

ANETA MAZUR

(Uniwersytet Opolski)

PROBLEMATYCZNE POTOMSTWO
„PANA TADEUSZA”

WOKÓŁ PEWNEGO TEKSTU ROCZNICOWEGO



„Sposób, w jaki dane pokolenie szacuje *Pana Tadeusza*, jest poniekąd wykładnikiem ogólnej jego postawy psychicznej wobec życia” – konstatował Stanisław Pigoń, widząc w zmiennych kolejach popularności „wiejskiej poemy” Mickiewicza, rywalizującej z *Dziadami*, „regularny rytm psychiki polskiej”¹. Jak wiadomo, w epoce realizmu artystycznego i pozytywizmu światopoglądowego psychika polska wybrała *Pana Tadeusza*. Po okresie rezerwy, niechęci czy wręcz potępienia, kult utworu rozwinął się dynamicznie w trzech ostatnich dekadach stulecia, by apogeum osiągnąć w czasie Mickiewiczowskiego jubileuszu, około 1898 roku: „Schyłek w. XIX wydzwignął ten poemat na wyżynę uznania, na jakiej ani przedtem, ani potem nie znalazło się żadne chyba z dzieł poetyckich polskich”². Równocześnie zmieniało się podejście do tekstu; jeśli na początku bywał ceniony, głównie jako „akt polityczny” czy narodowy, teraz kryteria jego ocen ewoluują „od założeń publicystycznych, przez filozoficzne, do filologicznych, historycznoliterackich i estetycznych”³.

W takich właśnie okolicznościach, w 1897 roku, na łamach „Głosu” pojawia się krótki szkic Cezarego Jellenty, zatytułowany *Potomstwo „Pana Tadeusza”*. Zapewne wywołały go trwająca dyskusja wokół projektowanego pomnika oraz stulecie urodzin wieszczka (kwestiom tym poświęcona jest druga, publicystyczna część tekstu). Ale nie tylko. Rok 1897 to ciekawy moment w „niezwykle meandrycznej drodze krytycznoliterackiej” Jellenty; wówczas właśnie domyka on swoje porachunki z realizmem, formułuje ostatecznie program modernistyczny i jeszcze w tym samym roku występuje z postulatem „intensywizmu”⁴. Pochylenie się nad *Panem Tadeuszem*, utworem

¹ S. Pigoń, „Pan Tadeusz”. *Wzrost, wielkość i sława*, Kraków 2002, s. 235–236.

² Tamże, s. 324.

³ Tamże, s. 240, 293.

⁴ Zob. T. Lewandowski, *Cezary Jellenta. Estetyk i krytyk. Działalność w latach*

już nie tak kanonicznym dla pokolenia młodopolan, ale bardzo kanonicznym dla pozytywistów, jest znamienne dla owego przesilenia oraz dla ambiwalentnej sylwetki samego publicysty należącego właściwie do pogranicza dwóch epok. Spogląda on tu i przemawia jakby w imieniu ich obu: dokonuje, być może ostatecznie w swoim pokoleniu, tak wyraźnej apologii arcypoematu Mickiewicza i równocześnie zastrzega, iż najbardziej „rozkrzewiona” tradycja dotyczy wprawdzie „utworu najzdrowszego, najpopularniejszego”, ale „może niższego od *Dziadów*, na których czas jeszcze nie nadszedł”⁵. Poza tym, jak podkreśla monografista krytycznoliterackiego dorobku Jellenty, tradycja romantyczna odgrywała fundamentalną rolę w jego postulatach, kierowanych pod adresem kolejnych prądów artystycznych XIX i XX wieku. Z właściwą sobie, kapryśną niekonsekwencją krytyk kazał im zawsze „nawiązywać do programów, metod twórczych i ideologii przedstawicieli prądu poprzedniego: realistom i naturalistom – do romantyków; pisarzom Młodej Polski [...] – do tradycji klasycznego realizmu”, przy czym stałym punktem odniesienia był paradygmat stworzony w romantyzmie, „literatury związanej z problematyką narodowyzwoleńczą i otwartej na aktualne zagadnienia społeczno-polityczne” oraz „wszechludzkie ideały”⁶. Szkic z 1897 roku jest tego kolejnym dowodem.

Tomasz Lewandowski zalicza „esej” Jellenty do „ciekawych, historycznie ważnych i wartościowych wypowiedzi krytycznych”, ale omawiając jego za-

1880–1914, Warszawa 1975, s. 22, 185–186, 218. Program tego nowego kierunku literackiego nazywa Lewandowski „jedną z najwcześniejszych polskich wersji ekspresjonizmu *avant la lettre*” (s. 232).

- ⁵ C. Jellenta, *Potomstwo „Pana Tadeusza”*, „Głos” 1897, nr 20, s. 486 (dalsze cytaty opatruję tylko numerem strony). Niejasne, na ile asekuracyjne „może” jest wyrazem historyczno(krytyczno)literackiego wahania, na ile określeniem użytym w obawie przed urażeniem powszechnie obowiązującej opinii. Oczywiście młodopolska intronizacja *Dziadów* nie była żadnym odkryciem, jak zdają się sugerować słowa Jellenty, tylko powrotem do pierwotnego kultu „romantycznego” Mickiewicza.
- ⁶ Jellentę generalnie charakteryzowała ambiwalencja postaw i dezyderatów; z jednej strony krytyk zarzucał pisarzom brak oryginalności, z drugiej narzekał na zaściankowość w polskiej literaturze wieku XIX, upominając się równocześnie o „monumentalizm tematu i «wszechludzkość» zawartych w dziele sztuki idei” oraz o „podejmowanie aktualnych kwestii społecznych i narodowych” (zob. T. Lewandowski, dz. cyt., s. 93, 184, 189, 204–205, 218). Lewandowski pisze też o swojej technice „uników” i „chwytów polemicznych” w publicystyce Jellenty, dla którego ani romantyzm, ani realizm polski nie były „właściwe”, imitatorski wobec Zachodu był też modernizm, a dwa ostatnie zdradziły uniwersalizm wielkich romantyków. Często zdarzało się także, iż „Jellenta występował w obronie idei przez siebie nieuznawanych” (jw., s. 112, 117, 204, 46).

wartość, sprowadza ją w zasadzie do kontynuacji rozrachunków z realizmem⁷. Tymczasem trudno tutaj mówić o krytyce w sensie negatywnym. W przeciwieństwie do formułowanych gdzie indziej oskarżeń – pseudorealizmu o kryptoidealizm – autor *Potomstwa...* przyjmuje odmienną perspektywę, stwierdzając, iż świecenie blaskiem odbitym od Mickiewiczowskiego poematu jest chwalebne: „progenitura *Pana Tadeusza* przynosi zaszczyt literaturze naszej” (485). Lewandowski zdaje się też nie przywiązywać wagi do faktu, że nie chodzi tutaj o tradycję romantyczną w ogóle, ale o konkretny, najistotniejszy dla drugiej połowy XIX wieku utwór romantyczny. Warto zatem przyrzec się dokładniej, w jaki sposób funkcjonuje u Jellenty kontekst Mickiewiczowskiego eposu. I w jaki, nie zawsze merytoryczny, sposób młodopolski krytyk poczyną sobie z tym kontekstem.

Wobec najnowszych ocen *Pana Tadeusza* autor *Potomstwa...* zajmuje stanowisko wyważone; odcina się zarówno od „szkolarskiej” pedanterii Henryka Biegeleisena, jak i „dytyrambicznych zachwyty” Walerego Gostomskiego (482). Nie ma jednak wątpliwości, iż arcypoemat zapanował nad „rzędem dusz” (i piór) polskich artystów – świadczy o tym najpiękniejszy pomnik, jaki mu wystawili:

[...] potomstwo duchowe *Pana Tadeusza*, który [...] stał się pniem wielkiego drzewa geologicznego, założycielem sławnego rodu. Dziś właśnie najstosowniejsza ku temu pora, ażeby główne konary tego drzewa, jeżeli nie zbadać i rozpatrzyć, to przynajmniej spisać [...] dla uzupełnienia obrachunku terażniejszości z przeszłością. (481)

Oryginalność propozycji Jellenty ujawnia się właśnie w decyzji wykroczenia poza zakłęty krąg historycznoliterackich sporów – i potraktowania Mickiewiczowskiego dzieła jako potencjalnego archetektu⁸:

⁷ Wcześniejsze „rozrachunki” z realizmem: *Sekta estetyczna i Zakapturzony idealizm* (1888), *Zbawcy literatury* (1893). Lewandowski nie uwydatnia specyfiki szkicu *Potomstwo...*, omawiając go razem z głośną recenzją *Dwie epopeje ku pieckie* – obie wypowiedzi według niego „finalizują frontalny atak na «zaściankowy realizm»” i „stanowią ostatni rozdział porachunków Jellenty z realistami, a zarazem służą *ex post* uzasadnieniu negatywnej oceny literatury polskiej z lat 1886–1883”. Negatywne oceny nie dotyczą przecież „potomstwa *Pana Tadeusza*”, gdzie można mówić, jak ujmuje to sam badacz, o „krytycznej monumentalizacji» opisywanych dzieł”. Lewandowski zresztą przyznaje, odnosząc się jednak do innego już kontekstu, że „w latach dziewięćdziesiątych i później krytyk odwoła się do realizmu pozytywistów bez żadnych zastrzeżeń i korekt, ponieważ szukać w nim będzie przeciwwagi dla ekstremistycznych tendencji sztuki młodopolskiej” (zob. T. Lewandowski, dz. cyt., s. 95, 98, 113, 115–116).

