

Marcin Śrama

(Poznań)

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

„WOLNY MULARZ” AUGUSTA VON KOTZEBUEGO – MANIFEST IDEOWY UBRANY W FORMĘ JEDNOAKTOWEJ KOMEDII

Abstract

This paper focuses on August von Kotzebue's play "Der Freimaurer" [The Freemason], as a piece within the prolific genre of comedies about freemasons which emerged in the 1740s, and a work which includes numerous worldview-related allusions. In this context, the author extensively discusses the life and the oeuvre of the playwright who thus far has not been devoted any thorough study in Polish, apart from relatively brief mentions in works on the period and writers he had inspired.

Keywords

drama, freemasonry, Enlightenment, legends

W dziejach XVIII-wiecznego teatru dostrzegalne jest pewne zainteresowanie twórców dramatów tematyką wolnomularską. Wedle Alberta Lantoiné'a zostało ono zapoczątkowane we Francji w roku 1740 publikacją sztuki pod tytułem „Les Fri-Maçons” autorstwa Pierre'a Clementa, w której stereotypowa ciekawska kobieta o imieniu Lucylla próbuje poznać tajemnice masonów¹. Treść sztuki pod względem przesłania jest dość niejednoznaczna, jednak przynależność autora do loży masonskiej oraz wykazywane przez niego w latach 30. XVIII wieku zainteresowa-

¹ Według ogłoszenia zamieszczonego w pierwszym wydaniu sztuki (Clement 1740) została ona wystawiona przez komediantów francuskich (*Comédiens François*) wiosną roku 1737. Zob. Lantoiné 1919, s. 42.

nie ideami oświeceniowymi², połączone z faktem, że komizm w utworze wiążący się z postaciami o molierowskich imionach wynika głównie z zachowania pomagającego Lucylli zakochanego w niej młodzieńca Klitandra, wskazują, że celem sztuki jest ośmieszenie profanów, którzy chcieliby przeniknąć sekrety wolnomularzy. W późniejszym czasie we Francji oraz innych państwach Europy powstało co najmniej kilkanaście podobnych sztuk³, a jedna z nich – „Wolny mularz” autorstwa Augusta von Kotzebuego – została wystawiona na scenie Teatru Narodowego w Warszawie w wiernym przekładzie Kazimierza Brodzińskiego⁴, który podobnie jak niemiecki autor, był członkiem loży wolnomularskiej⁵. Jest ona jednak dziełem ważnym nie tylko ze względu na ten fakt, ale także na liczne zawarte w dziele aluzje o charakterze światopoglądowym dotyczące zmian zachodzących we współczesnym von Kotzebuemu świecie.

AUGUST VON KOTZEBUE I JEGO TWÓRCZOŚĆ

Urodzony 3 maja 1761 roku w Weimarze August von Kotzebue, który w dziejach teatru zapisał się jako twórca znacznej liczby sztuk⁶, doczekał się w języku polskim co najwyżej wzmianek w kontekście jego wpływu na działalność innych twórców oraz popularności, jaką jego twórczość przeżywała od lat 90. XVIII wieku do trzeciej dekady wieku XIX. Wśród historyków teatru i dramatu jego dzieła były i są najczęściej uznawane za „płytką literaturę rozrywkową” skierowaną do niewybrednego widza⁷. Jednak ich nowatorstwo formalne oraz różnorodność te-

² Ibidem. Lantoinie pomija jednak dzieło von Kotzebuego.

³ Znaczna część spośród nich wymieniona jest w: Lantoinie 1919, s. 127-147. Dziełem o charakterze zupełnie odmiennym jest „Le-Franc-maçon prisonier” barona von Eckera und Eckhoffena, zob. Śrama 2019, s. 105-122.

⁴ Zmiany wprowadzone w tłumaczeniu przez Brodzińskiego są bardzo niewielkie i polegają przede wszystkim na usunięciu nieznanymi polskiemu odbiorcy nawiązań (na przykład do popularnej w krajach niemieckojęzycznych, a całkowicie nieznannej na terenie ziem polskich pisarki Gutermann von Gutershofen znanej jako Sophie von la Roche pojawiające się w rozpoczynającym sztukę monologu Karoliny, von Kotzebue 1841, s. 5) oraz na oczywistym nietłumaczeniu związków frazeologicznych w sposób dosłowny, ale na szukaniu ich polskich odpowiedników. Z tego powodu nie dokonuję tutaj szerszej charakterystyki twórczości Brodzińskiego, która skądinąd doczekała się szeregu opracowań, w których ujęte zostają także pojawiające się w niej motywy wolnomularskie, zob. w szczególności Witkowska 1968.

⁵ Kazimierz Brodziński w 1814 roku został inicjowany do loży „Świątynia Izis”, Witkowska 1968, s. 147.

⁶ Anonim 1820, s. 1. Zob. też Raszewski 2015, I, s. 268 w związku z tym, że Wojciech Bogusławski był wielkim promotorem twórczości niemieckiego dramaturga.

⁷ Takie opinie (jak również informacje o wstawianych w Polsce różnych sztukach Kotzebuego niewymienianych w tym artykule) – zob. np. Szyrocki 1982, s. 86. Kluge, Świdarska 2010, s. 101. Kotzebue jest autorem 230 dramatów „cieszących się nieustanną popularnością za życia autora”

matyczna, nawiązania do idei ważnych w ówczesnej myśli filozoficznej, sprawiają, że na dzieła tego dramaturga można spojrzeć jak na cenny historyczny materiał badawczy⁸.

Najwcześniejsze z nich powstały w Rewlu i są to: „Nienawiść ludzi i żal”⁹, „Syn nieprawy”, „Dziewica słońca”¹⁰. Spośród tych wczesnych sztuk największą popularność zyskała pierwsza, lecz na szczególną uwagę zasługuje drama „Dziewica Słońca” oparta na powieści historycznej Marmontela noszącej tytuł „Les Incas”¹¹, ukazująca von Kotzebuego jako twórcę zainteresowanego oświeceniowymi ideami równości między ludźmi¹². Nie można jednak zapomnieć o tym, że obok tych idei ważną rolę w światopoglądzie dramaturga odegrało typowe wśród oświeceniowych zwolenników reform społecznych, ekonomicznych i politycznych przywiązanie do monarchii absolutnych oraz po części wynikający także z ideałów wolnomularskich kosmopolityzm, który miał przyczynić się do narastającej fali niechęci wobec niego w późniejszym okresie jego życia.

Jednocześnie już we wczesnej twórczości niemieckiego dramaturga dostrzegalny jest oświeceniowy program, który miał przyświecać całej jego działalności teatralnej, o czym polski historyk teatru Zbigniew Raszewski pisał w następujący sposób:

Główną nutą swojej ideologii uczynił [Kotzebue] dosyć ogólnikowy humanitaryzm, domagając się od wszystkich wspaniałomyślności i litości, także dla wzgardzonych i poniżonych, dla ludzi dla ludzi innego stanu, wyznania, języka i rasy, nawet dla najgorszych. Hasła te były już wtedy publiczności teatralnej dobrze znane. Wszelako szokująco działała śmiałość, z jaką Kotzebue odnosił się do konkretnych przykładów, szczególnie na gruncie obyczajowym. Żądał na przykład zrozumienia dla wiarołomnej żony, na co się dramat francuskiego Oświecenia nigdy nie zdobył. Nie atakował powszechnie uznanych norm etycznych. Potępiał jedynie hipokryzję w ich stosowaniu. Zamiast krytyki systemu, dawał krytykę zatwardziałego serca¹³.

(Pendle 1984, s. 196-213), a jednocześnie w latach 1795-1825 podczas 25% spośród mających miejsce w tym czasie spektakli teatralnych wystawiano sztuki Kotzebuego (Burwick 2012, 1, s. 736).

⁸ Allardyce Nicoll opisał rolę Kotzebuego w wyprowadzeniu dramatu mieszczańskiego poza ramy, w które gatunek ten wkomponował Lessing – zob. Nicoll 1975, 1, s. 422-426.

⁹ Tytuł oryginalny „Menschenhass und Reue”. Sztuka była tłumaczona między innymi na język polski i dwukrotnie na angielski, co jest dowodem na popularność twórczości von Kotzebuego na Wyspach Brytyjskich. W samym Londynie wystawiono co najmniej 20 jego dramatów (zob. Burwick 2005, s. 157, a na język angielski przetłumaczono 31 – zob. idem 2012, 1, s. 736).

¹⁰ Wydano je na początku XIX wieku w przekładzie na język polski – Plater 1826, s. IX.

¹¹ Raszewski 2015, 1, s. 21.

¹² Drugą sztuką Kotzebuego, w której opiera się on na utworze Marmontela, jest tragedia „Hiszpanie w Peru”; por. Raszewski 2015, 1, s. 21.

¹³ Raszewski 2015, s. 268.

W wyniku tego programu o charakterze artystyczno-etycznym najczęściej używaną przez von Kotzebuego formą dramatyczną była zapewniająca stosunkowo dużą swobodę twórczą drama, którą zgodnie z założeniami tego gatunku formował na różne sposoby¹⁴. Jednocześnie wiele jego utworów dawało dużą dowolność w interpretacji i tłumaczeniu, dzięki czemu możliwe stało się na przykład to, że w Polsce dramę pod tytułem „Das Dorf im Gebirge”¹⁵ Tadeusz Hiźdżew¹⁶ przekształcił w sławiącą łaskawość cara Pawła I operę pod tytułem „Powrót Polaków z niewoli”.

Dla recepcji teatralnej na ziemiach polskich nieobojętne zapewne było, iż w niektórych jego utworach pojawiają się motywy związane z Polską, czego przykładem może być napisany w roku 1795 dramat pod tytułem „Graf Beniowski oder die Verschwörung auf Kamtschatka”, którego fabuła dotyczy ucieczki głównego bohatera oraz jego towarzyszy z miejsca zesłania¹⁷. Sztuka ta w okresie wyprawy Napoleona na Moskwę, a także w trakcie powstania listopadowego (1830-1831) była u nas przerabiana w taki sposób, by wyrażać uczucia patriotyczne¹⁸. W Europie Zachodniej natomiast była pierwowzorem aż trzech oper: „Beniowski ou Les exilés du Kamtchatka” autorstwa François-Adriena Boieldieu (muzyka) i Adriena Düyala (libretto), „Beniowski. Opera” Pietra Generaliego (muzyka) i Gaetana Rossiego (libretto) oraz niewystawionego „Beniowskiego”, który był przygotowywany przez francuskiego kompozytora Stanisłausa Champeina¹⁹.

