

# Stefania Skwarczyńska

---

## Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 28/1/4, 185-212

---

1931

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

STEFANJA SKWARCZYŃSKA.

## ISTOTA IMPROWIZACJI I JEJ STANOWISKO W LITERATURZE.

Do bardzo ciekawych objawów twórczości literackiej w skryształizowaniu w odrębny typ należy improwizacja. O jej wyjątkowej odrębności świadczy także — żadne lub wadliwe ustosunkowanie jej przez teorię do literatury i sztuki, co jest wrazem trudności w ujęciu jej istoty i stanowiska.

Teoretycy nie odważyli się nazwać ją odrębnym rodzajem, dalej nie odważyli się zanalizować ją i na podstawie tej analizy określić jej typ — wreszcie znaleźć dla niej logicznie umotywowane miejsce wśród innych zjawisk literackich.

Szereg tu i ówdzie rzuconych jakby „odniechcienia“ trafnych uwag teoretycznych nie zastąpił wyczerpującego, naukowego ujęcia; ów brak solidnego stanowiska teoretycznego najbardziej się uwydatnił w dziedzinie praktycznej; krytyki improwizacji i improwizatorów są stekiem nieporozumień, jeśli nie krzywd. Obok siebie w odniesieniu do tej samej rzeczy mają równocześnie kurs najwyższe zachwyty i najdotkliwsze potępienia oparte o lekceważenie.

Krytycy bez rozważenia zasadniczych elementów improwizacji albo (zwłaszcza jeśli należeli do audytorjum) dawali się porwać falom zachwyty, który często wznosił improwizatorów ku szczytom uznania, ku wieńcom Kapitolu, albo otaczali improwizację pogardą, z jaką człowiek o kulturze duchowej odnosi się do wyrobniczego sztukmistrzostwa linoskoczków. Bernardino Perfetti, Corilla Olimpica otrzymali w XVII w. wieniec Kapitoliński; sława Paola Rolli (1687—1765), czy Metastasia jako improwizatorów przewyższała początkowo ich sławę jako poetów; nasz słynny ongiś na cały świat Stanisław Niegoszewski zyskał koronę wawrzynową w Wenecji. Z drugiej strony z pod pióra naukowców tryska najwyższa pogarda. Zabarwia ona np. z tego powodu ocenę całych okresów życia kulturalno-literackiego włoskiego — bo Włochy są ojczyzną

improwizacji — jak np. u H. Hauvette'a, który improwizację zbliża do kuglarstwa<sup>1</sup>.

Najczęstszy jednak błąd w odnoszeniu się krytyki i teorii do improwizacji leży nie w podejściu do niej od strony impresji, lecz na zmieszaniu dwu zupełnie różnych pojęć: pojęcia improwizacji i pojęcia literatury par excellence. Wtedy stosuje się kryteria czystej literatury do improwizacji, w rezultacie czego muszą wyjść takie nieporozumienia, jakie musiałyby powstać, gdyby ktoś według kanonu piękna dla wazy greckiej chciał oceniać konia wyścigowego, a przynajmniej sonet.

Tego rodzaju krytyka uwzględniając tylko dwie cechy improwizacji, do pewnego stopnia styczne z analogicznymi cechami w poezji — oceniała jej wartości z punktu widzenia treści i formalnego ujęcia tej treści.

Ocena z punktu widzenia samej treści stapała się właściwie w jedno z oceną etyczno-społeczną jej tendencji; kryterjum dość indywidualne. Stąd zachwyty Krasińskiego dla Deotymy, stąd pasowanie jej przez Mickiewicza na „genjalną poetkę<sup>2</sup>“, stąd dokoła niej tysiąc poklasków zwłaszcza gazet warszawskich i autora Felicjty<sup>3</sup>, łatwego zresztą do uniesień. Ale stąd także u tych, którzy nie przykładają takiego kryterjum, a chcą je zastąpić kryterjum „czystej sztuki“, potępienie, niekiedy graniczące z ostrą niesprawiedliwością<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> H. Hauvette: *Literature italienne* str. 324. Potępia Arkadję 17-ego wieku, która z poezji czyni zabawę, bo każdy pisze wiersze „à propos de rien“, „On nageait en pleine convention et la facilité tenait lieu de tout autre mérite. Comme si ces fadeurs ne valaient même pas l'effort qu'il faut pour les écrire, on se mit à les improviser, et l'art prestigieux de l'improvisation fit rage“.

<sup>2</sup> B. Zaleski wspominając o jej improwizacjach pisał, że Mickiewicz pod ich wrażeniem odezwał się, iż „istotnie Bóg dał Polsce genialną poetkę“. (*Żywot A. Mick.* IV. 351), (por. Aleksander Kraushar: *Salony i zebrania literackie warszawskie na schyłku w. XVII i w ubiegłym stuleciu* W-wa 1916 str. 38). Wyrazem tego stanowiska jego jest wiersz de Deotymy traktowany jako niepewnej autentyczności przez wydawców *Dzieł* wszystkich; rozstrzyga jednak tę kwestję pozytywnie sama Deotyma w swym *Pamiętniku* (Bibl. Warszawska 1910).

<sup>3</sup> „Jam nova progenies coelo demittitur alto“ jak przytacza jego zachwyty L. Siemieński: *Pogadanki literackie* Kraków 1855, Kilka słów o Deotymie.

<sup>4</sup> L. Siemieński op. cit. str. 34—45 notuje ich szereg. I tak mówi o stanowisku Jana Prusinowskiego, który odsądza Deotymę od wszystkiego. W. P. (str. 45) występuje przeciw mieszaniu czci dla efemerydów, choćby tak nadzwyczajnych z geniuszem narodu. „To co improwizacjom Deotymy używa tak wielkiego uroku, jest to wrażenie chwili, które w zachwycenie wprawia obecnych. To zachwycenie podane do pism publicznych rozniosło się dziś szeroko; ci wszakże, co nie zostawali pod urokiem chwilowego wrażenia, muszą sądzić improwizacje i poezje Deotymy podług wewnętrznej ich wartości“.

Podobnie Szujski (*Portrety* przez Nie-Van-Dycka Lwów 1861, 153-154) Zwie jej poezje bez duszy, natchnienia, bez serca. „Kaźda jej improwizacja powstała przez asocjację logiczną idei poetycznych, przez wyczerpywanie wszechstronne tych szczegółów, które z encyklopedji poezji pod tym albo

Kwestja formalnego ujęcia treści w najszerszym tego słowa znaczeniu może spływać w jedno z kwestją hołdowania pewnemu kierunkowi literackiemu; stąd naprzykład sędziwi pseudoklasycy przymknąwszy oko na „romantyczne“ tendencje improwizacji Deotymy oklaskiwali ją jednogłośnie; odczuli owo charakterystyczne u niej pseudoklasyczne ujęcie treści w ramy formalnego układu<sup>1</sup>.

