

ANASTAZJA ŻAK-ŚWIERCZEK

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

„REQUIEM” STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO MIĘDZY INSCENIZACJĄ „DZIADÓW” A „WYZWOLENIEM”



Requiem Stanisława Wyspiańskiego, pozostawione w oprawionym własnoręcznie przez autora w płótno rękopisie i datowane przez niego na 1901 rok, to niewielki utwór. Choć na pierwszy rzut oka przypomina notatnik lub szkic, to – w moim przekonaniu – znajduje się w samym centrum twórczości autora *Wesela*. Mimo że *Requiem* coraz częściej staje się przedmiotem zainteresowania badaczy, to dotychczas tylko kilkakrotnie było ono rozpatrywane na tle twórczości Wyspiańskiego. *Requiem* wydaje się z jednej strony szkicem jakiegoś większego dzieła, a więc tekstem powstałym jako wprawka literacka, z drugiej jednak strony to utwór osobny, o określonej strukturze, w dodatku oprawiony przez samego autora. Biorąc pod uwagę te czynniki, uznaję omawiany rękopis za ważny przed-tekst i tajemny skrypt, komentarz do twórczości Wyspiańskiego, artystyczny testament, bez którego lektura dzieł młodopolskiego twórcy jest niepełna¹. W niniejszym artykule korzystam z edycji utworu w opracowaniu Dariusza Kosińskiego i Agaty Adamiczej-Sitek².

31 października 1901 roku odbywa się w Teatrze Miejskim w Krakowie (dziś Teatrze im. Juliusza Słowackiego) pierwsze w historii wystawienie *Dziadów* uwzględniające wszystkie części dzieła Adama Mickiewicza. Reżyserem tego widowiska jest Wyspiański. Wydarzenie to wydaje się istotne z kilku powodów.

- ¹ Szerzej kwestie genologiczne oraz kategorię totalności *Requiem* opisałam w artykule „*Requiem*”, czyli testament Stanisława Wyspiańskiego, zob. A. Żak-Świerczek, „*Requiem*”, czyli testament Stanisława Wyspiańskiego, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2024, nr 47, s. 87–98.
- ² S. Wyspiański, *Requiem*, w: *Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiczej-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018, s. 17–51. Wcześniejsze edycje opracowali Wilhelm Feldman oraz Leon Płoszewski, zob. S. Wyspiański, *Pisma pośmiertne*, t. 2, *Wiersze, fragmenty dramatyczne, uwagi*, zebr., objaśn., przygot. do druku W. Feldman, Kraków 1910, s. 197–201; S. Wyspiański, *Pisma prozą*, oprac. L. Płoszewski, Warszawa 1932, s. 43–47; S. Wyspiański, *Requiem*, Muzeum Narodowe w Krakowie, nr inw. MNK VIII-rps-650/26, 1901.

Po pierwsze, inscenizacja *Dziadów* ma miejsce w tym samym roku, w którym Wyspiański pisze *Requiem*. Bliskość tych wydarzeń nie może być zbiegiem okoliczności, zwłaszcza że dzieli je bardzo krótki okres (w przybliżeniu miesiąc). Ponadto, oba wspomniane utwory łączy tematyka. Wyspiański pod koniec 1901 roku skupia się na zagadnieniu śmierci, artystę zajmuje refleksja nad przestrzenią cmentarną, relacjami żywych i zmarłych oraz istnieniem świata pozagrobowego i jego przenikaniem do rzeczywistości. Prawdopodobnie nie tylko artystyczne zainteresowania składają się na tę intensyfikację myśli wokół tego tematu, ale również osobiste doświadczenie, jakim była śmierć jego ojca w listopadzie 1901 roku. Tematyka umierania i odrodzenia jest często obecna w twórczości Wyspiańskiego, o czym pisze Ewa Miodońska-Brookes w kontekście dramatu *Akropolis*³. W artykule *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”* badaczka sankcjonuje przywołanie *Requiem* w kontekście działań Wyspiańskiego dotyczących romantycznego dramatu⁴.

Wyspiański zaczyna inscenizację *Dziadów* od części pierwszej, która jako jedyna tytułowana jest przez Mickiewicza *Widowisko*. Ponadto akcja dzieje się równolegle w dwóch przestrzeniach, raz w pokoju Dziewicy, a raz przy drodze. Autor dramatu napisał ją z myślą o scenie symultanicznej, co miałyby, jak pisze Marta Piwińska, być nawiązaniem do misterium⁵. Także Wyspiański w opisie inscenizacji zwraca uwagę na obie strony sceny – prawa jest tą od dworu, to z niej także nadchodzi Maryla, natomiast po lewej (zgodnie z rysunkiem artysty) znajduje się dąb i parkan, a za nim przycmentarna kaplica. Również didaskalia inscenizacji *Dziadów* z 1901 roku wskazują na to, że dla twórcy ważna była kwestia scenicznej strony:

Z prawej strony teatru, z bocznej furty cmentarnej, jakoby od dworu idąca, weszła Maryla [...] W ciągu słów Guślarza orszak się był coraz powiększał; [...] i teraz poszli z nim [Guślarzem – dop. A.Ż.Ś.] ku kaplicy cmentarnej w lewo, za drewniane ogrodzenie [...] od strony prawej, ode dworu furtą, wchodzi Gustaw...⁶

Czy to wyraźne rozróżnienie na strony u Mickiewicza i w inscenizacji Wy-

³ E. Miodońska-Brookes, *Wawel – „Akropolis”. Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1980.

