

MIECZYSLAW INGLOT
Wrocław

POETYCKIE TESTAMENTY LIRYCZNE (UWAGI WOKÓŁ WIERSZA *TESTAMENT MÓJ* JULIUSZA SŁOWACKIEGO)

Niniejsza wypowiedź ma, na tle stanu badań charakter uzupełniający i korygujący. Na terenie polskiego literaturoznawstwa pionierską definicję testamentu literackiego sformułowała Stefania Skwarczyńska. Wybitna badaczka nadała swojej definicji z natury rzeczy charakter ogólnikowy nie precyzując systemowych niuansów¹. Z kolei bogata materiałowo rozprawa Stanisława Zabierowskiego pt. *Testamenty poetyckie*, w której spotkać się można 1. z wyliczeniem utworów nawiązujących do *Testamentu mojego* Juliusza Słowackiego (temuż utworowi poświęcona jest główna część wywodów), 2. z listą utworów luźniej ze Słowackim związanych, ale zaliczanych przez autora do liryki testamentowej²,

¹ „Testament jako skomplikowana forma podawczo-epicka, nadaje się tylko dla względnie krótkich utworów o charakterze epickim, refleksyjnym i lirycznym. Założona przezeń sytuacja człowieka w obliczu śmierci jest oparciem dla refleksyjnych i lirycznych treści. Dając możliwość niemal pamiętnikarskiego rzutu oka wstecz, otwiera perspektywy epiczne [...] stwarza jednocześnie okazje do uplastycznienia obecnego momentu aktualnej sytuacji [...] i która w naturalny sposób podatna jest do ukształtowania nastrojowego. Prawo dysponowania majątkiem oraz naturalne prawo formułowania życzeń, otwiera możliwość oparcia treści epickich o przyszłość. Jednym słowem – silnie wiąże dla treści epickich sferę przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, co daje duże pole bogatym możliwościom modyfikacyjnym. Zdecydowanie w barwie i silnym napięciu przeżycie emocjonalne gwarantuje utworom pewna jedność akcji i nastoju. Związana z odbiorcą przywilejująca forma epicka, gwarantuje utworowi w tej formie podawczej, atmosferę społecznej żywotności”. (S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. I, Warszawa 1954, s. 391).

² „Z całego dotychczasowego przeglądu wynika niezbicie, że żaden z badaczy Słowackiego, a zwłaszcza Testamentu mojego, nie zaciekał się znacznie rozleglejszym zagadnieniem jakim jest zagadnienie testamentu w literaturze w najrozmaitszych jego

nie zawiera próby ujęcia omawianych przykładów w kategoriach genologicznych. Brak teoretycznej refleksji sprawia, że autor zalicza do wierszy-testamentów utwory, które biorąc pod uwagę nie uwzględnioną przez autora definicję Skwarczyńskiej, żadną miarą na takie miano nie zasługują. I tak wiersz Mikołaja Reja, *Żegnanie ze światem* należy do popularnych już w średniowieczu tzw. wierszy-pożegnań i nie ma w nim śladu czynności znamienych dla podmiotu-spadkodawcy. Wspomniany przez badacza wiersz Kondratowicza, to li tylko odautorska wizja własnego pogrzebu. Z kolei *Prośba* Teofila Lenartowicza, to typowe epitafium stanowiące próbę parafrazy słynnej horacjańskiej pieśni *Exegi monumentum*, (o której za chwilę słów kilka wypadnie jeszcze powiedzieć³). Typowo epitafianiny, również parafrazujący Horacego charakter ma wspomniany przez autora wiersz Tadeusza Hołuj pt. *Wiem, zdechnąć mogę...* Tekst Horacego bowiem i jego literackie dziedzictwo, ciekawie przedstawione przez Antoniego Mackiewicza⁴, egzemplifikuje gatunek odrębny, chociaż, jak wykażą dzieje recepcji, wyjściowy dla omawianego przez nas gatunku, i stąd poświęcimy mu za chwilę nieco uwagi.

zakresach i funkcjach, nawet w największym zakresie i ściśle określonej funkcji, bo lirycznej, nie pociągnął niczyjej uwagi, a tym bardziej refleksji badawczej. A przecież lirycznych testamentów lub raczej poetyckich jest w naszej literaturze pod dostatkiem. Wprawdzie Ignacy Charzanowski, pisząc o poprzednikach Słowackiego, wymienia jedynie Reja z jego *Żegnaniem się ze światem*, by przez to wskazać na różnice zachodzące pomiędzy prawdziwym Rejowskim testamentem a fikcyjnym – romantycznym, jednak nie brak ich pod rozmaitymi tytułami, szczególnie w XIX i XX wieku, jak u Leonarda Rettla, przykład *Elegia*, jak u Ludwika Kondratowicza, przykład *Orszak pogrzebowy*, jak u Teofila Lenartowicza, przykład *Prośba*, jak u Wiktora Gomulickiego, przykład *Za moją trumną*, jak u Kazimierza Glińskiego, przykład *Do braci pieśniarzy. W przeczuciu śmierci*, jak u Stanisława Ryszarda Dobrowolskiego, przykład *Zostanie po mnie...*, jak u Stanisława Szwajcera, przykład *Mój program*, jak u Jalu Kurka *Ballada na wypadek nagłej śmierci*, jak u Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, przykład *Nocny testament* lub Antoniego Słonimskiego, przykład *Non omnis moriar*, ale i to nie wszystko i nie wszyscy, bo zarówno w okresie pierwszej wojny światowej jak i drugiej, prawdziwi i przygodni poeci dawali liczny wyraz swej «ostatniej woli» (St. Zabierowski, *Testamenty poetyckie. Księga pamiątkowa ku czci Stanisława Pigonia*, Kraków 1961, s. 359).

³ Podobny charakter gatunkowy ma wspomniany z kolei przez B. Chrzastowską wiersz Tadeusz Gajcego pt. *Przed odejściem*. (Por. B. Chrzastowska, *Testament mój*, [w:] *Juliusza Słowackiego rym błyskawicowy*, pod red. St. Makowskiego, Warszawa 1980, s. 50, p. 4).

⁴ Por. A. Mackiewicz, *Z historii motywu „Exegi monumentum” w poezji polskiej*, [w:] *Literatura i dzieje. O procesie historycznoliterackim w edukacji szkolnej*, pod red. M. Inglota, Wrocław 1983.

