

Józef Spytkowski

O Stefanie Kołaczkowskim

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 36/1-2, 193-204

1946

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.

O STEFANIE KOŁACZKOWSKIM

I.

Stefan Kołaczkowski urodził się 17. VI. 1887 w Ujaryńcach na Podolu, do szkoły średniej uczęszczał w Warszawie, maturę złożył w r. 1907 w Kaliszu. W latach 1908—13 studiuje w Lipsku, Monachium, Fryburgu, Paryżu i Berlinie, po czym promuje się w Krakowie w r. 1914 na podstawie rozprawy doktorskiej „Estetyka Kremera“ zamieszczonej w „Przełądzie Filozoficznym“ 1916/1917. W latach 1915—19 pracuje jako nauczyciel szkół średnich w Warszawie, potem w Krakowie. Habilituje się w r. 1929 na Uniwersytecie Jagiellońskim i jako docent prowadzi wykłady; w r. 1933 mianowany profesorem nadzw. historii literatury polskiej. W listopadzie 1939 aresztowany z profesorami Uniwersytetu Jagiellońskiego i wywieziony do obozów koncentracyjnych. Z obozu w Sachsenhausen przywieziono go już konającego do Krakowa, gdzie zmarł w tydzień później, 16 lutego 1940.

Pierwsze artykuły krytyczno-literackie zamieszczał w „Nowej Gazecie“ w r. 1912—13 i w „Prawdzie“ 1913 r. Odtąd ogłasza kilkadziesiąt rozpraw m. i. w „Przełądzie Warszawskim“, którego był redaktorem, w „Ponowie“, „Drodze“, „Wiadomościach Literackich“, „Przełądzie Współczesnym“ i w „Marchońcie“ jako założyciel i redaktor tego kwartalnika. W książkowym wydaniu wyszły: St. Wyspiański. Rzecz o tragediach i tragizmie, Poznań 1923; Twórczość Jana Kasprowicza, Kraków 1924; Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu, Warszawa 1931; Dwa studia: Fredro—Norwid, Warszawa 1931. Na osobną uwagę zasługuje jego głębokie studium „Mickiewicz człowiek“ w XIII tomie wydania sejmowego Dzieł wszystkich Mickiewicza; uzupełnienie Literatury Współczesnej Feldmana 1930; wstępy do Wyboru poezyj Kasprowicza i Fantazego w Bibliotece Narodowej; oraz posłowie do zbiorowego wydania Dzieł Kasprowicza 1930.

II.

Zbyt żywy jeszcze jest wśród nas Kołaczkowski, zbyt aktualne jego wystąpienia, by można było zdobyć się na

chłodny obiektywizm wobec jego spuścizny. Nie możliwe to tym bardziej, że twórczość jego przerwana została w momencie największego ruchu, gdy, zda się, dopiero nabierał rozmachu. Aczkolwiek tendencje tej twórczości zarysowują się od samego początku wyraziście i można w nich odnaleźć momenty osiowe, to przecież ma ona swoją ewolucję wewnętrzną, dużą rozpiętość i przesuwanie się widnokręgów zainteresowań.

Mimo wielostronnej działalności Kołaczkowski to przede wszystkim krytyk-twórca. Do literatury i krytyki doszedł on nie normalną dla historyków literatury drogą filologiczną, lecz przez filozofię i estetykę. To zaważyło na kierunku jego zainteresowań, głównie teoretyczno-literackich i niechęci do językowego działu polonistyki. Z najnowszymi kierunkami filozofii zapoznał się w czasie studiów w Niemczech i w przekonaniach teoriopoznawczych pozostał wyznawcą neoidealizmu z pocz. XX wieku, który był reakcją przeciw pozytywizmowi w metodologii nauk i który dążył do rozszerzenia granic poznania. W naukach o kulturze wyraziło się to tendencją do pogłębienia psychicznego zjawisk, dotarcia do źródeł, z których zjawiska te wypływają i których są wyrazem. Neoidealizm nie pozostał też bez wpływu na metody badań historyczno-literackich; następując teraz odwrót od genetycznego i filologicznego objaśniania dzieł wpływami z zewnątrz, co dotychczas miało swoją podstawę w metodach przyrodniczych, w ewolucjonizmie Spencera i teoriach środowiska Taine'a. Tym metodom pozytywistycznym przeciwstawia się Kołaczkowski w rozdziałach wstępnych książki o Wyspiańskim i wysuwa postulat syntezy nauk o sztuce, któraby zespoliła pracę historyka, filozofa, estetyka i psychologa twórczości.

