„NAM NIE ZOSTAWIŁ WYSPIAŃSKI POMOCY". GOMBROWICZ I MIŁOSZ O WYSPIAŃSKIM

Aleksander FIUT

Jeśli dwóch najwybitniejszych pisarzy XX wieku stawia swojemu wielkim poprzednikowi poważne zarzuty, to tym uwagom krytycznym należy się przynajmniej namysł. Swoją diatrybę wymierzoną w autora *Wesela* Witold Gombrowicz kończy konkluzją: „Wyspiański nie widzi konkretnych zjawisk, wpatrzony w ich pojęciowe syntezy i sublimacje. Dramat pośród pojęć. Wielki inscenizator. Dał wspaniałe dekoracje. Uczynił wszystko aby zapewnić patos przedstawieniu. I wyszedł na scenę, ale, onieśmielony potęgą dekoracji, zamilkł"[1]. Kreślony w *Traktacie poetyckim* mikroportret Czesław Miłosz zamyka zdaniem, w którym najwyraźniej pobrzmiewają żal i rozczarowanie: „Nam nie zostawił Wyspiański pomocy"[2]. Żaden z nich nie kwestionował wielkości i znaczenia Wyspiańskiego. Skąd się zatem brały oskarżenia?

Ironiczny wizerunek autora *Wesela* Gombrowicz wpierw wywodzi z jaskrawego kontrastu, wyrazistego przeciwstawienia: „Sienkiewicz zmierzał wprost do podbicia dusz, lecz Wyspiański do tego aby być Artystą; Sienkiewicz szukał ludzi a Wyspiański – sztuki i wielkości". Czy aby naprawdę? Z łatwością można dowieść, że podobnie jak Wyspiański dążył do „podbicia dusz", choćby w *Weselu*, Sienkiewicz pragnął być Artystą. Zresztą Gombrowicz – nie po raz pierwszy i nie ostatni – celowo igra arbitralnymi antytezami. Jego dalsze oceny brzmią jednak poważniej: „Nuda tych dramatów…I któż rozumiał coś z ich liturgii. Wyspiański jest jednym z największych wstydów naszych, gdyż nigdy nasz podziw nie rodził się w podobnej próżni". Na postawione przez siebie zasadnicze pytanie: „Jaki był sekret tego triumfu?" – Gombrowicz ma gotową odpowiedź: „Wyspiański również zaspakajał potrzeby, ale były to potrzeby jak

[1] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953-1956*, t. 1, Kraków 1997, s. 244.
[2] Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, Kraków 2002, s. 184.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

najdalsze życiu indywidualnemu, potrzeby Narodu (…). Naród potrzebował kogoś, kto by w sposób wielki celebrował jego wielkość". Wyspiański doskonale odnalazł się w tej roli. A oryginalność jego dramatopisarstwa? Nowatorstwo teatralne? I tutaj sąd Gombrowicza brzmi dosyć bezwzględnie: „Wyspiański, zbyt posągowy, aby podjąć jakikolwiek szczegół, skazany był wyłącznie na obcowanie z żywiołami i potęgami elementarnymi: Fatum, Polska, Grecja, Nike lub Chochoł. Ta sztuka nie jest, jak Szekspir, lub Ibsen, podniesieniem życia zwykłego do wyżyn dramatu". W tym miejscu Gombrowicz wtrąca w nawiasie, z góry uprzedzając koronny kontrargument: „nie mówcie mi o *Weselu*", i dodaje: „tu wszystko od początku do końca przetacza się po niebie Historii i Losu. Gdy jednak wyolbrzymia się samo tworzywo, twórca staje się mały i bezsilny. Wyspiański uruchomił patetyczną maszynerię, która go przytłoczyła – dlatego tak olbrzymia jest tu inscenizacja a tak nikłe w proporcji to co on ma własnego do powiedzenia Polakom. Polakom i nie-Polakom"[1].

