

Aleksander Fiut  
Uniwersytet Jagielloński  
Kraków

## „Nam nie zostawił Wyspiański pomocy”. Gombrowicz i Miłosz o Wyspiańskim

Jeśli dwóch najwybitniejszych pisarzy XX wieku stawia swojemu wielkiemu 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 [...] Wielki inscenizator. Dał wspaniałe dekoracje. Uczynił wszystko, aby zapewnić patos przedstawieniu. I wyszedł na scenę, ale, onieśmielony potęgą dekoracji, zamilkł”<sup>1</sup>. Kreślony w *Traktacie poetyckim* mikroportret Czesław Miłosz zamyka zdaniem, w którym najwyraźniej pobrzmiewają żal i rozczarowanie: „Nam nie zostawił Wyspiański pomocy”<sup>2</sup>. Żaden z nich nie kwestionował wielkości i znaczenia Wyspiańskiego. Skąd się zatem brały oskarżenia?

Ironiczny wizerunek dramaturga Gombrowicz kreśli wpierw, posługując się jaskrawym kontrastem, wyrazistym przeciwstawieniem dwóch wybitnych pisarskich osobowości: „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”, w całym swoim dziele. 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 wstyłów 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 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 dramaturgii? Nowatorstwo teatralne? I tutaj sąd

<sup>1</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 244.

<sup>2</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, Kraków 2002, t. 2, s. 184.

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 maszynę, 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”<sup>3</sup>.

Łatwo zauważyć, że prowokacyjnie sformułowana i jaskrawo krzywdząca ocena dzieła Wyspiańskiego stąd się nade wszystko bierze, że Gombrowicz nie interesują historyczne zasługi autora *Akropolis*, lecz on sam, jako jednostka i jako artysta, przytłoczony i nieumiejący się uwolnić od natłoku idei, symboli, abstrakcji. Dekoracje, jakie stworzył, są, być może, powiada pisarz, śmiałe, odważne, ryzykowne, ale jego osoba, jego prywatne istnienie, dramat egzystencjalny znikają pod nimi. Podobnie jak spoza imponujących wizji prześwituje intelektualna miałkość przestania adresowanego do rodaków. Najwyraźniej Gombrowicz musiał Wyspiańskiego pomniejszyć, aby siebie wywyższyć, znaleźć u młodopolskiego twórcy skazę, od której, w swoim mniemaniu, był wolny. Mówiąc inaczej, jego spór z Wyspiańskim to jeszcze jedna, odegrana w innej scenarii, odsłona 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”<sup>4</sup>. 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 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 między innymi: „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, Bobrzyńskiego czy Brzozowskiego, na Nowaczyńskim kończąc”<sup>5</sup>. Już tutaj widoczna jest niezborna krytyka Wyspiańskiego: poprzednio zarzucał mu Gombrowicz celebrowanie wielkości narodu, tutaj zaś przyznaje, że go gromił,

<sup>3</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik...*, op. cit., s. 243–244.

<sup>4</sup> J. Błoński, *Dziennik, czyli Gombrowicz dobrze utemperowany* [w:], idem, *Forma, śmiech i rzeczy ostateczne. Studia o Gombrowiczu*, Kraków 1994, s. 163.

<sup>5</sup> W. Gombrowicz, *Dziennik 1957–1961*, Kraków 1997, s. 71.

„Nam nie zostawił Wyspiański pomocy”. Gombrowicz i Miłosz o Wyspiańskim

cytaty nie wyłączone??

że z niego szydził. 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 dojrzałszy. 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 dojrzałszy od moich rodaków, nie, ja tylko jestem bardziej świadomy swej niedojrzałości i to pozwala mi uzyskać dystans”<sup>6</sup>.

