

Wioletta Kazimierska-Jerzyk

Katedra Estetyki
Instytut Filozofii Uniwersytetu Łódzkiego

Epigonizm jako problem teorii sztuki¹

Powiedzieć artyście, że jest epigonem – to w zasadzie obraźliwe. Ale to nie jedyne określenie, po które bardzo często sięgają teoretycy, krytycy i historycy sztuki, tym samym poważnie narażając się twórcom. Podobny wydzźwięk mają również o wiele mocniej ugruntowane w humanistyce terminy, takie jak: eklektyzm, synkretyzm, historyzm czy stylizacja, imitacja. Dzieje się tak dlatego, że wszelkie przedsięwzięcia artystyczne polegające na eksplorowaniu, kontynuowaniu lub nawiązywaniu do jakiejś tradycji budzą podejrzenie o wtórny i nietwórczy charakter. Problematyka tego rodzaju twórczości aktualna jest w każdej epoce, a wydaje się, że dziś przybiera szczególnie na znaczeniu.

Opisując działania o takim charakterze obecne w kulturze postmodernistycznej, Jan Stanisław Wojciechowski określił je wspólnym mianem „strategii historycznej”². W jej ramach wyróżnił dwie odmiany postaw artystów. Są to twórcy, którzy albo nie przyjmują do wiadomości nowej sytuacji komunikacyjnej, w której funkcjonuje sztuka, albo wyciągają z niej konsekwentne wnioski. Artyści zaliczani do pierwszej grupy nie rezygnują z uprawianej sztuki, wierzą, że nie straciła ona jeszcze swej wyższej, uniwersalnej wartości. Ufają także, że uprawiana przez nich twórczość posiada moc oddziaływania społecznego. Drudzy natomiast, według Wojciechowskiego, z bogactwa tak nowych, jak i starych konwencji artystycznych (od zasad warsztatowych po wartości filozoficzno-światopoglądowe) czerpią w sposób dowolny, respektując w zasadzie tylko reguły rynku sztuki³. W rezultacie powyższego rozróżnienia rysują się dwie postawy: epigona i eklektyka. Obie mają ścisły związek z kontynuowaniem tradycji, ale sens ich działań jest zasadniczo różny. Rezerwuar tradycji, do której sięga współczesny eklektyk, jest w zasadzie

¹ Artykuł jest nieznacznie zmienioną częścią pracy doktorskiej zatytułowanej: „*Strategia rewaloryzacji*” we współczesnej refleksji nad sztuką, napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. Grzegorza Sztabińskiego w Katedrze Estetyki w Uniwersytecie Łódzkim.

² J.S. Wojciechowski, *Strategie sztuki w postmodernistycznej koncepcji kultury*, w: *Sztuka i estetyka po awangardzie a filozofia postmodernistyczna*, red. A. Zeidler-Janiszewska, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1994, s. 11.

³ *Ibidem*, s. 11–12.

nieograniczony⁴. Co jest natomiast kulturowym obszarem, w kierunku którego zwraca się i w którym lokuje swe nadzieje współczesny epigon?

Problematykę zawartą w scharakteryzowanej przez Wojciechowskiego polaryzacji stanowisk współczesnych artystów wobec tradycji w szerszym kontekście kulturowym rozważyła Anna Zeidler-Janiszewska. Wobec postaw odzwierciedlających kluczowe przemiany w kulturze współczesnej zastosowała ona Freudowskie rozróżnienie na stan melancholii i „pracy żałoby”. Melancholik – to ten, który nie potrafi wykroczyć poza nieustanne rozpamiętywanie przeżycia utraty kogoś lub czegoś. Żałobnik natomiast pracuje nad reintegracją własnego „ja”, by w końcu pogodzić się ze zmienionym kształtem świata⁵. Owym utraconym obiektem scharakteryzowanych wyżej podmiotów jest model kultury nowoczesnej, jeśli zaś chodzi o artystów – przede wszystkim sztuka awangardowa⁶. Najbardziej wyrazisty współczesny epigon – to epigon awangardy. Wojciechowski nie wiąże jednak awangardystów z epigońską odmianą strategii historycznej, rezerwuje dla nich osobny termin „arche-sztuka”⁷. Jego zabieg teoretyczny jest uzasadniony i typowy dla współczesnego ujęcia awangardy – ma na celu zachowanie pozytywnego miejsca dla kontynuatorów awangardy, mimo zmieniających się warunków kulturowych. Podobnie ujmuje sytuację awangardystów Stefan Morawski⁸. Obydwaj badacze uznają ich twórczość za peryferyjną w ogólnym obrazie kultury.

Wyodrębniając strategię epigona awangardy, nie mam na celu dezawuowania awangardowych praktyk, wprost przeciwnie – podkreślenie ich specyficznej roli, lecz przy jednoczesnym, wyraźnym zaakcentowaniu ich artystycznej tożsamości oraz sensowności ich działań. Czy współczesny epigon awangardy jest melancholikiem, uprawiającym jedynie kulturowy pesymizm, czy też usiłuje odnaleźć się w nowej sytuacji kulturowej? Sądzę, że jego postawa oscyluje pomiędzy Freudowskimi stanami idealnymi. Stawiam sobie zadanie jednoznacznie pozytywnej interpretacji epigońskiej postawy przez uznanie jej za rodzaj strategii artystycznej. Pierwszy etap tych rozważań stanowi próba wyodrębnienia zasadniczych aspektów samego terminu „epigonizm” w kontekście twórczości artystycznej w ogóle, a następnie odniesienie tej problematyki do sporu o istnienie awangardy w aktualnych warunkach kulturowych. Strategia ta może odgrywać, jak sądzę, istotną rolę. Twórczość epigońska interesuje mnie szczególnie (choć nie wyłącznie) ze względu na ów kontekst współczesny.

⁴ Eklektyzm jest przedmiotem badań innego fragmentu rozprawy (cz. 3. *Rewaloryzacja eklektyzmu*).

⁵ A. Zeidler-Janiszewska, *Miedzy melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Wydawnictwo Instytutu Kultury, Warszawa 1996, s. 7. Por. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, w: K. Pospieszyl, *Zygmunt Freud. Człowiek i dzieło*, Wydawnictwo Ossolineum, Wrocław 1991.

⁶ *Ibidem*, s. 7–8.

⁷ J.S. Wojciechowski, *op.cit.*, s. 13.

⁸ S. Morawski, *O sytuacji artysty w świecie efemeryd*, „Twórczość” 1998, nr 3, s. 98.

1. Termin „epigonizm” jako narzędzie teoretyka, krytyka i historia sztuki

Jeśli chodzi o próby teoretyzowania zjawiska epigonizmu, to podejmowano je kilkakrotnie, ale na gruncie teorii literatury polskiej⁹. Natomiast w refleksji nad sztuką trudno znaleźć pogłębiony namysł nad sensem i sposobem użycia samego słowa lub też nad osobnym zjawiskiem epigonizmu.

