

DRAMAT ŚLĄSKICH SZKOŁ LITERACKICH 17. WIEKU

Wiek 17. to okres rozkwitu baroku—malarstwa, muzyki i literatury. Kiedy wojna trzydziestoletnia niszczyła Niemcy, a najazd szwedzki Polskę, wtedy właśnie na Śląsku równolegle ze sztuką, w oparciu o humanizm prasko-wiedeński, na wysoko postawionym szkolnictwie Trozendorfa i z nurtujących ideologii ortodoksyjnego luteranizmu, melanchtonizmu, socynianizmu, nauki Braci Czeskich, z idei Spinozy, Frankenberga, Böhmeo, rozwinął się dramat barokowy, mający swoje wzory w literaturach zachodnio-europejskich, w dramacie zakonnym oraz trup wędrownych. Dramat śląskich szkół wyrósł z atmosfery słowiańsko-humanistycznej, w której rozlegały się psalmy Kochanowskiego, brzmiały pieśni poetów polskich 16. wieku, czytano tłumaczenia dzieł klasyków w języku polskim i słuchano kazań w mowie ojczystej.

Kiedy Francja, Anglia, Holandia, Włochy i Polska posiadały swoją własną, znajdującą się w rozkwicie literaturę, w Niemczech szukano nowych form, walczono o przywrócenie językowi niemieckiemu wartości i pierwszeństwa przed językiem francuskim, włoskim, hiszpańskim a przede wszystkim przed łaciną. Włoscy poeci już parę wieków wstecz korzystali ze skarbcza mowy ojczystej, zaś Trissino wystawił *Sofonisbę* swoją w 1515 r.; we Francji Jodelle odegrał swoją *Cleopatę* w 1552 r., również Anglia i Holandia nie pozostały w tyle, podczas gdy na Śląsku pokazał się *Leo Armenius* dopiero w 1650 r. Silniej niż greccy tragicy wpłynął Seneka, odpowiednio do epoki i jej ducha, na twórczość literacką wszystkich narodów. Nie tektonika architektury Aten, lecz ornamentacja, styl kwiecisty sofistyczno-nowoattyckiego dytyrambu,

rzymska retoryka stała się dominantą wszelkiej poezji i szczególnie znalazła oddźwięk w tragedii barokowej, wyrosłej z duchowej atmosfery faustowsko-demonicznego pędu człowieka barokowego.

Rozważmy i uchwyćmy pojedyncze obce wpływy u tragików śląskich, których wielkość po dziś dzień pomijano i to nie z powodu niezrozumienia ducha barokowej sztuki i prądów a przeciwnie, z powodu zastosowania miary krytyki, nie mającej nic wspólnego z literaturą i sztuką tego okresu.

Różnorodność prądów duchowych, ich ścieranie się na Śląsku, doprowadziło do jednolitości i Nadler mówi o śląskiej mistyce i teozofii, gdzie raczej należałoby mówić o ruchu pansoficznym i synkretycznym.

Z tego ducha wyszedł Marcin Opecz, zawdzięczający swe wychowanie i wykształcenie wysoko postawionym szkołom śląskim, uczonym, których poezje nawet Włosi podziwiali. Prekursorem retoryki Opecza był wrocławski uczony, Andrzej Calagius, tłumacz Frischlina *Rebeki* (1604) i *Susanny*. Opecz i jego towarzysze przez swoją twórczość są tylko uzupełnieniem humanizmu prasko-wiedeńskiego na ziemi koronnej Habsburgów i na dworach Piastów śląskich. Za przykładem Sperone Speroniego, Bemba (1542), du Bellay (1549), Ronsarda, Heinsiusa, a przede wszystkim Murzynowskiego (1551), Kochanowskiego, Górnickiego, Zawickiego, Cieklińskiego stał się Opecz obrońcą i orędownikiem języka niemieckiego, stojącego na bardzo niskim poziomie i uważanego za nie nadający się do literatury.

Jako poprzednika w poetyce miał Opecz Rebhuna, który w swym dziele wprowadził różnicę między akcentem i ilością, dając przykłady na poparcie swej wersologii. Bez echa nieomal przebrzmiało to dzieło. Opecz podjął na nowo walkę i sięgnął do poetyki swych poprzedników, słynnych uczonych tak polskich jak i dalszych zagranicznych, pomiędzy którymi odznaczało się dzieło Scaligera, tak co do treści jak i formy. Zastugą Opecza dla Śląska i niemieckiej literatury jest zwrot od obcej, humanistycznej tradycji, ku wczesnobarokowemu klasycyzmowi rodzimej struktury i stworzenie własnej literackiej tradycji.

U Greków rozwinęła się poezja od wewnątrz; treść była najistotniejszą częścią, dopóki sofistyka w 3. i 2. wieku przed Chr. nie wzięła góry, zaś tektonika nie ustąpiła miejsca ornamentacji. W epoce aleksandryjskiej doszła do jednostronnej doskonałości formy i obliczonej na efekt pracy. Obok Platona, właściwym twórcą wiedzy o sztuce jest Arystoteles. Jego poetyka ukazała się w czasie, kiedy produktywna troska o sztukę ustąpiła tworzeniu uczonych dzieł. Ustępujący okres sztuki poznajemy po faworyzowaniu formy i technicznego artyzmu; cechy te właściwe są również i 17-emu wiekowi. Retoryka Arystotelesa była wynikiem samoistnej twórczości, podczas gdy Opecz uczniom swoim wskazywał drogę nauczania się, prowadzącej do twórczości. Spadek Arystotelesa przewija się u Horacego, Vidy, Scaligera, Sarbiewskiego, u Ronsarda i du Bellay'a oraz u Opecza. Starożytni poeci nie potrzebowali teorii, ponieważ tworzyli z samych siebie, zaś 17. wiek nie mógł się bez teorii obejść, ponieważ dążono do tego, by uczyć się od zewnątrz. Teoria Opecza tkwi w starożytności, gdyż celem humanizmu było nie tylko naśladownictwo, oparcie się, lecz także zapożyczenie i parafrazowanie starożytnej sztuki w starożytnej szacie. Opecz i jego uczniowie wyróżnili natomiast język niemiecki, dążąc przy tym do całkowitej wolności od reguł krępujących duchowo twórczość geniuszów. Retoryka Arystotelesa jako wiecznie obowiązująca, znalazła się w aparacie naukowym, zmodyfikowanym przez uczonych wieku baroku. Metryką zajął się Viperanus, formalną stroną poezji zaś Scaliger i Vida. Wiele miejsca poświęcono tropom i figurom tzw. genera dicendi. Zgodność najważniejszych poetyk już wymienionych retoryków oraz Pontana, Riccobona i Trissina wykazał Berghoeffler.

Opecz, stojący pod wpływem pośrednim jak i bezpośrednim retoryków, zastosował w swej twórczości tak wskazówki Trissina o melodyjności i giętkości słów w łączności z treścią, jak i zachętą do tłumaczenia dzieł klasycznych celem wykształcenia niemieckiej mowy. Imitatio była równoznaczna z twórczością, inventio zaś jako podstawa sztuki poetyckiej.

„Prinam omnis eruditionis culturam, in prima antiquitate, dedit poesis”, pisał Leyser w swym dziele *De poesi disciplinarum*

principe (Helmstedt 1720). Historia literaria była dziełem uczoności, reprezentowana przez Ben Jonsona, Bacona, Heinsiusa i Opecza, który zmienił fantazję na zdrowy rozsądek, naturę z konwencją, naiwność z ozdobnością. Antyczne akcesoria z filologiczną uczonością wpłynęły ujemnie na talent wynalazcy.

W Strassburgu opublikował Opecz pierwsze wydanie swojej poezji, z Brzegu zaś wysłał swą autorytatywną poetykę, rozwiązującą pytania o początku i celu poezji, o przedmiocie i istocie, stylu i formie, o osobie i zadaniu poety. Krótko i dobitnie chwali Opecz majestat Hiszpanów, delikatność i subtelność Włochów, wytworność i wykwiorność Francuzów. Nie myślę tutaj wnikać w analizę poetyki Opecza, którą już Łempicki się zajął. Ważnym jest, że już za życia otaczano go czcią jako reformatora i wielce znanego tłumacza. Beniamin Neukirch w dedykacji do wierszy Opecza pisze: „Itaque pro Martis laudibus tibi ingentes ago gratias divino carmine et male peream nisi incomparabili, que et Ronsardum cuius aemularis, et ipsum illum Heinsium, cuius iudicium sequeris, prorsus aequasti”.

