



MELUZYNA

ISSN 2449-7339

2 (7) (2017) | Rocznik IV

DOI: 10.18276/me.2017.2-04

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Olga Szadkowska-Mańkowska*
Uniwersytet Warszawski

Wokół dziewiętnastowiecznej recepcji *Wirginii Vittoria Alfieriego* w przekładzie Aleksandra Chodkiewicza

Tendencje w sztuce dramatycznej pierwszego trzydziestolecia XIX wieku

Okres największej popularności włoskiego dramaturga Vittoria Alfieriego na scenie polskiej to jednocześnie niezwykle ciekawy, ale i trudny czas dla dramatu i teatru na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Alfieri został po raz pierwszy wystawiony na scenie narodowej w 1809 roku, a następnie często gościł na deskach polskiego teatru w latach 1816–1825. Alfierowskie dramaty, które stały się inspiracją dla tragedii Słowackiego (*Maria Stuart*, *Król Agis*), powróciły w latach trzydziestych XIX wieku. Swoje sceniczne bytowanie w teatrze polskim Alfieri zakończył w 1856 roku *Mirrą*, w której główną rolę zagrała aktorka Adelajda Ristori w towarzystwie włoskiej trupy. Można więc uznać, że największym powodzeniem na polskiej scenie dramaty Alfierowskie cieszyły się w latach 1809–1825. Jaki to czas w kulturze polskiej? Pozbawiony własnego oblicza swoistego rodzaju moment przejścia (Ratajczakowa, 2001, s. 99–127), jak twierdzą historycy – bez własnej tożsamości literackiej i bez wyrazistego programu kulturowego; pozornie nieodznaczający się w sztuce „międzyczas”, ulokowany pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem, zwany epoką postanisławowską lub porozbiorową:

To przejście nie posiada wybitnego dorobku artystycznego, na pozór nie odznacza się w sztuce niczym specjalnym, nie zatrzymuje też na sobie dłużej badawczego spojrzenia. Takiego na-

* e-mail autorki: o.szadkowska@gmail.com

stawienia *de facto* nie zdołały zmienić publikacje, próbujące pokazać dramatyzm trzydziestolecia, jego znaczenie i trudną urodę. [...] wydaje mi się, że to, co budzi zasadnicze wątpliwości: ambiwalentność i nieokreśloność interesujących mnie lat – może się okazać ich *differentia specifica*. Sądzę bowiem, że mamy tu do czynienia z czymś innym niż tylko międzyepoką [...] Poszerzanie zasięgu kultury, przemiany obyczaju i świadomości, sprzężone z bolesnym doznaniem niesprawiedliwości historii otwierają perspektywę wieloznaczności, złożoności i niejasności rzeczy, spraw, faktów i zjawisk. Stary ład przekształca się wtedy w nowy, a czas tego procesu przypada na pierwsze trzydziestolecie (Ratajczakowa, 2001, s. 99–100).

Z diagnozy Dobrochny Ratajczakowej wyłaniają się niejednoznaczne, choć niepozbawione cech stabilności czasy, jakimi w polskiej kulturze i literaturze jest pierwsze trzydziestolecie XIX wieku. Dlaczego badaczka pisze o stabilności owych czasów? Ponieważ chaos i niestabilność nie są synonimami. Brak tej epoki, interesującej zarówno literacko, jak i kulturowo, wyrazistości – w takim kontekście nieokreśloność i ambiwalentność stają się jej głównymi cechami. Badaczka wskazuje na ważne dla tego okresu przemiany w obyczajach, poszerzenie się przestrzeni kultury oraz tragiczną sytuację historyczno-polityczną, co sprawia, że, jak pisze, „mamy do czynienia z międzyepoką”. W opisie pojawia się więc nowa perspektywa – epoka wieloznaczności – która pozwala odsonić złożoność oraz niejasność rzeczy, spraw, faktów i zjawisk (Ratajczakowa, 2001). Czemu z kolei ów opis zjawiska wydaje się niejednoznaczny? Dostrzec bowiem można wyraźnie, jak znaczna ambiwalentność charakteryzuje lata następujące po czasach stanisławowskich, po owym momencie granicznym, oddzielającym epokę „gasnącą od powstającej”, a jednocześnie istniejącym prototypicznie w stosunku do nadchodzącej epoki nowoczesności, przemodelowującej świat Zachodu (która, przypomnijmy, na Zachodzie pojawiła się znacznie wcześniej niż na ziemiach polskich), czyli inaugurującej dominację romantycznej koncepcji sztuki. Sprawa jednak komplikuje się nie tylko w obrębie opisu owego zjawiska „czasów pomiędzy ważnymi epokami”, lecz również w kwestii samej terminologii tego fenomenu. Schyłek XVIII i początek XIX wieku to czas zderzenia dwóch elementów: kontynuacji i innowacji. Kontynuacja reprezentowała oświeceniowy klasycyzm, który narzucał społeczeństwu jednoznaczny sposób widzenia i odczuwania tragedii narodowej. Pierwiastek innowacyjny z kolei odzwierciedlał napięcie, jakie w literaturze europejskiej narastało po klęsce rewolucji francuskiej; niejako „wkradał się” do dzieł, by odpowiedzieć na potrzebę zmian zrodzonych w umysłach czytelników. Pod auspicjami klasycystycznych wzorców powstał program łączący w sobie wiele nieklasycystycznych elementów – nowy styl epoki przejściowej, epoki przełomów.