Ogólnie, jeśli chodzi o dziedzinę sztuk plastycznych, można dostrzec trzy sposoby zastosowania pojęcia epigonizmu wobec działań artystycznych. Pierwszy z nich służy po prostu negatywnemu wartościowaniu. Doskonale znamy ten model przede wszystkim z zaangażowanej krytyki, nakładającej na artystę obowiązek tworzenia czegoś nowego. Można się spodziewać, iż krytyka awangardowa, ze względu na obowiązujący w niej paradygmat nowości, dostarczy tu najbardziej sugestywnych przykładów. W tym właśnie znaczeniu posłużył się terminem „epigonizm” na przykład Karol Hiller, przeciwstawiając malarstwo nowoczesne sztuce tradycyjnej¹⁰. Drugi sposób ujęcia epigonizmu często służy wskazaniu na fenomen długotrwałego utrzymywania się jakiegoś zjawiska. W tym sensie wykorzystała termin „epigonizm” Maria Rzepińska, opisując malarstwo rzymskie i florenckie *cinquecenta* w powszechnie znanej syntezie malarstwa europejskiego¹¹. Trzeci sposób użycia – to właściwie rodzaj alibi dla autora, który zajmuje się artystą czy zjawiskiem uznanym w literaturze przedmiotu za drugorzędne. Wówczas motywuje on podjęcie danego tematu tym, że jego realizacja wypełnieni jakąś luką w historii kierunku czy grupy artystycznej, dotąd jeszcze nieopracowaną. W takim znaczeniu opisała malarstwo Adama Hannytkiewicza – jako karierę pewnego epigona – Monika Piotrowska¹². Są to najbardziej popularne sposoby zastosowania terminu „epigonizm”. Charakterystyczne przy tym jest, że często wszystkim trzem wymienionym modelom towarzyszy ukryta lub jawna refleksja nad tym, czy w ogóle warto podejmować zagadnienie epigońskiej twórczości: czy powinno się uznawać ją za przedmiot krytyki¹³, czy warto czynić epigonów przedmiotem dociekań naukowych¹⁴.

⁹ Zob.: M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, w: *idem, Prace wybrane*, T. I, *Gorączka romantyczna*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2000, s. 94–100; S. Balbus, *Aktywna kontynuacja i epigonizm*, w: *idem, Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 198–217.

¹⁰ K. Hiller, *Malarstwo nowoczesne wobec epigonizmu*, „Forma” 1933, nr 1, s. 2–3.

¹¹ M. Rzepińska, *Bella maniera i epigoni*, w: *idem, Siedem wieków malarstwa europejskiego*, wyd. Ossolineum, Wrocław 1991, s. 106–120.

¹² M. Piotrowska, *Kariera epigona: malarstwo Adama Hannytkiewicza jako ilustracja gustów artystycznych międzywojennego Poznania*, „Kronika Miasta Poznania” 1998, nr 2, s. 195–211.

¹³ W myśl zasady, że sądy o sztuce powinny być dodatnie, gdyż krytyka negatywna w ogóle nie spełnia swej roli, lansując przez sam rozgłos. Tymczasem dla artysty nie ma gorszej śmierci – jak zauważa polski filozof i krytyk sztuki – niż ta przez zapomnienie. Na temat negatywnej krytyki zob. M. Wallis, *Ludwik Buszard jako malarz, pisarz o sztuce i pedagog*, „Zeszyty Naukowe UŁ” 1960, Seria I, zeszyt nr 15, s. 247–252.

¹⁴ M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studia o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantyzmu*, PIW, Warszawa 1984, s. 5.

Obok niezręczności, na jaką narażają się teoretycy lub krytycy, podejmując zagadnienie twórczości epigońskiej, należy jednak również zwrócić uwagę na dwa (co najmniej) aspekty epigonizmu, które przekonują, że zjawisko to ma istotne znaczenie dla ogólnego obrazu kultury. Po pierwsze, niezwykle interesujący jest fakt, iż pośród epigonów znajdują się artyści powszechnie uznani za wybitnych. Najbardziej znanym przykładem wysoko cenionego epigona jest Cyprian Kamil Norwid¹⁵. Po drugie, epigoństwo nie jest wcale zjawiskiem rzadkim, peryferyjnym. Najczęściej podnosi się ten problem w odniesieniu do określonych faz polskiego romantyzmu, w szczególności do literatury i filozofii tego okresu¹⁶. Maria Janion pisze wprost o romantycznym epigonizmie „na masową skalę”¹⁷. Mówi się o epigonizmie całego pokolenia artystów romantycznych lub konkretnych twórców. Wielu autorów zauważa epigoństwo także innych okresów kulturowych w całości – na przykład akademizmu. Pojedyncze przypadki twórczości epigońskiej obserwuje się w zasadzie we wszystkich nurtach sztuki.

Co ważne w przypadku romantyzmu – liczna obecność epigonów spowodowała namysł teoretyczny nad tym zjawiskiem. Zdaniem autorki *Gorączki romantycznej* „najbardziej [...] uzasadnioną i rozwiniętą koncepcję epigonizmu krajowego”¹⁸ sformułował Piotr Chmielowski. Wziąwszy pod uwagę to spostrzeżenie polskiej badaczki, należy podkreślić, że jest to koncepcja jeszcze dziewiętnastowieczna. Można zatem spodziewać się, że nie wróży to dobrze naukowemu zainteresowaniu zjawiskiem epigonizmu. Teoria Chmielowskiego – jak pisze Janion – jest dziełem w pełni pozytywistycznym i oparta została na kryterium oświaty. Tak zwany „romantyzm krajowy”¹⁹ – bo on jest przedmiotem studiów Chmielowskiego – uznaje ów autor za twór „małych, niedokształconych indywiduów”²⁰. „Zmarnowane talenta naśladowców” – jego zdaniem – reprezentuje między innymi właśnie Norwid²¹. Przyczyną tej fali epigonizmu jest niedokształcenie. Krytyka epigonizmu jest tu zarazem krytyką ówczesnego stanu oświaty.

¹⁵ O epigoństwie Norwida pisze się *explicite*. Por. np.: A. Van Nieukeren, *O „niewczesności” Norwida, dwóch modernizmach i Miłoszu*, „Teksty Drugie” 1995, nr 6, Wydawnictwo Instytutu Badań Literackich PAN, s. 53–68.

¹⁶ Na temat epigoństwa w polskiej literaturze i filozofii romantycznej zob. np.: K. Wyka, *Późna romantyka w kraju*, w: *idem, Pokolenia literackie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989 (zwłaszcza rozdziały: *Druga generacja romantyków; Filozoficzność drugich romantyków*), s. 238–243; M. Siwiec, *Mesjanizm polski i jego epigoni*, „Ślupskie Studia Filozoficzne” 1998, nr 1, s. 157–176.

¹⁷ M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, *op.cit.*, s. 95.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Terminem „romantyzm krajowy” określa się zwykle trzecią międzypowstaniową (1831–1863) falę romantyzmu po „wczesnym romantyzmie” i „wielkim romantyzmie”. Zob. M. Janion, *Romantyzm „zapomniany” i „niezapomniany”*, w: *idem, Gorączka romantyczna*, *op.cit.*, s. 89–94.

²⁰ P. Chmielowski, *Pogląd na poezję polską w pierwszej połowie XIX stulecia*, cyt. za: M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, *op.cit.*, s. 95.

²¹ M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, *op.cit.*, s. 95.