Wiele spośród sztuk von Kotzebuego było wcześniej granych w Polsce. Wielkim propagatorem jego twórczości był Bogusławski. Dzięki jego działaniom Kotzebue szybko zyskiwał dużą popularność. Na uwagę przy tym zasługuje fakt, że repertuar roku 1793 w kierowanym przez Bogusławskiego Teatrze Narodowym został nazwany przez Zbigniewa Raszewskiego wręcz festiwałem Kotzebuego²⁰.

¹⁴ W gatunku tym wielką uwagę przykładano do szerokiej skali uczuć przekraczających klasycystyczne normy *decorum*, jakie obowiązywały w gatunkach dramatycznych dla teatru. „Nowatorstwo dram nie miało jednak rewolucyjnego charakteru i mieściło się w ramach dotychczasowej tradycji. Dramy rewaloryzowały raczej niż burzyły, wchodząc w istniejący układ i usiłując znaleźć swoje w nim miejsce. Stąd utrwalonemu nauczycielskiemu posłannictwu literatury i teatru przydały wymiar dodatkowy – uczuciowego poruszenia, przekształcały scenę w apologetkę złączonego z czuciem rozumu”; Ratajczakowa 1993, s. 128-129.

¹⁵ St Buras 1996, s. 362.

¹⁶ Nazwisko tłumacza na podstawie strony tytułowej: von Kotzebue 1803.

¹⁷ Wolff 1994, s. 341.

¹⁸ Lipiński 1993, s. 10.

¹⁹ Michałowski 1954, s. 141. Premiera pierwszej miała miejsce 8 czerwca 1800 roku w Paryżu; sztuka wystawiona została w Warszawie w 1817 roku. O ostatniej z wymienionych także Boieldieu 1945, s. 91.

²⁰ Raszewski 2015, 2, s. 183.

W kolejnych latach twórczość tego niemieckiego dramaturga była coraz wyraźniej obecna na polskich scenach²¹.

Poza walorami typowo scenicznymi duży poklask zyskiwały niektóre koncepcje moralne zawarte w sztukach von Kotzebuego. Przykładem tego może być przekazana przez Ludwika Dmuszewskiego historia o tym, iż gorącymi oklaskami nagrodzona została scena z dramy pod tytułem „Indianie w Anglii” odczytana jako programowa, w której jedynym człowiekiem gotowym okazać pomoc chorej i potrzebującej wsparcia kobiecie jest ubogi Żyd²². Scena ta budzi pewne skojarzenia z dramatem pod tytułem „Natan Mędrzec”, napisanym przez innego dramaturga i wolnomularza, starszego o ponad trzydzieści lat od Kotzebuego, Gottlieba Lessinga. Akcja dramatu Lessinga toczy się w Jerozolimie za czasów Saladyna, zapewne krótko po zdobyciu miasta przez tego władcę w roku 1187, i dotyczy losów tytułowego żydowskiego kupca Natana, który kilkanaście lat przed wydarzeniami ukazanymi na scenie przygarnął osieroconą dziewczynkę pochodzącą z chrześcijańskiej rodziny, co w toku akcji stało się przyczyną jego problemów²³.

W ostatniej dekadzie XVIII wieku na terenach polskiej sztuki Kotzebuego poza Warszawą wystawiano także w teatrze wileńskim, którego dyrektorem w latach 1795-1799 był Wojciech Bogusławski²⁴. W tym czasie utwory Kotzebuego były już niezwykle popularne we wszystkich teatrach na ziemiach polskich²⁵. W pierwszych dekadach XIX wieku był on tu „najczęściej tłumaczonym i przerabianym dramaturgiem”²⁶. Wiele z jego sztuk partycypujących w zespole idei typowych dla oświecenia w Polsce zyskiwało nowe znaczenie, niewynikające z wprowadzenia dużych zmian w przekładzie, czego przykładem może być komedia „Wielowiedz”, powstała jako nawiązanie do poglądów Rousseau, a w Polsce rozumiana po prostu jako „satyra na zbytek uczoności, jaki zdarza się w Niemczech”²⁷.

Kotzebue jest również autorem jednoaktowej komedii o tematyce związanej z masonerią i wystawionej także w Polsce pod tytułem „Wolny mularz” („Lustspiel Der Freimaurer”). Sztuka powstała w czerwcu 1817 roku na potrzeby teatru w Weimarze²⁸. Wydana została w języku niemieckim w Lipsku w roku

²¹ Dokładniejszy opis zwiększającej się popularności Kotzebuego na terenie Polski odnajdujemy między innymi w: Lasocka 1993, 1, s. 195-196; por. Raszewski 2015, 1, s. 267-272.

²² Raszewski 2015, 1, s. 271.

²³ Lessing 1877, s. 11; dzieła Lessinga oraz Kotzebuego są jednymi z najwcześniejszych przykładów pojawienia się w literaturze europejskiej motywu dobrego Żyda, który później w wieku XIX stał się niezwykle częsty zwłaszcza w literaturze anglojęzycznej; por. Cohen, Heller 1990.

²⁴ Lasocka 1993, 1, s. 77.

²⁵ Ibidem, 1, s. 80.

²⁶ Ratajczakowa 1993, s. 383.

²⁷ Ibidem, s. 384.

²⁸ Rozmaite wiadomości. Gazeta Warszawska (dodatek) 51 z 28 czerwca 1817, s. 1311. Informacja, jaką odnajdujemy w spisie dzieł teatralnych znajdujących się w księgarni J.J. Pillera, według

1818²⁹. W 1819 przetłumaczył ją na język polski, jak już wspomniano, Kazimierz Brodziński; kilkakrotnie wystawiono ją w tym tłumaczeniu w Teatrze Narodowym i opublikowano³⁰. Interesującą kwestią jest przy tym opóźnienie warszawskiej premiery sztuki, spowodowane być może obawami przed zdecydowanym sprzeciwem opinii publicznej, z jakim spotkało się planowane wystawienie dzieła w Grazu w 1818 roku³¹.

Działalność Kotzebuego nie ograniczała się do dramatopisarstwa. Wydawał również swoje własne czasopisma, między innymi „Der Freimutige” i „Literarisches Wochenblau”, w których prowadził polemiki literackie, krytykował niemieckich recenzentów niedoceniających początkowo jego dramatów, a także niemieckiego filozofa Augusta W. Schlegla³². Nie stronił od tematyki politycznej. Sprzeciwiał się idei volkizmu zakładającej, że istnieje coś takiego jak dusza narodu wynikająca z naturalnych uwarunkowań człowieka. Twierdził natomiast, iż poszczególne nacje powstały w wyniku historycznych wydarzeń o charakterze politycznym³³. Krytyce poddawał działania cesarza Francuzów Napoleona, który jego zdaniem burzył porządek w Europie³⁴.

W czasopismach tych Kotzebue jako członek loży zrzeszającej masonów o konserwatywnych poglądach potępiał wszelkie pseudonaukowe nowiny tworzone przez hochsztaplerów powołujących się na swoje powiązania z wolnomularstwem³⁵. Wielokrotnie krytykował między innymi zwolenników promowanej na początku XIX wieku przez Jana Fryderyka Meyera teozoficznej

której sklep ten posiadał na składzie komedię pod tytułem „Wolny mularz” „autorstwa Pana Kotzebue, wydaną w Warszawie w 1810 roku” stanowi błąd drukarski: takowe wydanie nie znajduje się w żadnej z bibliotek, ani też nie wspomina się o nim w żadnej z bibliografii, wszak sztuka w oryginale powstała później; por. Molière 1824, s. 96.

²⁹ Mossdorf 1828, 3, s. 312.

³⁰ Von Kotzebue 1872, s. 409. Por. J. St. Buras 1996, s. 363. Tłumaczeniu sztuki Kotzebuego nie poświęciła uwagi A. Witkowska 1968. Natomiast J.Z. Nowak 1996, s. 254 przypomina, iż „wkrótce po osiedleniu się w Warszawie [...] już 17 października 1814 roku Brodziński został przyjęty do warszawskiej loży masońskiej Świątynia Izis. Był poetą tej loży [...] od roku 1816 pełnił Brodziński obowiązki sekretarza w dyrekcji teatru narodowego, a równocześnie dla potrzeb sceny stołecznej przetłumaczył „Templariuszy” Raynouarda i „Wolnego mularza” Kotzebuego – utwory, które były bądź to gloryfikacją, bądź obroną wolnomularstwa”. W świetle badań Ludwika Hassa Brodziński w 1819 r. był wielkim sekretarzem Wielkiego Wschodu Narodowego Polski (Hass 1980, s. 445). Adamiak, Klin, Posor 1979, s. 55 sugerują, iż polski tłumacz miał się kierować chęcią ukazania na scenie warszawskiej obrazu prawdziwego masona.

³¹ Lennhoff, Posner 1932, s. 618

³² Gazeta Warszawska 18, z 2 marca 1819 roku, s. 401. Zob. także Burwick 2012, 1, s. 735 oraz Mandel 1990, s. 60.

³³ Hagemann 2015, s. 117.

³⁴ Plater 1826, s. X-XI oraz Burwick 2012, 1, s. 740.

³⁵ Kotzebue był członkiem loży Hygicy w Sankt Petersburgu, w której pełnił funkcję mówcy; Friedrichs, 1908, s. 40 oraz Lennhoff, Posner 1932, s. 618

koncepcji nazywanej magnetyzmem zwierzęcym, łączącej w sobie elementy alchemii, kabały i astrologii³⁶. Jego artykuły na ten temat spotykały się z bardzo szerokim odbiorem, były cytowane i omawiane w wielu europejskich czasopiśmiech, między innymi w Polsce, w „Gazecie Warszawskiej” oraz w „Pamiętniku Warszawskim”³⁷.

August von Kotzebue zginął rankiem 23 marca 1819 roku z rąk Charlesa Ludwiga Sanda, niezrównoważonego psychicznie studenta i członka organizacji o charakterze narodowym (Burschenschaft³⁸), przez którego konserwatywny i kosmopolityczny pisarz postrzegany był jako zdrajca³⁹. Zbrodnia ta odbiła się szerokim echem w prasie europejskiej. Opisywano ją szczegółowo najpierw w „Gazecie Berlińskiej”, a następnie w czasopiśmiech informacyjnych w większej części Europy, także w „Gazecie Warszawskiej”⁴⁰.

Zabójstwo dramaturga było efektem wrogości, jaką przedstawiciele organizacji hołdujących niemieckiej ideologii narodowej okazywali wobec jego osoby jako reprezentującej oświeceniowy kosmopolityzm oraz będącej wrogiem cieszących się dużym wśród nich uznaniem braci Schegłów⁴¹ a także pełniącej przez długi czas urzędy w administracji carskiej (co w ich oczach członków organizacji narodowych równało się zdradzie)⁴². Przejawem wrogości wobec pisarza było między innymi spalenie jednej z książek Kotzebuego, „Geschichte des deutschen Reichs” („Historia Rzeszy niemieckiej”) podczas Wartburgfest w październiku 1817 roku⁴³, czyli zgromadzenia około pięciuset niemieckich studentów, będących członkami

³⁶ Koncepcja magnetyzmu zwierzęcego powstała w drugiej połowie XVIII wieku, a jej twórcą był Franz Anton Mesmer. Od jego nazwiska nazywana jest ona również mesmeryzmem, zob. Bouduin de Courtenay, 1821.

