213</sup>.

W apelu Wężyka o „odcięcie błyskotek” poezji, czyli zezwolenie na większą dowolność jej składania, zawiera się także pytanie o możliwość tworzenia wierszy mową niewiązaną.

Temat pochodzenia oraz właściwości instrumentacyjnych języków, chętnie poruszany w dobie oświecenia, podjął Stanisław Kostka Potocki, w wydanej w latach 1815-1816 rozprawie *O wymowie i stylu*<sup>214</sup>. Scharakteryzował on poszczególne języki, podkreślając zwłaszcza „muzykalność” greckiego i łacińskiego. Z czasem jednak, jak pisał, „mowa pospolita i publiczna stały się nader prostymi i takimi prawie, jak je dziś widzimy ogołoconymi z jestów

<sup>210</sup> J. Elsner, *Rozprawa o melodii i śpiewie*, Warszawa 1830.

<sup>211</sup> Zob. M. Dłuska, *Elsner o sylabotonizmie...*, dz. cyt., s. 117.

<sup>212</sup> Zob. F. Wężyk, *O poezji w ogólności*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 36-42.

<sup>213</sup> Tamże, s. 40.

<sup>214</sup> Zob. S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 68-114.

i intonacji tak ulubionych od dawna”<sup>215</sup>. Krytyk zauważył, że warstwa brzmieniowa zbliżona do muzyki wyróżnia te języki, których użytkownicy przejawiają żywiołowość temperamentów. Tu za przykład stawał Włochów. Co ciekawe, Potocki zaznaczył także wyższość mowy nad słowem pisanim, pokazując, że głośne odczytanie tekstu wzmacnia jego przesłanie i pomaga słuchaczom w jego zrozumieniu.

Kwestiami dotyczącymi zasad tworzenia poezji interesował się również Adam Kazimierz Czartoryski, czego dowód znajdujemy w jego pracach: *O niedostatku i potrzebie prozodii w polskim języku* oraz w *Mysłach o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania ich w rozmaitych materiach*. Współorganizator „Monitora”, udzielając rad tłumaczom poezji obcej na język polski, zalecał, aby wybierali oni takie słowa, które najlepiej oddadzą „miłodźwięk” naszej mowy, czyli jego melodię<sup>216</sup>. Dodatkowo Czartoryski uważał język polski za poważny, przystosowany do wyrażania wzniosłych myśli, choć jednocześnie nie pozbawiony lekkości, z jaką można subtelnie przedstawiać uczucia.

Dokonajmy krótkiego podsumowania. Teoretycy czasów postaniśławowskich piszący na temat prozodii wiersza, zdecydowanie odcięli się od retorycznej ozdobności, silnie zakorzenionej w poprzednich dziesięcioleciach. Ich największą zasługą – przede wszystkim Elsnera i Królikowskiego – było położenie podwalin pod ukształtowanie sylabotonizmu polskiego. Doceniono wówczas język polski jako śpiewny, w którym można tworzyć poezję nie tylko do czytania, ale przede wszystkim do wykonań wokalnych. Inspiracją dla powstawania „wierszy muzykalnych”, jak określał je Królikowski, były pieśni ludowe, docenione już wcześniej przez sentymentalistów. Za element wspólny poezji i muzyki uznawano rytmikę.

### 3. Oświeceni o gatunkach literacko-muzycznych. Wybrane problemy

Na specyfikę gatunków synkretycznych wielokrotnie zwracano uwagę, stawiano między innymi pytania – jak uczyniła to na przykład Elżbieta Nowicka – o ich miejsca wspólne. Przywołana badaczka zastanawiała się, w jaki sposób współistnieje ze sobą w jednym dziele tworzywo literatury i muzyki oraz czy owa korespondencja modyfikuje w jakiś sposób samą materię poszczególnych warstw: literackiej i muzycznej<sup>217</sup>. Swoje obserwacje odnosiła do sztuki romantycznej, wskazując, iż najdoskonalszym wcieleniem korespondencji sztuk w XIX-wiecznym wydaniu był Wagnerowski dramat muzyczny. Uzasadniając tę tezę, powołała się na

---

<sup>215</sup> Tamże, s. 79.

<sup>216</sup> Por. A.K. Czartoryski, *Mysli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania ich w rozmaitych- materiach*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., s. 142. Uwagi do teorii przekładu zob. również S. Pietraszko, dz. cyt., s. 365-370.

<sup>217</sup> Por. E. Nowicka, *Romantyczna i poromantyczna korespondencja sztuk*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, dz. cyt., t. I, s. 353.

klasyczne studia Lessinga, który to właśnie w teatrze upatrywał możliwość najdoskonalszego spotkania wszystkich sztuk. Niektórzy badacze, analizując te kwestie, kojarzyli je także z praktykami orfickimi, w których czynnikiem łączącym wszystkie sztuki miała być wspólnota wyobraźni<sup>218</sup>. Za kolejne wspólne ogniwo, zbliżające do siebie literaturę, muzykę i malarstwo, uznaje się, zgodnie z myślą romantyczną, nieuchwytność ich materii oraz ich nieokreśloność. Artyści romantyczni poszukiwali formy totalnej, „pierwotnej całości”, w której zwłaszcza muzyka instrumentalna mogłaby pełnić funkcję łącznika między tym, co ziemskie, a tym, co transcendentalne<sup>219</sup>. Romantycy, zdaniem Nowickiej, odnosili się do pierwotnej jedności wszystkich sztuk:

Jeśli więc korespondencja sztuk była przez romantyków rozumiana jako ślad rozbitej, lecz czytelnej pierwotnej jedności sztuki, to pojawiająca się często obok niej synteza sztuk jest efektem scalania, na zasadzie przemyślanej konstrukcji, różnych sztuk w nową jakość<sup>220</sup>.

Dla nas szczególnie interesujące będą obserwacje Nowickiej na temat przedromantycznej teorii literatury i form „hybryd”, „monstrów”, jak określiła je badaczka, krytycznie ocenianych z perspektywy klasycystów, które jednak zapowiedziały romantyczne poszukiwania jedności sztuk. Przykładem takich form, będących realizacją „przedromantycznych marzeń o syntezie”<sup>221</sup>, może być groteska czy arabeska, ale też opera oraz kantata.

Kolejny podrozdział chcę poświęcić zatem charakterystyce trzech gatunków literacko-muzycznych – opery, kantaty i pieśni. W świetle prezentowanych tu badań nad śpiewami wolnomularskimi, najistotniejsze wydają się być kantata oraz pieśń, jednak bliskość genologiczna kantaty do opery, jak również popularność teatru operowego w kulturze polskiej przełomu XVIII i XIX wieku, skłaniają do pochylenia się także nad tym gatunkiem.

### 3.1 *Opera i libretto operowe*

Przykładem gatunku o nieokreślonym do końca statusie genologicznym, w przypadku którego możemy mówić o pewnej dwoistości gatunkowej, jest libretto operowe<sup>222</sup>. Wśród badaczy nie milkną rozważania dotyczące jego specyfiki. Przywołajmy w tym miejscu chociażby fragment wypowiedzi Jakuba Walczaka:

---

<sup>218</sup> Więcej na temat „orfików” pisał J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.

<sup>219</sup> Zob. C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 56.

<sup>220</sup> E. Nowicka, *Romantyczna i poromantyczna korespondencja sztuk*, [w:] *Polonistyka w przebudowie...*, dz. cyt., s. 357.

<sup>221</sup> Tamże.

<sup>222</sup> Zob. D. Stachuła, *Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasowa w teatrze muzycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 61, s. 105-121.

Można powiedzieć, że będąc elementem pośredniczącym pomiędzy utworem literackim (w przypadku adaptacji pierwowzoru) i operą, jest libretto wtórnym produktem, a zarazem przedmiotem interpretacji – w tym sensie, że bierze na siebie ciężar dokonującej się interpretacji adaptowanego pierwowzoru. Na tym polega jego dwoistość jako (u)tworu. Status genologiczny libretta pozostaje dla literaturoznawstwa jednak nieokreślony: trudno bowiem uznać je za samodzielny gatunek, choć większość z nich stanowi kompozycyjnie zamkniętą całość i ma dodatkowo swoje odmiany oraz poddaje się kategoriom analizy teoretycznoliterackiej. Mamy tu do czynienia z jawnym paradoksem, polegającym na tym, że libretto, nie będąc gatunkiem literackim, ma jednak swoje gatunkowe odmiany [...] <sup>223</sup>.

To właśnie tak zwane „teksty drugiego stopnia” lub „(u)twory w rodzaju metatekstu” <sup>224</sup>, takie jak między innymi libretto, świadczą o żywych mariażach literacko-muzycznych, dających się uchwycić na poziomie genologicznym.

Na wstępie warto jeszcze uściślić, że rozumienie opery na przełomie XVIII i XIX wieku różniło się od naszego sposobu jej definiowania <sup>225</sup>. Elżbieta Nowicka słusznie zauważyła, że pod szeroko rozumianym hasłem „opera”, oświeceni widzieli także melodramat <sup>226</sup>. Słownik Lindego zdefiniował ją jako „poema dramatyczne do śpiewania przystosowane” <sup>227</sup>, co tylko potwierdza, jak szeroko rozumiano ten gatunek, wymieniając wśród rodzajów operę bohaterską, bohatersko-śmieszną, *buffa*, *comique*, czarnoksiężską, czarodziejską, duchową, *féerie*, heroiczno-komiczną, historyczną, komiczną, krotochwilną, lekką, liryczną, małą, mityczną, mniejszą, narodową, pasterską, poważną, romantyczną, *seria*, tragiczną, tragiczno-komiczną, wielką i żartobliwą <sup>228</sup>.

Poszczególne gatunki w obrębie opery były klasyfikowane inaczej przez literaturoznawców niż przez muzykologów. Badaczka zaakcentowała przeważającą rolę tekstu (libretta, formy dramatycznej) nad formą muzyczną, której udział w całości dzieła był niepełny. Pojawiały się utwory nazywane operą, które *de facto* składały się z tekstu dramatycznego ze sporadycznymi wstawkami muzycznymi, czego przykładem może być sztuka *Siedem razy jeden* Dmuszewskiego z 1804 roku <sup>229</sup>. Nowicka wskazała także na znamiennej funkcję opery, będącej „katalizatorem” zjawisk zachodzących w literaturze danej epoki <sup>230</sup>. Wydaje się jednak,

---

<sup>223</sup> J. Walczak, *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie Teorii” 2014, nr 22, s. 95.

<sup>224</sup> Por. Tamże.

<sup>225</sup> O sposobach rozumienia opery w XVIII i XIX wieku pisała także Małgorzata Chachaj. Por. Taż, *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, dz. cyt., s. 137-138.

<sup>226</sup> Jak wskazała Małgorzata Sokalska, melodramaty w repertuarze polskich teatrów z przełomu XVIII i XIX wieku stanowiły jedną z liczniejszych reprezentacji. Por. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz-Krasiński-Słowacki*, Kraków 2009, s. 32-37.

<sup>227</sup> S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t.4, dz. cyt.

<sup>228</sup> Tamże. Zob. także M. Rutkowska, *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, dz. cyt., s. 373-378.

<sup>229</sup> Por. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt*, dz. cyt., s. 110-111.

<sup>230</sup> Por. Tamże, s. 108.

po analizie badań nad kantatą, że również ona, jako „mała opera”, może pełnić podobne funkcje i wносить cenne obserwacje dla historyka literatury.

W polskich poetykach klasycystycznych, zwłaszcza do 1800 roku, wypowiedzi na temat opery były stosunkowo nieliczne. Fragment swojej pracy *O wymowie i poezji* poświęcił jej Filip Neriusz Golański, podkreślając, iż „opera zawsze jest złączona ze śpiewaniem”<sup>231</sup>, zaś muzyka to „nieodstępna towarzysząca opery”<sup>232</sup>. Golański zdefiniował recytatyw jako „częstkę tonu ze śpiewania i mowy pospolitej”<sup>233</sup>, pozytywnie wypowiedział się zarówno o polskim teatrze operowym, jak i działach tłumaczonych z języków obcych. Zaznaczył, że opera może spełniać nie tylko funkcje rozrywkowe, ale również dydaktyczne, według hasła *utile dulci*. Jak wskazał Stanisław Pietraszko, autor *O wymowie...*, był konsekwentnym zwolennikiem poglądu o podrzędności muzyki wobec libretta operowego<sup>234</sup>. To właśnie pijar jako pierwszy uznał operę za odrębny gatunek, równorzędny z innymi formami teatralnymi<sup>235</sup>.

Poglądy Golańskiego na temat opery były nowatorskie i wyróżniały się na tle refleksji innych teoretyków. Powodem, dla którego pozostali klasycyści niechętnie formułowali pozytywne sądy na temat opery, było jej niewielkie zaangażowanie w wypełnienie funkcji dydaktycznej, nadrzędnej z punktu widzenia tego nurtu oświeceniowego. Nie chciano także, aby opera kojarzyła się z barokowymi inscenizacjami. Dla klasycystów, dla których ważną rolę odgrywała wierność postulowanym prawidłom sztuki, nie do przyjęcia było zerwanie z zasadą trzech jedności czy regułami prawdopodobieństwa, jak miało to miejsce w ówczesnych operach<sup>236</sup>. Zacytujmy jeszcze raz Elżbietę Nowicką, która wyliczyła „zarzuty” przedstawicieli klasycyzmu wobec opery:

nazywano ją hybrydą i monstrum, atakowano z pozycji obowiązującej w danym czasie moralności, oskarżano o skostnienie formy, o schlebienie niskim (plebejskim, mieszczańskim) gustom, zarzucano, że zadaje gwałt zarówno muzyce, jak i dramatowi oraz samemu teatrowi. W pewnym sensie jej sytuacja przypominała sytuację dziewiętnastowiecznej powieści, gdyż i w tym przypadku bujnemu rozwojowi i rosnącej popularności towarzyszył, niby kontrapunkt, chór głosów pełnych zastrzeżeń i niechęci<sup>237</sup>.

Z kolei Alina Żórawska-Witkowska wskazała na popularność w dobie klasycyzmu stanisławowskiego tzw. opery wiejskiej, korzystającej chętnie z elementów folkloru, takich jak śpiew i taniec czy obrzędowość. Warto zauważyć, że rola ludowości w operze wyraźniej

---

<sup>231</sup> F. N. Golański, *O wymowie i poezji*, dz. cyt., s. 346.

<sup>232</sup> Tamże.

<sup>233</sup> Tamże.

<sup>234</sup> Por. S. Pietraszko, dz. cyt., s. 485.

<sup>235</sup> Por. Z. Wołoszyńska, *Opera*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 355-356.

<sup>236</sup> Por. Tamże, s. 356.

<sup>237</sup> Por. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt...*, dz. cyt., s. 103.



zaznaczyła się w Polsce niż w innych państwach europejskich. Być może przyczynił się do tego król Stanisław August Poniatowski, który podobno bardzo cenił sobie muzykę wiejską. Jak wiadomo, z folkloru wiejskiego czerpała chętnie polska scena narodowa, o czym świadczą choćby *Krakowiacy i Górale*.

Rozwój rodzimej opery odegrał także znaczącą rolę w zainteresowaniu teoretyków kwestią muzyczności literatury, co wynikało z zapotrzebowania na teksty, do których można było bez większego trudu skomponować muzykę. Zatem od początku XIX wieku chętniej podejmowana była tematyka dotycząca sposobów powiązania słowa i dźwięku. W kręgu zainteresowań pisarzy okresu oświecenia postanisławowskiego znalazły się takie zagadnienia jak status opery jako gatunku literackiego, zasady konstruowania libretta, kwestie związane z przekładem librett obcojęzycznych czy kwestia tzw. opery narodowej, którą rozumiano jako dzieło z oryginalnym polskim librettem, zwykle podejmującym historyczny temat<sup>238</sup>. Przypomnijmy, że pierwszym takim dziełem była wystawiona w Warszawie w 1778 roku *Nęcza uszczęśliwiona* (libretto: Franciszek Bohomolec, muzyka: Maciej Kamiński). W ślad za nią powstało, jak wylicza Alina Żórawska-Witkowska, jeszcze co najmniej 56 sztuk operowych wystawionych w stołecznym teatrze, z czego przynajmniej 16 to oryginalne opery polskie, stworzone przez polskich librecistów i kompozytorów<sup>239</sup>.

Dzieła z polskojęzycznym librettem i fabularnymi nawiązaniem do polskiej historii, były domeną nie tylko teatru w stolicy, ale także tego na peryferiach. Przykładem takiego dzieła może być choćby *Agatka, czyli przyjazd Pana* (libretto: Maciej Radziwiłł, muzyka: Jan Dawid Holland, Alessandro Danesi), przygotowana dla sceny magnackiej w Nieświeżu w 1784 roku czy – bardziej już powszechnie znana – opera *Matka Spartanka* Franciszka Dionizego Książnika do muzyki Wincentego Lessla, wystawiona w 1786 roku w Puławach<sup>240</sup>.

Przyjrzyjmy się teraz, kto z polskich teoretyków doby postanisławowskiej, pisał na temat opery. O ile Franciszek Wężyk pomijał ją w swojej pracy *O poezji dramatycznej* z 1811 roku, to poglądy na jej temat wybrzmiały w późniejszych pracach: Euzebiusza Słowackiego, Józefa Franciszka Królikowskiego czy Józefa Korzeniowskiego. W refleksji teoretycznej końca XVIII wieku i początków XIX wieku akcentowano przynależność opery do gatunku

---

<sup>238</sup> Por. E. Nowicka, *Literatury i muzyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 738. Taż, *Omamienie – cudowność – afekt...*, dz. cyt., s. 112.

<sup>239</sup> Por. A. Żurawska-Witkowska, *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich*, [w:] *Operowy kontrapunkt...*, dz. cyt., s. 105. Zob. także Taż, *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995, s. 217-221. Na temat opery narodowej zob. także R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej?*, [w:] *Operowy kontrapunkt...*, dz. cyt., s. 119-134.

<sup>240</sup> Por. A. Jendrysik, *Wstęp*, [do:] F.D. Książnika, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1958, s. 39.

dramatycznego<sup>241</sup> i uznawano wyższość libretta nad muzyką<sup>242</sup>. Praktyka powstawania tekstów „podkładanych” pod muzykę, czyli tłumaczeń na język polski zagranicznych librett, doprowadziła do formułowania wspomnianych już wcześniej zasad związanych z prozodią języka polskiego<sup>243</sup>.

Królikowski zdefiniował operę jako „drama muzyczne, którego nikt bez względu na muzykę nie ułoży”<sup>244</sup>. Elsner, oprócz wypowiedzi teoretycznych, był również autorem oper do librett w języku polskim: *Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry* z 1809 roku i *Król Lokietek, czyli Wiśliczanka* z 1818 roku, a także zachęcał swojego najwybitniejszego ucznia, Fryderyka Chopina, do stworzenia własnej opery<sup>245</sup>. Autor *Rozprawy o metryczności...*, postulował pisanie libretta operowego w języku narodowym, a także był zwolennikiem zgodności akcentu muzycznego i językowego<sup>246</sup>. Podobne do Elsnera poglądy na temat opery postulował Karol Kurpiński, który uważał, że kompozytor powinien dobrze zrozumieć intencje poety, zaś najważniejszą cechą opery narodowej jest dostosowanie się do ducha rodzimego języka<sup>247</sup>. Z kolei Euzebiusz Słowacki zdefiniował operę jako „poema liryczno-dramatyczne, z którego teatralnym wystawieniem łączy się śpiew i muzyka [...]”<sup>248</sup>. Teoretyk wysoce cenił spokojne recytatywny oraz bardziej emocjonalne arie<sup>249</sup>.

Dyskusje toczące się w tamtym czasie wokół opery, prowokowały do stawiania pytań o ważne kwestie formalne i estetyczne, takie jak na przykład relacje słowa i muzyki, napięcie pomiędzy dramatycznością a lirycznością, przeznaczenie języka narodowego do wykonań operowych czy kwestia cudowności. Wskazywała już na to Elżbieta Nowicka:

Refleksja nad operą, artykułowana także w recenzjach z wystawień ówczesnie sławnych dzieł (Kurpińskiego, Carla Marii von Webera, Wolfganga Amadeusza Mozarta, Gioacchina Rossiniego), przynosiła tematy, które wyznaczały drogi myślenia o literaturze, a niekiedy odkrywały przed krytyką literacką nowe obszary myśli – wśród nich na plan pierwszy wybijały się zagadnienia naśladowania, naturalności, cudowności, sztuczności i narodowości. Opera

<sup>241</sup> Por. A. Borkowska-Rychlewska, *Opera*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.2, dz. cyt., s. 140.

<sup>242</sup> Por. Taż, *Libretto*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, s. 656.

<sup>243</sup> Tamże.

<sup>244</sup> J.F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 214.

<sup>245</sup> Por. J. Elsner, *List do Fryderyka Chopina z dnia 14 września 1834*, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t.2, cz.1: 1831-1838, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2017.

<sup>246</sup> Por. A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. Królikowski – Elsner, dz. cyt., s.20.

<sup>247</sup> Por. K. Kurpiński, *Rzut oka na operę*, „Pamiętnik Warszawski” 1829, t.1, s. 142-143. Zob. także A. Wypych-Gawrońska, *Libretto operowe w poglądach polskich kompozytorów, librecistów i teoretyków XIX wieku*, [w:] „Natchnienia poety i muzyka żenić się ze sobą powinny...” *Studia i szkice o librecie*, pod red. E. Nowickiej, A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013, s. 18.

<sup>248</sup> E. Słowacki, *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t.2, Wilno 1826, s. 137.

<sup>249</sup> Por. A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne...*, dz. cyt., s. 36. Dodajmy jeszcze, że zapewne dzięki osobistemu świadectwu ojczyma oraz matki, teatromanem, miłośnikiem opery, stał się również Juliusz Słowacki. Jak wskazała Małgorzata Sokalska, nie tylko był on stałym bywalcem przedstawień, ale zawarł pewne inspiracje operowe w swoich dziełach dramatycznych. Por. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny...*, dz. cyt., s. 269-277.

w pierwszych dziesięcioleciach XIX w. była więc rozpatrywana z punktu widzenia literatury, jej form i estetyki<sup>250</sup>.

Jednym z żywych tematów był aspekt dramatyczności i liryczności opery, czego dowodem pozostały liczne recenzje publikowane w latach 1815-1819 przez Towarzystwo Iksów. Podkreślano w nich dominującą rolę muzyki w budowaniu dramatycznej ekspresji, pomimo postulowanej w poetykach tego okresu naczelnej roli tekstu literackiego w budowie dzieła operowego. Jak wskazała Alina Borkowska-Rychlewska, zgodnie akcentowano za to „ważkość lirycznego żywiołu tego gatunku, ciężar rozważań mieszcząc głównie w przestrzeni kompozycji muzycznej oraz rodzajach wiersza, zdalnych do przekazywania wraz z muzyką”<sup>251</sup>. Dla Iksów opera pozostawała jednak dziełem niższego rzędu w porównaniu z tragedią i komedią. Jej dowartościowanie postulował za to Królikowski, który podważał obowiązującą dotychczas hierarchię gatunków. Dodatkowo to jemu zawdzięczamy analizę poszczególnych składników dzieła operowego, takich jak aria, recytatyw, duet czy chór. Królikowski zdefiniował je – jak już wcześniej wspominałam – korzystając z metaforyki potoku, zaczerpniętej od jego ulubionego Schulzera:

*R e c i t a t i v o* [...] powinno być na kształt potoku, który, to spokojnie płynie, to się przedziera pomiędzy kamienie, to znowu z góry gwałtownie spada; czasem są miejsca spokojne, na które następuje gwałtowność; gdy tymczasem a r i a podobna jest do potoku, który czy to zwolna, czy gwałtownie, cicho, czy z łoskotem, zawsze jednak jednostajnie płynie<sup>252</sup>.

W innym miejscu krytyk objaśnił arię jako „pewien rodzaj kompozycji śpiewu w muzyce” lub „krótki lirycznym sposobem zrobiony śpiew, składający się z dwóch oddziałów”<sup>253</sup>.

Zarówno Królikowski, jak i piszący na temat opery Józef Korzeniowski, zgodnie zaznaczali, że zarówno słowa, jak i muzyka w dziele operowym, powinny wyrażać różnorodne uczucia, które należy stopniować. Fabuła opery powinna ich zdaniem być prostsza niż w dramacie, ponieważ muzyka spowalnia tempo toczącej się akcji. Obydwaj teoretycy wskazywali, że zakończenia oper powinny być pozytywne. Zwracali także uwagę na połączenie w operze obrazu, muzyki i tańca, a także na kwestie techniczne, takie jak wyposażenie teatrów, gdzie wystawiano sztuki<sup>254</sup>.

---

<sup>250</sup> E. Nowicka, *Literatura i muzyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 739.

<sup>251</sup> A. Borkowska-Rychlewska, *Opera*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.2, dz. cyt., s. 141. Zob. także Taż, *Poema muzyczne...*, dz. cyt.

<sup>252</sup> J.F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 194-195.

<sup>253</sup> J.F. Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki poetyckiej należących*, [w:] *Oświeceni o literaturze...* t.2, dz. cyt., s. 158. Na temat arii i jej miejsca w librecie pisała współczesna badaczka Małgorzata Sokalska, zob. Taż, *Aria – między liryką a epiką*, [w:] „*Natchnienia poety i muzyka żenić się ze sobą powinny...*” *Studia i szkice o librecie*, pod red. E. Nowickiej, A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013, s. 73-86.

<sup>254</sup> Por. Z. Wołoszyńska, *Opera*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 359.

Królikowski w swoich klasyfikacjach zaliczał opery do osobnej kategorii rodzajowej, poezji liryczno-dramatycznej („poezji uczuciowego działania”). W jego *Rysie poetyki*, a także w poetykach Korzeniowskiego i Słowackiego spotykamy proponowany przez autorów podział oper na opery poważne (tutaj wyróżniano odmianę mityczną i historyczną) oraz opery wesołe (żartobliwe), które dzielono na fantastyczne i komiczne<sup>255</sup>. Warto również dodać, że Królikowski sam był czynnym, choć okazjonalnym tłumaczem librett operowych na język polski, takich jak *Śpiewaczki wiejskie* Valentina Fioravantiego i *Gryzelda* Ferdinanda Paëra.

Aby ułatwić tworzenie tekstów libretta operowego, na początku XIX wieku wysunięto koncepcję stworzenia *Słownika zaklętych słów do muzyki*, którego napisanie proponowano Karolowi Kurpińskiemu i Ludwikowi Osieńskiemu. Choć ostatecznie nie doszło do powstania tego kompendium, w swoim założeniu miało ono – jak wskazała Elżbieta Nowicka – „wyznaczyć pomocne dla autorów tekstów operowych pola semantyczne, przez dobór odpowiednich słów likwidować niezgodności prozodyjne i akcentowe między słowem a muzyką, [miało też – J.S.] ułatwiać tłumaczenie przeznaczonych do śpiewu tekstów obcych na język polski”<sup>256</sup>.

W rodzimych tekstach teoretycznych zaczęły wybrzmiewać w tamtym czasie również dyskusje na temat podatności polszczyzny na współdziałanie z muzyką. Zaangażowanym komentatorem tej kwestii był Józef Franciszek Królikowski, przekonany o „słodczy” języka polskiego: „[...] a cóż bardziej udowodni słodycz języka, jeżeli nie ścisła jego zgodność z muzyką?”<sup>257</sup>. Dla zwolenników tej tezy polszczyzna miała odwieczną łatwość współwystępowania z muzyką i tworzenie librett w języku narodowym powinno być czymś naturalnym.

Kolejnym, ważnym problemem, była szeroko dyskutowana kwestia dotycząca cudowności w operze. Przyszła ona na grunt polski z Francji i była pokłosiem tamtejszych sporów wokół hasła *Merveilleux*, czyli hasła *Cudowność* w tzw. *Wielkiej encyklopedii francuskiej*, którego autorem był Jean-Francois Marmontel. Najważniejszym osiągnięciem wypracowanych wówczas rozwiązań było przyznanie operze stałego miejsca wśród gatunków klasycystycznych, odpowiadającego „cudowności” epepei<sup>258</sup>. To właśnie poglądy Marmontela wpłynęły na wprowadzenie tematyki operologicznej do poetyki Golańskiego<sup>259</sup>. Niekiedy

---

<sup>255</sup> Por. Tamże.

<sup>256</sup> E. Nowicka, *Literatura i muzyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 739. Zob. też Taż, *Omamienie-cudowność-afekt...*, dz. cyt., s. 114.

<sup>257</sup> J.F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 194-195.

<sup>258</sup> Pisał na ten temat chociażby Józef Korzeniowski: „Opera poważna [...] zbliża się w treści swojej do poematu heroicznego”. J. Korzeniowski, *Kurs poezji*, [w:] Tenże, *Dzieła*, t.2, Warszawa 1873, s. 122.

<sup>259</sup> Poglądy Marmontela silnie wpłynęły na polskich estetyków – to z jego myśli korzystał F.N. Golański, pisząc swoją podręcznik dla szkół KEN. Ewa Rzadzowska wskazała, że myśl Marmontela była także przedmiotem

operę w XVIII wieku przedstawiano – jak pisała Elżbieta Nowicka - jako „kontynuatorkę bądź wskrzesicielkę starożytnej sztuki dramatu”<sup>260</sup>, przy czym nierzadko wskazywano, że nie dorównuje ona swoim antycznym korzeniom. „Cudowność” opery polegała bowiem na wychodzeniu poza mimetyzm, wprowadzaniu do sztuki bogów, pół-bogów czy innych postaci spoza świata rzeczywistego. Choć wśród oświeconych praktyka ta budziła dużo wątpliwości, romantycy czerpali z niej pełnymi garściami.

### 3.2 Kantata

Kantata to gatunek literacko-muzyczny, ukształtowany w wieku XVII we Włoszech. Po raz pierwszy terminu tego użył w 1620 roku Alessandro Grandi w swoim dziele *Cantate et Arie a voce sola*, choć według *Grand Larousse Encyclopedique* najstarsza znana kantata powstała w 1539 roku (skomponował ją Luca Martini na uroczystość zaślubin Cosima I z Eleonorą z Toledo<sup>261</sup>). Mianem kantaty swoje utwory z lat 1633-1641 określał również Benedetto Ferrari w zbiorze *Musiche varie a voce sola*, wprowadzając podział tekstu na arie i recytatywy, który zagości potem w historii gatunku już na stałe<sup>262</sup>.

W literaturze przedmiotu, zarówno literaturoznawczej jak i muzykologicznej, możemy spotkać się z mnogością definicji kantaty. Warto je w tym miejscu nieco uporządkować. Sam termin „kantata” wywodzi się z języka włoskiego (wł. *cantare* – śpiewać, *cantata* – utwór do śpiewania) i to właśnie z etymologią tego słowa związane były jego pierwsze objaśnienia, nazywające kantatą wszystkie utwory przeznaczone do śpiewania (w odróżnieniu od tych, które wykonywano jedynie instrumentalnie i określano mianem sonaty)<sup>263</sup>. Swoją rolę kantata zawdzięcza w dużej mierze Giovaniemu Marii Crescimbeniemu, który nie tylko był prekursorem tworzenia kantat na dwa i więcej głosów, ale również sformułował jedną z pierwszych jej definicji w dziele *Istoria della volgar poesia* z 1731 roku. Crescimbeni rozumiał kantatę jako formę poetycką, będącą kompozycją recytatywów przeplatanych ariami. Jego zdaniem nie podlegała ona ścisłym regułom i łączyła elementy dramatyczne oraz narracyjne. Dodajmy już w tym momencie, że na nieścisłości terminologiczne natrafiali też badacze kantaty oświeceniowej, bowiem pojęcie to było używane wymiennie i w dość swobodny sposób z określeniami taki jak: „dramma w muzyce”, „śpiew”, „opera w muzyce”,

---

studiów młodego Mickiewicza. Zob. E. Rzakowska, *Marmontel w szkołach okręgu wileńskiego*, „Prace Polonistyczne” 1976, nr 32, s. 117-123.

<sup>260</sup> E. Nowicka, *Omamienie - cudowność-afekt...*, dz. cyt., s. 182.

<sup>261</sup> Por. J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, Bydgoszcz 1988, s. 7.

<sup>262</sup> P. Kociubas, *Słowo miastem przepojone. Kantata okolicznościowa w XVIII-wiecznym Gdańsku*, Wrocław 2009, s. 36.

<sup>263</sup> Por. A. Kapłon, *Kantata*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 205, P. Kociubas, dz. cyt., s. 36.

„komedyjka do śpiewania”<sup>264</sup>. Oczywiście, kantata nie stanowiła tutaj wyjątku. Jak wiadomo, czasy oświecenia w Polsce przyniosły pierwsze próby uporządkowania refleksji genologicznej, stąd labilność znaczeniowa terminów teoretycznoliterackich nie była wówczas niczym niezwykłym.

Kantata nie przykuła uwagi polskich teoretyków oświecenia stanisławowskiego. Nie znajdziemy odniesień do niej w dwóch najważniejszych poetykach tego czasu – ani u Filipa Neriusza Golańskiego, ani u Franciszka Ksawerego Dmochowskiego. Przyczyną tej marginalizacji było, podobnie jak w przypadku opery, pozostawanie kantaty poza kręgiem gatunków uznanych za klasyczne. Dodatkową komplikację stanowiło, jak pisał Andrzej Kapłon, współistnienie ze sobą dwóch odmiennych typów kantaty: muzycznej (kameralnej) i dramatycznej. Pierwsza z nich oparta była na tekście lirycznym, druga zaś zbliżona była kształtem do opery<sup>265</sup>.

Pierwszym polskim teoretykiem, który pokusił się o stworzenie definicji kantaty, był Wacław Sierakowski. W 1796 roku pisał:

Jest to drama w muzyce, czyli dialog niczym się od operów nie różniący, równie najprzedniejszej muzyki, jak opery. Tylko, iż opery w teatrach produkują świeckich bohaterów dzieła [...] kantaty zaś bohaterów świętych i nie w teatrach, ale w kaplicach publicznych lub kościołach<sup>266</sup>.

Sierakowski, który uznał kantatę za dzieło o tematyce religijnej i przeznaczone do wykonań o charakterze jedynie sakralnym, był także tłumaczem z języka włoskiego kilkudziesięciu tego typu utworów<sup>267</sup>.

Jak zauważył Jan Prosnak w swojej monografii *Kantata w Polsce*, w oświeceniu stanisławowskim funkcjonowały obok kantaty religijnej także inne jej rodzaje. Warto wymienić chociażby kantaty szkolne, powstające zwłaszcza w środowiskach jezuickich, czego przykładem może być utwór o jeszcze barokowych cechach *Cnota i Mądrość ukoronowana* Dominika Jeziomskiego z 1764 roku, a także – co zaskakujące – *Nędza uszczęśliwiona* Franciszka Bohomolca, której rękopis zawierał podtytuł *Kantata dla kadetów JK mości*

---

<sup>264</sup> Por. A. Kapłon, *Kantata*, dz. cyt., s. 206. Por. także P. Kociubas, dz. cyt., s. 37-38.

<sup>265</sup> Por. A. Kapłon, *Kantata*, dz. cyt., s. 206.

<sup>266</sup> W. Sierakowski, *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t. 2, Kraków 1796, s. 70-71.

<sup>267</sup> Kantaty Sierakowskiego były utrzymane w typie włoskiej kantaty dramatycznej o tematyce religijnej. Por. T. Przybylski, *Kantata religijna w Krakowie czasów stanisławowskich*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarka, W. Sulisza, M.B. Stykowej, Lublin 1988, s. 173-188. Na temat kantat religijnych zob. także R. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Opole 2000, s. 119-125; A. Paleta, *Włoskie oratorium w Polsce XVIII wieku. Wykonania, druki, przekłady*, Kraków 2013, s. 112-136; A. Reszka-Komarnicka, „(...) te kantaty we Włoszech zowią oratoria”. *Rzecz o osiemnastowiecznych kantatach religijnych i oratoriach w świetle rozważań w pismach teoretycznych epoki i współczesnej literaturze przedmiotu*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 11-25.

(powstała więc ona jako kantata, tymczasem stała się załącznikiem pierwszej polskiej opery czasów stanisławowskich<sup>268</sup>). Oprócz tego występowały kantaty jubileuszowe (na cześć króla, głównie związane z osobą Stanisława Augusta), kantaty dworskie (tworzone w ośrodkach magnackich), kantaty pastorałkowe czy kantaty madrygałowe<sup>269</sup>.

Kantaty o tematyce świeckiej odchodziły od wzorca kantaty barokowej i były utrzymane w klasycystycznych regułach tworzenia poezji, wzorując się na włoskiej kantacie dramatycznej. Co warto podkreślić, pojawiały się w nich niekiedy motywy ludowe, zaś w warstwie muzycznej nawiązania do znanych tańców polskich<sup>270</sup>.

Znaczących rozstrzygnięć w obrębie klasyfikacji gatunkowych kantaty nie przyniosły również ustalenia teoretyków postanisławowskich. W przedmowie do swojego *Rysu poetyki...*, Józef Franciszek Królikowski wprowadził podział gatunków literackich na poezję opowiadania (epiczną) i poezję działania (dramatyczną)<sup>271</sup>. Kantatę, wraz z rozmową poetycką, heroidą, komedią, tragedią i operą, umieścił wśród drugiej z grup, przyjmując za wspólną ich cechę formę zapisaną z podziałem na kwestie wypowiedziane przez bohaterów. Podział ten sam Królikowski uznał za niedoskonały, ponownie przypisując gatunki do różnych grup, tym razem pod kątem „władz duszy poety”<sup>272</sup>. Według tej klasyfikacji kantacie przypadło miejsce wśród „dzieł poetyckiego uczucia, poezji lirycznej”, wraz z pieśnią, odą, elegią, madrygałem, sonetem oraz rondem<sup>273</sup>. Jednak i to uporządkowanie miało zdaniem Królikowskiego liczne niedoskonałości ze względu na zbyt upraszczające zaklasyfikowanie gatunków. Teoretyk wprowadził więc nowy, autorski podział na rodzaje i gatunki literackie<sup>274</sup>, tym razem wskazując

---

<sup>268</sup> Prosnak przyczyn takiego obrotu zdarzeń upatrywał w braku stosownej muzyki do kantaty Bohomolca. Dodatkowo muzykolog z żalem odniósł się do braku możliwości muzycznej realizacji *Nędzy uszczęśliwionej*, gdyż miała ona szansę stać się pierwszą polską kantatą wiejską (J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, Bydgoszcz 1988, s. 60-61).

<sup>269</sup> O tych ostatnich, które nie znalazły się w klasyfikacji Prosnaka, pisał Piotr Kociumbas. Por. P. Kociumbas, *Gdański zbiór librett z 1708 roku jako wczesny przejaw twórczości w zakresie mieszanej kantaty madrygałowej*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 27-42.

<sup>270</sup> Por. J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, dz. cyt., s. 72.

<sup>271</sup> Por. J. F. Królikowski, *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej, ułożony przez J. K. Królikowskiego*, Poznań 1828, s. IX.

<sup>272</sup> Tamże, s. X.

<sup>273</sup> Tamże, s. XI.

<sup>274</sup> „I. Poezya liryczna:

1. Ody: a) hymny, b) ody bohaterskie, c) dytyramby, d) ody moralne, czyli filozoficzne.
  2. Pieśni: a) nabożne, b) obywatelskie, c) obyczajowe, d) wojenne, e) tkliwe, czyli namiętne, f) towarzyskie, wesołe, żartobliwe.
  3. Elegie: a) pieśń narzekalna, b) dumy, c) żale, treny.
- II. Poezya dydaktyczna:
1. Poezya prawidłowa: a) treści filozoficznej, b) treści technicznej
  2. Listy: a) listy dydaktyczne treści filozoficznej lub treści technicznej; b) listy poetyczne, c) listy lekkie, prozą przeplatane.
  3. Poezya opisująca: a) poema sielskie: właściwe sielanki oraz pieśni rybackie i łowieckie, b) opisy burzy, pór roku, wojny, itp.
  4. Satyra: a) surowa, b) żartobliwa, c) parodia, d) trawestacja
  5. Bajka: a) rozumowa, b) moralna, c) mieszana

miejsce kantacie w obrębie poezji liryczno-dramatycznej, do której zaliczył również oratorium, operę, operetkę, międzygrę (intermezzo) czy melodramę<sup>275</sup>. Współcześnie kantatę sytuuje się raczej nie tyle w obrębie liryki czy dramatu, ale definiuje się ją przede wszystkim jako wokalnie-instrumentalną formę muzyczną<sup>276</sup>.

Z kolei Józef Korzeniowski i Euzebiusz Słowacki widzieli miejsce kantaty wśród utworów poezji lirycznej. Była ona, podobnie jak pieśń, zestawiana z odą. Według Słowackiego kantata różniła się od ody „zewnątrznym kształtem: albowiem nie z równych i odpowiednich strof składać się powinna, [...] ale miary wierszów odmieniają się w stosunku do muzyki”<sup>277</sup>. Dodatkowo, zdaniem Słowackiego, kantatę cechowała większa labilność emocjonalna, co wpływało na formę muzyczną:

Gdy w odzie panuje jedno uczucie i w jednym prawie zawsze stopniu, w kantacie to uczucie może się zmniejszać, słabiej, powiększać się i wzmacniać. Kształty i miary wierszów muzyczne, harmonia naśladowcza, śmiałość wyrażen i żywość obrazów łączą się dla sprawienia na słuchaczach większego wrażenia<sup>278</sup>.

Jak pisał Andrzej Kapłon, Euzebiusz Słowacki najwyżej cenił włoskie kantaty Apostola Zena i Pietra Metastasia, chwalił także francuskie kantaty Jeana Baptiste’a Rousseau<sup>279</sup>.

Kantaty z początku XIX wieku, choć nadal utrzymane były w uroczystym tonie, coraz częściej pełniły nowe funkcje: korespondowały z aktualnymi wydarzeniami, miały charakter panegiryczny lub okolicznościowy, uświetniając wydarzenia z życia ówczesnej elity intelektualnej, a także kształtowały atmosferę patriotyczną<sup>280</sup>. Wśród znakomitych przykładów wskażmy kilka reprezentatywnych: *Kantata na dzień inauguracji statuy króla Jana III Adama*

---

6. Drobne dydaktyczne, dydaktyczno-liryczne i inne, mieszanej treści czy formy: a) epigrama, b) madrygał, c) sonet, d) rondo, e) tryolet, f) nagrobki, g) napisy, h) igraszki dowcipu, zagadki.

III. Poezja epiczna:

1. Poezja romantyczna: a) powieść poetyczna, b) allegorya, c) ballada, d) legenda, e) romans właściwy.

2. Wiersz bohaterski: a) epepeja poważna, b) rycersko-żartobliwa, c) epepeja romantyczna.

IV. Poezja dramatyczna:

1. Właściwe drama: a) komedia, b) tragedia, c) tragi-komedia.

2. Mniejsze dramatyczne: a) rozmowa poetyczna, b) heroidy

V. Poezja liryczno-dramatyczna:

a) opera wielka, b) opera komiczna, c) operetki sielskie, d) międzygra, e) melodrama, f) oratorium, g) kantata.”

Tamże, s. XIV-XV.

<sup>275</sup> Tamże, s. XV.

<sup>276</sup> Por. M. Głowiński, *Kantata*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 1988, s. 214.

<sup>277</sup> E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1847, s. 242.

<sup>278</sup> Tamże.

<sup>279</sup> Por. A. Kapłon, *Kantata*, dz. cyt., s. 206.

<sup>280</sup> Na temat kantaty panegirycznej i okolicznościowej od 2. poł. XIX wieku pisała Małgorzata Sokalska. Zob. Taż, „*Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała*”. *Kantaty ku czci wielkich mężów (zwłaszcza pisarzy)*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt, s. 99-121. Zob. także I. Poniatowska, *Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 194.



Naruszewicza, *Kantata na dzień imienin W. Bogusławskiego* (tekst: L.A. Dmuszewski, muzyka: J.N. Szczurowski), *Kantata na dzień Nowego Roku 1815* (tekst: J.N. Kamiński). Na osobną uwagę zasługuje kilkadziesiąt kantat skomponowanych i zaprezentowanych w Warszawie przez Józefa Elsnera, na przykład *Muzyka z 1806 roku*, *Perseusz i Andromeda z 1807 roku*, wystawiona na cześć Napoleona, a później powtórzona w jego obecności 18 stycznia tego roku czy kompozycja powstała z okazji poświęcenia orłów dla wojska polskiego *Jakież to nowe zjawiska* (słowa: L. Osiński)<sup>281</sup>. Co ciekawe, Elsner traktował swoją twórczość kantatową marginalnie, wspominając o niej jedynie przy okazji wypowiedzi dotyczących oper lub innych utworów, o czym pisała Małgorzata Gamrat<sup>282</sup>. Autorem dwóch kantat na poświęcenie kościoła ewangelickiego był także związany z Puławami Czartoryskich Wincenty Lessel<sup>283</sup>. Prawdopodobnie 24 kantaty skomponował Karol Kurpiński, jednak do dziś zachowała się tylko jedna z nich<sup>284</sup>. W tym samym czasie powstały kantaty wolnomularskie, którym poświęcimy uwagę w kolejnych częściach tej pracy.

### 3.3 Pieśń

W poetykach klasycystycznych okresu stanisławowskiego niekiedy spotykamy wzmianki dotyczące gatunków literackich, które były przeznaczone do wykonania muzycznych. Są to przede wszystkim pieśni, o których wspomina *Gramatyka dla szkół narodowych na klasę III* Onufrego Kopczyńskiego z 1783 roku. Autor scharakteryzował wyznaczniki formalne gatunku, zaznaczając jego muzyczny charakter:

Wiersz krótszy tudzież wiersz gatunku złożonego zowie się pieśnią od śpiewania albo gęślą od instrumentu, na którym przy śpiewaniu wierszów przygrywają. Pieśń każdego gatunku złożonego składa się z różnych części mających równą jednakich wierszów liczbę; każda ta część zowie się po grecku strofą, po naszymu wrotką, ponieważ po skończonym ostatnim wierszu jednej części wraca się pieśń do gatunku pierwszego wiersza i wszystkie następujące wiersze taki zupełnie mają wymiar, jaki był w pierwszej części. [...] <sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> Por. J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, dz. cyt., s. 75-78. Spis swoich kantat zawarł Elsner w *Sumariuszu: Tenże, Większe i mniejsze kantaty*, [w:] tegoż, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 47-54.

<sup>282</sup> Por. M. Gamrat, *Literackie inspiracje w polskiej muzyce kantatowej pierwszej połowy XIX wieku. Wybrane przykłady adaptacji tekstów literackich na potrzeby libretta kantatowego*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 64. Badaczka wskazała także na zjawisko jednorazowości kantat okolicznościowych, jak również na wielość ich kompozytorów, często amatorów, na przełomie XVIII i XIX wieku. Por. Tamże, s. 65. Zob. także A. Nowak-Romanowicz, *Okres przejściowy od Oświecenia do Romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. S. Łobaczewska, T. Strumiłło, Z. Szwejkowski, Kraków 1966, s. 107.

<sup>283</sup> Por. Tamże, s. 108.

<sup>284</sup> Por. T. Przybylski, *Karol Kurpiński. Życie i twórczość*, Kraków 1977, s. 205.

<sup>285</sup> O. Kopczyński, *Gramatyka dla szkół narodowych...*, dz. cyt., s.

Warto zauważyć, że w polskim oświeceniu pojęcie „pieśni” było terminem nieostrym i często określano tym mianem każdy utwór liryczny, najczęściej połączony z melodią. Autorzy w sposób dowolny operowali pojęciami takimi jak pieśń, piosenka, pienie, śpiew. Niekiedy pieśnią nazywano także wokalne wstawki w operze<sup>286</sup>.

O pieśniach pisał w swoim dziele *O wymowie i poezji* Filip Neriusz Golański<sup>287</sup>. Teoretyk nazwał je odami, utożsamiając ze sobą te gatunki<sup>288</sup>. Wskazuje to na problemy terminologiczne dotyczące pieśni i ody, na jakie natrafiali oświeceni, zarówno w dobie klasycyzmu stanisławowskiego, jak i postanisławowskiego. Niektórzy z nich, jak na przykład Ignacy Krasicki czy Leon Borowski, rozumieli pieśń jako synonim liryki w ogóle. Inni, jak Dmochowski, czy później Korzeniowski i Euzebiusz Słowacki, traktowali pieśń zarówno jako gatunek literacki, jak i jeden z typów poezji, opozycyjny do ody. Główną cechą różnicującą obydwa typy było przypisanie pieśni oraz ody do odmiennych stylów. Pieśń – to poezja niska, o dużej regularności metrycznej, zaś oda utrzymana być powinna w tonie wysokim, z dopuszczeniem pewnego „nieładu” lirycznego i różnorodności w obrębie prozodii<sup>289</sup>. Jednocześnie w praktyce literackiej autorzy nie byli w stanie jednoznacznie rozdzielić tych pojęć, niekiedy stosując je wymiennie<sup>290</sup>. To, co zdaniem Golańskiego łączyło pieśń z odą, to ich rdzenny związek z muzyką ze względu na wspólną funkcję, jaką było wyrażanie „nagłych i gwałtownych porывów serca”<sup>291</sup>.

Na temat muzycznego przeznaczenia pieśni pisał również w latach 90. XVIII wieku Ignacy Krasicki w swojej pracy *O rymotwórstwie i rymotwórcach*. Autor przedstawił przykłady pieśni Mojżesza i Salomona zapisane na kartach Biblii, pokazując, że już od najdawniejszych czasów to właśnie pieśń była doskonałym wyrazem wdzięczności za dobroć Boga lub towarzyszyła narodowi wybranemu w świętowaniu najważniejszych chwil. Nieodłącznym elementem owej pieśni była zawsze muzyka, gdyż wykonywano je przy wtórze instrumentów. W ten sposób Krasicki wyjaśnił pochodzenie kategorii liryczności, która wiąże się z wykonywaniem pieśni przy akompaniamencie liry, co było stałą praktyką na cześć bóstw lub bohaterów już od starożytności.

---

<sup>286</sup> Por. A. Dobek, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 396.

<sup>287</sup> F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, dz. cyt. To Golańskiemu w dużej mierze polska teoria literatury zawdzięcza liczne klasyfikacje gatunków literackich.

<sup>288</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.

<sup>289</sup> Kryterium uporządkowania metrycznego wiersza jako główną cechy różnicującą odę i pieśń, przyjął J. Królikowski.

<sup>290</sup> Por. A. Dobek, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 395-396; O szerokim rozumieniu ody-pieśni pisała także T. Kostkiewiczowa. Zob. Taż, *Oda*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.2, dz. cyt., s. 120. Należy również podkreślić, że nie jest to odosobniony przypadek labilności pojęć, z jakim spotykamy się w wypowiedziach teoretycznych przełomu XVIII i XIX wieku. Więcej na ten temat zob. M. Strzyżewski, *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami”)*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuk*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1996.

<sup>291</sup> F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, dz. cyt., s. 328.

Stosunek klasycystów do pieśni można podsumować obserwacją Anny Dobak:

Jakkolwiek jednak muzyczność przeciwstawiano najczęściej retoryczności i konsekwentnie pieśń – odzie, mimo to także niektóre konwencje poetyckie klasycyzmu przeniknęły na ten obcy sobie grunt, użyczając tekstom śpiewanym typowych dla siebie środków wyrazu, jak alegoria, wyszukane słownictwo czy kompozycja oraz charakterystyczna frazeologia [...].<sup>292</sup>

Pieśń była za to popularnym gatunkiem wśród polskich sentymentalistów, czego sztandarowym przykładem jest zbiorek *Pieśni nabożnych* Karpińskiego, wydanych w 1792 roku jako modlitewnik dla ludu wiejskiego, zawierający jednocześnie propozycje melodii, na które należy je wykonywać<sup>293</sup>. Niekiedy pieśń korzystała również z dorobku innych gatunków literacko-muzycznych. Agata Seweryn zauważyła, że śpiewanie pieśni na powszechnie znane melodie operowe (czyli tworzenia kontrafaktur), było częstą praktyką w stanisławowskiej Warszawie<sup>294</sup>.

W okresie postanisławowskim refleksja na temat pieśni jako gatunku również pojawiała się w poetykach. Jan Paweł Woronicz przedstawił zarys problematyki pieśni historycznych, przywołując wzory znakomitych pisarzy od czasów starożytnych aż do siebie współczesnych, wysoce akcentując zasługi Kochanowskiego dla pieśni jako gatunku. Zaznaczył także posłannictwo pieśni moralnej, która winna kształtować „charaktery cnót domowych i prywatnych”<sup>295</sup>. Warto tutaj nadmienić, że Woronicz wraz z innymi członkami Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zainicjowali wydanie pieśnioksięgu, którego częścią były między innymi *Śpiewy historyczne* Niemcewicza. W ich rozumieniu pieśń miała stać się pomostem pomiędzy dawnymi i obecnymi realiami, spełniając posłannictwo narodowe<sup>296</sup>.

Nadal w niektórych pracach utożsamiano pieśń z odą, jak na przykład w drugiej części *Wyboru różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich* Onufrego Górskiego, opublikowanej w latach 1806-1807<sup>297</sup>. Rozróżnienie w rozumieniu tych pojęć spotkamy natomiast u Józefa Franciszka Królikowskiego w pracy *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*

---

<sup>292</sup> A. Dobek, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 396-397.

<sup>293</sup> Część z nich jest znana i śpiewana do dziś, na przykład *Pieśń o Narodzeniu Pańskim* (popularna polska kolęda *Bóg się rodzi...*), *Pieśń poranna* („Kiedy ranne wstają zorze...”), *Pieśń wieczorna* („Wszystkie nasze dzienne sprawy...”). *Pieśń o zmartwychwstaniu Pańskim* („Nie zna śmierci Pan żywota...”). Pochwałę pieśni Karpińskiego wygłosił w swojej *Rozprawie o pieśniach narodowych* Jan Paweł Woronicz w 1803 roku. Autor powołał się również na zalecenie biskupa wileńskiego, aby pieśni „poety serca” śpiewano w tamtejszych kościołach.

<sup>294</sup> Por. A. Seweryn, *Z Mozartem w tle...*, dz. cyt., s. 73.

<sup>295</sup> Tamże, s. 20.

<sup>296</sup> Por. A. Dobak, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 398; M. Michalski, *O kilku sposobach przywoływania słowiańskiej przeszłości Polaków w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Oblicza mediewalizmu*, red. A. Dąbrówka, M. Michalski, Poznań 2013, s. 96-97.

<sup>297</sup> Zob. O. Górski, *Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich*, cz. II, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 26-34.

z 1818 roku<sup>298</sup>. Podstawową różnicą pomiędzy pieśnią a odą było dla teoretyka bezwzględne przeznaczenie pieśni do śpiewu, podczas gdy oda mogła być, jego zdaniem, wykorzystywana tylko do czytania<sup>299</sup>. Jednakże w innym miejscu postulował Królikowski wymóg śpiewności ody, powołując się na jej antyczną genealogię: „wyraz grecki *ode* znaczy w ogólności śpiew”<sup>300</sup>. Tym samym teoretyk opowiedział się za wzorcem nieretorycznym poezji, która cechowała się melicznością oraz prostotą<sup>301</sup>. Teoretyk zachęcał autorów pieśni do konsekwentnego stosowania tej samej liczby sylab w każdym wersie i identycznie rozłożonych akcentów we wszystkich zwrotkach, jak również do zachowania jednolitości emocjonalnej w całym utworze<sup>302</sup>.

Z kolei Euzebiusz Słowacki w rozprawie *O poezji w ogólności* z 1826 roku<sup>303</sup>, scharakteryzował pieśń i odę w osobnych podrozdziałach. Obydwie sklasyfikował jako gatunki liryczne oraz wskazał ich wspólne źródła, jednak za główną cechę różnicującą podał „stopień uniesienia lirycznego, w śmiałości wyrazów i powadze tonu”<sup>304</sup>. Tutaj Słowacki odwołał się do ustaleń klasycystów epoki stanisławowskiej, wskazując, że styl pieśni „powinien być łatwy, naturalny i mile brzmiący, myśli powinny być przyjemne i tchnące niewinną prostotą”<sup>305</sup>. Głównym celem pieśni, zdaniem teoretyka, było dążenie do „ułagodzenia ludzkiego serca i poprawy obyczajów”<sup>306</sup>, co zakładali już wcześniej Krasicki czy Karpiński<sup>307</sup>. Słowacki wprost określił przeznaczenie pieśni do śpiewu, czego konsekwencją powinna być, jego zdaniem, podporządkowana muzyce budowa. Wprowadził także klasyfikację pieśni na nabożne (duchowe), narodowe, moralne, miłosne i wesołe.

Obszerna charakterystyka pieśni jako gatunku została sporządzona przez Ludwika Osińskiego w jego wydanym pośmiertnie *Wykładzie literatury porównawczej*<sup>308</sup>. Perspektywa tego krytyka literatury była już bardziej romantyczna niż oświeceniowa. Autor rozpoczął swoje rozważania dotyczące pieśni od stwierdzenia, że można ją uznać za pierwotny utwór poetycki

---

<sup>298</sup> Zob. J.F. Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 155-161.

<sup>299</sup> Por. Tamże, s. 160.

<sup>300</sup> Tamże, s. 156.

<sup>301</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Oda*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.2, dz. cyt., s. 121.

<sup>302</sup> Por. A. Seweryn, *Józef Franciszek Królikowski*, [w druku].

<sup>303</sup> Zob. E. Słowacki, *O poezji w ogólności*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 343-370.

<sup>304</sup> Tamże, s. 361.

<sup>305</sup> Tamże.

<sup>306</sup> Tamże.

<sup>307</sup> Karpiński był – zdaniem Euzebiusza Słowackiego- najznakomitszym autorem pieśni w literaturze polskiej, obok Kochanowskiego i Niemcewicza. Por. Tamże, s. 361. Uznanie dla twórczości Karpińskiego wyrażał także Franciszek Ksawery Dmochowski, nazywając go „poetą prawdziwie narodowym”. Podobną opinię sformułował w 1827 roku Brodziński. Por. F.K. Dmochowski, *Uwagi nad teraźniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 375; K. Brodziński, *O życiu i pismach F. Karpińskiego*, „Rozmaitości Warszawskie” 1827, nr 18, s. 138-144.

<sup>308</sup> L. Osiński, *Wykład literatury porównawczej*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 394-436.

i to od niej należałoby rozpoczynać wykład literatury<sup>309</sup>. Za najważniejszą cechę pieśni uznał Osiński zdolność do poruszania serca. Silnie wybrzmiała w jego pismach – popularna w sentymentalizmie – kategoria czucia: „pieśń jest odgłosem wzruszonego serca, przemawia w niej czucie i zapach”<sup>310</sup>. Teoretyk zalecał redagowanie pieśni krótkich, ale gwałtownych, zgodnych z zasadami prozodii tak, aby nadawały się do śpiewania. Warto również zaznaczyć, że Osiński utożsamiał pieśń i odę, używając tych terminów wymiennie.

Początek XIX wieku wiązał się także z powstaniem i rozwojem pieśni solowej, w krzewieniu której zasłynął jako kompozytor zwłaszcza Józef Elsner<sup>311</sup>. Nowatorstwem w jego działalności muzycznej były próby odchodzenia od zwrotkowości i dostosowywania muzyki do treści inicjalnych fragmentów tekstu – taką taktyką posłużył się chociażby, komponując melodie do wybranych *Śpiewów historycznych* Niemcewicza. Warto dodać, że od 1803 roku Elsner zaczął wydawać pierwszy polski miesięcznik nutowy *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*. Wiele z tych pieśni zostało skomponowanych przez samego krytyka do słów autorów wyjątkowo „śpiewnych” wierszy, takich jak Franciszek Karpiński, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Ludwik Dmuszewski czy Kazimierz Brodziński<sup>312</sup>. Co istotne dla naszych dalszych rozważań, Elsner zasłynął także jako autor periodyku nutowego *Muzyka do pieśni wolnomularskich* dla środowiska masonów w Warszawie<sup>313</sup>. Za sprawą wykładni Królikowskiego, zawartej w *Rozprawie o śpiewach polskich*, upowszechniało się muzykowanie, obecne już nie tylko na salonach artystycznych, ale także wśród mieszczan i w dworach szlacheckich<sup>314</sup>.

Osobną kategorią pieśni, istotnych z punktu widzenia wypowiedzi teoretycznych oświeconych, były pieśni ludowe, zwane też pieśniami gminnymi. Te wywodzące się z tradycji oralnej utwory, w zasadzie pomijano w piśmiennictwie klasycystycznym. Spośród polskich pisarzy oświecenia stanisławowskiego, jedynie Ignacy Krasicki w pracy *O rymotwórstwie i rymotwórcach* wymienił istnienie tego typu poezji, podkreślając jej powszechność wśród

---

<sup>309</sup> Por. Tamże, s. 420.

<sup>310</sup> Tamże, s. 421.

<sup>311</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Józef Elsner: monografia*, Katowice 1958; T. Chachulski i M. Sieradz, *Wstęp* [w:] J. Elsner, *Pieśni/Songs*, dz. cyt., s. 28-57.

<sup>312</sup> Por. A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. Królikowski – Elsner, dz. cyt., s.20; T. Chachulski i M. Sieradz, *Wstęp* [w:] J. Elsner, *Pieśni/Songs*, dz. cyt., s. 43.

<sup>313</sup> Por. Tamże, s. 34. Małgorzata Sieradz zauważyła, że *Zbiór pieśni wolnomularskich* Elsnera był publikacją incydentalną, a sam kompozytor tylko sporadycznie sięgał po teksty nie tyle odnoszące się do symboliki i ideałów wolnomularskich, ile do twórczości poetów związanych z warszawskimi kręgami masońskimi, m.in. strof poezji autorstwa członka loży Bracia Polacy Zjednoczeni, Brunona Kicińskiego, komponując – jak w tym przypadku – patriotyczne utwory w reakcji na toczące się powstanie listopadowe – *Mazur wojskowy Zjednoczonych Polaków i hymn Oltarz Swobody*. W kompozycjach przygotowywanych dla masonów Elsner odchodził od klimatu twórczości sentymentalnej. Tamże, s. 38-39. Osobny podrozdział pieśniom masońskim u Elsnera poświęca T. Chachulski, zob. Tamże, s. 49-53.

<sup>314</sup> F.J. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich...*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.2, dz. cyt., s. 161. Por. A. Dobak, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 397.

wszystkich narodów, a także akcentując jej rolę jako skarbnicy wiedzy o przeszłości: „[...] gdyby te dumy ściśle roztrząsane były, może by stąd dziejopisowie, osobliwie w wydobyciu kraju każdego pierwiastków, wiele korzystać mogli”<sup>315</sup>. Osobliwym świadectwem epoki, zbierającym pieśni ludowe, pozostaje zbiór Grzegorza Piramowicza *Piosenki dla pociechy ludu* z 1774 roku. Orędownikiem stworzenia dzieła *Corpus scriptorum rerum polonicarum* był z kolei Hugon Kołłątaj<sup>316</sup>. W wypowiedziach Tadeusza Czackiego, Jana Pawła Woronicza czy Franciszka Ksawerego Bohusza, znajdujemy zachętę do gromadzenia dawnych pieśni, baśni i podań ludowych.

W literaturze postaniśławowskiej dotyczącej pieśni ludowej w sposób szczególny wyróżniają się wypowiedzi Józefa Franciszka Królikowskiego oraz Kazimierza Brodzińskiego. Pierwszy z nich zwracał szczególną uwagę na melodyjność kompozycji ludowych, które mogą stanowić źródło inspiracji dla ówczesnego pisarstwa stawiał pieśni ludowe jako wzór dla „pieśni uczonej”. U Brodzińskiego zaś czytamy:

Pieśni ludu początkiem były poezji. Czucie, przesady, zabobony, podania historyczne się w nich zawarły, z nich zastanowienie, rozsądek i dobry smak utworzyły sztukę. Po udoskonaleniu sztuki poznajemy oświecenie narodu; z pieśni ludu sądzymy o jego obyczajach i namiętnościach. [...] pokolenia podają sobie pamięć tyranów swoich lub ojców ludu, wystawiają obrządki weselne lub pogrzebowe, przesady i zabobony, powieść o duchach, czarodziejstwach, przyjemne lub przerażające pieśni wojenne lub rolnicze, przysłowia i podobieństwa, i w tym malują dowcip, imaginację, stan, w jakim się znajdują, i panujący charakter. [...] świętszym nierównie jest jego obowiązkiem [poety] czerpać z pieśni ludu, jako z natury, charakter i obyczaje narodu<sup>317</sup>.

Dodatkowo warto zaznaczyć, że dla Królikowskiego, jednego z polskich naśladowców Herdera, pieśni ludowe odzwierciedlały „ducha polskiego”, który właśnie w nich mógł znaleźć najdoskonalsze uzewnętrznienie. Kwestia narodowości literatury wybrzmiała najmocniej w jego *Rozprawie, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasycyzmowi* z 1821 roku.

Wśród teoretyków i krytyków literatury tego czasu, nie brakowało jednak i takich, którzy odmawiali pieśni ludowej przynależności do literatury w ogóle. Autorami tego typu wypowiedzi byli między innymi autorzy podręczników historii literatury, Tomasz Szumski i Feliks Bentkowski<sup>318</sup>.

---

<sup>315</sup> I. Krasicki, *O rymotwórstwie i rymotwórcach*, [w:] *Oświeceni o literaturze*, t.1, dz. cyt., s. Por. także V. Wróblewska, *Literatura ludowa*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 756.

<sup>316</sup> Por. V. Wróblewska, *Literatura ludowa*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 757.

<sup>317</sup> K. Brodziński, *O klasycyzmie i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1818, t.10-11.

<sup>318</sup> T. Szumski, *Krótki rys historii i literatury polskiej od najpóźniejszych do teraźniejszych czasów*, Berlin 1807; F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1–2, Warszawa-

Przejdźmy do podsumowań. Przedstawione poglądy wybranych europejskich i polskich teoretyków literatury i muzyki doby oświecenia prowadzą nas do kilku obserwacji. Choć niektóre z nich wydają się być oczywiste, zbierzmy je i uporządkujmy w tym miejscu.

Oświecenie wraz z myślą Charlesa Batteux, wniosło do refleksji estetycznej pojęcie „sztuk pięknych”, do których zaliczono zarówno poezję, jak i muzykę. Choć znaczenie tej ostatniej było raczej deprecjonowane, zwłaszcza w poglądach klasycystów, praktyka literacko-muzyczna pokazała, jak ważne miejsce w życiu kulturalnym ówczesnych elit intelektualnych zajmowała twórczość muzyczna. To przecież wiek XVIII był czasem intensywnego rozwoju opery, pieśni, kantaty, oratorium, jak i innych form muzycznych, chętnie grywanych w kościołach, na dworach królewskich, w pałacach magnackich, podczas spotkań towarzyskich i przy wielu innych okazach życia codziennego. Muzykować chciał prawie każdy. Alina Nowak-Romanowicz postawiła nawet tezę, że żadna inna epoka nie przyniosła takiego rozkwitu muzycznej twórczości amatorskiej jak przełom wieku XVIII i XIX<sup>319</sup>!

W oświeceniu na nowo odżyła refleksja na temat pierwotnych związków poezji z muzyką. Zainteresowanie to było wywołane prawdopodobnie ówczesną tendencją do sięgania po antyczne wzory i powoływania się na klasyczne poetyki, między innymi Arystotelesa. Temat ten był podejmowany przez europejskich myślicieli, czego przykładem mogą być chociażby poszukiwania pierwotnego języka, który miałby być zbliżony do śpiewu obecne w pracach Jeana-Jacquesa Rousseau. Wśród rodzimych teoretyków przekonanie o szczególnej śpiewności języka polskiego wysuwał między innymi Józef Franciszek Królikowski. Co więcej, sformułował on wnioski o uniwersalnym charakterze pieśni, twierdząc, że „wewnętrzna postać poezji i, że tak powiem, jej dusza, jest we wszystkich językach też sama, powierzchowność tylko jest różnaitą”<sup>320</sup>. Z kolei do myśli Herdera, zachęcającego do sięgania po dziedzictwo ludowe ukryte w dawnych tradycjach i pieśniach, które warto wprowadzać do opery, sięgał Józef Elsner, którego muzyczne kompozycje często przeniknięte były inspiracjami z pieśni ludu.

Zainteresowanie kwestiami muzycznymi w oświeceniu obrazowała tocząca się wówczas dyskusja nad przewagą muzyki wokalne nad instrumentalną<sup>321</sup>. Kwestie te omawiali zarówno francuscy encyklopedyści, tacy jak Diderot, Rousseau, ale także Batteaux, na gruncie niemieckojęzycznym Kant, a także polscy teoretycy: Królikowski i Elsner. Łączy się to

---

Wilno 1814. Zob. także V. Wróblewska, *Literatura ludowa*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej*, t.1, dz. cyt., s. 758.

<sup>319</sup> „Żadna epoka w dziejach muzyki, i to nie tylko polskiej, nie charakteryzuje się tak masowym udziałem komponujących i muzykujących amatorów, jak przełom wieku XVIII na XIX i pierwsze trzy dziesiątki lat XIX wieku”. A. Nowak-Romanowicz, *Okres przejściowy od Oświecenia do Romantyzmu*, dz. cyt., s. 107.

<sup>320</sup> F.J. Królikowski, *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*, dz. cyt., s.287.

<sup>321</sup> Starożytni Grecy stawiali wobec muzyki dwa zadania: *mimesis*, czyli uzewnętrznianie przeżyć oraz *katharsis* (wewnętrzne oczyszczenie). Muzyka instrumentalna w XVII i XVIII wieku była ceniona, o ile miała charakter mimetyczny. Por. W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, dz. cyt., s. 110-111.

z szerzej omawianym problemem, jakim była wzajemna zależność muzyki i tekstu literackiego, a w konsekwencji, zasady tworzenia poezji do muzyki. Często wnioski na ten temat wpływały przy okazji omawiania poglądów dotyczących kształtu opery i jej statusu jako gatunku literackiego. O ile w poetykach doby stanisławowskiej – z wyjątkiem Golańskiego – opera była w ogóle pomijana, z przeanalizowanych wypowiedzi teoretyków postanisławowskich wyłania się dominujący obraz literackiego charakteru opery, polegający na przeważającej randze libretta operowego nad muzyką<sup>322</sup>. W tym czasie, w nawiązaniu do wzorów europejskich, zwłaszcza myśli Sulzera, wypracowane zostały poglądy na temat struktury opery, w której, zdaniem Królikowskiego, recytatyw powinien przeważać nad arią. Rozważano także kwestie dotyczące przekładów librett obcojęzycznych oraz tworzenia ich w języku ojczystym, w związku z kształtującą się wówczas sceną narodową. Obserwując różnorodność poglądów na temat tekstów tworzonych do poezji, staliśmy się świadkami tzw. sporu o polski sylabotonizm, w którym aktywnymi uczestnikami wymiany poglądów byli przede wszystkim Królikowski i Elsner. Sformułowali oni zasady dotyczące pisania „wierszy muzykalnych”, których istotę stanowiła dla obydwu teoretyków rytmiczność wiersza, oparta na akcencie językowym, czyli gramatycznym, który odróżniano od akcentu retorycznego. Królikowski, odwołując się do meliki ludowej, zachęcał do ograniczenia w wypowiedziach retorycznego *ornatus* – postulowanego w poetykach klasycystycznych – na rzecz sięgania po „śpiewki narodowe prostego ludu”. Warto podkreślić, że jego poglądy na temat prozodii języka polskiego na długo pozostały punktem odniesienia dla kolejnych pokoleń twórców, piszących teksty do muzyki. Trafnie podsumowała jego zasługi Maria Dłuska:

*Prozodia* Królikowskiego stanowiła *vademecum* poetów i muzyków epoki. Znał ją nie tylko Mickiewicz, o czym wiadomo z objaśnień do *Konrada Wallenroda*, znał ją Jan Czeczot przekładający piosenki białoruskie i tworzący na ich wzór własne; znał ją Moniuszko piszący muzykę do Mickiewiczowskich *Czatów*, *Budrysów* i do innych wierszy, i znali ją wszyscy<sup>323</sup>.

Zebrane poglądy obrazują także ewolucję myśli dotyczącej zasad tworzenia poezji, jaką obserwujemy, zestawiając poglądy pisarzy doby stanisławowskiej i postanisławowskiej, jak również porównując przekonania w obrębie głównych nurtów oświeceniowych (klasycyzm, sentymentalizm, rokoko). Tę przemianę można by w dużym uproszczeniu nazwać przejściem od retoryczności do muzyczności. Klasycyści bowiem reprezentowali pogląd, iż poezja powinna być podporządkowana wymowie i choć różniła się od niej „powierzchnością”,

---

<sup>322</sup> Co znamienne, na przełomie XVIII i XIX wieku, gdy podawano tytuł i autora opery, miano na myśli przede wszystkim autora libretta, nie zaś muzyki.

<sup>323</sup> M. Dłuska, *Prace wybrane*, t. I: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 292.



czyli sposobem ukształtowania wypowiedzi, powinna realizować te same co ona zasady kompozycyjne<sup>324</sup>. Przekonanie to wyrażało obecne w klasycyzmie napięcie pomiędzy poezją powierzchowną i wewnętrzną. Dla Golańskiego czy Krasickiego melodyjność wiersza nie była niczym innym jak tylko jednym z elementów retorycznego *ornatus*. Poetyki sentymentalne, a za nimi poglądy pisarzy postaniszawowskich, odchodziły od bezwzględnej podległości retorycznym wzorcom poezji na rzecz „czułego serca” u Karpińskiego i istoty muzyki jako „mowy uczuć” u Elsnera<sup>325</sup>. Pokazany przegląd poglądów oświeconych na kwestie związane z muzycznością jest też świadectwem tego, jak w obrębie poszczególnych nurtów zmieniały się stanowiska na temat stosunku poezji do wymowy. O ile w klasycyzmie obserwujemy podporządkowanie twórczości literackiej regułom retorycznym, to pierwsze trzy dziesięciolecia XIX wieku przynoszą stopniowe rozluźnienie wzajemnych więzów między tymi dziedzinami i akcentują na przykład styl indywidualny danego pisarza lub styl charakterystyczny dla danego narodu. Tę zmianę dotyczącą istoty poezji, celnie uchwycił Euzebiusz Słowacki w swojej poetyce:

Istotna zasada poezji nie zależy na jej powierzchownym kształcie, na mierze i liczbie sylab, rymach i harmonii, ale zależy na działaniu imaginacji, i takim wynalezieniu, któryby nie miało żadnych granic, tylko podobieństwo do prawdy; zależy na upiększeniu natury, podniesieniu do idealnego wzoru<sup>326</sup>.

Poetyki postaniszawowskie odnosiły się do pojęć ważnych z punktu widzenia klasycystów (natura, smak, geniusz, wyobraźnia, piękno, wzniosłość, zagadnienie prawdy i prawdopodobieństwa w literaturze), jednak stopniowo odchodziły od postulatu naśladowania natury do jej upiększania.

Wreszcie, poczynione obserwacje pozwalają dostrzec przemiany, jakie zaszły w refleksji genologicznej. Poetyki klasycystyczne lubowały się w tworzeniu klasyfikacji gatunków literackich i ich szczegółowych charakterystykach, opierających się jednak na antycznym rodowodzie i odwołujących się do klasycznych wzorów. Na podstawie zebranego materiału źródłowego daje się dostrzec labilność pojęć, takich jak pieśń i oda. Często terminy te były stosowane wymiennie lub ich zakresy znaczeniowe zazębiały się tak, że różnice pomiędzy nimi zależały od podejścia danego autora. Dodatkowo w przypadku pieśni i ody zauważamy problem mieszania się kategorii rodzaju i gatunku literackiego, co nierzadko

<sup>324</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko...* dz. cyt., s. 82.

<sup>325</sup> Agata Seweryn scharakteryzowała tę ewolucję jako „napięcie pomiędzy ideami klasycystycznego racjonalizmu i postulatu naśladowania natury, z którym wiąże się także muzyczna teoria afektów, a sentymentalnym sensualizmem, z którego zrodziła się, rozwijana później przez romantyków, idea muzyki jako mowy uczuć”. Taż, *Spór o polską „poezję muzyczną”...*, dz. cyt., s.22.

<sup>326</sup> E. Słowacki, *O poezji...*, dz. cyt., s. 56.

proceeds to lack of terminological precision in the analyzed poetries. Interestingly on this background there are observations concerning genres of literary-musical, such as opera, song or cantata. Here we also have to do with the phenomenon of crossing genres, as for example in the case of cantata and oratorio, which by some theorists were treated synonymously. Through the mediation of sentimentalists, and later on through Królikowski's efforts, there came a nobilitating of folk song, treated as a model for its cultured variant. Literary-musical genres did not often have their own permanent place in classifications, especially in the enlightenment in Stanisławów. They were treated marginally, and by some were even overlooked, until they managed to achieve nobilitating at the beginning of the 19th century, just as it happened with opera, which Królikowski classified separately as a lyrical-dramatic poetry („poetry of emotional action”).

## II. Śpiewy okolicznościowe w polskiej obrzędowości masońskiej na przełomie XVIII i XIX wieku

### 1. Rozwój masonerii w wieku XVIII i na początku wieku XIX

Czas powstania przeanalizowanych przeze mnie wypowiedzi teoretycznych dotyczących związków poezji i muzyki, zbiega się z intensywnym rozwojem wolnomularstwa w Polsce i w Europie. Sam ruch masoński zrodził na przełomie XVII i XVIII wieku w Anglii i bardzo szybko rozpowszechnił się w innych krajach starego kontynentu<sup>1</sup>. Najważniejsze postulaty wolnomularskie, wyrażone przede wszystkim w *Księdze Konstytucji Andersona*<sup>2</sup>, były zbieżne z głównymi hasłami ideowymi epoki, takimi jak racjonalizm, kult wiedzy, która może stać się religią wszystkich ludzi, potrzeba uwolnienia spod wpływu autorytetów, równość wszystkich bez względu na pozycję społeczną czy kosmopolityzm. Dodatkowo, przynależność do loży masońskiej oznaczała pewien prestiż społeczny, którym mogła cieszyć się osoba związana z tą organizacją. Nic więc dziwnego, że w XVIII wieku członkami stowarzyszeń wolnomularskich byli niemalże wszyscy znaczący i wpływowi obywatele<sup>3</sup>. Wśród masonów znajdziemy większość encyklopedystów francuskich, takich jak Voltaire, Jean-Jacques Rousseau, Diderot, Condorcet, Lalande. Podstawy teoretyczne dla ruchu dały pisma Johna Locka, Francisca Bacona, Jana Amosa Comeniusa (Komeńskiego) i różokrzyżowców. Ponieważ fundamentalne poglądy dotyczące ruchu wolnomularskiego stworzone zostały przez jednych z najważniejszych myślicieli epoki, przyjęło się uznawać, że masoneria jest dzieckiem

---

<sup>1</sup> Por. B.M. Woźniakowski, *Szkice z historii polskiej masonerii*, Kraków 2018, s. 7; A. Zwoliński, *Polskie ścieżki masonerii*, Kraków 2014, s. 20-21. Obszerną listę publikacji związanych z masonerią zawiera praca M.B. Stępnia, *Polska bibliografia wolnomularstwa*, cz. I: *Druki do 1850 roku w układzie elektronicznym*, Lublin 2012. Zob. link do strony: [https://kipdf.com/polska-bibliografia-wolnomularstwa\\_5aaf994f1723dd499c634951.html](https://kipdf.com/polska-bibliografia-wolnomularstwa_5aaf994f1723dd499c634951.html), [dostęp: 6.04.2022].

<sup>2</sup> *Andersons Constitutions od teh Free Masons edition of 1723*, New York 1905 [za:] <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=libraryscience>, [dostęp: 13.01.2023]. O założeniach Konstytucji pisał L. Hass, zob. Tenże, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław 1982, s. 50-51. Zob. także P. Matyaszewski, *Les Constitutions d'Anderson (1723): une charte maçonnique cosmopolite?* [w:] *Entre Pologne et France, les Cosmopolitisme des Lumières*, red. A. Grześkowiak-Krwawicz, D. Triaire, P. Ugniewski, Rzym 2017, s. 196-207.

<sup>3</sup> Na zbieżność haseł oświecenia i poglądów wolnomularzy zwracał już uwagę Ignacy Chrzanowski, analizując genezę *Ody do Młodości* Mickiewicza: „Wszystkie pomienione hasła oświecenia wchłonęło i głosiło wolnomularstwo; te wszystkie hasła tkwią przecie już w samej jego definicyi, powstałej u jego kolebki, t.j. w roku 1717: wolnomularstwo jest drogą, która prowadzi człowieka i ludzkość całą do swobodnego rozwoju sił duchowych, do udoskonalenia duchowego, czyli jest drogą i szkołą ludzkości, t.j. humanitaryzmu, powszechnej miłości, bez której nie będzie powszechnego szczęścia. [...] do łóż wolnomularskich należeli u nas ludzie o tak nieposzlakowanej czystości charakteru i tak głęboko religijni jak Brodziński, Zan, Oleszkiewicz, nie mówiąc już o Łukasimskim. Otóż pytamy, czy w macierzystym chlebie, którym się Mickiewicz karmił w Wilnie, nie było czasem garści mąki wolnomularskiej? [...] I. Chrzanowski, *Chleb macierzysty Ody do Młodości*, Warszawa 1920, s. 34. Na temat przynależności Mickiewicza do masonerii zob. także S. Małachowski-Łempicki, *Mickiewicz a wolnomularstwo*, „Ruch Literacki” nr 7, Warszawa 1930.

oświecenia<sup>4</sup>. Popularności istnienia łóż przydawał ludyczny charakter ich celebracji, często utrzymanych w atmosferze tajemniczości i zawoalowanych znaczeń, co przyciągało ochotników na potencjalnych członków zakonu. O randze zjawiska może świadczyć chociażby fakt istnienia na ziemiach polskich organizacji paramasońskich, takich jak Towarzystwo Szubrawców, naśladujących pod względem organizacyjno-ideowym działalność łóż masońskich<sup>5</sup>.

Geneza ruchu wolnomularskiego od początku jego istnienia okryta była pewną tajemnicą, a wokół niej narosło mnóstwo teorii i legend, które starały się udowodnić starożytne pochodzenie masonerii. Najstarsze z nich wskazują, że pierwszym członkiem ruchu miałyby być Kain, zaś jego twórcą Adam, ulepiony z gliny przez Wielkiego Budowniczego Wszechświata. Niektórzy, jak pisał Bogumił Woźniakowski, wywodzili wolnomularstwo od średniowiecznego Zakonu Templariuszy lub sięgali jeszcze wcześniej, wyprowadzając jego początki ze starożytnego Egiptu oraz Izraela<sup>6</sup>. Pierwsze loże masońskie powstały w XVIII-wiecznej Anglii, zaś dzień 24 czerwca 1717 roku, czyli powstanie Wielkiej Łoży Londynu, uznaje się za symboliczny początek wolnomularstwa. Wyzaczył on jednocześnie patrona ruchu, jakim obrano świętego Jana Chrzciciela. Loże angielskie skodyfikowały masońskie zasady i rytuały, które dość szybko zostały przejęte przez inne loże, powstające w całej Europie<sup>7</sup>. Pod koniec lat 70. XVIII wieku ukształtowały się dwa odłamy wolnomularstwa na starym kontynencie: odłám anglosaski (od Wielkiej Łoży Anglii, w Polsce w ramach tego nurtu działała Wielka Loża Narodowa Polski), a także odłám romański (główną rolę odgrywał w nim Wielki Wschód Francji, zaś na gruncie polskim – Wielki Wschód Polski). To właśnie z Francji wolnomularstwo dotarło na grunt polski.

Za pierwsze loże masońskie powstałe w Polsce można uznać Bractwo Czerwone, działające od 1721 roku, lożę Trzech Braci powstałą w Warszawie w 1729 roku<sup>8</sup>, a także loże w Poznaniu, Wiśniowcu i w Dukli. W czasach saskich do łóż masońskich należeli głównie arystokraci. Jak zauważył Andrzej Zwoliński, wolnomularstwo nie miały wówczas większego

---

<sup>4</sup> Por. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 20. Zob. także J. Siewierski, *Dzieci wdowy, czyli opowieści masońskie*, Milanówek 1992, s. 12-20.

<sup>5</sup> Na temat Towarzystwa Szubrawców zob. między innymi M. Gizowski, K. Knyżewski, „*Towarzystwo Szubrawców*” jako asumpt w procesie kształtowania myśli filozoficzno-pedagogicznej XIX wieku, „*Paideia*” 2021, nr 3, s. 117-179. Zob. także Z. Hordyński, *O Towarzystwie Szubrawców*, Lwów 1883, *Wybór pism Filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie 1817-1823*, oprac. A. Witkowska, wyd. II, Wrocław 1959.

<sup>6</sup> Por. B.M. Woźniakowski, *Szkice z historii polskiej masonerii*, dz. cyt., s. 7.

<sup>7</sup> Podstawą wykładni masońskich zasad rządzących poszczególnymi lożami stała się konstytucja Jamesa Andersona z 1723 roku. Por. A. Zwoliński, dz. cyt., s. 24. Zob. także T. Cegielski, *Księga Konstytucji 1723 roku i początki wolnomularstwa spekulatywnego w Anglii. Geneza-Fragmenty-Komentarze*, Warszawa 2011.

<sup>8</sup> Więcej na temat loży Trzech Braci zob. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 74-75.

znaczenia politycznego, ale było rodzajem swoistej mody w kręgach najbogatszych<sup>9</sup>. Swój prawdziwy rozkwit przeżywało za czasów panowania króla Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz w latach Księstwa Warszawskiego i Królestwa Polskiego aż do roku 1821, gdy car Aleksander I zawiesił na czas nieograniczony działanie łóż masońskich. Ożywienie życia towarzyskiego w latach 60. i 70. XVIII wieku, prowadziło do powstawania różnych towarzystw, związków, salonów i klubów dyskusyjnych, będących wzorem francuskim miejscem wymiany myśli ówczesnej elity intelektualnej. W potrzeby te idealnie wpisywały się loże masońskie. W 1780 roku działało w Polsce 16 łóż, zaś 8 lat później – już 27, które zrzeszały około tysiąca braci. Najwięcej łóż działało w Warszawie. Wśród nich warto wymienić Świątynię Izis czy Boginię Eleuzis. Spośród prowincjonalnych łóż wspomnijmy krajową Pod Trzema Hełmami, będącą lożą namiestniczą dla warszawskiej loży o tej samej nazwie, poznańską Stałość Uwieńczoną, gdańskie Trzy Gniazda, białostocki Złoty Pierścień, lwowskie Trzy Białe Orły, lubelską Wolność Odzyskaną czy Trzy Wieże z Malborka. Pierwszą ważniejszą lożą, powstałą w czasach stanisławowskich, był Cnotliwy Sarmata, której wielkim mistrzem mianowano stolnika wielkiego koronnego, Augusta Moszyńskiego. Z czasem została ona podniesiona do rangi wielkiej loży polskiej. Od lat 80. XVIII wieku dążono do centralizacji wszystkich polskich łóż, ujednolicenia panujących w nich zasad i obyczajów społecznych. W 1781 roku wielkim mistrzem polskich łóż masońskich mianowano Ignacego Potockiego, dwa lata później zastąpił go na tym stanowisku Andrzej Mokronowski, zaś po jego śmierci w 1784 roku, Stanisław Szczęsny Potocki. Wolnomularstwo polskie za panowania Stanisława Augusta Poniatowskiego podlegało wpływom rosyjskim, być może stąd rodziła się powszechna w społeczeństwie polskim niechęć do całej masonerii<sup>10</sup>.

Wśród wolnomularzy polskich z przełomu XVIII i XIX wieku nie brak znanych i wpływowych nazwisk. Członkami łóż byli twórcy konstytucji 1791 roku na czele ze Stanisławem Augustem Poniatowskim<sup>11</sup> i Ignacym Potockim. Znajdziemy wśród nich także poetów, tłumaczy, krytyków literackich, publicystów między innymi: Józefa Epifaniego Minasowicza, Juliana Ursyna Niemcewicza, Franciszka Książnika, Tomasza Kajetana

---

<sup>9</sup> Por. A. Zwoliński, *Polskie ścieżki masonerii*, dz. cyt., s. 28. Istotnym czynnikiem, który ograniczył rozwój łóż masońskich w czasach saskich, było wydanie w 1738 roku encykliki *In eminenti Apostolatus speculo* przez papieża Klemensa XII, w której potępiał on wolnomularstwo i zakazywał wiernym wszelkich kontaktów z tą organizacją.

<sup>10</sup> W niektórych kręgach zwykło się obarczać masonów winą za rozbiory Polski, nazywając nawet ruch Związkiem Uczynnych Grabarzy Polski. Tymczasem większość masonów była przeciwnikami rozbiorów, uznając powszechne prawo wszystkich narodów do niepodległości. Por. A. Zwoliński, *Polskie ścieżki masonerii*, dz. cyt., s. 46.

<sup>11</sup> Król Stanisław August Poniatowski od 1777 roku należał do loży Pod Trzema Hełmami na Wschodzie Warszawy. Jego przynależność do masonerii owiana była tajemnicą. Wiadomo jednak, że król wspierał działania masonów nie tylko swoim poparciem i głosem doradczym w sytuacjach konfliktowych, ale także materialnie, sponsorując bankiety ku czci św. Jana Chrzciciela, patrona masonów. Por. A. Zwoliński, *Polskie ścieżki masonerii*, dz. cyt., s. 33-35. Zob. także A. Skrodzka, *Wątki masońskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta*, „Artifex Novux” 2018, nr 2, s. 2-19.

Węgierskiego, Franciszka Zabłockiego, Kazimierza Brodzińskiego, Stanisława Kostkę Potockiego, Ludwika Osińskiego<sup>12</sup>.

W szeregach masonerii wymienić można także licznie reprezentowanych przedstawicieli innych sztuk, w tym muzyków i kompozytorów, między innymi Józefa Elsnera, Karola Kurpińskiego, Wincentego Lessela, Michała Ogińskiego czy Franciszka Siekierskiego<sup>13</sup>. Obecność artystów w lożach masońskich: malarzy, rzeźbiarzy, architektów, ogrodników, rytowników, drukarzy, muzyków, śpiewaków, tancerzy, dyrygentów, kompozytorów, reżyserów teatralnych, a także rzemieślników: jubilerów, zegarmistrzów, krawców czy rękawiczników, świadczy o tym, że idee zawarte w dokumentach masońskich, odpowiadały potrzebie niezależności intelektualnej ówczesnych twórców, a spotkania w ramach loż masońskich były dobrą okazją do nawiązania licznych kontaktów towarzyskich i wymiany myśli. Iwona Agnieszka Siedlaczek postawiła tezę, że „wieki XVIII i XIX miały największe znaczenie dla współtworzenia przez masonerię międzynarodowej kultury wysokiej”<sup>14</sup>. Różne było podejście badaczy co do powszechności wstępowania przedstawicieli artystycznych elit w kręgi masońskie: przedwojenny masonolog Stanisław Załęski z pewną rezerwą wskazywał, że zjawisko to należy postrzegać raczej w kategorii mody lub agitacji politycznej i to tylko w kręgu sfer wysokich<sup>15</sup>. Współczesna badaczka, Elżbieta Wichrowska, pisała raczej o powszechności udziału artystów w pracach loż masońskich<sup>16</sup>.

Osiemnastowieczna masoneria polska nie miała odrębnego czasopisma, jednak publikacje z nią związane pojawiały się w najważniejszych periodykach epoki: „Monitorze”, „Zabawach Przyjemnych i Pożytecznych”, „Gazecie Narodowej i Obcej”, „Gazecie Warszawskiej”, „Pamiętniku Warszawskim, czyli Dzienniku Nauk i Umiejętności” czy założonym w 1920 roku przez Karola Kurpińskiego pierwszym polskim czasopiśmie poświęconym muzyce, czyli „Tygodniku Muzycznym”<sup>17</sup>. To wolnomularzom w dużej mierze zawdzięczamy upowszechnienie się dostępu do publicznych bibliotek i muzeów.

---

<sup>12</sup> Tamże, s. 36-37.

<sup>13</sup> Obszerną listę członków polskiej masonerii z przełomu XVIII i XIX wieku, wraz z przynależnością do loż i podziałem na wykonywane zawody, znajdujemy w publikacji K. Załęskiego por. Tenże, *Słownik wolnomularzy polskich zawodów wyzwolonych*, „Ars Regia” 2007-2008, s. 177-201. Zob. także S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich loż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738-1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Kraków 1929.

<sup>14</sup> I.A. Siedlaczek, *Masoneria a kultura muzyczna*, Warszawa 6001/2001, s. 4.

<sup>15</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822. Na źródłach wyłącznie masońskich*, cz. 1. wyd. 2, popr., w dwóch częściach, Kraków 1908, Reprint: Warszawa 2004, s. 261.

