

Marcin Śrama

(Poznań)

<https://orcid.org/0000-0001-9705-298X>

PIERRE CLÉMENT – PREKURSOR TEMATYKI WOLNOMULARSKIEJ W DRAMACIE

Abstract

The paper is concerned with the life and work of Pierre Clément, a Geneva-born journalist, dramatist and poet, who was one of the first to make a freemason a protagonist in a play. Issues relating to that author have not been discussed in Polish so far, even though Clément was a significant figure in French playwriting as the precursor of Masonic themes.

Keywords

Enlightenment, drama, Freemasonry, hyperdrama.

Z lożami wolnomularskimi właściwie od początku ich istnienia wiązały się dzieła literackie, przede wszystkim tworzone przez samych masonów pieśni i kantaty mające na celu uświetniać lożowe uroczystości¹. Z czasem jednak również samo wolnomularstwo stało się tematem utworów literackich oraz dramatów, najwcześniej w latach 30. XVIII wieku we Francji. Wiązało się to z dużym zainteresowaniem, jakie budziła działalność łóż wolnomularskich. Z tego właśnie powodu pierwsze dramaty, w których tematyka wolnomularska się pojawia, nawiązywały w akcji do sekretów masonskich, które fascynowały społeczeństwo państw europejskich, a czasami budziły również nieufność ze strony władz państwowych

¹ Pierwsze pieśni wolnomularskie o tematyce dotyczącej legendarnej genezy wolnomularstwa oraz masonskich wartości umieszczone zostały już w pierwodruku konstytucji Andersona (Anderson 1723, s. 75-90). W Polsce problematyka związana z pieśniami i kantatami wolnomularskimi została dogłębnie omówiona w pracach Elżbiety Wichrowskiej (zob. Wichrowska 1992, Wichrowska 1995).

i kościelnych². Jako pierwszy bohaterami swego dramatu uczynił wolnomularzy pochodzący z Genewy, a działający przede wszystkim na terenie Francji, Pierre Clément, który współcześnie jest postacią zupełnie nieznaną poza środowiskiem badaczy wolnomularstwa oraz historyków literatury francuskiej, ale jednocześnie znaczącą zwłaszcza z uwagi na działalność publicystyczną oraz fakt wprowadzenia do teatru schematu akcji, który gościł na deskach scen europejskich przez cały wiek XVIII.

1. ZAPOMNIANY DRAMATURG Z GENEWY

Pierre Clément urodził się w grudniu 1707 roku w Genewie. Nie posiadamy zbyt wielu informacji o jego młodości, poza bardzo ogólnym przekazem, że już w bardzo wczesnym wieku miał wykazywać się dużymi zdolnościami. Wiadomo, że odbył dogłębne studia w zakresie filozofii i teologii – istnieją świadectwa, że znał łacinę, grekę i hebrajski³, a w roku 1732 został protestanckim duchownym, pastorem l'Eglise Protestante de Genève⁴, po czym zapewne w wyniku konfliktu na łonie tej protestanckiej denominacji opuścił Szwajcarię i przybył do Paryża. W tym mieście – stolicy świata kultury – miał wygłaszać kazania dla ambasadorów Holandii i Szwecji⁵. To właśnie tam poznał też ambasadora Korony Brytyjskiej w Królestwie Francji, Jamesa Waldegrave'a, który zatrudnił go w roli wychowawcy swoich dzieci⁶. Funkcję tę pełnił prawdopodobnie do roku 1734, kiedy to najmłodsza córka arystokraty, Henrietta, wyszła za mąż za Edwarda Herberta, syna Williama Herberta, Drugiego Markiza Powis⁷. Ten okres w życiu Clémenta jest bardzo ważny, gdyż najprawdopodobniej to właśnie wtedy protestancki duchowny poznał bliżej idee wolnomularskie (James Waldegrave był wolnomularzem⁸). Clément został wówczas inicjowany do jednej z łóż masonskich⁹.

Mniej więcej w tym czasie zaczęły rozwijać się literackie zainteresowania Clémenta i jego twórczość. W roku 1733 napisał tragedię pt. „Mérope”. Sztuka ta

² Zob. np. Wójtowicz 2014, s. 11, Kwiatkowski 2016, s. 66.

³ Castillon 1775, s. 139.

⁴ Michaud 1813, s. 41.

⁵ Castillon 1775, s. 137-138.

⁶ Ibidem, s. 140; Michaud 1813, s. 41.

⁷ Debrett 1790, s. 258.

⁸ Bord 1908, s. 122.

⁹ Tunbridge 1968, s. 97 i Rattner Gelbart 1987, s. 52. O tym fakcie nie wiedzą jednak wspominający o dramaturgu Lennhoff i Posner (1932). Hipotezę o przynależności Clémenta do loży stawia już francuski historyk wolnomularstwa, autor między innymi monografii poświęconej motywom masonskim w teatrze, Albert Lantoine, jednak z powodu braku dostępu do materiałów źródłowych, o których wspominają późniejsi badacze, sam ją falsyfikuje, Lantoine 1919, s. 42.

dotyczyła tematu mitologicznego – historii tytułowej bohaterki, córki króla Kypselosa, która została zmuszona do poślubienia Heraklidy imieniem Polyfontes – mordercy jej męża, króla Messyny – Kresfonta¹⁰.

Bodźcem, który pchnął Clémenta do napisania tej tragedii, była zapewne któraś ze sztuk francuskich opartych na tym micie: „Philoclée et Telephonte” autorstwa Gabriela Gilberta (1642), „Telephonte” Jeana de La Chapelle’a (1682) lub „D’Amasis” François-Josepha de Lagrange-Chancellé’a (1731)¹¹, a najpewniej głośnie włoska sztuka pt. „Méropé” z roku 1717, stworzona przez Scippione’a Maffei-go¹², który na początku roku 1733, jeszcze przed ukończeniem przez Clémenta jego dzieła, przyjechał do Francji. Młody dramaturg pokazał swoją nieukończoną sztukę Włochowi, jednak ten nie ocenił jej zbyt wysoko. Mimo tego Clément kontynuował pracę, gdyż wystawić dramat miał teatr Comédie-Française¹³, jednak sztuka została odrzucona¹⁴.

Cztery lata później Clément stworzył swój drugi dramat pt. „Les Fri-Maçons”¹⁵. Było to jedno z pierwszych we Francji dzieł teatralnych dotyczących wolnomularstwa. Głównym celem jego autora było ukazanie w komicznie dyskredytujący sposób ludzi zbyt zainteresowanych działalnością i sekretami tajnej organizacji, niepodejmujących jednak próby zrozumienia jej idei. Sprawia to, że sztukę Clémenta można potraktować jako najwcześniejszy przykład dzieła scenicznego służącego „promocji” idei wyznawanych przez członków łóż (w każdym razie dziełko to jest z pewnością świadectwem popularności, jaką cieszyła się tematyka masońska)¹⁶.

Pierre Clément okazał się zatem prekursorem tematyki, która w teatrze zagościła na długi czas¹⁷, jednak dla niego samego rozpoczęcie działalności artystycznej

¹⁰ Grimal 1987, s. 233.

¹¹ Hawkins 1969, s. 319.

¹² Menegault 1810, s. 261.

¹³ Castillon 1775, s. 144. Takie miejsce planowanej premiery może sprawiać wrażenie, że sztuka miała być formą parodii, tak jednak nie jest.

¹⁴ Menegault 1810 s. 262. Sztuka została wydana w Paryżu w roku 1749, zob. Clément 1749.

¹⁵ Clément 1740, s. III.

¹⁶ Świadectwem zainteresowania tematyką masońską we Francji są liczne publikacje poświęcone wolnomularskim sekretom, np. Pérau 1745, Larudan 1747, a być może także opera „Zoroaster” Rameau z librettem Louisa de Cahusaca, która według Grahama Sadlera może być interpretowana jako wolnomularska przypowieść i wykazuje wiele podobieństw względem „Czarodziejskiego fletu” Mozarta, zob. Sadler 2002.

¹⁷ Dalszy rozwój komedii o tematyce masońskiej miał miejsce w pierwszej połowie XIX wieku. Przykłady XIX-wiecznych komedii masońskich: „Les Deux franc-maçons ou les coups du hasard” autorstwa Benoît Pelletiera de Volméranges (premiera: 25 maja 1808 r. w Théâtre de S.M. l’Impératrice et Reine, I wyd. Paris 1808), „Les faux Frères” autorstwa Stanislasa Macaire’a (premiera miała miejsce w roku 1833, w Théâtre de l’Ambigu-Comique), „Itanoko” (premiera 2 kwietnia 1835 r. w la

nie było szczęśliwym wydarzeniem – niezwykle popularna sztuka została wydana anonimowo, więc nie przyniosła mu sławy, a ponadto pomimo braku nazwiska autora na egzemplarzach pierwszego wydania¹⁸ informacja, że Clément zajął się teatrem, dotarła w jakiś sposób do Genewy, w wyniku czego konsystorz wydalili dramaturga ze stanu duchownego¹⁹. W kolejnych latach po napisaniu i wystawieniu komedii „Les Fri-Maçons” Clément prawdopodobnie zajął się działalnością wydawniczą²⁰.

W latach 40. Clément dokonał przekładu na język francuski niezwykle w Wielkiej Brytanii popularnej tragedii mieszczańskiej autorstwa George’a Lillo, noszącej tytuł „The London Merchant or The History of George Barnwell” (fr. „Le Marchand de Londres ou l’Histoire de George Barnwell”). Tłumaczenie Clémenta zostało wydane po raz pierwszy w Londynie, w 1748 r.²¹ Przekład ten musiał zdobyć sporą popularność i na długi czas zagościć na deskach francuskich teatrów, na co wskazuje fakt, iż w roku 1809 w „Annales Dramatiques” (wydanych już w okresie, gdy komedia „Les Fri-maçons” przestała być grywana w teatrach), w biografii

Redoute), Frère Galfatre (autorzy: M.M. Bayard i Joseph Xavier Boniface Saintine, premiera 18 maja 1844 r. w teatrze pałacu królewskiego w Paryżu, I wyd. Bruksela 1844); por.: Clavel 1846, s. 94.