W te, jakże specyficzne, lata idealnie wkomponowuje się równie specyficzny, pograniczny i niejednoznaczny Vittorio Alfieri. Stwierdzenie, że tragedie Alfieriego należą do ścisłego kanonu dzieł literatury włoskiej, nie wzbudzi zapewne sprzeciwu (czy polemiki) wśród współczesnych badaczy tejże, jednak próba określenia i opisanie znaczenia jego twórczości dla kolejnych pokoleń nie jest już sprawą prostą. Co innego bowiem wybitny dramaturg oznaczał dla Włochów w XVIII wieku, inaczej odbierali tę postać i jej twórczość Włosi w okresie *Risorgimento*, czym innym zafascynowani byli włoscy twórcy czasów Mussoliniego. Spojrzenie na Alfieriego jako na twórcę międzynarodowego – choć dla niniejszej pracy

ważny będzie wyłącznie polski kontekst kulturowy – przysparza kolejnych kłopotów. Wacław Kubacki w swojej monografii poświęconej Alfieriemu twierdził, że włoski dramaturg znalazł w Polsce podobny klimat moralny co we Włoszech (Kubacki, 1963, s. 19). Autor przytacza myśl Giulio Nataliego, zgodnie z którą wszelkie próby odczytania Alfieriego w kontekście innym niż włoskie oświecenie są z góry skazane na niepowodzenie. Natali uważa bowiem, że geniusz tego poety powinien pozostać w granicach państwa włoskiego (Kubacki, 1963). Krąg kontekstów i zdarzeń w dramatach Alfierowskich jest bowiem wyjątkowy i typowy dla włoskiego kręgu literacko-kulturowego.

Niemniej jednak Natali nie wyjaśnia dokładnie przyczyn, dla których Alfieri powinien być identyfikowany wyłącznie z włoskim kręgiem kulturowym, a Kubacki z tym stwierdzeniem nie polemizuje. Wydaje się, że próba osadzenia twórczości włoskiego dramaturga wyłącznie w kontekście rodzimym prowadzi do błędnych wniosków. Nie chodzi bowiem jedynie o polityczne uwarunkowania, nawet nie o „klimat moralny”, lecz jeszcze ogólniej – o wartości, jakie niosą ze sobą Alfierowskie tragedie, przepełnione chęcią czynu i duchem narodowego wyzwolenia. I choć tragedie te przepełnione są buntem przeciwko jakimkolwiek systemowi politycznemu, głównym tematem dla włoskiego poety będzie zawsze jednostka – jednostka poszukująca, nierzadko dogłębnie nieszczęśliwa.

Utworki dramatyczne stanowią trzon dorobku Alfieriego, chociaż pisał on również traktaty polityczne, satyry, wiersze; spod jego pióra wyszła również autobiografia¹. W tragediach Alfierowskich nakładają się na siebie płaszczyzny kręgu grecko-rzymskiego i biblijnego, a część sztuk sięga po zagadnienia spoza epoki szeroko pojmowanego antyku, odnosząc się do wieków średnich i początków czasów nowożytnych². Wszystkie tragedie włoskiego dramaturga koncentrują się wokół motywu tyranii, trudno jednak zgodzić się ze stwierdzeniem, że to główna materia dramatów Alfieriego. Owszem, problem tyranii i mechanizmów władzy stanowi zasadniczą tematykę jego tragedii, jednak w centrum tej twórczości zawsze znajduje się człowiek.

Krytycy wyznaczają, wywodzącą się z retoryki, zasadę trzech etapów realizacji utworów dramatycznych: zamysł (*ideare*), wykładanie myśli, czyli kompozycja (*stendere*), wreszcie – układanie w wersy (*verseggiare*) (Cazzani, 1942, s. 54). Jest to rozpoznanie przydatne w analizie interpretacji dorobku tragicznego konkretnego autora, pozwalające krytykom na zadanie pytań nie tylko o metodę pracy, ale również o różnice między kolejnymi wersjami tragedii³.

¹ Zob. m.in. traktaty *Parigi sbastigliato* i *Della tirannide* oraz autobiografię *Vitta scritta da esso*.

² Dramatami z kręgu greckiego są: *Antygona*, *Polinik*, *Meropa*, *Mirra*, *Agamemnon*, *Orestes*, *Timoleon*, *Agis*, *Alkestis Pierwsza* i *Alkestis Druga*. Wokół rzymskiego kręgu kulturowego koncentrują się natomiast: *Brutus Pierwszy*, *Brutus Drugi*, *Wirginia*, *Sofonisba*, *Antoniusz i Kleopatra*, *Oktawia*. *Sofonisba* oraz *Antoniusz i Kleopatra* są jednocześnie dramatami rozgrywającymi się w Afryce podczas wypraw rzymskich dowódców (Scypion, Antoniusz) na południe. Wkraczając w krąg pozaeuropejski, warto wymienić *Abla* oraz *Saula* – tragedie biblijne, rozgrywające się na Bliskim Wschodzie. Z kolei *Rosmunda*, *Sprzysiężenie Pazzich* i *Don Garzia* zaliczają się do włoskiego kręgu tokańskich opowieści z czasów średniowiecznych. *Filip* i *Maria Stuart* to dwa dramaty rozgrywające się poza granicami Włoch: w Hiszpanii i Szkocji. Por. Alfieri, 1977, s. 218.

³ Pietro Cazzani wspomina również szereg innych autorów zajmujących się podobną tematyką, por. Francesco Novati, Emilio Bertana, Manfredi Porena, Mario Fubini, Emilio Santini, Luigi Russo.

