



# Uittorio Alfieri w kontekście włoskich podróży literackich Polaków ostatnich dwóch stuleci

Uniwersytet Warszawski, kontakt: [o.szadkowska@gmail.com](mailto:o.szadkowska@gmail.com)

Kulturowe relacje Polski i Włoch na przestrzeni wieków stanowiły ważny element w podejmowanych dyskusjach historycznoliterackich. Długa jest lista arystokratów, artystów, w tym literatów, udających się we włoską podróż, tym samym inicjujących kontakty między Polską a Włochami. Te włoskie podróże, w szczególności od XV–XVI wieku, należały do stałych elementów edukacji kulturowej i naukowej dla Europejczyków, także dla Polaków. Temu problemowi w polskich badaniach poświęcono już niejedną pracę<sup>1</sup>. Nie ulega wątpliwości, że italianizm – pojęty bardziej jako sposób postrzegania Włoch, wynikający z roli odgrywanej przez Italię w kulturze Zachodu, niż jako doktryna na temat Włoch<sup>2</sup> – oznaczał całkowicie nową koncepcję zwiedzania. Szczególnie interesującym okresem wydaje się przełom XVIII i XIX wieku ze względu na charakter polsko-włoskich zależności, głównie literackich. Warto w tym miejscu przytoczyć myśl Mieczysława Brahmery, który w swojej rozprawie poświęconej stosunkom polsko-włoskim zwraca uwagę na to, że oddziaływanie literatury włoskiej w Polsce w XIX wieku nie było znaczne. Zdaniem

badacza studia nad zależnościami polsko-włoskimi tego okresu mogłyby wydobyć na jaw szereg godnych uwagi związków indywidualnych, jednak nie ukazały one szerszych prądów, szkół czy manier wywodzących się z Italii<sup>3</sup>. W świetle tych ustaleń chciałabym zaproponować odmienne spojrzenie na recepcję polsko-włoskich stosunków w odniesieniu do postaci włoskiego dramaturga, Vittorio Alfieriego. Przeanalizowanie edycji wspomnień z podróży pozwala bowiem nie tylko na „wydobycie na jaw związków indywidualnych”, ale również na ukazanie oddziaływań Alfieriego na polskich twórców od XVIII do XX wieku. O nowej szkole lub prądzie literackim mowy być nie może, uważam jednak, że zjawisko to można odnotować jako manierę alfierowską, która wykształciła się na gruncie polskim w tym czasie.

Życie i twórczość Alfieriego przypadają na drugą połowę XVIII i początek XIX wieku. Choć Alfieri umarł w 1803 roku, jego najżywsza i najbardziej istotna recepcja przypadła na czas włoskiego *Risorgimento*, odradzania się Włoch do wolności i zjednoczenia. Właśnie wtedy Alfieri zaczął być pojmowany jako symbol walki narodowej, przeciwnik tyranii, bojownik piórem o nową Italię<sup>4</sup>. Poeta urodził się w Asti, a miejsce urodzenia zaważyło na jego twórczości. Chaos kulturowy, językowy i polityczny w tej części Italii to sprawa kluczowa: Piemont był miejscem zderzenia dwóch kultur, dwóch języków<sup>5</sup>. Zanim ostatecznie region dostał się pod wpływy francuskie w 1798 roku, stopniowo narastały tam nastroje antyfrancuskie z jednej strony, antywłoskie z drugiej. Ta sytuacja musiała znaleźć odbicie także w literaturze. Badacze włoscy często zwracają uwagę, że Alfieri był twórcą zaangażowanym<sup>6</sup>, nawołującym do czynu. Nie można nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, choć nazywanie go twórcą politycznym jest zdecydowanym uproszczeniem<sup>7</sup>.

Twórczość Alfieriego obejmowała zarówno utwory dramatyczne, jak i wiersze, poematy, traktaty. Napisał dwadzieścia trzy tragedie, sześć komedii, kilkanaście satyr, cztery traktaty polityczne (ukazujące, w jaki sposób ewoluowała jego myśl polityczna: od refleksji na temat szkodliwości jedynowładztwa, przez dostrzeżenie tyranii w każdym aspekcie życia człowieka, a skończywszy na polityczno-literackiej dyspacji o zależności sztuki od władzy), kilkaset wierszy, wreszcie – autobiografię<sup>8</sup>. Należy przy tym zaznaczyć, że Alfieri wielokrotnie przeredagowywał swoje dzieła, zwłaszcza tragedie, w kolejnych wydaniach (tych głównych, zbiorowych i pomniejszych)<sup>9</sup> dokonywał poprawek, głównie w zakresie

języka, wersyfikacji, stylu, objętości, warsztatu poetyckiego. Badacze włoscy zwracają również uwagę, że twórczość dramatyczna, choć może wydawać się niezbyt obfita, sprawia wrażenie zamkniętej całości. Warto odnotować, że każda tragedia Alfierowska dotyczyła relacji tyraństwa i jednostki, walki o wolność nawet za cenę śmierci, co przyczyniło się do popularności Alfieriego, nie tylko na gruncie włoskiej literatury.

Istotne wydaje się odnalezienie komentarzy dotyczących Alfieriego w edycjach pism podróżniczych polskich elit intelektualnych od XVIII do XX wieku. Kluczową kwestią jest więc nakreślenie, choćby w zarysie, historii recepcji jego twórczości w Polsce. Obejmuje ona zachowane przekłady sztuk Alfierowskich<sup>10</sup>, utwory inspirowane Alfierim<sup>11</sup>, recenzje i artykuły w prasie polskiej<sup>12</sup> oraz obecność Alfieriego we wspomnieniach polskich artystów z podróży. Dramaty inspirowane tragedią Alfierowską oraz przekłady dzieł Alfieriego będą pojawiać się przez cały XIX wiek, choć zdecydowana większość z nich przypada na jego pierwszą połowę. Zachowane prze-

### Z dokonanej przez Czartoryskiego charakterystyki postaci Alfieriego wyłania się obraz wielkiego tragika

kłady tragedii Alfieriego pochodzą z lat trzydziestych i pięćdziesiątych XIX wieku. Pragnę zwrócić uwagę, że recepcja poety sięga w Polsce XVIII wieku, o czym świadczy znalezienie okładki i strony tytułowej wydania zbiorowego dzieł Alfieriego

w rzeczach osobistych Stanisława Augusta<sup>13</sup>, dowodzą tego również relacje w pismach podróżniczych Juliana Ursyna Niemcewicza i księcia Adama Czartoryskiego dotyczące spotkania z Alfierim oraz niewielka, ale znacząca wzmianka Grzegorza Piramowicza o „sławnym autorze tragedii, Alfierim”, przy okazji polemiki z czasopismem Świnkowskiego o rangę włoskiej literatury<sup>14</sup>. Zainteresowanie dziełami włoskiego poety jest widoczne również w XX wieku, głównie za sprawą krytyki literackiej i opracowań historycznoliterackich. Warto zaznaczyć, że recepcja twórczości Alfieriego, zarówno we Włoszech, jak i w Polsce, przypada na szczególny moment w historii obu krajów. Alfieri bezsprzecznie jest autorem, który rozbudził *Risorgimento*<sup>15</sup>. Koniec wieku XVIII i cały wiek XIX w Polsce to z kolei czas zaborów, niewoli i dojrzewających planów odzyskania niepodległości. Poeta-wieszcz, jakim był dla Włochów Alfieri, odnalazł też podatny grunt w polskiej świadomości literackiej i kulturowej.

Równie ważną dla badań nad recepcją dramaturga w Polsce jest kwestia miejsca, roli, częstotliwości i sposobu przywoływania Alfieriego w polskich relacjach podróży do Włoch – nie tylko tych dziewiętnastowiecznych, ale i późniejszych. Kwestią sporną dla badaczy jest również klasy-

fikacja gatunkowa podróży. Zdecydowanie jest to gatunek pogranicza, jak stwierdza Olga Płaszczewska<sup>16</sup>. Badaczka pisze o rozgraniczeniu między literaturą faktu a potraktowaniem opisu podróźniczego w sposób bliższy powieści literackiej: zwraca uwagę na współwystępowanie (szczególnie w dziewiętnastowiecznych podróżach) dwóch przeciwstawnych tendencji. Jedną z nich jest silny związek tekstu z rzeczywistością, wtedy odbywanie podróży narzuca niejako sposób organizacji tekstu i sytuuje go bliżej „życiowej relacji”. Drugą tendencją jest wybór doświadczeń godnych literackiej prezentacji oraz ich dowolne, dalekie od obiektywizmu, uporządkowanie. Tak więc to, co literackie lub fikcyjne, łączy się z tym, co doznawane lub autentycznie przeżyte. W zależności zaś od tego, który pierwiastek we wspomnieniu z podróży przeważa, tekst sytuuje się jako powieść podróźnicza lub czysty opis podróży<sup>17</sup>. Jest to bardzo interesujący wątek w kontekście rozważań o Alfierim, ponieważ zmienia niejako status bohatera artykułu, który z postaci historycznej przeradza nam się w wykreowanego bohatera literackiego, o czym niejednokrotnie będzie można przekonać się podczas lektury wspomnień z podróży polskich literatów.

Z tych, którzy wspominają o Alfierim w swoich tekstach pamiętnikarskich i podróźniczych od XVIII do XX wieku, warto wymienić Juliana Ursyna Niemcewicza, Adama Jerzego Czartoryskiego, Łucję Rautenstrauchową, Stanisława Dunin-Borkowskiego, Michała Wiszniewskiego, Józefa Kremera, Lucjana Siemieńskiego i Stefana Żeromskiego. Wydaje się bowiem, że Alfieri był również – oprócz Dantego czy Machiavellego – streszczoną historią współczesnej mu Europy, na co pozwoliły różnorodne edycje polskich tekstów podróźniczych. Znajdują się wśród nich wielotomowe wydania pism z podróży (Kremer, Wiszniewski, Rautenstrauchowa), dzienniki (Herling-Grudziński), pamiętnikarskie wspomnienia (Niemcewicz, Dunin-Borkowski), ulotki stanowiące pamiętkę z podróży (Stanisław August Poniatowski), edycja dzieł literacko-krytycznych poszczególnych autorów (Siemieński), wydania ich zebranych zapisków z określonego okresu w życiu i twórczości (Czartoryski) oraz wspomnienia umieszczone przy okazji publikacji osobnego dzieła (Żeromski). Stanowią one nie tylko bogate źródłowe świadectwo obecności włoskiego poety w życiu kulturalnym Polski, ale pokazują również dynamikę rozwoju rozważań o nim. Co ważne, punktem odniesienia dla podróżopisarstwa o Italii staje się Alfieri. Utworom wyżej wymienionych artystów towarzyszą pytania dotyczące funkcji włoskiego poety w ich tekstach. Kim był dla polskich podróżopisarzy? Realną postacią, figurą poetycką, inspiracją? Co sprawiło, że również pisarze wieku XX o nim

nie zapominają? Uważna analiza, dla której kluczem jest chronologia, pozwoli poszukać odpowiedzi na postawione pytania.

Gdzie należy szukać przyczyny zainteresowania Alfierim, mniejszego pod koniec XVIII wieku, ożywionego zaś w epoce romantycznej? Pisze o tym Henryk Barycz w posłowie do opisu z podróży Michała Wiszniewskiego. W jego opinii rozróżnienie północy i południa Włoch jest pewnego rodzaju cezurą kulturową, która przebiega przez środek Italii. Być może w tym właśnie rozgraniczeniu znajduje się odpowiedź na pytanie, dlaczego oświeceniowi tak mało pisali o Alfierim w swoich pamiętnikach (wyłączając oczywiście Niemcewicza i Czartoryskiego, którzy osobiście poznali tragika). Barycz wskazuje bowiem na zjawisko zainteresowania w oświeceniu *Mezzogiornem*, południem Italii:

Zdecydowanie obszar zwiedzany przesuwają się na południe od Rzymu. Rzym dla ludzi Oświecenia nie ma większego znaczenia, nie zwracają oni też szczególnej uwagi na upadające i zachodzące wielkości z ich bogactwem artystycznym: Wenecję i Florencję<sup>18</sup>.