<sup>16</sup> Por. E. Z. Wichrowska, *Polska poezja wolnomularska w XVIII i na początku XIX wieku*. „Ars Regia” 1992, nr 1, s. 65. Zob. także T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia – rekoniesans*, dz. cyt., s. 33-50.

<sup>17</sup> Por. B.M. Woźniakowski, *Szkice z historii polskiej masonerii*, dz. cyt., s. 16-17. Zob. także L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 446.

Charakterystyczną cechą polskiej masonerii było tworzenie tzw. łóż adopcyjnych, zrzeszających w swoich szeregach także kobiety. Do łóż należały między innymi Teresa z Ossolińskich Potocka, Izabella z Czartoryskich Lubomirska czy domniemana żona króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, Elżbieta Grabowska<sup>18</sup>. Osobliwym zjawiskiem funkcjonującym wśród stołecznego wolnomularstwa była Loża Mopsów i Mopsic, działająca pod francuską nazwą Compagnie de Mops<sup>19</sup>. Przyjmowała ona w swoje szeregi tylko wpływowych mężczyzn i zamożne kobiety, a swoją działalnością dowodziła popularnej wśród części polskiej arystokracji modzie na cudzoziemszczyznę<sup>20</sup>.

Masońskie postrzeganie Boga jako Wielkiego Architekta i Twórcę ogrodu Eden, skutkowało upodobaniem w wykorzystywaniu masońskiej symboliki przy projektowaniu architektury oraz ogrodów. Przykładów XVIII-wiecznych budowli stworzonych według prawideł wolnomularskich można by wskazać wiele, wspomnijmy chociażby Biały Dom w Łazienkach, zaprojektowany przez Dominika Merliniego czy pałac w Dobrzycy, stworzony przez Augusta Gorzeńskiego, adiutanta królewskiego<sup>21</sup>. Wśród odnowionych zgodnie z symboliką masońską ogrodów warto wymienić Arkadię Nieborowską Izabelli z Flemingów Czartoryskiej, według projektów Szymona Bogumiła Zuga oraz Henryka Ittara, a także przebudowywane w stylu angielskim ogrody w Puławach, Łazienkach, na Mokotowie, w Jabłonie czy w Młocinach<sup>22</sup>.

## 2. Miejsce śpiewów w obrzędowości masońskiej

Już na wstępie warto zaznaczyć, że dla wolnomularzy ich rytuały nie były jedynie dodatkiem do działań ruchu, ale sama obrzędowość stanowiła wyraz istoty idei masońskich<sup>23</sup>.

---

<sup>18</sup> Więcej na temat łóż kobiecych zob. A. Zwoliński, *Polskie ścieżki masonerii*, dz. cyt., s. 47, L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej*, dz. cyt., s. 115. Zob. także: [https://www.wilanow-palac.pl/dzialalnosc\\_kobiet\\_wolnomularek.html](https://www.wilanow-palac.pl/dzialalnosc_kobiet_wolnomularek.html), [dostęp: 13.03.2022].

<sup>19</sup> Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 87-91, J. Ryba, *Mopsy i Mopsice (szkic z pogranicza kynologii i historii kultury)*, [w:] tegoż, *Uwodzicielskie oblicza oświecenia. Szkice obyczajowe*, Katowice 1994, s. 31-36. Na temat działalności loży Mopsów i Mopsic, łączącej zwolenników kultury francuskiej, krytyczne prace pisała także Elżbieta Drużbacka. Poetkę drażniło zwłaszcza zaangażowanie polskich kobiet w działalność tej loży, które nie realizowały przez to swoich tradycyjnych ról żony i matki, opiekunki domowego ogniska. Por. Taż, *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752.

<sup>20</sup> Na temat dyskusji swojskość-cudzoziemszczyzna zob. B. Szymańska, „Obcość z wyboru” – moda na cudzoziemszczyznę w czasach stanisławowskich, „Prace Polonistyczne” 1995, nr 50, s. 21-54, J. Ryba, *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady – konwersacja – literatura*, Katowice 2009, s. 69-78.

<sup>21</sup> W zamyśle Gorzeńskiego, Dobrzyca miała zostać przekształcona w Bononię, krainę szczęśliwości, rządzoną przez sprawiedliwego władcę. Pałac został zbudowany na plany litery L, która przypominała węgielnicę masońską. Dekoracje oraz park wokół ogrodu wypełniony był symbolami masońskimi. Por. <https://culture.pl/pl/artykul/prawdziwe-oblicze-masonerii>, [dostęp: 13.03.2022].

<sup>22</sup> Na temat wpływu masonerii na przebudowę ogrodów zob. <https://culture.pl/pl/artykul/prawdziwe-oblicze-masonerii>, [dostęp: 13.03.2022]. Zob. także I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, „Ars Regia” 1993, nr 2, s. 7-40.

<sup>23</sup> Tadeusz Cegielski, Jan Tomasz Lipski, *Masoneria nie jest religią*, „Gazeta Wyborcza” nr 195/1999 z dnia 21 sierpnia 1999 r., s. 16-19. O tym, jak mocno obrzędowość masońska przesiąknięta była ważną dla członków sztuki królewskiej symboliką, świadczą między innymi obyczaje dotyczące ubiorów braci podczas posiedzeń czy wybór

Świadczą o tym chociażby dołączone do *Konstytucji Andersona* z 1723 roku pieśni, przeznaczone do lożowych wykonań<sup>24</sup>. Dla twórców masonerii już od początku była ważna troska o ujednoczenie obrzędowości we wszystkich lożach, a także o budowanie etosu zaangażowanego adepta sztuki królewskiej. Śpiewy stanowiły świetny sposób na umacnianie jedności związku, propagowanie najważniejszych cnót braterskich, a także wpisywały się w ludyczny charakter organizowanych celebracji. Rozbudowana obrzędowość została przejęta przez loże działające poza Anglią i Francją, trafiając również do Polski.

Zatrzymajmy się na chwilę przy oprawie masońskich zgromadzeń. Szczególnie okazały był „święty obyczaj” związany z przyjęciem nowego członka loży, któremu towarzyszył akompaniament muzyczny<sup>25</sup>. Rytuały te wykorzystywały charakterystyczną symbolikę, wywodzącą się z tradycji średniowiecznych mistrzów murarskich, taką jak młotek, węgielnica czy cyrkiel<sup>26</sup>. Również muzyka towarzyszyła spotkaniom loż masońskich. Choć obrzędy wolnomularskie owiane były pewną tajemnicą, pozostałe dokumenty z epoki, takie jak sprawozdania ze spotkań braci, teksty pieśni i nuty, świadczą o tym, że masoni, ludzie wykształceni i otaczający się kulturą wysoką, dbali o muzyczną oprawę swoich zgromadzeń<sup>27</sup>. Wykonywane przez nich pieśni śpiewane były na popularne wówczas melodie prawdopodobnie przy akompaniamencie klawesynu, fortepianu lub fisharmonii. Jak pisała Iwona Agnieszka Siedlaczek, z czasem miejsca spotkań lożowych wyposażano w organy oraz inne instrumenty klawiszowe i dęte, tak aby mogły się tam odbywać koncerty muzyki nie tylko masońskiej<sup>28</sup>. Muzyka wykonywana w czasie masońskich obrzędów miała nie tylko udoskonalać przebieg zgromadzenia, ale także jednoczyć duchowo wszystkich jego uczestników, wprowadzając ich w pewnego rodzaju rezonans poprzez wspólne śpiewanie<sup>29</sup>. To właśnie loże były często miejscami, w których upowszechniano muzykowanie.

---

miejsca, gdzie odbywać ma się dana loża. Więcej na ten temat zob. S. Małachowski-Lempicki, *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie 1811-1822*, Lublin 1933, s. 4-5.

<sup>24</sup> *Andersons Constitutions od teh Free Masons edition of 1723*, New York 1905 [za:] <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=libraryscience>, [dostęp: 13.01.2023]. Zob. także P. Matyaszewski, *Les Constitutions d'Anderson (1723): une charte maçonnique cosmopolite? [Anderson's Constitutions (1723) as a cosmopolitan masonic charte?]*, dz. cyt., s. 196-207.

<sup>25</sup> W większości loż rytuały inicjacyjne obejmowały trzy podstawowe stopnie wtajemniczenia: ucznia, czeladnika i mistrza. Opisy ceremonii inicjacyjnych zawiera publikacja Stanisława Załęskiego *O masonii w Polsce od r.1738 do 1822...*, dz. cyt.

<sup>26</sup> „Cyrkiel jest symbolem mądrości i twórczych, aktywnych sił Boga i człowieka, łączy w sobie punkt, czyli początek, i okrąg – nieskończoność. Tworzy parę z węgielnicą, która symbolizuje związek sił aktywnych i pasywnych oraz wyraża szczerłość i równowagę.”, [https://www.wilanow-palac.pl/esencja\\_masonskiego\\_swiatego\\_rytualu\\_i\\_poezji.html](https://www.wilanow-palac.pl/esencja_masonskiego_swiatego_rytualu_i_poezji.html), [dostęp: 14.03.2022].

<sup>27</sup> Elżbieta Wichrowska we wstępie do *Antologii poezji masońskiej* wskazała, że związek poezji i muzyki z wolnomularstwem wziął swój początek już od Konstytucji Wielkiej Loży Londynu z 1723 roku, która zawierała cztery pieśni. Por. E.Z. Wichrowska, *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 16.

<sup>28</sup> Por. I.A. Siedlaczek, dz. cyt., s. 4.

<sup>29</sup> Por. Tamże.



Za patrona wszystkich muzyków przynależących do łóż, można by uznać Wolfganga Amadeusza Mozarta. Choć formalnie kompozytor został członkiem loży w Wiedniu dopiero w 1784 roku, to jego pierwsze kontakty z wolnomularzami miały miejsce znacznie wcześniej, już w okresie młodości, którą spędził w Salzburgu. Wówczas Mozart napisał muzykę do wiersza *An die Freude (Do radości)* masona Johanna Petera Uza (KV 53, wyd. 1768). Następnie, z inspiracji masonów, powstała *Bastien und Bastienne. O heiliges Band (Bastien i Bastienne. Święty związek; KV 148)* czy muzyka do *Thamos, König in Agypten (Thamos, król Egiptu; KV 345)*<sup>30</sup>. Za najbardziej znane masońskie dzieło Mozarta zwykło się uważać operę *Czarodziejski flet*<sup>31</sup>. W kręgach lożowych krążyła nawet legenda, jakoby kompozytor został zamordowany przez współbraci z powodu ujawnienia wolnomularskich obyczajów i rytuałów właśnie w tym dziele<sup>32</sup>. Jak wskazywała Maria Notkowska, Mozart oraz Schikaneder, autor libretta, również mason, przedstawili w *Czarodziejskim flecie* nieco utopijną wizję społeczeństwa, będącego braterskim związkiem, w którym dominującymi wartościami były racjonalizm i wiedza. Nie brakowało tam również haseł oświeceniowych, głoszących między innymi przekonanie, iż dzięki potędze swego rozumu, można osiągnąć pełnię szczęścia już na tym świecie na drodze ciągłego samodoskonalenia się duchowego i etycznego. Co więcej, człowiek w mozartowskiej wizji był z założenia wolny i autonomiczny, dysponujący prawem do szczęścia oraz rozwoju, nieograniczony w żaden sposób przez ustrój społeczny, w którym żyje<sup>33</sup>. Z kolei Tadeusz Cegielski postulował, że masońskie idee równości i braterstwa były bliskie Mozartowi nie tylko ze względu na jego dzieła, ale także na osobiste doświadczenie nierówności społecznej, jakiej kompozytor doświadczył na wiedeńskich salonach<sup>34</sup>.

Nawiązania do kultury masońskiej w *Czarodziejskim flecie* to, zdaniem Ludwika Hassa, tonacja Es-dur, będąca tonacją sygnału wolnomularskiego, rozpoczęcie wstępu do uwertury potrójnym akordem, który można uznać za odniesienie do trzykrotnego pukania kandydata na masona do bramy świątynnej loży czy wykorzystanie symboliki ważnej w wolnomularstwie,

---

<sup>30</sup> Por. <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/wydarzenia/mozart-i-czarodziejski-fartuszek-swiatlo-i-mrok>, [dostęp: 21.05.2022]. 11.10.2017 roku w Teatrze Królewskim, w Starej Oranżerii w Warszawie odbyła się debata prof. Ireny Poniatowskiej i prof. Tadeusza Cegielskiego, *Mozart i czarodziejski fartuszek. Światło i mrok*, inaugurująca dwa nowe cykle wykładowe "Mroczne sprawy Oświecenia" oraz "Racja serca i umysłu. O muzyce XVIII stulecia".

<sup>31</sup> Na temat związków *Czarodziejskiego fletu* z masonerią powstały liczne prace. Por. J. Henry, *Mozart Frere Maçon. La symbolique maçonnique dans l'oeuvre de Mozart*, A-en-Pro vence, 1991. Por. T. Cegielski, *Czy „Czarodziejski flet” jest operą masońską?*, „Ars Regia” 2007/2008, nr 17, s. 129-134. Zob. także L. Hass, *Utwór wolnomularski „Czarodziejski flet”*, Biblioteczka „Wolnomularza Polskiego” 1996, nr 3, s. 1-6. Zob. M. Notkowska, *„Czarodziejski flet” czyli marzenie dwóch wolnomularzy o idealnym państwie*, „Ars Regia” 2007/2008, nr 10/17, s. 117-127.

<sup>32</sup> Por. T. Cegielski, *Czy „Czarodziejski flet” jest operą masońską?*, dz. cyt., s. 129.

<sup>33</sup> Por. M. Notkowska, dz. cyt., s. 126.

<sup>34</sup> Por. T. Cegielski, *Czy „Czarodziejski flet” jest operą masońską?*, dz. cyt., s. 129-130.

czyli liczby trzy, w różnych miejscach libretta<sup>35</sup>. Opera Mozarta została wystawiona również w Warszawie, po raz pierwszy 22 października 1822 roku, czyli już po oficjalnym zawieszeniu działalności łóż wolnomularskich, zaś orkiestrą dyrygował wówczas Józef Elsner. Wolnomularska muzyka Mozarta śpiewana była w lożach polskich, czego przykładem mogą być utwory *Pieśń przy otwarciu [W tym tu przybytku świętym...]* czy *Pieśń do loży adopcyjnej [W tej skromnej prawdy świątyni...]*.

Polscy masoni chcieli nie tylko kultywować działalność muzyczną w obrębie łóż, ale zabiegali także o muzyczne inicjatywy w społeczeństwie. Ich przykładem były plany stworzenia szkoły harmonii muzycznej, kształcącej wybitnych śpiewaków i instrumentalistów<sup>36</sup>. Pracami nad stworzeniem warszawskiego instytutu muzyczno-kościelnego kierował Józef Elsner<sup>37</sup>, zaś wszystkie loże wezwane były do złożenia jednorazowej ofiary na ten cel<sup>38</sup>. Warto więc docenić rolę, jaką odegrali polscy wolnomularze w powstaniu Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Muzyki Kościelnej (bądź Religijnej) i Narodowej, które działało w stolicy w latach 1815-1819. Jego zadaniem było organizowanie koncertów niedzielnych, które odbywały się w kościele pijarów, „kultywowanie muzyki religijnej, rodzimej i obcej [...], kształcenie nauczycieli muzyki dla szkół, organistów kościelnych oraz śpiewaków dla sceny teatralnej”<sup>39</sup>.

Podobna inicjatywa utworzenia Towarzystwa Przyjaciół Muzyki powstała również w Lublinie 12 marca 1816 roku pod wpływem działań braci z loży Wolność Odzyskana: Józefa Radziwińskiego, Wincentego Grzymały, Józefa Kodrębskiego, Michała Serwaczyńskiego

---

<sup>35</sup> Por. L. Hass, *Utwór wolnomularski „Czarodziejski flet”*, dz. cyt., s. 1.

<sup>36</sup> Małgorzata Sieradz wskazała, iż akademie nie miały charakteru szkoły muzycznej, ale raczej - jak pisała wcześniej Alina Nowak-Romanowicz - „resursy towarzysko-koncertowej”. Zob. M. Sieradz, *Muzyka i wolnomularstwo warszawskie na początku XIX wieku. Kilka nowych informacji dotyczących wolnomularskiej działalności Józefa Elsnera (ze zbiorów archiwum masonskiego w AGAD)*, „Muzyka” 2017, nr 1(244), s. 48. Zob. także J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 101.

<sup>37</sup> Stanisław Małachowski-Lempicki podkreślał, że szybkie awanse Elsnera w strukturze organizacji masonskiej, wynikały z dużego poważania, jakim cieszył się nauczyciel Chopina wśród braci. Piastował on wysokie urzędy wolnomularskie, między innymi był wielkim budowniczym rachmistrzem wielkiej loży kapitułarnej pod Gwiazdą Wschodu, następnie zaś został członkiem Kapituły Najwyższej. Oprócz rodzimej loży Świątynia Stałości, w której pełnił urząd mistrza katedry, został mianowany członkiem honorowym w kilku innych lożach stołecznych. Zaangażowanie Elsnera w działalność masonską potwierdza również fakt, iż po ukazie Aleksandra I, nakazującym zamknięcie łóż, autor *Króla Łokietka* organizował tajne spotkania lożowe w swoim mieszkaniu przy ulicy Mariensztdt. Por. S. Małachowski-Lempicki, *Józef Elsner jako wolnomularz*, dz. cyt., s. 68-70.

<sup>38</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce...*, dz. cyt., s. 163-164. Załęski wskazał, że masoni przyczyniali się do powstania nie tylko towarzystw artystycznych, ale także gimnastycznych czy strzeleckich. Towarzystwo Muzyczne w Warszawie zostało założone w 1814 roku, a jego pierwszym kierownikiem został Józef Elsner. Prośba o składkę wśród braci na cel rozwoju szkoły harmonii Elsnera oraz innych inicjatyw muzycznych, kierowano m.in. w liście z 1814 roku do loży Przesąd zwyciężony z Krakowa. Zob. *Zarządzenie W. Warsztatu co do muzyki*, AGAD, rkp. sygn. VI 1/29.

<sup>39</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego romantyzmu*, Warszawa 1966, s. 129. Zob. także H. Pukińska-Szepietowska, *Życie koncertowe w Warszawie 1800-1830*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, red. Z. Chechlińska, t.2, Warszawa 1973, s. 44. M. Sieradz, *Muzyka i wolnomularstwo...*, dz. cyt., s. 49.

i Ludwika Romma. Jego celem było „sposobienie się w muzyce i poświęcenie zdolności swoich dla publiczności”<sup>40</sup>, czego dowodem były koncerty organizowane w ważniejsze uroczystości religijne oraz narodowe w kościele dominikanów w Lublinie, a także akademie muzyczne, odbywające się w każdą niedzielę w domu Wojciechowskiego<sup>41</sup>. Warto również nadmienić o niedzielnych koncertach, organizowanych w sali pałacu Sołtyka na Podwalu przez francuskiego śpiewaka i nauczyciela muzyki, Louisa Feuillide’a oraz Karola Arnolda w latach 1817-1818<sup>42</sup>.

Bracia zajmujący się muzyką w lożach określani byli braćmi harmonii lub atalanami. Ich bezpośrednim przełożonym był mistrz harmonii, należący do najważniejszych urzędników w strukturze lożowej, mianowany przez wielkiego mistrza<sup>43</sup>. W Wielkim Wschodzie Narodowym Polski urząd mistrza harmonii piastował w 1819 roku Karol Kurpiński, rok później stanowisko to pozostało nieobsadzone, zaś w 1821 roku obowiązki te pełnił Ludwik Adam Dmuszewski. Stanisław Małachowski-Łempicki wylicza również mistrzów harmonii dla pomniejszych loży, na przykład w litewskiej loży Doskonała Jedność był nim w 1820 roku Antoni Sokulski, w warszawskiej Astrea Józef Bielawski, w stołecznej Świątyni Minerwy Andrzej Sobieski<sup>44</sup>, zaś w lubelskiej loży Wolność Odzyskana Michał Serwaczyński i Ludwik Rom<sup>45</sup>. Zwykle stanowiska te obsadzano bądź profesorami Konserwatoriów Muzycznych lub samymi muzykami i śpiewakami. Podobnie było zresztą przy dobieraniu osób sprawujących funkcję braci harmonii<sup>46</sup>.

Wykonywanie stosownych śpiewów towarzyszyło braciom w różnych momentach lożowych zgromadzeń. Jak wskazała Małgorzata Sieradz:

Muzyka, zarówno wokalna (najczęściej chóralna), jak i wokalnie-instrumentalna (zwykle na głos lub głosy z towarzyszeniem fortepianu lub zespołu kameralnego, najczęściej składającego się z instrumentów dętych – fletów, klarnetów, fagotów, rogów, ale też wiolonczeli) uświetniała zresztą różne ceremonie: tworzenia kręgu uczestników zgromadzenia na zakończenie prac loży towarzyszyły tzw. pieśni łańcuchowe, w czasie wolnomularskich uct, po modlitwie, śpiewano tzw. pieśni bankietowe, a przed zamknięciem loży pieśni skomponowane specjalnie właśnie na tę okazję<sup>47</sup>.

---

<sup>40</sup> S. Małachowski-Łempicki, *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie...*, dz. cyt., s. 109.

<sup>41</sup> Por. Tamże.

<sup>42</sup> Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 446.

<sup>43</sup> Tytuły i zadania poszczególnych urzędników w loży masońskiej przedstawia pozycja *Frank-Massonia mężczyzn i kobiet symboliczna czyli niskich stopniów*, Paris 1809.

<sup>44</sup> Por. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie a muzyka*, „Wiadomości muzyczne” 1925, nr 7, s. 5.

<sup>45</sup> Por. Tenże, *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie...*, dz. cyt., s. 22.

<sup>46</sup> Małachowski-Łempicki w swoim artykule przedstawił wykaz braci harmonii w poszczególnych lożach polskich wraz z ich stopniem, znaczeniem światowym, czyli wykonywanym zawodem oraz przynależnością do danej loży. Por. S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularstwo polskie a muzyka*, dz. cyt., s. 9-11. Zob. również M. Sieradz, *Muzyka i wolnomularstwo...*, dz. cyt., s. 50.

<sup>47</sup> M. Sieradz, *Muzyka i wolnomularstwo...*, dz. cyt., s. 50-51.

Pieśni wolnomularskie miały przede wszystkim charakter użytkowy i okolicznościowy, często też nie funkcjonowały poza lożami. Ich autorami byli uznani pisarze, tacy jak Franciszek Dionizy Kniaźnin, Wojciech Bogusławski, Ludwik Osiński, Franciszek Wężyk, Ludwik Adam Dmuszewski czy autor pokaźnej kolekcji utworów masońskich, Kazimierz Brodziński<sup>48</sup>. Zdarzały się nierzadko teksty anonimowe, a także napisane przez amatorów, stąd duże zróżnicowanie kunsztu poetyckiego powstałych pieśni. Jak pisała Elżbieta Wichrowska, „niedostateczna ilość okolicznościowych wierszy masońskich, a jednocześnie brak inwencji twórczej sprzyjały przeróbkom utworów już istniejących tak polskich, jak i niemieckich, czy francuskich”<sup>49</sup>. Dodatkowo, zdaniem badaczki, kolekcja utworów powstałych jako typowo masońskie, wzbogacana była systematycznie o „utwory światowe”, czyli powstałe poza lożą, czego przykładem mogą być między innymi wiersze Ignacego Krasickiego. Warto również nadmienić, że pierwsze pieśni masońskie w języku polskim powstały stosunkowo późno, gdyż w latach 80. XVIII wieku ze względu na to, iż początkowo posługiwano się w oficjalnych pismach lożowych językiem francuskim i niemieckim<sup>50</sup>. Melodia do śpiewów była zwykle dziełem jednego z braci kompozytorów, począwszy od Józefa Elsnera, poprzez Antoniego Weynerta, Jana Stefaniego aż po Karola Kurpińskiego. Niekiedy też, podobnie jak w przypadku pieśni, sięgano po kontrafaktury do melodii polskich lub zachodnich<sup>51</sup>.

Krzysztof Voisé, zastanawiając się po czym można rozpoznać muzyczną kompozycję masońską, wskazał na dwupoziomowość takich zależności. Poziom pierwszy to warstwa słowna i obecne w niej alegorie, przenośnie i porównania, na pierwszy rzut oka nieczytelne dla „profanów”. Były one używane w celu zatuszowania rytuałów i obrzędów, niedostępnych dla osób spoza loży. Drugim, bardziej złożonym rodzajem przekazu, był rytm, oparty przecież na systemie numerycznym, tak istotnym dla wolnomularzy. Jak pisze Voisé:

Numerologia daje kompozytorowi wiele możliwości jej użycia. Biorąc pod uwagę niezliczoną ilość kombinacji harmoniczo-cyfrowo-rytmicznych, staje się prawdziwą przyjemnością posłużenie się nimi w sposób adekwatny do zamierzonej wizji kompozycyjnej. Później, to już tylko zasłużona ucztą. Naturalna symbioza pomiędzy instrumentami, czasami zaskakującym rytmem... a wszystko to oplecione ciekawym metrum<sup>52</sup>.

Voisé sugerował, że najbliższy masonom był rytm prosty, zastosowany z pełną świadomością i celowością.

---

<sup>48</sup> Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 442.

<sup>49</sup> E.Z. Wichrowska, *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 19.

<sup>50</sup> Por. Taż, *Polska poezja wolnomularska w XVIII i na początku XIX wieku*, „Ars Regia” 1992, nr 1, s. 49. Zob. także M. Sieradz, *Muzyka i wolnomularstwo...*, dz. cyt., s. 51.

<sup>51</sup> Por. Tamże, s. 19-20.

<sup>52</sup> K. Voisé, *Muzyka masońska – osobliwy gatunek muzyczny. Rozważania w związku z edycją płyty*, „Ars Regia” 2017-2018, nr 10, s. 253.

### 3. Śpiewniki wolnomularskie

Zanim przejdę do charakterystyki poszczególnych publikacji wolnomularskich zawierających śpiewy wykonywane w czasie spotkań lożowych, przedstawię opracowaną przeze mnie klasyfikację tychże utworów pod kątem tematycznym:

1. śpiewy ogólne;
2. śpiewy inicjacyjne;
3. śpiewy imieninowe (mistrza katedry);
4. śpiewy z okazji powołania nowych urzędników, dedykowane mistrzom katedry;
5. śpiewy w trakcie zbierania/rozdawania jałmużny;
6. śpiewy bankietowe;
7. śpiewy łańcuchowe;
8. śpiewy żałobne;
9. śpiewy ku czci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty;
10. śpiewy religijno-filozoficzne;
11. śpiewy patriotyczne;
12. śpiewy na obchód założenia loży;
13. śpiewy przy zamknięciu loży;
14. śpiewy poświęcone siostrze;
15. śpiewy adresowane do króla;
16. śpiewy inne<sup>53</sup>.

Zaproponowany podział ma, oczywiście, charakter umowny, ponieważ często trudno ściśle rozdzielić krzyżujące się ze sobą warstwy znaczeniowe w omawianych tekstach, stąd niektóre spośród analizowanych później utworów przypisałam do kilku kategorii jednocześnie. W przygotowaniu zaprezentowanego tu uporządkowania śpiewów masonskich przyświecała mi intuicja Elżbiety Wichrowskiej, wyrażona budową jej *Antologii...* Badaczka, publikując reprezentatywne przykłady utworów lożowych, podzieliła je na tematyczne rozdziały, poprzedzone krótkimi wypisami z dokumentów wolnomularskich. Jednocześnie mój podział śpiewów lożowych, będących przecież przykładami literatury użytkowej, odnosi się do twórczości okolicznościowej epoki, stąd nie mogło w nim zabraknąć tekstów imieninowych, żałobnych czy patriotycznych. W dalszej części wywodu będę starała się wskazać różnice pomiędzy twórczością okolicznościową masonską i tą powstałą poza lożą<sup>54</sup>. Decydując się na użyte w klasyfikacji sformułowanie „śpiewy”, celowo odeszłam na moment od podziału

---

<sup>53</sup> W indeksie pracy zamieściłam szczegółowy podział poszczególnych śpiewów według przedstawionej tu klasyfikacji.

<sup>54</sup> Wyróżnikiem masonskiej twórczości były między innymi pieśni łańcuchowe czy towarzyszące zbieraniu/rozdawaniu jałmużny. Nie odnajdziemy użycia takich kompozycji poza lożą.

genologicznego omawianych tekstów. Wyrażenie to, ze względu na swój szerszy zakres, mieści jednocześnie kantaty, pieśni, hymny, jak i inne gatunki literacko-muzyczne wykorzystywane w lożach. Było ono zresztą używane przez samych wolnomularzy i wskazywało na muzyczne przeznaczenie tych utworów.

Część pieśni wolnomularskich funkcjonowała na zasadzie druków ulotnych, przekazywanych pomiędzy lożami. Masoni celowo ograniczali swoją działalność wydawniczą, aby – jak sugerował Stanisław Załęski – nie narazić się na polemikę ze swoimi przeciwnikami<sup>55</sup>. Pierwsze dwudziestolecie XIX wieku przyniosło jednakże pojawienie się zbiorów pieśni masońskich. Ich historię opisała w szczegółowy sposób Elżbieta Wichrowska<sup>56</sup>. Badaczka wskazała, że pierwszym, który dostrzegł potrzebę wydania takiej publikacji w języku ojczystym, był Józef Elsner. Już w 1810 roku pisał do wszystkich loż:

Wszystkie loże we wszystkich językach mają zbiorę pieśni wolnomularskich śpiewanych przy rozmaitych okolicznościach i obrządkach zakonu. Niżej podpisany, czyniąc zadość tylokrotnie oświadczonym chęciom Braci Towarzystw Polskich, przedsięwziął wydać niniejsze dzieło w języku polskim<sup>57</sup>.

Tomik taki wydany został przez dyrektora Teatru Narodowego anonimowo, w 1811 roku, zawierając jednocześnie osobną część z melodią do wielu z tych utworów<sup>58</sup>. Śpiewnik Elsnera oprócz 24 pieśni w języku polskim zawierał jeszcze trzy utwory w języku francuskim i trzy w języku niemieckim. Autor „w nagrodę za wkład muzyczny w obrzędy i ceremonie lożowe” otrzymał w 1812 roku piąty stopień Kawalera Szkockiego<sup>59</sup>.

Polskie utwory zebrane przez Elsnera (nie licząc Pieśni VII, która została przełożona z języka francuskiego<sup>60</sup>), można roboczo podzielić na 11 kategorii tematycznych<sup>61</sup>. Fakt, iż

---

<sup>55</sup> Por. S. Załęski, dz. cyt., s. 258. Na marginesie warto wspomnieć również publikacje polemiczne, powstające przeciwko masonom. Wymienić można między innymi prace ks. Stafana Łuskińskiego, piszącego na łamach „Gazety Warszawskiej” oraz ks. Karola Surowieckiego, autora *Tragicznych śpiewów masońskich*, krytykującego poparcie dla wolnomularstwa płynące z kręgów katolickich. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s.251-252.

<sup>56</sup> Por. E. Z. Wichrowska, *Polska poezja wolnomularska w XVIII i na początku XIX wieku*, dz. cyt., s. 54.

<sup>57</sup> [J. Elsner], *Pieśni wolnomularskie*, [Warszawa 1811].

<sup>58</sup> Por. J. Elsner, *Muzyka do pieśni Wolno-Mularskich*, Warszawa 1811. Na stronie: <https://polona.pl/item/muzyka-do-piesni-wolno-mularskich,MjI2MTI2MDg4/#info:metadata>, [dostęp: 6.04.2022]. Tenże, *Pieśni wolnomularskie*, [Warszawa 1811]. Na stronie: <https://www.dbc.wroc.pl/dlibra/publication/5534/edition/5298/content>, [dostęp: 6.04.2022]. Pieśni cytowane z tego zbioru oznaczyłam symbolem E, zaś liczby po skrótach informują o stronicach. Zob. także *Pieśni/Songs*, wyd./ed. M. Sieradz, dz. cyt.

<sup>59</sup> Por. I. Siedlaczek, *Mason – nauczycielem Chopina*, „Wolnomularz Polski” 1994, nr 3, s. 18-19. Zob. także A. Zwoliński, dz. cyt., s. 58. Zob. także S. Małachowski-Łempicki, *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67-71.

<sup>60</sup> Por. J. Drozdowski, J. Elsner, *Pieśń pogarda zbrodni, przełożona z francuskiego*, E, s. 15 [Pieśń VII].

<sup>61</sup> Podział ten przedstawia się następująco: jedna pieśń ogólna, pięć pieśni inicjacyjnych i na otwarcie loży, dwie pieśni imieninowe (zwykle mistrza katedry), dwie pieśni bankietowe (łoży stołowej), dwie pieśni przy zbieraniu jałmużny, jedna pieśń przy okazji powołania nowych urzędników, jedna pieśń łańcuchowa, jedna pieśń żałobna,

wśród pieśni wydanych przez kompozytora znaleźć można najbardziej reprezentatywne śpiewy lożowe, wpłynął na ich przedruk w innych śpiewnikach wolnomularskich<sup>62</sup>. Niekiedy pieśni zaczerpnięte ze zbioru dyrektora Teatru Narodowego miały nie tylko zmienione tytuły, lecz także różniły się redakcją tekstu, liczbą strof, sposobem zapisu<sup>63</sup>. Co znamienne, śpiewnik Elsnera wyróżnia spośród innych temu podobnych prac także konsekwentne podawanie autorów zarówno słów, jak muzyki.

Kolejne XIX-wieczne zbiorki pieśni masońskich były opracowane przez Feliksa Gawdzickiego<sup>64</sup>, Tadeusza Wolańskiego<sup>65</sup> oraz Franciszka Budziszewskiego<sup>66</sup>. Na ich podstawie współczesną *Antologię poezji masońskiej*, zawierającą wybór reprezentatywnych pieśni, stworzyła Elżbieta Wichrowska<sup>67</sup>. Wspomniane tomiki nie były jedynymi publikacjami utworów wolnomularskich znanych w epoce. Stanisław Załęski wyliczył oprócz tego *Pieśni, śpiewy* autorstwa Brodzińskiego, Dmuszewskiego, Colberga w języku niemieckim. Muzyka do tych utworów była zdaniem Załęskiego dorabiana przez dyrektorów i muzyków orkiestry teatralnej, między innymi Glesnera, Wejnerta, Kurpińskiego i Stolpe<sup>68</sup>. Oprócz tego należy podkreślić fakt istnienia druków ulotnych ze śpiewami masońskimi, przesyłanymi pomiędzy lożami.

*Pieśni wolno-mularskie* autorstwa Feliksa Gawdzickiego to zbiorek dedykowany braciom z loży Jutrzenka Wschodząca na Wschodzie Radomia. Dzieło wydane w 1814 roku

---

jedna pieśń ku czci świętego Jana Chrzciciela i świętego Jana Ewangelisty, trzy pieśni religijno-filozoficzne, pięć pieśni patriotycznych. Niektóre z tych utworów zostały zaliczone w tej klasyfikacji podwójnie, przykładem jest *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku loży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810* [1810] o incipicie [*W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...*], którą można jednocześnie zaliczyć do pieśni imieninowych, jak i patriotycznych.

<sup>62</sup> Chętnie po utwory opublikowane przez Elsnera sięgał Tadeusz Wolański, w jego śpiewniku znajdziemy aż 21 tytułów (z 24!) polskich pieśni obecnych w zbiorze nauczyciela Chopina. *Antologia poezji masońskiego* Elżbiety Wichrowskiej zawiera 11 z 24 opublikowanych przez Elsnera pieśni. Niekiedy utwory te mają zmienione tytuły, jak np. *Pieśń przy otwarciu loży adopcyjnej Siostr* o incipicie [*Witajcie siostry swobody...*], u Wolańskiego i w *Antologii...* i nosi tytuł *Siostr*.

<sup>63</sup> Reprezentatywnym tego przykładem jest *Śpiewka o wesołości* Franciszka Wężyka o incipicie [*O rozkoszy darze drogi...*] [Pieśń XIX] u Elsnera, zaś u Wolańskiego funkcjonująca pod tytułem *Do Radości* wersji [*O Radości, drogi darze...*] [Pieśń 54]; w takiej samej redakcji utwór ten pojawia się w *Antologii...* Elżbiety Wichrowskiej.

<sup>64</sup> Por. F. Gawdzicki, *Pieśni wolnomularskie*, b.m.w., 1814. Na stronie: <https://polona.pl/item/piesniwolnomularskie,OTgwNzQ0Njk/8/#info:metadata>, [dostęp: 6.04.2022]. Pieśni cytowane z tego zbioru oznaczyłam symbolem G, zaś liczby po skrótach informują o stronicach.

<sup>65</sup> Por. T. Wolański, *Pieśni wolnomularski, na użytek wspaniałego Wielkiego Wschodu Narodowego i pracujących pod jego konstytucją w Królestwie Polskim loż regularnych*, T. 1, Wrocław 5818 [1818]. Na stronie: <https://polona.pl/item/piesnik-wolno-mularski-nauzytek-wspanialego-wielkiego-wschodu-narodowego-i-pracujacych,Njg1ODgyMjc/12/#info:meta data>, [dostęp: 6.04.2022]. Pieśni cytowane z tego zbioru oznaczyłam symbolem W, a liczby po skrótach informują o stronicach.

<sup>66</sup> Por. [F. Budziszewski], *Dziwiętnaście pieśni wolnomularskich*, Płock, ok. 1820. Na stronie: <https://polona.pl/item/19-piesni-wolnomularskich,ODIwNzU4Mzg/4/#info:metadata>, [dostęp: 6.04.2022]. Pieśni cytowane z tego zbioru oznaczyłam symbolem B, zaś liczby po skrótach informują o stronicach.

<sup>67</sup> Por. E. Wichrowska, *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt. Pieśni cytowane z tego zbioru oznaczyłam symbolem APM, zaś liczby po skrótach informują o stronicach.

<sup>68</sup> Por. S. Załęski, dz. cyt., s. 258.

liczy 11 utworów<sup>69</sup>, które – co ciekawe – nie powtarzają się ani w zbiorze Wolańskiego, ani Budziszewskiego<sup>70</sup>. Nie są one również przekopiowane ze śpiewnika Elsnera, który powstał jako pierwszy z omawianych dzieł, lecz są oryginalną twórczością autora. Zbiorek ten był mniej reprezentatywny niż śpiewnik Elsnera, nie pojawiły się w tu przykłady utworów żałobnych czy patriotycznych, tak licznie reprezentowanych u nauczyciela Chopina. *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie łoży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na mistrza katedry [Łączmy, bracia, nasze chęci...]*<sup>71</sup> można zaś sklasyfikować aż do trzech kategorii: jako pieśń bankietowa, utwór z okazji powołania nowych urzędników lub jako hymn z okazji uroczystości świętego Jana, stąd został on policzony przez nas kilkukrotnie. Gawdzicki nie podał przy żadnej z pieśni wskazówek dotyczących muzycznych wykonań przedstawionych przez niego utworów.

Śpiewnik Tadeusza Wolańskiego jest najobszerniejszym dokumentem z epoki, zbierającym pieśni masońskie. Liczy on bowiem 100 utworów ułożonych – a tak przynajmniej deklaruje redaktor tomu – w porządku alfabetycznym. Autorem części z nich był sam brat Tadeusz, zaś 22 pieśni zaczerpnął ze śpiewnika Elsnera, co może wskazywać, że były to jedne z popularniejszych śpiewów łożowych<sup>72</sup>. Wymieńmy ich tytuły: *Pieśń ogólna [Bracia, w tym prawdy kościele...]*<sup>73</sup>, *O zgodzie braterskiej [W tym tu przybytku świętym...]*<sup>74</sup>, *Przy uroczystych obchodach [O święto! Dniu uroczysty...]*<sup>75</sup>, *Mądrości i cnocie [W tej skromnej*

---

<sup>69</sup> Wśród zebranych tam utworów możemy wyliczyć dwie pieśni inicjacyjne, związane z otwarciem łoży Jutrzenka Wschodząca, dwie pieśni imienninowe poświęcone między innymi Stanisławowi Kostce Potockiemu, jeden hymn z okazji powołania nowego mistrza katedry, dwie pieśni bankietowe, jeden utwór łańcuchowy, dwa hymny z okazji uroczystości patronalnej świętego Jana, jedną pieśń o charakterze filozoficzno-religijnym oraz dwa utwory, które trudno sklasyfikować do którejkolwiek z wymienionych grup: *Śpiewka przy spełnianiu zdrowia Brata, zaczynając od odwiedzającego łożę Brata Niesiołowskiego [Od Ciebie, zacny Litwinie...]* oraz *Pieśń na pożegnanie P. B. Baradzyna Z. M. K. oddalającego się z tutejszego Wschodu [Niech pamięć zniknie z tej ziemi...]*. Są to więc pieśni dedykowane braciom odwiedzającym lub opuszczającym łożę.

<sup>70</sup> W *Antologii...* Elżbiety Wichrowskiej znajdujemy 3 utwory ze śpiewnika Gawdzickiego: *Pieśń śpiewana w czasie bankietu danego w dzień imienin P[rzewielebnego] M[istrza] K[atredry] [Dzień twych imienin obchodu...]*, G, s. 18 [Pieśń X]; *Śpiewka w czasie łoży stołowej [Polak niecierpi popłochu...]*, G, s. 9 [Pieśń IV]; *Łańcuch kończący [Niech ten łańcuch co nas spaja...]*, G, s. 19, [Pieśń XI]. W porównaniu więc z śpiewnikiem Elsnera jest to dość skromna reprezentacja.

<sup>71</sup> F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie łoży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na mistrza katedry [Łączmy, bracia, nasze chęci...]*, G, s. 11 [Pieśń VI].

<sup>72</sup> Większość z tych utworów powiela także *Antologia...* Elżbiety Z. Wichrowskiej. Ze względów oczywistych to pieśni ze śpiewnika Wolańskiego stanowią w niej najliczniejszą reprezentację, jest ich bowiem 32.

<sup>73</sup> W. Pękalski, J. Elsner, *Pieśń ogólna dla wszystkich łoży [Bracia, w tym prawdy kościele...]*, E, s. 32-33 [Pieśń XXIV]. W, s. 17-18 [Pieśń 9]. APM, s. 196-197.

<sup>74</sup> W. Bogusławski, W.A. Mozart, *Pieśń przy otwarciu [W tym tu przybytku świętym...]*, E, s. 9 [Pieśń I]. *O zgodzie braterskiej [W tym tu przybytku świętym...]*, W, s. 161 [Pieśń 93].

<sup>75</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn przy pierwszym otwarciu łoży Świątynia Mądrości śpiewany 5805 [1805] [O święto! Dniu uroczysty...]*, E, s. 19, [Pieśń X]. *Przy uroczystych obchodach [O święto! Dniu uroczysty...]*, W, s. 101-102 [Pieśń 55]; APM, s. 54-55.



prawdy świętyni...]<sup>76</sup>, *Przy otwieraniu łoży* [*Precz stąd służalcze niecnoty...*]<sup>77</sup>, *W dniu imienin mistrza* [*W święto twego imienia...*]<sup>78</sup>, *Mistrzowi katedry* [*Mistrzu! Pod rządy twojemi...*]<sup>79</sup>, *Przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*]<sup>80</sup>, *O wesołości* [*Niech kto w jakim zechce względzie...*]<sup>81</sup>, *Przy zamknięciu łoży* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*]<sup>82</sup>, *Pieśń żałobna* [*Chwała wam, szanowne cienia...*]<sup>83</sup>, *Hymn* [*Ty, coś rzeczy stawiał w szyku...*]<sup>84</sup>, *Podróż braci czeladników* [*Bierz się śmiało do podróży...*]<sup>85</sup>, *Podróż b. braci czeladników* [*Idźcie, bracia, drogą cnoty...*]<sup>86</sup>, *Do radości* [*O Radości, drogi darze...*]<sup>87</sup>, *Królowi* [*Co za Opatrzność nad nami...*]<sup>88</sup>, *Braciom wojowników* [*Gdy bieg życia wieńczy sława...*]<sup>89</sup>, *Królowi* [*Królu! Nie my tylko sami...*]<sup>90</sup>, *Siostram* [*Witajcie, siostry swobody...*]<sup>91</sup>, *Na obchód założenia łoży* [*Witajmy we wdzięcznym pokłonie...*]<sup>92</sup>.

Tomik został dedykowany Wielkiemu Wschodowi na czele ze Stanisławem Potockim oraz jego urzędnikom. Wolański we wstępie zwrócił się do czytelnika ze słowem wyjaśnienia o zmianach, jakie wprowadził w treści wybranych utworów, tak, aby pieśni mogły być jak

<sup>76</sup> L. Osiński, W.A. Mozart, *Pieśń do łoży adopcyjnej* [*W tej skromnej prawdy świętyni...*], E, s. 23, [Pieśń XV]. *Mądrości i cnoty* [*W tej skromnej prawdy świętyni...*], W, s. 158-159 [Pieśń 91].

<sup>77</sup> F. Wężyk, J. Elsner, *Hymn przy otwarciu łoży* [*Precz stąd służalcze niecnoty...*], E, s. 24 [Pieśń XVI]. *Przy otwieraniu łoży* [*Precz stąd służalcze niecnoty...*], W, s. 118-119 [Pieśń 65].

<sup>78</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza łoży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810* [1810] [*W święto Twojego imienia...*], E, s. 25, [Pieśń XVII]. *W dniu imienin mistrza* [*W święto twego imienia...*], W, s. 155-156 [Pieśń 89], APM, s. 78.

<sup>79</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Duetto do mistrzów łoży Świętyni Izys* [*Mistrzu! Pod rządy twojemi...*], E, s. 30 [Pieśń XXI]. *Mistrzowi katedry* [*Mistrzu! Pod rządy twojemi...*], W, s. 71 [Pieśń 39].

<sup>80</sup> W. Bogusławski, J. Stafani, *Pieśń przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], E, s. 20, [Pieśń XII]. W, s. 136. *Przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], W, s. 81 [Pieśń 45], APM, s. 136.

<sup>81</sup> L. Osiński, J. Elsner, *Śpiewka o wesołości* [*Niech kto w jakim zechce względzie...*], E, s. 12, [Pieśń IV]. *O wesołości* [*Niech kto w jakim zechce względzie...*], W, s. 79-80 [Pieśń 44], APM, s. 137.

<sup>82</sup> L.A. Dmuszewski, *Łańcuch kończący* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*], E, s. 22, [Pieśń XIV]. *Przy zamknięciu łoży* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*], W, s. 160 [Pieśń 92]. APM, s. 121.

<sup>83</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Duetto żałobne* [*Chwała wam, szanowne cienia...*], E, s. 29, [Pieśń XX]. *Pieśń żałobna* [*Chwała wam, szanowne cienia...*], W, s. 25 [Pieśń 13].

<sup>84</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Hymn na uroczystość św. Jana, przy pierwszym przydywaniu w to święto łoży Świętynia Mądrości* [*Ty, coś rzeczy stawiał w szyku...*], E, s. 16-17, [Pieśń VIII]. *Hymn* [*Ty, coś rzeczy stawiał w szyku...*], W, s. 138-140 [Pieśń 78]. APM, s. 160-161.

<sup>85</sup> Adamczewski, J. Elsner, *Podróż braci czeladników* [*Bierz się śmiało do podróży...*], E, s. 18, [Pieśń IX], W, s. 5-6 [Pieśń 2], APM, s. 60.

<sup>86</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Podróż b. braci czeladników* [*Idźcie, bracia, drogą cnoty...*], E, s. 20, [Pieśń XI]. W, s. 61 [Pieśń 30]. APM, s. 59.

<sup>87</sup> F. Wężyk, J. Elsner, *Śpiewka o wesołości* [*O rozkoszy! Drogi darze...*], E, s. 28-29, [Pieśń XIX]. *Do radości* [*O Radości, drogi darze...*], W, s. 99-100 [Pieśń 54]; APM, s. 193-194.

<sup>88</sup> J. Elsner, *Pieśń hold W. Napoleonowi* [*Co za Opatrzność nad nami...*], E, s. 10, [Pieśń II]. Z, s. 145-146. T. Wolański, *Królowi* [*Co za Opatrzność nad nami...*], W, s. 35 [Pieśń 18].

<sup>89</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Pieśń do braci wojowników* [*Gdy bieg życia wieńczy sława...*], E, s. 13, [Pieśń V]. *Braciom wojowników* [*Gdy bieg życia wieńczy sława...*], W, s. 53 [Pieśń 26].

<sup>90</sup> L. Osiński, J. Elsner, *Sekstet do króla* [*Królu! Nie my tylko sami...*], E, s. 30-31, [Pieśń XXII]. *Królowi* [*Królu! Nie my tylko sami...*], W, s. 66 [Pieśń 34].

<sup>91</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Pieśń przy otwarciu łoży adopcyjnej siostr* [*Witajcie siostry swobody...*], E, s. 11 [Pieśń III]. *Siostram* [*Witajcie, siostry swobody...*], W, s. 149 [Pieśń 84]. APM, s. 200.

<sup>92</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany na pierwszej łoży stołowej Polaków Zjednoczonych* [*Witajmy we wdzięcznym pokłonie...*], E, s. 31-32, [Pieśń XXIII]. *Na obchód założenia łoży* [*Witajmy we wdzięcznym pokłonie...*], W, s. 151-152 [Pieśń 86]. APM, s. 49-50.

najbardziej uniwersalne i możliwe do zastosowania przy innych okazjach niż wskazywał ich pierwotny tytuł. Prosił również o nadsyłanie niepublikowanych dotąd śpiewów do tomu drugiego niniejszej pozycji na swój adres „w Wróblach pod Inowrocławiem, w Księstwie Poznańskim”<sup>93</sup>. Korekty wprowadzone przez Wolańskiego dotyczyły zarówno zmiany tytułów wymienionych pieśni, jak i ich treści oraz sposobu zapisu. Autor stworzył różne warianty tego samego utworu, czego doskonałym przykładem jest śpiew *W dniu imienin mistrza [W święto twego imienia...]*<sup>94</sup> do słów Ludwika Adama Dmuszewskiego, funkcjonujący także pod tytułem *W dniu imienin brata [W święto twojego imienia...]*<sup>95</sup>, a także *Na obchód urodzin brata [W święto twego urodzenia...]*<sup>96</sup>. Co ciekawe, jest to prawdopodobnie jedyny z wierszy urodzinowych w polskiej literaturze wolnomularskiej<sup>97</sup>.

Pod kątem tematycznym śpiewnik Wolańskiego z 1818 roku można podzielić na 15 kategorii tematycznych, które niekiedy, podobnie jak w przypadku zbioru Elsnera, pokrywają się między sobą. Najliczniej reprezentowana jest grupa utworów o charakterze religijno-filozoficznym, licząca aż 42 śpiewy. Dzieło zawiera jedenaście pieśni patriotycznych. Redaktor zebrał również po sześć pieśni ogólnych<sup>98</sup>, inicjacyjnych, bankietowych i adresowanych do króla. Jego śpiewnik rejestruje po pięć pieśni dedykowanych siostronom masonkom i mistrzom loży, powstałych z okazji powołania nowych urzędników, jak również pięć utworów śpiewanych przy okazji zbierania lub rozdawania jałmużny. Znajdziemy tam także reprezentację pieśni imieninowych (trzy, w tym jedna urodzinowa!), łańcuchowych (trzy pieśni), na obchód założenia loży (trzy pieśni), dwa utwory żałobne i jeden ku czci świętego Jana. Cztery spośród zebranych przez Wolańskiego pieśni trudno przypisać do konkretnej kategorii tematycznej, gdyż dotyczą pożegnania członka loży udającego się w podróż, są dedykowane braciom wizytującym albo Wielkiemu Wschodowi.

Wolański w przypadku wybranych pieśni podał ich autorów. Byli to pisarze znani głównie ze śpiewnika Elsnera, tacy jak Ludwik Adam Dmuszewski, Ludwik Dmuszewski,

---

<sup>93</sup> T. Wolański, *Pieśnik wolnomularski*, dz. cyt., s. 2.

<sup>94</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza loży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810 [1810] [W święto Twojego imienia...]*, dz. cyt.

<sup>95</sup> T. Wolański, *W dniu imienin brata [W święto twojego imienia...]*, dz. cyt.

<sup>96</sup> Tenże, *Na obchód urodzin brata [W święto twego urodzenia...]*, W, s. 154 [Pieśń 88].

<sup>97</sup> Temat świętowania urodzin w polskiej literaturze dawnej pojawiał się w zasadzie jedynie w kontekście uroczystego celebrowania narodzin Chrystusa, Maryi i św. Jana Chrzciciela. W tradycji katolickiej zwyczaj obchodzenia urodzin zaczął funkcjonować dopiero po reformacji, która zanegowała kult świętych i przez dłuższy czas traktowany był z dużą nieufnością (wzmocnił się wraz z podkreśleniem roli dziecka w społeczeństwie oraz z przenikaniem elementów kultury protestanckiej). Teksty literackie poświęcone tematyce urodzin upowszechniły się dopiero w XX i XXI wieku i to głównie w literaturze dla dzieci i młodzieży. Zob. D. Kulczycka, *Renans urodzin. Obyczajowy „niuans” w kontekstach kulturowych, historycznych, religijnych i literackich*, „Filologia Polska” 2015, z.1, s. 143-160.

<sup>98</sup> W porównaniu z innymi śpiewnikami wolnomularskimi z epoki, jest to najbogatsza reprezentacja takich utworów.

Franciszek Wężyk, ale także mniej rozpoznawalni twórcy jak Henryk Kałużyński, Maurycy Franciszek Karp czy Jan Drozdowski. Wiele utworów podpisał on swoim imieniem i nazwiskiem, nawet jeśli zostały one przejęte ze zbioru Elsnera i jedynie zredagowane przez niego w nieco zmienionej formie. Co ciekawe, Wolański włączył do swojej kolekcji także utwór Franciszka Dionizego Książnina *Do Boga* [*Do Ciebie moja niech zabrzmi lira...*]<sup>99</sup> oraz Ignacego Krasickiego *Hymn do miłości ojczyzny* [*Święta miłości kochanej ojczyzny...*]<sup>100</sup>, nie podając ich autorów i modyfikując nieznacznie ich tytuły. W przypadku wybranych pieśni redaktor przywoływał, iż są one tłumaczeniami z języków obcych, głównie z języka niemieckiego. Sporadycznie udzielał też wskazówek dotyczących szczegółowych okoliczności wykonania śpiewów, jak jest na przykład z pieśnią *Nowo przyjętemu bratu* [*Bracie, którego do naszej świątyni...*]<sup>101</sup>, przy której znajduje się informacja, iż jeśli do loży wstępuje więcej niż jedna osoba należy wówczas odśpiewać utwór *Braciom nowo przyjętym* [*Wy, których dzisiaj do naszego grona...*]<sup>102</sup>. Kilka śpiewów zawiera adnotacje na temat „noty”, czyli melodii, do jakiej zostały przystosowane.

Około 1820 roku ukazał się w Płocku cykl 19 pieśni wolnomularskich, wydany przez Franciszka Budziszewskiego. Aż 13 spośród tych utworów można uznać za pieśni religijno-filozoficzne, co stanowi dużą przeciwwagę do charakteru pozostałych omówionych śpiewników. Oprócz tego znajdziemy tam dwie pieśni ogólne, jedną powstałą z okazji rocznicy utworzenia loży, jeden utwór w trakcie śpiewania jałmużny, jedną pieśń imieninową oraz jeden utwór patriotyczny. Budziszewski być może skorzystał ze śpiewnika Wolańskiego, aż sześć spośród opublikowanych przez niego utworów znajduje się w obszernym zbiorze poprzednika<sup>103</sup>. Są to pieśni: *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*]<sup>104</sup>, [*O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...*]<sup>105</sup>, [*Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...*]<sup>106</sup>, [*Ukryty w głębi swojej świątyni...*]<sup>107</sup>, [*Niegdyś i Memfis, i sławne Teby...*]<sup>108</sup>, [*Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...*]<sup>109</sup>. O ile zależność pracy Budziszewskiego od publikacji Wolańskiego jest

<sup>99</sup> [F. D. Książnin], *Hymn do Boga* [*Do Ciebie moja niech zabrzmi lira...*], W, s. 95-96 [Pieśń 52].

<sup>100</sup> [I. Krasicki], *Ojczyźnie* [*Święta miłości kochanej ojczyzny...*], W, s. 129 [Pieśń 72].

<sup>101</sup> T. Wolański, *Nowo przyjętemu bratu* [*Bracie, którego do naszej świątyni...*], W, s. 19-20 [Pieśń 10].

<sup>102</sup> T. Wolański, *Braciom nowopryjętym* [*Wy, których dzisiaj do naszego grona...*], W, s. 166-167 [Pieśń 95].

<sup>103</sup> Z kolei *Antologia...* Elżbiety Wichrowskiej zawiera 7 utworów zaczerpniętych ze śpiewnika Budziszewskiego. W większości są to teksty, które pojawiają się także u Wolańskiego, np. [*Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...*], B, s. 14-15 [Pieśń VIII], Z, s. 204. [*Czuć co cnota i ją cenić...*], B, s. 28-29 [Pieśń XVIII], APM, s. 202.

<sup>104</sup> *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], B, s. 9-12 [Pieśń VI], *Na obchód założenia loży* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], W, s. 123-125, [Pieśń 68], APM, s. 51-53.

<sup>105</sup> [*O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...*], B, s. 1-3 [Pieśń I], *Hymn* [*O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...*], W, s. 103-104 [Pieśń 56], B, s. 1-3 [Pieśń I], APM, s. 157.

<sup>106</sup> [*Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...*], B, s. 3-5 [Pieśń II].

<sup>107</sup> [*Ukryty w głębi swojej świątyni...*], B, s. 24-25 [Pieśń XV].

<sup>108</sup> [*Niegdyś i Memfis, i sławne Teby...*], B, s. 22-24 [Pieśń XIV].

<sup>109</sup> [*Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...*], B, s. 14-15 [Pieśń VIII].

wyraźna to nie znajdujemy pokrycia pomiędzy śpiewnikiem z 1820 roku a publikacją Elsnera czy Gawdzickiego. Budziszewski opublikował swój zbiór bez podania tytułu, podobnie postąpił z pieśniami, tylko dwóm spośród nich nadając nagłówki. Była to pieśń *Przyjaźń* [*Przyjaźni, jestestw myślących bożyszcze...*]<sup>110</sup> oraz *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*]<sup>111</sup>.

#### 4. Podział tematyczny śpiewów masońskich

Przejdziemy teraz do charakterystyki poszczególnych typów śpiewów masońskich, podzielonych przeze mnie pod kątem tematycznym. Do analizy posłużyły mi reprezentatywne utwory zaczerpnięte zarówno z omówionych śpiewników, jak również te dotychczas niepublikowane, odnalezione przeze mnie w archiwach. Omówione będą nie tylko utwory znanych twórców, ale również teksty anonimowe, o zróżnicowanym poziomie artystycznym. Pisownia i interpunkcja cytowanych tekstów została przeze mnie uwspółcześniona.

Oprócz autora i tytułu cytowanych śpiewów, za każdym razem podałam również jego incipit. Chciałam w ten uprościć odnalezienie utworów ze względu na to, iż w wieku przypadkach noszą one identyczne lub zbliżone tytuły. Do pracy dołączyłam indeks wszystkich odnalezionych przeze mnie śpiewów masońskich z zaproponowanym podziałem tematycznym oraz odnośnikami do ich lokalizacji w omówionych wyżej śpiewnikach. Oto tabela, zbierająca liczbowy rozkład utworów z poszczególnych kategorii tematycznych.

**Tabela 1** Liczbowy podział tematyczny śpiewów wolnomularskich zebranych w dostępnych śpiewnikach oraz drukach ulotnych, oprac. własne

	Elsner	Gawdzicki	Budziszewski	Wolański	druki ulotne	OGÓLEM <sup>112</sup>
Śpiewy ogólne	1	0	2	6	1	10
Śpiewy inicjacyjne	5	2	0	6	0	13
Śpiewy imienninowe (mistrza katedry)	2	2	1	3	3	11
Śpiewy z okazji powołania nowych urzędników, dedykowane mistrzom katedry	1	1	0	5	2	9

<sup>110</sup> *Przyjaźń* [*Przyjaźni, jestestw myślących bożyszcze...*], B, s. 16-17 [Pieśń IX].

<sup>111</sup> *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], dz. cyt.

<sup>112</sup> Z uwzględnieniem, że niektóre utwory powtarzają się w poszczególnych śpiewnikach.

Śpiewy w trakcie zbierania/rozdawania jałmużny	2	0	1	5	0	8
Śpiewy bankietowe	2	2	0	6	0	10
Śpiewy łańcuchowe	1	1	1	3	0	6
Śpiewy żałobne	1	0	0	2	4	7
Śpiewy ku czci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty	1	2	0	1	1	5
Śpiewy religijno-filozoficzne	3	1	13	42	0	59
Śpiewy patriotyczne	5	0	1	11	0	17
Śpiewy na obchód założenia loży	0	0	1	3	0	4
Śpiewy przy zamknięciu loży	0	0	1	2	0	3
Śpiewy poświęcone siostron	1	0	0	5	0	6
Śpiewy adresowane do króla	1	0	0	6	0	6
Śpiewy inne	0	2	0	4	1	7
Utwory będące tłumaczeniami z języków obcych lub opublikowane w innym języku niż język polski	6	0	0	21	0	27

Śpiewów w zbiorze ogółem	30	11	19	100	-	161
-----------------------------	----	----	----	-----	---	-----

Na wstępie rozważę jeszcze kilka kwestii dotyczących terminologii, jaką będę się posługiwać. Po pierwsze, analizowane teksty wpisują się w nurt poezji okolicznościowej. Warto przy tej okazji wskazać, iż badacze nie zawsze byli zgodni co do stosowania takiego określenia. Niekiedy nazywali ją literaturą okazjonalną czy ulotną. Zakresy tych pojęć, jak wyjaśniała Regina Jakubénaš, nie są ze sobą tożsame. Literaturą okazjonalną (okolicznościową) możemy określić wszystkie utwory przede wszystkim poetyckie, powstałe „według konkretnych jednostkowych wydarzeń”<sup>113</sup>. Powodem ich stworzenia mogły być zarówno uroczystości państwowe, religijne, takie jak koronacja władcy, zwycięstwa militarne, ingresy biskupa, wizyta królewska, jak i okoliczności prywatne – imieniny, ślub, pogrzeb czy narodziny dziecka<sup>114</sup>. Z kolei poezją ulotną możemy nazwać tylko te utwory wierszowane, których powstanie było związane z konkretnymi wydarzeniami historycznymi, zaś ich celem było kształtowanie opinii publicznej<sup>115</sup>. Wiesław Pusz proponował wprowadzenie określenia „literatura okolicznościowo-prywatna” (skrótowo: „literatura okazjonalna”) na nazwanie utworów z grupy poezji okazjonalno-towarzyskiej, czyli utrzymanej w nurcie tekstów prywatnych, uznając te nazwy za zbieżne<sup>116</sup>.

Dominujące gatunki literackie spotykane w poezji okolicznościowej to między innymi panegiryk, gratulatio, tren, epigramat, listy poetyckie, epitalamium, epicedium, czy oda panegiryczna<sup>117</sup>. Nie znajdziemy na tej liście – jako najpowszechniejszych form literatury okazjonalnej – pieśni ani kantaty, co nie oznacza, że nie były one używane na przełomie XVIII i XIX wieku w takiej funkcji, czego dowodem jest na przykład omawiana przez nas twórczość wolnomularska.

Do najważniejszych cech poezji okolicznościowej Edmund Rabowicz zaliczył między innymi uniwersalność problematyki i kompleksowość ujęć danego tematu<sup>118</sup>. Utwory te

<sup>113</sup> R. Jakubénaš, *Pojęcie literatury okolicznościowej, okazjonalnej, ulotnej*, [w:] teŹe, *Polska poezja okolicznościowa Wilna II połowy XVIII wieku*, Wilno 2021, s. 7.

<sup>114</sup> Por. TamŹe.

<sup>115</sup> Por. TamŹe, s. 8. Wbrew temu co pisała Jakubénaš, pojęcie poezji ulotnej ma wŹszszy zakres niŹ literatura okolicznościowa (okazjonalna).

<sup>116</sup> Por. W. Pusz, *Literatura okolicznościowa-okazjonalna-ulotna-chwilowa. Próba rozróŹnień*, „Prace Polonistyczne” 2009, t. 64: *Z powodu okoliczności, pod wpływem chwili*, s. 11-25.

<sup>117</sup> Por. TamŹe.

<sup>118</sup> Por. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego*, cz. I: 1788-1789, z papierów Edmunda Rabowicza oprac. K. Maksimowicz, Warszawa 1998, E. Rabowicz, *Okolicznościowa literatura polityczna*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 338, Zob. także R. Niedziela, *Wstęp*, [w:] *Antologia okolicznościowej poezji politycznej bezkrólewia i wojny o tron polski (1733–1735)*, Kraków 2019, s. 7–11, W. Kaliszewski, *Kilka uwag o wierszach czasu ostatniego bezkrólewia*, „Napis” 1998, nr 1, s. 45-55, TenŹe, *Kto królem będzie, czy Polak i który? Wiersze elekcyjne ostatniego bezkrólewia 1763-1764*, Warszawa 2003.

odznaczały się także dużą podatnością na skonwencjonalizowanie. Warto również zaznaczyć, że w opisie analizowanej przez nas masońskiej literatury użytkowej nie brakuje pewnych uogólnień i zarysowania jedynie najważniejszych tendencji. Należy bowiem pamiętać o różnicach w przebiegu rytuałów w poszczególnych lożach, o tym, iż obrzędy wolnomularskie, w tym ich oprawa muzyczna, przybierały swój koloryt lokalny w zależności od przynależących do niej członków, lokalizacji loży, a co za tym idzie różnych uwarunkowań społeczno-historycznych.

Wśród tekstów oświeceniowych o charakterze okolicznościowym ważną grupę stanowiły utwory imieninowe<sup>119</sup>. Dedykowane one były przede wszystkim znaczącym solenizantom – ówczesnym osobistościom życia publicznego, innym literatom, a także osobom spokrewnionym i bliskim sercu autora. Ich powstawanie wiązało się ze wzrastającą popularnością spotkań o charakterze kulturowo-towarzyskim w XVIII wieku, do których zaliczyć można także spotkania w obrębie loż masońskich. Najczęściej utwory te otrzymywały formę ód, bukietów i wieńców poetyckich, listów poetyckich czy sielanek<sup>120</sup>, a także – jak w interesującym nas przypadku – formę kantat. Teksty imieninowe mają od dawna ugruntowaną tradycję literacką. Ich źródła należy szukać jeszcze w antyku, w utworach powstałych z okazji rocznicy urodzin (*dies natalis*)<sup>121</sup>, w sylwach, odzie pindarycznej czy pieśni gratulacyjnej. W literaturze polskiej imieninowe utwory z XVIII wieku mają swoich poprzedników w tekstach określanych jako „muza domowa”, czyli tekstami związanymi z różnorodnymi uroczystościami rodzinnymi, o czym obszernie pisała już Ludwika Ślękowa<sup>122</sup>. Poezję imieninową tworzyło w zasadzie większość twórców oświecenia stanisławowskiego, zarówno ci znani, tacy jak Adam Naruszewicz, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Franciszek

---

<sup>119</sup> XVIII-wieczna polska poezja imieninowa doczekała się dość obszernej literatury przedmiotu. Przywołajmy chociażby prace: *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, oprac. B. Wolska, B. Mazurkova, T. Chachulski, Warszawa 2011; B. Mazurkova, *Wiersze imieninowe Franciszka Zablockiego, Franciszka Dionizego Książnina oraz innych poetów oświeceniowych*, [w:] *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zablockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008, s. 110-175; Taż, *Oświeceniowa muza w darze dzieciom i młodemu solenizantom*, [w:] *Sarmackie theatrum VII: W kręgu rodziny i prywatności*, pod red. M. Jarczykowej, R. Ryby, Katowice 2014, s. 263-293; J.W. Zawisza, *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*, Wrocław 1984; R. Kaleta, *Dwa imieninowe wiersze Franciszka Karpińskiego (Z autografu)*, [w:] *Miscelanea z doby Oświecenia*, t.3, pod red. R. Kalety, Wrocław 1969, s. 275-281. R. Jakubenas, *Wiersze imieninowe*, [w:] *Polska poezja okolicznościowa Wilna II połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 70-71, W. Kaliszewski, *Echo milej przyjaźni. Drobiazg wierszowany wydobyty z teki dawno zapomnianych rękopisów*, „Napis” 2019, nr 25, s. 174-179.

<sup>120</sup> Więcej na ten temat zob. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 15-21.

<sup>121</sup> Bożena Mazurkova zwróciła uwagę, że teksty imieninowe czy podarunkowe sięgają w polskiej tradycji literackiej doby staropolskiej, jednak swoją popularność zyskały dopiero w XVIII wieku. Por. Taż, *Oświeceniowa muza w darze dzieciom i młodemu solenizantom*, dz. cyt., s. 264.

<sup>122</sup> Por. L. Ślękowa, „Muza domowa”. *Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.

Karpiński, Józef Kobański, Franciszek Zabłocki czy Józef Szymanowski<sup>123</sup>, jak i autorzy mniej popularni oraz anonimowi, chcący ukryć swoją tożsamość.

Kolejną kwestią, którą warto poruszyć, jest symboliczny charakter rytuałów wolnomularskich. Istotność tego zagadnienia wyraziła się w powstałych na ten temat opracowaniach, takich jak przedwojenna praca Karola Seriniego *Symbol w wolnomularstwie*<sup>124</sup> czy późniejsza synteza Tadeusza Cegielskiego, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, w której pisał:

Dogmatyka masońska, bez względu na konkretną filozoficzną opcję, posiadała charakter ezoteryczny — w odróżnieniu od egzoterycznego, czyli jawnego. Ukryta została w wieloznacznych i trudnych do odczytania symbolach i alegoriach, a za ich pośrednictwem w mitach i legendach. Tworzywem wolnomularskich legend i związanych z nimi ceremoniałów był symbol; sposób rozumienia i przedstawiania świata właściwy *sztuce królewskiej* był zawsze symboliczny. Miało to poważne konsekwencje dla samej doktryny<sup>125</sup>.

W trakcie moich analiz często będę odwoływać się do pojęć symboliki masońskiej, która bywa niekiedy określana mianem alegorii, w innym przypadku autorzy piszą o metaforyce wolnomularskiej. Warto przy tej okazji przypomnieć, w jaki sposób rozumiano i różnicowano te pojęcia w kulturze polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu.

Symbol jako figura retoryczna w ujęciu klasycystycznym nie był wartościowany pozytywnie, gdyż odbiegał od oświeceniowych ideałów mowy jasnej i precyzyjnej. Krytykował go zarówno książę poetów, czyli Ignacy Krasicki, jak również Franciszek Królikowski<sup>126</sup>, dowartościowanie zaś swojej pozycji w wypowiedzi literackiej zyskał symbol dopiero w romantyzmie. Co ciekawe, do XVIII wieku był on w myśli teoretycznoliterackiej utożsamiany z alegorią. Dopiero wraz z pojawieniem się estetyki romantycznej, za sprawą Goethego, zaczęto rozróżniać te dwa pojęcia, alegorii przypisując znaczenia bardziej skonwencjonalizowane w odniesieniu do pojęć abstrakcyjnych, symbol zaś łączono z twórczym wcieleniem idei<sup>127</sup>. Rozważania na temat alegorii znajdujemy w pracach Johanna Joachima Winkelmann, takich jak *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der*

---

<sup>123</sup> Obszerną listę nazwisk twórców poezji imieninowej z II poł. XVIII wieku wyliczyli B. Wolska, B. Mazurkova, T. Chachulski we wstępie do swojego opracowania *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 14-15.

<sup>124</sup> Por. K. Serini, *Symbol w wolnomularstwie*, Warszawa 1933.

<sup>125</sup> T. Cegielski, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, s. V. Warto nadmienić, iż praca Cegielskiego zawiera także *Słowniczek terminów wolnomularskich*, objaśniających znaczenie najważniejszych dla masonerii rytuałów.

<sup>126</sup> Por. H. Ratuszna, *Symbol/Symbolizm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej ...*, t. II: N-Z, dz. cyt., s. 592.

<sup>127</sup> Por. M. Rudkowska, *Alegoria*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej ...*, t. I: A-M, dz. cyt., s. 9.



*Malerei und Bildhauerkunst*<sup>128</sup> z 1755 roku oraz *Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst* z 1766 roku, którego tytuł w polskim przekładzie brzmi *O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki*<sup>129</sup>. Winkelmann był przeciwnikiem średniowiecznego i barokowego podejścia do alegorii. Dzielił je na wyższe, do których zaliczał między innymi mity greckie, baśnie, personifikacje przyrody oraz na alegorie niższe, których przykładem może być uosobienie sprawiedliwości, szczęścia itp.<sup>130</sup>. Jego koncepcja alegorii była krytykowana przez Herdera, który zarzucał Winkelmannowi anachroniczność w rozumieniu tego zjawiska stylistycznego.

Polskie poetyki z przełomu XVIII i XIX wieku dostrzegały w alegorii przede wszystkim funkcję dydaktyczną, obecną między innymi w bajkach. Filip Nereusz Golański oraz Euzebiusz Słowacki wiązali alegorię z mitami greckimi i egipskimi, traktując ją jednocześnie jako jeden ze tropów poetyckich<sup>131</sup>. Autorem rozróżnienia pomiędzy alegorią a poetycznością, będącego zapowiedzią późniejszych rozróżnień między alegorią a symbolem, był właśnie Słowacki:

Właśnie też ta jest różnica między poetycznością i alegorią, iż jak alegoria zaczyna od myśli ogólnej, czyli rozumowej, i dla niej szuka kształtu szczegółowego, odpowiedniego, tak odwrotnie poezja tworzy sobie kształty rzeczywiste, a skoro te już są utworzone i staną, wtedy z nich wyczytać można myśl ogólną<sup>132</sup>.

Inni teoretycy z kolei, tacy jak Kazimierz Brodziński, traktowali alegorię jako odmianę metafory:

Alegoria tym tylko od metafory się różni, że może być długą i składać rzecz lub dzieło całkowite. W metaforze wyrażamy jedno tylko pojęcie, w tej ciąg pojęć i myśl ogólną. Jest także alegorią trafne, krótkie przysłowie, powieść, a mianowicie bajka<sup>133</sup>.

Jednocześnie autor *Kursu literatury* zachęcał przy tym do używania alegorii w odpowiednich proporcjach, gdyż jej nadużywanie mogłoby prowadzić do „czynienia stylu ciemnym i zagadkowym”<sup>134</sup>. Podobne, umiarkowane podejście, wypracowano w stosunku do używania w tekstach metafory, która nie powinna zacierać jasności i komunikatywności stylu, jednak stosowana oszczędnie potrafiła go ożywić oraz zbliżyć do źródeł języka ojczystego. Teoretycy

---

<sup>128</sup> Zob. J.J. Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1885.

<sup>129</sup> Zob. Tenże, *O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki*, tłum. T. Berezyński, M. Daroch, A. Domagała, M. Karczmarczyk i inni, [w:] *Teoria literatury żywa*, t. III: *Alegoria*, Warszawa 2009.

<sup>130</sup> Por. M. Rudkowska, *Alegoria*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej ...*, t. I: A-M, dz. cyt., s. 10.

<sup>131</sup> Por. Tamże, s. 11.

<sup>132</sup> E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1847, s. 85.

<sup>133</sup> K. Brodziński, *Kurs literatury*, Poznań 1873, s. 180.

<sup>134</sup> Tamże, s. 181.

polskiego oświecenia, zwłaszcza okresu stanisławowskiego, idąc za Kwintylianiem, definiowali metaforę jako skrócone porównanie, zaś alegorię jako przedłużoną metaforę<sup>135</sup>. Dużo miejsca metaforze, jako jednej z najważniejszych figur retorycznych, poświęcił Stanisław Kostka Potocki<sup>136</sup>. W oświeceniowym postanisławowskim teorii dotyczącej metafory nie była już tak chętnie rozwijana. Widzimy jednak, jak dla ludzi tamtych czasów te pojęcia były sobie bliskie.

Brodziński wiązał funkcję alegorii z nadawaniem tekstowi „piękności i żywości stylu”<sup>137</sup>, uważał, iż ukrywanie przed odbiorcą gotowych znaczeń uczyniło tekst bardziej interesującym oraz ułatwiało czytelnikowi jego zapamiętanie. Wydaje się więc prawdopodobne, że to właśnie między innymi w tych celach wolnomularze używali w swoich tekstach okolicznościowych charakterystycznych tylko dla swojej organizacji sformułowań, chcąc zataić ich znaczenie przed „profanami”. Z poczynionych obserwacji wynika także, iż pojęcia symbolu, alegorii i metafory w świadomości twórców oświecenia postanisławowskiego, używane były w zasadzie wymiennie oraz były często ze sobą utożsamiane. Symboliczne nazwy miały także łoże, co miało podkreślać ich spekulatywny charakter.

Trzecią kwestią, na jaką warto zwrócić uwagę, jest kontekst antropologiczno-kulturowy, towarzyszący analizowanym śpiewom wolnomularskim. W jego obrębie zawiera się rozbudowana obyczajowość masońska, związana z takimi wydarzeniami z życia braci jak utworzenie łoża, przyjęcie nowego członka, imieniny mistrza katedry czy łoża stołowa. W mojej pracy postaram się nakreślić, na czym polegały wspomniane rytuały. Umożliwi nam to lepsze zrozumienie omawianych tekstów, jak i funkcjonowania zakonu na ziemiach polskich na przełomie XVIII i XIX wieku. Samo pojęcie rytuału oraz obyczajowości było istotne z punktu widzenia zarówno kultury oświeceniowej<sup>138</sup>, jak i wolnomularstwa<sup>139</sup>. Warto byłoby

---

<sup>135</sup> Por. G. Borkowska, *Metafora*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej ...*, t. I: A-M, dz. cyt., s. 839. Zob. także studium Teresy Dobrzyńskiej poświęcone metaforze: Taż, *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012.

<sup>136</sup> Por. S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, Warszawa 1815.

<sup>137</sup> K. Brodziński, *Kurs literatury*, dz. cyt., s. 180.

<sup>138</sup> Por. B. Jedynak, „*Aby potomkowie byli Polakami*”. *Z historii refleksji nad obyczajem w oświeceniu*, Lublin 2001. Definicje obyczaju/zwyczaju przedstawiają prace M. Ossowskiej, *Podstawy nauki o moralności*, Warszawa 1963 i J. Grada, *Obyczaj a moralność. Próba metodologicznego uporządkowania kwestii definicyjnych*, Poznań 1993.

<sup>139</sup> Tadeusz Cegielski zwracał uwagę, iż jednym z czynników sprzyjającym powstawaniu kolejnych łoż oraz zachęcającym do wstępowania w szeregi masonów, była upowszechniana przez samych wolnomularzy legenda o rycerskiej genezie zakonu. Cegielski pisał: „Rytuały eksponowały elementy kultury rycerskiej. Wprowadziły barwne, bogate stroje – reminiscencje kostiumów wieków średnich – oraz pseudorycerski ceremoniał. Wykreowanym z protoromantycznej wyobraźni rycerzom-zakonnikom przydano fantastyczną tytulaturę, w rodzaju „kawalera Wschodu”, kawalera szkockiego”, „księcia Wschodu i Zachodu”, także herby i zakonne imiona”. T. Cegielski, „*Ordo in Chao*”. *Wolnomularstwo wobec kryzysów doby Oświecenia*, „Ars Regia” 1992, nr 1, s. 15-16.

rozszerzyć jeszcze tę kwestię, bazując w obrębie pojęć z zakresu *ritual studies*<sup>140</sup>, co ze względu na rozległość zagadnienia pominęłam w tej pracy.

#### 4.1 Śpiewy inicjacyjne, z okazji powstania nowej loży lub przyjęcia nowego członka

Obrzęd przyjęcia nowego członka loży symbolicznej<sup>141</sup> był złożonym procesem i przybierał u masonów w XVIII i XIX wieku charakter wręcz teatralny<sup>142</sup>. Zgłaszający się kandydat przez pewien czas przed swoją inicjacją podlegał obserwacji przez tak zwanych „braci śledzicieli”, których zadaniem było badanie postępowania adepta do sztuki masońskiej. Po pomyślnym przejściu tego etapu następowało głosowanie w loży, „profan” lub – jak określały go polskie loże „światowy” – mógł zostać dopuszczony do odbycia prób. Każda loża mogła praktykować obrzędy inicjacyjne na swój własny sposób, jednak zawsze wyznaczano na to specjalny dzień, będący świętem dla członków danej loży. Kandydat początkowo był wprowadzany do izby pokutnej, w której Brat Straszliwy zdejmował z niego wszystkie metalowe przedmioty, nakazywał odsłonięcie lewej piersi i lewej nogi po kolano, a następnie zawiązać oczy. Gesty te miały swoje symboliczne znaczenie: odsłonięcie lewej piersi wyrażało szczerłość, z kolei nogi – pokorę, zaś zawiązane oczy były symbolem mroku, w jakim przebywa człowiek dopóki nie pozna istoty prawdy<sup>143</sup>.

Kolejno „profan” stawał przed mistrzem loży, który pytał go o zgodę na poddanie się próbom. Po otrzymaniu odpowiedzi twierdzącej, rozpoczynała się podróż kandydata, który musiał pokonywać najróżniejsze przeszkody, takie jak chodzenie po ruchomej podłodze, wdrapywanie się na długie, bujające się drabiny czy przejście „ognia oczyszczenia”.

---

<sup>140</sup>Na temat *ritual studies* zob. R.L. Grimes, *The Craft of Ritual Studies*, Oxford 2013, D. Bachmann-Medick, *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, Warszawa 2012, D. Grzonka, *Nie-rytuały patriotyczne: wątki religijne w obrzędowości polskich organizacji tajnych*, [w:] *Polska kultura religijna. Studia o polskiej religijności na przestrzeni wieków*, red. Ł. Burkiewicz, I. Kaczmarzyk, J. Łukaszewska-Chuberkowa, L. Zinkow, Kraków 2019, s. 107-123.

<sup>141</sup>Loże symboliczne, nazywane inaczej świętojańskimi lub błękitnymi, były znane już w I połowie XVIII wieku w Anglii. Obejmowały one trzy pierwsze stopnie wtajemniczenia wolnomularskiego: ucznia, czeladnika i mistrza. Był to najpowszechniejszy rodzaj łóż spośród wszystkich działających w strukturze wolnomularskiej. Por. T. Cegielski, *Sekrety masonów*, dz. cyt., s. 92.

<sup>142</sup>Samo pojęcie inicjacji jest dobrze znane w antropologii i religioznawstwie. Pisał o nim już Mircea Eliade, wyróżniając trzy typy rytuałów inicjacyjnych w kulturze: 1) inicjacja męska, związana z przeobrażeniem się chłopca w mężczyznę; 2) wtajemniczenie kandydatów na członków tajnych stowarzyszeń poprzez przejście różnorodnych prób, mających potwierdzić, że jest on godny przynależności do danej instytucji. Na pograniczu tych dwóch pierwszych grup Eliade sytuował także inicjację dziewczynki w kobietę, która stawała się gotowa do przekazania życia kolejnym pokoleniom. 3) rytmy związane z doświadczeniem mistycznym, np. w szamanizmie. Każda inicjacja, zdaniem Eliadego, przebiega według tego samego schematu – wyłączenie kandydata z jego poprzedniego środowiska, symboliczna śmierć, próby charakteru, wtajemniczenie oraz przyjęcie członka do społeczności. Inicjacja wolnomularska, trzymając się rozróżnień badacza, wpisuje się do drugiej z zaproponowanych przez niego grup. Por. M. Eliade, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997.

<sup>143</sup>Por. S. A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, Warszawa 2019, s. 8-9. Niniejsza publikacja jest reprintem pracy o charakterze popularyzatorskim Wotowskiego z 1926 roku.

Wszystkim tym czynnościom towarzyszyły wręcz piekielne odgłosy, imitujące grad, uderzenia piorunów czy świst wiatru, zaś światowy miał cały czas zasłonięte oczy. Kolejnym czekającym go wyzwaniem było upuszczanie krwi jako symbol oddania przyszłego członka dla swojej loży. Po zakończeniu tego etapu kandydat mógł wreszcie złożyć swoją przysięgę przed najprzewielebniejszym mistrzem, zgadzając się dochować wierności zasadom masońskim, które pozostawały dla niego tajemnicą. W polskim rytuale treść przysięgi brzmiała:

Przysięgam jak najściślejszej tajemnicy dochować... W przypadku zdrady, pozwalam mieć gardło przetrzięte, serce i wnętrzności wyszarpane, ciało moje na popiół spalone... pozwalam z sobą postąpić tak, aby po mnie najmniejsza nie została pamiątka!<sup>144</sup>

Kolejnym, ważnym i symbolicznym krokiem, było tak zwane „udzielenie światła”. Wszyscy zgromadzeni na uroczystości bracia, kierowali swoje szpady ku pierśm nowo wstępującego, zaś jego twarz oświetlano lampą z reflektorem. W pewnym momencie tego obrzędu mistrz ceremonii zdejmował przepaskę z oczu „profana” jako wyraz prawdziwego, wolnomularskiego oświecenia, zaś szpady miały oznaczać groźbę śmierci na wypadek wyjawienia przez kandydata masońskich tajemnic<sup>145</sup>.

Ostatni etap inicjacji wolnomularskiej związany był z przywitaniem nowego członka loży poprzez pocałunek otrzymywany od mistrza katedry, a także przekazanie masońskich emblematów: fartuszka jako symbolu pracy, pary białych rękawiczek, oznaczających czystość, a także parze damskich rękawiczek, które nowo przyjęty brat miał przekazać kobiecie, która jego zdaniem jest najbardziej godna, aby zostać siostrą masońską<sup>146</sup>. Oficjalne przyjęcie nowego członka loży było obwieszczane współbraciom, którzy traktowali tę okoliczność jako okazję do świętowania.

Zaznaczmy przy tym, że obrzęd inicjacji mógł różnić się w zależności od danej loży. Niekiedy przyjęcie nowego członka odbywało się przez tak zwane usynowienie, czyli przyjęcia do loży nowo narodzonego dziecka jednego z braci, tzw. wilczątką<sup>147</sup>. Innym razem, jak w przypadku francuskich łóż Mopsów i Mopsic, kandydata lub kandydatkę z nałożoną na szyję psią obrozą, oprowadzano kilkakrotnie po loży. Następnie adept lub adeptka był stawiany przez mistrzem lub mistrzynią („Wielką Mopsicą”), siedzącymi za stołem, na którym ustawiona była

---

<sup>144</sup> S. A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 24. Podobno za zdradzenie tajemnicy loża wymierzała niewiernemu bratu karę śmierci, najczęściej w sposób symboliczny, poprzez wypisanie nazwiska zdrajcy na tablicy oraz ogłoszenie wyroku innym lożom. Zdarzało się jednak, że w lożach francuskich, włoskich czy rosyjskich, kara śmierci była wykonywana w rzeczywistości. Nie było to jednak praktyką łóż polskich. Por. S.A. Wotowski, dz. cyt., s. 24.

<sup>145</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 28-29.

<sup>146</sup> Por. S. A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 14.

<sup>147</sup> Por. Tamże, s. 19.

porcelanowa figurka wyobrażająca mopsa. Warunkiem przyjęcia do loży był pocałunek złożony pod ogonem tego psa<sup>148</sup>. Rytuał przyjęcia kończyło ślubowanie składane przez kandydatów, przytoczmy treść tego dotyczącego inicjacji sióstr:

Przyrzekam także kochać, opiekować się i wspomagać moich braci i siostry, we wszystkich zdarzeniach według mojej możliwości. Obowiązuję się w tym wszystkim na słowo honoru i zgadzam się, gdybym miała w czym uchybić, ponieść wzgardę, niesławę i hańbę, należną krzywoprzysięzcom<sup>149</sup>.

W czasie składania owej przysięgi Brat Straszny, czyli mason dopilnowujący rytuału inicjacji, trzymał miecz na szyi siostry, ona zaś stała boso. Następnie była prowadzona na ostatni szczebel drabiny, wyrysowanej na posadzce loży, przy którym znajdował się stół z blaszanym pudełkiem i młotkiem. Po rozbiciu i otwarciu pojemnika, zostało z niego wydobyte serce, symbol przekształcenia się wewnętrznego, jakie następuje w człowieku po wejściu na drogę wolnomularską. Na zakończeniu obrzędu nowa masonka całowała wszystkich zebranych w loży oraz otrzymywała pouczenie, dotyczące najistotniejszych zasad ją obowiązujących: posłuszeństwa, pracy i milczenia. Podobnie jak w przypadku przyjęcia kandydata na masona, nowo przyjęta siostra dostawała symboliczne dary: podwiązkę jako znak przyjaźni łączącej wszystkie masonki i masonów oraz jabłko, symbolizujące rajską szczęśliwość, jakiej adeptka zazna w loży na wzór raj. Nie mogła jednak zjadać ziarenek otrzymanego owocu, gdyż z nich wyrosło drzewo, które doprowadziło ludzkość do upadku<sup>150</sup>.

Wśród analizowanych przeze mnie śpiewów, do grupy utworów inicjacyjnych, zaliczyłam dwie pieśni przeznaczone dla nowo przyjętych masonów, obydwie odnotowane przez śpiewnik Tadeusza Wolańskiego: *Nowo przyjętemu bratu [Bracie, którego do naszej świątyni...]* oraz *Braciom nowo przyjętym [Wy, których dzisiaj do naszego grona...]*. „Brat Tadeusz” opatrzył te utwory adnotacją, iż przyjęcie pojedynczej osoby do loży należy uczcić pieśnią o numerze 10, zaś gdy inicjację przechodzi większa grupa osób, wykonać należy pieśń 95. Pieśni te są komplementarne ze sobą i różnią się jedynie zastosowaniem liczby pojedynczej lub mnogiej. Wspomniane utwory zawierają dwie apostrofy – pierwszą, skierowaną do nowo przyjętego brata lub braci, zaś drugą adresowaną do członków danej loży z zachętą do

---

<sup>148</sup> Tamże, s. 23. Więcej na temat loży Mopsic i Mopsów zob. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 90-91, L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 87, J. Ryba, *Mopsy i Mopsice (szkic z pogranicza kynologii i historii kultury)*, dz. cyt. Pies, powszechnie znany symbol wierności i przyjaźni, nie został wybrany przez masonów przypadkowo. Zob. B. Raszewska-Żurek, *Ewolucja niektórych elementów stereotypu psa w polszczyźnie*, „Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej” 2012, nr 45, s. 65-80.

<sup>149</sup> S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 87.

<sup>150</sup> Zob. także [https://www.wilanow-](https://www.wilanow-palac.pl/perypetie_masonerii_kobiecej_i_kres_oswieceniowego_wolnomularstwa_adopcynego.html)

[palac.pl/perypetie\\_masonerii\\_kobiecej\\_i\\_kres\\_oswieceniowego\\_wolnomularstwa\\_adopcynego.html](https://www.wilanow-palac.pl/perypetie_masonerii_kobiecej_i_kres_oswieceniowego_wolnomularstwa_adopcynego.html), [dostęp:27.05.2022].

świętowania i życzliwego przyjęcia kolejnego masona. Wolański w swoich pieśniach był wyrazicielem przekonania, iż „droższego losu nie masz już na ziemi / Jak od swych braci być szczerze kochanym” [*Nowo przyjętemu bratu [Bracie, którego do naszej świątyni...*], W, s. 19-20 [Pieśń 10], w. 13-14]. Jednocześnie wieszował kandydatowi obrania właściwej drogi, życzył mu długich lat życia w „kosztowaniu swobody”, jaką może mu dać jedynie przynależność do loży. W utworach tych nie brakowało masońskiej symboliki – wstępujący miał być pozdrowiony „przez razy troiste” [Pieśń 10, W, s. 19-20, w. 4], zaś mularze mają „nabijać armaty” [Pieśń 10, W, s. 19-20, w. 17], czyli napełniać swoje kielichy.

W grupie pieśni inicjacyjnych uwzględniłam także te związane z powołaniem nowej loży lub otwarciem jej spotkań<sup>151</sup>. Aby mogła ona rozpocząć swoją działalność, wymagana była liczba minimum trzech braci założycieli, jednak aby loża mogła otrzymać miano „sprawiedliwej”, koniecznych było do jej powstania pięciu masonów, zaś „doskonałej” – siedmiu członków. Po założeniu nowej loży oczekiwano akceptacji jej powstania przez lożę główną danego kraju, nazywaną Wielką<sup>152</sup>. Jeśli chodzi o tę podgrupę tekstów, największą ich reprezentację odnajdziemy w śpiewniku Elsnera oraz Wolańskiego. Są to przeważnie hymny, często mające charakter dostojnych śpiewów, głoszących pochwałę cnoty i masonerii. Przywołam chociażby *Pieśń przy otwarciu [W tym tu przybytku świętym...]*, której słowa napisał Wojciech Bogusławski do melodii Wolfganga Amadeusza Mozarta:

W tym tu przybytku świętym,  
Zemsta sercem nie włada,  
A człowiek, gdy upada,  
Z litością jest przyjętym.  
Przyjaźń mu rękę podaje,  
I w lepsze wprowadza kraje.

