

Joanna WAROŃSKA

## Grób Agamemnona zbudowany z kamieni tradycji

Utwór budził w przeszłości wiele kontrowersji wśród czytelników, że wspomnę tylko: Stanisława Tarnowskiego<sup>1</sup>, Juliusza Kleinera<sup>2</sup> czy Marię Straszewską. Tymczasem można rozładować ów *patriotyczny skandal*, odczytując wiersz jako podjęcie pewnej konwencji. Byłby to więc powrót do odrzuconej przez Kleinera teorii *teatralnego krzyku*<sup>3</sup>, co nie oznacza jednak gry (zwłaszcza po obudzeniu się serca poety), a jedynie próbę wyrażenia swych uczuć w sposób zrozumiały dla innych. Nie można przecież zapominać, że jest to „jeden z najświetniejszych poematów politycznych”<sup>4</sup>. *Grób Agamemnona* — część *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu (Pieśń VIII)*, drukowany był ostatecznie<sup>5</sup> jako zamknięcie *Lilli Wenedy*. Tadeusz Sinko<sup>6</sup> wykazywał zależność między dwoma utworami, którą tworzy m.in. wypowiedziana przez Lillę chęć bielenia płótna, Lelum połączony z Polelum jako „smutne pól – rycerzy – żywych”... Pamiętając o ostrzeżeniach Leszka Libery<sup>7</sup> przed bezkrytycznym kontynuowaniem tego tropu, wydaje się, że pozostała co najmniej jeszcze jedna konsekwencja. Jest nią zawarta w liście *Do autora „Irydiona”* uwaga o inspiracji twórczością Ajschylosa i Eurypidesa. W odniesieniu do *Lilli Wenedy* nawiązanie to odczytano. W *Rozie*, podobnie zresztą jak i w *Balladynie*, odnaleziono naśladowanie Elektry, w jej siostrze Antygony. W dramacie warto zauważyć jeszcze jedno — Derwid, król Wenedów, nie ma żony. Finał jest taki: Derwid popełnia samobójstwo, a w zasadzie gubi go śmierć córki, Roza dyszy zemstą i obiecuje przyjście mściciela zrodzonego z prochów, natomiast władzę przejmuje Lech, którego żona Gwinona zostaje zabita. Brak królowej czy może zastąpienie jej przez Ziemię-Matkę?

Przyjmując założenia o wpływie antyku, okaże się, że przywołany w tytule grób nie jest wyłącznie zapisem podróżniczych doświadczeń<sup>8</sup>, choć bez wątpienia miały one wpływ

<sup>1</sup> Zob. I. Chrzanowski, *Grób Agamemnona*, [w:] *Literatura a naród*, Lwów 1936, s. 209 – 210.

<sup>2</sup> J. Kleiner, *Juliusz Słowacki. Dzieje twórczości*, t. II *Od „Balladyny” do „Lilli Wenedy”*, wstęp i oprac. J. Starnawski, Kraków 1991, s. 227; wg niego jest to „szczyry, chociaż przesadnie ostry, wyraz uczucia”.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 227.

<sup>4</sup> J.A. Szczepański, *Podróż do ziemi greckiej z Neapolu. Śladami Juliusza Słowackiego*, Kraków 1972, s. 202.

<sup>5</sup> Na ten temat pisał Tadeusz Sinko; zgodnie z jego badaniami utwór pierwotnie miał być przedmową tragedii; T. Sinko, *Hellenizm Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1925, s. 112.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 112 – 113.

<sup>7</sup> L. Libera, *Juliusza Słowackiego „Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu”*, Poznań 1993, s. 101.