Jako poeta, mimo wielkich osiągnięć, Opecz nie jest żadnym twórczym geniuszem, lecz tylko wielostronnie, filologicznie wykształconym talentem. Po ukazaniu się poetyki jego i Ronsarda, wszczęto walkę przede wszystkim o unormowanie tragedii. Równocześnie pokazała się poetyka La Mesnardiere'a dla „poètes judicieux dont l'esprit” oraz *L'art poétique* Boileau w epigramatycznej i aksjomatycznej zwięzłości. Zdanie Arystotelesa, że celem sztuki jest naśladowanie natury, przeszło z klasycznego naturalizmu w stylizowaną idealizację i tak otrzymał francuski klasycyzm swą własną fizjognomię towarzyszącą zależności intelektualizmu i racjonalizmu od starożytności. Podstawą poetyki Boileau są pojęcia: beau, vrai nature, raison, które stały się zasadami twórczości dla poetów 17. wieku łącznie z normami attyckiego teatru. Nie można pominąć intelektualistycznego nastawienia poetyk Tarquinia Galuzzi, Jakuba Maseniusa, będących właściwymi poetykami baroku. Od renesansu do Lessinga panuje racja naśladownictwa i wyzyskiwania autorów, racja ilościowa wierszy, upiększania, ornamentyki i wiary w ważność dających się nauczyć reguł. Zasadą poetyki Boileau jest

prawda. Natura jest prawdziwa i tylko to co prawdziwe, jest piękne, tak więc poeta tworzy jak natura. Kryteria Boileau doprowadziły we Francji do estetyki treści i rzeczy, w Niemczech do przece-
nienia formy baroku. Dziwnym musiało się wydać Opeczowi, ba-
wiącemu w Paryżu, że nie podziwiano ani nie chwalono tych
poetów, których był największym wielbicielem.

Wszyscy teoretycy byli zgodni w tym, co się tyczy celu
tragedii, dlatego też *delectare et prodesse* brzmi jako coś nie-
możliwego w ich poetykach. W poznaniu, że najwyższym zadaniem
tragedii jest oczyszczenie uczuć, leży właściwa wielka zasługa.
Już Arystoteles wskazał na estetyczne wartości tragedii, tkwiące
etosem i losem w metafizyce i odczute jako absolutne wartości,
połączone z radością w sztuce, sprawiają przyjemność w tragizmie.
Myśli te, które wskazały nowe tory niemieckiej twórczości lite-
rackiej, są również implicite zawarte w poetyce Opeca.

Goethe powiedział: „Nicht allein den Stoff empfangen wir
von aussen, auch fremden Gehalt dürfen wir uns aneignen, wenn
nur eine gesteigerte, wo nicht vollendete Form uns angehört”.
Biorąc pod uwagę tę myśl i porównując twórczość renesansową,
dostrzegamy mnóstwo nie dosłownych tłumaczeń, lecz raczej nowo
tworzonych dzieł, świadomą naturalizację autorów. Każdy tłumacz
mógł słusznie z Brunim powiedzieć: „est autem haec non translatio,
sed opus a me compositum”. Dalej zauważa autor: „non ut inter-
pres, sed ut genitor et auctor”. Już Rzymianie cenili tłumaczenia
nie mniej od autorstwa. Nie jedno tłumaczenie miało wielki wpływ
na rozwój i pogłębienie estetycznej strony i formalno - krytyczne
pojmowanie sztuki i wiedzy. Ocena greckich i rzymskich autorów
zmieniała się z prądem czasu i kierunkiem smaku, z potrzebami
ludzi i estetycznymi zasadami.

Cechą tego okresu jest ruchliwość. Człowiek barokowy po-
siada nieprzeparty pęd do teatru, żąda poklasku, jego wnętrze
jest zwrócone na zewnątrz. Każdy chce coś znaczyć. Szukanie
czegoś wzniosłego, godnego, pogoń za tytułami tkwi w silnie roz-
winiętym poczuciu swojego „ja”, które wrażliwe i łatwo obraźli-
we, jest nastawione całkiem egoistycznie. To prowadzi do okazałej
postawy, uwypuklonej w dramacie barokowym. Teatr ten z całym

swoim przepychem i bogactwem, blaskiem i potęgą miał na celu ułatwić człowiekowi baroku znosić nędzę i cierpienie oraz uprzytomnić mu znikomość i niestałość szczęścia i posiadania.

Opecz jest klasycznym przedstawicielem swego czasu, odzwierciedlającym wszystkie tendencje nurtujące wokół jednostki. Z Opeczem rozpoczęła się nowa epoka tłumaczeń, masowe przyswajanie treści, pomysłów. W roku 1625 przetłumaczył Seneki *Trojanki*, a 1636 Sofoklesa *Antygonę*. Bezpośrednią zachętą do tych prac były tłumaczenia polskich poetów, szeroko rozpowszechnionych na Śląsku. *Psalmy*, *Odprawa posłów greckich*, *Alcestit* Eurypidesa w tłumaczeniu Kochanowskiego, *Trojanki* Seneki w tłumaczeniu Górnickiego oraz tłumaczenia Plauta Zawidzkiego i Ćwiklińskiego nie pozostały bez wpływu na młodego ucznia gimnazjum wrocławskiego. Przebywał tak w młodym jak i starszym wieku w otoczeniu polskim i łączyły go stosunki zażyłe z szlachtą polską i królem Władysławem IV, którego też nadwornym historyografem pozostał nieomal do swej śmierci. Utrzymywał stosunki towarzyskie i wymieniał myśli swoje z Rafałem Leszczyńskim, autorem *Judyty* (Baranów 1620), która była mu podniętą częścią do napisania swej własnej *Judyty*; dalej przyjaźnił się z Arciszewskimi, Cemami, Tomaszem Zamojskim, Jaskym i wielu innymi. Niewątpliwie, wrażenia te i stały kontakt z tak wykształconymi osobami, nie mogły pozostać bez echa. Podkreślenie wpływu francuskiego, włoskiego, holenderskiego i klasyki na Opecza powoduje tylko krzywe naświetlenie tej postaci i jego twórczości, obracającej się w orbicie życia, towarzyskich stosunków i kultury polskiej.

Przykłady tłumaczeń znalazł Opecz również i zagranicą, i tak tłumaczenia *Alcestit* Eurypidesa przez Buchanana Scota (1604), *Hekubę* według wersji Erazma (1605), *Ajaks*a Sofoklesa według Scaligera, *Nubes* Arystofanesa według Fröreisena (1613) i inne. Opecz wybrał dramat Seneki za przykładem polskich, holenderskich i francuskich uczonych, rozkoszujących się rzymską sztuką deklamatorską, wspaniałymi obszernymi opisami, uczonością, krótkimi debatami sądowymi, przeciwnymi efektownymi słowami, moralnymi rozważaniami i sentencjami w duchu stoików, oraz spe-

cialnie dobranymi tematami, swoją gigantycznością, fantastycznością, znajomością człowieka, retoryczną manierą służącymi jako praktyczny przykład dla pokonywającej wszystkie przeszkody teorii. Tłumaczenie Opecza *Antygony* jest niedoścignionym przykładem, potwierdzeniem teoretycznie ujętych reguł i bodźcem dla innych, celem naśladowania go. Pełne świeżości i żywości płyną wiersze tego młodego humanisty. Opecz znajdował się, tłumacząc *Trojanki* Seneki i posługując się aparatem naukowym Piotra Seiveriusa z r. 1620, pod wpływem Górnickiego i Heinsiusa. Ad excitandas Musas Germanicas tworzył swe dzieła, oddając wiernie treść, rozszerzając i oddając się od następstwa słów i stylu. W stylu francuskim utrzymywał swe płynne wiersze pełne retorycznego patosu i spokojnego opowiadania epika. Chóry straciły swą klasyczną szatę i brzmia czasem jak madrygał, czasem jak aria, lub jak miejski, w szatę religijnej liryki przyodziany hymn pochwalny, który we Francji i Holandii był wielce rozpowszechniony. Tłumaczenie jego z punktu widzenia filologii bez zarzutu, czasem popularne, utrzymuje złoty środek pomiędzy często wolnymi parafrazami i tłumaczeniami późniejszych pisarzy. W ten sposób pojmowano tłumaczenie jako oryginalną, własną twórczość. Nie tylko formę, lecz także i treść oddał wiernie Opecz w swych przekładach *Antygony* i *Trojanek* Dowcip i pouczenie jest tutaj celem tragedii. Wychowanie do stoickiej ataraksji było zadaniem teatru, zauważa Alewyn. Tłumaczenia różnych języków i różnych literackich gatunków wykazuje jego stylistyczną biegłość, łatwość i uczoność, które pomagały mu w realizacji nowych idei, dotyczących strony formalnej poezji. Grotius pisze do Opecza: „Recognovi laetus — — — amicam manum: — — — Graecam tragoediam Antigonem a te in Germanicum versam Germaniae gratulor — — —” Niejeden hymn pochwalny pisano na cześć Opecza, obeznanego z językami tak klasycznymi jak i zachodniej Europy i będącego mistrzem swej własnej mowy i umiejętności przyswajania obcej treści.

Dyspozycję do pędu za formą barokową przejął Gryph nie tylko od swego poprzednika Opecza, lecz także z przygniatającego duchowego niezadowolenia i zwróconej do religijności bojaźliwej wyobraźni. I on urodził się na Śląsku, w krainie escha-

tołogicznych wizji, mistycznych spekulacji, głębokich rozmyślań, proroczych przepowiedni. Razem z nim wzrastał ciężar jego myślenia i czucia, jego wiary i mowy, podrażnienia i ruchu. Dramat jest odpowiednikiem jego istotnej formy bytu. Słusznie można powiedzieć, że Gryph jest jednym z największych pisarzy tego wieku. Jest on w pewnym rodzaju echem od stylu do stylu, posiada niezmierną ilość reminiscencji, duchowych pokrewieństw, prawdziwy system duchowych koordynatów jako wynik tendencji późno humanistycznej erudycji. Jak Opecz tak i Gryph wychowywał się ściśle w otoczeniu polskim, szczególnie przebywając we Wschowie (Woj. Poznańskie), gdzie zapoznał się bliżej z dramatem Jezuitów. Nie pozostały bez echa w jego twórczości literackiej poezje Kochanowskiego i Sarbiewskiego. Wysoki poziom teatru z całą nowoczesną aparaturą na jaką tylko stać było barok oraz tematyka przedstawień, od *Tragoediae sacrae*, poprzez historię kościoła, historię żydowską, Nowy Testament aż do *Ludi caesaraei*, kształtowały jego młody, żądny wrażeń umysł.

