

Instytut Filologii Polskiej UMCS

ARKADIUSZ BAGŁAJEWSKI

### *O Grobie Agamemnona Juliusza Słowackiego*

---

À propos du *Tombeau d'Agamemnon* de Juliusz Słowacki

*Grób Agamemnona*, napisany w 1839 r. w Paryżu, w zgodnej opinii historyków literatury należy do najważniejszych utworów patriotycznych okresu romantyzmu. Taka opinia jest wynikiem — dziś powiedzielibyśmy — „kultowej” recepcji utworu wśród współczesnych. Powszechnie znany, stał się — wedle słów Marii Janion — „czymś w rodzaju ideowego *credo* młodzieży demokratycznej”<sup>1</sup>. Utwór Słowackiego był także istotnym komponentem i punktem odniesienia innych tekstów, nawiązujących najczęściej w sposób jawny do diagnoz zawartych w *Grobie Agamemnona*. Można tu wymienić wiersz Michała Bałuckiego *Spod Cheronei*, opatrzony mottem ze Słowackiego, *Harfiarza ze Scios* i *Powrót Oresta* Adama Pajgerta czy — z pewnymi zastrzeżeniami — *Maraton* Kornela Ujejskiego.<sup>2</sup> Także i później, w wieku XX, odnajdziemy nawiązania tekstualne — w tonacji serio u Lechonia, w ujęciu głęboko szyderczym w wierszu *Gruba Gammemnona* Tadeusza Borowskiego.

Jak wskazują świadectwa zebrane przez Marię Janion — utwór dość jednoznacznie ustawiono w perspektywie „rozhankowej”: czytano, a także deklamowano ów tekst jako wyraz „ironicznego, sarkastycznego, demokratycznego

---

<sup>1</sup> M. Janion, *Reduta. Romantyczna poezja niepodległościowa*, Kraków 1979, s. 537.

<sup>2</sup> Pisałem na ten temat w artykule *Czy Słowacki był „zabójcą” poetów lwowskich?* (w druku) oraz w mojej książce *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999, s. 190–201.

patriotyizmu”<sup>3</sup>. W tej optyce recepcji — można powiedzieć skrótowo — „czerep rubaszny” i „dusza anielska”, szlachetczyzna i lud, przeciwstawienie Cheronei i Termopil, marzenie o czynie Leonidasa i powstaniu nowej Polski, stawały się hasłami, które podsycaly i gruntowały żarliwy patriotyzm, skierowany ku przyszłej Polsce. Taki sposób recepcji powodował też ujednoznaczenie tekstu, redukcję bogatych znaczeń do jednego schematu.

Wyjątkowo dobrze słyszący tonację patriotyczną romantyków Jan Lechoń może najpełniej podsumował tę linię recepcji *Grobu Agamemnona* w wierszu pod takim samym tytułem:

[...]

Na tego grobu usiądź płyty —  
Patrz! Jakiś orzeł znakomity  
Ze srebrnych skrzydeł trzęsie krew.

O, nie myśl teraz: „To kto inny!”  
Padnij i wołaj: „Jam jest winny!”  
Ja, którym marzył, którym spał.  
I tylko wtedy w gąszczu pinii  
Zobaczysz kształt klasycznych linii,  
Atenę złotą pośród skał.

Patrz! Oto światła smuga drżąca  
Ginie i schodzi w mroczny Ereb.  
Niech cię nie straszy jego głąb!  
I niechaj stopa twa potrąca  
Na drodze twej rubaszny czerep,  
I na dno samo śmiało zstap!<sup>4</sup>

Zwróćmy uwagę — te same symbole, figury myślowe, hasła, w Lechoniowym czytaniu Słowackiego prowadzą ku finałowi, w którym spotyka się Mickiewiczowska metafora zstąpienia do głębi z „potrąceniem” — „rubasznego czerepu”.

Można wszakże powiedzieć, że taki styl lektury utworu zaprojektował sam Słowacki, dołączając *Grób Agamemnona* (wraz z innym wierszem *List do Aleksandra H.*) do *Lilli Wenedy* (wydanej w Paryżu w 1840 r.), uwydatniając w ten sposób aktualny, alegoryczno-polityczny wydźwięk tragedii, której akcja toczy się w czasach „bajecznych”. Zamyśl Słowackiego dość dobrze tłumaczy fragment listu dedykacyjnego, dołączonego do *Lilli Wenedy*, w którym poeta nakreśla ową paralelę między tragedią wenedyjską a utworem greckim.

<sup>3</sup> M. Janion, *op. cit.*, s. 539. Tu liczne świadectwa deklamacyjnej recepcji utworu Słowackiego.

<sup>4</sup> J. Lechoń, *Grób Agamemnona* [w:] id., *Poezje*, Lublin 1989, s. 84.

Słowacki ustawił relację *Grób Agamemnona* — *Lilla Weneda* na dwu płaszczyznach: estetycznej i historiozoficznej. W tej pierwszej, na sposób romantyczny, wskazał, że wcale się nie kłócą ze sobą dwie tonacje: „północna” prostota (trochę w typie Osjana) z formą „pół-posagową [...] Eurypidesa tragedii”. Zamiarem poety było bowiem połączenie poezji Północy z tradycją grecką, z tym, że odwołał się do Grecji ciemnej, a nie idyllicznej, łącząc ją równocześnie — ponad upływem czasu — ze współczesnym, romantyczno-wolnościowym tematem greckim, realizowanym chociażby przez Byrona.

„Greckość” tekstów na płaszczyźnie estetycznej zawiera się w pojęciu „pół-posagowej formy Eurypidesa tragedii”; na tę matrycę można rzucić „wypadki wyrwane z najdawniejszych krańców przeszłości” (właśnie w *Lilli Wenedzie*), a także można na tej matrycy odcisnąć „wiersz o Termopilach, który na końcu książki umieściłem, niby chór ostatni śpiewany przez poetę”.<sup>5</sup>

Postawmy pytanie — jak rozumie Słowacki ową formę „pół-posagowej” tragedii Eurypidesa? Odpowiedź znajdujemy w liście dedykacyjnym:

Zaprawdę ci powiadam: jam tych mar nie wołał — przyszły same; przyprowadziła je z sobą biała Lilla Weneda; a ja, ujrawszy ten tłum ludzi, harf złotych, hełmów, tarcz i mieczów dobytých, usłyszawszy głosy zmieszane dawno już wymordowanego ludu, wziąłem jedną z harf wenedyjskich do ręki i przyrzekłem duchom powieść wierną i naga, jaka się posagowym nieszczęściom należy.

Ile razy więc zwyczajem terażniejszych poetów chciałem zacząć kwilącą serca dyssekcją lub melancholizowaniem sztucznych obrazów prostą legendę okraścić, [...]. Lecz ty, mówiły dalej mary, któregośmy widziały w ciemnym Agamemnona grobowcu, ty, jadący niegdyś brzegami laurowego potoku, gdzie Elektra królewna płótno bielila matczyne, mów o nas prosto i z krzykiem [s. 128].