Alfieri, bardzo mocno związany z północą Włoch oraz Toskanią, nie pasuje do egzotycznego, nieodkrytego, biednego południa. Małgorzata Kowalczyk zwraca z kolei uwagę, że zasadniczym kryterium powstawania opisów podróży w XVIII wieku był aktywny udział autora w przedsięwzięciu, co stanowi gwarancję autentyczności relacji pełniącej funkcję dokumentującą poznawczy stosunek jednostki do rzeczywistości nieznannej, nowej<sup>19</sup>. Wiek XIX przyniósł natomiast romantyczną podróż, podróż w głąb siebie, nie dziwi więc, że większość opisów z podróży z tego okresu przepelnionych jest nie tylko osobistymi refleksjami, lecz również zadumą nad przyszłością narodów, zmierzchem ich wielkości, nad wartościami uniwersalnymi. Stąd także zainteresowanie Alfierim, najwięcej tekstów z podróży zawierających wzmiankę o nim pochodzi bowiem z XIX wieku – jego osobowość idealnie wkomponowała się w klimat podróźniczy epoki. Podróż włoska w obrazie piśmienniczym tego okresu to nie tylko chęć poznania nowego kraju i kontaktu z nieznanym, lecz przede wszystkim pragnienie powrotu do przeszłości, odwiedzenia miejsca, które już wcześniej wydawało się bliskie, przede wszystkim dzięki pośrednictwu literatury, sztuki, architektury. Jak stwierdza Stanisław Burkot, romantyczne podróżopisarstwo to rodzaj aktywności literackiej charakterystycznej dla przełomu epok. Należy jednak odnotować, że romantyczne podróżopisarstwo wywarło ogromny wpływ na cały XX wiek,

co widać m.in. w tekstach Gustawa Herlinga-Grudzińskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Marka Zagańczyka. Owszem, nowe typy sposobu pisania o włoskiej podróży zdominowały tę kategorię, ale czym byłyby te teksty bez swoistego rodzaju melancholii, próby refleksji nad przemijalnością i końcem epok, czyli bez rozważań w duchu romantycznego powieściopisarstwa?

Chociaż w XVIII wieku sława Alfieriego nie dotarła jeszcze na scenę polską (w 1809 roku *Saula* wystawił Bogusławski), pojawiła się jednak pierwsza relacja z podróży włoskiej, w której został przywołany włoski dramaturg. W rozdziale ósmym *Pamiętników czasów moich* Niemcewicz pisze o Alfierim, wspominając swoją podróż z Wiednia do Florencji. Pośmiertne wydanie *Pamiętników czasów moich* z 1848 roku ukazało się w Paryżu nakładem Karola Ursyna Niemcewicza, a powstanie pamiętników szacuje się na lata 1823–1838<sup>20</sup>. Dzieło określane jest jako „pomniki działań” Niemcewicza, dające wspomnienia jego czynów i życia i stanowiące cenne źródło do poznania życia całej epoki<sup>21</sup>. Autor, przyoblekając wspomnienia w formę biografii, podawał ze szczegółowego stanowiska wszelkie wypadki polityczne Polski. Nie powinno więc dziwić, że w obszernym fragmencie dotyczącym spotkania z Alfierim Niemcewicz porusza m.in. problematykę politycznego zaangażowania dramaturga i podkreśla, jak wiele dla niego znaczy wolność i wyzwolenie z więzów wszelkiej tyranii (zarówno jedynowładztwa, jak i krwawych rządów większości). Utożsamia jego wygląd zewnętrzny z wielkim duchem. Nie sposób oprzeć się wrażeniu, że Niemcewicz prezentuje tutaj nie tyle Alfieriego czy impresję ze spotkania z nim, ile całą „figurę alfierowską”:

Mazzei, Włoch, którego również znał w Paryżu, czepiający się później dworu Stanisława Augusta, dał mi list do sławnego poety, hrabi Alfieri, ten mnie z przyjaciółką swoją hrabiną Albany, Stolberg z domu, wdową po pretendencie angielskim<sup>22</sup> poznał. [...] Alfieri był przystojnej postaci, wysoki, z twarzą oznaczającą wielką duszy tęgość, błady, oczy niebieskie, włos jasny, tłumaczył się z tą zwięzłością i mocą, jaką w rymach jego widzimy. Żarliwy rozsądnej wolności obrońca, oburzała się jego dusza na krwawe wściekłości Francuzów, jako plamzące i zgubne dla sprawy uciemnionej ludzkości [...]. Widziałem autora [tragedii wystawianych w domu u hrabiny d'Albany, chodzi o Alfieriego – O. Sz.] samego, w fraku i z płaszczem tylko zarzuconym na ramię, grającego rolę Brutusa; moc gry Alfieriego i deklamacji pokrywały zepsucie iluzji przez czasami sprzeczne ubiory<sup>23</sup>.

Niemcewicz w ustępie porusza różne kwestie dotyczące Alfieriego: z jednej strony opisuje jego układy przyjacielsko-rodzinne, jego postać, wygląd i zachowanie, z drugiej zaś poglądy polityczne. To spotkanie warto odnotować również ze względu na fenomen kulturowy salonów literackich i ich znaczenia jako instytucji kultury prywatnej i publicznej w XVIII i XIX wieku. Utrwały się bowiem wtedy zrytualizowane formy kontaktów z pisarzami europejskimi odbieranymi przez współczesnych jako „wielcy twórcy” i autorytety zarówno w dziedzinie kultury, jak i w życiu codziennym<sup>24</sup>. Jedną z form definiowania prowadzenia salonu jest traktowanie go jako odmiany życia światowego rozgrywanego się w domu prywatnym literata, gdzie dochodzi do zainicjowania przez publiczność spotkania pisarza z miłośnikami jego twórczości<sup>25</sup>. Dlatego poeci prowadzący salon i zapraszający popularnych twórców (a takim był pod koniec XVIII wieku Alfieri) mogli nie tylko ich zobaczyć, ale i porozmawiać z nimi, wymienić poglądy, uzyskać namiastkę bezpośredniego kontaktu<sup>26</sup>.

Rozmowa intelektualna to część nie tylko życia kulturowego, ale i ożywionych dyskusji politycznych, stąd zainteresowanie Niemcewicza działalnością pozaartystyczną Alfieriego. Polski poeta nie pomija również przedstawień teatralnych Włocha. Według niego Alfieri jest gorliwym obrońcą niezależności jednostek, a jego wrażliwa dusza nie może znieść tego, w co przeistoczyły się hasła rewolucji francuskiej, uważa to za „plamzące i zgubne dla sprawy uciemnionej ludzkości”. Alfieri w polityce (i też w pewnym sensie życiu społecznym) to często wykorzystywany motyw w refleksji krytyczno-literackiej w Polsce zarówno w XIX, jak i XX wieku. Jego zaangażowanie będą doceniać w niedalekiej przyszłości Ludwik Osiński, Wojciech Bogusławski lub Franciszek Wężyk. Jednocześnie te same cechy zostaną uznane za wady w recenzjach teatralnych Alfierowskich sztuk. Zarzutem stanie się przede wszystkim wykorzystywanie politycznych upodobań w tragediach i uczynienie „z wielkich tragedii namiętności – tragedii politycznych”<sup>27</sup>. Warto więc odnotować głos Niemcewicza w sprawie upolitycznienia postaci włoskiego poety. Okazuje się bowiem, że argument dotyczący politycznej wymowy dzieł Alfieriego podnoszony przez polskich krytyków teatralnych w XIX wieku pojawił się, za sprawą wspomnień Niemcewicza, na gruncie polskiej refleksji już w 1785 roku.

Drugim osiemnastowiecznym tekstem, w którym pojawia się postać Alfieriego, są pamiętniki obejmujące wspomnienia z lat dzieciństwa Adama Jerzego Czartoryskiego, jego młodości spędzonej w Petersburgu, a także z jego podróży



na Sardynię i do Włoch. *Pamiętniki i memoriały polityczne 1776–1809*<sup>28</sup> zostały opublikowane po raz pierwszy w tak obszernej formie w 1986 roku. Spotkał on włoskiego poetę podczas swojej podróży do Florencji w 1799 roku. Podobnie jak Niemcewicz, Czartoryski zaczyna od przedstawienia Alfieriego czytelnikom jako męża hrabiny d'Albany. Podkreśla, że dzięki hrabinie włoski poeta wrócił do pisania tragicznych tekstów:

Za mojego pobytu we Florencji hrabia Alfieri był czerstwego zdrowia, co dzień długie przechadzki część dnia mu zabierały. Chodząc po kasynach, skandował głośno wiersze do swojej tragedii, którą był wówczas zajęty, nie zważając na przechodniów i otaczające go rzeczy. W godzinach poobiednich znać w nim było jakieś zmęczenie, wycieńczenie i siadał wówczas do szachów. Młodość miał bardzo burzliwą, jak się to można z jego pamiętników przekonać. Potem przywiązał się do hrabiny d'Albany, która zapewne przyczyniła się do zwrócenia go na drogę prac literackich, które już za życia wielką mu reputację zjednały. Spotkałem go przed kilku laty w Paryżu, zarazu był uniesionym namiętnie zasadami rewolucji francuskiej, potem zrażony wielu jej nieszczęśliwymi skutkami, również gorąco przeciw Francji pałał nienawiścią [...]. Gdy nagła choroba w wiele lat potem pozbawiła go możliwości codziennych przechadzek, uznał się bliskim końca i w kilka dni potem zszedł z tego świata. Był to zacny człowiek, z wysoka na świat spoglądający, lecz przez żywą imaginację często uwodzony<sup>29</sup>.

Z dokonanej przez Czartoryskiego charakterystyki postaci Alfieriego wyłania się obraz wielkiego tragika, który nie tylko w swoich dramatach, ale przede wszystkim swoim życiem zaświadczał o umiłowaniu wolności przez jednostkę. Czartoryski zarazem podkreśla znaczenie burzliwej, niesfornej osobowości włoskiego poety. Dla Czartoryskiego jest to postać osobliwa – nie bez przyczyny wspomina on o przypadłości poety, który chodził i głośno skandował swoje teksty, nie bacząc na innych. Czartoryski chce, by takim go właśnie zapamiętano, spisuje bowiem swoje wspomnienia już po śmierci włoskiego poety w 1803 roku. Wyciąga z jego (auto-)biografii wydarzenia, które potwierdzają tezę o natchnionym, targanym namiętnościami, ekscentrycznym tragiku. Również podany przez Czartoryskiego opis śmierci Alfieriego jest tu znaczący – „uznał się bliskim końca” z powodu odebrania przez chorobę możliwości przechadzek i recytowania swoich wierszy. Tak ujęte zdanie dotyczące śmierci pozostawia

również pewien margines domysłu, czy przypadkiem Alfieri nie przyspieszył momentu jej nadejścia – takie interpretacje również się pojawiają. Warto zastanowić się, czy wspomniany przez Czartoryskiego „zamyśl samobójczy” nie jest przypadkiem echem mody, zgodnie z którą pisarz miałby wrodzone skłonności autodestrukcyjne. W kontekście fascynacji samobójstwami iście „literackimi”, zapoczątkowanej przez Goethego na gruncie niemieckiej powieści, a kontynuowanej we włoskiej przestrzeni kulturowej, należy przywołać powieść Ugo Foscola *Ostatnie listy Jacopa Ortisa*<sup>30</sup>. Uznawana jest ona przez włoskich badaczy za „tragedię alfierowską pisaną prozą”<sup>31</sup>. Foscolo napisał tę powieść w czasie pobytu Czartoryskiego we Włoszech (pierwsza edycja dzieła to rok 1802), można więc spodziewać się pewnych aluzji Czartoryskiego do tajemniczej śmierci Alfieriego. Foscolo uznawał bowiem autora *Saula* za wzór do naśladowania, a wpływy alfierowskie widoczne były zarówno w dramacie, liryce, jak i w prozie. Listy Ortisa przypominają „urywane” wersy alfierowskie, tekst nieszczęśliwego kochanka często rwie się, jest fragmentaryczny, przepełniony wykrzyknieniami i pytaniami retorycznymi – właśnie tak, jak język postaci Alfieriego. Ponadto Ortis uważa literaturę z jednej strony za jedyną formę walki z lękami własnej egzystencji, z drugiej zaś za ostatni bastion kultury włoskiej w okresie niepokoju<sup>32</sup>. Można powiedzieć, że bohater tej popularnej w czasach Czartoryskiego powieści jest zarówno *alter ego* Foscola, jak i Alfieriego, a literatura wydaje się tożsamością narodową, religią, jedynym ratunkiem. Silny indywidualizm i patriotyzm łączy się w powieści z pragnieniem śmierci – czy było tak również w przypadku Alfieriego? Trudno jednoznacznie stwierdzić, niemniej jednak warto odnotować wątek pragnienia śmierci u Alfieriego we wspomnieniach Czartoryskiego.