³⁷ Gazeta Warszawska 18 z 2 marca 1819 roku, s. 401; Pamiętnik Warszawski 4, 1810, s. 108.

³⁸ Burschenschaftery to niemieckie, studenckie organizacje o charakterze narodowym i przynajmniej w początkowym okresie swego istnienia (druga dekada XIX wieku) prodemokratycznym, które ze względu na takie właśnie poglądy oraz dokonane przez członka jednego z nich morderstwo von Kotzebuego zostały zdelegalizowane na mocy postanowień karlsbadzkich, zob. Mandel 1990, s. 64, Goldstein 2010, s. 123.

³⁹ Gerdmar 2009, s. 91.

⁴⁰ Gazeta Warszawska 28 z 6 kwietnia 1819 roku, s. 648-649 i 29 z 10 kwietnia tego roku, s. 669.

⁴¹ Von Kotzebue bezlitośnie kpił z idei Schegłów oraz ich środowiska literackiego (np. w sztuce „Der Hyperböräische Esel” („Osioł hiperborejski”) z 1799 roku), z kolei oni uważali dramaturga za postać bardzo niejednoznaczną moralnie, zob. Saul 2009, s. 13, Nicolai 1819, s. 29, Paulin 2016, s. 140 i 419.

⁴² Dramaturg był między innymi sekretarzem general-gubernatora Sankt Petersburga, zob. von Kotzebue 1806, s. 7-8. Oskarżano go również o bycie carskim szpiegiem, o czym pisał między innymi August Schlegel, który w liście do Ludwiga Augusta Staëla von Holsteina pisał, że czyn Sanda był nieodpowiedzialny, gdyż dzięki niemu August von Kotzebue, który żył w sposób trudny do jednoznacznej oceny, będąc jednocześnie niemieckim „dramatopisarzem i szpiegiem rosyjskiej policji, zacznie być postrzegany, jako męczennik”; por. Paulin 2016, s. 454.

⁴³ Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie 1848, 15, s. 143. Por. także J.M. Brophy 2016, s. 35.

Burschenschaftów, chcących upamiętnić rocznicę 300-lecia ważnego z ich punktu widzenia dla tworzenia się niemieckiej tożsamości wystąpienia Marcina Lutra, zmanifestować jedność Niemców żyjących w licznych niewielkich państewkach oraz sprzeciwić się reakcyjnej polityce rządów tych państw⁴⁴. W trakcie tego zgromadzenia jednym z przemawiających miał być Sand⁴⁵. Krytyka, jaką von Kotzebue skierował wobec postawy uczestników Wardburgfest oraz ich poglądów, przyczyniła się do jeszcze większego pogłębienia ich wrogości⁴⁶, ale pomimo tego, oraz moralnego przyzwolenia, jakiego środowisko narodowe udzieliło zabójcy, nie wykazano, by Ludwig Sand miał jakichkolwiek współników⁴⁷.

WOLNOMULARZ I PROFANI W KONWENCJI KOMEDIOWEJ

„Wolny mularz” jest sztuką, która w najwyższym stopniu spośród wszystkich dzieł Kotzebuego daje wyraz jego zaangażowaniu w działalność masonerii. Pojawia się w niej szereg bardziej lub mniej oczywistych odwołań do symboliki tego stowarzyszenia oraz promowanych przez nie wartości, zawartych często w pozornie nieistotnych wypowiedziach bohaterów. Akcja utworu opisuje historię należącego do loży wolnomularskiej Barona oraz jego narzeczonej Karoliny i jej stryja, Hrabiego von Hechta, którzy pragną poznać tajemnice masońskich rytuałów. Pomóc ma im w tym spryt oraz służący Hrabiego, Janek, który zostaje posłany, by podglądać spotkanie loży. Odbiorca wkrótce przekonuje się, iż Janek, uznawany przez swego pracodawcę za głupca, wykazuje się większą od niego inteligencją. Utwór rozpoczyna się monologiem Karoliny, która narzeka na to, że nie zna wolnomularskich sekretów narzeczonego. Wchodząc w skórę typowego ciekawskiego niewtajemniczonego, wypowiada między innymi następującą kwestię:

Niegodne mularstwo! To jedne sekreta
Dla których się i trapi i wstydzi kobieta,
Každy mularz jakoweś dni miewa zajęte.
Bierze zawsze z szuflady coś dobrze zamknięte,
Ładuje do kieszeni – Nie świadom nikomu,
Cichaczem i ukradkiem wynosi się z domu⁴⁸.

⁴⁴ Na temat Wardburgfest zob. np. Kaupp 2006, s. 27-52.

⁴⁵ Gazeta Warszawska 30 z 17 kwietnia 1819 roku, s. 723.

⁴⁶ Zob. Mandel 1990, s. 62, Kreilein 1989, s. 44.

⁴⁷ Gazeta Warszawska 41 z 22 maja 1819 roku, s. 991.

⁴⁸ Von Kotzebue 1819, s. 3.

Twierdzenie, że masoneria musi być ruchem niegodnym z powodu starań o utajnienie jej działalności, było jednym z najczęstszych zarzutów wobec tej modnej ówczesnie organizacji. Wyraz tego sposobu myślenia odnajdujemy zarówno w literaturze, jak i w pismach o charakterze polemiczno-dydaktycznym⁴⁹.

Ciekawość Karoliny z jednoaktówki Kotzebuego nie jest jednak podyktowana wrogością czy przeczuciem, że jej narzeczony podczas spotkań łoży dokonuje jakichś niegodziwości, lecz jest zwyczajną „ciekawością kobiecą”, i jako taka jest motywem łączącym sztukę „Wolny Mularz” Augusta von Kotzebuego z sztuką „Les Fri-Maçons” Pierre’a Clementa oraz kolejnymi francuskimi komediami dotyczącymi masonerii. Trudno przy tym stwierdzić, na ile koncepcja oparcia akcji sztuki na ciekawości stanowi nawiązanie do wcześniejszych dzieł, a na ile wynik inwencji samego Kotzebuego, gdyż sam pomysł nie jest szczególnie oryginalny, ale w drugiej dekadzie XIX wieku na terenie Francji i Niemiec, a także Polski, istniały już tak zwane łoże adopcyjne, do których przyjmowano kobiety, wobec czego chęć poznawania wolnomularskich tajemnic przez przedstawicielki płci pięknej musiała wydawać się już mniej ekscentryczna niż w czasach Clementa⁵⁰.

Innym przypadkiem jest ciekawość wykazywana przez hrabiego Hechta. Tym razem mamy do czynienia z chęcią poznania tajemnic wolnomularstwa w celu poprawienia swojego statusu towarzyskiego przez przystąpienie do organizacji modnej wśród sfer wyższych. W scenie drugiej w rozmowie z Karoliną twierdzi on, że mimo bogactwa czuje się fatalnie, z emfazą przekonuje ją, iż nie znając tajemnic wolnomularstwa, staje się „najnędzniejszym ze wszystkich hrabiów”⁵¹; z tego powodu jest nawet w stanie przedsięwziąć wiele desperackich kroków, byle tylko tę sytuację zmienić. Wynajął już dom naprzeciw okien budynku łoży:

W pobliskiej ulicy najmuję mieszkanie
 Naprzeciwko ich okien. – Drogo płacę za nie
 Czuwam, z domu nie wyjdę, i siedzę, i siedzę.
 Myśląc, że jakim trafem coś przecie wysłedzę,
 Nie zamykam okienic, w ścianach wiercę dziury,
 Ale wszystko daremnie. – Czekam miesiąc wtóry
 I mimo, że najsroższym goreję zapałem
 Na jotę więcej nie wiem, co dawniej wiedziałem⁵².

Desperacja Hrabiego jest przy tym posunięta tak daleko, że arystokrata nie jest w stanie spać, co grozi tym, że może w niedługim czasie z wyczerpania dostać

⁴⁹ Hass 1980, s. 69, zob. też np. Surowiecki [1814].

⁵⁰ Najstarsza polska łoże adopcyjna przy łożu „Cnotliwy Sarmata” powstała w 1767 roku, zob. Wilkoszewski 1968, s. 20.

⁵¹ Von Kotzebue 1819, s. 5.

⁵² Ibidem, s. 5.

febry⁵³. W realizacji planów poznania masonskich sekretów ma Hrabiemu pomóc reprezentujący typ sprytnego sługi Janek. W scenie trzeciej okazuje się jednak, że chłopak dowiedział się jedynie, że masoni zbierają się w budynku, który jest znany już Hrabiemu i Karolinie jako budynek łoży, składają swe płaszcze w przedśionku, potem coś robią w zamkniętym pomieszczeniu, a następnie jedzą wspólny posiłek i wychodzą. Janek przedstawia te wszystkie fakty jak coś niezwykle tajemniczego, chcąc zakpić sobie z Hrabiego i przestraszyć go. Reakcje arystokraty na niewiele znaczące „rewelacje” służącego stanowią główne źródło komizmu w tej scenie. Janek swą relację z misji zaczyna stwierdzeniem, że wie już o wszystkim, co miał wybadać. Na początku swego opisu spotkania łoży stwierdza, że wolnomularzy na spotkaniu było niemal tysiąc, a następnie na pytanie liczącego na jakies szczegóły hrabiego, o to, jak oni wyglądali, odpowiada:

Tak różnie, ci wysocy, a drudzy też mali,
Tak jak widzimy ludzi na ulicy.
Zresztą to widzę tacy, jak i my grzesznicy –
Jeden z nich lewą nogą tak posunął żwawo,
Że...⁵⁴

Hrabia zapewne liczy tu, że za chwilę Janek przejdzie do opisu jakiegoś rytuału, a tymczasem dalszy ciąg opowieści służącego to krótkie dopełnienie: „Zaraz potem posunął i prawą” nogę⁵⁵. Pojawia się tutaj aluzja do rytualnych kroków, które zaczynają się od lewej nogi, czego jednak nie dostrzega żadna z postaci, łącznie z opowiadającym. Karolina z ironią komentuje tę część sprawozdania jako rzecz „wielką”. Hrabia nie rozumie jednak sensu tych komentarzy. Dopiero po pewnym czasie zaczyna dostrzegać, że Janek niewiele się dowiedział, i licząc na to, że służący poznał chociaż ubiór obowiązujący wolnomularzy podczas ich spotkań, pyta go o tę kwestię. Odpowiedź znów jednak jest tak ogólna, że nic z niej nie wynika:

Wszyscy byli odziani różnymi płaszczami,
Jedni byli bez lasek, a drudzy z laskami;
Szczególniej sam się dziwię (że się przyznać muszę),
Jedni pokładali czapki, drudzy kapelusze –
Potem kto tam rozpozna ten lud czarowny?
Może on tak wygląda, choć nie tak ubrany⁵⁶.