Ale Janion zwraca uwagę, że jest u Chmielowskiego pewien ważny wątek, który można wykorzystać jako uniwersalny aspekt teoretyzowania epigonizmu. Otóż badacz ten, analizując prace artystów, których uznał za epigonów, zauważył, że ich twórczość była miejscem przetwarzania „wczesnego” i „wielkiego romantyzmu” – „zastosowaniem” i „oswojeniem” elementów wypracowanych przez poprzedników. Owo „zastosowanie” można potraktować – twierdzi Janion – jako swoisty wyróżnik epigonizmu. Byłby więc epigonizm rodzajem trawestacji dokonanej w określonym celu lub przekładu na inny język (w przypadku „romantyzmu krajowego” chodziłoby o przekład wielkiej sztuki emigracyjnej na powszechnie zrozumiały język – jak pisze Chmielowski – język „spółziomków”)²². Definicja Janion jest wyraźną próbą złagodzenia negatywnej aksjologii terminu „epigonizm” i należy do najwcześniejszych refleksji tego typu. Ta wyraźna intencja polskiej badaczki romantyzmu wskazuje, że żywotność epigona w nowoczesności ma znacznie głębszy sens, niż zwykło mu się przydawać, i że może być interesującym narzędziem interpretacyjnym. Można powiedzieć, iż koncepcja ta waloryzuje epigonizm – próbuje nadać mu nowe, bardziej pozytywne znaczenie przez to, iż ma on jakiś wewnętrzny sens, głębsze uzasadnienie. Nie jest więc ślepych naśladownictwem, wyłącznie wyrazem bezsilności.

Natomiast w odniesieniu do współczesności interesującą – i co ważne – stawiającą kolejny krok naprzód próbą podjęcia zagadnienia epigonizmu jest wyodrębniona przez Stanisława Balbusa „intertekstualna strategia epigonizmu”. Istotną zasługą tego autora jest potraktowanie epigonizmu jako świadomej strategii artystycznej, a zatem nie tylko odróżnienie go od braku umiejętności artystycznej – a wręcz przeciwnie – potraktowanie epigonizmu jako rodzaju twórczości. Balbus uznaje epigonizm za jedną z wielu odmian strategii intertekstualnej. Traktuje ją, obok innej strategii, którą nazywa „aktywną kontynuacją”, jako „naturalną” metodę kontaktu twórców z tradycją literacką. Motywując tę tezę, słusznie wskazuje na powszechność obu tych zjawisk – to „niejako powszedni chleb i powszedni dzień literatury” – pisze ów autor²³. I choć zdaje sobie sprawę, że istnieje między nimi ledwie widoczna granica, to „aktywną kontynuację” ocenia jednoznacznie pozytywnie, epigonizm zaś zdecydowanie negatywnie. Nie zmienia to faktu, że Balbus nadaje mu rangę problemu teoretycznego.

W moim przekonaniu akceptacja świadomego i strategicznego charakteru działania epigona jest jeszcze jednym powodem, dla którego warto rozważyć możliwość rewaloryzacji²⁴ tego zjawiska. Ważnym punktem odniesienia w tych rozważaniach będzie najpełniejsze, jak dotychczas, teoretyczne ujęcie tytułowe-

²² *Ibidem*, s. 95–96.

²³ S. Balbus, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.

²⁴ Przez rewaloryzację rozumiem taką reinterpretację pojęć i związanych z nimi zjawisk, która ma na celu podnieść je do rangi sprzdy upadku. Jednak ta powtórna ocena i zweryfikowanie dawnej hierarchii nie odbywają się w sposób arbitralny, a w porozumieniu z tradycją użycia

go zjawiska, jakim jest wspomniana „intertekstualna strategia epigonizmu” wyodrębniona przez Balbusa. Ustosunkuję się do tej propozycji teoretycznej częściowo polemicznie. Badania tego autora dotyczą literatury, toteż bezpośrednie przetransponowanie jego ustaleń na grunt teorii sztuk plastycznych czy estetyki nie jest możliwe. Polemika ta będzie zatem skoncentrowana wokół ogólnych zagadnień epigonizmu jako strategii artystycznej w ogóle.

2. Postawa epigona – epigonizm jako strategia artystyczna

Odrzućmy najpierw wraz z założeniami Balbusa stereotypowe cechy epigona, funkcjonujące w potocznym ujmowaniu tego zjawiska. Z reguły postawę epigona wiąże się wyłącznie z cechami negatywnymi: zarzuca mu się bierną uległość wobec odziedziczonej tradycji, wsteczność, nietwórczość, odmawia się wartości i celowości w jego działaniu, a ewentualne osiągnięcia epigona określa się zwykle mianem jakościowej miernoty²⁵. Tymczasem, uwzględniając twórczość epigonów za godną naukowych dociekań czy popularyzacji, nie należy utożsamiać jej z brakiem sprawności warsztatowej, niedoskonałością techniki artystycznej czy jakimkolwiek ubóstwem formalnym, treściowym, ekspresyjnym lub innym²⁶.

Czym wobec tego wyróżnia się twórczość epigońska? Sądzę, że można wyodrębnić trzy zasadnicze elementy, które wskazują na uchwytność i wyjątkowość omawianej strategii, są to: kulturowa tożsamość epigona określona przez ścisły kontekst historyczny, jego specyficzny stosunek do pierwowzoru oraz recepcja twórczości epigona przez współczesnych mu zarówno twórców, jak i odbiorców.

2.1. Kulturowa tożsamość epigona. Dystans czasowy epigona do pierwowzoru

Kluczowym zagadnieniem dla ustalenia tożsamości epigona – stosującego, przypomnijmy, strategię historyczną – jest właśnie kontekst historyczny. To on bowiem najściślej precyzuje zakres użycia terminu „epigonizm” oraz pozwala odróżnić tę postawę od innych strategii artystycznych o podobnym charakterze.

Balbus zauważa, że zjawiska epigońskie występują zazwyczaj w schyłkowej fazie danego zjawiska artystycznego, „produktywnej ciagle, ale już nietwórczej”²⁷. Nie traktuje on jednak tego spostrzeżenia jako warunku definicyjnego omawianej strategii. Odległość czasowa, jego zdaniem, nie stanowi również

danego pojęcia. Szerzej znaczenie terminu „rewaloryzacja” rozważam we wstępie do rozprawy doktorskiej.

²⁵ Zob. *Słownik wyrazów obcych PWN*, red. Jan Tokarski, Warszawa 1980, s. 196.

²⁶ Por. S. Balbus, *op.cit.*, s. 213.

²⁷ *Ibidem*.

w sposób wyłączny o strategii „aktywnej kontynuacji”, aczkolwiek przy jej charakterystyce badacz zauważa, że im bliżej czasom współczesnym, tym dystans czasowy do pierwowzoru jest mniejszy, sięga zaledwie jednego – do dwóch pokoleń²⁸. Wskazany przez autora przykład epigonizmu – polska proza socrealistyczna – nawiązuje zarówno do wzorów prozy społecznej dwudziestolecia międzywojennego, jak i XIX-wiecznego „realizmu krytycznego”²⁹.

