

Maciej GANCZAR
(Warszawski Uniwersytet Medyczny)

TWÓRCZOŚĆ DRAMATYCZNA FRANZA GRILLPARZERA JAKO REZULTAT ZMAGAŃ O CZYSTOŚĆ WIEDEŃSKIEGO DRAMATU DWORSKIEGO

Summary

Franz Grillparzer's dramatic works as a result of the search for pure Viennese courtly drama

The present article is devoted to the long way the Viennese drama had to come until the time of creation of the works by Franz Grillparzer, the most outstanding playwright of the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries. These do not only implement the critics' long-term aspirations to purify Viennese court drama, but also a veiled commentary on major historic events of which the writer is a witness. On this way, however, the drama had to undergo numerous trials, such as the conflict between comedy writers, Philipp Hafner, Christian Gottlob Klemm, and Gottfried Prehauser, an actor, whose works were preserved in the theatre (later called Casperltheater) established by Karl von Marinelli, a burlesque writer, and Joseph von Sonnenfels, a censor and saste administration reformer who strongly advocated purity of the abovementioned drama. Sonnenfels' goals were later pursued by Tobias von Gebler, who wrote dramas in the spirit of Enlightenment, and by Cornelius Hermann von Ayrenhoff, writing along the lines of French aesthetics recommended by Gottsched. The same route was marked with the efforts of Christian Gottlob and his brother Johann Gottlieb Stephanie, authors of comedies and dramas devoted to army matters, and with the works by Emanuel Schikaneder. But it was only Grillparzer who achieved pure form in his dramas and with his works made it possible for Austrian literature to enter the European literary canon.

Keywords: Baroque, Enlightenment, Viennese folk comedy, courtly drama, historical drama, pre-March events.

Jednym z autorów przełomu epok baroku i oświecenia, wpisującym się w tradycję wiedeńskiej komedii ludowej, odchodzącym od tradycji teatru improwizowanego, jest krytyk literacki oraz komediopisarz publikujący pod pseudonimami Philipp Hafner (1735–1764). Swoje komedie, w których bohaterom nadaje wyraźne cechy charakterologiczne oraz ukazuje lokalny koloryt, wydaje w dwóch tomach *Hanns-*

wurstische Träume (1763, 1764). Próby spisania językiem literackim wiedeńskiej komedii ludowej podjęte przez Hafnera natrafiają jednak na krytykę ze strony reformatora administracji państwowej oraz profesora nauk politycznych barona Josepha von Sonnenfelsa¹ (1732–1817), który całkowicie odrzuca tradycyjny teatr ludowy i jego literackie wariacje. W listach *Briefe über die Wienerische Schaubühne* (1767–1769) opowiada się on za dramatem dworskim, domaga się wystawiania sztuk „spisanych”, jednocześnie obsesyjnie atakując twórczość i osobę Hafnera. Kiedy Christian Gottlob Klemm (1736–1810) pisze komedię *Der auf den Parnaß versetzte Grüne Hut* (1767), w której Gottfried Prehauser (1699–1769) w bezlitosny sposób naśmiewa się z Sonnenfelsa i jego rzekomego autorytetu, skrytykowany baron w odwecie wprowadza zakaz wystawiania sztuk improwizowanych na terenie Wiednia. Zakazu nie udaje mu się rozciągnąć na cały kraj, zaś w roku 1790 przestaje pełnić urząd cenzora.

Wiedeńska komedia ludowa wprawdzie nie jest spisywana, ale za sprawą aktora i autora wiedeńskich burlesek Karla von Marinelliego (1745–1803) znajduje sobie szybko stałą przystań, kiedy w roku 1781 na ówczesnych przedmieściach Wiednia otwiera on teatr Leopoldstädter Theater. Swoje pierwsze kroki jako aktor stawia w trupie teatralnej Johanna Matthiasa Menningera (ok. 1733–1793), występując kolejno w Bratysławie, Budapeszcie i Wiedniu. W tym czasie pisze komedie *Der Anfang muß empfehlen* (1774), *Der Geschmack in der Komödie ist unbestimmt* (1774), *Der Schauspieler* (1774) oraz burleskę *Der Ungar in Wien* (1774). W roku 1779 trupa wraca do Wiednia, a rok później Marinelli przejmuje zespół po Manningerze. Na otwarciu Leopoldstädter Theater pisze jednoaktówkę *Aller Anfang ist schwer* (1781), w której ukazuje siebie w gabinecie jako zatrzwożonego dyrektora otoczonego przez pocieszających go aktorów na krótko przed premierą. W sztuce gabinet przekształca się w scenę, a Marinelli przedstawia swoją koncepcję teatru, po czym z góry spuszczoney zostaje orzeł cesarski, a po bokach ukazują się dwa ołtarze z inskrypcjami „Miłość mecenasów” oraz „Szacunek publiczności”. Dwa lata później pisze dramat *Don Juan oder der steinerne Gast* (1783), który w repertuarze teatru widnieje nieprzerwanie do roku 1819. Spośród aktorów owej sceny warto wspomnieć Johanna Josepha La Roche’a (1745–1806), występującego najczęściej w roli Casperla, kolejnej postaci komicznej, przez co teatr zyskuje określenie Casperltheater. To dla niego w kolejnych latach piszą swoje sztuki komediopisarze Karl Friedrich Hensler (1759–1825), wydawca czasopisma teatralnego „Marinellische Schaubühne” (1790–1791), autor komedii *Kasperl, der Besenbinder* (1787), *Kaspar, der Schornsteinfeger* (1791) czy *Dla króla i ojczyzny wszyscy w mundurach* (*Alles in Uniform für unsern König*, 1795; przeł. Konstanty Majeranowski, 1810), oraz Joachim Perinet (1763–1816), autor *Kaspar der Fagottist* (1792).

Do przelomu w postrzeganiu rozrywki w teatrze stara przyczynić się baron Tobias Philipp von Gebler² (1720–1786), który za cel stawia sobie zerwanie z tradycją

¹ H. Reinalter, *Sonnenfels, Joseph Freiherr von*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 24, Berlin 2010, s. 576–578; S. Karstens, *Joseph von Sonnenfels (1733–1817): Seine Karriere und sein Beitrag zur Reformpolitik in der Habsburgermonarchie*, [w:] W. Schmale (red.), *Multiple kulturelle Referenzen in der Habsburgermonarchie des 18. Jahrhunderts*, Bochum 2010, s. 295–304.