W odrzuconym fragmencie z pierwotnej redakcji listu dedykacyjnego czytamy jeszcze:

Na to ja odpowiedziałem po dantejsku: „O, mary! Wicież wy, o czym ja myślałem siedząc w Agamemnona grobowcu i jadąc brzegami Elektry potoku? Wicież wy, jakie gorzkie rymy i gorzkie porównania drgały mi na ustach gniewliwych? [...]” [s. 243].

Prostota, „krzyk” i „gorzkie porównania” mają więc znamionować nowe ujęcie historyczne — wenedyjskie i współczesne. „Posagowość” — kojarzona z tragedią — przekłada się na ujęcie estetyczne. Zwróćmy uwagę, że Słowacki podkreśla tu swoją rolę jako dziedzica harfy wenedyjskiej, przyrzekającego duchom „powieść wierną i naga”, bo taka należy się „posagowym nieszczęściom”. Odrzucił natomiast poeta tonację osjaniczną — historia wenedyjska nie rozgrywa się bowiem w scenerii „chmur księżycowych, duchów, sarn, błyskawic i wiatrów”, lecz właściwą formą ma być „marmurowa podstawa” greckiej tragedii. Nietrudno

<sup>5</sup> Cytaty z listu dedykacyjnego do *Lilli Wenedy* — „Do Autora *Irydiona*. List II.” wg wydania J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. J. Krzyżanowskiego, t. IV, *Dramaty*, opr. M. Bokszczyński, Wrocław 1983, s. 129. Następnie lokalizacja w tekście — w nawiasie podaję numer strony.

zauważyć, iż w liście dedykacyjnym pojawia się metaforyka posagu, która — w innym co prawda kontekście — została wykorzystana w *Grobie Agamemnona*.

W tragedii „posągowość” kojarzona jest z tragedią Eurypidesa. Nie jest, co prawda, owa formuła bliżej objaśniana w liście dedykacyjnym, niemniej znajdujemy ważną informację, iż nowa formuła tragedii ma być „[...] bardziej tęczowa, lecz mniej fantastyczna niż *Balladyna*”. Nie wnikając w obszerny i skomplikowany problem odniesień do określonych form tragedii greckiej w twórczości Słowackiego<sup>6</sup>, można w tym miejscu skrótowo wskazać, że sięga poeta do formy surowego patosu, a nie klasycznego piękna<sup>7</sup>. W porządku relacji estetycznej *Lilla Weneda* — *Grób Agamemnona* zauważyć można, iż w wyobraźni poetyckiej Słowackiego „posągowość” kojarzona jest — o czym pisze Maria Kalinowska — z kategorią wzniosłości, dynamiki wewnętrznej energii; to zarazem posągowość homerycka, która „towarzyszy heroicznemu historii greckiej”<sup>8</sup>. Natomiast dzieje polskie nie osiągnęły jeszcze formy homeryckiej i zasługują na formę ironiczną.

Mimo tych różnic można podkreślić, że Grecja z *Grobu Agamemnona*, tak jak druidyczna Północ z *Lilli Wenedy* ujawnia głębokie pokrewieństwo estetyczno-formalne: wsparta na „marmurowej podstawie” prostota patosu, ujawnienie tego, co ciemne, krwawe, sprzeczne — dawniej i obecnie. Zarazem forma estetyczna organicznie winna zająć się z taki samym — ciemnym, dysharmonijnym — postrzeganiem dziejów.

Słowacki — i jest tu na wskroś romantyczny — tworzy historię wedle odsłoniętego jemu porządku, innego niż ten, w którym istnieje przyczyna i skutek, to, co uprzednie i teraźniejsze. Dawne i współczesne istnieją łącznie, bo wspólna jest duchowa podstawa dziejów. Grecja Leonidasa i Grecja Kanarisa, „Polska” Wenedów i Lechitów, Polska po klęsce listopadowej — te formacje tak naprawdę nie są oddzielone w czasie, ujawniają „podpowierzchniową” łączność, umożliwiającą wydawałoby się fantastyczne zsyntetyzowanie dziejów; wtedy „grecki” „chór ostatni” dopowiada znaczenia wenedyjskie, jakby poza upływem czasu. Jak trafnie pisała Alina Kowalczykowa — poeta tworzy tu historię, która układa się w tragedię<sup>9</sup>. Tworzy — a nie rekonstruuje. Ta historia to zarazem imaginacyjne odsłonięcie dziejów ducha. A poetycka wyobraźnia jako siła pierwotna wydobywa prawdę dziejów i zarazem przedstawia ich „rekonstrukcję”, różną od przebiegu linearnego historii. Dlatego *Grób Agamemnona* nie tyle dopowiada pewne zna-

<sup>6</sup> Zob. J. Skuczyński, „*Lilla Weneda*” z „ariostycznym” uśmiechem, „Pamiętnik Literacki” 1986, z. 3.

<sup>7</sup> Zwraca na to uwagę M. Kalinowska, *Grecja romantyków. Studia nad obrazem Grecji w literaturze romantycznej*, Toruń 1994, s. 71.

<sup>8</sup> *Ibid.*, s. 75.

<sup>9</sup> A. Kowalczykowa, *Słowacki*, Warszawa 1994, s. 314–322.

czenia do *Lilli Wenedy*, ile pozwala pogłębić prawdę historiozoficzną, określoną koncepcją refleksji nad dziejami.

Jaka to koncepcja? Pisała Kowalczykowa — i wypada zgodzić się z przedstawioną interpretacją — że w świetle listów dedykacyjnych do *Balladyny* i *Lilli Wenedy*, dla Słowackiego „[...] historia jakby przestaje istnieć, bo żadne reguły w niej nie obowiązują, a wszelkie czerpane z niej fakty i zdarzenia poeta wedle własnej fantazji swobodnie nicuje i wplata do literatury.”<sup>10</sup> Historia przestaje więc istnieć, przy czym mowa o historii zdarzeniowej, powierzchniowej. Natomiast — paradoksalnie — unieważnienie przyczynowo-skutkowej narracji zdarzeniowej pozwala nakreślić inny wymiar owych zdarzeń. Jak wspominałem — wenedyjska „bajeczność” i grecka „dawność” połączona z „teraźniejszością”, to stworzony przez poetę, odsłonięty w błysku wyobraźni, nowy układ zdarzeń i nowa koncepcja historii. Chciałoby się nawet powiedzieć, że owa historia w ujęciu poety staje się zupełnie nową konstrukcją, do której przyjęcia nie są gotowi współcześni i dlatego w liście dedykacyjnym przeczytamy następujące słowa, skierowane do Krasińskiego (i zarazem do każdego aktywnego odbiorcy):

A teraz, kiedym ci się wypowiadał, usiądź na ułamku jakiej dawnej ruiny albo pod cieniem Wirgilowego lauru i niech cię gwarząca moja przeszłość otoczy — usiądź nad kryształową jaką i smętną wodą, abyś z książką moją mógł zrobić, co zamyślona z białą różą w ręku dziewczyna; to jest, oberwać ją liść po liściu, rzucić w wodę płynącą i pytać się losu listków o los człowieka; a zniszczywszy tak ciało Lilli Wenedy, odtwórz ją na nowo w myśli swojej większym blaskiem odzianą i piękniejszą sto razy i niech ta postać do nas obojgu należy, niech będzie jako łańcuch łączący dwóch Wenedów ręce, nawet w śmierci godzinie [...] [s. 130–131].