W tych świętych miejsc obwodzie,  
Gdzie człowiek kocha człeka;  
Nie słyhać o niezgodzie,  
Bo zdrada stąd ucieka.  
A kto tych nauk nie ceni,  
Próżno się człowiekiem mieni<sup>153</sup>.  
(w. 1-12)

Autor zapewniał, iż loża może być miejscem, gdzie wartości takie jak prawda, dobroczynność, honor, przyjaźń, miłość czy wierność, są kultywowane na co dzień jako wartości ogólnoludzkie.

---

<sup>151</sup> Warto przy tej okazji wskazać na wieloznaczność pojęcia „loża”. Należy przez nią rozumieć zarówno gminę masońską w danej społeczności, jak i miejsce spotkań wolnomularskich, masońską świątynię. Por. S. A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 6.

<sup>152</sup> Por. Tamże.

<sup>153</sup> W. Bogusławski, J. Elsner, *Pieśń przy otwarciu [W tym tu przybytku świętym...]*, E, dz. cyt.

W istocie były to przecież hasła oświeceniowe. Utworów utrzymanych w podobnym – nieco życzeniowym i idealistycznym charakterze – znajdziemy więcej. Zacytuję chociażby fragment kolejnego hymnu ze śpiewnika Elsnera *Hymn przy pierwszym otwarciu loży Świątynia Mądrości śpiewany 5805 [1805] [O święto! Dniu uroczysty...]*:

Tam tylko szczęście spełnione,  
Szczęście dla mądrego świata,  
Gdzie przesąd, duma wzgardzone,  
Gdzie w człek w człeku widzi brata<sup>154</sup>.  
(w. 5-8)

Utwory te akcentowały także ważne dla masonów poczucie braterstwa i jedności, bez względu na pochodzenie społeczne i miejsce zajmowane w hierarchii światowej:

O święto! dniu uroczysty,  
Dniu od dawna pożądany,  
W nim łączy węzeł wieczysty,  
Wszystkie ludy, wszystkie stany<sup>155</sup>.  
(w. 1-4)

Dwie pieśni napisane na otwarcie nowej loży odnajdziemy w śpiewniku Feliksa Gawdzickiego. Są to: *Hymn przy pierwszym otwarciu Loży Jutrzenki Wschodzącej śpiewany roku 5814 [1814] na Wschodzie Radomia [Niechaj Jutrzenka wschodząca...]* oraz *Pieśń śpiewana przy teże uroczystości [Uciekajcie stąd bogacze...]*. Zawierały one zachętę do dobroczynności, pomocy potrzebującym, wspierania ubogich oraz sierot; potępiają zaś bogactwo, pychę i obłudę. Podobnie jak w przypadku pieśni ze śpiewnika Wolańskiego, utwory inicjacyjne Gawdzickiego również chwaliły cnotę, która to „wspiera nędze, koi bóle,/ Napawa, karmi, odziewa,/ Zmienia wdów i sierot dolę.” [Pieśń II, G, s. 7, w. 18-20]. Przedstawiona została ona jako przewodnik, prowadzący wiernego jej masona do radości wiecznej, spotkania z „Wielkim Budownikiem” oraz do prawdziwego oświecenia [por. Pieśń II, G, s. 7, w. 25-28].

Co ciekawe, w śpiewnikach Elsnera czy Wolańskiego, odnajdziemy także przykłady pieśni poświęconych otwarciu loży adopcyjnych, czyli takich, do których dostęp miały również kobiety. Początkowo masoni byli sceptyczni, jeśli chodzi o przyjmowanie w swoje szeregi płci żeńskiej, uzasadniając to rzekomym damskim upodobaniem do plotek<sup>156</sup>, co miało skutkowość

---

<sup>154</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn przy pierwszym otwarciu loży Świątynia Mądrości śpiewany 5805 [1805] [O święto! Dniu uroczysty...]*, E, dz. cyt.

<sup>155</sup> Tamże.

<sup>156</sup> Stereotypy dotyczące postrzegania płci były dobrze utrwalone w kulturze XVIII-wiecznej. Szczególnie jeśli chodzi o kobiety, ich rola sprowadzana została do zajmowania się domem i rodzenia dzieci. Masonki zaangażowane w działalność łóż, o ile zostały do nich dopuszczone, przełamywały nieco te stereotypy. Więcej na temat roli kobiety w XVIII wieku, a także kobiecych działań emancypacyjnych zob. D. Kowalewska, *Czarownica*

– ich zdaniem – większym prawdopodobieństwem niedotrzymania tajemnicy przez kobiety. W lożach siostr masonek panowały nieco inne zwyczaje niż w lożach męskich. Nie przekazywano tam wiedzy tajemnej, nie wprowadzano adeptek w system znaków i symboli, które obowiązywały w innych lożach. Mistrz katedry dla loży kobiecej wybierany był przez mężczyzn, stąd mogli oni kontrolować to, co działo się w lożach adopcyjnych<sup>157</sup>.

Pod koniec XVIII wieku w Warszawie działała Wielka Loża Adopcyjna pod Klimatem Warszawy, przemianowana w 1785 roku na Wielką Lożę Dobroczyńności na Wielkim Wschodzie Warszawskim. Rytuály i zasady loży opracowane zostały przez Karola Henryka Heykinga<sup>158</sup>. Jak wskazywała już sama nazwa organizacji, loże kobiece zaangażowane były przede wszystkim w działania o charakterze charytatywnym. Pierwszą mistrzynią stołecznej loży adopcyjnej była Elżbieta z Lubomirskich Potocka, żona Ignacego, a po jej śmierci funkcję tę przejęła Teresa z Poniatowskich Wincentowa Tyszkiewiczowa, bratanica króla. Wokół nich skupione były wytworne damy wywodzące się z elity arystokratycznej, animatorki i mecenaski kultury, takie jak Izabella z Flamingów Czartoryska, Izabella Elżbieta z Czartoryskich Lubomirska, Konstancja Małgorzata Rzewuska czy Aleksandra, żona Stanisława Kostki Potockiego<sup>159</sup>. Kobiety nie tylko angażowały się w prace własnej loży, ale uczestniczyły także jako towarzyszy w ważniejszych zebraniach wolnomularskich mężczyzn, co przydawało bym spotkaniom atrakcyjności<sup>160</sup>.

We wspomnianych śpiewnikach odnajdziemy dwie pieśni skierowane do loż adopcyjnych: *Pieśń przy otwarciu loży adopcyjnej Sióstr [Witajcie siostry swobody...]* ze słowami Ludwika Adama Dmuszewskiego i muzyką Józefa Elsnera oraz *Pieśń do loży adopcyjnej [W tej skromnej prawdy świątyni...]*, której autorem słów był Ludwik Osiński do muzyki Wolfganga Amadeusza Mozarta. Kiedy przeanalizujemy słowa tych utworów, nie znajdziemy w nich wielu odniesień do siostr masonek czy specjalnych zaleceń, które miałyby wyróżniać loże adopcyjne. Przytoczone sformułowania przypominały te wykorzystywane w lożach dla mężczyzn: „równość wszystkich braćmi czyni,/ A cnota szkołę zakłada” [Pieśń XV, E, s. 23, w. 3-4]. Dmuszewski kierował powitanie do „siostr swobody”:

---

w literaturze polskiego oświecenia. *Stereotyp i pleć*, „Acta Universitatis Lodiensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 34, s. 53-67, S. Walczewska, *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999; *Kobięta w kulturze – kultura w kobiecie. Studia interdyscyplinarne*, red. A. Chybicka, M. Kaźmierczak, Kraków 2006, M. Bogucka, *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobięta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998, Taż, *Gorsza pleć. Kobięta w dziejach Europy od antyku po XXI wiek*, Warszawa 2006, E. Janeczek-Jabłońska, *Staropolskie kobiety władzy w oświeceniowych syntezach dziejów ojczystych*, [w:] *Historia i pamięć. Studia i szkice historiograficzne*, pod red. J. Kolbuszewskiej, R. Stobieckiego, Łódź 2016.

<sup>157</sup> Por. S. Załęski, *O masonii...*, dz. cyt., s. 32.

<sup>158</sup> Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 201.

<sup>159</sup> Obszerną listę kobiet związanych z ruchem masonskim wymienia Ludwik Hass. Por. Tamże, s. 201-202.

<sup>160</sup> Por. Tamże, s. 202.



Oto wasz tytuł wślawiony:  
Wdzięczne córki, tkliwe matki,  
Dobre panie, wierne żony,  
Kochające kraj Sarmatki<sup>161</sup>.  
(w. 13-16)

Stanisław Załęski przytoczył przykład instalacji loży adopcyjnej Dobroczynność, powstałej w Warszawie w 1786 roku. Według opisanego rytuału, zgromadzeni wówczas bracia i siostry musieli zająć miejsce według swoich stopni; nie można również było zmieniać wyznaczonej pozycji ani rozmawiać. Wielki mistrz, przewodniczący obradom, w towarzystwie asysty mistrza ceremonii i innych delegatów, w procesyjny sposób dokonywał otwarcia drzwi do loży, wprowadzając tam jednocześnie nowo przyjęte siostry. Idąca na ich czele wielka mistrzyni składała deklarację wierności, na znak której wnoszone były do świątyni gałązki oliwne. Co dla nas interesujące, obrzędowi towarzyszyła muzyka, która milkła jedynie w momencie dialogu pomiędzy wielkim mistrzem lub wielką mistrzynią a innymi członkami zgromadzenia. Miała ona więc swoje stałe miejsce w tym teatralnym obrzędzie. Po upewnieniu się, że drzwi od świątyni są ściśle zamknięte, następowało złożenie przysięgi wierności na ołtarz znajdujący się w loży przez wszystkie obecne tam siostry. Podpisywały one swoje zobowiązania, zaś mistrzyni ceremonii zarządzała składkę na cele dobroczynne. W czasie zbierania jałmużny, jak pisał Załęski, grała muzyka<sup>162</sup>.

#### 4.2 *Śpiewy imieninowe (mistrza katedry)*

Regulamin loży Tarcza Północna założonej w roku 5784 [1784], zawierał informację o trzech, obowiązkowych świętach masonskich: uroczystości świętego Jana, obchodzonej 24 czerwca; dniu imienin króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, czyli 8 maja oraz dniu imienin „najwspanialszego, najpotężniejszego w. mistrza”<sup>163</sup>. Dni te czczono ucztą, celebrowaniem masonskich przyjaźni oraz zabawą. Można było również przy tej okazji urządzać loże adopcyjne.

---

<sup>161</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Pieśń przy otwarciu loży adopcyjnej Sióstr [Witajcie siostry swobody...]*, E, dz. cyt. W określeniu „Sarmatki” można znaleźć odwołanie do toposu „przodków pocziwych” i pozytywnego wzorca sarmatek, oddanych nie tylko swojej rodzinie, ale także narodowi. Pojawiał się on w publicystyce polskiego oświecenia, dramatach i satyrach. Zob. T. Kostkiewiczowa, *Pod znakiem Klio. Pamięć zbiorowa w polskiej poezji drugiej połowy XVIII wieku*, Białystok 2019, W. Walecki, *Polonus redivivus (O niektórych przejawach tradycji staropolskiej w kulturze Oświecenia)*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch” 1981, nr 27, s. 87-101.

<sup>162</sup> Por. Tamże, s. 92-93. Hass wskazywał, iż w czasie instalacji loży adopcyjnej w Warszawie, „obrzędowi towarzyszyła muzyka ukrytej za ścianą orkiestry, co stwarzało nastrój i dodawało im wytworności”. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 201.

<sup>163</sup> *Regulamin dla loży zwykłej, spisany z rozkazu sprawiedliwej i doskonałej loży „Tarcza Północna”. Na wschodzie Warszawy 5784*, [za:] E. Z. Wichrowska, *Antologia poezji masonskiej*, dz. cyt., s. 63.

Wielki mistrz był najważniejszą osobą w loży, prezydującą jej obradom. Zasiadał na tak zwanym Wschodzie, czyli w najdalszej części masońskiej świątyni, znajdującej się na wprost drzwi; na podwyższeniu, które wznosiło się na wysokość trzech stopni powyżej podłogi. Nad jego tronem umieszczony był niebieski baldachim, w którego głębi widniała „delta promienista” z wypisanym po hebrajsku imieniem Jehowy. Z kolei przed wielkim mistrzem umieszczano biurko, określane czasami „ołtarzem nieruchomym”, na którym znajdowały się masońskie insygnia i symbole: Biblia, cyrkiel, węgielnica oraz miecz płomienisty, czyli szabla z krzywą klingą. Obok mistrza zasiadali pozostali urzędnicy i dozorczy<sup>164</sup>. Do zadań wielkiego mistrza, oprócz przewodniczenia różnym obrzędom, należało także nauczanie. To on przeprowadzał dla nowo przyjętego członka loży tak zwany wykład kobierca, czyli objaśnienie emblematów<sup>165</sup> wolnomularskich, które narysowane były na dywanie, umieszczonym na podłodze świątyni. Jego zadaniem było także wygłaszanie legendy o Hiramie, opowiedanej przy okazji wyświęcania masona do stopnia mistrza<sup>166</sup>.

Nic więc dziwnego, że we wszystkich znanych nam śpiewnikach wolnomularskich znajdziemy przykłady tego typu pieśni. Przywołajmy fragment *Hymnu śpiewanego w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza loży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810* [1810] [*W święto Twojego imienia...*]:

W święto twojego imienia,  
Jakież ci złożym ofiary?  
Chciej przyjąć czule życzenia  
I przenieść nad wszystkie dary.  
Wskreszeni wolni mularze  
Potęgą twej dzielnej pracy,  
Wzniesli ludzkości ołtarze  
Nowo złączeni POLACY.

Ledwo upłynął rok trzeci  
(Ciesz się, ojczy, pełen chwały)  
Przeszło trzysta twoich dzieci  
Otacza twój tron wspaniały.  
Pod rządem twojego młota  
Wieleż to już łez otarła  
Ta dobroczynności cnota,  
Co biednych z nędzy wydarła<sup>167</sup>.  
(w. 1-16)

<sup>164</sup> Por. S.A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 7-8.

<sup>165</sup> Emblematy były graficznymi przedstawieniami masońskich idei i symboli, takich jak np. światło, porządek.

<sup>166</sup> Loża symboliczna składała się z trzech stopni: ucznia, czeladnika i mistrza. Stopień mistrza w loży mógł przynależeć dowolnej liczbie osób, zaś mistrz loży wybierany był spośród nich poprzez głosowanie. Stopnia trzeciego mistrza nie można było zaś łączyć z funkcją mistrza katedry. Por. S.A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 16.

<sup>167</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza loży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810* [1810] [*W święto Twojego imienia...*], E, dz. cyt.

Wspomniany w tytule generał Wincenty Aksamitowski był jednym z najwybitniejszych polskich masonów, piastującym wysokie stanowiska w wielu lożach. Oprócz loży symbolicznej Orzeł Biały Przywrócony w Siedlcach, której był założycielem, był także mistrzem loży warszawskiej Bracia Zjednoczeni oraz loży poznańskiej Français et Polonais réunis w czasie Księstwa Warszawskiego. W późniejszych latach zaangażowany był jako namiestnik i mistrz katedry loży warszawskiej Jedność Słowiańska, gościnnik i miecznik Wielkiego Wschodu oraz członek Kapituły Najwyższej. Co ciekawe, Aksamitowski był zwolennikiem rytu francuskiego o 33 stopniach, które chciał wprowadzić do wolnomularstwa polskiego<sup>168</sup>. Hymn z okazji jego imienin, obchodzonych uroczysto 5 czerwca 1810 roku w loży Orzeł Biały Przywrócony w Siedlcach, został napisany przez Ludwika Dmuszewskiego, zaś muzykę skomponował Józef Elsner.

Inną, ważną postacią dla masonerii polskiej, był Stanisław Kostka Potocki, wielki mistrz Wielkiego Wschodu Narodowego w latach 1812-1821. Znany jako wspaniały mówca, uświetniał swoimi oracjami także spotkania wolnomularskie<sup>169</sup>. Z czasem zajęty licznymi obowiązkami w ministerstwie, kierowanie lożą powierzył swojemu namiestnikowi, Aleksandrowi Różnieckiemu. Stanisławowi Kostce Potockiemu dedykowany był *Hymn śpiewany w dzień imienin N. N. brata Stanisława Kostki Potockiego [Tak potężny jak wspaniały...]*, który odnajdziemy w śpiewniku Feliksa Gawdzickiego:

Tak potężny jak wspaniały  
Witaj w sercach naszych, bracie,  
Niechaj ten przybytek chwały  
W całym świętując majestacie  
Przez wdzięczne ogłosi pienia,  
Że dziś dzień twego imienia.

Ile serc, tyle ołtarzy  
Tyle ci ofiar niesiemy,  
A hołd od wolnych mularzy,  
Jest hołdem pierwszym na ziemi  
Nie czcimy innej istoty  
Prócz Najwyższego i cnoty<sup>170</sup>.  
(w. 1-12)

---

<sup>168</sup> Por. S. Małachowski-Łempicki, *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie...*, dz. cyt., s. 79-80. Zob. także Tenże, *Strącone Korony*, Warszawa b.r.w, s. 18-27.

<sup>169</sup> Por. Tamże, s. 119. Zob. J. Nieczuja-Urbański, *Mowy masońskie Stanisława Potockiego (uwagi bibliograficzne i materiały)*, „Pamiętnik Literacki” 1927, nr 24, s. 359-268. W. Gliński, *Wolnomularskie inspiracje polityki wyznaniowej KRWRIOIP w okresie prezydencji Stanisława Kostki Potockiego*, „Kościół w Polsce. Dzieje i Kultura” 2018, nr 17, s. 301-313, *Winckelmann – Potocki. O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, pod red. D. Folgi-Januszewskiej i T. Chachulskiego, Warszawa 2018.

<sup>170</sup> F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.N. brata Stanisława Kostki Potockiego [Tak potężny jak wspaniały...]*, G, s. 12, [Pieśń VII].

W omawianym tekście wyraźnie możemy dostrzec zaakcentowanie pozycji, jaką w lożach odgrywał wielki mistrz. Okazywano mu nie tylko należne posłuszeństwo, ale także szacunek i hołd. Poprzez piastowany urząd oraz zasługi poczynione dla loży, odbierał chwałę zaraz po Bogu i cnocie, znajdując stałe miejsce w sercach braci.

Wśród zachowanych do dziś masońskich pieśni imieninowych odnajdziemy jeszcze inne, poświęcone między innymi Ludwikowi Osińskiemu<sup>171</sup>, Janu Nepomucenowi Potockiemu<sup>172</sup> czy Aleksandrowi Roźnieckiemu<sup>173</sup>. Zachowały się także utwory imieninowe o charakterze uniwersalnym, takie jak *W dniu imienin brata [W święto twojego imienia...]* ze śpiewnika Wolańskiego, który stworzył zresztą wersję urodzinową tej samej pieśni<sup>174</sup>. Sam obyczaj celebrowania przez wolnomularzy imienin ważnych dla nich postaci – króla czy mistrza katedry – wpisywał się w znane już w dobie staropolskiej, a rozwinięte w oświeceniu, tradycje świętowania imienin. Wydarzeniu towarzyszyły – jak wiadomo – dedykowane solenizantowi okolicznościowe utwory poetyckie – ody, bukiety, wieńce czy listy poetyckie, a nawet sielanki<sup>175</sup>. Nie ma nic zaskakującego w fakcie, że były to najczęściej wiersze o charakterze panegirycznym, utrzymane w konwencjach właściwych dla *genus demonstrativum*. Ukazywały liczne zalety osoby obchodzącej imieniny, głosiły pochwałę jej rodu, wykształcenia, cnót i szlachetnych czynów godnych naśladowania<sup>176</sup>. W obrębie loż masońskich najpopularniejszą formą składania czci osobie solenizanta były kantaty oraz – w mniejszym stopniu – pieśni.

Z wychwalaniem zasług wybitnego masona przy okazji jego imienin mamy do czynienia w kantacie zatytułowanej *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego [Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...]* z 1815 roku<sup>177</sup>. Jej autorzy, Karol Kurpiński oraz Ludwik Adam Dmuszewski, byli wolnomularzami. Drugi z nich to poeta i aktor Teatru Narodowego, związany między innymi z lożami Świątynia Mądrości oraz

---

<sup>171</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz obrzędowy w święto imienin Brata Ludwika Osińskiego [Kaplanko mularzy święta...]*, AGAD, rkp. sygn. II 2/60, APM, s. 65-74.

<sup>172</sup> L.A. Dmuszewski, K. Kurpiński, *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego [Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...]*, b.m.w 1815, AGAD, sygn. II 2/63, APM, s. 75-77.

<sup>173</sup> M. Molski, J. Elsner, *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku loży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810 [1810] [W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...]*, E, s. 26-28, [Pieśń XVIII], APM, s. 149-150.

<sup>174</sup> T. Wolański, *Na obchód urodzin brata [W święto twego urodzenia...]*, W, s. 154 [Pieśń 88].

<sup>175</sup> Więcej na ten temat zob. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, oprac. B. Wolska, B. Mazurkova, T. Chachulski, Warszawa 2011, R. Jakub Jakubėnas, *Wiersze imieninowe*, [w:] *Polska poezja okolicznościowa Wilna II połowy XVIII wieku...*, dz. cyt., s. 70-71.

<sup>176</sup> Por. A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764-1795)*, Kraków 2006, s. 246-247. Na temat poezji pochwalnej i panegirycznej w XVIII wieku zob. także B. Wolska, *Poezja polityczna czasów pierwszego rozbioru i sejmu delegacyjnego 1772-1775*, Wrocław 1982, B. Mazurkova, *Z potrzeby chwili i ku pamięci. Studia o poezji i prozie oświecenia*, Warszawa 2019.

<sup>177</sup> L.A. Dmuszewski, K. Kurpiński, *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego [Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...]*, dz. cyt.

Świątynia Izis. Adresatem śpiewu był Jan Nepomucen Potocki, namiestnik wielkiego mistrza Wielkiego Wschodu Narodowego oraz mistrz katedry loży Świątynia Izis.

Już w inicjalnym recytatywie dostrzeżone zostają zasługi Jana Nepomucena dla odrodzenia wspomnianej loży:

*Recitativo*

Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu  
Rozkazem potężnego Budownika światów  
Oświeciwszy z pośpiechem tysiące warsztatów  
Zajaśniała na Wschodzie naszego narodu;  
W owej szczęśliwej chwili, wszechwładna opieka  
Nasze życzenia poprała dzielnie,  
Ująwszy z zapalem kielnie.  
By dźwignąć prawa człowieka,  
Gorliwi Polacy  
W świętej zaczęli postępować pracy;  
Wzniesli kościół IZYDY, o drogie wspomnienie  
Któż w nim pierwszy młot podniósł? Któż w nim pierwszy władał?  
Kto pierwszy na tym tronie wspaniałym zasiadał?  
TY NEPOMUCENIE<sup>178</sup>.  
(w. 1-14)

Następujące po nim arie wychwalają Potockiego, jednak przede wszystkim jako wolnomularza. Dostrzeżone zostało jego zaangażowanie w rozwój loży oraz w pełnienie dzieł dobroczynności:

*Jeden głos*

Obfite wydała plony  
Niwa zasiana Twą dłonią;  
Wsparte nędznych miliony  
Tkliwej wdzięczności łzy ronią.  
Wznies triumfujące czoło!  
Radość się w Twym sercu wznieci,  
Tych Braci tak świetne koło  
To są Twoje wdzięczne dzieci<sup>179</sup>.  
(w. 17-24)

Zarówno po recytatywie, jak i po arii, chór powtarzał końcowe wersy, co dodawało utworowi wzniosłości i powagi.

Co znamienne dla masonskich utworów imieninowych, w odróżnieniu od podobnych im tekstów pisanych przez i dla „profanów”, adresowane były one przede wszystkim do znanych z imienia wielkich mistrzów lub mistrzów katedry. Amplifikacji podlegały głównie zalety związane ze sposobem kierowania lożą czy ich zasługi poczynione przy reaktywowaniu loży, dobroczynność oraz troska o dobro pozostałych braci. Niekiedy były to też utwory

---

<sup>178</sup> Tamże.

<sup>179</sup> Tamże.

o charakterze uniwersalnym, nie kierowane do konkretnego adresata, jednak zawsze przedmiotem laudacji pozostawała w pierwszej kolejności postawa danej osoby jako wolnomularza, dopiero potem jako obywatela czy przyjaciela. Odzwierciedleniem tego może być inna masońska kantata imieninowa, autorstwa duetu Karol Kurpiński i Józef Minasowicz, zatytułowana *Wiersz na dzień imienin brata Karola Woydy [Piękna jest piersiami swemi...]*<sup>180</sup>. Jej adresat, Karol Woyda, był wolnomularzem oraz prezydentem Warszawy i te jego zasługi, właśnie w takiej kolejności, opiewa wspomniana kantata. Przytoczę fragment deklamacji:

*Deklamacja*

Lat dwa, z Eleizy ołtarza  
Ogień w Astrei zatlony,  
Karola ręką żywiony,  
Co dzień się pięknie rozżarza.

Bo z tym, którego miasto ojcem zowie,  
Co wiernie swobód i praw jego strzeże,  
Brat co sierocie wsparciem jest i wdowie  
Najtrwalsze zawrze przymierze<sup>181</sup>.  
(w. 27-34)

W rzeczywistości jednak Karol Woyda nie był dobrze postrzegany jako prezydent stolicy ze względu na swą lojalnościową politykę wobec zaborcy, co przemilczał jednak laudacyjny śpiew z loży Astrea.

Kantata ta wyróżnia się na tle omówionych wcześniej utworów ze względu na zastosowany przez Minasowicza format wiersza. Przeważa w niej 8-zgłoskowiec, którym napisana została inicjalna partia chóru, deklamacja i finał. W recytatywie przeplecione zostały formaty 6-zgłoskowe, 8-zgłoskowe, 11-zgłoskowe oraz 13-zgłoskowe. Dodatkowo zawiera on refleksję na temat pokoju, pozornie zupełnie niełączącą się z tematyką imieninową. Rozważania te jednak przywodzą na myśl motyw pojawiający się w innych tekstach wolnomularskich, jak na przykład w pieśni *Przy zamknięciu loży [Czas ucieka szybkim lotem...]*<sup>182</sup>.

Masońskie kantaty imieninowe, zgodnie z oświeceniowym wzorcem dydaktycznym, propagowały wzorce osobowe pożądane wśród członków loży, a zwłaszcza braci pełniących

---

<sup>180</sup> J. Minasowicz, K. Kurpiński, *Wiersz na dzień imienin brata Karola Woydy [Piękna jest piersiami swemi...]*, b.m.w b.r.w., AGAD, sygn. V 2/3. Tekst ten nie jest przedrukowany w żadnym znanym nam śpiewniku masońskim, pozostaje dostępny w formie mikrofilmu w AGAD w Warszawie. Na uwagę zasługiwałoby również zestawienie tej kantaty z innym utworem powstałym na tę samą uroczystość, jednak autorstwa duetu Brodziński-Elsner pod tytułem *Śpiew na obchód uroczystości imienia brata Karola Woydy*, Warszawa 1817. Niestety, nie udało mi się dotrzeć do tekstu tego utworu.

<sup>181</sup> Tamże.

<sup>182</sup> Por. *Przy zamknięciu loży [Czas ucieka szybkim lotem...]*, W, s. 39-41 [Pieśń 20], APM, s. 122.

funkcję wielkiego mistrza lub mistrza katedry. Zamiast popularnej wówczas metaforyki kwietnej i roślinnej<sup>183</sup> – pojawiają się sformułowania charakterystyczne dla słownictwa lożowego, takie jak uderzania młotów czy nabijanie armat, czyli wznoszenie toastów na cześć solenizanta. Wolnomularskie utwory imieninowe nie zawierają raczej wyrażen charakterystycznych dla topiki afektowanej skromności, którą wyróżniały się podobne teksty okolicznościowe z epoki<sup>184</sup>. Jej zastosowanie zależało jednakże przede wszystkim od relacji łączących autora z solenizantem. Niekiedy była ona wyrazem przestrzegania zasad etykiety i okazania szacunku dla domu adresata, innym razem miała pokazywać służalczość twórcy czy nawet pochlebstwo<sup>185</sup>. Dlaczego tego typu sformułowań nie odnajdujemy w tekstach z kręgu masońskiego? Wydaje się, że głównym powodem jest zastosowanie w zdecydowanej większości tekstów – kantat, pieśni czy hymnów – zbiorowego podmiotu lirycznego. Trudno wskazać przykład utworu wolnomularskiego, w którym autor wypowiadałby się jedynie w swoim imieniu, zawsze czyni to w imieniu braci należących do danej loży lub masonów w ogóle<sup>186</sup>. Jest to jeden z elementów budowania wspólnoty myślowo-emocjonalnej pomiędzy członkami zgromadzenia, którzy – przypomnijmy – wykonywali wspólnie omawiane śpiewy, zaangażowani w chór lub w poszczególne partie śpiewane, obsadzeni do tych zadań przez mistrza harmonii danej loży<sup>187</sup>.

Jednocześnie podkreśla to jedną z funkcji, jaką pełniły wolnomularskie kantaty oświecenia postaniszawowskiego, czyli ich rolę więziotwórczą. Co ciekawe, wydaje się być ona tutaj dominująca nawet nad zadaniem, które wydawałoby się prymarne, czyli nad składaniem życzeń osobie świętującej ważną dla siebie rocznicę<sup>188</sup>. Zaledwie namiastkę przekazywanych powinszowań odnajdujemy w *Wierszu na dzień imienin brata Karola Woydy [Piękna jest piersiami swemi...]*, w finale tej krótkiej kantaty:

#### *Final*

Mistrz wielbiony, loża, co Cię ceni,  
Co Twoim rządem szczęśliwą się mieni,  
Życzy, byś Twymi zawsze panował przymioty,

---

<sup>183</sup> Z metaforyką kwietną spotykamy się w XVIII-wiecznych odach i bukietach imieninowych. Ich adresatkami były głównie kobiety, którym wręczano wianek złożoną z opisów ich duchowych i fizycznych zalet. W przypadku zaś mężczyzn-solenizantów, dedykowano im raczej wieniec z gałązek wawrzynu, dębu, cedru czy bluszczu, wykorzystując symbolikę tychże roślin, odsyłającą do nieśmiertelności, sławy czy wytrwałości. Por. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 21-23.

<sup>184</sup> Por. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 66-68.

<sup>185</sup> Por. Tamże, s. 68.

<sup>186</sup> Późne oświecenie to czas samookreślenia się podmiotu mówiącego w twórczości literackiej i istotnych napięć między tym co prywatne i publiczne. Zob. P. Bąkowska, *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej*, Toruń 2021.

<sup>187</sup> Na temat zbiorowego wymiaru funkcjonowania kantat okolicznościowych poświęconych Mickiewiczowi i Słowackiemu pisała Małgorzata Sokalska. Por. Taż, *U stóp pomników...*, dz. cyt., s. 152.

<sup>188</sup> Na temat funkcji utworów imieninowych w II poł. XVIII wieku zob. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 72-81.

Dzieciom pokoju i cnoty<sup>189</sup>.  
(w. 35-38)

Zacytowany fragment to kolejny dowód na to, że życzenia, jakie otrzymywał wielki mistrz, nieodłącznie związane były z jego funkcją, jaką sprawował wśród wolnomularzy.

#### 4.3 *Śpiewy z okazji powołania nowych urzędników*

Ważnym wydarzeniem z życia każdej loży było powołanie nowych urzędników, zwłaszcza na urząd wielkiego mistrza, który przez jej członków był postrzegany jako ojciec i duchowy przewodnik. Wybory na każdy z urzędów odbywały się zwykle raz w roku, większością głosów, choć ostateczny głos w doborze współpracowników należał do mistrza katedry. Na dzień wprowadzenia nowych urzędników wybierano głównie uroczystości patronalne świętego Jana, zaś obrzęd ten kończył się lożą stołową, czyli wspólną ucztą. Odzwierciedleniem połączenia tych okazji były towarzyszące im śpiewy, takie jak *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie loży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na mistrza Katedry* [Łączmy, bracia, nasze chęci...] ze śpiewnika Gawdzickiego. Bracia w hymnie pochwalnym wyrażali swoje zadowolenie z wyboru nowego mistrza, doceniając jego dotychczasowe zasługi:

Twoje to zdrowie spełniamy  
Godny ze wszech miar wyboru  
Nie zboczyłeś z cnoty toru  
Pierwszyś za to między nami.  
    Nie urodzeniem, nie losem,  
    Lecz z zgodnych serc Bratnich głosem<sup>190</sup>.  
(w. 7-12)

Wśród innych utworów dedykowanych mistrzom katedry możemy wskazać: *Mistrzowi katedry* [Mistrzu, chlubo warsztatu! Braci Twoich wsparcie...]<sup>191</sup>, *Mistrzowi katedry* [Mistrzu! Do pierwszego młota...]<sup>192</sup>, *Śpiew z okoliczności wyboru S. Potockiego na wielkiego mistrza loży*

---

<sup>189</sup> J. Minasowicz, K. Kurpiński, *Wiersz na dzień imienin brata Karola Woydy* [Piękna jest pierściami swemi...], dz. cyt. Z podobną sytuację spotykamy się w masonskich pieśniach imieninowych – jedynie w pieśni o incipicie [W święto Twojego imienia...] odnajdujemy wzmiankę dotyczącą przekazywania życzeń, ale o charakterze bardzo ogólnym: „W święto Twojego imienia/ Jakież ci złożym ofiary?! Chciej przyjąć nasze życzenia/ I przenieść nad wszystkie dary” (w.1-4) L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza loży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810* [1810] [W święto Twojego imienia...], dz. cyt. *W dniu imienin mistrza* [W święto twego imienia...], dz. cyt.

<sup>190</sup> F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie loży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na Mistrza katedry* [Łączmy, bracia, nasze chęci...], G, dz. cyt.

<sup>191</sup> H. Kałużyński, *Mistrzowi katedry* [Mistrzu, chlubo warsztatu! Braci Twoich wsparcie...], W, s. 69 [Pieśń 37].

<sup>192</sup> F. Wężyk, *Mistrzowi katedry* [Mistrzu! Do pierwszego młota...], W, s. 70 [Pieśń 38].



*Wschodu Narodowego [Czyciele prawdy i cnoty...]*<sup>193</sup>, czy *Duetto do mistrzów loży Świątyni Izys [Mistrzu! Pod rządy twojemi...]* u Elsnera, znane także w śpiewniku Wolańskiego jako *Mistrzowi katedry [Mistrzu! Pod rządy twojemi...]*. Oprócz powszechnego uznania z dokonanego wyboru, wyrażały one również nadzieję na godne przewodniczenie wszystkim członkom danej loży w jej pracach:

Mistrzu! Pod rządy twojemi,  
Znowu nam szczęście jaśnieje  
Rządząc bracią swobodnemi,  
Ziścisz ich drogie nadzieje<sup>194</sup>.  
(w. 1-4)

Oprócz śpiewów poświęconych mistrzowi katedry, które zdają się dominować, warto dostrzec również utwory skierowane do pozostałych urzędników lożowych, zwykle nie wymienianych z imienia i nazwiska. Teksty te wyrażały wdzięczność za zaangażowanie w prace danej loży, za co najlepszą nagrodą miała być pamięć od przyszłych pokoleń masonów. Zacytuję pieśń *Urzędnikom loży [Wy, którzy mile braciom dowodzicie...]* ze śpiewnika Wolańskiego:

Wy, którzy mile braciom dowodzicie,  
Prace kierując sterem roztropności,  
W zadatek naszej czułości przyjmijcie  
Hołd niewygasłej, braterskiej wdzięczności.

Spod waszej dłoni wznoszą się świątynie  
Gdzie czysta ludzkość w swej powadze włada,  
Łączą się ludy, ślepy przesąd ginie,  
Światło rozumu Trony znów osiada.

Wasze to dzieło! – Z stałem poświęceniem  
Bądźcie podporą królewskiej nauki;  
Waszą w nagrodę pamięć z zachwyceniem,  
Oswobodzone wielbić będą wnuki<sup>195</sup>.  
(w. 1-12)

Wspomnę jeszcze o kantatach charakterystycznych jedynie dla kręgu wolnomularskiego, które towarzyszyły takim uroczystościom jak obsadzanie nowych urzędników w loży (instalacjom)<sup>196</sup>. Doskonałym tego przykładem jest znana z rękopisu

---

<sup>193</sup> [F. Wężyk, J. Elsner], *Śpiew z okoliczności wyboru S. Potockiego na Wielkiego Mistrza loży Wschodu Narodowego [Czyciele prawdy i cnoty...]*, b.m.w., 1811, AGAD, sygn. II 2/47.

<sup>194</sup> L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Duetto do mistrzów loży Świątyni Izys [Mistrzu! Pod rządy twojemi...]*, dz. cyt.

<sup>195</sup> *Urzędnikom loży [Wy, którzy mile braciom dowodzicie...]*, W, s. 168 [Pieśń 97].

<sup>196</sup> Na marginesie warto zwrócić uwagę, iż nie każda okazja celebrowana przez masonów wiązała się ze skomponowaniem okolicznościowej kantaty. Nie odnajdziemy takich na przykład w związku ze zbieraniem

*Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]* Kazimierza Brodzińskiego<sup>197</sup>. Podkreślona w niej została pozycja wolnomularzy pełniących najważniejsze urzędy w loży, a zwłaszcza rola namiestnika czy wielkiego mistrza. Rekompensatą dla nich za poświęcenie dla dobra ogółu braci miało być otrzymanie nagród w niebie oraz dozogonna miłość i wdzięczności od członków loży. Brodziński, pisząc swój tekst, kierował go do konkretnych adresatów. Pierwszym z nich był Stanisław Kostka Potocki, piastujący jednocześnie urząd wielkiego mistrza oraz ministra oświecenia<sup>198</sup>. Wolnomularze, dumni z osiągnięć swojego współbrata, do niego właśnie skierowali pierwszą z laudacji:

*Deklamacja*

Tak, mistrzu! z każdym rokiem w mularstwa zawodzie,  
Zawsze jeden świetniejszy jaśniejsz na wschodzie.  
Chłubi się kraj i zakon, co tobie tak godnie  
Poufał dwie najpierwsze oświaty pochodnie<sup>199</sup>.  
(w. 11-14)

Obsadzenie nowych urzędników stawało się okazją do wspólnego śpiewu, świętowania oraz przekazania powinszowań, które składane były śmieiej niż przy okazji imienin któregokolwiek z braci:

*Deklamacja*

Mistrzu! niech cię do celu wiedzie myśl stateczna,  
Sława jednego w dobru powszechnym jest wieczna,  
Niech z źródła twego światła czerpią pożytki  
I mularstwa polskiego, i nauk przybytki,  
A marzenia cnotliwych i wielkich dusz chęci,  
Piękny skutek twą palmę na wieki uświęci<sup>200</sup>.  
(w. 23-28)

---

jałmużny, otwarciem czy zamknięciem loży, a także rocznicy założenia loży. Okazjom tym towarzyszyły przede wszystkim krótsze utwory literacko-muzyczne, takie jak pieśni czy hymny.

<sup>197</sup> K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]*, b.m.w, b.r.w, AGAD, sygn. II 2/68. Tekst tej kantaty przedrukowuje Stanisław Małachowski-Łempicki. Por. Tenże, *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 29, s. 236-238.

<sup>198</sup> Co ciekawe, ten sam tekst, ale pozbawiony masońskich sformułowań, został przygotowany jako imieninowy utwór dedykowany Potockiemu jako ministrowi oświecenia. Nosił on tytuł *Genjusz i Praca. Śpiew z deklamacją w święto imienia St. Potockiego Ministra Wyznań i Oświecenia* i jest obecnie przechowywany w rękopisach Biblioteki Jagiellońskiej (4610 I), na co zwracał uwagę Stanisław Małachowski-Łempicki. Por. Tenże, *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, dz. cyt., s. 238. To już kolejny przykład utworu funkcjonującego równocześnie w dwóch przestrzeniach – wolnomularskiej i światowej.

<sup>199</sup> K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]*, dz. cyt.

<sup>200</sup> Tamże.

Dodatkowo zaakcentowana została wdzięczność dla Stanisława Kostki Potockiego za jego zasługi poczynione dla zachowania jedności członków loży i przeprowadzenia wolnomularstwa polskiego przez trudne doświadczenia:

*Recitativo*

Daremnie się nieba chmurzą,  
Złękłej ziemi grożąc burzą,  
Słońce z ognistego tronu  
Ożywne promienie z góry  
Toczy przez niknące chmury  
I broni zniszczyć zakwitłego plonu.  
Tak, mistrzu, zakon polski w najburzliwszej dobie  
Kwitnące swe nadzieje uchował przy tobie<sup>201</sup>.  
(w. 29-36)

Wielki mistrz został porównany do sternika łodzi, pod którego przywództwem żeglarze, czyli wszyscy podlegli mu bracia, mogli szczęśliwie dopłynąć do wiecznego brzegu, o ile wykazywali się pracowitością:

*Śpiew*

Już się po burzy niebo pogodzi,  
Z pomyślnej strony skłonny wiatr wieje;  
Dalej, żeglarze, pracować w łodzi  
Przy ciężkim rudlu niech dłoń nie mdleje.  
Wśród rad sternika, jego zabiegów  
Pójdziem z otuchą do wschodnich brzegów<sup>202</sup>.  
(w. 37-42)

Zastosowanie metaforyki marynistycznej było dość oryginalne w twórczości wolnomularskiej. Choć oczywiście topika tonącego okrętu wystąpiła w pismach Piotra Skargi, nawiązywali do niej chętnie także późniejsi autorzy, często w kontekstach moralizatorskich (znany przykładem jest na przykład satyra Krasickiego *Świat zepsuty*<sup>203</sup>), badacze wskazywali na zwiększoną popularność tego motywu dopiero w romantyzmie i później Młodej Polsce<sup>204</sup>. Motywy związane z morzem pojawiały się również sporadycznie w twórczości Franciszka

---

<sup>201</sup> Tamże.

<sup>202</sup> Tamże.

<sup>203</sup> „Grozi burza, grzmi niebo; okręt nie zatonie./ Majtki zgodne z żeglarzem, gdy staną w obronie;/ A choć bezpieczniej okręt opuścić i płynąć./Poczeiwej być w okręcie, ocalić lub zginąć”. I. Krasicki, *Satyry i listy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 2002, s. 16, w. 77-80.

<sup>204</sup> Por. A. Martuszewka, *Czy marynistyka może stać się kategorią teoretycznoliteracką?* [w:] *Problemy polskiej literatury marynistycznej*, Gdańsk 1982, s. 22. Monografię poświęconą motywom marynistycznym w polskiej literaturze dawnej napisał Edmund Kotarski. Zob. Tenże, *U progu marynistyki polskiej. XVI-XVII wiek*, Gdańsk 1978, Tenże, *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1995.

Zabłockiego<sup>205</sup>, Franciszka Karpińskiego czy Franciszka Dionizego Książnika<sup>206</sup>, jednak nie były powszechnie używanym sposobem obrazowania w liryce polskiego oświecenia. Chętniej za to wykorzystywano je w XVIII-wiecznych dramatach oraz scenografiach do przedstawień teatralnych, operowych czy baletowych, na co wskazywał Janusz Goliński:

Oświecenie obfitowało w imprezy teatralne odwołujące się do metaforyki akwaticznej i marynistycznej; były wśród nich tragedie i komedie, opery i balety. Do autorów wyjątkowo często przywołujących morze należał Franciszek Bohomolec (*Figlacki, Bliźnięta, Natrętnicy, Junak, Chępliwiec*). Wojciechowi Bogusławskiemu widzowie z XVIII stulecia zawdzięczają inscenizację *Axura, króla Ormuz* - opery heroicznego Pierre'a Augustina Carona de Beaumarchais, z muzyką Antonia Salieriego, której akcja rozgrywa się w scenerii morskiej<sup>207</sup>.

W omawianej kantacie masońskiej pojawił się także motyw gałązki dębowej, złączonej z gałązką oliwną:

#### *Deklamacja*

Wszędzie mąż prawy, pracowny i stały  
Znajduje miejsce do zasług i chwały;  
Potrafi złączyć mularz prawdziwy  
Z gałązką dębu różdżkę oliwy.  
Dla ojczyzny walczy w boju,  
Ale dla świata pracuje w pokoju<sup>208</sup>.  
(w. 43-48)

Gałązki te mogły oznaczać – zgodnie z utrwalonymi w popularnych słownikach konwencjami – trwałość i sprawiedliwość oraz pokój<sup>209</sup>, ale można je także odnieść do dwóch przestrzeni życia ważnych dla wolnomularza – służby ojczyźnie i zaangażowania w sprawy loży; tego, co świeckie i tego, co oświecone. Deklamacja ta skierowana była prawdopodobnie do Aleksandra Roźnieckiego, pełniącego wówczas funkcję namiestnika Wielkiego Wschodu, a jednocześnie

<sup>205</sup> Wskazała na to Marta Szymor, por. Taż, *Klasycznie, sentymentalnie, rokokowo. O ujęciach zjawisk przyrodniczych w poezjach Franciszka Zabłockiego*, „Acta Universitatis Lodzianensis” 2009, nr 12, s. 81-82.

<sup>206</sup> U poetów sentymentalnych wątki marynistyczne pojawiały się przede wszystkim w poezji erotycznej, co podkreślał Janusz K. Goliński w swojej recenzji książki Kotarskiego. Por. J.K. Goliński: Edmund Kotarski *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1995 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 88, s. 193-199.

<sup>207</sup> Tamże, s. 197.

<sup>208</sup> K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]*, dz. cyt.

<sup>209</sup> Kopaliński w swoim *Słowniku symboli* pisał, iż „w starożytnym Rzymie wieniec z liści dębowych (łac. corona civica) dawano żołnierzom, którzy w czasie bitwy uratowali życie współobywatelowi (civis), emblemat wolności, siły, potęgi, odwagi. Stąd między innymi Eichenlaub, w XVIII wieku w Niemczech symbol bohaterstwa, a od początku XIX wieku odznaczenie wojenne”. W. Kopaliński, *Dąb*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 56-58. O symbolice oliwki (drzewa oliwnego), wieńca oliwnego dawanego zwycięzcom olimpiady, zob. Tenże, *Oliwka*, [w:] tegoż, *Słownik symboli*, dz. cyt., s. 278-281. Połączony wieniec z gałązek dębu i oliwki dookoła siekiery to tak zwana wiązka liktora – jeden z symboli narodowych Francji. Por. <https://pl.ambafrance.org/Symbole-narodowe-Francji>, [dostęp: 27.12.2022].

generała jazdy Wojska Polskiego<sup>210</sup>, co może tłumaczyć wprowadzenie przez Brodzińskiego takiego obrazowania.

W końcowej części *Kantaty w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]*, odnajdujemy apostrofę do pozostałych urzędników obsadzanych wówczas na swoich stanowiskach. Tym razem autor, w celu wyznaczenia ich doniosłego zadania, sięgnął po metaforę agrarną i motyw słońca, symbolizującego Najwyższą (nie: Bożą) Opatrzność<sup>211</sup>:

*Recitativo*

Jak troskliwi wieśniacy  
Przy nowej wiosny pogodzie  
Słońcu na swojej zagrodzie  
Powierzają skutek pracy.  
Równą chęć, urzędnicy,  
nadzieja w was nieci  
Poświęcać zdolność i czas dla zakonu,  
Ufajcie słońcu, które z góry świeci,  
Bez niego i bez pracy nie zyskacie plonu.  
Sam Bóg wielką mularstwa pochodnię rozniecił,  
Sam będzie w drodze przeznaczenia świecił.  
Na wszystko przyjdzie pora, wszystko owoc zrodzi,  
Gdzie geniusz, czas, praca na pomoc przychodzi<sup>212</sup>.  
(w. 49- 61)

Nawiązanie do motywu uprawy roli, jak również do zjawisk przyrody, występowało już wcześniej u twórców epoki oświecenia, na przykład Adama Naruszewicza, na co zwracała uwagę Barbara Wolska<sup>213</sup>. Wolnomularze nadali jednak słońcu czy światłu nieco inne znaczenie. Odnosiło się ono przede wszystkim, jak pisał Tadeusz Cegielski, „do Boga, prawdy, wiary, wiedzy, także do iluminacji kończącej rytuał inicjacyjny”<sup>214</sup>. Masońskie „oświecenie”

<sup>210</sup> Aleksander Roźniecki od 1811 roku był członkiem loży Wielkiego Wschodu Narodowego Księstwa Warszawskiego, zaś od 1821 roku był jej ostatnim wielkim mistrzem. Por. S. Małachowski-Lempicki, *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738–1821*, dz. cyt., s. 24.

<sup>211</sup> Na to rozróżnienie terminologiczne zwróciła uwagę Katarzyna Karaskiewicz, pisząc o pierwszych budowniczych i pomysłodawcach kościoła Najwyższej Opatrzności (świątyni Opatrzności Bożej). Wskazała ona, że słowo „opatrność” można przetłumaczyć jako greckie *logos* – mądrość, rozum, wiedzę, prawo, pojęcie, język. Tak też rozumieli je twórcy kościoła Najwyższej Opatrzności, którzy, choć budowali świątynię rzymskokatolicką, ani razu w przygotowanych przez siebie ustawach określających zasady tej budowli, nie użyli słowa Bóg w religijnym znaczeniu. Por. K. Karaskiewicz, *Budowniczość pierwszego Kościoła Najwyższej Opatrzności – wolnomularze*, „Ars Regia” 2010, nr 12, s. 50-58. Z kolei Tomasz Chachulski wskazywał, iż sformułowanie „Opatrzność” pojawiało się nie tylko w poezji masońskiej, ale także było popularną formą używaną w twórczości oświeceniowej w ogóle, także przez poetów nie związanych z ruchem wolnomularskim, jak np. Franciszek Karpiński. Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 42.

<sup>212</sup> K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]*, dz. cyt.

<sup>213</sup> Por. B. Wolska, *Utwory erotyczne i obsceniczne Adama Naruszewicza – inspiracje, metaforyka, słownictwo*, „Acta Universitatis Lodzianis” 2015, s. 117-135. Taż, *Poeta żywiołów (II). Żywioł ognia w poezji Naruszewicza*, „Prace Polonistyczne” 1987, s. 77-127, Taż, *W świecie żywiołów, Boga i człowieka: studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995.

<sup>214</sup> T. Cegielski, *Sekrety masonów*, dz. cyt., s. 93.

odbywało się poprzez wtajemniczenie. Nowo przyjęty brat, otrzymawszy światło, symbolicznie przechodził do lepszego i doskonalszego życia, zaś poszukiwanie światła stanowiło istotę prac masońskich. Kantata Brodzińskiego, bogata w treści i metaforykę, przypomina także wolnomularskie spojrzenie na rolę Boga w życiu członka loży, który poznawał Go na sposób intelektualny<sup>215</sup>. Jednocześnie uznawał Jego rolę jako Wielkiego Budownika Świata, który był jednak postrzegany nie jako osobowy Bóg, ale pewnego rodzaju idea, panteistyczna siła, Ktoś bliżej nieokreślony<sup>216</sup>.

Podobne konteksty zostały przywołane w *Śpiewie z okoliczności wyboru S. Potockiego na wielkiego mistrza loży Wschodu Narodowego [Czciciele prawdy i cnoty...]*, autorstwa Franciszka Wężyka do muzyki Józefa Elsnera. Odnajdujemy tutaj apostrofę do światłości, która miała zachęcać wolnomularzy do pracy i rozpraszać ciemności błędów:

*Jeden głos*

Budownik świata, na słuszności szali,  
Przeważył grzechy i karę surową;  
Rzekł: a zniszczeni z grobów swych powstałi  
I świat się cały odrodził na nowo.  
Wolni – Mularze, w jedności i zgodzie,  
Wspólnymi siły biorą się do dzieła;  
Wkrótce (o dziwy!) na ojczystym Wschodzie,  
Gwiazda ognista świecić nam począła. [...]  
O ty! Coś z boskiego źródła,  
Trwałość i blask swój wywiodła,  
O światłości nieprzebrana!  
Przed Tobą Wolni-Mularze  
Zginają swoje kolana  
Tobie budują ołtarze.  
Twoim blaskiem otoczeni,  
Niech pełnią wyroki cnoty;  
Zstąp z górnych niebios przestrzeni,  
I rozprosz błędów ciemnoty<sup>217</sup>.  
(w. 13-20, 24-35)

Zmaganie się z przeciwnościami znoszonymi dla własnej loży było dla masonów zarówno obowiązkiem, jak i zaszczytem. Wiązali oni nadzieję, że wytrwała praca na rzecz masonerii oraz wierność jej zasadom wyrażona w posłuszeństwie wielkiemu mistrzowi i dochowaniu

---

<sup>215</sup> Por. I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, „Ars Regia” 1993, nr 2, s. 10.

<sup>216</sup> Na temat koncepcji Boga w wolnomularstwie zob. K. Borkowski, *Aksjologiczne i prawne aspekty funkcjonowania wolnomularstwa wedle Kodeksu Prawa Kanonicznego i Kongregacji Nauki Wiary*, „Państwo i Społeczeństwo” 2009, nr 9, s. 27-37. Najbardziej charakterystyczne sformułowania dotyczące Boga w poezji masońskiej zebrał i uporządkował Tomasz Chachulski, Por. Tenże, *Poezja religijna masonów epoki oświecenia*, dz. cyt., s. 41.

<sup>217</sup> [F. Wężyk, J. Elsner], *Śpiew z okoliczności wyboru S. Potockiego na wielkiego mistrza loży Wschodu Narodowego [Czciciele prawdy i cnoty...]*, dz. cyt.

obiecanych tajemnic, zaowocuje wkrótce duchowymi owocami w życiu osobistym każdego pełniącego te czyny wolnomularza. W tekście Wężyka również powróciła metaforyka agrarna:

*Inny głos*

Wy coście rzadkim męstwem natchnieni w tej chwili,  
Ćwiczeni w długiej przeciwności szkole,  
Cieszcie się chwałą prawdziwą;  
Już waszym trudem wydobyte pole  
Hojnego plonu obiecuje żniwo<sup>218</sup>.  
(w. 40-45)

Wymóg pracy stanowił dla wolnomularzy jeden ze stałych punktów ich zasad moralnych, a zarazem doskonale wpisywał się w całą kulturę dobrego oświecenia. Na co jednak słusznie zwracała uwagę Inessa Swirida,

w wolnomularstwie doszło do sakralizacji idei pracy, przydany jej został sens hermetyczny. W rytuale wolnomularskim symbolicznie jednoczyła się duchowa i fizyczna praca nad „dzikim kamieniem”. Dzięki niej, w loży, masoni „oczyszczali się”. Także i to, czym zajmowano się w parkach krajobrazowych miało głębszy sens etyczny - np. zabawa w pasterstwo, włączająca jej uczestników w nurt „czystego”, pastuszego żywota<sup>219</sup>.

Praca miała więc dla masonów wyjątkowe znaczenie – była przez nich często gloryfikowana, czego pokłosie dostrzegamy w analizowanych utworach.

#### 4.4 *Śpiewy w trakcie zbierania/rozdawania jałmużny*

Przynależność do loży masońskiej wiązała się z regularnym opłacaniem składek, stąd przyjmowano do niej tylko takich kandydatów, którzy byli w stanie sprostać temu obowiązkowi. W szczególnych warunkach, gdy brat stał się niewydolny finansowo lub był szczególnie zasłużony dla loży, mógł zostać zwolniony z opłacania stałej składki<sup>220</sup>. Wydatki loży przeznaczane były przede wszystkim na opłacenie wynajmu mieszkania, gdzie odbywały się zebrania lożowe, na opłaty związane ze światłem, ogrzewaniem, wyposażeniem loży i jej dekoracjami, utrzymaniem biura, wynagrodzeniem dla „brata służącego”. Wpłacano również składkę roczną na poczet Wielkiego Wschodu, która wynosiła około 173 złote, a jej wysokość była uzależniona od liczby zrzeszonych pod nią łóż. Wszystkie te opłaty zbierane były przez braci skarbników i, jak pisał Stanisław Załęski, oscyływały w wysokości 80 złotych od każdego z braci<sup>221</sup>. Opłata wpisowa do loży wynosiła 15 złotych, dla braci służących – 8 złotych.

---

<sup>218</sup> Tamże.

<sup>219</sup> I. Swirida, *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń...*, dz. cyt., s. 14.

<sup>220</sup> S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 104.

<sup>221</sup> Tamże.

Pożądaną cnotą, chętnie kultywowaną wśród oświeconych, była – jak wiemy – dobroczynność<sup>222</sup>. Przejawiała się ona zarówno w formie zinstytucjonalizowanej pomocy dla najuboższych – dzieci, wdów, ofiar wojennych, ale także poprzez działania o mniejszym, bardziej indywidualnym zasięgu<sup>223</sup>. W obydwu te aspekty działań charytatywnych, włączali się polscy wolnomularze. W 1784 roku adopcyjna loża Dobroczynność przeznaczyła 2000 złotych polskich na potrzeby osób dotkniętych powodzią. Krzewicielem pomocy ubogim na ziemiach polskich był brat Pierre de Fort, który próbował powołać na nich do istnienia instytucje dobroczynne, wzorowane na tych istniejących w państwach zachodnich, o czym będzie jeszcze mowa. Nie brakowało wśród masonów lekarzy, którzy świadczyli nieodpłatną pomoc medyczną lub organizowali szpitale ze składek masońskich dla osób dotkniętych chorobami zakaźnymi. Wybudowano również dom dla ubogich z fabryką pończoch dla wojska, a inicjatywę tę wspierał finansowo każdego roku sam król<sup>224</sup>. W Krakowie wolnomularze wspierali klasztory jako instytucje niosące pomoc ubogim, nie szczędząc przy tym jednocześnie pieniędzy przeznaczanych na potrzeby ewangelików. W Wilnie w 1819 roku powstał obszerny program dobroczynności ze wskazaniem dla braci wileńskich, składający się między innymi z finansowania stypendiów dla uczniów szkół pięknych oraz założenia drukarni i papierni<sup>225</sup>. Działania dobroczynne, a zwłaszcza te świadczone na rzecz „profanów”, miały na celu budowanie pozytywnego obrazu masonerii w oczach ogółu, który przeważnie pozostawał jednak nieufny wobec wolnomularzy.

Według rytuałów masońskich, podczas każdego posiedzenia loży kapitułarnej lub symbolicznej, należało zbierać jałmużnę, niezależnie od charakteru posiedzenia, nawet jeśli miało ono charakter nadzwyczajny, świąteczny czy żałobny. Jałmużnami uświetniano między innymi loże imieninowe na cześć króla czy wielkiego mistrza, przekazując wówczas ofiarę na potrzeby niezamożnych „profanów”. Obrzędowi temu towarzyszyły zwykle osobne pieśni, takie jak te autorstwa Wojciecha Bogusławskiego: *Pieśń przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*]<sup>226</sup> oraz *Pieśń w tymże celu jak przeszła* [*O Opatrzności pomoc*

---

<sup>222</sup> Zob. Himmelfarb, *Epoka dobroczynności*, [w tejsze:] *Drogi do nowoczesności. Brytyjskie, francuskie i amerykańskie oświecenia*, tłum. K. Wudarska, Warszawa 2018, s. 218-224.

<sup>223</sup> Te dwa oblicza dobroczynności charakterystyczne były dla prądów literacko-kulturowych oświecenia. Klasycyzm promował działalność instytucji dobroczynnych, podczas gdy w sentymentalizmie stawiano bardziej na osobiste zaangażowanie w pomoc biednym. Zwracała na to uwagę Teresa Kostkiewiczowa w swoim referacie *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, który został wygłoszony podczas konferencji online *Z warsztatów badaczy oświecenia*. Zob. także T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskiej epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 50.

<sup>224</sup> S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 106.

<sup>225</sup> Tamże, s. 189.

<sup>226</sup> W. Bogusławski, J. Stafani, *Pieśń przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], dz. cyt. *Przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], dz. cyt. Zob. także Z. Raszewski, *Bogusławski*, t.1, Warszawa 2015, s. 310.



twoja...]<sup>227</sup>. Pierwsza z nich znana jest jako nieco skrócona i zmodyfikowana aria *da capo* Bardosa z *Cudu mniemanego, czyli Krakowiaków i Górali*. Przytoczmy ją w wersji opublikowanej w śpiewniku Elsnera:

Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci,  
Nie ci, co przymus lub interes mają,  
Bo pierwsi dają, co zdarli z swych braci,  
Drudzy do łaski wzdargę przyłączają.  
Lecz ten nam daje dar ze wszech miar drogi,  
Kto z serca daje, choć sam jest ubogi<sup>228</sup>.  
(w. 1-6)

Pomoc świadczona innym powinna być więc bezinteresowna, bez okazywania komukolwiek wyższości, zaś jedyną nagrodą dla darczyńcy winna być doczesna satysfakcja i nadzieja otrzymania zbawienia wiecznego. Przypominała o tym druga z pieśni Bogusławskiego:

O Opatrzności, pomoc twoja  
Niech naszą chęcią kieruje,  
O, jakaś będzie radość moja,  
Gdy nieszczęśliwych poratuję. [...]

By kiedyś prochu garść mojego,  
Gdy ujrzy w grobie człowiek tkliwy,  
Zawołał: „Mularz ten poczciwy  
Ratował w nędzy bliźniego”<sup>229</sup>.  
(w. 1-4, 13-16)

Utwór ten cieszył się dużą popularnością we wszystkich łóżach; poza Elsnerem przytaczał go też Wolański, pod tytułem *Pamięć dla ubogich*, z nieco zmienionym incipitem [*Wieczna Istności, pomoc Twoja...*]. W tej samej wersji zamieściła go w swojej antologii Elżbieta Wichrowska. *Pamięć dla ubogich* to także inny śpiew opublikowany przez Wolańskiego o incipicie [*Podać rękę bratu w biedzie...*], który – bez tytułu – pojawił się także u Budziszewskiego. Zacytujmy fragment:

Podać rękę bratu w biedzie,  
Wesprzeć gdzie o ludzkość idzie:  
Fraszka złoto więcej o tę,  
Troszczą się Mularze cnotę.

<sup>227</sup>W. Bogusławski, Cherubini L., *Pieśń w tymże celu jak przeszła* [*O Opatrzności pomoc twoja...*], E, s. 21, [Pieśń XIII], APM, s. 135.

<sup>228</sup>W. Bogusławski, J. Stafani, *Pieśń przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], dz. cyt.

<sup>229</sup>W. Bogusławski, Cherubini L., *Pieśń w tymże celu jak przeszła* [*O Opatrzności pomoc twoja...*], E, dz. cyt.

Z łez ocierać smutne oczy,  
Gdy je bieda, nędza tłoczy,  
Uciśnioną dźwignąć cnotę,  
Składa naszych praw istotę.

Ten zaszczyca nasze grono,  
Który serca swego łono  
Dla ludzkości ma otwarte,  
Tak, ksiąg prawa spełnia kartę<sup>230</sup>.  
(w. 1-12)

Wspomniane w tym utworze „ocieranie łez” (w. 5) wskazywało, iż wolnomularze troszczyli się nie tylko o materialną pomoc dla biednych, ale także o okazanie emocjonalnego wsparcia dla tych, którzy tego potrzebują. Takie uniżenie winno być dla masona cenniejsze niż zdobywanie zaszczytów tego świata i osobistego bogactwa. Do okazywania litości zachęcała także inna pieśń o tytule *Pamięć dla ubogich* [*Słodką jest ulgą w niedoli...*], którą odnajdziemy jedynie w śpiewniku Wolańskiego:

Słodką jest ulgą w niedoli,  
Gdy się przyjaciół znajduje;  
I srogi ucisk mniej boli,  
Gdy się kto nad nim lituje.  
Jedno litosne wejrzenie,  
Zmniejsza nieszczęsnym cierpienie<sup>231</sup>.  
(w. 1-6)

Oczywiście, zachętę do dobroczynności znaleźć można także w pieśniach towarzyszącym innym okolicznościom, jak na przykład w *Śpiewce o wesolości* [*O rozkoszy! Drogi darze...*] Franciszka Wężyka i Józefa Elsnera. Powtarzają się w niej podobne motywy jak w pieśniach przy zbieraniu/rozdawaniu jałmużny: powołanie wolnomularzy do pełnienia dzieł miłosierdzia wśród biednych, szczęście płynące z tej posługi (zarówno doczesne, jak i wieczne), jak również różnorodność form czynienia pomocy (wsparcie materialne i duchowe):

Cieszyć smutek, słodzić mękę,  
Czynami rady podpierać,  
Nieść potrzebie wsparczą rękę,  
Upadłych nędzy wydzierać.  
Oto wielkie przeznaczenie,  
Oto szczęśliwość prawdziwa!  
Oto są czyste strumienie,

---

<sup>230</sup> [*Podać rękę bratu w biedzie...*], B, s. 7-8 [Pieśń IV]. *Pamięć dla ubogich* [*Podać rękę bratu w biedzie...*], W, s. 113 [Pieśń 62].

<sup>231</sup> *Pamięć dla ubogich* [*Słodką jest ulgą w niedoli...*], W, s. 126 [Pieśń 69].

Skąd czysta rozkosz wypływa<sup>232</sup>.  
(w. 9-16)

Nawiązanie do napomnień ewangelicznych dotyczących dawania jałmużny, wyrażonych w Ewangelii według świętego Mateusza<sup>233</sup>, odnaleźć można w cytowanej już pieśni duetu Pękalski – Elsner, *Pieśń ogólna dla wszystkich loży [Bracia, w tym prawdy kościele...]*:

Spiesząc tam, gdzie rozpacz nęka,  
Gdzie biednym nędza doskwiera,  
Nie wiem nasza lewa ręka,  
O prawej, co gdy łyzy ociera.  
A ten, co pomoc znajduje,  
Nie nam, niech Niebu dziękuje<sup>234</sup>.  
(w. 7-12)

Zacytowany fragment był nie tylko zachętą do pomocy ubogim, ale także wskazówką dotyczącą postawy moralnej zarówno dającego, jak i obdarowanego. Obydwaj nie powinni doszukiwać się w tej sytuacji chwały ludzkiej, ale swoją wdzięczność kierować ku Bogu, dawcy wszelkiego dobra. Pękalski nie używał oczywiście wprost imienia Stwórcy, ale posługiwał się metonimią Niebo, znaną chociażby z *Pieśni nabożnych* Karpińskiego<sup>235</sup>.

#### 4.5 Śpiewy bankietowe

Masońskie uczty, czyli tak zwane łoże stołowe, wyprawiane były z okazji różnorodnych uroczystości wolnomularskich, takich jak dzień świętego Jana, dzień wyboru mistrza katedry, imieniny któregoś z urzędników czy przyjęcie nowych kandydatów do grona braci. Związane były z nimi pewne stałe rytuały, celebrowane w każdej z łoż. Stół ustawiano zwykle w podkowie, otwartą stroną w kierunku zachodnim. Na jego środku usadzano mistrza katedry, obok niego braci mówców i nowo przyjętych braci, zaś na końcach dozorców. Urzędnicy loży i bracia

---

<sup>232</sup> F. Wężyk, J. Elsner, *Śpiewka o wesołości [O rozkoszy! Drogi darze...]*, dz. cyt. *Do Radości [O Radości, drogi darze...]*, dz. cyt.

<sup>233</sup> „Ale gdy ty czynisz jałmużnę, niechaj nie wie lewica twoja, co prawica twoja czyni, aby jałmużna twoja była w skrytości, a Ociec twój, który widzi w skrytości, odda tobie.” (Mt 6,3-4) cyt. [za:] *Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599*, dz. cyt. Na odniesienie to wskazywał już wcześniej Tomasz Chachulski. Por. Tenże, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 43. Jak zauważył, nawiązania do Nowego Testamentu w twórczości łożowej, nie były czymś powszechnym, znacznie częściej wolnomularze odnosili się do motywów starotestamentalnych, a jeśli wykorzystywali wątki ewangeliczne to przede wszystkim pojawiały się one w przedstawieniach graficznych.

<sup>234</sup> W. Pękalski, J. Elsner, *Pieśń ogólna dla wszystkich loży [Bracia, w tym prawdy kościele...]*, dz. cyt.

<sup>235</sup> Przykłady takiego użycia słowa „Niebo” w odniesieniu do Boga, odnajdujemy chociażby w pieśni *O męce Pańskiej* czy *O narodzeniu Pańskim*.

gościnnie wizytujący lożę zajmowali miejsca od wschodu. Potrawy zawsze wnoszono od strony zachodniej. W loży stołowej nie mógł uczestniczyć żaden „profan”. Przy stole rozmawiano jedynie o sprawach obojętnych lub głoszących pochwałę masonerii. Przestrzegano, aby w równy sposób częstować się potrawami i napojami, jeśliby jednak ktoś był zbyt łapczywy, otrzymywał ograniczenie przy kolejnej uczcie. Pierwszy toast wnoszono ku czci króla, kolejne za zdrowie wielkiego mistrza, Wielkiego Wschodu, urzędników loży, gości, nowych członków, braci i siostr masonek, zaś ostatni ku czci wszystkich wolnomularzy na świecie – łącznie siedem toastów. Przedmioty znajdujące się na stole ustawione były w trzech, czterech lub pięciu równoległych rzędach: dla talerzy, szklanek, potraw i butelek. Masoni, dla wprowadzenia nastroju tajemnicy, używali własnej terminologii na określenie czynności oraz przedmiotów związanych ze spożywaniem posiłków. I tak stół nazywano warsztatem, obrus – chustą, serwetki – chorągwiemi, potrawy to projekty prac, zaś łyżki to kielnie, widelce – grace, noże – miecze, a szklanki – armaty. Talerze to jamy, wazy i półmiski – góry. Jeść w masońskim słowniku to cementować, pić – strzelać z armaty. Wodę określano jako suchy proch, wino czerwone – proch pospolity, wino białe – proch tęgi, chleb to kamień surowy, ciasta i torty – kamień ciosany<sup>236</sup>.

Własną terminologię stosowano także do nazywania oprawy towarzyszącej uczcie, stąd nuty oznaczane były w wolnomularskich pismach jako rysunek, zaś przez wykładanie rysunku należało rozumieć granie i śpiewanie. Biesiada kończyła się bowiem związaniem łańcucha pomiędzy braćmi: wszyscy ustawiali się w otworze podkowy, podając sobie ręce tak, aby łokieć prawej ręki jednego brata łączył się z łokciem ręki drugiego. W tej to pozie odśpiewywano pieśni stołowe. Po zakończeniu biesiady mistrz katedry dawał komendę do wzniesienia końcowego toastu. Loże stołowe trwały zwykle do północy<sup>237</sup>. Organizacja uczt pochłaniała sporo wydatków z budżetu wspólnego danej loży. Załęski przypominał, iż bankiet świętojański loży Tarcza Północna z 1810 roku kosztował 370 złotych, zaś pozostałe wydatki na ten cel pochłonęły 319 złotych<sup>238</sup>.

Wśród pieśni bankietowych możemy wyróżnić dwie podgrupy – pierwszą, mającą charakter ogólnych utworów wykonywanych w trakcie biesiadowania i drugą, poświęconą konkretnym okolicznościom, takim jak odwiedziny braci wizytujących daną lożę, przyjęcie

---

<sup>236</sup> W lożach adopcyjnych posługiwano się nieco inną terminologią: szklanka to lampka, wino – oliwa czerwona, woda – oliwa biała, chleb to manna, potrawy to kadzidła, zaś świece to gwiazdy. Liczba toastów w loży adopcyjnej odpowiadała liczbie braci obecnych na uczcie. Siostry masonki nie mogły nalewać pełnych szklanek napojów, musiały jednak wypić wszystko to, co im nalano. Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 93.

<sup>237</sup> Por. S.A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 19. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 92-93.

<sup>238</sup> S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 139.

nowego członka czy uroczystość patronalna świętego Jana. Przyjrzyjmy się najpierw pierwszej z tych podgrup.

Do bankietowych śpiewów ogólnych, o uniwersalnym charakterze, zaliczyć możemy utwory: *Pieśń ogólna bankietowa [Dalej, cni bracia, kielichy w obroty...]*<sup>239</sup>, *Pieśń bankietowa [Ojczy Noe, winodawco...]*<sup>240</sup>, *Pieśń bankietowa [W cnej ochocie zatopieni...]*<sup>241</sup>, *Śpiewka bankietowa [W tej przyjemnej chwili...]*<sup>242</sup>. W zdecydowanej większości możemy je znaleźć w śpiewniku Tadeusza Wolańskiego. Były rozpisane na głosy z udziałem chóru. W swojej wymowie często opiewały cnotliwość drogi obranej przez masonów, zaś niedostępnej dla „profanów”, a także wychwalały wartość przyjaźni, miłości i pokoju, panujące pomiędzy wolnomularzami:

*Chór*  
Dalej, cni bracia! Kielichy w obroty;  
Śpiewajcie Hymny radosne dla Cnoty!  
*Jeden głos*  
Niech żyje Związek!  
*Wszyscy*  
Trąćmy w Kielichy!  
*Jeden głos*  
Ten święty Zakon  
*Wszyscy*  
Na wieki!  
*Jeden głos*  
Połączyć węzeł ludzkości stargany;  
Ścigać cel prawdy, Profanom nie znany [...]  
*Jeden głos*  
Żyj, o Przyjaźni!  
*Wszyscy*  
Trąćmy w Kielichy!<sup>243</sup>  
(w. 1-8, 13-14)

Spośród innych utworów bankietowych towarzyszących specjalnym okazjom, warto wspomnieć jeszcze pieśń *Nowo przyjętemu bratu [Bracie! którego do naszej świątyni...]*<sup>244</sup> Tadeusza Wolańskiego oraz śpiew *Siostrzom [Broń, mularze, nabijajcie...]*<sup>245</sup>, do którego jeszcze wrócimy. Ich wymowa była bardzo zbliżona; obydwie zachęcały zebranych członków

---

<sup>239</sup> T. Wolański, H. Kałużyński, *Pieśń ogólna bankietowa [Dalej, cni bracia, kielichy w obroty...]*, W, s. 45-49 [Pieśń 23], APM, s. 94-99.

<sup>240</sup> T. Wolański, *Pieśń bankietowa [Ojczy Noe, winodawco...]*, W, s. 105-107 [Pieśń 57], APM, s. 100.

<sup>241</sup> T. Wolański, *Pieśń bankietowa [W cnej ochocie zatopieni...]*, W, s. 144-145 [Pieśń 81].

<sup>242</sup> *Śpiewka bankietowa [W tej przyjemnej chwili...]*, APM, dz. cyt.

<sup>243</sup> T. Wolański, H. Kałużyński, *Pieśń ogólna bankietowa [Dalej, cni bracia, kielichy w obroty...]*, APM, s. 94.

<sup>244</sup> Tadeusz Wolański, *Nowo przyjętemu bratu [Bracie! którego do naszej świątyni...]*, dz. cyt.

<sup>245</sup> T. Wolański, *Siostrzom [Broń, mularze, nabijajcie...]*, W, s. 21-22 [Pieśń 11], APM, s. 91.

łoży do nabijania armat (APM, s. 90, w. 17; APM, s. 91, w. 1) oraz wznoszenia ich do góry (APM, s. 90, w. 18; APM, s. 91, w. 2), a także wznoszenia wiwatów na cześć adresata tekstu.

W masońskich pieśniach biesiadnych na pierwszy plan wysuwała się zachęta do pielęgnowania w sobie cnoty wesołości i pogody ducha, jak w *Śpiewce o wesołości* [ *Niech kto w jakim zechce względzie...* ] Osińskiego i Elsnera:

Niech kto w jakim zechce względzie,  
Różne przymioty ocenia,  
Lecz wesołość zawsze będzie,  
Pierwszym darem przyrodzenia.  
Ona samemu wdziękowi,  
Nowego wdzięku udziela,  
A co jej tryumf stanowi,  
Często smutek rozwesela.<sup>246</sup>  
(w. 1-8)

Za osobliwy przykład utworu biesiadnego można uznać *Pieśń bankietową* [ *Ojczy Noe, winodawco!*... ]. Nawiązywała ona do biblijnej historii Noego, który pierwszy zasadził winnicę, a przesadziwszy z nadmiernym spożyciem wina, doświadczył negatywnych skutków odurzenia tym napojem (Rdz 9, 20-21). Dla masonów stał się on patronem uczt okraszonych tym trunkiem:

Ojczy Noe, winodawco!  
Twej pamiętki wielbim dziś;  
Wesołości tyś jest sprawcą,  
Biedy zwalczyicielem tyś;  
Nurzycielu trunków cny,  
Dzięki dziś pobierasz ty<sup>247</sup>.  
(w. 1-6)

Cytowany tekst zawierał jednak przestrożę przed nieumiarkowanym spożyciem wina, czego nie powinien dopuszczać się żaden z członków łoży:

Jednak z pełnej łyknąć czary,  
Pamiętajcie miernie pić;  
Kto nie zachowuje miary,  
Przestał naszym bratem być.  
Przeto w myśli, bracie, miej –  
Byś nie chybił w mierze twej<sup>248</sup>.  
(w. 25-30)

---

<sup>246</sup> L. Osiński, J. Elsner, *Śpiewka o wesołości* [ *Niech kto w jakim zechce względzie...* ], dz. cyt. *O wesołości* [ *Niech kto w jakim zechce względzie...* ], dz. cyt.

<sup>247</sup> T. Wolański, *Pieśń bankietowa* [ *Ojczy Noe, winodawco!*... ], APM, dz. cyt.

<sup>248</sup> Tamże, s. 101.

W śpiewach bankietowych często pojawiał się motyw „nabijania armaty” (APM, s. 104, w. 1), czyli napełniania kielichów na wezwanie wielkiego mistrza, jak również zaproszenie, aby „nie żałować [...] prochu” (G, s. 9, [Pieśń IV], w. 3), czyli wina. Wznoszenie toastów, nazywane „wystrzałem”, poprzedzała okolicznościowa pieśń, która następowała także po ich zakończeniu. Przytoczmy fragment *Pieśni dla braci odwiedzających [Braci dzisiaj tu goszczących...]*:

*Przed Wystrzałem*  
Braci dzisiaj tu goszczących,  
Co nam tę przyjemność robią  
Nawiedzają pracujących  
I świątynię naszą zdobią.  
Ich więc zdrowie wypalamy,  
Kaź broń nabić przewielebny,  
W braterskim związku żyjemy  
Twój rozkaz będzie chwalebny<sup>249</sup>.  
(w. 1-8)

Nierzadko podczas wznoszenia toastów zwracano się do wielkiego mistrza, podkreślając przy okazji jego zasługi dla loży i dziękując mu za prace włożone ku jej chwale:

W Tobie, w Tobie dziś ojca mamy  
Ty jesteś warten naszej miłości  
Głową jedności, celem wierności  
Mistrzowi hołd ci składamy  
Hołd ci składamy. [...]

Trzykroć trzykroć bądź pozdrowiony  
Dążemy wszyscy do twej obrony  
Za Twoje zdrowie na pomoc w toni  
Tobie bracia do broni  
Bracia do broni<sup>250</sup>.  
(w. 1-5, 16-20)

Szczególnego wymiaru nabierało spożywanie wina podczas uczty, porównane ze zbrojnym stawianiem się na pole bitwy, z którym mamy do czynienia między innymi w pieśni ze śpiewnika Gawdzickiego, *Śpiewka w czasie loży stołowej [Polak nie cierpi popłochu...]*:

Polak nie cierpi popłochu,  
Kiedy w szyku z bronią stawa.  
Nie żałujmy bracia prochu,

---

<sup>249</sup> *Pieśń dla braci odwiedzających [Braci dzisiaj tu goszczących...]*, APM, s. 88.

<sup>250</sup> Tamże, s. 87.

Gdzie Polacy tam i sława.

Czyli to w polu chwały,  
Czyli w przyjacielskim gronie  
Równie odważny jak stały  
I w przyjaźni, i w obronie.

Tak niegdyś nasi przodkowie  
Po wojennych trudach pracy,  
Współbraci spełniali zdrowie  
Okażmy żeśmy Polacy.

Męstwem nieprzyjaciół straszem  
Przyjaźń wabiemy uśmiechem,  
Dowiódłszy pierwsze pałaszem  
Dowiedziemy drugie kielichem.<sup>251</sup>  
(w. 1-16)

Kielich pełen trunku został porównany do broni. Przekaz płynący z tej pieśni podkreślał stereotypowe postrzeganie Polaków, zarówno odważnych w walce, jak i w świętowaniu wspólnych zwycięstw czy opijaniu porażek<sup>252</sup>. Wykorzystywana w masońskich pieśniach biesiadnych metaforyka militarna, miała swoje odniesienie między innymi do poezji erotycznej, popularnej w baroku czy znanej z rokokowych realizacji<sup>253</sup>. Zresztą, bliskość wątku biesiadnego, militarnego i seksualnego, znalazła także swoje miejsce w twórczości lożowej. Czytamy o tym w dwuznacznej pieśni ze śpiewnika Wolańskiego *Siostron [Broń, mularze, nabijajcie...]*:

Broń, Mularze, nabijajcie  
I do góry wznóście;  
Na siostr zdrowie wystrzelajcie,  
Ich pochwałę głoście.

Mąż gdy swą uciska żonę,

<sup>251</sup> F. Gawdzicki, *Śpiewka w czasie łoży stołowej [Polak nie cierpi popłochu...]*, G, s. 9 [Pieśń IV], APM, s. 103.

<sup>252</sup> Polacy w XVIII wieku byli postrzegani przez cudzoziemców między innymi jako naród dzielny, kochający wolność, rycerski, ale także zacofany, ubogi, z niskim poziomem wykształcenia społeczeństwa. Por. D. Łukasiewicz, *Polska i Polacy w charakterystykach pruskich z lat 1772-1815. Stereotyp pruski czy oświeceniowy?*, „Przegląd Historyczny” 1994, nr 85, s. 363-397. Na temat stereotypów dotyczących Polaków w XVIII i XIX wieku zob. także K. Buchowski, *Polacy i Litwini- wzajemne stereotypy przez wieki*, „Europa Orientalis. Studia z Dziejów Europy Wschodniej i Państw Bałtyckich” 2009, nr 1, s. 391-404, R. Lubos-Bartoszyńska, *O Polsce i o Polakach w pozaantologijnych pismach cudzoziemców XVIII i XIX wieku*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 199-216. Stereotyp Polaka-pijaka i awanturnika został utrwalony w kulturze do dziś. Zob. G. Zarzycka, *Stereotypy Polski i Polaków w świetle badań ankietowych przeprowadzonych wśród studentów zagranicznych*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 1, s. 171-195.

<sup>253</sup> Akt seksualny porównywano do zdobywania twierdzy/zamku, polowania czy ujeżdżania konia. Autorem metaforycznych utworów erotycznych w epoce oświecenia był m.in. Adam Naruszewicz. Por. B. Wolska, *Bez winy i wstydu: seksualność w polskiej poezji obsceniczej o tematyce erotycznej doby Oświecenia*, „Napis” 2012, nr 18, s. 59-88, *Wielka księga erotyki (antologia polskiej poezji erotycznej)*, wybór M. Kozłowski, Warszawa 2000, utwory oświeceniowe: s. 110-145. Zob. także M. Hanusiewicz, *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004.



Wnet się cuda dzieją –  
W jedno ciało połączone  
Dusze dwie istnieją.<sup>254</sup>  
(w. 1-8)

Wznoszenie toastów winem towarzyszyło świętowaniu i przydawało wesołości nie tylko spotkaniom w wolnomularskim gronie. Obyczaje lożowe dotyczące ucztowania wpisywały się w kulturę zabawy związanej z piciem, która polegała przede wszystkim na wygłaszaniu przemów, deklamowaniu bachicznych wierszy i wspólnym wykonywaniu przyśpiewek<sup>255</sup>. Była ona dobrze zadomowiona w polskiej kulturze staropolskiej, ale także oświeceniowej, czego wyrazem są między innymi *Śpiewka* Jakuba Jasińskiego czy popularny *Kurdesz nad kurdeszami*, a także inne tego typu utwory biesiadne<sup>256</sup>. Wspólne dla tych tekstów odwołania do tradycji anakreontycznej, głoszenie radości życia, wina, miłości, a także dobrej zabawy, dobrze obrazuje, jak ważną dla wolnomularzy przestrzenią było wspólne biesiadowanie oraz że panujące w lożach obyczaje nie różniły się zbytnio od tradycji panujących w kulturze epoki. Wydaje się więc, że rytuały związane z ucztowaniem wśród masonów można interpretować jako intermedialne, ponieważ nie tylko angażowały one wiele zmysłów, ale także były dla ich uczestników wydarzeniem interaktywnym, w czasie którego – nierzadko pod wpływem wypitego trunku – improwizowali oni nowe teksty, łącząc śpiew, literaturę i widowisko teatralne.

---

<sup>254</sup> T. Wolański, *Siostrzom [Broń, mularze, nabijajcie...]*, APM, s. 91.

<sup>255</sup> Od XVIII wieku spożywanie wina podczas uczt zaczęło się upowszechniać, choć nadal butelka wina sprowadzanego z zagranicy należała do towarów luksusowych. Hass, przedstawiając rachunek z jednej z biesiad wolnomularskich, wspomina między innymi o zakupionych 12 butelkach wina węgierskiego oraz 12 butelkach wina burgundzkiego. Wydatki na alkohol w loży stanowiły jeden z podstawowych cel stałych składek pobieranych od członków. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 171. Na temat kultury spożywania wina w czasie uczt w XVIII wieku zob. G. Godlewski, *Bachus w kontuszu. Z dziejów motywu alkoholu w literaturze polskiej*, Ciechanów 1989, s. 9, A. Tomicka, *Motyw „starego winka” w „Śpiewce” Jakuba Jasińskiego*, „In Gremium” 2019, nr 13, s. 193-200, M. Węcowski, *Sympozjon, czyli wino jako źródło kultury*, [w:] *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2011, s. 395-413. O obyczaju ucztowania w kulturze staropolskiej i oświeceniowej zob. także J. S. Bystroń, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce. Wiek XVI–XVIII*, t. II, Warszawa 1976, s. 178-179, J. Komorowska, *Biesiadowanie dawniej i dziś*, „Przegląd Socjologiczny” 1980, nr 32, s. 181-195.

<sup>256</sup> J. Jasiński, *Śpiewka*, [w tegoż:] *Wiersze i poematy. Wybór*, Kraków 2002, s. 6. Zob. także A. Tomicka, *Motyw „starego winka” w „Śpiewce” Jakuba Jasińskiego*, dz. cyt. Z kolei autorstwo *Kurdesza...* nie jest jasne. Bywa przypisywane Franciszkowi Bohomolcowi – taką tezę stawiał Mieczysław Klimowicz, ale też Celestynowi Czaplicowi. Por. M. Klimowicz, *Oświecenie*, Warszawa 2006, s. 342. Zob. także T. Mikulski, „*Kurdesz nad kurdeszami*”. *Zagadnienie tekstu i autorstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1959, nr 50, s. 1-49, *Kurdesz nad kurdeszami*, [w:] J. Tuwim, *Polski słownik pijacki i Antologia bachiczna*, Warszawa 1935, s. 271-272. Jeśli zaś chodzi o przykłady innych, dawnych śpiewów biesiadnych dość wspomnieć utwór *Pochwała wesołości* Franciszka Bohomolca oraz „ciąg dalszy” tego tekstu, napisany zdaniem Klimowicza „na gorąco” przez Ignacego Krasickiego. Obydwaj panowie byli częstymi gośćmi uczt organizowanych przez króla Stanisława Augusta. Por. M. Klimowicz, *Oświecenie*, dz. cyt., s. 342.

#### 4.6 Śpiewy łańcuchowe

Z osobnym rytuałem wiązało się zakończenie prac loży<sup>257</sup>. Bracia ustawiali się wówczas w kręgu, trzymając skrzyżowane ręce przed sobą, lewą dłoń podając osobie stojącej po prawej stronie, zaś prawą bratu po lewej. Utworzony w ten sposób symboliczny łańcuch był postrzegany przez wolnomularzy jako symbol zgody braterskiej i jedności myśli oraz pragnień, wypełniającej umysły każdego z uczestników. Jacek Głazewski określał tworzony wówczas łańcuch mianem „wolnomularskiego >>rozesłania<<”<sup>258</sup>, wskazując także na przekonanie masonów o równości oraz jedności wszystkich ludzi i społeczeństw, która choć naruszona, poprzez wewnętrzną odnowę dokonującą się poprzez przynależność do zakonu, może powrócić do pierwotnej harmonii<sup>259</sup>. Łańcuch ten wiązał różne grupy społeczne, zaś każdy mason uznawany był za jego niezbędne ogniwo, bez którego nie mogła dokonać się pełna odnowa świata i zjednoczenie wszystkich braci.

Jedność splecionych w zgodzie dłoni braci, stanowiła nawoływanie do wzajemnej przyjaźni i serdeczności. Jak wskazał Ignacy Chrzanowski,

łańcuch był dla wolnomularzy symbolem zgody braterskiej, bez której mowy być nie może o przebudowie świata ducha; posługiwano się tym symbolem w szczególnie uroczystych chwilach dla stwierdzenia wzajemnej miłości i zgody: brano się za ręce, tworząc żywy łańcuch i śpiewano tak zwane „pieśni łańcuchowe”, których treścią było najczęściej przyrzeczenie zgodnej pracy około świątyni bożej, około szczęścia całego rodzaju ludzkiego<sup>260</sup>.

Wspominany już Jacek Głazewski zauważył, iż symbol łańcucha „odnosił się do przekonania o wspólnocie losu całej ludzkości — społeczeństw, narodów, plemion”<sup>261</sup>, w której to jednak masoni, jako oświeceni bracia, stanowili szczególną, elitarną grupę, stawiającą sobie wyższe wymagania niż ogół społeczeństwa, bo dążącą do „praktycznej realizacji projektu doskonałego, nowoczesnego człowieka”<sup>262</sup>. Pieśni łańcuchowe, które za Wichrowską i Głazewskim możemy zaliczyć nie tylko do grupy utworów okolicznościowych, ale także rytualnych, nie znalazły swoich odpowiedników w poezji pisanej ówczesnie przez „profanów”. Wpływ na to, iż nie funkcjonowały one nigdzie poza lożą i to jedynie w swoim konkretnym, obrzędowym znaczeniu, miał ich wyjątkowy, wolnomularski charakter.

---

<sup>257</sup> Rytuał tworzenia przez masonów łańcucha mógł towarzyszyć także obrzędowi inicjacyjnemu.

<sup>258</sup> J. Głazewski, *Wieczysty węzeł ludzkości. Pieśni łańcuchowe jako gatunek rytualny poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 414.

<sup>259</sup> Por. Tamże, s. 415.

<sup>260</sup> Cyt. [za:] E. Z. Wichrowska, *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 117-118.

<sup>261</sup> J. Głazewski, *Wieczysty węzeł ludzkości...*, dz. cyt., s. 415.

<sup>262</sup> Tamże. Zob. także J. Głazewski, „Gdzie człek w czleku widzi brata”. *Idea braterstwa w okolicznościowej poezji masońskiej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2008, t. V, s. 237-245.

Pieśni towarzyszące takiemu obrzędowi znajdziemy zarówno w zbiorze Elsnera – mowa tu o utworze *Łańcuch kończący* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*]<sup>263</sup>, jak i w śpiewniku Feliksa Gawdzickiego, czego przykładem jest śpiew *Łańcuch kończący* [*Niech ten łańcuch co nas spaja...*]<sup>264</sup>, u Franciszka Budziszewskiego: [*Podajmy, bracia, życzliwe dłonie...*]<sup>265</sup>, a także w wydaniu Tadeusza Wolańskiego: *Przy zamknięciu łoży* [*Czas ucieka szybkim lotem...*]<sup>266</sup>. Zgodnie podkreślały one postulat jedności pomiędzy masonami i stanowiły wyraz ich wzajemnej przyjaźni:

W tym świetnym przyjaciół gronie  
Łączcie się bracia swobody!  
Podajcie życzliwe dłonie,  
Na znak przyjaźni i zgody.  
Jedność jest kamień węgielny  
I przybytek okazały,  
Gdzie Budownik nieśmiertelny  
Żąda od nas wiecznej chwały<sup>267</sup>.  
(w. 1-8)

Bracia przynależący do jednego „wolnomularskiego łańcucha” powinni akceptować odmienność innych pod względem statusu społecznego, wyznawanej wiary czy narodowości:

W którejkolwiek żyjem wierze,  
Stanie, losie czy narodzie,  
Kochajmy się wszyscy szczerze,  
Wszyscy w świętej żyjmy zgodzie.  
A ten związek co nas lepi,  
Niech moc cnoty w sercach krzepi<sup>268</sup>.  
(w. 19-24)

Przekonania wyrażone w śpiewach łańcuchowych miały często charakter utopijny. Zakładano, iż sama przynależność do zakonu mogła uchronić braci od popełnienia życiowych błędów oraz była najprostszą drogą w osiągnięciu wewnętrznej doskonałości. Mason, ze stoickim spokojem, powinien przyjmować zarówno powodzenie, jak i przeciwności losu, mając swoje oczy zwrócone ciągle w kierunku cnoty i duchowego rozwoju. Czytamy o tym w pieśni Gawdzickiego:

---

<sup>263</sup> L. A. Dmuszewski, *Łańcuch kończący* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*], dz. cyt. *Przy zamknięciu łoży* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*], dz. cyt.