² G. Gugitz, *Gebler, Tobias Philipp Freiherr von*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 6, Berlin 1964, s. 122.

Josefa Antona Stranitzky'ego (1676–1726). Po studiach prawniczych w Getyndze, Jenie i Halle, odbyciu obowiązkowej podróży edukacyjnej, tzw. *Grand Tour*, pracy w służbie Stanów Generalnych w Hadze oraz konwersji na katolicyzm, w roku 1753 rozpoczyna karierę w habsburskiej służbie państwowej, uwieńczoną w roku 1782 stanowiskiem wicekanclerza w Zjednoczonej Austriacko-Czeskiej Kancelarii Nadwornej. Ponieważ cieszy się zaufaniem Marii Teresy oraz jej syna, zostaje mu powierzone zredagowanie edyktu zatytułowanego *Patent tolerancyjny*, ogłoszonego w roku 1781 przez Józefa II, na mocy którego prawosławni oraz ewangelicy luterkańscy i kalwińscy zyskują wolność wyznania, przy zachowaniu nadrzędnej roli Kościoła katolickiego. Sprawując różne funkcje w środowisku wiedeńskiej masonerii, będąc w bliskich stosunkach z Lessingiem oraz Nicolai, Gebler zaczyna tworzyć dramaty, które mają za zadanie spełniać dwa podstawowe cele: oświecać publiczność poprzez piętnowanie stereotypów oraz podnosić standardy ówczesnej sztuki dramatycznej. Utworom jego, będącym bardziej produktem umysłu niż geniuszu, brakuje jednak oryginalności, wyraźnie zarysowanych charakterów i psychologicznej motywacji. Ich akcja pozbawiona jest prawdopodobieństwa, pisane są sztucznym językiem i w przytłaczającej większości nie przetrwały próby czasu. Na język polski przetłumaczone zostały tylko dwie jego sztuki – *Hrabia Osmond, czyli Dwaj wielkorządcy Królestwa Galicji* (*Die Osmonde, oder der beiden Statthalter*, 1772; przeł. Bonawentura Kudlicz, 1810) oraz *Klementyna, czyli Testament*, 1771; przeł. A.G., 1778). Jednak na uwagę zasługuje jedynie przełożony na język francuski i węgierski dramat heroiczny *Thamos, König von Egypten* (1773), do którego Mozart komponuje cztery interludia oraz trzy monumentalne partie chóralne. Dramat ten oraz partie muzyczne stanowią później punkt wyjścia dla opery Mozarta *Zauberflöte*. Sztuka ma swoją prapremierę w Theater am Kärntnertor rok po jej wydaniu i kończy cykl dwunastu utworów scenicznych publikowanych w latach 1772–1773, które od komedii stopniowo ewoluują w stronę dramatu heroicznego. Akcja dramatu w pięciu odsłonach rozgrywa się w ciągu jednego dnia 3000 lat przed narodzeniem Chrystusa. Egipski król Menes, zdetronizowany przez buntownika Ramessesa, ukrywa się jako najwyższy kapłan imieniem Sethos w Heliopolis, w świątyni Słońca. Wiedzą o tym tylko jego najbliżsi – kapłan Hammon oraz naczelny wódz Phanes. Therasis, córka Sethosa, o której ojciec sądzi, że splonęła, oddana została jako Sais pod opiekę Mirzy, przełożonej kapłanek ze świątyni Słońca. Po śmierci Ramessesa berło przejmuje jego syn Thamos, z wzajemnością zakochany w Sais. Mirza stara się jednak oddać ją w ręce buntownika Pherona, również zakochanego w dziewczynie, a ponadto zamierzającego przy jej pomocy zdobyć tron. Dopiero słowa mędrca Sethosa powodują, że Thamos i Sais udaremniają Pheronowi i Mirzy dokonanie przewrotu. Kiedy Pheron sięga po szablę, by raz jeszcze zawalczyć o tron, Sethos zdradza, że jest jedynym prawowitym władcą. Thamos i Sais, którzy przetrwali próbę, w nagrodę otrzymują od Menesa tron, Mirza sztyłem odbiera sobie życie, a Pherona dopada sprawiedliwość boża, kiedy pada rażony piorunem. Ten dramat, łączący w sobie

elementy oświeceniowe, wolnomularskie oraz tak modne wówczas wątki egipskie, jest swego rodzaju, choć dosyć bladym, ukoronowaniem wspomnianego cyklu dwunastu sztuk.

Równie nikłymi zasługami dla dramatu dworskiego poszczycić się może austriacki oficer Cornelius Hermann von Ayrenhoff³ (1733–1819). Jego napisane aleksandrynami dramaty *Aurelius* (1766), *Hermanns Tod* (1768), *Antiope* (1772), prozą *Tumelicus* (1770) oraz pięciostopowym jambem *Kleopatra und Virginia* (1803), tworzone w duchu francuskiej estetyki, tak gorąco zalecanej przez Gottscheda, wzorowane na twórczości Corneille'a i Racine'a, jeszcze za życia autora ulegają zapomnieniu, wyparte przez twórczość Goethego, Schillera i Shakespeare'a. Nieco większym poklaskiem cieszą się jego komedie, z których największą popularność przynosi mu *Der Postzug* (1769). Komedie zamiast emocji ukazują w dialogach bliskich rzeczywistości przygotowania do zaręczyn młodej Leonory z hrabią Reitbahnem. Zajmuje się tym matka dziewczyny, podczas gdy jej ojciec baron Forstheim bawi na polowaniu. Równocześnie przyszła narzeczona płacze nad swoim losem, gdyż to nie Reitbahn, ale major von Rheinberg jest wybrańcem jej serca. Tymczasem major prezentem w postaci dwóch chartów zapewnia sobie przychylność Forstheima, z czego Reitbahn wydaje się być zadowolony. Ponieważ Rheinberg nie chce mu sprzedać swoich srokaczy, dochodzi do wymiany. Hrabia, w zamian za konie, rezygnuje ze ślubu z Leonorą. Kiedy wreszcie Forstheim przystaje na związek córki z majorem, w końcu i rozczarowana baronowa musi się zgodzić.