Opis Czartoryskiego dotyczący włoskiego poety, zawierający refleksje natury politycznej i egzystencjalnej, idealnie koresponduje z obrazem przedstawionym przez Niemcewicza, dopełnia go i sprawia, że oto pod koniec XVIII wieku można stworzyć pewien obraz postaci Alfieriego. To, że w swoich wspomnieniach w pozytywny, choć nie pozbawiony realności, sposób pisali o nim Niemcewicz i Czartoryski, wpłynie na obecność włoskiego poety w pismach podróżniczych z XIX i XX wieku i zadecyduje o jego popularności. Zarówno Niemcewicz, jak i Czartoryski spotkali Alfieriego i byli pod wrażeniem jego osobowości, wskazując równocześnie na doniosłą rolę zaangażowania politycznego dramaturga. Więcej nawet miejsca w wydanych już pośmiertnie pamiętnikach poświęcili jego charakterowi aniżeli doskonałości tragedii, na co również warto zwrócić uwagę.

Do pierwszej dziewiętnastowiecznej podróży, w której autor odnosi się do Alfieriego, zalicza się relacja Stanisława Dunin-Borkowskiego, literata, wydawcy *Psalterza floriańskiego*, ale również geologa i mineraloga. Swoją podróż do Włoch odbywał dwukrotnie w 1815 i 1818 roku<sup>33</sup>. Wspomnienia, opublikowane w 1820 roku, nazywa „podróżami”, uprzedzając w przedmowie do wydania, że tych, którzy szukają w nich jedynie oświecenia lub zabawy, czeka rozczarowanie. Pisząc bowiem owe podróże, autor pragnie dać „klucz do wiadomości o Italii”, jego wspomnienia będą więc łączyć element naukowy z elementem rozrywkowym. Wspomina postać Alfieriego, snując własne przemyślenia na temat zastoju gospodarczego wskutek utraty niepodległości przez Wenecję. Tenże marazm gospodarczy znalazł swoje odzwierciedlenie, zdaniem Dunin-Borkowskiego, w mizernej działalności kulturalnej i artystycznej. Na dowód tego, jak bardzo kondycja finansowa wpłynęła na zubożenie życia teatralnego, autor przytacza liczbę teatrów, które kiedyś rozweselały bogatych wenejcjan (było ich siedem), oraz tych, które pozostały otwarte do dzisiaj – a pozostał otwarty tylko jeden. Jednocześnie Borkowski zaznacza, że jego pobyt w Wenecji przypadł na okres znacznego powodzenia na scenie tragedii Alfieriego:

Dawano tu Alfieriego tragedie, Alfieri jest ojcem tragedii włoskiej, którą zostawił na wysokim doskonałości szczeblu. Połączył on siłę Kornela ze smakiem i wdziękiem Rasyna i zbliżył tragedię do wzorów greckich przez zaprowadzenie chórów. Aktorowie włoscy naśladują francuskich. Deklamacja ich w tragedii jest nienaturalną, przewlekłą lub wrzaskliwą, a akcja tak gwałtowną i krzyżową, że zdaje się, iż wszystkich ze sceny myślą powypędząć. [...] Włosi również jak Francuzi są tego zdania, że tragedia nie jest wystawą rzeczy ludzkich, przez ludzi dla pożytku i nauki zrobioną, ale że to są czyny heroiczne bożków lub przynajmniej półbożków, którzy przyodziaszy najlaskawiej skórę ludzką, pozwalają sobie wprawdzie robić różne psoty, ale za to tłuką się i hałasują tak długo, póki ich nareszcie w piątym akcie kto dla spokoju nie zamorduje [...].

Osobliwa to recenzja dramatu Alfierowskiego – przy okazji dostojnej sztuki Alfieriego, *Saul*, Borkowski pozwala sobie na ironiczną ocenę roli tragedii w życiu Włochów, która przypomina „heroiczne czyny bożków hałasujących tak długo, aż wreszcie kto ich dla świętego spokoju w piątym akcie nie zamorduje”. Cały jednak ustęp o teatrze podany jest w lekko żartobliwej tonacji, niemniej jednak o poecie Dunin-

-Borkowski pisze zupełnie poważnie. Na stosunku Dunin-Borkowskiego do Alfieriego zaważyła bowiem nie tylko postać Alfieriego, ale również jego dzieło, *Saul*, być może również znajomość innych tragedii Alfierowskich. Nie ulega wątpliwości, że Alfieri stworzył nowatorski typ dramatu scenicznego, który mógł fascynować polskich twórców zarówno przełomu XVIII i XIX wieku, jak i czasów romantyzmu. Była to tragedia, która z jednej strony wyrosła z ideałów klasycystycznego dramatu, z drugiej zaś przekraczała jego normy. Alfieri chciał stworzyć teatr, w którym utożsamione zostaną tragedia i akcja. Poeta zrezygnował zupełnie z dekoracji, ozdobników, ograniczył też liczbę postaci na scenie. Wedle jego koncepcji istotę tragedii osłabiała umieszczanie zbyt wielu postaci dramatu i wymyślanie pobocznych splotów akcji. Alfieri pragnął ukazać tragedię ludzką w sposób jak najprostszy i najbardziej dosadny zarazem, a wybrał do tego ascetyczny koncept sztuki dramatycznej<sup>34</sup>. Choć wprowadzał niewiele osób na scenę, zawsze były to postaci dominujące. Prawie wszystkie dramaty Alfierowskie przepełnione były walką nieszczęśliwej jednostki z tyranem, uosabiającym wcielone zło. Zło, które u Alfieriego nieustannie triumfuje, pozostawiając szlachetną jednostkę zwyciężoną, nierzadko martwą. Niemniej jednak należy pamiętać, że niekoniecznie wiąże się to z sympatią poety do tyranów – Alfieri, ukazując triumf tyranii i zła, konsekwentnie zdawał się krzyczyć: „Narodzie, obudź się!”. Chciał być głosem pokolenia walczącego o swobodę jednostki, rozumiał, że tylko drastyczne zakończenie byłoby w stanie poruszyć widzów. Te szkicowo zarysowane cechy charakterystyczne tragedii Alfieriego wskazują na jego silną potrzebę ekspresji hasła narodowowyzwoleńczego, co mogło stać się podstawą do zainteresowania nie tylko Alfierim-twórcą tragicznym, ale również jego wymagającymi dramatami.

Wracając do wspomnień Dunin-Borkowskiego, w relacji z podróży odbytej w 1815 roku zwraca uwagę sposób pisania o włoskim dramaturgu. Jest on „ojcem tragedii włoskiej, którą zostawił na wysokim szczeblu doskonałości” i którego nadal wystawia się w Wenecji mimo oczywistych kłopotów gospodarczych miasta i zamknięć wielu teatrów. Dunin-Borkowski podkreśla tym samym rangę nie tylko dramaturga, lecz również potęgę wpływu jego tragedii, która w okresie poprzedzającym zjednoczenie Włoch i czas *Risorgimento*, okresie „preromantycznym”, była bardzo istotna<sup>35</sup>.

Często pojmowana jako podróżniczka i turystka<sup>36</sup>, Łucja Rautenstrauchowa w swoim trzutomowym dziele *W Alpach i za Alpami* obok bogato ilustrowanych opisów podróży umieszcza również refleksje dotyczące artystów związanych

z konkretnym miejscem. Dzieło zostało opublikowane w całości w 1847 roku, choć fragmentarycznie wspomnienia Rautenstrauchowej były wydrukowane w „Bibliotece Warszawskiej” w tomie czwartym z 1846 roku<sup>37</sup>. Rautenstrauchowa przywołuje największe nazwiska ludzi kultury, literatury i nauki związanych z krainami „wokół Alp” (Wolter, Rousseau), koncentrując się na początkach ich karier oraz na pierwszym etapie kształtowania się ich poglądów estetycznych. Wiąże się to ze wskazaniem miejsca urodzenia danego twórcy. Wzmiankę poświęconą dramaturgowi z Asti umieszcza w rozdziale dotyczącym Piemontu i Turynu. Warto zwrócić uwagę na to, że autorka tytułuje nazwiskiem Alfieriego jeden ze swoich rozdziałów, co stawia go na równi z lordem Byronem, Wolterem, Rousseau, Boccacciem, Dantem czy Petrarą. Wiadomo, że Rautenstrauchowa zawarła znajomość z księżną Potocką, wiadomo również, że część włoskiej podróży spędziła z Michałem Wiszniewskim, choć nie wymienia go w swojej relacji<sup>38</sup>. Europejscy twórcy, którzy byli odbierani przez współczesnych jako „wielcy twórcy”, stawali się wówczas również autorytetami w dziedzinie sztuki<sup>39</sup>. Wśród takich właśnie autorytetów Rautenstrauchowa umieszcza Vittorio Alfieriego.

O rodzinnym mieście poety pisze niewiele, gdyż jawi się ono jej „nudnym” i niewartym dłuższego ustępu. Odwołuje się za to dwukrotnie do Florencji, o której będzie pisać w dalszych rozdziałach. Niemniej jednak już tutaj podkreśla znaczenie, jakie Florencja odegrała w życiu Alfieriego, stwierdzając nawet, że to tam „nauczył się po włosku”:

J. Janin, z wielkim zapasem zapłału przebywszy Alpy, nieco się zatrzymawszy w Turynie, wyrzekł, iż Piemont trzeba nazwać Włoch przedpokojem. Alfieri, jego dziecię, przeniósł się do Florencji, i jak sam wyznaje, tam dopiero zaczął uczyć się po włosku. [...] Nie wspominałam o Asti, o tej ojczyźnie, Alfieriego; gdyż, lubo on tam dzień ujrzał, prawdziwą jego ojczyzną jest Florencja. We Florencji i znaczna część życia poety przeszła i zwłoki spoczywają. Asti wreszcie nic nie ma znakomitego. Jeden z tegoczesnych pisarzy, zowiąc je nudnym, porównywa to miasto do klasycznej tragedii<sup>40</sup>.

Co zdumiewa w przytoczonym fragmencie, to wiedza na temat chronologii życia włoskiego dramaturga, nawet jeśli została ona pobieżnie wykorzystana. Rautenstrauchowa odnosi się do faktu znanego z jego autobiografii, dotyczącego niezajomości języka włoskiego we wczesnej młodości, co podkreśla dodatkowo sformułowaniem „jak sam wyznaje”.