⁸ Jellenta inspirował się zapewne podejściem Georga Brandesa, który wpływ europejskich romantyków mierzył „siłą oddziaływania na pokolenia następne”;

Zamiast prześcigać się w nieprzytomnych okrzykach, ryczałtowej chwalebnej, móżolnych objaśnieniach i przypiskach do każdej litery, patrzmy: czym i jak długo żyje mistrz wśród potomnych. Taką miarę przyłożywszy do *Pana Tadeusza*, otrzymamy wynik zdumiewający. Okazuje się, że po mgławicy uwielbienia powszechnego [...] świeci się parę punktów wyrazistych, z pomocą których nietrudno oznaczyć siłę wpływu i stopień żywotności największej epopei naszej. Światła owe to właśnie duchowi potomkowie *Pana Tadeusza*, dotąd żywi i czynni, promienni jak gwiazdy u szczytu swego blasku. Można by przyjąć za regułę, że ilekroć w literaturze naszej ma się pojawić powieść w wielkim stylu, obejmująca całokształt pragnień społecznych lub narodowych, twórca jej świadomie czy bezwiednie przejmując się tchnieniem owego pierwowzoru. [...] *Pan Tadeusz* stał się do pewnego stopnia kształtem niezbędnym, formą, w której pewien styl, rodzaj twórczości, w danym zaś wypadku styl patriotyczno-opowieściowy, wypowiedział się najpełniej i najdoskonalej – i dlatego wprost nasuwa się potomnym i wszystkim pokrewnym artystom tego samego lub podobnego stylu – jako model mniej lub więcej konieczny.⁹ (482)

Okolicznościowy szkic nie jest oczywiście poważną propozycją interpretacyjną, eseistyczne dywagacje krytyka tworzą ciąg hasłowych, często metaforycznych sformułowań, niewolnych od wyrazistych przesłanek ideologicznych. Nie jest to też wywód w pełni oryginalny; patronat Mickiewiczowskiego poematu nad niektórymi przynajmniej utworami pozytywistów zdążyła już utrwalić krytyka wcześniejsza. Trzeba jednak docenić samą próbę postawienia problemu. Perspektywa taka, choć zrozumiała i naturalna, nigdy wyraźnie nie wyłoniła się w polskiej mickiewiczologii – mimo iż „polifunkcyjny”¹⁰ i synkretyczny charakter oryginału dopuszczał szeroki wachlarz korespondencji, zarówno genetycznych, jak typologicznych, zarówno na płaszczyźnie tematu, poetyki, stylu, konwencji gatunkowych, jak, *last but not least*, też światopoglądowych. Rocznicową inwentaryzację Jellenty poważnie ograniczyła perspektywa czasowa; po roku 1897 ukazało się sporo ważnych albo przełomowych utworów. Niemniej jednak w Mickiewiczowski rodowód zostają przez niego wpisani najważniejsi realiści minionej doby.

tak też polski krytyk oceniał George’a Byrona w *Ideale wszechludzkie w poezji współczesnej* (1894). Zob. T. Lewandowski, dz. cyt., s. 128.

⁹ Nie bardzo wiadomo, jak rozumieć emfaticzne określenie „wynik zdumiewający”. Może Jellentę dziwiło, iż *Pan Tadeusz* doczekał się jedynie „paru” potomnych? Bo nie jest to chyba zaskoczeniem, iż okazał się tak wpływowy.

¹⁰ Według dzisiejszego badacza *Pan Tadeusz* stanowi „gatunkowy palimpsest estetycznie i semantycznie polifunkcyjny”. Zob. B. Dopart, *Uniwersum poetyckie „Pana Tadeusza”*, w: *„Pan Tadeusz” i jego dziedzictwo. Poemat*, red. B. Dopart, F. Ziejka, Kraków 1999, s. 72. Wbrew tytułowi sugerującemu bliską Jellencie problematykę „dziedzictwa” *Pana Tadeusza*, prace zebrane w krakowskim tomie są propozycjami interpretacji samego poematu.

Przesłanką, jaką milcząco przyjmuje dziewiętnastowieczny publicysta, jest uznanie „powieści w wielkim stylu” (482) za spadkobierczynię eposu. Przypomnijmy, że zgodnie z Heglowską koncepcją w powieści, czyli „nowoczesnej epopei mieszczańskiej”, występuje „cały świat jako szerokie tło wydarzeń”, „epicki sposób ich opisu”, „totalność poglądu na świat i życie, którego wielostronna tematyka i treść rozwija się w pewnym indywidualnym wydarzeniu stanowiącym ośrodek całości” – a równocześnie wobec rzeczywistości „uporządkowanej już do stanu prozy” newralgicznym wyznacznikiem powieści jest „konflikt pomiędzy poezją serca a przeciwstawną jej prozą stosunków i przypadkowością zewnętrznej sytuacji”¹¹. Młodopolski publicysta nie sięga jednak po heglowską filozofię gatunku. Używane przez niego w całym tekście oraz powyższym fragmencie określenia (kolokwialnie użyty termin stylu nie posiada rangi konkretnego kryterium) przywołują lub sugerują tylko podstawowe wyznaczniki epopei: epickie przedstawienie ważnego dla wspólnoty momentu dziejowego, podniosłą tonację oraz, potencjalnie, „totalną” panoramiczność ujętego świata, w tym przyrodę jako tło ludzkiej egzystencji. Epopeiczność też staje się główną metryką „linii *Pana Tadeusza*” (481). Teza o poemacie Mickiewicza jako epopei stała się niewzruszonym, historyczno- i krytycznoliterackim aksjomatem dopiero w ostatniej dekadzie XIX wieku¹². Jak wiadomo, oficjalny awans *Pana Tadeusza* do ligi homeryckich mistrzów nastąpił na przełomie lat 70. i 80. za sprawą pokolenia pozytywistów, zachwyconych, w przeciwieństwie do poprzedników, obrazem kwintesencji polskości w tej „pięknej i wzorowej epopei w rodzaju społecznym”¹³, jak również epickim „ubóstwieniem wieprzo-

¹¹ G.W.F. Hegel, *Wykłady o estetyce*, przeł. J. Grabowski, A. Landman, oprac. A. Landman, Warszawa 1967, t. 3, s. 471–472.

¹² Świadomość odbiorców długo dojrzewała do jego uznania: od prekursorskich, nieznanych szerzej zachwytyw Cypriana Kamila Norwida i Zygmunta Krasińskiego („biję czołem i mówię: to jest epopeja”), przez pionierskie ustalenia publicystów poznańskich (Hipolit Cegielski, 1845; Stanisław Gruszczyński, 1859; Hugo Zathay, 1872; Adam Rzążewski 1884), po coraz bardziej entuzjastyczne i fachowe studia czołowych publicystów i krytyków. Nie jest jasne, jaką rolę odegrał w tym procesie najwcześniejszy impuls niemiecki z 1836 roku, od publicysty i ojca niemieckiej powieści historycznej, Willibalda Alexisa (właśc. Georg Wilhelm Heinrich Häring; u Pigońa zabawny lapsus zrobił z niego kobietę), który w *Panu Tadeuszu* znalazł „dowód, że można jeszcze dziś tworzyć epopeję” – zwłaszcza że ślady prowadzą do Poznańskiego i Galicji, a rozprawa Zatheya ugruntowała tezę o epopeiczności *Pana Tadeusza* w oparciu o estetykę niemiecką (Jean Paul Richter, Friedrich Theodor Vischer, Georg Wilhelm Hegel). Dane podaję za: S. Pigoń, dz. cyt., s. 249, 282, 293 i n.

¹³ Tak Władysław Nehring w 1877 roku. Cyt. za: S. Pigoń, dz. cyt., s. 310.

watości życia wiejskiego”, ongiś potępionym przez poetę anielskiego¹⁴. Wprawdzie Jellenta nie znał jeszcze na przykład w pełni aprobatywnych tez Józefa Kotarbińskiego i Piotra Chmielowskiego (1898) lub Kazimierza Kaszewskiego (1904) o *Panu Tadeuszu* jako epopei, ale miał do dyspozycji cały szereg głosów wcześniejszych, między innymi obiegowy sąd Brandesa, widzącego w poemacie Mickiewicza jedyny prawdziwy epos dziewiętnastowiecznej Europy czy przywołaną krytycznie pracę Gostomskiego¹⁵. Cała ta krytycznoliteracka aksjologia pobrzmiewa w ogólnikowych kryteriach autora *Potomstwa...*, piszącego o „stylu patriotyczno-opowieściowym” czy „całości kształcie pragnień społecznych lub narodowych”. Równocześnie arcyepoemat Mickiewicza – wcześniej, bywało, krytykowany za apoteozę szlachetczyzny, teraz uznany za pierwowzór postępu i demokratyzmu – jest dla Jellenty, jak dla większości mu współczesnych, nadal przede wszystkim „aktem” narodo-wo-społecznym, wzorcem „syntezy «duszy narodowej»”¹⁶.