Uzupełniający i korygujący charakter niniejszej wypowiedzi polegać będzie na 1. próbie interpretacji wybranych tekstów, 2. próbie określenia specyfiki gatunku. Jak słusznie wskazali badacze, przyrost interesujących nas tekstów nastąpił w Polsce (bo szczegółowe rozważania z natury rzeczy ogranicza się do literatury polskiej), w XIX wieku, w wyniku *Testamentu mojego*, ale zasadnicze rozstrzygnięcia przypadają na wiek XX. Stąd też dobór przykładów pochodzić będzie z literatury nowszej i najnowszej. Jak trafnie zauważył Zabierowski, wiele z omawianych utworów nosi tytuły nie sygnalizujące ich gatunkowej przynależności, co z natury rzeczy utrudnia dotarcie do nich. Niżej podpisany zdaje sobie sprawę z tych trudności i nie wyklucza pominięcia wielu tekstów, do których nie potrafił dotrzeć. Ujemne strony wynikające z naturalnego ograniczenia materiału egzemplifikacyjnego równoważy, jak sądzę, reprezentacyjność nazwisk i tytułów, do których dotrzeć się udało. Interesujący nas gatunek wierszy-testamentów badano na podstawie, z jednej strony utworów Franciszka Villona, z drugiej zaś, poza powszechnie znanym Słowackim, w oparciu o teksty Mirona Białoszewskiego, Zbigniewa Herberta, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Antoniego Słonimskiego oraz Stanisława Ignacego Witkiewicza.

2

Jak już wspomniano, dzieje recepcji sprawiły, że nasze rozważania wypadnie zacząć od krótkiej prezentacji *Exegi monumentum*, ody pisanej w konwencji przedśmiertnej autolaudacji. Według współczesnego badacza, ta „Rozpocząta w konwencji epigramu nagrobnego oda III 30 jest próbą określenia przez Horacego wymiarów i rangi swego dzieła poetyckiego w perspektywie przyszłych wieków [...]. Nigdy [...] przed Horacym ów tytuł do nieśmiertelności i przyszłej sławy nie został wyartykułowany w sposób tak bardzo konkretny i jednoznaczny jak właśnie ta oda; <moją zasługą jest to, że pierwszy przeniosłem do poezji italskiej rytmy pieśni eolskiej> [...]. Dzieło jakiego dokonał poeta ma przede wszystkim wymiar rzymski, a pomnik, jaki wzniosł swoją poezją trwać będzie tak długo, jak długo istniał będzie Rzym - wiecznie”⁵.

Motyw *Exegi monumentum* zaowocował niejednorodnie. Z jednej strony utworami Jana Kochanowskiego; poematem *Muza* i wierszem dedykacyjnym poprzedzającym druk *Psalterza Dawidowego*; dalej miciekiewiczowską parafrazą pod przekornym tytułem *Exegi munimentum*

⁵ St. Stabryła, *Wstęp do Horacego, Dwadzieścia dwie ody*. Przeł. A. Ważyk, BN, s. II, nr 232, Wrocław 1991, s. CLIV-CLV.

- aż po utwory Anny Kamieńskiej *Umrę cała* (1974) czy Jarosława Marka Rymkiewicza - *Exegi monumentum* (1978). Były to utwory serio (Kochanowski, Kamieńska), bądź też autoironiczne czy parodystyczne (Mickiewicz, Rymkiewicz), utrzymane jednakże w poetyce epita-fium. Z drugiej strony oda Horacego stanie się natchnieniem dla utworów, w których obok dumającego nad swą twórczością podmiotu-dawcy, pojawi się biorca poetyckiego dziedzictwa. Podobnie jak w przypadku nurtu epita-fijnego - i ta, testamentowa odmiana zaowocuje utworami utrzymanymi zarówno w tonacji serio jak i buffo.

3

Pierwotna była oczywiście ta pierwsza i od niej wypadnie zacząć niniejszy, krótki u natury rzeczy egzemplifikacyjny przegląd. Na początku i dla porządku wspomnieć wypadnie o utworach o tematyce miłosnej, takich jak *Testament miłości* (*Testament of Love*) z 1385 r., pióra angielskiego poety Tomasza Ustka oraz *Testament Chryzeidy* (*The Testament of Cresseid*) z końca XV wieku, pióra szkockiego poety Roberta Henrysona. Ci z kolei mogli być inspirowani przez lirykę trubadurów, w szczególności przez zmarłego w 1302 r. poetę prowansalskiego, Pierre Cardenala. Jak już jednak słusznie stwierdził Zabierowski, rozwój gatunku przypada na wiek XIX. W moim przekonaniu, jeszcze przed Słowackim pewne elementy testamentowego przekazu pojawiły się w apoteozie pieśni gminnej z *Pieśni Wajdeloty*. Mówiąc o tym, mam na myśli wyeksponowanie przez Mickiewicza problemu *d z i e d z i c t w a* zawartego w p r z e k a z i e, a następnie określenie funkcji ludowej twórczości, Owo dziedzictwo, to historia i świadomość narodowa („broń swego rycerza / Swych myśli przędzę i swych uczuć kwiaty”)⁶.

Pierwszym, utrzymanym w tonacji serio utworem o charakterze typowo testamentowym jest *Testament mój*. Jedną z najnowszych interpretatorek tego utworu wskazuje na jego horacjańskie elementy pisząc, iż „*Testament mój* odczytywany w perspektywie kreacji podmiotu-wierszka rozwija harmonijnie wątek horacjańskiego posągu poetyckiego”⁷. Niemniej jednak na czoło wysuwa się wątek testamentowego przekazu. „Umierający (lub przeczuwający nadchodzącą śmierć) [...] dokonuje rachunku z samym sobą, z bliskimi, przekazuje im swój dorobek i swoją ostatnią wolę w formie nakazów lub w formie życzeń Na przeżycia piszącego testament składają się różne doznania; moment pożegnania,

⁶ A. Mickiewicz, *Konrad Wallendrod, Dieta*, t. 2, Warszawa 1994, s. 101.

⁷ B. Chrzastkowska, op. cit., s. 49.

ocena życia minionego, wybieganie myślą w niepewną przyszłość. *Testament* skierowany do spadkobierców umożliwia także określenie swojego do nich stosunku⁸. Autorka interpretacji słusznie zwraca uwagę na przemianę podmiotu w toku podawania przekazu. Na początku dominuje tonacja egzystencjalna, przekonanie o nieuchronności śmierci, pożegnanie z bliskimi. Przy końcu to istotne, egzystencjalne zdarzenie porównane zostaje z „fatalną siłą” poezji i śmierć w tym pojedynku przegrywa. „Poeta-wieszcz współuczestniczący w walce i cierpieniach narodu jest powołany, aby <być sternikiem> – przekazywać narodowi nakaz rozszerzania idei narodowej i bezkompromisowej walki o wolność”⁹.

U schyłku życia poety (około 1847 r.) powstał kolejny, testamentowy utwór Słowackiego pt. *Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek... Oto jego tekst;*

Daję wam tę ostatnią koronę pamiątek
I łez i dawnych moich nadziei koronę...