⁴ Taż, *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, w: tejże, *„Mam ten dar: bowiem patrzę się inaczej”. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 124.

⁵ M. Piwińska, *Tajemnica I części „Dziadów”*, w: tejże, *Wolny myśliwy. Osiem prób czytania Mickiewicza*, Gdańsk 2003, s. 49–66. Więcej na temat misteryjnego charakteru dramatu romantycznego i modernistycznego zob. A. Ziołowicz, *„Misteria polskie”. Z problemów misteryjności w dramacie romantycznym i modernistycznym*, Kraków 1996.

⁶ *Adama Mickiewicza „Dziady”: sceny dramatyczne: tak jak były grane w Teatrze Krakowskim dnia 31 paźdź. 1901 r.*, wyd. S. Wyspiański, Kraków 1916, s. 9–12.

spiańskiego, nie przypomina podziału na „Działania” i „odpoczynki”⁷ obecnego w *Requiem*? Rękopis z 1901 roku jest traktowany jako utwór dramatyczny z podziałem na teatralne akty „odpoczynki” i „Działania”. Wydaje się zatem, że należałoby postrzegać dzieło z 1901 roku jako połączenie dramatu nowoczesnego (romantycznego), misterium i tragedii antycznej. Skoro *Requiem* powstaje krótko po wystawieniu Mickiewiczowskiego dramatu przez Wyspiańskiego, to nic dziwnego, że młodopolski twórca w tym czasie posługuje się bardziej narzędziami inscenizatora niż pisarza. Ponadto „myśli sceną”, a nie „piórem”, nawet w swoich literackich próbach kreuje przestrzeń, w której ustawia poszczególne elementy scenografii i odpowiednio je oświetla.

Inscenizacja *Dziadów* stworzona przez Wyspiańskiego została osadzona w scenerii cmentarnej, co przecież nie jest zgodne z intencją Mickiewicza, który pierwszą część dramatu początkowo umieszcza w „samotnym pokoju” Dziewicy. Dla młodopolskiego twórcy, czerpiącego z tradycji romantycznej⁸, krajobraz cmentarny – ów ogród umarłych⁹ – staje się miejscem znaczącym.

Magdalena Budzińska zwraca uwagę, że w części trzeciej części *Dziadów* reżyserowanej przez Wyspiańskiego w celi Konrada na ścianie pojawia się przetarty fresk obrazujący Sąd Ostateczny. Jak pisze badaczka:

Nasuwa się zatem pytanie, co Wyspiański proponuje zamiast romantycznej koncepcji historiozoficznej? Po pierwsze wizję Golgoty zastępuje – także na planie ikonograficznym – Sądem Ostatecznym [...]. Do tego obrazu nawiązuje również wygląd istot pozaziemskich – Archaniół z purpurowymi skrzydłami w jasnej zbroi i diademie z krzyżem oraz zakuty w czarną zbroję Duch, obaj walczący o chwiejącego się pomiędzy nimi Gustawa-Konrada¹⁰.

Podobnie w *Requiem* na początku przywołany zostaje obraz Sądu Ostatecznego. Już podczas podróży po Francji w latach dziewięćdziesiątych XIX wieku Wyspiański był zafascynowany malowidłami kościelnymi przedstawiającymi sceny apokaliptyczne, a następnie szczegółowo opisywał je Lucjanowi Rydłowi. Motyw Sądu Bożego to stały element listów do przyjaciela.

⁷ Pisownia „Działania” i „odpoczynki” zgodna z zapisem Wyspiańskiego.

⁸ W romantyzmie na popularności zyskały między innymi cmentarz, groby, ruiny oraz widma i upiory. Zob. A. Pochłódka-Wątołek, *Po śladach konduktu, O Młodej Polsce za pośrednictwem motywów funeralnych*, „Pamiętnik Literacki” 2007, z. 1, s. 93–123.

⁹ Katarzyna Łakomy i Anna Długozima piszą o chrześcijańskiej idei cmentarza jako ogrodu umarłych, zob. K. Łakomy, *Symbolika i tradycja a prawne uwarunkowania projektowania cmentarzy*, „Architektura. Czasopismo techniczne” 2012, nr 7, s. 340–345; A. Długozima, *Cmentarze jako ogrody żywych i umarłych*, Warszawa 2011.

¹⁰ M. Budzińska, „*Dziady*”, tak jak były grane w teatrze krakowskim. Stanisława Wyspiańskiego inscenizacja „*Dziadów*”, w: *Wyspiański interdyscyplinarnie*, red. B. Burdziej, Toruń 2008, s. 76–78.