Wywód autora *Potomstwa...* opiera się zatem na kilku przesłankach: *Pan Tadeusz* jako epos; powieść jako kontynuatorka eposu; powieść polskiego realizmu jako kontynuatorka *Pana Tadeusza*. W rezultacie argumentacja krytyka sprawia wrażenie nieco zmaconej, uwzględniając chwiejnie różne kryteria – czasem wyznaczniki heroicznej tradycji klasycznego eposu (czy-ny bitewne), czasem tekstologiczne pokrewieństwa z poematem Mickiewicza, a czasem po prostu obiegowe i bardzo ogólnikowe formuły epopei¹⁷. Stan ówczesnej refleksji genologicznej (teoretycznoliterackiej) oraz niez-

¹⁴ O „ubóstwieniu wieprzowatości życia wiejskiego” w *Panu Tadeuszu* pisał Słowacki w swoim *Dzienniku*. Kuriozalne apogeum kult Mickiewiczowskiej epopei osiągnął w wypowiedzi Stanisława Tarnowskiego, według którego poemat „jedyny w świecie chrześcijańskim, [...] jeden na świecie zbliża się do Homera, więc musi być oprócz *Iliady* i *Odysei* najpiękniejszym poematem epickim, jaki jest na świecie? [...] Więc nikt nigdzie takiego nie ma, tylko my jedni? Dawna Grecja i my? Nie chce się wierzyć takiemu szczęściu, a przecież tak jest [...]” (cyt. za: S. Pigoń, dz. cyt., s. 301).

¹⁵ „Słuszną jest więc rzeczą oznaczyć go mianem epopei, pod którym w ogóle rozumiemy najwyższy w danym okresie objaw twórczości epickiej” – pisał Gostomski w swej monografii (W. Gostomski, *Arcydziało poezji polskiej A. Mickiewicza „Pan Tadeusz”. Studium krytyczne*, Warszawa 1894), która była najpełniejszą kodyfikacją genologiczną utworu (zob. S. Pigoń, dz. cyt., s. 320–323).

¹⁶ T. Lewandowski, dz. cyt., s. 114.

¹⁷ Np. gdy pisze o „manierze epicznej, tak jak ją pojmować można i należy dzisiaj”, nie wyjaśniając dokładniej, co ma na myśli (483). Rozmycie kryteriów epopeiczności było standardem; o „mętnych pojęciach i teoretycznych sprzeczkach” – zob. J. Kotarbiński, *Powieści wiejskie. II. Bolesław Prus: „Placówka”, „Głos” 1886, nr 2, s. 29.*

bowiązująca *licentia* eseisty mogą służyć za usprawiedliwienie tego rezultatu, nieco irytującego dla dzisiejszego czytelnika.

Kolejność prezentowania Panatadeuszowego „potomstwa” jest znacząca. Krytyk przyznaje, że „bliżej spokrewniona jest z *Panem Tadeuszem Orzeszkowa*” (483), ale, przedkładając względy ideologiczne nad tematyczno-merytoryczne, zaczyna swój przegląd od *Placówki*. Obdarzając ją mianem „epopei chłopskiej” (482), korzysta z dobrze ugruntowanej tradycji. Określenie to pojawiło się już w pierwszych recenzjach wiejskiego studium Prusa, na przykład u Kotarbińskiego, który powoływał się zresztą na postulat Konopnickiej: „Poezja nasza dopóty prawdziwie narodową nie będzie, dopóki obok *Pana Tadeusza*, który jest epopeją szlachecką, nie stanie epopeja chłopska”¹⁸. Do tezy poetki odwołuje się milcząco autor *Potomstwa...*, twierdząc, iż taki właśnie rodzaj epopei był oczekiwany i z logiczną konsekwencją musiał się pojawić. Jednak jego sposób uzasadnienia kandydatury *Placówki* jest dość nieporadny. Publicysta ma kłopoty z wykazaniem konkretnych filiacji i ucieka się do wymijających argumentów: „nie będę tu wykazywał poszczególnych dowodów jej [*Placówki*] genetycznego pokrewieństwa”; „być może iż autor wpływowi jego [*Pana Tadeusza*] poddał się bezwiednie”; „Należy pamiętać, że stoi on w orszaku Mickiewicza jako autor [...] studium estetycznego o *Farysie* [...]”; „[...] tak blisko będąc ubóstwianego mistrza, chcąc nie chcąc, musiał coś po nim odziedziczyć [...]” (482). Prus faktycznie przenosił realizm i precyzję Mickiewiczowskiej poetyki nad wzniosłość czy metaforykę liryki Krasińskiego oraz Słowackiego, ale jego ubóstwianym mistrzem był prędzej Spencer albo Mill, nie trzeba też przypominać, iż studium o *Farysie* zawierało miażdżącą krytykę poezji romantycznej¹⁹. Pokrętny też wydaje się jawnie już subiektywny wywód:

Moim przynajmniej zdaniem Ślimakowie, walczący o swój szmat ziemi z najazdem niemieckim, to potomkowie w prostej linii przyszłego dziedzica Soplicowa, co prawda maluczcy są i nędzni [...], ale energią swą, bólem i męstwem wielcy aż do epicznego heroizmu. Jest to może epopea na wywrót [sic!], [...] mamy w *Placówce* żmudne i niewdzięczne życie chłopa, zogniskowane modą ściśle epiczną w jeden moment walki, która rozmiarami swymi [...] jest starciem dwóch cywilizacji i ras, zaś doniosłością znacznie przewyższa samowolną egzekucję na Soplicowie, bo napastowany jest bezbronny, a napastnik potężny przychylnością losu i całej historii, bo od uratowania tej marnej placówki zależy moralna siła narodu. (482–483)

¹⁸ Recenzent cytuje słowa Konopnickiej z prospektu do „Głosu” (zob. J. Kotarbiński, dz. cyt., s. 29).

¹⁹ Nie wspominając już o ambiwalentnej ocenie poezji w słynnej scenie *Lalki*. Oczywiście stosunek do najmniej romantycznego utworu Mickiewicza musiał być inny.

Zaiste cała argumentacja jest nieco „na wywrót”. Usilna heroizacja ludowego protagonisty na modłę bohatera narodowego, nacjonalizacja raczej ekonomicznego niż etnicznego konfliktu „dwóch cywilizacji”, nadużycie terminu „epickości” wobec rzeczowego studium *quasi*-darwinowskich zmaganiań o byt – to wszystko tezy niezbyt lojalne wobec koncepcji samego Prusa, spencerowskiego entuzjasty „potężnej” cywilizacji zachodniej, egzemplifikowanej przez nowoczesność niemieckich intruzów, z którymi autor *Placówki* nie tylko każe walczyć Ślimakowi, ale których każe mu także podziwiać. Aby skutecznie dowieść nobliwego wymiaru „chłopskiej epepej”, wystarczyło odwołać się do tradycji Szekspirowskiej, wielokrotnie przywoływanej przez Prusa w celu dowartościowania archaicznej egzotyki ludu – a także do przełomowego momentu w dziejach polskiej wsi, ewoluującej społecznie i cywilizacyjnie, być może budzącej się też do świadomości narodowej. *Placówka* była chyba najwnikliwszą diagnozą momentu przesilenia tradycji i nowoczesności (symboliczny kulig przebierańców ironicznie koresponduje z finalnym polonezem oraz lejtmotywym gestów „ostatnich” w *Panu Tadeuszu*)²⁰. Jellenta przeoczył również epicką koordynację ludowego bohatera ze światem przyrody. Z dzisiejszej perspektywy owo wtłaczanie modelu dziewiętnastowiecznej mimesis²¹ z powrotem w gorset wysokiej dykcji eposu – praktykowane oczywiście nie tylko przez Jellentę – wydaje się zabiegiem raczej chybionym; doniosłość czynów Ślimaka jest właśnie bliższa owej farsie „egzekucji na Soplicowie”, bo została zmącona domieszką wielu tonacji, ironicznej, komicznej, satyrycznej nie wyłączając.

Trafniej wypada druga z kolei prezentacja tradycyjnej kandydatury Orzeszkowej – blisko „spokrewnionej” z poematem Mickiewicza „i plemiennie, i politycznie” (483)²². *Nad Niemnem* spełnia wszystkie warunki Jellenty: to heroiczna, epicka przeszłość („rozległa perspektywa historii i aspiracji narodowych”), plastyczność („niesłychana pejzażowość”, „spuścizna po największym mistrzu malowanego słowem krajobrazu”) oraz czytelna misja społeczno-narodowa. „Tu już mamy prawdziwe epos, na poły rodzajowo-sielankowe”²³.

²⁰ Nie miał z tym kłopotów Kotarbiński, według którego Prus stworzył „epopeję chłopską, poruszysz wszystkie najważniejsze zagadnienia wiejskiego bytu w związku z losami społecznej całości”. Recenzent ten trafniej też określił jej dominantę, wskazując po prostu i bez odwołań do kryterium narodowego „walkę o ziemię” – „Prus został właśnie jej Homerem w *Placówce*” (J. Kotarbiński, dz. cyt., s. 62, 55).

²¹ Według znanej tezy Ericha Auerbacha zerwała z hierarchią trzech stylów. Zob. E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, przekł. i przedm. Z. Żabicki, t. 1, Warszawa 1968.

²² Tam też następujące cytaty.

