

Tomasz Lewandowski

Intensywizm - zapomniany program modernistyczny

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 1 (7), 117-125

1973

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Roztrząsania i rozbiory

Intensywizm — zapomniany program modernistyczny

Procesowi krystalizacji młodopolskich programów estetycznych, niecierpliwemu oczekiwaniu zbuntowanej generacji młodych na arcydzieło godne „epoki brzemiennejszej od innych ziarnami ważnych wydarzeń, analizą i niedolą”, wychodzą na przeciw próby zasadniczych przekształceń i przewartościowań istoty i zadań krytyki literackiej, zmierzające do pełnego jej wyzwolenia spod presji reguł badawczych przyrodoznawczego scjentyzmu. Formalnym wynikiem uproszczonej i nietolerancyjnej czasami rewizji nurtu scjentyistycznego w krytyce literackiej staje się — by użyć określenia, jakie prawdopodobnie odpowiadałoby taktycznym zamierzeniom oponentów Ferdynanda Brunetiere’a, Hipolita Taine’a i Emila Hennequina — modernistyczna nobilitacja zawodu krytycznego. O tym znamienym akcie decyduje również w niemałym stopniu, właściwa czasom antypozytywistycznego przełomu, dążność do przezwyciężenia cywilizacyjnego kryzysu, znajdująca wyraz w konfrontacjach, wzajemnej wymianie i sumowaniu rozmaitych doświadczeń światopoglądowych, filozoficznych i estetycznych, w poszukiwaniu syntetycznej wizji świata, konstruowanej poprzez przełamywanie tradycyjnych barier, jakie istnieją pomiędzy dyscyplinami naukowymi i kręgiem sztuk pięknych.

Interdyscyplinarne rekonesanse utwierdzają aktywnych uczestników przemian międzypokowych w przeświadczeniu, iż różnica między artystą a krytykiem jest zwyczajnym przesądem, że krytyka literacka i artystyczna jest sztuką w tym samym, jeśli nie wyższym stopniu, co poezja, malarstwo i rzeźba. Ów kreacyjno-estetyczny charakter i cel krytycznoliterackiej aktywności, w różnorodny sposób podkreślany w wypowiedziach Ernesta Hello, Mario Pillo, Jonasa Cohna,

a przede wszystkim — Johna Ruskina, Oli Hanssona i Oscara Wilde'a, akcentują warszawscy wyznawcy indywidualizmu i subiektywizmu w sztuce¹. Praktycznymi realizacjami tak pojmowanej krytyki są wystąpienia Ignacego Matuszewskiego, Antoniego Langego, Zenona Przesmyckiego i Cezarego Jellenty — w nierównym stopniu i niejednokrotnie w różnorodnych formach². Krytycy-moderniści głoszą konieczność emocjonalnego zespolenia się z dziełem sztuki, wyznają swoisty komunizm, polegający na intuicyjnym „duszoznawczym” przenikaniu tajemnic twórczości. Podejmują próby stworzenia nowych gatunków krytycznoliterackiej wypowiedzi, nasycają je dialogiem, elementami fabuły, lirycznym zwierzeniem itp. Wreszcie sygnalizują kreacyjny, a nie sprawozdawczo-opisowy aspekt swej pracy, nadając jej wybitnie postulatyczny, zdecydowanie programotwórczy charakter, usiłując sztukę przyszłości opisać i zamknąć w ezoterycznych formułach.

Nieprzypadkowo o artystycznej randze krytyki literackiej zaczyna się mówić w momencie publikacji pierwszych manifestów estetycznych polskiego modernizmu. W roku 1891 — pamiętamy — Zenon Przesmycki ogłasza cykl programowych artykułów *Harmonie i dysonanse*, w roku następnym Stanisław Przybyszewski — *Zur Psychologie des Individuums*. Tak oto zarysowuje się podstawowa opozycja w obrębie estetycznych programów lat dziewięćdziesiątych.