Gdy jednak mowa o formie w ściślejszym tego słowa znaczeniu, o konstrukcji wersyfikacyjnej, czy choćby słownej tam zawsze, lub prawie zawsze<sup>2</sup> musi się improwizator spotkać z najsilniejszym sprzeciwem<sup>3</sup>. Czyli w sumie kryterjum czystej literatury przyłożone do improwizacji prawie zawsze przekreśla jej wartość.

Jak wspomnieliśmy płynnie to z niewydobycia w teorii jej odrębności. Będziemy się starali wykazać, że zbyt wiele cech je różni, by móc je zbliżyć do siebie inaczej, jak dla potrzeb porównawczych, dalekich od celu indentyfikacji. Że zatem w imię słuszności i logiki trzeba zerwać z dotychczasowem upraszczaniem faktów, które w teorii zuboża dziedzinę form twórczych<sup>4</sup>.

Sugestia tego rodzaju stanowiska popularnej krytyki sięga daleko; narzuca swój punkt widzenia nawet tam, gdzieby się tego najtrudniej spodziewać; narzuca go twórcom. Ci choć zdają sobie sprawę w praktyce z istotnego stanu rzeczy — jakby wynikało z zeznań Deotymy w jej pamiętniku — przecież pod obuchem zakorzenionej opinii nie wyciągają z tego właściwych wniosków.

Świadczy o tem wydawanie drukiem improwizacji. Na entuzjastyczne nalegania publiczności<sup>5</sup> Deotyma odpowiada

---

owym tytułem znalazła... Ależ do stu par fur beczek furgonów! to jeszcze nie poezja. To pensjonarskie wykształcenie, zgrabność kobiecej robotki, ale nie poezja!“

<sup>1</sup> P. Chmielowski. *Bluszcz* 1897 str. 155 podkreśla elementy pseudoklasyczne w traktowaniu tematu. Potem podobnie Feldman: *Współczesna literatura polska 1864—1923*, wyd. 7, str. 30.

<sup>2</sup> np. Zachwyt Z. Kaczkowskiego (Deotyma w Krakowie 50) nad doskonałością wierszy pisanych i drukowanych np. *Latarnia morska* lub *improwizacji*.

<sup>3</sup> Przyznaje to np. sam Kaczkowski op. cit. str. 88.

<sup>4</sup> Zidentyfikowanie improwizacji z poezją prowadzi np. u Feldmana (*„Piśmiennictwo polskie“ 1880—1904* Lwów 1905) do zupełnego zignorowania Deotymy-improwizatorki, a w ślad za tem do pełnego potępienia poetki (*„Romantyzm bez romantyki — brak prawdziwie twórczej fantazji“*); podobnie we *„Współczesnej literaturze polskiej 1864—1923“*, wyd. 7, str. 30).

<sup>5</sup> Stwierdza to np. Adam Dobrowolski (*Bluszcz* 1897 nr. 20 str. 154 *„Jadwiga Łuszczewska“*) zaprawiając ocenę niepogłębionym krytycznie entuzjazmem: *„Wieść o nowej gwiazdzie rozeszła się szybko: wszyscy oczekiwali z niecierpliwością pojawienia się w druku utworów jej. Nastąpiło to jednak dopiero w 1854 r. a więc w kilka lat od chwili, w której poetka zadziwiać zaczęła swojemi improwizacjami... Utwory te nie przewyższające formą swoją poprzednich improwizacji, trudno było bowiem o lepsze wy-*

zbiorkiem improwizacji. Tem samym odbiera im ich specyficzne cechy, o których pomówimy, redukując je do wierszy, tych zaś kanon estetyczny przyłożony do improwizacji musi odebrać im superlatywną dotychczas ocenę<sup>1</sup>. Jeszcze dalej idącym zaparciem istoty i odrębności improwizacji jest przeróbka ich na zwykłe wiersze, czyli korektura formy w imię praw „życia i śmierci“ autora nad dziełem. „Wybór poezji“ Deotymy z 1898 r. zawiera szereg wierszy przerobionych z improwizacji, czyli szereg przerobionych improwizacji, które tem samym, z czego sobie zresztą zdaje sprawę wydawca<sup>2</sup>, tracą charakter improwizacji. Dodajmy poetka, wyniszczając do reszty w swych utworach cechy improwizacji odbiera im podstawę do entuzjastycznej oceny, jakiej są godne jako improwizacje na rzecz miernej oceny, na którą zasługują jako wiersze. W przeciwstawieniu do Deotymy Mickiewicz, jeden Mickiewicz, jak zwykle tak i tutaj okazał potężne poczucie rzeczywistości; genialny improwizator nie tylko sam nie spisywał, nie wydawał swych improwizacji, ani ich nie „przerabiał“, ale energicznie przeciwstawiał się zakusom audytorjum, utrwalania swoich słów.

kończenie artystyczne jakim odznaczały się te ostatnie, wywiera na czytającej publiczności nader głębokie wrażenie. Wiał z nich jakiś liryzm serdeczny, daleki od ekliwkości, mimowoli chwytający za serce“.

<sup>1</sup> Doskonale orientował się w tem Kaczkowski (op. cit. str. 90) gdy pisał: „Każda improwizacja jako taka ma swoją wartość — lecz skoro jest wydrukowaną, podlega takiemu samemu sądowi, jak napisana poezja. Dla improwizacji i poezji estetyka ma te same pojęcia o piękności i prawdzie. Krytyka może wprawdzie zmniejszyć swe wymagania dla improwizacji, ale jeżeli w niej znajdzie jakie niedostatki lub wady, nie może ich nazwać cnotami. A że utwór improwizowany nie może być tak doskonały, jak utwór napisany z rozumą, nie ulega to żadnej wątpliwości. Pośpiech musi zawsze zostawić po sobie widome ślady, nawet w dziełach najpierwszych genjuszów. Świadczą o tem wszystkie utwory dokonywane z pośpiechem — świadczą także improwizacje Deotymy“.