<sup>264</sup> F. Gawdzicki, *Łańcuch kończący* [*Niech ten łańcuch co nas spaja...*], G, dz. cyt.

<sup>265</sup> [*Podajmy, bracia, życzliwe dłonie...*], B, s. 20-21 [Pieśń 12].

<sup>266</sup> *Przy zamknięciu łoży* [*Czas ucieka szybkim lotem...*], dz. cyt.

<sup>267</sup> L. A. Dmuszewski, *Łańcuch kończący* [*W tym świetnym przyjaciół gronie...*], dz. cyt.

<sup>268</sup> [*Podajmy, bracia, życzliwe dłonie...*], B, dz. cyt.

Niech ten łańcuch co nas spaja  
Nawzajem podając dłonie,  
Braterską miłość podwaja  
Kres jej naznaczając w zgonie.

Raz na zawsze zjednoczeni  
Węzłem nieskażonej cnoty  
Ani nas szczęście nie zmienia  
Ani przeciwności groty.

Gdzie związki cnota kojarzy,  
I w bratnie łączy okowy  
Pod kielnią wolnych mularzy,  
Świat nie zwali tej budowy<sup>269</sup>.  
(w. 1-12)

#### 4.7 Śpiewy żałobne

Łoża żałobna organizowana była zwykle raz lub kilka razy w roku, gdy żegnano zmarłych ostatnio braci. Obecni wówczas członkowie loży mieli na sobie symbole żałoby; urzędnicy nakładali czarne szarfy, mistrz katedry zaś zakładał fioletową szatę i fartuch. Dostosowany do okoliczności był także wystój loży: ściany, nakrycia tronu, stolików i krzeseł dekorowano w czarno-białych barwach. Na środku ustawiano urnę lub piramidę żałobną podpisaną imieniem i nazwiskiem zmarłego z jego portretem, który był uroczyście odsłaniany podczas prac loży żałobnej. Przed urną znajdował się trójnóg z żarzącym węglem, zaś dookoła kwiaty. Obok umieszczano trzy świece<sup>270</sup>. W czasie łóż żałobnych nie szczędzono pochwał ku czci osoby zmarłej, w których celował jako doskonały mówca wielki mistrz Stanisław Kostka Potocki<sup>271</sup>. Chwalono pilność zmarłego w pracach loży, jego wierność złożonej przysiędze wolnomularskiej i dochowanie tajemnicy, staranne wypełnianie obowiązków wynikających z pozycji zajmowanej w loży, łagodność i życzliwość dla innych braci lożowych. Po zmarłym wielkim mistrzu podległe mu loże otrzymywały wskazania dotyczące obchodzenia okresu żałoby, który zwykle wiązał się z przestrzeganiem noszenia szarfy z czarnej krepy w czasie

---

<sup>269</sup> F. Gawdzicki, *Łańcuch kończący* [Niech ten łańcuch co nas spaja...], G, dz. cyt.

<sup>270</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 95-96. Taki opis przytoczył Załęski według programu loży żałobnej po śmierci Józefa Poniatowskiego w 1813 roku w Warszawie.

<sup>271</sup> Potocki pozostawił po sobie doskonałe przykłady mów pogrzebowych, np. *Mowę przy złożeniu w Grobie Wilanowskim przywiezionego z Wiednia zwłok Ignacego hr. Potockiego M.W.X.L w roku 1810*, jak również teoretyczne wskazówki dla oratorów. Zob. S.K. Potocki, *O wymowie i stylu*, Warszawa 1815. Na temat mów funeralnych Potockiego pisała Agata Seweryn. Zob. Taż, *Liberał kaznodzieją. Spostrzeżenia na marginesach trzech oracji funeralnych Stanisława Kostki Potockiego*, [w:] *O spuściznie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, dz. cyt., s. 181-192.

prac lożowych przez urzędników, zaś w przypadku braci, umieszczania czarnej przepaski na lewym ramieniu. Łoże należało udekorować wówczas czarnymi materiałami<sup>272</sup>.

Śpiewy towarzyszące ceremoniom żałobnym w lożach masońskich nie stanowią bardzo licznej grupy. Po przeanalizowaniu dostępnych śpiewników i druków ulotnych wyodrębniłam dziesięć utworów. Większość z nich powstała z okazji śmierci konkretnych osób, zasłużonych dla danej loży między innymi z racji sprawowanych urzędów, takich jak: Józef Orsetti<sup>273</sup>, Jan Paweł Łuszczewski<sup>274</sup>, Aleksander Potocki<sup>275</sup> czy niejaka siostra Brühlowa<sup>276</sup>, czyli Marianna Potocka. Pozostałe śpiewy miały charakter ogólny. Przywołajmy ich tytuły: *Wiersz na obchód żałobny za zeszyłych braci [O drogie popioły braci...]*<sup>277</sup>, *Śpiew na obchód żałobny [Jak leżą cicho wszyscy zeszyli z Świata...]*<sup>278</sup>, *Śpiew na obchód żałobny [Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...]*<sup>279</sup>. Śmierć była w nich postrzegana jako „przejście [...] do lepszego życia/ które nas tam czeka/ u Budownika wiecznego”<sup>280</sup>, zaś tymczasowy spoczynek ciała oczekiwaniem na odrodzenie wieczne:

Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz  
Spocząwszy chwilę, me ciało!  
Żyć nieśmiertelnie  
Da Ci ten, co cię stworzył<sup>281</sup>.  
(w. 1-4)

Wyobrażenia o kondycji duszy zmarłych – także o nieśmiertelności duszy ludzkiej – były zgodne z koncepcją chrześcijańską. Obrazy wyrażające przekonanie o braku cierpienia i smutku po śmierci ze *Śpiewu na obchód żałobny [Jak leżą cicho, wszyscy zeszyli z Świata...]* przypominały te z wizji z Apokalipsy świętego Jana (Ap 21,3-4):

---

<sup>272</sup> Istniały od tej zasady pewne odstępstwa. Stanisław Wotowski w swojej popularyzatorskiej pracy zwracał uwagę, iż „cechą loży pogrzebowej jest to, iż nic w niej nie ma smutnego ani żałobnego. Dekoracje i strój braci musi być jasny, gdyż według filozofii wolnomularskiej śmierć jest zakończeniem burzliwej egzystencji i przejściem do spokoju i szczęśliwości. Por. S. A. Wotowski, *Tajemnice masonerii i masonów*, dz. cyt., s. 19.

<sup>273</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, Warszawa 1815, AGAD, sygn. II 2/62, APM, s. 178-181.

<sup>274</sup> K. Koźmian, *Hymn żałobny na obchód zgonu brata Jana Pawła Łuszczewskiego [Na próżno płochą nadzieją...]*, Warszawa 1812, Warszawa 1812, AGAD, sygn. IV 4/10, APM, s. 169-171.

<sup>275</sup> *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim [Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...]*, b.m.w 1812, AGAD, sygn. V 6/03, APM, s. 172-174.

<sup>276</sup> F. D. Książnin, *Na śmierć przezacnej siostry Brühlowej Generalowej Artylerii Koronnej od Loży Narodowej Świątyni Izis [Zacne Serc czułych zebranie...]*, APM, s. 175-177.

<sup>277</sup> A. Nowakowski, *Wiersz na obchód żałobny za zeszyłych braci [O drogie popioły Braci...]*, APM, s. 186.

<sup>278</sup> *Śpiew na obchód żałobny [Jak leżą cicho wszyscy zeszyli z Świata...]*, APM, s. 184. Utwór ten funkcjonował także jako część szerszego dzieła, o czym będzie jeszcze mowa w innym miejscu pracy: Por. *Śpiewy na obchód żałobny [Jak leżą cicho wszyscy zeszyli z świata...]*, AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4.

<sup>279</sup> *Śpiew na obchód żałobny [Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...]*, APM, s. 185.

<sup>280</sup> A. Nowakowski, *Wiersz na obchód żałobny za zeszyłych braci [O drogie popioły braci...]*, dz. cyt., w. 6-8.

<sup>281</sup> *Śpiew na obchód żałobny [Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...]*, dz. cyt.

Ni tam już płaczą, skąd ucieka skarga.  
Ani już czują, skąd radość umyka,  
A pod smutnymi Cyprysami  
Póki ich Anioł nie wywoła drzemią:

Tak leżą bracia, drodzy nam za życia,  
Spokojnie, żadnym nie dotknięci bólem  
W owym zaś wielkim dniu nadziei  
Czeka ich świetność, czeka i chwała<sup>282</sup>.  
(w. 5-12)

I słyszałem głos wielki z stolice mówiący:  
Oto przybytek Boga z ludźmi  
I będzie mieszkał z nimi,  
A oni będą ludem jego,  
A sam Bóg z nimi będzie Bogiem ich.  
I otrze Bóg wszelką łzę z oczu ich,  
A śmierci dalej nie będzie,  
Ani smętku, ani krzyku,  
Ani boleści więcej nie będzie,  
Iż pierwsze rzeczy przeminęły.<sup>283</sup>  
(Ap 21,3-4)

Niekiedy opisy wizji „kresu przeznaczenia”<sup>284</sup> ze śpiewów masońskich nasuwają skojarzenia z Polami Elizejskimi, z krainą szczęścia i spokoju, po której przechadzają się dusze zbawionych. Opis tego miejsca daje także nadzieję na spotkanie bliskich zmarłych. Przytoczmy fragment *Pieśni żałobnej* ze zbioru Tadeusza Wolańskiego:

Kiedy dopnę kresu przeznaczenia  
W światłobfitych polach nad gwiazdami,  
Błogo temu! Który wśród westchnienia  
Kropi kwiat pagórka mego łzami.

Oby kiedyś przyjaciel żaloszny,  
Umarłego wspominając mile,  
Za powrotem młodocianej wiosny,  
Płacząc dumął przy mojej mogile. [...]

Pospiesz za mną! Unieś mię do góry  
Milion światów gdzie szumi pode mną;  
Gdzie przy źródle pierwotnym Natury,  
Lubi zmarli znów się złączą ze mną<sup>285</sup>.  
(w. 1-8, 13-16)

---

<sup>282</sup> *Śpiew na obchód żałobny* [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata...], APM, s. 184.

<sup>283</sup> *Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 roku*, oprac. ks. J. Frankowski, Warszawa 1999. Wszystkie cytaty z Pisma Świętego w niniejszej pracy pochodzą z tego wydania Biblii. Dla zwiększenia czytelności tekstu wyodrębniłam wersy.

<sup>284</sup> T. Wolański, *Pieśń żałobna* [Kiedy dopnę kresu przeznaczenia...], W, s. 63-63 [Pieśń 32], APM, s. 182, w.1.

<sup>285</sup> Tamże.

Żałobne teksty wolnomularskie powstałe po śmierci konkretnych osób miały nieco inny charakter. Wyróżniała je przede wszystkim bardziej rozbudowana forma –to w dużej mierze kantaty czy hymny żałobne, przeznaczone do wykonania na głosy, zwykle z udziałem chóru. Tak było w przypadku *Wiersza na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*<sup>286</sup> Kazimierza Brodzińskiego, w którym śpiewy przeplatały się z deklamacjami i kwestiami chóralnymi. Utwór ten stanowił wyraz żalu po zmarłym Józefie Orsettim, pierwszym Wielkim Dozorcy Wielkiego Wschodu Polskiego i członku Najwyższej Kapituły oraz Mówcy Łoży Kapitułarnej, wywodzącym się z łoży Świątynia Izis. Przytoczmy stosowny fragment:

#### *Śpiew*

Na łono nocy dzień smutny  
Obumarłą skłonił głowę,  
Nas zgromadził żal okrutny  
Na modlitwy pogrzebowe<sup>287</sup>.  
(w. 1-4)

Z kolei deklamacje i kwestie chóralne prezentowały przede wszystkim rozmyślenia dotyczące kruchej kondycji życia ludzkiego, nieuchronnie zmierzającego ku śmierci oraz marności doczesnej egzystencji:

#### *Deklamacja*

Dla śmierci człek się rodzi, a próżnością żyje,  
Rozkosz, by dłużej konał, jak kordyjał pije,  
Wielkość jego w cierpieniach, a w walczeniu sława,  
Uciśnienie w istocie, a w nadziei prawa,  
Niedole w obecności, szczęście w planach liczy;  
Za kroplą pociech w morzu topi się goryczy;  
Przeszłość go karmi żalem, a przyszłość tęsknotą.  
Marą obecne szczęście, a smutek istotą.  
Nędzny! Wszystko w pozorze zda się jemu służyć.  
Może zadać, mieć, stracić, ale nigdy użyć.  
Gdziekolwiek jako listkiem potoczą nim czasy,  
Z losem, z ludźmi i z sobą wychodzi w zapasy;  
Szermierz, co na śmiertelną walkę w szrankach staje,  
Który, skoro gdy padnie, świat mu poklask daje<sup>288</sup>.  
(w. 41-54)

---

<sup>286</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, dz. cyt.

<sup>287</sup> Tamże, s. 178.

<sup>288</sup> Tamże, s. 180.

Choć rozważania te utrzymane w duchu wanitatywnej niestałości tego, co doczesne, mogą się wydać bardzo przygnębiające, to jednak dla masonów takimi nie były:

Mularz smutnych przybytków prawdy się nie boi  
I samo widmo śmierci śmiało w kwiaty stroi [...]  
Jest przyszłość, bo w cierpieniach człek żyje i kona –  
Bóg wieczny, bo nadzieja nasza nieskończona<sup>289</sup>.  
(w. 57-58, 61-62)

Odpowiedzią na trud związany z pożegnaniem zasłużonego brata stawało się „mularskie prawo” (APM, s. 181, w. 70), wyrażające przekonanie o tym, iż wolny duch zmarłego znalazł odpoczynek „przy JEHOWY majestacie” (APM, s. 181, w. 65).

W podobnym duchu utrzymana została *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim* [*Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...*]. Choć zmarły był mistrzem katedry loży Bogini Eleusis w Warszawie, w okolicznościowym tekście śpiewanym podczas jego uroczystości pogrzebowych, zrezygnowano z pochwał ku jego czci, co oddaje *recitativo*:

*Recitativo*  
Zamilczmy, jak swój godnie przepędził wiek cały,  
Jak piękny zawód zabierał dni jego,  
Na co tu zimne odgłosy pochwały?  
Drogi On sercom naszym zostanie bez tego<sup>290</sup>.  
(w. 11-14)

W arii oraz końcowej kwestii chóru odnajdujemy przekonanie o tym, że wszyscy zmarli masoni, którzy za życia wiernie realizowali swoje zadania, po śmierci będą mogli odebrać nagrodę za swoją pracę, stając przed majestatem Wielkiego Mistrza, w przybytku Boga. Zmarły nazwany został „szczęśliwym” (APM, s. 174, w. 34), ponieważ znalazł się już „w swoim przeznaczeniu” (APM, s. 174, w. 34).

Interesującym zagadnieniem pozostaje umiejscowienie tej twórczości na tle literatury funeralnej doby oświecenia stanisławowskiego i postanisławowskiego, zwłaszcza spoza kręgu wolnomularskiego. Jak wiadomo, utwory żałobne, jako przykład literatury użytkowej, odznaczały się dużą podatnością na skonwencjonalizowanie<sup>291</sup>. Ich struktura opierała się zwykle na wyznaczonym jeszcze w starożytności schemacie retorycznym *laudatio* –

---

<sup>289</sup> Tamże, s. 181.

<sup>290</sup> *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim* [*Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...*], APM, dz. cyt., s. 172-174.

<sup>291</sup> Zob. R. Jakubénas, *Poezja funeralna*, [w:] *Polska poezja okolicznościowa Wilna II połowy XVIII wieku*. dz. cyt., s. 42.



*comploratio* – *consolatio*, rzadko zakładając odstępstwa od ustalonej kompozycji<sup>292</sup>. Przykładem jego realizacji na początku XIX wieku mogły być oracje funeralne Stanisława Kostki Potockiego, o którym wspominaliśmy już wcześniej jako o wielkim mistrzu Wielkiego Wschodu Narodowego.

Jednak kantata Brodzińskiego, przygotowana na uroczystości żałobne po śmierci Józefa Orsettiego, wyłamała się nieco ze znanego w XVIII wieku wzorca kompozycyjnego. Brak w niej typowych elementów *laudatio*, podkreślających zasługi zmarłego brata. Rozbudowana została za to część *comploratio*, a w szczególności *consolatio*, adresowana do wszystkich braci z łoża zmarłego. Jedyne końcowy śpiew zawierał bezpośredni zwrot do zmarłego:

#### *Śpiew*

Minąłeś już, drogi bracie!  
Smutną ścieżkę niepewności,  
Przy JEHOWY majestacie  
Duch twój wolny, wiecznie gości;  
Smutna świątyni twa strata  
Łzy żalosne braciom roni;  
Lecz co każe miłość brata,  
To mularskie prawo broni<sup>293</sup>.  
(w. 61-67)

To właśnie owo „mularskie prawo” (w. 67) nakazywało oplakującym zmarłego braciom spojrzeć na poniesioną stratę z pokojem i radością, jako na przejście do krainy wiecznej szczęśliwości oraz upragnionej wolności. Podkreślała to jeszcze finalna partia chóru:

#### *Chór*

Bracia! Kto powinność ceni,  
Z męstwem żal pojednać trzeba.  
Na grobowiec – zasmuceni,  
Lecz wesoło patrzmy w Nieba.<sup>294</sup>  
(w. 68-72)

Rezygnacja z elementu *laudatio* lub zminimalizowanie jego roli w masońskich kantatach pogrzebowych wydaje się być pewną zasadą, wyróżniającą tego typu utwory. Z podobną sytuacją jak w utworze Brodzińskiego *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim*

---

<sup>292</sup> Na temat tradycji poezji funeralnej w literaturze polskiej zob. D. Platt, *Kazania pogrzebowe z przelomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992, M. Skwara, *O dowodzeniu retorycznym w polskich, drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 2009, M. Patro-Kucab, *Rola retoryki w oracjach pogrzebowych. Uwagi na marginesie mów funeralnych i wspomnień pośmiertnych poświęconych Alojzemu Felińskiemu*, „Słowo. Studia Językoznawcze” 2015, z. 6, s. 97-109.

<sup>293</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, APM, dz. cyt., s.181.

<sup>294</sup> Tamże.

[*Na łono nocy dzień smutny...*], mamy do czynienia także w *Kantacie żałobnej po Aleksandrze Potockim* [*Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...*] z 1812 roku. W recitativo znajdujemy wręcz zachętę do tego, aby uznać za oczywiste zasługi zmarłego wobec loży i zrezygnować z ich opiewania:

*Recitativo*

Zamilczmy, jak swój godnie przepędził wiek cały,  
Jak piękny zawód zabierał dni jego,  
Na co tu zimne odgłosy pochwały?  
Drogi On sercom naszym zostanie bez tego.<sup>295</sup>  
(w. 11-14)

Postulaty te jednak nie były do końca realizowane, gdyż w następującym po recytatywie duecie, znalazły się hołdy wdzięczności składane wobec Aleksandra Potockiego, określanego „Wolnych Mularzy prawdziwą ozdobą” (w. 15). Kilkukrotnie powtórzony został motyw łez wylewanych przez braci z tęsknoty za zmarłym („wierności i wdzięczności łzy leje nad Tobą” w.17). Jednocześnie płacz ten miał zadanie katarctyczne i był etapem żałoby („wzrokiem, co serca czucie tłumaczy,/ i łez niosących ulgę potoki/ uczcijmy Zmarłego zwłoki” w. 7-9). Masoni postrzegali śmierć w tej kantacie jako przejście do „świeciejszej postaci” (w. 29), gdzie człowiek może obcować na wieki z Bogiem, określanym jako Wielki Budownic Świata, odbierając tym samym nagrodę za ziemskie cnoty. Zmarły nazywany został „szczęśliwym” (w. 34), ponieważ osiągnął cel, do którego dążył przez całe życie. Utwór ten wyrażał również wiarę wolnomularzy w nieśmiertelność duszy. Z podobnym wezwaniem do stałości wobec obiektywnie trudnej sytuacji rozstania ze zmarłym, spotykamy się w *Hymnie żałobnym na obchód zgonu brata Jana Pawła Łuszczewskiego* [*Na próżno płochą nadzieją...*]<sup>296</sup>. Ukojenie miała przynieść „pamięć cnót” (w. 19) zmarłego, które nie zostały jednak szczegółowo omówione.

Magdalena Patro-Kucab wskazywała, iż „mowa pogrzebowa [w literaturze staropolskiej – J.S.] miała być pretekstem do stworzenia wzorca postępowania”<sup>297</sup>. W kantacie Brodzińskiego również i ta funkcja utworu żałobnego została zachowana, jednak nie poprzez element *laudatio*, ale poprzez napomnienia zawarte w części konsolacyjnej, kierowane do społeczności osieroconych braci. Tym samym Brodziński zrealizował dwa zadania nakreślone

---

<sup>295</sup> *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim* [*Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...*], APM, dz. cyt., s. 172-174.

<sup>296</sup> K. Koźmian, *Hymn żałobny na obchód zgonu brata Jana Pawła Łuszczewskiego* [*Na próżno płochą nadzieją...*], dz. cyt.

<sup>297</sup> M. Patro-Kucab, *Rola retoryki w oracjach pogrzebowych...*, dz. cyt., s. 103.

dla *consolatio* przez Scaligera: wskazanie nadziei oraz dodanie ducha dla żyjących, bliskich zmarłemu<sup>298</sup>.

*Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, zawierał znane w kulturze wcześniejszych epok toposy funeralne<sup>299</sup>. Wśród nich warto wskazać topos cykliczności natury, wyrażający się w przekonaniu poety o zmienności wszystkiego, co istnieje i powszechnym zmierzaniu wszystkich bytów ku śmierci: „Z grobami tylko ziemia pod gwiazdami krąży, / To, co się po niej błąka, do swych grobów dąży”. (w. 19-20). Nie zabrakło także biblijnego motywu *vanitas vanitatum* oraz literackich aluzji zarówno do Księgi Koheleta, jak i twórczości Mikołaja Sępa Szarzyńskiego, czego przykładem były wersy poświęcone nieudolnym zmaganiom człowieka ze śmiercią, zawarte w deklamacji:

#### *Deklamacja*

Dla śmierci człek się rodzi, a próżnością żyje,  
Rozkosz, by dłużej konał, jak kordyjał pije,  
Wielkość jego w cierpieniach, a w walczeniu sława,  
Uciśnienie w istocie, a w nadziei prawa,  
Niedole w obecności, szczęście w planach liczy;  
Za kroplą pociech w morzu topi się goryczy;  
Przeszłość go karmi żalem, a przyszłość tęsknotą.  
Marą obecne szczęście, a smutek istotą.  
Nędzny! Wszystko w pozorze zda się jemu służyć.  
Może żądać, mieć, stracić, ale nigdy użyć.  
Gdziekolwiek jako listkiem potoczą nim czasy,  
Z losem, z ludźmi i z sobą wychodzi w zapasy;  
Szermierz, co na śmiertelną walkę w szrankach staje,  
Który, skoro gdy padnie, świat mu poklask daje<sup>300</sup>.  
(w. 39-52)

Kantata Brodzińskiego nie była jednak utworem o pesymistycznym wydźwięku wynikającym z nieuchronnej przemijalności natury ludzkiej. Smutek wynikający ze słabej kondycji człowieka został w niej bowiem przewyciężony „pochodnią mularstwa” (w. 54), która oświetlała widmo śmierci nadzieją na spotkanie z Bogiem. To właśnie przynależność do loży miała być dla braci pewną drogą ku życiu wiecznemu. Dla wolnomularza doświadczenie śmierci miało nieść bowiem nadzieję na poprawę losu człowieka, uwikłanego w ciągłe zmagania na ziemi.

---

<sup>298</sup> Por. J. C. Scaliger, *Consolatio* [w:] tegoż, *Poetices libri septem*, Lyon 1607, s. 428. Zob. także T. Banasiowa, *Konsolacyjne i laudacyjne wiersze żałobne autorów polskich z pierwszej połowy XVII wieku – wybrane zagadnienia z zakresu genologii i topiki*, „Napis” 2003, s. 31-45.

<sup>299</sup> Na temat toposów funeralnych w literaturze staropolskiej pisała Małgorzata Ciszewska, zob. Taż, *Dzieweczki i panny w pogrzebowych mowach szlacheckich i kazaniach (XVII wiek)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2021, s. 131-168.

<sup>300</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, APM, dz. cyt., s.180.

Magdalena Piotrowska, charakteryzując pisarstwo funeralne XIX wieku, zazaczyła jego unikalność w stosunku do minionych epok:

Wiek XIX to epoka wprowadzająca – zarówno w ceremonie funeralne, jak i w mowy żałobne – drobne modyfikacje: obok wodza pojawia się wieszcz, filozof czy godna małżonka. Sposób prezentowania tych postaci wyraźnie nawiązywał do minionych epok, ale inaczej rozkładają się już akcenty filozoficzne i estetyczne. Widać jednak nadal ciągłość wielopokoleniowego przekazu kulturowego<sup>301</sup>.

Do obserwacji badaczki chciałoby się dodać, że kolejnym wzorcem osobowym, wyłaniającym się z twórczości żałobnej epoki postanisławowskiej, jest wolnomularz – człowiek z nadzieją patrzący w przyszłość, pełen cnót braterskich i obywatelskich<sup>302</sup>.

Osobliwym przykładem masońskiej pieśni żałobnej był tekst Franciszka Dionizego Książnika *Na śmierć przezacnej siostry Brühlowej Generalowej Artylerii Koronnej od Łoży Narodowej Świątyni Izis* [*Zacne Serc czułych zebranie...*], ponieważ jako jedyny ze znanych nam utworów został dedykowany zmarłej „siostrze”. Tematycznie jednak nie odbiegał on od przesłania omówionych wcześniej tekstów. Znajdujemy tam żal związany z śmiercią Marianny Potockiej, drugiej żony Alojzego Fryderyka Brühla, jak również przesłanie dotyczące śmiertelności każdego człowieka, a co za tym idzie konieczności prowadzenia godnego życia już tu na ziemi. Doczesność określona została epitetem „gorzkość” (APM, s. 175, w. 14), zaś Niebo ostatecznym celem i szczęściem dla zmarłej. Opłakiwały ją nie tylko siostry z Łoży Dobroczyńności, do której należała, ale również stroskany małżonek:

Jakiż ból męża dla żony  
Któremu śmierć Ją odrywa?  
Z nich nam był model stawiony  
Oto jest para szczęśliwa<sup>303</sup>.  
(w. 33-36)

Rzeczywiście, ze źródeł historycznych wiemy, iż Alojzy Fryderyk Brühl, starosta warszawski i generał artylerii, również członek masonerii, stojący na czele Łoży Cnotliwy Sarmata, bardzo przeżył odejście żony oraz śmierć syna, czego skutkiem był jego upadek na zdrowiu<sup>304</sup>.

<sup>301</sup> M. Piotrowska, *Nie dla nich romantyczny Parnas? (Słów kilka o mowach pogrzebowych)*, „Słupskie Prace Filologiczne” 2010, s. 263.

<sup>302</sup> Magdalena Patro-Kucab pisała: „Dziewiętnastowieczni oratorzy [w mowach funeralnych – J.S.] propagują pewien rodzaj ludzkiego zachowania mającego na celu dążenie do dobra powszechnego, do pomyślności ojczyzny.” W zadanie to wpisują się dążenia wolnomularzy. M. Patro-Kucab, *Rola retoryki w oracjach pogrzebowych...*, dz. cyt., s. 106.

<sup>303</sup> F. D. Książnik, *Na śmierć przezacnej siostry Brühlowej Generalowej Artylerii Koronnej od Łoży Narodowej Świątyni Izis* [*Zacne Serc czułych zebranie...*], APM, s. 175-177.

<sup>304</sup> Por. <https://www.polenausfreierwahl.de/bohaterowie/biogramy/alojzy-fryderyk-von-br-hl>, [dostęp: 4.08.2022].

Po inną konwencję, znaną już od starożytności prozopopeję<sup>305</sup>, sięgnął Książnin, wprowadzając monolog samej zmarłej:

„Kto mi spokojność zakłócił  
Którą po śmierci nabyła?  
Kto przeszłą pamięć przecił?  
Pamięć okrutną, żem żyła?

„Cóż to? czym znowu na świecie?  
Żyjesz mej duszy połowa?  
Choć w raju zostałam, przecie  
Dla niegom odżyć gotowa?

„Kędyż tam moje są dziatki?  
Kto teraz ich pielęgnuje! –  
Czuć to musicie o matki  
Jak drobnych sierot żałuję.

„Cóż to postrzegam nowego?  
Żałobna dla mnie usługa  
O serce czułe!... lecz mego  
Szczęścia chwile niedługie.

„Darujcie kochane siostry!  
Odeść w kraj muszę daleki  
Wyrok mnie nagli zbyt srogi,  
Dziękuję... Żegnam ... na wieki.”<sup>306</sup>  
(w. 45-64)

Zmarła, choć przepełniała ją tęsknota za mężem i dziećmi, chciała powrócić do wiecznej spokojności, jaka spotkała ją po śmierci. Rozstawała się także ze swymi siostrami, dziękując im za pożegnanie, jakie jej zgotowały.

Wolnomularski ceremoniał pogrzebowy wpisywał się w znany już w kulturze staropolskiej motyw *pompa funebris*<sup>307</sup>. Przepych i wystawność pogrzebów zwłaszcza ważnych osobistości miały pokazywać rozmiar straty poniesionej w związku z odejściem zmarłego. Badacze polskiej kultury funeralnej, tacy jak Zbigniew Kuchowicz, zwracali uwagę na

---

<sup>305</sup> Prozopopeja (*fictio personae*) jako figura myśli zaliczana jest do typu figur emotywnych. Tradycja retoryczna wyróżniła kilka sposobów wprowadzania prozopopei: poprzez monolog postaci nieobecnych, zmarłych, milczących lub upersonifikowanie pojęć abstrakcyjnych, przedmiotów lub zjawisk. Por. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, s.124–125, S. Herman, *Prozopopeja. Problemy teoretyczne i praktyka literacka*, [w:] *Studium z literatury staropolskiej XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Żywa postać Rzeczypospolitej*, Zielona Góra 1985, s. 10–43, A. Nowak, *Rola prozopopei w ukraińskiej poezji elegijnej XVI-XVII wieku*, Kraków 2003.

<sup>306</sup> F. D. Książnin, *Na śmierć przezacnej siostry Brühlowej Generalowej Artylerii Koronnej od Łoży Narodowej Świątyni Izis [Zacne Serc czułych zebranie...]*, APM, s. 177.

<sup>307</sup> Por. J. A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974. J. Białostocki, *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961, s. 104-136.

osobliwą teatralizację i ostentację żałoby<sup>308</sup>, wyrażającą się rozbudowanymi ceremoniami pogrzebowymi, przygotowaniem z tej okazji specjalnych mów, ale także portretów nagrobnych, chorągwi, na które nie szczędzono wydatków. Liturgia pogrzebowa zasłużonej osoby wiązała się zwykle z wystawieniem ciała zmarłego na specjalnym łożu w udekorowanej na tę okoliczność sali, gdzie odbywały się modlitwy oraz okadzanie ciała jałowcem i pachnidłami<sup>309</sup>. Masońskie obyczaje żałobne czerpały z tej tradycji, rozwijając ją oczywiście o własną symbolikę oraz specjalne pieśni, bogate w wolnomularską frazeologię<sup>310</sup>.

#### 4.8 *Śpiewy ku czci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty*

Łoże symboliczne obchodziły co roku swoje dwa najważniejsze święta patronalne, ku czci świętego Jana Chrzciciela, 24 czerwca oraz ku czci św. Jana Ewangelisty, 27 grudnia. Masoni z dystansem podchodzili do oddawania czci świętym; Załęski wskazywał, iż wspomnienie świętego Jana Chrzciciela zostało wybrane ze względu na najdłuższy dzień w roku, kiedy słońce najbardziej oświetla ziemię, stąd natura jest wówczas w pełnym rozkwicie<sup>311</sup>. Bardziej prawdopodobnym uzasadnieniem wyboru takiego patrona była historia początków wolnomularstwa, gdyż to właśnie 24 czerwca 1717 powstała Wielka Loża Londynu<sup>312</sup>. Trudno jednoznacznie wyjaśnić za to decyzję o obraniu świętego Jana Ewangelisty na patrona masonów, być może był on dla nich przykładem osoby wiernej swoim ideałom, jakimi pragnęli zostać także bracia.

Święto patronalne było dla wolnomularzy doroczną okazją do organizowania uroczystych posiedzeń, otwierania prac nowych loży, wprowadzania mistrza katedry na swój urząd czy wreszcie podsumowania dotychczasowych działań oraz dokonywania indywidualnego rozrachunku członków loży z wierności złożonym przyrzeczeniom, czego dobrym świadectwem może być *Wiersz na uroczystość świętego Jana*<sup>313</sup> ze zbioru Feliksa Gawdzickiego. Obowiązkowo organizowano wówczas lożę bankietową. Dzień ten był postrzegany przez masonów jako powód do okazania radości i wdzięczności:

---

<sup>308</sup> Por. Z. Kuchowicz, *Z dziejów obyczajów polskich wieku XVII i pierwszej połowy XVIII w.*, Warszawa 1957. Zob. także J.A. Chrościcki, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, dz. cyt., s. 43.

<sup>309</sup> Opis ceremonii pogrzebowej w okresie nowożytnym w Polsce zawiera praca J.A. Chrościckiego, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, dz. cyt., s. 43-54.

<sup>310</sup> Na temat stałej topiki w utworach funeralnych poświęconych zmarłym dworzanom gdańskim pisał Edmund Kotarski. Autor zwracał uwagę na występowanie pewnych powtarzalnych opozycji, takich jak życie doczesne-życie wieczne, życie jako śnieg, który topnieje w promieniach słońca, życie jako trawa: rano zielona, wieczorem zwiedła; życie jako róża, która szybko traci swoją urodę, czy życie jako port. Por. Tenże, *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, Gdańsk 1993, s. 232.

<sup>311</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 104.

<sup>312</sup> Por. <https://dziennikbałtycki.pl/co-robia-wolnomularze-w-noc-swietojanska/ar/10188188>, [dostęp: 3.08.2022].

<sup>313</sup> F. Gawdzicki, *Wiersz na uroczystość świętego Jana [Kiedy z nas każdy dnia dożył...]*, G, s. 15-17 [Pieśń IX].

## CORO

Powitaj, o dniu radosny!  
Pokoju zesłańcze Boży!  
Przybywasz jak wpośród wiosny,  
Zefir z woniejącej róży<sup>314</sup>.  
(w.1-4)

Nie zabrakło oczywiście śpiewów przygotowanych specjalnie na uroczystości patronalne, jednak nie stanowią one licznej grupy tekstów, biorąc pod uwagę wszystkie znane mi śpiewniki oraz drugi ulotne. Co znamienne, najczęściej utwory te opiewały także inne okazje, na których świętowanie wybrano dzień świętego Jana, stąd charakter tych utworów jest zróżnicowany. W kilku tekstach przygotowanych na okazję uroczystości patronalnych znajdujemy odwołania do Wielkiego Budownika Świata z prośbą, aby wspierał On swoją opieką prace danej loży, jak również wyrażające podziękowania za dotychczasową opiekę niebios. Pojawiły się one w *Wierszu z muzyką na Uroczystość świętego Jana patrona wolnego mularstwa [W tym wolnomularskim Gronie...]*<sup>315</sup>, *Wierszu na uroczystość świętego Jana [Kiedy z nas każdy dnia dożył...]*<sup>316</sup>, *Śpiewie w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*<sup>317</sup> czy *Hymnie na uroczystość św. Jana, przy pierwszym prezydowaniu w to święto loży Świątynia Mądrości [Ty, coś rzeczy stawił w szyku...]*, którego fragment przywołam:

Ty! Co rzeczy stawił w szyku,  
Gmach dźwignąwszy okazały:  
Przyjmuj głośnie pienia chwały,  
Wielki Świata Budownika.  
Przed Twoje święte ołtarze  
Niesiem je, wolni mularze<sup>318</sup>.  
(w. 1-6)

Co znamienne, w utworach tych trudno szukać odniesień do życia czy działalności patrona, czyli świętego Jana. Został on wspomniany w *Wierszu z muzyką na Uroczystość świętego Jana patrona wolnego mularstwa*:

---

<sup>314</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, b.m.w, 1815, AGAD, sygn. II 2/59.

<sup>315</sup> A. Nowakowski, *Wiersz z muzyką na Uroczystość świętego Jana patrona wolnego mularstwa [W tym wolnomularskim Gronie...]*, APM, s. 37.

<sup>316</sup> F. Gawdzicki, *Wiersz na uroczystość świętego Jana [Kiedy z nas każdy dnia dożył...]*, G, s. 15-17 [Pieśń IX].

<sup>317</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, dz. cyt.

<sup>318</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Hymn na uroczystość św. Jana, przy pierwszym prezydowaniu w to święto loży Świątynia Mądrości [Ty, coś rzeczy stawił w szyku...]*, dz. cyt. *Hymn [Ty, coś rzeczy stawił w szyku...]*, dz. cyt.

W tym wolnomularskim gronie,  
Gdzie przyjaźń z cnotą zamknięto,  
Uderzmy po trzykroć w dłonie,  
Bo dziś jest patrona święto.  
Niech zabrzmie po świecie chwała,  
Obrońcy lożow Janowi,  
By wieczną trwałość nadała  
Wszem braciom i Zakonowi.  
Wielki Świata Budownika,  
Pobłogosław naszej chęci,  
Byśmy i w wesołym szyku,  
Litość mieli na pamięci<sup>319</sup>.  
(w. 1-12)

Drugim utworem, w którym wspomniany jest święty Jan, jest *Śpiewka bankietowa* [W tej przyjemnej chwili...]:

Dzień świętego Jana  
Wszedł nam dziś wspaniale,  
I loża zebrana,  
Ku czci jego chwale.  
A teraz u stołu  
Gdy tę radość dzielim,  
Za Janów pospołu;  
Wszyscy wystrzelim<sup>320</sup>.  
(w. 9-16)

Chętnie wychwalane były za to cnoty żyjących braci, sprawujących ważne funkcje w danej loży i stawianych za wzór dla pozostałych braci. Odnaleźć je można między innymi w hymnie przygotowanym przez mówcę loży lubelskiej Świątynia Równości na dzień 22 stycznia 1820 roku, z okazji przesuniętych nieco obchodów święta św. Jana Ewangelisty. Autor podkreślił w nim zasługi Piotra Chryzologa Domańskiego<sup>321</sup> oraz Andrzeja Smolikowskiego<sup>322</sup>:

Już mamy liczne przykłady  
W pośród świetnych czynów braci,  
By zostawić piękne ślady  
Każdy z nich chwili nie traci.

Im to składajmy ofiary,  
Bo piękną wznoszą budowę.  
Dla nich odpowiednie dary  
Zawsze są w sercach gotowe.

---

<sup>319</sup> A. Nowakowski, *Wiersz z muzyką na Uroczystość świętego Jana patrona wolnego mularstwa* [W tym wolnomularskim gronie...], dz. cyt.

<sup>320</sup> *Śpiewka bankietowa* [W tej przyjemnej chwili...], dz. cyt.

<sup>321</sup> Piotr Chryzolog Domański był mistrzem katedry loży Świątynia Równości oraz prezesem Komisji województwa lubelskiego.

<sup>322</sup> Mowa o Andrzeju Smolikowskim, mistrzu katedry loży Wolność Odzyskana. Obydwie loże lubelskie, Wolność Odzyskana i Świątynia Równości, obchodziły wspólnie uroczystość patronalną. Por. S. Małachowski-Lempicki, *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie...*, dz. cyt., s. 45-47.



Pod rządy mistrzów dzielni  
Niechaj nam szczęście jaśnieje;  
Wspartymi radami mądrymi  
Chlubne są zawsze nadzieje.

Wznośmy więc pienia radośne,  
Że nasze prace wspaniałe;  
Niech będą czyny głośne,  
A w sercach pamiątki trwałe.

Cieszyć się teraz wypada  
W dniu uroczystym patrona,  
Gdy tym (łoża) wdzięczność składa,  
Czyja zasługa wielbiona.

Piotra Chryzologa dzieła  
Są Braciom Równości znane;  
Co chęć jego przedsięwzięła,  
To wszystko jest doskonałe.

Bracia, z cnów znani swej (łoży),  
Świetni ludzkości czynami!  
Niech się od Was szczęście mnoży,  
Nikną przesady stopniami.

Niech człek z zaszczytem pracuje,  
Ceniąc takich braci cnoty,  
Niechaj wartość swoją czuje,  
Nie odstępując prostoty.

Dwie dziś (łoże) prace dzielą  
Pod młotkiem mistrza Andrzeja;  
Niech się tu serca weselą,  
Gdzie ich ożywia nadzieja.

Niech berłem władną mocarze,  
Zdobywając kraje świata;  
My wznośmy cnoty ołtarze,  
Która jest zaszczytem brata<sup>323</sup>.  
(w. 1-40)

Warto zaznaczyć, że był to jeden z nielicznych utworów powstałych z okazji „zimowego” Jana, czyli świętego Jana Ewangelisty. Wolnomularze obchodzili wspomnienie obydwu tych

---

<sup>323</sup> K. Nahajewicz, *Hymn śpiewany w czasie obchodu uroczystości świętego Jana Ewangelisty i w zgromadzeniu (braci) obu (łoży) pod Wschodem Lublina, a pod sterem przewielebnego brata Andrzeja Smolikowskiego mistrza (katedry) (sprawiedliwej) i (doskonalej) (łoży) pod (nazwą) Wolność Odzyskana. Dnia 22-go miesiąca XI (roku) (prawdziwego) (światła) 5819, czyli ery zwyczajnej dnia 22 stycznia 1820 roku*, b.m.w, b.r.w. Oryginał tego hymnu znajduje się w lubelskich zbiorach Jana Mędrkiewicza. Stanisław Małachowski-Łempicki nie oceniał wysoko kunsztu poetyckiego Nahajewicza, wspominając, że był on nauczycielem matematyki w jednej z lubelskich szkół, później zaś pracował jako matematyk w Kaliszu. Por. S. Małachowski-Łempicki, *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie...*, dz. cyt., s. 47.

patronów<sup>324</sup>, co dawało okazję do dwukrotnego podsumowania dotychczasowych działań loży i zaplanowania prac na kolejny rok. Podczas każdego spotkania loży otwierano Biblię na pierwszej stronie Ewangelii świętego Jana i wersie „na początku było Słowo” (J1,1).

Uroczystościom patronalnym wolnomularzy towarzyszyły także okolicznościowe kantaty. Wspomnijmy chociażby *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*<sup>325</sup>, który stanowi jedną z pierwszych kompozycji masońskich Kazimierza Brodzińskiego z muzyką Antoniego Weynerta, powstałą z okazji obchodu święta patronalnego, jakim było wspomnienie świętego Jana Chrzciciela<sup>326</sup>. Był to utwór zupełnie odmienny od katolickich kantat ku czci świętych, takich jak na przykład *Kantata do świętej Cecylii*<sup>327</sup>, autorstwa Bonawentury Kudlicza<sup>328</sup> z muzyką Franciszka Lessla. Pomijając wartość artystyczną obydwu utworów<sup>329</sup>, należy zauważyć, że wśród tekstów wolnomularskich nie odnajdziemy tych poświęconych innym postaciom świętych niż święty Jan (Chrzcziciel lub ewangelista), a i wśród prac skupionych wokół nich wzmianki na temat życia patrona są marginalne, często ograniczające się jedynie do wspomnienia jego imienia w tytule. Nie było więc celem lożowych utworów budowanie parenetycznych wzorców wynikających z życia świętego, jak to miało miejsce chociażby we wspomnianej *Kantacie do świętej Cecylii*. Koncentrowały się raczej one – podobnie jak inne masońskie kantaty okolicznościowe – na budowaniu etosu wolnomularza. W pierwszych passusach *Śpiewu w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, dostrzegamy wychwalanie cnoty:

#### Coro

Cnota jest piękna, wesoła,

---

<sup>324</sup> Niekiedy wśród patronów wolnomularstwa wymienia się również świętego Andrzeja, jednak żadna ze znanych nam pieśni nie odnosi się do tego świętego. Por. <http://www.tradycjajezoteryczna.ug.edu.pl/node/3478>, [dostęp: 3.08.2022].

<sup>325</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, dz. cyt. Na temat tego utworu pisał także Stanisław Małachowski-Lempicki, jednak nie przywołał jego słów. Nie odnajdziemy tego tekstu również w żadnym, znanym nam śpiewniku wolnomularskim. Por. Tenże, *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 29, s. 233.

<sup>326</sup> 24 czerwca 1815 roku obchodzono ten dzień pod przewodnictwem nowych urzędników lożowych – wielkiego mistrza Stanisława Kostki Potockiego oraz namiestnika Jana Potockiego.

<sup>327</sup> Franciszek Lessel, *Kantata do świętej Cecylii*, red. Bohdan Muchenberg, Kraków 1987. Zob. Także <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/7058-Franciszek-Lessel/gatunki/41-kantata-do-sw-cecylia>, [dostęp: 28.12.2022].

<sup>328</sup> Bonawentura Kudlicz, aktor i reżyser Teatru Narodowego, był także wolnomularzem. Por. K. Kurek, *Bonawentura Kudlicz. Notatki i szkice do portretu artysty*, [w:] *Portrety teatralne piórkiem - węglem - pędzlem. Prace dedykowane profesor Annie Kuligowskiej-Korzeniewskiej*, pod red. Ireny Jejte-Lewkowicz, Małgorzaty Leyko i Dariusza Leśnikowskiego, Łódź 2011, s. 204 - 214.

<sup>329</sup> Alina Nowak-Romanowicz wskazała, iż kompozycja ta nie była autorskim dziełem Kudlicza, a jedynie dość słabą przeróbką *Ody do muzyki na dzień św. Cecylii (Ode for Music on St. Cecilia's Day)* Alexandre'a Pope'a z 1708 roku, której tłumaczenia na język polski dokonał Julian Ursyn Niemcewicz. Por. Taż, [nota historyczna], [w:] Franciszek Lessel, *Kantata do świętej Cecylii*, dz. cyt., s. 45.

W gwiazdzistej swojej osłonie  
Spokojność widać z jej czoła  
Wierność ją wiedzie za dłoń<sup>330</sup>.  
(w. 5-8)

Warto przy tej okazji rozważyć, czym dla polskich wolnomularzy z przełomu XVIII i XIX wieku, była kategoria cnoty i jak rozumieli to pojęcie. Z jednej strony zapewne znane im było antyczne znaczenie terminu *arete*, oznaczające już od Homera doskonałość, dzielność, ale też poświęcenie dla dobra wspólnego<sup>331</sup>. Według koncepcji Tyrteusza, cnota była właściwością nabytą w wyniku wysiłku osoby (nie była czymś wrodzonym) i możliwa do osiągnięcia każdemu człowiekowi. Sokrates, ojciec starożytnej etyki, utożsamiał cnotę – *sofrozoyne* – z wiedzą o tym, co piękne i dobre. Dla Arystotelesa z kolei cnotą była stała gotowość do wyboru pewnych działań<sup>332</sup>. W etyce wolnomularskiej również widzimy usposobienie do dążenia do doskonałości i rozwoju, akcentowane zwłaszcza w sferze życia społecznego, czego wyrazem było chociażby poświęcenie dla ojczyzny czy wsparcie okazywane ubogim. Bracia uważali jednak, że najlepszym środowiskiem służącym ku nabywaniu cnót, mogą być loże masonskie, stąd nie wszyscy ludzie w jednakowy sposób będą mogli osiągnąć szczęście płynące z cnotliwego życia.

Drugim kręgiem nawiązań, w obrębie którego funkcjonowało pojęcie *virtus* w staropolskiej kulturze, były cnoty szlacheckie. To je opiewali pisarze: Biernat z Lublina, Jan Kochanowski, Mikołaj Sęp Szarzyński, uznając za obywatela cnotliwego osobę, która zachowuje dobre obyczaje i nieustannie kształci swój rozum<sup>333</sup>. Z zachowaniem cnoty wiązało się nierozdzielnie kultywowanie obyczajów przodków, naśladowanie ich zacnych czynów oraz cnotliwe wychowywanie młodego pokolenia do gotowości do obrony własnej ojczyzny. I takie rozumienie cnoty bliskie było polskim wolnomularzom, bardzo często zaangażowanym w życie społeczne, polityczne i kulturalne narodu<sup>334</sup>.

Cnota w *Śpiewie w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, została przedstawiona jako

---

<sup>330</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, dz. cyt.

<sup>331</sup> Por. R. Bzdak, E. Podrez, *O potrzebie cnót, czyli o potrzebie etyki*, „*Studia Philosophiae Christianae*” 1995, nr 31, s. 78-79. Zob. także Witek S., Wegner H., *Cnota*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. III, Lublin 1979, s. 521-527, A. McIntyre, *Dziedzictwo cnoty: studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996.

<sup>332</sup> W *Etyce Nikomachejskiej* czytamy: „Dzielność etyczna jest trwałą dyspozycją do pewnego rodzaju postanowień, polegającą na zachowywaniu właściwej ze względu na nas średniej miary, którą określa rozum i to w sposób w jaki by ją określił człowiek rozsądny (*phronimos*)”. Arystoteles, *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1982, 1106b 36 - 1107a 3.

<sup>333</sup> Por. J. Kochanowski, *Wykład cnoty*, oprac. A. Ćwiklińska, Wrocław 1955.

<sup>334</sup> Na temat rozumienia szczęścia, cnoty i namiętności przez XVIII-wiecznych libertynów pisał Jerzy Snopek. Por. Tenże, *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986, s. 262-266.

upersonifikowana, piękna kobieta, której oblicze było spokojne i radosne, ona zaś patrzyła na innych z łagodnością, a całą jej postać osłaniała gwiazdzista szata. Towarzyszyły jej alegorie niewinności oraz wierności, które prowadziły ją za dłonie. Taki opis cnoty nie odwoływał się bezpośrednio do tego zaproponowanego przez Cesarego Ripę w jego *Ikonologii*, gdzie wyobrażona była ona co prawda także jako piękna i młoda dziewczyna, ale ze skrzydłami, trzymająca w prawej ręce włócznię, w lewej - wieniec laurowy, na jej piersi zaś, widniało słońce<sup>335</sup>.

Kolejne passusy tej kantaty odsyłały do frazeologii marynistycznej, przywołując metaforę życia wolnomularza jako okrętu zmierzającego do portu wiecznego przeznaczenia, znanego starożytnego toposu zaczerpniętego od Plutarcha *navigare necesse est, vivere non ecesse*. Umocnieniem w drodze, zapewniającym obranie pewnego kursu do celu, miała być przyjaźń braterska, nadzieja oraz wierność wartościom:

*Terrzettino*

Przyjaźń mocą niech nam będzie,  
Ta zetrze maskę z powieki,  
Prawdzie ojczyznę zdobędzie,  
Przesąd wtłoczy w grób na wieki.

Nadzieja na naszym czele,  
Wierność obroną jedynie,  
Za niemi nasz okręt śmieie  
Do szczęsnych brzegów zawinie<sup>336</sup>.  
(w. 17-24)

#### 4.9 *Śpiewy religijno-filozoficzne*

Stosunek masonów do religii jasno określały tworzone przez nich kodeksy. Zakładały one przede wszystkim tolerancję dla wszystkich wyznań oraz postulowały zniesienie wszelkich różnic wyznaniowych. Zaznaczmy, iż do łóż symbolicznych nie były przyjmowane osoby niewierzące. Obraz Boga wolnomularzy zbliżony był do gnostycyzmu, a nawet – jak sugerowała Katarzyna Karaskiewicz – wyobrażenia pneumatyków:

Pneumatycy to duchowe dzieci zrodzone przez matkę mądrości, Sopię, inaczej eona zwanego Mądrością, czy u walentynian Sopią-oblubienicą. Wolnomularzy z gnostykami łączyło to właśnie, że obie grupy dążyły do doskonałości, ich członkowie wspinali się po drabinie bytu, dzięki czemu poznawali swoje powołanie na ziemi. Dzięki wtajemniczeniu inspirowanemu przez Sopię (Duchową Matkę) poznają tajemnice Boga Stwórcy, ale i ponownie rodzą się z Sophii. Powołani są raz jeszcze do świetlanego życia<sup>337</sup>.

<sup>335</sup> Por. C. Ripa, *Ikonologia*, dz. cyt., s. 234. W dziele Ripy odnajdujemy trzy postacie odziane w gwiazdzistą szatę – są to alegorie Dobrotliwości, Nieba i Poezji. Por. Tamże, s. 27, 107, 321-322.

<sup>336</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, dz. cyt.

<sup>337</sup> K. Karaskiewicz, *Budowniczość pierwszego Kościoła...*, dz. cyt., s. 52-54.

Kandydat na masona powinien być osobą religijną, wierzącą w nieśmiertelność duszy i istnienie Boga. Warto również nadmienić, iż wśród braci obowiązywała zasada uniwersalności religijnej, polegająca na tolerancji dla wyznawców różnych wyznań chrześcijańskich (katolicyzmu, protestantyzmu) oraz religii (na przykład judaizmu) wśród osób należących do łóż<sup>338</sup>. Etyka masońska oparta była – jak pisał Ludwik Hass, na „zlaicyzowanej moralności chrześcijańskiej” i „bezreligijnym humanitaryzmie”<sup>339</sup>. Od członków loży wymagano doskonałości moralnej, wyrażającej się w konkretnym zaangażowaniu na rzecz ubogich i potrzebujących. Zalecenia te były bliskie nurtowi sentymentalnemu, choć Karpiński, główny jego przedstawiciel, nie należał do masonerii<sup>340</sup>. Ich echo pobrzmiwa także we współczesnej myśli postsekularnej<sup>341</sup>.

Stanisław Załęski wskazywał, iż polskie loże w epoce stanisławowskiej wyznawały deizm, wzorem podobnych sobie łóż z zachodniej Europy. Choć wolnomularze zwracali się w swoich pieśniach do wielkiego Architekta, nie miał On właściwego sobie miejsca w przebiegu ceremonii lożowych. Ludwik Hass, a za nim Tomasz Chachulski, słusznie zauważyli, iż odrodzenie idei oraz pojęć religijnych w poczynaniach XVIII i XIX-wiecznych masonów, było wyrazem poszukiwania transcendentnego porządku rzeczywistości i sakralizacji kategorii moralnych<sup>342</sup>.

Pieśni sklasyfikowane przeze mnie jako utwory o charakterze religijno-filozoficznym, stanowią najliczniejszą grupę tematyczną wszystkich śpiewów wolnomularskich. Jak wskazywał już wcześniej Chachulski, były one wykorzystywane przy niemal wszystkich okazjach z życia członków loży, często dominując na różnego rodzaju spotkaniach<sup>343</sup>. Zwracając się do Boga, wykorzystywano zwroty powszechne we frazeologii oświeceniowej, jak również te wywodzące się z konstytucji wolnomularskiej, takie jak: Budownik, Wielki Budownik, Budownik Światów, Budownik natury, Budowniczy, Wielki Architekt, Boska Istota, Istność, Przedwieczna Istność, Najwyższa Istność, Twórca Natury, Sprawca Natury, Wielki

---

<sup>338</sup> Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich doby oświecenia – rekonesans*, dz. cyt., s. 35.

<sup>339</sup> L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, dz. cyt., s. 146.

<sup>340</sup> Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich doby oświecenia – rekonesans*, dz. cyt., s. 38.

<sup>341</sup> Widoczne może to być m. in. w odrzuceniu konkretnej doktryny religijnej jako zbyt ograniczającej i przestarzałej przy jednoczesnym zaadaptowaniu pojęć i wartości wynikających z systemu tej religii oraz nadaniu im nowego znaczenia. Zob. J. Habermas, *Wierzyć i wiedzieć*, tłum. M. Łukasiewicz, „Znak”, 2002, nr 9, s. 8-21, M. Warchala, *Romantyzm i narodziny myśli postsekularnej*, „Logos i Ethos” 2014, nr 36, s. 73-85. Na temat postsekularyzmu zob. także *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012, *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, pod red. M. Ciesielskiego, K. Szewczyk-Haake, Kraków 2018, P. Bogalecki, *Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej*, „Wielogłos” 2016, nr 29, s. 113-130.

<sup>342</sup> Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich doby oświecenia – rekonesans*, dz. cyt., s.26.

<sup>343</sup> Por. Tamże, s. 40.

Ojciec Przyrodzenia, Najwyższy, Władca Świata czy metonimią Niebo. Co ciekawe, podobnymi określeniami posługiwali się pisarze z kręgów katolickich, niebędący wolnomularzami, tacy jak Karpiński, który wielokrotnie, chociażby w swoich *Pieśniach nabożnych*, używa sformułowania Niebo, zwracając się do Boga<sup>344</sup>. Z wywiedzionym z deizmu określeniem Istność Najwyższa, mamy do czynienia z kolei w dziele klasycystycznym, czyli *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadkach*<sup>345</sup> Krasickiego. Podobna metaforyka była obecna również w hymnach Adama Naruszewicza – w *Hymnie do słońca* oraz w *Hymnie do Boga*<sup>346</sup>.

Jeśli przyjrzymy się tej grupie utworów pod kątem genologicznym, będziemy mogli wyróżnić wśród nich modlitwy, takie jak *Modlitwa [Nieśmiertelnych Naczelniku...]*, *Modlitwa [Stwórcu, my Twoje stworzenia...]*, *Modlitwa [Panie, oświeć nas mądrością...]*, *Modlitwa [Wyższym nad nieba, wzniosły majestatem...]*, wszystkie pochodzące ze zbioru Tadeusza Wolańskiego, a także hymny skierowane bezpośrednio do Boga: *Hymn [O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...]*, *Hymn do Boga [Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...]*, występujące zarówno u Wolańskiego, jak i u Budziszewskiego; a także *Hymn do Boga [Do Ciebie, Panie, wnosim nasze prośby...]* oraz *Hymn do Boga [Do Ciebie moja niech zabrzmi lira...]*. Obydwa te hymny zostały włączone do śpiewnika pod redakcją Wolańskiego, zaś autorem ostatniego z nich jest Franciszek Dionizy Książnin, czego nie odnotował autor zbioru<sup>347</sup>.

Ciekawym wydaje się zestawienie anonimowego *Hymnu do Boga [Nasz Budowniku! Tobie cześć i chwała...]* pochodzącego z największego, wolnomularskiego śpiewnika, czyli *Pieśni wolno-mularskich* pod redakcją Wolańskiego, z *Hymnem do Boga* Adama Naruszewicza<sup>348</sup>. Początkowe wersy obydwu liryków wydają się ukazywać wspólną myśl – oto bowiem głoszona jest pochwała Boga, czy jak określali Go masoni, „Naszego Budownika” (w.1), nie tylko stwarzającego świat, ale również nieustannie nim rządzącego. Kolejne passusy

---

<sup>344</sup> Por. Tamże, s. 41-42. Ciekawe rozważania na temat obrazu Boga w twórczości m.in. Karpińskiego snuł Wojciech Kaliszewski. Por. Tenże, *Światło Opatrzności: „Przeciw deistom”, [w tegoż:] Parnas oświeconych. Studia o poezji polskiej epoki oświecenia*, Warszawa 2019, s. 197-214.

<sup>345</sup> Por. I. Krasicki, *Mikołaja Doświadczyńskiego przypadki*, oprac. M. Klimowicz, Wrocław 1975.

<sup>346</sup> Por. A. Naruszewicz, *Poezje zebrane*, t.1, wyd. B. Wolska, Warszawa 2005. Zob. również *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, pod red. T. Chachulskiego, Wrocław 2000, s. 7-35.

<sup>347</sup> Co ciekawe, włączenie do śpiewników masonskich utworów powstałych poza kręgiem wolnomularskim (bądź w innym niż łoża przeznaczeniu) było – przynajmniej u Wolańskiego – praktyką dość powszechną. Chachulski odnotował przykłady tekstów Krasickiego, które w pełnym brzmieniu, we fragmentach lub po trawestacji, zostały opublikowane przez Wolańskiego, co może świadczyć o powszechności ich użycia, także przez braci masonów. Wspomnijmy chociażby *Modlitwę [Stwórcu, my Twoje stworzenia...]*, *Hymn do Boga [Do Ciebie, Panie, wnosim nasze prośby...]*, czy pieśń *Przyjaźni [Święta Przyjaźni, wielki darze Boga...]*, opartą na słowach znanego *Hymnu* Krasickiego o incipicie *[Święta miłości kochanej ojezyny...]*. Jak widać więc, zasada postulowana przez Elsnera, aby w czasie zgromadzeń łożowych wykonywać utwory autorstwa jedynie członków łoży, na początku XIX wieku została nieco rozluźniona, co jest widoczne w wyborze tekstów przygotowanych przez Wolańskiego czy Budziszewskiego. Pisał Chachulski: „Można [...] zaryzykować twierdzenie, że dla ruchu wolnomularskiego wraz z upływem lat XVIII-wieczna poezja oświeceniowa stanowiła po prostu stylistycznie, frazeologicznie, wyobrazeniowo i wreszcie ideowo najbliższy wspólny obszar”. Tamże, s. 47.

<sup>348</sup> A. Naruszewicz, *Poezje zebrane*, t.1, wyd. B. Wolska, Warszawa 2005, s. 161.

przyniosły jednak odwrócenie optyki. U Naruszewicza osoba zwracająca się Boga stawia się w wyraźnym uniżeniu wobec Stwórcy, określając się „lichym zlepkiem” (w. 11), który oddaje Mu wszystko, a świadom niewystarczalności swojej ofiary, jest gotów powierzyć w Jego ręce samego siebie:

Co mam, to Twoje: wszystko ci oddawa  
Pokorny umysł, wdzięczny za Twe dary –  
Jeśli w szczegółach czego nie dostawa,  
Weź mię całego w zupełność ofiary<sup>349</sup>.  
(w. 17-20)

Dojmująca pokora, wynikająca z przekonania, że to, co człowiek posiada czy potrafi, jest dziełem łaski Boga, została przeciwstawiona prezentacji wolnomularskich zalet: cnotliwości, umiejętności przewycięzania zła, budowania kościołów. Te argumenty miały zwrócić uwagę Najwyższego na związek mularzy jako tych, którzy w szczególny sposób zasługiwali na Jego opiekę.

Kim jeszcze był Bóg dla członków zakonu? I jaki był stosunek braci do religii? Pisałam już, że do łóż masonskich przyjmowano chrześcijan różnych wyznań, wykluczając z nich ateistów. Panowała w nich nadrzędna zasada tolerancji religijnej, tak przecież charakterystyczna chociażby dla oświecenia francuskiego<sup>350</sup>. Każdy mason miał uznawać Budownika Świata za stwórcę oraz źródło wszelkiej mądrości. Bracia powinni składać mu wyrazy uwielbienia i chwały, prosząc jednocześnie, aby udzielił im odrobiny światła swojej mądrości. Przykładów podobnych do siebie sformułowań odnoszących się do wielkiego Budownika w pieśniach lożowych nie brakowało. Przywołajmy kilka dla zestawienia:

*z Hymnu [O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...]:*

W Twoim obliczu, w tej tu świątyni,  
Sprawco natury! Przed Twym obrazem,  
Ród ci mularzów ofiarę czyni,  
Wszyscy Twą wielkość wielbimy razem.<sup>351</sup>  
(w. 25-28)

*z Hymnu [Ty, coś rzeczy stawil w szyku...]:*

Ty! Coś rzeczy stawil w szyku,  
Gmach dźwignąwszy doskonały,

---

<sup>349</sup> Tamże.

<sup>350</sup> Por. G. Himmelfarb, *Epoka dobroczynności*, [w teście:] *Drogi do nowoczesności. Brytyjskie, francuskie i amerykańskie oświecenia*, dz. cyt., s. 217.

<sup>351</sup> [O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...], *Hymn [O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...]*, dz. cyt.

Przyjmuj głośne pienia chwały,  
Wielki Świata Budowniku!  
Przed święte twoje ołtarze  
Niesiem je wolni Mularze.<sup>352</sup>  
(w. 1-6)

*z Hymnu do Boga [Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...]:*

Nasz Budowniku! Tobie cześć i chwała;  
Wielkość Twa wpośród tylu światów działa;  
Moc wielka pod Twą potęgą upada,  
Twych niedościgłych zamiarów zasada.  
Natury skutkiem obfitej dowodzisz,  
Jakoś łagodny, tak przeciwność słodzisz.<sup>353</sup>  
(w.1-6)

Interesujące uwagi na temat miejsca religijności w obrzędach masonskich, formułowali już wcześniej Ludwik Hass i Tomasz Chachulski. Pierwszy z nich wskazywał, iż w duchu tolerancji i wyrozumiałości do różnych wyznań, polscy wolnomularze uznali niektóre idee religijne za własne<sup>354</sup>, czego wyrazem były między innymi odniesienia do Boga (określanego zgodnie z nurtem epoki deistyczną terminologią) widoczne w śpiewach okolicznościowych. Chachulski z kolei pisał:

wolnomularska obrzędowość wykorzystywała po prostu wrośnięte w zachowania europejskich społeczności sposoby uwznioślenia właściwych ludziom pragnień, sakralizacji kategorii moralnych, wreszcie naturalnego dla człowieka poszukiwania dróg do wskazywanego już tu wcześniej transcendentnego porządku rzeczywistości. Fakt zaś początkowego zachowania „pojęć i idei religijnych”, po upadku rewolucji francuskiej i wojnach napoleońskich, przynajmniej w Polsce doprowadził do wyraźnego pogłębienia i rozwinięcia tych pojęć i idei na początku XIX wieku, a nie do ich zredukowania. Paradoksalnie można by powiedzieć, że oświeceniowa z ducha „wiara w wartość człowieczeństwa”, która wyrażała się w tym przypadku w ruchu wolnych mularzy, na polskim gruncie i w warunkach wielkich przemian politycznych i społecznych schyłku XVIII i początku XIX wieku doprowadziła do odnowienia pragnień związanych z sakralnymi uzasadnieniami dla ludzkich poczynań<sup>355</sup>.

Podejście to spójne było z oświeceniowym przekonaniem, iż moralność nie może być zależna od wyznawanej religii<sup>356</sup>. Postulowane przez wolnomularzy wzorce postępowania, takie jak cnotliwość, poczciwość, miłość bliźniego, wytrwałość czy wolność wewnętrzna,

<sup>352</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Hymn na uroczystość św. Jana, przy pierwszym przydykowaniu w to święto łoży Świętynia Mądrości [Ty, coś rzeczy stawil w szyku...]*, dz. cyt. *Hymn [Ty, coś rzeczy stawil w szyku...]*, dz. cyt.

<sup>353</sup> *[Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...]*, *Hymn do Boga [Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...]*, W, s. 75-76 [Pieśń 42], B, s. 3-5 [Pieśń II], APM, s. 162.

<sup>354</sup> Por. L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1982, s. 91.

<sup>355</sup> T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 36.

<sup>356</sup> Por. G. Himmelfarb, *Epoka dobroczynności*, [w teście:] *Drogi do nowoczesności. Brytyjskie, francuskie i amerykańskie oświecenia*, dz. cyt., s. 211.



zostały poddane sakralizacji i uwzniośnieniu, aby jeszcze lepiej budować masoński etos, choć kryła się za nimi – jak określił to Ludwik Hass – „zlaicyzowana moralność chrześcijańska” i „bezreligijny humanitaryzm”<sup>357</sup>. Hasła te przywodzą na myśl związek z myślą postsekularną.

W wolnomularskich śpiewach religijnych dostrzegalna jest metaforyka batalistyczna, przywołująca niekiedy na myśl pieśni konfederatów barskich. O ile jednak poezja barska miała zagrzewać do walki zbrojnej pod sztandarami Maryi, to pieśni masońskie stanowiły rodzaj zachęty do toczenia walki przede wszystkim z własnymi słabościami i „ciemnym przesądem”<sup>358</sup> (w.21), zaś Boga przedstawiało się w nich jako „Naczelnika Nieśmiertelnych”<sup>359</sup>. Taki sposób obrazowania odnajdziemy także w poezji konfederacji barskiej<sup>360</sup>, która żywiła przekonanie o specjalnej opiece Opatrzności nad walczącym narodem. Zresztą nie było to jedyne powinowactwo tych dwóch grup tekstów. Literatura barska, podobnie jak wiele tekstów wolnomularskich, to dzieła anonimowe i rozproszone, krążące w pewnym zamkniętym kręgu osób w odpisach w szeregu różnych wariantów. Twórczość okolicznościowa masońska i barska – tu zwłaszcza pieśni rycerskie i nabożne – przeznaczona była do wykonań muzycznych, stąd przy tekście znajdujemy wskazania dotyczące melodii, na jaką utwory te powinny być śpiewane. Fakt ten stanowi kolejne nawiązanie w śpiewach masońskich – po obecności motywu *pompa funebris* – do estetyki polskiego baroku, a dokładniej do sarmatyzmu. Jeśli dodamy do tego skłonność do wyolbrzymiania własnych zasług oraz rozmiłowanie w wydawaniu zakrapianych winem uczt połączonych ze śpiewami, może się okazać, że mariaże z rodzimą kulturą ziemiańską stanowią specyficzną cechę polskiej obrzędowości wolnomularskiej. Podkreślić warto jeszcze, że wśród konfederatów nie brakowało wolnomularzy. W 1770 roku utworzono dla nich nawet specjalną lożę Cnotliwy Wędrowiec<sup>361</sup>.

Janusz Maciejewski, wydawca literatury barskiej, umieszczał ją, jako twórczość okolicznościową, poza kulturą oficjalną, jako część tak zwanego „folkloru szlacheckiego”<sup>362</sup>, funkcjonującego jedynie w pewnych kręgach społecznych. Warto byłoby w tym kontekście podjąć analogiczną refleksję nad miejscem twórczości wolnomularskiej: czy mieściłaby się ona

---

<sup>357</sup> Por. L. Hass, *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, dz. cyt., s. 146.

<sup>358</sup> *Na obchód założenia loży [Ścielmy bukiety z róż po drodze...]*, W, dz. cyt.

<sup>359</sup> Por. T. Wolański, *Modlitwa [Nieśmiertelnych Naczelniku...]*, W, s. 86 [Pieśń 48], APM, s. 159, w. 1.

<sup>360</sup> Zob. *Konfederacja barska: wybór tekstów, wstęp i objaśn.* W. Konopczyński, Wrocław 2004. W przypadku religijnych utworów z kręgu konfederacji barskiej intensywnie wykorzystywanym motywem był rozpięty kult maryjny, zupełnie nieobecny w twórczości lożowej. Metaforyka religijna silnie przenikała w literaturze barskiej do pieśni żołnierskich, pobudek wojennych. Było to zjawisko obecne już w polskiej literaturze barokowej, chociażby w tekstach Wacława Potockiego czy Wespazjana Kochowskiego. Janusz Maciejewski określił przynależność literatury konfederackiej do „klasycyzmu sarmackiego”. Por. *Literatura barska (antologia)*, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976. Zob. także A. Karpiński, „*Literatura barska (antologia)*”, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, s. 390-399.

<sup>361</sup> Por. W. Majewski, *Jędrzej Kitowicz a konfederacja barska*, „Napis” 2001, nr VII, s. 325. Zob. także A. M. Stasiak, *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005.

<sup>362</sup> Por. J. Maciejewski, *Wstęp*, [w:] *Literatura barska*, dz. cyt., s. LXII.

w obrębie kultury oficjalnej, czy – posługując się określeniem ukutym przez Hernasa i Maciejewskiego – znalazłaby raczej swoje miejsce w obrębie „obszarów trzecich” literatury<sup>363</sup>?

Przywołani badacze wyróżnili tak zwaną literaturę pierwszego stopnia, czyli oficjalną, kolejno literaturę zawierającą literackie wytwory folklorystyczne oraz „obszary trzecie” literatury – o najszerszym zakresie, mieszczące w sobie zarówno teksty paraliterackie, formy hybrydyczne, złożone z kilku tworzyw, takie jak piosenka, twórczość popularna, masowa, brukowa, , a także wszelkie wytwory literatury środowiskowej. Wydaje się, że przynajmniej część utworów wolnomularskich można by zaliczyć do ostatniej z tych kategorii.

Cechą charakterystyczną masońskich utworów religijnych było pomijanie imienia Jezusa i Maryi, a także marginalne traktowanie wątków pochodzących z Nowego Testamentu. Dla chrześcijanina wybrzmiewały one jednak w wolnomularskiej zachęcie do hojności i troski o ubogich, zwłaszcza o dzieci i wdowy, postulowanej przecież w nauczaniu Chrystusa<sup>364</sup>. Nieco inaczej wyglądało to w przypadku nawiązań starotestamentalnych, które funkcjonowały głównie w związku z historią Noego, nazywanego „winodawcą” – taki wątek pojawił się w pieśni bankietowej o incipicie [*Ojciec Noe, winodawco!...*]<sup>365</sup>, a także z budowniczymi świątyni Salomona, z którymi utożsamili się wolnomularze<sup>366</sup>. Chachulski wskazał również na odwołania w twórczości masońskiej do Księgi Rodzaju i historii stworzenia świata, czego reminiscencje odnajdziemy na przykład w *Wierszu na uroczystość Świętego Jana*<sup>367</sup> ze zbioru Feliksa Gawdzickiego, a także w utworze Brodzińskiego *Potęga oświaty*<sup>368</sup>.

Przejdźmy dalej. Kolejną ważną podgrupą utworów o charakterze refleksyjno-filozoficznym są śpiewy moralizatorskie, których głównym celem było propagowanie ważnych dla masonów cnót oraz zachęta do życia zgodnie z nimi. Część śpiewów opiewała życie cnotliwe samo w sobie jako źródło spełnienia, będące przepustką do szczęśliwości wiecznej, czego przykładem są pieśni obecne niemalże we wszystkich omawianych śpiewnikach: *Pochwała cnoty* [*Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...*]<sup>369</sup>, *O cnocie i powinności* [*Czuć*

---

<sup>363</sup> Por. Tenże, „Obszary trzecie” literatury, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 4, s. 89-107. C. Hernas, *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I, Wrocław 1973, s. 15-46.

<sup>364</sup> Przykładem takiej pieśni może być utwór *Pamięć dla ubogich* [*Bracia, uśmierzejmy jęki...*], W, s. 126-127 [Pieśń 7], APM, s. 139.

<sup>365</sup> *Pieśń bankietowa* [*Ojciec Noe, winodawco!...*], dz. cyt.

<sup>366</sup> „Budujmy Kościół ten Salomona, / Niech na nas ciemny przesąd nie krzyczy, / Związku naszego praca jest czezona, / Wielki Budownik nam przewodniczy”, Por. *O cnocie i obowiązkach* [*Czuć co cnota i ją cenić...*], dz. cyt.

<sup>367</sup> F. Gawdzicki, *Wiersz na uroczystość świętego Jana*, [w:] G, s. 18 [Pieśń IX], w. 33-36.

<sup>368</sup> K. Brodziński, *Potęga oświaty*, [w tegoż:] *Poezje*, t.2, s. 91. Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich...*, dz. cyt., s. 42.

<sup>369</sup> *Pochwała cnoty* [*Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...*], W, s. 27-28 [Pieśń 15], B, s. 14-15 [Pieśń VIII], APM, s. 204.

co cnota i ją cenić...]<sup>370</sup>, *Pochwała cnoty* [*Bracia, nad wszystkie zyski, zysk prawdziwy cnota...*]<sup>371</sup>, *Pochwała cnoty* [*Piękna jest sława i każdemu miła...*]<sup>372</sup>. Warto zwrócić uwagę na poszczególne pieśni wychwalające pojedyncze cnoty i wartości, takie jak radość<sup>373</sup>, szczęście<sup>374</sup>, nadzieja<sup>375</sup>, mądrość<sup>376</sup>, przyjaźń<sup>377</sup>, pokój<sup>378</sup>, zgoda<sup>379</sup>, miłość bliźniego<sup>380</sup>. Były one często upersonifikowane – stąd ich zapis wielką literą, a za ich źródło uznawano Boga:

O radości, drogi darze,  
Której zrzódło w samym Niebie!  
Dzisiaj swobodni mularze  
Głos swój podnoszą do ciebie.  
Na ich życie, na ich dzieła,  
Rozlej słodycz twą z szczodrota;  
Tyś twój z cnoty byt poczęła  
Ty na zawsze łącz się z cnotą<sup>381</sup>.  
(w. 1-8)

W większości utwory te miały wydźwięk pozytywny, akcentując profity płynące z życia w zgodzie z postulowanymi wartościami, bliskimi masonom, którzy dla „profanów” mogli stanowić przykład ich realizowania. Tytuł oraz początkowe wersy pieśni *Do Radości* [*O radości, drogi darze...*] przywołują wiersz Friedricha Schillera pod tym samym tytułem, który stał się znany jako hymn Unii Europejskiej<sup>382</sup>. Na marginesie warto dodać, że niemiecki autor był zafascynowany wolnomularstwem oraz dobrze znał specyfikę tego środowiska. Nic więc dziwnego, że w swoim utworze zawarł odwołania właśnie do tej obyczajowości, na co zwracał już uwagę Robert Rduch:

---

<sup>370</sup> *O cnotie i obowiązkach* [*Czuć co cnota i ją cenić...*], dz. cyt.

<sup>371</sup> M. F. Karp, *Pochwała cnoty* [*Bracia, nad wszystkie zyski, zysk prawdziwy cnota...*], W, s. 9-10, [Pieśń 5].

<sup>372</sup> *Pochwała cnoty* [*Piękna jest sława i każdemu miła...*], W, s. 112 [Pieśń 61].

<sup>373</sup> F. Wężyk, J. Elsner, *Śpiewka o wesolości* [*O rozkoszy! Drogi darze...*], dz. cyt. *Do Radości* [*O Radości, drogi darze...*], dz. cyt.

<sup>374</sup> Adamczewski, *O szczęściu* [*Fortuna zawsze człowieka...*], W, s. 52 [Pieśń 25]. *Szczęście* [*Kręte są drogi Fortuny i śliskie...*], W, s. 65 [Pieśń 33]. *Szczęśliwość* [*Szczęśliwy taki, który wznieść się może...*], W, s. 131-132 [Pieśń 74].

<sup>375</sup> *Nadzieja* [*Co zrobić, gdy się los dla nas wsparczy...*], W, s. 29 [Pieśń 16].

<sup>376</sup> [*Niegdyś i Memfis, i sławne Teby...*], *Mądrości i cnotie* [*Niegdyś i Memfis, i sławne Teby...*], W, s. 82-83 [Pieśń 46], B, s. 22-24 [Pieśń XIV], APM, s. 198.

<sup>377</sup> *Przyjaźni* [*Święta przyjaźni, wielki darze Boga...*], W, s. 130 [Pieśń 73]. *Przyjaźni* [*Podajmy, bracia, życzliwe dłonie...*], W, s. 114 [Pieśń 63]. *O przyjaźni i zgodzie* [*W którejkolwiek żyjemy wierze...*], W, s. 153 [Pieśń 87], APM, s. 195. F. Wężyk, J. Elsner, *Śpiewka o wesolości* [*O rozkoszy! Drogi darze...*], dz. cyt. *Do Radości* [*O Radości, drogi darze...*], dz. cyt.

<sup>378</sup> *Pochwała pokoju* [*Jędzo piekielna, co roznosząc wojny...*], W, s. 62 [Pieśń 31].

<sup>379</sup> *O zgodzie braterskiej* [*Bracia, społeczność ta jest szczęśliwa...*], W, s. 11-12, [Pieśń 6].

<sup>380</sup> [*Ludzie, miłość wasze prawo...*], B, s. 17-18 [Pieśń X]. *O miłości bliźniego* [*Ludzie, miłość wasze prawo...*], W, s. 68 [Pieśń 36]. [*Cieszymy się, bracia, miłości darem...*], B, s. 18-19 [Pieśń XI]. *Przyjaźni i miłości bliźniego* [*Cieszymy się, bracia, miłości darem...*], W, s. 26 [Pieśń 14].

<sup>381</sup> F. Wężyk, J. Elsner, *Śpiewka o wesolości* [*O rozkoszy! Drogi darze...*], dz. cyt.

<sup>382</sup> Por. F. Schiller, *Do radości*, tłum. Andrzej Lam, [w:] *Fryderyk Schiller*, Pułtusk 2004.

Ważnym aspektem kontekstu historycznego wiersza *Do radości* są związki poety z wolnomularstwem. Jak większość poetów tego okresu, Friedrich Schiller nie był wolnomularzem, ale obracał się przez całe życie w kręgach wolnomularskich. [...] Identyfikował się z humanizmem propagowanym przez tę organizację. Znał pieśni wolnomularskie, odgrywające istotną rolę podczas spotkań biesiadnych członków loży. Liczba podobieństw między tymi utworami a tekstem Schillera świadczy o tym, że musiały one być inspiracją do napisania pieśni *Do radości*. Lista zapożyczeń wskazujących na powinowactwo wiersza Schillera z repertuarem wolnomularskim jest długa: począwszy od biesiady określającej kontekst całego tekstu, poprzez propagowanie idei braterstwa, odniesienia do Ojca w niebie, wprowadzenie chóru, a skończywszy na licznych elementach metaforyki<sup>383</sup>.

Wśród analizowanych tekstów pieśni masonskich znajdziemy jedynie kilka związanych z trudami życia, jak na przykład *O troskach życia* [*Bracia, cóż się kochacie w tym płaczu padole...*]. Warto przytoczyć jego treść:

Bracia! Cóż się kochacie w tym płaczu padole?  
Nie czujecież jak smutek ze wszech stron was kole?  
Skoro się urodzicie zlewacie się łzami,  
Dalszy ciąg godzin życia licząc z wzdychaniami;  
Bo jak listek od wiatru bystrego miotany,  
Tak was szczęścia zawodne rzucają odmiany.

Układamy w nadziei długie sobie lata,  
A czasem nam i godzin nie pozwolą Fata;  
Wreszcie, choć długo żyjem, narzekamy przecie,  
Że nam owoc pożycia śmierć wydziera w kwiecie.  
Ten mądry, kto się na czczej nie zasadza dumie –  
Nic albowiem nie umie, kto umrzeć nie umie<sup>384</sup>.  
(w. 1-12)

W podobny sposób na kruchość życia ludzkiego oraz potrzebę jak najlepszego wykorzystania czasu doczesnego istnienia, zwraca uwagę także pieśń o incipicie [*Byстрым жыцце бегы лотем...*]:

Byстрым жыцце бегы лотем,  
Ніц стагаго на тым свіце,  
Мудры мысліч вінніен о тем  
Бы коś чынніл дла цнот пречце.  
Кто так жые wzgląd наń падніе  
Істноці, ко свіатем władніе<sup>385</sup>.  
(w. 1-6)

---

<sup>383</sup> R. Rduch, *Fantom hymnu europejskiego. Wyjaśnienia w sprawie wiersza „Do radości” Friedricha Schillera*, [w:] *Friedrich Schiller. W dwusetną rocznicę śmierci*, red. G.B. Szewczyk, R. Dampc-Jarosz, Wrocław 2006, s. 211. Autor odsyłał także do dzieła Gottholda Deile’a, w którym zawarta była analiza porównawcza pieśni wolnomularskich znanych przez Schillera z jego utworem *Do radości*. Por. Tenże, *Freimaurerlieder als Quellen zu Schillers Lied an die Freude*, Leipzig 1907.

<sup>384</sup> *O troskach życia* [*Bracia, cóż się kochacie w tym płaczu padole...*], W, s. 8 [Pieśń 4].

<sup>385</sup> [*Byстрым жыцце бегы лотем...*], B, s. 21-22 [Pieśń XIII]. *Zachęcenie do cnoty* [*Byстрым жыцце бегы лотем...*], W, s. 23-24 [Pieśń 12].

Owe „zawodne odmiany życia” i brak stałości istnienia, prowadzą nas do pytania o źródło owej niestałości, której doświadcza każdy człowiek. W utworze *Znikomość* ze śpiewnika Tadeusza Wolańskiego, wprowadzona została kategoria Fortuny:

Pyszna Troja potęgą swą niegdyś wslawiona,  
W kruchych dziś rozwalinach leży pogrzebiona;  
Niechaj będzie gmach z miedzi ukuty lub z stali,  
Czas go wszystko trawiący z łatwością obali;  
Darmo tedy o trwałe rzeczy człek się kusi,  
Cokolwiek ma początek i koniec mieć musi.

Czego się piąć wysoko, gdy w Fortuny kole,  
To, co było na wierzchu, już widziem na dole?  
Tyle wielkich i sławnych niegdyś dzieł u świata,  
I ślady już zgładziły nieuchronne Fata.  
Prochem się stają gmachy wystawione z skały,  
A człek z prochu złożony chciałby mieć wiek trwały!<sup>386</sup>  
(w. 1-12)

Słychać w tym i reminiscencję *Pieśni IX z Ksiąg pierwszych* Jana Kochanowskiego<sup>387</sup>, i biblijnego „boś jest proch i w proch się obrócisz” (Rdz 3,19), jak również Psalmu 89 (90):

Nie obracaj w poniżenie człowieka,  
I rzekłeś: Nawracajcie się, synowie człowieczy!  
Albowiem tysiąc lat przed oczyma twymi  
Jako dzień wczorajszy, który przeminął, i straż nocna,  
Co za nic nie stoi, ich lata będą.  
Rano jako trawa niech przeminie,  
Rano niech kwitnie i przeminie:  
W wieczór niech upadnie, stwardnieje i uschnie.<sup>388</sup>  
(Ps 89 [90], 3-6)

Zebrane cytaty ukazują przekonanie wolnomularzy o istnieniu siły wyższej, choć w różny sposób nazywanej, to wyznaczającej długość życia człowieka i sprawującej pieczę nad jego egzystencją.

Jak już pokazałam, w pieśniach masońskich bardzo mocno wybrzmiewa kwestia pochwały dla cnót, zarówno społecznych, jak i indywidualnych. Co interesujące, niewiele mówi się w nich o wadach, których bracia powinni się wystrzegać. Pewien wyjątek stanowi

---

<sup>386</sup> *Znikomość* [*Pyszna Troja potęgą swą niegdyś wslawiona...*], W, s. 122 [Pieśń 67].

<sup>387</sup> Por. J. Kochanowski, *Dziela wszystkie: wydanie sejmowe*, t. 4: *Pieśni*, red. M. R. Mayenowa, oprac. K. Wilczewska, B. Otwinowska, M. Cytowska, Warszawa 2019.

<sup>388</sup> Cyt. za: *Biblia w przekładzie ks. J. Wujka*, dz. cyt.

utwór *Pogarda zbrodni*<sup>389</sup>. Pokazuje on mocne napiętnowanie dla dokonanego morderstwa, wobec sprawcy którego nie należy być pobłażliwym. Inne słabości, których katalog został wyliczony, zasługują na miłosierdzie:

Przebaczących zyskuje ubogi,  
Choć z oziębłością wstręt okaże w twarzy;  
Ma ich ciemnota, zapęd, sędzia srogi,  
I ten, komu się nie chcąc, chybić zdarzy.  
Wszyscy się zdają pobłażania godni,  
Szczędzim zdróżnościom, chcem zemsty dla zbrodni<sup>390</sup>.  
(w. 7-12)

Z kolei wezwaniem do swoistego rachunku sumienia wolnomularzy był *Wiersz na uroczystość świętego Jana* ze śpiewnika Feliksa Gawdzickiego. Wśród pytań o kondycję moralną, które powinien w dniu uroczystości patronalnej zadać sobie każdy członek loży, można wymienić między innymi wierność regule masońskiej, postawę wobec braci, w tym zwłaszcza brak pokory i posłuszeństwa zwierzchnikom katedry, a także zachowanie podczas sprawowania obrzędów. Utwór ten zakończony został prośbą do Wielkiego Budownika o przebaczenie i pociechę dla tych, którzy dopuścili się odstępstwa od prawowiernego postępowania, wyrazili skruchę i przyrzekli poprawę:

Jeśli który z nas mógł zgrzeszyć  
Przestępując Twą ustawę  
Przyrzekającym poprawę  
Racz przebaczyć i pocieszyć<sup>391</sup>.  
(w. 41-44)

Etyka masońska zakładała u swoich podstaw przede wszystkim samopoznanie oraz samodoskonalenie się członków ruchu, prowadzące do stanu równowagi wewnętrznej pomiędzy jednostką i społeczeństwem, jak również pomiędzy człowiekiem i światem przyrody. Ważna również była dla braci postawa wobec innych:

Wolnomularz dąży do ładu i równowagi, w każdej sytuacji stara się zachować umiar i powściągliwość. Nastawiony jest prospołecznie; wrażliwy na potrzeby innych, zwłaszcza słabszych i potrzebujących pomocy, nie ogranicza się do filantropii. Pomagając czyni to bez ostentacji, nie wywyższając siebie i nie poniżając obdarowanego<sup>392</sup>.

---

<sup>389</sup> J. Drozdowski, *Pogarda zbrodni* [*Ten, który dzieła kreśląc świat oświeca...*], W, s. 133-134 [Pieśń 75].

<sup>390</sup> Tamże.

<sup>391</sup> F. Gawdzicki, *Wiersz na uroczystość świętego Jana* [*Kiedy z nas każdy dnia dożył...*], G, s. 15-17 [Pieśń IX].

<sup>392</sup> T. Cegielski, *Polubić masonerię*, [w:] *Masoneria. Pro publico bono/ Freemasonry. Pro publico bono*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2014, s. 18.

#### 4.10 *Śpiewy patriotyczne*

Jedną z zasad wolnomularskich było poszanowanie dla prawowicie obranej władzy państwowej oraz zalecenie miłości i służby wobec ojczyzny. Masoni polscy skupieni wokół Wielkiego Wschodu, pod względem politycznym byli w większości zwolennikami monarchii elekcyjno-konstytucyjnej. Cechowało ich oddawanie szacunku wobec panującego króla, czego wyrazem było wznoszenie toastów ku jego czci oraz śpiewanie okolicznościowych pieśni.

Na urzędy wielkiego mistrza i namiestników, powoływano osoby ze znaczącym według światowych kanonów nazwiskiem, często o dużej popularności wśród „profanów” i nienaganej reputacji<sup>393</sup>. Zabiegano, aby każdy wolnomularz był osobą, która z godnością wypełnia obowiązki obywatelskie. Reguła masońska pouczała, że:

każdy wolny mularz winien być mężnym wojownikiem, najsprawiedliwszym sędzią, najłagodniejszym panem, najwierniejszym sługą, najczulszym ojcem, najstateczniejszym mężem, najposłuszniejszym synem, gdyż powszednie i zwyczajne obowiązki obywatela zawarły w sobie i poświęciły sobą dobrowolne i chętne śluby wolnego mularza<sup>394</sup>.

Miłość ojczyzny postrzegali więc bracia przede wszystkim jako oddane wypełnianie swoich obowiązków, bez względu na pochodzenie czy posiadany majątek. Obrazuje to utwór *Pieśń ogólna* [*Cóż ten związek tak kojarzy...*]. Oto jej fragment:

JEDEN GŁOS:

Cóż ten związek tak kojarzy  
Ubogich, uczonych panów,  
Wybór gorliwych mularzy  
Bez różnicy, osób stanów?

CHÓR:

Wszystko się łączy, spaja i wiąże,  
Pachołek, mędrzec i światły książę.  
(*Ostatni wers powtarza się. Chór wszyscy bracia śpiewają*).

DWA GŁOSY:

Ci, co się w dumie sądzą,  
Niech rzuca swe zapędy;  
Naszego cyrkla władzą,  
Mierzymy ich złe błędy.

JEDEN GŁOS:

Wszyscy z jednej żyjem ziemi,  
Cnota wspólna nasza matka;  
Każdy siłami wszelkiemi  
Niech jej broni do ostatka.

<sup>393</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 106.

<sup>394</sup> *Reguła Wolno Mularska*, [w:] E. Z. Wichrowska, *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 143.

CHÓR:

Przez wszystkie zwycięstw światła koleje,  
Okażmy światu praw naszych dzieje.