W wydanych przez Wyspiańskiego instrukcjach reżyserskich do *Dziadów* pojawia się informacja, że bohaterowie sceny pierwszej siadają na mogiłach – jako pierwszy robi to Gustaw¹¹. Czy to on właśnie jest bohaterem *Requiem*? Utwór zaczyna się przecież opisem cmentarza dokonywanym z perspektywy osoby leżącej w grobie, ale nie zmarłej, lecz niepewnie balansującej na pograniczu śmierci i życia, mającej dostęp do świata żywych, jak i do tego pozagrobowego. W spektaklu z 31 października 1901 roku pojawia się także druga postać o podobnie niepewnym statusie, czyli Duch, który: „Od chwili wśród krzyków spróchniałych i chwastów cmentarza, ponad zapadłe mogiły, wstał był Duch-potęga w zbroję przyodziany zerdzałą, czarnymi skrzydły ogromnymi szeleszcząc po zeschniętych badyłach”¹².

Podobną postacią, z grona półżywych, półumarłych, wydaje się także Mickiewiczowski Upiór. Marta Piwińska podkreśla: „Upiór to istota, która wstaje z grobu; Gustaw w części czwartej jest przecież, między innymi, upiorem, cała ta część jest «upiorna», pisana «po śmierci»”¹³. Badaczka sugeruje, że Upiór z *Dziadów* łączy cechy Gustawa i Konrada. Zwraca też uwagę, że wszystkie wymienione postacie występujące w tym dramacie nie przynależą całkiem ani do świata realnego, ani do pozagrobowego. Także przeistoczenie się Gustawa w Konrada, jego odrodzenie się, potwierdzałyby ten niejednoznaczny status bohatera – Konrad to ktoś, kto dotknął pozaziemskiego świata. Nawet jeśli budzi to pewne wątpliwości, nawet jeśli śmierć bohatera *Dziadów* była urojona lub tylko symboliczna, to jednak w jakiś sposób jest ona prawdą niezaprzeczalną. Szerzej postać upiora u Mickiewicza omawiają Maria Janion¹⁴ i Łukasz Kozak, również zwracając uwagę na niejednoznaczny status ontyczny Konrada, bluźniącego przeciwko Bogu, opuszczającego ziemię, by toczyć w zaświatach samotną walkę¹⁵. Ponownie więc pojawia się pytanie o to, czy Gustaw-Konrad nie jest również głównym bohaterem *Requiem*. Jest on przede wszystkim autokreacją Wyspiańskiego jako autora tekstu, stającego się romantycznym wieszczem, Konradem obracającym planety palcami, wypowiadającym (a właściwie po latach powtarzającym) Wielką Improwizację. Nałożenie się twórcy dzieła i Mickiewiczowskiego Konrada daje nam obraz postaci niemalże boskiej. Inscegnizacja *Dziadów* z 1901 roku kończy się – co warto przypomnieć – na cmentarzu, gdzie odbywa się *danse macabre*, pojawia się zawołany przez Marylę Konrad – półwidmo, półczłowiek.

¹¹ Adama Mickiewicza „*Dziady*”. *Sceny dramatyczne...*, s. 12.

¹² Tamże, s. 30.

¹³ M. Piwińska, dz. cyt., s. 49–66.

¹⁴ Zob. M. Janion, *Wampir. Biografia symboliczna*, Gdańsk 2023; też, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2022.

¹⁵ Ł. Kozak, *Upiór*, Warszawa 2021, s. 281–282.

Podobieństwo dzieła Wyspiańskiego i *Dziadów* Mickiewicza jest wyraźniejsze, gdy uwzględnimy historię wydania pierwszej części romantycznego dramatu. Mickiewicz, o czym pisze Piwińska, wciąż gubi i odnajduje (niejako celowo) swój rękopis. Trafia on do druku dopiero po śmierci twórcy (wydawanych wersji nieczytelnego autografu jest kilka). Część ta jest chaotyczna; czytelnik lub widz odnosi wrażenie, że akcja rozgrywa się w dwóch równoległych przestrzeniach. Niektóre fragmenty trudno zrozumieć, jakby nie pasowały do reszty. W utworze Wyspiańskiego podział na „Działania” i „odpoczynki” nie tylko jest odpowiednikiem dramatycznych aktów, lecz także podkreśla różnicę między dwiema przestrzeniami, w domyśle stronami sceny. Jeśli więc uznać *Requiem* za dzieło teatralne (w swojej interdyscyplinarności lub też „totalności” – jak zapewne wolałyby to ująć Wyspiański), to kompozycja tekstu mogłaby wprost odnosić się do podziału sceny na części. Można dodać, iż w celu wskazania paraleli między *Dziadami* a *Requiem* ważny jest prawdopodobny zamysł obu autorów, by dzieła opublikować pośmiertnie¹⁶.

O tym, co dzieje się na początku przygotowanej przez Wyspiańskiego inscenizacji *Dziadów*, wyraźnie przypomina „odpoczynek 6” w *Requiem*:

Przechadzka po Cmentarzu Wielkości olbrzymie grupy posągów. i ludzie w skałach zastygłe zawieszono w ruchach, gestach nakazujących, (a drzewa przed nimi pierzchają) – i niszczących siebie, upadłych pod jarzmem pocisków. a drzewa ręce łamią, i płaczą i żałują. pół-występujących z grobów i pół do grobów schodzących. z dziwnymi wyrazami twarzy. w okropnych maskach rzeźbionych - -

a mali, maleńcy. i jakieś walki. pochody. – zamierzone – zastój.

a światło księżyca (gwiazdy) płynie przez nich jak woda, jak płyn¹⁷.