Raz jawi się Wyspiański jako ten, co służy narodowi, innym razem, jako ten, co go chłoscze. A może: chłoscząc, służy. Gombrowicz pomija przy tym – przenikliwie opisany przez autora *Wyzwolenia* oraz przedstawiony z bolesnym szyderstwem – taniec obłudnych przebrań, korowód kłamliwych masek, spektakl złej wiary, grę pozorów, która stroi się w powagę i tragizm. Przemilcza – tak mu przecież bliską! – rolę reżysera międzyludzkiego spektaklu. Mówiąc inaczej, Wyspiańskiemu – któremu ciąży dziedzictwo romantyzmu, od którego pragnie się on całą siłą uwolnić, ale do końca uwolnić się nie potrafi – brakuje, zdaniem Gombrowicza, umiejętności zakwestionowania własnej pozycji, przekorne go podważenia autorytetu strojącego się w niewzruszoną mądrość, swego rodzaju „niedojrzałości”. Oczywiście, pojęcie to 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. Dzieło Wyspiańskiego zostaje zaś 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 znamienych 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 jest szczególnie mroczne: na ulicach Wilna, podobnie jak we Lwowie, trwają wówczas napaści studentów na ludność żydowską. „Rozruchy antysemickie i *Zygmunt August*. To zestawienie wywołuje eksplozję w mojej wyobraźni”<sup>7</sup> – 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 gor-

<sup>6</sup> Ibidem (podkr. Autora).

<sup>7</sup> Cz. Miłosz, *Przygody młodego umysłu. Publicystyka i proza 1931–1939*, zebrała i oprac. A. Stawiarska, Kraków 2003, s. 63.

liwym rzecznikiem religijnej tolerancji! Jak na ironię, dzieło o unii polsko-litewskiej (której w dramacie Wyspiańskiego towarzyszy grom z nieba, będący „znakiem Łaski Stwórcy”) wystawiane zostaje 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 przeciwko wrogom narodu. Z dumnej kurtyzany Barbary niewinną dziewczeczkę, gołąbka bożego”<sup>8</sup>.

Trudno się oprzeć wrażeniu, że późniejsze wypowiedzi Miłosza o Wyspiańskim stanowią jedynie swego rodzaju glosy do tego pierwszego artykułu. Uwagę autora *Ocalenia* będzie uporczywie przyciągać pęknięcie, które żłobi tyleż biografii, postawę światopoglądową i sztukę krakowskiego dramaturga, co całą późniejszą recepcję jego dzieła. Jednakże Miłosz dostrzega owo pęknięcie gdzie indziej niż Gombrowicz. W cytowanym wyżej fragmencie *Traktatu poetyckiego*<sup>9</sup> powiada:

Nieprzemóżonej 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 angielskiej 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”. I dodaje: „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”<sup>10</sup>. Zastanawiające, że styl epoki nie stanowił dla Gombrowicza żadnego problemu, tymczasem 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”<sup>11</sup>. 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 Miłosz przyznaje, że jakkolwiek ograniczenie przez styl epoki stało się udziałem wielu mu współczesnych, to „Przez powagę i chciwość wielkich rozstrzygnięć Przybyszewski, Tetmajer, Kasprówicz, Wyspiański,

<sup>8</sup> Ibidem.

<sup>9</sup> Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 2, s. 183–184.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

„Nam nie zostawił Wyspiański pomocy”. Gombrowicz i Miłosz o Wyspiańskim

Leśmian, Miciński niewątpliwie górowali nad swymi następcami<sup>12</sup>. Mówiąc, inaczej: i dla Miłosza, i dla Gombrowicza Wyspiański jawi się jako uwięziony w języku swojej epoki. Dla pierwszego z nich w języku już anachronicznym, dla drugiego – w języku biernie przyjętym, bez rewolty, której głównym celem jest własna artystyczna suwerenność. Miłoszowi Wyspiański wydaje się już postacią historyczną, Gombrowiczowi – za mało, jako osobowość twórcza, wyrazista.