Także w roku 1892 Cezary Jellenta opowiada się za samoistnym; niepodległym i twórczym charakterem krytyki literackiej w znacząco zatytułowanej rozprawie *Mgławice «krytyki naukowej»*. Z zawartego w niej twierdzenia, że „krytyka jest pracą artystyczną”, że jest — według określenia Oscara Wilde'a — „twórczością w twórczości”, wywodzą się estetyczne refleksje Jellenty, projektujące sztukę przyszłości, ujęte we względnie spójny system postulatów, wyrażonych w *Prawie zbiorowości w tworzeniu* (1894), *Estetyce* (1895) i w *Intensywizmie* (1897). Kierunek owym przemyśleniom nadaje antimimetyczne wyzwanie, rzucone w polemikach z grupą „Wędrowca” oraz — podporządkowana romantycznemu ideałowi syntezy sztuk — zasada liberalizmu krytycznego. Jej znaczenie tkwi w este-

¹ *Kritik von Ola Hansson*. „Freie Bühne” 1892, s. 57; O. Wilde: *Krytyk jako artysta*. Przeł. R. W. „Życie” 1898 nr 7/8, 10, 12—13, 17, 20; I. Matuszewski: *Stanisław Witkiewicz i krytyka subiektywna*. „Tygodnik Ilustrowany” 1899 nr 20; W. Jabłonowski: *J. Ruskin i estetyka uwielbienia*. W: *Wśród obcych*. 1905, s. 216, 220; E. Hello: *Człowiek. Życie — wiedza — sztuka*. Kraków 1907, s. 262—273.

² C. Jellenta: *Mgławice „krytyki naukowej”*. „Prawda” 1892 nr 19—21, 23—24; I. Matuszewski: *op. cit.*; Miriam: „*Modernizm*” i *poszukiwacze arcydzieł*. „Chimera”. T. VII 1904, s. 141—142; A. Lange: *O krytyce i bezkrytyczności*. „Wędrowiec” 1904 nr 47.

tycznym równouprawnieniu wszystkich kierunków, szkół i rodzajów w sztuce³.

Ten liberalizm dyktuje krytykowi atak na przerost pseudoindywidualistycznych postaw w poezji naszej z pierwszej połowy lat dziewięćdziesiątych. Zdaniem Jellenty, jej dewaluację dobitnie ilustrują paseistyczno-dekadencjne i egotyczne tony, artystyczna i intelektualna jałowość, świadcząca o kulturalnej izolacji literatury nowego pokolenia, o tej „najsmutniejszej z niewinności”, jaką jest „dzieciwstwo umysłów” pisarzy polskich ostatniej doby.

„Powtórzyło się tu to samo, co było z sekciarskim realizmem. Jak tamten, odrzucając treść subiektywną i wyносяc pod niebiosa przedmiotowość i trzeźwość, powołał do życia nicości umysłowe, które temu warunkowi najzupełniej odpowiadają, tak skrajny indywidualizm rozzuchwalił miernoty tą zachętą, że każda jednostka, byleby szczerą i cierpiącą, może być poetą, twórcą”⁴.

Przeciwstawiając modernistom heroiczny indywidualizm wielkich romantyków, formułuje Jellenta imperatyw twórczej współpracy artystów, głosi potrzebę stałej konfrontacji rodzimych osiągnięć artystycznych ze zdobyczami sztuki „wszechludzkiej”, uniwersalnej. Tylko taka jest droga do modernistycznego arcydzieła:

„Jak miód pszczołny jest mieszaniną soków z różnych kwiatów, tak język i poezja winny być *ujaznionym*, (...) *zjednoczonym w osobie pisarza utworem wszystkich szkół*, jeśli mają być one kwintesencją epoki, ludzkości lub narodu”⁵.

Artysta — dopowiedzmy — musi być krytykiem i znawcą koncepcji estetycznych. I to nie dlatego, aby sprostać ideałowi głoszonemu przez krytyka, który odrzuca wszelki normatywizm, ale ponieważ takie wymogi nakłada nań rozwój sztuki dziewiętnastowiecznej. Na podstawie krytycznego przeglądu historii myśli estetycznej, dokonanego w 1895 roku, Jellenta dochodzi do przekonania, że

„w miarę zbliżania się do naszego wieku rozumowa estetyka i twórczość bratały się. *Sztuka nowoczesna, bardziej świadoma siebie, niż dawna żywiłowa, zastanawia się nad sobą sama. Zaczyna pojmować, że oderwane mędrkowanie na jej temat osłabia poczucie życia i namiętności, a co najważniejsza, grzeszy nałogową skłonnością do nakładania pęt*”⁶.