Najbardziej zastanawiają owi „pół-występujący z grobów i pół do grobów schodzący”, „z dziwnymi wyrazami twarzy”, „w okropnych maskach rzeźbionych”. To byty o niejednoznacznym statusie, żywe i martwe, a także przypominające nieco greckich aktorów antycznych, zakładających na czas przedstawienia teatralne maski¹⁸.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden szczegół dotyczący inscenizacji *Dziadów* z 1901 roku, mianowicie na to, że Wyspiański zamienił w scenografii sce-

¹⁶ Do podobnego zabiegu artystycznego, polegającego na odezwanianiu się nieboszczyka zza grobu, pozostawieniu tajemniczego rękopisu, który odczytany zostaje po śmierci jednostki, odwołuje się także między innymi Antoni Lange w dziele *Głos pośmiertny*. Zob. tenże, *Poezye. Cz. 1*, Kraków 1895, s. 105–115.

¹⁷ S. Wyspiański, *Requiem*, w: *Poza kanonem, Wyspiański...*, s. 51.

¹⁸ Na temat maski w kulturze i sztuce zob. *Ogród sztuk. Maski*, red. M. Jarmałowicz, Gdańsk 2017 oraz *Maski*, t. 1–2, wyb. oprac., red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.

ny drugiej (odpowiadającej drugiej części *Dziadów* Mickiewicza) unicką cerkiew na gotycką kaplicę. Jak dowiadujemy się z wywiadu dla „Słowa Polskiego” nr 526 z 10 listopada 1901 roku:

– Pozostałyby tedy tylko drobne kwestie, natury raczej reżyserskiej, których publiczność nie rozumie. Np. owa zmiana cerkiewki unickiej na wspaniałą kaplicę gotycką.

[S. Wyspiański]: – No, to chyba nie poważna zmiana. Odgrywa przy niej rolę także strona pieniężna. Cerkiew to dla dyrekcji wydatek kilku tysięcy koron, kaplica – kilku-set. Ale poza tym... czy sądzi ktoś istotnie, że „Dziady” ludowe wymagają za tło koniecznie cerkiewki? Stary kościół walący się... gotyk opuszczony... zaniedbany... z ponurą swą ciemnością... czy to także nie sztafaż dla ludowego obchodu?¹⁹

Po pierwsze, pomijając aspekt humorystyczny i autoironiczny tej wypowiedzi, wynika z niej wyraźnie, że Wyspiański docenia niszczące budowle gotyckie, zwłaszcza jeśli mowa o krajobrazie cmentarnym i obrzędach związanych ze zmarłymi. Już z listów artysty do Lucjana Rydla z lat podróży po Francji możemy poznać niezwykle zamiłowanie młodego studenta sztuk pięknych do architektury gotyckiej i pejzażu grobowego. Wyspiański z żarliwością zwiedza francuskie katedry, a później opisuje przyjacielowi swoje doświadczenia. Podobne emocje budzą się w dwudziestoparoletnim artyście podczas podziwiania ruin starych budowli i cmentarzysk. Wydaje się więc, że uwielbienie architektury gotyckiej przez Wyspiańskiego nie słabnie. Stąd też uprzywilejowana rola gotyku obecna w jego interpretacji dramatu Mickiewicza.

Przytoczone słowa młodopolskiego artysty korespondują z *Requiem*, zwłaszcza w odniesieniu do konkretnych elementów dzieła, na przykład: „odpoczynku 4”: „w starym kościele katedrze”, „reszty ołtarzów, reszty śpiewów – reszty muzyk”, „świętynia się wali, zawali”. W dziele pisze również o „kościelach walącym się, opuszczonym, zaniedbanym, z ponurą swą ciemnością”, przywoływane są także jakieś echa muzyki i śpiewu – czyżby były to echa z nocy święta zmarłych? Być może są to elementy ludowego obrzędu dnia zadusznego? Przytoczona wypowiedź Wyspiańskiego potwierdza tezę, iż omawiany rękopis należy rozpatrywać w kontekście *Dziadów* Mickiewicza oraz ich młodopolskiej inscenizacji, te dzieła są bowiem w twórczej myśli autora *Wesela* silnie ze sobą splecione.

Wracając do kwestii masek, warto zwrócić uwagę na inne dzieło Wyspiańskiego – maski pojawiają się bowiem najokazalej w *Wyzwoleniu*. *Requiem* sytuuje się między innymi utworami: Mickiewiczowskimi *Dziadami* oraz ich inscenizacją według Wyspiańskiego a *Wyzwoleniem*:

W tym akcie maski znaczyć mają

¹⁹ St. Wyspiański o inscenizacji „Dziadów”, „Słowo Polskie” 1901, nr 526, s. 1; L. Płoszewski, *Dodatek krytyczny* (tutaj: *Uwagi o tekstach: Wypowiedzi Wyspiańskiego*), w: S. Wyspiański, *Dzieła zebrane*, t. 12, *Inszenizacje*, red. L. Płoszewski, Kraków 1961, s. 241.

takich, co myśl swą ukrywają
i nigdy jej nie stawią jasno,
cudzą jest, czyli ich jest własną. [...]
Człowiek z myślenia ciągłą walką,
tragiczną staje się tu lalką,
zamaskowany maską stałą,
jakby bez duszy było ciało²⁰.