Nie daje jednakże przypisu odwołującego się do konkretnego tomu autobiografii, co pozwala się zastanowić, na ile znała ona oryginalny tekst *Vita scritta da esso*, czy czytała go w przekładzie francuskim (który ukazał się po raz pierwszy w roku 1809 roku)<sup>41</sup>, a na ile passus o niezajomości języka włoskiego znany był jej za pośrednictwem recepcji Alfieriego w Polsce. Biografka twórczości Rautenstrauchowej, Magdalena Ożarska, wspomina o solidnym wykształceniu pisarki, o jej działalności przekładowej z języka francuskiego, nie podaje jednak informacji o jej znajomości języka włoskiego<sup>42</sup>. Jedno jest pewne – ślad obecności Alfieriego pojawił się również w edycjach wspomnień Rautenstrauchowej, stając tym samym kolejny przykład recepcji włoskiego poety w Polsce i ukazując próbę refleksji nad jego miejscem w myśli intelektualnej polskich artystów XIX wieku.

Towarzysz podróży Rautenstrauchowej, jak pisze Ożarska, Michał Wiszniewski swoją *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty* wydał w 1848 roku, czyli dokładnie w roku, w którym osiadł na stałe w Italii. Wcześniej odbył trzy podróże do tego kraju: w latach 1819–1822, w 1825 i ostatnią w 1845 roku. Wspomnienia wydane w 1848 roku doczekały się również drugiej edycji dokonanej przez autora (w 1851 roku). Już w następnym stuleciu, w 1982 roku, Henryk Barycz przygotował trzecie wydanie do druku, pomnożył je tekstami z rękopisów, opatrzył objaśnieniami i posłowiem. Opracowując wydanie pamiętników z podróży Wiszniewskiego, zwrócił uwagę na jego niezwykłą fascynację bajronizmem, nazwał Byrona energią napędową dla italianizmu młodego autora<sup>43</sup>. Byron, który stał się niejako przewodnikiem po nowym italianizmie, dążył do ukazania przemian duchowych, jakie zachodziły we Włoszech. Zachowywał sentyment dla pomników starożytności, italianizm zanurzał w średniowiecze włoskie, renesans, jednocześnie obwieszczając narodziny nowej sztuki włoskiej – a wśród jej reprezentantów także Alfieriego. Nie powinno więc dziwić, że Alfieri, uznany przez Byrona za patrona nowej Italii, pojawił się również i we wspomnieniach Wiszniewskiego. Wzorując się na Byronie, również Wiszniewski postanowił uplastyczyć swoje opowiadanie przez wplatanie w tok opowieści odwołań zarówno do literatury starożytnej, jak i do arcydzieł piśmiennictwa narodu włoskiego. Barycz, opisując włoskie fascynacje Wiszniewskiego, zwraca natomiast uwagę na jego sprawność językową i sięganie do źródeł, bez tłumaczeń z drugiej (lub nawet trzeciej) ręki: „Można powiedzieć, że taka rewia dobranych urywków i cytatów ze znakomitych dzieł świata, zaczerpniętych nie z drugiej ręki, lecz z oryginałów, dodawała splendoru, ozdoby, a także urozmaicenia tekstowi z natury rzeczy jednostajne-

mu”<sup>44</sup>. Należy więc przypuszczać, że Wiszniewski, powołując się na znakomitego, godnego najwyższej chwały Alfieriego, znał przynajmniej część jego dzieł w oryginale. Najczęściej przytacza wątki związane z jego biografią, jest prawdopodobne, że czytał *Vita*.

O poecie z Asti Wiszniewski pisze dwukrotnie: gdy odwiedza kościół Santa Croce we Florencji, gdzie pochowany jest dramaturg, i gdy opisuje towarzyski salon pani Albrizzi. W kościele ogląda groby słynnej czwórki mistrzów włoskich pochowanych obok siebie: Michała Anioła, Alfieriego, Dantego i Machiavellego: „Dalej idzie Alfieriego pomnik, który mu żona ostatniego ze Stuartów i Canova tu postawili. Italia, posąg olbrzymi, płacze nad utratą tak znakomitego tragika, który chciał być Eschylosem włoskim”<sup>45</sup>. Druga krótka wzmianka pojawia się o Alfierim przy okazji wizyty w Wenecji. Wiszniewski przytacza czytelnikom opowieść o domu, w którym pod przewodnictwem Greczynki szlacheckiego rodu, pani Albrizzi (zwanej wenecką panią de Staël), zbierali się najznakomitsi ludzie różnego pochodzenia i narodów. Wiszniewski wspomina o jej przyjaźni z hrabiną d’Albany i przez to również z włoskim dramaturgiem<sup>46</sup>. Streszcza jej życiorys, wskazując na znajomości m.in. z panią de Staël i Humboldtem, a także na napisanie pracy o posagach Canovy. Zwraca szczególną uwagę, że wykluczała ona z wieczornych rozmów u siebie w domu wszystkich tych, którzy chcieli pograć w karty, zjeść coś dobrego i napić się alkoholi:

Pani Albrizzi przyjmowała co wieczór gości w salonach, gdzie nie było kart ani żadnego jadła i napitku, [...] co zaraz wyłączyło z tak wytwornego towarzystwa, najprzód ludzi oddanych namiętnie kartom [...] i tych, którzy pod niechlubnym nazwiskiem pieczeniary, radzi odwiedzają bogatsze domy, dla jadła i napitku [...]. Tu można było widzieć i przysłuchiwać się rozmowie najznakomitszych wówczas urodzeniem, geniuszem i sławą ludzi<sup>47</sup>.

Do takiego grona bez wątpienia zaliczał się Alfieri, wspomniany jeszcze raz przez Wiszniewskiego jako oddany przyjaciel „czulego poety Pindemonte”, który również był u pani Albrizzi. To krótkie napomknięcie u Wiszniewskiego jest jednak bardzo ważne, tym bardziej, jeżeli odczyta się je w kontekście fascynacji autora Italią, Byronem i romantyczną wizją podróży włoskiej. Alfieri zostaje wymieniony pośród najważniejszych nazwisk odradzania się Italii. Dramaturg pojawia się we wspomnieniach Wiszniewskiego zaledwie dwa razy, a mimo to zostaje włączony w dyskurs o największych poetach włoskich (nieproporcjonalnie więcej miejsca

Wiszniewski poświęca Boccacciowi, Petrarce czy Dantemu). Zastanawiają również słowa wypowiedziane przez autora wspomnień nad grobem Alfieriego: znakomity tragik, który chciał być włoskim Ajschylosem. Czemu akurat Ajschylosem? Nie jest to przecież wypisane na nagrobku, Wiszniewski chciał dodać własną refleksję do postaci Alfieriego. Już w XIX wieku przyrównywany był on bardziej do Eurypidesa (choćby przez Bogusławskiego) tworzącego pełne namiętności tragedie. Porównanie do pierwszego z greckich tragiczków zastanawia. Czy nie jest to jednak również delikatna próba użycia deminutywum wobec Alfieriego? Czy Wiszniewski chciał w ten sposób zakończyć swoje rozważania o nim, rzucając niby od niechcienia opinię, że włoski dramaturg Ajschylosem starał się być, lecz się nim nie stał?

Józef Kremer<sup>48</sup> w *opus magnum* swojego życia, sześciotomowej pracy *Podróż do Włoch*, zawarł krótkie, lecz bardzo znaczące opisy figury Alfieriego. By lepiej zrozumieć, w jakim kontekście poeta zostaje przywołany, trzeba najpierw zastanowić się nad specyficznym typem wspomnień z podróży, jakim jest dzieło polskiego historyka sztuki i filozofa. Kremer odwiedza Włochy w 1852 roku, a swoją podróż opisuje w ciągu siedmiu lat w sześciu tomach. W lipcu 1862 roku rękopis ostatniego tomu znajduje się już w rękach wydawcy Józefa Zawadzkiego w Wilnie, a dzieło ogłaszane jest drukiem od 1859 do 1864 roku. Kończąc swoją pracę nad *Podróżą do Włoch*, Kremer zwrócił się do czytelników:

Czytelnicy moi! Chciejcie przyjąć życzliwym a chętnym uczuciem tę książkę moją, jako zaprawdę spod serca dar. Przez wszystkie lata tej wytrwałej, niesprzykrzonej pracy przyświecała mi ciągle idea święta, nieśmiertelna. Ona dodawała mi odwagi, bym nie ustawał w trudach a łamanach z sobą. Dla tej idei nie żałowałem sił, jej z miłością poświęcając wszystkie wolne chwile, wszystkie myśli i pragnienia moje<sup>49</sup>.

W chwili gdy Kremer wybierał się w podróż do Włoch, zajęty był pracą nad *Dziejami artystycznej fantazji*. Henryk Struve, autor monografii o Kremerze, przypuszcza więc, że książka o Włoszech może zostać odczytana właśnie jako uzupełnienie owego szkicu artystycznych fantazji, dlatego też dzieło o włoskiej podróży Kremera jest obszernym i bardzo szczegółowym opisem bogactwa materiału z dziedziny historii sztuki. W swojej autobiografii przyznawał, że jest to „kraj szczęsny, naturą cudowny i zabytkami sztuki działający na wyobraźnię”<sup>50</sup>. Jest to unaocznienie świątyni piękna w całej rzeczywistości. Niemniej jednak Kremer zdawał sobie



sprawę, że w jego czasach publiczność (a więc i wydawcy) szukali literackiej rozrywki, co spowodowało, że wybrał formę zajmującego opisu podróży, by uczynić książkę atrakcyjniejszą dla odbiorców. Chciał bawić, lecz również pouczać o estetyce. Chciał być nie tylko historykiem i krytykiem, lecz również entuzjastą, który zachwyca się czymś, ale i brzydzi, zupełnie spontanicznie. Podobnie jego stosunek do „mistrzów”, których przywoływał w swoich tomach, był swobodny, nieskrępowany<sup>51</sup>. I choć badacze gatunku podróży, jak nazywa ich Joanna Ugniewska w szkicu *Podróż do Włoch Józefa Kremera*, są zgodni, że dzieło Kremera jest typową podróżą erudycyjną, w której dominuje refleksja estetyczna<sup>52</sup>, to jednak należy zauważyć, że Kremer nie jawi się tylko jako historyk sztuki, ale i bystry obserwator życia codziennego, przyglądający się jego naturalności, spontaniczności, żywiołowi ulicy.

Luca Bernardini określił z kolei Kremera w swoich notatkach jako autora dzieła stanowiącego mieszaninę przewodnika, opisu podróży i wykładu historii sztuki<sup>53</sup>. Bez wątplenia Kremer w swoich rozważaniach zastanawiał się nad istotą piękna oraz nad syntezą idei i rzeczywistości w każdej sztuce pięknej (malarzkiej, architektonicznej, literackiej). Znaczące są jego słowa, które kieruje pod adresem miłości do nauki i sztuki:

Kto się nauce i umiejętności zaślubi i jej odda żywot swój, niech za cel swój ma, by się sam obrócił na środek dla korzyści współczesnych i kraju swojego. [...] Byle miał na sercu myśl ogółu, któremu służy, toć ona nawiedzi go w samotności ckliej, stanie obok niego, niby patronka, wzmocni go i pobłogosławi pracę jego; bo te prace lubo przeminają, jak wszystko przemija [...], toć przecież nie przemienie zasługa i zostanie imię pocziwe, a kości jego nie będą wzgardzone<sup>54</sup>.

Zdanie to, przytoczone na początku rozprawy Struvego o Kremerze, można odnieść również do Alfieriego. Dobro ogółu, dbanie o pozostawienie ważnego przesłania dla potomnych, a także nieprzemijająca sława – taką charakterystykę z pewnością można przypisać włoskiemu dramaturgowi. Tym bardziej że przy okazji zwiedzania kościoła Santa Croce we Florencji Kremer wspomina Alfieriego w najlepszym z możliwych kontekstów: jako symbol geniuszu poetyckiego Italii, dziedzictwa literatury włoskiej:

[...] jednak ani nam podobna wspomnieć choć w kilku słowach o wielkoludach duchowych, o których tu pra-

wią pomniki, w kościele i po kaplicach porozstawiane; słyszysz wołanie przeszłości świetnej, ogromnej, słuchaj, kto jeszcze w tych przybytkach spoczął w sławie, a chwale dla świata. Tu Machiavelli, a tam Galileusz, a tam znów Alfieri! Każde z tych imion zamknęło w sobie ważną część historii kultury ludzkiej, każde z tych imion jest streszczoną historią współczesnej im Europy, jest ogniskiem wszystkich jej promieni<sup>55</sup>.