Umożliwia też prześledzenie wartości, jakimi kierował się dramaturg, zmieniając konkretne elementy, a także zaobserwowanie ewolucji jego poglądów i stylu artystycznego.

Badacze zwracają również uwagę na to, że twórczość dramatyczna włoskiego tragika, choć z pozoru niezbyt obfita, sprawia wrażenie zamkniętej całości, rodzaju cyklu. Czytając Alfieriego, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że każda tragedia zawiera pewne tropy – obecne w jednym dziele, znajdują odzwierciedlenie w drugim, tworząc w spuściźnie poety sieć wewnętrznych nawiązań. Bernardo Chiara słusznie zauważył, że tragedie Alfieriego przypominają medal, który ma dwie strony (Chiara, 1927, s. 228): z jednej strony w jego utworach dostrzec można upadek moralny tyranii, z drugiej – rodzącą się wolność. Czasem ta dwuznaczność dotyczy również walki dobra ze złem – niektórzy włoscy historycy literatury zarzucają poecie, co osobliwe, sympatyzowanie z tyranią, twierdząc, że każda tragedia Alfierowska kończy się triumfem zła (Croce, 1964, s. 3–5).

Zarys recepcji włoskiego dramaturga w Polsce

Analiza polskich przekładów sztuk Alfierowskich oraz dramatów polskich poetów zainspirowanych Vittorio Alfierim pozwala na ujawnienie nowych zjawisk i tendencji w trudnym, choć ostatnio coraz popularniejszym okresie zwanym niegdyś „pseudoklasycyzmem”: dramaty napisane przez polskich reprezentantów epoki postaniśławowskiej na początku XIX wieku (w 1805 roku Franciszek Wężyk wystąpił z *Don Carlosem*, tragedią inspirowaną Alfierim i Schillerem), a których kontynuacja przypada na lata istnienia Księstwa Warszawskiego, pozostawały pod silnym wpływem tragedii włoskiego poety (w 1813 roku powstaje *Wirginia* Chodkiewicza, a w 1815 jeszcze dwie alfierowskie tragedie: *Barbara Radziwiłłówna* oraz *Bolesław Śmiały* Hoffmanna).

Warto zaznaczyć, iż recepcja twórczości Alfieriego zarówno we Włoszech, jak i w Polsce przypada na szczególnie ważny moment w historii obu narodów. Alfieri bezsprzecznie pozostaje autorem, który rozbudził *Risorgimento*. Z kolei dla Polaków koniec wieku XVIII i cały wiek XIX to czas zaborów, niewoli i planów odzyskania niepodległości. Poeta-wieszcz, jakim jest dla Włochów Alfieri, to także w polskiej świadomości literackiej intrygujący autor. W związku z tym za całkiem zasadne uważam wprowadzenie pojęcia „alfierizm” (analogicznie do „sterinizm” czy „werteryzm”), dla określenia licznych zjawisk w polskiej kulturze dramatycznej XIX wieku. W pojęciu tym zawarłyby się tendencje charakterystyczne dla ówczesnej tragedii polskiej, naznaczonej piętnem polityki i stanowiącej artystyczny wyraz postawy zaangażowanej w odrodzenie państwa i narodu. Jak zatem należy widzieć recepcję Vittoria Alfieriego w Polsce? Wydaje się, że kluczową kwestią pozostaje wyodrębnienie kilku płaszczyzn związanych z odbiorem jego dzieł w polskiej przestrzeni literackiej. Decydującą pozostaje problematyka przedstawień owych tragedii na polskiej scenie teatralnej w pierwszej połowie XIX wieku, drugą – zagadnienie stosunku dziewiętnastowiecznej i dwudziestowiecznej krytyki literackiej do postaci Alfieriego oraz jego dorobku, Trzecią płaszczyznę stanowią inspiracje motywami zaczerpniętymi z twórczości włoskiego dramaturga, jakie można odnaleźć u polskich pisarzy głównie w latach 1800–1830. Ostatnią zaś jest problematyka tłumaczeń, zmagania się z językiem Alfierowskim, z jego słynnymi „trudnymi wersami”.

Analiza stanu badań pokazuje, że obecność włoskiego dramaturga w przestrzeni kulturowej w Polsce jest tyleż zapomniana, co znacząca. Choć wydaje się on autorem nieobecnym, prace krytycznoliterackie udowadniają, że odkrywano go wciąż na nowo. Prześledzenie wątków prowadzonych w badaniach włoskich i polskich krytyków literackich dowodzi, że polski stan badań w omawianym okresie — choć jawić się może jako mniej obszerny — porusza te same zagadnienia, co włoska *critica alfieriana*. Do najważniejszych z nich należą: polityczna wymowa dzieł Alfieriego i jego znaczenie dla tworzenia „nowego teatru włoskiego”, usytuowanie poety między klasycyzmem a romantyzmem oraz kwestia autobiografii Alfierowskiej na tle pozostałych autobiografii oświeceniowych.