Maski, jak pisze Aniela Łempicka, przypominają ludzi ludzi zakłamanych, tłumiących własne myśli²¹. Szersze rozpoznanie proponuje Michał Głowiński, powołując się na interpretacje młodopolskich krytyków²². Maski widziane są jako uzewnętrznienie monologizującego bohatera. Autorzy kolejnych odczytań tych bohaterów *Wyzwolenia* mówią o tym, że albo reprezentują one Polskę, albo są upiorami lub że Konrad traktuje je z kpiną. Głowiński przyznaje jednak, że trudne, a wręcz niemożliwe jest znalezienie dla aktu drugiego *Wyzwolenia* „jednolitej wykładni”²³.

W 1929 roku Michał Waligóra odnotował:

Konsekwentnie należałoby się teraz zapytać, czym jest właściwie cały ten rój Masek: czy to także Geniusze-Mickiewiczze? Tak by z logicznej konieczności wynikało. Jeżeli bowiem Mickiewicz kryje się symbolicznie pod postacią „Geniusza” i jedenastej maski, może też równie dobrze ukrywać się pod każdą z nich. Przewidział tę trudność sam Wyspiański i dał całkiem dokładne ich wyjaśnienie, tłumacząc prozą wiązaną znaczenie masek [...]²⁴.

Jan Ciechowicz rozpoznaje rozszczepienie się w *Wyzwoleniu* Konrada Mickiewicza na dwie figury: mrocznego romantyka – Geniusza i jasnego artystę – Konrada²⁵.

Jednak maska to przecież także skorupa, którą przysłania się twarz, to rzeźba, dzieło sztuki. W wieku XIX wieku często kojarzona jest z maską pośmiertną, czyli odlewem twarzy nieboszczyka. Idąc dalej, maskę (jako *pars pro toto*) można skojarzyć również z tumbą grobowcową, zwłaszcza biorąc pod uwagę to, że akcja aktu trzeciego *Wyzwolenia* rozgrywa się w katedrze na Wawelu. W *Requiem* „tumba grobowcowa” pojawia się w „odpoczynku 4”:

²⁰ S. Wyspiański, *Wyzwolenie*, oprac. A. Łempicka, Wrocław 1970, s. 62.

²¹ A. Łempicka, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. XXIII–XXIV.

²² M. Głowiński, *Krytycy i maski*, w: tegoż, *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Kraków 1997, s. 327–337.

²³ Tamże, s. 337.

²⁴ M. Waligóra, *Wyzwolenie „Wyzwolenia”*, Kraków 1929, s. 32.

²⁵ J. Ciechowicz, *Spór Wyspiańskiego z Mickiewiczem*, „Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL – Lublin” 1999, nr 4(48), s. 130.

tumba grobowcowa, – kostnica.

w starym kościele katedrze, ... Mury zarosłe pajęczynami, reszty figur
reszty ołtarzów, reszty śpiewów – – reszty muzyk, – echa wewnętrzne
wypróchnienia ciał, wysuszenia, aż do szkieletów – rozpryśnięcie się
szkieletów, – grom – świątynia się wali, zawali – groza,
przebudzenie. się.

(Św. Krzyż, Św. Katarzyna.)

Być może *Requiem* wyjaśnia znaczenie postaci Masek z *Wyzwolenia*. Byłyby to istoty o niejednoznacznym statusie ontologicznym – żywe trupy, upiory – wydobyte bezpośrednio z katedralnych tumb grobowcowych, rozmawiające z Konradem. Bohater ten zresztą wprost mówi do Maski 19: „Wyście pomarli. Trupy i upiory. Nędza duszy!”²⁶. Niepokojące są zwłaszcza te „echa wewnętrzne”, które mogłyby być przecież odpowiednikami głosów Masek, stanowiących uzewnętrznienie monologizującego Konrada. Widzimy, że utwór z 1901 roku komplikuje kwestię ontycznej przynależności nietypowych bohaterów z dzieła o ponad rok późniejszego. Zagadkowe postaci mogą jawić się jako byty należące do świata ziemskiego, jak i do pozagrobowego. Za sprawą niepewnego statusu ontycznego silnie oddziałują na artystę-Konrada. Maski sytuują się nie tylko między życiem a śmiercią, lecz także między rzeczywistością a imaginacją Konrada – są na pół żywe i na pół wymyślone.

Konrad w rozmowie z Maską 6 chce poprowadzić „kościół żywych i umarłych” do królewskich grobów, do podziemi, które zostaną zatrzęsnięte. W utworze zostaje przedstawiona wizja wyzwolenia przez śmierć:

KONRAD

A na dzień onego wielkiego Święta, które będzie świętem narodu, otworzę zawory sklepów podziemnych i zejdziemy po schodach, wiodących w lochy, ku rozległym piwnicom, kędy leżą prochy wielkich w narodzie, w kamiennych i złocistych zamknięte skrzyniach.

MASKA 6

Królewskie groby.