<sup>8</sup> Nie chodzi tu o rozróżnienie podróży prawdziwej i wewnętrznej, lecz o świadomy wybór scenarii.



na powstanie części pierwszej. Jest to przecież miejsce współczesne Słowackiemu — zniszczone i ogołocone, gdzie w trójkacie nad wejściem w miejscu po religijnym reliefie rośnie młody dąbek. W utworach Ajschylosa, Eurypidesa jest przeznaczeniem<sup>9</sup>, wobec którego muszą określić się bohaterowie tragedii: Klitajmestra unika go, Ajgist rzuca węń kamieniami i jedynie Elektra, jej siostra Chryzostemis w przekazie Sofoklesa, Starzec, dawny piastun Orestesa, oraz sam Orestes czczą zmarłego ofiarą. Postawienie grobu już w tytule miałoby zatem przypominać, rozdrażniać i zmuszać do refleksji. Ale czy tylko. Przecież podmiot opowiada nam o wejściu do środka, gdyż tylko tu możliwa jest przytoczona niżej wizja. Bohater doświadcza kamiennej potęgi grobu, a jednocześnie od samego początku buduje płaszczyzny wspólne między Atrydami a sobą, by potem kontynuować je w obrazach Grecja – Polska i ród Atrydów – Polska. Uznanie swojej cichości za równą Atrydom, pokazuje nie tylko jego martwość, ale również pokorę wobec Przeznaczenia — bo przecież Orestes musi, postępując w zgodzie ze słowami apollińskiej wyroczni, zabić matkę. Grób przenosi poetę do innej czasoprzestrzeni (pojawi się grób rycerzy, grób Polski), pomaga w naśladowaniu starożytnych autorów i ich kunsztu — duch poezji Grecji idzie przecież, zdaniem Słowackiego, od Homera, poprzez Ajschylosa, Sofoklesa, Eurypidesa do Platona<sup>10</sup>. Część pierwsza pokazuje zatem zmaganie się poety ze swoją lutnią<sup>11</sup>. Bo czymże jest 6 – 16 strun lutni, choćby fantastycznie nastrojonej wobec harfy Homera (46 – 48 strun). Poeta wchodzi w grób z zarysem mającego się narodzić utworu; będzie to lament na cześć zamordowanego bohatera. Fantastyczne nastrojenie lutni należy tłumaczyć zgodnie z tradycją krytyki romantycznej; fantazja „umie składać z danych elementów bardzo piękne obrazy, nie umie jednak tworzyć przez nadawanie znanym obrazom nowej treści”<sup>12</sup>. Sięgnięcie po temat ma być swego rodzaju pojedyńkiem między przeszłością a terażniejszością, a jednocześnie wyborem tradycji. Początkowo *Grób* jest jedynie snem śpiącego serca<sup>13</sup>, czyli ulgą, oddechem dla rozgorączkowanych namiętności. W ten sposób poeta sięga do popularnego wówczas kontemplowania pamiątek przeszłości. On sam jest, podobnie jak Kordian, *ruiną na ruinie*, o czym przekonuje w strofie opowiadającej o swoim przeznaczeniu. Tradycja go przytłacza — jego poezja nie dorównuje Homerowej, zaś terażniejszość nieudolnie naśladuje czasy minione. Momentem przełomowym będzie widok drzewka oraz doświadczenie złotostrunnej harfy, która jednak zamiast „leż i śpiewu, i złości” pęknie pod dotknięciem ręki poety. Dla bohatera wypadek jest potwierdzeniem jego nieudolności, gdy tymczasem to temat wymyka się poetyce Homera. W międzyczasie nastąpiła bowiem zmiana moralności, pociągająca za sobą odmianę w wersji mitu. W *Odysei* Homera za śmierć Agamemnnona odpowiada tylko Ajgist i on też ponosi zasłużoną karę z rąk Orestesa. Klitajmestra stoi z boku, a przez to tragedia nie istnieje — syn mszczący ojca nie budzi żadnych wątpliwości. Tutaj opracowanie tematu będzie jednak bliższe czasom współczesnym; pojawiają się tragiccy, by pokazać rozdarcie między wiernością pamięci Ojca a zakłębioną Matki. W pocie wciąż tkwi bowiem dyle-

<sup>9</sup> J. Kott, *Elektra, Hamlet i Orestes*, [w:] *Zjadanie Bogów. Szkice o tragedii greckiej*, Kraków 1986, s. 252.

<sup>10</sup> Zob. T. Sinko, op. cit., s. 19.

<sup>11</sup> Jest to również zmiana symbolu poezji; J. Kleiner, op. cit., s. 222.