W recenzjach teatralnych i w artykułach prasowych Alfieri przedstawiany był z kolei w dwojaki sposób. Z jednej strony, opisywano go jako twórcę nowego, bezkompromisowego wyrazu poetyckiego, reformatora tragedii włoskiej, bojownika piórem o wolność narodu. Z drugiej zaś – nie brakowało krytycznych recenzji, z których wyłania się obraz pseudoklasyycznego epigona najważniejszych francuskich dramaturgów w rodzaju Corneille’a i Racine’a. Materiały prasowe zawsze prezentowały jednostronną ocenę – albo pozytywną i pełną zachwytów, połączoną z komplementowaniem przedstawienia teatralnego, albo skrajnie negatywną, bez próby dostrzeżenia Alfierowskiego artyzmu. W jednym i w drugim przypadku były to zazwyczaj oceny zaczerpnięte z zagranicznych opracowań (głównie z opinii Jeana Sismondiego sformułowanych w *Literaturze Południowej Europy*), nierzadko pozbawione obiektywizmu. W szkicach literackich polskich pisarzy, poprzedzających ich utwory dramatyczne inspirowane tragedią Alfieriego (np. w przedmowach do *Wirginii* Felińskiego i *Wirginii* Chodkiewicza oraz w uwagach zawartych w *Poezji dramatycznej* Wężyka), można dostrzec rysy rzetelnej krytyki literackiej. Kreślony na kartach tych szkiców obraz włoskiego dramaturga jest żywy, pozbawiony jednoznacznie negatywnej bądź apologetycznej postawy. Alfieriego doceniano tu za wkład w budowanie patriotycznego teatru, ale i ganiiono za chaotyczną, niedbałą warstwę językową tragedii. We wspomnieniach z podróży, w których pojawia się postać poety z Asti⁴, zwraca uwagę różnorodność form przekazu, są wśród nich bowiem i pamiętniki, i memoriały, i dzienniki, kryjące się często pod określeniem „podróże”. We wszystkich jednak punktem odniesienia dla opisów Italii stał się Alfieri. Pałace okazują się pytania: kim był dla polskich podróżników – realną postacią, figurą poetycką, inspiracją? – i co sprawia, że również pisarze wieku XX o nim nie zapomnieli? Warto odnotować, iż relacje polskich artystów stanowią ważne świadectwo recepcji Alfieriego, jego istnienia w świadomości kolejnych pokoleń.

Z garści refleksji wyłania się wspólna, choć nie zawsze jednolita wizja recepcji włoskiego poety w Polsce. Biorąc pod uwagę zarówno relacje z podróży włoskich, artykuły dotyczące polskich wystawień, zachowane przekłady, jak i opracowania krytycznoliterackie, warto zwrócić uwagę na kreślony w nich portret Alfieriego-artysty. Ukazują bowiem

⁴ Alfieri pojawia się we wspomnieniach m.in. Adama Jerzego Czartoryskiego, Juliana Ursyna Niemcewicza, Łucji Rautenstrauchowej, Józefa Kremera, Michała Wiszniewskiego czy Stefana Żeromskiego. O Alfierim w pamiętnikach polskich artystów pisałam w artykule *Vittorio Alfieri w kontekście włoskich podróży literackich Polaków ostatnich dwóch stuleci* (2017, s. 55–68).

obraz poety pragnącego stworzyć nowy teatr, kształtującego swoje dzieła w taki sposób, by słowem walczyć o wolność jednostki. W polskich materiałach poświęconych Alfieriemu widoczny jest sposób, w jaki ta postać ewoluuje w myśli krytyków i literatów: od indywidualisty płynącego zawsze pod prąd, rezygnującego z dotychczasowych zasad klasycystycznych w celu wzbogacenia tragicznej materii namiętnościami i grozą, aż po bohatera narodowego, do którego postaci odwoływać się będą kolejne pokolenia.

W ostatnich latach można dostrzec nową falę zainteresowania literaturą okresu postanislawowskiego, czemu towarzyszą coraz śmielsze próby odczytywania zapomnianych twórców, przez lata spychanych na margines rzetelnych badań historyczno-literackich. O teatrze i dramacie przełomu XVIII i XIX wieku pisały m.in. Dobrochna Ratajczakowa, Joanna Ugniewska, Jadwiga Miszalska, Małgorzata Chachaj. Alfieri jest w tych pracach punktem odniesienia dla dramaturgów epoki postanislawowskiej, przez co nie stanowi głównego tematu rozważań. Jedynie pracę Doroty Karwackiej-Pastor, *Człowiek i władza*, można określić jako monografię poświęconą Alfieriemu (Karwacka-Pastor, 2014), jest to jednak rozprawa analizująca rolę poety w literaturze włoskiej. Rzecz jasna badanie recepcji dzieł obcych w naszej literaturze, zajmujące się opisywaniem przekładów np. Schillera, Szekspira czy Rousseau, oraz ich wpływu na twórczość rodzimą, ma w Polsce długą historię (zob. prace Stanisława Windakiewicza, Mariana Szyjkowskiego czy Ewy Rzadkowskiej). Podejmowana tu refleksja poświęcona Alfieriemu tematycznie wpisuje się w tradycję tych badań, dotyczy bowiem twórcy literatury powszechnej i jej obecności na gruncie polskim, lecz jednocześnie tę tradycję rozszerza i przełamuje. Przełamuje, gdyż do tej pory koncentrowano się na nazwiskach powszechnie w Polsce znanych – Alfieri takim nazwiskiem nie jest – a rozszerza, ponieważ koncentruje się na ujęciu recepcji włoskiego dramaturga z różnych perspektyw: artykułów i recenzji w prasie, pamiętników i wspomnień artystów, reminiscencji dramatu Alfierowskiego w polskich utworach oraz tłumaczeń jego sztuk, które zachowały się zarówno w druku, jak i w spuściźnie rękopiśmiennej.