W zmaganiach o austriacki dramat dworski pisany nie dialektem, a językiem niemieckim stara się wspierać Sonnenfelsa aktor i reżyser Christian Gottlob (1733 lub 1734–1798) oraz jego młodszy brat, aktor, dramaturg i librecista Johann Gottlieb Stephanie (1741–1800). Stephanie pisze szereg dramatów i komedii poświęconych tej tematyce, by wspomnieć w tym miejscu utwory *Werber* (1769) oraz *Abszycytowani oficerowie* (*Abgedankte Officiere*, 1770; przeł. Wojciech W. Wieladko, 1790), wzorowane na twórczości Lessinga, jak również *Kriegsgefangene* (1771), *Wölfe in der Herde* (1777) oraz *Oberamtmann und die Soldaten* (1780), w których motywy kryminalne przeplatają się z komicznymi. W podobnym duchu napisane zostały również sztuki *Dziura w drzewiach* (*Das Loch in der Tür*, 1781; przeł. [b.d.], 1785) czy *Zbieg z miłości ku rodzicom* (*Der Desertör aus Kindesliebe*, 1773; przeł. Jan Baudouin, 1776; pod tytułem *Zbieg z synowskiej miłości*, przeł. Bernard, 1778), komedia o żołnierzu, jedynym synu Gromka, podstępnie wysłanym do wojska przez podstarostę Deruszkiewicza. Syn, chcąc uratować majątek zubożalej w tym czasie rodziny przed przejęciem za długi, a rodziców przed losem żebraczy, dezertuje z wojska, by dać się schwytać stryjowi. Ten za ujęcie i odstawienie do armii dezertera ma dostać nagrodę, z której ojciec mógłby spłacić długi.

BARTEK: ...Mości Dobrodzieiu, on iedynie z miłości ku oycu swemu uciekł, namówił mię swemi proźbami, abym go do regimtu przyprowadził iako żbiega, y piętnaście talerów za

³ D. Stolz, *Ayrenhoff, Cornelius Hermann von*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 1, Berlin 1953, s. 472.

przytrzymanie jego odebrał, y oycu jego ie oddał na zaspokoienie podstarościego, który oycu jego dopiekał, y gospodarstwo mu chcial odebrać. Ja widząc to dobre serce synowskie, tak głupi byłem, zem na wszystko zezwolił, rozumiejąc że mu daruią, y że go w taniec nie zaproszą; alem się diabelnie oszukał. Ten nieborak takie cięgi dostał, a niewiedzieć dla czego, bo ociec tych pieniędzy przyiąć nie chce, y ia też z nich pożytkować nie mogę. Upraszam WPa-na abyś rozkazał oycu, aby ie przyiął, gdyż ten biedny chłopiec grzbietem swoim ie zarobił, y to wszystko dla pozyskania tych pieniędzy uczynił, aby oycu w biedzie ratował⁴.

Pisarz do historii literatury przechodzi jednak przede wszystkim jako autor librett do opery Mozarta *Urowadzenie z Seraju* (*Die Entführung aus dem Serail*, 1782), opowiadającej historię uwolnienia Konstancji i Blondy, porwanych i sprzedanych Selimowi, tureckiemu paszy, jednoaktowego singspielu *Dyrektor teatru* (*Der Schauspiel-direktor* 1786), w którym bohater tytułowy stara się otworzyć teatr i skompletować trupe, oraz opery komicznej w dwóch aktach *Doktor und Apotheker* Carla Dittersa von Dittersdorfa (1739–1799).

Na rzecz rozwoju komedii dworskiej pracuje również tłumacz utworów tego gatunku – na język niemiecki przekłada *Amfitriona* Plauta, sztuki Ludovica Giovanniego Ariosta (1474–1533), Tirsy de Moliny (1583–1648) oraz Antonia de Solisa (1610–1686) – prawnik, librecista Joseph Ferdinand Sonnleithner⁵ (1766–1835), założyciel Towarzystwa Przyjaciół Muzyki (*Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*), które w roku 1817 przekształcone zostaje w Wiedeńskie Konserwatorium Muzyczne. W roku 1804 obejmuje on stanowisko sekretarza teatru dworskiego i piastuje je przez dziesięć lat. W tym czasie pisze szereg librett, w tym do jedynej opery Ludwiga van Beethovena (1770–1827) *Fidelio*, Luigiego Cherubiniego (1760–1842) *Faniska* (1806), Adalberta Gyrowetza (1763–1850) *Agnes Sorel* (1806), *Emericke* (1807), *Die Pagen des Herzogs von Vendôme* (1808), *Der betrogene Betrüger* (1810), Josepha Weigla (1766–1846) *Kaiser Hadrian* (1807) oraz singspielu Ignaza von Seyfrieda (1776–1841) *Zum goldenen Löwen* (1806).

Dramaturgia dworska z ostatnich lat panowania Józefa II nadal tkwi w swoich klasycystycznych korzeniach. Ayrenhoff wciąż pisze swoim sztucznym, archaicznym językiem dramaty *Alceste* (1782), *Kleopatra und Antonius* (1783), czy komedie *Alte Liebe rostet wohl* (1780) oraz *Welche ist die beste Nation?* (1782). Paul Weidmann tworzy szybko zapomnianą sztukę *Stephan Fädinger oder der Bauernkrieg* (1781), a Johann von Kalchberg (1765–1827) *Agnes, Gräfin von Habsburg* (1786), ustanawiając tradycję dramatów historycznych, w którą ze swoim utworem *Philippine Welserrinn, die schöne Herzogin von Tirol* (1792) wpisuje się przybyły do Wiednia na zaproszenie cesarza Józefa II aktor i dramaturg Emanuel Schikaneder (1751–1812). Życie teatralne biegnie nadal dwutorowo – w stylu dworskim w National-Theater oraz w stylu komiczno-ludowym w Kärntner-

⁴ G. Stephanie, *Zbieg z miłości ku rodzicom. Komedya we trzech aktach... z niemieckiego przetłómaczona*, Drukarnia P. Dufour, Warszawa 1778, s. 105.

⁵ A. Brandtner, *Sonnleithner, Joseph Ferdinand*, [w:] *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950*, t. 12, Wien 2001–2005, s. 426.

thortheater. W pierwszym ciągle jeszcze prym wiedeńska opera włoska, która swój szczyt osiąga w twórczości librecisty Lorenza da Ponte i kompozytora W.A. Mozarta, za sprawą oper *Wesele Figara* (1786), *Don Giovanni* (1788) oraz *Così fan tutte* (1791)⁶.