Łatwo zauważyć, że prowokacyjnie sformułowana i jaskrawo krzywdząca ocena dzieła Wyspiańskiego stąd się nade wszystko bierze, że Gombrowicza nie interesują historyczne zasługi autora *Akropolis*, lecz on sam, jako jednostka i jako artysta, przytłoczony i nie umiejący się uwolnić od natłoku idei, symboli, abstrakcji. Dekoracje, jakie stworzył, są, być może, powiada pisarz, śmiałe, odważne, ryzykowne, ale jego osoba znika pod nimi. Podobnie jak spoza imponujących wizji prześwituje intelektualna miałkość przesłania adresowanego do rodaków. Najwyraźniej, Gombrowicz musiał Wyspiańskiego pomniejszyć, by siebie wywyższyć, musiał u młodopolskiego twórcy znaleźć skazę, od której, w swoim mniemaniu, był wolny. Mówiąc inaczej, jego spór z Wyspiańskim to jeszcze jedna, odegrana w innej scenerii, odsłoną dramatu o potyczkach z Formą. Swego rodzaju psychomachia stanowi w istocie roztrząsanie przez Gombrowicza własnych dylematów, zgodnie z precyzyjnie opisaną przez Jana Błońskiego dialektyką „przyswojenia i odrzucenia"[2]. Ten portret zdradza ponadto, właściwą generacji Gombrowicza, niechęć do modernizmu. Dla niej Wyspiański, zapatrzony w abstrakcje, nie przemawia do przeciętnego czytelnika, zapatrzony w Sztukę przez wielkie S, odwraca się od zbiorowości. Jednakże skoro tak, dlaczego udało mu się trafić do Narodu przez wielkie N? Ponieważ stworzył jego patetyczny posąg? „Celebrował jego

[1] W. Gombrowicz, dz. cyt., s. 243-244.
[2] J. Błoński, Dziennik, *czyli Gombrowicz dobrze utemperowany* [w:], tegoż, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 163.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

wielkość"? Jakaż to wielkość w *Weselu* choćby, które Gombrowicz przezornie pomija! O cóż tu chodzi? O „rząd dusz", rzecz jasna, ale – na modłę Gombrowicza.

W innym fragmencie *Dziennika,* mającym formę listu do Artura Sandauera, oraz zawierającym polemikę z opiniami Stefana Kisielewskiego, Gombrowicz pisze m.in.: „Pan Kisiel mniema, że np. Wyspiański w *Weselu* dopuszcza się autokompromitacji, tudzież uprawia autoironię. Oczywiście – nic podobnego. *Wesele* stanowi, być może, kompromitację narodu polskiego, ale on sam, Wyspiański, jest tutaj sędzią najwyższym; i on to ciska gromy i rozdziera szaty". Podobnie nie są autokompromitacją „gromy, przekleństwa, szyderstwa ciskane na naród poczynając od Słowackiego, poprzez Norwida, Bobrzynskiego czy Brzozowskiego, na Nowaczyńskim kończąc"[1]. Już tutaj widoczna jest niezborność krytyki Wyspiańskiego: poprzednio zarzucał mu Gombrowicz celebrowanie wielkości narodu, tutaj zaś przyznaje, że go gromił. Nie to przecież najważniejsze. Swoją oryginalność Gombrowicz upatruje gdzie indziej: w jawnym proklamowaniu własnej niedojrzałości oraz w zarzucaniu innym, że ją utajają. Stąd jego imaginowany dialog z Wyspiańskim wyglądałby następująco: „On: – Boleję nad przywarami narodu polskiego, ponieważ jestem od narodu dojrzalszy. Ja: – Nie boleję bynajmniej nad narodem polskim; boleję li tylko nad własną niedojrzałością, a naród obchodzi mnie jedynie jako jeden z czynników, które mi niedojrzałość moją urabiają (…) co jednak nie znaczy abym był dojrzalszy od moich rodaków, nie ja tylko jestem bardziej świadomy swej niedojrzałości i to pozwala mi uzyskać *dystans*"[2]