W moim przekonaniu jest to jednak zasadniczy aspekt kulturowego ujęcia definicji epigona. Dość nieoczekiwanie wspiera ten pogląd etymologia słowa „epigon”. Jednoznacznie wskazuje ona na ściśle określony dystans czasowy do uwzględnianego pierwowzoru. Epigoni Bowiem to greccy, mityczni Epigonowie (*Epigonoí*) – „później urodzeni”. Owi „później urodzeni”, starożytni Epigonowie byli synami siedmiu wodzów poległych w wyprawie przeciw Tebom, którzy w dziesięć lat po tym wydarzeniu przysięgli pomścić swych ojców, a następnie zdobyli i złupili Teby³⁰. Epigon pochodzi zatem z następnego pokolenia. Pierwowzór mitologiczny wskazuje również jednoznacznie, że epigon nie jest bezwiednym kontynuatorem, co zresztą założyliśmy już na początku, przyznając, że jest on twórcą pewnej strategii. Sprecyzowanie owego dystansu czasowego, któremu Balbus nie przypisuje większej wagi, być może na gruncie literatury jest mniej istotne. Teoretykowi sztuki pozwala natomiast oddzielić epigonizm od takich zjawisk jak eklektyzm, synkretyzm czy historyzm – i następnie poszukiwać innych, tylko jemu właściwych motywacji. Jest to aspekt niezwykle istotny, pozwala wyeliminować nieuzasadnione zastępowanie terminem „epigonizm” wymienionych wyżej strategii. Przyjrzyjmy się dwóm stosownym przykładom z różnych dziedzin. Janina Kucianka podejmując zagadnienie samoświadomości ludowych pisarzy śląskich, pisze, że byli oni „*równocześnie* [podkr. – W.K.J.] epigonami średniowiecza, renesansu, romantyzmu, pozytywizmu, a częściowo nawet neoromantyzmu”³¹. Jednak gdy autorka dodaje, że „z jednej epoki biorą [oni] wzory formalne, z drugiej hasła ideowe [...] i dyspo-

²⁸ *Ibidem*, s. 200.

²⁹ *Ibidem*, s. 210.

³⁰ W różnych wersjach mitów niektóre wydarzenia przybierają nieco odmienny przebieg. R. Graves, *Mity greckie*, PIW, Warszawa 1992, s. 329–331. Graves szczegółowo podaje źródła tych mitów. *Ibidem*, s. 331. Por. P. Grimal, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 86. Warto nadmienić, że przedstawienia Epigonów w sztukach plastycznych zdarzają się bardzo rzadko. Co, prawdopodobnie, jest też powodem, dla którego pojęcie epigonizmu stosuje się dziś w dużym oderwaniu od pierwotnego sensu. Mit o Epigonach, mimo popularności samego słowa, nie jest tak powszechnie znany i w zasadzie nie został spopularyzowany przez sztukę. Zob. *Lexicon Iconographicum Mythologiae*, t. III/1, s. 803–806, ilustracje – t. II/2, s. 587.

³¹ J. Kucianka, *Pisarstwo ludowe na Śląsku*, w: *Śląscy pisarze ludowi (1800–1914). Antologia poezji i prozy*, wyb. i opr. J. Kucianka, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 84–85.

nują nimi w sposób indywidualny³², to raczej narzuca się myśl o *synkretycznym* sposobie podejścia wspomnianych twórców do rezerwuaru tradycji. Inna badaczka tego samego zagadnienia ujmuje tę twórczość jako *eklektyzm* historyczno-literacki³³, co znacznie bliższe jest aktualnemu stanowi badań nad tzw. strategiami historycznymi. Nawiasem dodając, Kucianka czyni ciekawą uwagę, stwierdzając, że pisarze ci „z własnego wyboru [podkr. – W.K.J.] odgrywają rolę epigonów”³⁴. Wskazuje tym samym na świadomy charakter epigonstwa. Natomiast utożsamienie epigonizmu z historyzmem odnajdziemy u Fryderyka Nietzschego. Autor *Niewczesnych rozważań* problem epigonizmu ujmuje jako nadmiar świadomości historycznej, dręczący i ograniczający twórcę, uniemożliwiający stworzenie czegoś nowego. Sam termin „epigonizm” służy Nietzschemu do negatywnej oceny historyzmu, napiętnowania owej „wyniszczającej gorączki historycznej”³⁵. Plastycznym odpowiednikiem choroby historyczności jest w gruncie rzeczy negatywnie pojmowany eklektyzm – ta swoista domena „próżniaka w ogrodzie wiedzy”³⁶.

W kontekście utożsamiania epigonizmu z innymi strategiami historycznymi podstawową kwestią, która domaga się wyjaśnienia, jest, jak widać z przytoczonych wyżej przykładów, to, czy nie można być eklektykiem (lub synkretykiem) i epigonem jednocześnie. Zapewne tak, jeśli poprzednik, do którego odwołuje się epigon, był eklektykiem (lub synkretykiem). Natomiast gdy działanie to jest samodzielną próbą zmierzenia się z dziedzictwem tradycji, to jest wyrazem innego już (niż epigona) stosunku do pierwowzoru. Jeśli więc naszym zamierzeniem jest wyodrębnienie świadomej strategii epigonizmu, to pojęć tych nie należy zbyt pochopnie mylić czy utożsamiać. Zresztą, z reguły ich zbieżność jest właśnie rezultatem braku głębszego namysłu nad pojęciem epigonizmu.

Zatem epigon rodzi się „później” i wobec tego przychodzi „później”. Tego rodzaju następstwo w czasie ma jednak w historii czy teorii sztuki nieubłagane negatywne konotacje. „Nikt nie lubi być »późny« – napisał Charles Jencks, przeciwstawiając architekturę postmodernistyczną późnomodernistycznej – sugeruje to, że jest półżywy”³⁷. Dostrzega się jednak konieczność wprowadzenia terminu „pokolenia przejściowego” dla „poprzedników” i „spóźnionych”, gdyż okazują się czasem najwybitniejsi³⁸. A epigon pojawia się właśnie „po”. Jest jakby

³² *Ibidem*.

³³ K. Kossakowska-Jarosz, *Epigonstwo i literatura popularna: samoświadomość pisarzy śląskich*, „Literatura Ludowa” 1998, nr 1, s. 16.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ F. Nietzsche, *Niewczesne rozważania*, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1996, s. 85.

³⁶ *Ibidem*, s. 84. Nietzsche widzi przezwycięzenie „choroby historyczności” w „ponadczasowych” i „ponadhistorycznych” siłach religii i sztuki.

³⁷ C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, wyd. 4, Arkady, Warszawa 1987, s. 6.

³⁸ *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, M. Semczuk i inni, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1992 (autor hasła „pokolenie literackie” – Zbigniew Jaroński), s. 827.