<sup>12</sup> A. Tretiak, *Wstęp*, [w:] G. Byron, *Manfred. Kain*, przekł. Z. Reutt-Witkowska, BN II 54, Kraków 1928, s. XXXV.

<sup>13</sup> Twórczość Byrona to: „sen jego śpiących namiętności” — ibidem, s. IX; w *Królu zamczyska* Seweryna Goszczyńskiego jest to sen przy czuwającym sercu, dlatego pobyt w ruinie okazuje się „miejscem doznań prawdziwych” — G. Królikiewicz, *Terytorium ruin. Ruina jako obraz i temat romantyczny*, Kraków 1993, s. 94.



mat Kordiana, dla którego car po koronacji jest już nie tylko wrogiem, ale również prawowitym władcą; zabójstwo jest koniecznością, choć łączy się ze świętokradztwem. Przyczyn modernizacji mitu Jerzy Łanowski<sup>14</sup> upatruje w zmianach obrządku pogrzebowego. Odejsie od palenia zwłok znosi rozdział zmarłych od świata żywych. Jednorazowa ofiara całopalna dawała ludziom bezpieczeństwo, gdy tymczasem grzebanie może powodować ciągłą obecność zmarłego. Skutkiem jest obserwowany powrót do krwawej apollinowej zemsty.

Wybór przestrzeni jest więc symptomatyczny — następuje tu nie tylko zanegowanie płaszczyzny porównania między współczesnością a Termopilami lub epoką wojny trojańskiej. Jesteśmy w grobie bohaterstwa, godnego rapsodycznej pieśni, pokonanego przez zdradę i tchórzostwo. Jest to przestrzeń zagrożona, w której nie wypada mówić o zmarłym, stąd owe sykania polnych świerszczy, a jednocześnie przypominająca zemstę. Zemstę owego truchła. Właśnie brak takiego grobu z czasów minionych odczuwa bohater:

Bo jestem z kraju smutnego ilotów  
Z kraju — gdzie rozpacz nie sypie kurhanów.

I wreszcie ów dąbek, dzięki któremu zostanie przywołana tradycja druidyczna<sup>15</sup>, ale również starożytna wyrocznia. To przecież w szumie liści kapłani w Dodonie i Epirze odnajdywali wolę Boga, natchnienie i szal poetycki. Może on jednocześnie przypominać sen Klitajmestry opowiadany przez Chryzostemis, jakoby z berła Agamemnona miało wyrosnąć drzewo, lub przywoływać zapisany przez Ajschylosa obraz nadziei wybawienia (w. 214 — 215):

Wszakże, jeśli wybawienie,  
ma przyjść — wyrosnąć może z ziarnka wielkie drzewo ...

Bohater postępuje jednak w tym wypadku w zgodzie z tradycją *Boskiej komedii* (*Pieśń XII Piekła*) i postanawia zerwać listek, jakby w obawie, że jest to jakaś złuda piekielna, na co mógłby wskazywać jego kolor: czarny, siny. Będzie to również próba zidentyfikowania źródła jęku przepełniającego grootę. Okazuje się jednak, że drzewko żyje; grób raz jeszcze staje się kolebką. Wcześniej poeta dostrzegał tu jedynie cmentarz, o czym świadczą rekwizyty: echo, polne świerszcze, wiatr walczący z pajęczyną. Poeta, zrywając liść, wpuszcza promyk światła — pieśń staje się natchnieniem Boga, zaś on narzędziem w Jego rękę. Jeszcze raz światło zмага się z ciemnością. O micie pieśni i poety w twórczości Słowackiego Maria Cieśla pisała następująco:

Jej rola [pieśni] w dziejach najlepiej widoczna staje się w *Lilli Wenedzie*, gdzie (na zasadzie metonimicznej utożsamiona z harfą) jest tym duchem narodu, bez którego żyć on nie może, duchem przywódczym (przed bitwą) i wieszczym (zna przeszłość)<sup>16</sup>.