Raz jawi się Wyspiański jako ten, co służy narodowi, innym razem, jako ten, co go chłoszcze. A może: chłoszcząc, służy. Znamienne, że Gombrowicz pomija i przemilcza przy tym – szyderczo przedstawiony przez Wyspiańskiego – taniec obłudnych przebrań, korowód kłamliwych masek, spektakl złej wiary, grę pozorów, która stroi się w powagę i tragizm. Trafnie jednak spostrzega, że przy całej swojej demaskatorskiej przenikliwości Wyspiański umieszcza się zawsze ponad społeczeństwem, patrzy nań z góry. Wprawdzie wprowadził w *Wyzwoleniu*, postać reżysera, ale ten reżyser nigdy nie podważył swojej kompetencji i władzy. Mówiąc inaczej: Wyspiańskiemu – któremu ciąży dziedzictwo romantyzmu, od którego pragnie się on całą siłą uwolnić, ale do końca uwolnić się nie potrafi – brakuje umiejętności zakwestionowania własnej

[1] W. Gombrowicz, *Dziennik 1957-1961*, Kraków 1997, s. 71.
[2] Tamże (podkr. Autora).

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

pozycji, przekornego podważenia autorytetu strojącego się w niewzruszoną mądrość. Oczywiście, pojęcie niedojrzałości migocze u Gombrowicza rozmaitymi sensami, zależnie od dzieła czy pojedynczej sytuacji, w której umieszcza siebie albo swoich bohaterów. Jednakże elementarne przeciwstawienie niedojrzałości – dojrzałości pozostaje w jego pisarstwie. konsekwentnie utrzymane. Dlatego dzieło Wyspiańskiego zostaje umieszczone po stronie dojrzałości, którą Gombrowicz stanowczo kompromituje i zwalcza.

Co ciekawe, stosunek do Polski i polskiego społeczeństwa stanie się także centralnym rysem szkiców do portretu Wyspiańskiego, które pozostawił Czesław Miłosz. Cały problem uzyska jednak całkiem odmienne naświetlenie.

Pierwszy z tych szkiców powstał już w grudniu 1932 roku – i w jak znamiennych okolicznościach! W artykule ogłoszonym w „Pionach" żagarysta wspomina wystawienie w wileńskim teatrze na Pohulance *Zygmunta Augusta*, szydząc z krytyków, którzy w tych „beznadziejnych, patetycznych banałach" doszukują się głębi, przemilczając osobistą tragedię Wyspiańskiego: „Nie piramidę narodowych ideałów – ale – życie szczupłego człowieka, chorego na syfilis, targanego namiętnością życia i namiętnością sztuki". Dramat egzystencji usunięty w cień dramatów o narodowych dziejach nabiera tym większej wymowy, że aktualne, społeczne i polityczne tło scenicznej adaptacji utworu Wyspiańskiego było szczególnie mroczne: na ulicach Wilna, podobnie jak we Lwowie, trwały wówczas napaści studentów na ludność żydowską „Rozruchy antysemickie i *Zygmunt August*. To zestawienie wywołuje eksplozję w mojej wyobraźni"[1] – wyznaje młodociany poeta, czemu trudno się dziwić, skoro w umysłach endeckiej młodzieży rozumowanie przybiera formę prostego równania: „Bić, bo Żyd. Chwalić, bo Wyspiański", gdy tymczasem to właśnie ostatni z Jagiellonów był szczególnie gorliwym rzecznikiem religijnej tolerancji! Jak na ironię, dzieło o unii polsko-litewskiej, (której w dramacie Wyspiańskiego towarzyszy grom z nieba, będący „znakiem Łaski Stwórcy"),wystawiane jest w dawnej stolicy Wielkiego Księstwa, dotkliwie rozdartej konfliktami o charakterze etniczno-politycznym. Toteż podniosła patriotyczna retoryka Wyspiańskiego odbija się pustym echem w okrzykach endeckich bojówek. Jak konkluduje Miłosz: „Bez łgarstwa niewygodnie żyć. Lepiej mieć swoje świętości. Z bicia szyb w sklepach żydowskich robi się wojnę krzyżową

[1] Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931-1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 63.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

przeciwko wrogom narodu. Z dumnej kurtyzany Barbary niewinną dzieweczkę, gołąbka bożego”[1].