¹⁸ Anonimowe były także kolejne wydania sztuki, jednak w niemal wszystkich słownikach biograficznych i dziełach poświęconych teatrowi, w których opisywany był Pierre Clément, a z których korzystałem przy pisaniu niniejszego artykułu, komedia „Les Fri-maçons” figuruje jako jego dzieło, zatem informacja na temat tego, kto jest autorem „Les Fri-maçons”, musiała być znana przynajmniej w środowiskach związanych z teatrem (jedynie w „Histoire littéraire de Genève” Jean Senebier Clément nie jest opisywany jako twórca wydanej w roku 1740 komedii „Les Fri-maçons”, w jej miejsce przypisuje się mu sztukę pod tytułem „Les Fran-maçons trahis ou les Maçons libres en un acte”, co jest rzecz jasna pomyleniem tytułu sztuki Clémenta z tytułem poświęconej wolnomularstwu pracy Gabriela Perau – zob. Senebier 1786, s. 246-247.

¹⁹ Michaud 1813, s. 41; Senebier 1786, s. 247-248.

²⁰ Pierre Clément figuruje jako wydawca trzech publikacji wydanych w latach 40. XVIII wieku:

- zbiór anegdot pod tytułem „Théâtre critique, ou Discours différens sur toutes sortes de matiéres pour détruire les erreurs communes” – dzieło napisane przez Benoît-Jerome’a Feijoo, z hiszpańskiego przetłumaczone przez Jeana de Ferreras w roku 1742 (Feijoo 1742).

- sztuka „Le Prix de Cythère” Charles-Simona Favarta, wystawiona po raz pierwszy 12 lutego 1742 roku, opublikowana bez imienia autora (Favart 1750, s. 3).

- „Les Heures de recreation, contentent les poesies amusantes, serieus, badines, critiques et morales” autorstwa Jeana-François Dreux du Radiera, który ukrywał się pod pseudonimem Monsieur ***, wydane w Paryżu w roku 1740 (Querard 1835, s. 74; Anonim 1750, s. 538; Barbier 1806, s. 313; w XIX-wiecznych katalogach książek rzadkich występuje też publikacja o bardzo podobnym tytule „Les Heures de récréation, contenant les poesies amusantes, serieuses et badines de M.B.”, wydana w Paryżu nakładem Clémenta, jednak wydaje się być ona zniekształconą formą tytułu zbioru poezji wymienionego powyżej, na co może wskazywać fakt, że w żadnym katalogu nie występują dzieła pod obydwoma tytułami, ale zawsze mamy do czynienia z jednym lub z drugim tytułem, por. Anonim 1803, s. 210).

²¹ Lillo 1962, s. 158; Conlon 1988, s. 70. Sztuka ta w tłumaczeniu Clémenta została wydana po raz drugi w roku 1751. Zob. Barbier 1806, s. 9.

Clémenta odnajdujemy informację, że „Le Marchand de Londres” jest jedyną sztuką, która sprawia, że ten dramaturg jest pamiętany²².

Kolejną literacką pracą Clémenta jest pisany i publikowany w latach 1748-1753²³ w formie epistolarnej przegląd literacki noszący tytuł: „Les Cinq Années Littéraires”²⁴. Na jego łamach autor opisał większość nowości książkowych o charakterze literackim i naukowym, wydawanych w tym okresie, i mniej dziś już ważnych, i nadal znanych, jak na przykład „O duchu praw” Monteskiusza²⁵. Wspominał też o twórczości piszących w tym okresie kobiet, np. Françoise de Graffigny²⁶ i Marguerite de Lussan²⁷, oraz o pismach politycznych zdetronizowanego króla Polski, Stanisława Leszczyńskiego (list z 13 stycznia 1750 roku)²⁸, którego biblioteka była skądinąd jednym z subskrybentów pisma Clémenta, co jednak nie musi świadczyć, że książkę Lotaryngii czytał ów periodyk²⁹.

„Les Cinq Années Littéraires” zostało przyjęte jako dzieło niezwykle celne ze względu na „wspaniałe krytyki i pełne smaku obserwacje”³⁰ oraz „doskonały styl”³¹, doceniano refleksje i sprawiedliwe sądy o literaturze³², lecz jednocześnie dostrzegano pewne wady, spośród których za największą uznawano niezwykłą łagodność wobec opisywanych dzieł, która nie godzi się z dziennikarskim charakterem literackiego przeglądu³³.

W następnych latach Pierre Clément zaczął również wydawac kolejny periodyk literacki „Les Sottises du Temps”³⁴. Ma on, podobnie jak „Les Cinq Années

²² Menegault 1809, s. 362.

²³ Ostatni rocznik jest jednak niepełny, Clément zakończył pisanie „Cinq Années Littéraires” w maju roku 1753.

²⁴ Kolejne listy ukazywały się co dwa tygodnie. Materiał z lat 1748-1750 wydano w roku 1751, a opatrzone tytułem: „Nouvelles Littéraires de France”. Cały zbiór pod tytułem, pod którym znany jest do dzisiaj, został wydany w roku 1754, w Hadze; por. Clément 1751; idem 1754.

²⁵ Clément w opisie pracy Monteskiusza zwraca uwagę na przemyślenia filozofa o tym, że każdy z ustrojów opiera się na odrębnych wartościach, a także na wskazywane przez Monteskiusza zależności między religią czy klimatem obszaru, na jakim istnieje jakieś państwo, a ustrojem tego państwa; List XXV (20 lutego 1749 r.), [w:] P. Clément 1754, 1, s. 172-178.

²⁶ List LXII (15 października 1750), [w:] Clément 1754, 1, s. 153; Françoise de Graffigny (1695-1758) – francuska pisarka i dramaturg, autorka między innymi opublikowanej w roku 1747 powieści „Lettres d’une Péruvienne”, a także opisywanej przez Clémenta sztuki „Cénie”; zob. Showalter 2004.

²⁷ List XXXIII (z 20 czerwca 1749), [w:] Clément 1754, 1, s. 225-233; Marguerite de Lussan (1685-1758) – francuska pisarka i dramaturg, autorka m.in. powieści „Marie d’Angleterre, Reine Duchesse”; zob. Chaoudon 1772, s. 226.

²⁸ List XLVI (z 13 stycznia 1750), [w:] Clément 1754, 1, s. 34-35.

²⁹ Clément 1755, s.n („Liste des souscripteurs”).

³⁰ Sabatier de Castres 1774, s. 309, Sabatier de Castres 1775, s. 217

³¹ Almanach des Muses 1767, s. 19.

³² Castillon 1775, s. 143.

³³ Sabatier de Castres 1774, s. 310, idem 1775, s. 217.

³⁴ Moureau 2006, s. 299, por. Fabre 2020.

Litteraires”, formę epistolarną, lecz obejmuje znacznie krótszy okres od stycznia do maja 1754 roku³⁵, zapewne w wyniku tego, że na początku lat 50. XVIII wieku Clément zaczął wykazywać oznaki choroby psychicznej, co stało się przyczyną tego, że w roku 1755 trafił do szpitala w Charenton³⁶.

Podczas pobytu w Charenton autotereapią Clémenta była twórczość³⁷. Wiersze pisane przez niego w momentach poprawy stanu psychiki³⁸ stanowią sentymentalny powrót do utraconej przeszłości, wyrażają tęsknotę za wszystkim, co było, są wyrazem poczucia teraźniejszej, całkowitej beznadziejności. Clément często wspomina w nich o swych odbywanych w przeszłości podróżach, a w szczególności o trudnej do umiejscowienia w czasie wyprawie do Włoch, podczas której najprawdopodobniej zwiedził Mediolan i Wenecję. Przywołuje między innymi obrazy weneckiego karnawału, na przykład w wierszu „Epitaphe à mon masque après le Carnaval de Venise”³⁹, w którym tytułowa maska określana jest mianem „schronienia dla szaleństwa i wolności”. Sam pobyt w mieście dożów został przez Clémenta opisany w jeszcze kilku innych wierszach, na przykład: „Sur une jeune Française, qui dansoit à l’Opéra de Venise”⁴⁰, który stanowi opis wrażeń spowodowanych występem baletnicy. W przypadku wiersza „À une Dame de Milan”, będącego formą literackiego powrotu do Mediolanu, Clément nie opisuje już swych wrażeń na temat swego pobytu, lecz miłość do kobiety mieszkającej w tym mieście⁴¹.

W niektórych spośród wierszy stworzonych w czasie pobytu w Charenton⁴² Clément opisywał swą obecną sytuację, a najdobitniejszym tego przykładem wydaje się utwór „Vers adressés à une femme par son mari enfermé à Charenton”⁴³, który jest adresowany do nieznanej skądinąd, domniemanej żony Clémenta, Char-

³⁵ Zbiór tych listów został wydany w Hadze w roku 1754; Clément (?) 1754b.

³⁶ Sayons 1861, s. 472; według przekazu zawartego w „Le Nécrologe des hommes célèbres” sam Clément, widząc swój zły stan psychiczny miał poprosić swego brata o umieszczenie w tym szpitalu, por. Castillon 1775, s. 148.

³⁷ Wiersze te zostały wydane w roku 1766; Clément 1766; niektóre spośród nich („Vers adressés à une femme par son mari enfermé à Charenton”, „Sur un ex-Jésuite”, „Sur une jeune Française que dansoit à l’Opéra de Venise”, „Epitaphe de mon masque après le Carnaval de Venise”, „Sur un Musicien”, „À Madame Comtesse de ***”) opublikowane także w Almanach des Muses 1767, s. 19, 30, 44, 61, 112, 118.

³⁸ Almanach des Muses 1767, s. 19.

³⁹ Clément 1766, s. 31-32.

⁴⁰ Ibidem, s. 33.

⁴¹ Ibidem, s. 31.

⁴² M.in. A mon Frère, [w:] Clément 1766, s. 14-16.

⁴³ Almanach des Muses 1767, s. 19; w „Pièces Posthumes de l’Auteur des Cinq Années Littéraires” utwór ten nosi tytuł: Vers prêtés à quelqu’un qui vouloit recevoir une lettre de sa femme, [w:] Clément 1766, s. 11-12. Ten drugi tytuł (pl. „Pożyczony komuś, kto chce otrzymać list od żony”) może wskazywać na to, że owa Charlotta niekoniecznie jest żoną Clémenta.

lotty⁴⁴. W tym wierszu podmiot mówiący tożsamy z autorem określa samego siebie jako „umierającego i głędzącego”, narzeka na swój stan i swoje położenie, jednak wyraża przy tym swą miłość do żony⁴⁵, a także nadzieję, że wszystko, co przeżywa, w rzeczywistości, jest tylko nic nie znaczącą chwilą, a Charenton już w najbliższym czasie zamieni się w Cyterę⁴⁶.