Naśladownictwo oraz wykorzystanie obcych pisarzy uważano za zasadę naczelną. Gryph pozostał wiernym tradycji tak we wyborze tematów, jak i w opracowaniu i stylu. Jeszcze za życia zwano go niemieckim Sofoklesem. Wzorem jego tragedii był nie tylko Seneka. Będąc w Gdańsku, który posiadał charakter międzynarodowy pod względem handlowym i kulturalnym, zetknął się z trupą wędrowną angielskich aktorów, będących w służbie króla Władysława IV. Wielki wpływ mieli na niego przebywający w tym mieście portowym Jan Plavius, Albinus, Harsdörfer oraz częste spotkanie z Gawińskim, Wereczyńskim, Baryką i innymi tak dalece, że Gryph uwolnił się od więzów reguł teorii Opecza a poszedł w kierunku baroku z jego muzykalną mową. Tutaj zachłysnął się artyzmem zmysłów (*Sinnenvirtuosität*), religijnością wewnętrzną, pogodną liryką miłosną, zaś myśl Frankenbergera o znikomości wszystkiego, radości życia, o wierze i bojaźni przed nieuniknionym losem wycisnęła stałe piętno na jego twórczości dramatycznej.

Obarczony mnóstwem wrażeń i wpływów, przybył do Holandii, gdzie krzyżowały się wpływy klasyczne z francuskimi, angielskimi i hiszpańskimi, gdzie tworzyli swe arcydzieła sceniczne

Hoefi, van den Vondel, de Bredero, Grotius, gdzie wystawiono dramaty Lope de Vegi, Calderona, Molina, Cervantesa i Queveda. Jeszcze nie przebrzmiały pisma Erazma, jeszcze czytano i interpretowano *Institutio Principis Christiani*, dzieło, które swoją teorią fascynowało poetów nie tylko kontynentu, lecz przede wszystkim pisarzy angielskich, jak Marlowe'a, młodego Shakespeare'a, Chapmana, Massingera, Grypha i innych bez wyjątku. Nic dziwnego, że Gryph znalazłszy się w takim środowisku przyswoił sobie hiszpańskie pojęcie czci, zwyczaję, obyczaję i bohaterów, będących wyrazem swego narodu, kościoła lub wyższej warstwy klasowej. Jak w malarstwie Rubensa, Rembrandta, Van Dycka przewijają się portrety, w dziełach Grypha pełne światło cieni, uosobienie nieba i piekła, życia i śmierci, radości i cierpienia, nie upadające, lecz imponujące. Znaną była hiszpańska literatura w Niemczech już z początkiem 17. wieku (Taxander, Schottus), a wojska hiszpańskie oraz jezuici rozpowszechnili ją tak dalece, że w dobrym tonie była umiejętność mówienia po hiszpańsku, to też i Władysław IV miał teatr hiszpański na dworze swoim i Ferii Baltazara z Perugii jako stałego muzyka i dyrygenta. Hiszpańską literaturą zajmowali się poeci francuscy jak Rotrou, Mairet, Pradon, Scarron, nie wykluczając Corneille'a. Za czasów Sumarana niejednego hiszpańskiego uczony miewał wykłady w Polsce, w Danii, Holandii i Francji. Najbardziej popularnym i efektownym dramatem był Calderona *La vida es sueno* czyli „Król wczasy Polskę” (Zygmunt lub życie ludzkie snem). Jakich autorów dramaty wystawiono?—wystarczy do już wymienionych dodać tylko Alarcona, Francisko de Rojas, Solorzano, Diego y José de Figueroa y Cordoba i Diego de Saavedra.

Heinsius i Vondel, jako klasyczni przedstawiciele baroku, stali się przykładem dla Grypha tak co do budowy dramatu, ornamentacji, jak i w zastosowaniu monologów lirycznych często madrygałowych tyrad, patosu i dynamizmu stopniowanego aż do ostateczności. Według wzoru Eurypidesa kształtuje wszystkie mowy wstępne w tragedii, trzyma się klasycznej stychomitii i popisuje się prawnymi debatami i sztucznie skonstruowaną i zastosowaną kazuistyką. Zamiłowanie do przepychu w dekoracji tego okresu

spowodowało równoległe napuszonosc stylu. Liczne przymiotniki podnoszą raczej wewnętrznie podniecający moment. Dobrze przemyślane monologi i dialogi wskazują na dążność do duchowości i ucieleśniania falowanie duszy. Gryph, bogaty w doświadczenia i przeżycia, udał się do Paryża. Nie zabytki i biblioteka Richelieu, lecz dzieła Pierre Corneille'a, Caussin i La Prue z ich specyficznym rzymsko-francuskim heroizmem barokowym były momentem decydującym. Francja miała zająć miejsce Rzymu, a nawet Rzym w całej swej okazałości, przepychu, patosie przewyższyć. Ten patos, ta grandezza, grandeur, ta gravitas riposata w sensie Castiglione i w myśl słów Dufresnoys; „majestas gravis et requies decora” były spadkiem rzymskim i były realizowane w życiu praktycznym, kulturalnym i państwowym. Balzac nawoływał do „admiration et imitation”, do „sainte antiquité”, do naśladownictwa starej „gravité romaine” i „vertu héroïque”. Do kanonicznych idei starożytnego Rzymu w oprawie romańskiej należały jeszcze l'amour de la patrie, la grandeur d'âme, la magnificence i la magnimité. Bohaterzy Corneille'a i przez nich przedstawiony ideał ludzkości wryły się głęboko w duszę Grypha. Rzymskie postacie, jak *Wirginia*, *Marek Antoniusz* Maireta, *Śmierć Cezara* Scudery, *Lukrecja* Du Rejera, *Śmierć Brutusa i Porcji* Bouscala, *Śmierć Seneki* Tristana l'Hermite, *Porcja Rzymianka* Boyera, *Śmierć Agrypiny* Bergeraca, *Comodus* Th. Corneille'a, *Coriolan* Abeille'a, *Regulus* i *Scipion* Pradona, *Bruttus* Bernarda i inne, zdobyły scenę barokową jako admiratio Romae. „Roma quanta fuit, ipsa ruina docet.”

Serca i charaktery bohaterów są właśnie w tym stylu, rzymskie. Czyż nie pokonali w sobie wszystkiego co ludzkie, osobiste? Bohaterzy Grypha działają jak posągi, które po odlewie czerwone i gorące powoli ostygają, aby przy końcu dramatu pozostać tylko ideą bez człowieczeństwa. Justitia et virtus, oto dwie cechy. Człowiek jest tutaj upaństwowiony, ale czy państwo zostało tutaj uczłowieczone? Gryph pokazał nam umiejętność pokonania namiętności przez wolę rozsądku. Bliskość Rzymu mieści w sobie dal — Greków. Niegreckim, wrogim ideałom greckim jest każdy przymus i wszelka norma gwałcząca człowieka i indywidualność, Racine i Gryph przedstawiają nam grecko-ludzkie postacie niewieście.

Myśl rzymsko-państwowa, państwowo-monarchiczna, dworsko-heroiczna i rzymsko-patetyczna jest cechą dramatu francuskiego, angielskiego i śląskiej szkoły. Lecz nie na tym poprzestał Gryph. Ukończeniem i uwieńczeniem jego talentu był pobyt we Włoszech. Florencja, Bolonia, Rzym z zabytkami minionych wieków, Koloseum i Katakumby ożywiły w nim to, co przeżywał w Paryżu; ten specyficzny pierwiastek rzymski stał się częścią jego życia. Tutaj widział *Leo Arminius sive Impietas punita*, dramat Jos. Simonsa. Co za wrażenie! Literatura renesansowa włoska była u schyłku. Opera zrodziła się z niej. Sensacjonalizm Marina górował przede wszystkim. Mordy, męczeństwo, ekscentryzm i erotyka na scenie, rozkosz śmierci i ekstatyczna agonía były dominantami dramatu włoskiego. Wszystkie wrażenia podczas podróży doznane nie mogły i nie pozostały bez wpływu na tragedię Grypha. Absolutyzm, jezuityzm i despotyzm pogłębiły w nim treść myśli, nadały monumentalność formy.

Shakespeare i Gryph są najlepszymi wyrazicielami prądów nurtujących ten okres. Obaj poeci znaleźli wśród proporcji barokowego dramatu względną zgodność pomiędzy formą i treścią. Obaj przedstawiają nam wiarę w nieograniczone możliwości zdecydowanej, przed żadną przeszkodą sumienia lub prawa nie cofającej się woli, panującego machiawellistycznego dualizmu. Życie duchowe, umysłowe i zmysłowe tkwi w antycznej filozofii, w ideale stoickiej osobowości Seneki. Ciekawa jest technika kontrastów wśród charakterów. Zjawy duchów w *Makbecie*, *Juliuszu Cezarze*, *Ryszardzie III* i u Grypha należy pojmować nie jako podmiotowe, lecz przedmiotowe zjawiska, mające swe źródło w przekonaniach i wierzeniach czasu.