Trudno się oprzeć wrażeniu, że późniejsze wypowiedzi Miłosza o Wyspiańskim stanowią jedynie swego rodzaju glosy do tego pierwszego artykułu. Pęknięcie, które żłobi tyleż biografię, postawę światopoglądową i sztukę tego twórcy, co recepcję jego dzieła, będzie niezmiennie przyciągać uwagę autora *Ocalenia*. Jednakże Miłosz dostrzega owo pęknięcie gdzie indziej niż Gombrowicz. W cytowanym wyżej fragmencie *Traktatu poetyckiego*[2] powiada:

> Nieprzemożonej woli był Wyspiański.
> Teatr narodu widział jak u Greków.
> Ale sprzeczności zwyciężyć nie zdołał –
> Ona przełamie mowę i widzenie,
> Ona oddaje nas w niewolę dziejów,
> Aż nie jesteśmy osoby, mniej, ślady,
> Pieczęcie, w których odcisnął się styl.

O jakiej sprzeczności tutaj mowa? W autokomentarzu do tego fragmentu, dodanym po latach do jego anglojęzycznej wersji, Miłosz wyjaśnia, że Wyspiański „dokonał wiele jako dramaturg, rysownik dekoracji, malarz”; „zrewolucjonizował polską scenę i stworzył ‘sztukę teatru’, wysuwając na pierwszy plan reżysera przedstawienia”, dodając: „A jednak zapłacił cenę za to, że urodził się w czasie niezbyt pomyślnym dla poetów, a to z powodu cech stylu Młodej Polski. Jego wizje i jego środki językowe nie przylegały do siebie”[3]. Zastanawiające, że styl epoki nie stanowił dla Gombrowicza żadnego problemutymczasem dla Miłosza ma znaczenie zasadnicze. Według tego ostatniego Wyspiański nie tylko stał się zakładnikiem stylu, nieświadomą ofiarą jego manieryczności, ale także jego przesłanie brzmiało dla młodszej generacji, tworzącej już w niepodległej już Polsce, cokolwiek anachronicznie. Dlatego „Późniejsi polscy poeci nigdy nie zobaczyli w nim mistrza czy przodka”[4]. To im właśnie, rówieśnikom autora *Traktatu,* z których perspektywy światopoglądowej, przynajmniej w znacznej mierze, pisany jest ten utwór, Wyspiański „nie zostawił pomocy. Warto jednak w tym miejscu przypomnieć, że gdzie indziej

[1] Tamże.
[2] Cz. Miłosz, *Wiersze* t. 2, s. 183-184.
[3] Tamże.
[4] Tamże.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

Miłosz przyznaje, że jakkolwiek ograniczenie przez styl epoki stało się udziałem wielu mu współczesnych, to „Przez powagę i chciwość wielkich rozstrzygnięć Przybyszewski, Tetmajer, Kasprowicz, Wyspiański, Leśmian, Miciński niewątpliwie górowali nad swymi następcami”[1].

