

Anastazja Żak-Świerczek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-8979-8618

Requiem, czyli testament Stanisława Wyspiańskiego

Requiem Stanisława Wyspiańskiego – jedenastostronicowy utwór z 1901 roku pozostawiony przez pisarza w rękopisie oprawionym własnoręcznie w płótno¹ – dopiero niedawno zaczęło wzbudzać zainteresowanie badaczy literatury. Na początku XX wieku pojawiły się skromne głosy² na temat tego intrygującego dzieła, które jednak wydano dopiero w 2018 roku, uwzględniając jego pierwotny kształt – tak, by oddać zamysł autora – w publikacji *Poza kanonem. Wyspiański* pod redakcją Agaty Adamieckiej-Sitek i Dariusza Kosińskiego [2018: 17–126]. Pierwsze wydania *Requiem* – opracowane przez Wilhelma Feldmana [1910: 197–201] i następne przez Leona

- 1 O tym, że Wyspiański własnoręcznie oprawił rękopis, pisał Dariusz Kosiński w komentarzu edytorskim do *Requiem*. Liczba stron została podana na podstawie edycji Dariusza Kosińskiego i Agaty Adamieckiej-Sitek [Adamiecka-Sitek, Kosiński 2018: 53–81]. Na płótnie znajduje się tytuł: *Requiem* oraz zapis: *Kraków. 1901*. Rękopis przechowywany jest w Muzeum Narodowym w Krakowie [zob. Wyspiański 1901].
- 2 O *Requiem* pisali: Ewa Miodońska-Brookes [1972], Janusz Walek [1996: 48], Katarzyna Fazan [2009]. Urywkowo o dziele wspominał również Wojciech Bałus w artykule *Wyspiański – narodowy czy europejski?* [Bałus 2009: 11–38].

Płoszewskiego [Wyspiański 1932: 43–47] – są natomiast niedokładne, nie zachowują formy ustalonej przez autora.

Mimo rosnącego od początku XX wieku zainteresowania rękopisem Wyspiańskiego wydaje się, że dotąd nikt nie potraktował manuskryptu jako pełnoprawnego utworu. Jest on raczej uznawany za dzieło marginalne, przypisek do poważnej twórczości autora *Wyzwolenia*. Włodzimierz Szturc określił *Requiem* jako swoiste *improptus*, czyli system wariacji na zapowiadany temat [Szturc 2020], improwizację. Zwykle mówi się o *Requiem* w kontekście tematyki tanatycznej, znamiennej dla twórczości Wyspiańskiego. Przypuszcza się, że artysta napisał ten zagadkowy utwór po śmierci swojego ojca – Franciszka³. Podkreśla się także związek rękopisu z muzycznymi fascynacjami młodopolskiego artysty, wyczuwaniem melodyki wiersza oraz niespełnionymi ambicjami łączącymi się z zawodowym uprawianiem muzyki – Wyspiański całe życie marzył o opanowaniu tej sztuki, jednak nigdy mu się to nie udało. Także próby scenicznej adaptacji rękopisu z 1901 roku wydają się dość pobeżne. Są to bowiem albo performatywne odczytania utworu z muzyką, jak w przypadku realizacji *Wyspiański. Nikt mnie nie zna*. „*Requiem*” z 21 września 2017 roku w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, albo budzące wątpliwości połączenia wybranych fragmentów rękopisu z innymi, mniej znanymi dziełami Wyspiańskiego, o co pokusił się choćby Jacek Papis – reżyser spektaklu *Requiem* – który stworzył scenariusz na podstawie omawianego tutaj manuskryptu i *Legendy* Wyspiańskiego. Premiera widowiska odbyła się 21 września 2007 roku w teatrze Łaźnia Nowa w Krakowie. W opisie spektaklu zwraca uwagę następujący fragment:

Przedstawienie *Requiem* według Wyspiańskiego w reżyserii Jacka Papisa w formie teatralnego „sluchowiska na żywo” opowiada o młodym, beczelnym artyście, któremu ironia, poczucie humoru i dystans pozwalają głębiej rozumieć świat. Na scenie zobaczymy, zestawione ze sobą, *Legendę*, jeden z najwcześniejszych utworów Wyspiańskiego oraz *Requiem*, jedno z ostatnich

3 Teza Leona Płoszewskiego [Wyspiański 1932].

dział artysty. Twórcy spektaklu próbują odpowiedzieć na pytanie: dlaczego człowiek zajmuje się sztuką. [Culture.pl 2007]

Poza brakiem wiedzy i, chyba można tak przypuszczać, ignorancją anonimowego autora powyższego opisu – bo utwór powstały w 1901 roku nie jest przecież jednym z ostatnich dzieł Wyspiańskiego – zauważyć można, że przedstawienie w reżyserii Papisa miało formę również bardziej inscenizowanego czytania niż pełnoprawnego spektaklu. Twórcy, próbujący zaadaptować *Requiem* na teatralną scenę, interpretują utwór raczej eksperymentalnie, bez należytą powagi.

Requiem powinno być jednak traktowane jak dzieło dramatyczne, czy też quasi-dramatyczne. Utwór ten można rozpatrywać jako pomysł dramatu złożonego wyłącznie z didaskaliów. Trudno go skategoryzować, zdefiniować, zawiera liczne środki artystyczne: urywki poetyckie, fragmenty swobodnego monologu, odręzserskie wskazówki, myśli i notatki, a także zapiski wzruszeń oraz doświadczenia epifanii artysty-geniusza. *Działania* i *Odpoczynki* w tym teatralnym ujęciu *Requiem* jawią się jako odpowiedniki dramatycznych aktów, ledwie zarysowany bohater utworu to natomiast jedyna postać, którą odbiorca utożsamia z podmiotem dzieła i z samym Wyspiańskim. Nietypowa interpunkcja zaś to próba zapisu intonacji, melodii dramatu, być może też literackie odwołanie do formuły dramatu muzycznego Wagnera⁴. Wyspiański zresztą zachwyił się w pełni tym niemieckim kompozytorem, uczęszczając na operowe przedstawienia podczas pobytu w Paryżu⁵ [Mączewski 1929: 215–216]. Urzekła go koncepcja syntezy sztuk, przede wszystkim poezji, malarstwa i muzyki. Myśl o stworzeniu dzieła totalnego (*Gesamtkunstwerk*), wciąż obecna w twórczości i pragnieniach autora *Wesela*, inspirowana była działalnością artystyczną Richarda Wagnera. W *Requiem* można jeszcze zauważyć wpływ inspiracji

4 O muzyce w dziełach Stanisława Wyspiańskiego pisali: Przemysław Mączewski [1929], Rajmund Bergel [1931], Tadeusz Makowiecki [1955].

5 Wyspiański był zaznajomiony z twórczością Wagnera już w latach młodzieńczych w Krakowie. Można wręcz powiedzieć, że młody artysta uległ panującemu wówczas „wagneryzmowi”, jednak dopiero w Paryżu zachwyił się dramatami muzycznymi niemieckiego kompozytora.

wagnerowskiej, która, jak stwierdziła Katarzyna Wolanin, zanikła w późniejszej twórczości Wyspiańskiego [Wolanin 2010: 257–267].