Hrabia Alfieri i hrabia Chodkiewicz – wokół *Wirginii*

Coraz żywsze zainteresowanie poetami późnego oświecenia, przez wiele dekad pomijanymi lub traktowanymi z uprzedzeniem, zaowocowało odkryciem na nowo dawnych utworów pozostających do tej pory na marginesie rozważań historycznoliterackich. Niekiedy bardzo długo czekały one na pierwsze odczytanie – tak było w przypadku Aleksandra Chodkiewicza, którego wspomnienia (*Dzieje znakomitszych wypadków życia mojego przeze mnie samego ręką własną spisane, wraz z niektórymi aneksami mogącymi służyć do historii polskiej od 1777 roku do 28 grudnia 1819 roku*) opublikowane zostały po raz pierwszy dopiero w 2010 roku. Chodkiewicz jest bowiem jednym z tych autorów tekstów z przełomu XVIII i XIX wieku, którzy pozostają w zasięgu uwagi literaturoznawców starających się o uzupełnienie lub zrekonstruowanie nie tylko biografii, ale i zależności danych autorów od wpływów europejskich. Twórczość Chodkiewicza, dramaturga bez wątpienia tyleż ważnego, co wciąż niezbadanego, znalazła swoich odkrywców w osobach Ludwika Osińskiego, Mariana Szyjkowskiego, Romana Sobola, Jerzego Gotta, Juliana Platta, Anny Czyżyk oraz, ostatnio, Małgorzaty Chachaj.

Monografia tej ostatniej badaczki, dotycząca pisarstwa dramatycznego Chodkiewicza, rzuca nowe światło na teksty dawne, odkrywając szereg zależności i inspiracji, które stanowiły podstawę dla twórczości polskiego klasyka. Jest jednak u Chodkiewicza jeszcze jeden aspekt, z dramaturgią późnooświeceniową ściśle związany. Hrabia z Młynowa, uczony protektor szkół przywiązany do estetyki klasycyzmu, miał oprócz wzorów francuskich jeszcze jednego mistrza – włoskiego, którego nazwał „Corneille’em Włochów” (Chachaj, 2013, s. 150–164). Vittorio Alfieri, bo o nim mowa, pojęcie wolności odmieniał w swych dramatach przez wszystkie przypadki. Kwestię tę przedstawiał w kostiumie antycznym, słowem walcząc o wyzwolenie spod jarzma tyranii. Chodkiewicz – podobnie, podkreślając jednocześnie wartość wzoru republikańskiego.

Indywidualną diagnozę problemu europejskich wpływów na kształt ówczesnego dramatu polskiego przedstawił Chodkiewicz we wstępie do jednego ze swoich dramatów, *Wirginii*. Wstęp ten stanowi bardzo ważne źródło w badaniach nad obecnością Alfieriego w dramatach polskich pierwszej połowy XIX wieku, wprowadzając kolejny trop w recepcji alfieryzmu. Dla Chodkiewicza bowiem najważniejsza była racja ojczyzny, a pisanie pojmował jako służbę tejże. Fakt, że nie był wybitnym twórcą epoki postanisławowskiej i nie pozostawił, poza *Katonem*, znaczących dzieł, nie oznacza, że nie był intrygującą postacią w świecie zarówno politycznym, jak i artystycznym ówczesnej Polski. Wystarczy przypomnieć, jak w 1819 roku wygłosił w senacie płomienną mowę przeciw Konstantemu, w której upominał się o przywrócenie godności i niepodległości Polakom. Po tej mowie Stanisław Kostka Potocki zemdlął (Askenazy, 1929, s. 411), a Aleksander I pozbawił Chodkiewicza godności senatora. Niegoda hrabiego na zwątpienie ducha, jego aktywność polityczna, jego szlachetny idealizm, o którym pisze Kraszewski w *Wieczorach wołyńskich* – to wszystko pozwala zaobserwować, jak żarliwą postacią był Chodkiewicz. Jarosław Czubyty twierdzi, że zachowanie Chodkiewicza tłumaczy sposób pojmowania przez klasyków (a zwłaszcza pokolenie młodsze) „dopuszczalnego stylu zachowań w sferze publicznej”. Chodkiewicz odrzucił tenże klasyczny styl zachowania, skłaniając się ku romantycznemu, dlatego na przykład rosyjski poeta i krytyk literacki Piotr Wiaziemski użył w stosunku do Chodkiewicza określeń takich jak: „warszawski wszędo-bylski i wszechwiedzący chemik, wygwizdany tragediopisarz, hurratriota” (Czubyty, 2005, s. 678). Nietrudno odgadnąć, że przybliżyła to polskiego hrabiego do awanturycznej postaci rewolucyjnego Alfieriego.

Dramatem, który połączył tych dwóch twórców, jest *Wirginia*. Sztuka Chodkiewicza, wystawiona w 1813 roku, drukiem ukazała się dopiero w 1817. Autor zadedykował ją Alojzemu Felińskiemu, tłumaczowi *Wirginii*, „poecie pełnemu wdzięku i mocy, a pierwszemu z naszych tragików”. Nie bez znaczenia pozostaje relacja hrabiego Chodkiewicza z Felińskim, którą znamy głównie z listów. Korespondencja z Felińskim (tu znaczący jest list z 21 marca 1818 roku pisany z Wołosowa) ukazuje, w jaki sposób obaj polscy poeci dyskutowali nad tłumaczeniem *Wirginii* Alfieriego. Feliński twierdził, że jego *Wirginia* to naśladowanie, ponieważ wprowadził do niej zbyt wiele zmian, by nazwać tę sztukę tłumaczoną. Świadomie odszedł od stylu autora, którego nie uważano za wzorcowy. Nawet przyjaciel Alfieriego, Ranieri de Calzabigi, wytykał mu brak tkliwości, suchość i twardość. Feliński, chcąc uniknąć tych błędów, popełnił być może inne. Niemniej jednak wolał być „złym wierszopisarzem” niż