Początkowo w teatrze dworskim próbują się przebić niemieckie singspiele narodowe Paula Weidmanna oraz ucznia Antonia Salieriego, kapelmistrza Ignaza Umlaufa (1746–1796), który komponuje oparte na motywach ludowych *Die Bergknappen* (1778), *Die Dorfdeputirten* (1780), *Die schöne Schusterin* (1782) oraz *Die Insel der Liebe*. Szybko jednak przenoszą się one do nowo powstałych teatrów Leopoldstädter Theater (1781), Theater an der Wien (1786) oraz Theater in der Josefstadt (1788), dla których pisują Joachim Perinet, Emanuel Schikaneder (1751–1812), Karl Friedrich Hensler oraz Joseph Ferdinand Kringsteiner (1775–1810), autor komedii *Der Zwirnhändler von Ober-Oesterreich*. Opowiada ona historię szewca Matthiasa Trommera, który doszedł do pieniędzy, a teraz chce odgrywać wielmożnego pana. Ma on romans pozbawioną charakteru z oszustką, a jego rozrzutność niemalże doprowadza go do bankructwa. Zwraca się przeciwko synowi Franzowi, zakochanemu w prostej dziewczynie, Józefinie, oraz przeciwko radcy Schwenkheimowi, swojemu kumowi, który proponuje mu niecny interes – chce Franzowi załatwić intratne stanowisko urzędnika w zamian za to, że ten odstąpi mu Józefinę. Dzięki pomocy Florianiana, brata szewca, wciąż pozostającego prostym handlarzem nici, intrygi Schwenkheima wychodzą na jaw, radca zostaje sromotnie ukarany, a oszustka – zdemaskowana. Franz i Józefina godzą się, a szewc nawraca, przyznając, że lepiej mieć brudny fartuch i czyste sumienie, niż być szelmą w modnym surducie. W sztuce występuje wiele postaci posługujących się dialektem wiedeńskim, wśród nich m.in. Kaspar, sprytny nauczyciel tańca. Owa wypełniona przebiegami i omyłkami komedia ma też sceny zbiorowe, jak chociażby te przedstawiające opróżnianie mieszkania Trommera przez zniecierpliwionego wierzyciela, czy lekcję tańca zakłóconą przez żołnierzy. Dużym sukcesem cieszy się również singspiel komiczny w trzech aktach *Die schwarze Redoute* (1804), do którego muzykę komponuje Wenzel Müller (1767–1835), opowiadający o miłości fiakra Vinzenza Zwickla do jego spragnionej przysług i przyjemności żony Nanny. Burleska w trzech aktach *Der Tanzmeister* (1807) w punkcie kulminacyjnym ukazuje wielki bal, na którym w tajemnicy przybyłe mieszczyki rozpoznane zostają przez swoich mężów. Komedia Kringsteinera, podobnie jak jego kolegów, ze scenami zbiorowymi o lokalnym wiedeńskim kolorycie, z bohaterami posługującymi się dialektem, przynajmniej jedną charakterystyczną figurą komiczną, z licznymi epizodami komicznymi będącymi skutkiem omyłek i niedomówień, tworzą podwaliny pod mający wkrótce się odrodzić wiedeński teatr ludowy, o co zadbają Josef Alois Gleich (1772–1841), Adolf Bäuerle (1786–1859), Karl Meisl (1775–1853), czy wreszcie najwybitniejsi jego przedstawiciele – Ferdinand Raimund (1790–1836) oraz Johann Nepomuk Nestroy (1801–1862).

⁶ Por. L. Puchalski, *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wrocław 2011.

To właśnie niemalże równolegle do Nestroya swe dzieła tworzy dramaturg Franz Grillparzer⁷ (1791–1872), który pisze dramaty dworskie, dzięki którym udaje mu się nie tylko zyskać miano pisarza narodowego, ale – przede wszystkim – podnieść pisarstwo austriackie do rangi literatury europejskiej. W roku 1804 rozpoczyna studia filozoficzne, zaś w 1807 przenosi się na prawo na uniwersytecie wiedeńskim. Od roku 1810 pracuje w charakterze nauczyciela prywatnego, trzy lata później zostaje praktykantem w bibliotece dworskiej, a w kolejnym roku pełni różne funkcje w Finanzkammer, przyszłym ministerstwie finansów. W roku 1816 poznaje Josepha Schreyvogla, pod opieką którego pisze tragedię fatalistyczną *Matka rodu Dobratyńskich* (*Die Abnfrau*, 1816; przeł. Stanisław Starzyński, 1924). Inspirację czerpie ze *Zbójców* (1781) Schillera oraz *La devoción de la cruz* (1634) Pedra Calderóna (1600–1681). Motywem przewodnim czyni wybawienie grzesznej duszy. Prapremiera sztuki ma miejsce rok od powstania w Theater an der Wien. Sztuka w wieku XX doczeka się aż trzech ekranizacji, w tym dwóch w reżyserii Jakoba Flecka (1881–1953) oraz jednej w reżyserii Peera Rabena (1940–2007). Jedną z najnowszych adaptacji jest inscenizacja z roku 2013 byłego już dyrektora Burgtheater, Matthiasa Hartmana (ur. 1963).