Requiem jest także swoistym zapisem wewnętrznego mikrokosmosu twórcy totalnego – to monolog wygłaszany tylko dla jednego odbiorcy, którym okazuje się sam artysta. W teatrze modernistycznym – o czym pisała Maria Prusak – „Myśl, idea jest wystarczającą zasadą kompozycyjną” [Prusak 1976: LI]. Stwierdzenie badaczki wydaje się adekwatne do rękopisu z 1901 roku. Utwór ten, z pozoru chaotyczny, stanowi ponadto reprezentację specyficznej myśli teatralnej Wyspiańskiego, a wręcz prezentuje ją wprost, w formie „najczystszej”. Stanisław Brzozowski zauważył:

Myśl Wyspiańskiego nie wyraża się nigdy przez słowo: nie myślał on słowami, myślał napięciami woli i wzruszeniem, wyrażającymi się barwą, ruchem, dźwiękiem. Myślał teatrem i gdy chciał coś sam sobie powiedzieć: czuł w sobie zbiorowe wzruszenie, które dopominało się o wyraz, który byłby tonem, barwą, ruchem i wyrastającym z nich wzruszeniem. Teatr był formą czynu Wyspiańskiego; ale jego stanowisko czyniło zeń formę gestu. Jest rzeczą konieczną zrozumieć całkiem ściśle, o co mi idzie: teatr Wyspiańskiego wyrażał samą intencję myśli, symbolizował ją. Intencja myśli, a nie własna, raz na zawsze ściśle określająca wolę myśl jest pierwiastkiem tego psychicznego świata. [Brzozowski 1983: 565]

W *Wyzwoleniu* Wyspiański wspominał o sztuce nowej, w *Studium o „Hamlecie”* również apeluje o nowatorstwo, chociaż już wcześniej – w 1901 roku – stworzył dzieło, które spełnia wskazane kryterium innowacyjności. Być może właśnie dlatego nie opublikował *Requiem*, tylko pozostawił je dla swojego późnego wnuka, dla przyszłego odbiorcy, który będzie w stanie zrozumieć dzieło i docenić specyficzną „teatralność”. Można więc, bez wątpienia, interpretować rękopis z 1901 roku jako swoisty testament twórcy, wskazówkę, w jakim kierunku powinien zmierzać teatr – wyznaczenie teatralnej ścieżki rozwoju.

Dwa fundamentalne aspekty teatralnej koncepcji Wyspiańskiego – prawda uczucia i architektura sceniczna – choć pozornie

opozycyjne względem siebie, zostają przez autora *Wesela* połączone. Jego teatr ma charakter monumentalny i intymny zarazem. Ta sama koncepcja odzwierciedla się w *Requiem*: gotycka katedra, cmentarzysko, Sąd Ostateczny, śmierć, a jednocześnie indywidualny podmiot, intymny notatnik, który nie został opublikowany, kwestia własnego aktu twórczego... Rękopis wiąże się zatem z późniejszą koncepcją teatralności, zawartą w opracowaniu Szekspirowskiego dramatu.

Requiem wydaje się próbą dzieła totalnego. Po pierwsze w utworze tym Wyspiański sięga po narzędzia z każdej dziedziny sztuki: muzyki (tytuł oraz swoisty „zapis muzyczny”), plastyki, malarstwa, rzeźby (odwołanie do przedstawień Sądu Ostatecznego, nawiązania do „reszty figur” etc.), architektury (gotycka świątynia), teatru (jeśli *Requiem* potraktujemy jako dramat jednego aktora podzielony na „odpoczynki” i „działania”, złożony z samych didaskaliów) i oczywiście – literatury. I dąży do syntezy tychże dziedzin. Po drugie utwór przywodzi na myśl intymne zapiski w notatniku. Dzieło to stanowi fundament twórczości Wyspiańskiego. Ten krótki tekst, w metaforycznym sensie, można by interpretować jako świątynię, w której rozbrzmiewa muzyka – utwór zawierający tak wielkość (rozumianą jako monumentalność) jak i intymność. Radosław Okulicz-Kozaryn zwrócił uwagę na pojęcie „teatru ogromnego” Wyspiańskiego:

Formuła „teatru ogromnego”, rozumiana raz po raz jako określenie dzieła sztuki totalnej (dowodem na to tytuł ostatniej wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie *Stanisława Wyspiańskiego teatr ogromny*), często ujmowana tylko od strony sztuki teatru *sensu stricto*, reżyserskiej czy aktorskiej, przy tym najczęściej izolowana z kontekstu, zawiera też mniej oczywiste znaczenia. [Okulicz-Kozaryn 2013: 90]