²³ Dalszy wywód podkreśla też wzniosłość tonacji oraz ujęcie życia ludzkiego w kontekście przyrody, mowa jest bowiem o „epicznie” brzmiącym nazwisku Bohaty-

Ostatnie epitety są trafne i precyzyjne; właśnie idyllę, poemat opisowy i dydaktyczny wymienia Hegel obok „epopei właściwej” w swoich epickich klasyfikacjach²⁴. Model „poemy wiejskiej” – czyli ziemiańskiego, staropolskiego, lirycznego itd. poematu opisowego – tworzy właściwie dominującą płaszczyznę korespondencji powieści Orzeszkowej z *Panem Tadeuszem*²⁵. Podobnie końcowe spełnienie „totalnej” (narodowo-historycznej, społecznej i estetycznej) harmonii buduje jedno z najistotniejszych, wspólnych ogniw między romantycznym źródłem a jego pozytywistycznym wariantem. W obu przypadkach chodzi bowiem o kompensacyjne zaklinanie mrocznego krajobrazu po bitwie lub zawieszenie czasu na moment przed kolejną klęską, co implikuje wrażenie unieruchomionej, „absolutnie” niedostępnej przeszłości epickiej. Ciekawe, że w kontekście finału *Nad Niemnem* Jellenta nie odwołuje się do Mickiewiczowskiego, triumfalnego *Kochajmy się*, rezerwując to hasło dla całkiem innego utworu. Późniejsza praktyka interpretacyjna miała kontynuować paralelę dwóch słynnych nadniemeńskich eposów, korygując tylko tak naiwnie optymistyczne czy ideologiczne ujęcie, uzupełniając magię kresowych utopii o akcenty elegijnej nostalgii oraz gorzkiej melancholii²⁶. Ale u Orzeszkowej równie ważny dla Napoleona Hirszbanda jest trop żydowski. Autorka, która uwieczniła „plemię Jankła cymbalisty”, najbardziej „przypomina Mickiewicza programem bezwzględnej tolerancji, szerokiego humanizmu i zużytkowania w warsztacie społecznym wszelkich sił i pierwiastków społecznych, nawet znienawidzonych i odepchniętych” – a jej *Meir Ezofowicz*, „kto wie, czy nie jest natchnionym przez *Pana Tadeusza* eposem żydowsko-

rowiczów oraz „wiekuistym tle czarów i głębokich nastrojów natury” (483). Nie wydaje się, żeby – jak sugeruje Lewandowski – Jellenta dowodził w ten sposób „pozorności realistycznego przełomu w literaturze, dokonanego przez pozytywistyczne pokolenie” i podkreślał za pomocą „mowy ezopowej” żywotność ideałów romantycznych (zob. T. Lewandowski, dz. cyt., s. 114).

²⁴ Zob. G.W.F. Hegel, dz. cyt., s. 469–471.

²⁵ Natomiast modele „historii szlacheckich” realizuje cała grupa innych tekstów Orzeszkowej, poświęconych zaściankowi i dworom (*Bene nati*, *Dwa bieguny*, *Ad astra*, *Anastazja*), komplementarnie dopełniających *Nad Niemnem* – podobnie jak w korpusie *Pana Tadeusza* przecinają się różne rodzaje, gatunki, konwencje i wątki poetyckiego uniwersum Mickiewicza (epickie, liryczne, dramatyczne; autobiograficzne, wspomnieniowe, wizyjne; sentymentalne, satyryczne, obyczajowe, historyczne itd.).

²⁶ Por. np. E. Paczoska, „*Nad Niemnem*” – *melancholia i magia*, w: *Pozytywizm i Młoda Polska*, t. 2: *Od realizmu do preekspresjonizmu*, red. G. Matuszek, Kraków 2001; B. Kuczera-Chachulska, „*Pan Tadeusz*” – *poemat elegijny*, w: „*Pan Tadeusz*” i jego dziedzictwo, dz. cyt.

-polskim” (483). Jak widać, eseista sprowadza „ojcostwo” *Pana Tadeusza* także do swobodnie wybranego aspektu.

„A Sienkiewicz?” – pyta w dalszej kolejności Jellenta. Oczywiście, jego kandydatura była nieunikniona. W momencie publikacji *Potomstwa...* prasa dopiero od czterech miesięcy drukowała *Krzyżaków* i gdyby krytyk przeprowadzał swój *casting* trochę później, być może właśnie epicką rekonstrukcję średniowiecznych początków młodego narodu i państwa²⁷ obsadziłby w roli dorodnego potomka, a właściwie protoplasty epickiej historii Sopliców. Ale miał do dyspozycji tylko *Trylogię*, razem z całą jej apologią przeprowadzoną przez Tarnowskiego, wielbiciela eposu. Czyli niezbyt ceniony utwór („niejeden świetny rapsod wyszedł spod pióra Kraszewskiego i Kaczkowskiego i były one może głębsze”) niezbyt lubianego autora²⁸. Jednak, wiedziony w równej mierze słusznym instynktem genologicznym, co uprzedzeniem własnym oraz (ciągle jeszcze) krytyki pozytywistycznej, Jellenta trafnie wskazuje na *quasi*-mityczny, baśniowy wymiar *Trylogii*, z jakiej wszelkie wady i niedociągnięcia uczyniły „piękną, szumną, polotną i jaskrawą legendę, która ma patos i komizm, bohaterów i tchórzów, mężów tragicznych i pół-błaźnów wszelkiej epepei na wielką skalę” (484). Ten sam trop baśni-mitu-podania, wspólny z szerokimi koneksjami kulturowymi oraz intersemiotycznymi, miała podjąć dwudziestowieczna sienkiewiczologia. Irytująca Jellentę i jego współczesnych żywiołowość Sienkiewiczowskich postaci „o bajecznych rozmiarach”, ich niefrasobliwa hiperbolizacja, skądinąd pokrewna wyrazistości bohaterów eposu, sprowadzonych do epitetów homeryckich, kojarzy się autorowi *Potomstwa...* z poematem Ariosta, z tym zastrzeżeniem, iż *Trylogii* obce są „swawolne i naiwne banialuki *Orlanda szalonego*” (484). Wzięty zostaje także pod uwagę wymóg „wypadków tak przełomowych, tak heroicznych i decydujących o losach całego narodu” (483)²⁹, choć publicysta nie może się zdecydować, czy Mickiewiczowskim spadkobiercą jest ostatnia

²⁷ Jak również ilustrację „ideału wszechludzkiego”, którego poszukiwał w literaturze Jellenta, a który w *Krzyżakach* spełnia się w akcie przebaczenia i miłosierdzia Juranda, porównywalnym z gestem Achillea wobec Priama. Bo inna „epepeja” o uniwersalnym ideale chrześcijańskim – *Quo vadis?* ukazało się akurat rok wcześniej – ze względów światopoglądowych zapewne nie wchodziła w grę.

²⁸ Ten i wcześniejszy cytat Jellenty – s. 483. Dwa lata wcześniej współautor *Forpoczt* (1895) skrytykował *Bez dogmatu*, a za pół roku ukaże się jego głośna recenzja *Rodziny Połanieckich* i *Lalki* (C. Jellenta, *Dwie epepee kupieckie*, „*Życie*” 1897, nr 7–9), która zainicjuje kampanię przeciwko „połaniecczyźnie”, znaną później jako antysienkiewiczowska.

²⁹ W świetle tych słów nieporozumieniem wydaje się uwaga Lewandowskiego (dz. cyt., s. 114), że „krytyk nie znajduje” w *Trylogii* „epickiej syntezy «duszy zbiorowej»” – zwłaszcza że Jellenta pisze jeszcze o „pełni i rozległości tematu w *Ogniem*

czy najwcześniejsza część *Trylogii*. Wzmianka w pierwszej kolejności o *Panu Wołodyjowskim* jest nieco zaskakująca, autor jednak nie rozwija tej wątpliwej tezy, posiłkując się dalej materiałem *Ogniem i mieczem*. I tutaj nie drąży dokładniej pokrewieństwa świetnego potomka z rodzicem, uciekając się do zdawkowego komentarza i zdając na Taine’owski klimat epoki:

Nie chciałbym twierdzić na pewno, że *Pan Wołodyjowski* jest potomkiem *Pana Tadeusza*, ale prawie nie wątpię, że w pewnym, acz dalekim związku z nim pozostaje. Wszystko bowiem, co powstało w okresie prawdziwie zasługującym na miano doby Mickiewicza, to jest wypełnionym pracami i badaniami nad nim – zjawia się z konieczności w promieniach jego wpływu. (483)

Właśnie *Ogniem i ogniem* przypisuje Jellenta patronat Panatadeuszowej – nie tylko batalistyczności, ale harmonii i pogody, ze względu na fabularny *happy end* oraz wszechobecny humor Zagłoby. Co więcej, ten ostatni wręcz wywodzi z poematu Mickiewiczowskiego: „[...] gdyby nie on, chyba autor [Sienkiewicz] nie poświęciłby tyle miejsca żywiołowi komicznemu jak Zagłoba, boć *Ostatni zajazd na Litwie* jest jedyną ze wszystkich epopei bohaterskich, podszytą tak samo od początku do końca humorem” (484). Młodopolski krytyk bazuje tu na pionierskich swego czasu uwagach Tarnowskiego, który pierwszy trafnie rozpoznał i zdiagnozował w pobłażliwym humorze *Pana Tadeusza* nie rodzaj satyry, lecz epicką *differentia specifica* w ujmowaniu rzeczywistości. Interesujące, jak kryterium epopeiczności mogło częściowo rozbroić nawet niechętnych wobec pisarstwa (historycznego) Sienkiewicza.

pozytywistyczną „trójkę” potomków *Pana Tadeusza* uzupełnia Jellenta o dwie kandydatury – obie dość oczywiste, choć obciążone ryzykiem nieczytelnego powinowactwa gatunkowego, chodzi bowiem o teksty z pogranicza literatury i faktu. Wyborowi krytyka nie można jednak zarzucić arbitralności, ponieważ posiada alibi w postaci czytelnych sygnałów wewnątrztekstowych. Utwór pierwszy, *Na przelęczu* (1889–1890) Stanisława Witkiewicza to według publicysty „bardziej wymowna i zarazem bardziej zdumiewająca” niż *Trylogia* „odrośl tego cudownego drzewa”, jakim był *Pan Tadeusz*. Można dodać, że to „odrośl” po prostu bliższa światopoglądowo i estetycznie samemu Jellencie, także jako miłośnikowi korespondencji sztuk³⁰. Tym razem krytyk, mimo emfaticznej przesady, umiejętnie uprzedza zarzuty:

i mieczem”. To, czego w niej nie znajduje, to naturalnie wiarygodność, „zalety historyczne” (483–484).