Pieśń jest również, jej zdaniem, ingerencją sacrum. Bo to przecież ów promyk budzi serce poety i rodzi okrzyk: „Na koń! chcę słońca, wichru i tętentu!”, a więc napędza go odwaga i otuchą (jak Duch Św. apostołów), pokazując mu jego prawdziwe powołanie. Raz jeszcze

<sup>14</sup> J. Łanowski, *Wstęp*, [w:] Eurypides, *Elektra*, oprac. i przekł. J. Łanowski, BN II 160, Wrocław 1969, s. 31.

<sup>15</sup> C. Jellenta, op. cit., s. 41 – 43, 53, 57.

<sup>16</sup> M. Cieśla, *Mityczna struktura wyobraźni Słowackiego*, Wrocław 1979, s. 53 – 54.



otrzymujemy rzut oka na okolicę, tym razem jednak oprócz lez, w oku bohatera tkwi błyskawica. Jest to przestrzeń, gdzie zamiast życiodajnej wody bije źródło sławy (laur różowy).

Ale podmiot wiersza w grobie przyjmuje również rolę Elektry (o czym zaświadcza wspólny wykrzyknik — „Jak mi smutno”). Wzorzec pociąga za sobą konsekwencje: umiłowanie ojca, nienawiść matki, niezadowolenie ze swojej sytuacji obecnej uragającej księżniczce i czuwanie nad zemstą brata. Należałoby również zastanowić się nad wzorcem Elektry; czy przynależy jej tylko nienawiść i wzór żalobnicy, czy może aktywna zemsta. Na pewno ciąży na nich obojgu piętno jakiegoś zaniedbania — Elektra znajdowała się przecież w pałacu w czasie zabójstwa Agamemmona, o czym przypomina jej Chryzostemis (1021 – 1022):

Och, żebyś miała tę duszę, gdy ginął  
Ojciec! Boś wtedy byś wszystko zdławiła.

Być może dlatego tym silniej staje się niegasnącą pamięcią. Podobnie dwuznacznie kończy się u Ajschylosa *Agamemnon*; Chór, choć zastanawia się nad podjęciem czynu, zostaje ostatecznie unieruchomiony przez Klitajmestrę. Bo tak naprawdę odpowiedzialność ponoszą wszyscy, którzy przeżyli śmierć króla; ich brak reakcji sprzyja rządowi Agjista. Wina tkwi w zbyt słabym rozumie, tłumaczy siostrze Sofoklesowa Elektra, jak się okaże w rozumie zbyt praktycznym — wszak pozwala on przeżyć. Jakże podobnie brzmią słowa wypowiedziane przez poetę:

Choć wiem, że słowa te nie zadrzą długo  
W sercu — gdzie nie trwa myśl nawet godziny:  
Mówię — bom smutny — i sam pełen winy.

Jeśli zaakceptujemy ponowienie przez bohatera gestu Elektry, należałoby rozdać pozostałe role. Przede wszystkim sprawa adresata. W wierszu spotykamy co najmniej dwóch — pierwszym jest Polska, a zatem trzecia osoba liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego, ale w końcowych strofach pojawia się również On, najprawdopodobniej zapowiadany w strofie o narodzie. W ten sposób zostałyby zniesiona sprzeczność w obrazowaniu poetyckim. Kleiner<sup>17</sup> zwracał uwagę na obraz Prometeusza, który jako przypisany osobowości męskiej niszczy ciągłość obrazowania, następując bezpośrednio po strofie charakteryzującej Polskę. Zgodnie z porządkiem mitu mieliśmy więc zmarłego ojca-bohatera, jego niewierną małżonkę, córkę i nieobecnego syna, a może raczej syna, który nie odkrył jeszcze swojego przeznaczenia, w czym musi pomóc mu siostra. Cześć, którą cieszy się zmarły ojciec, pozostawałaby w zgodzie z tradycyjnie szlachecką wizją odrodzonej Polski, o czym pisał Libera<sup>18</sup>. Takie rozdanie ról pozwoliłoby przewartościować poszczególne wersy; np.:

Polsko! lecz ciebie błyskotkami ludzą;  
Pawiem narodów bylaś i papugą,  
A teraz jesteś służebnicą cudzą.