Dawniej myślałem rzeczy uczynić szalone,
Wami – założyć nowych narodów początek,
Lecz mi teraz wystarczy mały ziemi kątek,
Gdzie w deskowej się zawrę muszli i utonę.
(*Dzieta Wszystkie*, t. 12, cz. 1, s. 238)

Jak pamiętamy, adresem *Testamentu mojego*, utworu przynależnego do wielkiego podrodzaju liryki apelu, jest zbiorowość, określona przez poetę zaimkiem „wy”. Pojawia się on pięciokrotnie, a – co znamienne, dwukrotnie w pierwszym wersie i dwukrotnie w dwóch ostatnich, zamykających utwór. Tym samym współtworzy klamrę znaczeniową całego tekstu. Jak już wspomniano *Testament* stylizowany został na Ostatnią wieczerzę. Poeta przekazuje pewnej zbiorowości przesłanie. Przesłanie to ma przerobić ją „na aniołów”, głoszących (jak apostołowie) prawdę odradzającą naród.

W wierszu o koronie pamiątek (aluzja do rapsodów poematu *Król Duch*) spotykamy się też z dawcą, legatami i biorcą. Ci ostatni określani zostali dwukrotnie zaimkiem „wy”. Ale dawca nie określa swojej twórczości mianem „siły”. Uwypukla słabość; łzy i kres nadziei. W drugiej zwrotce poeta, odwołując się aluzyjnie do *Testamentu*, przypomina, że wtedy („dawniej”) głosił wiarę w przemianę świata. Dziś traktuje swe

⁸ Tamże, s. 45.

⁹ Tamże, s. 48.

przekonania jako „szaleństwo”. Trumna, występująca w obu utworach ma skrajnie odmienne znaczenie. W pierwszym oznacza nobilitujące poetę cierpienie. W drugim utworze określa on wprawdzie trumnę mianem muszli (była ona symbolem trwałości, mieszkaniem perły, nadzieją zmartwychwstania), ale zarazem akcentuje, że będzie to tym razem muszla deskowa.

W tym kontekście ostatnie słowo („i utonę”) – czytam katastroficznie. W *Testamencie* poeta jawi się nam jako, postać siedząca na maszcie, która – nawet w przypadku utonięcia okrętu, będzie sternikiem „duchami napętnionej łodzi”. Pogrzeb z roku 1847 – to pogrzeb stylizowany na marynarski pochówek – pogrzeb w oceanie unicestwienia i niepamięci.

Typowym kontynuatorem tradycji *Testamentu mojego* był lwowski poeta, Henryk Zbierzchowski, autor napisanego na froncie I wojny światowej wiersza pt. *Testament*. Podmiot, wyjątkowo stylizowany na żołnierza (w ogromnej większości utworów będzie to podmiot-poeta), przed kolejną bitwą, która może być ostatnią, zapisuje najbliższym określone dary. Zaczyna od „legatu zwrotnego”, od medalionu z różową wstążką, którym został obdarowany przez narzeczoną. Ów legat ma ją w przekonaniu podmiotu, zobowiązywać do dozgonnej wierności, zwieńczonej spotkaniem z ukochanym w niebie i ślubem w obecności Kościuszki oraz św. Piotra. Kolejnym legatem jest ofiarowana przyjacielowi szabla (autor, jak przystało na romantycznego wojownika – jest ułanem), która (podobnie jak w naszym hymnie narodowym), ma w ręku spadkobiercy walczyć o wolność. Oddzielone od reszty ciała serce, ofiarowuje nasz żołnierz ojczyźnie¹⁰.

Pisany w 1939 r. *Nocny testament* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, zaczyna się od parodii aktu prawnego. Poeta zapowiada, że spisuje ostatnią wolę „będąc niespełna rozumu”¹¹. Parodystyczny, w sensie prawnym charakter mają też niektóre legaty. Nie należą one bowiem do poety, jak „czerwcowe ćmy”, „niebiosy siódme” czy „przyroda”. Ale w wierszu, mimo kpiny z prawnego porządku, góruje tonacja serio. W podstawowym dla wymowy utworu legacie, kreśli Gałczyński swoje poetyckie credo. I ma nadzieję, że określony tam rodzaj poetyckiej wyobraźni zapłodni jego następców na drodze do poetyckiej sławy.

Poetką, która w tonacji serio sięgnęła zarówno do Horacego jak i do Słowackiego, była Zuzanna Ginczanka, autorka wstrząsającego wier-

¹⁰ H. Zbierzchowski, *Testament*, [w:] *Od Asnyka do poetów wielkiej wojny*. Oprac. J. Mirski, Lwów-Warszawa 1921, s. 286.

¹¹ K. I. Gałczyński, *Nocny testament*, [w:] *Dzieta*, t. 1, Warszawa 1957, s. 497.

sza pt. *Non omnis moriar*. Okoliczności towarzyszące powstaniu tego utworu sprawiły, że jest to bezkompromisowy, estetyczny i etyczny spór z wielką tradycją literacką. Stąd też wypadnie zdań parę poświęcić biografii tej, mało znanej, choć niesłusznie zapomnianej poetki.

Urodzona w 1917 r. związana przed wojną z warszawskim środowiskiem literackim poetka, po wybuchu wojny uciekła do Lwowa, do sowieckiej strefy okupacyjnej. Tam związała się z kreowanym przez komunistyczne władze Związkiem Pisarzy Radzieckich Ukrainy. Po wkroczeniu Niemców, w czerwcu 1941 r. mieszkała nadal w kamienicy przy ul. Jabłonowskich 8a, narażona na podwójne niebezpieczeństwo; jako Żydówka i jako komunistka. Zadenuncjowała ją dozorczyńni domu, niejaka Chomińska, łakomiąc się na jej skromne zresztą mienie. Poetce udało się wtedy cudem ująć cało i dlatego powstał omawiany i temu wydarzeniu poświęcony wiersz. Wiersz zapowiadający śmierć, która rzeczywiście spotkała ją z rąk Niemców w Krakowie, w 1944 r.

Podmiot liryczny utworu Ginczanki jest stylizowany na głos zza grobu. Jej spadkobiercy, to jednocześnie hieny cmentarne, bohaterowie ponurej stypy.

W sytuacji lirycznej wiersza Słowackiego, zarysowuje się dialog między poetą a ówczesnymi i przyszłymi odbiorcami jego poezji. Czytelnicy i wielbiele jego poezji mają przekształcić poetyckie słowo w czyn, walcząc o niepodległość i ofiarowując życie ojczyźnie. Dzięki darowi poety przeżyć mają przemianę duchową – jak uczniowie Chrystusa zebrani na wieczerniku.