KONRAD

A kiedy dusze nasze dojrzeją, jako kłosa dostałe lecie, jako owoce sadu pielęgowanego...

MASKA 6

!!

KONRAD

Tedy zamkną się za nami zawory sklepień podziemi.

MASKA 6

Pomrzecie!

²⁶ S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. 145.

KONRAD
Wyzwoleni!!²⁷

Drugą możliwością jest wyzwolenie przez sztukę. Konrad wyznaje Masce 7:

Li tylko SZTUKA. Czyli więc, że z myślenia chaotycznego ostoi się jedynie sztuka, jak rzecz wieczysta, a wszystko inne... [...] Zaginie! Sztuka ma zarody nieśmiertelności i jedna jedyna jest tradycją²⁸.

Czy nie podobnie rzecz ma się w *Requiem*? Podział na „odpoczynki” i „Działania” jest (w pewnym uproszczeniu) podziałem na śmierć i sztukę, co ciekawe – nie sprawdza się tutaj antynomia życia i śmierci. Życie staje się jedynie wtedy wartościowe, istotne i równe lub godne śmierci, kiedy jest życiem w sztuce lub też dla sztuki. A czym jest sztuka? „Cóż głosi sztuka?” – pyta Maska 7, na co Konrad odpowiada: „Oto Sztuka głosi: Śmierć, bo cóż szczytniejszego nad Śmierć? Ta jest wielkością w naszym wszystkich wiar pojęciu i wszechczasów i ta wielkość daje” i uzupełnia: „Piękne jest i zabójcze. Szczytem jest i kresem. Początkiem jest Nieśmiertelności i Śmiercią; Śmiercią żywych [...]. O to jest właśnie Sztuka!”²⁹. Sztukę więc napędza śmierć. To jej ciągłe odczuwanie skłania człowieka do rzeczy wielkich. Jednocześnie to właśnie sztuka jest najwyższą formą przeciwstawiania się śmierci, a artefakty kultury mają moc witalistyczną.

Trzy dzieła: inscenizacja *Dziadów* z 1901 roku, *Requiem* oraz *Wyzwolenie* jawią się jako „ognisko twórczości” Wyspiańskiego, pewien punkt, skoncentrowany na tematyce tanatycznej. Jednak nie tylko idea sztuki przez śmierć zbliża do siebie przywoływane tutaj utwory młodopolskiego twórcy. Charakterystyczny dla obu dzieł będzie także postulat poezji nowej, prawdziwej, poruszającej głębie. Zawarty on jest w słowach Konrada:

Poezją nie jest to, co my dotychczas za poezję uważaliśmy./ Nawet ta treść poetyczna, którą się tak klasyfikowało, — już nią dziś nie jest, — nie jest. [...] To już umieją paplać wszyscy. [...] Umieją paplać!/ ... źle, przekręcać;/ stracili więc właściwą wagę słów —/ i słów właściwe znaczenie [...]³⁰.

Requiem już samą swoją strukturą jest poezją dotąd niespotykaną, nową, odartą z niepotrzebnych elementów, niemalże formą czystą. Ponadto w utworze (już w „Działaniu I”) mowa o tajemnicach tworzenia:

rozbudzenie fantazji, twórczości, imaginacji, – szereg zmieniających obrazów: dyałów, które kolejno o pierwszeństwo walczą. aż wytwarza się las dziki. fantazyjny – las wyobraźni. – wszelkie sztuki – szereg kompozycji. plastyka. –

²⁷ Tamże, s. 79–80.

²⁸ Tamże, s. 82–84.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 112–113.

poematy: *Piekła*³¹.

To poezja twórcy totalnego – Wyspiańskiego, spadkobiercy Mickiewicza – jest jedynie prawdziwa, artysta geniusz odsłania przed światem ideę sztuki. Zarysowuje się więc tutaj kolejna paralela, tym razem dotycząca bohaterów: romantycznego Gustawa-Konrada, bohatera *Requiem* i Konrada z *Wyzwolenia*. Konrad – i ten Mickiewiczowski, i ten z dzieła młodopolskiego – to postać dramatyczna, z którą utożsamia się sam Wyspiański. Co znamienne, podobnie jak sam twórca na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku, tak też bohater *Wyzwolenia* jest w trakcie podróży, to wędrowiec, *homo viator*, który mówi: „Przyszedłem – – – cyt – – przychodzę./ Myśli zmaćilem w drodze...”³². Może zatem także postać z *Requiem* należy uznać za podróżnika? Może to sam Wyspiański, który w młodości wyjeżdża do Francji, by tam studiować sztukę, obcować z wybitnymi europejskimi dziełami, zwiedzać, rozwijać warsztat plastyczny, odkrywać talent literacki i poznawać samego siebie?