Jest to obserwacja ważna i trafna nie tylko dla poszukiwań programowych Jellenty. Śledząc właściwe sztukom końca wieku dążności

³ Porównaj artykuły opublikowane w 1888 r. w „Prawdzie”: *Sekta estetyczna* (nr 32—33), *Zakapturzony idealizm* (nr 35—36).

⁴ C. Jellenta: *Prawo zbiorowości w tworzeniu W: Pamiętnik zjazdu literatów i dziennikarzy polskich*. T. I. Lwów 1894. *Referaty i wnioski*, s. 6, 12—13.

⁵ *Ibidem*, s. 8, (podkr. moje — T. L.).

⁶ C. Jellenta: *Estetyka*. „Przegląd Pedagogiczny” 1895 nr 7, s. 54. *Wykłady Naukowe. Kurs Samokształcenia*. Seria I. (Podkr. moje — T. L.).

syntetyczne, krytyk usiłuje zarysować przyszłe kształty pożądanego dzieła. Zdaje się sugerować, wprawdzie nader ogólnikowo, że nowa sztuka, „sztuka prawdziwa” będzie nasycać się wypowiedzią na swój własny temat, poszukiwać będzie nowych form ekspresji poprzez wtopioną w dzieło demonstrację estetyczno-warsztatowych prze-myśleń. Warto podkreślić, że ta interesująca zapowiedź z 1895 r. sygnalizuje istotne przemiany, jakie niebawem nastąpią w sztuce nar-racyjnej, przemiany, poświadczone również przez polskich moderni-stów. Jednakże ani *Pałuba* Karola Irzykowskiego, ani proza Anto-niego Stanisława Müllera i Ludwika Marii Staffa nie zwrócą uwagi krytyka. Dla Jellenty-krytyka literackiego owa przepowiednia pozo-staje wyłącznie postulatem, do artystów adresowanym, jednym z ele-mentów kształtowanego programu estetycznego.

„Jesteśmy skłonni uważać za punkt wszechistnienia — duszę ludz-ką (...) Ona oświetla przedmioty i opromienia je (...)” — stwierdza projektodawca sztuki prawdziwej, nawiązując wyraźnie w swych estetycznych poglądach do podstawowych tez psychologicznie zo-rientowanej estetyki Eugeniusza Verona⁷. Dokonane przez badacza francuskiego ustalenia typologiczne w zakresie metod twórczych w sztuce są Jellencie szczególnie bliskie ze względu na finalne wnio-ski, jakie z nich dają się wyprowadzić. Dokonany z perspektywy hi-storycznej podział sztuk na ozdobnicze, plastyczne i uczuciowe, w którym Jellenta zupełnie pomija kategorie tworzywa, odpowiada całkowicie Veronowskiemu rozróżnieniu twórczości konwencjonal-nej, realistycznej i osobistej. „Z tych trzech rodzajów (...) — pisze E. Veron — trzecia tylko zasługuje prawdziwie na miano *sztuki*”⁸, gdyż ona jedynie „jest wzruszeniowym obrazem osobistości ludz-kiej”. Zrozumiałe zatem, iż podstawowym kryterium wartościowa-nia zjawisk artystycznych staje się dla krytyka sformułowana przez Verona zasada „ilości i natężenia wzruszeń”. Na podstawie tych ogól-nych twierdzeń Jellenta wnioskuje, że rozwojem sztuki rządzi „pra-wo wzrostu natężenia wzruszeń” i czyni zeń fundament swej progra-motwórczej refleksji. Określa ono generalne tendencje rozwojowe w literaturze, malarstwie, muzyce i rzeźbie, wspólne wybitnym jed-nostkom twórczym, bez względu na ich przynależność do stylów, szkół czy prądów. Krytykowi literackiemu-artyście stawia zaś, wska-zane w metakrytycznych rozważaniach O. Hanssona⁹, zadanie opisa-nia fenomenu twórczej indywidualności artysty bez odwołań do ja-kichkolwiek zjawisk, sugerujących „wspólnotę techniki”.

⁷ *Ibidem*.

⁸ E. Veron: *Estetyka*. Przełożył... A. Lange. Warszawa 1892, s. 16.