Kremer wielokrotnie w swoich dyskursach artystycznych stosuje zabieg metonimii<sup>56</sup>. W miejscu odesłania czytelnika do konkretnego dzieła literackiego bądź ważnego momentu z dziejów narodu włoskiego pojawia się przywołanie twórcy związanego z danym zjawiskiem lub fenomenem. Płaszczewska sugeruje, że wymienienie Alfieriego (w dostojnym towarzystwie Galileusza i Machiavellego) zastępuje wykład Kremera na temat dziejów kontynentu i rozwoju ludzkiego ducha, umysłu i talentów. Nie sposób nie zgodzić się z wywodem badaczki, niemniej jednak należy podkreślić, że nie chodzi w tym fragmencie jedynie o niewymówiony przez Kremera wykład na temat historii kontynentu. W tym krótkim ustępie historyk sztuki daje wyraźny sygnał czytelnikowi – tak, tragediopisarz Alfieri jest figurą części historii Europy i stanowi swego rodzaju ogniskową wszelkich problemów, nadziei, bolączek i wielkich osiągnięć swojej epoki.

Wśród dziewiętnastowiecznych twórców jest jeszcze jeden głos krytyczny wart odnotowania. W historycznoliterackich próbach i refleksjach dotyczących własnych lektur Lucjan Siemieński poświęca oddzielny rozdział włoskiemu poecie. *Kilka rysów z literatury i społeczeństwa od roku 1848–1858* stanowi edycję osobliwą, gdyż nie jest to wydanie pamiętnika z podróży, nie jest to również wspomnienie dotyczące zapisków poświęconych konkretnym peregrynacjom twórcy. To krytycznoliteracka praca, w której autor podejmuje szereg problemów związanych z rolą literatury i kultury w dziejach narodów. Przy rozważaniach dotyczących narcystycznej twórczości młodego Alphonse’a de Lamartine’a zwraca uwagę na fragment jego wspomnień z podróży do Włoch, który odnosi się bezpośrednio do cenionego przez Lamartine’a Alfieriego. Skłania to Siemieńskiego do rozmyślań na temat znikomości sławy. Alfieri w opowieści Siemieńskiego staje się symbolem tych, którzy zostali odepchnięci, chociaż w swojej epoce „najgłośniejsi stukali do bram”.

Jeżeli pisarz tak głośny, tak wielbiony za życia, a tak uczczony po śmierci, jak Alfieri, spotkał się w bliskiej po-

tomności z oziębieniem, a ledwo nie z zapomnieniem dla swoich tragedii, co w pewnych chwilach gorączkowo działy na całe Włochy – cóż powiedzieć o tych wszystkich gonitwach za rozgłosem sławy po naszych dziennikach?<sup>57</sup>

W tej niedługiej refleksji pozornie dotyczącej francuskiego poety i dyplomaty kryje się głęboka zaduma nad przemijalnością sławy, ważkością tragedii narodowych i cichej nadziei dla wszystkich twórców, że ich dzieła nie zostaną w przyszłości postawione jedynie na pokryte kurzem półki. Alfieri, w ocenie Siemieńskiego szanowany przez swoich rodaków w okresie poprzedzającym *Risorgimento*, okryty sławą i uhonorowany pomnikiem pamięci przez Canovę, jest dla polskiego pisarza i krytyka literackiego pretekstem do rozmyślań i pozostawia ślad o Alfierim w krytyce ówczesnego okresu. Przykład refleksji Siemieńskiego pokazuje, że w początkach drugiej połowy XIX wieku Alfieri funkcjonuje w Polsce jako autor ważny i doniosły, niemniej jednak już powoli zapomniany, a przecież nie mija nawet pół wieku od pierwszego wystawienia *Saula* w Teatrze Narodowym.

Istotne znaczenie ma też zdecydowane wykrzyknienie Siemieńskiego „Mniejsza z Lamartinem!”<sup>58</sup>, ponieważ odnalazł on w osobie Alfieriego, patrona zjednoczenia Włoch, lepszy przykład na potwierdzenie swojej tezy o znikomości chwały poetyckiej. Alfieri w jego opisie to postać nie tylko doniosła, ale i powoli odchodząca w cień zapomnienia. Siemieński w swoim zarysie nie przytacza dokładnej biografii Alfieriego, lecz, podobnie jak Rautenstrauchowa, tytułuje jeden z rozdziałów jego nazwiskiem i czyni o nim niebanalne spostrzeżenia – skoro tak wielki tragik niedługo po swej śmierci został prawie zlekceważony, to jaka przyszłość czeka innych twórców? Znaczący jest również kontekst rozważań o włoskim poecie. Lamartine, o którym wspomina Siemieński, zastanawia się nad jego postacią w momencie zwiedzania kościoła Santa Croce we Florencji. To, że pomnik dłuta Canovy wywołuje przemożne wrażenie na odwiedzających, nie budzi wątpliwości – jest to zdecydowanie pośmiertny pomnik chwały, a widok odradzającej się nad grobem Alfieriego Italii skłania zwiedzających do refleksji nad wpływem twórczości włoskiego poety na sprawę narodową.

Również i w XX wieku pojawiają się „echa alfierowskie” w twórczości Polaków odwiedzających Italię. Żeromski odwoływał się do włoskiego poety w różnorodnych typach swoich dzieł: w *Projekcie Akademii Literatury Polskiej*<sup>58</sup>, w artykule *Literatura a życie*<sup>59</sup> oraz w powieści *Charitas*<sup>60</sup>. Andrzej Zieliński w monografii *Pod urokiem Italii*<sup>61</sup> pisze o lekturach alfierowskich Żeromskiego w kontekście relacji pisarza z wło-

skich podróży. Zieliński proponuje nowe spojrzenie na odczytywanie włoskich mistrzów przez polskiego pisarza. Przeczytać bowiem można, że Żeromski pisał w pracy *Literatura a życie*:

[...] w połowie ubiegłego wieku literatura włoska przedzjednoczeniowa mogłaby z naszą iść w jarzmie do pary. Alfieri, Leopardi, Ugo Foscolo, Carducci – to jedyni bodaj współtowarzysze po ciernistych szlakach twórczości naszych wielkich romantyków. [...] Czy możemy wywyższać Mickiewicza ponad Goethego, Słowackiego ponad wiekiście kwitnącego Shelleya – Krasińskiego ponad Leopardiego, Norwida ponad Poego, Wyspiańskiego ponad Carducciego, Kasprowicza ponad Francis Jammesa, albo tyle mu pokrewnego Pascoliego? [...] Pisarze, których nazwiska tu wymieniłem, Goethe, Shelley, Leopardi, Carducci, Poe, Jammes, Pascoli – są dla nas bliscy, rodzeni, niemal ojczyści<sup>62</sup>.

Zieliński przyznaje, że są to cenne rozważania dla rozwoju italianizmu w Polsce i stosunków polsko-włoskich w epoce romantycznej, niemniej jednak nie powinno się mieć złudzeń co do lektur tragedii czy autobiografii włoskiego poety: „Pojawienie się nazwisk pewnych pisarzy w utworach Żeromskiego nie świadczy o znajomości jego dzieł. Tak jest z tragediami poety z Asti i utworami Foscola; równie problematyczna wydaje się wiedza o Pellico, nawet o Manzoni<sup>63</sup>. Niemniej jednak o włoskim obszarze jego czytania można powiedzieć już dużo więcej, niejednokrotnie bowiem odwołuje się do dramaturga przy okazji swoich literackich nawiązań. Rzeczywiście, wydaje się, że wiedza Żeromskiego o Alfierim nie jest zbyt pogłębiona, o czym mogą świadczyć fakty, które przytacza w *Projekcie*: „Wojciech Bogusławski przełożył dramat Wiktora Alfieriego *Saul*. Dramat ten, a później *Filip II* i *Wirginia*, były wystawiane w teatrze polskim. Innych dramatów, *Agamemnona*, *Antygony*, *Ameryki Wyzwolonej* nie posiadamy w tłumaczeniu na język polski<sup>64</sup>. Chociaż myli się tutaj Żeromski<sup>65</sup>, zastanawia w tym zestawieniu oda *L'America libera*, czyli *Ameryka Wyzwolona*. Jest to jedna z pieśni, do tej pory nieprzywoływana przez krytyków w Polsce. To niesłychanie interesujące wspomnienie nieodczytywanego do tej pory dzieła doprowadzić może do konkluzji, że Alfieri mógł być bliższy Żeromskiemu, niż spodziewa się tego komentator i badacz jego zapisków z dziennika dotyczącego włoskich wojaży. Żeromski we wspomnieniach z podróży po Italii powraca myślami do polskich krajobrazów, pisze nawet: „Dziwna rzecz, siedzę w pięknych Włoszech, a myślę wciąż o ogródku nałęczowskim<sup>66</sup>. Do Italii miał więc stosunek

dwojaki: z jednej strony wydawała mu się ona krajem pod wieloma względami wyjątkowym, dlatego że tak jak w żadnym miejscu nawarstwiały się tu epoki i kultury, które mógł jedna od drugiej odczytywać. Z drugiej zaś strony mniej od Rzymu antycznego i „dawnej Italii” oddziaływały na niego miasta współczesne (czyli z 1907 roku), nie interesujące się ani sztuką, ani artystą i nie będące żadnym punktem zbornym niespokojnych artystów czy dziwaków<sup>67</sup>. Tęsknota za elitą artystyczną i intelektualną oraz umiłowanie ojczyzny przybliżają bardzo Żeromskiego do Alfieriego, dlatego też nie powinna dziwić obecność włoskiego dramaturga w jego pismach i wspomnieniach.

Do grona dwudziestowiecznych pisarzy odwiedzających Italię i wspominających o Alfierim należy zaliczyć Gustawa Herlinga-Grudzińskiego. W indeksach umieszczonych przy wydaniach *Dziennika pisanego nocą* (1980–1983) pojawia się Alfieri – i jest to zawsze Vittorio Alfieri. Alicja Doboszevska, opracowując indeks w najnowszym wydaniu *Dziennika* z 2011 roku, podaje nazwisko Alfieriego, podobnie jak czynią to jej poprzednicy: Anna Wiśniewska-Walczuk przy wydaniu z 1996 roku i autor indeksu w wydaniu z 1990 roku<sup>68</sup>. Niemniej jednak, wbrew opracowanym indeksom i przypisom, wedle których bezsprzecznie Vittorio Alfieri pojawia się w dziennikach Herlinga-Grudzińskiego, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że autor, choć znał jednego z największych zwolenników twórczości poety, historyka literatury włoskiej, Benedetto Crocego... w ogóle o Alfierim nie pisał. Zostaje przywołane w *Dzienniku* nazwisko Alfieriego we fragmencie dotyczącym Mussoliniego. Tutaj wszystko względnie się zgadza – właśnie w latach trzydziestych XX wieku był on często przytaczany w kontekście faszystowskiej polityki Mussoliniego, a propagandowe teksty podsycaly dodatkowo polityczny kontekst dzieł Alfierowskich. Owocem takich zabiegów jest dzieło z 1934 roku, *La rivoluzione italiana da Vittorio Alfieri a Mussolini*, którego autorem jest Carlo Antonio Avenanti. Ponadto w książce autorstwa Carla Calcaterry (powstałej w 1939 roku) nie brakuje odniesień do szanowania ideałów głoszonych przez dramaturga przez Mussoliniego<sup>69</sup>. Wspomnienie więc o Alfierim przy okazji politycznych rozmyślań Mussoliniego przy pierwszej lekturze nie wzbudza większych podejrzeń:

Zapis z kwietnia 1942: Rozmowa Mussolini Alfieri...  
*Duce* był w żywym i wesołym usposobieniu. Mówiąc o Karolu Wielkim, najbardziej podziwiał jego męskość, gdyż zgadzał się całkowicie z francuskim filozofem, że „le genie c’est les genitiaux”<sup>70</sup>.