W pełni poczucia poetyckiej siły i dojrzałości, po powrocie z Włoch i po przestudiowaniu źródeł bizantyńskich historyków Kedrenosa i Zonarasa, napisał Gryph w r. 1646 swoją pierwszą tragedię *Leo Armeńczyk*. Obu historyków cytuje nam poeta, których też rzeczywiście pod każdym względem, nawet co do realiów wykorzystał. Sam materiał i treść są tak dramatycznie napisane, że tragedia nie potrzebowała wiele dodatków i przeróbek. Opis walki z Bułgarami, okrzyknięcie Leona Armeńczyka cesarzem, ab-

dykacja Rhangabe, obdarowanie przyjaciela Michała przez Leona, spisek, wyjawienie spisku i planu zamordowania cesarza, uwięzienie Michała, prośba cesarzowej Teodozji, ulaskawienie Michała i odwiedzenie go w więzieniu przez Leona, schadzka spiskowców i zamordowanie cesarza Leona w kościele, obłąd cesarzowej i wstąpienie Michała na tron. Heinsenberga potwierdził dokładną zależność tragedii Grypha od obu historyków. Co dotyczy formy, sposobu wyrażania i przedstawienia *Leo Arminiusa*, to tragedia ta należy do tradycji Seneki, tkwi w dramacie zakonnym, angielskich trup wędrownych i w francusko-holenderskiej literaturze. Za wiele miejsca zajęłoby wykazanie poszczególnych wpływów, już to Hoofta *Geeraerdt*, Heinsiusa *Herodes Infanticida*, Vondelsa *Gysbreght*. Skargę cesarzowej Konstantyny można porównać ze skargą sławnych niewiast klasyki: z Hekubą, Jokastą, Calpurnią. Zawistość tego dramatu od Joz. Simona *Leo Arminius* udowodnił Stachel na podstawie dosłownie powtórzonych zdań i ukształtowania podobnych scen. Przeprowadzenie akcji wskazuje podobne cechy. Poza ramy swego wzoru wyszedł Gryph w dobrze zastosowanej retoryce, kwiecistym stylu oraz bogatej scenerii, która była równoległą sztuką architektury, malarstwa i muzyki.

Studując w Gdańsku (1634), czytał Gryph dramat *Felicitas* francuskiego jezuitę Mikołaja Caussinusa, wydrukowaną w zbiorze pt. „Tragoediae sacrae” (1662). Jak wszystkie tragedie o męczennikach, tak i ta sięga swoją treścią do dzieła *Historiae de vitis sanctorum* (Lowanium 1565) i *De probatis Sanctorum vitis* Suriusa (Kolonia 1570—75, 1617). Dramatyzowane żywoty świętych męczenników były ulubionym tematem, zaś wystawione w stylu i formie Seneki dawały wstrząsający obraz, nie pozostający bez echa. *Felicitas* Grypha to nie zwykłe tłumaczenie lub parafraza, to dzieło poety zmuszającego obcego mówić jego mową. Tutaj widać wpływ reminiscencji *Gibeonitów* Vondla. W pierwszym i drugim dramacie widzimy męczeństwo siedmiu synów na oczach zboliałej matki. Dramatyczny realizm a nawet naturalizm przedstawienia pobudził Heidenreicha i Kormarta do tłumaczenia tej tragedii.

Do gatunku tego należy również *Katarzyna z Georgii*, królowa armeńska, którą po ośmioletniej niewoli kazał zamordować w okrutny sposób Szach Abbas, ponieważ nie chciała wyrzec się wiary chrześcijańskiej i zostać jego żoną. Wielkość jej nie polega na jakimś czynie, lecz na nadludzkiej sile i mocy cierpienia. Przykłady tej miary stanowczych i wytrwałych niewiast dostarczył Lope de Vega. Opis zaś źródłowy, za którym szukali długie lata Stachel, Flemming, Tittmann, Pariser, odnalazł Żygulski u pisarza francuskiego Sieur de St. Lazare alias Claude Malingres w dziele pt. *Histoires tragiques de notre temps* (1580 — 1653). Żygulski przeprowadził dokładną analizę porównawczą obu dzieł i nie pozostawił ani cienia wątpliwości co do miarodajnego źródła tak, że powołanie się Grypha na Oleariusa *Podróż perską* (1647) lub Parisera *Pietro della Valla Delle conditioni di Abbas Ré di Persia* trzeba uważać za nie wystarczające. Gryph idzie ślad w ślad za tekstem i daje nam bardzo szczegółowy obraz bohaterki. Motyw miłosny jest nicią, wijącą się u Vondla *Maeghden*, Corneille'a *Polyeucte*, Tristana l'Hermite *Mariamne*. Stachel zbyt jednostronnie potraktował poetów śląskich, starając się wykazać ich zależność jedynie od dramatu holenderskiego i częściowo Seneki. Zbyt przecenione zostały oba te wpływy, przeciwnie, dramat jezuicki i tak bardzo wówczas modny francuski konflikt w tragedii między honneur i amour został wpleciony z l'esprit właściwym w sam środek akcji. Jak w postaciach dramatów Lopego i Calderona tak i u Grypha walczą miłość i honor o pierwszeństwo. Niejedno natchnienie zapewne zawdzięcza Gryph do swej *Katarzyny* Vondla *Maeghden* i *Marii Stuart*. Nie można pominąć również i Tristiana l'Hermite, którego Herod z *Mariamne* identyczne przechodzi walki wewnętrzne, identyczne zwroty, monologi i dialogi, identyczne patetyczne mowy, przypominające nie tylko Senekę, lecz także i św. Katarzynę Aleksandryjską. Gryph miał poza tym jeszcze inne źródła, jak Moliny *La vida de Herodes* (1636), Calderona *El Tetrarca* (1635), Ludvica Dolce *Mariamne* (1508—66), a przede wszystkim Józefa Flawiusza *Antiquitates Judaicae*, rozczytywane w okresie baroku. Gryph wykazuje w motywach swoich wiele wspólnych cech z Shakespeare'a *The Rape of Lucrece*.

Dramaturg śląski, żyjący w czasie tak przełomowym i będący świadkiem wielkich przemian, interesował się żywo śmiercią księcia Chrystiana Duńskiego (1647), i śmiercią króla Chrystiana IV. Duńskiego, króla Władysława IV. (1648) oraz uduszenia Sultana Ibrahima przez Jańczarów. Największe jednak wrażenie wywarło na poecie ścięcie króla angielskiego Karola Stuarta (1649). Krótko też po jego pogrzebie, w oparciu o *Memoriał Angielski* (1649) *Clamor regii sanguinis* (1649) *Diarium Britannicum* (1649) oraz jako odpowiedź na Milтона *The Tenure of Kings and Magistrates* (1649) i *Defense of the English people written in reply to the classical scholar Salmasius Defensio Regia* (1649) napisał i wystawił tragedię *Carolus Stuardus*, przedstawiającą króla jako anioła, Purytanów jako diabłów. Dzieło to, pełne głębokich myśli o niestałości fortuny i zmienności ziemskiej chwały, posiada wiele stycznych z bohaterem Tamburlainem Marlowe'a, Ryszardem III. Henrykiem IV i V Shakespeare'a. Stachel pominął te wszystkie źródła, dając właściwy obraz bohatera, a sięga raczej do Vondla *Marii Stuart* i *Peter en Pauwels*. Jak w poprzednich dramatach tak i w tym zaczyna się akcja zjawami duchów pomordowanych, przygotowujących właściwą akcję. Widzimy Karola w więzieniu, usiłowania ratunku, pożegnanie i ścięcie jego na scenie. Można powiedzieć, że tragedia ta bogata w głęboki patos i liryzm jest wspaniałą dramatyczną elegią. Jego technika dramatu opiera się częściowo na Senece i Sofoklesie oraz na teoretykach 16. i 17. wieku i jest raczej więcej pod wpływem techniki pisarzy francuskich i angielskich. Gryph był już zanadto samodzielny pisarzem, posiadającym doświadczenie sceniczne, by stale kopiować i kurczowo się trzymać starych wzorów. Prąd kultury rwał naprzód i on biegł za nim. Dlatego też coraz żadsze stały się reminiscencje z *Phaedra Octavia* lub *Troades* Seneki.