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 manieri stylu sztuki Wyspiańskiego bywają traktowane jako swego rodzaju libretta przez takich wybitnych ludzi teatru, jak Leon Schiller, który w dwudziestolecie opracował teorię „teatru monumentalnego”, uznając Wyspiańskiego za świadomego kontynuatora teatru romantycznego. Dalej Miłosz wymienia mistrzów autora *Wesela*: Wagnera, który nauczył polskiego dramaturgów jedność słowa, barwy, muzyki i ruchu; Nietzschego, któremu zawdzięczał on teorię o dionizyjskich początkach tragedii i pochwałę energii; Mickiewicza, jako wizjonera przyszłości teatru słowiańskiego. Z uznaniem cytuje wreszcie opinię Stanisława Brzozowskiego, podnoszącego wkład Wyspiańskiego do myśli Młodej Polski: „przewyciężenie uwielbienia moderny dla Sztuki jako absolutu i powrót do różnorodnych form zaangażowania”<sup>13</sup>. Na 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 terażniejszością” a pragnieniem jej upiększenia „za pomocą wspaniałości sztuki”<sup>14</sup> 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 tragedią był z góry skazany na porażkę bunt przeciwko miastu grobów królewskich, wyzwolenie bez wyzwolenia”<sup>15</sup>.

Wyspiański był, krytycznym, kontynuatorem Mickiewicza? Bez wątplenia. Ale w *Ziemi Ulro* Miłosz wskazuje na znaczące zawężenie perspektywy. U następcy romantycznego wieszczka „zachowana jest i przestrzeń, i obcowanie pokoleń w historii,

<sup>12</sup> Cz. Miłosz, *Punkt widzenia, czyli o tak zwanej Drugiej Awangardzie*, [w:] idem, *Zaczynając od moich ulic*, Kraków 2006, s. 162.

<sup>13</sup> Cz. Miłosz, *Historia literatury polskiej do roku 1939*, przeł. M. Tarnowska, Kraków 1993, s. 411.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 405.

<sup>15</sup> Cz. Miłosz, *Prywatne obowiązki*, Kraków 2001, s. 103.

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, Czyścica czy Piekła są nadal mocni wiekami chrześcijaństwa”. Gdy tymczasem „skąd przybywają Stańczyk albo Szela? Jasne że tylko z książek o narodowej historii”<sup>16</sup>. Zapytać by wypadało: A hufce aniołów z *Wesela*? Czy one też są wyłącznie tworem imaginacji, życzeniowym fantazmatem zniewolonych? 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? Wszakże tych pytań Miłosz, co zastanawiające, nie stawia. Jak gdyby natręctwo antyendeckiego urazu raz na zawsze przesłoniło mu postać Wyspiańskiego. Podejmując polemikę z tak dalece redukcjonistycznym stanowiskiem Miłosza, a zarazem starając się je wyjaśnić, Ewa Miodońska-Brooks wskazuje na istotny składnik recepcji dzieł dramaturga: „Wydaje się, iż na drastyczności tego twierdzenia zawążył taki ogląd twórczości Wyspiańskiego, w którym dramaty listopadowe, *Wesele* czy *Wyzwolenie* zepchnęły po trochu z pola widzenia inne utwory; zarazem wewnątrz tej listy dokonuje się znamienna redukcja doświadczenia egzystencjalnego do historycznego istnienia zbiorowości narodu”<sup>17</sup>. Dla porządku wypada dodać, że w jednym ze swoich ostatnich wykładów Miłosz nieco złagodził swój osąd, zauważając, że Gombrowicz „W swoich zapasach z Polską pozwala myśleć o Wyspiańskim i jego *Wyzwoleniu*”<sup>18</sup>.