Tym bardziej że Herling-Grudziński wielokrotnie kontemplacje nad sztuką czy literaturą włoską przerywa dygresjami politycznymi<sup>71</sup>. Nie tylko Rzym, ale i cała Italia u autora to pretekst do głębokiej refleksji nad życiem i kondycją stosunków polskich (nie tylko literackich, ale i politycznych) w świecie. Dzięki temu niezwykle, terapeutycznemu miejscu może swoje myśli skierować ku niełatwym momentom w dziejach kraju.

Niemniej jednak element z wprowadzeniem „Vittorio” Alfieriego w dość oczywisty sposób nie pasuje do atmosfery panującej w dzienniku. Herling-Grudziński w swojej twórczości łączy czasem moc terapeutyczną sztuki z polityczną wymową, ale w dzienniku, gdy poświęca się opisywaniu polityki, nie wspomina o sztuce. *Inter arma silent Musae*, więc skąd nagle przy zapisie rozmowy z kwietnia 1942 roku odbytej przez Mussoliniego pojawia się Vittorio Alfieri? Można wyobrazić sobie, że *duce* w decydującym momencie prowadził wewnętrzną walkę ze sobą i przywoływał w myślach postać ojca rewolucji, anarchistę Alfieriego, a ktoś ze współpracowników zauważył tę zależność, niemniej jednak wydaje się to niedorzeczne, nawet absurdalne. Takim jednak tropem poszli zapewne wydawcy edycji z 1990 i 1996 roku oraz nawet autorzy najnowszej zbiorowej edycji dzienników z 2011 roku, czyli prawie wszyscy, którzy wydawali *Dziennik pisany nocą 1980–1983* Herlinga-Grudzińskiego, ponieważ wszędzie pojawia się nazwisko Alfieriego opatrzone imieniem Vittorio. Rozwiązanie jest proste – bliskim współpracownikiem Mussoliniego był Dino Alfieri, faszystowski polityk, i to zapewne rozmowa z nim wprowadziła *duce* w dobry nastrój. Błąd wydawców może być spowodowany rodzinnymi koligacjami z krytykiem twórczości Alfieriego oraz, co mniej prawdopodobne, propagandowymi tekstami na temat jego „rewolucyjnego” charakteru w kontekście polityki faszystowskiej. Przede wszystkim jednak zastanawia u Herlinga-Grudzińskiego brak jakiegokolwiek refleksji o włoskim dramaturgu i przywołania go w kontekście najlepiej do niego pasującym – czyli artystycznym.

Z przeanalizowanych edycji wspomnień z podróży od drugiej połowy XVIII aż do XX wieku wynika, że postać włoskiego poety przywoływana jest zawsze w kontekście najważniejszych twórców, zarówno włoskich, jak i europejskich. Powyższa analiza pozwala na stwierdzenie o istnieniu pewnego rodzaju zjawiska „lektur”, w tym przypadku lektur alfierowskich. Niemały wpływ mają na to formy wymienionych edycji – dzienniki, pamiętniki, wielotomowe dzieła podróżnicze, prace krytycznoliterackie, druki ulotne. Najróżniejsze formy wydań powodują, że z różnorakich



źródeł można było czerpać wiedzę o sytuacji literacko-kulturowej w Polsce, zapoznając się tym samym z (oczywiście jedynie pozornie) mało znanymi twórcami jak Alfieri. Włoski dramaturg, który pojawia się na kartach relacji podróżniczych, to nie tylko nazwisko „wielkiego twórcy”, które wypada elicie intelektualnej znać. To żywy człowiek, tak szczegółowo opisywany przez Czartoryskiego i Niemcewicza, pełen namiętności, posiadający burzliwe momenty zwrotne w życiu, artysta, ale i nieszczęśliwy kochanek, o czym świadczą przywoływane przez Czartoryskiego, Niemcewicza i Wiszniewskiego fragmenty dotyczące jego relacji z hrabiną d’Albany. Kremer, Rautenstrauchowa i po części także Żeromski ukazują nam z kolei figurę poetką tego twórcy, pisząc o nim jako o spersonalizowanej historii nowej, wyzwolonej Italii. Można odnieść wrażenie, że wielokrotnie opisy związane z Alfierim to opisy serdecznego spotkania polskich artystów z twórcą włoskim. Jego obecność w wymienionych tekstach wpływa w trojaki sposób na recepcję w Polsce. Po pierwsze, Alfieri znany był podróżującej elicie intelektualnej XVIII, XIX i XX wieku i umieszczany wśród najwybitniejszych twórców europejskich przełomu wieków. Po drugie, można uzyskać pewność co do lektur alfierowskich, którym oddawali się polscy podróżnicy. Czytali oni Alfieriego, w szczególności interesowała ich jego autobiografia, co podkreślają wielokrotnie w swoich wspomnieniach. Ponadto lektury alfierowskie wpłynęły na ich własną twórczość – jak w przypadku Żeromskiego, który odwoływał się do poety i w *Charitas*, i w dwóch artykułach poświęconych polsko-włoskim stosunkom literackim. Po trzecie, w tekstach Niemcewicza, Czartoryskiego oraz Dunin-Borkowskiego odnajdziemy wiele tropów dotyczących cech alfierowskich, charakterystyki jego dramatów, właściwości wyróżniających jego tragedie na tle innych utworów dramatycznych we Włoszech przełomu XVIII i XIX wieku. To w pamiętnikach i zapiskach będzie można przeczytać o politycznych uwarunkowaniach jego dzieł czy o indywidualizmie twórcy, który miał wiążące znaczenie dla używanego przez niego stylu artystycznego. Jeżeli przyjąć koncepcję podróży artystycznej Goethego, która zdominowała dziewiętnastowieczne podróżopisarstwo<sup>72</sup>, peregrynacje miały funkcję wychowawczą, przekształcały niemoc twórczą w tchnienie nowego życia i odrodzenia. Za lekcję można więc przyjąć wszelkie wzmianki w polskim podróżopisarstwie dotyczące ojca włoskiego dramatu, Alfieriego. Niejednokrotnie bowiem autorzy pamiętników, dążąc do „efektu lustra”, usuwali się jako osobowości w cień, za najważniejszy punkt mając opisywaną włoską rzeczywistość –

a więc m.in. także Alfieriego. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Goethego zawarte w *Podróży włoskiej*:

Oto mamy przed sobą byt nieprzerwany od przeszło dwóch tysięcy lat, przeorany i gruntownie zmieniony przez przemiany czasu, a jednak nadal jest to ta sama ziemia, te same wzgórza, często ta sama kolumna i mur, i ten sam lud, który zachował znamiona dawnego charakteru<sup>73</sup>.

W kontekście takich słów nie dziwi obecność Alfieriego w relacjach Polaków z włoskich podróży. Jest on figurą wolności dla swojego kraju, postacią, która „zachowała znamiona dawnego charakteru” i, jak chce to widzieć Józef Kremer<sup>74</sup>, *pars pro toto* nowo narodzonej Italii. W polskich realiach XIX wieku taka figura poety-wieszczka i bojownika piórem o zjednoczenie swojego kraju wzbudzała niemałe zainteresowanie. Zarówno wcześniej (w drugiej połowie XVIII wieku), jak i później (w wieku XX) można odnaleźć interesujące wzmianki o postaci Alfieriego w polskim podróżopisarstwie. Podjęcie problematyki obecności Alfieriego w tekstach z podróży artystów ostatnich dwóch stuleci okazuje się więc istotnym elementem historii recepcji włoskiego poety, która czeka na dogłębne opracowanie.

**Key Words:** Vittorio Alfieri, Alfieri’s reception in Poland, Polish-Italian literary relations, journeys to Italy, travel memories

**Abstract:** The article concentrates on the analysis of mostly unknown memories of journeys through Italy and their role in shaping the literary and cultural awareness in Poland at the turn of 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century, and at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century. The texts contain interesting insights on the father of Italian drama, Vittorio Alfieri. Alfieri, well-known in Poland in the first three decades of the 19<sup>th</sup> century as an inspiration for Polish playwrights (Bogusławski, Feliński, Słowacki), is virtually forgotten nowadays. In the article I shall attempt to present the perception of the memories and accounts on the Italian journeys by members of Polish intellectual elite, starting from 19<sup>th</sup> century diaries by Stanisław Dunin-Borkowski, Lucja Rautenstrauchowa, Michał Wiszniewski and Lucjan Siemieński, and finishing with 20<sup>th</sup> century texts by Stefan Żeromski and Herling-Grudziński. A review through different periods poses some formal difficulties related to defining the term of travel diary, but if the character’s (Vittorio Alfieri’s) role is perceived as the key, it allows to grasp the dynamics of the genre, as well as observe the role of edition of particular memories in creating the history of reception of Italian literature in Poland. A thorough analysis proves that one can boldly claim the existence of the phenomenon of “set texts”, in this case by Alfieri, since it seems that an unknown and unread author was also – apart from Dante and Machiavelli – a summarized history of Europe at that time, which was enabled by



various editions of Polish travel texts (editions of collected works by particular authors, multi-volume editions of travel notes, memories included on occasion of publishing a separate work).

<sup>1</sup> By wymienić tylko niektóre z niezwykle istotnych polskich prac, odnoszących się do omawianego przeze mnie okresu (czyli przełomu XVIII i XIX wieku): L. M. Loret, *Życie polskie w Rzymie w XVIII wieku*, Rzym 1931; Cz. Niedzielski, *O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentalnej (Podróż – powieść – reportaż)*, „Prace Wydziału Filologiczno-Filozoficznego” 1966, t. 27, z. 1; A. Sajkowski, *Włoskie przygody Polaków, wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1973; W. Müller, *Pielgrzymi polscy w Rzymie w XVIII wieku*, „Roczniki Humanistyczne” 1986, t. 34, z. 2, s. 357–365; A. Iwanowska, *Polskie rękopiśmienne relacje podróżnicze z epoki saskiej*, w: *Staropolska kultura rękopisu*, pod red. H. Dziechcińskiej, Warszawa 1990; B. Rok, *Zagraniczne podróże Polaków w pierwszej połowie XVIII wieku*, „Śląski Kwartalnik Historyczny »Sobótka«” 1992, nr 1–2, s. 171–178; M. Chachaj, *Związki kulturalne Sieny i Polski do końca XVIII wieku*, *Staropolski studenci i podróżnicy w Sienie. Sienciacy i ich dzieła w Polsce*, Lublin 1998; S. Burkot, *Polskie podróżopisarstwo romantyczne*, Warszawa 1998; O. Płaszczewska, *Wizja Włoch w polskiej i francuskiej literaturze okresu romantyzmu*, Kraków 2003; M. Kowalczyk, *Obraz Włoch w polskim piśmiennictwie geograficznym i podróżniczym XVIII wieku*, Toruń 2005; E. Bieńkowska, *Podróżny i jego cień*, „Zeszyty Literackie” 2006, R. 24, nr 1, s. 50–54; M. Zbrzeźniak, *Zjawisko żebractwa w krajach włoskich w oczach polskich podróżników w pierwszej połowie XIX w.*, „Meritum” 2012, t. 4, s. 103–111; M. Zbrzeźniak, *Polskie peregrynantki we Włoszech w latach 1815–1848: portret Italii, jej kultury i mieszkańców*, w: *Portret kobiecy: Polki w realiach epoki*, t. 1, red. nauk. J. Kita, M. Klempert i M. Korybut-Marciniak, Łódź–Olsztyn 2014, s. 25–37; J. Pietrzak-Thébault, *Piękno Italii i niewygody podróży: na marginesie I Pieśni „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, w: *Piękno Juliusza Słowackiego*, t. 3: *Metamorphosis*, pod red. J. Ławskiego, A. Janickiej i Ł. Zabielskiego, Białystok 2015, s. 355–364.