W 1817 roku Grillparzer tworzy, wzorowaną na greckiej, tragedię w pięciu aktach pt. *Safona* (*Sappho*, 1817; przeł. Kazimierz Brodziński, 1819), rok później wystawioną w Burgtheater. Podczas gdy *Matka rodu Dobratyńskich* grana jest jedynie na deskach teatrów niemieckojęzycznych, ów kolejny utwór święci triumfy na deskach teatrów niemalże całej Europy. Sztuka opowiada historię nieodwzajemnionej miłości starożytnej poetki greckiej Safony (VII–VI w. p.n.e.) do Faona. Safona wraca właśnie z igrzysk olimpijskich, podczas których za recytację swoich pieśni i wierszy nagrodzona została laurem zwycięzcy. Na wyspie Lesbos przyjmowana jest z radością i honorami. Poetce towarzyszy Faon, którego przedstawia ludowi jako kochankę. Wychwala go jako dzielnego męża, u boku którego chce spędzić resztę życia. Safona jak dotąd pogardzała królewiczami, zabiegającymi o jej względy. Faon, który od dziecka słuchał opowieści o niej i specjalnie dla niej udał się na igrzyska, nie posiada się z radości, że może być tak blisko wybranki bogów. W ogrodzie spotyka jednak cichą, skromną służącą Melittę i od razu zakochuje się w niej. Wtedy pojmuję, że nie miłością, a podziwem darzył poetkę. Safona kupiła Melittę na targu jeszcze jako dziecko, od tej pory wychowuje ją jak własną córkę. Kiedy odkrywa uczucie łączące dziewczynę z Faonem, początkowo grozi służącej sztyletem, a potem odesłaniem jej na wyspę Chios. Kiedy Faon wraz z Melittą uciekają z wyspy łodzią, na rozkaz Safony zostają pochyceni i odwiezieni z powrotem. Służąca, dostrzegłszy smutek swej pani, zaczyna żalować, że ją zraniła. Faon, atakując Safonę, stwierdza, że podziwia ją jako twórczynię, lecz gardzi nią jako człowiekiem. Służący obwinia Faona, że swoimi czynami i słowami zniweczył talent dany poetce przez bo-

⁷ A. Gebhardt, *Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk*, Marburg 2002.

gów. Kiedy młodzieniec dostrzega swój błąd, biegnie skruszony do Safony. Ta jednak właśnie wyrzekła się świata, wrzucając do morza wszystkie symbole swych doczesnych sukcesów. Rozczarowana ludźmi, których kochała, swój los oddaje w ręce tych, których była wybranką. Błogosławiąc parze, rzuca się do morza w nadziei na lepsze życie po śmierci.

Sukces, jaki odniosły obie sztuki, pozwala Grillparzerowi zostać pisarzem teatru dworskiego. Z początkiem roku 1819 twórca udaje się w podróż przez Wenecję, Florencję do Rzymu i Neapolu. Gdy wraca, dopadają go problemy z cenzurą. Pojawiają się też nieprzyjemności w pracy, między innymi z powodu śmierci jego mecenasa, ministra finansów. W roku 1826 udaje się w podróż po Niemczech przez Pragę, Drezno, Berlin, Weimar oraz Monachium, podczas której poznaje Ludwiga Tiecka (1773–1853), Georga Wilhelma Friedricha Hegla (1770–1831) oraz Goethego. W Wiedniu zaprzyjaźnia się z Wernerem, Raimundem, Bauerfeldem, w kolejnych latach z poetą Ernstem von Feuchterslebenem i z Beethovenem.

W początkowym okresie twórczości obok wspomnianych sztuk Grillparzer pisze również wzorowaną na tragedii greckiej trylogię *Das goldene Vließ* (1818/1819), inspirowaną poematem epickim w czterech księgach *Argonautica* Apolloniusza Rodyjskiego (III w. p.n.e. – po 246 p.n.e.) oraz *Medea* (431 p.n.e.) Eurypidesa. W części pierwszej, zatytułowanej *Der Gastfreund*, Fryksos, syn władcy greckiego w wyniku podstępu macochy musi uciekać z ojczyzny. W trakcie ucieczki nieznany bóg przekazuje mu złote runo ze słowami nakazującymi zemstę. Przybywszy do Kolchidy, Fryksos pragnie rozpocząć nowe życie. Tutaj jednak odkrywa statwę boga Perronto, który ukazał mu się w Grecji. Król barbarzyńców Ajetes, uznając Fryksosa za niebezpiecznego przybysza, podstępnie go morduje, narzędziem zbrodni czyniąc swoją niczego niepodważającą córkę Medeę. W chwili śmierci Fryksosa Medea uznaje, że powodem zabójstwa jest złote runo. Mroczne wizje zmuszają ją do ucieczki z domu ojca. W części drugiej, *Die Argonauten*, poznajemy Jazona, syna zmarłego króla Ajzona, który pragnie odzyskać należny mu tron, zajęty przez jego wuja Peliasa. Ten, zanim przekaze mu władzę, prosi go o przywiezienie z Kolchidy złotego runa. Sam z racji wieku nie może pomścić Fryksosa. Na okręcie Argo Jazon z Argonautami przybywa do Kolchidy. Ajetes z synem Apsyrtosem odnajdują Medeę w opuszczonej wieży. Ojciec przekonuje ją, by raz jeszcze pomogła w przepędzeniu obcych. Medea przystaje na to niechętnie. Spotkawszy Jazona, próbuje zwalczyć uczucie, jakim go darzy. Jej miłość okazuje się jednak silniejsza niż lojalność wobec Kolchidy. Dziewczyna broni Jazona przed barbarzyńcami, przekazuje najeźdźcom złote runo i poślubia ukochanego. Apsyrtos odbiera sobie życie. Jazon z Medeą powracają z wygnania do Grecji, by przejąć tron. Część trzecia, zatytułowana *Medea i Jazon* (*Medea*, 1821; przeł. Ciszewski, 1834), ukazuje drogę powrotną pary. Jej dzieci wraz z mamką przebywają w Koryncie u króla Kreona. Tutaj Jazon spotyka swoją dawną ukochaną Kreuzę, córkę króla. Opiekuje się ona dziećmi Jazona tak dobrze, że Medea, która i tak czuje się obco w Grecji, staje się zazdrosna. Kreon chce odesłać Medeę, pozostawiając przy sobie Jazona i dzieci. Kiedy Medea zostaje wy-

pędzona, zleca mamce zamordowanie Kreuzy, sama zaś morduje dzieci. Po wszystkim zawozi złote runo do świątyni Apolla w Delfach. Pod wspólnym tytułem *Medea* 5 maja 2007 roku Robert Schuster we własnej inscenizacji wystawia wszystkie trzy części w lipskim teatrze Schauspiel Leipzig. Wiedeński Burgtheater po raz ostatni po sztukę sięga w roku 2004, wystawiając ją w reżyserii Stephana Kimmiga (ur. 1959).