Przy wszystkich różnicach, jakie dzielą Gombrowicza od Miłosza, w ich ocenie Wyspiańskiego łatwo zatem odnaleźć rys wspólny. Z jednej strony, nie wykraczają oni poza kanon ówczesnej recepcji krytycznej, wedle której najważniejsze w dorobku krakowskiego autora są wielkie dramaty o problemach narodowych: *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Legion* i *Akropolis*, natomiast sztuki greckie czy *Klątwa* i *Sędziowie* stanowią jedynie tego dorobku margines. Warto przypomnieć, że głównymi przewodnikami w lekturze Wyspiańskiego byli dla Miłosza Stanisław Brzozowski i Leon Schiller, którzy taką właśnie ułożyli hierarchię. Wedle tego ostatniego „Teatr Wyspiańskiego jest teatrem czysto narodowym. Jest kamieniem węgielnym pod gmach przyszłości, o którym marzył Mickiewicz. Bo dramat Wyspiańskiego łączy w sobie wszystkie elementy sztuki narodowej [...] wzorem misterium teatru religijnego jednoczy świat nadprzyrodzony z ziemskim; porusza wszystkie problemy dotyczące narodu i kończy, jak tego wieszcz wymagał, wielkim prorocstwem”<sup>19</sup>. Nie jest też przypadkiem, że dramaty narodowe doczekały się w Miłoszowej *Historii literatury polskiej* najobszerniejszego omówienia. Z drugiej strony, w imaginowany portret Wyspiańskiego zarówno Gombrowicz, jak

<sup>16</sup> Cz. Miłosz, *Ziemia Ulro*, Kraków 2000, s. 155.

<sup>17</sup> E. Miodońska-Brooks, „*Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej*”. *Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 12.

<sup>18</sup> Cz. Miłosz, *O tożsamości* [w:] *Wykłady Polskiej Rady Biznesu* 2002, s. 13. Za przypomnienie mi o tej wypowiedzi serdecznie dziękuję prof. Ewie Miodońskiej-Brooks.

<sup>19</sup> L. Schiller, *Nowy teatr w Polsce: Stanisław Wyspiański*; cyt. za: *Mysł teatralna Młodej Polski*, wybór I. Sławińska i S. Kruk, wstęp I. Sławińska, noty B. Frankowska, Warszawa 1966, s. 212.

i Miłosz projektują własne problemy, lęki i obsesje. Najważniejszy problem, z jakim się zmagają, to jak stać się pisarzem ogólnowiatowym, nie tracąc swej swoistości, odrębności i autentyczności, nie popadając w zawstydzającą wtórność czy kompromitujące naśladownictwo. Następnie: jaki kształt nadać problemom polskim, by stały się one nie tylko zrozumiałe i czytelne dla cudzoziemców, ale także nabrały blasku prawd ogólnoludzkich. 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, zdaniem Gombrowicza i Miłosza, dwie negatywne odpowiedzi na to samo pytanie. Obydwaj, mierząc się z podobnym wyzwaniem, odpowiedzieli na nie w odmienny sposób. Pierwszy posługując się figurą wieszczą, prześmiewczo podważającego swoje przywódcze uroszczenia, oraz wprowadzając ideę polskości, która za siłę uznaje własną słabość i niedojrzałość. Drugi, podnosząc rodzinny powiat do rangi uniwersalnego mitu oraz mozolnie odcyfrowując, zapisaną w najzwyczajniejszych rzeczach, utajoną obecność nadmysłowego 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”<sup>20</sup>. W czym się ten motyw 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”<sup>21</sup>. 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”<sup>22</sup>. Podobny splot charakteryzował też działalność i pisarstwo Brzozowskiego i Piłsudskiego. Wypada zapytać: Czy nie to samo, trudne do usunięcia „masochistyczne rozdwojenie” naznacza pisarstwo zarówno samego Miłosza i Gombrowicza, jak też, na przykład, Konwickiego i Mrożka? U nich wszystkich niełatwe do uzasadnienia, a budzące moralną rozterkę poczucie wyższości wobec reszty społeczeństwa wiedzie spór z przekonaniem o znaczeniu służby dla narodowej wspólnoty, nawet „wbrew niej samej”; opatrzone ironicznym nawiasem idealizm zderza się nieustannie z twardym gruntem społecznych realiów; walkę z narodowym obskurantyzmem i egoizmem ogranicza rozpaczliwie świadomość bezsilności; najbardziej szlachetne i bezinteresowne intencje co raz to 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 stracił na swej aktualności. I nadal, niestety, nie schodzi z narodowej sceny.

<sup>20</sup> Cz. Miłosz, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Kraków 2000, s. 171

<sup>21</sup> Ibidem, s. 171–172.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 173.