Utwór Słowackiego jest więc swoistym scenariuszem innego tekstu, zasilonego wyobraźnią autora *Irydiona*. Owo imaginacyjne dopełnienie lekturowe, egzystencjalna lektura, odsłania kształty historii, rozumianej jako kreacja, czy też ściślej rzecz określając — ujawnia się tu „podwojone” rozpoznanie zdarzeń, historii, wspierające się wszakże na jakiejś wspólnej podstawie. Taką podstawą jest w ujęciu Słowackiego „bajeczność”, rozumiana jako matryca współczesnych problemów, „bajeczność”, która nie została dana z góry, lecz istnieje w akcie rekonstrukcji, domaga się odsłonięcia; staje się ona nie tylko naturalnym tłem zdarzeniowym w docieraniu do „korzeni” narodu<sup>11</sup>, jest także nieustannie aktualizującym się mitem, odsłoniętym w imaginacyjnym „przejrzeniu” dziejów. Zarazem owa aktualizacja, jak czytamy w pierwszej wersji listu dedykacyjnego, owe „rymy, których przed przeszłością żąda teraźniejszość”, wykonywane są przez nowego „Wenedów harfiarza”; „bliższa o nieszczęściu piosenka”, czyli *Grób Agamemnona*, mimo pozornej odmienności tematycznej, mówi o tym sa-

<sup>10</sup> *Ibid.*, s. 312.

<sup>11</sup> Na ten aspekt wnikliwie zwraca uwagę J. Maślanka w książce *Literatura a dzieje bajeczne*, Warszawa 1984, s. 193 i n.

mym, o czym przeczytamy w *Lilli Wenedzie*. To dlatego *Grób Agamemnona* staje się aktualizacją, jak to ujął Julian Maślanka — „niezatartej przez wieki dwuplemienności, mającej ciągle zgubny wpływ na losy narodu.”<sup>12</sup> Trudno wszakże byłoby przystać na formułę autora *Literatury a dziejów bajecznych*, kiedy pisze o *Grobie Agamemnona* jako „dopowiedzeniu o konsekwencjach lechickiego podboju.”<sup>13</sup> Widziałbym związek między tekstami nie na zasadzie wynikowej<sup>14</sup>, ale wyraźnie ujawnionej w liście dedykacyjnym zasadzie postrzegania historii — równoczesności, zniesienia przedziałów między dawnym a współczesnym, kiedy odsłania się to, co istotne w perspektywie narodowej tożsamości. Mityczna matryca owej „dwuplemienności” aktualizuje się, co prawda, w „czerepie rubasznym” i „duszy anielskiej”, ale Słowacki w utworze „współczesnym” stara się ujawnić anachroniczność owej dychotomii, projektując niezbyt ostre kształty przyszłej formy narodowej. Ów gest odrzucenia, czy raczej — wyrażenie konieczności przekroczenia owej dychotomii, choć obecny w tekście *Grobu Agamemnona*, staje się wyraźniejszy w pierwotnym kontekście edytorskim utworu.

*Grób Agamemnona* jest częścią większej całości — romantycznego poematu dygresyjnego *Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu*. Ów poemat, poprzedzający *Beniowskiego*, powstawał w latach 1836–1837 na Wschodzie i w roku 1839 w Paryżu (dwie ostatnie pieśni, w tym *Pieśń VIII*, czyli *Grób Agamemnona*). Jest to tekst nie ukończony, „urywa” się bowiem na greckiej części podróży, brakuje w nim także *Pieśni II*. Ale owo „nieukończenie” nie powinno nas zaskakiwać. W estetyce romantycznej kategoria formy otwartej miała wszak wymiar programowy. Pozwalała bowiem ująć człowieka i świat w całej wieloznaczności, sprzecznościach, jako byty stające się, niegotowe. Takie „urwanie” pozwalało też widzieć przedstawiane zjawiska jako wymykające się gotowym formułom, a przez to zaskakujące, zadziwiające. Otwartość dzieł pozwalała też na zupełnie nieoczekiwane łączenie, odsłanianie linii, ciągów dalszych, zestawianie tekstów, konstruowanie pewnej hipotetycznej „całości”. Możemy i w tym wypadku, na podstawie innych tekstów „wschodnich” — będą to, co prawda, głównie utwory

<sup>12</sup> *Ibid.*, s. 184.

<sup>13</sup> *Ibid.*, s. 184.

<sup>14</sup> W literaturze przedmiotu można odnaleźć dwa stanowiska (zob. Maślanka, *op. cit.*, s. 185). W pierwszym badacze przyjmują, iż w *Lilli Wenedzie* ukazana została zagłada Wenedów, przeto wówczas dyskusyjny byłby sąd o dwoistości narodu. Drugie stanowisko — tu akcentują badacze, iż po wymordowaniu walczących został lud. Ale, jak słusznie pisze Kowalczykowa, jeśliby przyjąć takie stanowisko, to konkluzja byłaby taka, że „wyginęli Wenedzi-rycerze, pozostał — nieświadomy lud.” (Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 318). Autorka *Słowackiego* zwraca też uwagę, że z *Piasta Dantyszka* wiadomo, iż „czerep rubasznym” i „dusza anielska” są przymiotami szlachty. Dlatego — pisze autorka monografii, i wypada się z nią zgodzić — nie należy dosłownie odczytywać ową paralelę, ale raczej postrzegać ją poprzez zamierzone przez poetę wewnętrzne sprzeczności.

liryczne — stworzyć jak gdyby ciąg dalszy *Podróży* ... i w takim postępowaniu pozostaniemy w zgodzie z romantyczną formą otwartą.