„niewiernym tłumaczem”. W tym miejscu warto przypomnieć, że jeszcze w 1815 roku w listach do przyjaciela Wyszowskiego⁵ Feliński pisze o swoim nowym dziele, nieoryginalnym, naśladowanym z włoskiego. Wyraźnie tu widać niezwykłą więź między Felińskim a włoskim dramaturgiem: Feliński od początku jest krytyczny w stosunku do tragedii Alfierowskiej, lecz jednocześnie sytuuje Alfieriego w kręgu najwyższych tragiczków współczesności. Chce i ze wszelkim dąży do tego, by — również dzięki własnym tłumaczeniom Alfieriego, ale i swojej pozycji w środowisku literackim — Włoch został doceniony przez polską scenę teatralną w sposób, w jaki na to zasługuje:

Skończyłem tymczasem drugą [tragedię]. Nie jest ona moją, ale będzie w niej trochę może i mego. Winienem ją Alfieriemu, Włochowi, który za naszych już czasów w pewnym względzie udoskonalił sztukę tragiczną, w pewnym względzie przeszedł kres *nec plus ultra* francuskiego, a nie osiągnął go w innych (Kopytko, 1909, s. 5–6)⁶.

W kwietniu 1815 roku pisze z Wołosowa:

Jednak wiedz, że zamiast jednej mam już dwie tragedie, a te są: *Wirginia*, *Radamist* i *Zenobia* [...]. Naśladowując je wierszem polskim, w niektórych miejscach z odmianami albo skróceniami, jakie osądził za konieczne Calsabigi, Voltaire, La Harpe i inni, a nade wszystko zdrowy rozsądek i dobry gust; usiłowałem jednak jak najwierniej i dosłownie prawie oddać piękności oryginału. Oszczędźcie kiedyś, czym naprawiłem czym zepsułem... (Hoffmanowa, 1875, s. 406–407)

O całym procesie zmagania się z włoską tragedią niech świadczy fakt, że Feliński donosił Rudzkiemu o wykończeniu *Wirginii* w 1815 roku, ale nie spieszył się z wydaniem, ciągle coś poprawiał, zmieniał i jeszcze w 1817 roku napisał z Wołosowa do Wyszowskiego: „W chwilach wolnych poprawiam *Wirginię*” (Hoffmanowa, 1875, s. 409). Z kolei w liście z roku 1818 do Chodkiewicza porównuje swoje położenie do sytuacji hrabiego z Młynowa, który „oryginalnie pisze” i dzięki temu również naraża się na krytykę recenzentów warszawskich.

A przyznać należy, że *Wirginia* Chodkiewicza, naśladowana z Alfieriego, była wręcz manifestem hrabiego z Młynowa – ukazał w niej wprost „słaby naród, który pozwała na upadek wolności” (Chachaj, 2013). Chodkiewicz, który we wstępie do *Wirginii* ujął ocenę zjawiska europejskich wpływów na kształt ówczesnego polskiego dramatu, ukazał również samym wyborem dzieła Alfierowskiego, w jaki sposób pojmuje sztukę i dramat – jako narzędzie do walki o odzyskanie niepodległości. Chodkiewicza interesował dramat, który włączał się w ogólnoswiatową dyskusję o wolności i różnych jej obliczach, o wolności

⁵ Jak podaje Hoffmanowa: „ów tłumacz *Bojazeta*, wyborny naśladowca Zacharego, Lamberta, Monteskiego, który w swej nadobnej Celsie nie tylko doszedł, ale przeszedł wykończone, delikatne i smakowe Szymanowskiego pióro” (Hoffmanowa, 1875, s. 387). Drugą bratnią duszą Felińskiego, jak podaje dalej Hoffmanowa, był Tymieniecki, „tłumacz Tompsona i Terencjusza”.

⁶ W zestawieniu Hoffmanowej w liście do Wyszowskiego fragment ten brzmi: „Nim doczekałem się uwag nad *Barbarą*, skończyłem już drugą tragedię. Ale Wam ani powiem jaką, ani pokażę, póki nie odbiorę krytyk nad pierwszą” (Hoffmanowa, 1875, s. 404, list z 1.03.1815 do Michała Wyszowskiego). Z kolei Ratajczakowa wskazuje na list do Franciszka Rudzkiego (zob. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, 1992–1996, s. 593).

przeciwstawionej tyranii, podbojowi, prześladowaniu; o wolności jednostki i jej ograniczeniach. To teatr wsłuchany w rewolucyjny szum XVIII wieku i przemiany początków wieku XIX. Sprawy narodowe Chodkiewicz widział zawsze w kontekście europejskim, w szerokiej perspektywie czasowej. Żył ideami i problemami współczesnego mu świata, analogicznie do Alfieriego, który zwykł pouczać, że pisarz to nauczyciel wolności nie tylko w czasach tyranii, gdyż w każdym momencie wolność może znaleźć się w niebezpieczeństwie. Twórca, według poety z Asti, musi budzić w ludziach umiłowanie wolności i praw, by byli odpowiedzialni za losy narodu oraz swoje własne (Alfieri, 1996).