W dziesięć lat po *Karolu Stuardzie* opublikował Gryph tragedię *Aemilianus Paulus Papinianus*, opartą na głębokim studium źródeł i to: Casius Dio, Spartianus: *Septimius Severus z Historia Augusta*, Justinianus: *Epistolae*, Eutropius: *Breviarium ab urbe condita* i Herodian. Tylko ostatniego wspomina autor. Bohater jest tu przedstawicielem prawa i spra-

wiedliwości, podstawy porządku państwa. Myśli tej tragedii dziwnie łączą się z słowami końcowymi Gerboduca i Jorka w *Ryszardzie II*, dotyczące prawa i wymiaru sprawiedliwości. W biografii *Septimiusa Severa* nazywano Papiniana „*iuris asylum et doctrinae legalis the-saurus*”. Gryph stanął w tym dramacie u szczytu swej twórczości. Nie tylko ożywiona akcja, lecz także i sceneria przewyższyła wszystkie poprzednie utwory. Tutaj zjednoczył autor w artyzmie swoim wszystkie krzyżujące się nawzajem wpływy obcych literatur, że trudno poszczególne nici wysunąć, aby dokładnie przez pryzmat rozczepić pojedyncze promienie. *Vita contemplativa* jako wynik Seneki „*de brevitae vitae*” i „*otium sapientis*” widzi, że celem bytowania jest nauczyć się cierpieć, zaś cierpliwość jest najlepszym lekarstwem przeciw cierpieniom, a w zwycięstwie rozumu nad sercem leży wielkość człowieka. Stoicka filozofia przeniknięta i zmodernizowana prądami filozoficznymi 17. wieku była własnością nie tylko teoretyczną, lecz i praktyczną poety. Tragedia jego jest dialektyczną; teza przeciw tezie, zasada przeciwko zasadzie, oskarżenie i obrona płyną potoczyście stopniując uwagę i napięcie aż do katastrofy. *Inferno XII*. Dantego *Thebais* Statiusa, *Pharsalia* Lucana, *Centones* Wergilego i wielu innych autorów, nie mówiąc o Eurypidesie, Sofoklesie i Senecie, znalazło swój oddźwięk w tym utworze. Ornamentacja barokowa oraz jaskrawo ciemne barwy zmroku i godziny duchów, światła lampy i ognia, melodia ponadprzestrzenna fugi, pełnej stychomitii, duch faustowsko-demoniczny to wpływy w dramacie barokowym, idącym równolegle z rozwojem wszystkich sztuk w 17. wieku. Tragedie Grypha odegrano we Wrocławiu, Wohrlau i Altenburgu; trupy wędrowne objęły je swoim repertuarem. Gryph stał się w swej twórczości dramatycznej pomostem między twórczością wschodnią i zachodnią i nawiązał do wielkiego dramatu renesansowego zachodu z jego aktualnością i problematyką głębszej treści. Jego technika, forma i wspaniale stylizowana mowa przewyższyły dramatyczne utwory *Micraeliusa*, *Rista*, *Kormarta*, *Haugwitza*, *Sagittariusza*, *Funkego*, *Praetoriusa*, *Wolfa* i innych. Z punktu widzenia treści i brzmienia zaliczyć by go trzeba do kręgu poetów

francusko - holenderskich, ze względu na środki sceniczno - stylizacyjne natomiast do kręgu kultury hiszpańsko - włoskiej.

Obok Grypha stoi Lohenstein, typowy przedstawiciel i wyrazi-
ciel myśli najwyższego rozkwitu baroku, tak pod względem
formy jak i stylizacji niedościgniony, ze swoimi tragediami. Jak
swoją poprzednik, doskonały znawca klasycznej twórczości, idzie
i on z duchem czasu. Z powodu niezrozumienia tego okresu,
jego estetycznych wartości i witalności wydaje się być przełado-
wanym. Struktura i filologiczne wypracowanie tych dramatów jest
ściśle związane z wolą tego autora. Każda poezja, również Dantego
Boska Komedia, Goethego *Faust* i Mickiewicza *Pan Tadeusz* są
złączone mniej lub więcej z duchem swego czasu. Poeta nie jest
wolnym w tym makrokosmosie, lecz tkwi w duchowej atmosferze
swego wieku i tworzy w niej. Lohenstein o wiele więcej uwzględ-
nił wszystkie tendencje, dążności ducha i prądów nurtujących
w swych tragediach niżeli Gryph.

Ten młody, bo 15 lat liczący uczeń gimnazjum św. Magdaleny
we Wrocławiu, będąc pod wpływem dramatu zakonnego, trup
wędrownych i Grypha, mistrza swego, wystawił swą pierwszą tra-
gédię właśnie w tym gimnazjum pt. *Ibrahim Bassa*. Znaną mu
były ówczesne poetyki i reguły; znaną również i definicja tragedii
Galuzzi'ego: Tragoedia est imitatio actionis illustris et absolutae,
eiusque iustam magnitudinem suavi complectens oratione: cuius
partes eo pertinent simul omnes, ut metus et commiseratio specta-
torum animis inferatur, ad eius modi morborum salutarem purga-
tionem; zaś dalej czytamy: „ex eo enim oritur terror, quod metu-
amus, ne nobis etiam is casus accidat, quem aliis probitate nos,
vel vincentibus vel aequantibus evenisse conspicimus”. Realizm
wojny trzydziestoletniej przeszedł w krańcowy naturalizm z krzykliwo
rażącymi efektami, mordami, męczeństwem, romantyką trupa i grobu,
wizjami śmierci i zjaw. Maszyneria sceniczna i ognie sztuczne,
duchy i aniołowie stopniowały podniecenie zmysłów. Humanistycznie
wykształcony, obeznany i wyposażony w znajomość autorów za-
granicznych i ich technikę, tworzył w atmosferze śląsko - polskiej,
o czym wszyscy niemieccy historycy i krytycy literatury zapomi-

nają i stąd też poezji jego, jak specyficznie przekształconego humanizmu prasko-wiedeńskiego zrozumieć nie chcą.

Jego twórczość artystyczno-literacka według wzorów francusko-włoskich była mu zabawą a zabawa pracą; cnota była mu rozkoszą a rozkosz cnotą i tak z pracy i zabawy, rozkoszy i cnoty rozkwitły niewymuszenie jego tragedie. Z wszystkich ówczesnych wpływów dążył do stworzenia obrazu idealnego i do niego można odnieść powiedzenie o malarstwie renesansowym, że szata jest częstokroć wspanialsza od przedstawionej postaci, błyszcząca dekoracja artystycznie nietrwałego czasu. Gryph i Lohenstein tworzyli tylko dla uczonego towarzystwa, mającego zrozumienie dla koncepcji i kompozycji. Styl Lipsiusa jak i Mariniego miał powodzenie w całej nieomal Europie, zaś wierni uczniowie dążyli, by styl ten jeszcze prześcignąć. Każdy z poetów mógł tylko „modną” tragedię na scenie wystawić, o dążności do przedstawienia co ludzkie i abstrakcyjne; oglądania tego, co boskie w zmysłowym ujęciu. Sztuka stała się religią.

Mimo niektórych błędów ceni się jego pierwsze dzieło *Ibrahim* (1653) bardzo wysoko. Opanowanie formy Seneki oraz retoryczno-dialektyczne ćwiczenie, umożliwiły jego mistrzostwo stychomittii i artyzm. Pisze się, że dzieło to oparł na tłumaczeniu powieści de Scudéry przez Zesena. Zapomniano jednak o tym, że dramat ten miał już swoich poprzedników jak: Jakoba Lochera (1471 -- 1528) *Tragoedia de Thurcis et Suldano*, Gabriela Bounin *Soltane* (1561), Edmunda Campion *Ludi Caesarei*, Sir Fulke Grevilles *Mustapha* (1635). Stachel widzi jedyną zależność Lohensteina od Grypha, czyniąc porównania z poszczególnymi jego tragediami. Jeżeli natomiast dramat ten poddamy szczegółowej analizie to dojdziemy do konkretnego wniosku, że realizmem naturalistycznym sięga do dramatów hiszpańskich, lekkim zaś tonem madrygału naśladowanym z l'esprit do francuskiej Plejady, ornamentacją stylu do włoskich poezji. Tym dziełem zapowiedział młody jeszcze Lohenstein swój rozwój. Kiedy zaś w r. 1661 wstąpił na scenę z swoją *Kleopatry*, pokazał dobitnie swój własny styl w mowie, akcji i charakterach, udowodnił, że nie był już naśladowcą, tym imitatorem swego okresu, lecz poetą, który ten

okres opanował i jemu twórczością swoją ton nadawał oraz długo jeszcze po swej śmierci jako geniusz tragiczny wpływ wywierał. Przez półwiecze po zgonie jego nikt z uczonych nie wątpił o jego poetyckiej dojrzałości i wykończeniu.