Odczytywanie szkolne wskazuje na dumę pawia i naśladownictwo papugi<sup>19</sup>, gdy tymczasem wydaje się, że oba ptaki pojawiają się tutaj jako sygnał piękna, barwy, przeciwsta-

<sup>17</sup> J. Kleiner, op. cit., s. 228.

<sup>18</sup> L. Libera, op. cit., s. 117.

<sup>19</sup> Podobnie L. Libera, op. cit., s. 121.



wiany terazniejszej, niewolniczej szarości. Świadczy o tym już spójnik zdania przeciwstawnego. Podobne słowa wypowiada Elektra do swej matki, przypominając jej pochodzenie:

Słusznie pochwały Heleny i twoja  
odbiera piękność, lecz wy, obie siostry,  
obieście próżne, niegodne Kastora<sup>20</sup>.

Ostatnie słowo wiersza — niewolnica, podobnie jak „służebnica” w przywoływanym fragmencie, staje się najsilniejszym przekleństwem obrazującym jednocześnie terazniejsze stosunki między nią a Ajgistem. Ulegając swoim instynktom, królowa staje się zwykłą dziewczką. Współwystępowanie Klitajmestry w ujęciu Polski podkreśla jeszcze jej stosunek do syna-mściciela. W micie jego odesłanie z miasta jest spowodowane snem matki, obawą, że wydała z siebie istotę zagrażającą jej życiu. I wreszcie kłątwa w ostatniej strofie, w której już samo szczeknięcie przywołuje Erynję, przypomina nieco zakończenia sztuk Aj-schylosa czy Eurypidesa. Tam również dochodzi do wygnania z domu wskutek wypowiedzianej klątwy, która jednak nie posiada zbyt dużej wartości. Elektra poślubi Pyladesa, przyjaciela Orestesa i królewicza, czyli jej sytuacja ulegnie poprawie — stanie się znów członkinią rodu królewskiego, a w dodatku zostanie z niej zdjęte dziewictwo, Orestesa natomiast, jak zapewniają Dioskurowie, uniewinni zgromadzenie w świątyni ateńskiej; Apollo weźmie na siebie odpowiedzialność za matkobójstwo. Dlatego przywoływany w tekście szczątkowy obraz Erynii nie spowoduje odwetu. Zresztą np. Sofokles rezygnuje zupełnie z tradycyjnego przekleństwa, by zakończyć tragedię optymistyczną wypowiedzią Chóru (1509 – 1510):

O, Atreusowe nasienie!  
Wielkie twoje było cierpienie.  
Lecz przez wolności czyn i trud  
Osiągnął wreszcie cel twój ród!

O podobieństwie przypomina również miecz zemsty (*Ajschylos*, w. 462) oraz strofa wcześniejsza (zaczynająca się od słów: „Niech ku północy z cichej się mogiły...”), która nawiązuje do starożytnych opracowań mitu; raz po raz pojawia się u Ajschylosa zaklinanie nadejścia Mściciela — proszą o to dzieci i chór obecny przy składaniu ofiar:

Mężu-wybawco przyjdź!  
Z hańby wyratuj dom!  
z dała niosący śmierć  
wzywa do walki wręcz

Krwawy podejmij bój!  
Pręży się w dłoni twej  
giętki scytyjski łuk,  
miecza głowicy chwyt!<sup>21</sup>

Orestes prosi również o powtórne przyjście Agamemnona, by mieć w ten sposób c biorcę swojego czynu, jego usprawiedliwienie, a jednocześnie potrzebną siłę ojca. Pojawia się tu raz jeszcze tradycja dantejska<sup>22</sup>. Wers „w styksowym wykapaniu mule” nie zapowiada wyłącznie zmartwychwstania, lecz pokazuje także współczesność przez odwołania do

<sup>20</sup> Eurypides, *Elektra*, s. 66.

<sup>21</sup> Ajschylos, *Ofiarnice*, przekł. S. Srebrny, [w:] *Antologia tragedii greckiej*, wybór i oprac. S. Stabryła, Kraków 1989, s. 149.