³⁰ Ukłonem w stronę *Na przelęczu* Jellenta w jakiś sposób rehabilituje się za swoje wcześniejsze ataki na Witkiewicza – rzekome ucieleśnienie „sekty estetycznej” realistów.

Cóż, zdawałoby się, może być bardziej różnym od eposu narodowego niż opis wielkiej i trudnej wycieczki górskiej, niż galeria krajobrazów [...]. Na pozór i dla czytelnika powierzchownego jest to tylko artystyczna i etnograficzna praca o Tatrach i ich mieszkańcach, lecz pod tym pozorem ukrywa się głęboko pomyślana i tylko luźno opowiedziana epopeja ludu podhalańskiego. Ich bohaterów-zbójników, ich dzikość i dzielność, zabawy i zwyczaje, wierzenia i baśni, mowę, wyobraźnię, typy i charaktery – twórca przedstawił w całokształcie niesłychanie pełnym i dokładnym [...]. Ci górale ze swym bohaterem – bardem Sabałą, stali się plemieniem posągów, mistrzowsko rzeźbionych, szczepem homerycznym [...]. W ich walkach zbójnickich, krwawych zemstach i dzielnych spotkaniach z niedźwiedziami i orłami umiał Witkiewicz wyczuć urok bohaterski. (484)

Heroizacja postaci, totalny „całokształt” ich świata, archaiczność życia na łonie natury – te wszystkie eposo-podobne rysy znajdują potwierdzenie, jak wiadomo, w samej narracji *Wrażeń i obrazów z Tatr*, która aż dziewięciokrotnie przywołuje Homera, zawiera ponadto formułę autotematyczną, nazywając opowieści Sabały „epopeją górskiego ludu”³¹. Posiadając gotowe wskazówki, autor *Potomstwa...* nie przejawiał właściwie żadnej własnej inwencji; podobne oceny były rozpowszechnione wśród współczesnych, dla których pionierski i oryginalny dokument literacki Witkiewicza był rewelacją³². Czuły głównie na bohaterskie koneksje epickie, Jellenta nie dostrzegł na przykład sygnałów zamkniętej przeszłości epickiej, przywoływanej być może nie tylko w analogii do Homera, ale i Mickiewiczowskiego „onegdaj”:

[...] trudno się oprzeć wrażeniu, że się patrzy na jakąś resztkę zanikłego świata [...].

Jak Homer [...] ma wartość świadectwa pewnej epoki [...] – podobnie opowiadania Sabały streszczają w sobie pojęcia, wierzenia i ustrój życiowy pewnego społeczeństwa, które przechodzi już do przeszłości [...].

Pewne gatunki ludzi, jak pewne gatunki zwierząt, muszą zniknąć z powierzchni ziemi, [...] a lasy, które dawniej [...] zakrywały świat – teraz znikły i z nimi znikła przyczyna, wywołująca do życia takich ludzi, o jakich mówi powieść Sabały. Toteż Sabała, jako „starego wojska straż ostatnia”, budzi interes nadzwyczajny [...].³³

Powinowactwa Mickiewiczowskie w Witkiewiczowym *Na przełęczy* widzi Jellenta gdzie indziej, to oczywiście barwny impresjonizm „esejorepor-

³¹ S. Witkiewicz, *Na przełęczy*, w: tegoż, *Pisma tatrzańskie*, oprac. R. Hennel, Kraków 1963, t. 2, s. 181.

³² Np. Stefan Żeromski o niespisanych, zakopiańskich gawędach Witkiewicza: „[...] gdyby to słowo ujęte było przez pisarza, stałoby się najpiękniejszą, plemienną epopeją tego okresu czasu” (cyt. za: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, red. J. Krzyżanowski i in., Warszawa 1948, t. 2, s. 607).

³³ S. Witkiewicz, dz. cyt., s. 91, 156, 178.

tażu”³⁴, mający mocne oparcie w artykule-manifeście samego autora, poświęconym kolorystyce *Pana Tadeusza* (tym razem trafione zewnątrztekstowe uzasadnienie filiacji, w przeciwieństwie do Prusowskiego *Farysa*). Owa dwutorowość relacji intertekstualnych, jaką operuje krytyk – homerycka genologiczna i mickiewiczowska impresjonistyczna – nie jest zbyt spójna i zakłóca nieco tezę o pochodzeniu tekstu Witkiewicza od *Pana Tadeusza* jako eposu. Mimo wszystko sugestia publicysty jest interesująca; w tej perspektywie zarówno późniejszy cykl Witkiewicza *Z Tatr* (1907), jak również spowinowacone z nim dzieła Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Na skalnym Podhalu*) oraz Stanisława Vincenza (*Na wysokiej Połoninie*) można umownie uznać za daleką progeniturę *Pana Tadeusza*. Wszystkie te etnograficzne eseje-gawędy czy sagi-przypowieści kontynuują epickie formuły heroizacji i mityzacji ludzi gór, odwołując się w różnych tonacjach i wymiarach do aksjologii utraconej lub poszukiwanej harmonii.

Ostatnia propozycja Jellenty dotyczy „talentu średniej miary” i utworu „sytuującego się parę szczebli niżej” (485) niż poprzednie³⁵. Jest nim powieść *Jan Prorok* (1892) Alfreda Nossiga, o wymownym podtytule *Opowieść na tle galicyjskim z roku 1880 w dziewięciu księgach*³⁶. To próba połączenia fabularyzowanej publicystyki społeczno-politycznej z modelem *Bildungsroman* i *Künstlersroman* (w sumie tekstowi Nossiga bliżej chyba do *Wilhelma Meistra* Goethego niż „wiejskiej poemy” Mickiewicza), poddanych widocznej stylizacji na *Pana Tadeusza*. Ta ostatnia obejmuje poziom języka (porównania „homeryckie”, deskryptywność)³⁷, kompozycji (warianty inwokacji i ksiąg, scenerie i krajobrazy, konfiguracja postaci) oraz motywów fabularnych. Mamy tutaj opisy przydomowych sadów, pól i ogrodów, potyczki (pojedynki) de-

³⁴ Tak określił *Na przetęczy* Zdzisław Piasecki (por. Z. Piasecki, *Stanisław Witkiewicz. Młodość i wczesny dorobek artysty*, Warszawa-Wrocław 1983, s. 210).

³⁵ Jak twierdzi krytyk, przykładów podobnych można by podać więcej – „łatwo by dostrzec się dało mnóstwo drobniejszych dowodów”, że „potomkowie uszanowali drogocenną spuściznę” (484–485) – twierdzenia tego jednak nie rozwija.

³⁶ Jellenta, wspominając o „powieściach Alfreda Nossiga” – choć omawia tylko jedną – chyba niezbyt dobrze orientował się w dorobku tego twórcy, który nie napisał żadnej innej powieści; co więcej, autor *Potomstwa...* przemilcza (przeoczenie?) tytuł i podtytuł powieści omawianej (485; tam też cytaty następne). Urodzony we Lwowie ALFRED NOSSIG (1864–1943) był rzutkim literatem, publicystą, dziennikarzem, ekonomistą, rzeźbiarzem, działaczem społeczno-politycznym, syjonistycznym zwolennikiem porozumienia polsko-żydowskiego oraz rzecznikiem federacji europejskiej, żyjącym i działającym w Galicji, Wiedniu, Paryżu, Berlinie, Genewie, Pradze i Warszawie.

³⁷ Jednak Jellenta słusznie podnosi kwestię „straszego osadu gwary dzienników galicyjskich” (485).

monstrantów z policją, flirty i perypetie miłosne (kobietka i panna), dysputy i spory, zabawy i bale, sceny życia codziennego w domu (spożywanie śniadania, opis potraw) i w przestrzeni publicznej, spaceru, „politykę” i „łowy”, a także postać cnego patrioty oraz całą galerię środowiskowych charakterów, ujętych w tonacji satyryczno-humorystycznej. Jedynie tytułowy bohater Jan Konopka, „prorok, demokrat, socjalista”³⁸, odbiega od prototypu Mickiewiczowskiego prostaczka; doświadczając perypetii życia wewnętrznego i na wzór Wilhelma Meistra poznając różne kondycje życiowe, dojrzewa do odkrycia własnego (artystycznego) powołania – wszystko zresztą zgodnie z heglowskim prawem „nowoczesnej epopei mieszczańskiej”³⁹.

Jellenta koncentruje się na analogiach z monumentalnym światem epopei. Zauważa wprawdzie: „Autor jest tak ekstatycznie wpatrzony w *Pana Tadeusza*, że go nieraz prawie przedrzeźnia” – jednak w sumie ocenia eksperyment jako „wartościowy” i przesadnie komplementuje „szeroki umysł autora, który potrafił ogarnąć bezmiary, a w wypadkach lat kilku odnaleźć supły zagadnień epokowych” (485). Można mieć wątpliwości, czy istotnie na taką opinię zasługuje szereg scen i obrazków, powiązanych dość sztucznie osobą (nie do końca przekonującego) bohatera, portretujących różne środowiska Lwowa w okolicach wizyty austriackiego cesarza w 1880 roku⁴⁰. Jest to z pewnością cenny materiał dokumentacyjny, świadectwo ówczesnych postaw, orientacji i nastrojów społeczno-politycznych tudzież kolorytu lokalnego, uchwyconego z reporterską i plastyczną pedanterią, ale trudno mówić o dziejowej randze obrazu, a pomysłowe gry z tekstem *Pana Tadeusza* mogą być co najwyżej uznane za historycznoliteracką i estetyczną ciekawostkę. Znana badaczka, przypominając w krótkim omówieniu zapomniany utwór Nossiga, oceniła jego Mickiewiczowskie filiacje z rezerwą, dochodząc do wniosku, że nie sposób rozstrzygnąć, jakie „były jego zamiary pisarskie, czy chciał *Pana Tadeusza* wyśmiać, czy też chciał z tworem tym polemizować, czy chciał stworzyć ukraińską wersję litewskiej epopei” – i że niezależnie od tego, „zamiaru swego [...] nie zrealizował”, ponieważ „w miarę rozwoju właściwego tematu [...] obecność poety i jego inspiracje stawały się coraz mniej wyczuwalne. Autor powieści nie podołał tematowi, [...] zagubił go w gąszczu

³⁸ A. Nossig, *Jan Prorok. Opowieść na tle galicyjskim z roku 1880 w dziewięciu księgach*, Warszawa 1892, s. 269.