Powstaje pytanie: jakie było, według Miłosza, ukryte źródło wskazanego przezeń pęknięcia? Pośredniej odpowiedzi udziela w swojej *Historii literatury polskiej*. Wpierw umieszcza Wyspiańskiego na tle całej sztuki europejskiej, podnosząc jego oryginalność w „dekoracyjnym podejściu do malarstwa”, które spokrewnia polskiego twórcę z Gauguinem. Jeszcze mocniej podkreśla zasługi Wyspiańskiego jako reformatora teatru przez porównanie jego koncepcji z programem Gordona Craiga. Zwraca uwagę, że mimo maniery stylu sztuki Wyspiańskiego bywają traktowane jako swego rodzaju libretta przez takich wybitnych ludzi teatru, jak Leon Schiller, który w dwudziestoleciu opracował teorię „teatru monumentalnego”, uznając Wyspiańskiego za świadomego kontynuatora teatru romantycznego. Dalej Miłosz wymienia mistrzów autora *Wesela*: Wagnera, który nauczył polskiego dramatopisarza jedności słowa, barwy, muzyki i ruchu; Nietzschego, któremu zawdzięczał on teorię o dionizyjskich początkach tragedii i pochwałę energii; Mickiewicza, jako wizjonera przyszłości teatru słowiańskiego. Ta tym tle tym mocniej brzmią słowa poety o kilku zasadniczych antynomiach, które od samego początku nadają dziełu Wyspiańskiego wewnętrzne napięcie. Chodzi o sprzeczność pomiędzy miłością do muzeum, którym był ówczesny Kraków, i buntem przeciwko temu muzeum. Pomiędzy „prowincjonalną Polską a Europą Zachodnią, którą dobrze poznał podczas swoich podróży”. Pomiędzy „smutną teraźniejszością”, a pragnieniem jej upiększenia „za pomocą wspaniałości sztuki”[2] oraz ucieczki w świat starożytnej Grecji i greckiej tragedii.

W *Prywatnych obowiązkach* ocena Wyspiańskiego wypada znacznie gorzej. Jeszcze raz oddając, co należne niekwestionowanej odkrywczości i zasługom Wyspiańskiego w europejskim przewrocie sztuki teatralnej, Miłosz dorzuca: „Natomiast jako pisarz był prowincjonalny. Nie to że lokalny – to nie może stanowić zarzutu, wręcz przeciwnie: rzecz w tym, że ta lokalność nie została dostatecznie przetworzona. Wyspiański chyba to wiedział. Jego osobistą

[1] Cz. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie* [w:] tegoż, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 162.
[2] Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 405.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

tragedią był z góry skazany na porażkę bunt przeciwko miastu grobów królewskich, wyzwolenie bez wyzwolenia"[1].

Wyspiański był kontynuatorem Mickiewicza? Bez wątpienia. Ale w *Ziemi Ulro* Miłosz wskazuje na znaczące zawężenie perspektywy. U następcy romantycznego wieszcza „zachowana jest i przestrzeń, i obcowanie pokoleń w historii, całkowicie natomiast jest już nieobecny wymiar metafizyczny, ukształtowany podług wyobrażeń chrześcijańskich". W tym miejscu pada najpoważniejszy zarzut: „Bóstwo u Wyspiańskiego jest wyłącznie nacjonalistyczne i jest nim Polska. Inni bogowie i zjawy natomiast są alegoriami zaczerpniętymi z lekcji greki w krakowskim gimnazjum albo 'tym, co się w duszy gra'". Występujący na scenie bogowie antyczni, Atena czy Ares, to „figury literackiej mowy" tymczasem „przybysze z Nieba, Czyśćca czy Piekła są nadal mocni wiekami chrześcijaństwa". Gdy tymczasem „skąd przybywają Stańczyk albo Szela? Jasne że tylko z książek o narodowej historii"[2]. Zapytać by wypadało: A hufce aniołów z *Wesela*? Czy one też są wyłącznie tworem imaginacji, życzeniowym fantazmatem Polaków? Czy też śladem istnienia porządku nadprzyrodzonego? Podobnie jak Chrystus-Apollo pojawiający się w finale *Akropolis* – należy do rekwizytorni artystycznej, czy też wyraża wiarę w interwencję niebios w porządek historii? Tych pytań Miłosz wszak nie stawia.