⁵³ Ibidem, s. 4.

⁵⁴ Ibidem, s. 7.

⁵⁵ Ibidem, s. 8.

⁵⁶ Ibidem, s. 8.

Następnie stwierdza, że w rękach nieśli jakąś maszynę, będącą czymś na kształt parasola. Karolina przerywa mu, stwierdzając, że przecież padał deszcz. Janek jednak w odpowiedzi na te słowa po raz pierwszy opisuje element rzeczywistości powiązanej bezpośrednio z wolnomularstwem:

Co to u nich znaczy [tzn. deszcz]
 Z nich żaden, jak my wierni, moknąć nie raczy,
 Na niego kiedy tylko kropla deszczu padnie,
 Zasyczy jak na węglu i wnet wyschnie ładnie⁵⁷.

Fragment ten, jako pierwszy w całej opowieści Janka, stanowi nawiązanie do masonskiego szyfru, w którym słowa „Deszcz pada na świątynię” oznaczają, że w pobliżu znajduje się człowiek spoza organizacji i nie należy wobec tego podejmować omawiania spraw wewnętrznych⁵⁸.

Oczywiście ani Janek, ani żaden z jego słuchaczy nie zdaje sobie z tego sprawy. On myśli, że cały czas opowiada o czymś niezwykle ważnym, dostrzegając jedynie niektóre zdarzenia mające miejsce w loży, zupełnie nie rozumiejąc ich znaczenia, natomiast hrabia Hecht i Karolina w coraz większym stopniu są przekonani o tym, że Janek nie zdobył żadnej znaczącej informacji. Hrabia, gdy stwierdza, że przypuszczenia te okazały się rzeczywistością, pyta go jeszcze o to, czy coś widział. Janek mu odpowiada:

Było, jak naszego kantora śpiewanie
 Czasem gdzieniedzie gwoździe wbijali po ścianie –
 Klaskali też, tupali – i do rzeczy wcale⁵⁹.

Janek znów tu nawiązuje do rzeczywistego zwyczaju śpiewania przez wolnomularzy pieśni podczas spotkań lożowych, a także do tego, że prowadzący obrady Czcigodny Mistrz zaopatrzony był w młotek, uderzeniem którego dawał znak do rozpoczęcia i zakończenia obrad⁶⁰. W takiej ogólnej formie te informacje były jednak zupełnie nieprzydatne.

Następnie chłopak przechodzi do opowieści o uczcie, która zawsze kończyła obrady loży. Jej oczywiście również nie widział, ale w kuchni dostrzegł wspaniałe dania na nią przygotowywane. Stwierdza przy tym, że po dźwiękach śpiewu i klaskania odniósł wrażenie, że musiała ona wyglądać podobnie jak nabożeństwa religijne. Janek zapytał nawet kucharza o szczegóły. Znów jednak nie dowiedział

⁵⁷ Ibidem, s. 9.

⁵⁸ Załęski 1908, s. V.

⁵⁹ Von Kotzebue 1819 s. 10.

⁶⁰ Załęski 1908, s. VI, VII.

się niczego ważnego, jedynie że każdy był syty. Potem widział, że wszyscy wracali do domu⁶¹. Karolina całą opowieść Janka kwituje dyskredytująco: „Jedno wiemy doskonale/Że pożądaný Janek nie widział nic wcale”⁶².

Linia obrony chłopaka wprowadza kolejne potoczne przeświadczenie na temat masonerii: wszak zrobił wszystko, co mógł, gdyż „diabeł nie da się łatwo malować po ścianie”⁶³. Wyrażenie to wskazywać może na fakt, że zdobyć informacje na ten temat było niezwykle trudno, jakby strzegły ich niezziemskie moce, ale jednocześnie może być to nawiązanie do głoszonych przez środowiska duchowieństwa katolickiego opowieści o związkach wolnomularstwa ze złymi siłami⁶⁴. Na tę drugą możliwość zdaje się naprowadzać fragment opowieści Janka, według którego po posiedzeniu łoży przez całą noc w budynku szatani grali i tańcowali⁶⁵.

Istnieje również możliwość, że wyrażenie to stanowi pewne nawiązanie do technicznego aspektu działalności teatru, a wątki metateatralne, utwierdzające widza w poczuciu umowności obrazu teatralnego, bywają dość często ogrywane w jednoaktówkach. Przykładem może być między innymi sztuka pod tytułem „Widowisko, któremu trudno dać nazwisko”, stanowiąca obraz kłótni pracowników teatru o to, co wystawić, mającej miejsce na chwilę przed przedstawieniem i przy pełnej widowni⁶⁶; czy też parodie „Hamleta” i „Cyda”, w których sufler, widząc, że wszyscy na scenie zginęli, popełnia także udawane samobójstwo ze słowami:

Wszyscy, widzę, pomarli – wieczne odpocznienie.
A jaż, sufler, sam jeden mam zostać na scenie?
Czegoż stoję, jak gawron i gębę otwieram?
Wolę skończyć tragicznie. (przebija się świecą)
Aj! Aj! Aj! Umieram!⁶⁷

W przypadku „Wolnego Mularza” można dostrzec nawiązanie do stosowania podczas przedstawień urządzenia nazywanego latarnią magiczną lub czarnoksięską, za pomocą którego realizowano sceny z udziałem duchów i zjaw⁶⁸. Wrażenie, iż może tu chodzić o tę maszynę, pogłębia fakt, że już wcześniej Janek wspominał

⁶¹ Von Kotzebue 1819, s. 11.

⁶² Ibidem, s. 11.

⁶³ Ibidem, s. 11.

⁶⁴ Zob. np. Lekszyński 1876, s. 57,

⁶⁵ Von Kotzebue 1819, s. 11.

⁶⁶ Żółkowski [ojciec] 1992, s. 243-257.

⁶⁷ Ratajczakowa 1992, s. 262.

⁶⁸ Urządzenie to było w polskim teatrze używane już w XVII wieku (zob. Okoń 1970, s. 181), w wieku XVIII stosowanie tej maszyny było już częste, zob. Korotaj 1978, s. 64, 84, 208; w pierwszej połowie XIX wieku wiedza o działaniu tego urządzenia była już powszechna, o czym świadczą literackie nawiązania do niego w tekstach niezwiązanych bezpośrednio z teatrem; zob. np. Dunin-Borkowski 1846, 1, s. 163.

o jakimś urządzeniu, które wnoszono do sali, w której odbywało się spotkanie łoży. Służący niejako całe swe opowiadanie snuje trochę w taki sposób, jakby opowiadał o jakiejś teatralnej sztuce. Najpierw wolnomularze, będący takimi ludźmi, jak ci, których spotyka się na ulicy, zostawiają swe płaszcze i laski, tak jak przed wejściem do teatru. Następnie dalszy ciąg opowieści dotyczy głównie wrażeń estetycznych Janka. Z kolei gdy główna część obrad łoży się kończy, podobnie jak w teatrze, po przedstawieniu reszta wieczoru poświęcona jest na wykwintną kolację. Przyjąwszy ten sposób interpretacji, można nawet stwierdzić, że wykonujący swą misję służący podobny jest do gapiów, którzy próbowali podglądać spektakl z drzew rosnących w pobliżu budynku, w którym odbywały się widowiska⁶⁹. Dość dziwny wydaje się fakt, że odgłosy zabawy nie cichną nawet, gdy wolnomularze wychodzą; jednak zapewne należy się tu dopatrywać próby nastraszenia Hrabiego przez Janka.

Scena IV rozpoczyna się rozmową Hrabiego i Karoliny na temat nieudanej misji służącego. Hrabia stwierdza, że „Kto się na posłów spuszcza, na koszu osiądzie” (zostanie odesłany z niczym), co znaczy, że tylko on lub jego bratanica, działając samodzielnie lub wspólnie, będą w stanie poznać skrywaną przez Barona tajemnicę. Karolina wówczas wpada na pomysł, by to właśnie on stał się członkiem łoży, a następnie wyjawiał jej wszelkie poznane sekrety. Hrabia na początku się wymawia, ale po krótkiej namowie stwierdza:

Zapewne – tylu Hrabiów tego się nie bali!
Wszak aby tylko zacząć, a pójdzie się dalej
A w dobrej kompanii i tchórz bywa śmiały⁷⁰.

W zakończeniu tej wypowiedzi tłumacz parafrazuje cytat z bajki Ignacego Krasickiego pod tytułem „Wilczek”:

Zresztą poszedł do lasa, a wpadłszy w manowce,
Ów wilczek stał się wilkiem, gryzł gęsi i owce.
Aż go na koniec w jamie dostali.
Najciężej zacząć, pójdzie się dalej⁷¹.

Nawiązanie to może sygnalizować dużą popularność tego poety w środowisku wolnomularskim, do którego należał tłumacz komedii – Brodziński⁷². W orygi-

⁶⁹ Sytuacje takie zdarzały się np. w XVII wieku podczas spektakli w teatrach szkolnych; zob. Judkowiak 2007, s. 154.

⁷⁰ Ibidem, s. 12.

⁷¹ Krasicki 1976, II, s. 180.

⁷² Jest rzeczą pewną, że w polskich zbiorach pieśni masońskich opublikowano co najmniej kilka wierszy Krasickiego. Świadczyć to może o dużej popularności tego poety wśród wolnomularzy, ale nie jest to dowodem jego przynależności do wolnomularstwa. W „Antologii poezji masońskiej” Elż-

nalnej wersji językowej w tym miejscu użyto przysłowia: *Schwer ist nur der erste Schritt* („Trudny jest tylko pierwszy krok”)⁷³. W dalszej części sceny Hrabia i Karolina omawiają szczegóły swego planu. Na koniec Karolina z pewnym wyrachowaniem deklaruje: „Być grzecznym dla Baronka sam interes radzi,/On W Pana do łoży dziś zaprowadzi”⁷⁴.