Ta nowa metoda proponowana przez niego była bliską pojęciu struktur psychicznych Diltheya rozszerzonemu przez Sprangera w „Formach życia“ i odpowiadać musiała Kołaczkowskiemu, w którego naturze tkwiła predylekcja zwracania uwagi na twórczą inicjatywę artysty. W poglądach Diltheya i Sprangera mieściło się *implicite* także uznanie wpływu struktur grup społecznych: w myśl tejsze zasady styl artysty byłby wypadkową stylu jego życia indywidualnego i koniecznych obiektywizacji historycznych i społecznych. Utwierdzało to Kołaczkowskiego w jego socjologicznej interpretacji zjawisk literackich, a w późniejszych wystąpieniach w opozycji do antyhistoryzmu i formalizmu. Z jego artykułów krytycznych szczególnie w „Marchołcie“ widać, że jego niechęć do antyhistoryzmu pochodziła stąd, iż metoda ta rozpatrywała osobowość twórcy w oderwaniu od owej koniecznej struktury socjologicznej współkształtującej każdą indywidualność. Niechęć zaś do formalizmu miała swe źródła w tym, że kierunek ten starał się obiektywną metodę badania wyrazu uczynić wyłączną. U Kołaczkowskiego przeciwnie; jego studia o Mickiewiczu, Conra-

dzie, Norwidzie... są rekonstrukcjami opartymi i na stylowym i na życiowym wyrazie i na stosunku koniecznej struktury socjologiczno-historycznej, której ważność wielokrotnie podnosi.

Przygotowanie estetyczne Kołaczkowskiego było, jak na historyka literatury, rozległe i wszechstronne; omówienie go wymagałoby osobnego studium. Tu trzeba się ograniczyć z konieczności do pobieżnego zarysu. Obok prac literackich pozostawił Kołaczkowski kilka z dziedziny estetyki, jak n. p. najwcześniejsza rozprawa o Kremerze. Wiele oryginalnych uwag na tematy estetyczne spotkać można w jego studiach krytycznych, gdzie nieraz całe strony poświęcone są tym wywodom. Stara się on bowiem zawsze uzasadnić naukowo swój sposób podejścia do zagadnienia; z tego względu jego krytyka ma charakter naukowy, w przeciwieństwie n. p. do impresjonistycznej.

Kołaczkowski nie trzyma się sztywnie żadnego schematu metodologicznego i każdorazowo dostraja sposób podejścia do omawianego autora. Przy analizie dzieł neoromantycznych zastosuje bliższą im metodę psychologiczną szkoły Volkelta i Lippsa. Podobnie będzie się starał psychologicznie rozwiązać zagadnienie prostoty środków artystycznych, ewokujących głębokie wzruszenia estetyczne w rozprawie „Nasz stosunek estetyczny do poezji ludowej“ (Ponowa 1921, z. 1—2). Za najlepszą wszakże pracę ściśle estetyczną uznać należy jego rozprawę o tragizmie, stanowiącą wstęp do książki o Wyspiańskim. Jest to jedyne na tym poziomie opracowanie tego tematu przez polskiego estetyka. W tym kapitalnym studium wychodzi poza psychologiczno-historyczną metodę Volkelta (Estetyka tragizmu) i posługuje się metodą obiektywną fenomenologów, bliską rozprawie Schelera „O zjawisku tragiczności“, którego poglądy jednak prostuje i pogłębia, co zresztą wykazały recenzje tej książki.

Z racji powyższego studium o tragizmie, w którym pierwszy u nas zaczął stosować w krytyce literackiej metodę fenomenologiczną, uważano go w pewnych kołach za ucznia Schelera. Bczsprzecznie Kołaczkowski wiele miejsca poświęca wywodom metodologicznym, chcąc wywalczyć zrozumienie dla swego stanowiska wobec metod filologicznych i genetycznych. Torując sobie drogi, cytował często m. i. autora „Formalismus in der Ethik“ i posługiwał się jego terminologią „wartości“, ale o zależności mowy tu być nie może. Scheler swoją „filozofią życia“ mógł co najwyżej dostarczyć czasem argumentów metodologicznych, utwierdzić polskiego krytyka w przekonaniu o niedoskonałości metod racjonalistycznych w podejściu do wytworów ducha ludzkiego, do sztuki, religii i moralności. Ale nawet na tym polu miał Scheler u nas poprzednika w Brzozowskim, cenionym przez Kołaczkowskiego. Jak Scheler i Brzozowski, tak i Kołaczkowski zdradza tę samą dążność wciągnięcia w or-

bitę nauki wszystkich przejawów życia; wspólna im też intuicyjna zdolność popatrzenia na zjawisko kultury ze strony, z której ukazuje ono wartość dotąd niewidzianą, różną od konwenansowej o niej opinii.