<sup>2</sup> Mówi o tem w Uwadze (Deotyma Wybór poezji Księga 1—2, Wwa 1898 t. II, 225): „Większa część poezji zamieszczonych w tym zbiorze — zwłaszcza początkowych — uległa licznym i gruntownym poprawkom. Uległy im nawet utwory improwizowane, które też dla tej przyczyny nie noszą tu już nazwy „improwizacji“. Gdyby się znalazł dziś jeszcze ktoś taki, co by te przeszłe próby chciał widzieć w ich pierwotnej postaci, ten łatwo je napotka w dawniejszych wydaniach, gdzie wydrukowane są bez żadnej zmiany z całą pstrokacizną, jaką nieodzownie wiedzie ze sobą ciągłe szukanie dróg i kształtów. Odmienną jest cecha niniejszego zbioru. Ponieważ pisarz ma prawo życia i śmierci nad swemi dziełami, ponieważ ma przytem i obowiązek doprowadzenia ich do najwyższej doskonałości, na jaką się tylko może zdobyć, tu więc autorka nie pożałowała czasu, ani pracy, aby te różnospone odgłosy lat wielu dostroić do jednego mniej więcej kamertonu, tak pod względem techniki, jak i pojęć i ażeby ujawnić w nich stopień harmonji, do jakiej życie dostroiło jej duszę. Nie wszystkie jednak owoce przeszłości zasługiwały na tak mozolne przeszczepienie. To też mnóstwo ich stąd odpadło. I tak, że tylko jeden przykład wybiorę z całych dwóch tomów improwizacji i Poezji przed laty wydanych w Warszawie., ledwie kilkanaście utworów znalazło tu miejsce. Reszta jako zbyt niedojrzała czy w formie czy w treści, została stanowczo przez autorkę odrzucona i z przyszłych wydań... powinna być zawsze wykluczana“.

Ustalmy teraz charakter i cechy improwizacji i naświetlmy jej wyraźną indywidualność, przeciwstawiając ją tak często identyfikowanej z nią poezji. Przekonamy się, że poezja, powiedzmy wiersz, i improwizacja różnią się<sup>1</sup> nie tylko odmiennym procesem twórczym. Zresztą odmienne procesy twórcze nie mogą nie odzwierciedlić się w swoich wytworach. Czyli istotą swoją te wytwory różnych procesów twórczych nie mogą nie różnić się między sobą.

Najbardziej zasadniczą cechą improwizacji jest jej charakter *efemeryczny*. Zrodziła ją chwila, istnieje tylko dla audytorjum, które do pewnego stopnia ją współtworzy. Poezja przeciwnie. Odnosi się do jaknajszerszej publiczności<sup>2</sup> do współczesnych i potomnych, czasem tylko do potomnych. Jej geneza jest dla odbiorcy rzeczą obcą; obchodzi co najwyżej historycznie, nie wzruszeniowo.

Mógłby ktoś tutaj wysunąć zasadniczą wątpliwość. Czy rzecz o charakterze czysto efemerycznym ma prawo pretendować do nazwy sztuki, owej *ars longa*? Czy to, co właściwie nie istnieje poza chwilą może ulegać ocenie, klasyfikacji i t. d.? Trzeba odpowiedzieć: znaczenie ma jedynie fakt czynu twórczego i jego estetyczna wartość; wszystko inne jest tylko okolicznością. Nie każdy dział sztuki dysponuje trwałym tekstem. Tak wysoko ceniony w starożytności, jako „sztuka duchowa“ taniec nie miałby prawa do nazwy sztuki, gdyby żądać od niego trwałości istnienia. Sztuka dramatyczna, w znaczeniu teatrologicznym, musiałaby być ostatecznie wykreślona z rzędu sztuk. Poczucie rzeczywistości budujące pomniki Modrzejewskiej musiałoby być uznane za grubą omyłkę. Nawet w obrębie sztuki dysponującej tekstem nie przekreśla się istnienia rzeczy pięknych dlatego, że jakimś zbiegiem okoliczności nie mają swego utrwalenia. Zaginiony utwór jest zaginionym utworem, a nie niczem. Notuje się według relacji jego wartość estetyczną. O jego samodzielnym stanowisku i samodzielnej wartości świadczy zainteresowanie krytyka, który go notuje, próbuje rekonstruować, a nawet, co tak ważne, np. dla twórczości Słowackiego, wciąga w głąb rozważań historyczno estetycznych. Twórczość ludowa ma również swoje samodzielne życie i miała je od zamierzchłych czasów, mimo, że dopiero XVIII i XIX wiek spróbował utrwalić ją w tekstach.

A czy to, co istnieje tylko dla chwili, może podlegać ocenie i klasyfikacji, ocenie dalszej i głębszej, niż ta, która powstaje w danej chwili i właściwie jest impresją?

Odpowiedź twierdząca wypływa jako konsekwencja z tego, cośmy powiedzieli już poprzednio. Ale trzeba podkreślić ko-

<sup>1</sup> Por. M. Sobeski, *Filozofia Sztuki* (przebieg procesu twórczego str. 258).

<sup>2</sup> W odczuciu nieśmiertelności poezji poniżej improwizację Kaczkowski op. cit. str. 102.

nieczność różnej metody krytycznej. Tam, gdzie dysponujemy tekstem, podstawową jest metoda filologiczna, tam, gdzie go niema — metoda historyczna.

Dalszą cechą improwizacji jest to, że ona jest owocem pewnej współpracy autora i audytorjum. Nietylko dlatego, że bez audytorjum niema improwizacji; to byłby tylko zewnętrzny warunek jej istnienia, Zaznaczmy, że oczywiście nierówna jest miarka współpracy autora i audytorjum — lwia część przypada improwizatorowi; niemniej częśćka audytorjum jest nieodzowna, jest istotna. I w tem tkwi nowa różnica między improwizacją a poezją. Poeta piszący w zaciszu i samotności jest niezależny formalnie od odbiorcy, a treścią swych wypowiedzeń luźno z nim związany. Gdyby było inaczej, nie byłoby dzieł „wyprzedzających ducha czasu“, „Boskiej Komedji“ czy „Króla Ducha“; to też ma tylko sporadyczną wartość, jest raczej usprawiedliwianiem się, niż obserwacją procesu twórczego owo Mickiewiczowskie: „Taki wieszcz, jaki słuchacz“.

Na czem polega nieodzowność i istotność współpracy audytorjum przy improwizacji?

Na a) wytworzeniu odpowiedniego nastroju i na b) podaniu tematu.

O ileby nie wchodziło w grę podanie tematu, tembardziej i tem pewniej musi być nastrój, który czasem, można powiedzieć, podaje temat. Nastrojowi daje charakter chwila; o jego intensywności decyduje barwa i bogactwo przeżyć w danej chwili u audytorjum i improwizatora włącznie. Im nastrój jest bardziej zdecydowany i intensywniejszy, tem oczywiście improwizacja może wybuchnąć bez podania tematu. Świadczą o tem więzienne improwizacje Mickiewicza. Nastrojowi dawało barwę więzienie, męczeństwo za polskość, świadomość zbliżającego się wygnania; intensywność była sumą intensywności przeżycia skazanych na rozstanie i niepewność losów przyjaciół. Gdy nastrój nie dyktował Mickiewiczowi tematu, a więc najczęściej na arenie salonu — poddawało go audytorjum. Stąd tensam Mickiewicz improwizuje bez podania tematu w Wilnie, z podanym tematem w Petersburgu.