Niektóre spośród wierszy Clémenta świadczą też, że ich autor pomimo swego stanu psychicznego nadal interesował się literaturą i śledził działalność uczonych i literatów. Przykładem takiego utworu odnoszącego się do ważnych dzieł powstałych w tym okresie może być wiersz skierowany do Georges’a-Louisa Leclerca, hrabiego de Buffon⁴⁷, w którym Clément wyraża uznanie wobec dzieła noszącego tytuł „Histoire naturelle” autorstwa tego uczonego. Ponadto Clément inne swoje wiersze dedykuje jednemu spośród francuskich encyklopedystów, Charlesowi-Marie de la Condamine⁴⁸, poecie Jean-François de Saint-Lambertowi⁴⁹, a także doktorowi Angelo Gattiemu mającemu duże zasługi w rozpowszechnianiu inokulacji, czyli wczesnej odmiany szczepień⁵⁰.

Interesującym przykładem utworu poetyckiego Clémenta wydaje się także wiersz pod tytułem „Sur un ex-Jesuite”⁵¹, w którym autor staje niejako w opozycji do idei swoich czasów: jego adresat, który filozofując, utracił wiarę i opuścił szeregi zakonne, otrzymuje od poety rady na temat tego, co powinno się w życiu liczyć: najważniejsza jest dobroduszość, w imię której warto zrezygnować z filozoficznych komplikacji na rzecz prostoty⁵².

Tą właśnie prostotę, lecz w tym przypadku w sferze przeżyć estetycznych, afirmuje także stylem swej wypowiedzi inny wiersz Clémenta, noszący tytuł „Sur un Musicien”⁵³. Stanowi on opis emocji powstających w wyniku słuchania utworu muzycznego. Odnajdujemy w nim między innymi porównanie piękna zgod-

⁴⁴ Almanach des Muses 1767, s. 19.

⁴⁵ Ibidem, s. 11.

⁴⁶ „Charenton demain / Deviendra Cythère”. Ibidem, s. 12.

⁴⁷ Wiersz nosi tytuł: „A M. de Buffon de l’Academie Royale des Sciences de Paris, de Londres etc”; Ibidem, s. 36-38.

⁴⁸ Ibidem, s. 34-35.

⁴⁹ Ibidem, s. 9.

⁵⁰ Ibidem, s. 23-24; Angelo Gatti był konsultantem medycznym króla francuskiego i profesorem medycyny na Uniwersytecie w Pizie, jeden z prekursorów szczepień, autor prac licznych prac medycznych dotyczących inokulacji, m.in. „Reflexions sur les préjugés qui s’opposent aux progrès et à la perfection de l’Inoculation” (Bruxelles 1764), „Nouvelles réflexions sur la pratique de l’inoculation” (Bruxelles 1767). Jego listy dotyczące badań nad chorobami zakaźnymi, pisane do francuskiego lekarza Augustina Roux, zostały opublikowane w roku 1763; Gatti, Roux 1763.

⁵¹ Clément 1766, s. 14; Almanach des Muses 1767, s. 30.

⁵² Ibidem.

⁵³ Almanach des Muses 1767, s. 112.

nej z klasycznymi regułami melodii do piękna mitycznej nimfy, które pozostanie w pamięci do końca życia.

W podobnym, pełnym wrażliwości i prostoty, tonie Clément opisał też nieznaną z nazwiska hrabinę, adresatkę wiersza „Á madame la Comtesse de ***”⁵⁴, która mogła być przyjaciółką lub obiektem platonicznej miłości poety, a scharakteryzowana przez niego została jako kobieta o pięknych dłoniach, pełna uroku młodości i dowcipu, dystyngowana, o pełnym gracji sposobie poruszania się, paradoksalnie więc niebezpieczna⁵⁵.

Poezje były ostatnim dziełem pisarza, który umarł w Charenton 7 stycznia 1767 roku⁵⁶. Pierre Clément stanowi przykład pomniejszego twórcy XVIII wieku, mającego jednak w swym życiu chwile wielkości. Zdaniem autora wydanych u progu następnego stulecia „Annales dramatiques” jego twórczość nie miała na celu szukania jakichś wielkich idei, lecz dawanie przyjemności samemu autorowi i jego odbiorcom⁵⁷, co w tej epoce było niezwykle częste i przynosiło różne skutki – czasem artyści przemijali bez echa, czasem zdobywali pewne uznanie, a czasem, jak w przypadku Clémenta, byli w centrum wydarzeń, wprowadzali do sztuki nowe tematy, lecz tworząc dzieła pod względem formalnym typowe dla swej epoki, lub też dokonując innowacji, które nie wpłynęły w znaczącym stopniu na rozwój teatru, stawali się tylko jednymi z wielu często zapomnianych jej przedstawicieli.

2. WOLNOMULARZE I PROFANI NA SCENIE

Data premiery hiperdramy Pierre’a Clémenta owiana jest tajemnicą. „Avertissement” (ogłoszenie), znajdujące się na pierwszej nienumerowanej stronie pierwszego wydania, głosi, że dzieło miało zostać wystawione przez komików francuskich (*les Comédiens François*), ale z jakiegoś powodu do premiery nie doszło⁵⁸. Albert Lantoiné, autor wydanej w 1919 roku pracy dotyczącej sztuk teatralnych na temat wolnomularzy, wspomina, że istnieje możliwość, że miała ona swą premierę w roku 1739⁵⁹. Pewne jest to, że sztuka została wydana po raz pierwszy w roku 1740 pod tytułem „Les Fri-Maçons” i jest jednym z pierwszych dzieł scenicznych, w których pojawia się postać wolnomularza.

Dlaczego dzieło takie trafiło do publiczności i zdobyło pewną popularność właśnie na przełomie lat 30. i 40. XVIII wieku? Z całą pewnością jest co najmniej

⁵⁴ Clément 1766, s. 30; Almanach des Muses 1767, s. 118.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Hebrail, de La Perte 1769, s. 29; Michaud 1813, s. 42.

⁵⁷ Menegault 1809, s. 362.

⁵⁸ Clément 1740, Stąd cytowane *Avertissement*.

⁵⁹ Lantoiné 1919, s. 131.

kilka przyczyn takiego stanu rzeczy. Przede wszystkim w tym czasie loże wolnomularskie, działające we Francji już od roku 1723, zaczęły być potępiane przez przedstawicieli instytucji Kościoła, a sztuki teatralne często służyły jako oręż w „walce o sztukę królewską” i były w ten sposób wykorzystywane zarówno przez wolnomularzy, jak i przeciwników masonerii, choć przez tych drugich o wiele rzadziej. Drugą przyczyną może być pewna skandaliczna dla wolnomularzy sytuacja. Pod koniec roku 1737 pewna francuska chórzystka i tancerka w operze – mademoiselle Marie-Armande Carton – będąca jednocześnie policyjnym szpiegiem miała kupić od pewnego wolnomularza tajemnice masońskie⁶⁰. Sztuka Pierre’a Clémenta może być zatem próbą dyskredytacji tej publikacji poprzez wykazanie, że żaden wolnomularz nigdy nie sprzeniewierzyłby się swoim wartościom i nie sprzedałby tajemnic bractwa.

Głównymi motywami w sztuce są miłość i tajemnica, w tym przypadku masoński sekret. Połączenie to jest w zasadzie typowe w ówczesnej literaturze i w teatrze. Czymś zupełnie nietypowym jest jednak podtytuł sztuki: „hiperdrama”. Dziś oznacza to sztukę opartą na hipertekście⁶¹. Natomiast w wieku XIX było to dzieło, w którym wydarzenia ukazane są w sposób przesadny⁶². W żadnym katalogu ani opracowaniu dotyczącym teatru francuskiego, z jakich korzystałem, nie pojawia się to słowo do lat 60. XVIII wieku, kiedy to zostało ono użyte do określenia napisanej przez Woltera sztuki „Saul. Hyperdrame heroicomique en cinq actes”⁶³. Trudności związane z pojęciem hiperdramy, niezdefiniowanym w epoce ani później, nie pozwalają na ocenę, czy nowatorstwo w sferze nazewnictwa pociągnęło za sobą jakieś nowości w zakresie treści i formy.

Główną bohaterką sztuki jest Lucylla – młoda wdowa, która pragnie poznać sekrety wolnomularzy. Pomoc okazuje jej w tym zakochany w niej, rozegzaltowany i roztrzepany młodzieniec Klitander, jego służący L’Eveille oraz służąca Lucylli – Marianna. Pozostali bohaterowie hiperdramy to wolnomularze, a wśród nich Mondor – wielki mistrz⁶⁴, który podobnie jak Klitander stara się o rękę Lucylli.

Rywalizacja między tymi dwoma bohaterami stanowi, obok prób zdobycia masońskiego sekretu przez Lucyllę, jedną z dwóch najważniejszych wątków w akcji sztuki. Istotne przy tym są funkcje, które przypisane są każdemu z dwóch głównych męskich bohaterów. Mondor jest wielkim mistrzem (fr. *grand maître*).

⁶⁰ Ibidem, s. 36-37, 42.

⁶¹ Zob. np. Glesner 2005, s. 212, 335, 354.

⁶² Costa 1868.

⁶³ Sztuka pierwotnie nosiła tytuł „Saul et David”; w późniejszych wydaniach – jak podano wyżej; sztuka ma alternatywny podtytuł *tragédie*, ale „bardziej przypomina farsę” (zob. Tsien 2012, s. 121).

⁶⁴ Clément używa wobec niego określenia *grand maître*, co przekładam dosłownie jako wielki mistrz, choć z treści dramatu nie wynika jednoznacznie, czy pełni on funkcję zwierzchnika obediencji, czy też jest po prostu czcigodnym mistrzem loży.

Przez cały tok akcji zachowuje powagę, a jednocześnie próbuje dokonać dwóch pozornie sprzecznych rzeczy – zachować sekret wolnomularzy i zdobyć rękę ciekawskiej kobiety. Funkcja Mondora może wskazywać jednocześnie na to, że skoro jest on *grand maître*, to postać jego konkurenta przedstawia typ bohatera, będącego pozorantem, a nazywanego dosłownie małym mistrzem (fr. *petit-maître*) albo małym markizem (fr. *petit marquis*). *Petit-maître* jako typ postaci został stworzony przez Moliera i był obecny w wielu XVIII-wiecznych komediach francuskich, między innymi w mającej swą premierę krótko przed wydaniem hiperdramy sztuce Marivaux zatytułowanej „Le Petit-Maître corrigé”. *Petit-maître* był ubierającym się ekscentryczny sposób afektowanym próżniakiem. W toku akcji był jednak wykpiwany i ponosił klęskę w swych działaniach. Polską odmianą „małego mistrza” był fircyk znany między innymi z komedii Franciszka Zabłockiego⁶⁵.