III.

Rozprawy estetyczne świadczą o doskonałym wyrobieniu metodologicznym Kołaczkowskiego, ale pojawiły się one raczej na marginesie jego twórczości krytyczno-literackiej. Problemy teoretyczne nie interesowały go same w sobie, ale dopiero z racji możliwości zastosowania teorii do żywego twórcy. Bo Kołaczkowski wtedy czuje się najlepiej, kiedy ma do czynienia z indywidualnością artysty. Systematyczna metoda naukowa jest więc u niego tylko jednym ze sposobów uzasadniania wnikliwych intuicyjnych spostrzeżeń o ludziach, dziełach i kulturze. Niezawodność metody intuicyjnej zachwala też przy każdej okazji i właśnie intuicyjnym poznaniem odkrywa strukturę psychiczną pisarza, jego stany duchowe i sferę jego wartości. Z listów, z dzieł, z wypowiedzi poety wnioskuje o nim i z tych „membra disiecta“ rekonstruuje jego wizerunek psychiczny, wiążąc zawsze dzieło z życiem autora, podnosząc integralność jego indywidualności, będącej w zgodzie czy w konflikcie z jej konieczną sferą społeczno-historyczną.

Pochwała metody intuicyjnej, jako jedynie twórczej pozostawała w związku i z osobistymi uzdolnieniami Kołaczkowskiego i z jego upodobaniami w sztuce typu romantycznego. Te jego upodobania podkreślali szczególnie zaczepieni jego wystąpieniami; ci chcieli go ukazać jako anachronizm młodopolski (Fryde). W twórczości Kołaczkowskiego istotnie można rozemnieć wiele rysów szkoły neoromantycznej, co nie powinno dziwić, jeżeli się zważy, że za jego czasów tradycje młodopolskie były żywe i prawie wyłączne; sam zresztą zapoczątkował działalność krytyka od oceny pisarzy Młodej Polski, i uderzający maksymalizm jego kryteriów oceny bezsprzecznie stamtąd się wywodzi.

Również typowo neoromantycznymi są wrodzone ideały piękna Kołaczkowskiego: kult sztuki uczuciowo-żywiłowej, sztuki o rozległych konstrukcjach, otwierającej szerokie horyzonty i dotykającej problematyki ogólnoludzkiej. Tu też wymienić by należało jego upodobanie w „jakościach metafizycznych“ (termin Ingardena), będących źródłami twórczości i nadających życiu wartość: obok tragizmu Kołaczkowski zawsze zwróci uwagę na grozę, bezmiar, humor, komizm, ironię... Ze studiów o Kasproviczu, Conradzie i Fredrze widać, że w ujęciu humoru bliższym niż Lipps i Bergson był mu Höffding (wielki humor). Humor zwykły był poczytywać za nadrzędną kategorię, jednoczącą w wyższej od tragizmu strefie duchowej wewnę-

trzne sprzeczności natury twórcy. O humorze i tragizmie mówi też zawsze z właściwym jego pismom patosem. Na przedmiot analizy wybierał chętnie twórców o bujnych, namietnych indywidualnościach, takich jak Kasprowicz, Conrad, Mickiewicz... O Hamsunie napisze: „To jest przede wszystkim tęga, pierwotna, pełna niezatraconych jeszcze instynktów dusza, wcielenie meskiej stanowczości, żelaznej, nięgiętej siły — potomek Wikingów... nieustraszone zuchwalstwo w oddawaniu się falom życia — beztraska barbarzyńcy“.

Nie był to jednak przyrodniczy i biologiczny kult życia pojętego jako żywioł, kult mający swój rodowód w naturalizmie i nietszcheanizmie. Podnoszona często przez Kołaczkowskiego żywiołowość artysty oznacza u niego pełnię duchowego życia, skalę i bogactwo przeżyć, odbite w sztuce apelującej do wszystkich stron przeżyć. Jak w metodzie, tak i tu jest on wrogiem naturalizmu i o tym samym pisarzu wyrazi się przy innej okazji: „ukochany nasz Knut Hamsun nie całkiem jest wolny od patosu fałszywej biologii... ten biologizm staje się na starość zanadto czysty“. Kiedy indziej robi aluzję do nietszcheanizmu: „socjologizm oduczył nas ufać oderwanym od życia ideałom i ponad czas swój wzgardliwie wznoszącymi się indywidualnościom... wielkość chcemy widzieć ludzka“.