Bohaterem dramatu *König Ottokars Glück und Ende* (1823) miał być początkowo Napoleon Bonaparte, jednakże z obawy przed problemami z cenzurą, uosabianą w czasach Metternicha przez dyrektora policji Josefa hrabiego Sedlnitzky'ego (1778–1855), Grillparzer ostatecznie główną postacią czyni króla czeskiego Przemysła Ottokara II, charakteryzującego się podobnymi cechami osobowościowymi. Po dwuletnim zaleganiu w magazynach cenzury sztuka, za wstawiennictwem cesarzowej Karoliny Augusty Wittelsbach (1792–1873), zostaje wystawiona w Burgtheater w roku 1825. Jest to najczęściej grywany utwór Grillparzera, szczególnie upodobany przez Burgtheater w Wiedniu. Inscenizacja tego dramatu zainicjowała bowiem nowy rozdział w życiu teatru, kiedy ten, odbudowany po zniszczeniach wojennych 14 października 1955 roku, wznowił swoją działalność. Nową inscenizację w swojej reżyserii zaproponował Gerhard Klingenberg (ur. 1929), z okazji obchodów dwusetlecia istnienia Burgtheater. Również tę sztukę – w inscenizacji Wolfganga Engela (ur. 1943) – wybrano, by uświetnić obchody dwusetnej rocznicy urodzin autora. Inscenizacja Martina Kušēja (ur. 1961) z 15 października 2005 roku posłużyła dla uczczenia pięćdziesiątej rocznicy ponownego otwarcia teatru.

Akcja dramatu rozpoczyna się rozstaniem zaślepionego żądzą władzy, niepamiętającego już, co to sprawiedliwość i dobro kraju, Przemysła Ottokara z jego żoną Małgorzatą Babenberg (1204 lub 1205–1266) w roku 1261. Powodem rozstania jest bezpłodność Małgorzaty, a tym samym brak potomka. Przemysł poślubia następnie Kunegundę Halicką (1246–1285), wnuczkę króla węgierskiego Beli IV (1206–1270). Kiedy ma zostać cesarzem, arcybiskup moguncki otrzymuje przez Seyfrieda von Merenberga list z informacją o całym zajściu. Tym samym korona cesarska przechodzi na Rudolfa von Habsburga, a ziemie Austrii i Styrii powracają do cesarza. Zachłanny władca szybko doprowadza na tym tle do konfliktu, w którym zaprzepaszcza ziemie i wpływy. Przemysł gotów jest uznać utratę korony cesarskiej, przy czym nie chce zrezygnować z Czech i Moraw. Powoli jednak traci wszystko, włącznie z młodą królową, która ucieka do cesarza. Dotychczasowi sprzymierzeńcy i poplecznicy opuszczają go. Podczas wojny z cesarzem Ottokar dowiaduje się o śmierci bylej żony Małgorzaty. Seyfried, napotkawszy Przemysła, chce pomścić śmierć swojego ojca. Wyzywa go więc do walki, w której król ginie. Fakt ten przywraca pokój i jedność w kraju. Ottokar u schyłku życia uświadamia sobie ogrom swoich grzechów, z których największymi są wysłanie tysięcy ludzi na pewną śmierć, odesłanie Małgorzaty i przyczynienie się do śmierci starego Merenberga. Umierając, nabiera cech ludzkich, wyzbywając się zaślepienia i bezwzględności. Cesarz Rudolf jeszcze w czasie bitwy pod Suchymi Krutami nadaje swoim dzieciom jako lenno Austrię i Styrię.

W kolejnych latach Grillparzer tworzy dramaty historyczne *Ein treuer Diener seines Herrn* (1826), *Gra uczuć i fal morskich* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*, 1829; przeł. Helena Wiślańska, 1885) oraz dramat w duchu biedermeieru, stylizowany na wzór dramatów barokowych, napisany trochejem, będący zarazem ostatnim przebojem teatralnym tego autora, *Podziemny wychowaniec* (*Der Traum ein Leben*, 1831; [b.d.], 1839), który swoją prapremierę ma w 1834 roku w Burgtheater. Sztuka z elementami baśniowymi, inspirowana dramatem *Życie snem* (*La vida es sueño*, 1636; przeł. Józef Szujski, 1882) Pedra Calderóna, ukazuje sen myśliwego Rustana, zamierzającego udać się na poszukiwanie sławy i szczęścia. Po przebudzeniu, nie potrafiąc odróżnić snu od jawy, uświadamia sobie, iż szczęściem nie są wielkie czyny czy podboje, ale spokojne życie rodzinne.

Rok po podróży do Bad Ischl (1831) Grillparzer zostaje powołany na stanowisko dyrektora archiwum dworskiego, które zajmuje do roku 1856. W tym czasie zajmuje się filozofią Hegła, studiuje utwory Cervantesa, Pedra Calderóna de la Barca i Lopego de Vegi (1562–1635). Komedia *Biada kłamcy* (*Wehdem, der liegt!*, 1838; przeł. Jan Kasprowicz, 1902), oparta na historiografii *Historia Francorum* Grzegorza z Tours (538 lub 539–594), rozgrywa się w czasach Merowingów. Kuchcik Leon przyrzeka wydostać z niewoli Atalusa, bratanka biskupa Grzegorza w Chalous bez uciekania się do kłamstwa, komicznie i przesadnie bogobojny biskup ma bowiem do tej przywary najwyższy wstręt:

GRZEGORZ

A twojem słowem „nie” i „tak” niech będzie.
Z wszystkiego bowiem zła, które ma w sobie
ludzka natura, ze wszystkich haniebnych,
pogardy godnych, przewrotnych występków
najpotworniejszem jest fałszywe słowo – kłamstwo.

[...]

Atoli kłamstwa w rozmaitych szatach:
w płaszczu próżności, fałszywego wstydu,
dumy i siły i wspaniałomyślności,
głębokich uczuć i szlachetnych celów
przy nieszlachetnych, niegodziwych środkach
twarz przysłaniają naszego zepsucia
i mydlą oczy, gdy się człek przegląda
w zwierciadle swego sumienia. A jeszcze
kłamstwo świadome!⁸

Mimo że kuchcikowi udaje się uwolnić Atalusa, komedia nie spotyka się z uznaniem krytyków ani publiczności. Niepowodzenie utworu, którego tematem czyni autor kłamstwo i prawdę, zderzenie dwóch kultur, germańskiej i merowińskiej, niepotrafiących znaleźć drogi do porozumienia, zwycięstwo praktycznego rozumu, reprezentowanego przez przedstawicieli ze skrajów społeczeństwa, nad skostniałym porządkiem, reprezentowanym przez szlachtę i kościół, skłania pisarza do wycofania

⁸ F. Grillparzer, *Biada kłamcy. Komedia w 5 aktach*, przeł. Jan Kasprowicz, Lwów 1902, s. 12.

się z życia publicznego oraz zaniechania twórczości dramatopisarskiej na dziesięć lat. Sztuka przeżywa obecnie swój renesans za sprawą Aleksandra Charima (ur. 1981), który w styczniu 2014 roku wystawia ją w swojej reżyserii w Landestheater Niederösterreich w St. Pölten.