³⁹ O wzorcach Goethowskich (też Faustowskich), świadczyłby końcowy motyw ocalenia bohatera (żywiącego myśli samobójcze) przez miłość i ingerencję szlacheckiej kobiety.

⁴⁰ Jellenta z przesadą pisze o „paru wydarzeniach o zakroju pomnikowym” (485) w akcji powieści.

wątków bliżej sobie znanych i bardziej aktualnych”⁴¹. Źródło entuzjazmu dziewiętnastowiecznego publicysty tkwiło prawdopodobnie w bliskim mu przesłaniu wyrażenie programowego, demokratycznego i antyślacheckiego utworu Nossiga: „kresem, przystanią”, do której zawija tytułowy bohater, „jest humanitarny, postępowy nacjonalizm, usymbolizowany w grupie rzeźbionej, sławiącej twórcę *Pana Tadeusza*” (485)⁴². Być może Jellenta – autor *Ideau wszechludzkiego w poezji współczesnej* oraz propagator koncepcji prometeizmu – odnalazł (wpisał) tu swoją wymarzoną, postulowaną syntezę: sztuki narodowej spod znaku Mickiewicza i uniwersalnej idei postępu, poświęcenia, aktywnego indywidualizmu. Można jeszcze dodać, że *Jan Prorok* jest ciekawym przypadkiem także ze względu na kontekst żydowskiego pochodzenia Nossiga i w szkicu Jellenty stanowi oryginalne zwieńczenie wątku („potomstwa”) Jankiela w ramach wątku („potomstwa”) *Pana Tadeusza*⁴³.

⁴¹ Powieść „nawiązuje do *Pana Tadeusza* swymi najbardziej zewnętrznymi cechami” – stwierdza badaczka i przyznając, iż „autor dowiódł niewątpliwie poważnych uzdolnień reporterskich”, wstrzymuje się z wydaniem kompetentnego sądu poznawczego i estetycznego; bez komentarza wspomina też wypowiedź Jellenty o Nossigu (J. Kulczycka-Saloni, *Zapomniane polonicum lwowskie, powieść „Jan Prorok” Alfreda Nossiga*, w: tejsze, *Na polskich i europejskich szlakach literackich. Z pism rozproszonych 1985–1998*, Warszawa 2000, s. 204, 206, 212). *Jan Prorok* cieszył się jednak sporą popularnością w Galicji jako regionalny wariant Mickiewiczowskiego arcydzieła.

⁴² Motyw pomnika wieszca, nad którym pracuje bohater powieści, stał się być może znaczącym impulsem uwzględnienia utworu Nossiga w szkicu Jellenty, który jest także wyrazem interwencjonizmu w sprawie pomnika planowanego w rzeczywistości. Zgodnie ze wstępną zapowiedzią, iż celem szkicu jest „wyciągnięcie pewnej nauki praktycznej” (482), w drugiej części *Potomstwa...* Jellenta apeluje do opinii publicznej, aby żyjący artyści „z rodu *Pana Tadeusza*” mieli czynny udział w wypracowaniu koncepcji monumentu: „Trudno – zdaniem moim – pojąć zasady, które by usprawiedliwiały ich obojętność czy bierność wobec projektu pomnika największego z ich duchowych przodków [...], i nie mniej trudno byłoby wyobrazić sobie, ażeby pomnik bez ich moralnego nadzoru i udziału wzniesiony, miał być godnym poety [...]” (487).

⁴³ Jak zresztą pochodzenie samego Jellenty. Powieść Nossiga nosi dość wyraźne rysy duchowej autobiografii. Być może żydowska tożsamość autora znalazła odbicie w emancypacji i alienacji Jana Konopki-Proroka (notabene starotestamentowa konotacja przydomka); *outsider* i samotnik w świecie rodzinnym oraz społecznym, krytyczny obserwator otoczenia, mimo zapału, z jakim poszukuje dróg spełnienia, ma trudności ze znalezieniem wspólnoty, w której mógłby się sensownie zrealizować, ostatecznie wybiera wyjazd na studia w Paryżu. Niestety puenta biografii samego Nossiga była tragiczna; w wyniku współpracy z gestapo został skazany na śmierć i zastrzelony przez członków Żydowskiej Organi-

Prezentacja ostatniego „dziecka” jeszcze raz potwierdza widoczne wcześniej, nieuniknione cechy eseistycznych dywagacji Jellenty – instrumentalizację, nieprecyzyjność genologicznych (intertekstualnych) kryteriów, a także właściwe mu „dążenie do syntetycznych wniosków, często niepoprzedzonych żadnym udokumentowaniem”⁴⁴. Całkowitemu rozmyciu ulegają owe kryteria w drugiej części szkicu⁴⁵ oraz w konkluzji, jaką autor podsumowuje swoją wizję Mickiewiczowskiej geno- i genealogii:

Kto chce i umie wznieść się do wyżyn, z których opiewać można cały naród, całe społeczeństwo lub wielki jego odłam, kto we wrzawie dramatów realnych umie dosłyszeć surmy wiekowych zapasów idei albo chce zebrać w jedną koronę wszystkie piękna rodzimej natury albo rodzimej historii – ten staje pod chorągwią *Pana Tadeusza*.
(485)

Jak widać zatem, eseistyczna mapa dziewiętnastowiecznych kontynuacji polskiej epopei narodowej, zarysowana przez Jellentę, nie kryje specjalnych rewelacji i poza drobnymi niezręcznościami nie budzi większych kontrowersji. Poza jednym wyjątkiem – brakuje na niej *Lalki*. Jest to nieobecność tym bardziej intrygująca, że w niewiele późniejszej od *Potomstwa* „*Pana Tadeusza*”, obszernej recenzji Jellenta określił ją mianem „kupieckiej historii” („kupieckiej epopei” – w późniejszym o parę lat przedruku)⁴⁶. Najprawdopodobniej zadziałało tu standardowe wówczas zgorzsenie kompozycyjnym „bezładem” („Prus [...] najwięcej grzechów popełnił w *Lalce*”) oraz wrażenie aktualnej tendencyjności powieści, „naszego *forum romanum*”⁴⁷. Zresztą

zacji Bojowej w 1943 roku (zob. A. Piber, *Alfred Nossig*, w: *Polski słownik biograficzny*, t. 23, red. E. Rostworowski, Wrocław 1978).

⁴⁴ T. Lewandowski, dz. cyt., s. 56.

⁴⁵ Gdzie Jellenta w poczet Mickiewiczowskiego potomstwa, „rozszerzając temat”, wpisuje także artystów plastyków i muzyków, których „natchnęła” epopeja i sztuka Mickiewicza (Michał Elwiro Andriolli, Maksymilian Gierymski, Tadeusz Ajdukiewicz, Antoni Kurzawa, Jan Czesław Moniuszko, Władysław Żeleński). To ulubione, typowe dla modernistycznego krytyka uwzględnienie relacji intersemiotycznych.

⁴⁶ Por. przyp. 28. Oczywiście mógł to być niezobowiązujący synonim „powieści”, jednak skojarzenie z wcześniejszym tylko o parę miesięcy kontekstem *Potomstwa*... – gdzie termin funkcjonuje w znaczeniu genologicznym – jest nieodparte. Recenzja ta miała jeszcze dwie późniejsze publikacje w latach 1903 i 1912 (por. niżej), gdzie tekst ulegał nieznacznym zmianom i uzupełnieniom.