Kiedy w scenie piątej Hrabia zostaje sam, zaczyna wyobrażać sobie, jak będąc już masonem, stanie się człowiekiem szanowanym:

Choć na starość mularzem, muszę gwałtem zostać.
Przebóg! Co Książę powie, gdy do stołu sięde?
I przy nim po mularsku jeść i spijać będę,
Gdy pozna wschód na mojem czele uświetnionem
I z oczu błyskającą kometę z ogonem –
„Drogi Hehciku!”, Książę rzecze pefen względu,
„Dla Ciebie pierwaj urząd i ty dla urzędu”.
Skromnie grzecznie odpowiem: „Ja sługa nikczemny” –
Ale Pan odpowiada: „Twój opór daremny!”⁷⁵

Widoczne jest tutaj, że Hrabia postrzega wolnomularstwo tylko jako możliwość zrobienia kariery i uzyskania pozycji w „wielkim” świecie. Jego zdaniem organizacja ta jest swego rodzaju elitarnym klubem ludzi najbardziej znaczących. W następnej scenie przekona się o tym, że rzeczywistość jest zupełnie inna i wolnomularstwo jest ruchem o charakterze egalitarystycznym.

Warto przy tym zauważyć, że dla osób zorientowanych w tematyce wolnomularskiej już sam monolog Hechta zawierał dużą dozę komizmu wynikającego z całkowitego niezrozumienia przez arystokratę tego, czym jest organizacja, do której chce wstąpić. Pozostali natomiast błąd poznawczy Hrabiego mogli dostrzec w kolejnej scenie (6), kiedy to Hecht z przesadną grzecznością prosi Barona o wstawienie się za nim w łoży. Wyjawia przy tym (podobnie jak Clitander w „Les Fri-maçons” Clementa), że kieruje nim wielka ciekawość masońskich tajemnic⁷⁶. Baron w odpowiedzi na prośbę Hrabiego stwierdza jednak, że sama ciekawość nie

biety Wichrowskiej są one określane, jako „wiersze światowe”, które włączano do wolnomularskich tomików z powodu „niedostatecznej ilości okolicznościowych wierszy masońskich, a także braku inwencji twórczej”; por. Wichrowska 1995, s. 19. Jednakże na początku XIX wieku Krasicki był powszechnie uznawany za doskonałego poeę, więc cytat może być po prostu przywołaniem popularnej wypowiedzi o znaczeniu podobnym do niemieckiego przysłowia.

⁷³ Von Kotzebue 1841, s. 15. Przysłowie to rzeczywiście funkcjonowało wówczas w języku niemieckim i było używane dość często także w tekstach o charakterze literackim, a nawet naukowym, zob. Gotter 1799, s. 65; Hegewisch 1810, 1, s. 236.

⁷⁴ Von Kotzebue 1819, s. 13.

⁷⁵ Ibidem, s. 13.

⁷⁶ Ibidem, s. 14.

jest wystarczającym powodem, by zostać wolnomularzem, i do osiągnięcia tego celu potrzebna jest jeszcze wiara w masońskie ideały: „Pospolita ciekawość światła nie dochodzi./Miłość prawdy do niego znajdzie tylko drogę”⁷⁷, Hrabia zaręcza, że w nie wierzy. W odpowiedzi na to Baron wspomina o próbach, które musi przejść każdy kandydat na wolnomularza. Zwłaszcza informacja o zamknięciu w lochu przeraża Hrabiego. Jednak wydaje się mu, iż z ciekawości byłby w stanie przetrwać bardzo wiele. Ale Baron przechodzi wtedy do kwestii braterstwa wśród wolnomularzy, demaskując właściwy problem. Hrabia pyta go, czy dotyczy ono jedynie szlachty. Wówczas otrzymuje przekaz o zupełnie odmiennym rozumieniu szlachectwa: nie krwi, z urodzenia, lecz ducha; że wśród wolnomularzy:

[...] szlachta świetna;
 Jeśli nie krew ją czyni, to dusza szlachetna.
 Miłość praw i ludzkości czyste obyczaje,
 To czyni ludzi Bracią, to szlachectwo daje.
 Krom tego wszystkie inne godności są niczem,
 Każda różnica znika przed Braci obliczem⁷⁸.

Słowa te budzą sprzeciw Hrabiego. Twierdzi on, że nie byłby w stanie bratać się z ludźmi niższymi stanem oraz że bez swego tytułu nic by nie znaczył⁷⁹. W scenie tej dostrzegalne są różnice pomiędzy mentalnością ludzi przywiązanych do starożytności i nowocześniejszymi myślącymi wolnomularzami. Widoczne jest tu zatem nawiązanie do przemian społecznych na przełomie XVIII i XIX wieku, których najdoskonalszymi przykładami były program rewolucji francuskiej i deklaracja niepodległości Stanów Zjednoczonych – państwa, którego podstawowym założeniem prawnym była powszechna równość obywateli. W Polsce przejawem tego nowego sposobu myślenia było m.in. ogłoszenie przez Tadeusza Kościuszkę uniwersału połanieckiego, dzięki któremu chłopcy otrzymać mieli wolność osobistą⁸⁰. Warto pamiętać, czytając przekład, że w polskiej tradycji „braterstwo” równych wynikało z praw politycznych „narodu obywatelskiego”, czyli stanu „rycerskiego”, a powszechne nazywanie „panem bratem” szlachcica musiało mieć wpływ na specyficzną percepcję mularskiej terminologii i rewolucyjnych idei egalitarystycznych.

Z idei równości, będącej wyrazem nowych wyobrażeń antropologicznych i jednym z podstawowych haseł wolnomularstwa, wynika także oświeceniowy po-

⁷⁷ Ibidem, s. 15.

⁷⁸ Ibidem, s. 17.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Szyndler 1991, s. 211.

stulat niesienia „światła” wiedzy niższym warstwom społecznym. Hrabia Hecht przez moment przyjmuje ten sposób myślenia i stwierdza:

Na wszystko się odważę, wszystko odłożę,
Chcę się wreszcie do owej powszechności zniżyć,
Czy może raczej tę niskość do siebie przybliżyć⁸¹.

Po chwili jednak dochodzi do wniosku, że jest dla niego rzeczą niemożliwą uznanie za brata każdego człowieka⁸². Wobec tego wszelkie jego szanse na dostanie się do loży nikną. Hrabia Hecht w sztuce von Kotzebuego jest zatem typowym przedstawicielem ludzi głęboko zakorzenionych w zachodnioeuropejskim stanowym porządku społecznym, a jego poczucie własnej wartości ufundowane jest na posiadaniu tytułu arystokratycznego, czyli wyróżnieniu jako źródle prestiżu społecznego. Ten sposób myślenia był niejednokrotnie wykpiwany w dziełach literackich powstałych na przełomie XVIII i XIX wieku.

Dla Hrabiego podobnie liczy się przede wszystkim posiadanie prestiżu i leżącego u jego źródeł bogactwa – od tych dwóch czynników uzależnia on swe postrzeganie innych ludzi. Ponadto arystokrata krytykuje koncepcję godności człowieka jako jednej z podstawowych wartości, twierdząc: „Wreszcie niech każdy, jak chce sam się ocenia./Dla mnie, gdzie nie ma Grafa, tam nie ma znaczenia”⁸³. Sformułowanie to nie dość, że pogłębia karykaturalność poglądów Hrabiego, to na dodatek może stanowić formę obrazy Barona, gdyż jego tytuł niższy był od tytułu hrabiowskiego (grafa). W odpowiedzi na tę uwagę Baron zostawia wzburzonego starszego arystokratę samego i pozbawionego nadziei na zdobycie informacji o wolnomularskich tajemnicach. Ów sarka: „Śliczny Baron! Nie pojmuję wcale –/Z ciekawości i gniewu w łeb sobie wypalę”⁸⁴. Baron jednak, odchodząc po bukiet kwiatów dla swej narzeczonej, zbywa po stoicku milczeniem zaczepkę i być może już niedosłyszane, bo wymamrotane *a parte*, wyrazy oburzenia pod jego adresem oraz samobójcze groźby Hrabiego.

W następnej scenie (7), w której Hrabia rozmawia z Karoliną, wyjawia jej, że nie był w stanie wykonać planu z obawy, że odbiorą mu tytuł. Młoda kobieta w żaden sposób nie może go namówić do realizacji wspólnych zamiarów⁸⁵. Wydaje się, że lęk przed utratą tytułu okazuje się silniejszy niż ciekawość. Hrabia wpada jednak na inny pomysł, by to Karolina namówiła Barona do wyjawienia wolnomularskich tajemnic. Twierdzi:

⁸¹ Von Kotzebue 1819, s. 17.

⁸² Ibidem, s. 18.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 19.

Lecz wiem sposób, nasz Baron wielbi Twoje wdzięki,
 Ale zaczem pozyska ofiarę Twojej ręki,
 Musi ci wszystko odkryć. Jeśli twardej duszy,
 Do złamania sekretu miłość nie poruszy,
 Wtenczas zrób mu mały dryg i odpraw z Laufpasem;
 Traktuj bacznie i śmiało, ja wyjdę tymczasem⁸⁶.

Hrabia zatem sugeruje, by Karolina postawiła swemu narzeczonemu ultimatum: albo on wyzna jej, na czym polegają tajemnice masonerii, albo ona ma przerwać spotkanie i odprawić z laufpasem, czyli zerwać z nim (związek frazeologiczny „dać laufpas”, oznaczał „wydalić kogoś ze służby”)⁸⁷.

W scenie dziewiątej dochodzi do rozmowy między Karoliną i Baronem, który na początku wręcza jej bukiet kwiatów, o którym wspominał w scenie szóstej, odchodząc od rozgniewanego na niego Hrabiego. Karolina wita go wedle didaskaliów „zimno”, a na słowa Barona o tym, że przynosi jej w hołdzie „wybór wiosny”, odpowiada:

Co WPanu do wiosny? Sam Baron przyzna,
 Że do wiosny jest najmniej podobny mężczyzna:
 W wiosnie zawsze kwiaty i serca widzimy,
 Mężczyzna zawsze skryty i zimny, i niemy.
 Wszystko ożyje wiosny promieniem dotknięte,
 Ale serce mężczyzny zawsze jest zamknięte⁸⁸.

Słowa te stanowią wstęp do prób podejmowanych przez Karolinę w celu wydobycia z Barona jego tajemnic. Zaczyna od stwierdzenia, że kochający człowiek zawsze chce się dzielić swą wiedzą z tym, kogo kocha. Gdy Baron przyznaje, że i on tak myśli, Karolina wyznaje mu swoje pragnienie poznania wolnomularskich sekretów⁸⁹. Stwierdza, używając aluzji do biblijnej księgi *Genesis*, że ukochany może je nazwać grzechem Ewy⁹⁰. Ciekawość uznawano z – powołaniem na autorytet ksiąg świętych – za wadę szczególnie kobiecą: wszak pierwsza kobieta, chcąc poznać to, co było ludziom zakazane przez Boga, odważyła się na nieposłuszeństwo wobec Stwórcy, sięgając po owoc z drzewa poznania.

Na wątpliwości Barona w kwestii tego, czy ma jej wyznać wszystko na temat wolnomularstwa, Karolina odpowiada, że tak, i odwołuje się do ich przyszłego

⁸⁶ Ibidem, s. 20.