Nie wnikając w kwestię zarzucenia pracy nad *Podróżą*... — badacze literatury przyjmują, iż *Beniowski* odsunął wcześniejszy poemat dygresyjny na plan dalszy, gdyż w nim najpełniej wyraziła się maestria warsztatowo-problemowa romantycznego gatunku — warto podkreślić, iż jedna pieśń, czyli właśnie *Grób Agamemnona*, została jakby ocalona, dołączona do *Lilli Wenedy*. Ten gest Słowackiego podkreślał ważność tekstu, jego autonomiczność, samodzielność, niezależnie od związków z nowym kontekstem *Lilli Wenedy*. Ale pamiętając o „podwójności”, a nawet trojakim statusie *Grobu Agamemnona* (tekst dołączony do *Lilli Wenedy*, fragment *Podróży*..., samodzielny utwór) warto z powrotem „włączyć” ów tekst w pierwotny kontekst edytorski. Wówczas — podkreślmy — wyraźniej można będzie dostrzec przeformułowanie koncepcji historii, którą przynosi *Grób Agamemnona*.

*Podróż do Ziemi Świętej z Neapolu* jest poematem dygresyjnym w typie *Don Juana* i *Wędrówek Childe Harolda* Byrona. W poematach Byrona można dostrzec pierwowzór nowego ujęcia tematu podróży, z którego skorzystał Słowacki. Byronowski pielgrzym-narrator podróżuje zarówno po przestrzeniach geograficznych, jak i tradycji kulturowej, traktowanej dość swobodnie. Rozmawia z czytelnikiem, kapryśnie snuje podróżną relację, co i raz uciekając w dygresje. Niektóre wątki owej rozmowy urywa, inne kończy w nieoczekiwanym miejscu; miesza tonacje — raz serio, innym razem ironicznie, szyderczo, niekiedy w ramach jednego tematu owe tonacje bywają pomieszane. Ale mówiąc to tak, to inaczej, czy to opisując miejsca, ludzi czy dokonując reinterpretacji tradycji kulturowej podróżnik Byrona stale myśli o współczesności — wydaje się ona jemu skarłała, pozbawiona duchowego centrum, bezkształtna. A i sam bohater jest człowiekiem owej współczesności — szuka celu w życiu, próbuje nadać mu sens (dlatego m.in. przygląda się bohaterom przeszłości), ale często bywa tak samo rozbity jak cywilizacja, którą ocenia i od której stara się uciec. Jak pokazała przekonywująco Maria Kalinowska<sup>15</sup> — bohater Byrona w swojej podróży postrzega Grecję jako ruinę i siebie jako ruinę. Szuka co prawda Arkadii i niekiedy ją znajduje, ale jego rozdarta świadomość postrzega znaki zniszczenia. Ruiny posągów dawnych bohaterów zaświadcniają o ludzkiej marności. Współczesność, konfrontowana ze starożytnością, wydaje się jakże często potrzebny odbiciem tamtej Grecji, niemożliwym — mimo chwil odczucia natury jako raju — do złożenia w sensowną całość. Ale ów kryzys wartości, zarówno w planie egzystencjalnym, jak i kulturowym, oddalają współczesne, wolnościowe dążenia Greków. Okazuje się,

<sup>15</sup> M. Kalinowska, *op. cit.*, rozdz. I *Byronowska wizja Grecji*, s. 11–39. W tym miejscu muszę wskazać, iż kreśląc uwagi o greckiej podróży Byrona wykorzystuję ustalenia Kalinowskiej.

że wartości świata starożytnego mogą ożyć w miałkiej współczesności i tym samym mogą ją zintegrować. Podróż grecka uzyskuje więc nowe uzasadnienia — bezpośrednio przeżycie pejzażu niedawnych walk o wolność i starożytnych wojen pozwala także inaczej spojrzeć na mitologię, naturę, poezję. Romantyczny podróżnik szuka przesłania wolnościowego, bo ono okazało się trwalsze niż greckie piękno zakłęte w posągi.

Podróż Słowackiego mieści się w owym Byronicznym modelu. Nie jest to wszakże odtwórcze powielenie wzorca. Przeciwnie — Słowacki kieruje swojego bohatera do Ziemi Świętej przez Grecję, do grobu Chrystusa. Jak trafnie wskazała Maria Kalinowska:

Grecka wędrówka poety ma swój własny, autonomiczny porządek poszukiwania życiodajnego źródła, ale też wpisana zostaje przez podróżnego w szerszy plan pielgrzymki do Grobu Świętego, w plan rozważania Chrystusowej tajemnicy zmartwychwstania, obejmującej nie tylko porządek jednostkowej egzystencji, ale i historycznego męczeństwa narodów.<sup>16</sup>

To dlatego w pewnym momencie uprzywilejowany zostanie temat grobu, śmierci i odrodzenia.

Ale oczywiście zauważymy też zbieżności z ujęciem Byronicznym. Grecki podróżnik Słowackiego jest przecież i poszukiwaczem sensu, człowiekiem medytującym (serio i ironicznie) nad kulturą, cywilizacją, religią, jest także ówczesnym voyagerem, znoszącym trudy i niewygodę peregrynacji. Nie jest to więc podróżnik z książką w rękę, ale także „konkretny” człowiek, moknący w deszczu, pragnący „zrazów, bifsteku i karpia”, obserwujący innych podróżnych, zadziwiony grecką egzotyką. I w takim, chciałoby się rzec, współczesnym kontekście wędrówki helleńskiej, inaczej brzmią reminiscencje odsyłające do przeszłości. Podróżny przemierza współczesną Grecję — z lat 30. XIX wieku — i napotyka liczne ślady przeszłości oraz — na równi z ruinami — niedawne ślady walk o wolność. Jest to także podróżny–Polak, emigrant, snujący refleksje o sytuacji egzystencjalnej z perspektywy wygnania, wspominający utracony kraj lat dziecińczych. Jego podróż nie jest więc wozajem w typie Chateaubrianda czy Lamartine’a, ale podróżą po Grecji „realnej” i ożywianej wyobraźnią dawnej Helladzie na równi z wędrówką ku utraconej ojczyźnie. Nieprzypadkowo w licznych fragmentach — także w *Grobie Agamemnona* — odnajdziemy romantyczne marzenia o powrocie do kraju, zderzane ze świadomością niemożności owego powrotu.

Narrator Słowackiego, podkreślający nieustannie stan egzystencjalnego smutku, szukający serio sposobów przełamania owego stanu, podważy też nie raz fakt bycia podróżnym (jak w *Pieśni VI*), aluzje mitologiczne zderzy z trywialną codziennością, odsłoni pozy i role romantycznego voyagera. Czemu służy przemieszanie tonacji? Czy poszerzeniu skali doświadczeń egzystencjalnych człowie-

<sup>16</sup> *Ibid.*, s. 59.

ka — ogarniętego kryzysem, ale zmuszonego wszak znosić trudy i niewygody podróży? Jeżeli zależałoby Słowackiemu na jednolitej tonacji serio, powiedzmy w typie *Grobu Agamemnona*, to przecież napisałby inny tekst, pozbawiony autoironicznych fragmentów. Jak więc wytłumaczyć sięgnięcie po formę kapryśną, nieoczekiwanych spięć i ludycznego chaosu? A obok podniosła retoryka patriotyczna.