DWA GŁOSY:

Światło i cnotę lubą,  
Widząc już na swym tronie  
Powiemy wiekom z chlubą:  
Nasze ją wzniosły dłonie.

JEDEN GŁOS:

Cieszymy się na łonie chwały,  
W istot swobodzonych rządzie,  
Że cnotliwy i wspaniały  
Zawsze bratem naszym będzie.

CHÓR:

W którejkolwiek bądź żyjem krainie,  
Braterstwo nasze niech cnotą słynie<sup>395</sup>.  
(w. 1- 26)

Wśród członków polskich łóż znajdziemy osobistości ważne dla historii Polski, takie jak Ignacy Potocki, Stanisław Małachowski, Adam Jerzy Czartoryski, książę Józef Poniatowski czy książę Kazimierz Sapieha. Zajmowali oni znaczące stanowiska w hierarchii wolnomularskiej.

Masońskie pieśni o charakterze patriotycznym można podzielić na kilka grup: pieśni ku czci sławnych mężów, pieśni towarzyszące ważnym wydarzeniom historycznym, czy pieśni dedykowane walczącym. Podział ten odzwierciedla tendencje, z którymi spotykano się w literaturze polskiej przełomu XVIII i XIX wieku<sup>396</sup>, choć brakuje w nim miejsca na wiersze wyrażające żal z powodu upadku ojczyzny. Wśród tekstów wolnomularskich nie odnajdziemy więc żałobnych elegii i lamentów, tak popularnych w porzoborowej twórczości<sup>397</sup>. Na marginesie pozostałych utworów wolnomularskich ulokowane zostały nawiązania wzywające do miłości ojczyzny, takie jak wspomniana już pieśń *Ojczyźnie* [ ... ]<sup>398</sup> Krasickiego, która została wcielona do śpiewnika Wolańskiego czy [*Cóż ten związek tak kojarzy...*]:

Wszyscy z jednej żyjem ziemi,

---

<sup>395</sup> *Pieśń ogólna* [*Cóż ten związek tak kojarzy...*], W, s. 36-38 [Pieśń 19].

<sup>396</sup> Na temat poezji patriotycznej doby oświecenia stanisławowskiego i postanisławowskiego zob. T. Kostkiewiczowa, *Poezja patriotyczna końca XVIII wieku. Główne komponenty leksyki*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z.1, s. 131-153, B. Jedynak, „*Aby potomkowie byli Polakami*”. *Z historii refleksji nad obyczajem w oświeceniu*, Lublin 2001, W. Kaliszewski, *Kto królem będzie, czy Polak i który? Wiersze elekcyjne ostatniego bezkrólewia 1763-1764*, dz. cyt., A. M. Stasiak, *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005, T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, dz. cyt., T. Skubalanka, *Polska liryka patriotyczno-obywatelska, Studium stylu*, Lublin 2012, J. Żytek [Stelmach], „*Mąż to Polacy, owych mężów plemię...*” – *miejsce liryki patriotycznej w twórczości Franciszka Dionizego Książczaka*, „Prace Literackie” 2018, nr LVIII, s. 31-39.

<sup>397</sup> Zwracała na to uwagę między innymi T. Kostkiewiczowa, zob. *Taż, Poezja patriotyczna końca XVIII wieku*, dz. cyt., s. 133.

<sup>398</sup> [I. Krasicki], *Ojczyźnie* [*Święta miłości kochanej ojczyzny...*], W, s. 129 [Pieśń 72].



Cnota wspólna nasza matka,  
Każdy siłami mocnemi,  
Niech jej broni do ostatka.<sup>399</sup>  
(w. 11-14)

Wśród tekstów zaliczonych przeze mnie do grupy patriotycznych, odnajdziemy dwie pieśni przedstawiające motyw pożegnania żołnierzy udających się na wojnę: *Odchodzącym wojownikom [Wy, co się ścigacie z nami...]*<sup>400</sup> oraz *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807 [1807] [Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...]*<sup>401</sup>. Choć pochodzą z różnych śpiewników, Wolańskiego i Elsnera, autorem ich słów jest ten sam twórca, komediopisarz oraz wolnomularz, Jan Drozdowski. Wykorzystany motyw żegnania się żołnierza, zwłaszcza z dziewczyną, żoną czy dziećmi, swoją popularność osiągnął w literaturze romantycznej, powstańczej<sup>402</sup>. W dziełach Drozdowskiego żołnierze, nazwani wojownikami, otrzymali zapewnienie o dożgonnej pamięci i wdzięczności od narodu. Byli także zachęceni do męstwa na placu boju, wytrwałego znoszenia trudów wędrówki i pogardy dla doczesnego bytu<sup>403</sup>. Każdą strofę pieśni *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807 [1807] [Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...]* wieńczył krótki refren chóru, podkreślający najważniejsze wezwania. Zacytujmy fragment:

Wy! Co się żegnacie z nami,  
Dokądkolwiek odchodzicie,  
Pamięć nasza będzie z wami,  
W sercu naszym zostanieie.

#### Chór

Niechaj losy was nie straszą,  
Gdzie o sławę idzie waszą.

Za przewodem znamienitym,  
Uczcie się jak znosić znoje,  
Kochać sławę, gardzić bytem,  
I ogniska bronić swoje.

---

<sup>399</sup> [Cóż ten związek tak kojarzy...] PTPN, sygn.24700I, B, s. 12-14 [Pieśń VII]. *Pieśń ogólna [Cóż ten związek tak kojarzy...]*, W, s. 36-38 [Pieśń 19].

<sup>400</sup> J. Drozdowski, *Odchodzącym wojownikom [Wy, co się ścigacie z nami...]*, W, s. 164-165 [Pieśń 95].

<sup>401</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807 [1807] [Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...]*, E, s. 14, [Pieśń VI], APM, s. 147-148.

<sup>402</sup> Pisał na ten temat na przykład Marian Ursel, Por. Tenże, *Powinowactwa artystyczne wierszy Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 83, s. 18.

<sup>403</sup> Na marginesie zaznaczmy, iż w szeregach polskich łóz wolnomularskich odnajdziemy także żołnierzy. Byli to przede wszystkim obcokrajowcy, którzy przyciągali do łóz polskich towarzyszy broni, rekrutujących się przede wszystkim z wyższych sfer społecznych. Szczególnie liczną reprezentację braci znajdziemy wśród korpusu oficerskiego artylerii konnej pod dowództwem Alojzego Fryderyka Brühla. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 166-167. W czasie Księstwa Warszawskiego związek żołnierzy z lożą uległ tylko nasileniu, czego dowodem było powstawanie tak zwanych loży polowych w oddziałach francuskich. Por. Tamże, s. 303.

*Chór*  
Gromy Marsa niech nie straszą,  
Gdzie o sławę idzie waszą.<sup>404</sup>  
(w. 1-12)

W podobnym duchu, ale już w konkretnej sytuacji historyczno-społecznej, osadzony został drugi z tekstów Drozdowskiego. Odnosił się on bowiem do nadziei Polaków na odzyskanie własnej ojczyzny pokładanych w Napoleonie. Przy tej okazji dodajmy, iż ogólne ożywienie społeczne w 1807 roku ogarnęło także członków polskich łóz, którzy chętnie wstępowali w oddziały formującego się wojska. Nic więc dziwnego, że okoliczności tej towarzyszyły pieśni podobne jak ta:

Marsz, marsz, ziomkowie kamraci,  
W którekolwiek pójdziem kraje,  
Niech spojonym węzłem braci,  
Ojczyzna w myśli nam staje.  
Niechaj nas losy nie straszą,  
Gdy o chwałę idzie naszą.

Pod wielkim Napoleonem,  
Uczmy się, jak znosić znoje,  
Kochać sławę, gardzić zgonem,  
I bronić ogniska swoje.  
Niech gromy Marsa nie straszą,  
Gdy o chwałę idzie naszą.<sup>405</sup>  
(w. 1-12)

Widzimy, że Drozdowski wykorzystał w obydwu pieśniach w zasadzie identyczny refren, co jedynie wzmacniało zamierzony przez niego efekt umocnienia w boju. To kolejny przykład odniesień intermedialnych w poezji wolnomularskiej.

Wybrane utwory wolnomularskie wpisały się także w nurt twórczości panegirycznej ku czci wielkich mężów, popularnej w dobie oświecenia i wczesnego romantyzmu. Utwory tego typu, dedykowane między innymi ostatniemu polskiemu królowi, pisali wówczas znani autorzy, tacy jak Adam Naruszewicz, Ignacy Krasicki czy Franciszek Dionizy Kniaźnin, ale także wielu twórców anonimowych. Aleksandra Norkowska, prowadząc analizy na temat wizerunku władcy w poezji okolicznościowej, wskazała, że utwory panegiryczne poświęcone królowi powstawały w kręgach zakonnych (jezuitów, pijarów, bazylianów) oraz w środowisku

---

<sup>404</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807 [1807] [Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...]*, E, dz. cyt., s. 14.

<sup>405</sup> Tamże.

młodzieży szkolnej<sup>406</sup>. Badaczka nie wspomniała jednak kręgu wolnomularskiego, w którym do czasu III rozbioru Polski ciągle żywa była sympatia dla króla Stanisława Augusta Poniatowskiego oraz stronnictwa prorosyjskiego. Uroczyscie obchodzono tam imieniny królewskie, a w czasie łoży bankietowych pierwszy toast wznoszono właśnie na jego cześć<sup>407</sup>. Wielce prawdopodobne, że towarzyszyły temu okolicznościowe śpiewy, takie jak *Sekstet do króla* [Królu! Nie my tylko sami...]:

Królu! Nie my tylko sami,  
Doznajem tego wesela,  
Granica kraje rozdziela,  
Bracia się łączą sercami.

Przyjm zamiast potęgi znaków,  
Prostą, lecz drogą ofiarę,  
Dwie dawne cnoty Polaków:  
Miłość i niezłomną wiarę.<sup>408</sup>  
(w.1-8)

To jedyny, znany nam utwór łożowy dedykowany (najprawdopodobniej) królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu. Osobnej pieśni doczekał się także wódz wojsk polskich i jeden z czołowych wolnomularzy, Józef Poniatowski<sup>409</sup>.

Jeśli zaś chodzi o pieśni upamiętniające doniosłe wydarzenia historyczne, nie znalazły one licznej reprezentacji w twórczości łożowej. Świętowana była w zasadzie jedynie rocznica uchwalenia Konstytucji 3 Maja<sup>410</sup>, prawdopodobnie ze względu na licznie zaangażowanych

---

<sup>406</sup> Por. A. Norkowska, *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764-1795)*, dz. cyt., s. 246-247. Na temat poezji pochwalnej i panegirycznej w XVIII wieku zob. także B. Wolska, *Poezja polityczna czasów pierwszego rozbioru i sejmu delegacyjnego 1772-1775*, Wrocław 1982.

<sup>407</sup> Zyczliwość masonów wobec króla była obustronna. Stanisław August odwdzięczał się im, popierając, moralnie i materialnie, inicjatywy, których organizatorami byli wolnomularze. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 227. Zob. także A. Skordzka, *Wątki masonskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta*, „Artifex Novux” 2018, nr 2, s. 2-19.

<sup>408</sup> L. Osiński, J. Elsner, *Sekstet do króla* [Królu! Nie my tylko sami...], dz. cyt. Utwór ten nie znajduje się na obszernej liście utworów dedykowanych królowi we wspomnianym dziele Norkowskiej.

<sup>409</sup> Chodzi o utwór T. Wolańskiego, *Wodzowi wojsk polskich bratu Józefowi Poniatowskiemu* [Mularze! Zaspiewajmy...], W, s. 72-73 [Pieśń 40], APM, s. 152. W łożach masonskich w Warszawie bardzo żywy był kult Józefa Poniatowskiego jako bohatera narodowego i jak pisał Hass, „symbolu utraconych nadziei na niepodległość”. Uroczyscie obchodzono też jego pogrzeb w 1814 roku. Wiersze dedykowane Poniatowskiemu spotkamy także w twórczości poza łożą, np. *Na wprowadzenie zwłok księcia Józefa Poniatowskiego* Kazimierza Brodzińskiego czy *Pogrzeb księcia Józefa Poniatowskiego* Juliana Ursyna Niemcewicza. Na temat kultu postaci Poniatowskiego w porobiorowym społeczeństwie polskim pisano już wcześniej, zob. J. Załęczny, *Kreowanie pamięci o księciu Józefie Poniatowskim w społeczeństwie polskim w latach 1813-1913*, „Seminare” 2017, t. 38, nr 2, s. 161-173, W. Pusz, *Józef Poniatowski jako bohater narodowy w poezji późnego Oświecenia*, „Pamiętnik Literacki” 1983, nr 74, s. 153-162. Praca Pusza, choć omawia dość dokładnie teksty dedykowane Józefowi Poniatowskiemu, pomija wspomniany przeze mnie utwór Wolańskiego.

Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 366.

<sup>410</sup> Wśród tematów historycznych poruszanych w poezji z epoki uchwalenie Konstytucji 3 Maja lub obchody rocznicy tego wydarzenia wysuwały się na plan pierwszy. Wystarczy wspomnieć utwór Ignacego Krasickiego o incipicie [Zniósł moment, co wiek skaził...], *Hejnał na dzień trzeciego maja* Franciszka Dionizego Książczaka czy utwór *Na pamiątkę trzeciego maja 1791* ze zbioru *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego. Innym,

w to dzieło wolnomularzy. Uroczystość ta była okazją do powołania nowych łóż, czemu towarzyszyła okazjonalna kompozycja, jak ta Marcina Molskiego i Józefa Elsnera, *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku loży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810* [1810] [*W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...*]:

W dziejach pamiętny dzień maja trzeci  
Niech bratnią radość pomnoży  
Na łono matki zwołane dzieci  
Święćmy założenie loży.  
Gdy narodowe wymazał święto  
Świętokradzki gwałt moczary  
Gdy na trzy kraje, kraj nasz rozcięto  
Został duch wolnych mularzy.<sup>411</sup>  
(w. 1-8)

Co istotne, to jedyny, znany nam utwór masoński, który wspomina rozbiory Polski, uznając jednocześnie wolnomularskie idee za ostoję wolności i ducha narodowego, które pozwoliły przetrwać ten trudny czas zgromadzonym w lożach Polakom.

W polskich pieśniach masońskich o tematyce patriotycznej przewijała się za to często postać Napoleona, który początkowo nie był zwolennikiem wolnomularstwa, lecz kiedy zobaczył, że nie będzie w stanie zatrzymać pręźnie rozwijającego się ruchu, postanowił wykorzystać go jako swoje narzędzie, rzekomo czyniąc się nie tylko członkiem loży, ale także naczelnym inspektorem Wschodu Francji. Za jego przykładem członkami łóż zostawali wyżsi oficerowie francuskiej armii, a także formacji wojskowych działających pod jego zwierzchnictwem, takich jak oficerowie legionu polskiego generała Henryka Dąbrowskiego. Choć nie mamy pewności, czy on sam był członkiem loży, to wraz z legionistami, którym udało się powrócić do Polski, nastroje promasońskie zostały przeszczepione na nasz rodzimy grunt<sup>412</sup>. Hasła głoszone przez masonerię symboliczną, takie jak wolność, równość, braterstwo, dobroczynność, rozbudzały w walczących Polakach nadzieję na odzyskanie własnej ojczyzny. Osobliwym zjawiskiem było powstanie w 1807 roku, po utworzeniu Księstwa Warszawskiego, polsko-francuskiej loży Bracia Polscy Zjednoczeni na Wschodzie Warszawy pod zwierzchnictwem Wielkiego Wschodu Francji. Wyróżnikiem braci skupionych w tejże loży była niemalże religijna cześć oddawana Napoleonowi oraz pokładanie nadziei w tym, że to pod

---

popularnym wówczas tematem związanym z bieżącymi wydarzeniami, była insurekcja kościuszkowska czy rozbiory Polski. Wśród utworów wolnomularskich nie znajdziemy jednak przykładów tekstów opisujących postać Kościuszki, a fakt upadku ojczyzny wspomina jeden omawiany utwór. Własnego utworu Kościuszcze nie poświęcił nawet jego chrześniak, Tadeusz Wolański.

<sup>411</sup> M. Molski, J. Elsner, *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku loży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810* [1810] [*W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...*], E, dz. cyt.

<sup>412</sup> Na temat stosunku Napoleona do masonerii zob. K. Ostrowski, *Napoleon w polskich lożach masońskich*, „Napis” 2007, s. 61-98.

jego zwierzchnictwem Polska odzyska niepodległość<sup>413</sup>. Łoża składała się niemalże w całości z wojskowych, jej wielkim mistrzem był generał Aksamitowski, zaś dozorcą Stanisław Potocki<sup>414</sup>.

O sympatii do Napoleona świadczyć może *Pieśń hołd W. Napoleonowi* [Co za Opatrzność nad nami...], obecna zarówno w śpiewniku Elsnera, jak i Wolańskiego. Co ciekawe, u tego drugiego pod tytułem *Królowi* [Co za Opatrzność nad nami...]. Po raz pierwszy utwór ten był wykonany w loży Świątynia Mądrości w roku 1806. Wyrażał on wdzięczność wobec Napoleona, pod którego dowództwem „ojczyzna ma być dźwigniona” [Pieśń II, E, s. 10, w. 2]. Cesarz Francuzów został nazwany „Bóstwem pełnym dobroci,/Co się nędznym opiekuje,/ Dumę najeźdźców ukróci / I więzy nasze rozkuje” [Pieśń II, E, s. 10, w.13-16]. W zakończeniu osoba mówiąca wzywała śpiewających do wdzięczności dla „Wielkiego Napoleona” [Pieśń II, E, s. 10, w.20]. Motywy związane z tą postacią pojawiły się również w pieśni Jana Drozdowskiego z muzyką Józefa Elsnera *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807* [1807] [*Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...*]:

Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci,  
W którekolwiek pójdziem kraje.  
Niech spojonym węzłem braci,  
Ojczyzna w myśli nam staje,  
Niechaj nas losy nie straszą,  
Gdzie o chwałę idzie naszą.

Pod wielkim Napoleonem  
Uczmy się jak znosić znoje,  
Kochać sławę, gardzić zgonem  
I bronić ogniska swoje.  
Niech gromy marsa nie straszą,  
Gdzie o chwałę idzie naszą<sup>415</sup>.  
(w. 1-12)

W podobnym duchu utrzymany został *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku loży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810* [1810] [*W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...*]. Ułożyli go Marcin Molski oraz Józef Elsner, aby uczcić zarówno

---

<sup>413</sup> O kreowaniu wizerunku „bohatera uwznioślonego” czy „bohatera ubóstwionego”, „Wskrzesiciela” w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, pisała już wcześniej Teresa Kostkiewiczowa. Taki sposób przedstawiania Napoleona w lożach masonskich nie był więc odmienny tego, co działo się wówczas w twórczości świeckiej. Por. T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, dz. cyt., s. 238. Zob. także Z. Libera, *Napoleon w poezji polskiej na początku XIX wieku*, [w tegoż:], *Od Sejmu Czteroletniego do Napoleona*, dz. cyt., s. 243-247. Na temat recepcji Napoleona wśród wolnomularzy zob. K. Ostrowski, *Napoleon w polskich lożach masonskich*, „Napis” 2007, seria XIII, s. 61-98.

<sup>414</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822...*, dz. cyt., s. 133-134.

<sup>415</sup> J. Drozdowski, J. Elsner, *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807* [1807] [*Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...*], E, dz. cyt., s. 14.

rocznicę założenia łoży, jak i rocznicę uchwalenia Konstytucji 3 Maja, a także po to, aby złożyć hołd Napoleonowi:

W dziejach pamiętny dzień maja trzeci  
Niech bratnią radość pomnoży  
Na łono matki zwołane dzieci  
Święćmy założenie łoży.  
Gdy narodowe wymazał święto  
Świętokradzki gwałt mocarzy  
Gdy na trzy kraje kraj nasz rozcięto  
Został duch wolnych mularzy.  
Budowco! Zawieś na brata szyję  
Tajemnic naszych znamiona  
Niech on, niech naród, niech łoża żyje  
Pod znakiem Napoleona.  
Szedł Polak torem licznych współbraci,  
Za Franków Orła przewodem,  
Zdobył krwią cząstkę dawnej postaci  
I stał się w Tylży Narodem,  
Zaledwie huczeć spiże przestały,  
Dwaj z rodaków męże dzielni,  
Chcąc wznieść pomnik ojczystej chwały,  
Idą do młota i kielni.  
Wzniósł się z dawniejszej przemocy gruzów  
Na społeczności użytek,  
W duchu Wielkiego Wschodu Francuzów  
Wolnych mularzy przybytek<sup>416</sup>.  
(w. 1-24)

Teksty wolnomularskie związane z Napoleonem nie były osobliwością w polskiej twórczości patriotycznej na początku XIX wieku<sup>417</sup>. Wspomnijmy chociażby *Cztery ody z epoki napoleońskiej*<sup>418</sup> Kajetana Koźmiana, ody Franciszka Wężyka, wiersze Ludwika Osieńskiego, Marcina Molskiego czy Kazimierza Brodzińskiego. Cesarzowi Francuzów w początkowym okresie kampanii napoleońskiej, gdy wiązane z nim nadzieje na odzyskanie niepodległości były wśród Polaków ożywione, przypisywano cechy niemalże boskie<sup>419</sup>, porównując go do Jowisza albo Achillesa, odnajdywano w nim zbawiciela narodu, najpotężniejszego z ludzi. Po upadku

---

<sup>416</sup> M. Molski, J. Elsner, *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku łoży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810 [1810] [W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...]*, E, dz. cyt.

<sup>417</sup> Prace na ten temat poświęcił między innymi Zdzisław Libera, zob. *Napoleon w poezji polskiej na początku XIX wieku*, [w tegoż:], *Od Sejmu Czteroletniego do Napoleona*, Warszawa 2004, s. 243-247. Zob. także T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, dz. cyt., s. 238.

<sup>418</sup> Zob. K. Koźmian, *Różne wiersze*, Kraków 1881, s. 39-51. Utwory te doczekały się dość pokaźnej literatury przedmiotu. Wspomnijmy najważniejsze prace: S. Treugutt, *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 31-82, P. Żbikowski, *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana jako panegiryk*, „Prace Humanistyczne RTPN” 1975, z.4, s. 101-154, Tenże: *Kajetan Koźmian: poeta i obywatel*, Wrocław 1972, R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, dz. cyt., s. 315-316, W. Wojtowicz, *Spes in Te. O Odach napoleońskich Kajetana Koźmiana*, „Prace Literackie” 2007, nr XLVII, s. 5-20.

<sup>419</sup> O powszechnej tendencji do deifikacji Napoleona w poezji Księstwa Warszawskiego pisał już Piotr Żbikowski. Por. Tenże, *Kajetan Koźmian: poeta i obywatel*, dz. cyt., s. 181-192.

Napoleona swoistym wyrazem pokuty za głoszoną wcześniej apoteozę cesarza była *Ode na upadek dumnego Koźmiana*<sup>420</sup>.

Gdy nadzieje pokładane w Napoleonie upadły, sympatie w polskich lożach masonskich zwróciły się ku carowi Aleksandrowi I, który, prowadząc dość liberalną politykę, okazywał Polakom sympatię, przyjaźnił się z Adamem Czartoryskim, a co za tym idzie, tolerancyjnie traktował działających wówczas wolnomularzy. Choć początkowo wznowił on dekret z 1797 roku o zakazie spotkań lożowych, to już w 1804 roku, dzięki protekcji wielkiego mistrza rosyjskiego Wielkiego Wschodu, zezwolił na działalność loż, co więcej, sam stał się członkiem masonerii. Aleksander I, okazując życzliwość polskim masonom, był uwielbiany i ciepło witany w Warszawie, jak na przykład 12 listopada 1815 roku, gdy po raz pierwszy odwiedził stolicę jako król Polski. Przez trzy dni odbywały się z tej okazji w lożach wystawne bankiety, podczas których śpiewano hymny pochwalne na cześć cesarza i jego rodziny. Przywołam ten napisany przez Tadeusza Wolańskiego pod tytułem *Królowi [O, Aleksandrze nasz...]*:

O! Aleksandrze nasz,  
Serce i życie masz  
Poddanych Twych!  
Przyjmij ofiarę tę,  
Mularz uczucia swe  
Tobie, Monarcho, dziś  
Oddaje w hołd!

Niech w późne czasy trwa  
Sława, Cesarzu, Twa  
I blask Twoich cnót.  
W najdłuższe lata żyj!  
Stale uciechy Ci!  
Życzy z czułości serc  
Polaków ród!

Dla Cię radosne łązy  
Ronią, że wracasz Ty  
Ojczyznę nam,  
Mularze, wstańcie wy!  
Niech przez trzy razy trzy  
Ku niebu wznosi się  
Wdzięczności głos!<sup>421</sup>  
(w. 1-21)

Mówcy masonscy wychwalali cara w swoich oracjach, a jego wizerunki ozdabiały deski rysunkowe, przesyłane pomiędzy lożami. Jak zauważył Załęski, „kult dla

---

<sup>420</sup> K. Koźmian, *Różne wiersze*, Kraków 1881, s. 91-93.

<sup>421</sup> *Królowi [O, Aleksandrze nasz...]*, W, dz. cyt., s. 93-94.

Aleksandra >>wskrzesciciela<< Polski, przestrajał politycznie łoże, które z natury swej powinny być kosmopolityczne, w narodowo-patriotyczne towarzystwa”<sup>422</sup>.

Liberalna postawa cara zachęcała masonów do zakładania nowych łoż. Dzięki swojej sympatii do wolnomularzy i początkowo liberalnej polityce, do 1821 roku zezwalał on na rozwój rodzimych łoż masonskich. Warto w tym kontekście przypomnieć także uroczyste zainstalowanie w łoży Polaków Zjednoczonych portretu Aleksandra I, które miało miejsce 18 sierpnia 1819 roku. Wydarzenie to zostało uczczone wykonaniem stosownej kantaty, napisanej przez Józefa Brykczyńskiego do muzyki Józefa Elsnera. Car opiewany był w niej nie tylko jako szlachetny władca i oswobodziciel, ale także jako współbrat:

#### DEKLAMACJA I:

Polacy Zjednoczeni! Jaka dla Was chwała,  
W oczach Wielkiego Wschodu w udział się dostała,  
Pod sterem tego mistrza co Polskim Warsztatem,  
Rządzi z miłością braci a chwałą przed światem,  
W tej świątyni gdzie cnota winne hołdy bierze,  
Wy Brata znając w Królu, Ojca w Bohaterze,  
Wy, cnoty ALEXANDRA w pierwszym mając względzie,  
Mieście obraz Jego w mistrzów Waszych rzędzie. [...]  
Ten, co nas wrócił Polsce i ojczystym znakom,  
Ten, co nam praw człowieka, wolności udziela,  
Godzien wdzięczności Brata, serca przyjaciela.<sup>423</sup>  
(w. 23-30.32-34)

Aleksandra I określano „błogosławionym” (w. 5) i „pokojodawcą świata” (w. 6), zaś dla polskich mularzy „słońcem, co życiem [...] darzy” (w. 18). Laudacje charakterystyczne dla tego typu poezji okolicznościowej towarzyszyły uroczystemu obchodowi wprowadzenia do łoży portretu władcy. Cały utwór jest pełen hiperbolizowanych opisów zasług Aleksandra I dla rodzimej masonerii oraz zapewnień o dozgonnej wdzięczności wobec władcy. Przynajmniej fragment deklamacji:

#### DEKLAMACJA II:

Władco Północy! Pod znaki Twoimi,  
Zakwitła wolność w lubej sobie ziemi.  
I kwitnąć będzie pod mozną opieką,  
W długie godziny w potomność daleką!  
Rzekłeś o Królu: a Naród wspaniały  
Krok tylko zrobił od grobu do chwały.  
Lecz tam żałoba więcej nie osiadzie,  
Gdzie imię Twoje świętym hasłem będzie,

<sup>422</sup>K. Koźmian, *Różne wiersze*, s. 182.

<sup>423</sup>J. Brykczyński, J. Elsner, *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w rękę...]*, AGAD, sygn. III 1/10, APM, s. 109-114.



Gdzie Oko Twoje, Opatrzności Oko,  
Skryste tajniki przeniknie głęboko.  
Światów Budownik ważąc szczęście ludów,  
Próżno oznaczy zakres Twoich trudów.  
A dla obecnych i przyszłych nauki,  
Da, że dopiero wnuków naszych wnuki,  
Twym cnotom, które wszyscy błogosławią,  
Już zasłużone pomniki wystawią.<sup>424</sup>  
(w. 61-76)

Autor posunął się w tym utworze tak daleko, że nazwał cara Okiem Opatrzności, czyli określeniem zarezerwowanym jedynie dla Architekta Światów. Wychwalaniu Aleksandra I towarzyszyła nie tylko muzyka, ale połączone z nią gesty i określony sposób zachowania, o którym czytamy:

#### DEKLAMACJA III:

Niechaj naszego głosu uwielbienia,  
Do gwiazdzistego przedrą się sklepienia.  
Tak ALEXANDRZE! W tej świątyni Tobie  
Cześć oddajemy w podwójnym sposobie:  
Polską wiernością, kto tylko Polakiem,  
Mularz, Mularskim okrzykiem i znakiem.<sup>425</sup>  
(w. 111-116)

Nie był to jedyny utwór, w którym odnajdujemy apoteozę cara Aleksandra I. Wspomnijmy jeszcze końcową partię *Śpiewu w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, zawierającą laudację kierowaną do „syna mądrości” (w. 29), którego Stanisław Małachowski-Łempicki utożsamiał z Aleksandrem I, „bratem mularzem, uwielbianym przez masonów”<sup>426</sup>:

#### Coro

Chwała ci, Mądrości Synu!  
Chwała niech będzie na wieki,  
Świat chce po nas cnego czynu,  
My prosim twej opieki.<sup>427</sup>  
(w. 29-32)

Na szczególną uwagę zasługuje utwór *Królowi i jego Familii [Palcie, mularze! Aleksandra zdrowie...]*. Przytoczmy jego fragment:

---

<sup>424</sup> Tamże.

<sup>425</sup> Tamże.

<sup>426</sup> S. Małachowski-Łempicki, *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, dz. cyt., s. 233.

<sup>427</sup> J. Brykczyński, J. Elsner, *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w rękę...]*, APM, dz. cyt., s. 109-114.

Palcie, Mularze, Aleksandra zdrowie,  
Który nas swoim berłem uszczęśliwia;  
Niechaj z was każdy swym wnukom opowie,  
Jak jego łaska wszystkich nas utkliwia.

Tej, której każdy głos dotyka rzewny,  
Co wszystkich biednych wspiera swymi dary,  
Zdrowie Elżbiety, palcie, Alexiewny –  
Przyjmij, o matko, te nasze ofiary.

Dalej, za zdrowie matki cesarzowej,  
Palcie, mularze, w najwyższej czułości,  
Każda jutrenka niechaj dla niej nowej  
Rodzi uciechy w trwałej szczęśliwości.<sup>428</sup>  
(w. 1-12)

Oprócz Aleksandra I, laudacje otrzymali także członkowie jego rodziny: żona Elżbieta Aleksiejewna, matka Maria Romanowa, a także bracia: Konstanty i Mikołaj. W dalszej części tekstu masoni wezwani zostali do wznoszenia okolicznościowego toastu ku czci carycom Rosji – Annie i Katarzynie. Nie był to jedyny śpiew poświęcony najbliższymi Aleksandra I. Wspomnijmy także pieśń Wolańskiego zatytułowaną *Wodzowi wojsk polskich wielkiemu księciu Konstantemu [Mularze! Zaśpiewajmy...]*<sup>429</sup>.

## 5. Antropologiczny wzorzec wolnomularza, wyłaniający się ze śpiewów łożowych

Przyglądając się intermedialności kantat i pieśni wolnomularskich, zwróciłam uwagę na kolejny, interdyscyplinarny wątek. Bezpośrednią inspiracją był dla mnie referat nestorki badań nad literaturą polskiego oświecenia, Teresy Kostkiewiczowej, zatytułowany *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, wygłoszony na jednym ze spotkań z cyklu *Z warsztatów badaczy oświecenia*<sup>430</sup>. Badaczka, na podstawie twórczości Ignacego Krasickiego i Franciszka Karpińskiego, wskazała wartości i kategorie, które pozwalają mówić o cechach ludzkich szczególnie cenionych przez przedstawicieli klasycyzmu i sentymentalizmu. Według uczonej, to one – z jednej strony – koncentrują nas na tych aspektach natury ludzkiej, które budzą u oświeconych największą aprobatę, z drugiej – umożliwiają wyłonienie modelowych wzorców ludzkich zachowań, propagowanych przez

---

<sup>428</sup> T. Wolański, *Królowi i jego Familii [Palcie, mularze! Aleksandra zdrowie...]*, W, s. 109-110 [Pieśń 59].

<sup>429</sup> *Wodzowi wojsk polskich wielkiemu księciu Konstantemu [Mularze! Zaśpiewajmy...]*, W, s. 74 [Pieśń 41]. Wielki Książę Konstanty, podobnie jak Aleksander I, odnosił się życzliwie do funkcjonowania łoż masońskich na ziemiach polskich, stąd sympatia wolnomularzy dla niego. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 374.

<sup>430</sup> Referat T. Kostkiewiczowej *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu* został wygłoszony podczas spotkania online *Z warsztatów badaczy oświecenia*, które odbyło się 26.11.2020 roku. Tekst wystąpienia został mi udostępniony dzięki uprzejmości prof. Agaty Seweryn, za co serdecznie dziękuję.

osiemnastowiecznych klasycystów i sentymentalistów. Nawiązując do tych ustaleń, warto zastanowić się, jaki „projekt antropologiczny” (w rozumieniu Teresy Kostkiewiczowej) wyłania się z pism wolnomularskich, jaki portret polskiego masona zarysowany został w analizowanej tu poezji. Spróbuję zatem pokazać, jak na tle kultury epoki wyrósł osobowy wzorzec wolnomularza oraz odpowiedzieć na pytanie, które cechy przypisywane naturze ludzkiej – czy te docenione przez klasycystów, czy raczej uznane przez sentymentalistów – są mu bliższe. Warto tutaj przy okazji dodać, że badania tego typu, sytuujące się na styku literatury i antropologii kulturowej, zostały określone przez Annę Łebkowską mianem transdyscyplinarnych<sup>431</sup>.

Kostkiewiczowa, szkicując osiemnastowieczne projekty antropologiczne, nadmieniła, iż były one postrzegane przez ludzi epoki oświecenia jako rodzaj idealnego modelu. Wyłaniający się z ówczesnego piśmiennictwa „projekt” dotyczący ludzkiej natury i zachowań, to „maksymalistyczny wzorzec, a zarazem cel, który winien przyświecać człowiekowi w jego bytowaniu społecznym, sytuujący to, co jednostkowe, w perspektywie powinności zbiorowych”<sup>432</sup>. Z podobnym, wyidealizowanym wzorcem postępowania, możemy się spotkać w lożach masońskich. Braciom do nich należącym stawiano wysokie wymagania przede wszystkim moralne, czego dowody odnajdujemy w pozostałych śpiewach okolicznościowych<sup>433</sup>. Rzecz jasna, formułowane w dokumentach masońskich czy pieśniach lożowych postulaty, jakie miał spełniać członek loży, często pozostawały jedynie formułą życzeniową. Przy czym antropologia masońska, z oczywistych względów, nawiązywała zarówno do idei klasycystycznych, jak i sentymentalnych. .

Spróbuję zatem odtworzyć, bazując przede wszystkim na wskazaniach zawartych w pieśniach masońskich, „projekt antropologiczny” polskiego wolnomularza z przełomu XVIII i XIX wieku. Wśród cech wspólnych dla kulturowej antropologii klasycystycznej i sentymentalnej, Kostkiewiczowa wymieniła przede wszystkim cnotliwość oraz poczciwość jako najważniejsze przymioty człowieczeństwa oraz dyspozycje moralne służące do podejmowania słusznych wyborów życiowych<sup>434</sup>. Dodatkowo cechą wspólną była dla tych

---

<sup>431</sup> Por. A. Łebkowska, *Między antropologią literatury a antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 7, s. 6–23. Zob. także R. Nycz, *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34–49, E. Kosowska, *Kulturowa antropologia literatury*, [w:] *Antropologia literatury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007, s. 17–23, I. Domańska, *Antropologia literatury – projekt interdyscyplinarny czy transdyscyplinarny*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1, s. 55–64.

<sup>432</sup> T. Kostkiewiczowa, *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, s. 7.

<sup>433</sup> O możliwości wykorzystania masońskich tekstów literackich do badań nad ideowym zapleczem wolnomularstwa pisał Jacek Głazewski: „Wydaje się, że badacze ruchu wolnomularskiego powinni traktować teksty literackie (poetyckie) jako wiarygodne zaplecze źródłowe, w którym zawarty został podstawowy system światopoglądowy masonerii w jej idealistycznym, wzorcowym wymiarze.” Tenże, *Wieczysty węzeł ludzkości. Pieśni łańcuchowe jako gatunek rytualnej poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 412.

<sup>434</sup> Por. Tamże, s. 12.

dwóch nurtów także stoicka stałość w przeciwnościach losu<sup>435</sup>. Od braci masonów również wymagano cnotliwości, o czym można przeczytać między innymi w pieśni [*Czuć co cnota i ją cenić...*], pochodzącej ze śpiewnika Franciszka Budziszewskiego, ale odnotowanej także przez Wolańskiego pod tytułem *O cnotcie i powinności*:

Czuć co cnota i ją cenić,  
Zgłębiać światło wśród ciemności,  
I w nieszczęściu się nie zmieniać,  
Te mularza powinności!  
Kiedy ludzkość wsparcia woła,  
Mularz wstrzymać łez nie zdoła<sup>436</sup>.  
(w. 1-6)

Promowaną postawą – oprócz męznego znoszenia trudów życia – była skromność, wytrwałość oraz wdzięczność. Bracia powinni uznawać równość między sobą, a jedynym kryterium różnicującym ludzi, winno być podążanie za cnotą. Owo akcentowanie równości było – zdaniem Kostkiewiczowej – bliższe postawie sentymentalnej<sup>437</sup>, chociaż – jak wiadomo – „wolność, równość, braterstwo” to hasła powszechnie kojarzone z oświeceniem w ogóle (do tego wątku jeszcze powrócę):

U nas wielkość nie w znaczeniu,  
Każdy Bratem kto cnotliwy;  
Skromny w życiu i milczeniu,  
Mularz wszędzie jest szczęśliwy;  
Tak wśród przeszkód, trudów wielu,  
On do swego dąży celu.

Prawy Mularz nie zna trwogi,  
On w nieszczęściu zawsze stały;  
Każdy nędzny jest mu drogi,  
On w swych pracach jest wytrwały;  
Tylko w cnotcie i stałości  
Szuka mularz szczęśliwości.<sup>438</sup>  
(w. 7-18)

---

<sup>435</sup> Por. Tamże. Kostkiewiczowa wskazała, iż w XVIII wieku stoicki pogląd dotyczący beznamiętnego przyjmowania zarówno dobrych, jak i trudnych doświadczeń, tak popularny w kulturze literackiej doby staropolskiej, uległ pewnym modyfikacjom. Dla klasycystów istotnym elementem, na który mamy pewien wpływ, jest własny wysiłek i praca wkładana w danej przestrzeni życia. Człowiek przestawał być biernym obserwatorem, ale mógł brać życie we własne ręce. Por. Tamże, s. 6.

<sup>436</sup> [*Czuć co cnota i ją cenić...*], dz. cyt. *O cnotcie i powinności* [*Czuć co cnota i ją cenić...*], dz. cyt.

<sup>437</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, s. 11.

<sup>438</sup> [*Czuć co cnota i ją cenić...*], dz. cyt. *O cnotcie i powinności* [*Czuć co cnota i ją cenić...*], dz. cyt.

Motyw równości społecznej powrócił w utworze *Na obchód założenia loży* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*] ze śpiewnika Budziszewskiego, przedrukowanym także u Wolańskiego. Zaakcentowana została równość nie tylko bez względu przynależność do loży, ale także stan materialny, piastowane stanowisko oraz poziom wykształcenia:

Każdy w świątyni z ochotą stawa,  
Klęcząc przed cnoty wspaniałym tronem,  
Niesie w ofierze mularzów prawa,  
Miłość, braterstwo wraz z światła plonem;  
Urząd i duma z tych miejsc ucieka,  
Bo tylko z cnotą znają człowieka.

Czy świetny pałac czy nędzna chata,  
Każde z tych mieszkań równe dla cnoty;  
Kto wsparł, podźwignął, otarł łzy brata,  
Ten dowiódł czucia swego istoty.  
Takie zalety na światła tronie,  
Zwieńczą prawego mularza skronie<sup>439</sup>.  
(w. 24-36)

Owo nawoływanie do powszechnej równości wpisywało się w oświeceniowe hasła zarówno rewolucji francuskiej<sup>440</sup>, jak i postulaty stawiane przez samych wolnomularzy – założycieli ruchu. Pojawiały się one chociażby w nazwach nowych łóż, czego doskonałym przykładem była lwowska loża Równość Doskonała, powstała w 1779 roku, czerpiąca nazwę od francuskiej poprzedniczki l'Égalité Parfaite et Sincère Amitié<sup>441</sup>. Niestety, szczytne założenia często nie wykraczały poza głoszenie ideowych haseł. Wiemy przecież, że wolnomularstwo według swoich założeń miało strukturę hierarchiczną, a więc już z samej definicji zakładało klasyfikowanie swoich członków według stopni wtajemniczenia<sup>442</sup>. Dodatkowo, polscy masoni z końca XVIII wieku skupiali wokół siebie przedstawicieli różnych grup społecznych, nie tylko ówczesną elitę intelektualną i społeczną, ale także różnorodnych artystów, rzemieślników, lekarzy, aptekarzy, wojskowych, zarówno ludzi pochodzenia szlacheckiego, jak i mieszczan<sup>443</sup>. Oprócz podziałów zawodowych i majątkowych, dodać należy jeszcze zróżnicowanie

---

<sup>439</sup> *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], dz. cyt. *Na obchód założenia loży* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], dz. cyt. Echo poglądu o powszechnej równości odbija się także w kolejnym utworze ze śpiewnika Budziszewskiego, [*Cóż ten związek tak kolarzy...*] B, dz. cyt., s. 12-14. Jest ono też obecne w utworach ze śpiewnika Elsnera, jak np. L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn przy pierwszym otwarciu loży Świątynia Mądrości śpiewany 5805* [1805] [*O święto! Dniu uroczysty...*], dz. cyt.

<sup>440</sup> Jerzy Siewierski wskazał, iż hasło Wolność-Równość-Braterstwo widniało w nagłówkach dokumentów wolnomularskich tuż obok zdania głoszącego chwałę Najwyższego Architekta Świata. Por. J. Siewierski, *Dzieci wdowy, czyli opowieści masońskie*, Milanówek 1992, s. 18.

<sup>441</sup> Por. L. Hass, *Ze studiów nad wolnomularstwem polskim ostatniej ćwierci XVIII wieku*, s. 608.

<sup>442</sup> Hass opisał piramidę hierarchiczną członków Wielkiej Loży wraz z podporządkowanymi jej komórkami organizacyjnymi wolnomularzy pozostałych szczebli. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 120.

<sup>443</sup> Por. Tamże, s. 163-165.

narodowościowe – Hass zauważył, że dominującą rolę na stanowiskach kierowniczych w strukturze lożowej mieli głównie obcokrajowcy<sup>444</sup>.

Zresztą nie tylko równość stała się oświeceniowym, w tym masońskim postulatem – podobnie w praktyce lożowej zaznaczyło się hasło wolności<sup>445</sup>, rozumianej przede wszystkim jednak jako wolność wewnętrzna, umiejętność swobodnego wyrażania siebie, własnych przekonań, uczuć i wartości, ale także panowania nad własnymi popędami. Dla polskich wolnomularzy osiągnięcie wspomnianej wolności moralnej miało być nagrodą za cnotliwe życie na ziemi. Czytamy o tym między innymi w utworze Wojciecha Pękalskiego z muzyką Józefa Elsnera *Pieśń ogólna dla wszystkich loży [Bracia, w tym prawdy kościele...]*:

W ciężkich pracach nam udziela  
Łaska światów Budownika,  
Cnotę za pocieszyciela,  
A mądrość za przewodnika.  
Chlubna nas nagroda czeka –  
Wolność moralna człowieka<sup>446</sup>.  
(w. 19-24)

Warto podkreślić również odwołanie się w zacytowanym fragmencie do kategorii łaski, udzielanej przez Budownika światów, bez pomocy której osiągnięcie tej moralnej doskonałości byłoby niemożliwe. Pojęcie łaski było charakterystyczne przede wszystkim dla pieśni katolickich, jak na przykład *Pieśni o Opatrzności Boskiej [Opatrzny Boże na niebie i ziemi...]*<sup>447</sup> Franciszka Karpińskiego, z jego zbioru *Pieśni nabożnych*. W kręgach wolnomularskich zagadnienie to, rozumiane jako całkowita zależność człowieka od Boga i niemożność dokonania dobrych uczynków bez pomocy nadprzyrodzonej, nie było popularne. Pieśń Pękalskiego i Elsnera stanowiła na tym tle pewien ewenement.

Wyraźnie akcentowaną cechą dobrego wolnomularza, która wybrzmiewała w wielu okolicznościowych pieśniach, była miłość braterska. Stanowiła ona wymóg konieczny pomiędzy członkami loży – stąd zapewne upowszechnione wśród masonów określenie „bracia”, którego nie brakuje w poszczególnych śpiewach. Gwarantem jedności i zgody członków loży miała być złożona przez każdego z nich przysięga, Budownik świata, o którym mówi się, iż był „świadkiem spojenia dłoni,/ Miłość braterska trzyma je w parze”<sup>448</sup>, a także wzajemna miłość,

---

<sup>444</sup> Por. Tamże, s. 170.

<sup>445</sup> O wolności na gruncie oświecenia francuskiego zob. G. Himmelfarb, *Epoka dobroczynności*, [w teście:] *Drogi do nowoczesności. Brytyjskie, francuskie i amerykańskie oświecenia*, dz. cyt., s. 218-224.

<sup>446</sup> W. Pękalski, J. Elsner, *Pieśń ogólna dla wszystkich loży [Bracia, w tym prawdy kościele...]*, dz. cyt.

<sup>447</sup> F. Karpiński, *Pieśń o Opatrzności Boskiej [Opatrzny Boże na niebie i ziemi...]*, [w teście:] *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792. Zacytujmy ostatnią strofę tej pieśni: „Opatrzny Boże na ziemi i niebie!/ Nie odstępуй nas w każdej potrzebie;/ Bo gdy coś zrobim naszą tylko siłą,/ Zaraz to poznać, że Ciebie nie było” [w. 25-28].

<sup>448</sup> *Hymn [O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...]*, APM, s. 157, w. 29-30.

o czym czytamy między innymi w pieśni VI ze śpiewnika Budziszewskiego *Na obchód założenia [Ścielmy bukiety z róż po drodze...]*:

Odnówny związków naszych przysięgi,  
Przed tym wspaniałym cnoty ołtarzem;  
Świetny nasz węzeł niech będzie tęgi,  
Każdy niech szczerym będzie Mularzem;  
Niech braterska miłość prawdziwa,  
Nasze na wieki spaja ogniwa<sup>449</sup>.  
(w. 13-18)

Wolnomularze rozszerzali to rozumienie braterstwa nie tylko na członków zakonu, ale także na wszystkich ludzi, czego dowodzą ostatnie wersy pieśni II, również ze zbioru Budziszewskiego [*Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwala...*]:

Miłość w ogniwo wszystkich jedno splata.  
W każdym z śmiertelnych uznajemy brata<sup>450</sup>.  
(w. 29-30)

Idea braterskiej miłości przewijała się głównie w pieśniach łańcuchowych, ale także w innych utworach, na przykład tekstach z okazji rocznicy powołania danej loży czy wyboru wielkiego mistrza. Dowodzi to, iż braterstwo stanowiło jeden z kluczowych filarów wolnomularskiej antropologii, czym wpisywało się w tendencje epoki.

Praktycznym wymiarem realizacji miłości pomiędzy braćmi i ludźmi w ogóle, była dla masonów pomoc ubogim. Uznać ją można za jedną z najmocniej postulowanych, reprezentatywnych cech dobrego masona w pieśniach wolnomularskich. Fakt ten nie powinien nas dziwić ze względu na panującą w kulturze XVIII wieku swoistą modę na filantropię i wrażliwość na potrzeby biednych<sup>451</sup>. Jednak podejście do pełnienia dzieł dobroczynnych było różnie rozumiane. Klasycyści skupiali się przede wszystkim na tworzeniu instytucji życia publicznego, które poprzez charytatywną działalność mogłyby swoim zasięgiem dotrzeć do jak

---

<sup>449</sup> *Na obchód założenia [Ścielmy bukiety z róż po drodze...]*, dz. cyt. *Na obchód założenia loży [Ścielmy bukiety z róż po drodze...]*, dz. cyt.

<sup>450</sup> [*Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwala...*], *Hymn do Boga [Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwala...]*, W, dz. cyt.

<sup>451</sup> Oświecenie bywa przecież określane „epoką dobroczynności”. Praktyczne gesty solidarności społecznej wywodzą się przede wszystkim z Anglii, gdzie jak wiadomo, należy szukać także początków ruchu wolnomularskiego. Zob. G. Himmelfarb, *Epoka dobroczynności*, [w teście:] *Drogi do nowoczesności. Brytyjskie, francuskie i amerykańskie oświecenia*, dz. cyt., s. 183-203. Zwróciła na to uwagę także Teresa Kostkiewiczowa w swoim eseju por. Taż, *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, dz. cyt., s. 7.

najszerszego grona potrzebujących<sup>452</sup>. Dla sentymentalistów postawa ta przybierała bardziej osobisty wymiar, polegający na poszukiwaniu bezpośredniego kontaktu z osobą znajdującą się w niedostatku i indywidualnym zatroszczeniu się o jej potrzeby<sup>453</sup>. Zewnętrznym przejawem pierwszej z postaw było utworzenie z inicjatywy wolnomularza Pierre'a Le Forta w 1783 roku w Warszawie Towarzystwo Dobroczynności, które w krótkim czasie skupiło w swoich szeregach blisko 400 osób z różnych środowisk społecznych oraz uzyskało protektorat króla Stanisława Augusta. Kolejną z inicjatyw Forta było powołanie Instytutu albo Domu Ubogich, zajmującego się przede wszystkim pośrednictwem pracy oraz przygotowaniem najuboższych do wykonywania zawodów dających im utrzymanie<sup>454</sup>. W lożach masonskich nie pomijano także inicjatyw o charakterze bardziej indywidualnym. Choć obrzęd zbierania jałmużny, jak już wspominaliśmy, towarzyszył zdecydowanej większości spotkań lożowych – nie pomijano go nawet przy okazji uroczystości żałobnych<sup>455</sup> – zbiórki te nie miały charakteru zinstytucjonalizowanego, ale były wewnętrzną, oddolną inicjatywą każdej z loż. Dodatkowo każdy z wolnomularzy był osobiście zachęcany, czego dowody odnajdziemy w wielu śpiewach, do indywidualnego zaangażowania w pomoc ubogim, zwłaszcza sierotom i wdowom. Obserwacje te potwierdził Tomasz Chachulski:

Program społeczno-moralny warszawskiego wolnomularstwa najwięcej zawdzięczał tradycjom sentymentalnym, idei pomocy biednym i zagubionym, wsparcia w nieszczęściu, trosce o potrzebujących pomocy, a tych – w latach wojny polsko-rosyjskiej 1792 roku, powstania kościuszkowskiego, trzeciego rozbioru, wojen napoleońskich i całego ciągu wydarzeń zakończonych Kongresem Wiedeńskim, przywracającym w Europie pozory starego ładu – naprawdę nie brakowało<sup>456</sup>.

Choć dominującą pozycję w wolnomularskim „projekcie antropologicznym” miały – jak się wydaje – postulaty bliższe sentymentalizmowi, warto wskazać też kilka postaw nawiązujących do klasycyzmu. Jedną z nich był niewątpliwie racjonalizm oraz promowanie wzorca człowieka uczonego. Masoni gromadzili w swoich szeregach osoby różnych stanów, jednak zawsze pozytywnie wartościowane było odebranie wysokiego wykształcenia. „Cóż ten związek tak kojarzy,/ Ubogich, uczonych panów” (w.1) – czytamy w jednej z pieśni<sup>457</sup>. Kierowanie się rozumem, rozważa oraz umiejętność krytycznego spojrzenia na własne

---

<sup>452</sup> Por. T. Kostkiewiczowa, *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, dz. cyt., s. 7.

<sup>453</sup> Por. Tamże, s. 10.

<sup>454</sup> Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 223-224.

<sup>455</sup> Na przykład po uroczystościach pogrzebowych księcia Józefa Poniatowskiego zebrano w siedzibie Wielkiego Wschodu 4000 złotych, które przekazano komisji do spraw jeńców z przeznaczeniem na leżących w szpitalach wojskowych różnych narodowości. Por. Tamże, s. 366-367.

<sup>456</sup> Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 38.

<sup>457</sup> [Cóż ten związek tak kojarzy...] B, dz. cyt., s. 12-14.



postępowanie, były oczywiście cechami wynikającymi z najważniejszych haseł ideowych epoki. Wolnomularze jednak rozszerzali nieco ich znaczenie o takie przymioty intelektu i ducha, służące rozwojowi braci, jak umiejętność dotrzymania tajemnicy, szczerść, samodoskonalenie się moralne. W pieśni *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*] czytamy:

Każdy niech ducha i serce stęży,  
Idąc za mocną wodzą rozumu;  
Wszystkie przesady niechaj zwycięży,  
Niech się nie lęka podłych zdań tłumu.  
Myśleć i czynić światle do zgonu,  
To jest naszego hasło zakonu.<sup>458</sup>  
(w. 19-24)

Charakterystycznym określeniem dla twórczości masońskiej było owo „przewyciężanie przesądu”. Za pierwszy środek służący osiągnięciu tego stanu uznawano samodzielną pracę nad własnymi niedoskonałościami w odosobnieniu od pozostałych braci<sup>459</sup>. Każdy członek zakonu, w celu przybliżania się do celu swojej egzystencji, czyli coraz pełniejszego oświecenia, powinien dodatkowo wyzbyć się własnej pychy i obłudy względem innych. Tylko taka postawa mogła dać każdemu wolnomularzowi prawdziwy ogląd własnej sytuacji egzystencjalnej. W pracy nad sobą należało zachować wytrwałość i nie poddawać się ewentualnym niepowodzeniom napotkanym po drodze, która niekiedy była określana metaforycznie podróżą, jak na przykład w pieśni Jakuba Adamczewskiego i Elsnera *Podróż Braci Czeladników* [*Bierz się śmiało do podróży...*]:

Bierz się śmiało do podróży,  
Trudów prawy mąż nie liczy;  
Tor, który ci szczęście wróży,  
Wskazał wielki Budowniczy!  
Prawidła miernickiej sztuki,  
Będą celem twej nauki.

Świata Architekt wysoki,  
Który ludzkie waży sprawy,  
Kierując naszymi kroki,  
Wykreślił nam swe ustawy;  
I tę, co falę ucisza,  
Dał gwiazdę za Towarzysza.

To światło ciągle jaśnieje  
Dla prawd odwiecznych odkrycia,  
A gdy nam wskaże nadzieję,  
Szczęsnego onych użycia;  
Kres naszym trudom założy,

---

<sup>458</sup> *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], dz. cyt. *Na obchód założenia loży* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], dz. cyt.

<sup>459</sup> Por. S. Załęski, *O masonii w Polsce*, dz. cyt., s. 319.

I światło światłem pomnoży<sup>460</sup>.  
(w.1-18)

Utwór ten przywoływał również postać Architekta Świata jako naczelnego prawodawcę zasad wolnomularskich, a jednocześnie opiekuna i pomocnika na drodze dążenia do ich realizacji.

Chcąc dopełnić szkicowany antropologiczny wzorzec członka loży, wspomnę jeszcze o cesze, jaką był patriotyzm oraz zaangażowanie wolnomularzy w sprawy narodowe. Wartości te, jak wskazywała Kostkiewiczowa, bliższe były nurtowi klasycystycznemu<sup>461</sup>. Wynikały one z założeń twórców wolnomularstwa, zakładających poświęcenie życia na służbę królowi i ojczyźnie<sup>462</sup>. Dodatkowo, loże gromadziły przedstawicieli różnych zawodów służby publicznej, stąd naturalnym było ich zaangażowanie w działania służące dobru ogółu, jak na przykład akcję upowszechnienia szczepień przeciwko ospie, w której uczestniczył między innymi doktor Antoine Issaurat, wolnomularz i lekarz Szkoły Rycerskiej. W Komisji Edukacji Narodowej i wśród osób uczestniczących w reorganizacji szkolnictwa pozakościelnego, ponad ¼ członków stanowili bracia lożowi<sup>463</sup>. Swój udział mieli oni także w życiu politycznym, czynnie angażując się między innymi w powstanie Konstytucji 3 Maja<sup>464</sup>. Zgodnie z ideą patriotyzmu oświeceniowego, wśród polskich masonów kultywowano, jak pisał Hass, „miłość ziemi rodzinnej, przywiązanie do odziedziczonych po przodkach pamiątek, troskę o język narodowy i utrzymanie tego, co nazywano ówczesnie narodowością”<sup>465</sup>.

Przeanalizowane cechy wolnomularza postulowane przez członków zakonu, wpisywały się zarówno w klasycystyczne, jak i sentymentalne postrzeganie miejsca człowieka w świecie<sup>466</sup>. Postawy te często się ze sobą przenikały, uzupełniając się wzajemnie, jak na przykład w przypadku działań dobroczynnych prowadzonych przez loże, które z jednej strony polegały na powołaniu Towarzystwa Dobroczynności i organizowaniu systemowej pomocy dla potrzebujących, z drugiej zaś sprowadzały się do indywidualnego zaangażowania masonów

---

<sup>460</sup> *Podróż Braci Czeladników [Bierz się śmiało do podróży...]*, dz. cyt.

<sup>461</sup> Sentymentalizm nie wymagał zaangażowania w życie publiczne z wyjątkiem sytuacji, gdy zagrożona była niepodległość ojczyzny. Por. T. Kostkiewiczowa, *Gdzie lud rzekł: chcę być wolnym*. *Główne motywy słowne poezji patriotycznej*, [w tejsze:] *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 199-257.

<sup>462</sup> Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 169.

<sup>463</sup> Por. Tamże, s. 176-177.

<sup>464</sup> Wśród twórców Konstytucji 3 Maja odnajdziemy wolnomularzy – Stanisława Augusta Poniatowskiego czy Ignacego Potockiego. Por. L. Hass, *Sekta farmazonii warszawskiej...*, dz. cyt., s. 239-240.

<sup>465</sup> Tamże, s. 232-233. Na podobne cechy wskazywał Jan Kott. Zob. Tenże, *Trwale wartości literatury polskiego oświecenia*, Kraków 1951, s. 32. Jednakże Hass i w tym przypadku nie pozostawiał złudzeń, że stawiane przed członkami loż postulatory nie zawsze przekładały się na konkretne zaangażowanie społeczne. Por. Tamże, s. 233.

<sup>466</sup> Spośród zebranych przez Kostkiewiczową cech charakterystycznych dla klasycystycznego czy sentymentalnego projektu antropologicznego, możemy wyróżnić kilka, które nie znalazły szczególnego zainteresowania w działalności lożowej. Przykładami są między innymi przekonanie o niezmienności ludzkiej natury, poznawanie rzeczy za pomocą zmysłów czy szczególnie kontakt jednostki z naturą. Por. T. Kostkiewiczowa, *Osiemnastowieczne projekty antropologiczne: od oświecenia ku długiemu trwaniu*, s. 11.

w działalność charytatywną i prowadzenie oddolnych zbiórek pieniędzy przeznaczanych na szczytne cele. W dużej mierze naszkicowany antropologiczny portret wolnomularza, wynikał z haseł oświecenia brytyjskiego czy francuskiego, które docierały do Polski dzięki kontaktom z zachodnimi lożami, a także z założeń nakreślonych przez konstytucję Andersona.

Jedna z cegiełek tworzących całościowy obraz polskiego masona, nie pasuje jednak ani do nurtu klasycystycznego, ani nie wpisuje się w założenia sentymentalne. Mowa o wspomianej już wolnomularskiej skłonności do zabawy i używania świata, czego wyrazem były chociażby często organizowane loże biesiadne, nazywane też stołowymi czy bankietowymi. Obyczaje te łączyły się ideowo z nurtem rokokowym, mającym – jak powszechnie wiadomo – upodobanie chociażby w organizowaniu spotkań towarzyskich, życiu salonów literackich, pochwalę hedonizmu i libertynizmu czy pisaniu poezji z pogranicza rozrywki i erotyki<sup>467</sup>. Wydaje się, że aktywne uczestnictwo wolnomularzy w ich rytuałach, niektórych zabawnych czy wręcz niesmacznych, jak opisywany wcześniej obrzęd inicjacji w loży Mopsic i Mopsów, stanowił rodzaj utopii, będącej ucieczką od problemów współczesności. Łączyły się one z popularną na przełomie XVIII i XIX wieku ideą towarzyskości, zamiłowaniem do interakcji i występów publicznych<sup>468</sup>.

Zatrzymajmy się w tym miejscu i przejdźmy do podsumowań. Za nami przegląd pieśni użytkowanych wśród polskich masonów przełomu XVIII i XIX wieku, na podstawie wybranych przeze mnie najbardziej charakterystycznych przykładów. Różnorodność tematyczna omówionych pieśni pozwoliła mi zaprezentować także szkic wolnomularskiego projektu antropologicznego, który wydaje się dopełniać obrazy wzorów osobowych z przełomu XVIII i XIX wieku. Najważniejsze omówione cechy adepta lożowego wywodziły się z ideologii oświeceniowej, zasad wyłożonych w *Konstytucji Andersona* i innych dokumentów masońskich, a także wynikały z prądów literacko-kulturowych epoki. Świat postaw reprezentowanych przez wolnomularzy, choć obwarowany postulatem zachowania tajemnicy w odniesieniu do odprawianych rytuałów i omawianych na spotkaniach tematów, nie odbiegał znacząco od życia poza lożą. Przecież tworzyli go ci sami ludzie, którzy w świecie „profanów” funkcjonowali w różnych relacjach i rolach życia kulturowo-społecznego. Jednocześnie zaś obyczaje masońskie, a wśród nich przeanalizowane przeze mnie pieśni, poprzez swoją osobliwą metaforykę i frazeologię, wyróżniały się na tle twórczości okolicznościowej epoki. Literatura wolnomularska, właśnie ze względu na swoje usytuowanie na styku kultur, stanowi dobre pole do odnoszenia do niej pojęć z zakresu antropologii literatury.

---

<sup>467</sup> Za twórców rokokowych uznaje się przecież Ignacego i Stanisława Kostkę Potockich, zaangażowanych w działalność stołecznych loż.

<sup>468</sup> Więcej na ten temat zob. A. Ziółowicz, *Uwagi o towarzyskości*, [w:] *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, pod red. B. Doparta, Kraków 2013, s. 9-28.

## 6. Podsumowanie

Przedstawiony tutaj podział śpiewów masońskich pokazuje bogactwo i różnorodność obrzędowości wolnomularskiej, której nieodłącznie towarzyszyła oprawa muzyczna. Miała ona znaczenie także symboliczne, wprowadzając uczestników celebracji w głębszy wymiar przeżywanych misteriów. Ze śpiewami łączyły się także omówione przeze mnie charakterystyczne gesty i rytuały. Poczynione analizy zachęcają do przedstawienia kilku wniosków.

Po pierwsze, śpiewy masońskie stanowiły ważne miejsce na mapie oświeceniowej twórczości okolicznościowej. Z jednej strony wpisywały się one w tradycje literatury użytkowej znanej poza lożą, takiej jak utwory imieninowe, teksty dedykowane królowi, pieśni żałobne czy patriotyczne. Tym, co je wyróżniało, była niewątpliwie charakterystyczna dla twórczości lożowej frazeologia, odwołująca się do najważniejszych założeń ruchu wolnomularskiego. Osobliwą grupę tekstów stanowiły utwory przeznaczone jedynie do celebracji wewnątrz zakonu, takie jak śpiewy przy zbieraniu/rozdawaniu jałmużny czy śpiewy łańcuchowe. Specyfiką polskich śpiewów masońskich były z jednej strony wskazane mariaże z polskim barokiem, z drugiej – mówiąc językiem Macieja Parkitnego – antycypacja współczesności, wyrażająca się między innymi w niektórych mechanizmach przywodzących na myśl te interpretacyjne praktyki postsekularne, które wiązały się z przejmowaniem perspektywy religijnej dla działań o postaw o charakterze świeckim<sup>469</sup>.

Obrzędowość wolnomularska, na co starałam się zwrócić uwagę, wiązała się z głównymi hasłami ideowymi epoki oświecenia, co wynikało z postulatów założycieli ruchu. Choć często teksty śpiewów masońskich funkcjonowały jedynie w obrębie poszczególnych loż, nie były one oderwane od kultury epoki. Odnajdziemy w nich najistotniejsze problemy i zagadnienia obecne w literaturze XVIII wieku, takie jak kult rozumu, deizm czy promowanie dobroczynności. Przynależność do przybyłych z zachodu Europy loż wolnomularskich w polskim społeczeństwie wpisywała się z jednej strony w dyskusję między swojskością a cudzoziemszczyzną<sup>470</sup>, z drugiej zaś spotkania lożowe stanowiły osobliwe zjawisko na tle

---

<sup>469</sup> Dla Parkitnego oświecenie stanowiło przejście pomiędzy barokiem a nowożytnością. Na tej podstawie ukłuty przez niego termin odnosi się do specyfiki polskiej twórczości wolnomularskiej tego czasu, która czerpała z elementów sarmatyzmu. Por. Tenże, *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.

<sup>470</sup> Por. B. Szymańska, „*Obcość z wyboru*” – moda na cudzoziemszczyznę w czasach stanisławowskich, „Prace Polonistyczne” 1995, nr 50, s. 21-54. Zob. także *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1973.

rodzimy tradycji salonu literackiego<sup>471</sup>. Niekiedy wątki te były przez wolnomularzy przetwarzane, znajdując swoje uzasadnienie w obyczajowości masońskiej.

Uważna lektura zaproponowanych utworów masońskich buduje całościowy obraz przekonań ideowo-kulturowych członka loży. Ujawnia postulowany stosunek wolnomularzy do religii, obowiązku obrony państwa, współzycia społecznego pomiędzy braćmi i „profanami”. Pokazuje, jak ważna w hierarchii masońskiej była troska o ubogich, rozwój kultury i sztuki. Przynależność do loży masońskiej w pewnym sensie wyznaczała miejsce w strukturze społecznej, dając jednocześnie sposobność ówczesnej elicie intelektualnej do kultywowania spotkań – stąd obecność wśród wolnomularzy licznych artystów. Wykonywane w trakcie spotkań loży pieśni pełniły między innymi funkcję więziotwórczą, budowały etos przykładowego brata i obywatela. Wyjątek na tym tle stanowić mogą śpiewy bankietowe, mające przede wszystkim charakter ludyczny.

Ciekawy wydaje się także wątek autorów śpiewów masońskich, piszących jednocześnie utwory religijne przeznaczone dla katolików. Warto tutaj wspomnieć chociażby Franciszka Dionizego Książnika, autora wierszy *Do Boga* i tłumacza niektórych psalmów. Chociaż przynależność do masonerii była surowo piętnowana przez Kościół Katolicki, nie zniechęcało to pisarzy do publikowania swoich tekstów powstałych dla loży.

---

<sup>471</sup> Por. Z. Libera, *Salony i spotkania literackie*, [w:] *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1971, A. Aleksandrowicz, „*Błękitne soboty*” Marii Wirtemberskiej, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65, s. 3-36.

### III. Intermedialność śpiewów wolnomularskich

#### 1. Model tekstu intermedialnego w odniesieniu do kantat i pieśni

Krytyna Pietrych we wstępie do tomu *Intermedialność* pisała:

Żyjemy w epoce intermedialności i heterogeniczności obecnych w polu praktyk artystycznych, obszarze, w którym dawno już przestały obowiązywać sztywne granice pomiędzy poszczególnymi dziedzinami sztuki. Dziś w sferze artystycznej wszystko może łączyć się ze wszystkim. Jeśli zatem chcemy spojrzeć na literaturę jak na fenomen wykraczający poza granice języka, składający się z wielości mediów, musimy uruchomić perspektywę wydobywającą skomplikowany, syntetyczny, a jednocześnie hybrydyczny charakter tekstu literackiego i porzucić postawę stricte literaturocentryczną, stojącą na straży estetyki „czystego” dzieła sztuki. W dobie kultury wizualnej wydaje się to oczywiste, bowiem każde medium ujawnia swój złożony, niejednorodny status. Warto jednak zastanowić się nad tym, czy intermedialność nie cechowała realizacji artystycznych już dawniej [rozstrzelenie czcionki – J.S.], a uświadomienie sobie hybrydycznego charakteru medium, jakim jest tekst literacki, nie odsłania jego dotąd niedostrzeganych, pomijanych, marginalizowanych aspektów i sensów<sup>1</sup>.

Spojrzenie z intermedialnej perspektywy na współczesne utwory literacko-muzyczne, nie jest niczym wyjątkowym. Oryginalna wydaje się jednak możliwość poczynienia takich odniesień dla tekstów dawnych. Kantaty i pieśni, z racji swojej podwójnej, literacko-muzycznej natury oraz otwartości formy, potencjalnie nadają się do interpretowania ich właśnie w ten sposób<sup>2</sup>. W podrozdziale tym spróbuję przedstawić model, mogący ułatwić nam spojrzenie na te gatunki z perspektywy współczesnej komparatystyki. Wskażę wyznaczniki intermedialności, które wykorzystam potem w konkretnych analizach zgromadzonego materiału źródłowego.

Rozpocznę od fundamentalnej kwestii, która jeszcze w ubiegłym stuleciu, zarówno wśród literaturoznawców, jak i muzykologów, budziła pewne wątpliwości. Teksty literatury dawnej, dziś uznawane za dzieła o podwójnej, literacko-muzycznej naturze, takie jak libretta operowe, pieśni czy kantaty, do których nie zachowały się jednak zapisy nutowe lub nie było pewności, czy utwory te były rzeczywiście śpiewane, czy może melodeklamowane albo recytowane, umieszczano niegdyś na peryferiach jako niepełnowartościowy przedmiot badań. Dywagacje na ten temat prowadził między innymi Leon Schiller, który w 1951 roku widział

---

<sup>1</sup> K. Pietrych, *Wstęp*, [w:] *Intermedialność*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 7.

<sup>2</sup> Por. m.in. M. Kościelniak-Woźniak, *Między „Krywaniem” Tetmajera a „Krywaniem” Goorala – intermedialne losy jednej pieśni*, [w:] *Intermedialność*, dz. cyt., s. 127-138.

już w samej definicji libretta pejoratywny sens<sup>3</sup>. Dla współczesnych komparatystów takie sądy są już nieaktualne. Potwierdza to na przykład Katarzyna Lisiecka:

prezentowane na początku lat sześćdziesiątych definicje libretta jako niepełnego, niewartościowego tworu, ni to literackiego, ni to muzycznego (...) znajdującego się na obrzeżach działań dyskursywnych i teatralnych, zawdzięczającego swe istnienie formie muzycznej, zdecydowanie straciły już swą aktualność – brzmią nie tyle archaicznie, co po prostu błędnie w obliczu wypracowanych ustaleń<sup>4</sup>.

Współczesne badania komparatystyczne pozwalają nam spojrzeć na tego typu utwory jako na teksty otwarte, które można w pełni uznać za literacko-muzyczne, nawet jeśli nie towarzyszy im wykonanie instrumentalne lub wokalne – muzyka jest wpisana w samą strukturę tekstu literackiego. Irena Kadulka określiła takie dzieła „niepełnymi projektami wykonawczymi”<sup>5</sup>, odnosząc to sformułowanie do oper Józefa Wybickiego. Przyczyny wspomnianej niepełności tych tekstów są różne – niekiedy partytura muzyczna zaginęła, innym razem muzyka do danego dzieła nie została w ogóle skomponowana. Istotne jest jednak to, że brak znanego nam dopełnienia muzycznego nie czyni z tego typu utworów tekstów mniej wartościowych, gdyż istotna jest wpisana w nie sama intermedialna intencja autora.

Co więcej, możemy uznać, iż za każdym wykonaniem danego utworu (oper, pieśni, kantaty itp.) zostaje on na nowo aktualizowany, ulega rekontekstualizacji dzięki przedstawieniu w oryginalny, niepowtarzalny sposób, choć według tego samego lub zbliżonego wzorca tekstowego. Niekiedy tego typu twórczość określa się mianem „dzieł w ruchu”, co do których najważniejszy jest sam proces ich „stawania się”, dopełniania<sup>6</sup>. Nie zawsze też wykonanie utworu opiera się na jednej wersji tekstowej. W konsekwencji utwory te często funkcjonują wariantywnie, trudno o dwie identyczne realizacje tego samego tekstu, a badania porównawcze powstałych wersji wydają się interesujące i współcześnie nieco marginalizowane. Już sama zmiana okoliczności wykonania danego dzieła czy w ogóle kontekstu, który towarzyszy jego realizacji, może znacząco wpłynąć na jego interpretację, o czym będzie jeszcze mowa. Przypomnijmy, że zarówno literatura, jak i muzyka, są sztukami, które Lessing zaliczył do tych, których istotą jest temporalność. Badając więc formy hybrydyczne, warto zwrócić uwagę na sposób, w jaki rozwijają się one w czasie. Nie bez znaczenia może być tu kolejność

---

<sup>3</sup> Por. L. Schiller, *O treść oper ludowych*, „Muzyka” 1951, nr 9, s. 13.

<sup>4</sup> K. Lisiecka, *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich walorach dzieła operowego*, [w:] *Horyzonty opery*, pod red. D. Ratajczakowej i K. Lisieckiej, Poznań 2012, s.118. Zob. także D. Stachula, *Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasowa w teatrze muzycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, z. 4, nr 61, s. 107-121.

<sup>5</sup> I. Kadulka, *Wprowadzenie do lektury*, [w:] *Dramaty Józefa Wybickiego*, t.1, dz. cyt., s. 35.

<sup>6</sup> Jako przykład warto przywołać jeszcze raz grupę Fluxus, dla przedstawicieli której ważniejszy był sam proces powstawania dzieła niż jego efekt końcowy.

wykonywania konkretnych elementów dzieła, a także ciągłe napięcie pomiędzy ciszą a dźwiękiem. Godna podkreślenia jest rola pauzy, milczenia, które same w sobie niosą pewne znaczenia warte osobnej interpretacji.

Często w charakter dzieł literacko-muzycznych wpisana jest performatywność, a przynajmniej założenie interakcji pomiędzy wykonawcą a publicznością. Prowadząc analizy hybrydycznych form, warto przyjrzeć się nawet potencjalnym możliwościom zaistnienia takich działań, które pozwalają na ich nowe odczytania. To właśnie często komponent muzyczny w tego typu dziełach sprawia, że odbiorcy przestają być tylko biernymi obserwatorami, ale zostają zaproszeni przez twórców do zaangażowania w realizację utworu. Niekiedy interakcje te mają również charakter improwizacyjny, czyli nie przebiegają według ustalonego z góry harmonogramu, ale dopuszczają działania publiczności oparte na własnej inwencji.

„Wielka jest różnica pomiędzy wierszem napisanym do czytania a wierszem do śpiewu” – pisał Królikowski<sup>7</sup>. Warto więc poznać odpowiedź na pytanie, w jaki sposób muzyka jest wpisana w strukturę badanego tekstu. W swojej pracy zebrałam sporo argumentów przemawiających za muzycznością omawianych form funkcjonujących jako literackie. Ukazałam historyczne związki tych gatunków z muzyką, a także wybrałam te fragmenty tekstów, które wprost wskazują na możliwość wokalnego ich wykonania. Sam fakt zebrania w śpiewniki poszczególnych utworów wolnomularskich, które stanowią dla mojej pracy egzemplifikację, sugeruje ich muzyczne przeznaczenie. O muzyczności tych utworów świadczą wyliczane już wielokrotnie przez literaturoznawców elementy ukształtowania warstwy brzmieniowej, wpływające na prozodię tekstu, takie jak rym, rytm, intonacja, akcent, tempo, natężenie czy pauza, zastosowany wzorzec wersyfikacyjny. Co już mniej oczywiste, pozytywny wpływ na powtarzalność stałych elementów oraz refreniczność dzieła mogą mieć także figury retoryczne, zwłaszcza *per adiectionem*: anadiplozy, epanalepsy, epanadosy, klimaksy, poliptotony, paronomazje, symploke, anafory i epifory. Dzięki nim utwór może stać się bardziej melodyjny.

Możliwość intermedialnej analizy tekstów o literacko-muzycznym genotypie tworzy nie tylko ich potencjał dźwiękowy. Sygnalizowałam już znaczącą rolę, jaką na wykonanie, jak również interpretację tego typu utworów ma kontekst, w jakim zostaną one zrealizowane. Współtworzą go przede wszystkim czynniki zaczerpnięte z ikonosfery, czyli nasycony wizualnymi odniesieniami do zakorzenionej w danym kręgu kulturowym ikonografii oraz emblematyki scenografia,<sup>8</sup> towarzyszące wykonaniu stroje czy gesty, które w połączeniu

<sup>7</sup> F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. XXVI.

<sup>8</sup> Por. M. Górska, *Recepcja francuskich księzek emblematycznych i zbiorów symboli w Rzeczypospolitej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010, s. 55-65.



z warstwą słowno-muzyczną ewokują pewne znaczenia. Ogląd danego dzieła literackiego z różnych perspektyw i za pomocą narzędzi zaczerpniętych w różnych dziedzin nauki, zdecydowanie wpisuje się w działania o charakterze intermedialnym.

Wreszcie, badając literacko-muzyczne związki decydujące o specyfice interesujących nas tutaj tekstów hybrydycznych, należy przyjrzeć się funkcji, jaką utwory te pełniły w ich rodzimym kontekście (w przypadku pieśni i kantat wolnomularskich – w obrzędowości masońskiej). To, czy stanowiły one integralną część danego rytuału, może znacząco wpłynąć na ich odczytanie, nadając im nowy sens.

## **2. Kantata i pieśń, czyli o dwóch spojrzeniach na muzyczność dzieł literackich powstałych w polskim oświeceniu**

Wydawać by się mogło, że retoryczność i muzyczność stoją ze sobą w sprzeczności, a wraz z nimi, w opozycji do siebie, znajdują się klasycystyczna wierność prawdom estetycznym oraz romantyczny indywidualizm. W taki sposób były one postrzegane przez lata przez historyków literatury zajmujących się przełomem oświecenia i romantyzmu. Przywołajmy dziś już nieco anachroniczne ujęcie Czesława Zgorzelskiego:

oświecenie traktowało poezję m.in. jako instrument działania pouczającego; wychowanie nowego człowieka było postulatem co najmniej równorzędnym w stosunku do zadań estetycznych. Toteż twórczość nastawiona była przede wszystkim na kształtowanie postaw; poezja była nieraz apelem, pouczeniem, wielbieniem lub potępieniem. A jako stylowa konsekwencja tych założeń występowała skłonność do retoryki. Romantyzm natomiast przynosi diametralnie odmienną koncepcję poezji. [rozstrzelona czcionka – J.S.] [...] Już nie retoryka, ale śpiewność, zbliżenie do muzyki, liryczna wymowność tekstu, [rozstrzelona czcionka – J.S.] umiejętnie wykorzystująca wszelkie poetyckie i muzyczne możliwości słowa oraz wiersza – decydować poczęły o stylu poezji romantycznej<sup>9</sup>.

Z tego przeciwstawienia poczynionego przez badacza wynikają oczywiście konsekwencje w hierarchii gatunków literackich, wśród których oda, jako przedstawicielka liryki wysokiej, mocno zretoryzowanej, a także pokrewne jej gatunki, takie jak kantata, zostały postawione w opozycji do pieśni czy piosenki, które – jak pisał Zgorzelski – „kryły się w tej sytuacji na peryferiach oficjalnej literatury”<sup>10</sup>. W swoim wywodzie wydawca Mickiewicza zarysował także różnice pomiędzy odą i pieśnią, umiejscawiając je na dwóch przeciwległych biegunach. Argumentując, przytaczał *Rys poetyki...* Królikowskiego, w którym teoretyk

<sup>9</sup> Cz. Zgorzelski, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej*, [w:] tegoż, *Wokół liryki i liryczności doby romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2021, s. 277-278.

<sup>10</sup> Tamże, s. 278.

wykazywał, iż przedmiotem zainteresowania ody jest bardziej poezja zbiorowa, pieśń zaś, koncentruje się przede wszystkim na liryce indywidualnej<sup>11</sup>. Co jednak istotne, a co pomijał Zgorzelski, Królikowski w swojej poetyce zaliczył obydwa te gatunki, czyli odę i pieśń, do grona „poezji gęślowej”, a więc lirycznej, śpiewnej, objaśniając przy tym, iż:

poezja liryczna ma swoje nazwisko od liry, narzędzia muzycznego, przy którym starożytni poeci wiersze swoje odśpiewywali. Jakkolwiek zwyczaj ten w czasach naszych nie jest zachowany, jednakże gdy w tym rodzaju te tylko mieszczą się pisma, w których poeta uczucia swoje wylewa, a malowanie uczuć rzeczą jest muzyki; przeto poezją uczucia, zawsze i słusznie liryczną, gęślową nazywać się godzi<sup>12</sup>.

Różnicę pomiędzy gatunkami tzw. poezji gęślowej zasadał Królikowski przede wszystkim na „rozmaitości uczucia, stopniu jego mocy i przedmiotu”<sup>13</sup>. Stąd jego zdaniem pieśń, w odróżnieniu od ody, była gatunkiem mniej wzniosłym, o łatwiejszym do zrozumienia dla czytelnika sposobie wyrazu, krótszym, ale tak samo jak ona, przeznaczonym do śpiewania<sup>14</sup>. Dodatkowo przypomnijmy, iż Królikowski uznawał wspólne pochodzenie muzyki i poezji, wyrażone wcześniej w *Traktacie o pochodzeniu języków* Rousseau<sup>15</sup>.

Należy przy tym zaznaczyć, że autor *Rysu poetyki...* za wzór wierszy śpiewnych obierał rodzime tradycje średniowieczne i sentymentalne, ograniczając tym samym do minimum warstwę elokucyjną powstających tekstów, którą traktował jako niepotrzebny gorset usztywniający polską poezję. Postulował on, jak wiemy, konsekwentne stosowanie wiersza miarowego, czyli sylabotonicznego, ułatwiającego uzgodnienia akcentowe pomiędzy warstwą słowną a powstałą do tekstu melodią. Przykładem praktycznych realizacji formułowanych przez Królikowskiego twierdzeń na temat zastosowania w poezji rymu męskiego, była twórczość Kazimierza Brodzińskiego, który na zamówienie Józefa Elsnera przygotował „wiersze do muzyki”, dołączone do *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym* (Warszawa 1818). Podkreślmy, że Brodziński był też autorem co najmniej kilkunastu śpiewów zamieszczonych w omawianych przez nas śpiewnikach wolnomularskich.

Jednym z rozwiązań zaproponowanych przez Królikowskiego, było stosowanie oksytonów w klauzulach, czego jednak nie akceptowali wszyscy ówczesni krytycy i teoretycy poezji. Zagorzałym przeciwnikiem stosowania takich rozwiązań, a jednocześnie zajadłym dysputantem autora *Rysu poetyki...*, był Stanisław Okraszewski. Uważał on, iż używanie

---

<sup>11</sup> Por. Tamże, s. 284.

<sup>12</sup> J. Królikowski, *Rys poetyki...*, dz. cyt., s. 19.

<sup>13</sup> Tamże, s. 20.

<sup>14</sup> Por. Tamże, s. 25.

<sup>15</sup> Por. J. J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, dz. cyt., s. 70–76.

rymów męskich w poezji godzi w naturalną melodię języka polskiego oraz nie jest zgodne z postulatami klasycystycznych poetyk normatywnych. To on w swoim *Panegiryku nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów*, opublikowanym w „Pamiętniku Warszawskim”, głosił ironiczne peany ku czci „rymów podkasanych”, stosowanych przez „młodych wieszczów” (w. 3-4), którzy pogardzają harmonią języka polskiego<sup>16</sup>. Swoje zaniepokojenie prowadzonymi przez Królikowskiego i Brodzińskiego eksperymentami na słowie, wyraził Okraszewski w polemicznym artykule *Myśli moje nad pracą F. K. o zastosowaniu poezji do muzyki*<sup>17</sup>, opublikowanym w 1818 roku w „Pamiętniku Warszawskim”. Okraszewski 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. Upatrywał on jej w melodii samego słowa, wywodzącej się z kolei ze znanej już od Arystotelesa i Kwintyliana tradycji zestawiania sztuki oratorskiej z muzyką. Do poglądów tych odwoływał się także przywoływany już wcześniej Marcin Fijałkowski w pracy *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, który uważał harmonię (słowa) za jeden z najważniejszych elementów wymowy<sup>18</sup>.

Do tychże samych tradycji odniósł się wiele lat później Ryszard Przybylski, w swojej rozprawie *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*<sup>19</sup>. Wyszedł on od Arystotelesa i jednej z kategorii jego retoryki, czyli *lexis*, będącej sposobem głośnego czytania tekstu. Składał się na nią *opsis*, wrażenia wzrokowe wywoływane poprzez słowa, i *melos*, czyli muzyczne brzmienie mowy<sup>20</sup>. Stąd też, jak pisze Przybylski:

Retoryka zdawała [...] sobie sprawę z muzycznego charakteru utworu literackiego i w Wielkim Stuleciu pisano dużo o pokrewieństwie między retoryką a muzyką, głównie dlatego, że obie te umiejętności zaliczano do sztuki perswazji. I rzeczywiście, muzyk, podobnie jak retor, ma na celu przekonanie lub chociażby tylko poruszenie słuchacza<sup>21</sup>.

Przybylski w swoich rozważaniach rozróżniał wyraźnie *melos* muzyki od *melosu* słowa, a także dzielił muzykę na instrumentalną i wokalną. Badacz wskazywał, iż

---

<sup>16</sup> S. Okraszewski, *Panegiryk nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 8, s. 68-69. Zob. także A. Kwiatkowska, *Podkasany rym*, „Forum Poetyki” 2017, s. 80-83.

<sup>17</sup> S. Okraszewski, *Myśli moje nad pracą F. K. o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10 (styczeń), s. 89-96.

<sup>18</sup> Por. M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, Kraków 1790, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, t. I, dz. cyt., s. 449.

<sup>19</sup> R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, dz. cyt. Na marginesie warto zauważyć, iż twierdzenie Przybylskiego o tym, że starożytni Grecy nie znali muzyki czysto instrumentalnej, jest błędne. Wystarczy przypomnieć aulos, czyli używany wówczas instrument muzyczny, towarzyszący obchodom ku czci Dionizosa, sympozjonom oraz zawodom sportowym.

<sup>20</sup> Por. Tamże, s. 75.

<sup>21</sup> Tamże.

Muzyka była ekstraktem słowa. Z biegiem czasu dokonano rewolucji, być może największej w dziejach tej sztuki: muzyka oddzieliła się od słowa i usamodzielniała się do tego stopnia, że teoretycy zmuszeni zostali do rozróżnienia pomiędzy melosem muzyki i melosem słowa<sup>22</sup>.

Poczynione rozróżnienia prowadzą do wniosków, iż drugim sposobem rozumienia muzyczności literatury przez twórców przełomu oświeceniowo-romantycznego, było sięganie do znacznie starszej niż propozycje Królikowskiego tradycji, czyli do starożytnej *melopoesis*. Retoryczność kantaty czy ody nie musiała stać więc w sprzeczności z ich muzycznością. We współczesnych badaniach odchodzi się od radykalnego dzielenia typów wiersza na śpiewny i przeciwstawiony mu typ retoryczny<sup>23</sup>, a zgromadzone przeze mnie śpiewy wydają się dobrze potwierdzać tę tezę.

### 3. O kantacie i pieśni wolnomularskiej intermedialnie

W poprzednich rozdziałach była już mowa o tym, w jaki sposób kantata i pieśń funkcjonowały jako gatunek literacko-muzyczny w XVIII-wiecznych pismach teoretyczno- oraz krytycznoliterackich. Przejdę teraz do porównania tych założeń z praktyką literacką z kręgu wolnomularskiego, świadoma faktu, że badacze zajmujący się wcześniej tego typu zestawieniami w twórczości literacko-muzycznej z przełomu XVIII i XIX wieku, dostrzegali nieadekwatność postulowanych przez teoretyków założeń w odniesieniu nawet do ich własnych kompozycji<sup>24</sup>. Ciekawszym jednak z mojej perspektywy zadaniem będzie spojrzenie na kantatę i pieśń wolnomularską jako na dzieła intermedialne, których zdefiniowania podjęłam się we wstępie tej pracy. Interesujące mnie utwory można umiejscowić bowiem nie tylko na styku dwóch różnych sztuk, czyli literatury i muzyki. Analizując wybrane rytuały wolnomularskie, nie da się pominąć szerszego kontekstu kulturowego i socjologicznego, a mając do czynienia z charakterystycznymi dla tego kręgu emblematami oraz symbolami, obecnymi nie tylko w śpiewach, ale również w dekoracjach łóż masonskich, na dywanach i kobiercach, należy niekiedy przyjąć perspektywę właściwą dla historii sztuki<sup>25</sup>. Interesuje mnie także performatywność omawianych śpiewów, których prezentacje nierzadko miały charakter

---

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, dz. cyt., s. 116.

<sup>24</sup> Doskonałym tego przykładem są obserwacje Katarzyny Lisieckiej dotyczące rozważań Elsnera. Por. Taż, *O (usprawiedliwionej) nieadekwatności rozważań Józefa Elsnera o języku polskim wobec jego twórczości kantatowej (Z inspiracji zapiskami przedwojennego teatrologa...)*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, dz. cyt., s. 97-116.

<sup>25</sup> Dodać należy, iż masonska scenografia towarzysząca zebraniom loży nie była wyjątkiem na tle działalności literacko-kulturalnej epoki. O oprawie artystycznej *Słonecznej kantaty* Deotymy pisała Iwona Puchalska. Por. Taż, „*Słoneczna kantata*” *Deotymy, czyli o sposobach inscenizowania kantaty*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, dz. cyt., s. 149-161.

jednorazowy oraz polegały na angażowaniu uczestników zgromadzenia. Do tego dochodzi jeszcze kwestia wariantywności tych utworów – ciekawym obszarem analizy wydają się bowiem zmiany w obrębie tekstów, pisanych przez tych samych twórców na potrzeby loży i dla „profanów”. Zakładam, iż z moich rozważań, popartych analizą zgromadzonego materiału źródłowego, wyłoni się przy okazji możliwie spójny obraz tego, czym dla masonów była kantata i pieśń wolnomularska.

Rozpoczniemy od analizy wybranych kantat lożowych. Warto na wstępie zasygnalizować jednak kilka trudności, na jakie natrafiłam przy realizacji założonych przez siebie celów. Po pierwsze, w zebranych materiale źródłowym odnajdujemy jedynie trzy tytuły mówiące o tym, iż dane dzieło jest kantatą. Są to: *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]* z librettem Kazimierza Brodzińskiego<sup>26</sup>, *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim [Spuść się w bezpromiennej wspaniałości]* nieznanego autora<sup>27</sup> oraz *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w rękę...]* do słów Józefa Brykczyńskiego i z muzyką Józefa Elsnera<sup>28</sup>. Lista ta jednak nie jest kompletna, gdyż jak sygnalizowałam wcześniej, masonscy twórcy mieli w zwyczaju tytułować swoje utwory „śpiewami”, bez względu na ich przynależność genologiczną<sup>29</sup>. W konsekwencji więc wśród utworów masonskich więcej jest kantat niż sugerują to ich tytuły<sup>30</sup>. Na problem ten wskazywał już Jan Prosnak w swojej syntezie poświęconej kantacie. Praca ta zawiera między innymi wykaz kantat z muzyką Elsnera. Część z nich to utwory napisane w języku niemieckim, na przykład masonska kantata żałobna do słów Johanna Jakoba Mniocha *Wir werden alle Platz*

---

<sup>26</sup> K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego [W pełni radości i uniesienia...]*, dz. cyt.

<sup>27</sup> *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim [Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...]*, dz. cyt.

<sup>28</sup> J. Brykczyński, J. Elsner, *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w rękę...]*, dz. cyt.

<sup>29</sup> Nie była to jedyna taka sytuacja w historii literatury. Wystarczy przywołać *Śpiewy historyczne* Juliana Ursyna Niemcewicza. Zob. Tenże, *Śpiewy historyczne*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1947.