⁴⁷ C. Jellenta, *Dwie epopee kupieckie*, „Ateneum” 1903, z. 4, s. 96, 92. Inne możliwe powody eliminacji *Lalki*: od kanonicznej materii eposu zbyt różniły się materia życia miejskiego (choć autor nie miał tych skrupułów w przypadku utworów hybrydycznych i reporterskich) lub frenetyczne studium psychologiczne („niebywała groza duchowych katuszy”, „rozbujałość romantycznej tęsknoty”, „na-

z określania *Lalki* mianem „epopei” krytyk zrezygnował całkowicie w ostatniej wersji tejże recenzji, opublikowanej pod tytułem *Dwie historie kupieckie*⁴⁸. Jednak w samym jej tekście Jellenta z właściwą sobie, rozbrajającą niekonsekwencją zaprzeczał tezie o tendencyjności utworu Prusa, wykazując „spiżowy styl” Wokulskiego oraz szekspirowski (Hamlet, król Lear) i mityczny (Niobe) uniwersalizm jego kreacji; bohater posiada „samowiedzę [...] filozoficzną”, „rozumie nie tylko swój kraj, ale i całą ludzkość”⁴⁹. Publicysta podkreślał też „nadludzki heroizm” Rzeckiego i „tragiczność” postaci Stawskiej⁵⁰. Poza tym apologetyczne omówienie *Lalki*, zwłaszcza na tle skrytykowanej *Rodziny Połanieckich*, jednoznacznie przyznaje jej rangę utworu „w wielkim stylu” – „Jakieś szerokie, zuchwałe tchnienie owiewa tę powieść”, to „beźmiar ludzi i zagadnień”, „wielki obraz, w którym malarz [...] rozszerzył wymiary i podniósł potęgę dawniejszych swych motywów”⁵¹. Wbrew własnym przeczuciom oraz sugestiom Jellenta, skrępowany przez nieprecyzyjność swoich kryteriów z jednej strony, a polską tradycję kanonów epickich z drugiej, nie potrafił dostrzec, iż rozległa diagnoza *Lalki* spełniała cały szereg wyznaczników epopeiczności: pogłębiona panorama społeczna i historyczno-narodowa, przełomowy moment w dziejach myśli (światopoglądu, ideologii), „totalność” egzystencji od codzienności po eschatologię, heroiza-

ukowo uzasadniony *Weltschmerz*”, „tak sympatycznej, szczytnej choroby i tak czarownych [...] pacjentów nikt jeszcze nie wymyślił”); brak rozbudowanego tła przyrody; zaskoczenie nowatorstwem utworu („czytelnik znający Prusa mógł się zdumiewać szalonym jej humorem, cudacznością karykatur, [...] złożoną wielce perspektywą figur żywych i jasełkowych”) – tamże, s. 93, 103, 102. Być może też autor *Potomstwa...* ograniczył się do pojedynczych utworów poszczególnych autorów, a *Placówka* była zbyt ważną, „chłopską” epopeją, by ją pominąć.

⁴⁸ Zob. C. Jellenta, *Dwie historie kupieckie*, w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Kraków 1912. W miejsce zwrotów „epos kupiecki” i „tendencyjna w swym poczęciu epopea” pojawiają się: „dzieje kupca” i „tendencyjny w swym poczęciu romans”. Autor pozostawił natomiast (omyłkowo?) zwroty: „dwie świeże [!] epopee” oraz „tendencyjna epopea Sienkiewicza” (por. C. Jellenta, *Dwie epopee kupieckie...*, s. 97, 99; s. 198, 202, 191, 211). Zapewne określenie powieści epopeją uznał Jellenta (niekonsekwentnie) za anachroniczne w XX w. – a może też postanowił usunąć ślady swojej niekonsekwencji albo swojej niedopowiedzianej sugestii co do „epopeiczności” *Lalki*?

⁴⁹ C. Jellenta, *Dwie epopee kupieckie...*, s. 103–104. Chwilami trudno nie zgodzić się z Tadeuszem Grabowskim, który oskarżał Jellentę, iż „nie umiał [...] nigdy udowodnić stawianych tez” bo „nie traktował niczego ściśle” (choć była to omyłkowa pretensja, skierowana w istocie wobec prac Antoniego Langego – zob. T. Lewandowski, dz. cyt., s. 20).

⁵⁰ C. Jellenta, *Dwie epopee kupieckie...*, s. 104.

⁵¹ Tamże, s. 104, 93.

cja głównej postaci, a nade wszystko – wzorcowa ilustracja heglowskiej „nowoczesnej epopei”, gdzie dochodzi do „konfliktu pomiędzy poezją serca a przeciwstawną jej prozą stosunków i przypadkowością zewnętrznej sytuacji”⁵². Odwołując się do przytoczonych wcześniej metafor samego krytyka, Prusowska powieść z wielkich pytań epoki z pewnością umiała „we wrzawie dramatów realnych” dosłyszeć „surmy wiekowych zapasów idei”. Byli zresztą recenzenci, którzy nie mieli oporów przed zestawieniem *Lalki* z „epopeiczną” prozą epoki, powstała w innych krajach⁵³.

Za to po latach autor *Potomstwa...* miał uzupełnić swoją listę progenitury *Pana Tadeusza* o jeszcze jedną pozycję, w szkicu *Niedocenione epos*, poświęconym *Panu Balcerowi w Brazylii* (1892–1910). To „wielkie epos” Konopnickiej jest wprawdzie pozbawione tradycyjnego „jądra epopei” w postaci wydarzenia dziejowego czy wojennego czynu, przypomina bardziej „eposy wypraw” Camõesa i Tassa, a „wspaniałe tworzywo epiczne” tworzą w nim między innymi martyrologia tułaczy oraz postać „opowiadacza” – barda. Ale według Jellenty utwór zdradza rodowód Panatadeuszowy w kilku aspektach:

Epos Konopnickiej jest naprawdę epopeją – w całym i ścisłym znaczeniu tego słowa. Jest ono ostatnim wcieleniem, ostatnią metamorfozą ducha epicznego, który szedł przez całą naszą poezję klasyczną i pseudo-klasyczną, aż się skupił w sobie cały i wydał arcytwór *Pana Tadeusza i Króla Ducha*. [...]

Ta moc nostalgii, dochodząca aż do progu świadomej, rozumnej tęsknoty – stanowi pewne epiczne patos, [...] jest objawieniem czystego, nieskażonego oblicza narodu i zawiera w sobie wszystkie te skarby i bogactwa, które w innej formie i w innej epoce znalazł był Mickiewicz, pisząc swego *Pana Tadeusza*. [...]

Konopnicka nie chciała się snadź wyrzec [...] walki, w której by zajaśniały czyny heroiczne [...]. Chciała też może i daninę spłacić wielkiemu poprzednikowi swemu i poniekąd wzorowi – Adamowi Mickiewiczowi [...]. Podobnie bowiem, jak w *Panu*

⁵² Dalej pisał Hegel o „rozdwojeniu, które rozwiązuje się bądź tragicznie lub komicznie, bądź w ten sposób, że z jednej strony postacie [...] godzą się z jego [świata] stosunkami i zaczynają aktywnie wśród nich działać, a z drugiej strony odbierają swoim czynom [...] prozaiczny charakter, zastępując zastaną prozę życia inną rzeczywistością, [...] bardziej mu przyjazną” (G.W.F. Hegel, dz. cyt., s. 471–472). Losy bohatera *Lalki* pasują do każdego z tych rozwiązań. O kazusie Wokulskiego w kontekście klasycznej tradycji heroicznej – zob. D. Samborska-Kukuć, „*Lalka*” *Bolesława Prusa – pamięć tragedii greckiej. Z problemów intertekstualności*, Łódź 2011.

⁵³ „Prus wznosił się do wyżyn prawdziwego współczesnego powieściopisarza, wtłaczającego w dzieło syntezę narodowego życia, mieszczącego w nim historię epoki lub jej odłam, całe armie żyć, całe szeregi stosunków. Prototypem takiej powieści jest *Pokój i wojna* [sic!] hr. Tołstoja. *Lalka* – na mniejszą skalę [...] ma dla nas wartość analogiczną” (L. Okręt, *O „Lalce” słów kilka*, w: *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, red. E. Pieścikowski, Warszawa 1988, s. 104).

Tadeuszu zbrojny najazd kończy się ogólną, niespodziewaną [...] bitwą w całej pełni i grozie, tak i w *Panu Balcerze* całkiem niespodzianie rodzi się krwawe widowisko na śmierć i życie. [...] Nie ma wątpliwości, że *Ostatni zajazd na Litwie* ciągle patronował poetce.⁵⁴

Przed wszystkim jednak brazylijski poemat autorki *Na fujarce* posiada „wybitnie odrębną fizjonomię eposu ludowego”⁵⁵ – i to był prawdopodobnie dla krytyka główny motyw niewczesnego zainteresowania się *Panem Balcerem* tudzież jego nobilitacji.

Natomiast Jellenta nigdy już nie dołączył do grona Mickiewiczowskich potomków potencjalnych kandydatów, które pojawiły się po 1897 roku. W ciągu kilkunastu późniejszych lat na drzewie genealogicznym *Pana Tadeusza* mogło zaświecić parę nowych punktów, gdyby krytyk podjął powtórnie próbę jego opisu. Może doceniłby *Popioły* (1902–1904) – nowatorską epopeję historyczną o przełomowej metamorfozie w dziejach narodu, utrzymaną w pełnej rozmachu, liryczno-epickiej, malarskiej i heroicznej konwencji, przepętnioną żarliwym, demokratycznym humanitaryzmem. Z pewnością uwzględniłby chłopski epos Reymonta (1901–1908)⁵⁶. Mniej prawdopodobne, że rozważyłby kandydaty wizyjno-psychologicznych diagnoz swoich własnych czasów: *Próchna* (1901–1903) i *Oziminy* (1911), odległych Mickiewiczowskich mutantów, balansujących na pograniczu światów opisywanych i wyobrażonych, na próżno poszukujących ładu w świecie coraz bardziej splątanych dziejów jednostek i wspólnoty. Wobec chronicznych pretensji, zgłaszanych przez Jellentę pod adresem aktualnego dorobku literackiego – nigdy albo bardzo rzadko pasującego do idealnej miary projektowanej przez wymagającego polemistę – są to oczywiście scenariusze mało prawdopodobne. *Potomstwo...*, gdzie pozytywy przeważają nad negatywami, i gdzie w dodatku zadziałał impuls jubileuszu, było dość wyjątkowym tekstem w dorobku krytycznoliterackim autora. Skądinąd taka opóźniona aprobata po latach, niejako z „epickiej” perspektywy, była dla niego charakterystyczna.

⁵⁴ C. Jellenta, *Niedocenione epos*, „Gazeta Administracji i Policji Państwowej” 1922, nr 43, s. 12; nr 45, s. 13; nr 49, s. 13.

⁵⁵ Tamże, nr 43, s. 12.