Samo imię Klitander, które nosi młodzieniec z „Les Fri-maçons”, z jednej strony nawiązywało do tytułowego bohatera drugiej sztuki Pierre’a Corneille’a („Clitandre”, 1630), a swą genezę znajdowało w słowie *kleitandros*, które oznacza „słyszący ze swego męstwa”. Później jednak zaczęło być stosowane również w przypadku postaci ukazujących typowe charaktery z często przerysowanymi typowymi w epoce wadami (u Moliera Klitander to imię młodych, nie zawsze odnoszących sukcesy zalotników)⁶⁶, które w prześmiewczy sposób były piętnowane w późniejszych komediach, gdzie imię Klitander było czasem kojarzone z postacią *Petit-maître’a*, co w najwyższym stopniu jest widoczne w „Les Fri-maçons”, dramacie, w którym autor przynajmniej w jednym fragmencie podejmuje się trawestacji innego dramatu Corneille’a⁶⁷ – twórcy, który imię takowe nadał męznemu protagoniście.

Postać Klitandra – *Petit-maître’a* kontrastuje z zachowującym powagę Mondorem, wielkim mistrzem. Jego imię również nawiązuje do historii teatru francuskiego w XVII wieku, a mianowicie do postaci Phillippe’a Girarda, znanego jako Mondor, który prowadząc teatr przy Place de Dauphine wraz z bratem Antoinem, zajmował się jednocześnie sprzedażą narkotyków⁶⁸. Clément dokonuje tutaj zatem swego rodzaju trawestacji *à rebours*, nadając protagoniście imię znanego przestępcy.

⁶⁵ W starych słownikach sformułowanie *petit-maître* było tłumaczone po prostu jako „fircyk” – zob. Bandtke 1827, s. 70. Sporadycznie używane jest również w dramatach polskojęzycznych, zob. Bończa-Tomaszewski 1782.

⁶⁶ Howarth 1982, s. 173, por. Molier 1952, s. 250. Później imię Klitander w takim samym kontekście pojawia się w „Małych dialogach filozoficznych” Chamforta, zob. Chamfort 2010, s. 112.

⁶⁷ Clément 1740a, s. 44, por. Corneille 1746, s. 251. Obok dramatu Clémenta jednoznaczne skojarzenie imienia Klitander z określeniem *Petit-Maître* występuje także w nieco późniejszej, anonimowej komedii „La Félicité” mającej swoją premierę w środę 20 kwietnia 1746 roku, zob. Parfait, 1747, 2, s. 515.

⁶⁸ Lough 1979, s. 82, Jal 1872, s. 878.

Sztuka Clémenta rozpoczyna się dialogiem między L'Eveillem a Marianną. Dowiadujemy się z niego, że nie tylko Klitander zakochany jest w Lucylli, ale także L'Eveille w Mariannie. Jednocześnie już pierwsza scena dowodzi, że „Les Fri-Maçons” jest sztuką o lekkim i prześmiewczym charakterze. Gdy L'Eveille mówi Mariannie, że ta wygląda dziś pięknie, ona odpowiada, że te słowa oznaczają, że jest ona teraz piękniejsza niż każdego innego dnia, a więc jej reakcja jest zupełnie inna, niż przewidywał L'Eveille⁶⁹. Nieudane zaloty sługi wobec służącej stają się tutaj zatem zapowiedzią równie nieudanych starań jego pana o Lucyllę, pracodawczynię Marianny.

Później rozmowa przechodzi do tematyki związanej z wolnomularstwem. Marianna wyznaje L'Eveille'owi, że jej pracodawczyni pragnie poznać sekrety wolnomularzy. Takie ciągłe przechodzenie między tematami tajemniczości i miłości jest rzeczą charakterystyczną dla całej dalszej akcji sztuki Clémenta; właściwie wynika już z poglądów epoki na kwestię uczuć i sekretów. W wielu XVIII-wiecznych wierszach pojawia się bowiem motyw „sekrety miłości”, jakie kultuwują kochające się pary, a które są ukrywane przed ciekawskimi⁷⁰. Oczywiście trudno szukać ścisłego nawiązania, ale z całą pewnością również tutaj sekret jest czymś niezwykle mocno powiązaniem z miłością i właściwie to on zbliża do siebie bohaterów.

Na samym początku to jednak sekret sam w sobie napędza akcję, na co wskazują słowa Marianny, że jej pani w rzeczywistości nie kocha ani Klitandra, ani wielkiego mistrza loży – Mondora, ale po prostu jest chorobliwie ciekawska⁷¹. L'Eveille wyciąga z tego wnioski, iż ciekawość u kobiet jest wielką namiętnością, często silniejszą od miłości, a następnie dokonuje charakterystyki Lucylli jako kobiety podążającej ciągle za nowymi modami, która nie jest w stanie wytrzymać w jakimś przekonaniu zbyt długo. Wygłoszoną przez L'Eveille'a opinię o ciekawości kobiet zdaje się potwierdzać swym zachowaniem Marianna, która zwraca się do niego następującymi słowami: „czy jeśli cię kocham wyjawisz przede mną sekrety wolnomularzy?”⁷². W odpowiedzi na te słowa L'Eveille obiecuje jej pomoc i wspomina o swym przyjacielu, który jest wolnomularzem, a z którego w żaden sposób nie dało się wyciągnąć tajemnic. Służący dostrzega w tej ścisłej tajemniczości efekt działania jakiejś diabelskiej mocy, co stanowi nawiązanie do ludowych legend o związkach wolnomularstwa ze złymi mocami⁷³.

Wypowiedź ta jest ważna z dwóch względów – po pierwsze pojawia się w niej nawiązanie do legend o wolnomularzach i ich związków ze złymi mocami, co wskazuje na sposób postrzegania tej organizacji w społeczeństwie w latach 30.

⁶⁹ Clément 1740a, s. 1.

⁷⁰ Np. „La discretion”, czy „Le raccommodement” E. de Parny'ego 1781, s. 5, 55-56.

⁷¹ Clément 1740a, s. 3-4.

⁷² Ibidem, s. 4.

⁷³ Zob. np. Siewierski 1992, s. 72, Lekszycki 1876, s. 57.

XVIII wieku, a po drugie przyczynia się do tego, że Marianna przyznaje się do tego, iż jej ojciec także był wolnomularzem, co jednak nie ma większego wpływu na dalszy przebieg akcji.

W scenie drugiej widz poznaje Lucyllę i Klitandra, którzy rozmawiają na temat planu zdobycia wiadomości o sekrecie wolnomularzy. Zgodnie z tym planem Klitander ma zostać wolnomularzem, a następnie wyjawić ukochanej to, czego dowie się dzięki podjęciu tego kroku. Podczas rozmowy od początku widać, że to Lucylla jest bardziej zainteresowana wolnomularstwem niż Klitander. Młodzieniec w zasadzie przyznaje kobiecie rację i jak sam zauważa w swej wypowiedzi, jego przystąpienie do łoża nie będzie wtajemniczeniem jego samego, ale jego i Lucylli – używa w tym kontekście liczby mnogiej – *notre*, podobnie zresztą czyni Lucylla⁷⁴. Dopiero w dalszej części rozmowy, gdy czuje się dotknięty obojętnością ze strony Lucylli, ożywia się i zaczyna mówić jej o miłości. Młoda kobieta słucha tego, po czym jeszcze raz mówi Klitandrowi: „Ofiaruj mi sekret wolnomularzy”⁷⁵.

Gdy młodzieniec próbuje kontynuować podjęty przez siebie wątek, Lucylla jeszcze raz zdecydowanie zwraca uwagę na to, że odda rękę tylko temu, który wyzna jej masonską tajemnicę. Dokonuje przy tym swojej autocharakterystyki i stwierdza:

Posłuchaj, Klitandrze, jestem panią samej siebie, młodą, a już wdową z dobrego domu, bogatą. Mówisz, że mnie kochasz, a ja pragnę poznać sekret masonów. Ofiaruj mi go. To cena za moją rękę⁷⁶.

Taka wypowiedź wskazuje, że Lucylla traktuje Klitandra w sposób instrumentalny (na co ów się godzi) i odmienny od tego, w jaki postępować będzie w późniejszym czasie wobec Mondora. Taki kontrast jest typowy dla XVIII-wiecznych komedii, w których niezwykle często rywal bardziej spolegliwy ponosi klęskę i jest wykpiwany, natomiast ten, który – mimo tego, że kocha – potrafi odmówić swej ukochanej, zdobywa jej miłość.

W kolejnych scenach Klitander realizuje plan swej ukochanej. W scenie IV przychodzi do budynku łoża i rozpoczyna z masonami rozmowę, w którą włącza się jego sługa L'Eveille przedstawiający się im jako... wolnomularz. Mularze rozpoznają, że jest on jedynie intruzem, nazywają impertynentem i wyrzucają z łoża, a Klitander go zwalnia⁷⁷. Pytania, jakie Klitandrowi zadają wolnomularze w celu określenia jego przydatności do działania w łożu, wyprowadzają młodzieńca z równowagi, zaczyna zachowywać się coraz bardziej prowokacyjnie, mówi do wolno-

⁷⁴ Clément 1740, s. 5.

⁷⁵ Ibidem, s. 7.

⁷⁶ Ibidem, s. 8.

⁷⁷ Ibidem, s. 12.

mularzy: „Wasza powaga może przyprawić mnie o śmierć ze śmiechu”⁷⁸, na co wielki mistrz Mondor (będący jednocześnie jego konkurentem o względy Lucylli) odpowiada: „Twój śmiech sprawia, że jestem jeszcze bardziej poważny”⁷⁹. Dialog ten uwypukla widoczną od pierwszych chwil sztuki różnicę między Klitandrem, który cały świat traktuje bardzo niepoważnie i przez innych jest traktowany nie do końca poważnie, a wolnomularzami, którzy mają szacunek do tego, co ma dla nich znaczenie, czyli dla sekretu. W rezultacie kłótni oraz próby jej załagodzenia przez L’Eveilla, Mondor ostatecznie postanawia przyjąć do łoży sługę. Scena ta ukazuje egalitaryzm masonów, którzy zwracają uwagę na cnoty człowieka, spośród których najważniejsza jest wierność, a nie na jego pozycję społeczną⁸⁰.