Mieszając tonacje i formy wypowiedzi Słowacki ujawnia głęboki sens greckiej wędrówki, odślaniający się powoli, kiedy to odpadają kolejne pozy podróżnika, tak że w *Pieśni VIII* i *IX* jest on już innym człowiekiem. Żart, ironia są obecne, ale już jakby w tle, na dalszym planie. W *Pieśni VIII* — *Grobie Agamemnona* podróżny zdefiniował swoją rolę jako poety narodowego, poety wielkiego serio, który został odmieniony w trakcie greckiej podróży. Można by powiedzieć, że owa odmiana wiąże się z odsunięciem „powierzchniowych” ról turysty, podróżnika (tak jak zostały one zarysowane we wcześniejszych pieśniach). Wejście w przestrzeń starożytnego grobowca ma znaczenia symboliczne. Poszerza owe doświadczenia romantycznego voyagera o zupełnie nową rolę — poety objawiającego zbiorowości odsłonięty sens jej współczesnej tożsamości, usytuowany wobec greckiej przeszłości i niedawnych walk wolnościowych. Podróż grecka jest więc także podróżą w poszukiwaniu tej najistotniejszej z punktu widzenia zbiorowości roli, będącej także czynnikiem umożliwiającym nakreślenie nowego planu osobowości. Ową zmianę można zaobserwować już w *Pieśni IV* — *Grecja*, będącej pod wieloma względami fragmentem ustawionym równolegle wobec *Grobu Agamemnona*. Na początku narrator-podróżny przedstawia się w roli kpiarza, ironisty, podobny w tym jest do kreacji we wcześniejszych pieśniach:

I zaraz ku nam olbrzym Adamastor  
Wyjechał z Zante na barce trytonów;  
[...]  
Nie epopeją pisząc, nie idyllią,  
Powiem, że to był metr hotelu „Giglio”.  
[...]  
„Zamiast nas pozrzeć, my ciebie pozrzymy,  
Jeżeli obiad nie wystarczy głodnym.”  
Z taką odprawą oberżysta niemy  
Odjechał. Ja zaś z czołem niepogodnym  
Jako Eneasza modliłem się: „Panie,  
Nie daj mi w greckiej siedzieć kwarantannie!”  
[IV, s. 25–26]<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Cytaty z *Podróży do Ziemi Świętej z Neapolu* (także oczywiście z *Grobu Agamemnona*) lokalizuję w tekście zaznaczając numer pieśni cyfrą rzymską, numer strony — arabską wg wydania: J. Słowacki, *Dzieła wybrane, op. cit.*, t. II, opr. J. Krzyżanowski.

Ten ludyczny ton demaskacji zmieni się, ustępując miejsca tonacji wybitnie lirycznej, dyskretnie przełamanej subtelną ironią:

I myśleć wtenczas... O fale! O fale!  
 Szumcie wy głucho pod okrętu łonem!  
 Patrzę na gwiazdy i cygaro palę,  
 I nieraz wielkim rozpaczy pokłonem  
 Biję przed Bogiem, gdy z chmurnych obłonic  
 Błyska... Modłę się... lecz nie proszę o nic.  
 [IV, 26]

Dalej pojawią się figury myślowe obecne i w *Grobie Agamemnona*, ujęte w parafrazę *Credo*, przedzielane lirycznymi fragmentami ewokującymi utraconą litewską idyllę. Tu Słowacki objawia się jako poeta łączący ton intymnej, osobistej liryki wspomnień, podszytej ironią, ujawniającej warsztat kreatora z tonacją rozrachunku ze współczesnością:

Chcę z głębi wody ślad srebrzysty dostać  
 (Rankiem... kąpała się Lutka w tej wodzie)  
 Czeką, czy biała i powiewna postać  
 (Widać aleje i lipy w ogrodzie)  
 Może spod wielkiej jarzębiny wstanie  
 I wyjdzie... Dziwnie uczące czytanie!  
 [...]  
 Kartki rozwiane przycisnę kamykiem  
 I będę czytał. Oto wódz naczelny  
 Demetrius, licznym dowodzący szykiem,  
 A za nim... czarny hufiec nieśmiertelny,  
 Każdy z nich mocny... każdy bez nadziei...  
 Skąd są? — powstałi z mogił Cheronei...  
 [...]  
 O Cheroneo! o Maciejowice!  
 Cyt... coś białego wśród liści jaśnieje...  
 Ach nie! to tylko białe gołębice  
 Przez ogrodową leciały aleję...  
 Chodź znowu, książko, na kwiaty rzucona,  
 Będę znów czytał — to jeszcze nie ona.  
 [...]  
 [...] — Gdzie są Termopile,  
 Po których niegdyś wąż Kserksesa przelazł,  
 Gdzie są ci ludzie, co żywota chwile  
 Licząc nie drżeli — i marli?... Zavellas  
 W polach Klissowy z ośmią set człowieka  
 Zastąpił drogę dwóm baszom — i czeka.

Słyszę, jak serce w moich piersiach bije;  
 Zda się, że patrząc w trup Leonidasa,  
 Patrząc głęboko — czekam, aż ożyje —  
 [...]

Lecz wtenczas nadzieja odbiegła mię wszystka;  
 Zerwałem różę, co tam kwitła świeża,  
 I przywiązawszy do każdego listka  
 Myśl i życzenie, i życie rycerza,  
 I Zavellasa... o szaleństwo młode!  
 Wszystkie te listki rzuciłem na wodę...

[IV, s. 32–34]

W przytoczonych fragmentach pojawiają się symbole, wykorzystane później w *Grobie Agamemnona*, ale jeszcze nie ujawni się paralela: historia starożytnych Greków — czyn Greków współczesnych — sprawa polska. Narrator podobny jest tu jeszcze do melancholijnego poety romantycznego, wszędzie dostrzegającego ślady utraty, zniszczenia; wymowna jest tu metaforyka listków rzuconych na wodę i ginących w toni. Ale zarazem narrator dostrzega Grecję heroiczną, zarówno dawną — Milcjadesa i Temistoklesa, jak i współczesną — Kanarisa i Botzari-sa. Znakiem tej Grecji jest „czarny hufiec nieśmiertelny”, powstający z mogiły Cheronei. W obrazowym porównaniu rosnących dusz, które roztrzaskały pomnik, Kanarisa przyrównanego do centaury, ujawnia się romantyczne rozumienie wolności jako siły duchowej, duchowego czynu, poprzedzającego czyn zbrojny. Do równania brakuje tu Polski. Słowacki wprowadzając paralelę Hellada — Grecja nowożytna nie widzi jeszcze w tym członie miejsca dla Polaków, oni bowiem śpią w mogile. A poeta „jeszcze marzy”:

Jeszcze Kanarys na słonce motyla,  
 Jeszcze nad księgą leżę, jeszcze marzę...  
 I chciałbym cały włosem się osłonić  
 Nad dawną księgą — i dawne łzy ronić,

[IV, s. 36]

Już w tej części *Podróży*... Słowacki odślania wektor wędrowki — po Grecji bohaterskiej, wolnościowej. Jak pisała Maria Kalinowska, poetką zawładnęła bez reszty „Grecja heroiczna i wzniosła, pełna bohaterstwa i posągowej wielkości, ciemnych tragicznych konfliktów i namiętnego pragnienia wolności.”<sup>18</sup> *Pieśń IV* to jakby introdukcja w ostateczne wtajemniczenie; narrator–podróżny czyta znaki obecne w pejzażu i przenosi je, dokonując ich interpretacji, w przestrzeń doświadczenia wewnętrznego — reminiscencji lekturowych, marzeń, snów. Podkre-

<sup>18</sup> M. Kalinowska. *op. cit.*, s. 68.

śli też, jak niegdysiejsze marzenia, wsparte na dziecięcych lekturach, spełniły się w greckim czynie wolnościowym, jak odżyła współcześnie dawna Hellada. Ale w myśleniu o Grecji, o dawnej Helladzie niczym echo przewija się marzenie o „wejściu” współczesnych zdarzeń greckich w polską współczesność. Starożytna Hellada jest bowiem figurą niedawnych zdarzeń z polskiej historii. Potrzebny jest wszakże impuls, wyzwalający analogiczny do greckiego proces „obudzenia” się ze snu niewoli. Do *Pieśni VIII* narrator–podróżnik kolekcjonuje wrażenia, ale też czyta znaki, szuka źródeł analogii grecko-polskich, odnajduje figuralne podobieństwa, jednak dopóki nie przeistoczy się z „podróżnika” w „poetę”, greckie wrażenia nie ułożą się w spójną matrycę interpretacji historii.

Dlatego w dalszym etapie wędrówki, w *Grobie Agamemnona*, pojawi się symbol struny z harfy Homera (łączonej równocześnie z tradycją druidyczną). Południe i Północ spotykają się w wyobraźni romantycznego poety próbującego ożywić „zmarłe” światy. Pisał trafnie Ryszard Przybylski:

[Harfa] W grobowcu Agamemnona zjawia się jako symbol poezji heroicznej, na której poeta, jak Homer, powinien zagrać pieśń o „wielkim niczym grobów”, o wiecznym życiu bohaterów, o triumfie ducha. Ale kiedy zbliżył swe ręce, struna słoneczna drgnęła i pękła. Słowacki zrozumiał, że jest poetą skazanym na śpiewanie w głuchych grobowcach. Jego harfa jest niema, ponieważ wokół harfisty nie gromadzi się krąg słuchaczy.<sup>19</sup>

Ale zanim dojdzie do tego odkrycia, w grobowcu króla Myken i Argos, przesuną się w wyobraźni narratora obrazy z historii greckiej. To krwawa historia — jak w *Lilli Wenedzie* — Agamemnona, dumnego dowódcy armii achajskiej, który ruszył na Troję, a zginął zabity przez Klitajmestrę i Ajgista; Elektry — która ledwie uszła śmierci z rąk Ajgista, przysięgła na grobie ojca wraz z Orestesem zemstę i wraz z nim zabiła matkę i Ajgistosa. Wybór tych postaci jest nieprzypadkowy — w owej „ciemnej” historii, przywołanej z głębi czasu, ich działania znamionuje z jednej strony heroizm i poczucie honoru i zemsty za krzywdę, z drugiej zaś — pycha i zbrodnia. Wspomnijmy nawiasowo, że pisząc *Balladynę* i *Lillę Wenedę* Słowacki odkryje podobny, krwawy wymiar dziejów „bajecznych”. Wszakże grób „skąpany w krwi Atrydów”, grobowiec „sławy, zbrodni, pychy” pozostaje niemy. Wizja homeryckich dziejów i dziejów z tragedii, to jakby osobne porządki, niemożliwe do złożenia w grobowcu Agamemnona w jakąś całość.

Opuszczając grobowiec narrator przenosi się w inny czas greckiej historii: Termopile i Cheronei. Te dwie mogiły symbolizują dwa sposoby zachowań: Termopile — heroizm śmierci w obliczu niewoli, Cheronea — grób klęski, łączony w wyobraźni poety z Maciejowicami i słowami Kościuszki *Finis Poloniae*. Ale — jak pamiętamy z *Pieśni IV* — Grecy przewyciężyli hańbę Cheronei, z tej

<sup>19</sup> R. Przybylski, *Podróż Juliusza Słowackiego na Wschód*, Kraków 1982, s. 29.

mogily powstał „hufiec nieśmiertelny” i pod wodzą Demetriusa (Dimitrios Ypsilanti, jeden z przywódców powstania na Peloponezie 1821, w r. 1828 naczelny wódz armii wschodniej Grecji) wywalczył wolność.

Słowacki zmazanie hańby niewoli dostrzega we współczesnym wolnościowym czynie Greków. Zestawia więc historię starożytną i niedawne zdarzenia, jakby biorąc w nawias kilkanaście wieków, jakie upłynęły między klęską chereonejską a powstaniem greckim. „Zapomnij, że jest długi wieków przedział” — mówi w pewnym momencie, bo Termopile i Cheronea istnieją także teraz, także w historii polskiej. I ów „wieków przedział” wcale nie musi trwać tak długo, jak w historii Greków. Powiedzmy na marginesie, że analogie z Termopilami i Cheroneą pojawiały się już wcześniej w poezji polskiej, chociażby w poezji lat 90. XVIII wieku. W utworach oświeceniowych z tradycji antycznej wyprowadzono przekonania bliskie Słowackiemu — konieczność walki do ostatniego żołnierza, ucieczka w grób przed niewolą<sup>20</sup>. Zarazem w tych utworach ujawniona została świadomość końca Rzeczypospolitej szlacheckiej. I ten wątek podjął Słowacki. Dokonał wszakże znamiennej reinterpretacji.

Polska szlachecka — jego zdaniem — poniosła klęskę pod Cheroneą — Maciejowicami, nie była też zdolna do czynu termopilejskiego. I dopóki lekcja klęski nie zostanie zrozumiana i przezwyciężona, dopóty pozostanie Polakom życie w łańcuchach, w hańbie niewoli. O tym mówią bodaj najbardziej znane strofy utworu:

Na Termopilach bez złotego pasa,  
Bez czerwonego leży trup kontusza,  
Ale jest nagi trup Leonidasa,  
Jest w marmurowych kształtach piękna dusza;  
I długo płakał lud takiej ofiary,  
Ognia wonnego i rozbitej czary.