<sup>2</sup> O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, Kraków 2010, s. 262. Ciekawe stwierdzenie odnośnie do italianizmu badaczka umieszcza w epilogu swoich rozważań: „Statystyki dowodzą, że w Italii znajdują się dwie trzecie światowego dziedzictwa sztuki. Być może oznacza to również, że w italianizmie mieszczą się dwie trzecie dziedzictwa tematów literackich”; ibidem, s. 610.

<sup>3</sup> M. Brahmner, *Z dziejów włosko-polskich stosunków kulturalnych. Studia i materiały*, Warszawa 1939, s. 24.

<sup>4</sup> Z polskich badaczy Edward Porębowicz jako jeden z pierwszych pisał, że od Alfieriego rozpoczyna się włoski „podmuch entuzjazmu wolności”, który rozbudził naród włoski do walki o zjednoczenie; *Dzieje literatury powszechnej z ilustracjami*, t. 4, cz. 1–2, oprac. E. Porębowicz et al., Warszawa 1894, s. 440–453. Z włoskich historyków literatury związek Alfieriego z hasłami narodowowyzwoleńczymi podkreślali wszyscy badacze jego twórczości, by wymienić tylko niektórych: B. Chiara, *La gloria di Vittorio Alfieri: evocazione e ricordi*, Turyn 1927, s. 96; P. Cazzani, *Vittorio Alfieri – le opere, la vita, l'eredità spirituale*, Asti 1942, s. 55; B. Croce, *Poesia e non poesia*, Rzym–Bari 1964, s. 3–5; G. Nicastro, *Vittorio Alfieri*, w: *Letteratura italiana*, Rzym–Bari 1974, s. 76; G. Debenedetti, *Vocazione di Vittorio Alfieri*, Rzym 1977, s. 25.

<sup>5</sup> W Królestwie Sardynii, którego Piemont stanowił ważną część, po objęciu rządów przez Wiktora Amadeusza III nastąpił rozwój kulturalny związany głównie z ośrodkiem turyńskim. Tutaj też uformowały się tendencje i nastroje polityczne, które w Alfierim wywołały aspiracje zjednoczeniowe, z drugiej zaś podważyły ideologię oświeceniową z jej ufnością w ideał oświeconego absolutyzmu; J. Miszalska, *Historia teatru i dramatu włoskiego*, t. 1: *Od XIII do XVIII wieku*, Kraków 2008, s. 380.

<sup>6</sup> C. Calcaterra, *Vittorio Alfieri nell'Italia nuova*, Asti 1939, s. 13.

<sup>7</sup> Prace poświęcone politycznemu zaangażowaniu Vittorio Alfieriego, a właściwie będące polityczną interpretacją jego dzieł, to m.in. B. Chiara, op. cit.; C. Calcaterra, op. cit.; *Vittorio Alfieri: solitudine-potere-libertà*, ed. R. Ubbidente, Berlin 2003.

<sup>8</sup> Fubini we wstępie do utworów Alfieriego nazwał autobiografią największym dziełem włoskiego dramaturga; V. Alfieri, *Opere*, wstęp i wybór M. Fubini, tekst i komentarze A. Di Benedetto, Mediolan–Neapol 1977.

<sup>9</sup> *Bibliografia delle edizioni di Vittorio Alfieri*, w: *Antologia alfieriana*, ed. M. Lombardi Lotti, Turyn 1960, s. 7–8.

<sup>10</sup> Jeden z najpełniejszych wykazów tłumaczonych tragedii Alfierowskich znajduje się w pracy *Dramat obcy w Polsce 1765–1965*, pod red. J. Michalka, t. 1, red. S. Hałabuda, Kraków 2001, s. 17–18. Wykaz obejmuje dziesięć utworów przypisywanych Alfieriemu, tłumaczonych na język polski: *Agamemnon*, *Antyгона*, *Filip*, *Mirra*, *Orestes*, *Polinik*, *Rosmunda*, *Saul*, *Wirginia*, *Zbieg*. Wymaga on jednak uzupełnienia i poprawek, gdyż istnieją jeszcze fragmentaryczne tłumaczenia dzieł Alfieriego w prasie – Augustyn Żdzarski przetłumaczył *Orestesa* i *Filipa* w „Mrówce Poznańskiej” w tomie drugim (1821) i tomie piątym (1822), istnieją również fragmenty przekładów w opracowaniach historycznoliterackich (Edward Porębowicz przetłu-

maczył fragmenty *Miry* w *Dziejach literatury powszechnej z ilustracjami* w tomie czwartym). Ponadto *Zbieg* nie jest utworem tłumaczonym z Alfieriego, doprecyzowania wymagają także nazwiska tłumaczy dzieł.

<sup>11</sup> Zagadnienie związków twórców epoki przełomu XVIII i XIX wieku (takich jak Franciszek Wężyk, Alojzy Feliński czy Antoni Hoffmann) oraz romantyków (Juliusz Słowacki) z Alfierim czeka jeszcze na pełne i szczegółowe omówienie, istnieją jednak opracowania, które poruszają niektóre wątki dotyczące relacji Alfieri–pseudoklasycy oraz Alfieri–romantycy w Polsce, np. W. Hahn, *Przyczynek do genezy „Marii Stuart” Słowackiego*, „Ateneum” 1984, t. 1; J. Kleiner, *Juliusz Słowacki*, Warszawa 1919; J. Ujejski, *Wstęp*, w: *Tragedie Antoniego Hoffmanna*, Warszawa 1929; D. Ratajczakowa, *Antoni Hoffman* oraz *Franciszek Wężyk*, w: *Psarze Polskiego Oświecenia*, t. 3, pod red. T. Kostkiewiczowej i Z. Golińskiego, Warszawa 1996.

<sup>12</sup> Recenzje sztuk teatralnych pojawiają się w „Gazecie Warszawskiej”, „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” oraz „Kurierze Warszawskim” przy okazji wystawienia każdej tragedii Alfieriego na scenie narodowej w Warszawie, a także np. w „Tygodniku Wileńskim” z okazji benefisu Wojciecha Bogusławskiego w 1816 roku w Wilnie. Ponadto artykuły dotyczące Alfieriego i jego dramatów można odnaleźć m.in. w „Astrzei”, „Dzienniku Wileńskim”, „Kłosach” oraz „Pamiętniku Literackim”.

<sup>13</sup> *Recueil de litterature. Stanislaw August: Carmina, espitolae, orationes, acta inaugurationem, statuae Joannis Sobieski regis Poloniae anno 1788 consecranda (cum descriptione festi Karuzel dicti) variaque alia – tempore regni Stanislawi Augusti* (Biblioteka Czarotorskich, rkps syg. 983). Niewielka broszura umieszczona w literackim zbiorze Stanisława Augusta to folder reklamowy związany z drugim paryskim wydaniem zbiorowym *Tragedie di Vittorio Alfieri (1788–1789)*. Wydanie to ukazało się nakładem wydawnictwa rodziny Didotów. Na początku widnieje adnotacja od autora wydania: „Cette edition est fort belle, et il est impossible d'en faire une plus correcte”. Broszura zawiera spis pięciu woluminów, z których składa się wydanie. Świadczy to o popularności wydania z 1790 roku, które było dobrze znane w Polsce wśród elit. Stanisław August bowiem włoskiego poetę czytał i znał. Tragedie Alfierowskie (i listy dotyczące krytyki wystawianych sztuk) były więc obecne w polskiej przestrzeni literackiej, zanim zostały przetłumaczone na język polski. Co ciekawe, ta edycja uodwadnia, że wprowadzenie poety włoskiego na scenę przez Bogusławskiego nie było dziełem przypadku. Proces przyswajania jego tragedii rozpoczął się kilkanaście lat wcześniej, za sprawą polskich elit intelektualnych.

<sup>14</sup> G. Piramowicz, *Przestrogi dla czytających pisma historyczno-polityczne, jako to pamiętniki, dzienniki, wojaże, geografie i tym podobne*, Warszawa 1787, s. 54.

<sup>15</sup> Termin *Risorgimento* używany jest w kontekście złożonych procesów ideologicznych i politycznych, a także serii przekształceń ekonomiczno-społecznych oraz kulturowych, który zachodziły od końca XVIII wieku do połowy XIX wieku na Półwyspie Apenińskim. Konsekwencją tego procesu było Zjednoczenie Włoch w 1861 roku; A. Tyłusińska, J. Ugniewska, *Włochy w czasach Romantyzmu*, Warszawa 2004, s. 29.

<sup>16</sup> O. Płaszczewska, *Wizja Włoch*, s. 32.

<sup>17</sup> Ibidem, s. 38–39.

<sup>18</sup> H. Barycz, *Postłowie*, w: M. Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, Warszawa 1982, s. 495.

<sup>19</sup> M. Kowalczyk, op. cit., s. 83.

<sup>20</sup> Prawdopodobnie *Pamiętniki czasów moich* Niemcewicz pisał trzykrotnie w ciągu swojego życia – pierwszy raz w Ameryce, po raz drugi w czasach Królestwa Kongresowego, po raz trzeci na emigracji w Paryżu. *Pamiętniki* pisane przez Niemcewicza w kraju datuje się na lata 1823–1825, z kolei te pisane na emigracji datowane są orientacyjnie na lata 1834–1838; J. Dihm, *Wstęp*, w: J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 1, Warszawa 1957, s. 24–27.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 22.

<sup>22</sup> „Karol Edward Stuart, używający nazwiska hr. Albany – prawnuk Jana III przez matkę, Marię Klementynę, córkę Jakuba Sobieskiego – ożenił się w 1772 roku z młodszą o 32 lata Luizą von Stolberg-Gedern (1753–1824) ze znakomitego, ale zubożałego rodu. Świątyni niegdyś Młody Pretendent był już wówczas, na skutek nałogowego alkoholizmu, ruiną człowieka, toteż małżeństwo było dla młodziutkiej hrabiny pasmem nieustannych udręczeń, wzmoczonych jeszcze nieznośnym charakterem męża i jego chorobliwą zazdrością. W 1777 wielki dramaturg włoski Alfieri (1749–1803) poznał Luizę, zakochał się w niej bez pamięci i dopomógł jej w 1780 do ucieczki z domowego piekła. Hrabina schroniła się w Rzymie, a uzyskawszy 4 lata później separację, połączyła się we Francji z Alfierim. Spłoszeni postępnymi rewolucji, choć poeta głosił zawsze hasła wolnościowe, wyjechali z Paryża i jesienią 1793 r. zamieszkali we Florencji, gdzie hrabina otworzyła salon. Jedną z jego atrakcji były przedstawienia amatorskie organizowane przez Alfieriego, który lubił występować jako aktor we własnych tragediach”; cyt. za indeksem opracowanym przez J. Dihm i Z. Lewinównę, w: J. U. Niemcewicz, *Pamiętniki czasów moich*, t. 2, Warszawa 1957, s. 327.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 64.

<sup>24</sup> O. Płaszczewska, *Salony literackie XIX-wiecznej Europy w świetle podróżopisarstwa: Weimar i Mediolan Antoniego Edwarda Odyńca*, w: *Środowiska kulturotwórcze czasu oświecenia i romantyzmu*, pod red. B. Doparta, Kraków 2013, s. 119.

<sup>25</sup> Ibidem, s. 120.