Warto zapytać, dlaczego rękopis Wyspiańskiego jako ucieleśnienie nowatorskiej wizji sztuki, nie został opublikowany za jego życia. Być może, artysta uznał, że współcześni mu odbiorcy nie są gotowi. Jako artysta totalny zdecydowanie wyprzedzał swój czas i (co więcej) doskonale zdawał sobie z tego sprawę... Z jednej strony opracowanie rękopisu przez artystę skłania ku przypuszczeniom, że utwór to swoisty testament, pozostawiony po to, by odczytali go potomni. Z drugiej strony utwór wydaje się *requiem* dla samego siebie. Jest to utwór pozbawiony niepotrzebnych dodatków wymaganych przez ówczesnego czytelnika i krytykę literacką, notatnikowy, w pełni zrozumiały wyłącznie przez Wyspiańskiego, a dzięki temu tajemniczy, intrygujący i niemożliwy do rozwikłania. W tej optyce byłby on ekscentrycznym gestem geniusza, polegającym na dopełnieniu teatralizowania własnej egzystencji do samego końca, próbą wyreżyserowania swojego pogrzebu.

Wydaje się, że w *Wyzwoleniu* (w akcie drugim) można zauważyć interpunkcję podobną do stosowanej w *Requiem* – nietypową i zaskakującą. Przykładem jej oryginalnego zastosowania jest jedna z wypowiedzi Konrada: „.....!”³³. Można ją uznać za wyraz gwałtownego uczucia bohatera. Równie intrygujące są wypowiedzi Masek: „! — —”³⁴ (Maska 2) czy „!!!”³⁵ (Maska 6). Oczywiście, system tych znaków graficznych nie jest tak rozbudowany jak

31 S. Wyspiański, *Requiem...*, s. 42.

32 Tenże, *Wyzwolenie...*, s. 5.

33 Tamże, s. 64.

34 Tamże, s. 67.

35 Tamże, s. 80.

w utworze z 1901 roku, jednak czytając *Wyzwolenie* nie sposób przeoczyć tego narzucającego się podobieństwa, jakby echa *Requiem*.

Akt drugi *Wyzwolenia* kończy się sceną misteryjną, co koresponduje i z *Dziadami*, i z *Requiem*. Konrad Wyspiańskiego zostaje naznaczony, wybrany, podobnie jak Konrad Mickiewicza i jak bohater notatnikowego dzieła Wyspiańskiego z 1901 roku. To ta sama osoba, przed którą rozgrywa się walka dobrych i złych mocy, która umiera i z grobu powstaje, która widzi i wie więcej. To ktoś pomiędzy Bogiem a człowiekiem, to artysta – artysta totalny.

Nawiązanie do misterium w *Dziadach* wydaje się oczywiste. Jak pisze Janusz Skuczyński:

Cud od strony teatralnej prezentowany jest teraz właściwymi operze romantycznej środkami iluzjonizmu naturalistycznego, ale od strony ideowej należy on do wpisanej w obraz dziejów narodu „historii świętej” – przedmiotu przedstawiania w średniowiecznym misterium...³⁶

Dramat staje się miejscem rozgrywki między dobrem i złem. W *Requiem* dzieje się podobnie, nawet jeśli utwór ten nie nawiązuje bezpośrednio do misterium, to w sferze idei oraz kompozycji utworu (użycie formuły sceny symultanicznej) można dostrzec dalekie echa tego średniowiecznego gatunku. W odniesieniu do *Wyzwolenia* Aniela Łempicka stwierdza: „Misterium, które wypełnia ostatni człon finału drugiego aktu, posiada na ogół symbolikę plakatoowo czytelną”³⁷. Badaczka zatem bez cienia wątpliwości uznaje końcowy fragment drugiego aktu *Wyzwolenia* za misterium, choć można polemizować z wypowiedzią na temat „plakatoowo czytelnej” symboliki. Frapujące jest to, co Łempicka pisze dalej o znaczeniu pochodni, pojawiającej się w omawianej części dramatu Wyspiańskiego:

Symbol ognia wyraża [...] jedność przeciwieństw procesu życia (życie – żyjąc – spala się)... [...] Pochodnia („płonąca żywiołową siłą”) jest także symbolem DUSZY WOLNEJ. Wolność jest świadomością – własnej wolności, własnej woli i siły³⁸.

Wolność też, jak się zdaje, jest przypisana wyłącznie odczuwającemu własną śmiertelność twórcy totalnemu. W ten sposób forma średniowiecznego misterium za pośrednictwem Mickiewiczowskich *Dziadów* przechodzi w sposób zawołowany do twórczości Wyspiańskiego. Walka jest podyktowana pragnieniem wolności, której domaga się (dzięki swojej nadnaturalnej świadomości)

³⁶ J. Skuczyński, *Wstęp*, w: A. Mickiewicz, *Dziady drezdeńskie (część III)*, oprac. J. Skuczyński, Wrocław 2012, s. LXVIII.

³⁷ A. Łempicka, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Wyzwolenie...*, s. XXV.

³⁸ Tamże.

artysta – Konrad. Jest on *alter ego* samego Wyspiańskiego – półbógiem egzystującym między światem żywych i zmarłych³⁹.