O Polsko! póki ty duszę anielską  
Będziesz więziła w czerepie rubasznym,  
Póty kat będzie rąbał twoje cielsko,  
Póty nie będzie twój miecz zemsty straszny,

<sup>20</sup> Na przykład w anonimowym utworze z okresu powstania kościuszkowskiego *Ojczyzna do swoich synów*, Matka–Ojczyzna wskazuje, iż „Moi dawni synowie nie znali bojaźni”, a współczesnym proponuje:

Gińcie za swą ojczyznę, lecz umrzyjcie wolni!  
Mężny niegdyś narodzie, poprzysięgam tobie,  
Że się żywo zagrzebam w jednym z tobą grobie.

Póty mieć będziesz hyjenę na sobie,  
 I grób — i oczy otworzone w grobie!

Zrzuć do ostatka te płachty ohydne,  
 Tę — Dejaniry palącą koszulę:  
 A wstań jak wielkie posągi bezwstydnę,  
 Naga — w styksowym wykąpana mule,  
 Nowa — nagością żelazną bezczelna —  
 Niezawstydzona niczym — nieśmiertelna!  
 [VIII, s. 64–65]

Podobnie w Mickiewiczowskim przekładzie *Giaura* Byrona:

Wstań, niewolniku podły, wstań na chwilę,  
 Powiedz, ten wąż — czy nie Termopile?  
 [...]

Powstań! te dawne, zapomniane boje  
 Odnów i przywłaszcz, to dziedzictwo twoje:  
 Z popiołów przodków może wróg rozdmucha  
 Iskrę, zarodek ich wielkiego ducha,<sup>21</sup>

Podobnie też w wielu utworach romantycznych, np. w *Maratonie* Kornela Ujejskiego. Słowacki — jak inni romantycy — postrzega Grecję jako uniwersalny symbol wolnościowy. To dlatego tam szuka i stamtąd wyprowadza aktualizację postaw odnoszonych do sytuacji polskiej. Zresztą starożytne dziedzictwo wolnościowe dla pokoleń wychowanych na Plutarchu — a zaczytywali się nim romantycy — było nadzwyczaj żywe. O żywotności dziedzictwa antycznego świadczyło także podjęcie przez współczesnych Greków działań osnutych na wartościach, które pozostawili w depozycie starożytni Grecy. Jak wspomniałem — duch wolnościowy starożytnej Hellady okazał się bardziej „realny”, niż materialne świadectwa tamtej historii, które rozsypały się w ruiny, albo zniknęły. Myślenie Słowackiego jest i tu z gruntu romantyczne: duch zamknięty w wydawałoby się trwałe marmur jest w istocie bardziej podatny na zniszczenie niż „niematerialne” pragnienie wolności. Przypomnijmy — to grecki (współczesny) duch wolnościowy zniszczył posągi lwów na cheronejskiej mogile. Były owe posągi trwałe do momentu, kiedy „nagromadzona” energia duchowa wolności ich nie rozsadziła.

Słowacki przybywa do Grecji z kraju zdruzgotanego klęską, w którym nie przeprowadzono koniecznego rozrachunku z przyczynami upadku państwa. Na razie nie jest więc możliwy czyn patriotyczny, podobny do greckiego.

<sup>21</sup> Cyt. wg A. Mickiewicz, *Dzieła*. Wydanie Rocznicowe 1798–1998, t. II, opr. W. Floryan, Warszawa 1994, s. 157.

Należy odrzucić formę Polski szlacheckiej, ów „czerep rubaszny”, który jest anachronizmem. Tę prawdę, wspartą na historiozoficznych podstawach, wypowie poeta, odczuwający silną więź ze zbiorowością. Przemówi do niej wyposażony w wiedzę objawioną, bo grecka przestrzeń, nie abstrakcyjna Grecja z książek, jak gdyby dopełniła znaczenia analogii historycznej. Grecy odrzucili swój „czerep rubaszny”, swoją „Dejaniry palącą koszulę” — tę prawdę, ujawnioną w *Pieśni IV* teraz odniesie Słowacki do polskiej współczesności. Potrzebny będzie polski Demetriusz, Kanaris, ale wcześniej należałoby wykuć nową formę duchową, do czego konieczne jest pogrzebanie formy starej, anachronicznej. Pisała Alina Kowalczykowa:

Słynne stały się inwektywy, rzucone na pokolenia, które przekształciły Polskę w „pawia narodów i papugę”. Przekleństwa, że zgodzili się żyć „w łańcuchach”, że uczynili Polskę „służebnicą cudzą”. I skryli „duszę anielską” pod „czerepem rubasznym”. Tak w innych utworach cenione atrybuty szlacheckiego stanu, pas złoty i czerwony kontusz, tu zostały pejoratywnie przeciwstawione świetnej nagości Leonidasa.[...] Powstanie stało się cezurą dziejów — bo ponowna niewola jest końcem dawnej Polski; po nim sen grobowy — i zmartwychwstanie.<sup>22</sup>

Jaka więc Polska zmartwychwstanie z mogiły? W czym różna od Polski pogrzebanej? Pisano niegdyś, że inna niż szlachecka, czyli ludowa, obejmująca cały naród, ale w tekście brakuje wyraźnych wskaźników, umożliwiających utrzymanie tak jednoznacznej interpretacji. Musimy pamiętać, że jest to dużej klasy tekst poetycki, nasycony symbolami, które nie są jednoznaczne, ale wytyczają pewien kierunek interpretacji. Jaka Polska? Przywołana metaforyka antycznego posągu — wedle Ryszarda Przybylskiego nagi posąg ujawnia tu esencję polskości — wskazuje, iż „naga”, „nowa”, „nieśmiertelna”. Ale można także spojrzeć na wyobrażenie nagiego posągu od strony romantycznych fascynacji Grecją wzniosłą, o silnej duchowości. Po kąpeli w styksowym mule, po śmierci, powstanie ojczyzna idealna, różna od tamtej Polski szlacheckiej. Zapewne Polska podobna do nowej Grecji, która odzyskała helleńskiego ducha wolnościowego. Pisała Maria Janion:

W konsekwentnie utrzymanej metaforyce antycznego posągu Słowacki wypowiadał historiozoficzne przekonanie o konieczności utworzenia — wyrzeźbienia nowej Polski.[...] Ta nowo urodzona ze styksowego mułu Polska jako niepokonana nie będzie narażona na śmierć i zniszczenie.<sup>23</sup>

Jako podsumowanie tej części rozważań mogą posłużyć obserwacje Marii Kalinowskiej:

[...] Grecja nie jest maską dla spraw polskich; jej losy stanowią natomiast podstawę do wielkocroć już w literaturze przedmiotu analizowanej refleksji Słowackiego nad przyczynami upadku Polski i szansami jej odrodzenia. W tym momencie niniejszych rozważań najistotniejszy jest fakt

<sup>22</sup> A. Kowalczykowa, *op. cit.*, s. 339.