⁸⁷ Arct 1899, s. 228, ów związek frazeologiczny występuje także w języku niemieckim (*gibt den laufpaß ihm*) i jest wykorzystywany przez von Kotzebuego, von Kotzebue 1841, s. 22.

⁸⁸ Von Kotzebue 1819, s. 21.

⁸⁹ Ibidem, s. 21.

⁹⁰ W oryginale *erbsünde*, czyli grzech pierworodny, von Kotzebue 1841, s. 24.

małżeństwa i miłości⁹¹. Baron najpierw opisuje jej kwestie najogólniejsze, takie jak nakaz skromności, braterstwa i dążenia do moralnej doskonałości⁹². Karolina nie zadawała się tym i stwierdza, że jej „potrzeba cudów”.

Następuje najbardziej interesujący fragment tej jednoaktówki. Baron po kolei wymienia, jakie umiejętności wolnomularze zyskują, wchodząc na kolejne stopnie wtajemniczenia, i w każdym miejscu nawiązuje do jakiejś legendy dotyczącej masonerii. Tak więc, jak twierdzi, na pierwszym stopniu wolnomularze produkują złoto. Na początku XIX wieku było już sprawą powszechnie wiadomą, że dokonanie takiej czynności jest niemożliwe, ale Karolina przyjmuje to za coś pewnego. Stanowi to nawiązanie do znanych legend o alchemicznych zainteresowaniach masonów, z czego w drugiej połowie XVIII wieku korzystali słynni awanturnicy, hrabia Cagliostro i Giacomo Casanova. Ten drugi wspomagał swoimi rzekomymi zdolnościami nawet księcia Kurlandii, Karola⁹³. Wysłał do niego m.in. list z następującym przepisem na produkcję złota:

Trzeba wziąć cztery uncje dobrego srebra, opłukać je w wodzie, osadzić je blaszką miedzianą, dobrze je potem ciepłą wodą omyć, aby oddzielić wszystkie kwasy i osuszyć. Osuszone dostatecznie zmieszać z pół uncją soli amoniackiej i włożyć do retorty. Retorta zmienia się na recipient (waza do wlewania płynu). Po tej operacji wziąć funt ałunu, funt kryształ węgierskiego, cztery uncje grunszpanu, cztery uncje cynoboru i dwie uncje siarki. Potrzeba utrzyć i dobrze zmieszać wszystkie te ingrediencje razem i włożyć do części wewnętrznej alembiku w taki sposób, aby była tylko do połowy napełniona. Postawić trzeba na piecu o czterech miechach, gdyż ogień musi być podniecony do czwartego stopnia. Trzeba zacząć wolnym ogniem, który ma tylko odciągnąć flegmy, czyli części wodniste. Gdy gaz zacznie się pokazywać, potrzeba poddać jego działaniu recipient, w którym znajduje się srebro (księżyc) z salomoniakiem. Potrzeba brzezi sapientii lutować i podczas kiedy gaz przechodzi, uregulować ogień do trzeciego stopnia, a gdy się zobaczy, że sublimacja się zaczyna, potrzeba śmiało otworzyć czwarty miech, lecz trzeba się mieć na ostrożności, by sublimat nie przeszedł do retorty, gdzie się znajduje srebro. Potem zaczekać aż wszystko ostygnie, zatkać dziób retorty pęcherzem potrójnie złożonym i postawić ją do pieca ruchomego zwróciwszy dziobem do góry. Ogień cyrkulacyjny otrzymuje się przez 24 godziny, [...] Trzeba powiększać ogień, by wyparować gazy, jakie mogą być w masie aż do zupełnego osuszenia. Po trzykrotnym powtórzeniu tej operacji ujrzy się złoto w retorcie. Wyjąwszy, trzeba stopić je z dodatkiem ciał doskonałych, to jest z dwiema uncjami złota, włożyć do wody⁹⁴.

⁹¹ Von Kotzebue, s. 22.

⁹² Ibidem, s. 22-23.

⁹³ Jest to ważne w kontekście pochodzenia Kotzebuego z rodziny Niemców bałtyckich. Przez pewien czas dramaturg przebywał na dworze kurlandzkim – mógł zatem poznać historię kontaktów jednego z książąt ze sławnym awanturnikiem. Chodzi o księcia Karola Krystiana Wettyna, syna króla polskiego Augusta III; por. Bugaj 1993, s. 162.

⁹⁴ Małachowski-Łempicki 1997, s. 165-166.

W drugim stopniu wtajemniczenia wolnomularze, według opowieści Barona, potrafią natomiast tworzyć wielkie diamenty. Ponownie widoczne tu jest nawiązanie do alchemii. W trzecim zaś potrafią wywoływać duchy. Tym razem dostrzegalne jest nawiązanie podwójne. Pierwsze – do rytuału masońskiej inicjacji na stopień mistrza, kiedy to zostaje odegrana scena, podczas której kandydat wciela się w rolę Mistrza Hirama – architekta pracującego przy budowie świątyni jerozolimskiej, który został zamordowany i zostaje symbolicznie złożony do grobu, po czym „zmartwychwstaje”⁹⁵. Po drugie, widoczne jest tu nawiązanie do wspomnianych przez twórców demaskatorskich książek na temat masonerii zainteresowań jej członków wiedzą hermetyczną, według której możliwe było przywrócenie życia zmarłemu⁹⁶. W stopniu czwartym z kolei masoni destylują napoje miłosne (znów nawiązanie do alchemii), w piątym dążą do zdobycia umiejętności bycia niewidzialnym. Można odnaleźć tu pewne nawiązanie do legend o tym, że członkowie tajnych stowarzyszeń posiadali tę zdolność. Legendy pochodzą stąd, że mające istnieć w pierwszej połowie XVII wieku bractwo różokrzyżowców było określane w manifestach jego członków mianem „niewidzialnego”. Wolnomularze zaś nawiązywali do tej samej tradycji co różokrzyżowcy⁹⁷.

Poza aluzjami do legend o masonach w słowach Barona znajduje się też nawiązanie do wolnomularskich wartości. Złoto z pierwszego stopnia wtajemniczenia oznacza wyzbycie się chciwości: „Złoto, którym nas nasza zatrudnia robota,/Jest to przestać na swoim, najbogatsza cnota”⁹⁸. Diamenty, które – według żartobliwej metafory Barona masoni wytwarzają, będąc na drugim stopniu wtajemniczenia – to miłość⁹⁹. Chodzić może tutaj zarówno o miłość do kobiety, jak i o uczucie w łóżku ważniejsze, czyli miłość braterską między członkami organizacji¹⁰⁰. Przywoływanie duchów na trzecim stopniu to studiowanie starożytnych tekstów, choć nie wykluczone, że Baron ma tutaj na myśli przede wszystkim fascynację wolnomularzy tekstami neoplatoników¹⁰¹. Napój miłosny wedle tego szyfru to uprzejmość; niewidzialność jest pamięcią o śmierci, która czyni niewidzialnym; zaś uniwersalny lek stanowi umiarkowanie. Zgodnie z porządkiem komediowym nieoczekiwanie Barona w swym wykładzie na ósmym stopniu umieszcza... posiadanie dobrej żony¹⁰². Wyraża przy tym nadzieję, że jego spotka to właśnie szczęście:

⁹⁵ Ward 1828, s. 247.

⁹⁶ Fellows 1860, s. 88, 97, 183,

⁹⁷ Yates 1978, s. 211.

⁹⁸ Von Kotzebue 1819, s. 25.

⁹⁹ Ibidem, s. 25.

¹⁰⁰ Kotzebue w sztuce swej nie wspomina jednak, że w dziełach o charakterze typowo masońskim (pieśni, poezja) miłość braterska jest miłością wzniosłą i przynoszącą chlubę, natomiast miłość do kobiety może okazać się miłością zgubną; Loïselle 2014, s. 106.

¹⁰¹ Venci 2007, s. 11-38; Laos 2016, s. 12, 30, 57, 59.

¹⁰² Von Kotzebue 1819, s. 25-26.

Pani! Do tego stopnia szczerą miłość woła
 Tę, co swej przysięgi zapomnieć nie zdoła,
 Który woli z miłości uczynić ofiarę,
 Niż serce kochające splamić przez niewiarę,
 Który równie we wszystkim od zdrady daleki.
 Tam wierność, tobie miłość, przysięga na wieki,
 Czystej miłości związki zawrzyjmy wzajemne.
 I on ma tajemnice drogie i przyjemne,
 Ma słowo, ma swe znaki. Jeśli będę w stanie...¹⁰³

Oboje zakochani postanawiają, że miłość ich będzie jakoby łożą¹⁰⁴.

Kotzebue porównanie miłości do wolnomularstwa zastosował w swojej twórczości jeszcze jeden raz, w komedii pod tytułem: „Blind Liebe” („Ślepa miłość”), w której główny bohater – baron Dualm, określany w didaskaliach jako *Abenteuer*, czyli poszukiwacz przygód, awanturnik, po trosze także hochsztapler, w monologu, w którym zlorzeczy miłości, porównuje siebie, uwikłanego w nieszczęśliwą relację miłosną, do wolnomularza¹⁰⁵.

Gdy Baron chce na początku kolejnej sceny pocałować Karolinę, wchodzi Hrabia. Karolina (gdy widz zaczął wierzyć, że świadomie współtworzyła dwuznaczniki w poprzednim dialogu) korzysta z okazji, by okazać przewagę nad stryjem – chwali się, że weszła już do czwartego stopnia wolnomularskiego wtajemniczenia¹⁰⁶. Hrabia natomiast nareszcie przyznaje, że właściwie chciałby się tylko dowiedzieć, kim jest wolny mularz, co daje okazję Baronowi do wypowiedzenia pochwały cnót masonskich:

Wolny Mularz dla chluby nie prawi o cnocie.
 Nigdy nie dba o pozór, kto ma rzecz w istocie;
 Stały, roztropnych zasad nigdy nie odmieni
 I człowieka jedynie, jak człowieka ceni.
 Wiernemu Bratu pomoc braterską podaje
 I prawdę, gdy ją kocha, bez trwogi wyznaje,
 W milczeniu dobrze czynić jest jego rozkoszą,
 Żądze w nim nad rozsądkiem władzy nie podnoszą.
 W nim serce światła, światło umie serca użyć,
 I obudwoma pragnie współbliźnim usłużyć,
 Przyszłość mając w pamięci, śmierci się nie lęka,
 Niższym gardzić nie umie, przed wyższym nie kłęka,
 A w sobie godność ceniąc, w drugich ją uznawa,

¹⁰³ Ibidem, s. 25-26.

¹⁰⁴ Ibidem, s. 26.

¹⁰⁵ Von Kotzebue 1806, s. 247.

¹⁰⁶ Idem 1819, s. 28.