Improwizowanie pod dyktandem podanego tematu świadczy o karności i łatwości twórczej improwizatora<sup>1</sup>. Także jest głównym probierzem, że improwizacja jest improwizacją a nie przygotowanym zgóry opracowaniem. Brak owego warunku przy odczuciu u audytorjum, że wytworzony nastrój nie był w prostym stosunku do improwizacji, naraził Słowackiego na

<sup>1</sup> Siemieński: „Pogadanki“ (Improwizacja a poezja str. 53). Improwizacja ten rzadki dar ma tę własność, że jest gotową na pierwsze zawołanie i na podany sobie temat rozwija szereg myśli i obrazów, co nieodzownie wymaga talentu, jakiego używa natura i sztuki zasadzającej się na głębokiem poznaniu języka, który musi być posłusznym instrumentem.

słynnej uczcie „grudniowej“ na zarzut przygotowania improwizacji.

Podanie tematu jest wielkiem skrępowaniem swobody twórczej, nie na tyle jednak, by wiodło autora do jedyne go, zgóry wiadomego rozwiązania, jak np. linoskoczka chodzenie po linie. Nierozpatrzenie istoty tego skrępowania wiedzie niektórych krytyków do identyfikowania sztuki cyrkowej ze sztuką improwizatorską. Sztuka cyrkowa w swem skrępowaniu tematem ma poza możliwościami „uda się“, „nie uda“, w obrębie owego „uda się“ jedyną możliwą formę, której doskonałość uzyskuje sztukmistrz przez tresurę. Skrępowanie tematem improwizatora zostawia mu tysiąc możliwości; ma ono w zakresie treści charakter raczej zewnętrzny; do pewnego stopnia można porównać do tego skrępowania, jakie narzuca autorowi np. forma metryczna wiersza.

Podanie tematu spotykamy zresztą i w innych okolicznościach, jak np. przy konkursach. „Konkursy — pisze M. Sobeski — narzucając warunki zewnętrzne nie psują natchnienia“. W roznuwaniu analogij idzie nawet dalej, dodając, że „twórczość jest przez siebie nałożonym konkursem“.

Inna rzecz, że posłuszeństwo podanemu tematowi budzi zdziwienie i zachwyt, przyczyniając się do dodatniej oceny improwizacji — w czem zresztą nic dziwnego, bo to właśnie jest jedną, jak dowodziliśmy, z jej cech. Najwyższe<sup>1</sup> zaszczyty były konsekwencją ogólnego zachwytu, jaki zbudził Niegoszewski, spełniając zapowiedź swego programu, że na wszelkie zapytania i kwestje „wierszem łacińskim sześć- lub pięciomiarowym natychmiast przez ciąg dwóch tygodni odpowie“.

Skoro audytorjum przez wytworzenie nastroju i podanie tematu odgrywa rolę „biernego współtwórcy“ improwizacji to, trzeba podkreślić, w pewnej części ponosi odpowiedzialność za jej wartość. Czyli ujmując rzecz z drugiej strony musi posiadać pewne cechy, któreby go kwalifikowały do tego współautorstwa. Tą cechą jest wczucie się w psychikę improwizatora. Podobieństwo psychiczne będzie największą gwarancją nastroju o tle sympatji i zrozumienia, Tosamo podobieństwo kierując wyborem tematu nie popełni nonsensu psychologicznego wobec improwizatora. Jaka bieda z lichego „biernego współtwórcy“ dowiadujemy się z Pamiętników Deotymy<sup>2</sup>.

Z tych właściwości improwizacji wypływają logicznie dalsze, tyjące jej treści i formy.

<sup>1</sup> Rzeczpospolita wenecka obdarzyła go szlachectwem i zapisała w złotą księgę patrycjuszów. Rzym uwieńczył poetyckim laurem. Poza tem sława rozeszła się na całą Europę, współczesne pisma opowiadały dziwy o nim, uczeni dedykowali mu prace jak np. Paweł Ald Manucci opracowaną księgę II Aratusa Cyserona (por. Encykl. pow. t. 19 Wwa 1865 str. 356 Niegoszewski).

<sup>2</sup> Deotyma op. cit. 502—3: „Goście byli zakłopotani. Zaden z nich nie miał wyobrażenia, co może być dobrym tematem“.



Treść, jak powiedzieliśmy, jest podyktowana albo przez nastrój audytorjum i oczywiście improwizatora albo przez temat podany przez audytorjum, albo przez jedno i drugie równocześnie. Jeśli wypływa z atmosfery uczuciowo-nastrojowej, ma więcej danych, że jej treść oprze się o podłoże uczuciowo-nastrojowe, że posiada dar wzruszania, że zatem działaniem zbliży się do poezji. Tego typu są więzienne improwizacje Mickiewicza. Jeśli improwizacja jest przedewszystkiem odpowiedzią na zadany temat, bardziej zadziwia, bardziej zabawia, bardziej temsamem od poezji przechodzi do zabawy, jest bardziej, mówiąc utartym językiem, tworem mózgu, niż natchnienia. Jest to ogólny typ improwizacji Deotymy.

Najczystszy, najidealniejszym typem improwizacji jest improwizacja, której treść wyrasta z obu czynników, która ma je oba u swej genezy, tak jak np. Mickiewiczowska improwizacja „Samuela Zborowskiego“.

Co zatem dla treści improwizacji będzie specyficznym kryterjum estetycznym?

Krytyk improwizacji będzie musiał odpowiedzieć, w jakiej mierze treść improwizacji wykorzystuje warunki nastroju — w jaki sposób i w jakim nasyceniu z niego wyrasta?

Dalej krytyk będzie musiał wziąć pod uwagę, w jakim stopniu jest improwizacja odpowiedzią na zadany temat; skoro do cech improwizacji należy to, że właśnie jest odpowiedzią na zadany temat, więc temsamem im lepiej im pełniej wydobędzie tę cechę, tem bardziej zadowoli estetycznie, ceteris paribus, szkiełko i oko mędrca. Improwizacja, któraby o zadany temat tylko zahaczyła, jako o punkt wyjścia, a nie osnuła się dokoła niego, mniej jako całość zadowoli niż ta, która wyczerpie się w temat i wypełni go, bez naruszenia jego linii, twórczem pogłębieniem improwizatora. Oczywiście kryterjum estetyczne dla improwizacji opartej genetycznie na obu czynnikach: nastroju i zadanego tematu, będzie syntezą obu omawianych poprzednio kryterjów dla improwizacji z punktu widzenia każdej z cech z osobna.