Pora na wnioski. Przy wszystkich różnicach, jakie dzielą Gombrowicza od Miłosza, w ich ocenie Wyspiańskiego łatwo odnaleźć rys wspólny: w jego imaginowany portret projektują własne problemy, lęki, czy obsesje. Najważniejszy problem, z jakim się zmagają, to jak stać się pisarzem ogólnoświatowym, nie tracąc przy tym swej swoistości, odrębności i autentyczności i nie popadając w naśladownictwo. Następnie: Jaki kształt nadać problemom polskim, by stały się zrozumiałe i czytelne dla cudzoziemców. Wyspiański kłaniający się przed bożkiem Narodu, a zarazem – z góry go gromiący, a także Wyspiański, który „lokalności" nie potrafi przetworzyć w „uniwersalność", a „metafizyczne" zastępuje „narodowym" – to przecież dwie negatywne odpowiedzi na to samo wyzwanie. Zarówno Gombrowicz, jak Miłosz znaleźli własną odpowiedź na to wyzwanie. Pierwszy poprzez figurę wieszcza, podważającego swe przywódcze uroszczenia, oraz ideę polskości, która za swą siłę uznaje własną słabość i niedojrzałość. Drugi, podnosząc rodzinny powiat do

[1] Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 103.
[2] Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 155.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)

rangi uniwersalnego mitu oraz mozolnie odcyfrowując, zapisaną w najzwyklejszych rzeczach, utajoną obecność nadzmysłowego porządku.

Ale w tym dialogu można się dopatrzeć jeszcze jednego, bardzo aktualnego znaczenia. W *Człowieku wśród skorpionów* dowodzi Miłosz, że dotychczas nie został zbadany, przewijający się od początku dwudziestego wieku, choć mający swoje antecedencje w postaci sporu cudzoziemszczyzny z sarmatyzmem, motyw „'ucieczki od Polski', duchowej emigracji"[1]. W czym się wyrażał? „Była to zwykle tęsknota do życia według zasad uniwersalnych w warunkach narzucających problemy partykularne. Człowiek, skrępowany przez spazmatyczną historię swojej ojczyzny, porównując ją z historią innych zbiorowisk, nie chciał „nienormalności' akceptować"[2]. W tym miejscu poeta dodaje uwagę niesłychanie ważną: „U niektórych silnych indywidualności sprzeczne nakazy degenerującej się tradycji i nowych potrzeb wytwarzały mieszaninę odrazy i przywiązania, masochistyczne rozdwojenie, przy czym obowiązek wobec narodowej wspólnoty oznaczał wolę ratowania jej, godnej pogardy, wbrew niej samej". Według Miłosza „To chyba jest istotą teatru Wyspiańskiego"[3]. Podobny splot charakteryzował też działalność i pisarstwo Brzozowskiego i Piłsudskiego. Wypada zapytać: Czy nie ta sama, trudna do usunięcia antynomia daje się odnaleźć w pisarstwie Miłosza i Gombrowicza, Konwickiego i Mrożka? Niełatwe do uzasadnienia poczucie wyższości idzie u nich o lepsze z przekonaniem o znaczeniu służby dla narodu, opatrzony ironicznym nawiasem idealizm zderza się z twardym gruntem społecznych realiów, walkę z narodowym obskurantyzmem i egoizmem ogranicza poczucie bezsilności, szlachetne intencje grzęzną w zbiorowym marazmie. I tak się dzieje aż do dziś, w politycznym i ideologicznym życiu już niepodległej Polski. Ten dramat Wyspiańskiego i jego następców, czyli prawdziwy dramat polskiej inteligencji, nic nie traci na swej aktualności. I nadal, niestety, nie schodzi z narodowej sceny.

[1] Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Kraków 2000, s. 171.
[2] Tamże, s. 171-172.
[3] Tamże, s. 173.

BDD-A24279 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 18:34:11 UTC)