„spóźniony”, choć zarazem odnosi sukces, zwycięża. Wypełnia swą rolę. Ale łatwo też zauważyć, że wykonuje zadanie poprzednika, podczas gdy inni realizują już inne cele i kroczą zupełnie inną drogą. Epigon spełnia się w swoistego rodzaju kontynuacji. Zwycięża, lecz nie wyłącznie we własnym imieniu, dokonuje jednocześnie czegoś, czego nie udało się zrealizować poprzednikom. Przychodzi jakby nie w swój czas. Jest „niewczesny”. Lecz „niewczesny” nie w sensie Nietzscheańskim: przerastający swój czas – kiedykolwiek by przybył, świat i tak nie będzie gotowy na jego obecność. „Niewczesny” – w ujęciu Derridiańskim – ze względu na „rozsunięcie pewnej historii”³⁹. Niewczesność wytwarza się – jak pisze Derrida – „na przecięciu między doświadczeniem wewnętrznym i jej [niewczesności] chronologicznymi lub topograficznymi, jak to się mówi »obiektywnymi« znamionami »w świecie«”⁴⁰. Otóż epigon nie funkcjonuje z nieokreślonym czy słabo określonym kontekstem historycznym. Jest uwikłany poprzez czas i przede wszystkim poprzez swą nazwę. „Nie byłoby niewczesności bez podwójnego prawa nazwy”⁴¹. Epigon nie może oderwać się od swego poprzednika, bez niego traci swą tożsamość opartą z kolei na jego (poprzednika) tożsamości. Może odnaleźć się na nowo, porzucając swe imię, lecz wówczas straci swą rolę i podwójny sukces: zwycięstwa i poczucia wypełnionej obietnicy. Sytuacja epigona ujawnia opisywaną przez Derridę ironię: nieubłaganą, nieuniknioną konieczność nazwy własnej, od której się cierpi. Nigdy nie jesteśmy w czas – czy też zawsze jesteśmy nie w czas. Tożsamość jest niewczesna. Epigon nie jest wcale jakimś outsiderem.

Z opartych na etymologii rozważań wynika, że dystans, jaki dzieli epigona od jego poprzednika, to czas jednego pokolenia. Wbrew pozorom nie jest to wcale precyzyjne określenie relacji czasowej. Pierwszy problem polega na tym, że „czas jednego pokolenia” w żadnym razie nie precyzuje liczby lat, jaka musi upłynąć, by stać się epigonem lub przestać nim być. A rozbieżność ta może być poważna, wzięwszy pod uwagę dwa ekstrema: epigon może narodzić się po śmierci ojca oraz może podjąć epigońską twórczość w wieku starczym. Można wówczas wyobrazić sobie, że dystans ten sięgnie na przykład około siedemdziesięciu pięciu lat⁴². W dynamicznie rozwijających się okresach kultury może to być kilka epok!

Zagadnienie pokolenia jest problematyczne również z tego powodu, że termin ten ma swoją bogatą tradycję w naukowych badaniach nad literaturą⁴³. Roz-

³⁹ J. Derrida, *Niewczesne aforyzmy*, „Literatura na Świecie” 1998, nr 11–12, s. 6.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 10.

⁴¹ *Ibidem*, s. 20.

⁴² Ten wiek zaproponowałam nieprzypadkowo. Była to cezura czasowa, od której Mieczysław Wallis wyodrębnił tzw. styl starości. Zob. M. Wallis, *Późna twórczość wielkich artystów*, PIW, Warszawa 1975, s. 9. O tym, że można być czynnym artystą lub naukowcem w wieku starczym, przekonuje nie tylko książka Wallisa, ale i badania gerontologiczne. Zob. np.: J. Rembowski, *Psychologiczne problemy starzenia się człowieka*, PWN, Warszawa 1984, s. 72.

⁴³ Na temat głównych pojęć teorii pokolenia oraz bibliografię zob.: J. Maciejewski, *Kategoria pokolenia w badaniach literackich*, w: *Dramat i teatr*, red. J. Trzynaślewski, Ossolineum, Wrocław 1967, s. 164–169; *Słownik literatury polskiej XX wieku*, op.cit., s. 825–828.

ważenie tego problemu wykracza poza temat zagadnienia epigonizmu, ale niektóre jego aspekty mogą być bardzo pouczające. Jak pisze Kazimierz Wyka, pokolenie można przede wszystkim rozumieć jako „intuicyjną miarę czasu historycznego” lub „kategorię, w której młodzi ujmują swoją słuszność humanistyczną”⁴⁴. Znaczenie terminu „pokolenie” w przypadku epigonizmu jest bliższe pierwszemu z wymienionych przez polskiego badacza. Jest to tzw. pierwotne pojęcie pokolenia, które powstaje na gruncie zainteresowań genealogicznych i zmierza do utwierdzenia rodowej ciągłości⁴⁵. Pokolenie jest tutaj traktowane jako ogniwo w szeregu przodków i następców oraz – podkreślmy – oparte jest na *ciągłości*⁴⁶. Takie jego rozumienie znakomicie wpisuje się w zarysowaną, uwikłaną historycznie, tożsamość epigona. Natomiast nowoczesne pojęcie pokolenia, zwane też kulturowym, oparte jest na *różności*. Tym, co je wyodrębnia przede wszystkim, jest różnica pokoleń, konflikt pokoleniowy młodych ze starymi, przyjmujący nawet postać stanowczego buntu „synów” przeciw tyranii „ojcowskiej”⁴⁷. Zatem to, co tworzy pokolenie literackie we właściwym, nowoczesnym sensie tego słowa, jest w gruncie rzeczy sprzeczne z zarysowującym się tu pojęciem epigonizmu.

Kulturowa koncepcja pokolenia nie jest więc przydatna w definiowaniu epigonizmu, natomiast pierwotne pojęcie pokolenia podkreśla historyczne uwikłanie epigona, choć nie precyzuje dystansu czasowego. Sama liczba lat nie jest tu jednak najważniejsza. Po pierwsze, bycie epigonem jako ogniwnem ciągu genealogicznego nie jest w ogóle zależne od liczby lat, a od tego, czy się reprezentuje określoną generację⁴⁸. Po drugie, jeśli respektować genealogię epigona, to zauważyć trzeba, że jest on przez powiązanie z datami konkretnego procesu dziejowego przedstawicielem pokolenia w sensie historycznym – a do niego należy się przez całe życie⁴⁹. Po trzecie, za pouczające w tym względzie należy uznać rezultaty obliczeń trwania pokolenia literackiego – Wyka przekonuje, że nie wniosły one nic istotnego⁵⁰. Pojęcie pierwotnego pokolenia, jako określenie czasu historycznego, jest jasno uzasadnione, ale zachodzi obawa, że jest ono zbyt szerokie czasowo, aby można było objąć nim wszystkie te zjawiska, które weszły do historii kultury pod terminem „epigonizm”. Problem ten zwraca znów naszą

⁴⁴ K. Wyka, *op.cit.*, s. 11.

⁴⁵ Stąd tę koncepcję pokolenia określa się również jako genealogiczną czy biologiczną. Zob. M. Ossowska, *Koncepcja pokolenia*, „Studia Socjologiczne” 1963, nr 2, s. 47; M. Wallis, *Koncepcje biologiczne w humanistyce*, „Fragmenty Filozoficzne”, Seria II, wyd. PWN, Warszawa 1959, s. 320.

⁴⁶ K. Wyka, *op.cit.*, s. 11–12. Źródła takiego rozumienia pokolenia odnajdujemy między innymi w kulturze starożytnej Grecji i w Starym Testamencie.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ M. Ossowska, *op.cit.*, s. 47.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 48.