Sytuacja liryczna wiersza Ginczanki jest literackim awersem obrazu Słowackiego. To świat Generalnej Guberni i lat okupacji. Podmiot liryczny jest ofiarą, jedną z ofiar totalnej zagłady całego, żydowskiego narodu. Poetka prowadzi dialog z katami. Jest ona dla nich li tylko źródłem ewentualnego zysku. To zdrajcy i donosiciele. („Pamiętam o was, wyście, kiedy szli szupowcy / Też pamiętali o mnie”)¹². Pamięć oprawców, to jak w powieści kryminalnej; żądza zysku. Spadkobiercy, żadni legatów, stają się bezpośrednią przyczyną śmierci dawcy. Są to zatem – w odróżnieniu od zanotowanych przez tradycję przekazów (gdzie główną rolę odgrywa prezentacja dorobku poetyckiego i rozważania nad jego losem), legaty wyłącznie materialne. W świecie zostawionym przez zamordowaną poetkę i poezję, pozostaną tylko bestie – nędzna

¹² Z. Ginczanka, *Non omnis moriar*, [w:] *Wiersze wybrane* z przedmową J. Śpiwaka, Warszawa 1953, s. 77-78.

parodia apokaliptycznych aniołów zagłady¹³. Tym samym wiersz staje się nagle antytezą horacjańskiego *Exegi monumentum*. Umiera poetka i poezja. Kończy się bezpowrotnie świat kultury śródziemnomorskiej.

Po wojnie spotykamy się z próbą dalszego usamodzielniania się gatunku, z odchodzeniem od tradycji czy też z polemiką z tradycją. Źwiadectwem takiej postawy będą cztery kolejne utwory poetów różnych pokoleń i orientacji poetyckich; Jalu Kurka, Antoniego Słonimskiego, Mirona Białoszewskiego oraz Zbigniewa Herberta.

Wydany w 1947 r. poetycki testament Jalu Kurka nieprzypadkowo został określony mianem ballady. Jest to opowieść o tajemniczej ukochanej, „pannie skalnej i chmurnej”¹⁴. Będzie to z jednej strony „nieznana ukochana”, „postać z liryki prowansalskiej, wskrzeszona przez romantyków m.in. w *Dziadach* cz. IV”¹⁵. Z drugiej zaś strony rodzinna przyroda, muza górską, natchnienie poety. Idąc w góry na spotkanie ze swoją muzą, liczy się z możliwością śmierci. Stąd pojawia się ciąg znamienych dla wierszy-testamentów legatów. Najpierw oddaje swój zgon, jak gdyby na ofiarę¹⁶. Inne legaty – to ciało oddane ziemi, książki, oddawane czytelnikom, wreszcie tradycyjne, romantyczne serce, przekazane matce. Utwór kończy się wyznaniem utrzymanym w tonie Słowackiego i ... Gałczyńskiego, a przedstawiającym właściwości wyobraźni poetyckiej podmiotu;

Nie piłem nigdy wódki
Dla mnie był ważny liść lub błyskawica.
Choruję na piękno smutne, płochliwe i krótkie.
Na rzeczy stare; na siana woń i blask księżyca¹⁷.

¹³ „Chmury prutych poduszek i obłok pierzyn
Do rąk im przyłgną, w skrzydła zmienia ręce obie;
To krew moja pakuły z puchem zlepi świeżym
I uskrzydłonych nagle w aniołów przerobi.

(Tamże, s. 78. Por. też Apokalipsa św. Jana, VIII, 6-13; IX, 1-II i X, 1-II. Szczegółowe omówienie utworu Ginczanki przedstawiłem w książce pt *Między romantyzmem a współczesnością*; Kielce 1966, s. 107-118.

¹⁴ J. Kurek, *Ballada na wypadek nagłej śmierci*, [w:] *Zraniony ptak*, Kraków 1947, s. 103.

¹⁵ A. Mickiewicz, *Dziadów cz. IV*, *Dzieła*, t. 3, Warszawa 1948, s. 47-48. Na temat polskich dziejów tego motywu, por. M. Inglot, *Obraz idealnej mitości w „Lalce”* B. Prusa, „Prace Literackie”, Wrocław 1974, t. XVI.

¹⁶ „Oddaję ci siebie w krwi i skałą podbitego”, J. Kurek, op. cit., s. 104.

¹⁷ Por. „Imię moje tak przeszło jak błyskawica” (J. Słowacki) lub „A potem żyjącym i przyszłym / zapisuję [...] księżyc, pełny kałamarz” (K. I. Gałczyński).

I to, znamienne dla wielu testamentów określenie rodzaju wyobraźni poetyckiej wywodzi się z *Exegi monumentum*.

Tak zatytułuje swój wiersz Antoni Słonimski, mylnie przez Zabierowskiego przedstawiony jako autor utworu pt. *Non omnis moriar*. Jak widać, utwór Horacego tak głęboko zaważył na wyobraźni późniejszych poetów, że pojawia się w formie aluzji do tytułu, bądź też jak u Ginczanki, do równie proroczego fragmentu; „Nie wszystek umrę”. Wiersz Słonimskiego jest w swojej tonacji przepołowiony; „w pierwszym fragmencie spotykamy się z tonacją serio, która później przechodzi w ironię. Na początku zatem wspomina poeta o dwóch zabiegach zapewniających – krótką wprawdzie, ale jednak sławę. Należy zatem (co poleca swoim następcom) umieszczać akcję utworów w miejscach nasyconych kulturą. Takim miejscem była najpierw Wenecja, jak świadczy Szekspir (tu aluzja do *Kupca weneckiego*) i Tomasz Mann (aluzja do *Wyznań hosztaplera Feliksa Krulla*)¹⁸. Kolejno pojawia się Paryż (z aluzją do cyklu Prousta) oraz bezaluzyjna literacko wzmianka o Rzymie. Drugim zabiegiem zapewniającym trwałość, ma być tworzenie dzieł o tematyce społecznej. Zalecając przyszłemu poecie w formie legatu-recepty podjęcie takiej tematyki, nawiązywał Słonimski do Norwida;

Zamknij to zdanie rzymskich cegieł łukiem
Za Norwidowym idąc rozstrzelonym drukiem
Z architektury przejdź do społeczeństwa.
I tak się zwiążesz z przeszłością i losem,
Że przetrwasz chwilę, jak echo za głosem¹⁹.

Pisząc o społecznych zadaniach literatury w kontekście wzmianki o Norwidzie, miał Słonimski prawdopodobnie na myśli „moralne budownictwo”, o którym pisał Norwid analizując *Balladynę* Słowackiego. Norwid pojawia się bowiem u Słonimskiego w kontekście świadczącym, iż autor *Exegi monumentum* przypominał sobie artykuł pt. *M...S... O „Balladynie”*. Czytamy tam m.in.:

„Oto powiem Ci naprzód, że razu jednego, może we śnie, zdarzyło mi się znajdować jakoby w miejscu, którego piętra i posady noga moja nie czuła, iż uwęgielnioną miały podwalinę, a którego sklepień czy firma-

¹⁸ Miłość do Wenecji nie opuszcza poetów naszej doby. Jak czytamy w gazetowej wzmiance o pogrzebie zmarłego ostatnio Noblisty, „Spośród wszystkich miast, Josif Brodski ukochał najbardziej Wenecję”. (Z. Basara, *Poetycka panichida*, „Gazeta Wyborcza” 1996, nr 60, s. 9) a 9.06.97. teatr telewizji przedstawił sztukę norweskiej pisarki Björg Vik *Podróż do Wenecji*.