⁵⁶ Wzmiankę o „powieściowym eposie Reymonta” i jego „sławie wszechświatowej” umieścił krytyk w przytoczonym omówieniu poematu Konopnickiej, nie wspominając jednak o ewentualnym Mickiewiczowskim rodowodzie *Chłopów* (C. Jellenta, *Niedocenione epos...*, nr 43, s. 12). Z kolei *Popioły* określił niezobowiązującym mianem „epopei”, zastrzegając równocześnie, że są one „wielką nieświadomą mistyfikacją”: „choć więc wątkiem epopei jest wojna, a farbą posoka, to jednak materiałem jest PSYCHE, dusza, kołująca ciągle po zawrotnych wyżynach człowieczej wolności i polskiej ideologii” (C. Jellenta, *Koncepcje Polski*, w: *Grający szczyt...*, s. 43, 46; wyróżnienie oryginału).

Kiedy dokonał się akt detronizacji *Pana Tadeusza*, kiedy odstawiono go do lamusa literatury i w każdym znacznym osiągnięciu przestano wypatrywać drogich, znajomych rysów? Gdy młodopoleanie przesunęli kategorycznie punkt ciężkości w kierunku (mistycznej lub estetycznej) „sztuki nowoczesnej” Słowackiego, Norwida oraz Mickiewicza-wizjonera? Czy po 1905 roku, gdy posiwała Młoda Polska? Po spełnionej wojnie ludów, gdy chciano zobaczyć już tylko zwyczajną, nie ciągle polską wiosnę, „jedną w życiu”? Czy gdy spełniły się nie szklane wprawdzie, ale własne domy – litewską ojczyznę ocalono aktem siły – a w koncercie Jankiela zaczęły rozbrzmiewać coraz bardziej dysonansowe nuty? Podczas gdy w dwudziestoleciu międzywojennym dziedzictwo Sienkiewiczowskie kwitnie, zarówno w postaci oryginalnej, jak z przyprawioną przez rokokozan „gębą”, siła żywotna Mickiewiczowskiej epiki zdaje się przygasać⁵⁷. Nie przypadkiem w pierwszej połowie XX wieku zaczynają się mnożyć przeróbki, trawestacje i parodie *Pana Tadeusza*⁵⁸. Co więcej, w latach 20. odbyła się antymickiewiczowska kampania, analogiczna do antysienkiewiczowskiej⁵⁹. Wraz z końcem najdłuższego w historii Europy i Polaków stulecia XIX, formacji w miarę spójnej społeczno-kulturowo, tożsamościowy potencjał *Pana Tadeusza* zaczął się powoli wyczerpywać. Długo dostarczał identyfikatorów narodowych, historiozoficznych i artystycznych, ale wobec dokonujących się przesunięć paradygmatów cywilizacyjnych – polityki w miejsce historii, destrukcji w miejsce postępu, alienacji zamiast wspólnoty, dysonansu zamiast harmonii itd. – w sposób nieunikniony ulegał nobliwej petryfikacji w muzealny obiekt zabiegów her-

⁵⁷ Pigoń datuje „opadnięcie i odpływ entuzjazmu” na przełom wieków, wskazując różne przyczyny i przejawy rewizjonistycznej „baissy poematu”. Znamienny jest też fakt, że Kleiner usprawiedliwia jakby i uzasadnia wartość utworu, pisząc o „Panu Tadeuszu”, *książce budującej* (1925). Zob. S. Pigoń, dz. cyt., s. 324, 327.

⁵⁸ Np. Kazimierz Laskowski, 1914; Antoni Orłowski, 1914–1915; Henryk Harten, 1930; Zdzisław Kunstman, 1937; Edward Ligocki, 1941; Konstanty Ildefons Gałczyński, 1946; Tadeusz Makowiecki przed 1952 (druk pośm. 1988). Zob. D. Zarzycki, *Potomstwo literackie „Pana Tadeusza” Adama Mickiewicza (kontynuacje, parodie, pastisze, trawestacje)*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza” 1995, R. 30.

⁵⁹ Według J.N. Millera *Pan Tadeusz*, który „zaraża i kosi dusze zatrutym tchnieniem [...] sybarytycznych cnót [...] i samoomamieniem optymizmu”, zakonserwował „pewien typ pasożytniczego życia” i stanowi „symbol historycznej nieporadności polskiej”, „obraz fizjologicznych procesów i próżniaczego gadulstwa [...] trawiennej zbiorowości” (*Zaraza w Grenadzie*, 1926; cyt. za: S. Pigoń, dz. cyt., s. 335). Ciekawe byłoby prześledzić, czy i jak ustosunkował się wobec tych ataków Jellenta.

meneutycznych. Skurczywszy się w powszechnej świadomości kulturowej do garści chwytliwych cytatów, sentencji, bon motów, rozpięte na warsztatach filologów uniwersum poematu zostało poddane precyzyjnej egzegezie. Zaświadczony w ujęciu Cezarego Jellenty, dziewiętnastowieczny i stereotypowy wizerunek Mickiewicza – misjonarza sprawy narodowej i demokratycznej, nauczyciela tolerancji i humanitaryzmu, malarza zmysłowej urody świata, patrona tematyki żydowskiej itd. – miał w wieku XX otrzymać parę nowych rysów. Geopolityka kulturowa nieodwołalnie przeznaczyła *Pana Tadeuszowi* miejsce w sanktuarium kresowym (przy nierozstrzygalności polsko-litewskiego rodowodu oraz uznaniu rozległego „potomstwa” wschodnioeuropejskiego). Równocześnie pojawiły się najbardziej uniwersalne z możliwych, egzystencjalne i filozoficzne odczytania narodowego eposu, podkreślające w nim poetycką metafizykę, pochwałę bytu jako takiego („symbol egzystencji i sensu istnienia”, „ekstatyczny ogląd rzeczywistości”, „wizja Uniwersum”⁶⁰). Proces dalszych odczytań i finezyjnych gier z tekstem ciągle trwa.

Czy istnieje jeszcze dzisiaj potrzeba i możliwość ułożenia drzewa genealogicznego *Pana Tadeusza*? Kogo mielibyśmy tam dopisać z datą *post quem*, podejmując eseistyczne kalkulacje sprzed ponad wieku? *Noce i dnie*, *Sławę i chwałę*, *Sól ziemi*, niektóre sagi (nie tylko huculskie) prozy kresowej, niektóre teksty Tuwima, Miłosza? Po nich „ostatnie metamorfozy ducha epicznego” dokonują się już chyba tylko w sposób przewrotny, niejawny lub nieświadomy, w rewoltach późnych potomków (*casus Transatlantyku* i jego potomków). Historycy literatury XIX wieku mogą się pocieszać, że tak właśnie działa, zgodnie z prawem Harolda Blooma, „lęk przed wpływem” *Pana Tadeusza*.

I na zakończenie jeszcze jedno, autorskie dopowiedzenie do *Potomstwa „Pana Tadeusza”*:

pozytywizm to przetłumaczona na prozę powieściową i publicystyczną poezja wielkiej plejady. To samo apostołstwo i dydaktyzm – ta sama pasja mistrzowania narodowi, może jedynie zamieniona na pasję nauczania. [...] Poza tym zostali tymi samymi idealistami, co tamci, wiernymi bojownikami ducha i odrodzenia [...].⁶¹

⁶⁰ B. Dopart, dz. cyt., s. 74, 84. Trop rządziej obecny we wcześniejszej tradycji interpretacyjnej został bogato rozwinięty w drugiej połowie XX wieku i jest kontynuowany.

⁶¹ C. Jellenta, *Nad grobem Bolesława Prusa*, „Rydwan” 1912, z. 5. I odwrotnie: „Można by powiedzieć, że nasz romantyzm – to udekorowany suto i uginający się pod ornamentyką realizm, [...] aktualizm, nieraz nawet tendencyjność” (C. Jellenta, *Nasza twórczość i świat*, „Świat” 1911, nr 33). Oba cytaty za: T. Lewandowski, dz. cyt., s. 116–117.

ANETA MAZUR

Formuła o jednolitości kulturowej polskiego stulecia XIX miała na trwałe wejść do polskiego literaturoznawstwa historycznego, stanowiąc coś w rodzaju „potomstwa” Cezarego Jellenty.



Aneta Mazur (Opole University)

e-mail: amazur@uni.opole.pl, ORCID: 0000-0002-8850-3571

DUBIOUS PROGENY OF “SIR THADDEUS”: ABOUT A CERTAIN
JUBILEE ARTICLE

ABSTRACT

Progeny of “Sir Thaddeus” (1897), a little-known essay by literary critic Cezary Jellenta [Napoleon Hirszbard], presents an interesting attempt to discern and estimate novels of the 19th-century Polish realists as originated from the great Mickiewicz’s poem. According to Jellenta, there are several social, national or aesthetic parallels existing between this famous epic work – a kind of architext and paradigm of Polish culture in general – and the well-known texts by Prus, Orzeszkowa, Sienkiewicz, Konopnicka or Witkiewicz, as well the unknown novel of Galician writer Alfred Nossig. Jellenta’s discourse and his often vague argumentation are involved both in traditional apology for Mickiewicz’s work and stereotypic image of Homeric epic, as in the ideological, subjective convictions and changing aesthetic opinions of the critic. Despite the fact, that Jellenta could not consider the later eminent prose works, also hypothetically due to the great romantic poem, his article seems to have value as probably the latest testimony of the *Sir Thaddeus* cult, typical for Polish culture of the 19th century.

KEY WORDS

Adam Mickiewicz, Cezary Jellenta, cultural heritage, epic, literary criticism, modernism, romanticism