Wydarzenia marcowe z 1848 roku zupełnie odmieniają liberalne dotychczas poglądy polityczne Grillparzera. W roku rewolucji pisze dramat historyczny *Libusza* (*Libussa*, 1848; przeł. Józef Mirski, 1913), w którym ujawniają się jego nowe poglądy. Opowiada się teraz za ladem, armią, państwem i cesarzem. W dramacie autor ukazuje losy legendarnej władczyni Czech. Libusza zstępuje z pozaziemskiego królestwa swoich przodków, by na ziemi poślubić Przemysława, narzeczonego z gminu. Jako królowa Czech wikła się z nim w spór o władzę. Zapominając o prawach natury, obyczajach, prawości i zawierzeniu Bogu, wplątuje się w waśnie polityczne, ulegając wynaturzeniu cywilizacji. Grillparzer, sięgając po wydarzenia z pogranicza legendy i historii, ocenia współczesne sobie realia, ostrzegając przed egoizmem i zachłannością na władzę. W jego sztuce dopiero kiedy zacierzowanie ustępuje rozumowi i sercu, Libusza razem z Przemysławem zakłada dynastię, ustanawia prawo, wznosi gród praski. Grillparzer w poetycki sposób tłumaczy nazwę grodu stołecznego, podkreślając przy tym potrzebę czynienia wszystkiego na chwałę Bożą.

PRZEMYSŁAW

a jako Próg do przyszłych chwał Kościoła
niechaj się Pragę miasto nasze zowie⁹.

Dramatopisarzowi nie chodzi zatem o początki czeskiej państwowości, ale o ukształtowanie, uwznioślenie człowieka, w którego mimo niedawnych wydarzeń Grillparzer nie traci wiary, bo – jak mówi główna bohaterka:

LIBUSZA

Dobrym jest człowiek, lecz w działaniu zamieci
i w trosk bez liku rzeczy związek traci,
że mu się w złudnej jawi świat postaci.
Zmilka w nim serce, bo je wrzaskiem, zbrodnią
przytłumia życie pełne walk i zgrzytu¹⁰.

W tym samym roku obok *Esther* (1848) Grillparzer pisze również oparty na wydarzeniach autentycznych dramat historyczny *Ein Bruderzwist in Habsburg* (1848). Sztuka ukazuje konflikt między cesarzem Rudolfem II, obwinianym o bezczynność i podejrzanym o chorobę umysłową, a jego bratem arcyksięciem Maciejem, człowiekiem chętnym do działania i próżnym, często przeceniającym swoje siły. Cesarz, który poniósł klęskę w wojnie z Turkami, marzy o przyszłych zwycięstwach. Podczas gdy lud pragnie pokoju, on prze do wojny. Po długich dyskusjach odbywających się w jego otoczeniu Rudolf ustępuje z tronu na rzecz brata Macieja. Wejście

⁹ Ibidem, s. 100.

¹⁰ Ibidem, s. 116.

w ostatnim akcie Wallensteina z nowiną o rozruchach w Pradze zwiastuje mającą nadejść wojnę trzydziestoletnią. Sztuka ostatnią premierę w Burgtheater ma 22 grudnia 1963 roku w reżyserii Kurta Horwitza (1897–1974).

Jednym z utworów, który towarzyszy dramaturgowi niemalże przez całe życie, jest ukończony w roku 1855 dramat historyczny *Die Jüdin von Toledo*, inspirowany *Las paces de los Reyes y Judía de Toledo* (1610–1612) Lopego de Vegi. Jednak o wiele silniejszym impulsem do napisania sztuki jest romans króla bawarskiego Ludwika I Wittelsbacha (1786–1868) z irlandzką aktorką, tancerką i kurtyzaną Lolą Montez (1821–1861). Władca ów, czyniąc w sierpniu 1947 roku swoją metresę księżną Landsfeld, sprowokował rozruchy społeczne, w wyniku których sam abdykował, księżna zaś opuściła Bawarię. Grillparzer ukazuje w swoim dramacie historię młodej, swawolnej Żydówki Racheli, która pewnego dnia zaskakuje parę królewską w ogrodzie pałacowym w Toledo. Podczas gdy królową irytuje wizyta natręta, król jest zafascynowany namiętnością obcej dziewczyny i z czasem coraz bardziej poddaje się jej urokowi. Jego żonie udaje się zmusić Rachelę do opuszczenia dworu i władcy dopiero w obliczu zagrożenia miasta ze strony Maurów. Sztuka zekranizowana zostaje w roku 1921 w reżyserii Otto Kreislera (1889–1970). Burgtheater wystawia ją po raz ostatni w reżyserii Stephana Kimmiga 11 września 2010 roku. Jedną z najnowszych inscenizacji jest spektakl, który swoją prapremierę miał 26 kwietnia 2014 roku w reżyserii Nurana Davida Calisa (ur. 1976).

Obok dramatów Grillparzer niemalże przez całe życie tworzy również poezję. Píše epigramaty, wiersze miłosne oraz patriotyczne, wychwalające monarchię i jej władców, nie stroni też od poezji zaangażowanej, w której rozprawia się z aktualną sytuacją polityczną w Cesarstwie. W pierwszą rocznicę powstania listopadowego powstaje wiersz *Warszawa* (*Warschau*, 1831; przeł. Czesław Tarnogórski):

Warszawa

Padłaś Warszawo, stolico honoru,
Ostatni szańcu bohaterskich serc,
Gdzie wolność mężna nie gwar rozhoworu,
Nie tezy w bój poniosła – ale miecz.

A jednak – padłaś! Zaś języków chmara,
Wartka i skora w papierowy bój,
Hold ci zdawkowy paplaniną składa,
Gazetą spada na ministra stół.