¹⁹ A. Słonimski, *Exegi Monumentum*, [w:] *Poezje zebrane*, Warszawa 1970, s. 528.

mentu pojąć naraz nie mogłem... Ale w światła smugu, który szeroką ciemność jakoby wielkim pasem przepływał, zobaczyłem, iż stał człowiek-muzyk przed organami. I wiedziałem, że jedną ręką grając w górze ruchy i zwroty czynił, jako gdy kto gesta magiczne rzuca. A kiedy wpatrywałem się długo i postrzegłem, że muzyk ten współcześnie gra i sklepienie mularskim robi narzędziem, aby echem tonów przezeń wygranych właściwym było, tedy bardzo mi żal się zrobiło i chciałem płakać, myśląc jak dalece trudne jest życie pieśni! A głos przyjaciela mego jednego, co już tu nie żyje, zawołał na mnie mówiąc; <O to jest Polak...>²⁰.

U obu poetów doby nowożytniej pojawił się zatem problem życia pieśni, zamkniętej w metaforze echa, pieśni podlegającej prawom nieubłagane-
nego losu.

Horacy zakładał nieśmiertelność literatury. Tym samym aluzyjnie zatytułowany utwór Słonimskiego można uznać nie tyle za ironiczną polemikę z pewnością antycznego poety, ile za zadumę nad ulegającą kaprysom recepcji twórczości Norwida i nad niepewnym losem własnego dorobku.

A los to publiczność. O publiczności traktuje druga zwrotka utworu, utrzymana w tonacji ironiczno-parodystycznej. Jest to publiczność bazaru Różyckiego, czyli czytelnik goniący za modą i zewnętrznie atrakcyjnymi cechami utworów. W szczególności zaś za cudzoziemszczyzną, bo na pozostałości garderoby poety, której poświęcona jest druga część utworu, składają się tak zwane wówczas „ciuchy”, ubiór pochodzący z zagranicy. „Młodzi warszawscy lowelasi”, potencjalni nabywcy tych ubiorów i butów mogą być jednak również traktowani w sensie dosłownym jako koledzy Leopolda Tyrmanda, szukający zachodnich ciuchów, aby ożywić szarżynę socrealizmu.

Mój testament śpiącego – bo tak zatytułował swój utwór Miron Białoszewski, został opublikowany w 1957 r., w tomie *Obroty rzeczy*. A zatem rok wcześniej niż poprzednio omawiany utwór Skamandryty. Ale warsztat obu poetów będzie tak różny, jak odległe są pokolenia, do których należą.

Utwór Białoszewskiego egzemplifikuje bowiem znamienne dla całej twórczości poety, a ujawnionej w tytule jego pierwszego tomiku, „reistyczną wizję świata. Podmiot liryczny śni własną śmierć i kreuje oryginalną perspektywę jej oglądu. Marzenie senne, ściślej – kreowany przez

²⁰ C. Norwid, *Do M... S... O „Balladynie”*, Pisma wszystkie, oprac. J. W. Gomulicki, t. 6, Warszawa 1971, s. 466.

nie obraz, zostaje drastycznie urzeczowione słowami „ciemny negatyw pokoju”²¹. Mamy zatem 1. określoną, kameralną przestrzeń, 2. określony czas (ciemna noc) i 3. całość zamknięta na kliszy, a tym samym technicznie urzeczowioną. Na kliszy widnieje ponadto pokój zubożony wizualnie o „jedną dzienną rzeźbę”. To reistyczne określenie oznacza żyjącego jeszcze w dzień, czyli przed snem – poetę. ściślej – życie poety. Bo on sam istnieje, ale już tylko w postaci „pustej małżowiny” czy też „pomnika na łóżku”.

Człowiek istnieje w rzeczach, a zatem trwałość jego istnienia zależy od trwałości rzeczy. Skoro tak, to jego pośmiertne losy, pamięć o nim, powiązana zostanie w utworze z kolejnymi, również materialnymi śladami. Istota testamentowego polecenia, adresowanego do spadkobierców, prowadzi się tym samym do prośby, aby przedłużyć trwałość miejsca ostatniego spoczynku. I w tym miejscu tekstu jesteśmy świadkami swojej inwersji jednej z reguł dokumentu prawnego, respektowanego na ogół przez poetykę dotychczas omawianych wierszy-testamentów. Zmarły z wiersza Białoszewskiego nie sporządza legatów, lecz wymaga aby o takowe zadbali spadkobiercy. W jego intencji owe „legaty” mają utrwalić jego „grobowy” żywot. Wśród przedłużających żywot legatów, na pierwszym miejscu wspomniane są wieńce, najbardziej widoczny, ale też i najszybciej przemijający dowód pamięci, a raczej; istnienia w pamięci. Warto dodać, że są to „wieńce bibułowe”, a zatem bardziej trwałe niż te, z żywych kwiatów. Poeta stopniuje okres trwałości i kolejno wspomina o „garnkach” (czyli – flakonach na kwiaty) oraz „głogach”, symbolizujących na zasadzie synechdochy trwałe stosunkowo rośliny, sadzone wokół grobu. Ów postulat trwałości akcentowany w myśl zasady; „żyję dopóki żyją moje doczesne szczątki”, ujawnia podmiot w szczególny sposób prosząc, aby miejsce ostatniego spoczynku było osłaniane parasolami. W podtekście symbolizują one, jak sądzę, oglądany przez podmiot pogrzeb i skupionych wokół grobu uczestników pogrzebu. Jest to bowiem, podobnie jak w przypadku pokoju, ogląd z góry²². Ale to tylko

21 M. Białoszewski, *Mój testament śpiącego*, [w:] *Wiersze wybrane i dobrane*, Warszawa 1980, s. 30.

²² Poetyka snu uwalnia poetę od istotnego skądinąd pytania jak wygląda ontologia jego własnego „ja”. Bo nasz reista zachowuje się jak duch!. Gdyby nie ów manifestacyjny reizm, widziałbym w tym obrazie duże podobieństwo do tej perspektywy oglądu, którą ujawnili w swoich wspomnieniach ludzie chwilowo zmarli, ale jednak reanimowani. Według tych wspomnień zebranych w broszurze pt. *Życie po życiu*, niedoszli denaci oglądali swoje leżące ciała z góry, w pewnej odległości. Na temat oglądu własnego ciała z góry przez reanimowanych, por. A. Matałowska, *Przeżyli własną śmierć. Powrót pożegnanych*, „Polityka” 1996, nr 13.

domysł interpretatora. W intencji podmiotu parasole mają chronić grób przed deszczami, żywiołem najbardziej zagrażającym trwałości miejsca ostatniego spoczynku.