Cześć jego mają wieczną: Bóg i król, i prawa,
 Jeśli z tkliwą kochanką serce swe skojarzy,
 Będzie tem dla swej żony, czem jest dla Mularzy¹⁰⁷.

Wypowiedź ta stanowi wykład dotyczący wolnomularskich cnót podobny do tego, jaki pojawia się w wielu pieśniach śpiewanych podczas masonów podczas ich spotkań¹⁰⁸. Sztuka kończy się kwestią różnicy między programem, ideałem a jego spełnieniem, szansą na realizację. Zaczepiony zadany z pewną dozą prowokacji pytaniem o to, czy wszyscy wolnomularze są rzeczywiście tacy, Baron zbywa wymijająco obietnicą, iż później wyjaśni tę kwestię¹⁰⁹.

Ciekawscy, reprezentowani przez Hrabiego i Karolinę, zostają poskromieni. Między tym dwiema postaciami występuje jednak wielka różnica. Hrabia „przewycięża” swą ciekawość za sprawą dumy, która – wygórowana i słabo uzasadniona osobistymi walorami – sprawia, że staje się on postacią groteskową. Karolina natomiast pozwala ukochanemu na zachowanie jego tajemnic, gdyż wie, że jeżeli nie zdradził on sekretów swych braci, to także wobec niej będzie potrafił być uczciwy. Odrobina niezaspokojonej ciekawości nie odgrywa już większej roli.

Warto się zastanowić nad odbiorem omówionej sztuki von Kotzebuego, nad tym, czy widzowie dostrzegali i rozszyfrowywali jej aluzje. Wydaje się, że rozumienie poszczególnych elementów utworu mogło odbywać się na czterech poziomach:

- 1) warstwa komediowa w zasadzie powinna być zrozumiała dla wszystkich widzów. Dotyczy to rozumienia fabuły (której komizm wykorzystuje efekt przewagi wiedzy widza nad postaciami biorącymi udział w wydarzeniach): nieudolności Janka w poznawaniu masońskich sekretów, radości Hrabiego z perspektywy zyskania prestiżu dzięki przynależności do organizacji, o której jednak nie wie tego, że wszyscy w niej są równi (co było wiadome powszechnie i wielokrotnie podkreślane zarówno w pismach antymasońskich, jak i obiektywnych źródłach) i dosłownego potraktowania – wbrew intencji nadawcy – w istocie metaforycznego sposobu wyrażenia przez Barona tego, co zyskuje się podczas dochodzenia do kolejnych stopni wolnomularskiego wtajemniczenia (legendy o alchemicznych zdolnościach wolnomularzy na początku XIX wieku, po działalności hrabiego Cagliostro i innych powołujących się na związki z masonerią hochsztaplerów były traktowane na poważnie już tylko przez najmniej zorientowanych i wykształconych widzów);

¹⁰⁷ Ibidem, s. 30-31.

¹⁰⁸ Zob. du Bois 1766, s. 288-289; anonim 1773, s. 52-53; przekłady pieśni wolnomularskich, w których zostaje ukazany portret dobrego wolnomularza, także Wichrowska 1995 i Hass 1980, s. 29 (przekład „Apologii Franc-masonów” dokonany przez Józefa Epifaniusza Minasowicza).

¹⁰⁹ Von Kotzebue 1819, s. 31.

- 2) przedstawienie ukazuje również różnice między tym, co było charakterystyczne dla starego porządku społecznego, a egalitarystycznymi propozycjami wolnomularzy. Ta warstwa znaczeniowa była zapewne zrozumiała dla części widzów lepiej zorientowanych w sprawach społecznych;
- 3) można „Wolnego Mularza” odczytywać także jako satyrę na profanów, którzy chcą poznać tajemnice wolnomularstwa dla samego ich poznania, bez chęci zrozumienia, czym ta organizacja w rzeczywistości jest. To częsty wątek w literaturze tworzonej przez wolnomularzy. Takimi profanami są tutaj Hrabia i Janek. Pierwszy z nich idee wolnomularstwa traktuje wspak i dostrzega w tym stowarzyszeniu jedynie metodę zdobycia prestiżu, a drugi snuje opowieść, w której nawiązuje do ludowych opowieści dotyczących wolnomularzy (czyni to jednak dlatego, że reprezentuje komediowy typ sprytnego sługi, chcącego przechytrzyć swego pana, a nie z powodu własnej naiwności¹¹⁰). Żaden z nich nie jest jednak w stanie dotrzeć do tajemnicy, której depozytariuszem jest Baron. Jest także Karolina, która jednak reprezentuje typ „ciekawskiej kobiety” znanej z literatury i teatru (także z wcześniejszych komedii o wolnomularzach, jak wspomniana już sztuka Pierre’a Clementa). Tę warstwę znaczeniową zapewne rozumieli głównie członkowie łóż. Dla reszty widowni te nieudolne próby poznania nieznanego miały charakter typowo komiczny;
- 4) jest przy tym „Wolny Mularz” historią o tym, jak miłość jest w stanie przewyciężyć ludzkie przywary, takie jak m.in. zbyt duża ciekawość. Dostrzegalny jest zatem tutaj ów charakterystyczny dla Kotzebuego motyw podkreślenia wartości uczuć.

Wobec możliwości takiego rozróżnienia warstw znaczeniowych nie jest niczym dziwnym, że sztuka była wystawiana przez bardzo długi czas, także dwukrotnie w Teatrze Narodowym w Warszawie w 1819 roku¹¹¹, a wybór „Wolnego

¹¹⁰ Takie rozumienie motywów działania tej postaci pozwala wpisać dzieło von Kotzebuego w szereg kolejnych utworów o proveniencji wolnomularskiej, w których człowiek stojący niżej w hierarchii społecznej okazuje więcej zrozumienia wobec masonskich ideałów niż przedstawiciel elity, co w sposób oczywisty jest wyrazem poglądów o charakterze egalitarystycznym (taka sytuacja ma miejsce między innymi w sztuce „Les Fri-Maçons” Pierre’a Clementa, w której pan próbuje wydobyć od sługi należącego do loży wolnomularskie sekrety, i „Le Franc-maçon prisonnier”, gdzie strażnik więzienny wprawdzie nie pojmuje idealistycznych przekonań uwięzionego wolnomularza, ale mimo tego podziwia jego postawę, zob. Clement 1740, s. 42-44, Śrama 2019, s. 117).

¹¹¹ Wystawiony 12 i 29 kwietnia 1819 roku, uprzednio z nieznanymi powodami odwołano planowaną premierę 27 marca, zob. Gazeta warszawska 32 z dnia 20 kwietnia 1819 roku (dodatek), s. 765, 25 z 27 marca 1819, s. 583. Aktorami biorącymi udział w premierze 12 kwietnia byli Alojzy Żółkowski (ojciec) w roli Hrabiego von Hechta, Zofia Kurpińska jako Karolina, bratanica Hrabiego. Baronem na scenie był Ludwik Adam Dmuszewski; natomiast w rolę Janka, służącego Hrabiego, wcielił się Józef Damse. Należy zatem zauważyć, że w obsadzie odnajdujemy nazwiska aktorów

mularza” do repertuaru warszawskiego interesująco naświetlony być może przy uwzględnieniu momentu wystawienia go na scenie narodowej. Ostatnie lata drugiej dekady XIX wieku były bowiem czasem trudnym dla łóż wolnomularskich w Polsce, które spotykały się ze zdecydowanym sprzeciwem i krytyką ze strony katolickich publicystów¹¹², wśród których prym wiódł Karol Surowiecki¹¹³, a jednocześnie były inwigilowane przez władze carskie¹¹⁴, wobec czego wydaje się, że ukazanie na scenie szlachetnego Barona z głową przepelnionej masońskimi ideami oraz jego ukochanej i jej stryja chcących poznać jego sekrety, mogło stanowić obronną próbę oswojenia warszawskiej publiczności z organizacją, do której należała znaczna część warszawskich środowisk intelektualnych, a wśród nich wielu ludzi teatru z Wojciechem Bogusławskim i Kazimierzem Brodzińskim, tłumaczem sztuki von Kotzebuego, na czele¹¹⁵.

bardzo utalentowanych i popularnych w drugiej dekadzie XIX wieku. Ich gra w tej jednoaktówce według autora recenzji przedstawienia opublikowanej na łamach „Gazety warszawskiej” przedstawienia pozostawiała wiele do życzenia (32 z dnia 20 kwietnia 1819 roku [dodatek], s. 765), ale jest rzeczą niejasną, na ile taka ocena jest zasłużona, a na ile jest wynikiem negatywnego podejścia przedstawicieli piszącego recenzje Towarzystwa Iksów do Wojciecha Bogusławskiego, dyrektora Teatru Narodowego, por. Raszewski 2015, 2, s. 152-159.

¹¹² Ożywienie antymasońskich polemistów było spowodowane między innymi kolejną skierowaną przeciwko towarzystwom tajemnym papieską bullą, *Sollicitudo omnium ecclesiarum* (7 VII 1814), w której papież Pius VII restaurował zakon Jezuitów i potępił karbonaryzm, w którym widział nową odsłonę wolnomularstwa, Hass 1982, s. 251.

¹¹³ Autor takich publikacji jak „Missyja łóżowego apostoła” (1814), czy „Tragiczne śpiewy masońskie”, Hass 1980, s. 452. Na uwagę zasługuje tutaj także fakt, że Surowiecki już wcześniej był jednym z najwybitniejszych polemistów polskich oświeconych, zob. Kwiatkowska 2004, s. 9-39, Szczurowski 2017, s. 405-427.

¹¹⁴ Hass 1980, s. 454; nt. podejrzliwości żywionej przez władze carskie wobec wolnomularstwa i inwigilacji środowisk masońskich zob. także: S. Małachowski-Łempicki 1931. Należy tutaj jednak zauważyć, że antymasońskie publikacje nie były bezpośrednią przyczyną najpierw zawieszenia działalności łóż na terenie Królestwa kongresowego, a potem delegalizacji wolnomularstwa na terenie całego państwa carów. Większą rolę odegrał tutaj Mikołaj Nowosilcow, który widząc w wolnomularstwie: „matkę wszystkich związków tajnych”, stał się jednym z głównych zwolenników jego likwidacji (Hass 1980, s. 471), oraz tajny raport Henryka Macrota, ujawniający istnienie wolnomularstwa narodowego (Hass 1980, s. 471), a także fakt omijania przez masonów wprowadzonej dekretem generała Józefa Zajączka z 21 maja 1819 roku obowiązkowej cenzury (Hass 1980, s. 477).