Lohenstein zapoczątkował swoją *Kleopatram* szereg dramatów, w których postacie niewieście wystąpiły w zdecydowany sposób. Jest to nowy rodzaj dramatu, dramat intrygi. Kołyską jego władczyni są dramaty Seneki, lecz więcej ludzkie, greckie, wydelikaczone w ich sile uczuć, zaczerpnięte z tragicznej tragiki Maireta i ze zmysłowego przepychu tonacji neapolitańczyka Marino, którego poezję można by porównać do kręconych kolumn współczesnego Berniniego. Nienaturalnie zdobny sposób mowy jaki Gongora w Hiszpanii, elżbietańscy poeci Lyly, Heywood, Greville dalej wykształcili, zaś Molière w *Frechieuses ridicules* wykpił, przejęli ślasy a z nimi i polscy poeci. Gryph i Lohenstein są to dwie sobie przeciwstawne natury. Grypha moralność jest kontrastem w stosunku do Lohensteina zmysłowości, pierwszego stoicka cierpliwość jest przeciwieństwem aktywizmu drugiego. Molla cum duris można określić jego mowę i treść. „Cokolwiekby się działo na scenie, która oznacza świat, zdobywaj samego siebie, bo nie przykrą rzeczą jest umierać, jeżeli się żyło”. Jego patetyczna oratoryka, napuszonosc, wspaniała ornamentyka we francusko-rzymsko-imperatorskim stylu trzymają w naprężeniu cały system nerwów i mięśni aż do ostateczności. Tutaj już zanikło w celowości swojej to ongiś sławne delectare et prodesse. Metafilolog zabrał głos. *Kleopatram* Lohensteina wyprzedzili de Mairet (1637) i Greville (c. 1600), poeci, którzy już na poprzednią tragedię, jeszcze młodego dramaturga wpływ wywarli. Zasadniczymi jednak źródłami, dającymi mu treść, charakterystykę osób, powikłania akcji, to dzieła Plutarcha *Vitae parallelae*, Cezara *Bellum civile*, Strabona *Wspomnienia historyków*, Zonarasa *Epitome*; z historii, Lukiana *Pharsala*, Appiana *Historia rzymska*, Cassiusa Dio *Historia Romana*. Autor w myśl tych źródeł skreślił charakter absolutny władczyni, umiejącej opętać Cezara „omnium mulierum virum et omnium virorum mulierem”, który „dilexit et reginas, inter quas Eunoen, Mauram, Bogudis uxerem: cui, maritoque eius plurima

et immensa tribuit, ut Naso scripsit, sed maximo Cleopatram, cum qua et convivia in primam lucem protraxit"... O jej piękności wyrażają się autorzy „taetae pulchritudinis ut multi noctem illius morte emerint”, zaś o jej namiętności „taetae libidinis fuit, ut saepe prostiterit”. Lohenstein wiąże w potoczysłych aleksandrynach wiersze, tkwiące w materiale źródłowym, przedstawia dalej jej cechy i Antoniusza usidłonego, z głęboką psychologiczną znajomością, uwypukła przebiegłość, dwulicową jej grę, wypróbowanie trucizn na niewolnikach oraz śmierć Antoniusza i Kleopatry wraz z jej służebnymi w szczegółach. Pisarz nie pominął niczego z realiów, począwszy od symbolizmu liter Nilu, a skończywszy na zwyczajach, obyczajach i arte amandi jeszcze tuż przed śmiercią podczas spotkania z Augustem.

Coraz rzadsze są tutaj reminiscencje z Grypha i Seneki. Nie nadaremnie skreślił autor w *Kleopatrze* „calamitates virorum illustrium”. Celem jego było wzbudzenie litości i strachu w widzu, nie w bohaterze. „Illustres, graves, terribles” są występujące osoby, tak jak tego żądały poetyki 16. i 17. wieku. Potężny to dramat historycznej treści o wspaniałej dekoracji,

Do tego samego rzędu należy jego *Agrippina*, niewiasta o silnej woli, w stylu rzymsko-romańskim, żadna władzy, używania i dążąca do celu z nieokiełzaną namiętnością, dla której każdy środek jest dozwolony. Czytelnikowi wydaje się mieć przed oczami postać Rubensa lub też Cyrana de Bergerac tragedię *La Mort d'Agrippine* (1650). Poeta opiera się tutaj na źródłach historyków poprzednio wymienionych, sięga do Tacyta, Swetoniusza, czerpie z Racine'a *Britannicus*. Postacie jak Neroha, Klaudiusza, Oktawii, dam dworskich: Sollii, Calpurnii, Poppei, Akte oraz Agrippiny uwodzącej Nerona, syna swego, są nakreślone z tak jaskrawym realizmem i naturalizmem, jakim się specjalnie wiek baroku odznaczał, znajdując odpowiednika może tylko w *Fedrze* Seneki. W tej tragedii przedstawia nam Lohenstein krwawą arenę późnego Rzymu, z uwodzicielstwem i oszustwem, trucizną z sztyletem, bezduszny kolos i gigantyczną namiętność. Wstrząśnienie człowieka renesansu z jego prometeuszowskim poczuciem siły przenika jego tragedie. Mikrokosmos człowieka zostaje w głębi swej zmiażdżony

przez makrokosmos wszechświata i Boga, zaś nicość człowieka rozbija się o bezsilny pesymizm. Z rzymskiego „carpe diem” wynika ten cały półmrok, cała skala dysonansów Lohensteina i poezji barokowej

W odwrotnym stosunku do *Agrippiny* stoi *Epicharis*. W pierwszej motywie głównym jest rozkosz zmysłów i ciała, połączona z okrutnym torturowaniem, w drugiej widzimy rozkosz oglądania okrucieństwa. Krytycy wyszli w ocenie twórczości Lohensteina od tych właśnie tragedii, pomijając resztę jego twórczości i nie zwracając uwagi, że ten dramat przedstawia sam dla siebie problem, występujący poza ramy reszty. Jak w poprzednich, tak i tutaj korzystał poeta z źródeł już cytowanych. *Epicharis*, wolna, biorąca udział w spisku pisońskim w r. 65 po Chr. przeciwko Neronowi. Już w II akcie sc. 4. stoi jako oskarżona przed tyranem. W III akcie cały spisek wykryty i unicestwiony. Akt IV i V przynosi z sobą przesłuchy, tortury i śmierć z nigdy przedtem nie spotykanym realizmem. *Epicharis*, chociaż męczona, nie zdradziła ani jednego spiskowca, mężnie wytrzymała i samobójczą śmiercią zadaje kres cierpieniom swoim. Akt V liczy 12 trupów. W żadnej tragedii poprzedniej nie było takiej różnorodności cierpień zadawanych i wyszukanych rodzajów śmierci dla spiskowców, co tutaj. W *Agrippinie* występuje Neron jako morderca matki, tu jako morderca masy. Ta wiernie oddana realistyka tortur ma swe źródło w czasie Domenichina i Franceschina, w dramacie klasztornym i trup wędrownych, w procesach czarownic i tragedii Caussina. Poza tym spotykamy drobne reminiscencje z Marlowe'a, Shakesper'a i Grypha, mianowicie zasady tyranów. Podobieństwo postaci, poszczególniej sytuacji między tragediami Lehensteina a Grypha i innych, wskazuje tylko na jego znajomość literatury, odczytanie, umiejętność jej przyswajania sobie i zastosowania w twórczości. Dramaty jego odbiegły tak dalece od Seneki i wszelkiego wzoru, że należy je uważać za pierwszą *Sturm- und Drangperiode*.

Do cyklu rzymskich tragedii należy *Sophonisba*. Całość dzieła spokojna, zaś pod względem artystycznym jest bez wątpienia najbardziej sympatycznym dziełem. Historiografom zawdzięcza i ten swego rodzaju szczególnie wyróżniający się charakter niewieści.

Liviusza historia o Syfaksie i Massynisie, Sallustiusza *Bellum Jugurtinum*, Appiana *De bello Punico* z historii rzymskiej, Diodora *Bibliotheka*, dostarczyły dokładny obraz głównej bohaterki i rzuciły wszystkie światłocieńnia na inne postacie oraz stosunki panujące. Poeta jak zwykle maluje potężne obrazy, starcia wojsk, ludów, kultur a z nimi zmagających się idei, zwyczajów, obyczajów i wiary przodków z barbarzyńskimi pojęciami. Walka przegrana, Syfaks w niewoli, piękna, wykształcona, patriotyczna Sofonisba postanawia ratować Syfaksa, swego męża. Ucieczka Syfaksa, upadek miasta, Syfaks w łańcuchach, błaganie Sofonisby i Massynisy, ratowanie męża i wydanie siebie w ręce wroga, miłość Massynisy do swej branki, małżeństwo, rozwiązane przez Rzymianina Laeliusa, walka słowna Massynisy ze Scypionem o Sofonisbę, oraz śmierć jego wraz z dziećmi w świątyni w towarzystwie wiernych wodzów Micipsy i Himileo. Galeria obrazów przesuwają się przed oczami naszymi, a każdy z nich w stylu Rubensa lub Rembrandta.

Postać Sofonisby skupiła na sobie uwagę włoskich poetów Galeotto del Caretto (1502) i Giovanni Giorgio Trissino (1514), którego tragedię przerobił Mellin de St. Gelais prozą, opuszczając chóry i Claude Mermet (1584) wierszem. O wziętości tej bohaterki świadczą francuskie tragedie Antoine de Montchretien (1596), Nicolas de Montreux (1601), Helye Garel (1607), Jean de Mairet (1634), Pierre Corneille (1663) oraz dalsze. Tak włoskie jak i francuskie były bezwątpienia o decydującym wpływie na Lohensteina, szczególnie to „vivre et mourir en reigne” oraz angielskich poetów, jak John Marstona *The wonder of women or the tragedy of Sophonisbe* (1606), Nathanael Lee (1676). Według Koertinga powieść afrykańskiej Sofonisby nie została napisana przez Madelaine de Scudery, lecz przez François de Saucy, Sieur de Gerzan w roku 1627, tłumaczona później przez Zesena. Idąc za wzorami francuskimi poeta pogłębił całe życie wewnętrzne tak uczuciowe jak i duchowe bohaterki. Rzymski dramat ustąpił w tej tragedii wzorom greckim i francuskiemu dramatowi psychologicznemu.