Motyw dwóch bohaterów poddawanych procedurze inicjacji do tajnego stowarzyszenia, z których tylko jeden przechodzi ją pomyślnie, jest typowy dla późniejszych dzieł scenicznych nawiązujących do wolnomularstwa. W sztuce Clémenta L’Eveilla jest wierny i odważny (wstawia się za pracodawcą), podczas gdy Klitander nie charakteryzuje się tak szlachetnymi cechami. Podobna sytuacja ma miejsce na przykład w „Czarodziejskim flecie” Mozarta. W tej operze, która przesiąknięta jest masońską symboliką, a przez niektórych badaczy uznawana jest wręcz za manifest wolnomularski, dwaj bohaterowie – Tamino i Papageno – przebywając w kraju czarownika Sarostra, zostają poddani próbom, które tylko pierwszy z nich przechodzi z sukcesem, gdyż reprezentuje on sobą wyższe wartości i cnoty, w szczególności wytrwałość, podczas gdy Papageno jest człowiekiem tchórzliwym i leniwym⁸¹. Różnica pomiędzy Papagenem a Klitandrem jest jednak dość spora. Bohater „Czarodziejskiego fletu” przemierza świat, by odnaleźć swą ukochaną, podczas gdy miłość „małego mistrza” jest raczej jego zachcianką, być może motywowaną także majątkiem Lucylli.

W kolejnych scenach pojawiają się liczne elementy zaczerpnięte z wolnomularskich ceremonii i zwyczajów. Scena VIII stanowi przykład typowego przesłuchania kandydatów do łoży. Są nimi pan Trissot – nienajlepszy poeta, kopia postaci o tym samym imieniu pojawiającej się w „Uczonych białogłowach” Moliera⁸², i ukazujący cnoty idealnego kandydata na wolnomularza lekarz o imieniu Chryzolog (z gr. złotousty), obaj zostają przyjęci w poczet członków łoży. Duże wrażenie na wielkim mistrzu robi zwłaszcza odpowiedź tego drugiego, w której medyk stwierdza, że tylko czasami, rzadko zarabia złoto dzięki swej działalności, co oznacza, że biednych leczy za darmo. Odpowiedzią na tę informację jest uwaga, że wobec tego Chryzolog jest wielkim lekarzem. Następnie rozmowa schodzi na

⁷⁸ Ibidem, s. 15

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem, s. 19.

⁸¹ Szerzej wątki wolnomularskie w operach Mozarta omówione w: Wagner 2001.

⁸² Moliere 1952, s. 250 (w polskim tłumaczeniu Trysotyń).

temat powodów, dla których Chryzolog chce zostać wolnomularzem. Najważniejszym z nich jest to, że według niego masoni to „najlepsi kompani na świecie”, jednak nie do końca poprawnie to rozumie, gdyż w odpowiedzi na pytanie wielkiego mistrza o to, czy słowa o najlepszej kompanii oznaczają, że zdaniem Chryzologa są w niej ludzie cnotliwi i piękni duchem, ten odpowiada, że miał raczej na myśli to, iż wolnomularstwo jest stowarzyszeniem najbardziej licznym i różnorodnym⁸³.

Rozmowy ze sceny VIII stanowią nawiązanie do rzeczywistych przesłuchań, jakim poddawani są kandydaci do łóż masońskich. Przebieg obu jest w gruncie rzeczy bardzo podobny, gdyż w obu przypadkach wielki mistrz ma do czynienia z osobami, które rozumieją niektóre aspekty działalności wolnomularstwa i mają jakiś talent lub przynajmniej dobrą wolę. Są zatem przeciwieństwem butnego Klitandra.

Te rozmowy ukazują przy tym, że dostanie się do łoża wolnomularskiej nie jest wcale trudnym zadaniem, gdyż jest ona miejscem, w którym odnajdzie się każdy człowiek podzielający określone wartości, a mimo tego działający na polecenie Lucylli Klitander nie dał rady tego dokonać. Wskazuje to na jego nieudolność. Z kolei dla odbiorców sztuki w XVIII-wiecznym Paryżu mógł być to jasny komunikat mający na celu zniechęcenie „ciekawskich profanów”, którzy myślą, że są wystarczająco sprytni, by podstępem przymusić wolnomularzy do wyjawienia tajemnicy.

W scenie XI Mondora odwiedza Lucylla, która najpierw wstawia się za Klitandrem, a gdy dostrzeża, że młodzieniec nie ma żadnych szans na przyjęcie do łoża, próbuje wymóc na wielkim mistrzu wyjawienie wolnomularskich tajemnic. Okazuje się to jednak niemożliwe, a w swej odpowiedzi Mondor podkreśla to, powołując się na przykład Samsona, którego nazywa najdzielniejszym z Hebrajczyków posiadającym nadzwyczajną moc⁸⁴. Nawiązanie do tej biblijnej postaci było w wolnomularskich utworach literackich dość częste i stanowiło antywzorzec człowieka, który poprzez wyjawienie swego sekretu stracił dary, które otrzymał od Boga⁸⁵. Lucylla jednak oczekuje od Mondora nie moralizatorstwa, lecz wyjawienia tajemnic. W odpowiedzi stwierdza, że masońskie sekrety są znane przez wiele osób i ktoś kiedyś i tak je zdradzi. Dla wielkiego mistrza taka sytuacja byłaby jednak możliwa z powodu ułomnej kondycji ludzkiej natury, ale niemożliwa z powodów moralnych⁸⁶, wszakże przysięgał, że tajemnicy dochwowa. Takie postawienie sprawy denerwuje Lucyllę, która stwierdza, że zdrada tajemnic jest możliwa ze względu na naturę, a moralność jest tu bez znaczenia⁸⁷. Gdy dochodzi do sporu między nimi,

⁸³ Clément 1740, s. 22-24.

⁸⁴ Ibidem, s. 32.

⁸⁵ Zob. np. Anonim 1768, s. 102; Anonim 1772, s. 136.

⁸⁶ Clément 1740, s. 33.

⁸⁷ Ibidem, s. 33.

przychodzi Klitander. Podczas wymiany zdań między nim a Mondorem okazuje się, że jedyną motywacją młodzieńca była chęć poznania wolnomularskich sekretów w celu wyjawienia ich Lucylli, na co wielki mistrz odpowiada, że nawet gdyby młodzieniec został masonem, to musiałby albo zdradzić swych braci, albo oszukać ukochaną, wyjawiając jej jakąś zmyśloną opowieść jako sekret⁸⁸.

Ukazuje się tutaj ogromna różnica charakteru między Klitandrem a Mondorem. Pierwszy z nich dla osiągnięcia celu mógłby zrobić wszystko, nawet złamać złożoną przysięgę. Mimo swego roztrzępania jest gotowy okłamywać, byleby tylko odnieść sukces. Z kolei Mondor przez cały czas trwa przy zasadach, które wyznaje. Nie odstępuje od nich w żaden sposób. Mimo tego Klitander wyraża nadzieję, że pozna sekret z ust L'Eveille'a, który właśnie się pojawia i na pytanie wielkiego mistrza, czy sługa nie zdradził swemu panu żadnego z sekretów, odpowiada, że tak – znany tylko wolnomularzom uścisk dłoni, który wykonuje wobec Klitandra przy Mondorze, prowadzi do dodatkowego wzburzenia tego ostatniego.

Ze względu na swą intertekstualność duże znaczenie ma scena XV, w której Klitander próbuje wydobyć z L'Eveille'a tajemnicę. Służący odmawia swemu panu nawet wówczas, gdy ten obiecuje mu fortunę⁸⁹. Wobec tego Klitander, przyrzeka pomoc w zdobyciu Marianny⁹⁰. To przyczynia się do zmiany podejścia L'Eveille'a, który zaczyna się wahać, jednak ostatecznie odpowiedzią na propozycję Klitandra, jakiej udziela, jest trawestacja wersów z tragedii „Polyeuctes martyr” autorstwa Pierre'a Corneille'a:

Vous dirai-je un penser indigne, bas et lâche?
Je l'étoise, il renaît; il me flatte et me fâche:
L'amour incessamment me le vient présenter...
Non... tout ce que je puis, c'est de le détester⁹¹.

W tragedii zamiast słowa *amour* występuje *ambition*, a wypowiedź ta wychodzi z ust rzymskiego senatora i gubernatora – Feliksa, który jest teściem głównego bohatera i znajduje się w rozterce – ratować go i sprzeciwić się rozkazom zwierzchników, czy też tego nie robić i unieszczęśliwić swą córkę⁹². Dylemat L'Eveille'a jest podobny. Wyjawiając masoński sekret zdradziłby swych lożowych zwierzchników i braci, ale nie robiąc tego, niweczy szanse Klitandra na zdobycie Lucylli. Ostatecznie, podobnie jak Feliks z tragedii Corneille'a, zachowuje wierność organizacji, do

⁸⁸ Ibidem, s. 37.

⁸⁹ Ibidem, s. 42.

⁹⁰ Ibidem, s. 43.

⁹¹ Ibidem, s. 44.

⁹² Corneille 1746, s. 251 (fragment ten nie został w wystarczającym stopniu odzwierciedlony w polskim przekładzie tragedii, dlatego podaję tutaj cytat z oryginału francuskiego).

której przynależy i w ten sposób w pewnym stopniu przyczynia się do klęski swego przyjaciela.

Tak więc L'Eveille odmawia Klitandrowi wyjawienia sekretów, gdyż byłoby to złamaniem przysięgi, jaką złożył swym braciom, ale zamiast tego oferuje mu swą pomoc w staniu się masonem⁹³. W tym kontekście postać masona L'Eveille'a, będącego jednocześnie sługą i przyjacielem Klitandra, sprawia, że w teatralnej figurze wolnomularza dostrzec można antytezę popularnej w XVII i XVIII wieku figury mizantropa, gdyż wolnomularz w teatrze reprezentuje sobą takie cechy i postawy jak wierność wobec zasad i bliskich, szacunek wobec innych, przy jednoczesnym braku pogardy wobec tych, którzy pod względem materialnym czy moralnym znajdują się niżej od niego. Pod tym właśnie względem jest antytezą pojawiającej się w malarstwie przynajmniej od czasów Petera Bruegla starszego, a w teatrze od czasów Moliera figury mizantropa, który – jak chce to widzieć ówczesny francuski poeta Nicolas-Joseph-Laurent Gilbert – tak bardzo kocha cnotę, że nie jest w stanie kochać ludzi niedorastających do jego ideałów⁹⁴. Mason natomiast kocha cnotę i chce, aby inni również za nią podążali.