⁵⁰ K. Wyka, *op.cit.*, s. 18.

uwagę na polski romantyzm, w którym pokolenie pierwotne może obejmować kilka nawet pokoleń literackich. Otóż w ramach polskiego romantyzmu wyróżnić można nawet cztery pokolenia literackie: wczesnego romantyzmu (preromantyzmu), powstania listopadowego, Wiosny Ludów i powstania styczniowego⁵¹. Rodzą się tutaj wątpliwości. Łatwo zauważyć, że dystans pomiędzy literackimi pokoleniami romantycznymi może być bardzo krótki i że ten rodzaj relacji nie może mieć wówczas nic wspólnego z epigońską „zemstą syna za ojca”. Ale powszechnie uchodzą one za „klasyczne” przykłady epigoństwa. Czy zatem niektóre – właśnie epigońskie – pokolenia literackie (tak jak rozumie je Wyka) mogą się kształtować mimo wszystko w oparciu o jakąś ciągłość przekonań, co wskazywałoby, że można być epigonem kilku pokoleń w sensie literackim? Przykładowo: czy romantycy pokolenia powstania styczniowego są epigonami „wielkiego romantyzmu”, pokolenia Wiosny Ludów, czy też obydwu ich razem? Wyka zdecydowanie odrzuca ostatnią możliwość. Zakłada bowiem, że tym, co kształtuje pokolenie literackie, jest właśnie atak na epigonów⁵². Epigoństwo późnego polskiego romantyzmu (po powstaniu listopadowym) należy postrzegać, jego zdaniem, właśnie jako skutek przerwanej ciągłości: polski „drugi” romantyzm jest wtórny przez brak kontaktu z wielkim romantyzmem (emigracyjnym)⁵³. Polski badacz zdaje się kwestionować także możliwość epigoństwa kilku pokoleń literackich, o ostatniej generacji⁵⁴ romantyków polskich pisze bowiem, że jest to epigoństwo epigoństwa⁵⁵.

Podsumowując, jakkolwiek teoretyzacja problemu pokolenia literackiego często rozmija się z proponowanym tutaj znaczeniem epigonizmu, to jednak genalogiczno-historyczne aspekty teorii pokolenia oraz uwagi Wyki dotyczące samego epigonizmu (aczkolwiek nie tak systematyczne i wyczerpujące jak w przypadku pojęcia pokolenia) potwierdzają *bezpośredni* związek epigona z tradycją, do której ten się odwołuje. Przyjrzyjmy się wobec tego bliżej stosunkowi epigona do pierwowzoru, będącego kluczowym punktem odniesienia w jego twórczości.

2.2. Stosunek epigona do pierwowzoru

Epigon uznaje cel poprzednika, chce ocalić aktualność jego dążeń, utrzymać ich wartość. Świadomie funduje swoje dzieło na starym fundamencie. Wierzy

⁵¹ Por. M. Janion, *Romantyzm „zapomniany” i „niezapomniany”, op.cit.*, s. 89–94; K. Wyka, *op.cit.*, s. 291.

⁵² K. Wyka, *op.cit.*, s. 88.

⁵³ *Ibidem*, s. 238.

⁵⁴ W terminologii Wyki jest to trzecia (nie czwarta, bo nie rozważa ów autor w ramach problematyki pokoleń literackich fazy preromantycznej) generacja romantyków polskich – pokolenie powstania styczniowego.

⁵⁵ K. Wyka, *op.cit.*, s. 248.

w słusność tego, co pozostaje za nim. Nie interesują go warunki, w jakich się pojawia, nie przerabia i nie przeformułuje odziedziczonej tradycji. Epigon nie dokonuje również adaptacji, jest zbyt bliski przeszłości, do której się odwołuje. Wszelkie transformacje w twórczości epigona dokonują się w sposób naturalny bądź są wymuszane przez zmiany zewnętrzne (historyczny charakter pokolenia).

W literaturze tak rozumiany epigonizm reprezentują właśnie – przekonuje Janion – polscy romantycy. Autorka stanowczo podkreśla, że nie mamy w ich przypadku do czynienia z „dowodami wyjątkowej [...] tępoty i głupoty”. Ba, problem polega na tym, że epigońscy poeci krajowi „aż za dobrze [podkr. – W.K.J.] zrozumieli romantyzm przedlistopadowy – nawet tak doskonale go pojęli, że na podstawie ich utworów można by wręcz odtworzyć jakby »obraz idealny«, jakby *image*, jakby zbiór podstawowych cech wczesnego romantyzmu, co nie oznacza jeszcze oczywiście, że byłby to »żywy« i »prawdziwy« romantyzm przedlistopadowy”⁵⁶. Natomiast dobrym przykładem opisu (*implicite*) tej strategii w teorii sztuki jest ujęcie manieryzmu przez Johna Shaermana. Podjął się on analizy tego prądu w sztuce właśnie jako kontynuacji założeń renesansu – co podkreślił również w swym komentarzu Jan Białostocki – bez jakiegokolwiek świadomości konfliktu⁵⁷. Nie przeszkodziło to jednak Shearmanowi w wydobyciu swoistych cech manieryzmu ani nie zaowocowało dezawuowaniem osiągnięć manierystów.

Balbus określa jednak stosunek epigona do przeszłości sformułowaniem „tradycja pogrobowców” i zarazem nie widzi w jego twórczości nic pozytywnego. Epigon, jego zdaniem, nie wskrzesi martwej już formy, może stworzyć tylko pozór. W konsekwencji zatem nawiązuje do tradycji w sposób automatyczny, „sięga po gotową formę”, skazany jest na schematyzm i nie podejmuje żadnego dialogu z tradycją, do której się odwołuje⁵⁸. W tej miazdzącej krytyce postawy epigona właściwie zawarł Balbus wyraźne wobec niej życzenie, aby przemieniła się w skonstruowaną przez niego teoretyczną alternatywę, jaką jest strategia „aktywnej kontynuacji”. Nie lekceważąc jednak greckiego pierwowzoru epigona i przekładając go na postawę artystyczną, wypadałoby przypomnieć, że przodkowie epigona nie żyją i w dodatku ponieśli klęskę. Epigon *skazany* jest na swego rodzaju bierność wobec odziedziczonej tradycji, skazany jest również na samotność i izolację. Epigon nie może zatem stworzyć, typowych dla „bezkolizyjnej adaptacji”, swoistych „kulturowych ekwiwalentów”⁵⁹. Możliwa jest natomiast inna cecha wyróżniona przez Balbusa – tzw. alegatywny charakter zapożyczeń. Alegacja – jak podkreśla Balbus – jest terminem wprowadzonym do literaturo-

⁵⁶ M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, *op.cit.*, s. 96–97.

⁵⁷ J. Białostocki, *Wstęp do wydania polskiego*, w: J. Shearman, *Manieryzm*, PWN, Warszawa 1970, s. 8.

⁵⁸ S. Balbus, *op.cit.*, s. 212–213.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 200.

znawstwa stosunkowo niedawno, toteż występują znaczne rozbieżności w jego zastosowaniu⁶⁰. Ogólnie oznacza ona hołd dla mistrza i polega na odczuciu pokrewieństwa, przy zachowaniu pewnej dozy poczucia odrębności. Z punktu widzenia strategii epigona alegacja może mieć jeszcze jedną, moim zdaniem, o wiele ważniejszą cechę, którą wymienia Balbus za Michałem Głowińskim⁶¹. W opinii tego drugiego badacza alegacja nie ma na celu *żadnej dialogiczności*, utwierdza jednogłosowość, *nie jest* więc przykładem zjawiska intertekstualnego⁶². Słusznie zauważa Janion, że epigonizm jest rodzajem przekładu, ale „nie najlepszego”⁶³, *bo literalnego*. Rezultat jest więc taki, że owa translatorska robota mniej lub bardziej deformuje oryginał, jakoś go uszczupla. Rekompensatą za te ewentualne straty jest emocjonalny ładunek, jaki epigon zostawia w swym dziele. Może on jednak przybrać – zastrzega Janion – rozmiary karykaturalne⁶⁴.