⁹ „Stara krytyka zajmowała się grupami, prądami i zjawiskami ogólnymi, usi-lując pogodzić wszystko to ze sobą, jak można było najlepiej. Krytyka nowa poczyna i kończy się na osobowości” (O. Hansson: *Krytyka*. „Krytyka” 1896 listopad, s. 324).

„Prawo wzrostu natężenia wzruszeń kieruje rozwojem treści i postępowaniem środków technicznych, ono jest dążeniem do:

- a) syntezy między jednym a drugim,
- b) do syntezy wielu sztuk naraz z celem wstrząśnięcia całej duszy ludzkiej,
- c) do syntezy w sensie *tworzenia dzieł* z ziaren przyszłości i *wymagania* od dzieł technienia jutra, zamiast biernego *odtwarzania*, czyli przeżywania motywów, ideałów i uczuć minionych”¹⁰.

Niniejsza „trój-synteza” koresponduje z wcześniejszymi postulatami krytyka, sformułowanymi w polemikach, prowadzonych ze Stanisławem Witkiewiczem i Henrykiem Struwegiem na temat realistycznego malarstwa i naturalistycznej prozy. Antymimetyczne awersje, nakazy idealizacji i transformacji rzeczywistości, konstrukcji bohatera literackiego w oparciu o mity, ideał integracji sztuk — ten zespół przeświadczeń estetycznych, obecny w artykułach programowych z roku 1888 i w praktyce krytycznej lat 1886—1893, antycypuje zapomniany program modernistyczny pt. *Intensywizm*, opublikowany na łamach „Głosu” w 1897 roku¹¹.

Nakreślając linie rozwojowe sztuki współczesnej, przede wszystkim malarstwa i rzeźby, usiłuje Jellenta przy pomocy metafor zanotować zasadnicze przemiany, jakie dokonują się w ostatnich latach w technice kompozycyjnej, operowaniu światłocieniem i układach kolorystycznych. W hiperbolizującym stylu stara się uchwycić nowe sposoby kształtowania rzeczywistości przedstawianej w dziele malarskim. Zarazem z antyfilisterską zapalczywością tępi wszelkie przejawy konwencjonalizmu w sztuce, za Veronem powtarzając, że „akademia jest grobem talentu”¹².

Bohaterami galerii nowoczesnego malarstwa czyni Jellenta Christiana Krogha, Arnolda Böcklina i Władysława Podkowińskiego. Oni — przede wszystkim — są autorami artystycznego przewrotu i zwiastunami „sztuki prawdziwej”. Dzieła tych malarzy dowodzą niezbitcie, że u schyłku stulecia „traci rację bytu wyszukany układ obrazu”, że „osłabła cześć dla równowagi i harmonii w rozprowadzaniu tematu na płótnie, rytmiki, wdzięku w ogólnej arabesce linii”, że poszczególne elementy strukturalne dzieła, łączone dysonansowo, oczyszczone z wszelkich „rupieci akcesoryjnych”, zostały podporządkowane „zasadniczemu motywowi, który nazwać by można po Wagnerowsku — motywem przewodnim”. Akt twórczy wiąże się u nich bezwarunkowo z „podmiotowym odczuciem sił natury, potęgą duszy ludzkiej, czy wreszcie potęgą dramatu międzyludzkiego”¹³. Zależy on

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ C. Jellenta: *Intensywizm*. „Głos” 1897 nr 34—36, przedruk: *Galeria ostatnich dni. Wizerunek, rozbiory, pomysły*. Kraków 1897, s. 299—327 oraz we fragm. w: *Moderniści o sztuce*. Wybrała, opracowała i wstępem opatrzyła E. Grabska. Warszawa 1971, s. 391—399.

¹² C. Jellenta: *Rozumna estetyka*. „Przegląd Tygodniowy” 1892 nr 32, s. 368.

¹³ Jellenta: *Galeria ostatnich dni...*, s. 306—307.

od przyjęcia ekstatycznej postawy wobec przedstawionego świata, dzięki czemu artysta może poddawać rzeczywistość na przemian łagodnym i ostrym deformacjom.