W przeciwieństwie do neoromantyków Kołaczkowski stałe zaznaczał, że naturalizm wiedzie w konsekwencji do kultu patologicznych stanów duszy, do relatywizmu i pesymizmu. To też właśnie naturalizmowi przeciwstawił „wartość“ rozumianą za Schelerem, jako zakres wiary realizowanej czynem życiowym i artystycznym. Wartość była dla niego zespołem etycznych tendencji człowieka, i w opisie struktur psychicznych twórców stara się ją zawsze rozoznać. W oparciu o systemat wartości istnieje dla niego możliwość etyki apriorycznej; jest więc możliwa stała ocena osobowości, a zatem i możliwość zajęcia stanowiska wobec aktualnych zjawisk kultury, bez obawy, że te oceny są tylko relatywnie prawdziwe. Z tych właśnie przekonań wypływa ten uderzający optymizm Kołaczkowskiego i jego niechęć do sceptycyzmu. W stylu zaś przejawia się to patosem, który skłaniał do zestawienia go z Brzozowskim, chociaż i między nimi są zasadnicze różnice, pochodzące nie tylko z przynależności do różnych epok literackich.

Brzozowski traktował człowieka schematycznie i abstrakcyjnie; indywidualność istniała dla niego przeważnie jako funkcja jego miotu pracy pojmowanej masowo i socjologicznie. Dopiero zetknięcie się z pismami Newmana wpłynęło u Brzozowskiego na uszanowanie indywidualności i pogłębienie o niej wiedzy. Kołaczkowski przeciwnie, zawsze poszukuje żywego człowieka i mistrzostwo krytyki osiąga w analizie duszoznawczej. Zbliży on się do rysów indywidualnych twórcy, poddaje się ich działaniu, stosując się do odrębnych praw personalnych

i po linii tych cech przeprowadza analizę. Dlatego dostrzec może ludzkie sprzeczności natury i podnieść je jako wyraz pełni człowieczeństwa. Przez ten ludzki stosunek poznawczy wytwarza się poufalość krytyka z artystą i radość z odkrycia zagadki jego życia. Szczególną radość czerpie krytyk z odsłonięcia zwyczajnych życiowych spraw ludzkiej uczuciowości u twórców wybitnych, jak n. p. u Mickiewicza przyjaźni, pokory i dumy, u Fredry erotyzmu i ciepła ogniska rodzinnego. W tym samym szkicu, w którym podnosi ludzkie uczucie wdzięczności u Orzeszkowej, wyzna: „My tak strasznie zajęci jesteśmy sprawami ogólnymi, „mocarstwowa“ konsolidacją, że w ogóle nie czas jest na konkretnego człowieka — zapomina się o nim, nie widzi się go“. Na przykładzie Kołaczkowskiego widać wyraźnie przesunięcie się widnokregu upodobań między dwoma okresami sztuki: neoromantyczną koturnowością i współczesnym nam kultem szarego człowieka, człowieka już bez patetycznej pozy, ale zato bardziej szczerego i prawdziwego w swej ludzkości.

Mimo pełnego wyrozumienia dla barokowej neoromantycznej psychiki Kołaczkowski jest szczególnie wrażliwy na typ osobowości o wewnętrznym skupieniu, co w sztuce wyrażało się ideałem klasycznym: głębią treści a prostotą formy. Wzory takiej poczci dostrzega śladem romantyków w pieśni ludowej, w całej twórczości Kasprowicza, a szczególnie w jego balladach i temu zagadnieniu stosunku formy do treści poświęcił osobne studium: „Nasz stosunek estetyczny do poezji ludowej“. A że upodobanie to miało głębsze uzasadnienie w jego naturze, dowodem jego własny styl. Gdyby ktoś szukał wzoru na ekonomię i celowość użycia słów przez krytyka, znalazłby go na każdej stronie jego pism i zrozumiałby jego niechęć do werbalizmu tak w wystąpieniach publicznych, jak i w działalności pedagogicznej. Prostotę wyrazu wywodził z etyki autora; prostota formy to wyraz wewnętrznego zjednoczenia się, tego skupienia artysty na zewnątrz: „Bez czci i pokory wobec rzeczy wielkich nie mogła by istnieć w człowieku wielkość“. Prostotę wiązał więc z wzniosłością treści i w pięknym szkicu „O prostocie“, będącym niby uwerturą do późniejszej rozprawy o Mickiewiczu, stwierdza: „prostota środków artystycznych lub dyskretnie ich tuszowanie u artystów wcielających w formę wysokie wartości jest pokorą talentu wobec tematu“. Mistyczny okres twórczości Słowackiego potwierdzał, jego zdaniem, tę twórczą moralnie potęgę prostoty i pokory.