Legaty, o które prosi poeta, symbolizują tzw. żywą pamięć. Dopóki spadkobiercy opiekują się grobem, zmarły żyje. I o taką opiekę zabiega spadkobierca. Ma on wprawdzie świadomość nieuchronnego końca („a w końcu naprawdę wylecę ze skorupy”), wiąże ów ostateczny koniec ze zniszczeniem grobu, ale zarazem zakłada, że materialne dowody pamięci pozwolą przedłużyć trwanie zwłok – a tym samym pośmiertne istnienie jego osoby.

Testament Zbigniewa Herberta nie wykazuje związków ani z Horacym, ani ze Słowackim. Podmiot utworu jest pojmowany „materialistycznie” jako dzieło czterech żywiołów; ognia, ziemi, powietrza i wody²³. Śmierć miała zatem polegać na powrocie do natury, na oddaniu jej legatów, z których został stworzony człowiek, takich jak myśl (oddana ogniewi), ciało (oddane ziemi) oraz słowa i ręce (oddane powietrzu). Na tym tle uderza pełna identyfikacja podmiotu z wodą, której przypisał moc przemiany świata w duchu miłości: „powraca wiernie czysta rosa / cierpliwie krusząc twardą glebę”²⁴.

Wiersz kończy się pointą wykluczającą możliwość osiągnięcia nieba: źródła spokoju. Tym samym podmiot opowiada się konsekwentnie za klasycyzmem w jego antycznej wersji.

4

Cykl testamentów parodystycznych, czy też raczej parodii wierszy- testamentów, wypadnie zacząć od krótkiego przedstawienia twórczości Franciszka Villona, inicjatora tej opcji.

Pod piórem wspomnianego poety powstały właściwie dwa utwory. *Legaty mistrza Franciszka Villona*, określone wkrótce mianem *Małego testamentu* oraz tzw. *Wielki testament*. Dla dalszych rozważań istotny jest ten pierwszy tekst, o którym czytamy m.in.:

²³ „Empedokles [...] przyjął cztery składniki; wodę, powietrze, ogień i ziemię [...]. Owe cztery pierwotne rodzaje [...] nazwał <korzeniami wszechrzeczy>. Uznał zarazem, że jedną z sił poruszających materię jest miłość. „W postrzeganiu bowiem widział działanie siły, którą nazwał <miłością>, a która czyni, że podobne ciągnie do podobnego i poznaje podobne. „Ziemią widzimy ziemię, wodą wodę, powietrzem widzimy jasne powietrze, a ogniem niszczący ogień”. (W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, Lwów 1933, s. 38 i 40).

²⁴ Zb. Herbert, *Testament*, [w:] *Wiersze zebrane*, Warszawa 1982, s. 30.

„Forma poematu jest nawiązaniem do <pożegnania> (conge), modnego wówczas rodzaju literackiego²⁵, w którym pod pretekstem pożegnania autor zasypywał swoich współczesnych uwagami satyrycznymi. Wydaje się, że Villon wpadł pierwszy na pomysł darów rozdawanych przez człowieka rzekomo umierającego. Cóż to za dary? Są trzech rodzajów. Szyldy sklepikowe, które poeta rozdziela nie bez złośliwości; rzeźnik Jan Trouve dostaje szyldy Baran, Ukoronowany wół i Krowa, rycerz ze straży – Hełm, łucznicy nocni – Latarnię, mistrz Jacenty Rauier – szyldy karczmy Szyszka sosnowa i nawet studnię Popin, która nie jest szyldem, co pozwala przypuszczać, że był to nie lada opój. Poeta rozdaje także swój osobisty majątek, a przedmioty które wymienia (kulczuga, ogary z jego sfory), świadczyłyby o pańskim trybie życia, gdyby nie łączył ich ze starymi butami, kosmykami, <pludrami> zatrzymanymi w karczmie Trumelières. Wreszcie robi także zapisy natury <duchowej>; gołębiom schwytanym w pułapkę (tzn. przestępcom zamkniętym w Chatelet) – łaski strażniczeki, księżom – bullę papieską, opryszkom, którzy zasypiają pod straganami – szturchaniec w oko i nędzne życie”²⁶. Na podobnym schemacie oparty został utwór Francesco Gabrielli (Skapino z komedii dell'arte) pt. *Infermite, testamento e morte* (1638)²⁷. I wreszcie dwa XIX-wieczne teksty polskie: *Testament Pana Tadeusza* (1820) Dominika Lisieckiego i, jak twierdzi Tadeusz Mikulski – nawiązujący do tego utworu – testament Papkina (scena 6, akt IV *Zemsty*). We wszystkich omawianych tekstach (począwszy od Villona) spotykamy się z zasadniczą zmianą koncepcji donatora i z parodystycznym ujęciem legatów, a czasami nawet spadkobierców. Donator, to człowiek ubogi, ale – parodystycznie – stylizujący się na bogacza (Villon), zapisujący fikcyjny majątek (długi Tadeusza i Papkina). Jak pisze Mikulski „Tadeusz, podobnie jak Papkin, nie ma nic do rozdania (świadczy o tym i jego imię, które w przysłowiach i anegdotach staropolskich oznaczało człowieka bez majątku). Toteż zapisuje w testamencie rzeczy kłopotliwe, jak na drwiny; dowcip bratu, dobry humor – teściom, cnoty – siostram, wesołość – wujom. Inne jego legaty; <chrypka, kaszel, itp.>, <pakiet moich wierszy>, warte są zaprawdę gitary angielskiej i kolekcji rzadkich motyli z testamentu Papkina (nb. zastawionej w lombardzie). Jedyna rzecz konkretna

²⁵ Utworem utrzymanym w tej tonacji będzie wspomniany już wiersz M. Reja.

²⁶ G. Lanson, P. Tuffrau, *Historia literatury francuskiej w zarysie*, Warszawa 1963, s. 63.

²⁷ Por. K. Mikłaszewski, *Komedia Dell'arte*, Wrocław 1961, s. 156.

w obu dokumentach – to długi, rozdane z całą hojnością przyjaciółom Tadeusza i Papkina, na wieczystą pamiątkę”²⁸.

Nietrudno zauważyć, że elementy parodystycznej wersji gatunku przeniknęły do wierszy-testamentów utrzymanych w zasadzie w tonacji serio. Ginczanka jest osobą niezamożną. Ale ludzie, u których wynajęła mieszkanie, sądzą inaczej. To ich oczekiwanie na żydowskie skarby przedstawia poetka na początku utworu;

Non omnis moriar – moje dumne włości,
Łąki moich obrusów, twierdza szaf niezłomnych,
Prześcieradła rozległe, drogocenna pościel
I suknie, jasne pozostaną po mnie²⁹.

Wiersz kończy się wstrząsającą sceną gorączkowego poszukiwania kosztowności ukrytych rzekomo w materacach i poduszkach.