Duże znaczenie dla akcji sztuki ma scena XIX, w której do Lucylli przychodzi Mondor, obiecujący jej pokazać fragmenty ceremonii masonskiej⁹⁵. Kobieta chce jednak poznać całą tajemnicę. W tym miejscu do sztuki dodany jest przypis informujący, że scena nawiązuje do rzeczywistej historii śpiewaczki operowej, która podjęła podobną próbę. Podczas rozmowy Lucylla stopniowo coraz bardziej się przekonuje do tego, że wcale nie musi ich poznać, ponieważ chęć ich zdobycia była podyktowana zwyczajną próżnością, a ponadto byłyby one dla niej całkowicie bezużyteczne, ponieważ jedyne co mogłyby jej przynieść, to przyjemność ogłoszenia ich całemu światu lub ból⁹⁶. Ta przemiana stawia Lucyllę w opozycji wobec stereotypowego w poezjach masonskich ciekawskiego profana i ciekawskiej kobiety⁹⁷, a jednocześnie w opozycji do wspomnianej na początku artykułu mademoiselle Carton. W dalszej części rozmowy Mondor wyznaje miłość Lucylli, a ona przyrzeka mu swą rękę i stwierdza, że nie będzie domagać się już ofiary z wolnomularskich tajemnic⁹⁸. Jest to moment, w którym wytrwałość Mondora oraz miłość Lucylli biorą górę nad „grzechem Ewy”, jak określana bywała ciekawość w wieku XVIII.

⁹³ Clément 1740, s. 45.

⁹⁴ Gilbert 1798, s. 168.

⁹⁵ Clément 1740, s. 54.

⁹⁶ Ibidem, s. 55.

⁹⁷ Rzecz jasna, wolnomularz w poezji, pieśni i dramacie charakteryzuje się umiejętnością dochowania teźże tajemnicy, zob. np. Anonim 1768, s. 102; Anonim 1772, s. 136, por. Śrama 2019, Kotzebue 1819.

⁹⁸ Clément, s. 56.

W kolejnych scenach widocznych jest szereg kolejnych odniesień do wolnomularskich rytuałów. Od sceny XXV widz jest świadkiem ceremonii inicjacji do loży, jakiej zostaje poddany pan Trissot. Zostaje on zostawiony w osobnym pomieszczeniu w towarzystwie strażników, którzy mają sprawić, by zaczął on obawiać się o swoje życie⁹⁹. Podobnie było w przypadku rzeczywistych ceremonii wolnomularskiej inicjacji. Scena ta zapewne jest wzorowana na inicjacji na pierwszy stopień wtajemniczenia, kiedy to kandydat jest zamykany w osobnym pomieszczeniu, nazywanym izbą rozmyślań, w którym ma napisać swój „filozoficzny testament”¹⁰⁰. Sytuacji ma towarzyszyć atmosfera strachu i niepewności. Przyczynić ma się do tego zachowanie ludzi, których spotyka, oraz to, że na biurku, przy którym zasiada kandydat, znajdują się mające związek z alchemią przedmioty, takie jak pojemniki z solą i siarką, oraz wizerunek koguta, klepsydry i trupiej czaszki¹⁰¹. Podobną atmosferę próbuje się wprowadzić także przy wtajemniczeniu na kolejne stopnie wolnomularskiej hierarchii, czego przykładem może być to, że osobę otrzymującą stopień mistrza straszy się tym, iż ma ona ponieść śmierć z powodu rzekomej zdrady wolnomularskiej tajemnicy. W scenie XXVI przerażony Trissot jest wprowadzany do pomieszczenia, w którym ma zostać poddany inicjacji, przez cały czas odczuwa strach, co jeszcze jest potęgowane przez upadek żyrandola¹⁰². Jest to nawiązanie do rzeczywistego zwyczaju straszenia wprowadzanego do loży kandydata¹⁰³.

Ceremonii przysłuchuje się Marianna, która zostaje zdekonspirowana i wprowadzona z budynku loży¹⁰⁴, i następnie nie wiedząc, że Lucylla zrezygnowała ze swej ciekawości, opowiada jej, czego była świadkiem¹⁰⁵. Dziewczyna w trakcie relacji nazywa masonów magikami, co stanowi aluzję do powszechnych w XVIII wieku legend o nadprzyrodzonych umiejętnościach członków tej organizacji. W sztuce Clémenta ten aspekt jest zaledwie wspomniany, ale w późniejszym o ponad 80 lat „Wolnym mularzu” Augusta von Kotzebuego legendy o nadprzyrodzonych zdolnościach masonów odgrywają już o wiele większą rolę i wspomina się o nich przynajmniej kilkukrotnie¹⁰⁶. Opowieść Marianny nie zrobiła jednak większego wrażenia na Lucylli, która powiedziała swej służącej, że jest ona szalona na punkcie masonów¹⁰⁷, co wskazuje na to, iż dotrzymuje słowa danego Mondorowi

⁹⁹ Ibidem, s. 61.

¹⁰⁰ Cegielski 1992, s. 71.

¹⁰¹ Ibidem, s. 71-72.

¹⁰² Clément 1740, s. 63.

¹⁰³ Zob. np. Siewierski 1992, s. 85.

¹⁰⁴ Clément 1740, s. 65-67.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 70-71.

¹⁰⁶ Zob. von Kotzebue 1819, s. 25.

¹⁰⁷ Clément 1740, s. 71.

i zaprzestaje prób zdobycia masonskich sekretów. Wydaje się, że miłość okazuje się dla niej ważniejsza niż ciekawość.

Tymczasem z budynku loży ponownie wychodzi L'Eveille i zaprasza Lucyllę na rozmowę z wielkim mistrzem. Kobieta wchodzi. Rozpoczyna się ostatnia scena sztuki, w której potwierdza się to, co widoczne jest już w rozmowie z Marianną – Lucylla rezygnuje ze prób zdobycia tajemnicy wolnomularskiej i „ofiarowuje” swą ciekawość Mondorowi¹⁰⁸, godzi się być jego ukochaną i żoną, gdyż jest pod wrażeniem jego stanowczości w kwestii sekretu, szczodrości dla rywala i umiarkowania wobec niej samej¹⁰⁹, a ten zaprasza ją na *agape*. Fragment ten ukazuje znaczenie małżeństwa w myśli wolnomularzy: związek małżeński powinien być dopełnieniem miłości braterskiej¹¹⁰.

Divertissement pełni w sztuce podwójną rolę. Po pierwsze – z pieśniami i tańcami – jest typowym sposobem zakończenia sztuki teatralnej w XVIII wieku. Po drugie może stanowić nawiązanie do rzeczywistej tradycji kończenia obrad loży ucztą. Nazwa *agape* pochodzi od greckiego określenia miłości Boga do człowieka i człowieka do Boga, a także uniwersalnej miłości braterskiej. W ten sam sposób nazywano wieczerze organizowane przez pierwszych chrześcijan¹¹¹.

W sztuce Clémenta na *divertissement* składają się trzy kuplety śpiewane zapewne przez chór wolnomularzy, po których następuje krótka aria „L'amour reçū à Fri-maçon” oraz kolejne trzy kuplety wykonywane przez postaci występujące w komedii: Lucyllę, Mariannę i wielkiego mistrza. W pierwszej, zapewne chóralnej części, wolnomularze śpiewają, że ich stowarzyszenie istnieje od najdawniejszych czasów i przyczynia się do „sklepiania”, czyli ulepszania, rozwijania świata (zwrotka I). Z kolei ich tajemnice są niemożliwe do poznania dla profanów (II), a oni sami są dyskretni i godni zaufania, a ponadto żaden z nich nigdy nie usłyszy odmowy podczas starania się o ukochaną (III). Ponadto *divertissement* w swym przekazie nawiązuje do typowych pieśni masonskich, w których działania wolnomularzy przedstawiane są często z dużą dozą autoironii¹¹². Zakończeniem jest aria „L'amour reçū à Fri-maçon” i kuplety śpiewane przez Lucyllę, Mariannę i wielkiego mistrza jeszcze raz ukazują motyw ich postępowania.

Hiperdrama Pierre'a Clémenta stanowi próbę ukazania postaci wolnomularza Mondora postępującego w sposób honorowy i zgodny ze swoimi zasadami oraz roztrzępanego z jednej, a wyrachowanego z drugiej strony profana Klitandra cie-

¹⁰⁸ Ibidem, s. 72.

¹⁰⁹ Ibidem, s. 74.

¹¹⁰ Podobny sposób myślenia dostrzegalny jest później w komedii „Wolny mularz” Augusta von Kotzebuego, 1819, s. 30-31, o masonskich zwyczajach związanych z małżeństwem szerzej pisał Siewierski, zob. Siewierski 1992, s. 99-100.

¹¹¹ Starowieyski 2014, s. 10.

¹¹² Clément 1740, s. 75.

kawego znaczenia wolnomularskiej tajemnicy. Ponadto w sztuce po raz pierwszy w kontekście wolnomularskim przedstawione zostaje zwycięstwo miłości nad ciekawością. Motyw ten po latach zostanie powtórzony w sztuce Augusta von Kotzebuego¹¹³. Z kolei sama koncepcja oparcia akcji sztuki na tajemnicy i walce o jej zachowanie była wykorzystywana w dramacie XVIII-wiecznym jeszcze wielokrotnie.

3. RECEPCJA SZTUKI I ROZWÓJ TEMATYKI MASONSKIEJ W KOMEDII XVIII-WIECZNEJ

Sztuka Clémenta od czasu pierwszego wydania zdobyła sporą popularność, na co wskazuje fakt, że była kilkakrotnie wydawana drukiem w różnych miejscach w Europie – oprócz dwóch londyńskich wydań z roku 1740¹¹⁴ znane są kolejne wydania sztuki – londyńskie z 1741¹¹⁵, 1743¹¹⁶ i 1746¹¹⁷, strasburskie z 1769 roku¹¹⁸, a także wydanie z Hagi z roku 1774, noszące tytuł „Les Franc-maçons”¹¹⁹. Sztuka była wystawiana być może nawet w całej Europie, między innymi w Polsce, 25 maja 1786 roku w Warszawie¹²⁰.