Widzimy też, jak w twórczości Wyspiańskiego komplikują się pojęcia życia i śmierci. Czym jest życie? I jak bardzo skażone zostało ono śmiercią? Czy moment ludzkiej agonii to kres, czy początek? Przekleństwo czy błogosławieństwo? W świecie twórczości autora *Requiem* rzeczywistość ziemską i pozagrobowa pozostają ze sobą nierozzerwalnie związane, żywi są naznaczeni śmiercią, zwłaszcza artyści, którzy szczególnie odczuwają własną kruchość, przemijalność i chwilowość doczesnego bytu, mający świadomość, że właśnie owo „życie ku śmierci” pozwala im tworzyć. Sztuka staje się przestrzenią negocjacji, rozgrywanej się między tym, co doczesne, a momentem końca i domniemywaną wiecznością. Ciągłe odczuwanie własnej śmiertelności przez Wyspiańskiego nie wydaje się przerażające, raczej jawi się jako siła twórcza, wręcz zachęta do działania, rozumianego jako tworzenie i artystyczny rozwój. Żyje tylko ten, który tworzy, kreuje nowe. Wyspiański raczej nie uważał życia nie dla sztuki za bezwartościowe, jednak sam nie wyobrażał sobie innego niż twórcze. Sztuka stwarza też możliwość nieśmiertelności, to w dziełach artysta będzie żył wiecznie.

Zdaje się również, że najbardziej interesują młodopolskiego artystę byty na pograniczu życia i śmierci. Zresztą i tutaj znajdujemy odniesienia do *Dziadów* (tym razem części drugiej), w których przywoływane duchy utknęły między światem żywych a chrześcijańskim niebem lub piekłem. Pozostają one w jakimś dziwnym zawieszeniu i błądzą po cmentarzach. Uwięzione w swoich martwych ciałach przypominają żywym o śmiertelności człowieka. Z kolei Konrad – i ten romantyczny, i młodopolski – nieustannie dotyka śmierci i próbuje poznać jej tajemnicę. Zdaje się, że *Requiem* może być tylko jego monologiem.

Zestawienie omawianych trzech utworów jest zasadne ze względu na ich zbieżność stylistyczną (z ducha romantyczną), co przecież nie jest oczywiste, zwłaszcza jeśli uwzględni się różnorodność teatralnych poetyk, jakimi posługiwał się Wyspiański. Ponadto spójny wydaje się również ich nastrój, a nade wszystko łączy je tematyka śmierci. Wspólną cechą *Wyzwolenia* i *Requiem* są liczne odwołania do *Dziadów* Mickiewicza. Jak jednak traktować notatnikowy utwór z 1901 roku wobec dwóch przedstawianych tu dramatów? Pierwszą możliwością byłoby czytanie *Requiem* jako komentarza do *Dziadów*, drugą jako szkicu

³⁹ O intertekstualnych związkach *Wyzwolenia* z *Dziadami* pisał Mieczysław Jankowiak, zob. tenże, *Misterium Dionizosa. Ironiczny dialog Wyspiańskiego z romantyzmem*, Bydgoszcz 1998. Wyspiański wypowiadał się o Mickiewiczu, zob. L. Płoszewski, *Wyspiański o utworach Mickiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego im. Adama Mickiewicza” 1968, R. 3, s. 86–87. Cyt. za: J. Nowakowski, *Wstęp*, w: S. Wyspiański, *Legion*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław 1989, s. IX.

czy prototypu *Wyzwolenia*. Być może ten krótki utwór, pozostawiony w rękopisie, staje się kluczem do młodopolskiej inscenizacji romantycznego dramatu (1901) oraz do *Wyzwolenia* (1902). Jest syntezą i wypowiedzią metaliteracką, dotyczącą zarówno twórczości pisarskiej, jak i reżyserskiej (lub szerzej: teatralnej w ogóle). Czym więc jest *Requiem*? Fragmentem czy fundamentem?



Anastazja Żak-Świerczek (Adam Mickiewicz University in Poznań)
ORCID: 0000-0001-8979-8618, e-mail: anazak@amu.edu.pl

STANISŁAW WYSPIAŃSKI'S "REQUIEM": BETWEEN HIS
STAGING OF "FOREFATHERS' EVE" AND "LIBERATION"

ABSTRACT

This article examines Stanisław Wyspiański's *Requiem* in relation to two major works created at the turn of 1901–1902: his landmark staging of Adam Mickiewicz's *Dziady* and the drama *Wyzwolenie*. The author argues that *Requiem* – often dismissed as a sketch or marginal note – should instead be regarded as a central, programmatic text that reveals the foundations of Wyspiański's late poetics and theatrical imagination. The study uncovers extensive thematic, structural, and iconographic parallels between *Requiem* and *Forefathers' Eve*, including the use of the simultaneous stage, the presence of liminal beings suspended between life and death, cemetery topography, and the prominence of Gothic architecture and apocalyptic imagery. Furthermore, the article situates *Requiem* as a crucial point of reference for interpreting *Liberation*, especially through the analysis of *Masks*, whose ambiguous ontology echoes the half-dead figures and tomb-like motifs present in the 1901 manuscript. The author demonstrates that *Requiem* articulates core aesthetic and anthropological categories of Wyspiański's work: the interdependence of art and death, the conception of the total artist, the persistence of the medieval mystery play, and the liminality of the dramatic subject. Ultimately, the article posits that *Requiem* is not an auxiliary piece but a foundational text that clarifies both the 1901 staging of *Forefathers' Eve* and *Liberation*, and should be recognized as a key document of Wyspiański's thanatological and metaphysical imagination.

KEYWORDS

Forefathers' Eve, masks, mystery, requiem, *Liberation*, Stanisław Wyspiański