Jeszcze raz wrócił poeta do tematu pierwszego dramatu z okazji małżeństwa cesarza Leopolda I z arcyksiężniczką Klaudią Felicitas, wystawiając *Ibrahim Sultana* i to pod wpływem Ga-

briela Bounina *Soltane* (1561) i opisu jeńca wojennego, przebywającego w Konstantynopolu, Nicolas de Moffat (1555). Nie można się zgodzić ze Stachelem i Cysarzem, aby nadal utrzymywać, że Lohenstein był wciąż zależny od Grypha. Poeta już dawno porzucił drogę naśladownictwa, wyzwolił się z reguł Seneki, miał swe doświadczenie w wyborze tematu, opracowaniu charakterów, które przerosły wszystkie postacie Grypha i współczesnych, w przeprowadzeniu akcji i artyzmie stylu, ornamentacją zaś górował bezprzecnie wśród ówczesnych pisarzy. Vossler wiazi pewne reminiscencje z Guariniego *Pastor Fido*, w scenie, gdzie rzeka Alfeusz i Pad składają hołd parze panującej. Dramat ten jest pewnego rodzaju zmierzchem Lohensteina mimo techniki słowa i scenerii. Jedynym przypomnieniem rzymskich wzorów to stychomitia, antytezy i epigramatyczne sentencje i słusznie brzmi wypowiedź Erdmanna Neumeistra o swym mistrzu: „Caspar ille multitudine sententiarum propius ad Euripidem accedit”.

Śląscy poeci tego okresu posiadali ambicję, aby swoją poezję dramatyczną postawić w rzędzie nie tylko Kochanowskiego, Górnickiego i innych współczesnych, lecz także stać się nieśmiertelnymi w duchu i w czasie, jak sztuka barokowa w ogóle. Krytycy literaccy pominieli po dziś dzień milczeniem atmosferę słowiańskohumanistyczną Śląska, z której wiało umiłowanie wolności ducha. Poezja Grypha i Lohensteina jest jak całe śląskie malarstwo jakby w półmroku, jak śląska muzyka w rozterce uczucia, jak śląska literatura nawet nowoczesna w rozterce myśli. Poeci ci dążą do przedstawienia typu w powszechności, do wspólności w różnorodności. Ich sztuka dramatyczna posiada cechę czystego rozumu, jest proklamatywna, abstrakcyjna, ekspresjonistyczna jak sztuka barokowa, która ucieleśnia ideę niewidzialną, redukuje widziane rzeczy do wrażeń barw. Pojęcie dynamiki wypytywa z ducha właściwego tej ziemi. Dalecy są, by naturę podnieść do przyczyny kultury, przyczyną kultury jest zawsze tylko dusza; ta zaś jest we wszystkich przejawach z jej odpowiednią naturą najściślej złączona. Natury i kultury nie można rozdzielić. Różne kultury i okresy mają różne dusze, które też bez reszty zrozumianymi być nie mogą. Każda kultura jest czemś szczególnym, odrębnym, indywidualnym.

To dotyczy również śląskich poetów, przede wszystkim Lohensteina i jego naśladowców, będących sumą prądów, upodobań i dążeń tego czasu. Stali się tym, czym byli, kultura wpięta ich w swe ramy i zmusiła ich do służby swojej. W nieskończonym wahaniu do góry i na dół, w dal i w szerz, człowieka baroku o bezgranicznym faustowskim wejrzeniu, któremu piętrzy się przestrzeń na przestrzeń i problem na problem, są Lohenstein i poeci polscy 17. wieku dotychczas nie zbadani. Wyrazem tej dynamiki duszy baroku są potężne pałace i świątynie, są portrety Rembrandta pełne witalności i aktywizmu, jest muzyka, znajdująca w fudze Bacha, w melodyjnym kontrapunkcie Haydna i Händla swój ostateczny wyraz. W tragediach Lohensteina spotykamy wszystkie formy dynamiki i to malarską, muzyczną, fizyczną, socjalną i polityczną w harmonijnej zgodzie. Stworzył tragedię apolińską wzniosłego gestu i faustowskiego charakteru.

Jednym z największych epigonów i naśladowców Grypha i Lohensteina, spadkobiercą rozkwitu baroku był Krystian Hallmann, rodem z Wrocławia. Jego tragedie *Marianna* i *Zofia* wykazują jeszcze dalszy zwrot w kierunku muzyki i opery; w stylu prześciga Hoffmana z Hoffmannswaldau i Lohensteina, tak ilościowo jak i jakościowo. Ornamentacja i stylizacja idzie aż do krańców podobnie jak w architekturze i malarstwie, przechodzących w rokoko. Scenom trup wędrownych, zakonnych i zagranicznych zawdzięcza najnowsze zdobycze techniki scenicznej z przepychem wyposażenia, kulisami, oświetleniem, sceną obrotową i spuszczaną. Dramat jego robi wrażenie przejścia z ścisłych ram do uszeregowanych arii operowych. Intryga i przypadki rozwijają akcję. Naśladownictwo swych poprzedników jest tylko pozorne, ponieważ już w twórczości Lohensteina nastąpił zwrot do dramatu greckiego, zaś Hallman idąc za jego wzorem tworzy dzieła, będące jednocześnie w swym czasie. Erdman Neumeister nazywa go: „grandiloquus usque ad vitium”. Pisarze współcześni mu nazwali go Eschylem.

Tak jak Lohenstein zapożyczał i Hallmann swoje tematy z historii rzymskiej pisarzy bizantyjskich. Tragedia jego *Maurycy* (1662) opiera się o tekst Teofilakta Simokattes, Jana z Epifanii,

Zonarasa i Kedrenosa, przedstawiający ponownie tego cesarza (582—602), rewolucję pałacową, jego ucieczkę, koronację Cyriakusa i zamordowanie zdeponowanego oraz sprzątnięcie jego żony Konstancji wraz z jej córkami. Podniętą do tego dramatu był dramat jemu podobny, jezuita Jakuba Maseniusa, wielkiego teoretyka retoryki. Poeta naśladuje kwiecisty styl bizantyjskiego pisarza i zaskakuje nas mnogością wyszukanych obrazów, alegorii i innymi osobliwościami. W roku 1666 wyszedł spod jego pióra drugi dramat *Teodoryk*, również opracowany na źródłach bizantyjskich historyków i kronikarzy np. Prokopiusa; *Bellum Gothorum libri tres*, wydane w tłumaczeniu łacińskim przez sławnego humanistę Grotiusa, *Excerpta ex Agathia—de bello Gothorum et aliis peregrinis historiis temporum suorum*, Cassiodora *Variae*, *Chronica* i *Historia Gothorum* w przeróbce Jordana „Getica” oraz Eudodiusa *Panegrius Theodorico regi dictus*. Prototypem tej tragedii był *Belizariusz* Bidermana, co można stwierdzić w porównaniu obu dramatów i to w budowie jego i rozwinięciu tematu. Guarini dostarczył poecie motywów pastoralnych, Rucellai zaś ze swą *Rosmundą*, córką królewską krwawą zemstą, gdzie mors jest ujętą „nex votiva”. W utworach tych występuje matematyczny intelektualizm i celowa moralność jako taktyka, oraz obyczajny patos z towarzyską płochością. Życie ludzkie uważać za „wielki teatr świata” jest nie tyle rezultatem osiągniętym przez Calderona, Shakespeare’a, Heywooda ile raczej zdobyczą i gwiazdą przewodnią wszystkich poetów baroku.

Tragedia męczeństwa *Zofii* znalazła swą paralelę w Grypha *Felicitas*. Właściwy opis znalazł u Euzebiusza w zbiorze męczeństw, Lippemanusa *Sanctorum priscorum Patrum Vitae* (1551—4), *Historiae de vitis sanctorum* (1565), Surliusa *De probatis Sanctorum vitis* (1570—5) i Fr. Combesisa *Illustrium Christi martyrum lecti triumphu* (1660). Pisarz tworzy swe dzieło w oparciu o fakty opisane, idzie za wskazówkami poetyki Scaligera, o ile chodzi o exitus horribilis i atrocitas przewyższa pod tym względem włoskich pedantów Trissina i Rucellai a nawet *Tyesta* Seneki, obfitującego w pełne zgrozy efekty. *Zofia* posiada cechy

męczenników dramatów jezuickich, motywy i zwroty zaś Mariniego i Guariniego.

Za najlepszą tragedię Hallmana można uważać jego *Marianne*, której szczegółowy opis znajduje się w *Antiquitates Judaicae* J. Flawiusza (ks. 14—17). Postać Marianny znalazła u wielu poetów oddźwięk a przede wszystkim w tragedii Tristana l'Hermite, Aleksandra Hardy, Dolce'go i Calderona. Wpływy francusko-hiszpańskie u Hallmana jak i włoskie są bez wątpienia wielkie. Bohaterka sama występuje jako dama dworska króla Ludwika XIII. Podobne dramaty pod wpływem poety pisali Klaj, J. L. Faber i Konst. Kr. Dedekind.

Całkiem w stylu operowym jest tragedia Hallmana *Katarzyna Angielska*, posiadająca pokrewne motywy z *Katarzyną z Georgii* oraz *Oktawią* Seneki. Katarzyna, żona króla angielskiego Henryka VIII została odtrącona przez swego męża; jej miejsce zajęła Anna Boleyn. Już George Chapman (1559—1634) wystąpił z dramatyzowanym skandalem dworskim w *Bussy d'Anbais* (1604), który odbił się echem u śląskiego poety. Wskazać można również wpływ Shakespeare'a, szczególnie sceny 4—6 z Henryka VIII oraz Rysharda III. Wpływ opery włoskiej, występującej zwyczajnie na wszystkich scenach europejskich, odbił się w tym dramacie w zdecydowany sposób w partiach śpiewanych.