[...] ¹¹

Grillparzer jest również autorem dwóch nowel. *Klasztor pod Sandomierzem* (*Das Kloster bei Sendomir*, 1827; przeł. Apolinary Ujejski, 1890) opowiada historię założenia klasztoru, *Biedny grajek* (*Der arme Spielmann*, 1848; przeł. Józef Bester, 1979) ukazuje natomiast dobrodusznego, ale życiowo niezaradnego muzyka. Opowiada on dzieje

¹¹ F. Grillparzer, *Warszawa*, przeł. Cz. Tarnogórski, [w:] *Walecznych tysiąc... Antologia niemieckiej poezji o powstaniu listopadowym*, wstęp, wybór i opracowanie naukowe G. Kozielek, Warszawa 1987, s. 146.

swojego życia wiedeńskiemu poecie, którym może być sam Grillparzer, szczególnie że pisarz dokonuje niemalże autobiograficznego wyznania:

Nielatwo rezygnuję z udziału w tym świecie. Jako że jestem namiętnym wielbicielem ludzi, szczególnie ludu, i to do tego stopnia, że dla mnie, poety dramatycznego, nieokielznany wybuch przepelnionego teatru zawsze był dziesięciokroć bardziej interesujący, ba, pouczający, aniżeli przemądrzały sąd jakiegoś na ciełe i duszy kalekiego, od krwi wyspanych autorów napęczniałego na podobieństwo pająka matadora literackiego – jako wielbiciel ludzi, powtarzam, szczególnie gdy w masie na chwilę zapominają o swych oddzielnych dążeniach i czują się jak cząstki całości, w czym przecież w końcu objawia się boskość – dla mnie więc, jako takiego, każde święto ludowe staje się świętem duszy, pielgrzymką, nabożeństwem¹².

Jednak do historii literatury europejskiej Grillparzer przechodzi za sprawą swojego kunsztu dramatycznego. Pisarz, który w początkowym okresie stara się reprezentować nurt oświeceniowej radości życia, szczęścia i optymizmu, dopiero z czasem, w wyniku konfliktów z cenzurą oraz niepowodzeń jego sztuk na scenach teatrów wiedeńskich, decyduje się wycofać z życia publicznego, a w jego dziełach zaczynają pobrzmiwać smutek i melancholia, tak charakterystyczne dla poezji Nikolausea Lenaua (1802–1850). Grillparzer, którego lata życia pokrywają się z olbrzymimi przemianami społeczno-politycznymi, urodzony w cieniu wojen rewolucji francuskiej, staje się świadkiem wstępu i upadku zniechęconego Napoleona, którym jest zafascynowany, obserwuje upadek *Sacrum Imperium Romanum* oraz narodziny Cesarstwa Austrii, czy – w ostatnich latach swego życia – Cesarstwa Niemieckiego. Jest rzeczą symptomatyczną, że ten zaangażowany patriota, dramatopisarz, żywo interesujący się bieżącą sytuacją, w przeciwieństwie do Nestroya zdaje się komentować niecodzienną rzeczywistość, ale w odniesieniu do wielkich momentów w życiu swojego narodu, nawet jeżeli początkowo wita je z sympatią, wyraża swój żal i rozgoryczenie, jak to miało miejsce w przypadku wydarzeń z marca 1948 roku. Z obawy przed szalejącą cenzurą, z którą i tak ma niemalże kłopotów, czyni to w sposób zawołany, ukrywa bowiem swoje poglądy za wydarzeniami historycznymi bądź czerpanymi z antycznej mitologii. Wprawdzie nie chroni to jego twórczości przed represjami, ale jakby mimowolnie i na przekór cenzurze czyni ją ponadczasową, sprawiając, że po dziś dzień bywa chętnie wystawiana.

Bibliografia

- Auernheimer R., *Franz Grillparzer. Der Dichter Österreichs*, Wien i in. 1972.
Baumann G., *Franz Grillparzer*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 7, Berlin 1966, s. 69–75.
Brigitte P., *Grillparzers Welttheater: Modernität und Tradition*, Bielefeld 2012.

¹² F. Grillparzer, *Biedny grajek*, przeł. J. Bester, [w:] *Danna nowela niemieckojęzyczna 2*, wybór i wstęp G. Koziulek, Warszawa 1979, s. 8–9.

- Cieśla M., *Zur Geschichte der Rezeption von Franz Grillparzers Werken in Polen*, [w:] „Studia Niemcoznawcze” 1997, t. 13, s. 201–212.
- Dobijanka-Witczakowa O., *Franz Grillparzer und das Haus Pichler*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie” 1994, z. 88 (1136), s. 45–60.
- Fink H., *Franz Grillparzer*, Innsbruck 1990.
- Gebhardt A., *Franz Grillparzer und sein dramatisches Werk*, Marburg 2002.
- Gugitz G., *Gebler, Tobias Philipp Freiherr von*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 6, Berlin 1964, s. 122.
- Kaiser J., *Grillparzers dramatischer Stil*, München 1961.
- Karstens S., *Joseph von Sonnenfels (1733–1817): Seine Karriere und sein Beitrag zur Reformpolitik in der Habsburgermonarchie*, [w:] W. Schmale (red.), *Multiple kulturelle Referenzen in der Habsburgermonarchie des 18. Jahrhunderts*, Bochum 2010, s. 295–304.
- Kaszyński S.H., *Grillparzers Kunst des Aphorismus*, „Studia Germanica Posnaniensia” 1991, t. 17/18, s. 115–124.
- Matt P. von., *Der Grundriss von Grillparzers Bühnenkunst*, Zürich 1965.
- Politzer H., *Franz Grillparzer oder das abgründige Biedermeier*, Wien i in. 1990.
- Puchalski L., *Oświecenie po austriacku. Świat przedstawiony w operach Wolfganga Amadeusza Mozarta*, Wrocław 2011.
- Reinalter H., *Sonnenfels, Joseph Freiherr von*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 24, Berlin 2010, s. 576–578.
- Schaum K., *Grillparzer-Studien*, Bern i in. 2001.
- Scheit G., *Franz Grillparzer. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1989.
- Schönbach A.E., *Franz Grillparzer*, [w:] *Allgemeine Deutsche Biographie*, t. 9, Leipzig 1879, s. 671–676.
- Stolz D., *Ayrenhoff, Cornelius Hermann von*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 1, Berlin 1953, s. 472.
- Vanca K., *Halm, Friedrich*, [w:] *Neue Deutsche Biographie*, t. 7, Berlin 1966, s. 569.
- Zeman H. (red.), *Literaturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, Graz 1996.