Veronowska definicja sztuki już nie wystarcza. Nie przystaje w dostatecznym stopniu do opisywanych w *Intensywizmie* zjawisk artystycznych. Twórczość bowiem Böcklina czy Podkowińskiego nie tylko wyraża „osobistość ludzką”, ale zmierza do zdynamizowanej monumentalizacji jej wewnętrznych stanów przez stopniowe ograniczanie elementów opisowych i formalnych dzieła oraz operowanie aluzją, cytatem i elipsą. W obrazie Podkowińskiego ten nowy sposób ekspresji wygląda tak:

„Proszę spojrzeć na tę obłąkaną z rozpaczy twarz, na te usta rozdarte krzykiem nadludzkiem, wściekłym — krzykiem, który zda się być zuchwałym pytaniem, skąd ta krzywdą, jaka racja tego okrucieństwa, tej podłości; proszę spojrzeć na te wyciągnięte w okamieniowym spiorunowaniu ręce i na palce rozstawione kurczowo, konwulsyjnie, obłąkane — na te oczy nieprzytomnie wpatrzone w białe, anielskie widma, otaczające ją, co «na atlasie piękna, cicha, ręce trzyma w krzyż», na całą tę podruzgotaną cierpieniem postać, co z tajemniczych mroków jesieni, z czarnego przestworza smutku, spod stada kraczących posępnie wron, patrzy dzika i wyjąca, aż prawie histerią swej rozpaczy śmieszna tym wszystkim, co takiego połamania duszy nie widzieli i nie rozumieją”¹⁴.

Styl przytoczonego opisu najwyraźniej służy potrzebie emocjonalnej identyfikacji krytyka z tymi treściami, jakie przekazuje Podkowiński. Dzieło interpretowanego malarza umiejscawia Jellenta w jednym ciągu stylotwórczym z muzyką Chopina. Warto podkreślić, iż ten fragment artykułu dobrze przystaje do ekstatycznego poematu-eseju Przybyszewskiego o romantycznym kompozytorze¹⁵. Admirator twórczości Edwarda Muncha i Juliusza Słowackiego „przekłada” w nim ekspresjonistyczny portret Chopina, wykonany przez Wojciecha Weissa, na poetycką prozę:

„Wszystkie światy toczyły w szalonych pędach kręgi wokół niego. A przed oczyma jego przelatywały ogromne globy, czerwone jak rozpalone żelazo, zielone i lśniące, jak łuski jadowitych węzów; światy zamarłe, pokryte wiecznym śniegiem, pełne otchłannych przepaści i iglastych grzbiatów potwornych skał, światy kwieciami umajone, gdyby dziewicze raje, to znowu światy w ogniem i lawą wrzących odmętach poczucia; w olbrzymich łukach pryskały przez niebo spadające gwiazdy i tonęły w oceanach (...)”¹⁶.

Konstatacjom programowym S. Przybyszewskiego i C. Jellenty wspólne jest uznanie prymatu poznania intuicyjnego nad intelektualnym, nawiązywanie do romantycznych nurtów w sztuce, ze względu

¹⁴ *Ibidem*, s. 310.

¹⁵ Obserwację niniejszą zawdzięczam Mirosławie Puchalskiej.

¹⁶ St. Przybyszewski: *Na drogach duszy*. Kraków 1900, s. 89.

na uduchowanie i indywidualizowanie ekspresji, oraz podporządkowywanie natury — deformującej ją wyobraźni twórczej artysty, który ze szczególną intensywnością bada niezwykle stany wewnętrzne człowieka i hiperbolizuje prezentowane w dziele treści. Metoda przedstawiania duszy jako „potęgi osobistej”, która, według autora *Confiteor*, polega na „oddawaniu i odtwarzaniu uczuć, myśli, wrażeń, snów i wizji bezpośrednio — jak się one w duszy przejawiają, bez logicznych związków we wszystkich ich gwałtownych przeskokach i skojarzeniach”¹⁷ — odpowiada żądaniom Jellenty.