Niemal wszystkie wydania są identyczne pod względem treści. Jediną różnicą między dwoma edycjami londyńskimi z roku 1740 jest liczba stron (jedno z wydań – 76, drugie 100), ale jest ona spowodowana ułożeniem tekstu oraz zwiększoną liczbą didaskaliów w wydaniu dłuższym (3 dodatkowe). Poza tym 9 ostatnich stron w wydaniu dłuższym to strony puste. W warstwie tekstowej jedyną różnicą jest to, że aria „L’amour reçu...” w wydaniu krótszym rozpoczyna się słowami „Fils de Venus”, a dłuższym „Charmant amour”¹²¹. Nieco od pierwowzoru różni się wydanie z roku 1774. Tutaj L’Eveille w odpowiedzi na prośby Klitandra opisuje mu symbolikę cyrkla i węgelnicy, ale nie ma to wpływu na akcję sztuki.

Warto zauważyć wątpliwości co do atrybucji w kolejnych wydaniach sztuki – według niektórych XIX-wiecznych bibliografii w niektórych jej edycjach (m.in. tym z roku 1740) Clément, który opublikował swe dzieło anonimowo, ukrywał się pod

¹¹³ Zob. von Kotzebue 1819.

¹¹⁴ Część egzemplarzy hiperdramy opatrzonej tą datą ma 76 stron, a część 100 stron.

¹¹⁵ Clément 1741.

¹¹⁶ Informacja o tym wydaniu [online]: <https://www.worldcat.org/title/les-fri-maçons-hyperdrame/oclc/931381864&referer=brief_results>.

¹¹⁷ Informacja o tym wydaniu [online]: <https://www.worldcat.org/title/fri-maçons-hyperdrame/oclc/468675816&referer=brief_results>.

¹¹⁸ Clément 1769.

¹¹⁹ Clément 1774.

¹²⁰ Polski tytuł tej sztuki to: „Farmazonowie”; por: Michalik, Hałabuda, Stepana 2001, s. 266.

¹²¹ Clément 1740, s. 90.

pseudonimem Vincent¹²², jednak na stronach tytułowych żadnego ze znanych mi egzemplarzy taki pseudonim nie widnieje, egzemplarze takie nie były znane również Lantoiné'owi¹²³.

Popularność, jaką zdobyło dzieło Clémenta, można wytłumaczyć w dość prosty sposób – wolnomularstwo, jako organizacja o charakterze tajemnym i ezoterycznym, wzbudzało duże zainteresowanie. Bardzo znane stały się jednak zwłaszcza kończące sztukę utwory muzyczne, które były wielokrotnie publikowane pod nieco zmienionymi tytułami w zbiorach poezji masonskiej, na przykład „L'amour reçu...” w antologii „La Muse maçonne, ou Recueil de poésies diverses, odes, cantates et discours” pojawia się pod tytułem: „L'amour Franc-maçon. Madrigal”¹²⁴, a „Couplets faits pour les personnages de la comedie” zostały nazwane „Couplets pour et contre les Francs-Maçons”, przy czym w tym drugim przypadku śpiewające postaci w wersji z antologii to dwie dziewczyny i brat¹²⁵. Na uwagę zasługuje przy tym fakt, iż aria była znana do tego stopnia, że gdy w niektórych wydaniach zbiorów poezji masonskiej wykorzystano wersję z dłuższego wydania londyńskiego, użytkownik śpiewnika wykreślił zmienione słowa i wpisał te, które były bardziej rozpowszechnione.

Po roku 1740 kolejni dramaturdzy coraz częściej pisali sztuki ukazujące masonów w krzywym zwierciadle, które zdobywały sporą popularność. Tematyka ta też zapewne w niektórych przypadkach była inspirowana przez Kościół katolicki, któremu zależało na pokazaniu potępianej przez siebie organizacji w sposób jak najbardziej niedorzeczny, czego dowodem może być balet komiczny „Les Franc-maçons”, wystawiony pod patronatem jezuitów, 2 sierpnia 1741 roku przez uczniów Collège du Bois w Caen¹²⁶. Sztuka ta najprawdopodobniej nigdy nie została wydana¹²⁷.

¹²² Weiss 1869, s. 262-263.

¹²³ Lantoiné 1919, s. 131-132.

¹²⁴ Dubois 1773, s. 70

¹²⁵ Ibidem, s. 87.

¹²⁶ Clavel 1846, s. 94.

¹²⁷ Skądinąd na uwagę zasługuje fakt, że wiele antymasonskich sztuk inspirowanych przez Kościół powstało zwłaszcza w czasach późniejszych, a szczególną popularność zyskał tłumaczony także na język polski dramat pod tytułem „Bóg nie umiera”, w którym przedstawione zostały losy konserwatywnego prezydenta Ekwadoru Gabriela Garcii Moreno będącego ofiarą zamachu (6 sierpnia 1875 roku) inspirowanego wedle jednej z teorii właśnie przez masonów, o czym miały świadczyć uroczystości mające miejsce w łóżach wolnomularskich po śmierci prezydenta, zob. Bartyzel 2002, Tricard 1920 (jest rzeczą pewną, że dramat ów był wystawiany także w Polsce, w teatrach szkół prowadzonych przez zakony, o czym świadczą adnotacje na egzemplarzu pochodzącym z biblioteki szkoły prowadzonej przez siostry ze zgromadzenia Najświętszego Serca Jezusowego w Zbylutowskiej Górze, znajdującym się w zbiorach autora niniejszego artykułu).

W kolejnych latach we Francji powstało jeszcze kilka komedii, w których pojawiała się postać masona: mająca premierę w Foire Saint Germain w roku 1744 i powtarzająca schemat akcji dzieła Clémenta anonimowa „Polichinelle Franc-maçon”¹²⁸, wystawiona 15 stycznia 1748 roku w Comédie Italienne w Paryżu „La Franc-maçonne”¹²⁹, a także napisana przez Antoine-Alexandrę-Henriego Poinsetta i wystawiona w Foire Saint Laurent w roku 1754, opera komiczna „Les Franches-maçons”¹³⁰. Miała ona być parodią postaci amazonek z opery „Les fêtes de l’Hymen et de l’Amour” Jeana-Philippę’a Rameau¹³¹. Łatwo jest jednak odnaleźć w niej pewne podobieństwa do komedii Pierre’a Clémenta, zwłaszcza oparcie akcji na swego rodzaju konflikcie między członkami loży masonskiej, a chcącymi poznać ich sekrety kobietami¹³². W podobny sposób skonstruowano także większość późniejszych komedii, w których poruszano temat masonerii.

Nawiązania do masonerii pojawiały się także w wielu sztukach, w których postaci wolnomularzy występowały jedynie epizodycznie albo nawet nie było ich wcale. Przykładem takiej sztuki może być „Le Suffisant” autorstwa Jeana Josepha’a Vade’a, którego premiera odbyła się 12 marca 1753 roku w Le Théâtre de l’Opéra Comique. W tej komedii jedna z partii muzycznych nosi tytuł „Menuet des Franc-Maçons”¹³³.

W tym samym czasie wydawano także inne publikacje dotyczące masonskich sekretów – dwie najwcześniejsze spośród nich to wspomniane już dzieło: „L’ordre des Franc-maçons trahi, et le secret des mopses revele”, Gabriela Louisa Calabre Pérau, z roku 1745¹³⁴ i jego kontynuacja autorstwa księdza Lerudana, która nosiła tytuł: „Les Francs-maçons écrasés. Suite du livre intitulé: L’Ordre des francs-maçons trahi”¹³⁵.

Ta swego rodzaju moda na wątki masonskie w teatrze nie była udziałem jedynie twórców związanych z Francją. 29 grudnia 1780 roku w londyńskim Covent Garden Theatre miała miejsce premiera wzorowanej na sztukach francuskich pantomimy pt. „Harlequin Free-Macon”¹³⁶. Pierre Clément okazał się zatem jednym

¹²⁸ De Leris 1763, s. 356. Do czasów współczesnych zachowało się streszczenie sztuki wydane w roku 1919 przez Ferdinanda Barbe, zob. Anonim 1919.

¹²⁹ Clavel 1846, s. 94.

¹³⁰ Ibidem; Menegault 1809, s. 172.

¹³¹ Menegault 1809, s. 172.

¹³² Ibidem, s. 172-173.

¹³³ Vade 1754, s. 49.

¹³⁴ Pérau 1745, strona tytułowa; drugie wydanie: Perau 1752; kolejne wydawane także w Amsterdamie w latach 1763, 1766, 1771, 1778; istnieją także egzemplarze bez daty wydania (opublikowane najprawdopodobniej w roku 1758 i 1781).

¹³⁵ Larudan 1747; wydane ponownie między innymi w roku 1766 (także w Amsterdamie).

¹³⁶ The London Magazine, Or, Gentleman’s Monthly Intelligencer 1781, s. 26; The Hibernian Magazine or Compendium of Entertaining Knowledge 1783, s. 34.

z prekursorów tematyki, która w teatrze zagościła na dłuższy czas. Późnym, bo pochodzącym już z początku XIX wieku, przykładem nawiązania do wolnomularstwa w komedii jest sztuka „Wolny mularz” Augusta von Kotzebuego¹³⁷.

PIERRE CLÉMENT – THE PRECURSOR OF MASONIC THEMES IN DRAMA

Summary

Pierre Clément (1707-1767), known mainly as the founder of the literary periodical *Années Littéraires*, is also the author of the play entitled *Les Fri-Maçons*, described as a hyperdrama (the unusual name referring to freemasons and the meaning of hyperdrama in the context of the eighteenth-century theatre are both discussed in the paper). The play was built around the motif of the Masonic secret, a device which was subsequently continued to be used in theatre for a long time. In the final part of the paper, the author shows how Clément's work was received with a number of editions that followed, and outlines the history of Masonic references in eighteenth-century drama, thus complementing the interpretation of Freemasonry-related contexts in the hyperdrama.