Badacz przywołał znany wiersz autora *Wesela*: *** [*I ciągle widzę ich twarze...*], kojarzony przede wszystkim właśnie z pojęciem „teatru ogromnego”, i zauważył, że utwór ten wcale nie jest tak jednoznaczny, jak by się mogło wydawać, a „teatr ogromny” nie konotuje wyłącznie monumentalności, patosu i dostojeństwa. Zdaniem Okulicz-Kozaryna:

To najlepiej znana część wiersza – z formułą „teatru ogromnego”, uznawaną za autocharakterystykę twórczą Wyspiańskiego tak trafną i oczywistą, że w zasadzie nie potrzebującą objaśnień. [...] Tradycja interpretacyjna, uświęcona powagą Leona Schillera, a także autorytetami Limanowskiego, Horzycy, Swinarskiego, niejako wbrew intencjom tych twórców zamknęła Wyspiańskiego w pudle – przestrzennym bądź co bądź, ale jednak w pudle teatru ogromnego, monumentalnego. [...] Jeżeli zatem wziąć pod uwagę perspektywę indywidualną, liryczną, właściwą intymnej, epistolarnej wypowiedzi [...] to „teatr ogromny” zaczyna odsłaniać swoje kulisy. Jest on wielki tylko o tyle, o ile twórcze indywiduum zdobywa się na wielkość, pomimo czy też wbrew skrępowaniu okolicznościami życia i ciągłemu zagrożeniu cielesnym rozkładem, śmiercią. [...] Teatr ogromny, jeśli widzieć w nim tylko ogrom, „ogrom fantazji”, jak mówił Schiller, wyraz siły wyobraźni, jest teatrem zarazem ogromnym i niepełnym, odseparowanym już od dążenia, które go zrodziło, pragnienia „wielkiej całości”, wolności, nieuwarunkowania, tęsknoty, objawiającej się w komplementarnych czynnościach – wysiłku „myśli” i wytchnieniu „marzenia”. [Okulicz-Kozaryn 2013: 93–95]

W podobnym tonie o kwestii muzyczności *Requiem* wypowiedziała się Katarzyna Fazan, zwracając przy tym uwagę na szczególne połączenie intymności z monumentalizmem charakterystycznym dla gatunku muzycznego, po który sięgnął Wyspiański:

Requiem jako forma muzyczna w swych przemiennych zasadach konstrukcji mszy zakłada podobne kontrapunkty, łącząc potęgę przemożnego doświadczenia śmierci z intymnym ukojeniem. [Fazan 2018: 118]

„Teatr ogromny” to także teatr duszy, który obejmuje nie tylko wszelkie sztuki, ale również życie prywatne, codzienne, duchowe... Nie jest ono jednak równoznaczne z *theatrum mundi*, raczej oznacza teatr jako życie, w którym ludzka egzystencja nierozzerwalnie łączy się ze sceną, jest więc obarczona nieustanną teatralnością – jak

pierwszej europejskiej podróży⁶), śmierć zestawioną z życiem pojmowanym wyłącznie jako tworzenie, fascynację przestrzenią grobową (silną zwłaszcza w pierwszych latach XX wieku – wtedy Wyspiański tworzył inscenizację *Dziadów*, a w 1903 roku wydał *Wyzwolenie*), a także inspirację zaświatami, ciszą, teatralnością życia, i w końcu syntezę sztuk (literatury, muzyki, teatru, plastyki i architektury), czyli próbę stworzenia dzieła totalnego i uniwersalnego.