<sup>30</sup> Z podobną sytuacją mamy zresztą do czynienia w przypadku kantat religijnych, w przypadku których często jedynie budowa tekstu nakazuje wiązać dany utwór z formą kantatową. Por. R. Pośpiech, *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Opole 2000, s. 120. Zaś o identyfikowaniu wierszy jako kantaty niezależnie od tego, czy towarzyszy im opracowanie muzyczne, pisała w odniesieniu do *Ody do młodości* Mickiewicza Iwona Puchalska, której zdaniem ten utwór nosi znamiona kantaty, nie zaś klasycystycznej ody. Gatunki te – oda i kantata – często były ze sobą zestawiane ze względu na swój okolicznościowy charakter. Por. I. Puchalska, *Kantata do młodości*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s.87-98. Na odwrotną sytuację, uznawania kantatą dzieł, które nie mają takiego statusu, zwracali zaś uwagę J. Chomiński i K. Wilkowska-Chomińska, pisząc: „Podobnie i później w XIX wieku nie zawsze posługiwano się nazwą <<kantata>>, nie zawsze też używano jej w sposób właściwy, nazywając kantatami utwory niemające nic wspólnego z formą ówczesnej kantaty”. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Kantata*, [w tychże:] *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984, s. 224.

*und Raum in unsern Gräbern finden (Wszyscy znajdziemy w grobach naszych miejsce)*<sup>31</sup>. Prosnak sugerował jednak, iż przynależność kantatową miały inne śpiewy wolnomularskie, takie jak *Wiersz obrzędowy w święto imienin Brata Ludwika Osińskiego [Kaplanko mularzy święta...]* z muzyką Karola Kurpińskiego do słów Kazimierza Brodzińskiego<sup>32</sup> czy *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*<sup>33</sup>. Takich utworów wydaje się być więcej. Przywołajmy *Śpiew z okoliczności wyboru S. Potockiego na wielkiego mistrza loży Wschodu Narodowego [Czyciele prawdy i cnoty...]*, autorstwa Franciszka Wężyka i Józefa Elsnera<sup>34</sup>, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]* Brodzińskiego i Kurpińskiego<sup>35</sup>, *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego [Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...]* Dmuszewskiego oraz Kurpińskiego<sup>36</sup> czy *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, będący kompozycją Karola Kurpińskiego do słów Kazimierza Brodzińskiego<sup>37</sup>. Choć utworów o charakterze kantatowym nie odnajdziemy w śpiewnikach Franciszka Budziszewskiego czy Feliksa Gawdzickiego, kilkanaście przykładów kompozycji zapisanych z podziałem na chór i głosy odnotowuje śpiewnik Tadeusza Wolańskiego. Warto w tym miejscu wspomnieć: *Pieśń bankietową [Armaty nabijajcie...]*<sup>38</sup> czy *Pieśń ogólną [Cóż ten związek tak kojarzy...]*<sup>39</sup>, których budowa formalna może wskazywać na pokrewieństwo z kantatą.

Drugą trudnością jest brak znanych nam kantat masońskich, powstałych w dobie oświecenia stanisławowskiego. Zgromadzony przeze mnie materiał źródłowy w zasadzie w całości pochodzi z epoki postanisławowskiej. Wynika to z dwóch, istotnych przyczyn. Pierwszą z nich jest fakt, iż dynamiczny przyrost kompozycji kantatowych w Polsce datuje się na czas po 1799 roku, czyli po przybyciu Józefa Elsnera do Warszawy i wstąpieniu przez niego do tamtejszej loży wolnomularskiej. Rozwijała się wówczas intensywnie kantata świecka,

<sup>31</sup> Por. J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, dz. cyt., s. 83.

<sup>32</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz obrzędowy w święto imienin Brata Ludwika Osińskiego [Kaplanko mularzy święta...]*, AGAD, dz. cyt. Por. J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, dz. cyt., s. 84.

<sup>33</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy [Powitaj, o dniu radosny...]*, dz. cyt. Por. J. Prosnak, *Kantata w Polsce*, dz. cyt., s. 84.

<sup>34</sup> [F. Węzyk, J. Elsner], *Śpiew z okoliczności wyboru S. Potockiego na wielkiego mistrza loży Wschodu Narodowego [Czyciele prawdy i cnoty...]*, dz. cyt.

<sup>35</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, dz. cyt.

<sup>36</sup> L.A. Dmuszewski, K. Kurpiński, *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego [Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...]*, dz. cyt.

<sup>37</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim [Na łono nocy dzień smutny...]*, APM, dz. cyt., s.178-181.

<sup>38</sup> T. Wolański, *Pieśń bankietowa [Armaty nabijajcie...]*, W, s. 3-4 [Pieśń 1], APM, s. 104.

<sup>39</sup> Co ciekawe, w śpiewniku Budziszewskiego utwór ten zapisany jest bez segmentacji na głosy w odróżnieniu od druku ulotnego przechowywanego w Poznańskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk i znajdującego się w zbiorze Wolańskiego. Por. [Cóż ten związek tak kojarzy...], dz. cyt.

okolicznościowa, która swoje wzorce czerpała głównie ze źródeł włoskich<sup>40</sup>. Łączyła ona wątki panegiryczne z folklorystycznymi – stąd wykorzystanie w melodii rytmiki tańców polskich, takich jak polonez, a tym samym znalazła swoje zastosowanie podczas uroczystych łóż i spotkań braci. Drugim powodem takiego stanu rzeczy jest zdecydowana dominacja w oświeceniu stanisławowskim kantaty religijnej, której głównym ośrodkiem rozwoju był Kraków oraz związana z nim działalność Wacława Sierakowskiego. Autorowi *Sztuki muzyki dla młodzieży krajowej* i prefektowi kapeli katedralnej, zawdzięczamy na pewno upowszechnienie kantaty jako gatunku literacko-muzycznego w Polsce. Organizował on publiczne koncerty, podczas których wykonywano głównie włoskie utwory kantatowe z tekstem przetłumaczonym przez Sierakowskiego, które można utożsamić z oratoriami<sup>41</sup>. Na podstawie sporządzonego przez niego spisu utworów wynika, iż w Krakowie w omawianym okresie zostało skomponowanych najprawdopodobniej 8 kantat, autorstwa między innymi Jakuba Gołębka, Feliksa Michała Langa i Teodora Zygmunta Zygmunta, zaś cały zbiorek przygotowany przez Sierakowskiego liczył 53 utwory; redaktor nie dbał jednak zbytnio o adnotacje dotyczące autorów przygotowanych przez siebie tłumaczeń<sup>42</sup>. Na szczególną uwagę zasługuje zachowana do dziś ze słowami i muzyką *Kantata ku czci świętej Cecylii* Langa oraz dwie świeckie kantaty jego autorstwa, skomponowane na uroczystości powitania i pożegnania króla Stanisława Poniatowskiego w Krakowie.

Wreszcie, przypomnijmy sygnalizowany już problem związany ze statusem genologicznym kantaty jako gatunku literacko-muzycznego. Należy pamiętać, że okres przełomu XVIII i XIX wieku to dopiero czas kształtowania się podziałów gatunkowych oraz klarowania się definicji tego, czym tak naprawdę jest kantata i jak należy ją rozumieć. Duże zasługi w tym względzie miał Królikowski, który przypisał ją do poezji dramatycznej, przeznaczonej do wystawiania na scenie przed publicznością. W innym z podziałów uznał kantatę za dzieło liryczno-dramatyczne, korzystając zresztą z definicji zaproponowanej przez Sulzera. Pisząc więc o kantacie z przełomu oświeceniowo-romantycznego, pamiętajmy, że współcześni traktowali ją przede wszystkim jako gatunek poetycki, na co zwracała już wcześniej uwagę między innymi Iwona Puchalska<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> Warto zaznaczyć, że we Włoszech w XVIII wieku kantata świecka była uznawana za elitarną formę muzyczną, przeznaczoną dla koneserów sztuki i osób z wyższych sfer społecznych. Być może to było jednym z powodów zainteresowania taką formą muzyczną w środowisku polskich wolnomularzy.

<sup>41</sup> Por. T. Przybylski, *Kantata religijna w Krakowie czasów stanisławowskich*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, dz. cyt., s. 175. Zob. także A. Nowak-Romanowicz, *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t.2: *Muzyka polskiego oświecenia i wczesnego romantyzmu*, dz. cyt., s. 53, A. Ryszka-Komarnicka, „(...) te kantaty we Włoszech zowią oratoria”. *Rzecz o osiemnastowiecznych kantatach religijnych i oratoriach w świetle rozważań teoretycznych epoki i współczesnej literaturze przedmiotu*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 11-25.

<sup>42</sup> Por. Tamże, s. 178-179. Zob. także E. Hinz, *Muzyka kościelna w czasie polskiego oświecenia*, „Studia Pelplińskie” 2013, s. 71-81.

<sup>43</sup> Por. I. Puchalska, *Kantata do młodości*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 87-88.

Zwróćmy uwagę również na przemiany zachodzące w obrębie rozumienia kantaty pomiędzy oświeceniem stanisławowskim, oświeceniem postanisławowskim a romantyzmem i pozytywizmem. Im bliżej połowy XIX wieku, tym bardziej kantata odchodziła od modelu wyraźnie związanego z retorycznym stylem wysokim w stronę poezji typowo użytkowej, zaangażowanej społecznie, będącej nośnikiem treści politycznych, upamiętniającej ważne wydarzenia historyczne<sup>44</sup>.

Badane przeze mnie kantaty wolnomularskie wpisują się w nurt kantat okolicznościowych. W ich przypadku ważniejszy wydaje się społeczno-kulturowy kontekst towarzyszący powstaniu tych utworów i aktualność przesłania niż wierność wyznacznikom formalnym gatunku oraz wysoki kunszt artystyczny<sup>45</sup>. Przykładem tego mogły być okolicznościowe kantaty Józefa Elsnera, w których nie zabiegał on o zastosowanie w nich swoich postulatów teoretycznych<sup>46</sup>. Źródeł braków takich zależności Katarzyna Lisiecka dopatrywała się w użytkowym charakterze powstałych kantat, które na tej podstawie mogą być niejako zwolnione z postulatu dbałości o ich estetyczny i językowy kształt. Te zostały należycie wyekspozowane w pieśniach uznawanych wówczas za najwyższe formy artystycznego wyrazu<sup>47</sup>. Kantata okolicznościowa – zdaniem Lisieckiej – obarczona była „koniecznością niesienia treści pozaartystycznych”<sup>48</sup> i to właśnie to zadanie wysuwano na plan pierwszy. Istotnie, zdaje się, że tak było także w przypadku kantat masonskich, których nadrzędną funkcją był wpływ na budowanie etosu wolnomularza, a także współtworzenie lożowych ceremonii poprzez kreowanie odpowiedniej oprawy dla ważnych wydarzeń z życia braci.

Kantata stała się jednym z najpopularniejszych gatunków literacko-muzycznych powstających na przełomie XVIII i XIX wieku. Wiązało się to z uniwersalnością jej tematyki oraz okolicznościowym charakterem utworów, które wykonywane były podczas uroczystości żałobnych, religijnych, jak również uświetniały spotkania towarzyskie, rodzinne czy zebrania różnorodnych ruchów, wśród których wymienić można między innymi masonerię<sup>49</sup>. Owa powszechność kantaty pociąga za sobą jednak konsekwencje, które dla badacza twórczości

---

<sup>44</sup> Por. M. Sokalska, *U stóp pomników. Kantaty okolicznościowe ku czci Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10, s. 152, Por. I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, w: *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2A, red. S. Sutkowski, Warszawa 2010, s. 198.

<sup>45</sup> Zwracali już na to uwagę Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska, a także Małgorzata Sokalska. Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Kantata*, dz. cyt., s. 226. M. Sokalska, *Topografie kantaty okolicznościowej*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, dz. cyt., s. 134.

<sup>46</sup> Por. K. Lisiecka, *O (usprawiedliwionej) nieadekwatności rozważań Józefa Elsnera o języku polskim wobec jego twórczości kantatowej (Z inspiracji zapiskami przedwojennego teatrologa...)*, dz. cyt., s. 97-116.

<sup>47</sup> Por. tamże, s. 114.

<sup>48</sup> Tamże, s. 115.

<sup>49</sup> Por. M. Gamrat, *Literackie inspiracje w polskiej muzyce kantatowej*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja*, dz. cyt., s. 63-64. Zob. też I. Poniatowska, *Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010, s. 194.



kantatowej bywają problematyczne. Po pierwsze, jak pisała Alina Nowak-Romanowicz, „żadna epoka w dziejach muzyki, i to nie tylko polskiej, nie charakteryzuje się tak masowym udziałem komponujących i muzykujących autorów, jak przełom wieku XVIII na XIX i pierwsze trzy dziesiątki lat XIX wieku”<sup>50</sup>. Co za tym idzie, wielokrotnie powstała wówczas twórczość kantatowa albo pozostawała anonimowa (nie dbano o prawa autorskie przede wszystkim twórców tekstów), albo nie należała do utworów najwyższych lotów. Bardzo często teksty te miały charakter ulotny i rozproszony, co obserwujemy, próbując uporządkować kantaty masońskie. Dodatkowo, problematyczna pozostaje jeszcze kwestia zależności libretta kantatowego i melodii. Nie wiemy bowiem w wielu przypadkach, czy teksty kantat zostały przez ich twórców specjalnie napisane do konkretnej melodii czy jedynie umuzycznione i zaadaptowane na potrzeby wykonania muzycznego. Obserwując zebrany materiał źródłowy polskich kantat wolnomularskich, zauważamy także tendencję autorów do swobodnego podejścia do budowy formalnej kantaty, która często pozbawiona jest stosowanej powszechnie numeracji czy podziału na arie i recytatywy<sup>51</sup>.

Znane mi polskie kantaty powstałe w kręgu wolnomularskim na początku XIX wieku, wyróżniały się nowatorskim – jak na ówczesne czasy – rozwiązaniem, jakim było wprowadzenie deklamacji na tle orkiestry. Znajdujemy je na przykład w *Wierszu na obchód żałobny po Józefie Orsettim* [Na łono nocy dzień smutny...], napisanym przez Kazimierza Brodzińskiego z towarzyszeniem muzyki Karola Kurpińskiego<sup>52</sup>. Pomimo iż tytuł nie wskazuje na przynależność kantatową tego tekstu, budowa formalna pozwala przypuszczać, iż tak właśnie było. Śpiewy solowe przeplatane są bowiem krótkimi partiami chóralnymi (w formacie 8-zgłoskowca) oraz wspomnianymi deklamacjami, pisanymi 13-zgłoskowcem. Przytoczmy fragment jednej z nich:

#### *Deklamacja*

Z spróchniałych szczątków dębu gałązka wychodzi,  
Na grobie dawnych ojców śmiertelnik się rodzi.  
Ta ziemia jest cmentarzem, gdzie czarna królowa  
Wysłane sobie twory na zatrąę chowa;  
Z jej zniszczonej ofiary robak utworzony  
Żyje zniszczeniem, aby wnet żywił zniszczony;  
Z grobami tylko ziemia pod gwiazdami krąży,  
To co się po niej błąka, do swych grobów dąży.  
Tu czas, jak na swym tronie, siada na mogile,  
Koło niego pracowne przelatują chwile,

<sup>50</sup> A. Nowak-Romanowicz, *Okres przejściowy od Oświecenia do Romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, dz. cyt., s. 107.

<sup>51</sup> O tendencjach tych w polskojęzycznych kantatach Elsnera i Kurpińskiego pisała Małgorzata Gamrat, por. *Taż*, dz. cyt., s. 72.

<sup>52</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim* [Na łono nocy dzień smutny...], APM, dz. cyt.

W polocie wszystko skrzydły potrącając swymi,  
Co ma przed nim upaść, co powstać za nimi;  
A ludzie, przeciągając wyroków koleją,  
I kolebki, i trumny niosą za nadzieją;  
Raz w róże, raz w cyprysy uwieńczeni smutnie  
Lub biją w dzwon pogrzebny, lub w weselne lutnie.<sup>53</sup>  
(w. 13-28)

Przyglądając się warstwie tekstowej przywołanej kantaty, możemy dostrzec, iż powieła ona dobrze znane literaturze motywy i toposy, na czele z *vanitas*. Wspomniany robak to echo zarówno Księgi Hioba<sup>54</sup>, jak i Psalmów<sup>55</sup>.

Na marginesie warto zauważyć, iż inicjalny śpiew występujący w tym utworze, rozpoczynający się od słów [*Na łono nocy dzień smutny...*], przypomina jeden z pierwszych utworów Brodzińskiego *Żal na śmierć utraconego przyjaciela*, napisany jeszcze w czasach szkolnych, a także późniejszy jego tekst, *Pogrzeb przyjaciela*<sup>56</sup>. Przywołajmy fragment pierwszego z nich:

Na łono nocy głowę pochylił dzień smutny  
A za mną z czarnym krzyżem chodzi dzień okrutny  
I do nowych łez znowu na ten brzeg mię żenie  
Gdziem ostatnie młodzieńcze dał ci uściśnienie.  
(w.1-4)

Prawdopodobnie tekst ten powstał w 1806 lub 1808 roku i był związany z utonięciem kolegi Brodzińskiego, Jana Przygodzińskiego. Z kolei wiersz *Pogrzeb przyjaciela* został napisany i wygłoszony w 1815 roku w związku ze śmiercią wolnomularza, Józefa Orsetiego. Omawiana kantata datowana jest na ten sam rok. Jak widać, autor *O klasycyzmie i romantyzmie...*, pisząc okolicznościowy tekst żałobny dla loży masońskiej, prawdopodobnie sięgnął po swój młodzieńczy utwór.

Powróćmy do cech formalnych kantaty. Kontrast pomiędzy deklamacjami a śpiewami czy partiami chóralnymi, zasadał się nie tylko na reinterpretacji tych samych motywów – zarówno muzycznych, jak i słownych – w poszczególnych elementach architektonicznej

---

<sup>53</sup> Tamże, s. 178-181.

<sup>54</sup> „Jako daleko więcej człowiek-zgniłość i syn człowieczy – robak” (Hi 25,6), cyt. za: *Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka*, dz. cyt.

<sup>55</sup> „A jam jest robak, a nie człowiek, pośmiewisko ludzkie i wzgarda pospólstwa” (Ps 21 [22]), cyt. za: *Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka*, dz. cyt.

<sup>56</sup> Zob. H. Kopia, *Notatki do Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1902, s. 444-445, Z. Hordyński, *Brodzińskiego lata szkolne*, „Kwartalnik Historyczny” 1888, nr 2, str. 32-33. Tekst *Wiersza na obchód żałobny po Józefie Orsetim* analizował także anonimowy autor pracy *Brodziński wolnomularzem*, Warszawa 1886, s. 7-9.

budowy dzieła kantatowego, ale także na różnorodnych formatach wierszowych tekstu<sup>57</sup>. Ową odmienność kształtu wiersza w zależności od komponowanej do niego muzyki sygnalizowali teoretycy postaniślawowscy, tacy jak Józef Korzeniowski czy Euzebiusz Słowacki<sup>58</sup>. Jako przykład posłuży nam ponownie *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettım* [*Na łono nocy dzień smutny...*]. Deklamacje napisane zostały uroczystym 13-zgłoskowcem, czyli popularnym formatem wiersza w oświeceniu stanisławowskim<sup>59</sup>. Był on używany przede wszystkim w poematach epickich oraz dziełach dramatycznych czy w satyrze<sup>60</sup>. W kantacie zastosowanie takiego rozwiązania spowalniało rozwój akcji, miało skłaniać do refleksji nad omawianą tematyką, być może też wiązało się z przekształceniem towarzyszącego mu motywu muzycznego. Co jednak warto podkreślić, a na co zwróciła uwagę Zdzisława Kopczyńska, 13-zgłoskowiec był formatem podatnym na zrytmizowanie<sup>61</sup>. Wpływało na to pokrywające się rozczłonkowanie wierszowe i składniowe wersu, umieszczenie działów składniowych po średniówce i w klauzuli, zastosowanie akcentów półtorazgłoskowych i paroksytonicznych w zakończeniach wersów. Tak też stało się w przypadku kantaty Brodzińskiego *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettım* [*Na łono nocy dzień smutny...*], cechującej się dodatkowo dokładnymi rymami żeńskimi. Wybór 13-zgłoskowca przez Brodzińskiego to zapewne wpływ myśli Elsnera, który pochwalał użycie wersów o nieparzystej liczbie sylab oraz ówczesnej praktyki literackiej<sup>62</sup>.

Z kolei partie chóralne i śpiewy w omawianej kantacie zostały zapisane 8-zgłoskowcem trocheicznym z paroksytoniczną klauzulą, uważanym w dobie oświecenia stanisławowskiego, jak również postaniślawskiego, za liryczny format pieśniowy. Kopczyńska wskazała, iż funkcjonował on nie tylko w samodzielnych utworach, ale także we wstawkach operowych i właśnie z takim jego użyciem mamy do czynienia w tym przypadku. Brodziński, posługując się 8-zgłoskowcem, nawiązał tym samym do postulatów Elsnera, który właśnie ten format wiersza uznał za najbardziej śpiewny. Dodatkowo, zdaniem nauczyciela Chopina, towarzyszyć mu powinien akcent paroksytoniczny w klauzuli, co również realizuje kantata Brodzińskiego. Dzięki temu zachowana została zgodność pomiędzy harmonią muzyczną a naturalnym

---

<sup>57</sup> O tych kwestiach pisała już Lucylla Pszczołowska: „kantata miała często strukturę różnowierszową: wraz ze zmianą wykonawcy zmieniał się tam przeważnie format wiersza, który wszakże w obrębie tej partii pozostawał regularny”. Por. Taż, *Wiersz sylabiczny nieregularny*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 660. Brodziński w swoim *Wierszu na obchód żałobny...* pozostał wierny tej zasadzie.

<sup>58</sup> Por. E. Słowacki, *Pravidła wymowy i poezji*, dz. cyt., s. 242.

<sup>59</sup> Zob. Z. Kopczyńska, *Wiersz sylabiczny regularny*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 662.

<sup>60</sup> Kopczyńska pisała, iż 13-zgłoskowiec charakterystyczny był nie tylko dla utworów epickich czy dramatycznych, ale także dla oświeceniowych wierszy okolicznościowych o tematyce poważnej i stosowali go niemalże wszyscy pisarze oświecenia stanisławowskiego poza Franciszkiem Dionizym Książninem. 13-zgłoskowiec nie miał jednak swojego zastosowania w pieśniach. Por. Tamże, s. 662-663.

<sup>61</sup> Por. Tamże, s. 662-663.

<sup>62</sup> Zob. M. Dłuska, *Elsner o sylabotonizmie...*, dz. cyt., s. 117.

akcentem języka polskiego. Autor *Wiesława* był szczególnie wyczulony na tym punkcie, na co zwróciła uwagę Waleria Marrené-Morzowska, pozytywistyczna publicystka i krytyczka literacka, w swojej pracy *Kazimierz Brodziński: studium*, która – chociaż może się wydać archaiczna ze współczesnego punktu widzenia – to zawiera też kilka interesujących spostrzeżeń. Czytamy w niej między innymi:

Tłumacząc nieraz śpiewy do muzyki, lub nawet całe opery, uderzony był brakiem prozodii, a raczej tym, że dotąd nie zważano w polskim języku na długość lub krótkość sylab, co odejmowało poezji harmonii i szczególnie raziło w śpiewie. Rym jednozgłoskowy, tak bardzo ułatwiający rytmiczność, gdyż słowa jednozgłoskowe mogą być wedle potrzeby krótkie lub długie, i urozmaicające wiersze, dotąd nie był rozpowszechniony w naszej poezji, bo jeśli spotykamy go u dawnych poetów, użyty jest przypadkowo niesystematycznie, więcej jako licencja poetyczna niż rzecz prawidłowa, tak samo jak i wiele innych wadliwych rymów<sup>63</sup>.

Rzecz jasna, o „braku prozodii” nie mogło być mowy w tekście literackim. Autorce chodziło raczej o brak znajomości reguł tworzenia „wierszy do śpiewania”, albo po prostu zgodności z płaszczyzną suprasegmentalną polszczyzny.

Podobną budową do *Wiersza na obchód żałobny po Józefie Orsettim* [Na łono nocy dzień smutny...] cechuje się inna kantata, stworzona przez ten sam, wolnomularski duet Brodziński-Kurpiński, także w 1815 roku, czyli *Wiersz obrzędowy w święto imienin Brata Ludwika Osińskiego* [Kaplanko mularzy święta...]<sup>64</sup>. Ma ona jednak bardziej rozbudowaną formę. Składają się na nią oprócz partii chóralnych i deklamacji także „śpiewy” (niekiedy duety i tercety) oraz *recitativo*. Co znamienne dla kantat masońskich, autor wskazał jako wykonawców konkretnych części osoby sprawujące dany urząd w loży, czym podkreślił funkcjonalność tego utworu w odniesieniu do okoliczności jego wykonania. I tak po dwóch wstępnych partiach chóru, przyzywających upersonifikowaną Prawdę oraz po inicjalnym śpiewie solowym, *recitativo* wykonywał pierwszy uczeń, zwracając się do namiestnika loży. Jego prośbę o wypowiedzenie „chwaly zakonu” (w. 16) powtarzał chór.

Podobna struktura powtórzona została w późniejszej części kantaty, gdy po partii chóralnej i śpiewie ku czci zakonu, następowało *recitativo* drugiego ucznia i kolejna deklamacja. Tym razem jej adresatem był mistrz przewodniczący wówczas obradom loży Świątynia Izis (prawdopodobnie funkcję tę pełnił wówczas Piotr Reich, najstarszy jej członek i wskrzesiciel<sup>65</sup>).

---

<sup>63</sup> W. Marrené, *Kazimierz Brodziński: studium*, Kraków 1881, s. 60. Pisownia została uwspółcześniona. Brodziński podjął się próby prawidłowego wprowadzenia do swojej poezji rymu męskiego w klauzuli, co obserwujemy między innymi w wierszu *Złe i dobre* z 1816 roku, jednak po opublikowaniu przez Okraszewskiego jego *Panegiryku jednozgłoskowych rymów*, poczuł się urażony tą krytyką i porzucił tworzenie wierszy o jednosylabowych zakończeniach wersów. Por. Tamże, s. 61.

<sup>64</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz obrzędowy w święto imienin Brata Ludwika Osińskiego* [Kaplanko mularzy święta...], APM, dz. cyt.

<sup>65</sup> Takie odwołanie odnajdziemy w anonimowej broszurze *Brodziński wolnomularzem*, dz. cyt., s. 4.

Do treści kantaty wprowadzona została wolnomularska symbolika, taka jak dziewięciokrotne uderzenia młotów z trzech różnych stron oraz potrójne oklaski<sup>66</sup>. Zacytujmy fragment:

*Deklamacja*

Uderz w dłoń, Przewielebny! – niech oznaki święte  
Tłumacz serca czuciem ku niemu przejęte.  
[oklaski p. 3+3]  
(w. 114-116)

Ponownie pojawił się także motyw dębu, do którego długowieczności porównany został Reich, świętujący wówczas ponad 50 lat swojej bytności wśród wolnomularzy. Niewiele zmieniło się również, jeśli chodzi o formaty wierszowe – dominują 8-zgłoskowce, którymi napisane zostały partie chóru, śpiewy i *recitativo*, do deklamacji zaś ponownie użyto uroczystego 13-zgłoskowca<sup>67</sup>.

XIX-wieczne kantaty cechowały się także powtarzaniem pewnych charakterystycznych motywów, przede wszystkim muzycznych. Tendencję tę da się również zaobserwować w odniesieniu do warstwy słownej<sup>68</sup>. W pierwszej, cytowanej przeze mnie deklamacji, na pierwszy plan wybijał się motyw gałązki, która wyrastała ze spróchniałego dębu (por. w. 13). W metaforyczny sposób odnosi się ona do nieprzerwanego kręgu życia człowieka, które pomimo przemijalności pojedynczej jednostki, jest zastępowane kolejnymi pokoleniami<sup>69</sup>. To one dają nadzieję na odrodzenie się tego, co minęło już bezpowrotnie. Odrastająca gałązka dębowa przypomina nieco gałązkę oliwną przyniesioną Noemu przez gołębicę (Por. Rdz 8,1) na znak zakończonego potopu jako symbol dobrej nowiny, nadziei i ocalenia. Jednocześnie może być ona zestawiona na zasadzie kontrastu ze „szczyptym prątkiem” (w. 4) małej oliwki

---

<sup>66</sup> Młotek był znakiem władzy przynależnej mistrzowi i dozorcóm. „Młotek symbolizuje unię siły fizycznej i inteligencji — twórczą energię niezbędną do pokonania oporu kamienia nie ociosanego, który winien ulec obróbce i przeistoczeniu się w kamień ociosany — brata masona. Również drewniany trzon młotka posiada swoje znaczenie; unaocznia, iż użyta siła nie może być ani żywiołowa, ani brutalna.” T. Cegielski, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992, s. 69. Liczba trzy i jej wielokrotności również były często wykorzystywane w rytuałach wolnomularskich, np. poprzez zadawanie adeptowi trzech pytań, trzykrotne oklaski, trzykrotne uderzenia młotka itp.

<sup>67</sup> To odmienne rozwiązanie niż proponował m.in. Królikowski.

<sup>68</sup> Por. E. Kotarski, *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, dz. cyt., s. 232.

<sup>69</sup> Do ciekawych interpretacji symbolicznych odsyła spróchniały dąb. Mógł on oznaczać upadek człowieka, jego przemijanie, jak również regres trwałości, niezniszczalności życia ludzkiego. Dla ludów koczowniczych dęby były miejscem grzebania zmarłych, zaś w Biblii pomnikiem przypominającym o ważnych wydarzeniach, jakie się pod nimi rozegrały. Drzewa te stały się też najpopularniejszym materiałem do wytwarzania trumien, stąd ich związek z tematyką funeralną nie jest bezpodstawny. Co interesujące, w symbolice masonskiej spotykamy także wizerunek trumny z wyrastającą z niej gałązką akacji. Oznaczają one obumieranie tego, co doczesne przy jednoczesnej niezniszczalności pewnej części człowieka, która pozostaje ukryta w jego wnętrzu i odnosi się do związków z Najwyższą Inteligencją, przenikającą całą naturę i nieprzemijającą. W kantatach masonskich nie znajdujemy jednak przykładów zastosowania takiej symboliki. Por. T. Cegielski, *Sekrety masonów*, dz. cyt., s. 89; Zob. także M. Giorew, *Symbolika gmachu głównego Politechniki Gdańskiej. Studium architektoniczne*, Gdańsk 2004, s. 9, W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2012, s. 56 [hasło: dąb].

z *Trenu V* Jana Kochanowskiego<sup>70</sup>, którą to „ukwapliwy sadownik” (por. w. 6) podciął, pozbawiając możliwości życia. Motyw dębu powrócił w następującym po tej deklamacji śpiewie jako wyraz siły oraz wytrwałości człowieka w zmaganiu się z trudami życia, które mogą bardzo szybko, a jednocześnie niespodziewanie, zostać przekreślone:

*Śpiew*

Człek w nadziejach jak dąb rośnie,  
Ale jako iskra ginie,  
Tak nam zgasł – i żałośnie  
Zaciemnił naszą świątynię.<sup>71</sup>  
(w. 29-32)

Trwałość i siła dębu została skontrastowana z iskrą, która w jednej chwili może przekreślić dalsze istnienie człowieka na ziemi. Omówiona metafora jest tylko jednym z przykładów na łańcuchowe nawracanie i przekształcanie tych samych motywów w różnych częściach poszczególnych kantat, czemu najprawdopodobniej towarzyszyło także równoległe rozwijanie materiału muzycznego<sup>72</sup>.

Ów powracający materiał słowny obecny w kantatach zapewniał – zgodnie z koncepcją muzyczności poezji wyłożoną przez Jana Błońskiego – spójność materiału dźwiękowego, korzystnie wpływając na melodyjność tekstu i wzmacniając jego eufonię<sup>73</sup>. W praktyce sprowadzało się to do zastosowania figur słów *per adiectionem*, takich jak anadiplozy, epanalepsy, epanadosy, klimaksy, poliptotony, paronomazje, symploke, anafory i epifory. Przywołajmy chociażby *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego* [*Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...*], w którym niczym refren powtarza się imię solenizanta:

*Recitativo*

Kto pierwszy na tym tronie wspaniałym zasiadał?  
TY NEPOMUCENIE!

*Chór*

Kto to był pierwszy? o drogie wspomnienie!  
TY NEPOMUCENIE<sup>74</sup>.  
(w. 14-17)

<sup>70</sup> J. Kochanowski, *Treny*, oprac. J. Pelc, Wrocław 1969, s. 12.

<sup>71</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz obrzędowy w święto imienin Brata Ludwika Osińskiego* [*Kapłanko mularzy święta...*], APM, dz. cyt.

<sup>72</sup> Na praktyki takie zwracali uwagę Małgorzata Gamrat oraz Remigiusz Pośpiech. Zob. M. Gamrat, dz. cyt., s. 74. R. Pośpiech, dz. cyt., s. 136.

<sup>73</sup> Por. J. Błoński, *Ut musica poësis?*, dz. cyt., s. 127.

<sup>74</sup> L. A. Dmuszewski, K. Kurpiński, *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego* [*Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...*], APM, dz. cyt.

Inny przykład odnajdziemy w *Kantacie na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w rękę...]*:

*Chór*

Powstańmy z orężem w rękę,  
Podnieśmy głos uwielbienia  
Niech przy Harmonii wdzięku,  
Milej płyną nasze pienia.  
Cześć Tobie Błogosławiony!  
Cześć, Pokojodawco Świata!  
Trzykroć, trzykrotnie wzniesiony,  
Oklask brzmieć będzie dla brata<sup>75</sup>.  
(w. 1-8)

Przyglądając się warstwie elokucyjnej nie sposób nie wspomnieć o dominującym rodzaju retorycznym omawianych tekstów, jakim jest *genus demonstrativum*<sup>76</sup>. Wiąże się to, rzecz jasna, z okolicznościowym charakterem utworów wolnomularskich, wśród których znalazło się wiele śpiewów imieninowych oraz funeralnych. Elementy laudacji obecne są również w utworach powstałych z okazji powołania nowych urzędników loży czy tych wykonywanych we wspomnienie św. Jana. Wymienione grupy tekstów miały za zadanie przede wszystkim pochwałę wielkiego mistrza lub wyróżniających się swoją postawą braci masonów, w tym wybitnych wodzów i przywódców politycznych, na czele z Napoleonem oraz Aleksandrem I. Dominowała w nich argumentacja typu *ethos*, ujawniająca się w zachęcie do naśladowania cech wybitnych wolnomularzy. O przynależności do tego rodzaju retorycznego świadczyć może także częste użycie czasu teraźniejszego.

Co znamienne, wspomniana wcześniej powtarzalność i refreniczność utworów wolnomularskich, nie dotyczyła jedynie warstwy słownej oraz potencjalnie muzycznej, ale wykraczała także ku swego rodzaju performatywności<sup>77</sup>. Oto bowiem uczestniczący w obrzędzie bracia mieli nie tylko śpiewać okolicznościowy utwór, ale na przykład klaskać w dłonie, wydawać okrzyki, wykonywać określone ruchy i gesty. W analizowanych tekstach można znaleźć adnotacje, które częściowo programują takie zachowania. Jedną z częściej się

---

<sup>75</sup> J. Brykczyński, J. Elsner, *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w rękę...]*, APM, dz. cyt., s. 109-114.

<sup>76</sup> O teorii *tria genera dicendi* zob. M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998, Tenże, *Retoryka i erystyka dla prawników*, Warszawa 2001, s. 18-19.

<sup>77</sup> Performatywność literatury od lat cieszy się sporym zainteresowaniem badaczy. Zob. m. in. E. Domańska, *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48-61, *Muzyczność, wizualność, performatywność. Studia z pogranicza muzyki, filmu i teatru*, Toruń 2013, *Teatr, teatralizacja, performatywność*, pod red. T. Pękali, Lublin 2016, E. Fischer-Lichte, *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018, A. Krajewska, *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 31-85, G. Piotrowski, *Syndrom Pogorelica: muzyka, opera, performatywność*, Kraków 2020.

powtarzających jest postulująca, by wolnomularze w czasie śpiewu trzykrotnie zaklaskali w dłonie. Gest ten wpisywał się oczywiście w masońską symbolikę liczby trzy i jej wielokrotności. Pojawiała się ona w elementach zdobiących salę świątyni<sup>78</sup>, a także w powtarzanych trzykrotnie uderzeniach młotka, wypowiedaniu haseł, tak zwanych „Świętych Słów” czy wolnomularskich legend<sup>79</sup>. Działania te pozwalają nam spojrzeć na masońskie zebrania w kategoriach *quasi*-teatru. Loża stała się *quasi*-sceną, a biorący udział w spotkaniu byli nie tylko widzami, ale także *quasi*-aktorami. Nie tylko dlatego, że – jak pisał Edward Hall – „Obecność innych ludzi przekształca każdą ludzką działalność w występ”<sup>80</sup>. W przypadku twórczości masońskiej mamy do czynienia z naddatkiem, który pozwala spojrzeć na śpiewy wolnomularskie jako na element częściowo tylko zaprogramowanego spektaklu.

Na praktykę aktywnego uczestniczenia widza w przedstawieniu teatralnym w kulturze staropolskiej zwracała uwagę Hanna Dziechcińska w swoim klasycznym studium *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*. Pisała:

Tym samym [przybysz z Polski – J.S.] adaptował powszechną w całej Europie XVII i XVIII wieku „modę na teatr”, modę, która znajdowała swój wyraz zarówno w rozwoju instytucji teatru, jak i w upodobaniach do innych jego form, począwszy od przedstawień amatorskich, „żywych obrazów”, poprzez maskaradę i wszelkie rodzaje zmiany kostiumu, aż do powszechnej niemal, zwłaszcza we Francji – teatralizacji ówczesnego życia. [...] Pojawia się zatem analogiczny jak w teatrze szkolnym typ związków widza ze sceną, związków wyznaczanych przede wszystkim przez amatorsko-rodzinny czy towarzyski charakter owego teatru; zacierał on niemal granice między aktorem a widzem, niwelował anonimowość tego ostatniego. Tak więc cały splot czynników, o których dotychczas była mowa, wpływać musiał na współzycie widza z przedstawieniem scenicznym<sup>81</sup>.

Temat oświeceniowych happeningów poruszał Janusz Ryba w swojej książce *Maskarady oświeconych*. Przywoływał on jako przykład organizowane między innymi przez Adama Kazimierza i Izabelę Czartoryskich pochody i jarmarki, w których udział brali przedstawiciele ówczesnej arystokracji. Były to nie tylko widowiska „do oglądania”, ale także „do grania”. Ryba wskazywał, że happeningi angażujące uczestników organizowano z dużym

---

<sup>78</sup> Wśród nich można wymienić trzy tzw. światła wolnomularskie (Biblia, cyrkiel i węgielnica); trzy tzw. klejnoty ruchome (węgielnica, pion i poziomica); trzy tzw. klejnoty nieruchome (deska rysunkowa, kamień ociosany, kamień nieociosany), trzy ozdoby loży (posadzkę we wzór szachownicy, gwiazdę gorejącą oraz sznur z węzłami), a także trzy okratowane okna.

<sup>79</sup> Autorką podziału symboli wolnomularskich na obrazowe, dźwiękowe i działania jest Iuliana Grażyńska. Objąśniała ona także znaczenie wspomnianych symboli masońskich. Por. Taż, *Kilka uwag o symbolice masońskiej*, „Biblioteka” 2020, nr 24, s. 173-189.

<sup>80</sup> E. Hall, *Bezgłośny język*, tłum. A. Skarbińska-Zielińska, R. Zimand, Warszawa 1987. Zob. także B. Stec, *Architektura spektaklu*, „Znak” 2019, nr 766, s. 97-105.

<sup>81</sup> H. Dziechcińska, *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987, s. 25.



rozmachem, nieraz włączając setki osób, przebranych w kolorowe stroje<sup>82</sup>. Miały więc one charakter performatywny.

Warto dodać, że wspomniana księżna Izabela Czartoryska, oprowadzając swoich gości po Świątyni Sybilli i Domku Gotyckim, sama angażowała się nie tylko w rolę przewodniczki snującej barwną opowieść, ale także performerki, która swoimi gestami, mimiką twarzy czy łzami uprawdopodobniała to, co oglądali zwiedzający. Pisała o tym Hanna Jurkowska:

Z [...] garści wspomnień [osób odwiedzających puławskie wnętrza – J.S.] wyłania się intrygujący obraz. Otóż w swoim muzeum księżna jako przewodniczka („opowiadała, jak prawdziwy włoski cicerone”) to również performerka – jej ciało, głos, postawa, ruchy, wyraz twarzy, ekspresja spojrzenia, uśmiech czy łzy (bo księżna płacze w muzeum) – wszystko to ma znaczenie podczas oglądania zbiorów. Performance jest właściwym sposobem istnienia dzieła sztuki słowa: to, co wypowiedane, jest uobecnianie, sztuka słowa jest też działaniem, sprawianiem, że coś się staje. Treść słów jest oczywiście ważna, ale liczy się całość doznań audytywnych: intonacja i barwa głosu, potoczny tok wypowiedzi i uroczyste milczenie, być może nawet akustyka pomieszczenia<sup>83</sup>.

Z kolei Jan Okoń wskazywał na zjawisko teatralizacji uroczystości kościelnych i państwowych, w tym procesji, będących jego zdaniem „swoistym rodzajem spektaklu, w którym widzowi wyznacza się rolę szczególnie istotną. Staje się on współtwórcą spektaklu”<sup>84</sup>. Wydaje się, iż podobne zadanie mieli uczestnicy spotkań wolnomularskich. Odbiorcy śpiewów masonów 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. Takie podejście bliskie jest współczesnej sztuce konceptualnej, w której ważniejszy niż samo dzieło staje się proces jego tworzenia<sup>85</sup>.

Wolnomularskie rytuały, takie jak potrójne uderzenia młotka, potrójne oklaski zebranych braci, okrzyki „Huze, Huze, Huze!”<sup>86</sup>, wykonywane w określonych momentach zgromadzenia przy wtórze konkretnych śpiewów, wpisując się w „kulturę teatru”, antycypują więc niektóre współczesne praktyki performatywne. Zwróćmy też uwagę na to, że te wykonania pieśni i kantat często miały charakter jednorazowy. Choćby wtedy, kiedy prezentowane dzieło

---

<sup>82</sup> Por. J. Ryba, *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998, s. 31-38. Zob. także Tenże, *Oświeceniowe tutti frutti...*, dz. cyt., s. 33-39.

<sup>83</sup> H. Jurkowska, *Pamięć sentymentalna*, Warszawa 2014, s. 369-370. Zob. także G. Godlewski, *Słowo-pismo-sztuka słowa: perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008, s. 333-352.

<sup>84</sup> J. Okoń, *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970, s. 103.

<sup>85</sup> Por. Ł. Guzek, *Performatywność sztuki konceptualnej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2014, nr 1, s. 188-220, A. Kostołowski, *Niebezsporne związki. Niektóre relacje sztuki konceptualnej i performansu (cz. I)*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2018, nr 2, s. 74-83.

<sup>86</sup> Okrzyk „huze!” był dla masonów zawołaniem radosnym, oznaczającym zbawiciela. Por. S. Załęski, *O masonii...*, dz. cyt., s. 70.

było elementem oprawy uroczystości z okazji wyboru wielkiego mistrza, śmierci zasłużonego członka loży lub jakiegoś, szczególnie celebrowanego, wydarzenia historycznego. Wydaje się również, że wyznaczanie uczestników spotkania do wykonywania poszczególnych utworów miało charakter spontaniczny (z wyjątkiem braci pełniących stałe funkcje, takie jak mistrz loży, dozorca itp.). Trudno jednak mówić o improwizacyjnym charakterze wspomnianych tekstów, gdyż analizowany materiał archiwalny świadczy o tym, iż utwory te powstawały wcześniej, tworzone przez znane wśród wolnomularzy duety poety i muzyka, a swoją premierę miały podczas wybranych wydarzeń, doniosłych dla członków danej loży<sup>87</sup>. Oprawa 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.

Opisane rytuały wolnomularskie oraz dopełniająca je muzyka, przywodzą na myśl także odwołania do liturgii znanych w obrządkach chrześcijańskich, w których przewodniczącym zgromadzenia modlitewnego staje się celebrans, zachęcający uczestników do włączenia się w przebieg liturgii. Język używany podczas zgromadzeń o charakterze religijnym czy w ogóle związanych z szeroko pojętym kultem, pełni funkcję performatywną. Wiąże się ona nie tylko z wypowiedaniem określonych treści, ale także kreowaniem nowych rzeczywistości poprzez słowa, jak to ma na przykład miejsce w sakramentach<sup>88</sup>. Dodatkowo, komunikaty wypowiedane podczas obrzędów religijnych mają zwykle charakter dialogowy, a ich treść jest powtarzalna, co nadaje im funkcję mnemotechniczną oraz wpływa na budowanie poczucia wspólnotowości. Na podobnej zasadzie można by mówić także o *quasi*-liturgiczności celebracji wolnomularskich.

Podsumowując tę część wyводу, można więc stwierdzić, że kantata, podobnie jak na przykład libretto operowe, jest przykładem dzieła literackiego o genotypie, w który immanentnie został wpisany nie tylko postulat umuzyczenia tekstu w rozumieniu Elsnera czy Królikowskiego, ale też otwartość na muzyczne dopełnienie. Świadczyć by o tym mogła forma otwarta, wariantywność oraz refreniczność<sup>89</sup>. Katarzyna Lisiecka pisała co prawda o tych kategoriach w stosunku do libretta operowego, jednak wydaje się, że można się nimi posłużyć

---

<sup>87</sup> Temat improwizacji w kulturze XIX-wiecznej szczegółowo został omówiony przez Iwonę Puchalską. Przedstawiła ona swoją definicję improwizacji jako „aktu artystycznego, w którym tworzenie dzieła jest jednocześnie z jego prezentacją lub utrwaleniem”. Improwizacja, zdaniem autorki, jest zjawiskiem paraliterackim, które ma swój odpowiednik również w dziedzinie muzyki. Taż, *Improwizacja poetycka w kulturze poetyckiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 19.

<sup>88</sup> Zob. S. Sztajer, *Język a konstruowanie świata religijnego*, Poznań 2009, s. 55-61, M. Klementowicz, *Performatywna funkcja języka homilii*, „Roczniki Teologiczne” 2015, nr 12, s. 161-174.

<sup>89</sup> O elementach tych jako współtworzących model libretta jako gatunku literacko-muzycznego pisała, w nawiązaniu do niemieckich teoretyków libretta, Katarzyna Lisiecka. Por. Taż, *Z poetyki libretta*, dz. cyt., s. 115-129.

również w odniesieniu do kantaty, określanej przecież jako „małe oratorium”. Konsekwencją otwartości jej formy jest nie tylko gotowość na dopełnienie muzyczne, ale także na interakcje z odbiorcami, którzy stają się współtwórcami widowiska. Przywodzi to na myśl współczesne teorie sztuki interaktywnej<sup>90</sup>.

Dodajmy jeszcze, że jedną z kluczowych funkcji, jaką pełniły wolnomularskie kantaty oświecenia postaniśławowskiego, była ich rola więziotwórcza. Nie zostały one bowiem przeznaczone, jak określiła to Elżbieta Wichrowska, „do kontemplacji w zaciszu i ciepłe domowego kominka”<sup>91</sup>, ale do wykonywania we wspólnocie „braci”, dzielących te same poglądy i zjednoczonych wokół jednego, wolnomularskiego mistrza łoży. Współcześnie takie zadanie przypisuje się gatunkom medialnym, takim jak na przykład seriale, teleturnieje, *reality shows* czy *talk shows*, które często skupiają wokół siebie sympatyków konkretnego gatunku<sup>92</sup>. Co ciekawe, funkcja ta wydaje się być dominująca nawet w masońskiej poezji imieninowej, przewyższając zadanie, które wydawałoby się prymarne, czyli składanie życzeń osobie świętującej ważną dla siebie rocznicę<sup>93</sup>. Zaledwie namiastkę przekazywanych powinszowań odnajdujemy w *Wierszu na dzień imienin brata Karola Woydy* [*Piękna jest piersiami swemi...*], w finale tej krótkiej kantaty<sup>94</sup>:

#### *Final*

Mistrz wielbiony, łoża, co Cię ceni,  
Co Twoim rządem szczęśliwą się mieni,  
Życzy, byś Twymi zawsze panował przymioty,  
Dzieciom pokoju i cnoty.<sup>95</sup>  
(w. 35-38)

Przechodząc do konkluzji, spróbuję sformułować kilka ogólnych wniosków dotyczących masońskiej twórczości kantatowej.

---

<sup>90</sup> Zob. E. Goffman, *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006; Tenże, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981; R.W. Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od działła-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.

<sup>91</sup> E. Wichrowska, *Wstęp*, [w:] *Antologia poezji masońskiej*, dz. cyt., s. 19.

<sup>92</sup> O więziotwórczej funkcji współczesnych gatunków medialnych pisał Grzegorz Ptaszek. Por. Tenże, *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Warszawa 2015, s. 35-51.

<sup>93</sup> Na temat funkcji utworów imieninowych w II poł. XVIII wieku zob. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, dz. cyt., s. 72-81.

<sup>94</sup> Z podobną sytuacją spotykamy się w masońskich pieśniach imieninowych – jedynie w pieśni o incipicie [*W święto Twojego imienia...*] odnajdujemy wzmiankę dotyczącą przekazywania życzeń, ale o charakterze bardzo ogólnym: „W święto Twojego imienia/ Jakież ci złożym ofiary?! Chciej przyjąć nasze życzenia/ I przenieść nad wszystkie dary” (w.1-4) L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza łoży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810 [1810]* [*W święto Twojego imienia...*], dz. cyt.

<sup>95</sup> J. Minasowicz, K. Kurpiński, *Wiersz na dzień imienin brata Karola Woydy* [*Piękna jest piersiami swemi...*], dz. cyt.

Choć utwory te były zróżnicowane pod kątem budowy, w większości przypadków zawierały *recitativa*, arie, kwestie chóru i – co nie było oczywistością w kantatach tamtego czasu – deklamacje. Najczęściej wykorzystywanym rozmiarem wiersza stał się śpiewny 8-zgłoskowiec przepleciony 10- lub 13-zgłoskowcem, chociaż i od tej normy zdarzały się odstępstwa. W tym aspekcie wolnomularze stosowali się do teoretycznych zaleceń Królikowskiego. Jednym z najbardziej znanych autorów muzyki do wielu spośród tych kompozycji był Józef Elsner, choć pojawiły się także utwory Karola Kurpińskiego.

Kantaty masońskie z początku XIX wieku, choć nadal pod kątem genologicznym najbliższe były odzie, można nazwać w pełni tego słowa znaczeniu utworami literacko-muzycznymi. Nie bez przyczyny używa się w odniesieniu do nich określenia „małe oratoria”. Stały się one też przykładem zmiany podejścia do retoryczności, której z czasem zaczęto wyznaczać inne niż perswazyjne funkcje. Konsekwencją tych zmian były między innymi przemiany w rozumieniu stylu retorycznego – stopniowo odchodzono bowiem od maksymalnej figuralności i wzniosłości stylu wysokiego, a także odrzucano hierarchię stylów (prosty, średni, wysoki)<sup>96</sup>. Dzięki temu dzieła takie jak kantata, pokrewna silnie zretoryzowanej odzie, nie musiały być zawsze utrzymane w stylu wysokim, a ich głównym zadaniem było realizowanie nowych, społecznych funkcji, czego przykład stanowią omówione kantaty masońskie. Na marginesie warto zauważyć, że to między innymi komparatystyka intermedialna postuluje współcześnie naukowe badania także nad tekstami uznawanymi za użytkowe.

Sugestię, że utwory te mogły być śpiewane w czasie obrad łóż, potwierdzają opisy masońskich rytuałów, jak i same teksty, nawołujące wszystkich braci do wspólnego śpiewu, jak na przykład w *Kantacie na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w ręku...]*:

*Chór*  
Powstańmy z orężem w ręku,  
Podnieśmy głos uwielbienia  
Niech przy harmonii wdzięku,  
Milej płyną nasze pienia.<sup>97</sup>  
(w. 1-4)

To właśnie połączenie warstwy słownej, muzycznej i teatralnej (gdyż wykonywanym utworom towarzyszył specjalny ceremoniał wolnomularskich gestów), pozwala nam spojrzeć

---

<sup>96</sup> Por. B. Otwinowska, *Retoryka*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 515.

<sup>97</sup> J. Brykczyński, J. Elsner, *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w ręku...]*, APM, dz. cyt., s. 109-114.

na te utwory jako na dzieła intermedialne, a nawet polimedialne, jeśli skorzystamy z terminologii zaproponowanej przez Wernera Wolfa<sup>98</sup>. Intermedialność bowiem, jak już sygnalizowaliśmy to we wstępie pracy, polega na synteżowaniu różnych środków wyrazu w celu stworzenia konstrukcji wyższego rzędu, oddziałującej na różne zmysły odbiorcy<sup>99</sup>. Takim właśnie zjawiskiem było muzyczne wykonanie kantat w czasie zgromadzeń lożowych. Poprzez zaangażowanie w śpiew oraz towarzyszące mu gesty, „bracia” stawali się jednocześnie uczestnikami, jak i twórcami lożowych celebracji. Działania te zapewne silnie oddziaływały nie tylko na ich zmysł słuchu, ale także na wzrok i dotyk.

Badania nad rytuałami masońskimi można by także wpisać w wyodrębniający się od lat 90. XX wieku nurt *ritual studies*. Jego zadaniem jest całościowa interpretacja pewnych praktyk o znaczeniu symbolicznym i kulturotwórczym, w których mamy do czynienia z tak zwanym zwrotem performatywnym (*performative turn*), czyli koncentracji na roli działania, interakcjach społecznych czy teatralizacji życia społecznego<sup>100</sup>.

Przejdziemy teraz do analizy wybranych pieśni masońskich jako utworów intermedialnych. Po przejrzaniu wszystkich, dostępnych śpiewników wolnomularskich, a także znanych nam druków ulotnych, okazuje się, że wśród wszystkich śpiewów masońskich pieśni stanowią – co nie zaskakuje – najliczniejszą grupę. Podobnie jak w przypadku kantat lożowych, także i tutaj mamy do czynienia z pewnym zamieszczeniem genologicznym, ponieważ do grupy „pieśni” zaliczyć można także część utworów zatytułowanych jako wiersze, śpiewy czy hymny. Także zachowane do dziś relacje z obrzędowości lożowej oraz nuty do niektórych dzieł mogą świadczyć, że tekst, o którym – ze względu na jego strukturę – nie pomyślelibyśmy dzisiaj jako o pieśni, był wykonywany wokalnie lub go melodeklamowano.

Naszą uwagę w pierwszej kolejności skupimy na szczególnym typie pieśni wykorzystywanych w praktyce lożowej, jaką były hymny. Choć historycznie określeniem tym nazywano jedynie uroczyste utwory pochwalne na część Boga, bóstw lub bohaterów mitycznych, w oświeceniu wymagania formalne stawiane hymnom nieco się rozluźniły<sup>101</sup>. I tak hymnem określano nie tylko utwory religijne, ale także prezentujące refleksje na temat przyjaźni czy związane z ważnym wydarzeniem historycznym, a nawet teksty o charakterze funeralnym, co zbliżyło ten gatunek do ody. Jeśli zaś chodzi o wyznaczniki formalne, teoretycy

---

<sup>98</sup> Por. W. Wolf, *(Inter)mediality and the Study of Literature*, dz. cyt., s. 5. Zob. także E. Suszek, *W jednym pierścieniu. Zarys relacji intermedialnych literatury i sztuki jubilerskiej*, dz. cyt., s. 57.

<sup>99</sup> Por. A. Mochocka, *Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry*, [w:] „Homo Ludens” 2009, nr 1, s. 159-160.

<sup>100</sup> Por. D. Grzonka, *Nie-rytuały patriotyczne: wątki religijne w obrzędowości polskich organizacji tajnych*, dz. cyt., s. 113.

<sup>101</sup> Por. K. Kremser, *Hymn*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 176. Zob. także Tenże, *Hymn na dzień zwiastowania N.P. Maryi Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, nr 19, s. 71-79.

oświecenia i wczesnego romantyzmu, jak na przykład Filip Neriusz Golański czy potem Euzebiusz Słowacki, traktowali hymn jako „najwznioślejszy rodzaj ody”<sup>102</sup>. Jedynie Feliks Bentkowski w swojej *Historii literatury polskiej* odróżniał hymn od pieśni i ody, wskazując na jego wzniosły styl oraz metafizyczną tematykę<sup>103</sup>. Hymn był przede wszystkim bardziej zretoryzowany niż pieśń, która niekiedy czerpała także z ludowych wzorców.

U Karola Kremsera czytamy:

swobodnym nurtem rozwoju gatunku w czasach oświecenia były hymny związane z działalnością łóż wolnomularskich; należały one do obowiązującego tam rytuału (śpiew) i wytworzyły własną, charakterystyczną frazeologię, metaforykę i wzorce kompozycyjne. Ich autorami byli między innymi L.A. Dmuszewski i K. Koźmian<sup>104</sup>.

Należy przyznać badaczowi rację, dodając przy okazji, że predylekcja masonów do tego gatunku literackiego wydaje się wyróżniać ich na tle wyborów genologicznych autorów polskiego oświecenia. Na marginesie warto zauważyć także, iż hymn – obok psalmu – był obecny w obrzędowości religijnej, o czym świadczy między innymi hymnodia gregoriańska<sup>105</sup>. Skoro wolnomularskie rytuały możemy uznać za *quasi*-religijne obrządki, historycznie uzasadniony wydaje się fakt wyboru takiego gatunku dla lożowych celebracji. Co ciekawe, jednym z głównych celów chrześcijańskich hymnów, obok wystawiania Boga, było również tworzenie wspólnoty oraz jedności przekonań pomiędzy ochrzczonymi. Pisał o tym Antoni Reginek:

Ważnym wydzwiękiem teologicznym hymnodii może być jej siła wywołująca więź i spójność ludu Bożego, tak, że staje się ona cechą rozpoznawczą danej społeczności. [...] Dziś coraz częściej mówi się o harmonii znaków celebracji, jako sposobie oddziaływania liturgicznego, pastoralnego, „aby celebrowane misterium wycisnęło się w pamięci serca, a następnie znalazło swój wyraz w nowym życiu wiernych” [KKK 1162]. Do takiej harmonii może należeć kontemplacja świętych obrazów, medytacja słowa Bożego i właśnie śpiew liturgicznych hymnów<sup>106</sup>.

Wydaje się więc, że hymny wolnomularskie spełniały podobne, więziotwórcze funkcje.

Polscy masoni nie ograniczali się do pisania hymnów jedynie o tematyce religijno-filozoficznej. Wiele z tych tekstów towarzyszyło obrzędom związanych z życiem lożowym, takim jak otwarcie loży czy uroczystość świętego Jana i następująca po niej loża stołowa. Swoją

---

<sup>102</sup> E. Słowacki, *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1858, s. 195-196. Zob. także F.N. Golański, *O wymowie i poezji*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, dz. cyt., s. 346.

<sup>103</sup> Por. F. Bentkowski, *Historia literatury polskiej*, t.I, Wilno 1814, s. 233. Zob. także K. Kremser, *Hymn*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 176.

<sup>104</sup> K. Kremser, *Hymn*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 177.

<sup>105</sup> Por. A. Reginek, *Hymnodia – teologia dźwięku*, „Ruch Biblijny i Liturgiczny” 2002, s. 31-40.

<sup>106</sup> Tamże, s. 39-40.

reprezentację wśród korpusu tekstów wolnomularskich mają także hymny imieninowe ku czci mistrza katedry czy hymn żałobny. Cztery utwory to hymny adresowane do Boga; co ciekawe, dwa z nich to teksty znane i funkcjonujące poza łożą: *Hymn do Boga* [*Do Ciebie, Panie, wnosim nasze prośby...*] Ignacego Krasickiego<sup>107</sup> oraz *Hymn do Boga* [*Do Ciebie moja niech zabrzmie lira...*] Franciszka Dionizego Książnina<sup>108</sup>. W obydwu przypadkach Wolański, autor śpiewnika, w którym znalazły się te utwory, nie podał nazwisk ich twórców<sup>109</sup>.

O ile zamieszczenie w zbiorze wolnomularskim dzieł Książnina nie powinno dziwić – należał on bowiem do masonerii – o tyle zastanawiające są przyczyny, dla których redaktor zdecydował się zamieścić utwór księcia poetów, którego związki z wolnomularstwem nie są jasne. W znanym Wolańskiemu wydaniu dzieł Krasickiego z 1817 roku, które zostało przygotowane przez Dmochowskiego, utwór ten nosi tytuł *Do Boga*. Chachulski, za ostatnim wydaniem dzieł Krasickiego, przytacza ostatnią strofę tego wiersza, dopisaną przez innego autora:

Wznosi, ponosząc przykrości i blizny,  
Wznosi i czulej dla miłej Ojczyzny  
I bardziej cierpiąc, kiedy ona traci,  
Wznosi dla braci<sup>110</sup>.

Zjawisko przedrukowywania tego samego utworu, związane z wprowadzaniem w nim drobnych zmian lub nadawaniem nowego znaczenia, w którym to dzieło było odczytywane, można na gruncie pojęć wyprowadzonych przez Wolfa nazwać intermedialnymi odniesieniami. Tak działo się wówczas, kiedy pieśń, znana w obiegu powszechnym, zaczęła być wykorzystywana w obrębie łoża masońskiej, nieraz w zupełnie innym kontekście niż poza nią. Użycie wśród wolnomularzy utworów Krasickiego jest tego doskonałym przykładem. Dla lepszej egzemplifikacji wspomnijmy jeszcze sztandarowe dzieło XBW, znane w obiegu potocznym jako *Hymn* [*Święta miłości kochanej ojczyzny...*]. Znalazł on swoje miejsce w śpiewniku Wolańskiego pod tytułem *Ojczyźnie* [*Święta miłości kochanej ojczyzny...*], jakby redaktor zbioru, zapomniawszy nieco o jego genologicznej przynależności, chciał przekierować uwagę odbiorców na postulowaną ważność patriotyzmu w życiu każdego masona. Co

---

<sup>107</sup> [I. Krasicki], *Hymn do Boga* [*Do Ciebie, Panie, wnosim nasze prośby...*], W, s. 50-51 [Pieśń 24].

<sup>108</sup> [F. D. Książnin], *Hymn do Boga* [*Do Ciebie moja niech zabrzmie lira...*], dz. cyt.

<sup>109</sup> O praktyce wcielania do śpiewnika masońskiego przez Wolańskiego utworów spoza grona wolnomularskiego pisał Tomasz Chachulski. Por. Tenże, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 44.

<sup>110</sup> Por. T. Chachulski, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 46. Zob. także T. Kostkiewiczowa, *Dodatek krytyczny* [w:] I. Krasicki, *Dzieła zebrane*, pod red. Z. Golińskiego, J. T. Pokrzywniaka i M. Parkitnego, oprac. T. Kostkiewiczowa, Poznań 2019, s. 875–876. Z kolei na temat muzycznych kontrafaktur utworu *Do Boga* Krasickiego, pisał Wiesław Pusz. Zob. Tenże, „*Do Ciebie, Panie, pokornie wołamy...*” - pieśń barska i jej melodyczne rodzeństwo, „Pamiętnik Literacki” 2021, nr 2, s. 198-201.

interesujące, już na kolejnej stronie Wolański zamieścił tawestację tego samego utworu, prawdopodobnie własnego autorstwa, zatytułowaną *Przyjaźni [Święta przyjaźni, wielki darze Boga...]*:

Święta Przyjaźni, wielki darze Boga,  
Mieścisz się tylko w sercach pełnych cnoty,  
Darzy rozkoszą twa potęga droga,  
Zmniejszasz uciski, cierpienia, kłopoty.  
Tobą się łatwo goi rana sroga,  
Kruszysz niszczące sprzecznych losów groty.  
Kto ciebie poznał, kto twą dzielność czuje  
I w smutnym zgonie pociechę znajduje.<sup>111</sup>  
(w. 1-8)

Poruszając się nadal w obrębie pojęć z zakresu intermedialności w rozumieniu Wolfa, remediacją, czyli wpływem nowych mediów na stare, można nazwać jeszcze jedno zjawisko w obrębie przekształceń dzieł Krasickiego przez masonów. Okazuje się bowiem, iż w czasie powstania listopadowego Elsner, naczelną kompozytor wolnomularzy, stworzył nową melodię do *Hymnu [Święta miłości kochanej ojczyzny...]*<sup>112</sup>. Widzimy więc, jak podatne na reinterpretacje było dzieło księcia poetów. Do znacznej części tych modyfikacji przyczynili się ówczesni polscy wolnomularze.

Próbując uchwycić specyfikę pieśni wolnomularskich, warto też zestawić je z cyklem *Pieśni nabożne* Franciszka Karpińskiego. Dlaczego akurat z nim? Jak wiadomo zbiorek śpiewaka Justyny, powstały na zamówienie pijarów, miał nie tylko spełniać funkcje użytkowe, ale również dydaktyczno-społeczne, podnosząc poziom literacki ówczesnych pieśni religijnych<sup>113</sup>. Są one dodatkowo reprezentatywnym przykładem pieśni sentymentalnej – pisanej w prostym, zbliżonym do mowy codziennej stylu, nawiązującym nieco do tradycyjnego folkloru wiejskiego. Cechują się dużą rytmicznością, uzyskaną poprzez użycie regularnej

---

<sup>111</sup> *Przyjaźni [Święta przyjaźni, wielki darze Boga...]*, W, s. 130 [Pieśń73]. Domniemane autorstwo Wolańskiego sugerował Tomasz Chachulski. Trop ten wydaje się być słuszny, patrząc na całościowy wkład redaktora w budowę śpiewnika. Por. Tenże, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 45.

<sup>112</sup> Tomasz Chachulski stawiał hipotezę, że Elsner mógł kojarzyć ten utwór właśnie z praktyki wykonań lożowych. Por. Tenże, *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia...*, dz. cyt., s. 45. Z kolei Agnieszka Madeja wskazała, iż oprócz Elsnera, autorem muzycznego opracowania tego utworu był Wojciech Sowiński. Por. Taż, *Święta miłości kochanej ojczyzny*, [w:] *Na wrywki : 100 cytatów z polskiej poezji i dramatu, które powinien znać także cudzoziemiec*, pod red. R. Cudak, W. Hajduk-Gawrona, A. Madei, Katowice 2018, s. 315-318. Zob. także M. Przedpełski, „Jeszcze Polska nie zginęła...” i inne polskie pieśni hymniczne, „Notatki Płockie” 1991, t.36, nr 1, s. 47-53. I. Poniatowska, *O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku*, „Niepodległość i Pamięć” 2005, nr 12, s. 21-30.

<sup>113</sup> Na temat roli *Pieśni nabożnych* zob. T. Chachulski, *Franciszek Karpiński jako poeta religijny*, [w:] *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995, s. 181-182; A. Reginek, „Pieśni nabożne” Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i w tradycji ustnej, dz. cyt., R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim*, t. I, Wrocław 1987.



formy przede wszystkim 8-zgłoskowca, z licznymi paralelizmami czy refrenami<sup>114</sup>. Kiedy zestawimy z nimi interesujące nas pieśni masońskie o charakterze religijnym, dostrzeżemy po pierwsze, że są one nieco bardziej zretoryzowane w stosunku do utworów ze śpiewnika Karpińskiego. Wśród dominujących formatów wiersza przeważają głównie 10- i 11-zgłoskowce pisane sekstyną, nie zaś, jak w przypadku *Pieśni nabożnych*, strofą czterowersową. Doskonałym tego przykładem może być pieśń *Na obchód założenia loży* [*Ścielmy bukiety z róży po drodze...*]:

Ścielmy bukiety z róży po drodze,  
Strójmy się dzisiaj w wesołe szaty,  
Wielbijmy szczęścia ludzkiego wodze,  
Co ród nasz czynią światłem bogaty.  
Nucąc mularskie z uczuciem pienia,  
Obchodźmy Loży dzień założenia<sup>115</sup>.  
(w. 1-6)

Cechą wspólną jest oczywiście także podwójna, literacko-muzyczna natura tych pieśni oraz wokalne przeznaczenie w konkretnych ramach obrzędowości katolickiej lub wolnomularskiej. W pieśniach masońskich nie widać też specjalnie wpływów folkloru wiejskiego, ani tradycji starotestamentalnych psalmów, ani staropolskiej pieśni religijnej. Wydaje się, że nurt lożowych pieśni o tematyce religijnej był bliższy stylowi klasycystycznemu niż sentymentalnemu, czego dowodzi nie tylko kompozycja tych utworów, ale także wykreowany w nich obraz Boga. Być może właśnie z tych różnych powodów utwory śpiewaka Justyny nie zostały zaanektowane do śpiewników wolnomularskich, nawet po ewentualnym dokonaniu pewnych niezbędnych, światopoglądowych korekt.

Pieśni masońskie można by porównywać z utworami ze zbioru Karpińskiego pod różnymi względami. Zgodnie z obranym celem pracy chciałabym przyjrzeć się im pod kątem ich intermedialnego potencjału. Jako egzemplifikacja posłużą mi dwie, żałobne pieśni masońskie z loży wileńskiej: *Śpiew na obchód żałobny* [*Jak leżą cicho wszyscy zeszli z świata...*]<sup>116</sup> oraz drugi, o takim samym tytule oraz incipicie [*Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...*]<sup>117</sup>. Zestawię je z utworem z kręgu katolickiego, poświęconym osobom zmarłym, czyli *Przy grzebaniu umarłego*<sup>118</sup> Karpińskiego. Wybór padł właśnie na tę grupę tekstów ze względu na wyraźnie dostrzegalny performatywny charakter ceremonii pogrzebowych, zarówno w celebracjach religijnych, jak i w obyczajowości wolnomularskiej.

<sup>114</sup> Por. A. Reginek, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego...*, dz. cyt., s. 100.

<sup>115</sup> *Na obchód założenia* [*Ścielmy bukiety z róż po drodze...*], dz. cyt.

<sup>116</sup> *Śpiew na obchód żałobny* [*Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata...*], APM, s. 184.

<sup>117</sup> *Śpiew na obchód żałobny* [*Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...*], dz. cyt.

<sup>118</sup> F. Karpiński, *Przy grzebaniu umarłego*, [w tegoż:] *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792.

Obrzędy związane z pochówkiem zmarłego charakteryzują się zwykle interaktywnością pomiędzy przewodniczącym a uczestnikami. Przygotowane na tę okoliczność pieśni wpisywały się w rytuał towarzyszący pożegnaniu zmarłego. Ich wykonania nie były typowo konwencjonalne, ale miały charakter jednorazowy i jednostkowy, ponieważ przekaz za każdym razem aktualizowany był w inny sposób, gdyż odnosił się do odrębnej osoby, której dotyczyło pożegnanie. Jak się więc należy spodziewać, śpiewy te odznaczały się bardzo dużą wariantywnością, być może jedną z największych ze wszystkich omówionych wcześniej grup śpiewów okolicznościowych. Dodajmy jeszcze do tego obserwacje Jacka Kolbuszewskiego:

Pieśni pogrzebowe mają charakter kontekstualny i pełne ich zrozumienie możliwe jest tylko pod warunkiem uwzględnienia miejsca i sytuacji, w jakiej są wykonywane, przy czym nie można się tu zadowolić suchym stwierdzeniem, że sytuację tę tworzy pogrzeb. Rytualizacja obrzędu pogrzebowego (zarówno w kulturze ludowej, jak i w kulturach religijnych) sprawia, że pojęcie owej sytuacji jawić się musi w sposób o wiele bardziej ostry<sup>119</sup>.

Zarówno pogrzebowe ceremonie chrześcijańskie, jak i wolnomularskie, odbywały się według ustalonego wcześniej, mniej lub bardziej rozbudowanego schematu<sup>120</sup>. Na przykład w obrządku katolickim pogrzeb składał się przeważnie – i tak bywa do dziś – z trzech części: stacji w domu zmarłego, w kościele oraz pożegnania na cmentarzu. Poszczególne elementy mogły być modyfikowane, przede wszystkim w zależności od tradycji miejscowych. Jeśli jednak śmierć dotykała znanej osobistości, ceremoniał żałobny przyjmował zwykle bardziej rozbudowane formy, stając się zwykle manifestacją wdzięczności wobec osoby zmarłego. Podobnie było w przypadku ceremonii wolnomularskich. Nierzadko elementy tych tradycji przenikały się lub od siebie czerpały, przybierając charakter niemalże teatralnych widowisk w stylu *pompa funebris*<sup>121</sup>. Zwracała na to uwagę Urszula Kicińska:

Ceremonia pogrzebowa w epoce baroku była wydarzeniem parateatralnym, podczas której korzystano z różnych środków artystycznego wyrazu, łącząc ze sobą słowa, gest, sztuki plastyczne, elementy architektury okazjonalnej i muzykę. [...] Wielogodzinna uroczystość pogrzebowa zmieniała się zatem w bogate widowisko, odpowiednio udramatyzowane światłem i rekwizytami (np. tarczami herbowymi, chorągwiami nagrobnymi, wyobrażeniem drzewa genealogicznego, świecami i portretem trumiennym), w którym aktorem był zarówno zmarły leżący na katafalku, jak również stojący przy jego trumnie *archimimus* oraz kaznodzieja, który

---

<sup>119</sup> J. Kolbuszewski, *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1-2, s. 50. Na temat katolickich pieśni żałobnych i pogrzebowych pisała także Alina Nowicka-Jeżowa. Zob. Taż, *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI-XVIII wieku*, Lublin 1992, s. 297-309.

<sup>120</sup> O rozbudowanych programach ceremonii pogrzebowych w dobie staropolskiej pisał już w swojej rozprawie J.A. Chrościcki. Zob. Tenże, *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974, s. 226-239.

<sup>121</sup> Zob. J.A. Chrościcki, dz. cyt., T. Zieliński, *Kazania pogrzebowe w konwencji sarmackiej pompae funebre*, [w:] *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa literatury i kultury*, pod red. I. Kadulskiej i R. Grześkowiaka, Gdańsk 2004, s. 189-195.

z potrzebnym na tę okoliczność kunsztem wychwalał w głoszonej mowie zasługi i dokonania zmarłego<sup>122</sup>.

Dla przykładu przywołajmy opis pogrzebu księdza prałata Michała Dłuskiego, a jednocześnie mówcy loży Gorliwy Litwin. Ceremonię, która odbyła się w 1821 roku w Wilnie, opisuje w swoim pamiętniku krewny zmarłego, Stanisław Morawski:

Pogrzeb księdza Michała był świetny, najświetniejszy może jaki kiedykolwiek był w Wilnie. Nie tak dlatego, że na nim wystąpiła kapituła z całym przepychem i radością, że dwa znaczne beneficja do któregośkolwiek z jej członków przejdą niezawodnie, jak dlatego, że mu towarzyszyła szczerą, jednomyślną żalnością całego miasta. Bo wystąpił tutaj lud cały, jakby jeden mąż, dla oddania ostatniej czci zmarłemu. Od Zamkowej Bramy do katakumb przecisnąć się nie było można! Mistrz masonów musiał hołd i od nich w tym momencie odebrać. Jacy wtedy byli podówczas w Wilnie masoni, za zgodą rządu szli ze świecami w rękę w czarnych, cywilnych ubiorach ordynkiem zaraz za nami, krewnymi, i niemało się przyczyniali do okazałości obchodu. Konwenty na to ścisnęły zęby i cicho niemi zgrzytały w wiecznym nieszczęśliwym przekonaniu księży, że masoneria jest dziełem i wymysłem diabła. A to tak dalece, że kiedy przy katafalku trzeba było wystawić portret zmarłego, a ten najpodobniejszy był, co się w loży znajdował, pędzła Rustema z insygniami mistrza: przyniesiono go tedy z loży i Rustem jakoś tam na ten raz wszystkie naprędce zamalował insygnia, zostawiając tylko orderki świeckie i dystynktoria. Jak na licho, stawiając ten portret, jeden z bernardynów rękawem otarł trochę niezaschlą jeszcze farbę i dostrzegł pod nią cyrkla i kielni. Nuż tedy wymyślać, dowodzić, że kościół sprofanowany, i bluźnić!<sup>123</sup>

Uroczysta procesja, w której wolnomularze w eleganckich, czarnych strojach nieśli świece w kondukcje pogrzebowym, może być interpretowana nie tylko jako rytuał kościelny, ale także jako element performatywny, w którym każdy z uczestników zgromadzenia mógł aktywnie uczestniczyć w pożegnaniu zmarłego.

Aby przejść do analizy pieśni pod kątem ich muzycznego potencjału, zatrzymajmy się jeszcze na chwilę przy prawdopodobnych sposobach ich wykonania, gdyż – jak już wcześniej wspominałam – dopiero zaktualizowane dzieła w konkretnym kontekście i z określoną scenografią, nabierają pełnego wymiaru intermedialnego.

Podczas kwerendy, jaką odbyłam w Archiwum Głównym Akt Dawnych w Warszawie, natrafiłam na niepublikowany dotąd program loży żałobnej z okazji pogrzebu Józefa Poniatowskiego w 1813 roku<sup>124</sup>. Opis ten dostarcza nam wartościowych informacji na temat

---

<sup>122</sup> U. Kicińska, *Ceremonia pogrzebowa w drukach żałobnych XVII i XVIII wieku (wybrane elementy)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” LXII, nr 3, Warszawa 2014, s. 421.

<sup>123</sup> S. Morawski, *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818-1825)*, Warszawa 1959, s. 14-15. Warto zwrócić przy tej okazji uwagę, że wielu wolnomularzy było jednocześnie członkami Kościoła Katolickiego i w konsekwencji aktywnie uczestniczyło w nabożeństwach odprawianych w świątyniach. Wspierali oni swoimi jałmużnami dzieła dobroczynne prowadzone przez Kościół oraz zamawiali doroczne msze w intencji zmarłych członków swoich łóż. Nie zawsze były to jednak działania oficjalne, czego przykładem może być udział masonów w pogrzebie Dłuskiego. Zob. K. Załęski, *Słownik polskich duchownych należących do łóż wolnomularskich*, „Ars Regia” 2008/2009, nr 11/18, s. 138.

<sup>124</sup> *Program loży żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego*, AGAD, rkp. sygn. II 2/54.

przebiegu ceremonii pogrzebowych wśród wolnomularzy. Uwagę zwraca przede wszystkim jego rozbudowana forma, w której poszczególni bracia mieli swoje zadania, wynikające głównie z hierarchii lożowej. Ściśle określona była „scenografia”, czyli dekoracja loży i ubiór braci, mająca wyrażać smutek wynikający z rozłąki ze zmarłym. Z jednej strony wskazane przez autora programu elementy można uznać za konwencjonalne w polskiej kulturze wyrazy żałoby (czarny kolor wystroju sali, dekoracje kwiatowe przy lichtarzach obok trumny z ciałem zmarłego, umieszczenie jego wizerunku w centralnym miejscu zgromadzenia)<sup>125</sup>, to z drugiej nawiązywały one do symboliki wolnomularskiej, czego wyrazem były fartuch, kielnia, młotek, cyrkiel, tablica rysunkowa i rękawiczki, znajdujące się na katafalku. Czarny strój braci oraz wyraźna sugestia mistrzów katedry, aby uczestnicy zgromadzenia założyli tego dnia szarfy z czarnej krepy, niejako automatycznie wpisywała ich w rolę członków wspólnoty żałobnej. Działanie to miało znamiona intermedialne, ponieważ wymagało od braci biorących udział w danej loży konkretnego zaangażowania w określonej sytuacji społecznej.

Wyraźnym akcentem performatywnym była audiosfera masońskiej ceremonii pogrzebowej, w której przeplatały się dźwięki przemów, śpiewów, melodeklamacji czy rytmicznych uderzeń wolnomularskich młotków, przewiązanych na znak żałoby czarną krepią z pełną powagi ciszą, która także niosła ze sobą znaczenie. Momenty ciszy, która powinna zapaść w trakcie ceremoniału były zresztą także ujęte w programie pogrzebowym. Przytoczmy przykład z analizowanego tekstu powstałego na uroczystości ostatniego pożegnania Józefa Poniatowskiego:

#### Rozpoczęcie prac

Po wnijsciu wszyscy Bracia stać mają.

Po krótkim milczeniu Przewielebny uderzy młotkiem, powtórzą to Dozorcy.

Wszyscy staną w znaku Ucznia<sup>126</sup>.

Takie intencjonalne zawieszanie dźwięków miało prawdopodobnie służyć wewnętrznemu wycieszeniu słuchaczy oraz refleksji na temat kruchości ludzkiego życia. Przywodzi to na myśl także znaną od starożytności figurę retoryczną *aposiopesis*, polegającą na wprowadzeniu długiej pauzy dla całej kompozycji. Na marginesie warto dodać, że cisza – zarówno w muzyce instrumentalnej, jak i w wykonaniach wokalnych, a także ta w mowie ludzkiej, pełni istotną, choć niekiedy marginalizowaną rolę. Pisała o tym Anna Chęćka-Gotkiewicz:

---

<sup>125</sup> Na temat okolicznościowych dekoracji żałobnych oraz architektury okazjonalnej związanej z ceremonią pogrzebową w kulturze staropolskiej zob. J.A. Chrościcki, dz. cyt., s. 95-125.

<sup>126</sup> *Program loży żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego*, dz. cyt.

[...] walka o utrzymanie dźwięku przy życiu wpisuje się w czas potrzebny do tego, by wybrzmiał utwór muzyczny. W tym egzystencjalnym ujęciu muzyka jest uwikłanym w czas *byciem-ku-ciszy*. Intuicyjna typologia ciszy muzycznej skłania do tego, by rozróżnić ciszę wewnętrzną, współtworzącą dzieło (zapisane w tekście muzycznym pauzy i sugerowane przez tekst muzyczny oddechy wykonawcze), i ciszę zewnętrzną, w której dzieło – twór muzyczny – jest zawieszona. Cisza zewnętrzna otacza muzykę, osłania ją, odgradza od banału świata, od dźwięków przypadkowych. To jednak nie wszystko. Cisza jest materią muzyki, oddechem, bez którego muzyka byłaby martwa<sup>127</sup>.

Zarówno tak rozumiana „cisza wewnętrzna dzieła” – w tym przypadku zaplanowana przez autora programu żałobnego, jak również cisza zewnętrzna, są potężnymi i niedocenianymi narzędziami intermedialnymi. Kiedy spojrzymy na doświadczanie wykonania dzieła, czy to muzycznego, czy to literackiego, czy najbardziej nas tutaj interesującej hybrydy tych dwóch form, będziemy mogli powiedzieć za Arnoldem Berleantem, że uczestniczymy w stwarzaniu „określonego świata z tego co puste i pozbawione formy”<sup>128</sup>. To dzięki ciszy poprzedzającej wykonanie, usłyszane dźwięki mają potencjał twórczy, konstytuujący nie tylko dzieło, ale także jego autora i odbiorcę. Zdaniem francuskiego filozofa, tak rozumiane doświadczenie słuchania tworzy wrażenie sakralności danej przestrzeni<sup>129</sup>. Wydaje się, że w przypadku ceremonii pogrzebowej staje się ona wyjątkowo ważna.

Powróćmy do analizowanego programu łoża pogrzebowej Józefa Poniatowskiego. Podczas tego obrzędu muzyka miała być grana z pokoju sąsiadującego z salą główną, tworząc tło dla melorecytacji stosownej poezji lirycznej. Po zakończeniu pierwszej części deklamacji, zasłaniano popiersie zmarłego, po drugiej z nich wsłuchiwno się w dalsze takty kompozycji muzycznej. Następnie ponownie odsłaniano obraz z podobizną Poniatowskiego. Po zakończeniu kolejnej deklamacji wykonywano utwór z towarzyszeniem muzyki – w trakcie śpiewania trzeciej zwrotki uczestnicy ustawiali się w charakterystycznym dla masonów kręgu, tworząc łańcuch<sup>130</sup>. Symboliczny był także gest założenia wieńca laurowego oraz dębowego na róg grobowca przez dozorcę i mistrza obrzędów. Wiązanki te miały oznaczać szlachetność oraz mądrość zmarłego. Po modlitwie końcowej, prowadzonej przez namiestnika, jeszcze raz zaplanowano krótki fragment muzyczny.

---

<sup>127</sup> A. Chęćka-Gotkiewicz, *Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*, Gdańsk 2012, s. 30.

<sup>128</sup> A. Berleant, *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007, s. 238.

<sup>129</sup> Por. Tamże. Na temat fenomenologii doświadczenia muzycznego zob. także tom *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, M.A. Szyszkowska, Kraków 2022.

<sup>130</sup> Por. *Program łoża żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego*, dz. cyt. Pod innym kątem elementy celebracji żałobnej omawiał także K. Ostrowski. Por. Tenże, *Napoleon w polskich łożach masonskich*, dz. cyt., s. 70.

Wspomniane wyżej gesty, w sposób naturalny łączące się z deklamacjami oraz towarzyszącą im w tle muzyką, to również jeden z komponentów czyniący to wydarzenie doświadczeniem intermedialnym. O tego typu zjawiskach pisała Hanna Dziechcińska:

Zwróćmy ponadto uwagę na jeden jeszcze aspekt związany z komunikacją gestyczną: stwarzała ona bowiem *sui generis* konieczność bezpośredniego kontaktu nadawcy i odbiorcy, konieczność synchronizacji porozumienia, konieczność patrzenia, wzajemnej uważnej obserwacji, czasem dotykania, co z kolei implikowało swoistą inscenizację owej komunikacji, wyznaczało jej konkretne miejsce, a także jednorazowość przebiegu<sup>131</sup>.

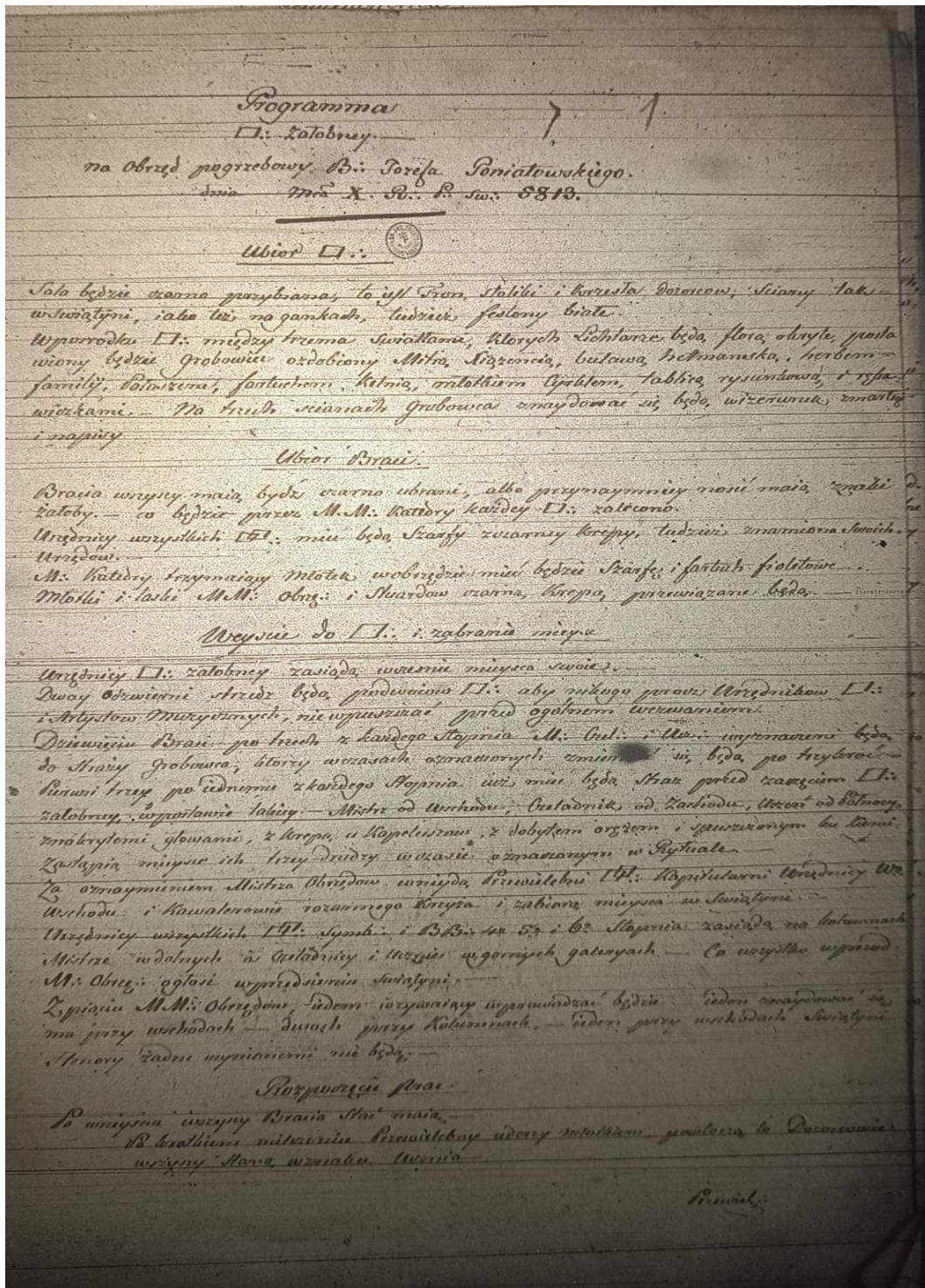
Komunikacja za pomocą ustalonych gestów była wśród wolnomularzy ważnym narzędziem nie tylko budowania wzajemnych relacji, ale też nośnikiem ważnych treści, budujących etos masona. Dodatkowo pełniła ona funkcje symboliczne, jak na przykład wzajemne złączenie dłoni w kręgu braci, połączone ze wspólną modlitwą i wykonywaniem pieśni z grupy śpiewów łańcuchowych, które miały być wyrazem równości oraz jedności członków danej loży. Rozbudowane formuły gestyczne – jak wskazywała Dziechcińska, zwłaszcza te stanowiące uzupełnienie żywej mowy, najchętniej adaptowane były w polskim baroku, gdzie korespondowały z „tak znamienym dla tamtej epoki upodobaniem do fasadowości, do ornamentu, amplifikacji ekspresywnych środków wyrazu, funkcjonujących tak w życiu, jak i w literaturze”<sup>132</sup>. Wydaje się, że w podobnych funkcjach ustalone na stałe gesty praktykowane były w czasie zebrań wolnomularskich. To kolejny przykład potwierdzający sięganie przez polskich masonów do dziedzictwa barokowego.

Zaprezentowany tu opis to oczywiście tylko przykład loży żałobnej, która odbyła się w 1813 roku. Nie wiemy dokładnie, jakie utwory muzyczne (śpiewy czy fragmenty instrumentalne), towarzyszyły pożegnaniu Józefa Poniatowskiego. Nie mamy również pewności, czy loże żałobne innych wolnomularzy przebiegały według podobnego scenariusza czy może jednak za każdym razem opracowywano ten program indywidualnie. Bardziej prawdopodobne wydaje się jednak, że po śmierci poszczególnych „braci”, zwłaszcza znanych masonów, aktualizowano ten plan o zasługi konkretnej osoby, trzymając się jedynie głównych punktów dotyczących kolejności prac loży. Taka hipoteza świadczyłaby o jednorazowości wykonywanych przy tych okazjach śpiewów. Poniżej zamieszczam fotokopię fragmentu rękopisu programu pogrzebowego, znalezionej przeze mnie w AGAD.

---

<sup>131</sup> H. Dziechcińska, *Gest w staropolskim systemie komunikacji*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1989, s. 41. Zob. także M. Bogucka, *Gest w kulturze szlacheckiej*, „Odrodzenie i Reformacja” 1981, nr XXVI.

<sup>132</sup> Tamże, s. 52.