Inne są również kryteria estetyczne dla formy wiersza, a inne dla formy improwizacji. Nie godzimy się w wierszu na formę słowną i wersyfikacyjną zbyt łatwą, zbyt znaną. Żądamy od autora pewnych nowości, pewnych szczęśliwie pokonanych trudności. Płynąca stąd dla nas rozkosz estetyczna jest często wynikiem czysto rozumowego wgłębienia się w tajniki iście laboratoryjnego ujęcia rymów, rytmów, dźwięków. W oczach krytyki pierwsze wrażenie musi otrzymać poparcie ze strony chłodnej analizy.

Inne mamy wymagania co do formy od improwizacji. Tutaj forma nie śmie być zbyt trudna, niezależnie od tego, że fizycznie niemal, ze względu na tempo tworzenia być nią, naprawdę trudną, nie może. Forma trudna, forma skomplikowana

rytmicznie, rymicznie, kompozycyjnie czy językowo nie mogłaby być opanowaną przez audytorjum, na które musi wspólnie z tematem działać suggestywnie. Audytorjum niema czasu na rozumową analizę, wchłania uczuciowo. Odczucie przez audytorjum pewnych dziedzin improwizacji jako nie dających się objąć na jakąkolwiek modłę — uczyni mu improwizację rzeczą nieco obcą, a więc czemś, do współautorstwa czego nie będzie się mogło poczuwać, przez co doznałaby zaprzeczenia jedna z istotnych cech improwizacji, poprzednio przez nas ustalona.

W miejsce zatem bezwzględnej oryginalności w zakresie formy, jakiej wymagamy od wiersza, tutaj wymagać będziemy jej łatwości — bez oklepania zresztą — jej suggestywności i jej oparcia o pierwiastek wzruszeniowy.

W związku z tem trzeba powiedzieć, że o ile poeta musi w zakresie formy posiadać inwencję twórczą, dającą w rezultacie rzeczy nowe, uzyskane przez pokonanie banalności i przewyciężenie oporności formalnego materiału — to improwizator musi mieć przede wszystkim w pogotowiu wielki zasób możliwości formalnych, tak kompozycyjnych, jak wersyfikacyjnych, jak językowych. Można prawie powiedzieć, że improwizator musi *szereg form „wiedzieć“* i umieć je zastosować<sup>1</sup> do treści i okoliczności. Stąd improwizacja ma w wielkiej mierze charakter umiejętności, pogłębianej przez wprawę<sup>2</sup>. Zbyt trudna forma nie zadowala audytorjum i psuje wrażenie improwizacji, nieraz narażając ją na zarzut sztuczności i — nieimprowizacji. Taką wadę także miała prawdopodobnie improwizacja Słowackiego do Mickiewicza; natomiast odpowiedź Mickiewicza oczarowała czemś wręcz przeciwnem. Możliwie łatwą formą, o charakterze suggestywnym i wzruszeniowym (...droga... do Boga). To też mimo odsądzenia od autentyczności przez krytyków strzępów improwizacji Mickiewiczowskiej o Samuelu

<sup>1</sup> Siemiński op. cit. str. 53 i dalej: „...bez dzielnego władania słowem, nie podołałby najwyższy talent. Kiedy zaś improwizator, lub improwizatorka obeznani są z językiem poetycznym i potocznym; kiedy służy im rozległe, choćby powierzchowne odczytanie się w przedmiotach naukowych i sztuk pięknych, a pamięć zawsze czująca pomaga, natenczas pozorna trudność zachowania miary, jarzmo rymu staje się owszem pomocą, jak rumakowi ostroga. Improwizatora sama harmonja unosi, a jeżeli trafi na zawadę, jeżeli zmuszony jest łamać się z trudnościami prawideł wierszowania na które nie zwraca baczenia, bo z niemi igrza, natenczas myśl jego wahająca się, zaparta na chwilę, bierze inny obrót i wybucha silniej, często niespodziewaniej i szczytniej. Słyszałem doświadczonych w tej materji, utrzymujących, że silna wola uczyniłaby każdego improwizatorem, byle tylko znał dobrze język, mechanizm wiersza, miał dostateczną naukę i wyborną pamięć!

Z powyższych własności improwizacji pokazuje się, że siedlisko ich jest raczej w umysłowych władzach, niż w sercu; pamięć znaczy tu więcej niż uczucie, refleksja niż fantazja, a wiemy, że zdolności te są raczej przeciwnie poetycznemu usposobieniu“.

<sup>2</sup> Deotyma op. cit. str. 501: „...jeszcze nie miałam wprawy, a wprawa jak wszędzie, tak i w improwizacji bardzo wiele znaczy“.

Zborowskim zanotowanych przez Malinowskiego z pamięci w wiele lat później, odsądzenia umotywowanego zbyt rażąciami formalnymi jej uproszczeniami, musimy stawić nad tą kwestją zamiast bezapelacyjnego wyroku, znak zapytania, przynajmniej do czasu rewizjonistycznego procesu argumentów. O misterności formy wogóle, a formy kompozycyjnej dramatu w szczególności nie może być mowy przy improwizacji, która zupełnie niezależnie od walorów formalnych oczarowuje, lub nie oczarowuje audytorjum, nie będącego nigdy w stanie podczas improwizacji opanować chłodnym rozumem walorów formalnych utworu.

Powtarzamy zatem jeszcze raz: forma improwizacji musi umieć wzruszyć. Jej suggestywność rzucając czar na audytorjum, decyduje nieraz o ocenie; znów u Mickiewicza potęga suggestywności była tak wielka, że nieraz przesłaniała zdolność rozumowej percepcji u audytorjum<sup>1</sup>. Ażeby działać emocjonalnie musi być forma łatwą do percepcji: ażeby być łatwą musi być świetnie opanowaną przez improwizatora, musi być wynikiem jego skrupulatnych wiadomości i umiejętności. To bowiem, co podaje, nie może nosić śladu wysiłku twórczego. Poza tem musi być na tyle poprawna, by nie razić; wszak myśl, słowo, rytm wyrzucony przez improwizatora nie da się cofnąć i skorygować<sup>2</sup>. Tu znów zasadnicza różnica między wierszem a improwizacją.