Dzieła Alfieriego – prozatorskie, poetyckie i dramatyczne – pisane były pod wpływem impulsu, wielokrotnie zmieniane i uzupełniane. Głównym tematem je łączącym jest indywidualizm, problem jednostki borykającej się z jarzmem tyranii i własnych ułomności. Człowiek w twórczości Alfieriego to człowiek-niewolnik, człowiek-istota wyjątkowa, człowiek-uwikłany w historię. Nie trudno zauważyć, że wszelkie jego uczucia odbijają się niczym wodne refleksy w dziełach, tworząc harmonię światła i mroku, ułożonej klasycyzmu i rozedrganej romantyczności. To właśnie podkreślają włoscy badacze twórczości poety – z jednej strony próbują go włączyć w któryś z prądów, z drugiej zaś potwierdzają zgodnie, że Alfieri był oryginałem na tle swojej epoki.

Warto przypomnieć, jak prasa warszawska zareagowała na wystawienie *Wirginii* Chodkiewicza w 1813 roku. Niewielką wzmiankę poświęca włoskiemu autorowi w kontekście sztuki Chodkiewicza „Gazeta Warszawska” (9.04.1813), znacznie więcej pisze o Alfierim tego samego dnia „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” (1813:33, s. 447). „Gazeta Warszawska” wspomina jedynie, iż dzieło to opiera się na bardzo znanym koncepcie, opowiada o historii Rzymu, a napisane zostało wierszem „wielce gładkim”. Dalej recenzenci milczą, również na temat jakichkolwiek odwołań do Alfieriego. Dużo ciekawiej prezentuje się recenzja w „Gazecie Korespondenta...”: włoski poeta zostaje przywołany jako źródło inspiracji dla polskiego autora. Co znamienne, w recenzji zostaje podkreślone, jak wielu autorów podejmowało ten sam rzymski temat, pośród wszystkich najznakomitszy i najoryginalniejszy okazał się jednak „pełen zalet Alfieri”, który miał swój plan oddzielny w napisaniu tego dzieła, podobnie jak oryginalnie podszedł do popularnego i wyeksploatowanego tematu hrabia Chodkiewicz. Co więcej, Chodkiewicz w *Pismach wierszem i prozą*, wydanych cztery lata później, jeszcze dobitniej niż autor recenzji podkreśla inspirację włoskim dramaturgiem. Najwyżej ze wszystkich autorów, którzy podejmowali temat *Wirginii*, ceni on Alfieriego, dostrzegając u niego uczucia prawdziwie rzymskie, wielkość przedmiotu i prosty układ tragedii bez zbędnych ozdób (por. Chodkiewicz, 1817, s. 118, 124, 127). I chociaż zarzuca mu zbytne epatowanie nienawiścią plebejuszy do patrycjuszów, co uważa za swoistego rodzaju bezbożność, niemniej w sposobie ukazania i prostocie upatruje wielkości i geniuszu Alfieriego. *Wirginia polska*, jak nazywa dzieło „Gazeta Korespondenta”, ma więc swoje korzenie w tragedii Alfierowskiej, na co zwraca uwagę także Wojciech Bogusławski. Wystawiona w 1813 roku sztuka Chodkiewicza nie umyka uwadze Bogusławskiego, który wiele lat później – przy okazji omawiania twórczości Gottholda Lessinga – o *Emilii Galotti* pisał mało entuzjastycznie, stwierdzając, iż:

Tragedia ta [...] nie sprawiła na widzach tak mocnego wrażenia, jakiego doznali później przy wystawieniu z tej samej osnowy nieporównanie doskonale napisanych dwóch tragedii *Wirginii* przez hrabiów: Alfieriego i Aleksandra Chodkiewicza (Bogusławski, 1820, s. 156).

Niezwykle trafne porównanie i zestawienie przez Bogusławskiego dwóch artystów wytycza kierunek przyszłej recepcji dzieł Alfieriego w Polsce. Są to bowiem według Bogusławskiego sztuki godne najwyższych pochwał; dzieła, z których polscy twórcy nie tylko powinni, ale i rzeczywiście czerpali, co widoczne jest w żywej obecności poety w tekstach Felińskiego, Hoffmanna, Wężyka czy Słowackiego, i co zauważone zostało przez recenzentów teatralnych.

W początkach XIX wieku dzieło z kanonu literatury powszechnej usiłowano wciąż dopasować do panujących prawideł i własnych upodobań. Dlatego też spotyka się u tłumaczy ówczesnych swobodne przemiany, opuszczenia, dodatki służące przystosowaniu obcego utworu do warunków epoki, czego klasycznym przykładem jest właśnie *Wirginia*. Uwzględniając całościową perspektywę utworu, widać jednak wyraźnie, że Chodkiewicz (jak i po nim Feliński) nie chciał aż tak dalece ingerować w tekst Alfieriego – pragnął raczej niejako obronić włoskiego poetę przed polską krytyką teatralną, przedstawić widzowi z jak najlepszej strony. Komentarze do głównego tekstu, zawarte we wstępie do tragedii, pozwalają na wykrycie zależności między tym, co Chodkiewicz naprawdę myślał o dramacie Alfieriego, a tym, o czym wiedział, że może mu zostać przez krytykę teatralną zarzucone. Najdosadniej widać to w zmianie zakończenia *Wirginii* – przejmujące zakończenie utworu Alfierowskiego zostaje u Chodkiewicza zastąpione łagodniejszą wersją: tyran umiera. Autor polskiej adaptacji nie daje przyzwolenia na ostateczny triumf zła, na jaki zdecydował się Alfieri. Zależności zachodzące między dwoma *Wirginiami*, zarówno w warstwie fabularnej, jak i językowej, to temat, który wymaga oddzielnego artykułu i dogłębnej analizy. W niniejszej pracy dotyczącej recepcji tekstów „dwóch hrabiów” – hrabiego z Młynowa i hrabiego z Asti, chcę jedynie zasygnalizować, że badania nad twórczością poetów epoki postanisławowskiej warto rozszerzyć o nowe źródła fascynacji literackiej – jak na przykład mało znaną i do tej pory niewystarczająco zbadaną postać Vittoria Alfieriego. Można bowiem odnieść wrażenie, że liczne opisy i dialogi Chodkiewicza związane z Alfierim, to opisy serdecznego spotkania polskiego artysty z twórcą włoskim. Spotkania, którego początek bierze się z podobnego pojmowania dramatopisarstwa – jako służby ojczyźnie.