Neoromantyczną też wydaje się być jego osobista pre-dykcja zainteresowań: nie tyle ciekawi go typ umysłowości czy światopogląd artysty, ile sfera jego uczuciowości. Kołaczkowski sięga do tej ukrytej w każdym człowieku, irracjonalnej strefy jego mistycyzmu, jego wiary, przeświadczeń, stosunku do losu... słowem sięga do źródeł etyki, do tych głębin,

które są najbliższe pokładom religijności twórcy. Typ umysłowości, światopogląd i styl pisarza ukazują dopiero jako rezultat tych irracjonalnych warstw. Nawet wybór gatunku literackiego nie jest u niego sprawą czystej formy poetyckiej, ale zawsze wyrazem etyki poety i n. p. hymny u Kasprowicza tłumaczy spotegowaną religijnością poety. Jest on szczególnie wrażliwy na uczuciowe angażowanie się poety w poszczególne momenty tworzenia; podpada jego uwadze subtelny rytm psychiczny autora, fala wznoszenia się i opadania uczuć, zmiana jakości i skali ich tonu... O tym to wyczuciu skali odcieni i subtelnej symboliki świadczy szczególnie rozbiór poezji Kasprowicza i książka o Wagnerze. Ale i w innych studiach, mających nieraz charakter namiętnych esseiów. Kończakowski nie trzyma się ściśle naukowej metody, a kierując się tylko niezawodnością intuicji, zadziwia niespodziewanym postawieniem problemu i oryginalnością rozwiązania go.

Kończakowski miał więc doskonale wyczucie formy artystycznej, ale przy tym i pasję poznawczą naukowca. Nowoczesny naukowy typ krytyki literackiej ma też w nim reprezentatywnego przedstawiciela. Nie tylko więc upodobania neoromantyczne, ale i predylekcja poznawcza badacza skłaniają go do upodobania w pisarzach o dramatycznej psychice, w twórcach o naturach zagadkowych, złożonych a przecie posiadających wewnętrzną jednolitość. Zagłębia się więc w analizie zawiłych struktur psychicznych, docieka wewnętrznej sprzeczności natur pisarzy takich, jak Conrad, Norwid, Mickiewicz... Indywidualność twórcy nie jest dla niego tylko sumą cech psychicznych; o strukturze indywidualnej decyduje dopiero wzajemny układ tych cech, stosunki ich napięć między sobą. Te niejednakowe siły nieraz sprzeczne a zmuszone współżyć ze sobą w duszy twórcy składają się dopiero na wyraz osobowości.

Kończakowski kocha się w paradoksach. Prócz głębokiego studium „Mickiewicz—człowiek“ należy do tego typu rozpraw również jedna z najwnikliwszych „O ironii Norwida“. Tajemnicza osobowość tego poety nastęrczała doskonałą okazję analizy. Kończakowski wyświetlił znakomicie te sprzeczne siły duszy Norwida: wewnętrzne rozbicie oraz rozłam między nim a epoką, który ukształtował ów ezoteryczny artyzm tego poety. Skala stanów duszy Norwida rozmieszcza jego życie i twórczość: od młodzieńczego patosu po przez subtelne odcienie ironii aż do bezstronnego obiektywizmu pokory. Rzecz jasna, że potrzebna tu była nie tylko wnikliwa analiza krytyka, ale i zmysł konstruktywny. Kończakowski po intuicyjnym poznaniu paradoksów psychicznych pisarza celowo silnie podkreśla te wewnętrzne antynomie; skutek tego naczelne duchowe rysy pisarza utrwalają się i wybijają. Z tej strony patrząc, można by ten typ krytyki nazwać ekspresyjną. Ekspresja to oczywiście

konieczna, stwarzająca pod kątem widzenia etycznym nową rekonstrukcję osobowości. Te typowe rysy psychiczne autora sprowadza Kołaczkowski do jednolitości wewnętrznej, podnosząc męskość i monumentalność osobowości, na którą składa się zgodność między dziełem, życiem i typem kultury działającej na pisarza; z wzajemności subtelnego przenikania tych związków objaśnia dopiero oryginalność stylu.