Bibliografia

- Almanach des Muses 1767, Paris.
- Anderson J. 1723, The constitutions of the free-masons, London.
- Anonim 1750, Catalogue des livres imprimez de la Bibliothèque du Roy, 1, Paris.
- Anonim 1803, Catalogue des livres précieux singuliers et rares, tant imprimés que manuscrits, Paris.
- Anonim 1768, Lyre maçonne ou Recueil choisi des plus jolies chansons, Jerozolima [właśc. Haga].
- Anonim 1919, Polichinelle, maitre-maçon: représenté par les marionnettes de la Foire de Saint-Germain (1744), Paris.
- Anonim 1772, Recueil de chansons de la très-vénérable confrairie des francs-maçons, Jerozolima [właśc. Haga].
- Bandtke J.W. 1827, Nowy słownik kieszonkowy polsko-niemiecko-francuski, Wrocław.
- Barbier A.-A. 1806, Dictionnaire des ouvrages anonymes et pseudonymés, 3, Paris.
- Bartyzel J. 2002, García Moreno Gabriel, [w:] Encyklopedia „Białych Płam”, red. A. Winiarczyk, Radom, s. 261-262.
- Bończa-Tomaszewski D. 1782, Małżeństwo w rozwodzie, Warszawa.
- Bord G. 1908, La franc-maçonnerie en France des origines à 1815, Paris.
- Chamfort S-R.N. 2010, Charaktery i anegdoty. Małe dialogi filozoficzne. Myśli i maksymy, przeł. T. Boy-Żeleński, R. Engelking, K. Drzewicki, Warszawa.

¹³⁷ Zob. von Kotzebue 1819, Śrama 2020, s. 51-76. Zupełnie odmiennym pod względem konstrukcji akcji jest funkcjonujący w dwóch wersjach językowych dramat do czytania znany w wersji francuskojęzycznej pod tytułem „Le franc-maçon prisonnier” sygnowany przez Hansa Heinricha von Ecker und Eckhoffena wydany w roku 1777 oraz w niemieckojęzycznej „Der Freymaurer im Gefängnis” autorstwa Hansa Karla von Eckera und Eckhoffena opublikowany po raz pierwszy rok później, zob. Śrama 2019, s. 105-122.

- Castillon M. 1775, *Eloge de M. Clément*, [w:] *Le Nécrologe des hommes célèbres de France*, par une société de gens de lettres. Année 1768, Maastricht, s. 137-148.
- Chaudon L.M. 1772, *Nouveau Dictionnaire historique ou histoire abrégée*, IV, 1, Paris.
- Cegielski T. 1992, *Sekrety masonów. Pierwszy stopień wtajemniczenia*, Warszawa.
- Clavel F.-T.B. 1846, *Almanach pittoresque de la Franc-Maçonnerie*, pour l'année 5846, Paris.
- Clément P. 1754a, *Les Cinq Années Littéraires ou Nouvelles Littéraires*, 1, Haye.
- Clément P. 1754b, *Les Sottises du Temps*, Haye.
- Clément P. 1755, *Les Cinq Années Littéraires ou Nouvelles Littéraires*, 1, Berlin.
- Clément P. 1740, *Les Fri-maçons*. Hyperdrame, Londres.
- Clément P. 1741, *Les Fri-maçons*, Londres.
- Clément P. 1769, *Les Fri-maçons*, Strassburg.
- Clément P. 1774, *Les Franc-maçons*, Haye.
- Clément P. 1749, *Merope*, Paris.
- Clément P. 1751, *Nouvelles Littéraires de France*, Paris.
- Clément P. 1766, *Pièces Posthumes de l'Auteur des Cinq Années Littéraires*, Amsterdam.
- Conlon P.M. 1988, *Le siècle des Lumières. Bibliographie chronologique*, VI, Genève.
- Corneille P. 1746, *Polyeucte martyr. Tragédie chrétienne*, [w:] *Les chef-d'oeuvres de P. Corneille*, Oxford.
- Costa A.C. 1868, *Diccionari suplement de tots los diccionaris publicats fins ara de la llengua catalana*, Barcelona.
- Debrett J. 1790, *The Peerage of England, Scotland, and Ireland*, 1, London.
- Dubois J.-P.-I. 1773, *La Muse maçonne, ou Recueil de poésies diverses, odes, cantates et discours*, Haye.
- Fabre M. 2020, *Les Sotises du tems ou Mémoires pour servir à l'histoire générale et particulière du genre humain* [online]. *Dictionnaire des journaux* [dostęp: 2020-09-23]. Dostępny w Internecie: <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/1214-les-sottises-du-temps>>.
- Favart Ch.-S. 1750, *Le Prix de Cythère*, Haga.
- Feijoo B.-J. 1742, *Théâtre critique, ou, Discours differens sur toutes sortes de matieres pour détruire les erreurs communes*, Paris.
- Gatti A., Roux A.M. 1763, *Lettre de M. Gatti*, b.m.w.
- Gilbert N.-J.-L. 1798, *Quatrs d'heure de Misanthropie*, [w:] *Oeuvres completes*, Paris.
- Glesner J. 2005, *Theater und Internet: Zum Verhältnis von Kultur und Technologie im Übergang zum 21. Jahrhundert*, Bielefeld.
- Grimal P. 1987, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, tłum. różni, red. J. Łanowski, Wrocław.
- Hawkins F. 1969, *The Franch Stage in Eighteen Century*, I, New York.
- Hebrail J., de La Perte J.D. 1769, *La France Littéraire*, 2, Paris.
- The Hibernian Magazine, Or, Compendium of Entertaining Knowledge* 1783, Dublin.
- Howarth W.D. 1982, *Molière. A Playwright and His Audience*, Cambridge.
- Jal A. 1872, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris.
- Kotzebue A. von 1819, *Wolny mularz*, przeł. K. Brodziński, Warszawa.
- Kwiatkowski F. 2016, *Stanowisko Watykanu wobec masonerii w XVIII wieku.*, *Sensus Historiae*, 2, s. 63-75.
- Lantoine A. 1919, *Les Francs-maçons au théâtre: avec un essai de bibliographie du théâtre maçonnique*, Paris.
- Larudan A. 1747, *Les francs-maçons ecrasés Suite du livre intitulé, L'Ordre des francs-maçons trahi*, Amsterdam.

- Lenhoff E., Posner O. 1932, Internationales Freimaurer-Lexikon, Wien.
- Leris de A. 1763, Dictionnaire portraitif historique et littéraire des Théâtres, Paris.
- Lillo G. 1962, George Barnwell, Charlottesville.
- The London Magazine, Or, Gentleman's Monthly Intelligencer 50, 1781, London.
- Lough J. 1979, Seventeenth-century French Drama, Oxford.
- Menegault A.P.F. 1809, Annales dramatique: ou, Dictionnaire general des Théâtres, 2, Paris.
- Menegault A.P.F. 1810, Annales dramatiques, ou dictionnaire général des théâtres, 6, Paris.
- Michalik J., Hałabuda S., Stepana K. 2001, Dramat obcy w Polsce 1765-1965: premiery, druki, egzemplarze: informator, 2, Kraków.
- Michaud L.G. 1813, Biographie universelle, ancienne et moderne ou Histoire par ordre alphabetique, 9, Paris.
- Molier 1952, Uczone białogłowy, [w:] Molier, Dzieła, przeł. T. Boy-Żeleński, 6, s. 239-352.
- Moureau F. 2006, Le Plume et le plomb: especes de l'imprime et du manuscrit au siècle des Lumières, Paris.
- Parfaict C. 1747, Dictionnaire des théâtres de Paris, Paris.
- Parny de E. 1781, Opuscules de monsieur chevalier de Parny, Londres.
- Pérou G.L.C. 1745, L'ordre des Franc-maçons trahi, et le secret des mopses revele, Amsterdam.
- Pérou G.L.C. 1752, L'ordre des Franc-maçons trahi, et le secret des mopses revelé, Amsterdam.
- Querard J.-M. 1835, La France littéraire ou dictionnaire bibliographique, 7, Paris.
- Rattner Gelbart N. 1987, The Journal des dames and its female editors: politics, censorship and feminism in the old regime press, [w:] J.C. Censer, J.R. Censer, J.D. Popkin (red.), Press and politics in pre-revolutionary France, Berkeley, s. 24-74.
- Sabatier de Castres A. 1774, Trois Siècles de la Littérature Française ou Tableau de l'esprit de nos écrivains. Depuis François I jusqu'en 1773, 1, Amsterdam.
- Sabatier de Castres A. 1775, Trois Siècles de la Littérature Française ou Tableau de l'esprit de nos écrivains. Depuis François I jusqu'en 1773, 1, Amsterdam.
- Sadler G. 2002, Masonic opera before Mozart. Rameau's Zoroastre, [w:] CD booklet, Zoroaster, performed by Les Arts Florissants, conductor William Christie.
- Sayons A. 1861, Le dix-huitième siècle à l'étranger. Histoire de la Littérature française, 2, Paris 1861
- Senebir J. 1786, Histoire littéraire de Genève, 3, Genève.
- Showalter E. 2004, Française de Graffigny. Her Life and Works, Oxford.
- Siewierski J. 1992, Dzieci wdowy. Opowieści masońskie, Milanówek.
- Starowieyski M. 2014, Eucharystia pierwszych chrześcijan, Kraków.
- Strien K. van, Albertan C. 2020, Cinq Années Littéraires [online]. Dictionnaire des Journaux [dostęp: 2020-04-06]. Dostępny w Internecie: <<http://dictionnaire-journaux.gazettes18e.fr/journal/0211-cinq-Années-littéraires>>.
- Śrama M. 2019, Uwięziony mason, Natan mędrzec i Inkowie, czyli rzecz o sztuce pewnego niemieckiego barona w kontekście oświeceniowej idei tolerancji, Studia Europaea Gnesnensia 20, s. 105-122.
- Śrama M. 2020, „Wolny Mularz” Augusta von Kozebugo – manifest ideowy ubrany w formę jednoaktowej komedii, Studia Europaea Gnesnensia 21, s. 51-76.
- Tricard H. 1920 Bóg nie umiera, Poznań.
- Tsien J. 2012, The Bad Taste of Others. Judging Literary Value in Eighteenth-Century France, Philadelphia.

- Tunbridge P. 1968, The climate of European freemasonry. 1730-1750, *Ars quatuor coronatorum* 81, s. 88-128.
- Vade J.J. 1754, *Le Suffisant*, Paris.
- Wagner G. 2001, Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu. Królewska sztuka i jej wpływ na życie i twórczość wielkiego kompozytora: legenda – mit – rzeczywistość, przeł. J. Korpanty, Gdynia.
- Wichrowska E. 1995, *Antologia poezji masońskiej*, Warszawa.
- Wichrowska E. 1992, *Polska poezja wolnomularska w XVIII i na początku XIX wieku*, Warszawa.
- Wójtowicz N. 2014, *Wolnomularstwo a kościół katolicki. Wrogowie, przeciwnicy, czy konkurenci?*, Krzeszowice.
- Weiss M. 1869, *Catalogue des livres composant la bibliothèque du Chateau de Saint-Ylie*, Paris.