<sup>22</sup> S. Stroński, *Wpływ Dantego w „Grobie Agamemnona”*, „Pamiętnik Literacki” 1909, s. 152 – 157.



*Pieśni VII Piekła*, gdzie w bagnach Styksu potępione dusze wciąż walczą ze sobą: kopią się, gryzą, biją.

Ale sytuacja wiersza nie jest tak prosta jak w opowieściach; tam Orestes znajdował się poza miastem, dlatego należało tylko wymodlić jego powrót. Tutaj Mściciel jest cały czas obecny i w dodatku nie ma ochoty na zemstę (o tym mówi też jedna z wersji mitu) — jest on Prometeuszem skowanym. Dlaczego jednak sęp wyjada nie serce, lecz mózg? Wydaje się, że w tym celu najlepiej powrócić do mitu. Tam sęp wyszarpuje serce lub wątrobę (oba obrazy mówią to samo, gdyż organy te były uznawane za siedzibę uczuć), wskazując na przerost miłości i współczucia. Sęp ma sprowadzić zatem oziębłość, oschłość. Tutaj syn Prometeuszowy cierpi na przerost intelektu, rozsądku, zaś sęp wyjadający mózg prowadzi go do szaleństwa. Serce pojawiało się też w strofie samooskarżającej; słowa nie brzmiały w nim zbyt długo, ponieważ nie potrafiły zmusić do działania wskutek emocji. Dlatego Elektra musi go rozdrażnić — jest Eumenidą, czyli Łaskawą, wyrażającą potrzebę ogółu, gdyż nie będzie to zemsta jednostkowa, rodowa, której patronowały Erynje, lecz przywrócenie dawnej świetności państwa. Już Sofoklesowa Elektra wiedziała, że czyn wypływa z uczuć<sup>23</sup>.

Jeśli poecie przydzielimy w rozgrywającym się spektaklu rolę Elektry, wówczas cały utwór stanie się rytuałem odprowadzającym na grobie zmarłego ojca, który będzie przypominał choćby ten z Ajschylosa. Zgodnie ze wskazówkami Przodownicy Chónu powinien on zawierać: wspomnienie zbrodni i zbrodniarzy, prośbę o mściciela i modlitwę za współczujących Agamemnonowi. Potem następuje już tylko składanie ofiary, którą, jak się okazuje, niekoniecznie trzeba odczytywać za Cezarym Jellentą w porządku druidycznym<sup>24</sup>.

Wiersz jest odejściem od żalu na rzecz zaangażowania. Wprawdzie bohater utożsamia się z jękiem Elektry pozbawionej godności księżniczki i znajdującej się gdzieś w pobliżu grobu ojca w ukryciu przed innymi, początkowo akceptując los wydziedziczonej jako przesądzony („Tak więc — to los mój na grobowcach siadać...”), potem jednak wraz z przedostaniem się struny światła przedzierzguje się w Elektrę palającą żądzą zemsty. W takim porządku w pęknięciu złotej struny można dopatrywać się również uchylenia się od oplakiwania zmarłych. Lament zostaje przerwany, bowiem w poetę wstępuje Moc Boga. Wielkie nic grobów i milcząca garstka popiołów przywołuje słowa Sofoklesowej Elektry:

I jeśli ten, co zgiął, biedny, ma pozostać  
prochem i niczym,  
A tamci nie zapłacą śmiercią za czyn zbrodniczy,  
Nie ma wśród ludzi, nie ma najwyraźniej  
Żadnej świętości ni bożej bojaźni!

Obraz Polski jest zarazem personifikacją (kobieta), jak i jej przeciwieństwem (idea) i cała trudność polega na tym, że raz jest Polską — królową, matką, to znów współczesnym

<sup>23</sup> Zob. K. Morawski, *Ogólne uwagi o tragedii „Elektra”*, [w:] Sofokles, *Elektra*, przekł. i oprac. K. Morawski, BN II 9, Kraków b.r., s. 11 – 12; o Elektrze i Antygonie pisze tak: „stróżki to jego [uczucia] i szermierki, wybijające się ponad zwykły zakres pocieszania, kojenia, łagodzenia [...], obrony tego, co wobec praw pisanych twardej rzeczywistości żyje i promienieje, bo jest nieśmiertelnym, nie pisany wprawdzie, ale wrytym w samym rdzeniu i w głębi najskrytszej sumienia i serca ludzkiego”.