To zaciekawienie Kołaczkowskiego dla antynomij dotyczy nie tylko osobowości ale i innych problemów. Teoria tragizmu pociągała go zapewne z tego względu, że zawiera splot paradoksów wartości etycznych i metafizycznych. Wszędzie czuje się u niego radość z odkrywania paradoksów społecznych i kulturalnych, ze wskazywania wewnętrznej prawidłowości tych antynomij. Jego pisma mają w sobie zawsze coś z intelektualnej przygody duszoznawcy, odkrywczości znamionującej urodzonego krytyka. Te właśnie przygody budzą w nim tak szczerą entuzjazm dla przedmiotu, że często poetycko transponuje dramat wewnętrzny omawianego autora, jak artysta artystę. Nawet w podejściu do ludzi cechowało go to zdobywanie wiedzy o drugim: nieraz w oczy definiował znajomego, ujmując trafnie jedność jego pozornych psychicznych rozbieżności.

IV.

Ale Kołaczkowski ustosunkował się pozytywnie tylko do niektórych cech neoromantyzmu, do tych, które zawsze decydują o wielkości sztuki — do innych wręcz negatywnie. W najwcześniejszych rozprawkach pochwali czasem Langego, później jednak występować będzie przeciw temu kierunkowi modernizmu, który opierał się na intelektualistycznym kulcie formy i czystej nastrojowości. Tego typu twórczość określa on mianem estetyzmu, i wiąże go kontemplatywnym stosunkiem do życia. W tym jest on mimo woli kontynuatorem dawnych wystąpień Brzozowskiego przeciw Miriamowi, kiedy to również chodziło o przeciwstawienie sztuce intelektualnej twórczości szczerzej i uczuciowej. Jak Brzozowski, tak i on przepowiada estetyzmowi ideowe wyjałowienie, a kult czystej formy utożsamia z hedonizmem estetycznym; protestuje przeciwko uznawaniu sztuki za równoważnik piękna i rozkoszy, argumentując za M. Geigerem, że sztuka zawiera nie tylko piękno, ale realizuje też takie wartości, które same przez się nie są pięknem: to wartości moralne i etyczne. Tych Kołaczkowski poszukuje zawsze w sztuce, a gdy ich nie znajduje, kwestionuje jej wartość. To też chociaż nie miał zamiaru moralizować, moralizatorem stał się niechcący: oceniając bowiem zjawiska literackie kryteriami maksymalistycznymi i pod kątem widzenia etycznym, wskazywał mimowoli na wartości moralne i tym samym podnosił wychowawcze walory dzieł i twórców.

I tu jest właśnie druga negatywna strona jego krytyki: bo bieżąca twórczość literacka coraz mniej dawała okazji do stosowania wygórowanych sprawdzianów metafizycznych, etycznych, socjologicznych. Maksymalistyczne kryteria przerażały teraz sztukę bieżącą, odbijały od minimalizmu czasów. Lata po pierwszej wojnie światowej, a szczególnie okres 1930—39, cechują tendencje wręcz przeciwne: to stopniowa niwelacja osobowości i kult przeciętności; w poezji eksperymentalizm formalny, w powieści autentyzm i psychologizm. Do tego minimalizmu literatury dostosowały się rychło krytyka dziennikarska i metody badań: modnym staje się formalizm. Wprawdzie Kołaczkowski doskonale odczuwał formę, ale cenił ją tylko wespół z głęboką treścią; znał dobrze zagadnienia stylistyki, wersyfikacji i poświęcał im wiele uwag na seminariach, ale uważał je za niższe akademickie kategorie w porównaniu z etycznymi kryteriami oceny literatury.

I oto krytyk żywy, jakby stworzony do oceny bieżącego nurtu literackiego, zmuszony jest teraz nawracać retrospektywnie do dawniejszych wielkości, czemu sprzyjał i system wykładów uniwersyteckich. Tak powstało studium o Mickiewiczu, najgłębsze zapewne z dotychczasowych prac o poecie. Wydania pism zbiorowych Brzozowskiego, Orzeszkowej stwarzają również okazję do maksymalistycznej oceny. Kołaczkowski poszukuje wielkości, a nie znajdując jej, poza nielicznymi wyjątkami ustosunkowuje się do bieżącego nurtu literackiego negatywnie i polemicznie, i to nie tylko do sztuki, ale i do kultury, która ją wydała.