Bibliografia podmiotowa

- Alfieri, V. (1966). *Le Tragedie*. A cura di P. Cazzani. Mediolan: Mondadori.
 Alfieri, V. (1977). *Opere*. Introduzione e scelta M. Fubini, testo e commento a cura di A. Di Benedetto. Milano–Napoli: Ricciardi.

- Alfieri, V. (1996). *Della tirannide. Del principe e delle lettere. La virtù sconosciuta*. Introduzione di M. Cerutti, note di E. Falcomer. Milano: Rizzoli.
- Chodkiewicz, A. (1817). *Pisma wierszem i prozą*. T. 1. Warszawa: w drukarni przy Nowolipiu Nr 646.
- Feliński, A. (1840). *Dzieła*. T. 1–2. Wrocław: nakładem Zygmunta Schlettera.
- Feliński, A. (1821). *Pisma własne i przekładania wierszem*. T. 1–2. Warszawa: w drukarni N. Glücksberga. *Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* 1813 (33).

Bibliografia przedmiotowa

- Askenazy, S. (1929). *Łukasiński*. T. 1. Warszawa: drukarnia Wł. Łazarskiego.
- Bogusławski, W. (1820). *Dzieła dramatyczne*. T. 3. Warszawa: Natan Glücksberg.
- Cazzani, P. (1942). *Vittorio Alfieri – le opere, la vita, l'eredità spirituale*. Asti: Centro Nazionale di Studi Alfieriani.
- Chachaj, M. (2013). *Dramatopisarstwo Aleksandra Chodkiewicza*. Lublin: Wydawnictwo UMCS.
- Chiara, B. (1927). *La gloria di Vittorio Alfieri. Evocazioni e ricordi*. Torino: E. Toffaloni.
- Croce, B. (1955). *Poesia e non poesia: note sulla letteratura europea del secolo decimonono*. Bari: G. Laterza & Figli.
- Czubaty, J. (2005). *Zasada „dwóch sumień”. Normy postępowania i granice kompromisu politycznego Polaków w sytuacjach wyboru (1795–1815)*. Warszawa: Wydawnictwo Neriton.
- Hoffmanowa z Tańskich, K. (1875). Alojzy Feliński. W: eadem, *Dzieła*. T. VI (s. 382–415), red. N. Żmichowska. Warszawa: Spółka Wydawnicza Księgarzy.
- Karwacka-Pastor, D. (2014). *Człowiek i władza. O twórczości Vittorio Alfieriego*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Kopytko, S. (1909). *Stosunek „Wirginii” Felińskiego do „Wirginii” Alfieriego*. Brody: drukiem Feliksa Westa.
- Kubacki, W. (1963). Z dziejów sławy Alfieriego. *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historycznoliterackie V. Filologia*, 9 (59), 93–114.
- Kostkiewiczowa, T., Goliński, Z. (red.) (1992–1996). *Pisarze polskiego oświecenia*. T. 1–3. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Ratajczakowa, D. (2001). Pierwsze trzydziestolecie XIX wieku jako rezultat przemian sztuki w liminalnym obszarze procesu kulturowego. Z doświadczeń i rozmyślań historyka dramatu i teatru. *Wiek Oświecenia*, 17, 99–128.
- Szadkowska, O. (2017). Vittorio Alfieri w kontekście włoskich podróży literackich Polaków ostatnich dwóch stuleci. *Sztuka Edycji*, 1, 55–68.

On the Polish 19th century reception of Vittorio Alfieri's "Virginia" in Aleksander Chodkiewicz's translation

Summary

The paper focuses on showing the relations between the seemingly forgotten drama of Aleksander Chodkiewicz, "Virginia", and its Italian prototype – Vittorio Alfieri's tragedy. Chodkiewicz's interest in Alfieri's work is an interesting (and still insufficiently developed) issue in the history of Polish literature in the decline of Enlightenment. Both Vittorio Alfieri and the Polish playwrights at the turn of the 18th and 19th centuries, including Chodkiewicz, emphasized the value of the republican model, fighting with their tragedies for the liberation of the country. However I proposed a new reading of the phenomena in Polish literature in the turn of the century – several phenomena which could be called "alfierism". Therefore, while analysing relations between Alfieri's tragedies and Chodkiewicz's works (with particular reference to Virginia), it is possible to mark a new phase in the literary and historical studies.

Słowa kluczowe: literatura postanisławowska, Vittorio Alfieri, polsko-włoskie związki literackie, przekład, recepcja

Keywords: late Enlightenment literature in Poland, Vittorio Alfieri, Polish-Italian literary relations, reception, translation