Podobnym wyliczeniem przedmiotów pozostałych po poecie zaczyna się druga, parodystyczna część utworu Słonimskiego:

Zostanie po mnie para butów,
Które wykonał mistrz nie lada,
Niejaki Codner Coombs and Dobbie,
Dwadzieścia jeden Jermyn Street³⁰.

Jako przedostatni ze znanych mi utworów, mieszczący się konsekwentnie w nurcie parodystycznym, jawi się wiersz nieznanego bliżej Henryka St. Hartena pt. *Testament mój czyli rząd putkowników się żegna*.

Tekst tego utworu został opublikowany w 1930 r. w tomie *Ojciec zadżumionych i inne parodie polityczne*. Jak wskazuje podtytuł zbioru – intencją autora była krytyka ówczesnych stosunków politycznych. ściślej, chodziło o bardzo konkretne wydarzenie – tak, że zarówno cały tom, jak i w szczególności interesujący nas utwór uznać należy za przejaw poezji okolicznościowej.

Autor (prawdopodobnie opozycyjny dziennikarz), związany z PPS, poświęcił swój utwór (jak i zresztą cały tomik), postaci i działalności Aleksandra Prystora (1874–1941), zwolennika i przyjaciela Józefa

²⁸ T. Mikulski, *Testament Papkina*, „Scena Wrocławska” 1949, nr 1, s. 14.

²⁹ Z. Ginczanka, op. cit.

³⁰ A. Słonimski, op. cit. Autor przebywał przez pewien czas po wojnie na placówce dyplomatycznej w Londynie.

Piłsudskiego, działacza Bezpartyjnego Bloku Współpracy z Rządem, lidera tzw. grupy pułkowników. Jako minister pracy i opieki społecznej, działał on w rządzie Kazimierza Świtalskiego (od kwietnia 1929), a następnie w rządzie Kazimierza Bartla (od 29 grudnia 1929 r.). W obu rządach dążył do likwidacji samorządu Kasy Chorych, w którym czołową rolę odgrywali wówczas socjaliści. I oni doprowadzili w sejmie do upadku rządu Bartla. Prystor utracił posadę³¹.

Z dzisiejszego punktu widzenia, było to wydarzenie trzeciorzędne i takie też znaczenie ma, artystycznie niedoskonały wiersz Hartena. Obok wspomnianych aluzji do osoby Prystora, pełno w nim inwektyw pod adresem ówczesnej grupy rządzącej, czyli legionistów. Składają się na nie; satyra na rozrzutny tryb życia (biesiady w słynnej restauracji i lokalu nocnym „Oaza”), pijaństwo (łącznie z flirtem z tancerkami kabaletu)³², a także zarzut korupcji. Były to wówczas zarzuty obiegowe, o czym świadczy m.in. powieść Zofii Nałkowskiej pt. *Romans Teresy Henert* (1924).

Ostatnim, znanym mi utworem w interesującym nas nurcie jest wiersz *Do przyjaciół lekarzy* pióra Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Jest to utwór typowo okolicznościowy, nie przeznaczony do druku, artystycznie nie najlepszy, wydobyty przez badaczy w wiele lat po śmierci pisarza. Okolicznościowy charakter utworu zmusza interpretatora do szerszego nieco przedstawienia wiążących się z omawianym tekstem szczegółów biografii pisarza, czyli zbędnego przy prezentacji większości innych tekstów biograficznego tła. W odróżnieniu jednak od niezbyt dziś interesujących dylematów Prystora, o których zmuszony byłem wspomnieć przeprowadzając analizę utworu Hartena, okoliczności towarzyszące powstaniu wiersza *Do przyjaciół lekarzy* oraz bezpośrednio z nich wynikająca tematyka tekstu Witkacego, są w moim przekonaniu i ciekawe i niestety, bardzo dziś aktualne.

Z końcem lat dwudziestych zaczął się Witkiewicz szczególnie interesować narkotykami, badając, na własnym przykładzie ich wpływ na swoją wyobraźnię malarską, na zależność między rodzajem wyobraźni a

³¹ A. Prystor, *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXVIII/4, s. 632.

³² „Lecz wy coście mnie znali, w podaniach przekazaćcie
Żem w „oazie” gorliwie czcił girlsów urodę
Żem niejedne przepuścił tysiące trzynastie (?)
Żem pił wszędzie i wszystko, byleby nie wodę.

(H. St. Harten, Testament mój czyli rząd pułkowników się żegna, [w:] *Ojciec zadżumionych*, Warszawa 1930, s. 7/8).

typem narkotyku³³. W trakcie tych eksperymentów kontaktowali się z nim lekarze i farmaceuci, wypisując mu wymagane w takich przypadkach recepty, publikując osiągnięte przez malarza wyniki w periodykach naukowych³⁴. Wyniki tych eksperymentów opublikował też sam Witkacy w książce pt. *Narkotyki*, wydanej w 1932 r. Wiersz *Do przyjaciół lekarzy*, napisany w sierpniu 1937 r. i adresowany do doktora Białynieckiego-Biruli, był zdaniem badaczy „podsumowaniem całej <narkotycznej> praktyki i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza”³⁵.

A zatem spotykamy się w omawianym wierszu przede wszystkim z żartobliwym opisem narkotycznej przygody i z wyrazami wdzięczności wobec spolegliwości lekarzy. Stąd też, w początkowych strofach utworu, podmiot bierze ich w obronę przed ewentualnymi oskarżeniami o świadome trucie pisarza, podkreślając, że tzw. „jady” pobierał na własną odpowiedzialność i z premedytacją³⁶. Istotna część utworu mówi jednak o śmierci i ma charakter pożegnalno-testamentowy. Podmiot stylizuje się na staruszkę, snującego testamentowo-pogrzebowe refleksje na przyzbie (zakopiańskiej?) chaty. W ten sposób demonstracyjnie oznajmia, iż mimo narkotyków czekają go długie lata życia. Chwali przyjaciół lekarzy za przychylność i okazywane mu zaufanie³⁷. To dzięki ich współpracy powstały dzieła malarskie „służące nie tylko Polsce ale i zagranicy. Te dzieła tworzą spuściznę po „staruszkę”; symbolizują one znamienne dla wiersza-testamentu legaty³⁸. Trzy ostatnie zwrotki zawierają życze-

³³ „Podstawowym celem Witkiewiczowskich eksperymentów z różnymi rodzajami narkotyków i ich kombinacjami, było zbadanie ich wpływu na sposób widzenia i malarzskiego odtwarzania rzeczywistości”. (A. Micińska, *Nota wydawnicza do Narkotyków*, [w:] St. I. Witkiewicz, *Narkotyki. Niemyte dusze*, oprac. A. Micińska, Warszawa 1993, s. 389-390).

³⁴ Tamże, s. 391.

³⁵ Tamże, s. 392.

³⁶ „... powtarzam z uporem!