<sup>26</sup> O salonach literackich oświecenia i romantyzmu pisali m.in. M. Estreicherówna, *Życie towarzyskie i obyczajowe Krakowa w latach 1848–1863*, Kraków 1968; J. Kamionkova, *Życie literackie w Polsce w pierwszej połowie XIX wieku*, Warszawa 1970; B. Mądra-Shallcross, *Dom romantycznego artysty*, Kraków 1992; *Historia życia prywatnego*, pod red. Ph. Ariès i G. Duby, t. 4: *Od rewolucji francuskiej do I wojny światowej*, pod red. M. Perrot, tłum. A. Pa-drewska-Gryza, B. Panek i W. Gilewski, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999; K. Grzywka, *Salony Warszawy i Berlina w XIX wieku*, Warszawa 2001; *Dwory magnackie w XVIII wieku. Rola i znaczenie kulturowe*, pod red. T. Kostkiewiczowej i A. Roćko, Warszawa 2005; A. Zioliwicz, *Poszukiwanie wspólnoty. Estetyka dramaturgiczności a więź międzyludzka w literaturze polskiego romantyzmu*, Kraków 2011.

<sup>27</sup> Anonimowa recenzja z „Gazety Warszawskiej” 1823, nr 24, s. 289–290. Jest to głów-ny zarzut Sismondiego wobec tragedii Alfierowskich, które później krytycy teatralni często wykorzystywali w swoich recenzjach. Dzieło Sismondiego *De la littérature du midi de l’Europe* wyszło w 1813 roku. Sismondi przy okazji rozbiuro sztuki Alfieriego, *Filipa II*, zarzucił poecie niepotrzebną zmianę porządku sztuki, która doprowadza do bałaganu i sprawiała wrażenie niedopracowanej fabuły. Ponadto ganił Alfieriego za zbyt polityczną wymowę dzieła.

<sup>28</sup> W indeksie opracowanym przez Jerzego Skowronka Alfieri widnieje jako szlachcic piemontki, odnowiciel literatury włoskiej, poeta związany z tradycjami francuskiego klasycyzmu, autor dwudziestu tragedii historycznych (napisanych w latach 1775–1787) poświęco-nych konfliktowi między despotą a obrońcą wolności. W epoce rewolucji francuskiej namiętny przeciwnik „despotyzmu ludowego”. Napisał bardzo interesujące pamiętniki *Vita*, w: A. J. Czartoryski, *Pamiętniki i memoriały polityczne 1776–1809*, teksty wybrał, opracował, opatrzył wstępem i przypisami J. Skowronek, Warszawa 1986, s. 700.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 264.

<sup>30</sup> U. Foscolo, *Ostatnie listy Jacopa Ortisa*, tłum. B. Sieroszevska, posłowiem opatrzył K. Morawski, Warszawa 1979.

<sup>31</sup> M. Fubini, *Ortis e Didimo*, Mediolan 1963, s. 21.

<sup>32</sup> S. Centanin, *L’“Ortis” foscoliano e “La virtù sconosciuta” di Vittorio Alfieri*, „Lettere ita-liane” 29 (1977), s. 325–339.

<sup>33</sup> S. Dunin-Borkowski, *Podróż do Włoch w latach 1815 i 1816*, Warszawa 1820, s. 31–32.

<sup>34</sup> V. Alfieri, *Parere dell’autore sull’arte comica in Italia*, w: *Le Tragedie*, ed. P. Cazza-ni, Mediolan 1966, s. 217–227. O znaczeniu niewielkiej liczby postaci na scenie i powiąza-niu tej oszczędności z surowym i pozbawionym ozdobników językiem Alfierowskim pisze m.in. A. Barsotti, *Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Rzym 2001, s. 46.

<sup>35</sup> Co ciekawe, o tej relacji Borkowskiego z podróży do Włoch wspomina również Alojzy Sajkowski w pracy *Włoskie przygody Polaków, wiek XVI–XVIII*, przywołując Alfieriego, o któ-rym wzmianki zabrakło w opisie włoskich peregrynacji Niemcewicza; A. Sajkowski, *Włoskie przygody Polaków, wiek XVI–XVIII*, Warszawa 1973, s. 187 i 190–191.

<sup>36</sup> O przełamaniu tej konwencji i ujęciu Rautenstrauchowej jako powieściopisarki „o po-dróżach” snującej sentymentalne rozważania związane z odwiedzanymi miejscami piszą M. Ożarska, *Two Women Writers and Their Italian Tours. Mary Shelley’s Rambles in Germany and Italy and Lucja Rautenstrauchowa’s In and Beyond the Alps*, Lewiston 2013; M. Mesjasz, *Lucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa. Książniczka, podróżniczka, literatka*, Warszawa 2014.

<sup>37</sup> Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach i za Alpami*, „Biblioteka Warszawska” 1846, t. 4, s. 229–272.

<sup>38</sup> Pisze o tym Magdalena Ożarska, op. cit., s. 24.

<sup>39</sup> J. Kamionkova, op. cit., s. 77–78.

<sup>40</sup> Ł. Rautenstrauchowa, *W Alpach i za Alpami*, t. 1, Warszawa 1847. Rozdział o Alfie-rim to rozdział szósty, *Piemont–Turyn–Silvio Pellico–Alfieri–Genua–Krzysztof Colomb*, w: ibi-dem, s. 62–72.

<sup>41</sup> *Bibliografia delle edizioni di Vittorio Alfieri*, w: *Antologia alfieriana*, pod red. M. Lombar-di Lotti, Turyn 1960, s. 55.

<sup>42</sup> M. Ożarska, op. cit., s. 12–15.

<sup>43</sup> M. Wiszniewski, op. cit., s. 499.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 524.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 463–464.

<sup>46</sup> „Poznała ich w Rzymie, kiedy się rozwiodła z mężem, który chciał pozostać w Itace, a ona, młoda i jurna, chciała dalej prowadzić salon w Wenecji, wyszła więc za pana Albriz-zi i pojechała z nim do Rzymu, skąd udała się z kolei do Wenecji”; M. Wiszniewski, *Podróż do Włoch, Sycylii i Malty*, Warszawa 1848, s. 88.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 88–89.

<sup>48</sup> Postać Józefa Kremera doczekała się licznych opracowań biograficznych i bibliogra-ficznych. Wybrane polskie opracowania: *Józef Kremer*, w: *Encyklopedia powszechna*, t. 16, wyd. S. Orgelbrand, Warszawa 1864, s. 44–45; K. W. Wójcicki, *Józef Kremer*, „Kłosa” 1869, nr 188, s. 58–59 i nr 190, s. 79–80; P. Chmielowski, *Józef Kremer*, „Niwa” 1875, t. 15, s. 196–214; A. Nowaczyński, *Stulecie Kremera*, „Świat” 1906, nr 7, s. 50; W. Witwicki, *Kremer Jó-zef*, w: *Sto lat myśli polskiej*, t. 6, Warszawa 1991, s. 301–336; M. Grabowska, *Józef Kre-*

*mer*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918). Materiały*, t. 2, pod red. Z. Szymdowej, Warsza-wa 1959, s. 444–445; S. Morawski, *Józef Kremer (1806–1875)*, w: *Obraz literatury polskiej XIX i XX wieku*, seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, t. 1, pod red. M. Ja-nion, B. Zakrzewskiego i M. Dernałowicz, Kraków 1975, s. 729–752; A. Śródka, *Uczeni pol-scy XIX–XX stulecia*, t. 2, Warszawa 1995, s. 341–342; K. Wroczyński, *Kremer Józef*, w: *Pow-szechna encyklopedia filozofii*, t. 6, pod red. A. Maryniarczyka, Lublin 2005, s. 57–58; *Józef Kremer (1806–1875). Studia i materiały*, pod red. U. Bęczkowskiej, R. Kasperowicza i J. Maja, Kraków 2016.

<sup>49</sup> H. Struve, *Życie i prace Józefa Kremera*, Warszawa 1881, s. 62.

<sup>50</sup> J. Kremer, *Autobiografia*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, pod red. J. Maja, Kraków 2007, s. 5.

<sup>51</sup> H. Struve, op. cit., s. 148.

<sup>52</sup> S. Burkot, op. cit., s. 371; J. Ugniewska, *Il modello ottocentesco dei libri di viaggio e il “Viaggio in Italia” di Józef Kremer*, w: *Il viaggio come realtà e come metafora*, eds. J. Łu-kaszewicz, D. Artico, Łask 2004; cyt. za: J. Ugniewska, *Podróż do Włoch Józefa Kremera*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 182.

<sup>53</sup> L. Bernardini, *Józef Kremer we Florencji*, w: *Józef Kremer (1806–1875)*, s. 196.

<sup>54</sup> H. Struve, op. cit., s. 1.

<sup>55</sup> J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 3, Warszawa 1878, s. 240.

<sup>56</sup> O. Ptaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*, s. 508.

<sup>57</sup> L. Siemiński, *Znikomość sławy autorskiej. Alfieri i Lamartine*, w: *Kilka rysów z literatu-ry i społeczeństwa od roku 1848–1858*, t. 1, Warszawa 1859, s. 380.

<sup>58</sup> S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, Warszawa 1925, s. 52.

<sup>59</sup> Idem, *Literatura a życie*, w: idem, *Sen o szpadzie i sen o chlebie*, Poznań 1916, s. 42.

<sup>60</sup> Idem, *Charitas*, Kraków 1928, s. 44.

<sup>61</sup> A. Zieliński, *Pod urokiem Italii*, Warszawa 1973.

<sup>62</sup> S. Żeromski, *Literatura a życie*, s. 42–45.

<sup>63</sup> A. Zieliński, *Pod urokiem Italii*, s. 206.

<sup>64</sup> S. Żeromski, *Projekt Akademii Literatury Polskiej*, Warszawa 1918.

<sup>65</sup> *Agamemnon* został przetłumaczony anonimowo w 1823 roku, *Antyгона* w tłumacze-niu Jana Kruszyńskiego powstała w 1825 roku, ponownie zaś tragedia ta została przetłuma-czona na język polski około roku 1830 przez Karola Czarnockiego. Rękopisy *Agamemnona* (BN BOZ 1028) w przekładzie anonimowym i *Antygony* (BN II 8883) w tłumaczeniu Czarnoc-kiego znajdują się w Bibliotece Narodowej, o tłumaczeniu *Antygony* Kruszyńskiego wiemy z relacji w „Gazecie Warszawskiej” i „Gazecie Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” („Gazeta Warszawska” 1825, nr 167, s. 2265–2268; „Gazeta Korespondenta Warszaw-skiego i Zagranicznego” 1825, nr 167, s. 3286). Listę tłumaczonych na język polski dramatów Alfieriego podaje m.in. Jan Michalik w *Dramacie obcym w Polsce*, niestety jednak przy-pisuje Augustynowi Feliksowi Glińskiemu tłumaczenie *Agamemnona* – w rękopisie widnie-je informacja, że Gliński był jedynie autorem pojedynczych skreśleń w tekście (*Dramat obcy*, s. 17).

<sup>66</sup> A. Zieliński, *Pod urokiem Italii*, s. 20.

<sup>67</sup> Ibidem, s. 167.

<sup>68</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, t. 1, wstęp K. Pomian, Kraków 2011; idem, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Warszawa 1996; idem, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Warszawa 1990.

<sup>69</sup> C. Calcaterra, op. cit.

<sup>70</sup> G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1980–1983*, Warszawa 1990, s. 38.

<sup>71</sup> W jednym z opisów swej wycieczki do Rzymu wspomina o kościele Santi Quattro Conorati, gdzie znajduje się średniowieczny majstersztyk propagandy kościoła katolickiego. Obraz w kościele przedstawia uleconego z trądu i nawróconego na chrześcijaństwo Kon-stantyna, co dla Herlinga-Grudzińskiego oznaczało początek zdobytej władzy religijno-świec-kiej nad podwładnymi; ibidem, s. 75–76.

<sup>72</sup> Wraz z „podróżą sentymentalną” Laurence’a Sterne’a; A. Mączak, *Peregrynacje, wo-jaże, turystyka*, Warszawa 1984, s. 193–195.

<sup>73</sup> J. W. Goethe, *Podróż włoska*, tłum. H. Krzeczowski, Warszawa 1980, s. 36.

<sup>74</sup> J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 3, s. 240.