Istotnie, pod tym względem każde epigońskie przedsięwzięcie jest ryzykowne. Ryzyko to należy jednak wpisać do stałego zespołu cech epigońskiej twórczości. Swoista alienacja epigona i tożsamość nakreślona przez poprzednika potwierdzają taki właśnie, mocno uczuciowy, ale wyizolowany model jego działania – prywatną, intymną, wręcz „rodzinną” i prywatnie tylko słuszną narrację.

Sytuację tę dobrze odzwierciedla recepcja epigońskiej twórczości – zazwyczaj negatywna. Nie musi to jednak wcale oznaczać dla epigona totalnego impasu. Sam Balbus – dość nieoczekiwanie – daje swemu epigońskiemu bohaterowi szansę zaistnienia w panoramie współcześnie rozgrywających się zjawisk artystycznych. Strategiczność działań epigona polega między innymi również na tym – twierdzi – że może wymknąć się z kontekstu kultury i niepostrzeżenie przemienić się: „w nowo sformowanej przestrzeni [...] ujawnić nagle [...] swe nowatorstwo”⁶⁵. Egzaltowane, udziwnione – ale nowatorstwo. Twórczość epigońska jest więc artystyczną konkurencją i to poważną. Jednoznacznie wskazuje na to recepcja twórczości epigona przez jemu współczesnych.

2.3. Recepcja twórczości epigona przez jemu współczesnych

Epigon musi razić współczesnych anachronizmem, to wynika zarówno z jego kulturowej tożsamości, jak i afirmatywnej i bezkonfliktowej postawy wobec przejmowanej tradycji. Trzeba przyznać, że paradygmatycznie zakorzeniony w awangardzie wymóg nowatorstwa pozostaje jednak niezdezak-

⁶⁰ *Ibidem*, s. 130–132.

⁶¹ Nie wszyscy badacze uznają ją za typową cechę alegacji. Zob. S. Balbus, *op.cit.*, s. 131–133.

⁶² S. Balbus, *op.cit.*, s. 202–203.

⁶³ M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, *op.cit.*, s. 97.

⁶⁴ *Ibidem*. Autorka zwraca uwagę na to, że w przypadku nośności romantyzmu ów proces „przerostu emocjonalizacji” obszernie zanalizował Michał Głowiński, zob. *idem*, *Poetyka Tuwima a polska tradycja literacka*, Warszawa 1962.

⁶⁵ S. Balbus, *op.cit.*, s. 199.

tualizowanym wyzwaniem dla artysty, choć oczywiście już nie obowiązkiem. Ale nie to jest głównym powodem krytyki postawy epigona. W tej sytuacji epigon mógłby przecież być traktowany raczej jako nieszkodliwy konkurent. A jednak tak nie jest.

Sołą w oku, w szczególności współczesnych epigonowi, jest jego popularność. Janion zwraca uwagę, że z epigonizmem romantycznym wiązać należy poważnie zwiększone zapotrzebowanie na literaturę. „Badania nad życiem literackim w kraju dowiodły – pisze autorka – że tu właśnie po raz pierwszy ukształtowała się nowa i nowoczesna publiczność literacka”⁶⁶. Podobnie Balbus uznaje popularność za jedną z najistotniejszych cech twórczości epigońskiej. Twierdzi nawet, że wyróżnia postawę epigona „swego rodzaju »populistyczność«, liczenie na odbiorcę »zwykłego«, masowego”⁶⁷. Przykład prozy socrealistycznej rozważany przez Balbusa z pewnością dobrze ilustruje tę tezę. Sądzę jednak, że popularność epigona jest również niejako „efektem ubocznym” jego strategii. Wynika ona, przynajmniej po części, stąd, że sposób działania czy przyjmowane przez niego formy są już znane, stąd łatwiej identyfikowalne dla pewnej grupy odbiorców.

Niepodważalna, w opinii epigonów, słuszność poprzedników razi szczególnie reprezentantów współwystępujących nurtów artystycznych. Anachronizm traktują oni zwykle jak łatwiznę, żerowanie na usankcjonowanych formach i wartościach. Przykładów takiej krytyki epigonizmu można podać bardzo wiele w różnych nurtach artystycznych. Znakomicie odzwierciedlają ją narzekania Jacka Malczewskiego na „epigonów malarzy modnych”, którzy „nie baczą, że modne ubranie to nie do samo, co piękne ciało”⁶⁸.

Fałszywość zarzutu populizmu wobec manieryzmu obnaża we wspomnianej już książce o manieryzmie Shearman. Również w polskich badaniach dostrzeżono, że manieryzm był pewnym wyłomem w klasycznej teorii sztuki, więc czymś nowatorskim mimo całej swej zależności od renesansu⁶⁹. Trudno go utrzymać również wobec współczesnych epigonów awangardy, którzy stanowią odłamki zmierzchającej – zdaniem Morawskiego – elity kulturalnej⁷⁰. Epigon z całym balastem zarzutów może odnosić zwycięstwo, jest zauważalny i czytelny, budzi nawet pewien respekt. Jego działanie ma zarazem kwalifikacje etyczne, bo przejmuje odpowiedzialność za poprzedników. W szczególności – gdy owa odpowiedzialność nakłada się na swoisty etos artysty, jak to ma miejsce w przypadku współczesnych epigonów awangardy, postawa ta jest, jak sądzą, bardzo przeko-

⁶⁶ M. Janion, *Teoria i praktyka epigonizmu*, *op.cit.*, s. 97.

⁶⁷ S. Balbus, *op.cit.*, s. 209.

⁶⁸ J. Markiewicz, *Jacek Malczewski (Luźne uwagi)*, „Krytyka” 1910, z. nr 2, cyt. za *Teksty o malarzach. Antologia polskiej krytyki artystycznej 1890–1918*, red. W. Juszczak, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 281.

⁶⁹ W. Tatarkiewicz, *Pierwszy wyłom w klasycznej teorii sztuki – manieryzm*, „Życie i myślenie” 1967, nr 6, s. 1–11.

⁷⁰ S. Morawski, *op.cit.*, s. 98.

nująca. Prototypowo reprezentuje je, w moim przekonaniu, Jerzy Beres⁷¹. W odniesieniu do jego twórczości – jak zauważa Piotr Piotrowski – narzuca się przede wszystkim spostrzeżenie, że „możemy w tym wypadku mówić o bardzo szczególnej recepcji postmodernistycznych poetyk, o ich paradoksalnym powiązaniu z konserwatywną mitologią artysty”⁷². W zasadzie, nie rezygnując z kształtowanej przez lata postawy, staje się Beres „awangardystą po awangardzie”⁷³. Przyjmuje dla utrzymania tej pozycji kompromisową strategię epigona awangardy. Pamiętając jednak generalne przesłanie, aby, cokolwiek odziedziczono, choćby po dniu wczorajszym, zakwestionować⁷⁴, rozpoznaje sytuację i – jak starożytni Epigoni – zdobywa „naszą postmodernistyczną modernę”⁷⁵. Nawet taki sceptyk jak Morawski przyznaje, że można kontynuować dziś strategię awangardy, „utwierdzać i pogłębiać ujawnioną już tożsamość twórczą”⁷⁶. Zauważa również, że strategia ta mogłaby być wątpliwa, gdyby została przyjęta przez artystę młodego (wchodzącego teraz w obieg sztuki)⁷⁷. Morawski ma rację – byłoby to epigoństwo epigoństwa. A to już zupełnie inny przypadek, znany zresztą z wcześniejszych rozważań.