Requiem można zatem uznać za testament Wyspiańskiego. Wskazują na to następujące poszlaki: brak publikacji rękopisu pozostawionego – w domyśle – do odczytu pośmiertnego przez potomnych (odbiorca odnosi wrażenie, że obcuje z czymś intymnym i jednocześnie tajemniczym, że odkrywa osobistą myśl wielkiego artysty), powstanie dzieła niedługo po śmierci Franciszka Wyspiańskiego, charakterystyka podmiotu (pierwszoosobowego, ale jednak „niewyraźnego” – utwór okazuje się *soliloquium*), próba umieszczenia w krótkim tekście struktur kilku dziedzin sztuki (akt dzieła totalnego), nowatorskość zgodna z postulatami na temat sztuki i jej przyszłości wyrażanymi przez Wyspiańskiego także w innych dziełach (np. w *Studium o „Hamlecie”*) oraz deklaracja woli i próba wyznaczenia ścieżki rozwoju dla artystycznych spadkobierców.

Można by w tym miejscu zastanowić się nad kategorią „gestu pożegnania” wypracowaną przez Annę Legeżyńską [1999: 11–36]. W utworze Wyspiańskiego znajdują się bowiem elementy wymieniane przez badaczkę jako składowe definicji tego właśnie pojęcia, takie jak: rozrachunek z życiem, świadomość kresu, rozmowa duszy z ciałem czy *non omnis moriar*. Należało by też w takim razie rozważyć, czy *Requiem* można uznać za swoistą młodopolską elegię, jedną z nielicznych w literaturze przełomu XIX i XX wieku. Jednak „gest pożegnania” – opisywany przez Legeżyńską – wiąże się także z rozrachunkiem życiowym w dziełach „Starych Mistrzów” – „Wielkich Ironistów”⁷. Wyspiański natomiast nie przyjął w *Requiem*

6 O tym, że ta europejska *grand tour* szlakiem średniowiecznych świątyń i witraży ugruntowała zamilowanie Wyspiańskiego do sztuki gotyckiej, pisali Wojciech Bałus [2007] i Rozalia Wojkiewicz [2022].

7 Legeżyńska ma tutaj na myśli przede wszystkim pisarzy urodzonych w większości przed II wojną światową i tworzących współcześnie, głównie: Czesława Miłosza, Jarosława Iwaszkiewicza, Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Tade-

podobnej postawy. Z pewnością twórca miał poczucie wielkości, jednak na wzór Konradowski, romantyczny, a nie ironiczny i zdystansowany. Bardziej adekwatne w kontekście rękopisu wydają się pojęcia śladu lub głosu artysty, wspomniane przez Magdalenę Popiel w monografii *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty* [Popiel 2007: 139–153]. Po pierwsze więc *Requiem*, podążając tokiem myślenia badaczki, należy uznać za tekst o charakterze oralnym: już na początku utworu przecież pojawia się głos z wnętrza ziemi, zza grobu, pośmiertny należący do pierwszoosobowego podmiotu. Ponadto sama dramatyczność dzieła ewokuje jego oralność. Po drugie dzieło od początku jawi się jako „śladowe”, niepełne, notatnikowe, niedopowiedziane... Już samo pozostawienie *Requiem* przez Wyspiańskiego w oprawionym rękopisie daje asumpt, by traktować to dzieło jako ślad wielkiego mistrza: ślad-testament.

Requiem to pieśń żałobna dla samego siebie. Pierwszoosobowy podmiot pojawiający się już w *Odpoczynku* i możemy utożsamiać z autorem, spoglądającym na własne martwe oblicze i tworzącym niejako portret pośmiertny: półboga obracającego palcami planety niczym Mickiewiczowski Konrad. Artysta totalny, świadomy dzieła i geniuszu zostawia przyszłemu odbiorcy 11 stron jako zwieńczenie swojej twórczości; nie potrzebuje monumentalnych budowli, wystarczy mu skromny manuskrypt. Sugeruje ścieżkę rozwoju dramatu i teatru, nadając w ten sposób niebezpośredni komunikat spadkobiercom. *Requiem* przeznaczone do odczytu pośmiertnego, adresowane do odbiorcy z przyszłości, można traktować również jako ślad po twórcy-człowieku. Wyspiański powtarza za Horacym: „non omnis moriar” – w tym kontekście należy interpretować rękopis. Choć autor *Requiem* w 1901 roku jest jeszcze artystą młodym, to wydaje się, że już niezwykle świadomym swojego talentu i warsztatu, może także nieco pysznym. W manuskrypcie, w *Działaniu* [5] mowa o bliskości śmierci:

usza Różewicza, Wisławę Szymborską, Ewę Lipską, Stanisława Barańczaka itd. Badaczka uważa, że reprezentują oni postawę „Wielkich Ironistów”, zdystansowanych, chłodno, ale z uśmiechem podsumowujących własną drogę twórczą [zob. Legeżyńska 1999].

a Ta [śmierć – A.Ż.] za nami wciąż idzie •
 i tak rządzi -
 aż nas żegna. -
 my nie podajemy rąk, ale ukłonem się żegnamy
 i ona ukłonem -
 - i idzie coraz ogromniejąc
 - aże olbrzymie widmo nad miastowe - – [Adamiecka-Sitek,
 Kosiński 2018: 50]

Wyspiański snuje refleksję o odchodzeniu z doczesnego świata (prawdopodobnie już wtedy chorował na kiłę). Młody artysta zapisał „ostatnią wolę”, odwołując się tym samym także do tradycji romantycznej poetyckiego testamentu związanej z twórczością Juliusza Słowackiego [2013]. *Requiem* zatem – podkreślam wyraźnie raz jeszcze – to dzieło przeznaczone dla potomnych, spadkobierców twórczości Wyspiańskiego, swoisty testament artysty, który przedstawia siebie jako twórcę totalnego, żyjącego sztuką oraz dla sztuki, artysty o doniosłym i konsekwentnie wypracowywanym już od wczesnych lat młodości dorobku, wreszcie twórcy, który postuluje sztukę nową, innowacyjną, wyprzedzając tym samym założenia teatru awangardowego spod znaku Witkacego, Kantora, a nawet Becketta.

Bibliografia

- Adamiecka-Sitek Agata, Kosiński Dariusz, red. (2018), *Poza kanonem. Wyspiański*, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.
- Bałus Wojciech (2007), *Wielka inicjacja. O znaczeniu podróży do Francji w roku 1890 dla poglądów i postawy artystycznej Stanisława Wyspiańskiego*, „Przestrzenie Teorii”, nr 8, <https://doi.org/10.14746/pt.2007.8.5>.
- Bałus Wojciech (2009), *Wyspiański – narodowy czy europejski?*, w: *Przemyśleć wszystko... Stanisława Wyspiańskiego modernizacja wyobraźni zbiorowej*, red. Małgorzata Okulicz-Kozaryn, Mateusz Bourkane, Michał Haake, Wydawnictwo PTPN, Poznań.
- Bergel Rajmund (1931), *Do źródeł dramaturgii Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Literacki”, z. 28.
- Brzozowski Stanisław (1983), *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Culture.pl (2007), „*Requiem*” wg „*Legendy* i „*Requiem*” Stanisława Wyspiańskiego, <https://tinyurl.com/48sdhxzr> [dostęp: 8.01.2023].