Dla <Sztuki> tylko wciągałem te jady”

(Stanisława Ignacego Witkiewicza wiersze i rysunki. Wybrały i do druku podały; A. Micińska i U. Kenar, Kraków 1985, s. 143. Na tekst Witkacego zwrócił mi uprzejmie uwagę prof. dr Janusz Degler, za co niniejszym składam serdeczne dzięki.

³⁷ „Właśnie cenilem w Was to zaufanie,
Do mnie, którego zawsze byłem godny,
Mnieście wierzyli, nie byliście dranie”

(Tamże, s. 142).

³⁸ „Tej Polsce biednej niech te kreski służą
I niech Jej chwałę głoszą aż w Słowację”

(Tamże, s. 144).

nia związane z organizacją pogrzebu i przypominają wspomnianą już *Prośbę* Teofila Lenartowicza.

Badacze nie zwrócili dotąd uwagi na istotny dla naszych rozważań fakt, iż omawiany utwór jest nie parodią, ile żartobliwą parafrazą *Testamentu mojego* Juliusza Słowackiego. Jest to wiersz zbudowany z czterowersowych, regularnych zwrotek, o regularnych rymach żeńskich. Mówi o legatach w postaci twórczego dziedzictwa. Jest adresowany, podobnie jak u Słowackiego, do grona przyjaciół, grona nielicznego, ale rozumiejącego twórcę.

Są jednak w utworze Witkacego elementy żartobliwej antytezy. Słowacki, chory na gruźlicę, umierał młodo. Witkacy ma nadzieję dożyć późnej starości, i to w dobrym zdrowiu. Słowacki, wzorem Horacego, stylizuje się konsekwentnie na wielkiego poetę. Witkacy, przeciwnie, skarży się, że społeczeństwo traktuje go jako „pseudoartystę”, który łudzi się, że narkotyki pobudzą w nim nieistniejący talent, i tylko lekarze mu zaufali, ba, uwierzyli w jego genialność³⁹. U Słowackiego „siłą fatalną”, decydującą o wartości twórcy jest poezja. Witkacy wprowadza również podobną „siłę”, ale są nią ... narkotyki.

5

XIX wiek oddziedziczył wraz z prawem rzymskim, trojaką formę testamentu. Najbardziej oficjalnym był testament napisany pod dyktando donatora przez notariusza i tam, w biurze notarialnym, przechowywany. Istniał dalej tzw. testament tajemny. Był on pisany lub przynajmniej podpisany przez testatora – oddawany notariuszowi przy świadkach w zapieczętowanej kopercie. Trzeci rodzaj testamentu, to dokument pisany własnoręcznie w domu i tam przechowywany. „Testament własnoręczny czyli tak zwany olograficzny; ten nie wymaga innych form, jak tylko aby całkowicie własnoręcznie podpisany, z wyznaczeniem daty; dnia, miesiąca i roku, pod nieważności”⁴⁰. Otóż wiersze-testamenty są wyłącznie parafrazą tego ostatniego rodzaju. Parafraza ta sięga tak daleko, że

³⁹ „Wszyscy to mówią [...] / Że było świństwem [...] Dawanie jądów [...] / Biednemu [...] pseudo ach artyście”

(Tamże, s. 141), piszący Witkacy dodając;

„Wszystko to kłamstwo! Wiedzieliście dobrze,
Żem tytan prawie, ach nad tytany.
Dlatego właśnie dawaliście szczerze
Mnie to, co lubią wszystkie narkomany”

(Tamże, s. 142).

⁴⁰ *Encyklopedia powszechna*, t. 25, Warszawa 1867, s. 224.

trudno je określić mianem tekstów paraużytkowych. Omawiane utwory nie nawiązują zresztą (poza wierszem Gałczyńskiego) do prawnych aspektów tekstu. Autoświadomość poetycka ogranicza się niemal wyłącznie do konwencji literackiej.

Wiersze stylizowane na testament można zaliczyć do gatunku liryki inwokacyjnej, bądź też do satyrycznej parodii takowej (potomstwo Villona). Zgodnie z prawniczą konwencją, pojawia się w nich 1. osoba dawcy, który przypisuje sobie czasami atrybuty pośmiertnego wykonawcy (co w dokumencie prawnym nie wchodzi w grę). We wszystkich niemal znanych mi utworach tak kreowany podmiot liryczny jest zarazem poetą (artystą). Tego typu postawa przejawia się w kreśleniu poetyckiego wyznania wiary i w formułowaniu poetyckiego przekazu dla potomnych, co jest elementem odziedziczonym po Horacym. Brak tego typu automanifestacji w utworach o tonacji serio, ma jak u Ginczanki, określoną wymowę. W owej autocharakterystyce podmiot stylizuje się często na postać przewidującego przyszłość (proroka), bądź też parodiuje taką postawę (jest to pokłosie *Testamentu mojego*, drugiego - obok *Exegi monumentum*, tekstu „archotypicznego” dla wierszy-testamentów. 2. wyraźnie określone grono biorców - czyli spadkobierców. I oni też podlegają w niektórych utworach zabiegowi parodystycznemu, w tonacji satyrycznej (Villon), gorzko-ironicznej (Ginczanka) i ironicznej (Słonimski), 3. lista autentycznych lub fikcyjnych legatów. Składają się na nie walory (rzeczywiste lub pozorne) materialne, ale także wartości (twórczość dawcy, bądź też recepta na twórczość, jak u Słonimskiego) oraz antywartości, 4. lista poleceń nałożonych na wykonawców i biorców, warunkujących otrzymanie legatu, 5. zmienna sytuacja liryczna (na ogół przewidywanie śmierci), ale wyraźnie uwypuklona kategoria czasu, na co zwróciła szczególną uwagę Skwarczyńska. Z tym, że najwyraźniej preferowany jest czas przyszły.

Na zakończenie warto podkreślić, że wiersz-testament jest gatunkiem wiekowym, i ... o czym świadczy Białoszewski i Herbert - twardym. Stąd też warto było, jak sądzę, powrócić do tego gatunku na sesji poświęconej dziedzictwu Jana Trzynałdowskiego, wybitnego teoretyka literatury, mojego starszego, wrocławskiego kolegi i ziomka - lwo-wianina.

LYRICAL POETIC TESTAMENTS (SOME REMARKS ON
THE POEM *MY TESTAMENT* BY JULIUSZ SŁOWACKI)

{Summary}

Considering contemporary knowledge of the subject this article is supplementary and corrective. Its cognitive aim is to attempt to interpret selected texts and define the genre. Lyrical testaments were mostly written in Poland in the 19th century, following the publication of *My Testament* by Juliusz Słowacki, but the most significant works were created later, in the 20th century. That is why the essay contains mainly interpretations of the genre based on the works of Miron Białoszewski, Zbigniew Herbert, Konstanty Ildefons Gałczyński, Antoni Słonimski and Stanisław Ignacy Witkiewicz.