Dalszą zasadniczą różnicą jest tempo procesu twórczego. Podczas gdy w poezji kwestja tempa jest zupełnie obojętną i chyba dla historyka czy psychologa ma wartość szczegółów, czy jakiś utwór powstawał rok, dzień, czy dziesiątki lat, jak owe sonety Petrarcki, którym sędziwy autor nie szczędził poprawek — dla improwizacji ma tempo pierwszorzędną wagę. Proces twórczy musi tu być zredukowany do minimum czasu; improwizacja jest tem bardziej improwizacją, a tem mniej wierszem, im szybciej powstaje — i naodwrot<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Silnie to podkreśla Boy-Żeleński „Ludzie żywi“ 1929, str. 177—8.

<sup>2</sup> P. Chmielowski: „Improwizacje Deotymy“ (Bluszcz 1897 str. 156) Improwizator nie może się zastanawiać nad doбором myśli i wyrazów, nie może poszukiwać coraz to lepszych i dobitniejszych; musi poprzestać na tym zasobie duchowym i słownikowym, jaki w danej chwili ma do rozporządzenia. Wypowiedziawszy pewną myśl nie może już jej cofnąć i zmuszony jest korzystać z naturalnego kojarzenia się wyobrażeń, by rzecz swą prowadzić dalej, ani na moment mówić nie przestając. Dlatego improwizacja niema artystycznie przemyślanego układu, lecz w dowolnych przeskokach przechodzi od jednej wiązki wyobrażeń do drugiej. Dlatego zdarzają się w niej powtarzania zasadniczego motywu wypowiedzianego coraz to innemi wyrazami, niejeden mniej szczęśliwy, mniej odpowiedni frazes bywa w niej koniecznością. Im bogatszą posiada kto wyobraźnię, im większą władą przytomnością umysłu t. j. możliwością natychmiastowego spożytkowania swej wiedzy i swego talentu; im bardziej wyrobionym władą językiem, tem oczywiście łatwiej przychodzi mu uniknięcie wspomnianych dopiero co trudności, chociaż ich zupełnie pokonać nie może.

<sup>3</sup> Kaczkowski op. cit. str. 88: „...niepodobieństwem jest oznaczyć ściśle

Ta cecha improwizacji jest tak zasadnicza — i od razu wyodrębniająca ją od poezji, że niekiedy poeci mieszają pojęcie improwizacji par excellence z pojęciem poezji zrodzonej nagle, jednym wybuchem natchnienia. Stąd wielki monolog Konrada w *Dziadach* cz. III. ma nazwę improwizacji, choć ani genetycznie ani inscenizacyjnie nie jest improwizacją. Działo tu na Mickiewicza prócz wspomnień więziennych improwizacyj uświadomienie sobie charakterystycznego dla niej wybuchowego procesu powstania, skutkiem czego przeniósł przez analogję nazwę improwizacji na wybuchowe natchnienia sławnej nocy drezdeńskiej.

Cecha ta tak bije w oczy, że oślepia nieraz samego artystę, nie dostrzegającego z poza tej cechy wszystkich innych charakteryzujących improwizację i wyróżniających ją od poezji czystej. Deotyma nie widzi innych różnic a improwizację nazywa poprostu przyspieszonym procesem tworzenia<sup>1</sup>; określenie pokutujące dotąd w świadomości i podświadomości ogółu.

Co zatem będzie z tego punktu widzenia kryterjum estetycznym dla improwizacji?

Im proces twórczy był szybszy, tem bardziej odpowie improwizacja jednej ze swych zasadniczych cech, tem silniejsze wrażenie wywiera na audytorjum, tem bardziej je zadziwia i niem wstrząsa.

Jakież w związku z tem właściwości psychiczne specjalne posiadać musi improwizator?

Zdolność szybkiego reagowania na bodźce natury zewnętrznej, jak i wewnętrznej, zdolność szybkiego kojarzenia, skupienia się i napięcia wszystkich władz duchowych. Brak którejkolwiek z tych właściwości skazuje improwizację na fiasco, a improwizatora jako takiego dyskwalifikuje. Najmniejsze roz-targnienie może spowodować katastrofę: przeciwdziałać mu musi

---

co jest jeszcze improwizacją a co już nią być przestaje. Tak jak improwizacja im dłuższe było do niej przygotowanie, mniej jest improwizacją — tak znowu rzecz napisana o tyle więcej jest improwizacją, o ile bez ustanku płynęła z pod pióra“.

<sup>1</sup> Deotyma op. cit. str. 505 i dalej: „...improwizacja jest właściwie przyspieszonym procesem tworzenia. Jest to pociąg „błyskawicowy“ w którym przemawiający odbywa tę samą drogę, co piszący, tylko przebywa ją z nierównie większą lotnością i — niebezpieczeństwem. Nieraz usiłowałam wytłómaczyć to ludziom, ale nie mogli, czy nie chcieli mnie zrozumieć. Niezrozumienie pochodziło zapewne (tak jak i u Krasińskiego) z pomieszania dwóch starożytnych pojęć: Sybilli i Pytji. Pierwsze porównanie ma trochę przesady; Sybilla była zdrowa, mówiąca wprawdzie pod wpływem natchnienia, ale z jasną samowiedzą i mądrym rozeznanem — słowem tak mówiła, jak śpiewają „wieszczki“. Pytja w stanie anormalnym. Dalej mówi Deotyma: „Tymczasem jest to nie odmienny stan, lecz odmienny stopień na termometrze natchnienia, jest to ów stopień krańcowy, gdzie władze twórcze dochodzą do najwyższego napięcia. W takim usposobieniu można pisać — i wtedy tworzy się rzeczy wyborowe, można też improwizować, a wtedy się tworzy rzeczy mniej doskonałe, ale które na razie więcej zdumiewają“.

najzupełniejsze w czasie improwizacji odosobnienie się duchowe improwizatora od nienależących do jego świata twórczego okoliczności<sup>1</sup>.

Omówiliśmy grupę cech charakteryzujących improwizację, a temsamem wyróżniających ją od poezji pisanej; zaznaczymy jeszcze raz, że im bardziej improwizacja rozwinięta i uwypuklona te cechy, tem bardziej stanie się pełną improwizacją, a tem samem bardziej zasłuży na dodatnią ocenę krytyki. Oczywiście ceteris paribus improwizacja bardziej zadowolony krytyka, gdy treść jej i ujęcie do pewnego stopnia będą głębsze i bardziej indywidualne. Ale i tu, jak i w poezji, wartość filozoficzna, społeczna etc. treści, czyli jej barwa będzie sama w sobie czynnikiem pozaestetycznym<sup>2</sup>, który jednakowoż podnosząc jej wartość dla nas, a nie szkodząc odczuciu estetycznemu, wpływać będzie dodatnio na naszą ogólną ocenę.

Przejdźmy teraz do innej grupy cech. O ile dotychczas omawiane, chociaż wyróżniały ją od poezji czystej, przecież posiadały z nią jedną płaszczyznę zagadnień, to z nową grupą odbiegniemy od orbity problemów literackich, aby wejść w sferę właściwą innej sztuce.