<sup>23</sup> M. Janion, *op. cit.*, s. 65.

wykorzystania do kreacji wizji Polski odradzającej się [...] elementów obrazowania poetyckiego, które stale w wyobraźni Słowackiego łączą się z wizerunkiem patetycznej, ciemnej i silnej Grecji: nie rozebrana, ale naga, jak posągi greckie; posągowa, ale nie w sposób zastygły, klasyczny, zrównoważony; posągowo wzniosła, z jednej bryły; dynamiczna, mająca w sobie wewnętrzną energię samoodradzania się, przewycięzania śmierci.<sup>24</sup>

To wszakże Polska przyszłości, marzona przez kolejne pokolenia wychowane na poezji Słowackiego. Teraz spór toczy się o duchowy sens podmogilnej egzystencji Polski — „niewolnicy”. O to, czy z mogiły — na wzór cheronejski — współcześni wyprowadzą wolność. Dla Słowackiego jest jasne, że tamta Polska umarła nieodwołalnie, ale nie jest to jasne dla współczesnych, dlatego też rolą poety jest uświadomienie tego faktu, tej rewelacji, a także targanie zleniwiałą i porażoną kłęską zbiorowością, w celu wykrzesania duchowego wysiłku odnalezienia nowej formuły Polski. Poeta przyjmuje tu więc rolę budziciela narodowego ducha i sumień i zarazem grabarza dawnej, obumarłej formy. Misja poety określona została metaforą „łabędziego śpiewu” — a więc jest to śpiew ostatni, „ponury”, przyrównany do „dzwonu żałobnego” brzmiącego „w krainach ducha”. Konsekwencją tego śpiewu powinno być właśnie obudzenie sumień i ducha, a więc głęboki rozrachunek z narodowymi mitami Polski szlacheckiej. Czy tak się stanie — nie wiadomo.

W kilkunastu sestynach, kończących *Grób Agamemnona*, zmienia się ton wystąpienia poety — gniewne inwektywy, sarkazm, drwina ustępują miejsca tonacji osobistej. Pojawi się monolog, kierowany do matki — przebywającej w oddalonym kraju lat dziecinnych. Pojawia się też reminiscencja młodzieńczego wzruszenia śmiercią Hektora — najdzielniejszego i najszlachetniejszego z bohaterów trojańskich. I wreszcie, liryczne eksklamacje do żurawi — podobne do tych z *Hymnu (Smutno mi, Boże!)* — wprowadzające motyw pożegnania i zarazem utwierdzenia w przedsięwziętej roli poety narodowego. Prośba do żurawi, by przeniosły pieśń z pól greckich do kraju wieńczy wątek metapoetycki — to swoisty testament poety — i zarazem puentuje nakreśloną rolę poety, który odrzuca ironiczną, romantyczną Muzę udając się na Parnas.

O muzo moja! jakże ty pozdrowisz  
Górę, gdzie siedział Apollo i Jowisz?

O romantyczna muzo, na kolana!  
Bo ja ukłony mam tu dla tej góry  
Od lipy wonnej klasycznego Jana  
I od śpiewaka dzieci i tonsury,

<sup>24</sup> M. Kalinowska, *op. cit.*, s. 74.

I od śpiewaka Potockich ogrojca,  
I cichy ... łożawy pokłon mego ojca.  
[VIII, s. 67]

Tyle, że ów klasyczny Parnas nie całkiem jest Parnasem romantycznego poety. Jego muza inaczej zakreśliła przestrzeń, po której porusza się myślenie Słowackiego. Grecja pozwoliła więc odnaleźć sens egzystencji, odsunąć melancholijne doświadczenie istnienia. Teraz określony został cel: w heroicznym marzeniu o nowej Polsce, odzyskiwanej w trudzie duchowego czynu i czynu zbrojnego. A także — w pielgrzymowaniu do Grobu Świętego.

### RÉSUMÉ

Le présent article est une tentative d'analyse critique du poème *Tombeau d'Agamemnon* de Juliusz Słowacki. L'ouvrage du grand poète romantique polonais est considéré comme l'un des plus intéressants poèmes romantiques d'inspiration patriotique dans la littérature polonaise. Bien que faisant partie du *Voyage Naples-la Terre sainte*, poème fait de digressions et inachevé, *Le Tombeau d'Agamemnon* fut édité à part. Cependant, son édition princeps fut rattachée, par Słowacki, à la tragédie *Lilla Weneda*, paraissant être une annexe spécifique, métaphorique et allégorique, du drame. Cette décision du grand poète eut une influence énorme sur les études faites par de nombreux historiens de la littérature polonaise, lesquels analysèrent *Le Tombeau d'Agamemnon* dans une perspective politique et historiosophique du drame wénédien. Ainsi, les théoriciens de l'oeuvre de Słowacki mirent en relief une thèse sur l'origine binaire de la nation polonaise, avancée par le poète dans *Lilla Weneda* tout en se rapportant non seulement au drame, mais aussi au *Tombeau d'Agamemnon*, ouvrage considéré comme une interprétation allégorique des causes de l'échec de l'Insurrection de Novembre 1830.

L'esquisse représente une nouvelle perspective d'interprétation du poème: on y situe le texte autant par rapport à *Lilla Weneda* autant par rapport au *Voyage Naples-la Terre sainte*. Une analyse du poème, en comparaison avec *Lilla Weneda*, montre une vision strictement romantique de l'histoire, au sens plus large qu'une simple actualisation patriotique. L'histoire s'y présente donc dans un acte de révélation imaginaire de l'histoire de l'esprit national polonais. Cet acte annihile le système cause-effet et instaure en même temps celui du parallélisme des événements du présent et du passé lointain. Cependant, une analyse du poème faite par rapport à son juste contexte, c'est-à-dire *Le Voyage Naples-la Terre sainte*, dont *Le Tombeau d'Agamemnon* constitue le *Chant VIII*, suggère une nouvelle idée de l'histoire. Juxtaposé au *Chant II*, intitulé *La Grèce*, *Le Tombeau d'Agamemnon* offre une nouvelle matrice de l'interprétation de l'histoire polonaise. Grâce à cette matrice, Słowacki procède à une déchirante révision du mythe polonais de l'importance de la noblesse, en se rapportant à une analogie entre d'un côté les affaires polonaises et de l'autre, l'antiquité grecque et les exploits des Grecs modernes. Słowacki se réfère également à une nouvelle conception du caractère national polonais »baigné dans la boue du Styx«. Dans *Le Tombeau d'Agamemnon* Słowacki utilise une image de la Grèce imposante, dynamique et renaissante comme figure de la Pologne à naître, cette Pologne qui refuserait de reconnaître tous les anachronismes d'un esprit polonais de la noblesse.