Rozwój postulowanego kierunku, nazywanego intensywyzmem, uzależnia krytyk od stopnia „intensywności”, czyli „skoncentrowanej „ekspresji” kreowanego w obrazie malarza motywu, przy maksymalnej redukcji elementów treściowych i formalnych, tego wszystkiego, „co rozrywa uwagę i rozstrzela wrażenie na rzeczy uboczne i mniej potrzebne”. Koncepcja sztuki intensywnej, związanej z obecnością refleksji estetycznej w procesie twórczym i tendencjami kreationistycznymi, odbiega wszakże zdecydowanie od skrajnie subiektywistycznych i antyspołecznych interpretacji postawy twórczej, absolutyzowanej w *Confiteor. Jellenta* — współautor *Forpoczt* — daleki jest od traktowania artysty jako demiurga, stojącego „ponad życiem, ponad światem”. Akcentując podobnie jak Przybyszewski „subiektywizm pomysłu i wykonania”, nie ukrywając elitarnego charakteru sztuki intensywnej, krytyk rezerwuje dla niej — ogólnoludzkie treści i idee. Równocześnie żywi utopijne przekonanie, iż zintensyfikowana ekspresja owych treści i idei przyczyni się w niedalekiej przyszłości do powszechnej reedukacji estetycznej odbiorców dzieł artystycznych.

Intensywyzm uobecnia się w sztukach plastycznych końca wieku. Ale nie tylko. Bowiem „prawo wzrostu natężenia wzruszeń” potwierdzają również przemiany postaw ideowo-artystycznych, dokonujące się w muzyce i literaturze oraz odmienne od tradycyjnych, klasycznych — sposoby uprawiania filozofii. Krytyk sugeruje, iż inwazja sztuki intensywnej, która niewątpliwie nastąpi w początkach XX wieku, została przygotowana przez czołowych mistrzów europejskiego modernizmu. Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Ryszard Wagner, Maurice Maeterlinck i Fryderyk Nietzsche to intensywyzmu straż przednia. Jego dalsze fazy, jak z późniejszych szkiców Jellenty wolno przypuszczać, reprezentują między innymi kontynuatorzy Augusta Rodina — Franciszek Flaum, Xawery Dunikowski, Gustaw Vigeland (dodajmy, że i oni byli bohaterami krytycznych poematów Przybyszewskiego) oraz Wacław Szymanowski, Ferdynand Ruszczyk,

¹⁷ *Ibidem*, s. 24.

Maria Komornicka i Stefan Żeromski¹⁸. Godny uwagi i nieprzypadkowy wydaje się być z tego punktu widzenia szkic o hymnach Jana Kasprowicza z cyklu *Ginącemu światu*, a także zainteresowanie krytyka twórczością Tadeusza Micińskiego. Fragmenty jego dramatu pt. *Noc rabinowa* i cykl poetycki *Kaukaz* ukażą się w latach 1903—1904 na łamach redagowanego przez Jellentę „Ateneum”. Taka jest lista obecności w galerii intensywiwistów. Ich credo estetyczne „streszcza” końcowy wywód z zapomnianego manifestu:

„Sztuka ma prawo współzawodniczyć z nią (z naturą — T. L.) i na równi z nią tworzyć, wolno jej stwarzać wrażenia, wzruszenia i wstrząśnienia, których rzeczywistość nie stwarza i których ogół nie przeczuwa; wolno jej potęgować najwyższe potęgi, używać samo życie, upiększać piękno, uruchamiać ruch, obnażać prawdę z wszystkich kłamstw społecznych, uosabiać co nieosobiste, koncentrować skupienie, przebarwiać barwy, przekształcać kształty — jeśli tylko zdoła tymi sposobami stworzyć nowe wzruszenie, potrafić drzemiące struny, zubożyć ducha ludzkiego nowymi stanami, lub choćby stworzyć nowy dreszcz”¹⁹.

Intensywiwizm, wyrastający z antynaturalistycznej orientacji, jest kreacjonistyczny i dynamiczny, jest sztuką ruchu, swobody i afirmacji życia, ujmowanego w formy wizyjno-fantastyczne, zmonumentalizowane a zarazem — w swej narracyjnej warstwie — maksymalnie skrótowe. Jest sztuką, w której wchodzi z sobą w związki rozmaite nierzadko antynomiczne style i metody twórcze, zgodnie z „prawem zbiorowości w tworzeniu”.