Improwizacja jest także występem, w znaczeniu teatralnem, przed audytorjum - publicznością<sup>3</sup>. Oczywiście element ten nie istnieje zupełnie dla poezji pisanej, a o ile się łączy z nią, to jest to dla poezji przypadkową okolicznością, nawet, jeśli idzie o dramat. Praca twórcza autora kończy się na progu deski scenicznej; jeśli poezja w tej nowej formie ma zyskać nowy typ życia, to jego dalszych losów podejmuje się

<sup>1</sup> Deotyma op. cit. str. 29—20; „...improwizator to osoba najzupełniej-przytomna, przytomniejsza, niż ci, co ją słuchają, bo tak potężna praca wyją magą kryształowej przytomności umysłu. Ten umysł tak jest wtedy zajęty robotą, że niczem innem już zająć się nie może i to właśnie stanowi jego bezpieczeństwo. Czasem wprawdzie pyta się duszy: „Poco ty mnie tak pędzisz? Dajże mi odpocząć choć troszkę, bo doprawdy, że już nie mogę“. A dusza odpowiada: „Teraz o nic mnie nie pytaj, tylko pędź naprzód, ciągle naprzód. Jak dojdiesz do celu, to odpoczniesz. A nie oglądaj się na prawo i lewo, bo wywrócisz i wóz i konie“. Oj! to najważniejsza wada. Jedna chwila roztargnienia, a już po całym czarze. Niech osoba improwizująca spojrzy uważnie na kogo ze słuchaczy, lub nawet na jaki obraz albo mebel już zaczyna sobie przypominać; „Aha — to ja jestem tu a tu... Mówię przed tym i owym... a o czem to ja mówię?...“ I przez cały czas, kiedy to myśli, traci wątek improwizacji, nie wie, co już powiedziała, nie wie, na czem stała; tymczasem chwile biegną, milczenie trwa, słuchacze dziwią się i zaczynają chrząkać... i wszystko może się skończyć haniebnem fiasco...“

<sup>2</sup> Por. M. Sobieski op. cit. str. 300: „...i w poezji myśl jest czynnikiem pozaestetycznym, rozumiejąc oczywiście przez „estetyczny“ wyłącznie to, co warunkuje piękno utworu. Treść myślowa podnosi niewątpliwie dla nas ogólną wartość utworu, czyli wpływa na naszą ocenę“.

<sup>3</sup> Ten rys charakterystyczny tak niekiedy ludziom przesłaniał inne, że wybijał się na pierwszy plan, powodując oczywiście wykolejenie poglądów jak np. w krytyce zamieszczonej w „Czasie“ 1854 (październik) przez autora W. pt. „Kilka myśli o improwizacjach Deotymy w czasie jej pobytu w Krakowie“ (por. Kaczkowski op. cit. str. 108): „Ona jest tylko tem na

inny artysta, artysta dramatyczny, czy deklamator. Nie wyklucza to, powiedzmy nawiasem, możliwości, że tym artystą jest sam autor. „Wykonywali“ swoje utwory trubadurzy. Bardzo często autorzy reżyserują swoje sztuki, a nawet podejmują w nich, jak Molière, pewne role. Ostatecznie i Mickiewicz odczytujący w gronie przyjaciół ustępy z „Pana Tadeusza“ był sam swoim odtwórcą.

W tem leży sedno rzeczy. W żadnym innym utworze poza improwizacją nie jest praca autora zespolona w czasie i przestrzeni z pracą wykonawcy. Gdy więc sam autor występuje w swej własnej sztuce, lub deklamuje siebie na wieczorze autorskim, jest w danej chwili tylko odtwórcą, lecz nie poetą i autorem.

To zespolenie w czasie i przestrzeni pracy autorskiej i do pewnego stopnia aktorskiej przy improwizacji jest znów dla tej improwizacji zasadniczą cechą, a zarazem cechą wyróżniającą ją zarówno od innej poezji, jak i od właściwej sztuki dramatycznej, w pojęciu teatrologicznem.

Rozpatrzmy teraz płaszczyzny, na jakich improwizacja może być zestawiana ze sztuką teatralną dla podobieństw, czy różnic — i ustalmy z tego punktu widzenia dla niej dalszy ciąg kanonu estetycznego.

Podanie improwizacji audytorjum wymaga sztuki dramatycznej, albo typu aktorskiego, albo typu deklamacyjnego. Z natury rzeczy o inscenizowaniu improwizacji w ścisłym znaczeniu tego słowa może być mowa tylko wobec gremjalnej improwizacji, wobec improwizacji kilku improwizatorów, których kierunek myśli skupia się koło jednego przedmiotu, a zbudowany jest na bazie jednego nastroju. W zasadzie taką improwizacją była *comedia del arte*; w zasadzie, bo w rzeczywistości każdy z aktorów-improwizatorów był tak zżyty z swą rolą, a zakres tematu tak zwyczajem ograniczony i tradycją ustalony, że najczęściej przedmiotem improwizacji był jedynie — dobór słów i dobór gestów<sup>1</sup>. Odłożywszy jednak na bok surową ocenę z jaką najnowsze badania odniosły się do oryginalności co-

---

polu poezji, czem dobry wirtuoz czyli wykonawca na polu muzyki“. Dalej radzi jej „odimprowizowywać Danta, Tassa, Byrona... to jest, aby się stała pozytywką, albo poetycznym lektorem, za pośrednictwem którego by nieuki obznajamiali się z tem, czego się nigdy nie uczyli i nigdy już nie nauczą“ „Na tej drodze przeczuwam — kończy krytyk — dla Deoty my wielką przyszłość“.

<sup>1</sup> H. Hauvette op. cit. (éd. VII) str. 319. *Comedia del arte* w 1567 w Mantui dziełem pierwszej trupy „*comédiens de profession*“. „Ils brodent un dialogue dont la phantaisie imprévu plut comme une nouveauté“. Scenariusze były osobno dostarczane (Flaminio Scala); początkowo wysoki poziom artystyczny, potem upadek w trywialność. D o słynnych trup należała trupa Gelosi, Flaminio Scala; osobno wstawiło się małżeństwo Andreici, on „*capitano spavento*“, ona nieporównana Izabella, słynna aż we Francji z wyborynych i łatwych wierszy, które włączyła do gry.

medie del arte, pozostanie niezaprzeczoną i godnym podziwu faktem skoordynowanie w jednej całości szeregu nieopracowanych uprzednio rozpadów twórczych, skrępowanych jedynie „zadaniem tematem“ — scenarjuszem.