Przygrywkami do walnej rozprawy były dawniejsze rozrzuczone aluzje o kulturze, gdzie nieraz podkreślał, że współczesny okres to dalszy ciąg wzmożonej walki z racjonalizmem i scientyzmem. Ale dopiero jako redaktor „Marcholta” w artykule „Bilans estetyzmu” podjął gruntowną rewizję wartości metod formalnych w krytyce, w badaniach literackich i estetyzmu w sztuce. Nie chodziło tu o kwestionowanie naukowej wartości metody formalnej i jej przydatności dla humanistyki, bo sam niejednokrotnie *ex cathedra* stwierdzał, że tylko tą drogą dojść można do obiektywnych sądów. Ale chodziło mu o jej wyłączenie, o ograniczenie zakresu badań do techniki literackiej. W krytyce formalizmu nie był wprawdzie zupełnie odosobniony, bo podobnie pisali W. Borowy i Z. Łempicki, ale on z właściwym sobie patosem wytoczył przeciw niemu nawał ważkich argumentów, trafiających w przyczyny i skutki wychowawcze tej metody: formalizm to, jego zdaniem, przejaw zmechanizowania nowoczesnej kultury, to wykwit totalizmu i symptom zaniku godności ludzkiej, współczesny zaś kult rzemiosła artystycznego jest „jedną z najgroźniejszych potęg sprzymierzonych przeciw osobowości i życiu duchowemu”. Na ówczesne stosunki był to manifest silny, ale daremny.

Z podobnych pobudek wystąpił na terenie uniwersyteckim z projektem reformy studiów polonistycznych. Zapewne bezpośrednio przyczyną była utarta opinia o przeroście studiów językowych na niekorzyść literackich, ale pośrednio wpłynęła tu i jego niechęć do formalizmu. Studia językowe należały, jego zdaniem, do rekwizytu pozytywistycznego. Chodziło mu o stworzenie warunków pracy na własną miarę i o zastąpienie typu filologa-erudyty nowoczesnym polonistą wyszkolonym na syntezie nauk o kulturze; ten typ polonisty był mu najbliższy. Jeżeli jednak na jego wystąpienia w „Marchońcie“ patrzono jeszcze przez palce, to na reformatora, nawet życzliwi, z ubolewaniem nad marnowaniem się jego talentu.

V.

Kołaczkowski to krytyk bezpośredni, zdradzający od razu swój ideał piękna i uczuciowy stosunek do omawianego autora. Mniej dbały o podniety intelektualne, pisze najczęściej o tym, co go do głębi wzruszyło. Jak w życiu powszednim, tak i w krytyce nie stosował dyplomacji, połowiczności, ani nie uprawiał krytyki obosiecznej. Sam zawsze występował przeciw dwulicowości, przekomarzaniu się i krytyce kompromisów t. j. takiej, która dostraja się stosownie do okoliczności. Nigdy też nie schodził do drwin ani groteski, nie czeptał się małostkowości; autora nie lekcewał. Gdyby przypomnieć rozproszoną po czasopiśmie jego twórczość, to zapewne okazało by się, że był to jeden z najwybitniejszych w Polsce, prawdziwy krytyk twórca. Literatura była dla niego umiłowanym żywiołem; na tle swego czasu wyróżniał się powagą tonu i przejęciem się rolą krytyka. Cechowała go typowa dla wielkich krytyków pasja walki ze złudzeniami, odwracanie utartych mniemań o dziełach i twórcach. Przy tych zaletach odznaczał się wnikliwością, głębokością analizy i szerokością syntezy. Wiele z jego sądów ma trwałą wartość w literaturze.

Warto też poświęcić kilka uwag zewnętrznej stronie jego pism, która doskonale odzwierciedla żywość jego umysłu. Jego rozprawy robią wrażenie pospiesznego formowania się przez to, że łatwo przechodzi on w uboczne aluzje, zmieniając główny tok wykładu przerzutem w jakiś ważny, ale daleki szczegół. Wydaje się, jakoby poszczególne myśli narzucały mu się fragmentarycznie; taka ich tendencja do skrótów myślowych, że przybierają nieraz postać aforystyczną. Wpływa to i na ciągłość wykładu, bo między poszczególnymi członami powstają luki, eliptycznie związane z sąsiednimi fragmentami. Kołaczkowski nie odczuwa potrzeby dorysowania tych związków, lecz pozostawia je w tej pierwotnej intuicyjnej postaci; sprawia to czasem wrażenie niejasności, nieraz jakiegoś ka-

prysu intelektualnego. Ale właśnie te jego niedomówienia, potrącenia działały bardzo pobudzająco i każde z nich otwiera jeszcze dalsze perspektywy myślowe.

VI.