- Fazan Katarzyna (2009), *Projekty intymnego teatru śmierci: Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Fazan Katarzyna (2018), *Wyspiański/Kantor: asocjacyjny dyptyk w kręgu „Requiem”*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.
- Feldman Wilhelm (1910), *Stanisław Wyspiański. Pisma pośmiertne*, t. 2: *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków.
- Legeżyńska Anna (1999), *Gest pożegnania. Szkice o poetyce świadomości elegijno-ironicznej*, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań.
- Makowiecki Tadeusz (1955), *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, przedm. Konrad Górski, PWN, Toruń.
- Mączewski Przemysław (1929), *Wyspiański a Wagner*, „Myśl Narodowa”, t. 2, nr 43–48.
- Miodońska-Brookes Ewa (1972), *Studia o kompozycji dramatów Stanisława Wyspiańskiego*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Okulicz-Kozaryn Radosław (2013), *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Popiel Magdalena (2007), *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków.
- Prusak Maria (1976), *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Hamlet*, oprac. Maria Prusak, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków.
- Słowacki Juliusz (2013), *Testament mój*, w: tegoż, *Wiersze*, oprac. Jacek Brzozowski, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław.
- Szturc Włodzimierz (2020), *Diapazony i fonosfery*, Wydawnictwo UJ, Kraków.
- Walek Janusz (1996), *Stanisława Wyspiańskiego instynkt śmierci*, w: *Stanisław Wyspiański – studium artysty. Materiały z sesji naukowej na Uniwersytecie Jagiellońskim, 7–9 czerwca 1995*, red. Ewa Miodońska-Brookes, Universitas, Kraków.
- Wojkiewicz Rozalia (2022), *W spektrum Wyspiańskiego. Witraż w poezji Młodej Polski*, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa.
- Wolanin Katarzyna (2010), *Wpływ działalności Ryszarda Wagnera na wczesną twórczość dramatyczną Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Młodopolska synteza sztuk*, red. Hanna Ratuszna, Radosław Sioma, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń.
- Wyspiański Stanisław (1901), *Requiem*, rkps, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK VIII-rkps-650/26.

Wyspiański Stanisław (1932), *Pisma prozą*, oprac. Leon Płoszowski, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska, Warszawa.

Wyspiański Stanisław (2018), *Requiem*, w: *Poza Kanonem. Wyspiański*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Z. Raszewskiego, Warszawa.

Anastazja Żak-Świerczek

***Requiem* as Stanisław Wyspiański's Testament**

This paper is devoted to *Requiem*, a Stanisław Wyspiański's work from 1901 (published by Dariusz Kosiński in 2010) which, treated marginally until now – as a footnote to the work of the Young Poland artist, is recognized as a full-fledged and relevant work that, in a sense, is central to Wyspiański's artistic activity and at the same time crowns it. The author places the work between the staging of *Dziady* according to Wyspiański and his *Wyzwolenie*, pointing out the key character of the discussed work in the context of considerations referring to the artist's entire oeuvre. *Requiem*, read as a dramatic text, also turns out to be an attempt at a total work of art and a realization of the formula of "immense theatre" understood as a combination of greatness and intimacy. Moreover, the manuscript, published posthumously, is a specific artistic testament of Wyspiański.

Keywords: Stanisław Wyspiański; requiem; testament; posthumous edition; death; manuscript.

Anastazja Żak-Świerczek – mgr filologii polskiej, doktorantka w Szkole Doktorskiej Nauk o Języku i Literaturze UAM (Zakład Badań nad Tradycją Europejską). Autorka pracy magisterskiej poświęconej *Requiem* Stanisława Wyspiańskiego. Pracuje nad rozprawą doktorską dotyczącą przedstawień ciała w młodopolskim dramacie (pod opieką dr. hab. Wiesława Ratajczaka, prof. UAM). Studiuje Taniec w Kulturze Fizycznej na poznańskiej Akademii Wychowania Fizycznego w ramach studiów pierwszego stopnia. Od 10 lat zajmuje się aktorstwem, pierwsze kroki stawiała w alternatywnym teatrze Otczapy we Wrześni. Brała udział w projektach Zachodniopomorskiej Offensywy Teatralnej, Porywaczy Ciał czy Teatru Ósmego Dnia, zagrała w *Hymnie do miłości* (reż. Marta Górnicka). Stara się łączyć refleksję teoretyczną z zakresu literaturoznawstwa, teatrologii i choreologii z praktyką taneczną i aktorską. Adres e-mail: anazak@amu.edu.pl.