Dramat miłosny *Antiochus i Stratonica* (1684), zawierający niedozwoloną miłość syna króla Seleukosa I Nikatora Antiocha do swej drugiej matki, córki Demetriosa Polierketesa, Stratoniki, oparł poeta na tłumaczeniu *Stratoniki* z włoskiego, powieściopisarza Luca Assariny, na Plutarcha *Demetrio*, Appiana *Syriaca*. Reminiscencje z Tassa *Aminta*, Guariniego *Pastor Fido*, Racana *Bergeries* przetykają delikatnie tonem pastoralnym cały utwór. Z sceny trup wędrownych przejął zabawne usługi, z włoskiej opery wkładki piosenek i przybieranie się osób, elegancję Mariniego, Catulla *Viamus mea Lesbia*, erotykę w stylu francuskim, która stała się motywem przewodnim wielu tragedii barokowych, będących sumą wszelkiej sztuki.

Ostatnie echa tego dramatu znajdujemy w dziełach Augusta Adolfa Haugwitza, imitatora i kopisty wielu autorów. Jego pier-

Wsze dzieło *Soliman* jest w tematyce zbliżone do Lohensteina, kieruje się prawie niewolniczo tłumaczeniem powieści Scudéry przez Zesena. Jest to mozaika cytatów z wszystkich ówczesnych poczytnych pisarzy, tak że sprawdzenie ich przedstawia niezmiernie trudności i stąd określenie również stopnia zawisłości od innych. Stachel wykazał dobitnie na porównaniu czterech monologów z Gryphem jego zależność. *Maria Stuarda* jest kompilacją Vondla *Marii Stuart*, Grypha *Katarzyny z Georii* i jego *Karola Stuarda*. Jego przesadne używanie anaforycznych wariacji było oznaką upadku. W tym samym stylu, nie wnosząc wiele, pisał Krystian Günthner.

Tak jak się rozkoszujemy wspaniałą architekturą, malarstwem i muzyką nie sposób przejść do porządku dziennego obok dramatu i poezji tego czasu, wymagającej większego i głębszego zrozumienia; w przeciwnym razie trzeba by całą tę sztukę tak ściśle ze sobą związaną odrzucić i wykreślić jako bezwartościową z wszystkimi jej walorami.

Gdańsk był w 17. wieku ośrodkiem kultury i sztuki. Tu gromadzili się w zacisznych murach miasta poeci, artyści z Polski, Śląska i Niemiec, wymieniając swe myśli i utwory w życiu towarzyskim. Niewątpliwie i Jan Gawiński z Wielomowic, publikujący swój dramat „o pijanym, który mniemał, iż jest królem” w Gdańsku, był w bezpośrednim kontakcie z resztą literackiego świata. Wiadomo bowiem, że utrzymywał zażyłe stosunki z Opeczem Ślązakiem, Titusem, Albinusem i innymi. Jego *Helicon* opiera się na *Ziemijskim Heliconie* Franke'go i Knorra z Rosenroth *Nowym Heliconie*. Tłumaczenie Hoffmannswaldau'a a Mariniego i Guariniego dzieł znalazły swój oddźwięk w Gawińskiego *Dworzankach*, i *Sielankach z gajem zielonym*. Rosenrotha *Coniugium Phoebi et Palladis* natchnęło naszego poetę do napisania *Venus Polska*.

Miasto to rozbrzmiewało językami różnych trup wędrownych, toteż wpływ ich był zdecydowanie wielki. Wereszczyński jak i Baryka nie stali tutaj odosobnieni, lecz w samej wrzawie życia, czerpiąc z obfitości tematów i pomysłów, zgromadzonych artystów. Bidermann i Masenius, Macropolius i Frey, Shakespeare i Calderon, Molina i Rucellai, poeci Plejady francuskiej byli tematem dnia

i dzieła ich czytane i przerabiane. Tak więc literatura polska nie stała na uboczu prądów tego czasu, przeciwnie, poeci tkwiący w samym ośrodku zainteresowań sztuki, nie pozostali ze swymi utworami poza ramami. Brückner wylicza wielu z nich. Żyli i tworzyli ze swego czasu, idąc w parze z potężną sztuką tak mało zrozumianą, jak nie zrozumianą jest w ogóle sztuka wszelka baroku.

Dramat barokowy, jako niegodny uwagi stale u nas pomijany, przeżywał w oparciu o trupy wędrowne i scenę klasztorną, mimo wojen i najazdów swój świetny okres. Byli między zakonnikami nie tylko Włosi, lecz także Francuzi, Holendrzy i z innych narodowości, a każdy z nich wnosił swój własny wkład twórczą pracą, opartą na najnowszych i najpiękniejszych wzorach literatury swego narodu. 52 sceny, wyposażone w najnowocześniejsze zdobycze techniki scenicznej 17. wieku, były nie tyle miejscem wychowawczym młodzieży, ile raczej tym, czym były w innych państwach, miejscem artystycznych przeżyć i rozrywką dla ludu. Niestety nasz dramat barokowy nie doczekał się na razie należytej oceny i to z powodu nie ocenienia dziesiątek manuskryptów dramatów, leżących po dziś nietkniętych w bibliotekach i archiwach, na które szczególną uwagę zwrócił w swej pracy Bednarski. Dorobku tego wleku nie można pominąć, jak nie można pominąć architektury, plastyki, malarstwa i muzyki. Stender Petersen aczkolwiek w zarysie, potraktował naszą literaturę 17. wieku przychylnie. Bolte i Müller J. wyrażają się z uznaniem wraz z Flemmingiem o dramacie zakonnym i jego celowości oraz pożyteczności, o jego wysokich walorach i kulturalnym wpływie. Że tradycja dramatu i poezji mimo ciężkich sytuacji nie zamarła, świadczą takie postacie jak Bohomolec, Książnin i Naruszewicz. Porównując dramat Brodowskiego *Św. Stanisław* z dramatami Grypha, można zauważyć wielkie podobieństwo w poszczególnych częściach, sięgających dalej, do wpływów sceny włosko-francusko-holenderskiej. Nikt nie wspomina wielkich filologów i pisarzy naszych tego czasu, jak Chądzyńskiego, Andrzeja Kanona, Kmicica, Zienkiewicza, Alberta Ines, Kiełpsza, będących w kontakcie z śląskimi z zagranicznymi pisarzami, ze śpiewakami i teatrem dworskim Władysława IV. Dla braku gruntownych opra-

ćowań nie można ocenić na podstawie dwóch lub kilku manuskryptów dramatów całego okresu twórczości i zależności od obcych wzorów. Potrzeba zrozumieć ducha i prądy oraz zastosować tę miarę, jaka odpowiada temu wiekowi, gdyż każdy wiek ma swój własny charakter.

O ile mamy zwrócić uwagę na mowę, styl, tropy i figury, to trzeba zauważyć, że Stachel, Nuglisch, Boriński i wielu innych wybitnych pisarzy zajęło już swe stanowisko w ich ocenie. Wiek 17. ma swoistą estetykę i każda inna nie może być jej miarą. Wyrosła ona z skomplikowanych zagadnień życia, z przeciwności trapiących ludzkość, z krzyku i radości i oparła się na pogłębionym i spotęgowanym „ty musisz”. W tej estetyce łączą się wszystkie sztuki tego czasu w jedną harmonijną całość, mając na uwadze podkreślanie swego „ja”. „Ciało zgnije, sława pośmiertna trwa”. Z tego przeżycia zrodziła się, ta nam przekazana, wielka tragedia barokowa, pełna światłocieni, ornamentacji, sensoryczna, realistyczna, pełna naturalizmu. Chyba żaden z poetów nie skreślił takiej ilości różnorodnych zróżnicowanych charakterów jak Lohenstein. To też jest jego zasługą, zaś w oddaniu czasu swego we wszechstronnym naświetleniu zagadnień w monologach i dialogach, opracowanych szczegółowo przez Scherera, Sittenbergera, Düsla, Franza, Kiliana, Knüppelholza, dał wyraz klasyczo-idealistycznym i realistyczno-naturalistycznym zmaganiom baroku. Wiek ten był opętany swą produktywnością tak, że znał tylko jedną formę i to tworzenia sztuki takiej, która by była bezwarunkowo i bez zatsrzeń.

W literaturze 19. wieku dał się wyczuć nowy styl barokowy i to w dramatach Herriga *Aleksander* i *Jerozolima*, Makarta *Rzymianie upadku*, Wilbrandta *Arria* i *Messalina*, Greifa *Nero*, Bodienstädta *Aleksander w Koryncie*, Krusego, Lindnera i innych. Tak literatura antyku jak i baroku jest dla wszystkich ludzi, widzących w niej ogniwo łańcucha duchowego postępu, zawsze życiodajnym zarodkiem i zapłodniającą duszę. Shakespeare i Goethe, Mickiewicz i Krasiński i inni tworzyli z niej i w niej swe arcydzieła. Prawdziwym i istotnym pozostaje zdanie Gellerta (1743) „Nie zapomnij starych, oni stale pouczają świat”.