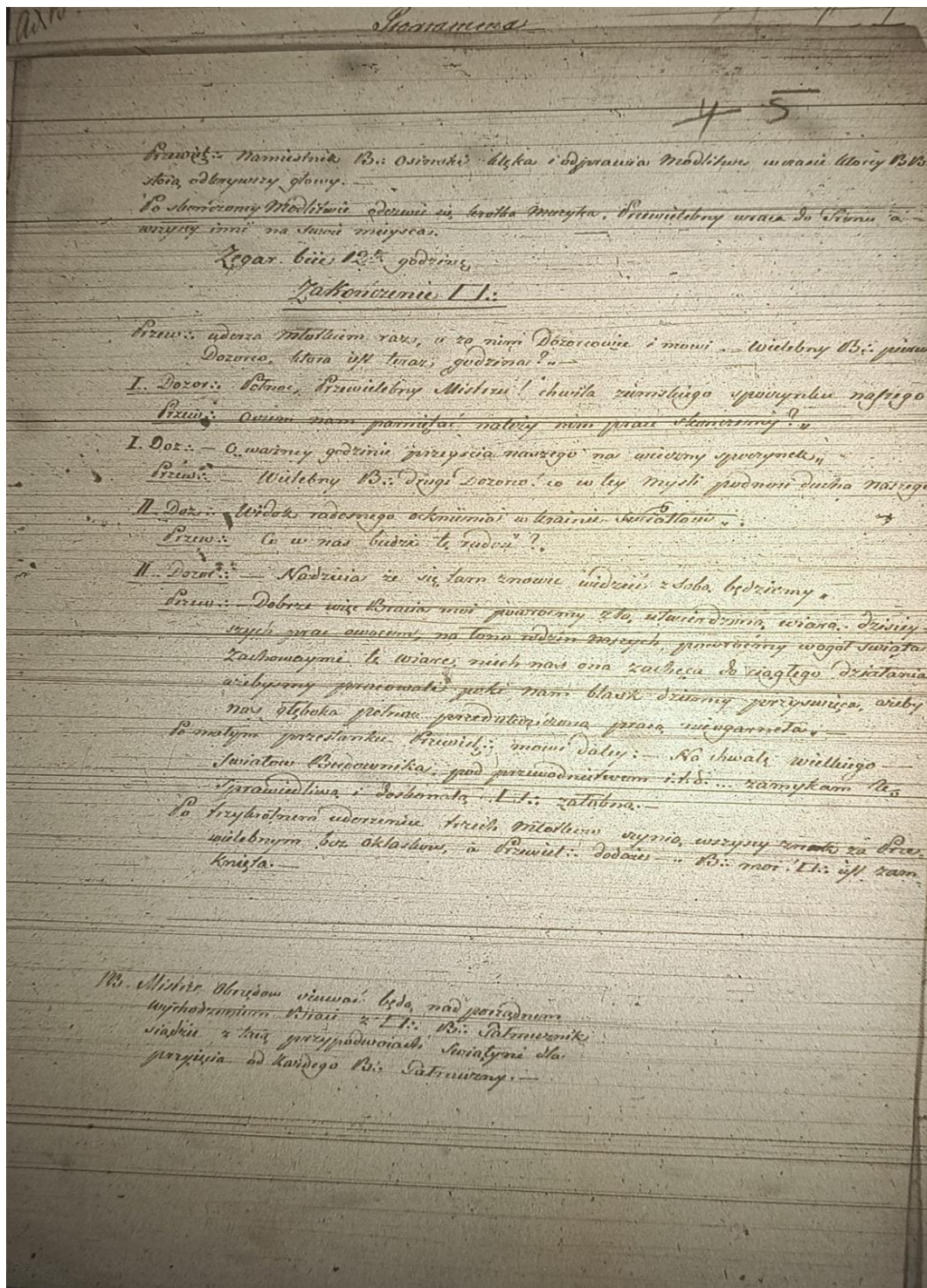


Ilustracja 1 Program łoży żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego, AGAD, rkp. sygn. II 2/54 (fotokopia własna, karta 1).









Ilustracja 3 Program łoży żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego, AGAD, rkp. sygn. II 2/54 (fotokopia własna, karta 5).

Jedną z pieśni, która wykonywana była w czasie wileńskich łoż żałobnych, był *Śpiew na obchód żałobny* [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z świata...]. Trudno powiedzieć, czy utwór ten był śpiewany czy może melorecytowany w czasie zgromadzeń wolnomularskich, ponieważ nie zachowała się do niego melodia ani zapis w sprawozdaniu łożowym, który potwierdzałby jego wokalne wykonanie. Tekst ten opublikowała w swoim zbiorze Elżbieta Wichrowska, co

już wcześniej sygnalizowałam. Po dokonaniu kwerendy w AGAD okazało się jednak, że utwór ten funkcjonuje również jako część *Śpiewów na obchód żałobny* z loży wileńskiej, mających formę kantatową. Oprócz wspomnianej pieśni współtworzy bowiem ten utwór deklamacja oraz partie chóralne<sup>133</sup>. Całość tę inicjuje *Śpiew na obchód żałobny* [*Jak leżą cicho wszyscy zeszli z świata...*], zaś kończy *Śpiew na obchód żałobny* [*Powstanieś, tak jest, ty powstanieś...*]. Umieszczenie tych utworów w konkretnych miejscach wspomnianej kantaty, może wpływać na sposób ich odczytania. Jest to kolejny przykład intermedialności, ponieważ mamy do czynienia niejako z dwoma wariantami tych samych tekstów, które wykonane przed konkretną partią chóralną lub po danej deklamacji nabierają innych znaczeń niż wtedy, gdy funkcjonują jako odrębne pieśni.

Analizując *Śpiew na obchód żałobny* [*Jak leżą cicho wszyscy zeszli z świata...*], warto podkreślić motyw ciszy powracający w jego warstwie słownej i wpływający na jej spójność nie tylko tematyczną, ale też dźwiękową (czyli na melodyjność tekstu w rozumieniu Jana Błońskiego, o którym była tu mowa):

Jak leżą cicho, wszyscy zeszli z Świata  
(Do których mieszkań wmyka się ma dusza)  
Tak Oni cicho w grobach leżą  
Na dół, dla zgnicia, w głębię spuszczeni;

Ni tam już płaczą, skąd ucieka skarga.  
Ani już czują, skąd radość umyka,  
A pod smutnymi cyprysami  
Póki ich anioł nie wwoła drzemią:

Tak leżą bracia, drodzy nam za życia,  
Spokojnie, żadnym nie dotknieni bólem  
W owym zaś wielkim dniu nadziei  
Czeka ich świetność, czeka i chwała<sup>134</sup>.  
(w. 1-12)

Motyw ciszy dobitnie wybrzmiewa nie tylko na poziomie tematycznym – zmarli „leżą cicho” (w.1, 3), „nie tam już płaczą” (w. 5), „drzemią” (w.8), „leżą [...] spokojnie, żadnym nie dotknieni bólem” (w. 9- 10) i eufonicznym (warto też zwrócić tu uwagę na nagromadzenie figur *per adiectionem*). Owa cisza może się też jawić jako „cisza zewnętrzna” w rozumieniu cytowanej tu Anny Chęcki-Gotkowicz, na tle której ma się pojawić śpiew członków wspólnoty. Nie bez przyczyny nieznanemu nam autor *Śpiewów na obchód żałobny* umieścił ją jako otwarcie

<sup>133</sup> *Śpiewy na obchód żałobny*, AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4.

<sup>134</sup> *Śpiew na obchód żałobny* [*Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata...*], APM, s. 184; *Śpiewy na obchód żałobny*, AGAD, dz. cyt.

swojej kompozycji funeralnej – dzieła literacko-muzycznego, które – podobnie jak ludzkie życie – jest „byciem-ku-ciszy”.

Bezpośrednio po tej pieśni następowała partia chóru oraz deklamacja:

*Chór*

Nie potrzeba wiele ziemi  
Dla mieszkańców podziemnych,  
Dwie stopy dostatecznymi  
Są w otchłaniach ciemnych  
A tak upoczywamy sobie  
W przeznaczonej pościeli,  
W tym co nas złożono grobie,  
Przestronnie i weseli.

Nigdy nie robimy wrzasku  
O miejsce z sąsiadami.  
Czy tu, czy na tamtym piasku  
Pierwszeństwo nas nie mamy  
A oddani przeznaczeniu  
Niedostatkom nie znamy  
Żyjemy w ciągłym milczeniu  
Spróchniałości czekamy.

*Deklamacja*

Dlatego nie powinniście jeden drugiemu zazdrościć na ziemi miejsca, ani się cisnąć i popychać dla kawałka gruntu. Świat jest dość wielki dla nas wszystkich, tak jak cmentarz<sup>135</sup>.

Co ciekawe, deklamacje w omawianych *Śpiewach na obchód żałobny*, pisane były prozą, co oznacza, że najprawdopodobniej recytowano je na tle muzyki. Powrócił w nich także omawiany już motyw ciszy – „żyjemy w ciągłym milczeniu”, „nigdy nie robimy wrzasku” oraz przypomnienie o równości ludzi w obliczu śmierci.

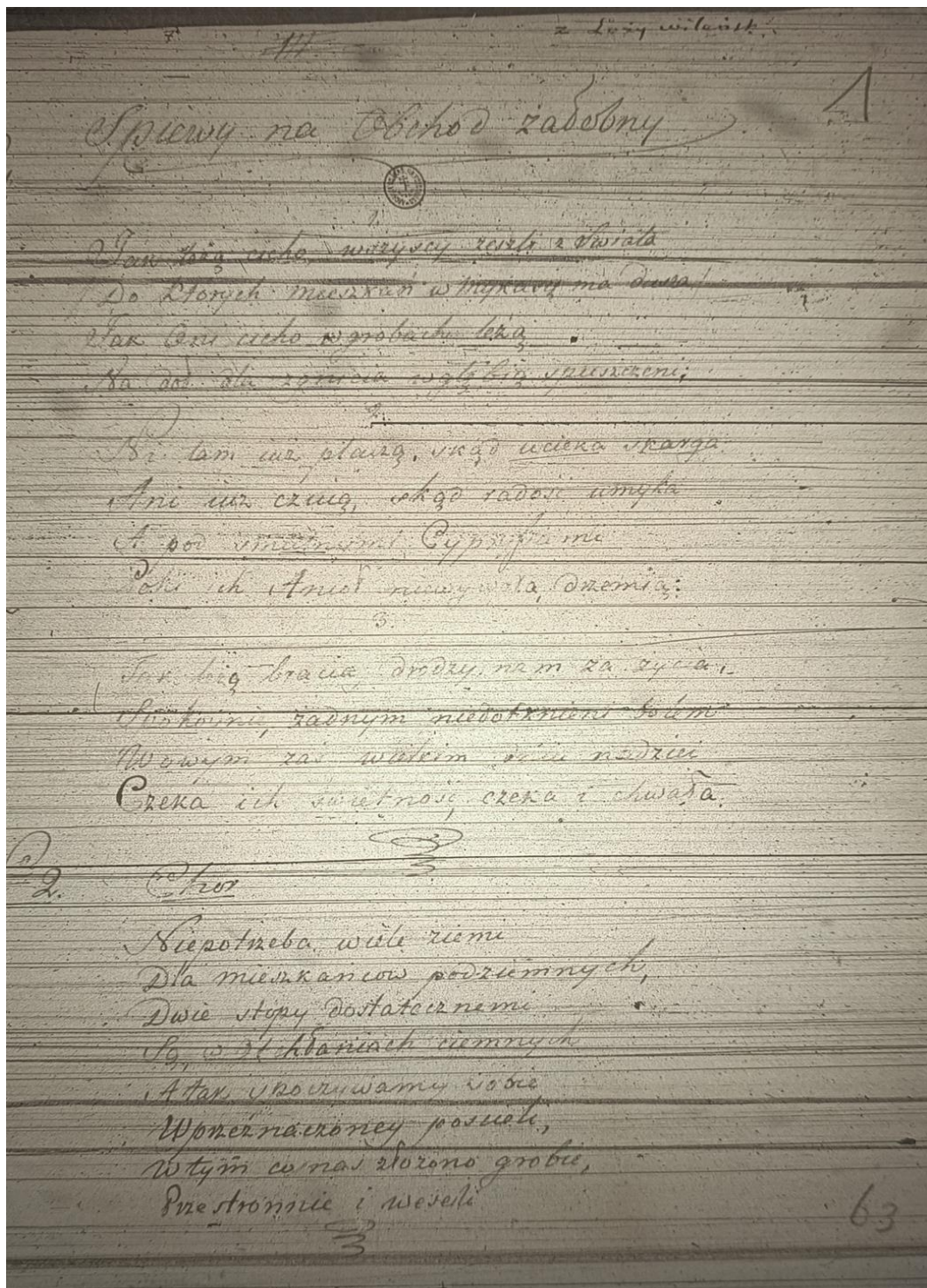
Intermedialne nacechowanie ma także końcowy *Śpiew na obchód żałobny* [*Powstanieś, tak jest, ty powstanieś...*]. Kiedy przeczytamy go nie jako osobną pieśń, ale jako część większej całości, okaże się, że pełni on w tej strukturze ważną rolę. Poprzedza go bowiem uwaga: „Na co połączymy sobie ręce”, co oznacza, że śpiew ten wykonywany był jako pieśń łańcuchowa, kończąca zgromadzenie i mająca wyrażać jedność myśli zgromadzonych wokół zmarłego członka loży. Kontekst ten, połączony z gestem splecionych dłoni, wzmacnia optymistyczne przesłanie analizowanej pieśni. Wyraża ono przekonanie, że spoczynek ciała jest tylko chwilowy, zaś „Pośrednik” (w.12) wprowadzi zmarłą duszę „w święte świętych” (w. 11).

Poniżej zamieszczam fotokopie rękopisu *Śpiewów na obchód żałobny*, wykonane przeze mnie na podstawie mikrofilmów dostępnych w AGAD.

---

<sup>135</sup> *Śpiewy na obchód żałobny*, AGAD, dz. cyt.





Ilustracja 4 Śpiewy na obchód żałobny, AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4. (fotokopia własna, karta 1).

Nigdy nie robimy wstanku  
 O mieyru a Ogwiadami  
 Czy tu, czy na tamtym wstanku  
 Poczciwosc na nie bierze  
 I oddani ozienczeniu  
 Nadostatkow nieznamy  
 Szymy w ciglym milczeniu  
 I prochniatow czekamy.

Deklamacya

Dla tego nie powinniśmy jeden drugiemu zazdrościć na ziemi  
 rzeczy, ani się ciężyć i popychać dla kawałka gruntu. Świat  
 jest dość wielki dla nas wszystkich, tak jak Cementari.

Bez potrzeb i bez starania  
 W głobach naszych mieszkaemy.  
 Czy noc, czy pora, switania  
 Na siebie postęgamy.  
 Czy światła, czy ciemności  
 Nie wale obamy oto.  
 Polnik orać się nie leni  
 Lniwiar robi rozkoła.

Ogien, woda, spustozzenie,  
 Zaraza iad wyzyskanie,  
 Tyran, oswietyta zmierzanie,  
 Ke cici, bogactwo odrzucenie.

Ilustracja 5 Śpiewy na obchód żałobny, AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4. (fotokopia własna, karta 2).



7 A

Wszystko- co ta nas nie tyko  
 nie nawraca- egzysty  
 A nawet i sny uobowiaz  
 Niekę wespół z kłopoty.

Deklamacya

Dla tego do kielicha waszych kłopotów doznawacie przypływajcie  
 nadziei, ani wystrzeżcie się, niechajcież waszemu sercu, wprost  
 atowiam przyde ten czas, w którym powiedzianno będzie // Ci stanęli są  
 ze swemi kłopotami //

Wszystcy wstępy i bogaci  
 W grobach swych mieszkać będzie,  
 Bogactwem równie jak król kładę  
 Na ubożym piasku wstępy  
 Któr tam niewolnik, poddany?  
 Kto tam jest Panem, królem?  
 W mogile spi Czdowiek wolny,  
 W mogile spi Monarcha.

Piasku tylko nieco dądro  
 Dla natchania Wzgłowa  
 I lekko tylko radom,  
 Dla przydarzenia Ciada.  
 Ani już i myśli umarłym,  
 Ze chwalebne przepych, nakład,  
 Tam Cztex nagi, w sobie jednym  
 Ma wiguy niż poigda.

Deklamacya

Dla tego niepowinnicie być pyłkami i trawami ważnymi, przeto że są wa-  
 żnymi Sługami, niepowinnicie pomniacie jak pasterkiem po drodze, ani  
 tego wszystkiego porządac, co tylko kępieć możecie; lecz powinnicie być  
 bydlę wielkimi w umiarkowaniu, a bogatymi w wyznaczeniu dobru!

Ani

Ilustracja 6 Śpiewy na obchód żałobny, AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4. (fotokopia własna, karta 3).



4. Oni łowców i was na miodach podobny, próżne wawri i ca na kazy i usie  
na storniacz, wukiem od tynny przykrogo, i powidzo: Pasz was zagnany.

Pomoz dobrodliwy Boze  
W tom biezny m miazem zyciu  
Daj nam dzyki lekcy smutku  
Daj nam wozniestwo i zyciu  
Wacnie zrana wy otwara  
Ciebie goszody bama  
Widz my wasz do bry Palgrzymie  
Blakim iu cylow micyca

Deklamacya

Bohoy, wesele i upieczne batorow wazytym w puznikam nadzici wacnego  
zycia i skaternoz. Na co podczytany uobie i ca

No 3

Powstaniez, tak uob, ty powstaniez  
spozgwozy chwylki me zialo  
Zyc niewmieritelnie  
Da ci ten co cy stworzy.  
Hallelujah

#

By m znowu krotki bocz zaszany  
Pam znowa wyphodzi  
Z bora enazy  
On to zbiera u ma dych  
Do Wacznosci

Ich wswytc swytkib, my znowa  
moy Parreomik w lody zyc zyc  
moy swytkib  
Na chwate Jego imienia  
Wickursie

Ilustracja 7 Śpiewy na obchód żałobny, AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4. (fotokopia własna, karta 4).

Spróbujmy jeszcze raz przyjąć perspektywę komparatystyczną i spojrzeć na funeralną twórczość masońską w kontekście analogicznej twórczości powstałych w kręgu obrzędowości katolickiej. Jak się zatem mają żałobne pieśni wolnomularskie do katolickich utworów tego typu?

Przyjrzyjmy się pieśni *Przy grzebaniu umarłego* z przywoływanego tu już kilkakrotnie cyklu *Pieśni nabożne* Franciszka Karpińskiego. Warto zwrócić uwagę, że także na ten nieskomplikowany tekst można spojrzeć jako na dzieło intermedialne. Potwierdza to już sama muzyczna recepcja tego śpiewu w różnych częściach Polski. Zarówno Alina Nowicka-Jeżowa, jak i Antoni Reginek oraz Jacek Kolbuszewski zgodnie podtrzymują, iż utwór ten należał do stałego, katolickiego repertuaru pogrzebowego w XVIII-wiecznej Polsce<sup>136</sup>. Wielość wariantów słownych oraz muzycznych tej pieśni pozwala mówić o jej intermedialnym nacechowaniu. Wielce prawdopodobne jest również, że inspiracją dla Karpińskiego do napisania tej pieśni były znane mu i krążące w powszechnym obiegu utwory ludowe, wykorzystywane w ceremoniach pogrzebowych<sup>137</sup>. O tworzeniu przez śpiewaka Justyny kontrafaktur, pisał Roman Sobol:

[...] poeta układał nowe słowa do starych, głęboko zakorzenionych w zbiorowej pamięci melodii. Ten stan rzeczy odsłania pierwodruk śpiewnika, gdzie pod tytułami większości tekstów pojawiają się wskazówki odautorskie, zawierające incipity pieśni tradycyjnych, „na nutę” których miały być śpiewane nowe teksty. Postępowanie takie, tzn. nawiązywanie do tradycyjnych melodii, stwarzało dużą szansę przyjęcia przez ogół nowych tekstów pieśniowych, przyspieszyło znacznie i ułatwiło ich popularyzację<sup>138</sup>.

---

<sup>136</sup> *Przy grzebaniu umarłego* cieszyła się dużą popularnością. Pierwszy raz przedrukowano ją – zdaniem Reginka – w *Śpiewniku* Falkowskiego w 1802 roku, już wówczas wprowadzając zmiany w tekście. Kolejne przedruki ujawniały następne modyfikacje tekstowe. Mowa tu między innymi o *Kancyonale* Hlubka z 1840 roku, *Zupełnym katolickim kancyonale* Perzicha z 1841 roku, *Zbiorze pieśni* Klonowskiego z 1859 roku, a także *Śpiewniku kościelnym* Niemczyka. Z kolei w 1871 roku pieśń ta ukazała się w *Śpiewniku pieśni nabożnych* w Chicago. Przejmowały ją także kościoły protestanckie, czego dowodem jest jej obecność z drobnymi modyfikacjami w *Śpiewniku Kościoła ewangelicko-augsburskiego* z 1965 roku. O żywotności tego tekstu świadczą również jego muzyczne warianty, na które zwraca uwagę zarówno Reginek, jak i Kolbuszewski. Drugi z nich wskazywał, że utwór ten wykonywany był jako kontrafaktura znanego tłumaczenia psalmu 91 przez Jana Kochanowskiego o incipicie [*Kto się w opiekę odda Panu swemu...*]. Kolejne melodie do pieśni Karpińskiego napisać miał Teofil Klonowski oraz Oskar Kolberg. Z kolei Reginek oprócz melodii Klonowskiego podaje także wersję z przekazu źródłowego *Pieśni* Schnaydera, wydanych we Lwowie w 1822 roku. Warto również przypomnieć, że na samym Górnym Śląsku utwór ten wykonywano na kilka wersji melodycznych. Por. Alina Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci...*, dz. cyt., s. 306; A. Reginek, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego...*, dz. cyt., s. 368-369, 518-520; J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 49-55, K. Turek, *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*, Katowice 1993, s. 110.

<sup>137</sup> Por. Alina Nowicka-Jeżowa, *Pieśni czasu śmierci...*, dz. cyt., s. 306.

<sup>138</sup> R. Sobol, *Ze studiów nad Karpińskim*, dz. cyt., s. 319-320.



Omawianej przez nas pieśni autor przypisał melodię *Kto chce na świecie żyć*. Reginek dodatkowo wskazał, że zabieg ten miał być wyrazem troski o XVIII-wieczną muzykę kościelną ze względu na tendencje do jej zeświecczenia<sup>139</sup>.

Zmianom podlegało także liturgiczne i pozaliturgiczne wykorzystanie *Pieśni przy grzebaniu umarłego*. Oczywistą intencją wpisaną w tekst, było wykonywanie tego śpiewu w momencie pochówku. Z biegiem czasu znaleziono mu także inne zastosowania. Pieśń tę śpiewano bowiem w czasie liturgii pogrzebowej w kościołach, na zakończenie trzydniowych czuwań przy zmarłym oraz w dniu pogrzebu przed domem rodzinnym osoby zmarłej<sup>140</sup>. Co ciekawe, trzecia strofa utworu Karpińskiego często znajdowała zastosowanie w przestrzeni pozamuzycznej, jako inskrypcja nagrobna<sup>141</sup>. Przytoczmy ten fragment:

Niedługo bracie albo siostrze z tobą się ujrzemy.  
Już tam doszedł! my jeszcze idziemy!  
Trzeba ci było odpocząć po biegu!  
Ty wstaniesz, boś tu tylko na noclegu!<sup>142</sup>  
(w. 9-12)

Użycie danej pieśni w innym niż pierwotny kontekście oraz w nieco odmiennych okolicznościach, stanowi przykład remediacji. Wyrażona przez zbiorowy podmiot nadzieja na rychłe spotkanie ze zmarłym została wyrażona już nie tylko w jednorazowym wykonaniu utworu Karpińskiego podczas uroczystości pogrzebowych, ale także funkcjonowała jako epitafium utrwalone w kamieniu nagrobnym.

Kolejny przejaw intermedialnych odniesień w dzisiejszym rozumieniu tego zjawiska, można odnaleźć już w samej treści *Pieśni przy grzebaniu umarłego*. Przytoczmy pierwszą jej strofę:

Zmarły człowiecze! Z tobą się żegnamy!  
Przyjmij dar smutny, który ci składamy,  
Trochę na grób twój porzuconej gliny,  
Od twych przyjaciół, sąsiadów, rodziny.<sup>143</sup>  
(w.1-4)

Uwagę zwraca przywołany tutaj gest rzucania grudek ziemi na trumnę zmarłego, na który można spojrzeć w kontekście współczesnej teorii performatywności. Rytuał ten miał

<sup>139</sup> Por. A. Reginek, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego...*, dz. cyt., s. 98.

<sup>140</sup> Por. A. Reginek, „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego...*, dz. cyt., s. 520.

<sup>141</sup> Zwrócił na to uwagę J. Kolbuszewski. Por. Tenże, dz. cyt., s. 55.

<sup>142</sup> F. Karpiński, *Przy grzebaniu umarłego*, [w tegoż:] *Pieśni nabożne*, dz. cyt., s. 81. Ortografia i interpunkcja zostały uwspółcześnione.

<sup>143</sup> Tamże.

angażować bowiem uczestników ceremonii pogrzebowej (wszystkich lub z wyłączeniem najbliższych krewnych), symbolizując ostateczne pożegnanie ze zmarłym oraz uwolnienie jego duszy od przywiązania doczesnych<sup>144</sup>.

Wyraźnie widać więc, że tym, co zbliża omówione żałobne pieśni wolnomularskie do utworu Karpińskiego o podobnej tematyce, jest swego rodzaju „kod intermedialny”, który nie sprowadza się wyłącznie do kwestii związanych z muzycznością i umuzycznieniem tej twórczości. Zestawiane śpiewy ujawniają jednak wiele różnic wiążących się przede wszystkim właśnie z ową muzycznością.

Pod kątem analizy warstwy brzmieniowej, zdecydowanie bardziej regularną budowę ma *Pieśń przy grzebaniu umarłego*. Napisana jest, jak większość utworów współtworzących *Pieśni nabożne*, 11-zgłoskowcem<sup>145</sup> z regularną średniówką 5+6, z rymami żeńskimi paroksytonicznymi w klauzuli o układzie parzystym. Cechy te wpływały na podatność na umuzycznienie tych utworów, co zresztą zamierzył sam autor – były one przeznaczone do wykonań wokalnych w czasie nabożeństw oraz w prywatnym kulcie. Na „proste, nieskomplikowane układy zdań; najczęstsze, wszystkim znane i z dawna ludowi przyswojone rytmy wiersza, odwołujące się do melodii kościelnych”, zwracał uwagę już Czesław Zgorzelski<sup>146</sup>.

*Śpiew na obchód żałobny* [*Jak leżą cicho wszyscy zesli z świata...*], jak również *Śpiew na obchód żałobny* [*Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...*] stanowią przykład innego sposobu konstruowania wypowiedzi literackiej. Nie mają już tak regularnej formy wierszowej jak pieśni Karpińskiego. Przeplatają się w nich różne formaty wierszowe (11-, 10- i 9-zgłoskowiec w pierwszej z pieśni, zaś w drugiej z nich jest to aż siedem formatów, od 10-zgłoskowca do wersów składających się zaledwie z 4 zgłosek). Dodatkowo są to wiersze białe, o nieregularnej rytmice<sup>147</sup>.

Przypomnijmy, że początek XIX wieku to czas narodzin systemu sylabotonicznego w polskiej literaturze. Do poszukiwania nowego środka wyrazu przyczyniło się między innymi

---

<sup>144</sup> Znaczenie tego obrzędu opisywał przedwojenny etnograf Adam Fisher. Wskazywał on na popularność zwyczaju trzykrotnego rzucania grudki ziemi na zwłoki zmarłego w różnych rejonach Polski i Europy. Wierziono, że garstka ziemi rzucona na trumnę ochroni uczestnika uroczystości pogrzebowej od nękania przez tę duszę. Nie mogli jednak tego czynić najbliżsi osoby zmarłej, aby uchronić się od podzielenia jego losu. Por. A. Fisher, *Zwyczaje pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921, s. 339-343.

<sup>145</sup> Format 11-zgłoskowca został uznany m.in. przez Brodzińskiego za szczególnie śpiewny. Była to też najpopularniejsza postać akcentowa w utworach oświeceniowych – występowała w ponad 80 % wierszy powstałych w tamtym czasie. Por. Z. Koczyńska, *Wiersz sylabiczny regularny*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 663.

<sup>146</sup> Cz. Zgorzelski, „*W Tobie jest światłość*”. *Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993, s.15.

<sup>147</sup> Przypomnijmy, że Królikowski określał rym „tyranem poetów naszych”. Wskazywał on, aby „piszący dla muzyki, w miejscach zwłaszcza poważniejszych i w śpiewie pojedynczym, nie zawsze do rymowania jest obowiązany, a wszędzie gdzie ma trudność wynalezienia rymu lepiej niech go zaniecha”. F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 57.

sięganie po nieregularny wiersz sylabiczny, łączenie w jednym tekście układu wierszowego i prozaicznego, a także popularyzacja twórczości scenicznej, w tym zwłaszcza utworów słowno-muzycznych, takich jak opera. Badacze wskazywali dotychczas, że swoją ważną rolę w upowszechnianiu się sylabotoniczności w rodzimej poezji lirycznej, miały śpiewy masońskie. Pisała o tym Lucylla Pszczołowska:

w drugim 10-leciu XIX wieku sylabotoniczność ze śpiewów scenicznych przenika do liryki; teren pośredni można tu widzieć w pieśniach wolnomularskich, tak wówczas popularnych również w kręgach literackich. Tłumaczyli je z niemieckiego m.in. T. Wolański, Bogusławski i Brodziński<sup>148</sup>.

Z całą pewnością analizowane śpiewy masońskie nie są przykładem twórczości utrzymanej w regularnym formacie sylabotonicznym, stanowią jednak znaczące ogniwo w rozwoju polskiego sylabotoniczności. Aby to udowodnić należałoby przeanalizować pieśni wolnomularskie, których autorem jest Kazimierz Brodziński, który jako jeden z pierwszych eksperymentował na polskim gruncie z sylabotoniczną wersyfikacją<sup>149</sup>.

Spośród zebranych tu utworów lożowych Brodziński był z całą pewnością autorem czterech z nich: *Wiersz obrzędowego w święto imienin brata Ludwika Osińskiego* [*Kapłanko mularzy święta...*]<sup>150</sup>, *Kantaty w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego* [*W pełni radości i uniesienia...*]<sup>151</sup>, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim* [*Na łono nocy dzień smutny...*]<sup>152</sup> oraz *Śpiewu w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy* [*Powitaj, o dniu radosny...*]<sup>153</sup>.

Analiza wersyfikacji *Wiersza na obchód żałobny po Józefie Orsettim...* pokazuje, że Brodziński rzeczywiście podjął tutaj udaną próbę wprowadzenia formatu sylabotonicznego. Trzy śpiewy, pisane oktawą, zostały napisane czterestopowcem trocheicznym, podobnie jak 4-wersowe partie chóralne. Z kolei w 13-zgłoskowych deklamacjach zastosował tok jambiczno-amfibrachiczny. Pierwsza z nich liczy 16 wersów, zaś druga 22 wersy. Podobnego metrum

---

<sup>148</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz sylabotoniczny*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, dz. cyt., s. 667. Zob. także Taż, *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1998, Taż, *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, s. 149-163.

<sup>149</sup> Pisała o tym m.in. Lucylla Pszczołowska. Por. Taż, *Wiersz sylabotoniczny*, dz. cyt., s. 667.

<sup>150</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz obrzędowy w święto imienin brata Ludwika Osińskiego* [*Kapłanko mularzy święta...*], APM, dz. cyt.

<sup>151</sup> K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego* [*W pełni radości i uniesienia...*], dz. cyt.

<sup>152</sup> K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim* [*Na łono nocy dzień smutny...*], dz. cyt.

<sup>153</sup> K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy* [*Powitaj, o dniu radosny...*], dz. cyt.

używał Brodziński w pozostałych, wymienionych i przeanalizowanych utworach wolnomularskich. Nie zawsze działania te były zgodne z zasadami regularnego wiersza sylabotonicznego. Jak wskazała Pszczołowska, pisarze z początku XIX-wieku, w tym Brodziński,

eksperymentują [...] z rzadkimi wzorcami sylabotonicznymi, próbują łączyć różne typy toku akcentowego w jednym utworze czy nawet w jednej strofie. Takie kombinacje nie znajdują co prawda potwierdzenia w późniejszej poezji sylabotonicznej, która posługuje się z reguły strofą izometryczną, a w jej ramach przeważnie trochejem, jambem lub amfibrachem – ale przyczyniają się niewątpliwie do spopularyzowania nowego systemu wersyfikacyjnego<sup>154</sup>.

Jak te praktyczne rozwiązania zastosowane przez Brodzińskiego w śpiewach wolnomularskich, miały się do dyskusji na temat tworzenia poezji do muzyki, toczonych przez ówczesnych teoretyków? Wiadomo, że Elsner był bliski poecie, chociażby ze względu na fakt współpracy przy egzemplifikacjach poglądów nauczyciela Chopina, wyłożonych w omawianej już *Rozprawie o metryczności...* Twórcy zgadzali się ze sobą co do używania wiersza 8-zgłoskowego jako najbardziej podatnego na umuzyczenie. Brodziński, w przedmowie do zamieszczonych tam swoich utworów, zwracał się do czytelnika:

Wiersz ośmiosylabny, na którym niniejsza pierwsza część się ogranicza, najpowszechniej w pieśniach do muzyki używany bywa; dlatego sądząc, iż temu rodzajowi wiersza więcej przystoją proste, tkliwe i raczej do uczucia mówiące wyrazy, tenże ton starałem się w nich zachować. [...] Na zarzut, iż sposób ten, więcej może piszącego utrudniać niż poezję ozdobić, mógłbym odpowiedzieć własnym doświadczeniem, że metryczność nie tylko nie pomnaża trudności, ale owszem dla ucha raz wzwyczajonego staje się naturalną i niezbędną koniecznością, i jeżeli rymy, które przy metryczności już są mniejszą ozdobą, czasami szczęśliwie nasuwają myśli, częściej je jednak tamują, przyjemna niewola metryczności, prawie jak muzyka obudza, utrzymuje i wznosi uczucie. [...] Zarzut drugi, iż sposób ten grozi jednotonnością, jeszcze jest mylniejszym, gdyż metryczność przeciwnie stosowną rzecz, i porządną rozmaitością wiersze zdobiąc, czyni ją kształtniejszą, i daleko więcej wydatną<sup>155</sup>.

I rzeczywiście, jeśli przyjrzymy się omawianym utworom masońskim jego autorstwa, znajdziemy przykłady fragmentów 8-zgłoskowych, jak w *Wierszu na obchód żałobny po Józefie Orsettym...* czy *Wierszu obrzędowym w święto imienin brata Ludwika Osińskiego [Kaplanko mularzy święta...]*, gdzie w tym formacie utrzymane zostały śpiewy solowe i partie chórne. Brodziński był też wierny stosowaniu rymów żeńskich w swoich kompozycjach wolnomularskich, co było jednym z ważniejszych postulatów Elsnera.

<sup>154</sup> L. Pszczołowska, *Wiersz sylabotoniczny*, dz. cyt., s. 667.

<sup>155</sup> K. Brodziński, *Do czytelnika*, [w:] J. Elsner, *Rozprawa o metryczności...*, dz. cyt., s. 75-76. Ortografia i interpunkcja zostały uwspółcześnione.

Z kolei Królikowski, który w toczonej polemice z Elsnerem miał decydujący głos, w swojej *Prozodii...* szczegółowo wskazywał na zasady tworzenia pieśni przeznaczonych do wykonania muzycznych:

W ogólności do każdego śpiewu lepsze są wyrazy, w których mniejsza jest liczba spółgłosek; do śpiewu słodkiego zdaje się to być koniecznością. Na koniec i same rymy niech będą jednostajne, to jest kiedy w jednej strofie wiersz pierwszy z trzecim rymie, niech będzie toż samo we wszystkich strofach; wszakże w poezji, która się do wyższego rodzaju muzyki przeznacza, rym niewiele stanowi i może poeta oszczędzić sobie tej pracy, łącząc tem większe staranie o zachowanie rytmu, który niżej poznamy. Tam jednak, gdzie więcej osób różnemi wyrazami śpiewa, wiersze te, które się razem kończą, rymować się ze sobą powinny<sup>156</sup>.

W analizowanych masońskich pieśniach żałobnych trudno o realizację postulatów teoretyka – nie ma w nich bowiem regularnego układu rymów, o które upominał się Królikowski. Odnajdziemy go jednak w innych, wspomnianych już pieśniach wolnomularskich. Co znamienne, we wszystkich przeanalizowanych utworach po kątem stosunku liczby samogłosek i spółgłosek, postulat Królikowskiego nie został spełniony. W praktyce pisarskiej zdecydowanie dominowały spółgłoski. Aby zobrazować to porównanie zestawiałam w tabeli przykładowe pieśni, zaczerpnięte głównie z wybranych, omówionych dotąd śpiewników – zbiorów Elsnera i Gawdzickiego, *Pieśni nabożnych* Karpińskiego oraz fragment *Śpiewów na obchód żałobny*.

**Tabela 2** Analiza liczby samogłosek i spółgłosek oraz układu rymów w wybranych pieśniach, oprac. własne

Autor, pieśni	tytuł	Strofa	Liczba samogłosek	Liczba spółgłosek	Układ rymów
Franciszek Karpiński,	<i>Przy grzebaniu umarłych</i>	Zmarły człowiecze! Z tobą się żegnamy! Przyjmij dar smutny, który ci składamy, Trochę na grób twój porzuconej gliny, Od twych przyjaciół, sąsiadów, rodziny. (w.1-4)	48	65	aabb
		Powracasz w ziemię, co matką twą była; Teraz cię strawi, niedawno żywiła! Tak droga każda, którą nas świat wodzi, Na ten ubity gościniec wychodzi! (w.5-8)	50	61	aabb

<sup>156</sup> F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 34.

<i>Śpiew na obchód żałobny [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata]</i>	Jak leżą cicho, wszyscy zeszli z Świata (Do których mieszkań wmyka się ma dusza) Tak Oni cicho w grobach leżą Na dół, dla zgnicia, w głębię spuszczeni. (w. 1-4)	46	63	brak
	Ni tam już płaczą, skąd ucieka skarga. Ani już czują, skąd radość umyka, A pod smutnymi Cyprysami Póki ich Anioł nie wywoła drzemią. (w.5-8)	46	55	brak
Feliks Gawdzicki, <i>Śpiewka w czasie łoży stołowej [Polak nie cierpi popłochu]</i>	Polak nie cierpi popłochu Kiedy w szyku z bronią stawa. Nie żałujmy Bracia prochu, Gdzie Polacy tam i sława. (w. 1-4)	38	43	abab
	Czyli to na polu chwały, Czyli w przyjacielskim gronie Równie odważny jak stały I w przyjaźni, i w obronie. (w.5-8)	36	47	abab
Ludwik Adam Dmuszewski, <i>Przy zamknięciu łoży [W tym świętym przyjaciół gronie]</i>	W tym świętym przyjaciół gronie, Łączcie się Bracia swobody! Podajcie życzliwe dłonie, Na znak przyjaźni i zgody. Jedność jest kamień węgielny I przybytek okazały, Gdzie Budownik nieśmiertelny Żąda od nas wiecznej chwały. (w. 1-8)	78	96	abab

Dla analizowanych utworów właściwości eufoniczne były szczególnie ważne ze względu na wpisana w nie, podwójną, literacko-muzyczną naturę oraz przeznaczenie do głosowych realizacji. Zdecydowana dominacja spółgłoskowa w cytowanych fragmentach, jak również zastosowanie połączeń fonetycznych, które mogą być trudne do wymówienia (lub zaśpiewania), nie sprzyjały tworzeniu przyjemnych dla ucha brzmień<sup>157</sup>. Przykładem takiego skomplikowanego zestawienia głosek jest na przykład „wszyscy zeszli z Świata” (w.1, podkreślenie – J.S.) ze *Śpiewu na obchód żałobny [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata]*<sup>158</sup>.

Na koniec przyjrzyjmy się jeszcze kwestii interpunkcji w wybranych pieśniach masońskich. Franciszek Królikowski mówił:

W pieśni wszędzie ten sam duch panuje, a zatem i rytm powinien być jednostajny. Prostota jest cechą pieśni, a zatem rytm powinien być łatwy do objęcia; to pociąga za sobą równość strof,

<sup>157</sup> Na temat eufonii zob. M. Ruszkowski, *Eufonia a frekwencja wariantywnych form fleksyjnych*, „Linguistica Copernicana” 2014, nr 11, s. 183-191.

<sup>158</sup> *Śpiew na obchód żałobny [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata...]*, APM, dz. cyt., s. 184.

równość wierszy i równość miar. Dalej potrzeba, ażeby każda strofa stanowiła swój okres: myśl powinna całkowicie być skończoną i do następnej strofy przenoszona być nie może; każdy wers powinien mieć swój sens oddzielny. Stąd wypływa konieczność jednostajnej interpunkcji; gdzie w jednej strofie kropka, czyli punkt, zamyka okres, tam w drugiej nie może być kreska, czyli komma itp. Ta jednostajność jest tak potrzebna, że bez niej śpiew na strofy podzielony, na nic się wcale przydać nie może<sup>159</sup>.

Analiza wybranych pieśni wolnomularskich pokazała, że nie spełniają one wiernie tych postulatów. O ile autorzy śpiewów lożowych utrzymywali zwykle równą liczbę wersów w poszczególnych strofach to nie można tego powiedzieć o równości formatów wierszowych czy miar. Nie zawsze też zachowany jest postulat rezygnacji z przerzutni, czego przykładem może być *Śpiew na obchód żałobny* [*Powstaniez, tak jest, ty powstaniez...*]:

Ach w święte świętych mnie wprowadzi  
Mój Pośrednik. Wtedy żyć będę  
We Świątnicy  
Na chwałę Jego imienia  
Wiekuiście.<sup>160</sup>  
(w. 11-15)

Niekonsekwencją cechuje się również zwykle zapis interpunkcyjny pieśni wolnomularskich. Spójrzmy na przykłady z cytowanego już wyżej śpiewu. W strofie pierwszej na końcu pierwszego wersu mamy przerzutnię – nie jest on zakończony jakimkolwiek znakiem interpunkcyjnym. W analogicznej jej strofie drugiej pierwsza linijka wiersza kończy się przecinkiem. Drugi wers strofy pierwszej kończy wykrzyknik, zaś w drugiej zwrotce mamy do czynienia z przecinkiem. Z kolei trzeci wers pierwszej strofy zakończony jest kolejną przerzutnią, zaś analogiczny mu wers trzeci w drugiej strofie wieńczy dwukropek. Spójmy na to w tekście:

Powstaniez, tak jest, ty powstaniez  
Spocząwszy chwilę, me ciało!  
Żyć nieśmiertelnie  
Da Ci ten, co cię stworzył.  
Hallelujah.

Bym znowu Kwitnął, będę zasiany,  
Pan żniwa przychodzi,  
I zbiera snopy:  
On to zbiera umarłych  
Do Wieczności.<sup>161</sup>  
(w.1-10)

<sup>159</sup> F. Królikowski, *Prozodia polska...*, dz. cyt., s. 199.

<sup>160</sup> *Śpiew na obchód żałobny* [*Powstaniez, tak jest, ty powstaniez...*], APM, dz. cyt.

<sup>161</sup> Tamże.

Z podobną niekonsekwencją dotyczącą zapisu interpunkcyjnego spotykamy się w innych pieśniach wolnomularskich. Być może wskutek tego nie zostałyby one uznane przez Królikowskiego za śpiewne. Możliwe też, że w zamierzeniu swoich twórców nie miały być takimi, a ideał dla nich to prozodia „żywego słowa”. Z dostępnego nam, przywoływanego tu już zapisu programu loży żałobnej Józefa Poniatowskiego wiemy przecież, że okolicznościowe pieśni były nie tylko śpiewane, ale także deklamowane na tle muzyki<sup>162</sup>. To kolejny dowód na to, że retoryczność poezji nie musiała stać w sprzeczności z jej muzycznością, o czym wcześniej wspominałam, chociażby przy okazji referowania dyskusji pomiędzy Królikowskim a Okraszewskim.

Podsumowując: przeprowadzone analizy reprezentatywnych pieśni masońskich ujawniły, iż utwory te nie zawsze realizowały teoretyczne postulaty dotyczące prozodii języka polskiego. Świadczy o tym przede wszystkim fakt, że ich autorzy stosowali często nieregularny układ rymów, niekonsekwentnie używali znaków interpunkcyjnych, niekoniecznie też przejmowali się kwestiami związanymi z eufonią słowa, które miałyby być przeznaczone do śpiewu. Dodatkowo twórcy lożowi wybierali przeważnie dłuższe formaty wierszowe (10-, 11- i 13-zgłoskowe), co również osłabiało śpiewność prezentowanych utworów rozumianą w duchu teorii Królikowskiego. W konsekwencji teksty te miały niekiedy charakter oracjonalny, łatwiej je było zapewne melodeklamować czy recytować niż śpiewać. Pod tym względem, w porównaniu na przykład z utworami ze zbioru *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego, „śpiewaka Justyny”, pieśni masońskie są mniej śpiewne (oczywiście w ówczesnym rozumieniu). Niemniej jednak, utwory lożowe pozostają ciekawą egzemplifikacją ewolucji polskiego wiersza w kierunku sylabotonizmu.

Jak już wcześniej wspominałam, czynnikiem zbliżającym obydwie zestawione tu tradycje pieśniowe (wolnomularską i katolicką), wydaje się być kontekst intermedialny. Śpiewności czy muzyczności omawianych tekstów można upatrywać przede wszystkim w ich wewnętrznej strukturze oraz wykonawczym przeznaczeniu. O intermedialnym potencjale pieśni lożowych świadczy także ich wariantywność oraz możliwości interakcji z uczestnikami danego wydarzenia, którego oprawie towarzyszył konkretny utwór. Tym, co wzmacnia przekaz płynący ze śpiewu oraz wpływa na sposób jego odczytania, są także korespondujące z nim elementy pozatekstowe, takie jak scenografia, kostiumy, gestykulacja czy nawet rola ciszy. Są to czynniki pozajęzykowe, które tworzą kontekst interpretacyjny dla omawianych tekstów.

---

<sup>162</sup> Por. *Program loży żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego*, dz. cyt.



## Zakończenie

Głównym celem, jaki postawiłam przed sobą w niniejszej pracy, było pokazanie, że estetykę intermedialności, wyrastającą między innymi z tradycyjnych badań interdyscyplinarnych, można z naukowym pożytkiem odnieść do wokalnejszej twórczości polskich wolnomularzy z okresu oświecenia. Przy czym, jak się okazało w trakcie prowadzonych kwerend, najwięcej materiału badawczego, który udało się pozyskać, pochodzi z czasów postanisławowskich, czyli z przełomu XVIII i XIX wieku.

Aby odpowiedzieć na pytanie o przyczyny tego zjawiska, a także, by w kompetentny sposób udowodnić zasadność odniesienia metodologii współczesnej komparatystyki literacko-muzycznej do tekstów oświeceniowych, należało najpierw wykonać szereg mniejszych zadań.

Zastanawiając się nad relacjami słowa i muzyki w oświeceniowej twórczości polskich wolnomularzy, trzeba było przyrzeć się uważnie poglądom ówczesnych teoretyków i krytyków literackich na kwestie literacko-muzyczne. Uznając, że najbardziej klarownie przedstawię te kwestie, podejmując próbę ich sproblematyzowania, uporządkowałam je według trzech, nadrzędnych zagadnień, podstawowych dla ówczesnej refleksji na temat wzajemnych związków literatury i muzyki. Zaliczyłam do nich dyskusje na temat pochodzenia poezji i jej związków z muzyką, problem prozodii w dziele literackim oraz status gatunków literacko-muzycznych, ze szczególnym uwzględnieniem kantaty oraz pieśni (ponieważ po te akurat formy sięgali polscy wolnomularze). Aby lepiej pokazać specyfikę słowno-muzycznych relacji w mniejszych formach wokalnych i wokально-instrumentalnych, postanowiłam wcześniej zatrzymać się przy operze, zwłaszcza jej libretcie. Decyzję taką podjęłam z dwóch powodów. Po pierwsze, prężnie rozwijające się w Polsce w ostatnich latach badania librettologiczne stanowiły dla mnie ważną inspirację metodologiczną, po drugie – z tym związane – związki kantaty z operą są oczywiste, stąd warto było przekonać się, jak rozwiązania formalne przyjęte przez autorów kantat jawią się w zestawieniu z refleksją na temat twórczości operowej.

Zaprezentowane w pierwszym rozdziale kwestie teoretyczne potraktowałam z jednej strony jako rodzaj tła kulturowego pozwalającego usytuować interesującą mnie twórczość w odpowiednim kontekście, z drugiej – stanowią one dla mnie punkt odniesienia w analizach wybranych utworów lożowych. Interesującą kwestią, która się przy okazji wyłoniła, była ewolucja myśli na temat interesującej mnie problematyki literacko-muzycznej pomiędzy oświeceniem stanisławowskim a postanisławowskim.

Kolejny problem, jakim należało się tu zająć, było podjęcie próby przedstawienia obrzędowości polskich łóż wolnomularskich okresu oświecenia, ze szczególnym

uwzględnieniem ich oprawy muzycznej. Żeby podołać temu zadaniu, trzeba było nie tylko zapoznać się z historycznymi i historycznoliterackimi relacjami na ten temat, ale przede wszystkim – sięgnąć do oryginalnej twórczości wolnomularskiej. Naturalnym wyborem były tutaj oczywiście masońskie śpiewniki oraz druki ulotne z wolnomularskimi pieśniami i kantatami. W toku odpowiednich kwerend, zebrałam więc dostępne w zbiorach AGAD, Pracowni Zbiorów Masońskich biblioteki UAM oraz PTPN w Poznaniu śpiewniki masońskie, druki ulotne i rękopisy, które tu zaprezentowałam, proponując przy okazji własną klasyfikację zawartych w nich utworów. Łącznie przeanalizowałam 161 śpiewów wolnomularskich, które podzieliłam na 16 kategorii tematycznych.

W pierwszej kolejności zinterpretowałam je, uwzględniając obrzędowość wolnomularską oraz kontekst polskiej poezji okolicznościowej interesującego mnie okresu. W charakterystyce każdej z wyodrębnionych kategorii znalazły się także analizy wybranych pieśni, przynależących do omawianej podgrupy. W sposób szczególny starałam się umiejscowić śpiewy masońskie (między innymi imieninowe, żałobne czy patriotyczne) na tle innych tego typu utworów, powstałych w podobnym czasie. Pozwoliło to sformułować kilka obserwacji na temat specyfiki masońskiej poezji okolicznościowej. Co istotne, wśród tekstów wolnomularskich wyróżniają się te, których nie znajdziemy w użyciu poza lożą, jak na przykład śpiewy z okazji zbierania jałmużny, utwory łańcuchowe czy wykonywane przy powoływaniu nowych urzędników. Jednym z głównych celów tej twórczości była rola więziotwórcza. Warto też wskazać na obecne w niej nawiązania do polskiego baroku z sarmatyzmem jako jego ważnym rysem. Prezentowane w omówionej twórczości treści łączą ją również ideowo ze współczesnymi teoriami postsekularyzmu.

Przy okazji tych rozważań postanowiłam przyjrzeć się także literackiemu portretowi polskiego masona z przełomu XVIII i XIX wieku, wyłaniającemu się z analizowanego materiału źródłowego. Zebrany katalog postulowanych cech i postaw osobowych potraktowałam – inspirując się badaniami Teresy Kostkiewiczowej – jako rodzaj „projektu antropologicznego” wpisanego w tę twórczość i odniosłam do najważniejszych postulatów oświeceniowych prądów artystycznych.

Po wykonaniu tych zadań, mogłam skupić się na stworzeniu modelu tekstu intermedialnego w odniesieniu do kantat i pieśni. Odwołując się do określenia „niepełnych projektów wykonawczych”, zaczerpniętego od Ireny Kadulskiej, starałam się pokazać, że uprawnionym jest patrzeć na utwory, co do których nie zachowały się nuty (jak było w przypadku większości analizowanych śpiewów wolnomularskich), z perspektywy komparatystycznej. Struktura tych tekstów pozwala nam mówić o ich immanentnej muzyczności. Interesowały mnie również kwestie podwójnego jej rozumienia, nie tylko

pieśniowego, ale także sięgającego do retorycznej tradycji *melosu* słowa. Zgromadzony materiał źródłowy analizowałam według kryterium genologicznego, uwzględniając kantaty i pieśni, czyli dwa gatunki literackie, w przypadku których muzyka wpisana jest niejako w ich genotyp, a które mają szczególną reprezentację w korpusie tekstów wolnomularskich. Próbowałam dowieść, że muzyczność tych utworów nie musi stać w sprzeczności z ich retorycznością, czego doskonałym przykładem są kantaty masońskie. Świadczy o tym chociażby obecność figur *per adiectionem* w ich warstwie elokucyjnej, co wpływa na melodyjność omawianych tekstów. Dominującym rodzajem retorycznym w śpiewach wolnomularskich zdaje się być *genus demonstrativum*.

Na intermedialny charakter analizowanych utworów wskazuje teatralizacja masońskich uroczystości. Poprzez zaangażowanie uczestniczących w zgromadzeniu „braci”, odbywany rytuał stawał się pewnego rodzaju spektaklem, w którym każdy z uczestników odgrywał wskazaną rolę. W konsekwencji lożowe spotkania miały charakter performatywny. Ważne były nie tylko wykonywane śpiewy i deklamowane teksty, ale również towarzyszące im gesty czy scenografia. Zwróciłam także uwagę na rolę ciszy w wydarzeniach, które możemy określić mianem *quasi*-liturgii. Jako egzemplifikację posłużył mi odnaleziony w Archiwum Głównym Akt Dawnych rękopis programu loży żałobnej Józefa Poniatowskiego. To właśnie między innymi celebracje pogrzebowe mogą świadczyć o jednorazowym i interaktywnym charakterze opisywanych zjawisk. Dodatkowo postanowiłam też dokonać zestawienia wybranych, okolicznościowych pieśni masońskich ze zbiorkiem *Pieśni nabożnych* Franciszka Karpińskiego pod kątem śpiewności tych utworów oraz ich przeznaczenia do wykonania podczas stosownych obrzędów. Poruszone zostały również kwestie właściwości eufonicznych omawianych tekstów oraz niekonsekwencji ich zapisu interpunkcyjnego.

W zakończeniu chciałabym wskazać także co najmniej kilka wątków, które moim zdaniem zasługują na pogłębienie lub poddanie ich dodatkowej analizie. Po pierwsze, przedmiotem prezentowanych tu badań była przede wszystkim warstwa literacka omówionych dzieł synkretycznych (pieśni i kantat). Nie zajmowały nas prace nad melodią cytowanych utworów, zresztą do większości z nich nie posiadamy zachowanych zapisów nutowych<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Dostępne w formie zdigitalizowanej pozostają nuty do pieśni wolnomularskich przygotowane przez Józefa Elsnera, które stanowiły w zamyśle autora całość z wydanym przez niego śpiewnikiem, przeznaczoną do użytku w lożach. Por. J. Elsner, *Muzyka do pieśni Wolno-Mularskich*, Warszawa 1811. Link do wersji w zbiorach Polony: <https://polona.pl/item/muzyka-do-piesni-wolno-mularskich,MjI2MTI2MDg/4/#info:metadata>, [dostęp:3.01.2023]. Nie posiadamy niestety muzyki do większości utworów z pozostałych śpiewników, o ile autor bądź redaktor zbioru nie pozostawił adnotacji, na jaką melodię należy wykonać utwór, jak na przykład w przypadku wspomianej już pieśni *Królowi [O, Aleksandrze nasz...]*, dz. cyt.

Perspektywa zestawienia jednak tych dwóch porządków – literackiego i muzykologicznego, jest interesującym zadaniem dla komparatysty.

Na gruncie *intermedial studies* niezmiernie ciekawe wydają się współczesne remediacje śpiewów wolnomularskich oraz badanie wzajemnych odniesień pomiędzy dawnymi i obecnymi mediami. Muzyka masońska ciągle inspiruje dzisiejszych kompozytorów do opracowywania nowoczesnych kompozycji muzycznych, bazujących na dawnych źródłach. Dowodem tego mogą być wydane w ostatnim dziesięcioleciu płyty z muzyką wolnomularską, takie jak *Masonic Ritual Music* Jeana Sibeliusa z 2013 roku<sup>2</sup> czy Kolekcja Muzeum Narodowego MASONERIA z 2014 roku<sup>3</sup>.

Jedynie zasygnalizowanym przeze mnie problemem, który warto byłoby jeszcze rozwinąć, jest przeanalizowanie, w jaki sposób loże masońskie wpisują się w oświeceniową kulturę salonu, jak ich działalność ma się do funkcjonujących w tym czasie innych grup odbywających spotkania o charakterze literackim i towarzyskim, jak na przykład salon Tadeusza Mostowskiego oraz związana z nim działalność krytyczno-literacka Towarzystwa Iksów, „Błękitne soboty” Marii Wirtemberskiej czy salon Krasińskiego, w których mniej lub bardziej regularnie uczestniczyli członkowie łóż masońskich, tacy jak Brodziński, Osiński czy Potoccy. Niewątpliwie utajniona struktura wolnomularstwa inspirowała również do zakładania towarzystw, których działalność ze względów politycznych nie mogła być jawna, jak na przykład Wolnomularstwo Narodowe Waleriana Łukasińskiego<sup>4</sup>.

Innym, godnym poszerzenia tematem byłoby określenie miejsca twórczości wolnomularskiej na tle całego dorobku czołowych pisarzy związanych z masonerią, takich jak Kazimierz Brodziński, Ludwik Adam Dmuszewski, Ludwik Osiński, Wojciech Bogusławski, Franciszek Wężyk, Marcin Molski, Kajetan Koźmian, Franciszek Dionizy Kniaźnin czy Tadeusz Wolański. Pracy edytorskiej domagają się pozostające w rękopisach w zbiorach np. AGAD druki ulotne z poezją masońską.

Interesujące byłoby z pewnością pochylenie się nad przeobrażeniami funkcji poezji wolnomularskiej w przestrzeni historii literatury. Na problem ten wskazywała już Elżbieta Wichrowska, analizując *Inicjacje świętojańskie* Jana Winczakiewicza. Oddajmy głos badaczce:

---

<sup>2</sup> J. Sibelius, *Masonic Ritual Music*, [b.m.w.] 2013. Zob. <https://www.empik.com/sibelius-masonic-ritual-music-viitanen-harri-jurmu-hannu-pohjonen-mika-pietilainen-pauli,p1080235263,muzyka-p>, [dostęp: 13.01.2023].

<sup>3</sup> Kolekcja Muzeum Narodowego MASONERIA, Warszawa 2014. Zob. <https://www.mnw.art.pl/projekty/wydawnictwa/wydawnictwa-muzyczne/album-ikolekcja-muzeum-narodowego-masoneriai,8.html>, [dostęp: 13.01.2023].

<sup>4</sup> Wspominał o tym Andrzej Fabianowski. Por. Tenże, *Czy Iksom spodobałaby się zima miejska*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę urodzin wieszczka: 1818-2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021, s. 139-151. Zob. także Z. Skwarczyński, *Poprzednicy Filomatów*, „Pamiętnik Literacki” 1956, nr 47, s. 1-25, S. Małachowski-Łempicki, *Mickiewicz a wolnomularstwo*, „Ruch Literacki” nr 7, Warszawa 1930.

Niewątpliwie *Inicjacje świętojańskie* Jana Winczakiewicza wpisują się w ciąg tradycji polskiej poezji wolnomularskiej, której korzenie tkwią w XVIII wieku. Z drugiej jednak strony wyraźnie widać, jak ogromnej ewolucji uległa poetycka refleksja. Z poezji okolicznościowej, pełniącej w jakimś sensie funkcje „użytkowe”, z poezji przeznaczonej nie tyle do samodzielnej lektury, co do wspólnych śpiewów i recytacji - w wyznaczonych przez regulaminy precyzyjnie miejscu obrzędu - zmieniła się w poezję refleksyjną, intelektualną. Poezja Winczakiewicza nie czerpie swych soków wyłącznie z ideowego, symbolicznego i uniwersalistycznego zaplecza kultury masońskiej, ale łączy je z pierwiastkami rodzimej, polskiej tradycji literackiej. Przemiana „profana” w brata łączy się z przemianą Gustawa z Konrada. Symboliczny wymiar śmierci mistrza kojarzy się z tradycją Świątyni Salomona i śmierci Hirma z śmiercią Łukaszińskiego<sup>5</sup>.

Na przykładzie analiz twórczości Winczakiewicza, prowadzonych przez Wichrowską, widzimy więc, iż we współczesnej literaturze wolnomularskiej dominuje raczej tendencja refleksyjna i intelektualna; obecna na przełomie XVIII i XIX wieku funkcja użytkowa poezji masońskiej odchodzi do lamusa. Kwestia zbadania, czy prawidłowość tą można odnieść do innych, współczesnych tekstów masońskich, pozostaje nadal otwarta. Dodatkowo, ciekawym tematem badawczym mogłoby być porównanie współczesnej i dawnej obrzędowości wolnomularskiej na ziemiach polskich.

Na marginesie rozważań udało się tu zaledwie wspomnieć o przykładach tak zwanej twórczości paramasońskiej, czyli odnoszącej się do twórczości wolnomularskiej na przykład na zasadzie aluzji literackiej. Interesującym eksperymentem analityczno-interpretacyjnym byłoby sięgnięcie do kwestii autorów, którzy eksploatowali ten wątek w swojej twórczości i co było podstawą czynionych przez nich odniesień. Przykładem takiego utworu będzie na przykład *Dolina trwogi* Artura Conan Doyle’a<sup>6</sup>.

Była już mowa o tym, że śpiewy wolnomularskie to utwory zróżnicowane pod wieloma względami – tematycznym, gatunkowym, autorskim, ale także jeśli chodzi o ich poziom literacki. Większość z nich reprezentuje twórczość raczej niskiej próby artystycznej. Ciekawe efekty mogłoby więc przynieść odniesienie współczesnej kategorii kiczu do analizowanych tu utworów<sup>7</sup>.

Należy zatem podkreślić, że spuścizna literacko-muzyczna polskich masonów nadal pozostaje atrakcyjnym polem badawczym, nie tylko z perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej. Wydaje się być ona niedocenianym współcześnie nurtem badań nad

---

<sup>5</sup> E.Z. Wichrowska, *Jan Winczakiewicz i „Inicjacje świętojańskie”*, *Ars Regia* 1995-1996, nr 4-5, s. 166-167.

<sup>6</sup> Na temat tego testu pisał Adam Podlewski. Zob. Tenże, *Wszystko wina to masona – karykaturalny obraz masonerii w „Dolinie trwogi” Artura Conan Doyle’a*, *„Ars Regia”* 2007-2008, nr 10, s. 135-146.

<sup>7</sup> Pojęcie kiczu łączy się z zagadnieniem brzydoty, które zdaniem Ilony Kuchniarz funkcjonuje jako odrębna kategoria estetyczna od XVIII wieku. O kiczu zaczęto mówić na gruncie estetyki i historii sztuki od przełomu XIX i XX wieku. Zob. I. Kuchniarz, *Kicz jako rodzaj brzydoty. O wartości „złej sztuki”*, [w:] *Kicz w języku i komunikacji*, Łódź 2016, s. 209-217.

polskim oświeceniem, wskazującym na jego zróżnicowanie oraz wpływającym na jego swoistość – mówiąc językiem Teresy Kostkiewiczowej – na tle europejskiego „wieku światła”. Stanowi także zachętę do dalszych poszukiwań związków kultury osiemnastowiecznej i współczesnej, które można opisać w kategoriach „długiego trwania”.

## Bibliografia

### 1. Bibliografia podmiotowa

1. *Andersons Constitutions od the Free Masons edition of 1723*, New York 1905.
2. Arystoteles: *Etyka Nikomachejska*, tłum. D. Gromska, Warszawa 1982.
3. Tenże: *Poetyka*, oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.
4. Tenże: *Retoryka*, [w:] *Trzy stylistyki greckie*, przeł. i oprac. W. Madyda, Wrocław 1953.
5. Batteaux Charles: *Les Beaux-Arts réduits a un meme principe*, Paris 1776.
6. Bentkowski Feliks: *Historia literatury polskiej wystawiona w spisie dzieł drukiem ogłoszonych*, t. 1–2, Warszawa-Wilno 1814.
7. *Biblia w przekładzie ks. Jakuba Wujka z 1599 roku*, oprac. ks. J. Frankowski, Warszawa 1999.
8. Blackmore Richard: *The Gleaner*, red. N. Drake, London 1811.
9. Blair Hugh: *Wykłady o wymowie i literaturze*, przeł. Z. Sinko, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej, nr polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
10. Bogusławski Wojciech: *Cud mniemany, czyli Krakowiacy i Górale*, oprac. S. Dąbrowski, S. Straus, Wrocław 1956.
11. Brodziński Kazimierz: *Kurs literatury*, Poznań 1873.
12. Tenże: *O klasyczności i romantyczności, tudzież o duchu poezji polskiej*, oprac. A. Łucki, Kraków 1920.
13. Tenże: *O życiu i pismach F. Karpińskiego*, „Rozmaitości Warszawskie” 1827, nr 18, s. 138-144.
14. [Budziszewski Franciszek]: *Dziewiętnaście pieśni wolnomularskich*, Płock, ok. 1820.
15. Chreptowicz Joachim Litawor: *Poezja*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
16. Cyceon: *O najlepszym rodzaju mówców*, [w:] *Rzymska krytyka i teoria literatury*, oprac. S. Stabryła, Wrocław 1983.
17. Czartoryski Adam Kazimierz: *Myśli o pismach polskich z uwagami nad sposobem pisania ich w rozmaitych- materiach*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
18. Diderot Denis: *Kuzynek mistrza Rameau*, przeł. G. Dobreńko, Kraków 2008.
19. Tenże: *Lettre sur les sourds et les muets*, Paris 1771.
20. Dmochowski Franciszek Ksawery: *Sztuka rymotwórcza. Poema we czterech pieśniach*, Wilno 1820.

21. Tenże: *Uwagi nad terażniejszym stanem, duchem i dążnością poezji polskiej*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
22. d' Alembert Jean le Rond: *Uwagi o poezji*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich, niemieckojęzycznych i angielskich 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
23. Tenże: *Wstęp do Encyklopedii*, przeł. J. Gartwig, oprac. T. Kotarbiński, Warszawa 1954.
24. Deile Gotthold: *Freimaurerlieder als Quellen zu Schillers Lied an die Freude*, Leipzig 1907.
25. Drużbacka Elżbieta: *Zbiór rytmów duchownych, panegirycznych, moralnych i światowych*, Warszawa 1752.
26. Elsner Józef: *In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet sei?*, „Der Freimüthige” 1803, nr 122 (przedr. „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1821, nr 40).
27. Tenże: *List do Fryderyka Chopina z dnia 14 września 1834*, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t.2, cz.1: 1831-1838, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2017.
28. Tenże: *Muzyka do pieśni Wolno-Mularskich*, Warszawa 1811.
29. Tenże: *Pieśni wolnomularskie*, [Warszawa 1811].
30. Tenże: *Rozprawa o melodii i śpiewie, w której umieszcza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o rytmiczności i metryczności polskiego języka [...]* (1830. Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 2276).
31. Tenże: *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym, przez Józefa Elsnera członka Królewskiego Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego, część I-sza*, Warszawa 1918.
32. Tenże: *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957.
33. [Elsner Józef]: *Teatr Narodowy [recenzja opery Sz. Mayera, Genowefa, królowna szkocka. Libr. przeł. W. Bogusławski]*, „Pamiętnik Warszawski” 1809, t.1, s. 269–270.
34. Tenże: *Większe i mniejsze kantaty*, [w:] tegoż, *Sumariusz moich utworów muzycznych z objaśnieniami o czynnościach i działaniach moich jako artysty muzycznego*, oprac. A. Nowak-Romanowicz, Kraków 1957, s. 47-54.
35. Fijałkowski Marcin: *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
36. Gawdzicki Feliks: *Pieśni wolnomularskie*, b.m.w. 1814.



37. Golański Filip Neriusz: *O wymowie i poezji*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
38. Górski Onufry: *Wybór różnych gatunków poezji z rymotwórców polskich*, cz. II, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
39. Jasiński Jakub: *Śpiewka*, [w tegoż:] *Wiersze i poematy. Wybór*, Kraków 2002.
40. Kant Immanuel: *Krytyka władzy sądzenia*, przeł. J. Gałęcki, Warszawa 1986.
41. Karpiński Franciszek: *Pieśni nabożne*, Supraśl 1792.
42. Kochanowski Jan: *Dziela wszystkie: wydanie sejmowe*, t. 4: *Pieśni*, red. M.R. Mayenowa, oprac. K. Wilczewska, B. Otwinowska, M. Cytowska, Warszawa 2019.
43. *Konfederacja barska: wybór tekstów*, wstęp i objaśn. W. Konopczyński, Wrocław 2004.
44. Kopczyński Onufry: *Gramatyka dla szkół narodowych*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
45. Tenże: *Gramatyka na klasę III*, Warszawa 1781.
46. Korzeniowski Józef: *Kurs poezji*, [w:] Tenże, *Dziela*, t.2, Warszawa 1873.
47. Kostka-Potocki Stanisław: *O wymowie i stylu*, [w:] *Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
48. Koźmian Kajetan: *Różne wiersze*, Kraków 1881.
49. Krasicki Ignacy: *O rymotwórstwie o rymotwórcach*, oprac. E. Zielaskowska, Poznań 2017.
50. Tenże: *Satyry i listy*, oprac. Z. Goliński, Wrocław 2002.
51. Królikowski Józef Franciszek: *O literaturze. Rozprawa, w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnięcia tudzież co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno*, „Pamiętnik Literacki” 1819, t.14.
52. Tenże: *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, „Pamiętnik Literacki” 1818, t.11.
53. Tenże: *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*, Poznań 1821.
54. Tenże: *Rozprawy, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności*, Warszawa 1821.
55. Tenże: *Rys poetyki wedle przepisów teoryi w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej, ułożony przez J. K. Królikowskiego*, Poznań 1828.
56. Tenże: *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym, przez Józefa Elsnera... Z przykładami rzecz objaśniającymi, przez Kazimierza Brodzińskiego”*, Warszawa 1818.

57. *Kurdesz nad kurdeszami* [w:] J. Tuwim, *Polski słownik pijacki i Antologia bachiczna*, Warszawa 1935.
58. Kurpiński Karol: *Rzut oka na operę*, „Pamiętnik Warszawski” 1829, t.1, s. 142-143.
59. Lessel Franciszek: *Kantata do świętej Cecylii*, red. Bohdan Muchenberg, Kraków 1987.
60. Lessing Gotthold Efraim: *Laokoon, czyli o graniach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, Wrocław 1962.
61. Linde Samuel Bogumił: *Słownik języka polskiego*, t.1-6, Warszawa 1854-1860.
62. *Literatura barska (antologia)*, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976.
63. Metastasio Pietro: *Temistokles*, tłum. F.D. Książnin, [w:] Tegoż, *Dzieła*, t.4, wyd. F.S. Dmochowski, Warszawa 1828.
64. Mickiewicz Adam: *Dzieła wszystkie*, Wydanie Sejmowe. T. 16, Warszawa 1933.
65. Mioduszewski Michał Marcin: *Śpiewnik kościelny, czyli pieśni nabożne z melodiami w Kościele katolickim używane*, Kraków 1838.
66. Mochnacki Maurycy: *Premiera opery Rossiniego „Hrabia Ory”*, „Kurier Polski” 1830, nr 115.
67. Morawski Stanisław: *Kilka lat młodości mojej w Wilnie (1818-1825)*, Warszawa 1959.
68. Naruszewicz Adam: *Poezje zebrane*, t.1, wyd. B. Wolska, Warszawa 2005.
69. Niemcewicz Julian Ursyn: *Śpiewy historyczne*, oprac. Z. Libera, Warszawa 1947.
70. Nowaczyński Tadeusz: *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781.
71. Okraszewski Stanisław: *Myśli moje nad rozprawą Pana F. Królikowskiego o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t.10, s. 89-96.
72. Tenże: *Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 8, s. 68-69.
73. Ordyniec Jan Kazimierz: *Zasady poezji i wymowy przez K.L. Szallera, z niemieckiego języka przełożone, a do polskiej literatury zastosowane przez J.K. Ordyńca*, t. 1-2, Warszawa 1826-1827.
74. Tenże: *O związku i powinowactwie sztuk pięknych, a szczególnie poezji z muzyką*, „Dziennik Warszawski” 1828, t. 11, nr 32, 34.
75. Osiński Ludwik: *Wykład literatury porównawczej*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
76. *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
77. Pęcherski Cezary: *Brodziński a Herder*, Kraków 1916.
78. *Pieśń wolnomularska [Cóż ten związek tak kojarzy...]*, b.m.w., b.r.w., Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, sygn. 24700I.
79. Platon: *Fedon*, 61a, [w:] Tenże, *Dialogi*, przeł. W. Witwicki, oprac. A. Lam, Warszawa 2007.

80. Potocki Stanisław Kostka: *Mowa pogrzebowa Józefa Księcia Poniatowskiego, Naczelnego Wodza Wojska Polskiego, Marszałka Państwa Francuskiego, na obchód pogrzebu jego w Krakowie, przez Stanisława hrabię Potockiego senatora wojewodę napisana, a na zgromadzeniu Towarzystwa Przyjaciół Nauk czytana dnia 30 miesiąca kwietnia roku 1816*, [w:] *Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hrabi Potockiego senatora wojewody, ministra wyznań religijnych i oświecenia narodowego, komendanta jeneralnego kadetów, członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Akademii Krakowskiej, kawalera orderów polskich, etc.*, cz. 1, Warszawa 1816.
81. Tenże: *Mowa przy złożeniu w Grobie Wilanowskim przywiezionego z Wiednia zwłok Ignacego hr. Potockiego M.W.X.L w roku 1810*, [w:] *Pochwały, mowy i rozprawy Stanisława hrabi Potockiego, senatora wojewody, ministra wyznań religijnych i oświecenia narodowego, komendanta jeneralnego kadetów, członka Towarzystwa Przyjaciół Nauk i Akademii Krakowskiej, kawalera orderów polskich, etc.*, cz. 1, Warszawa 1816.
82. Tenże: *O wymowie i stylu*, Warszawa 1815.
83. *Program loży żałobnej na obrzęd pogrzebowy brata Józefa Poniatowskiego*, AGAD, rkp. sygn. II 2/54.
84. Pseudo-Plutarch: *O muzyce*, 1132a-1135d, przeł. i oprac. K. Bartol, Wrocław 1992.
85. Rameau Jean Philippe: *Traktat o harmonii*, oprac. M. Aleksandrowicz, Lublin 2022.
86. Ripa Cesare: *Ikonologia*, przeł. I. Kania, Kraków 2013.
87. Rousseau Jean-Jacques: *Dictionnaire de la musique*, Genewa 1767.
88. Tenże: *Musique*, [w:] *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, t. 10: *Mammelle – Myva*, Paris 1765, s. 898-909.
89. Tenże: *Szkic o pochodzeniu języków*, przeł. B. Banasiak, Łódź 2019.
90. Tenże: *Wyznania*, t.2, tłum. T. Boy-Żeleński, Kraków 1918.
91. Rzewuski Wacław: *O nauce wierszopiskiej*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi pisarzy polskich 1740-1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1993.
92. Scaliger Joseph Justus: *Consolatio* [w tegoż:] *Poetices libri septem*, Lyon 1607.
93. Schiller Friedrich: *Do radości*, tłum. Andrzej Lam, [w:] *Fryderyk Schiller*, Pułtusk 2004.
94. Sierakowski Wacław: *Sztuka muzyki dla młodzieży krajowej*, t.2, Kraków 1796.
95. Słowacki Euzebiusz: *Dzieła z pozostałych rękopisów ogłoszone*, t.2, Wilno 1826.
96. Tenże: *O poezji w ogólności*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
97. Tenże: *Prawidła wymowy i poezji*, Wilno 1847.
98. Sulzer Johan Georg: *Ogólna charakterystyka sztuk pięknych*, [w:] *Europejskie źródła myśli estetyczno-literackiej polskiego oświecenia. Antologia wypowiedzi pisarzy francuskich*,

- niemiekojęzycznych i angielskich 1674-1810*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1997.
99. Tenże: *Theorie der Dichtkunst*, oprac. A. Kirchmayer, München 1789.
100. Szumski Tomasz: *Krótki rys historii i literatury polskiej od najpóźniejszych do terażniejszych czasów*, Berlin 1807.
101. Trotz Michał Abraham: *Nowy dykcjonarz, to jest mownik polsko-francusko-niemiecki...*, Lipsk 1764.
102. Wagner Ryszard: *Die Kunst und die Revolution*, Lipsk 1849.
103. Wężyk Franciszek: *O poezji w ogólności*, [w:] *Oświeceni o literaturze, Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
104. Winckelmann Johann Joachim: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, Stuttgart 1885.
105. Tenże: *O pojęciu alegorii, w szczególności dla sztuki*, tłum. T. Berezyński, M. Daroch, A. Domagała, M. Karczmarczyk i inni, [w:] *Teoria literatury żywa*, t. III: *Alegoria*, Warszawa 2009.
106. Wolański Tadeusz: *Pieśnik wolnomularski, na użytek wspaniałego Wielkiego Wschodu Narodowego i pracujących pod jego konstytucyją w Królestwie Polskim łóz regularnych*, t. 1, Wrocław 5818 [1818].
107. Woronicz Jan Paweł: *Rozprawa o dziełach narodowych*, [w:] *Oświeceni o literaturze. Wypowiedzi polskich pisarzy 1801-1830*, oprac. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, Warszawa 1995.
108. *Wybór pism Filomatów. Konspiracje studenckie w Wilnie 1817-1823*, oprac. A. Witkowska, wyd. II, Wrocław 1959.
109. *Zarządzenie W. Warsztatu co do muzyki*, AGAD, rkp. sygn. VI 1/29.

## **2. Bibliografia przedmiotowa**

1. Aleksandrowicz Alina: „*Błękitne soboty*” *Marii Wirtemberskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 65, s. 3-36.
2. Bachmann-Medick Doris: *Cultural turns: nowe kierunki w naukach o kulturze*, Warszawa 2012.
3. Bajer Michał: *Między psalmami a pornografią. Jean-Baptiste Rousseau i jego kantaty w sztuce translatorskiej polskiego oświecenia*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, Poznań 2020.
4. Balbus Stanisław: *Interdyscyplinarność – intersemiotyczność – komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.

5. Banasiowa Teresa: *Konsolacyjne i laudacyjne wiersze żałobne autorów polskich z pierwszej połowy XVII wieku – wybrane zagadnienia z zakresu genologii i topiki*, „Napis” 2003, s. 31-45.
6. Bąkowska Patrycja: *Formy ekspresji podmiotowości nowoczesnej, Tożsamość indywidualna i zbiorowa w poezji polskiej schyłku XVIII i początku XIX wieku*, Toruń 2021.
7. Bernacki Ludwik: *Teatr, dramat i muzyka za Stanisława Augusta*, t. 1-2, Lwów 1925.
8. Berleant Arnold: *Prze-myśleć estetykę. Niepokorne eseje o estetyce i sztuce*, przeł. M. Korusiewicz, T. Markiewka, Kraków 2007.
9. Białostocki Jan: *Vanitas. Z dziejów obrazowania idei „marności” i „przemijania” w poezji i sztuce*, [w:] *Teoria i twórczość. O tradycji i inwencji w teorii sztuki i ikonografii*, Poznań 1961.
10. Bilczewski Tomasz: *Komparatystyczne początki: między anatomią a sztuką*, „Wiek XIX. Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 2009, nr 1, s. 187-197.
11. Błoński Jerzy: *Ut musica poesis?*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
12. Bogalecki Piotr: *Kamień odrzucony? Postsekularyzm jako perspektywa interpretacyjna literatury i kultury polskiej*, „Wielogłos” 2016, nr 29, s. 113-130.
13. Bogucka Maria: *Białogłowa w dawnej Polsce. Kobieta w społeczeństwie polskim XVI–XVIII wieku na tle porównawczym*, Warszawa 1998.
14. Taż: *Gorsza pleć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po XXI wiek*, Warszawa 2006.
15. Taż: *Gest w kulturze szlacheckiej*, „Odrodzenie i Reformacja” 1981, nr XXVI, s. 5-11.
16. Bohuszewicz Paweł: *Po co literaturze dawnej współczesna teoria?*, „Litteraria Copernicana” 2008, nr 2: *Zderzenia. Literatura dawna a metody współczesnej humanistyki*, s. 9-27.
17. Borkowska Grażyna: *Metafora*, [w:] [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachorza, G. Borkowskiej, T. Kostkiewiczowej i innych, t. I: A-M, Warszawa 2016.
18. Borkowska-Rychlewska Alina, Nowicka Ewa: *Miraże identyfikacji. Libretto w operze XX i XXI wieku*, Poznań 2015.
19. Borkowska-Rychlewska Alina: *Libretto* [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rutkowska, M. Strzyżewski, t.1: A-M, Toruń-Warszawa 2016.
20. Taż: *Opera* [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rutkowska, M. Strzyżewski, t.1: A-M, Toruń-Warszawa 2016.
21. Taż: *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.
22. Taż: *Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.

23. Borkowski Kamil: *Aksjologiczne i prawne aspekty funkcjonowania wolnomularstwa wedle Kodeksu Prawa Kanonicznego i Kongregacji Nauki Wiary*, „Państwo i Społeczeństwo” 2009, nr 9, s. 27-37.
24. Borowy Waław: *O poezji polskiej w wieku XVIII*, Warszawa 1978.
25. *Brodziński wolnomularzem*, Warszawa 1886.
26. Brown Calvin: *The Relations between Music and Literature as a Field of Study*, „Comparative Literature” 1970, nr 2, s. 102.
27. Buba Jan: *Nowaczyński Jan, w zakonie Tadeusz od św. Jana Chrzciciela*, [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XXIII, Wrocław 1978.
28. Budzyk Kazimierz: *Spór o polski sylabotyzm*, Warszawa 1957.
29. Buchowski Krzysztof: *Polacy i Litwini- wzajemne stereotypy przez wieki*, „Europa Orientalis. Studia z Dziejów Europy Wschodniej i Państw Bałtyckich” 2009, nr 1, s. 391-404.
30. Bzdak Rafał, Podrez Ewa: *O potrzebie cnót, czyli o potrzebie etyki*, „Studia Philosophiae Christianae” 1995, nr 31, s. 77-90.
31. Cegielski Tadeusz: *Czy „Czarodziejski flet” jest operą masońską?*, „Ars Regia” 2007/2008, nr 17, s. 129-134.
32. Tenże: *Księga Konstytucji 1723 roku i początki wolnomularstwa spekulatywnego w Anglii. Geneza-Fragmenty-Komentarze*, Warszawa 2011.
33. Tenże: *„Ordo in Chao”. Wolnomularstwo wobec kryzysów doby Oświecenia*, „Ars Regia” 1992, nr 1, s. 7-24.
34. Tenże: *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa 1992.
35. Cegielski Tadeusz, Lipski Jan Tomasz: *Masoneria nie jest religią*, „Gazeta Wyborcza” nr 195/1999 z dnia 21 sierpnia 1999 r., s. 16-19.
36. Chachaj Małgorzata: *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007.
37. Chrościcki Juliusz: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.
38. Cieński Marcin: *Formacja oświeceniowa w literaturze Polski i Niemiec*, Wrocław 1992.
39. Tenże: *Krótki i długi wiek XVIII a kwestia synchronizacji oświeceń narodowych z modelem europejskim*, [w:] *Europejski wiek XVIII. Uniwersalizm myśli, różnorodność dróg. Studia i materiały*, pod red. M. Dębowskiego, A. Grześkowiak-Krwawicz, M. Zwierzykowskiego, Kraków 2013.
40. Tenże: *Perspektywa komparatystyczna w badaniach nad literaturą polskiego oświecenia*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo - wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów. Kraków, 22-25 września 2004*, t.1, red. M. Czermińska, Kraków 2005.

41. Tenże: *Polubić masonerię*, [w:] *Masoneria. Pro publico bono/ Freemasonry. Pro publico bono*, Warszawa 2014.
42. Tenże: *Procesy modernizacyjne w literaturze polskiego oświecenia. Uwagi o możliwości i konieczności ich badania w perspektywie literatur obcych*, „Wiek Oświecenia” 2016, nr 32, s. 75-86.
43. Cieśla-Korytkowska Maria: *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
44. Ciszewska Małgorzata: *Dzieweczki i panny w pogrzebowych mowach szlacheckich i kazaniach (XVII wiek)*, „Odrodzenie i Reformacja w Polsce” 2021, s. 131-168.
45. Chachaj Małgorzata: *Dramy i tragedie historyczne Juliana Ursyna Niemcewicza*, Lublin 2007.
46. Chachulski Tomasz: *Motywy religijne w twórczości pisarzy polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Lublin 1995.
47. Tenże: *Poezja religijna masonów polskich epoki oświecenia – rekonesans*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z.1, s. 33-50.
48. Chachulski Tomasz, Sieradz Małgorzata: *Wstęp* [w:] J.Elsner, *Pieśni/Songs*, wyd./ed. M. Sieradz, Edycja tekstów pieśni / Edition of texts of songs by T. Chachulski, Warszawa 2018.
49. Chęćka-Gotkowicz Anna: *Ucho i umysł. Szkice o doświadczeniu muzyki*, Gdańsk 2012.
50. Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna: *Wielkie formy wokalne*, Kraków 1984.
51. Chrościcki Juliusz: *Pompa funebris. Z dziejów kultury staropolskiej*, Warszawa 1974.
52. Chrzanowski Ignacy: *Chleb macierzysty Ody do Młodości*, Warszawa 1920.
53. Chwedczuk Zofia: *Denis Diderot*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t.2: c-d, pod red. E. Dziębowskiej, Kraków 1984.
54. Taż: *Rousseau Jean-Jacques*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, t.8: pe-r, pod red. E. Dziębowskiej, Kraków 2004.
55. Chmielecki Konrad: *Estetyka intermedialności*, Kraków 2008.
56. Tenże: *Estetyczne teorie intermedialności czy „estetyka intermedialności”? Próba określenia ram teoretycznych refleksji na temat intermedialności*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2006, nr 1, s. 118-133.
57. Chyła-Szyputowa Irena: *Muzyka w życiu i twórczości Juliusza Słowackiego*, „ISME” 1998, nr 2, s. 25-36.
58. Taż: *Związki Adama Mickiewicza z muzyką*, „ISME” 1998, nr 1, s. 54-65.
59. Croce Benedetto: *La „letteratura comparata”*, „La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia” 1903, t.1.
60. Cupers Jean-Louis: *Approches musicales de Charles Dickens. Etudes comparatives et comparatisme musico-litteraire*, [w:] *Littérature et musique*, red. R. Célis, Bruxelles 1982.
61. *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, pod red. T. Chachulskiego, Wrocław 2000.

62. Dahlhaus Carl: *Estetyka muzyki*, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2015.
63. Tenże, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988.
64. Dębowski Marek: *Francuskie konteksty teatru polskiego w dobie oświecenia*, Kraków 2001.
65. Dłuska Maria: *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z.1, s. 102-120.
66. Taż: *Prace wybrane*, t.1: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001.
67. Taż: *Studia z teorii i historii wersyfikacji polskiej*, t.1, Kraków 1948.
68. Taż: *Wiersz meliczny- wiersz ludowy*, „Pamiętnik Literacki” 1954, nr 45, s. 473-502.
69. Dobak Anna: *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
70. Dobrzyńska Teresa: *Od słowa do sensu. Studia o metaforze*, Warszawa 2012.
71. Dolar Mladen: *Preface. In There a Voice in the Text?* [w:] *Sound Effects. The Object Voice in Fiction*, Leiden-Boston 2015, s. XI.
72. Domańska Ewa: *Zwrot performatywny we współczesnej humanistyce*, „Teksty Drugie” 2007, nr 5, s. 48-61.
73. Domańska Izabela: *Antropologia literatury – projekt interdyscyplinarny czy transdyscyplinarny*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2011, nr 1, s. 55-64.
74. *Drzewo poznania. Postsekularyzm w przekładach i komentarzach*, red. P. Bogalecki, A. Mitek-Dziemba, Katowice 2012.
75. Dziechcińska Hanna: *Gest w staropolskim systemie komunikacji*, [w:] *Kultura żywego słowa w dawnej Polsce*, Warszawa 1989.
76. Taż: *Oglądanie i słuchanie w kulturze dawnej Polski*, Warszawa 1987.
77. Eco Umberto: *Nieobecna struktura*, tłum. A. Weinsberg, P. Bravo, Warszawa 1996.
78. Eliade Mircea: *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajne. Narodziny mistyczne*, tłum. K. Kocjan, Kraków 1997.
79. *Encyklopedia muzyki*, red. Andrzej Chodkowski. Warszawa 2006.
80. *ETC. Narracje, estetyki, geografie. Fluxus w trzech aktach*, red. A. Michnik, K. Rachubińska, Warszawa 2014.
81. Fabianowski Andrzej: *Czy Iksom spodobałaby się zima miejska*, [w:] *Debiuty Mickiewicza, debiuty romantyków. Studia. W 200. rocznicę urodzin wieszca: 1818-2018*, red. J. Ławski, Ł. Zabielski, Kraków 2021.
82. *Filozofia muzyki. Doświadczenie, poznanie, znaczenie*, red. M. Gamrat, M.A. Szyszkowska, Kraków 2022.
83. Fisher Adam: *Zwyczajy pogrzebowe ludu polskiego*, Lwów 1921.
84. Fischer-Lichte Erika: *Performatywność*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2018.



85. Frank-Massonia *mężczyzn i kobiet symboliczna, czyli niskich stopniów*, Paris 1809.
86. Fubini Enrico: *Historia estetyki muzycznej*, przeł. Z. Skowron, Kraków 1997.
87. Gambocorta Lucio: „Arkadia”. *Model włoskiej kultury arkadyjskiej a polska kultura literacka*, „Pamiętnik Literacki” 1991, nr 82, s. 14.
88. Gamrat Małgorzata: *Literackie inspiracje w polskiej muzyce kantatowej pierwszej połowy XIX wieku. Wybrane przykłady adaptacji tekstów literackich na potrzeby libretta kantatowego*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, Poznań 2019.
89. Gawroński Ludwik: *Lutnia i pieśń. Kochanowski w świecie muzyki*, „Akcent” 2005, nr 1, s. 149-155.
90. Giorew Michał: *Symbolika gmachu głównego Politechniki Gdańskiej. Studium architektoniczne*, Gdańsk 2004.
91. Gizowski Mariusz, Knyżewski Krzysztof: „*Towarzystwo Szubrawców*” jako *asumpt w procesie kształtowania myśli filozoficzno-pedagogicznej XIX wieku*, „Paideia” 2021, nr 3, s. 117-179.
92. Gliński Waldemar: *Oblicze światopoglądowe i obyczajowe Stanisława Kostki Potockiego (1755-1821)*, „Saeculum Christianum: Pismo Historyczno-Społeczne” 2002, nr 9, s. 205-226.
93. Tenże: *Wolnomularskie inspiracje polityki wyznaniowej KRWRIOIP w okresie prezydentury Stanisława Kostki Potockiego*, „Kościół w Polsce. Dzieje i Kultura” 2018, nr 17, s. 301-313.
94. Głazewski Jacek: „*Gdzie człek w czleku widzi brata*”. *Idea braterstwa w okolicznościowej poezji masońskiej*, „Wschodni Rocznik Humanistyczny” 2008, t. V, s. 237-245.
95. Tenże: *Wieczysty węzeł ludzkości: pieśni łańcuchowe jako gatunek rytualnej poezji masońskiej*, „Napis” 2010, nr XVI, s. 411-420.
96. Głowacka A.: *Królikowski Józef Franciszek*, hasło [w:] *Polski słownik biograficzny*, t. XV, Wrocław 1970.
97. Głowiński Michał: *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
98. Godlewski Grzegorz: *Bachus w kontuszu. Z dziejów motywu alkoholu w literaturze polskiej*, Ciechanów 1989.
99. Tenże: *Słowo-pismo-sztuka słowa: perspektywy antropologiczne*, Warszawa 2008.
100. Goffman Erving: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa 1981.
101. Tenże: *Rytuał interakcyjny*, Warszawa 2006.
102. Goliński Janusz: *Edmund Kotarski Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1995 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1997, nr 88, s. 193-199.