<sup>24</sup> C. Jellenta, *Druid Juliusz Słowacki*, Brody 1911, s. 53; jego zdaniem, już glazy odrywają grotę od konkretności, by wpisywać ją w porządek druidyczny.

narodem. Pojawiają się wobec tego dwa tradycyjnie przeciwstawne szeregi: materia – dusza, a w ślad za nimi dwa typy bohatera starożytnego: Leonidas, jako przykład połączenia piękna duchowego z cielesnym, oraz Herkules konający w szacie Dejaniry — obraz współczesności. Szatę interpretowano jako całun grobowy, symbol śmierci. Tymczasem nie można zapominać o pobudkach, którymi kierowała się Dejanira — wielka miłość do Herkulesa, i jednocześnie o utworze Słowackiego *Fantazy, czyli nowa Dejanira*, w którym poeta walczy ze wszystkimi przejawami pozorów<sup>25</sup>; aurą patriotyczno-martyrologiczną Respektów, romantycznymi gestami Fantazego, pogonią za pieniądzem ...

*Grób Agamemnona* jest nawiązaniem do tradycji Dantejskiej, poezji ruinowej, ale przede wszystkim do mitu rodu Atrydów. Takie rozwiązywanie podsuwała poecie „fantastycznie nastrojona struna”.

## Krytyka literacka dwudziestolecia międzywojennego o powieści reportażowej. Rekonstrucja badawczy

Dwudziestolecie międzywojenne było okresem wyjątkowej ekspansji reportażu. I jednocześnie jego reportażowej i genealogicznej wielotliwości. Rozważany w tym tekście można zauważyć na różnych płaszczyznach, życie literackiego tego okresu. Stwierdzić należy, że nigdy wcześniej nie było ono tak wyraźnie zafascynowane wadami przekształcającymi wyznacznikowe cechy reportażu w struktury innych gatunków literackich, głównie powieści. Stara się przedstawić obiektywnie, ale tylko literaturę polską, a nie krytyków zauważyć, że o sprawach reportażowych przez autorów powieści, między innymi można mówić w odniesieniu do literatury obcej.

Jest to problem niezwykle literacki, choćby z tego względu, że dotyczy gatunków literackich, które swoją strukturą artystyczną manifestują dopóki odmienny stosunek do rzeczywistości. Powieść zaistniała jako gatunek literacki, ponieważ stanowiła reportaż podopiecznym dyskusji i realnie istniejący w literaturze. Należy pamiętać, że nie chodzi o stwierdzenie dość szlachetnego przeświadczenia, że cała historia literatury międzywojennej skupiała się wokół tego problemu. Kwestia reportażowości jako jednej z cech prozy narracyjnej, sposobu artystycznego artystów, stanowiła integralną część nadrzędnej dyskusji literackiej okresu — na temat nowego rozumienia realności i naturalizmu. Reportażowi także sam przez siebie, jako swoista wykładnia dwóch wymienionych dziesiętnościowskich prądów. W próbie i porządku historii literatury po roku 1918 dwudziestolecie, dwudziestolecie literatury, kwestii związanej z ekspansywnością tego gatunku nigdy nie porażono. Warto podkreślić, że staranie przeciwko niemu twórczości, twórczość, idealizacja nie przetrwała, była tylko komuś badaczom dwudziestolecia w budowaniu sądów o literaturze na wypadek politycznych, które wyróżniały przede wszystkim dwa fakty: pierwszy wojna światowa i drugi skądinąd przez Polaków niepodległość. W 1918, innym wyznacznikiem do wyodrębnienia z interesującego nas punktu widzenia, wpływ literatury twórczości

<sup>25</sup> Zob. M. Inglot, *Wstęp*, [w:] J. Słowacki, *Fantazy*, oprac. M. Inglot, BN I 105, Wrocław 1966.