U natur romantycznych naturalna tendencja ideału ku upowszechnieniu jest wyjątkowo silna. Im głębiej ktoś mierzy, tym niecierpliwiej oczekuje realizacji przedmiotu tej miary w życiu. To oczekiwanie jest cechą każdego idealizmu, dlatego prawdziwych idealistów cechuje zawsze optymizm. Tak było i u niego. Nie znajdując potwierdzenia swego ideału w bieżącej sztuce, nie zrażał się i tworzył sobie jego rekompensatę w wierze w przyszłość, w możliwość zmian, jakich się spodziewał. A że przy silnej wierze każde światełko na horyzoncie wydaje się zwiastunem, więc i on oczekiwał odrodzenia się kultury i wielkiej sztuki, za pośrednictwem rwącej się do życia, żywiołowej i uczuciowej psychiki warstwy ludowej. Ona była dla niego mitem i nadzieją przyszłości. To też udzielał się czynnie zjazdom oświaty pozaszkolnej, uniwersytetom ludowym; sam pisze na te tematy m. i. piękny artykuł o wielkim reformatorze wychowania w Danii Gruntvigu, twórcy uniwersytetów ludowych. Wykłady uniwersyteckie poświęca twórcom myśli społecznej i politycznej: Kollatajowi, Staszicowi, Szczepanowskiemu, Popławskiemu, Brzozowskiemu... Praca społeczna w terenie ma u nas chlubne tradycje, więc i on stał się społecznikiem, reformatorem. Naturze z urodzenia aktywnej nie wvstarcza świat książek, chciałby wpłynąć czynnie na zmiany kulturalne.

Założenie „Marchołta“ otwierało widoki czynnego wpływu na organizację kultury. „Marchołt“, jak wskazuje nazwa nadana przez założyciela, miał być symbolem samowiedzy społecznej, miał ukazywać prawdę pod pozorami, wykrywać złudzenia. W założeniu redaktora miała to być trybuna nowych prawd, antycypacja przyszłych kierunków na podstawie analizy bieżących zjawisk. Należało zwerbować współszermierzy. Lecz artykuł redaktora „Nie ma ludzi“ wskazywał, że on sam będzie musiał nadać ton pismu. A że ton ten miał starczyć za głos wielu, musiał być odpowiednio mocny, by zwrócić na siebie uwagę; trzeba było potrącić o kulturę i politykę... Kilka śmielszych wystąpień spowodowało zawieszenie pisma na jesieni 1938, a redaktor i tym razem musiał stłumić w sobie to, co w nim wzbierało, i czekać lepszego jutra.

Przy osobistym zetknięciu się z profesorem Kołaczkowskim nie odczuwało się bynajmniej książkowego człowieka. Ten krytyk o tak wygórowanych wymaganiach objawiał w życiu prywatnym młodzieńczą duszę. Rzadko spotyka się ludzi, którzy by samym osobistym kontaktem wywierali wpływ tak

ożywczy. Jeden z jego słuchaczy tak go wspomina: „Dla uczniów swych był przyjacielem i animatorem. Nie czekał aż przyjdą do niego z zapytaniem i prośbą. Wychodził im naprzeciw, wybierał z tłumu, pobudzał. Szukał przede wszystkim ludzi, prawdziwych ludzi o zarysowanych osobowościach, bo uważał, że tacy z pewnością dadzą sobie radę z takimi czy innymi problemami naukowymi. Czasem spotykał go przy tym zawód, czasem metoda ta okazywała się znakomita. Uczniów traktował jak swych rówieśników, lubił z nimi dyskutować, cieszył się, gdy znalazł u nich jakąś nową oryginalną myśl czy opinię. Kiedy się z nim rozmawiało, miało się wrażenie, że to on pragnie się czegoś dowiedzieć z rozmowy i nauczyć, a nie jego rozmówca“ (A. Grodzicki: Wspomnienie o profesorach. Dziennik Zachodni, 1945, nr. 54).

Jego wykłady bywały ściśle i dokładnie opracowane, ale najciekawsze były te, których profesor nie ilustrował żadnym tekstem a tylko spontanicznie rzucał jakąś osobistą tezę, prowokującą z góry do polemiki. Wykład taki poddawał później pod dyskusję audytorium, oczywiście nie licznego, ale złożonego tylko z lepiej zaawansowanych słuchaczy. Tego rodzaju wykłady przeradzały się nieraz w namiętne i zapładniające dyskusje. Nie jeden w ten sposób przedyskutowany problem mógłby być rozwinięty w ciekawą rozprawę. Bujna, kresowa natura umysłu profesora przejawiała się też w pełni na jego wykładach żywością i lotnością myśli, nagłym ukazywaniem odległych związków — rozrzutnością w stawianiu problemów i wielostronnością ich oświetlania.

Józef Spytkowski