103. Górská Magdalena: *Recepcja francuskich ksiązek emblematycznych i zbiorów symboli w Rzeczpospolitej XVII i XVIII wieku*, [w:] *Francusko-polskie relacje artystyczne w epoce nowożytnej*, red. A. Pieńkos, A. Rosales Rodriguez, Warszawa 2010.
104. Górski Konrad: *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
105. Górski Ryszard: *Folklor*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
106. Grad Jan: *Obyczaj a moralność. Próba metodologicznego uporządkowania kwestii definicyjnych*, Poznań 1993.
107. Grażyńska Iuliana: *Kilka uwag o symbolice masońskiej*, „Biblioteka”, nr 24, Poznań 2020, s. 173-189.
108. Grimes Ronald L.: *The Craft of Ritual Studies*, Oxford 2013.
109. Grzonka Dariusz: *Nie-rytuały patriotyczne: wątki religijne w obrzędowości polskich organizacji tajnych*, [w:] *Polska kultura religijna. Studia o polskiej religijności na przestrzeni wieków*, red. Ł. Burkiewicz, I. Kaczmarzyk, J. Łukaszewska-Chuberkowa, L. Zinkow, Kraków 2019.
110. Guzek Andrzej: *Z problemów estetyki polskiego sentymentalizmu*, „Przegląd Humanistyczny” 1966, nr 1, s. 57-72.
111. Guzek Łukasz: *Performatywność sztuki konceptualnej*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu”, Wrocław 2014, nr 1, s. 188-220.
112. Habermas Jürgen: *Wierzyć i wiedzieć*, tłum. M. Łukasiewicz, „Znak”, 2002, nr 9. S. 8-21.
113. Hall Edward: *Bezgłówny język*, tłum. A. Skarbińska-Zielińska, R. Zimand, Warszawa 1987.
114. Hanusiewicz Mirosława: *Pięć stopni miłości. O wyobraźni erotycznej w polskiej poezji barokowej*, Warszawa 2004.
115. Hass Ludwik: *Sekta farmazonii warszawskiej. Pierwsze stulecie wolnomularstwa w Warszawie (1721– 1821)*, Warszawa 1980.
116. Tenże: *Utwór wolnomularski „Czarodziejski flet”*, Biblioteczka „Wolnomularza Polskiego” 1996, nr 3, s. 1-6.
117. Tenże: *Wolnomularstwo w Europie Środkowo-Wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Warszawa 1982.
118. Henry Jacques: *Mozart Frere Maçon. La symbolique maçonnique dans l'oeuvre de Mozart*, A-en-Pro Vence 1991.

119. Herman Stefan: *Prozopopeja. Problemy teoretyczne i praktyka literacka*, [w:] *Studium z literatury staropolskiej XVI i pierwszej połowy XVII wieku. Żywa postać Rzeczypospolitej*, Zielona Góra 1985.
120. Hernas Czesław: *Potrzeby i metody badania literatury brukowej*, [w:] *O współczesnej kulturze literackiej*, pod red. S. Żółkiewskiego i M. Hopfinger, t. I, Wrocław 1973.
121. Tenże: *W kalinowym lesie*, t.1: *U źródeł folklorystyki polskiej*, Warszawa 1965.
122. Tenże: *W kalinowym lesie*, t. 2: *Antologia polskiej pieśni ludowej ze zbiorów polskich: XVIII wiek*, Warszawa 1965.
123. Higgins Dick: *Intermedia*, przeł. M. i T. Zielińscy, [w:] *Nowoczesność od czasu postmodernizmu oraz inne eseje*, pod red. P. Rypson, Gdańsk 2000.
124. Himmelfarb Gertrude: *Epoka dobroczynności*, [w tejże:] *Drogi do nowoczesności. Brytyjskie, francuskie i amerykańskie oświecenia*, tłum. K. Wudarska, Warszawa 2018.
125. Hinz Edward: *Muzyka kościelna w czasie polskiego oświecenia*, „Studia Pelplińskie” 2013, s. 71-81.
126. Hejmej Andrzej: *Komparatystyka i (inna) historia literatury*, „Ruch Literacki” 2012, z. 4-5, s. 401-422.
127. Tenże: *Komparatystyka intermedialna*, Kraków 2017.
128. Tenże: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013.
129. Tenże: *Literatura w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 239-251.
130. Tenże: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
131. Tenże: *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
132. Tenże, Górny Andrzej: *Transpozycje: Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, Kraków 2016.
133. Tenże: *Skryptoralność. Literatura w dobie społeczeństwa medialnego*, Kraków 2022.
134. Tenże: *Słuchanie literatury w społeczeństwie medialnym*, „Teksty Drugie” 2021, nr 2, s. 301-219.
135. Tenże: *W kulturze dźwięku. Słuchanie literatury*, „Teksty Drugie” 2015, nr 5, s. 88-101.
136. Hordyński Zdzisław: *Brodzińskiego lata szkolne*, „Kwartalnik Historyczny” 1888, nr 2, str. 32-33.
137. Tenże: *O Towarzystwie Szubrawców*, Lwów 1883.
138. Jakubénas Regina: *Polska poezja okolicznościowa Wilna II połowy XVIII wieku. Skrypt dla studentów I stopnia kierunków humanistycznych*, Wilno 2021.
139. Janaszek-Ivanicčkova Halina: *O współczesnej komparatystyce literackiej*, Warszawa 1989.

140. Janeczek-Jabłońska Ewa: *Staropolskie kobiety władzy w oświeceniowych syntezach dziejów ojczystych*, [w:] *Historia i pamięć. Studia i szkice historiograficzne*, pod red. J. Kolbuszewskiej, R. Stobieckiego, Łódź 2016.
141. Jarociński Stefan: *Totalne dzieło sztuki (Wagner i Nietzsche)*, [w:] Tenże, *Ideologie romantyczne*, Kraków 1979.
142. Jedynak Barbara: „*Aby potomkowie byli Polakami*”. *Z historii refleksji nad obyczajem w oświeceniu*, Lublin 2001.
143. Jendrysik Augustyn: *Wstęp*, [do:] F.D. Książnin, *Utwory dramatyczne*, Warszawa 1958.
144. Judkowiak Barbara: *Kantata na dzień imienin dla JW. Hilarego Siemianowskiego*. *O librecie Stanisława Kostki Potockiego*, [w:] *O spuściznie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, pod red. Doroty Folgi-Januszewskiej i Tomasza Chachulskiego, Warszawa 2018.
145. Taż, *Słowo inscenizowane. O Franciszce Urszuli Radziwiłłowej – poetce*, Poznań 1992.
146. Taż, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań 2007.
147. Jurkowska Hanna: *Pamięć sentymentalna*, Warszawa 2014.
148. Kadulski Irena: *Wprowadzenie do lektury*, [w:] *Dramaty Józefa Wybickiego*, t. 1, oprac. P. Chmielewski, J. Glaza, A. Krokosz i inni, pod kierunkiem I. Kadulskiej, Gdańsk 2013.
149. Kaleta Roman: *Dwa imieninowe wiersze Franciszka Karpińskiego (Z autografu)*, [w:] *Miscelanea z doby Oświecenia*, t.3, pod red. R. Kalety, Wrocław 1969.
150. Kaliszewski Wojciech: *Echo milej przyjaźni. Drobiazg wierszowany wydobyty z teki dawno zapomnianych rękopisów*, „Napis” 2019, nr 25, s. 174-179.
151. Tenże: *Kilka uwag o wierszach czasu ostatniego bezkrólewia*, „Napis” 1998, nr 1, s. 45-55.
152. Tenże: *Kto królem będzie, czy Polak i który? Wiersze elekcyjne ostatniego bezkrólewia 1763-1764*, Warszawa 2003.
153. Tenże: *Światło Opatrzności: „Przeciw deistom”*, [w tegoż:] *Parnas oświeconych. Studia o poezji polskiej epoki oświecenia*, Warszawa 2019.
154. *Kantata- oratorium – pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, pod red. A. Borkowskiej-Rychlewskiej i E. Nowickiej, Poznań 2019.
155. Kapłon Andrzej: *Kantata* [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002.
156. Karpiński Adam: *Literatura barska (antologia)*, oprac. J. Maciejewski, Wrocław 1976 [recenzja], „Pamiętnik Literacki” 1977, nr 68, s. 390-399.
157. Kasperski Edward: *Kategorie komparatystryki*, Warszawa 2010.

158. Tenże, *Komparatystyka współczesna. Zadania i zakres*, [w:] *Komparatystyka dzisiaj*, t.1: *problemy teoretyczne*, red. E. Szczęsna, E. Kasperski, Kraków 2010.
159. Tenże: *Narodziny komparatystyki polskiej. Wczesny paradygmat*, „Tekstualia” 2019, t.1, s. 169-182.
160. Kaśkiewicz Kinga: *Wpływ francuskich estetyków naturalistycznych osiemnastego wieku na klasyczną estetykę niemiecką*, Toruń 2010.
161. Klementowicz Michał: *Performatywna funkcja języka homilii*, „Roczniki Teologiczne” 2015, nr 12, s. 161-174.
162. Kleiner Juliusz: *Mickiewicz*, t. 1, Lublin 1948.
163. Kletowski Piotr: *Ryszard Wagner jako prekursor sztuki kinematograficznej*, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 44, s. 49.
164. Klimowicz Mieczysław: *Oświecenie*, Warszawa 2006.
165. Tenże: *Polsko-niemieckie pogranicza literackie w XVIII wieku. Problemy uczestnictwa w dwu kulturach*, Wrocław 1998.
166. Kloch Zbigniew: *Polscy uczeni o stylu*, „Pamiętnik Literacki” 1993, z. 1, s. 153.
167. Kluszczyński Ryszard: *Estetyka sztuki nowych mediów*, Warszawa 2009.
168. Tenże: Kluszczyński, *Sztuka interaktywna. Od działa-instrumentu do interaktywnego spektaklu*, Warszawa 2010.
169. Kicińska Urszula: *Ceremonia pogrzebowa w drukach żałobnych XVII i XVIII wieku (wybrane elementy)*, „Kwartalnik Historii Kultury Materialnej” LXII, nr 3, Warszawa 2014, s. 421-429.
170. Kneip H: *O normie i tradycji literackiej w przededniu romantyzmu. (Jan Kazimierz Ordyniec jako tłumacz „Zasad poezji i wymowy” Johanna Schwaldoopera)*, [w:] *Między Oświeceniem i Romantyzmem*, red. J. Z. Lichański przy współudziale B. Schultze, H. Rothego, Warszawa 1997.
171. *Kobieta w kulturze – kultura w kobiecie. Studia interdyscyplinarne*, red. A. Chybicka, M. Kaźmierczak, Kraków 2006.
172. Kociubas Piotr: *Słowo miastem przepojone. Kantata okolicznościowa w osiemnastowiecznym Gdańsku*, Wrocław 2009.
173. Kolbuszewski Jacek: *Polska pieśń pogrzebowa. Prolegomena*, „Polska Sztuka Ludowa” 1986, nr 1-2, s. 49-56.
174. *Komparatystyka dzisiaj*, red. E. Kasperski, E. Szczęsna, t.1: *Problemy teoretyczne*, t.2: *Interpretacje*, Warszawa 2011.
175. Kopaliński Władysław: *Słownik symboli*, Warszawa 2012.

176. Kopczyńska Zdzisława, Pszczołowska Lucylla: *Heksametram polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z.2, s. 165-173.
177. Kopia Henryk: *Notatki do Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1902, s. 444-445.
178. Korolko Mirosław: *Retoryka i erystyka dla prawników*, Warszawa 2001.
179. Tenże: *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1998.
180. Kosiorek Małgorzata: *Motywy folklorystyczne w liryce Franciszka Karpińskiego*, „Meluzyna. Dawna Literatura i Kultura” 2015, nr 2, s. 21-40.
181. Kosowska Ewa: *Kulturowa antropologia literatury*, [w:] *Antropologia kultury – antropologia literatury. Na tropach koligacji*, red. E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski, Katowice 2007.
182. Kostkiewiczowa Teresa: *Co to jest oświecenie? - wprowadzenie do dyskusji*, [w:] Taż, *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Warszawa 2010.
183. Taż: *Dodatek krytyczny* [w:] I. Krasicki, *Dzieła zebrane*, pod red. Z. Golińskiego, kontynuowaną przez J. T. Pokrzywniaka i M. Parkitnego, oprac. T. Kostkiewiczowa, Poznań 2019.
184. Taż: *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984.
185. Taż: *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.
186. Taż: *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław 1964.
187. Taż: *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.
188. Taż: *Oda*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rutkowska, M. Strzyżewski, t.2: P-Z, Toruń-Warszawa 2016.
189. Taż: *Oświecenie – próg naszej współczesności*, Warszawa 1994.
190. Taż: *Pod znakiem Klio. Pamięć zbiorowa w polskiej poezji drugiej połowy XVIII wieku*, Białystok 2019.
191. Taż: *Poezja patriotyczna końca XVIII wieku. Główne komponenty leksyki*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z.1, s. 131-153.
192. Taż, *Poezja-teorie*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
193. Taż: *Polski wiek światła*, Toruń 2012.
194. Taż: *Wiek osiemnasty znany i nieznan*, [w tejże:] *Z oddali i z bliska. Studia o wieku oświecenia*, Warszawa 2010.

195. Kostkiewiczowa Teresa, Popiel Magdalena: *Wzniosłość*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, tom 2: N-Ż, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
196. Kostołowski Andrzej: *Niebezsporne związki. Niektóre relacje sztuki konceptualnej i performansu (cz. I)*, „Dyskurs. Pismo Naukowo-Artystyczne ASP we Wrocławiu” 2018, nr 2, s. 74-83.
197. Kościelniak-Woźniak Maria: *Między „Krywaniem” Tetmajera a „Krywaniem” Goorala – intermedialne losy jednej pieśni*, [w:] *Intermedialność*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 127-138.
198. Kott Jan: *Trwałe wartości literatury polskiego oświecenia*, Kraków 1951.
199. Kotarski Edmund: *Gdańska poezja okolicznościowa XVII wieku*, Gdańsk 1993.
200. Tenże, *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI-XVIII wieku*, Warszawa 1995.
201. Tenże: *U progu marynistyki polskiej. XVI-XVII wiek*, Gdańsk 1978.
202. Kowalewska Danuta: *Czarownica w literaturze polskiego oświecenia. Stereotyp i pleć*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2016, nr 34, s. 53-67.
203. Krajewska Anna: *Humanistyka performatywna*, „Przestrzenie Teorii” 2018, nr 29, s. 31-85.
204. Kremser Karol: *Hymn*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002.
205. Tenże: *Hymn na dzień zwiastowania N.P. Maryi Adama Mickiewicza*, „Roczniki Humanistyczne” 1971, nr 19, s. 71-79.
206. *Kronika opery*, oprac. M.B. Michalik, Warszawa 1993.
207. Krysowski Olaf: *Gotyk i gotycyzm w refleksji estetycznej Kazimierza Brodzińskiego*, [w:] *Gotycyzm w literaturze i kulturze lat 1760-1830*, pod red. M. Cieńskiego i P. Pluty, Warszawa 2020.
208. Tenże: *Komparatystyka*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, tom 1: A-M, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń – Warszawa 2016.
209. Kuchniarz Ilona: *Kicz jako rodzaj brzydoty. O wartości „złej sztuki”*, [w:] *Kicz w języku i komunikacji*, Łódź 2016.
210. Kuchowicz Zbigniew: *Z dziejów obyczajów polskich wieku XVII i pierwszej połowy XVIII w.*, Warszawa 1957.

211. Kulawik Adam: *Heksametram polski – arka przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi*, [w:] *Metryka słowiańska*, praca zbiorowa pod red. Z. Koczyńskiej i L. Pszczołowskiej, Wrocław 1971.
212. Kulczycka Dorota: *Renesans urodzin. Obyczajowy „niuans” w kontekstach kulturowych, historycznych, religijnych i literackich*, „*Filologia Polska*” 2015, z.1, s. 143-160.
213. Kurek Krzysztof: *Bonawentura Kudlicz. Notatki i szkice do portretu artysty*, [w:] *Portrety teatralne piórkiem - węglem - pędzlem. Prace dedykowane profesor Annie Kuligowskiej-Korzeniewskiej*, pod red. Ireny Jęte-Lewkiewicz, Małgorzaty Leyko i Dariusza Leśnikowskiego, Łódź 2011.
214. Kuziak Michał: *Komparatystyka na rozdrożu?*, „*Porównania*” 2007, nr 4, s. 11-20.
215. Kuźma Erazm: *Kolor i słowo*, „*Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja*” 1975, nr 2, s. 84-101.
216. Kwiatkowska Agnieszka: *Podkasany rym*, „*Forum Poetyki*” 2017, s. 80-83.
217. Landels John: *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, przeł. M. Kaziński, Kraków 2003.
218. Libera Zdzisław: *Napoleon w poezji polskiej na początku XIX wieku*, [w tegoż:], *Od Sejmu Czteroletniego do Napoleona*, Warszawa 2004.
219. Tenże: *Salony i spotkania literackie*, [w:] *Życie literackie w Warszawie w czasach Stanisława Augusta*, Warszawa 1971.
220. Lisecka Małgorzata: *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*, „*Polski Rocznik Muzykologiczny*” 2013, t. XI, s. 73-96.
221. Taż: *Problematyka motywów muzycznych w twórczości Mikołaja Reja*, [w:] *Rej na nowo odczytany*, red. J. Malicki, A. Budzyńska-Daca i A. Tułowicka, Katowice 2006.
222. Taż: *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600-1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016.
223. Lisiecka Katarzyna: *O (usprawiedliwionej) nieadekwatności rozważań Józefa Elsnera o języku polskim wobec jego twórczości kantatowej (Z inspiracji zapiskami przedwojennego teatrologa...)*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2020.
224. Taż: *Świadectwo opery. Fidelio Ludwiga van Beethovena na tle przekształceń świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku*, Poznań 2007.
225. Taż: *Z poetyki libretta. Kilka uwag o dramatycznych i epickich uwarunkowaniach dzieła operowego*, [w:] *Horyzonty opery*, red. D. Ratajczakowa i K. Lisiecka, Poznań 2012.



226. *Literatura a malarstwo – malarstwo a literatura. Panorama polskich koncepcji badawczych XX w.*, wybór i red. G. Królikiewicz, O. Płaszczewska, I. Puchalska, M. Siwiec, Kraków 2009.
227. Lubos-Bartoszyńska Regina: *O Polsce i o Polakach w pozaantologijnych pismach cudzoziemców XVIII i XIX wieku*, „Przestrzenie Teorii” 2012, nr 17, s. 199-216.
228. Łebkowska Anna: *Między antropologią literatury a antropologią literacką*, „Teksty Drugie” 2007, nr 7, s. 6–23.
229. Łukasiewicz Dariusz: *Polska i Polacy w charakterystykach pruskich z lat 1772-1815. Stereotyp pruski czy oświeceniowy?*, „Przegląd Historyczny” 1994, nr 85, s. 363-397.
230. Madeja Agnieszka: *Święta miłości kochanej ojczyzny*, [w:] *Na wrywki : 100 cytatów z polskiej poezji i dramatu, które powinien znać także cudzoziemiec*, pod red. R. Cudak, W. Hajduk-Gawrona, A. Madei, Katowice 2018.
231. Maciejewski Janusz: „*Obszary trzeciej*” literatury, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja” 1975, nr 4, s. 89-107.
232. Majewski Wiesław: *Jędrzej Kitowicz a konfederacja barska*, „Napis” 2001, nr VII, s. 323-337.
233. Makowiecki Tadeusz: *Poezja i muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
234. Małachowski-Łempicki Stanisław: *Józef Elsner jako wolnomularz*, „Kwartalnik Muzyczny” 1929, nr 5, s. 67-71.
235. Tenże: *Mickiewicz a wolnomularstwo*, „Ruch Literacki” 1030, nr 7, s. 1-7.
236. Tenże: *Strącone Korony*, Warszawa b.r.w.
237. Tenże: *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, Lwów 1932/ Tenże, *Wolnomularskie utwory Brodzińskiego*, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 29, s. 232-247.
238. Tenże: *Wolne mularstwo na Lubelszczyźnie 1811-1822*, Lublin 1933.
239. Tenże: *Wolnomularstwo polskie a muzyka*, „Wiadomości Muzyczne” 1925, nr 7, s. 5-11.
240. Tenże: *Wykaz polskich łóż wolnomularskich oraz ich członków w latach 1738-1821 poprzedzony zarysem historii wolnomularstwa polskiego i ustroju Wielkiego Wschodu Narodowego Polskiego*, Kraków 1929.
241. Mann Maurycy: *O literaturze porównawczej. Szkic informacyjny*, Kraków 1918.
242. Martin Marie-Pauline: *L’imaginaire de la musique et le Hiéroglyphe du paysage chez Diderot*, „Paysages Sonores” 2009, nr 7, s. 1-16.
243. Matuszewka Anna: *Czy marynistyka może stać się kategorią teoretycznoliteracką?* [w:] *Problemy polskiej literatury marynistycznej*, Gdańsk 1982.

244. Matyaszewski Paweł: *Les Constitutions d'Ardenson (1723): une charte maçonnique cosmopolite?* [Anderson's Constitutions (1723) as a cosmopolitan masonic charte?], [w:] *Entre Pologne et France, le Cosmopolitisme des Lumières*, Rzym 2018.
245. Mazurkova Bożena: *Oświeceniowa muza w darze dzieciom i młodym solenizantom*, [w:] *Sarmackie theatrum VII: W kręgu rodziny i prywatności*, pod red. M. Jarczykowej, R. Ryby, Katowice 2014.
246. Taż: *Wiersze imieninowe Franciszka Zabłockiego, Franciszka Dionizego Książnina oraz innych poetów oświeceniowych*, [w:] *Na ziemskich i niebieskich szlakach. Studia o poezji Franciszka Zabłockiego i Franciszka Dionizego Książnina*, Katowice 2008.
247. Taż: *Z potrzeby chwili i ku pamięci. Studia o poezji i prozie oświecenia*, Warszawa 2019.
248. McIntyre Alasdair: *Dziedzictwo cnoty: studium z teorii moralności*, przeł. A. Chmielewski, Warszawa 1996.
249. Michalski Maciej: *O kilku sposobach przywoływania słowiańskiej przeszłości Polaków w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Oblicza mediewalizmu*, red. A. Dąbrowka, M. Michalski, Poznań 2013.
250. *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*, pod red. T. Brodniewicza, M. Jabłońskiego, J. Stęszewskiego, Poznań 2000.
251. Mikulski Tadeusz: „Kurdesz nad kurdeszami”. *Zagadnienie tekstu i autorstwa*, „Pamiętnik Literacki” 1959, nr 50, s. 1-49.
252. Miszalska Jadwiga: *Tragicznych igrzysk pieśń uczy nas cnoty. Przekłady z języka włoskiego jako źródło polskiej dramaturgii poważnej do końca XVIII wieku*, Kraków 2013.
253. Mochocka Aleksandra: *Między interaktywnością a intermedialnością. Książka jako przestrzeń gry*, [w:] „Homo Ludens” 2009, nr 1, s. 155-176.
254. Możejko Edward: *Literatura porównawcza w dobie wielokulturowości*, „Teksty Drugie” 2001, nr 1, s. 14.
255. Musioł K.: *Jan Kochanowski w muzyce*, [w:] *Jan Kochanowski. Twórczość i recepcja*, red. Z. J. Nowak, t. 1, Katowice 1985.
256. Muszyńska-Andrejczyk Agnieszka: *Jak rozumieć termin „muzyczność dzieła literackiego”?*, [w:] *Język a muzyka. Ujęcie filologiczne i muzykologiczne*, Siedlce 2014.
257. *Muzyczność, wizualność, performatywność. Studia z pogranicza muzyki, filmu i teatru*, Toruń 2013.
258. *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, red. J. Białostocki, Warszawa 1970.
259. Namowicz Tadeusz: *O literaturze polskiego i niemieckiego oświecenia w ujęciu porównawczym*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1984, nr XIX, s. 67-74.

260. Tenże: *Wstęp*, [w:] J. G. Herder, *Wybór pism*, przeł. J. Gałęcki, M. Jaroszewski [i inni], oprac. T. Namonowicz, Wrocław 1987.
261. „*Natchnienie poety i muzyka żenić się z sobą powinny...*” *Studia i szkice o librecie*, red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska, Poznań 2013.
262. Nieczuja-Urbański Jan: *Mowy masońskie Stanisława Potockiego (uwagi bibliograficzne i materiały)*, „Pamiętnik Literacki” 1927, nr 24, s. 359-268.
263. Niedziela Rafał: *Wstęp*, [w:] *Antologia okolicznościowej poezji politycznej bezkrólewia i wojny o tron polski (1733–1735)*, Kraków 2019.
264. Norkowska Aleksandra: *Wizerunki władcy. Stanisław August Poniatowski w poezji okolicznościowej (1764-1795)*, Kraków 2006.
265. Notkowska Maria: „*Czarodziejski flet*” czyli *marzenie dwóch wolnomularzy o idealnym państwie*, „Ars Regia” 2007/2008, nr 10/17, s. 117-127.
266. Nowak Alicja: *Rola prozopopei w ukraińskiej poezji elegijnej XVI-XVII wieku*, Kraków 2003.
267. Nowak-Romanowicz Alina: *Józef Elsner: monografia*, Katowice 1958.
268. Taż, *Elsner*, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, t. efg, Kraków 1987.
269. Taż: *Okres przejściowy od Oświecenia do Romantyzmu*, [w:] *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, red. S. Łobaczewska, T. Strumiłło, Z. Szweykowski, Kraków 1966.
270. Taż: *Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego romantyzmu*, Warszawa 1966.
271. Nowicka Elżbieta: *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
272. Taż: *Romantyczna i preromantyczna korespondencja sztuk*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo - wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów. Kraków, 22-25 września 2004*, t.1, red. M. Czermińska, Kraków 2005.
273. Taż, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*. Poznań 2012.
274. Nowicka-Jeżowa Alina: *Głos w dyskusji*, [w:] *Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 5-8 lutego 1997r.*, red. A. Nowicka-Jeżowa, Izabelin 1998.
275. Taż: *Komparatystyka i filologia. Uwagi o studiach porównawczych literatury epok dawnych*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo - wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów. Kraków, 22-25 września 2004*, t.1, red. M. Czermińska, Kraków 2005.
276. Taż: *Pieśni czasu śmierci. Studium z historii duchowości XVI-XVIII wieku*, Lublin 1992.

277. Nycz Ryszard: *Antropologia literatury – kulturowa teoria literatury – poetyka doświadczenia*, „Teksty Drugie” 2007, nr 6, s. 34-49.
278. Tenże: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław 2002.
279. Tenże: *O przedmiocie studiów literackich – dziś*, [w:] *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo - wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów. Kraków, 22-25 września 2004*, t.1, red. M. Czermińska, Kraków 2005.
280. Okoń Jan: *Dramat i teatr szkolny. Sceny jezuickie XVII wieku*, Wrocław 1970.
281. *Operowy kontrpunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. K. Lisieckiej i B. Judkowiak, Poznań 2014.
282. Ostrowski Krzysztof: *Napoleon w polskich lożach masońskich*, „Napis” 2007, s. 61-98.
283. Ossowska Maria: *Podstawy nauki o moralności*, Warszawa 1963.
284. Otwinowska Barbara: *Retoryka*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Wrocław 2002.
285. Paleta Alicja: *Jaką rolę mogły pełnić osiemnastowieczne przekłady włoskich librett*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2020.
286. Taż: *Włoskie oratorium w Polsce XVIII wieku. Wykonania, druki, przekłady*, Kraków 2013.
287. Parkitny Maciej: *Nowoczesność oświecenia. Studia o literaturze i kulturze polskiej drugiej połowy XVIII wieku*, Poznań 2018.
288. Tenże: *O użyteczności kategorii nowoczesności dla badań literackich nad polskim oświeceniem*, „Wiek Oświecenia” 2016, nr 32, s. 29-73.
289. Partyka Magdalena: *Historyk literatury i jego przyszłości. (Auto)refleksje*, „Colloquia Litteraria” 2016, nr 2, s. 29-39.
290. Patro-Kucab Magdalena: *Ludwik Osiński – profesor-esteta. Próba waloryzacji wykładów literatury porównawczej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, nr 5, s. 101-114.
291. Taż: *Rola retoryki w oracjach pogrzebowych. Uwagi na marginesie mów funeralnych i wspomnień pośmiertnych poświęconych Alojzemu Felińskiemu*, „Słowo. Studia Językoznawcze” 2015, z. 6, s. 97-109.
292. Pietraszko Stanisław: *Doktryna literacka polskiego klasycyzmu*, Wrocław 1966.
293. Pietrych Krystyna: *Wstęp*, [w:] *Intermedialność*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 7-8.
294. Piotrowska Magdalena: *Nie dla nich romantyczny Parnas? (Słów kilka o mowach pogrzebowych)*, „Ślupskie Prace Filologiczne” 2010, s. 261-275.

295. Piotrowski Grzegorz: *Syndrom Pogorelica: muzyka, opera, performatywność*, Kraków 2020.
296. Piszczkowski Mieczysław: *Zagadnienia wiejskie w literaturze polskiego oświecenia*, cz. I, Kraków 1960.
297. Platt Dobrosława: *Kazania pogrzebowe z przełomu XVI i XVII wieku. Z dziejów prozy staropolskiej*, Wrocław 1992.
298. Platt Julian: *Kantata w dzień inauguracji statuy króla Jana III*, [w:] *Sielanki i poezje sielskie Adama Naruszewicza*, Wrocław 1967.
299. Pocię Bohdan: *Muzyka w poezji*, „Ruch Muzyczny” 1993, nr 4, s.3.
300. Podlewski Adam: *Wszystko wina to masona – karykaturalny obraz masonerii w „Dolinie trwogi” Artura Conan Doyle’a*, „Ars Regia” 2007-2008, nr 10, s. 135-146.
301. Podraza-Kwiatkowska Maria: *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
302. Poniadowska Irena: *O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku*, „Niepodległość i Pamięć” 2005, nr 12, s. 21-30.
303. Taż: *Romantyzm. Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, Warszawa 2010.
304. Posnett Hutcheson Macaulay: *Literatura porównawcza*, przeł. Z. Daszyńska, Warszawa 1895.
305. Pośpiech Remigiusz: *Bożonarodzeniowa muzyka na Jasnej Górze w XVIII i XIX wieku*, Opole 2000.
306. *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu*, red. A. Seweryn, M. Kulesza-Gierat, Lublin 2012.
307. Prosnak Jan: *Kantata w Polsce*, Bydgoszcz 1988.
308. Tenże: *Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku*, Warszawa 1955.
309. Przedpełski Marian: *„Jeszcze Polska nie zginęła...” i inne polskie pieśni hymniczne*, „Notatki Płockie” 1991, t.36, nr 1, s. 47-53.
310. Przybylski Ryszard: *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Gdańsk 1996.
311. Przybylski Tadeusz: *Kantata religijna w Krakowie czasów stanisławowskich*, [w:] *Dramat i teatr sakralny*, pod red. I. Sławińskiej, W. Kaczmarka, W. Sulisza, M.B. Stykowej, Lublin 1988.
312. Tenże: *Karol Kurpiński. Życie i twórczość*, Kraków 1977.
313. Pszczołowska Lucylla: *Teoretycy w. XIX w walce z wierszem sylabicznym*, „Pamiętnik Literacki” 1986, nr 77, s. 149-163.
314. Taż: *Wiersz polski. Zarys historyczny*, Wrocław 1998.

315. Taż: *Wiersz sylabotoniczny*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, pod red. T. Kostkiewiczowej, Warszawa 2002.
316. Ptaszek Grzegorz: *W stronę bezgatunkowości mediów? O funkcji gatunków medialnych w procesie odbioru*, [w:] *Gatunki i formaty we współczesnych mediach*, Warszawa 2015.
317. Puchalska Iwona: *Improwizacja poetycka w kulturze poetyckiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
318. Taż: *Kantata do młodości*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, Poznań 2019.
319. Taż: „*Słoneczna kantata*” *Deotymy, czyli o sposobach inscenizowania kantaty*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, pod red. E. Nowickiej i A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2020.
320. Pukińska-Szepietowska Hanna: *Życie koncertowe w Warszawie 1800-1830*, [w:] *Szkice o kulturze muzycznej XIX wieku*, red. Z. Chechlińska, t.2, Warszawa 1973.
321. Pusz Wiesław: „*Do Ciebie, Panie, pokornie wołamy...*” - *pieśń barska i jej melodyczne rodzeństwo*, „*Pamiętnik Literacki*” 2021, nr 2, s. 195-207.
322. Tenże: *Literatura okolicznościowa-okazjonalna-ulotna-chwilowa. Próba rozróżnień*, „*Prace Polonistyczne*” 2009, t.64, s. 11-25.
323. Tenże: *Józef Poniatowski jako bohater narodowy w poezji późnego Oświecenia*, „*Pamiętnik Literacki*” 1983, nr 74, s. 153-162.
324. Rabowicz Edmund: *Okolicznościowa literatura polityczna*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
325. Tenże: *Rokoko*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
326. Rutkowska Maria: *Terminologia dramatu i teatru w polskim oświeceniu*, Poznań 2007.
327. Ratuszna Hanna: *Symbol/Symbolizm*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórza, G. Borkowskiej, T. Kostkiewiczowej i innych, t. 2: N-Z, Warszawa 2016.
328. Raszewska-Żurek Beata: *Ewolucja niektórych elementów stereotypu psa w polszczyźnie*, [w:] „*Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*” 2012, nr 45, s. 65-80.
329. Raszewski Zbigniew: *Bogusławski*, t.1-2, Warszawa 2015.
330. Rduch Robert: *Fantom hymnu europejskiego. Wyjaśnienia w sprawie wiersza „Do radości” Friedricha Schillera*, [w:] *Friedrich Schiller. W dwusetną rocznicę śmierci*, red. G.B. Szewczyk, R. Dampc-Jarosz, Wrocław 2006.
331. Reginek Antoni: *Hymnodia – teologia dźwięku*, „*Ruch Biblijny i Liturgiczny*” 2002, s. 31-40.

332. Tenże: „*Pieśni nabożne*” *Franciszka Karpińskiego oraz psalmy w jego tłumaczeniu w przekazach źródłowych i tradycji ustnej*, Katowice 2005.
333. Remak Henry H.H.: *Literatura porównawcza – jej definicja i funkcja*, przeł. W. Tuka, [w:] *Antologia zagranicznej komparatystyki literackiej*, red. H. Janaszek-Ivaničkowa, Warszawa 1997.
334. Reszka-Komarnicka Anna: „(...) *te kantaty we Włoszech zowią oratoria*”. *Rzecz o osiemnastowiecznych kantatach religijnych i oratoriach w świetle rozważań w pismach teoretycznych epoki i współczesnej literaturze przedmiotu*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, Poznań 2019, s. 11- 25.
335. Ritter Rudiger: *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej?*, [w:] *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. K. Lisieckiej i B. Judkowiak, Poznań 2014.
336. Rudkowska Magdalena: *Alegoria*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, pod red. J. Bachórze, G. Borkowskiej, T. Kostkiewiczowej i innych, t. I: *A-M*, Warszawa 2016.
337. Ruszkowski Marek: *Eufonia a frekwencja wariantywnych form fleksyjnych*, „*Linguistica Copernicana*” 2014, nr 11, s. 183-191.
338. Ryba Janusz: *Maskarady oświeconych. Próba opisu zjawiska*, Katowice 1998.
339. Tenże: *Mopsy i Mopsice (szkic z pogranicza kynologii i historii kultury)*, [w:] Tegoż, *Uwodzicielskie oblicza oświecenia. Szkice obyczajowe*, Katowice 1994.
340. Tenże: *Oświeceniowe tutti frutti. Maskarady – konwersacja – literatura*, Katowice 2009.
341. Ryczkowska Marta: *Redefinicja sztuki i nowe media – Fluxus*, „*Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska*” 2017, nr XV, s. 49-64.
342. Rządowska Ewa: *Francuskie wzorce polskich Oświeconych. Studium o recepcji J.F. Marmontela w XVIII wieku*, Warszawa 1989.
343. Taż; *Marmontel w szkołach okręgu wileńskiego*, „*Prace Polonistyczne*” 1976, nr 32, s. 117-123.
344. Ryszka-Komarnicka Anna: „(...) *te kantaty we Włoszech zowią oratoria*”. *Rzecz o osiemnastowiecznych kantatach religijnych i oratoriach w świetle rozważań w teoretycznych epoki i współczesnej literaturze przedmiotu*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, pod red. A. Borkowskiej-Rychlewskiej i E. Nowackiej, Poznań 2019.
345. Scher Steven Paul: *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli, J. Garibaldi, New York 1982.
346. Schiller Leon: *O treść oper ludowych*, „*Muzyka*” 1951, nr 9, s. 13-18.

347. Schweizer N.R.: *Tradycyjna pozycja Ut pictura poesis*, „Pamiętnik Literacki” 1985, nr 73, s. 275-278.
348. Serini Karol: *Symbol w wolnomularstwie*, Warszawa 1933.
349. Seweryn Agata: *Cyganie sentymentalni i romantyczni (Kniaźnin- Moniuszko)*, „Napis” 2016, s. 70-86.
350. Taż: *Jan Kazimierz Romuald Ordyniec*, [w druku].
351. Taż: *Józef Antoni Franciszek Elsner*, [w druku].
352. Taż, *Krakowiaci i górale, Krakowiaci i Cyganie oraz „krakowiak w swojej postaci”*: *literacko-muzyczne transformacje*, [w:] *Przybylski i inni. Nowe studia o znaczeniu Krakowa i regionu w kulturze oświecenia*, red. R. Dąbrowski, Kraków 2020.
353. Taż, *Liberał kaznodzieją. Spostrzeżenia na marginesach trzech oracji funeralnych Stanisława Kostki Potockiego*, [w:] *Winckelmann – Potocki. O spuściźnie literackiej Stanisława Kostki Potockiego. Studia i szkice*, pod red. D. Folgi-Januszewskiej i T. Chachulskiego, Warszawa 2018.
354. Taż: *Muzyczny poemat i kompozytorzy. „W Szwajcarii”*, [w:] *„Poeta przez pryzma przepuszczony. Juliusz Słowacki w 200. rocznicę urodzin*, red. E. Nowicka i M. Piotrowska, „Muzyka” 1960, z.4, s. 97-134.
355. Taż: *„Muzyczny” Słowacki i muzyka pisana do dzieł Słowackiego*, „Colloquia Litteraria” 2006, nr 1, s. 111-30.
356. Taż: *„Najsubtelniejszy muzyk w poezji? Juliusz Słowacki a muzyka*, „Roczniki Humanistyczne” 2006, z.1, s. 149-235.
357. Taż: *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.
358. Taż, *„Prozodia starożytna”, „wiersze miarowe” i Norwidowskie recitativa*, „Prace Filologiczne” 2023, nr 13, s. 145-166.
359. Taż, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. *Królikowski – Elsner*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s.19-31.
360. Taż, *Z Mozartem w tle. O „Pieśni śpiewanej na obiedzie w Sielcach pod Łazienkami dnia 7 września 1788 roku” Stanisława Trembeckiego*, [w:] *Tejże, Pomiędzy światami. Studia z literatury oświecenia i romantyzmu*, Lublin 2017.
361. Seweryn Dariusz: *O literacko-muzycznych romantycznych powinowactwach z wyboru*, [w:] *Wobec romantyzmu. Studia i szkice ofiarowane Profesor Danucie Zamącińskiej-Paluchowskiej*, red. M. Łukaszuk i M. Maciejewski, Lublin 2006.
362. Siedlaczek Iwona Agnieszka: *Mason- nauczycielem Chopina*, „Wolnomularz Polski” 1994, nr 3.



363. Taż: *Masoneria a kultura muzyczna*, Warszawa 6001/2001.
364. Sieradz Małgorzata: *Muzyka i wolnomularstwo warszawskie na początku XIX wieku. Kilka nowych informacji dotyczących wolnomularskiej działalności Józefa Elsnera (ze zbiorów archiwum masońskiego w AGAD)*, „Muzyka” 2017, nr 1(244), s. 47-57.
365. Siewierski Jerzy: *Dzieci wdowy, czyli opowieści masońskie*, Milanówek 1992.
366. Skrodzka Agnieszka: *Wątki masońskie w sztuce na dworze Stanisława Augusta*, „Artifex Novus” 2018, nr 2, s. 2-19.
367. Skubalanka Teresa: *Polska liryka patriotyczno-obywatelska, Studium stylu*, Lublin 2012.
368. Skwara Marek: *O dowodzeniu retorycznym w polskich, drukowanych oracjach pogrzebowych XVII wieku*, Szczecin 2009.
369. Skwarczyńska Stefania: *Aspekt językowo-artystyczny w przedmiocie badań komparatystyki literackiej*, [w:] Tejże, *Pomiędzy historią a teorią literatury*, Warszawa 1975.
370. Taż: *Mickiewicz w kręgu idei i postulatów Sulzera*, „Pamiętnik Literacki” 1973, nr 64, s. 29-45.
371. Skwarczyński Zdzisław: *Poprzednicy Filomatów*, „Pamiętnik Literacki” 1956, nr 47, s. 1-25.
372. Sławiński Janusz: *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] Tenże, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006.
373. Tenże: *Synchronia i diachronia w procesie historycznoliterackim*, [w:] *Problemy teorii literatury*, t. II, wybór H. Markiewicz, Wrocław 1976.
374. Snopek Jerzy: *Między epoką staropolską a nowoczesną – oświecenie (garść sugestii)*, [w:] *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII-XVIII)*, pod red. U. Augustyniak i A. Karpińskiego, Warszawa 1997.
375. Tenże: *Objawienie i oświecenie. Z dziejów libertynizmu w Polsce*, Wrocław 1986.
376. Sobol Roman: *Ze studiów nad Karpińskim*, t.I, Wrocław 1987.
377. Sokalska Małgorzata: *Aria – między liryką a epiką*, [w:] „*Natchnienia poety i muzyka żenić się ze sobą powinny...*” *Studia i szkice o librecie*, pod red. E. Nowickiej, A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013.
378. Taż: *Centrum i peryferie. „Król w Nieświeżu” Józefa Ignacego Kraszewskiego i polska kultura operowa XVIII wieku*, „Wielogłos” 2016, nr 30, s. 1-21.
379. Taż, „*Irydion*” Zygmunta Krasieńskiego. *O związkach dramatu romantycznego z operą*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie). Studia*, pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia, Kraków 2004.
380. Taż, *O inspiracjach operowych w „Irydionie”*, Kraków 2004.
381. Taż: *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz- Krasieński-Słowacki*, Kraków 2009.

382. Taż: „*Słońcem nam twoja pieśń zajaśniała*”. *Kantaty ku czci wielkich mężów (zwłaszcza pisarzy)*, [w:] *Kantata-oratorium-pasja. Odmiany form literacko-muzycznych w kulturze XVIII i XIX wieku*, Poznań 2019.
383. Taż: *Topografie kantaty okolicznościowej*, [w:] *Kantata i oratorium w historii kultury polskiej*, Poznań 2020.
384. Taż: *U stóp pomników. Kantaty okolicznościowe ku czci Adama Mickiewicza i Juliusza Słowackiego*, „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo” 2020, nr 10, s. 151-169.
385. Taż, „*Wanda*”. *Między misterium a librettem – między tajemnicą a librettem*, „Studia Norwidiana” 2018, nr 36, s. 95-116.
386. Schröter Jens: *Discourses and Models of Intermediality*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, no. 3, s. 2-7.
387. Stabryła Stanisław: *Problemy genologii antycznej*, Warszawa-Kraków 1982.
388. Stachuła Daniel: *Libretto, muzyka i opera. Interferencja czasowa w teatrze muzycznym*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2018, nr 4, s. 105-121.
389. Starowicz Aleksandra: „*Z ziemi włoskiej do Polski*”. *Staropolskie przekłady dramaturgii włoskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis” 2017, nr 17, s. 235-240.
390. Starzyński Juliusz: *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965.
391. Stasiak Arkadiusz Michał: *Patriotyzm w myśli konfederatów barskich*, Lublin 2005.
392. Stec Barbara: *Architektura spektaklu*, „Znak” 2019, nr 766, s. 97-105.
393. Stępień Maciej: *Polska bibliografia wolnomularstwa, cz. I: Druki do 1850 roku w układzie elektronicznym*, Lublin 2012.
394. Strumiłło Tadeusz: *Sentymentalizm jako wstępna faza romantyzmu w muzyce polskiej*, Warszawa 1955.
395. Tenże, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956.
396. Strzyżewski Mirosław: *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami”)*, [w:] *Z pogranicza literatury i sztuki*, red. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1996.
397. Sułek Małgorzata: *Stanisław Moniuszko i inni kompozytorzy wobec Adama Mickiewicza. Studium komparatystyczne*, Kraków 2016.
398. Suszek Ewelina: *W jednym pierścieniu. Zarys relacji intermedialnych literatury i sztuki jubilerskiej*, [w:] *Intermedialność*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2021, nr 10, s. 33-65.

399. Swirida Inessa: *W poszukiwaniu ukrytych znaczeń. Park naturalny XVIII stulecia a wolnomularstwo*, „Ars Regia” 1993, nr 2, s. 7-40.
400. *Swojskość i cudzoziemszczyzna w dziejach kultury polskiej*, red. Z. Stefanowska, Warszawa 1973.
401. Szargot Maciej: *Juliusz Słowacki w piosence*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej...*, cz.4: *Autorzy- dzieła – czytelnicy*, red. M. Piechota i J. Ryba, Katowice 2012.
402. Szczęsna Ewa: *Komparatystyka semiosfer, mediów, dyskursów. Perspektywy rozwoju*, „Tekstualia” 2012, nr 4, s. 37-50.
403. *Szkoda, że cię tu nie ma. Filozofia religii a postsekularyzm jako wyzwanie nowych czasów*, pod red. M. Ciesielskiego, K. Szewczyk-Haake, Kraków 2018.
404. Sztajer Sławomir: *Język a konstruowanie świata religijnego*, Poznań 2009.
405. Szulc Tadeusz: *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
406. Szymańska Beata: „*Obcość z wyboru*” – moda na cudzoziemszczyznę w czasach stanisławowskich, „Prace Polonistyczne” 1995, nr 50, s. 21-54.
407. Szymor Marta: *Klasycznie, sentymentalnie, rokokowo. O ujęciach zjawisk przyrodniczych w poezjach Franciszka Zabłockiego*, „Acta Universitatis Lodzianis” 2009, nr 12, s.61-83.
408. Ślękowa Ludwika: „*Muza domowa*”. *Okolicznościowa poezja rodzinna czasów renesansu i baroku*, Wrocław 1991.
409. Taranienko Filip: *Rousseau i Rameau. Spór o zasady muzyki*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria” 2012, nr 4, s. 55-63.
410. Tatariewicz Władysław: *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975.
411. Tenże: *Estetyka starożytna*, Wrocław 1962.
412. *Teatr, teatralizacja, performatywność*, pod red. T. Pękali, Lublin 2016.
413. Tokarz Joanna: *Związki poezji Adama Mickiewicza z muzyką*, „Ruch Literacki” 1992, z.6, s. 609-620.
414. Tomicka Aleksandra: Tomicka, *Motyw „starego winka” w „Śpiewce” Jakuba Jasińskiego*, „In Gremium” 2019, nr 13, s. 193-200.
415. Treugutt Stefan: *Ody napoleońskie Kajetana Koźmiana*, „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 31-82.
416. Turek Krystyna: *Ludowe zwyczaje, obrzędy i pieśni pogrzebowe na Górnym Śląsku*, Katowice 1993.
417. Ursel Marian: *Powinowactwa artystyczne wierszy Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Literacki” 1992, nr 83, s. 5-44.

418. Walczak Jakub: *Libretto jako (u)twór. Zagadnienia genologiczne i metodologiczne – zarys problematyki*, „Przestrzenie teorii” 2014, nr 22, s. 95.
419. Walczewska Sławomira: *Damy, rycerze i feministki. Kobięcy dyskurs emancypacyjny w Polsce*, Kraków 1999.
420. Walecki Waclaw: *Polonus redivivus (O niektórych przejawach tradycji staropolskiej w kulturze Oświecenia)*, „Wiener Slavistisches Jahrbuch”, 1981, nr 27, s. 87-101.
421. Warchala Michał: *Romantyzm i narodziny myśli postsekularnej*, „Logos i Ethos” 2014, nr 36, s. 73-85.
422. Wasilewska-Chmura Magdalena: *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo w szwedzkiej poezji późnego modernizmu i neoawangardy*, Kraków 2011.
423. Wdowik Agata: *Nieodrobiona lekcja oświecenia. Aktualizacje tradycji oświeceniowych w publicystyce polskiej w latach 1944 -2000*, Warszawa 2013.
424. Wellek René, Warren Austin: *Literatura wobec innych sztuk*, przeł. M. Żurowski, [w:] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, przeł. M. Żurowski, Warszawa 1973.
425. Węcowski Marek: *Sympozjon, czyli wino jako źródło kultury*, [w:] *Antropologia antyku greckiego. Zagadnienia i wybór tekstów*, Warszawa 2011.
426. Węgorek Kamil: *Miejsce pieśni (piosenki ludowej) w świadomości i twórczości romantyków (zarys problematyki)*, „Muzyka, Historia, Teoria, Edukacja” 2019, nr 9, s. 11-27.
427. Wichrowska Elżbieta: *Antologia poezji masońskiej*, Warszawa 1995.
428. Taż: *Jan Winczakiewicz i „Inicjacje świętojańskie”*, *Ars Regia*” 1995-1996, nr 4-5, s. 163-167.
429. Taż: *Polska poezja wolnomularska w XVIII i na początku XIX wieku*. „Ars Regia” 1992, nr 1, s. 48-68.
430. Wiegandt Ewa: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
431. *Wielka księga erotyki (antologia polskiej poezji erotycznej)*, wybór M. Kozłowski, Warszawa 2000.
432. *Wiersze imieninowe poetów z drugiej połowy XVIII wieku*, oprac. B. Wolska, B. Mazurkova, T. Chachulski, Warszawa 2011.
433. *Wiersze polityczne Sejmu Czteroletniego, cz. I: 1788-1789, z papierów Edmunda Rabowicza* oprac. K. Maksimowicz, Warszawa 1998.
434. Wilkoszewska Krystyna: *Rytm i forma w sztuce*, „Sztuka i Filozofia” 1993, nr 6, s. 132.
435. Witek Stanisław, Wegner Helena: *Cnota*, [w:] *Encyklopedia katolicka*, t. III, Lublin 1979.

436. Wiśniewska Halina: *Słownictwo muzyczne w lirykach Wespazjana Kochowskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1995, z. 1, s. 97-107.
437. Wolf Werner: *(Inter)me-diality and the Study of Literature*, „CLCWeb: Comparative Literature and Culture” 2011, nr 2, s. 2-9.
438. Tenże: *Relations between Literature and Music in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Comperative Literature: Sharing Knowledge for Preserving Cultural Diversity*, red. L. Block de Behar, P. Mildonian, J.-M. Djian, D. Kadir, A. Knauth, D. Romeo Lopez, M. Seligmann Silva, [2008].
439. Wolska Barbara: *Bez winy i wstydu: seksualność w polskiej poezji obsceniczej o tematyce erotycznej doby Oświecenia*, „Napis” 2012, nr 18, s. 59-88.
440. Taż: *Poeta żywiołów (II). Żywioł ognia w poezji Naruszewicza*, „Prace Polonistyczne” 1987, s. 77-127.
441. Taż: *Poezja polityczna czasów pierwszego rozbioru i sejmu delegacyjnego 1772-1775*, Wrocław 1982.
442. Taż, *Utwory erotyczne i obsceniczne Adama Naruszewicza – inspiracje, metaforyka, słownictwo*, „Acta Universitatis Lodziensis” 2015, s. 117-135.
443. Taż: *W świecie żywiołów, Boga i człowieka: studia o poezji Adama Naruszewicza*, Łódź 1995.
444. Wołoszyńska Zofia: *Opera*, [w:] *Słownik literatury polskiego oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa, Wrocław 2002.
445. Wojtowicz Witold: *Spes in Te. O Odach napoleońskich Kajetana Koźmiana*, „Prace Literackie” 2007, nr XLVII, s. 5-20.
446. Woronow Ilona: *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.
447. Woźniakowski Bogumił M.: *Szkice z historii polskiej masonerii*, Kraków 2018.
448. Wróblewska Violetta: *Literatura ludowa*, [w:] *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rutkowska, M. Strzyżewski, t.1: A-N, Toruń-Warszawa 2016.
449. Wyporska Maria: *Muzyka w twórczości Adama Mickiewicza*, Częstochowa 1992.
450. Wypych-Gawrońska Anna: *Libretto operowe w poglądach polskich kompozytorów, librecistów i teoretyków XIX wieku*, [w:] *„Natchnienia poety i muzyka zenić się ze sobą powinny...” Studia i szkice o librecie*, pod red. E. Nowickiej, A. Borkowskiej-Rychlewskiej, Poznań 2013.
451. van Tieghhe Paul: *La littérature comparée*, Paris 1931.

452. Voisé Krzysztof: *Muzyka masońska – osobliwy gatunek muzyczny. Rozważania w związku z edycją płyty*, „Ars Regia” 2017-2018, nr 10, s. 250-254.
453. Załęzny Jolanta: *Kreowanie pamięci o księciu Józefie Poniatowskim w społeczeństwie polskim w latach 1813-1913*, „Seminare” 2017, t. 38, nr 2, s. 161-173.
454. Załęski Krzysztof: *Słownik polskich duchownych należących do łóż wolnomularskich*, „Ars Regia” 2008/2009, nr 11/18, s. 135-146.
455. Tenże: *Słownik wolnomularzy polskich zawodów wyzwolonych*, „Ars Regia” 2007-2008, s. 177-201.
456. Załęski Stanisław: *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822. Na źródłach wyłącznie masońskich*, cz. 1. wyd. 2, popr., w dwóch częściach, Kraków 1908, Reprint: Warszawa 2004.
457. Zarzycka Grażyna: *Stereotypy Polski i Polaków w świetle badań ankietowych przeprowadzonych wśród studentów zagranicznych*, „Postscriptum Polonistyczne” 2008, nr 1, s. 171-195.
458. Zawisza Jerzy Wojciech: *Panegiryczny druk okolicznościowy epoki stanisławowskiej*, Wrocław 1984.
459. Zgorzelski Czesław: *Droga twórcza Kazimierza Brodzińskiego (w 150-lecie śmierci)*, [w tegoż:] *Wśród liryki i liryczności doby romantyzmu*, Kraków 2001.
460. Tenże: *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
461. Tenże: *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, [w:] Tegoż: *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.
462. Tenże: *„W Tobie jest światłość”. Szkice o liryce religijnej oświecenia i romantyzmu*, Lublin 1993.
463. Tenże: *Wokół liryki i liryczności doby romantyzmu*, red. B. Dopart, Kraków 2021.
464. Zieliński Tomasz: *Kazania pogrzebowe w konwencji sarmackiej pompae funebre*, [w:] *Od liryki do retoryki. W kręgu słowa literatury i kultury*, pod red. I. Kadulskiej i R. Grześkowiaka, Gdańsk 2004.
465. Ziółowicz Agnieszka: *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*, „Ruch Literacki” 1995, z. 3, s. 293-311.
466. Taż: *Uwagi o towarzyskości*, [w:] *Środowiska kulturotwórcze czasów oświecenia i romantyzmu*, pod red. B. Doparta, Kraków 2013.
467. Zwoliński Andrzej: *Polskie ścieżki masonerii*, Kraków 2014.
468. Żbikowski Piotr: *Kajetan Koźmian: poeta i obywatel*, Wrocław 1972.
469. Tenże: *Ludwik Osiński (1775–1838)*, [w:] *Pisarze polskiego Oświecenia*, red. T. Kostkiewiczowa i Z. Goliński, t. 3, Warszawa 1996.

470. Tenże: *Ody napoleońskiej Kajetana Koźmiana jako panegiryk*, „Prace Humanistyczne RTPN” 1975, z.4, s. 101-154.
471. Żerańska-Kominek Sławomira: *Muzykalne dzieci Wenus i inne studia z antropologii muzyki*, Warszawa 2014.
472. Żórawska-Witkowska Alina: *Krasicki a muzyka*, [w:] *Ignacy Krasicki. Nowe spojrzenie*, red. Z. Galiński, T. Kostkiewiczowa, K. Stasiewicz, Warszawa 2001.
473. Taż: *Mozart a "sprawa polska", czyli o muzycznych koneksjach Warszawy i Wiednia w drugiej połowie XVIII wieku*, w: *Mozart i współcześni. Muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. R. D. Golianek, B. Stróżyńska, Łódź 2007.
474. Taż: *Muzyczne podróże królewiczów polskich. Cztery studia z dziejów kultury muzycznej XVII i XVIII wieku*, Warszawa 1992.
475. Taż: *Muzyka na dworze i w teatrze Stanisława Augusta*, Warszawa 1995.
476. Taż: *Lud, naród i ojczyzna w pierwszych operach polskich*, [w:] *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*, pod red. K. Lisieckiej i B. Judkowiak, Poznań 2014.
477. Taż: *O recepcji drammi per musica Pietra Metastasia w kulturze polskiej XVIII wieku*, [w:] *Muzyka wobec tradycji. Idea – dzieło – recepcja*, pod red. Sz. Paczkowskiego, Warszawa 2004.
478. Taż: *Wiek XVIII – apogeum i schyłek muzyki staropolskiej*, [w:] *Zmierzch kultury staropolskiej. Ciągłość i kryzysy (wieki XVII-XIX)*, red. Urszula Augustyniak i Adam Karpiński, Warszawa 1997.
479. Żytek Joanna [Stelmach]: „*Myż to Polacy, owych mężów plemię...*” – *miejsce liryki patriotycznej w twórczości Franciszka Dionizego Książnika*, „Prace Literackie” 2018, nr LVIII, s. 31-39.

### 3. Źródła internetowe

1. [https://www.wilanow-palac.pl/dzialalnosc\\_kobiet\\_wolnomularek.html](https://www.wilanow-palac.pl/dzialalnosc_kobiet_wolnomularek.html)
2. <https://culture.pl/pl/artykul/prawdziwe-oblicze-masonerii>
3. [https://www.wilanow-palac.pl/esencja\\_masonskiego\\_swiata\\_rytual\\_i\\_poezja.html](https://www.wilanow-palac.pl/esencja_masonskiego_swiata_rytual_i_poezja.html)
4. <https://www.lazienki-krolewskie.pl/pl/wydarzenia/mozart-i-czarodziejski-fartuszek-swiatlo-i-mrok>

5. [https://www.wilanow-palac.pl/perypetie\\_masonerii\\_kobiecej\\_i\\_kres\\_oswieceniowego\\_wolnomularstwa\\_adopcyjne-go.html](https://www.wilanow-palac.pl/perypetie_masonerii_kobiecej_i_kres_oswieceniowego_wolnomularstwa_adopcyjne-go.html)
6. <https://dziennikbaltycki.pl/co-robia-wolnomularze-w-noc-swietojanska/ar/10188188>
7. <http://www.tradycjaezoteryczna.ug.edu.pl/node/3478>
8. <https://www.polenausfreierwahl.de/bohaterowie/biogramy/alojzy-fryderyk-von-br-hl>
9. <https://pl.ambafrance.org/Symbole-narodowe-Francji>
10. <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/7058-Franciszek-Lessel/gatunki/41-kantata-dosw-cecylia>
11. <https://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1028&context=libraryscienc>



## Aneks

### 1. Śpiewy ogólne

- W. Pękalski, J. Elsner, *Pieśń ogólna dla wszystkich loży [Bracia, w tym prawdy kościele...]*, E, s. 32-33 [Pieśń XXIV]. *Pieśń ogólna [Bracia, w tym prawdy kościele...]*, W, s. 17-18 [Pieśń 9]. APM, s. 196-197.
- *[Bracia, społeczność ta jest szczęśliwa...]*, B, s. 6-7 [Pieśń III].
- *[Cóż ten związek tak kojarzy...]* PTPN, sygn.24700I. B, s. 12-14 [Pieśń VII]. *Pieśń ogólna [Cóż ten związek tak kojarzy...]*, W, s. 36-38 [Pieśń 19].
- *Pieśń ogólna [Gdzie rozum, światło, cnota jest szczepem...]*, W, s. 59-60 [Pieśń 29].
- T. Wolański, *Pieśń ogólna [Nućcie, mularze!...]*, W, s. 89-92 [Pieśń 50].
- T. Wolański, *Pieśń ogólna [Pół zwierzem człek i pół aniołem...]*, W, s. 115-117 [Pieśń 64].
- T. Wolański, *Pieśń ogólna [Zebrani, o Lutnio! Mularskim dziś pieniem...]*, W, s. 170-172 [Pieśń 99].

### 2. Śpiewy inicjacyjne

- W. Bogusławski, W.A. Mozart, *Pieśń przy otwarciu [W tym tu przybytku świętym...]*, E, s. 9 [Pieśń I]. *O zgodzie braterskiej [W tym tu przybytku świętym...]*, W, s. 161 [Pieśń 93].
- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Pieśń przy otwarciu loży adopcyjnej Sióstr [Witajcie siostry swobody...]*, E, s. 11 [Pieśń III]. *Siostram*, APM, s. 200.
- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn przy pierwszym otwarciu loży Świątynia Mądrości śpiewany 5805 [1805] [O święto! Dniu uroczysty...]*, E, s. 19, [Pieśń X]. *Przy uroczystych obchodach [O święto! Dniu uroczysty...]*, W, s. 101-102 [Pieśń 55], APM, s. 54-55.
- L. Osiński, W.A. Mozart, *Pieśń do loży adopcyjnej [W tej skromnej prawdy świątyni...]*, E, s. 23, [Pieśń XV]. *Mądrości i cnocie [W tej skromnej prawdy świątyni...]*, W, s. 158-159 [Pieśń 91].
- F. Wężyk, J. Elsner, *Hymn przy otwarciu loży [Precz stąd służalcze niecnoty...]*, E, s. 24 [Pieśń XVI]. *Przy otwieraniu loży [Precz stąd służalcze niecnoty...]*, W, s. 118-119 [Pieśń 65].
- F. Gawdzicki, *Hymn przy pierwszym otwarciu Loży Jutrzenki Wschodzącej śpiewany roku 5814 [1814] na Wschodzie Radomia [Niechaj Jutrzenka wschodząca...]*, G, s. 5-6 [Pieśń I].
- F. Gawdzicki, *Pieśń śpiewana przy tejże uroczystości [Uciekajcie stąd bogacze...]*, G, s. 6-7 [Pieśń II].
- T. Wolański, *Nowo przyjętemu bratu [Bracie, którego do naszej świątyni...]*, W, s. 19-20 [Pieśń 10], APM, s. 90.

- T. Wolański, *Braciom nowoprzyjętym [Wy, których dzisiaj do naszego grona...]*, W, s. 166-167 [Pieśń 95].

### 3. Śpiewy imieninowe (mistrza katedry)

- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany w dzień imienin N.P.B. Aksamitowskiego mistrza loży Polaków Zjednoczonych 5. miesiąca 4., 5810 [1810] [W święto Twojego imienia...]*, E, s. 25, [Pieśń XVII]. *W dniu imienin mistrza [W święto twego imienia...]*, W, s. 155-156 [Pieśń 89], APM, s. 78.
- M. Molski, J. Elsner, *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku loży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810 [1810] [W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...]*, E, s. 26-28, [Pieśń XVIII].
- F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany w dzień imienin N. N. brata Stanisława Kostki Potockiego [Tak potężny jak wspaniały...]*, G, s. 12 [Pieśń VII].
- F. Gawdzicki, *Pieśń śpiewana w czasie bankietu danego w dzień imienin p[rzewielebnego] m[istrza] k[atredry] [Dzień twych imienin obchodu...]*, G, s. 18 [Pieśń X].
- *[W tym tu siedlisku naszej świątyni...]*, B, s. 30-31 [Pieśń XIX]. *Bratu odjeżdżającemu [W tym tu siedlisku naszej świątyni...]*, W, s. 162-163 [Pieśń 94].
- T. Wolański, *Na obchód urodzin brata [W święto twego urodzenia...]*, W, s. 154 [Pieśń 88].
- T. Wolański, *W dniu imienin brata [W święto twojego imienia...]*, W, s. 157 [Pieśń 90].
- L.A. Dmuszewski, K. Kurpiński, *Śpiew braterski na dzień imienin Brata Jana Nepomucena Potockiego [Gdy płomienista gwiazda z najwyższego Wschodu...]*, b.m.w 1815, AGAD, sygn. II 2/63, APM, s. 75-77.
- A. Nowakowski, *Wiersz na imieniny Sotera Darowskiego [Mistrzu! W dzień twego imienia...]* b.m.w. 1815, AGAD, sygn. VI 1/36.
- J. Minasowicz, K. Kurpiński, *Wiersz na dzień imienin brata Karola Woydy [Piękna jest piersiami swemi...]*, b.m.w b.r.w., AGAD, sygn. V 2/3.
- K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz obrzędowy w święto imienin brata Ludwika Osińskiego [Kaplanko mularzy święta...]*, APM, s. 65-74.

### 4. Śpiewy z okazji powołania nowych urzędników, dedykowane mistrzom katedry

- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Duetto do mistrzów loży Świątyni Izys [Mistrzu! Pod rządy twojami...]*, E, s. 30 [Pieśń XXI]. *Mistrzowi katedry [Mistrzu! Pod rządy twojami...]*, W, s. 71 [Pieśń 39].
- F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie loży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na mistrza katedry [Łączmy, bracia, nasze chęci...]*, G, s. 11 [Pieśń VI].

- T. Wolański, *Wielkiemu Wschodowi* [*Bracia, wielkiemu nućcie Wschodowi...*], W, s. 15-16 [Pieśń 8], APM, s. 85.
- H. Kałużyński, *Mistrzowi Katedry* [*Mistrzu, chlubo Warsztatu! Braci Twoich wsparcie...*], W, s. 69 [Pieśń 37].
- F. Wężyk, *Mistrzowi katedry* [*Mistrzu! Do pierwszego młota...*], W, s. 70 [Pieśń 38].
- *Urzędnikom loży* [*Wy, którzy mile braciom dowodzicie...*], W, s. 168 [Pieśń 97].
- [F. Wężyk, J. Elsner], *Śpiew z okoliczności wyboru S. Potockiego na wielkiego mistrza loży Wschodu Narodowego* [*Czczyciele prawdy i cnoty...*], 1811, AGAD, sygn.II 2/47, APM, s. 41-44.
- K. Brodziński, *Kantata w dzień uroczystości instalacyjnej urzędników Wielkiego Wschodu Królestwa Polskiego* [*W pełni radości i uniesienia...*], b.m.w, b.r.w, AGAD, sygn. II 2/68.

## 5. Śpiewy w trakcie zbierania/rozdawania jałmużny

- W. Bogusławski, J. Stafani, *Pieśń przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], E, s. 20, [Pieśń XII]. W, s. 136. *Przy rozdawaniu jałmużny* [*Nie ci nam świadczą, którzy są bogaci...*], W, s. 81 [Pieśń 45], APM, s. 136.
- W. Bogusławski, Cherubini, *Pieśń w tymże celu jak przeszła* [*O Opatrzności pomoc twoja...*], E, s. 21, [Pieśń XIII], *Pamięć dla ubogich* [*Wieczna Istności, pomoc Twoja...*], W, s. 145 [Pieśń 82], APM, s. 212.
- [*Podać rękę bratu w biedzie...*], B, s. 7-8 [Pieśń IV]. *Pamięć dla ubogich* [*Podać rękę bratu w biedzie...*], W, s. 113 [Pieśń 62].
- T. Wolański, *Pamięć dla ubogich* [*Bracia, uśmierzajmy jęki...*], W, s. 13-14 [Pieśń 7], APM, s. 139.
- *Pamięć dla ubogich* [*Słodką jest ulgą w niedoli...*], W, s. 126 [Pieśń 69].

## 6. Śpiewy bankietowe

- L. Osiński, J. Elsner, *Śpiewka o wesolości* [*Niech kto w jakim zechce względzie...*], E, s. 12, [Pieśń IV]. *O wesolości* [*Niech kto w jakim zechce względzie...*], W, s. 79-80 [Pieśń 44], APM, s. 137.
- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Hymn śpiewany na pierwszej loży stołowej Polaków Zjednoczonych* [*Witajmy we wdzięcznym pokłonie...*], E, s. 31-32, [Pieśń XXIII]. *Na obchód założenia loży* [*Witajmy we wdzięcznym pokłonie...*], W, s. 151-152 [Pieśń 86], APM, s. 49-50.
- F. Gawdzicki, *Śpiewka w czasie loży stołowej* [*Polak nie cierpi popłochu...*], G, s. 9 [Pieśń IV], APM, s. 103.

- F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie łoży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na mistrza katedry [Łączmy, bracia, nasze chęci...]*, G, s. 11 [Pieśń VI].
- T. Wolański, *Pieśń bankietowa [Armaty nabijajcie...]*, W, s. 3-4 [Pieśń 1], APM, s. 104.
- T. Wolański, *Siostron [Broń, mularze, nabijajcie...]*, W, s. 21-22 [Pieśń 11], APM, s. 91.
- T. Wolański, H. Kałużyński, *Pieśń ogólna bankietowa [Dalej, cni bracia, kielichy w obroty...]*, W, s. 45-49 [Pieśń 23], APM, s. 94-99.
- T. Wolański, *Pieśń bankietowa [Ojciec Noe, winodawco...]*, W, s. 105-107 [Pieśń 57], APM, s. 100.
- T. Wolański, *Pieśń bankietowa [W cnej ochocie zatopieni...]*, W, s. 144-145 [Pieśń 81].
- *Śpiewka bankietowa [W tej przyjemnej chwili...]*, APM, s. 106-107.
- *Pieśń dla Braci Odwiedzających [Braci dzisiaj tu goszczących...]*, APM, s. 88.
- *Wielkiemu mistrzowi [W Tobie, w Tobie dziś ojca mamy...]*, APM, s. 87.
- Tadeusz Wolański, *Nowo przyjętemu bratu [Bracie! którego do naszej świątyni...]*, W, s. 19-20 [Pieśń 10], APM, s. 90.

## 7. Śpiewy łańcuchowe

- L.A. Dmuszewski, *Łańcuch kończący [W tym świetnym przyjaciół gronie...]*, E, s. 22, [Pieśń XIV]. *Przy zamknięciu łoży [W tym świetnym przyjaciół gronie...]*, W, s. 160 [Pieśń 92], APM, s. 121.
- F. Gawdzicki, *Łańcuch kończący [Niech ten łańcuch co nas spaja...]*, G, s. 19, [Pieśń XI].
- *Pieśń łańcuchowa śpiewana podczas bankietów [Kochani bracia, o związku jedyny...]*, APM, s. 119-120.
- *Przy zamknięciu łoży [Czas ucieka szybkim lotem...]*, W, s. 39-41 [Pieśń 20], APM, s. 122.
- *Pieśń na bal masonów [Nużeż, mili bracia, licznie zgromadzeni...]*, APM, s. 124-125.
- F. Budziszewski, *Śpiew przy rozwiązaniu łoż [Gdy z woli władzących krajem...]*, APM, s. 126-127.
- *Śpiew dla węzła Braci [Jak się dzielne! Jak są miłe...]*, APM, s. 128.
- *[Podajmy, bracia, życzliwie dłonie...]*, B, s. 20-21 [Pieśń 12].

## 8. Śpiewy żałobne

- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Duetto żałobne [Chwała wam, szanowne cienia...]*, E, s. 29, [Pieśń XX]. *Pieśń żałobna [Chwała wam, szanowne cienia...]*, W, s. 25 [Pieśń 13].
- T. Wolański, *Pieśń żałobna [Kiedy dopnę kresu przeznaczenia...]*, W, s. 63-63 [Pieśń 32], APM, s. 182.

- K. Brodziński, K. Kurpiński, *Wiersz na obchód żałobny po Józefie Orsettim* [Na łono nocy dzień smutny...], Warszawa 1815, AGAD, sygn. II 2/62, APM, s. 178-181.
- K. Koźmian, *Hymn żałobny na obchód zgonu brata Jana Pawła Łuszczewskiego* [Na próżno płochą nadzieją...], Warszawa 1812, Warszawa 1812, AGAD, sygn. IV 4/10, APM, s. 169-171.
- *Kantata żałobna po Aleksandrze Potockim* [Spuść się w bezpromiennej wspaniałości...], b.m.w 1812, AGAD, sygn. V 6/03, APM, s. 172-174.
- F.D. Kniaźnin, *Na śmierć przezacnej siostry Brühlowej Generalowej Artylerii Koronnej od Łoży Narodowej Świętyni Izis* [Zacne Serc czułych zebranie...], APM, s. 175-177.
- A. Nowakowski, *Wiersz na obchód żałobny za zeszyłych braci* [O drogie popioły Braci...], APM, s. 186.
- *Śpiew na obchód żałobny* [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z Świata...], APM, s. 184.
- *Śpiew na obchód żałobny* [Powstaniesz, tak jest, ty powstaniesz...], APM, s. 185.
- *Śpiewy na obchód żałobny* [Jak leżą cicho wszyscy zeszli z świata...], AGAD, rkp. sygn. VIII 6/4.

## 9. Śpiewy ku czci św. Jana Chrzciciela i św. Jana Ewangelisty

- J. Drozdowski, J. Elsner, *Hymn na uroczystość św. Jana, przy pierwszym prezydowaniu w to święto loży Świętynia Mądrości* [Ty, coś rzeczy stawiał w szyku...], E, s. 16-17, [Pieśń VIII]. *Hymn* [Ty, coś rzeczy stawiał w szyku...], W, s. 138-140 [Pieśń 78], APM, s. 160-161.
- F. Gawdzicki, *Hymn śpiewany na uroczystość świętego Jana w czasie loży stołowej z okazji jednomyślnego obrania brata Kuszewskiego na mistrza katedry* [Łączmy, bracia, nasze chęci...], G, s. 11 [Pieśń VI].
- F. Gawdzicki, *Wiersz na uroczystość świętego Jana* [Kiedy z nas każdy dnia dożył...], G, s. 15-17 [Pieśń IX].
- K. Brodziński, A. Weynert, *Śpiew w czasie obchodu uroczystości świętego Jana przez Wschód Narodowy Pod Wschodem Warszawy* [Powitaj, o dniu radosny...], b.m.w, 1815, AGAD, sygn. II 2/59.
- A. Nowakowski, *Wiersz z muzyką na Uroczystość świętego Jana patrona wolnego mularstwa* [W tym wolnomularskim Gronie...], APM, s. 37.
- K. Nahajewicz, *Hymn śpiewany w czasie obchodu uroczystości świętego Jana Ewangelisty i w zgromadzeniu (braci) obu (łoży) pod Wschodem Lublina, a pod sterem przewielebnego brata Andrzeja Smolikowskiego mistrza (katedry) (sprawiedliwej) i (doskonałej) (łoży) pod (nazwą) Wolność Odzyskana. Dnia 22-go miesiąca XI (roku) (prawdziwego) (światła) 5819, czyli ery zwyczajnej dnia 22 stycznia 1820 roku*, b.m.w, b.r.w.
- *Śpiewka bankietowa* [W tej przyjemnej chwili...], APM., s. 106-107.

## 10. Śpiewy religijno-filozoficzne

- Adamczewski, J. Elsner, *Podróż Braci Czeladników [Bierz się śmiało do podróży...]*, E, s. 18, [Pieśń IX], W, s. 5-6 [Pieśń 2], APM, s. 60.
- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Podróż B. Braci Czeladników [Idźcie, bracia, drogą cnoty...]*, E, s. 20, [Pieśń XI]. W, s. 61 [Pieśń 30]. APM, s. 59.
- F. Wężyk, J. Elsner, *Śpiewka o wesołości [O rozkoszy! Drogi darze...]*, E, s. 28-29, [Pieśń XIX]. *Do Radości [O Radości, drogi darze...]*, W, s. 99-100 [Pieśń 54]; APM, s. 193-194.
- F. Gawdzicki, *Podróż Braci Uczniów [Mimo najprzykrzejsze drogi...]*, G, s. 8 [Pieśń III].
- *[O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...]*, *Hymn [O Ty! Co ziemi kołyszysz osi...]*, W, s. 103-104 [Pieśń 56], B, s. 1-3 [Pieśń I], APM, s. 157.
- *[Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...]*, *Hymn do Boga [Nasz Budowniku, Tobie cześć i chwała...]*, W, s. 75-76 [Pieśń 42], B, s. 3-5 [Pieśń II], APM, s. 162.
- *[Ten to doświadcza życia słodczy...]*, B, s. 8-9 [Pieśń V].
- *[Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...]*, *Pochwała cnoty [Cnoto, przed Tobą świat cały przykłęka...]*, W, s. 27-28 [Pieśń 15], B, s. 14-15 [Pieśń VIII], APM, s. 204.
- *Przyjaźń [Przyjaźni, jestestw myślących bożyszcze...]*, B, s. 16-17 [Pieśń IX]. *Przyjaźni [Przyjaźni, jestestw myślących bożyszcze...]*, W, s. 120-121 [Pieśń 66].
- *[Ludzie, miłość wasze prawo...]*, B, s. 17-18 [Pieśń X]. *O miłości bliźniego [Ludzie, miłość wasze prawo...]*, W, s. 68 [Pieśń 36].
- *[Cieszymy się, bracia, miłości darem...]*, B, s. 18-19 [Pieśń XI]. *Przyjaźni i miłości bliźniego [Cieszymy się, bracia, miłości darem...]*, W, s. 26 [Pieśń 14].
- *[Podajmy, bracia, życzliwe dłonie...]*, B, s. 20-21 [Pieśń XII].
- *[Byстрым życie bieży lotem...]*, B, s. 21-22 [Pieśń XIII]. *Zachęcenie do cnoty [Byстрым życie bieży lotem...]*, W, s. 23-24 [Pieśń 12].
- *[Niegdyś i Memfis, i sławne Teby...]*, *Mądrości i cnocie [Niegdyś i Memfis, i sławne Teby...]*, W, s. 82-83 [Pieśń 46], B, s. 22-24 [Pieśń XIV], APM, s. 198.
- *[Ukryty w głębi swojej świątyni...]*, *O obowiązkach [Ukryty w głębi swojej świątyni...]*, W, s. 142-143 [Pieśń 80], B, s. 24-25 [Pieśń XV], APM, s. 192.
- *[Gdzie rozum, światło, cnota jest szczepem...]*, B, s. 27-28 [Pieśń XVII].
- *[Czuć co cnota i ją cenić...]*, B, s. 28-29 [Pieśń XVIII]. *O cnocie i powinności [Czuć co cnota i ją cenić...]*, W, s. 43-44 [Pieśń 22], APM, s. 202.
- *Wiek złoty [Bodajby wrócił szczęśliwy wiek złoty...]*, W, s. 7 [Pieśń 3].
- *O troskach życia [Bracia, cóż się kochacie w tym płaczu padole...]*, W, s. 8 [Pieśń 4].

- M. F. Karp, *Pochwała cnoty* [*Bracia, nad wszystkie zyski, zysk prawdziwy cnota...*], W, s. 9-10, [Pieśń 5].
- *O zgodzie braterskiej* [*Bracia, społeczność ta jest szczęśliwa...*], W, s. 11-12, [Pieśń 6].
- *Nadzieja* [*Co czynić, gdy się los dla nas wsparczy...*], W, s. 29 [Pieśń 16].
- T. Wolański, *Pochwała radości* [*Córko niebios, o radości...*], W, s. 30-34 [Pieśń 17].
- *Niestateczność losu* [*Czemu się skarżysz na Fortuny ciosy...*], W, s. 42 [Pieśń 21].
- [I. Krasicki], *Hymn do Boga* [*Do Ciebie, Panie, wnosim nasze prośby...*], W, s. 50-51 [Pieśń 24].
- Adamczewski, *O szczęściu* [*Fortuna zawsze człowieka...*], W, s. 52 [Pieśń 25].
- *Siostron* [*Gdy się braterska kończy biesiada...*], W, s. 55-56 [Pieśń 27].
- *Pociecha* [*Gdy się los uprze czynić nieszczęśliwym...*], W, s. 57-58 [Pieśń 28].
- *Pochwała pokoju* [*Jęzdo piekielna, co roznosząc wojny...*], W, s. 62 [Pieśń 31].
- *Szczęście* [*Kręte są drogi Fortuny i śliskie...*], W, s. 65 [Pieśń 33].
- *Pociecha w smutku* [*Kto gorzkiego piotunu nie skosztował wprzódy...*], W, s. 67 [Pieśń 35].
- *Zachęcenie* [*Niech co chce będzie...*], W, s. 77-78 [Pieśń 43].
- T. Wolański, *Modlitwa* [*Nieśmiertelnym Naczelniku...*], W, s. 86 [Pieśń 48], APM, s. 159.
- T. Wolański, *Pociecha w smutku* [*Nie trwóż się, bracie drogi...*], W, s. 87-88 [Pieśń 49].
- [F. D. Książnin], *Hymn do Boga* [*Do Ciebie moja niech zabrzmi lira...*], W, s. 95-96 [Pieśń 52].
- T. Wolański, *Modlitwa* [*Panie, oświeć nas mądrością...*], W, s. 111 [Pieśń 60].
- *Pochwała cnoty* [*Piękna jest sława i każdemu miła...*], W, s. 112 [Pieśń 61].
- *Przyjaźni* [*Podajmy, bracia, życzliwe dłonie...*], W, s. 114 [Pieśń 63].
- *Znikomość* [*Pyszna Troja potęgą swą niegdyś wstawiona...*], W, s. 122 [Pieśń 67].
- *Modlitwa* [*Stwórcu, my Twoje stworzenia...*], W, s. 128 [Pieśń 71].
- *Przyjaźni* [*Święta przyjaźni, wielki darze Boga...*], W, s. 130 [Pieśń 73].
- *Szczęśliwość* [*Szczęśliwy taki, który wzniesć się może...*], W, s. 131-132 [Pieśń 74].
- J. Drozdowski, *Pogarda zbrodni* [*Ten, który dzieła kreśląc świat oświeca...*], W, s. 133-134 [Pieśń 75].
- *Zachęcenie* [*Ten, co doświadcza życia słodczy...*], W, s. 135-136 [Pieśń 76].
- *O przyjaźni i zgodzie* [*W którejkolwiek żyjemy wierze...*], W, s. 153 [Pieśń 87], APM, s. 195.
- [I. Krasicki], *Modlitwa* [*Wyższym nad nieba, wzniosły majestatem...*], W, s. 169 [Pieśń 98].

## 11. Śpiewy patriotyczne

- [*Cóż ten związek tak kojarzy...*] PTPN, sygn.24700I. B, s. 12-14 [Pieśń VII]. *Pieśń ogólna* [*Cóż ten związek tak kojarzy...*], W, s. 36-38 [Pieśń 19].

- J. Elsner, *Pieśń hołd W. Napoleonowi* [Co za Opatrzność nad nami...], E, s. 10, [Pieśń II]. Z, s. 145-146. T. Wolański, *Królowi* [Co za Opatrzność nad nami...], W, s. 35 [Pieśń 18].
- J. Drozdowski, J. Elsner, *Pieśń do braci wojowników* [Gdy bieg życia wieńczy sława...], E, s. 13, [Pieśń V]. *Braciom wojownikom* [Gdy bieg życia wieńczy sława...], W, s. 53 [Pieśń 26].
- J. Drozdowski, J. Elsner, *Pożegnanie braci wojskowych, gdy pierwszy raz wychodzili z ojczyzny do Francji 5807* [1807] [Marsz, marsz, ziomkowie, kamraci...], E, s. 14, [Pieśń VI], APM, s. 147-148.
- M. Molski, J. Elsner, *Śpiew historyczny na dzień imienin N.P.B. Roźnieckiego i pierwsze ustalenie znaku łoży Polaków Zjednoczonych 3. miesiąca 5. 5810* [1810] [W dziejach pamiętny dzień maja trzeci...], E, s. 26-28, [Pieśń XVIII], APM, s. 149-150.
- L. Osiański, J. Elsner, *Sekstet do króla* [Królu! Nie my tylko sami...], E, s. 30-31, [Pieśń XXII]. *Królowi* [Królu! Nie my tylko sami...], W, s. 66 [Pieśń 34].
- T. Wolański, *Wodzowi wojsk polskich bratu Józefowi Poniatowskiemu* [Mularze! Zaśpiewajmy...], W, s. 72-73 [Pieśń 40], APM, s. 152.
- T. Wolański, *Wodzowi wojsk polskich wielkiemu księciu Konstantemu* [Mularze! Zaśpiewajmy...], W, s. 74 [Pieśń 41].
- T. Wolański, *Królowi* [O, Aleksandrze nasz...], W, s. 93-94 [Pieśń 51], APM, s. 151.
- T. Wolański, *Królowi* [Ojciec Polaków, Aleksandrze wielki...], W, s. 108 [Pieśń 58].
- T. Wolański, *Królowi i jego Familii* [Palcie, mularze! Aleksandra zdrowie...], W, s. 109-110 [Pieśń 59].
- [I. Krasicki], *Ojczyźnie* [Święta miłości kochanej ojczyzny...], W, s. 129 [Pieśń 72].
- J. Drozdowski, *Odchodzącym wojownikom* [Wy, co się ścigacie z nami...], W, s. 164-165 [Pieśń 95].

## 12. Śpiewy na obchód założenia łoży

- *Na obchód założenia* [Ścielmy bukiety z róż po drodze...], B, s. 9-12 [Pieśń VI]. *Na obchód założenia łoży* [Ścielmy bukiety z róż po drodze...], W, s. 123-125, [Pieśń 68], APM, s. 51-53.
- T. Wolański, *Na obchód założenia łoży* [Witaj, do nas, dniu wspaniały...], W, s. 150 [Pieśń 85].

## 13. Śpiewy przy zamknięciu łoży

- [Gdy się skończyły prace tej łoży...], B, s. 25-26 [Pieśń XVI].
- T. Wolański, *Przy zamknięciu łoży* [Czas ucieka szybkim lotem...], W, s. 39-41 [Pieśń 20], APM, s. 122.
- T. Wolański, *Duetto na zamknięcie łoży* [Żegnam was, o miło tkliwe chwile...], W, s. 173-174 [Pieśń 100].



#### 14. Śpiewy poświęcone siostrom

- Mirosławski, *Siostron* [*Niegdyś prac naszych tajemnych...*], W, s. 84-85 [Pieśń 47], APM, s. 92.
- L.A. Dmuszewski, J. Elsner, *Pieśń przy otwarciu loży adopcyjnej Sióstr* [*Witajcie siostry swobody...*], E, s. 11 [Pieśń III]. *Siostron* [*Witajcie, siostry swobody...*], W, s. 149 [Pieśń 84], APM, s. 200.
- T. Wolański, *Siostron* [*Broń, mularze, nabijajcie...*], W, s. 21-22 [Pieśń 11].
- *Siostron* [*Gdy się braterska kończy biesiada...*], W, s. 55-56 [Pieśń 27].
- T. Wolański, *Siostron* [*O miłości, twe natchnienie...*], W, s. 97-98 [Pieśń 53], APM, s. 201.

#### 15. Śpiewy adresowane do króla

- J. Elsner, *Pieśń hold W. Napoleonowi* [*Co za Opatrzność nad nami...*], E, s. 10, [Pieśń II]. APM, s. 145-146.
- T. Wolański, *Królowi* [*Co za Opatrzność nad nami...*], W, s. 35 [Pieśń 18].
- L. Osiński, J. Elsner, *Sekstet do króla* [*Królu! Nie my tylko sami...*], E, s. 30-31, [Pieśń XXII]. *Królowi* [*Królu! Nie my tylko sami...*], W, s. 66 [Pieśń 34].
- T. Wolański, *Królowi* [*O, Aleksandrze nasz...*], W, s. 93-94 [Pieśń 51].
- T. Wolański, *Królowi* [*Ojcie Polaków, Aleksandrze wielki...*], W, s. 108 [Pieśń 58].
- T. Wolański, *Królowi i jego Familii* [*Palcie, mularze! Aleksandra zdrowie...*], W, s. 109-110 [Pieśń 59].
- T. Wolański, *Królowi* [*Śpiewam królowi, co na Piasta tronie...*], W, s. 127 [Pieśń 70].

#### 16. Śpiewy inne

- F. Gawdzicki, *Śpiewka przy spełnianiu zdrowia Brata, zaczynając od odwiedzającego lożę Brata Niesiołowskiego* [*Od Ciebie, zacny Litwinie...*], G, s. 10 [Pieśń V].
- F. Gawdzicki, *Pieśń na pożegnanie P. B. Baradzyna Z. M. K. oddalającego się z tutejszego Wschodu* [*Niech pamięć zniknie z tej ziemi...*], G, s. 13-14 [Pieśń VII].
- *Braciom wizytującym* [*Tym, których bytność dzień ten świetnym czyni...*], W, s. 137 [Pieśń 77].
- T. Wolański, *Wielkiemu Wschodowi* [*Ty, od którego górnego siedliska...*], W, s. 141 [Pieśń 79].
- T. Wolański, *Wielkiemu Wschodowi* [*Wielki Wschodzie! Ku twej chwale...*], W, s. 147-148 [Pieśń 83].
- [*W tym tu siedlisku naszej świątyni...*], B, s. 30-31 [Pieśń XIX]. *Bratu odjeżdżającemu* [*W tym tu siedlisku naszej świątyni...*], W, s. 162-163 [Pieśń 94].

- J. Brykczyński, J. Elsner, *Kantata na obchód uroczystości brata Stanisława Kostki Potockiego odbytej z powodu zaprowadzenia do świątyni prac wolnomularskich portretu najjaśniejszego Aleksandra I [Powstańmy z orężem w ręku...]*, AGAD, sygn. III 1/10, APM, s. 109-114.

## Summary

### **Songs of Polish Freemasons of the Age of Enlightenment in the perspective of interdisciplinary comparative studies**

The main aim of this dissertation was to show that the aesthetics of intermobility can be applied to the vocal work of Polish Freemasons from the Enlightenment period.

In order to meet this task, I conducted scientific queries in the Central Archives of Historical Records in Warsaw, in the Masonic Collections Laboratory of the Adam Mickiewicz University Library in Poznań and in the Poznań Friends of Science Society. I have identified 161 works used in Masonic rituals in Poland in the 18th and 19th centuries, found in songbooks and in the form of leaflets. The editors of the collections of Masonic songs were: Józef Elsner, Franciszek Budziszewski, Tadeusz Wolański and Feliks Gawdzicki. I have divided the collected texts into 16 thematic categories, including, among others: general songs, name-day songs, singing during the collection or distribution of alms, banquet songs, funeral songs, religious-philosophical songs, and patriotic songs. It should be emphasized that some groups of texts were characteristic only for Freemasons, an example of which can be considered chain chants, performed during the rites of closing the lodge.

In the introduction to my thesis, I presented the state of research on literary and musical comparative intermedia. I have described the development of this method and the possibilities of its use in the study of early literature texts. I have defined the most important concepts related to the methodology used, at the same time referring to the contemporary directions of research on the literature of the Polish Enlightenment.

In the first chapter, entitled "Enlightenment Reflections on the Relationship between Literature and Music", I presented the views of the Western European and Polish literary theoreticians and critics on literary and musical issues. I have divided these issues into three overarching areas: the discussion on the origin of poetry and its relationship with music, the problem of prosody in a literary work, and the status of literary and musical genres, with particular emphasis on cantatas and songs, because these were the forms used by Polish Freemasons. By the way, I have also characterized opera, especially opera libretto, because of its connection with the cantata.

The second chapter, "Occasional Songs in Polish Masonic Rituals at the Turn of the 18th and 19th Centuries", is devoted to the description of Masonic celebrations in Polish lodges of the Enlightenment period, with particular emphasis on the musical setting. In individual subchapters, I presented the development of Freemasonry in the eighteenth and early nineteenth centuries, characterized the Masonic songbooks, and described the thematic division of the

collected songs. In addition, I tried to place Masonic chants in the background of other works of occasional literature written at a similar time. I pointed out the most important motifs in the individual works and references to the Polish Baroque, as well as to contemporary theories of post-secularism. On the occasion of these considerations, I also decided to take a closer look at the literary portrait of the Polish Freemason from the turn of the eighteenth and nineteenth centuries, emerging from the analysed source material. Inspired by Teresa Kostkiewiczowa's research, I treated the collected catalogue of postulated personal traits and attitudes as a kind of "anthropological project" inscribed in this work, and I referred it to the most important postulates of the Enlightenment artistic movements.

The issues announced in the introduction were also taken up in the third chapter: "Intermediality of Masonic Chants". First, I developed a model of the intermedia text in relation to cantatas and songs. Next, I presented two views on the musicality of literary works created in the Polish Enlightenment in order to move on to the issue of the intermediality of Masonic chants. I have tried to show that it is legitimate to look at works for which no notes have been preserved (as was the case with most of the analyzed Freemasonry songs) from a comparative perspective. The structure of these texts allows us to speak of their immanent musicality. I analyzed the collected source material according to the genre criterion, taking into account cantatas and songs, i.e. two literary genres in the case of which music is somehow inscribed in their genotype, and which have a special representation in the corpus of Masonic texts. The intermedia character of the analyzed works is indicated by the theatricality of Masonic celebrations. Through the involvement of the "brothers" participating in the assembly, the ritual became a kind of spectacle in which each participant played a specific role. As a consequence, the lodge meetings were performative in nature. Not only the songs and recited texts were important, but also the accompanying gestures and scenography. I also drew attention to the role of silence in events that can be described as quasi-liturgy. In addition, it was also possible to compare selected, occasional Masonic songs with a collection of *Pieśni nabożne* by Franciszek Karpiński in terms of the singing of these works and their intended performance during appropriate rituals.

I have also attached to the work an appendix containing a division of all the analyzed works in terms of topics along with their location, as well as photocopies of exemplary Masonic chants found in manuscripts.