Postulaty programu estetycznego współbrzmiały z zasadniczymi formantami światopoglądu krytyka — z etyzmem, aktywizmem i heroizmem uparcie, acz bez powodzenia, propagowanej prometejskiej utopii. Zapowiadają kolejny spór, jaki Jellenta podejmie w okolicach roku 1905 z polskimi modernistami, z estetyzmem Miriamy, z teorią „nagiej duszy” Przybyszewskiego, z przejawami bezdziejowości w młodopolskiej literaturze, w której „człowiek, bohater ziemi, świata, myśli, historii miejsca dla siebie nie ma”²⁰. A jeśli tak, to — uwzględniając związki programowych propozycji Jellenty z praktyką krytyczną oraz wskazane podobieństwa ogólne między nimi a manifestami Przybyszewskiego — można intensywiwizm trakto-

¹⁸ *Pejzaże i landszafty*. „Przegląd Tygodniowy” 1900 nr 2, s. 17—18; *Zapomniane*. „Głos” 1901 nr 48, s. 749—750; nr 49, s. 765—767; *Flaum i jego krytycy*. „Głos” 1902 nr 23, s. 366—367; *August Rodin*. „Literatura i Sztuka”. Dodatek do „Dziennika Poznańskiego” 1909 nr 14, s. 211—214. Patrz także Franz Flaum: *Fuenf Essays von Stanisław Przybyszewski, Rudolf von Delius, S. Lubiliński, dr Emil Geyer, Cezary Jellenta*. Berlin 1904.

¹⁹ Jellenta: *Galeria ostatnich dni...*, s. 326—327.

²⁰ C. Jellenta: *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*. Kraków 1912, s. 154.

wać jako jedną z wersji wczesnego ekspresjonizmu *avant la lettre* ²¹. W perspektywie generalnych opozycji, wyodrębnionych w modernizmie europejskim przez Mieczysława Porębskiego w opisie pierwszego etapu twórczości Pabla Picassa, intensywnizm rymuje się z modernizmem ekstacytycznym, który charakteryzuje się „egzaltacją barwnego efektu (...) rewindykacją ruchu, swobody, radości życia, płynącej z przełamywania dekadencckich klimatów i symbolistycznych zawiłości (...)” ²².

Koncepcja sztuki intensywnej Cezarego Jellenty wyraża nową funkcję krytyki literackiej. Jako artysta krytyk nie czyni dzieła przedmiotem immanentnej analizy, nie na tym bowiem polega twórczość w krytyce, lecz oddziaływanie na proces przemian artystyczno-literackich, wpisując w dzieła istniejące „własną a bogatą treść, w formie uczuć i idei co najmniej równie intensywnych, jak te, które wydał na świat upatrzony przezeń artysta” ²³.

Uzyskuje w ten sposób, niezbędną dla własnych poczynań, pełną niezależność, uwalniając się od naukowego modelu pozytywistycznej krytyki literackiej oraz odzegnując się od różnorodnych przejawów jej bezrefleksyjnego, entuzjastycznego emocjonalizmu, stale powracających w procesie historyczno-literackim.

Tomasz Lewandowski

Powaby nonsensu

(...) wzrasta ilość zjawisk, na które nie znajdujemy przekonującego wytłumaczenia. Gubimy się więc w domysłach i żeby nie zgubić się do reszty, płoszymy małe rybki dla psychicznego wypoczynku.

Stanisław Zieliński

Groteska w polskiej prozie zadomowiła się już na dobre. Zaryzykowałbym twierdzenie, że w obcych literaturach nie jest to zjawisko ani tak powszechne, ani tak wewnętrznie zróżnicowane, a przy tym — to wszak najważniejsze — nie cieszące się taką popularnością czytelników jak u nas. Nie będę wszelako kruszył kopii w obronie tego przekonania. O ileż bowiem ważniejsze wydaje się, skoro już o tym mowa, że groteska to nie tylko zabieg

²¹ Porównaj wstęp E. Grabskiej do antologii *Moderniści o sztuce*, s. 334 oraz rozważania W. Juszczaaka z rozprawy pt. *Wojtkiewicz i nowa sztuka*. Warszawa 1965, s. 53—68.

²² M. Porębski: *Modernizm i modernizmy*. W: *Sztuka około 1900*. Warszawa 1969, s. 46.

²³ Jellenta: *Grający szczyt...* s. 142.