Oczywiście, owo zdobywanie terenu – dzisiejszych Teb Epigonowych – przychodzi z trudem. Ów trud jest tym większy, że współczesnemu epigonowi przychodzi zmagać się ze swym niewdzięcznym i nieodłącznym sprzymierzeńcem, jakim jest historia. Otóż, w naszych Baudrillardowskich czasach posthistorycznych czy Jamesonowskich czasach „historycznej amnezji”⁷⁸ obyśmy w ogóle mieli jeszcze jakiegoś epigona! Obok podtrzymywania zdevaluowanych i wątpliwych dziś wartości, takich jak wierność (tradycji) i artystyczny patos, zakonwiczony historycznie epigon – póki możemy go obserwować – ma jeszcze jedną niewątpliwą zaletę: nie powala nam „wypaść z czasu”⁷⁹.

⁷¹ Twórczość Beresia została obszernie zanalizowana we fragmentach 3.3.1. *Portret współczesnego awangardysty*, 3.3.2. *Awangardysta w postmodernizmie*.

⁷² P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 1999, s. 201–202.

⁷³ G. Dziamski, *Awangarda po awangardzie. Od neoawangardy do postmodernizmu*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1995, s. 10.

⁷⁴ J.F. Lyotard, *Odpowiedź na pytanie, co to jest postmoderna?*, w: *Postmodernizm a filozofia. Wybór tekstów*, red. S. Czerniak, A. Szachaj, Wydawnictwo IFiS PAN, Warszawa 1996, s. 40.

⁷⁵ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998.

⁷⁶ S. Morawski, *op.cit.*, s. 98.

⁷⁷ *Ibidem*.

⁷⁸ F. Jameson, *Postmodernizm i społeczeństwo konsumpcyjne*, w: *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 213.

⁷⁹ E. Cioran, *Upadek w czas*, Oficyna Literacka, Kraków 1994.

„Strategia rewaloryzacji” we współczesnej refleksji nad sztuką

Streszczenie rozprawy doktorskiej

Termin „rewaloryzacja” stosuje się w odniesieniu do wielu zjawisk. Tu rozumiem go jako powtórna ocenę czegoś (osiągnięć, poglądów) i zweryfikowanie dawnej hierarchii wartości według nowych kryteriów oceny, mające na celu nie tylko podniesienie wartości przedmiotu, ale przywrócenie stanu sprzed upadku. Rewaloryzacja nie polega więc na arbitralnym wyeksplikowaniu pozytywnego znaczenia jakiegoś terminu i odrzuceniu zarazem negatywnego.

Rewaloryzacja – jako propozycja teoretyczna – ma charakter strategiczny. Ujmuję ją jako zasadę/metodę działania i artystów, i teoretyków sztuki, polegającą na częściowym pozostawianiu w sprzeczności z obiegowym użyciem konkretnych pojęć, na sięganiu i eksplorowaniu znaczeń, które zostały całkowicie zapomniane lub wydają się zbyt archaiczne. Rewaloryzacja jest strategiczna także w sensie metodologicznym, ponieważ jej intencja jest dwuznaczna. W zasadzie przybiera formę eksplikacji: zmierza do uściślenia i dostosowania badanego pojęcia do określonych zadań naukowych, bierze pod uwagę różne znaczenia rozpatrywanego terminu. Teoretycznie respektuje dawne i zastane znaczenia, ale praktycznie, sięgając korzeniami w głąb humanistyki, nie liczy się ze znaczeniem aktualnie i powszechnie przyjmowanym. Przy zachowaniu rzetelności eksplikacji czy definicji sprawozdawczej „zachowuje się”, jakby projektowała nową definicję.

Części I i II poświęcone pięknu i eklektyzmowi są próbą wykazania, że rewaloryzacja jest skuteczną strategią w radzeniu sobie ze zjawiskami uchodzącymi za przestarzałe lub wtórne, a sam rozdział o pięknie wskazuje, że sens rewaloryzacji nie ogranicza się do rehabilitacji zjawisk uznawanych za aksjologicznie dwuznaczne. Rewaloryzacje epigonizmu i infantyizmu (cz. III i IV) stanowią próbę interpretacji zjawisk w ogóle dotąd niedopracowanych. Były one zresztą bezpośrednią inspiracją do podjęcia tematu rozprawy.

Tendencje współczesnej refleksji nad kulturą sprzyjają redefinicji pojęć i postaw ujmowanych zbyt jednostronnie, lekceważonych. Rewaloryzacji nie traktuję jednak jako narzędzia mającego wywrócić tradycyjną hierarchię wartości. Rewaloryzacja nie oznacza dowolnego transferu pojęć i wartości z nimi związanych. Jej intencją jest uczynienie ich maksymalnie użytecznymi naukowo, ale w taki sposób, by nie odzierać ich całkowicie z tradycyjnego sensu.

Strategia rewaloryzacji jest, jak sędzę, po pierwsze, formułą interpretacyjną, po drugie, postawą badawczą ułatwiającą uchwycenie kondycji współczesnej refleksji estetycznej oraz określenie stanu świadomości teoretycznej, po trzecie, polem działania pozwalającym na sprecyzowanie własnego stanowiska wobec dokonujących się przemian kulturowych, zwłaszcza w odniesieniu do definicyjnego sceptycyzmu współczesnej estetyki i teorii sztuki, w ramach którego obumierają sensy pojęć, niezamierzających wcale wyjść z użycia.

A Proposal to Reassess Epigone Art

A new assessment of the efforts by epigones is long due. Literary critics, historians and specialists in philosophy of arts often use the term 'epigone' with the negative connotation to highlight the fact that some forms of artistic production come late in the series of works and do not have much to offer that appears fresh or inventive. At the same time it is obvious that numerous critics have been fascinated by ripe and mature works of art that were made in the latter phases of the popularity of a particular style. It must also be admitted that many great artists are simply born at a time when the dominant style is already mature, and with the talents they possess they cannot help but become late masters in the fields of their activity. Finally, it is a fact that to many specialist the declining phase of certain styles has special attraction for purely esthetic reasons. This explains why the epigone production deserves more attention that is usually accorded to it. This consideration already enjoys some popularity in theory of literature, but in other fields of arts it is largely ignored. This article attempts to stress that late works are by themselves a special genre of artistic production, that that production is fully self-conscious and stands in definable relationships to pioneer works due to the specific temporal continuity between them and the distance to the original masterpieces. Finally, a unique artistic value resides in creative imitations and in the attempts to develop and improve on well known themes. The author argues that epigone tendencies are present, paradoxically, even in the *avant garde* works, which profess to stay clear of it. The key note of her analysis comes from etymology of the word 'epigone', which in Greek meant 'late victory', or perhaps 'long awaited victory'.