¹¹⁵ Ze względu na to, że „Wolny mularz” został wystawiony w kwietniu 1819 roku, a jego premierę planowano już na marzec, nie mógł być on komentarzem do mających miejsce w kolejnych miesiącach ważnych wydarzeń takich jak na przykład powstanie wolnomularstwa narodowego (3 maja), por. Hass 1980, s. 448. Z tego powodu za wzmiankującymi o tym dziele Ludwikiem Hassem oraz Marią Adamiak, Eugeniuszem Klinem i Moniką Posor przyjmuję, że miał być on przede wszystkim odpowiedzią na antymasońskie publikacje (por. Hass 1980, s. 454; Adamiak, Klin, Posor 1979 s. 55).

**„DER FREIMAURER” BY AUGUST VON KOTZEBUE: AN IDEOLOGICAL
MANIFESTO IN THE GUISE OF A ONE-ACT COMEDY**

Summary

The work by von Kotzebue may be interpreted on many levels. On the one hand, it features an ideological layer (support for the Enlightenment idea of equality) and an apologetic one (defence of freemasonry, in which both the protagonist and the author were involved). On the other hand, there are the comedic and romantic themes (a story of how love is capable of overcoming human vices). At the same time, the piece includes numerous references to the legends about freemasons which were widespread in Europe, a fact also addressed in the paper.

Bibliografia

- Adamiak M., Klin E., Posor M. 1979, *Recepcja literatury niemieckiej u Kazimierza Brodzińskiego*, Wrocław.
- Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie 1848, Leipzig.
- Anonim 1773, *Les Franc-Maçons, caracterises*, [w:] *La muse maçonnnes*, I, Haye, s. 52-53.
- Anonim 1820, *The life of Augustus von Kotzebue*, London.
- Arct M. 1899, *Słowniczek wyrazów obcych*, Warszawa.
- Boieldieu F.-A. 1945, *L'œuvre*, Geneve.
- Du Bois 1766, *Le triomphe de l'amitié*, [w:] *La Lire maçonne*, Haye, s. 288-289.
- Bouduin de Courtenay J. 1821, *Dokończenie mesmeryzmu, czyli cała tajemnica magnetyzmu zwierzęcego*, Warszawa.
- Brophy J.M. 2016, *Irony and popular politics in Germany, 1800-1850*, [w:] *Sensationalism and the Genealogy of Modernity. A Global Nineteenth-Century*, Tel Aviv, s. 29-49.
- Bugaj R. 1993, *Hermetyzm w Polsce doby stanisławowskiej*, *Analecta 2*, s. 155-219.
- Burwick F. 2012, *The Encyclopedia of Romantic Literature*, Malden MA-Oksford.
- Burwick F. 2005, *German Romantic Drama*, [w:] M. Ferber (red.), *A Companion to European Romanticism*, Oxford, s. 157-171.
- Clement P. 1740, *Les Fri-Maçons*, Londres.
- Cohen D., Heller D. 1990, *Jewish Presence in English Literature*, Montreal-Kingston-London-Buffalo.
- Dunin-Borkowski L. 1846, *Niepowieści i nie rozprawy*, Bochnia.
- Fellows J. 1860, *The mysteries of freemasonry*, London.
- Friedrichs E. 1908, *Freemasonry in Russia and Poland*, Berno.
- Gazeta warszawska*, 1817-1819.
- Gerdmar A. 2009, *Roots of Theological Anti-Semitism. German Biblical Interpretation and the Jews, from Herder and Semler to Kitel and Bultmann*, Leiden.
- Goldstein R. J. 2010, *Political repression in 19 th century Europe*, New York.
- Gotter J.F. 1799, *Die Geister-Insel: ein Singspiel in 3 Akten*, Berlin.
- Hagemann K. 2015, *Revisiting Prussia's Wars against Napoleon*, Cambridge.
- Hass L. 1980, *Sekta farmazonii warszawskiej*, Warszawa.
- Hass L. 1982, *Wolnomularstwo w Europie środkowo-wschodniej w XVIII i XIX wieku*, Wrocław.
- Hegewisch F.H. 1810, *Ueber Currie's Methode*, [w:] *Annalen der gesammten Medicin*, I, Leipzig.

- Judkowiak B. 2007, *Wzgardzony wielogłos. Kultura teatralna czasów saskich i jej tradycje*, Poznań.
- Kaupp P. 2006, „Aller Welt zum erfreulichen Beispiel” *Das Wardburgfest von 1817 und seine Auswirkungen auf die demokratischen deutschen Verfassungen*, [w:] *Für Burschenschaft und Vaterland*, Jena, s. 27-52.
- Kluge R.-D., Świdarska M. 2010, *Zarys historii literatury i kultury niemieckiej*, Łódź.
- Korotaj W. 1978, *Dramat staropolski, od początków do powstania sceny narodowej: programy wydane drukiem do r. 1765*, Wrocław.
- Von Kotzebue A. 1806, *Blinde Liebe*, [w:] *Neue Schauspiele*, Leipzig.
- Von Kotzebue A. 1841, *Der Freimaurer*, [w:] *Theater von August v. Kotzebue*, Leipzig.
- Von Kotzebue A. 1806, *The Most Remarkable Year in the Life of Augustus von Kotzebue*, 2, London.
- Von Kotzebue A. 1803, *Powrót Polaków z niewoli w roku 1797*. Opera w dwóch aktach, b. m.
- Von Kotzebue A. 1819, *Wolny mularz*, przeł. K. Brodziński, Warszawa.
- Von Kotzebue A. 1872, *Wolny mularz*, przeł. K. Brodziński, [w:] *Pisma Kazimierza Brodzińskiego*, 2, Poznań
- Krasicki I. 1976, *Wilczek*, [w:] *Pisma poetyckie*, oprac. Z. Goliński, Warszawa, 2, s. 180.
- Kreilein S. L. 1989, *August von Kotzebue's critical reception in New York City (1798-1805). A study in early American theatre criticism*, Madison.
- Kwiatkowska A. 2004, *Rozumne wywody. Polemiki polskiego oświecenia*, [w:] *Od oświecenia ku romantyzmowi i dalej*. Autorzy, dzieła, czytelnicy, red. M. Piechota, J. Ryba, Katowice, s. 9-39.
- Lantoine A. 1919, *Les Francs-Maçons au théâtre*, Paris.
- Laos N. 2016, *Freemasons, World Order, and Mind Wars. The Great Reality of Memphis-Misraim Masonry*, New York.
- Lasocka B. 1993, *Teatr we Lwowie w latach 1809-1814*, [w:] *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do 1863 roku*, I, Warszawa.
- Lekszyński A. 1876, *Masoneria i Karbonaryzm*, Kraków.
- Lennhoff E., Posner O. 1932, *Internationales Freimaurerlexikon*, Wien.
- Lessing G.E. 1877, *Natan Mędrzec*, Warszawa.
- Lipiński J. 1993, *Od redakcji*, [w:] *Teatr polski od schyłku XVIII wieku do roku 1863*, Warszawa 1993, 1.
- Loiselle K. 2014, *Brotherly Love. Freemasonry and Male Friendship in Enlightenment France*, Ithaca, Nowy Jork.
- Małachowski-Lempicki S. 1931, *Raporty szpiega Mackrotta o wolnomularstwie polskiem: 1819-1822*, Warszawa.
- Małachowski-Lempicki S. 1997, *Saint-Germain, Cagliostro i Casanova jako wolnomularze i alchemicy*, Warszawa.
- Mandel O. 1990, *August von Kotzebue: the comedy, the man*, University Park, PA.
- Michałowski K. 1954, *Opery polskie*, Kraków.
- Molière 1824, *Pan Gapiello*, Lwów.
- Mossdorf F. 1828, *Encyclopädie der Freimaurerei*, Leipzig.
- Nicolai K. 1819, *August v. Kotzebue's literarisches und politisches wirken*, Tobolsk.
- Nicoll A. 1975, *Dzieje dramatu*, Warszawa.
- Nowak J.S. 1996, *Kazimierz Brodziński*, [w:] *T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński [red.], Pisarze polskiego oświecenia*, 3, Warszawa.
- Okoń J. 1970, *Dramat i teatr szkolny*, Wrocław.
- Pamiętnik warszawski*, 1810.

- Paulin R. 2016, *The Life of August Wilhelm Schlegel, Cosmopolitan of Art and Poetry*, Cambridge 2016.
- Pendle K. 1984, August von Kotzebue, *Librettist* *The Journal of Musicology*, 3, 2, s. 196-213.
- Plater S. 1826, *Wybór dzieł Augusta von Kotzebue*, Warszawa 1826.
- Raszewski Z. 2015, *Bogusławski*, Warszawa 2015.
- Ratajczakowa D. 1992, Alojzego Żółkowskiego „możebny nieporządek zakulisowy”, [w:] *Dramat i teatr postaniśławowski*, red. D. Ratajczakowa, Wrocław.
- Ratajczakowa D. 1993, *Komedia oświeconych*, Warszawa.
- Saul N. 2009, *The Cambridge Companion to German Romanticism*, Cambridge.
- Siewierski J. 1992, *Dzieci wdowy, czyli opowieści masońskie*, Milanówek.
- St Buras J. 1996, *Bibliographie deutscher Literatur in polnischer Übersetzung*, Wiesbaden.
- Surowiecki K. 1814, *Missyja lożowego apostoła, Berdyczów [w rzeczywistości Miedniewice]*.
- Szczurowski R. 2017, Oświecenie i kontroświecenie czasów Królestwa Polskiego. Polemika o Karola Surowieckiego z ministrem Stanisławem Kostką Potockim, *Folia Historica Cracoviensia* 2, s. 405-426.
- Szyndler B. 1991, *Tadeusz Kościuszko, 1746-1817*, Warszawa.
- Szyrocki M. 1982, *Dzieje literatury niemieckiej*, Warszawa.
- 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.
- Venci F., *The Influence of Neoplatonic thought on Freemasonry and other Essays*, Kibworth Harcourt, Leicester.
- Ward H.D. 1828, *Free Masonry: Its Pretensions Exposed in Faithful Extracts of Its Standard Authors*, New York.
- Wichrowska E. 1995, *Antologia poezji masońskiej*, Warszawa.
- Wilkoszewski W. 1968, *Rys historyczno-chronologiczny Towarzystwa Wolnego Mularstwa w Polsce*, Londyn.
- Witkowska A. 1968, *Kazimierz Brodziński*, Warszawa.
- Wolff L. 1994, *Inventing Eastern Europe. The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford.
- Yates F.A. 1978, *Rosicrucian Enlightenment*, Boulder Colorado.
- Załęski S. 1908, *O masonii w Polsce od roku 1738 do 1822*, Kraków.
- Żółkowski A. [ojciec] 1992, *Widowisko, któremu trudno dać nazwisko. Krotchwila zakulisowa w 1 akcie ze śpiewkami*, [w:] *Dramat i teatr postaniśławowski*, Wrocław, I, s. 243-257.