Pozatem nielada ciężarem musiała być choćby w szczupłych ramach oryginalności praca autorska i aktorska. Praca aktorska oczywiście w całej pełni operowała czynnikiem głosu i milczenia, ruchów, mimiki — wreszcie kostjumu.

„Sztuka dramatyczna“, która wchodzi w skład pojedynczej improwizacji, jaką mamy na myśli mówiąc o improwizacji, opiera się na mniejszej skali czynników — i nie na wszystkie kładzie jednakowy nacisk; ma w obrębie czynników stycznych ze sztuką teatralną raczej zakres sztuki deklamatorskiej, choć jak zobaczymy w niejednym się od niej oryginalnie odcina.

Jednym z zasadniczych elementów improwizacji jest — jej wypowiedzenie, zatem czynnik głosowy.

Improwizacja musi być nietylko wypowiedziana, ale musi być wypowiedziana w pewien sposób. Improwizator musi mówić zrozumiale, czyli wyraźnie, w odpowiednim tempie i dobitnie. Wyraźność będzie zadawalająca, gdy wypowiedzenie nie będzie ani zbyt ciche ani zbyt głośne, bo i jedno i drugie, zwłaszcza przy nieskoordynowaniu z elementami treściowymi odciąga uwagę od całokształtu na rzecz szczegółu.

Tempo nie może być ani za szybkie ani za powolne. Zbyt szybkie prowadzi do niezrozumiałości, zbyt powolne — nuży. A wszelka niezrozumiałość wywołuje u audytorjum z miejsca nudę, całkiem podobnie jak znużenie spowodowane tempem zbyt powolnym, albo też zniechęcenie, gdy zmusza do zbyt intensywnej pracy rekonstrukcyjnej. I jedno i drugie nie zostawia miejsca dla rozkoszy estetycznej.

Dobitność polega na głosowym zaakcentowaniu ważniejszych momentów. Bez tego wyda się treść błada, choćby nią nie była. Efekt stracony na zawsze, bo na przeżycie jej wtórne i właściwe ocenienie nie pozwala efemeryczne życie improwizacji.

Dalej improwizator musi zadowolić głosowo nietylko pojedynczych, niektórych słuchaczy, lecz wszystkich, czyli musi salę opanować głosowo; nie przedstawia to większych trudności, gdy improwizuje w salonie jak Deotyma, czy Mickiewicz. Lecz stanowi już pewien problem, gdy improwizator staje wobec warunków estradowych jak niejeden ze znanych w XIX w. włoskich improwizatorów, np. Beltistinij, a zwłaszcza nasz Niegoszewski, przemawiający „publicznie“.

Również nieobojętną estetycznie jest barwa głosu, jego tzw. „timbre“. Głos piękny zwłaszcza o tonie głębokim sam przez siebie działa suggestywnie.

Widzimy zatem, że improwizator musi posiadać pewne warunki głosowe; choroba gardła, krtani czy płuc prawie prze-

kreśla możliwość improwizacji, zwłaszcza pewnego jej typu. Podobnie, co już jest rzeczą zarówno wrodzonych zdolności, jak i nabytej sztuki, słabe lub żadne dane deklamatorskie z punktu widzenia umiejętności, wypowiedzenia, wreszcie rzecz wrodzona: brzydki „timbre“ głosu.

Dalej wypowiedzenie musi posiadać pewną właściwą barwę, zapomocą której przejawia się zarówno swoboda improwizatora, jak i jego stosunek do jego własnego w tym momencie wysiłku twórczego, oraz do treści, która go zaprzęta. Otóż warunki estetyczne dotyczące tego elementu przy improwizacji różnią się częściowo od analogicznych dotyczących deklamacji.

Do jeszcze wspólnych należy śmiałość wypowiedzenia. Audytorjum musi wyczuwać swobodę improwizatora w obrębie świata przez niego stworzonego. Improwizacja lękliwa nie może być piękna<sup>1</sup>.

Dalej improwizacja musi być oddana z przejęciem. Otóż granice przejęcia się są dla deklamatora ściśle określone. Przejęcie deklamatora, któreby przekraczało naturalne uczucie i artystyczne życie się z treścią a uzewnętrzniało się w jakikolwiek sposób głosowo, w mimice twarzy, jej wyrazie, w geście, poczytane by było za nienaturalne i dyskwalifikowałoby estetycznie deklamację. Stąd często produkujący się w szkołach deklamatorzy w miejscach deklamacji najbardziej patetycznych budzą śmiech. Już inaczej ma się rzecz na scenie. Tam życie się z obcym tekstem aż do zidentyfikowania się z przedstawianą postacią daje idealną reprodukcję życia i wzrusza widza. „Prawdziwe“ łzy na scenie, czy w filmie mają swoją wartość. Lecz i tu musi panować aktor sztuką nad naturalnymi skłonnościami. Modrzejewska w pewnej scenie<sup>2</sup> rozpaczy wzruszała widzów do łez: był to oczywiście „płacz udawany“; gdy jednak pewnego razu naprawdę się rozpłakała w owej scenie bo była naprawdę, otrzymawszy tuż poprzednio smutną wiadomość, w rozpaczy — nie wzruszyła widowni, bo rozpacz wydała się przesadzona, sztuczna.

Improwizator jest w tem położeniu, że wczuwa się nie w cudze tajniki nastroju, lecz oddaje to, co sam w tej chwili czuje. Reakcja więc zewnętrzna jest nie wtórna, lecz bezpośrednia. A jako taką obowiązuje naturalny odruch, w pewnym naturalnym stosunku do wielkości podniety, wewnętrznego przeżycia. Reakcja odpowiada akcji nietylko pod względem barwy, ale i siły.

Improwizacja zatem zyska tem wyższą ocenę, im bardziej

<sup>1</sup> Deotyma op. cit. strona 501 a propos pierwszej improwizacji: „...rzecz cała istotnie była wcale dobrze zbudowana, tylko wypowiedziana słabo, lękliwie, bo jeszcze nie miałam wprawy“.

<sup>2</sup> Tygodnik Ilustrowany w 1929 r. nr. 50, str. 972, Leszczyński J.: „Prawdziwe łzy Modrzejewskiej“.



przejęcie się improwizatora stać będzie w proporcjonalnym stosunku do jej treści, jej elementów emocjonalno-nastrojowych. Dysproporcja razi estetycznie. Zbyt wielkie przejęcie przy temacie blahym robi wrażenie komedjanctwa, jest sztuczne. Zbyt małe — robi wrażenie chłodu; nie oddziała zatem improwizacja na audytorjum emocjonalnie, nie posiadała waloru sugestywnego.

Czynnik przejęcia się był genialnie wyczelowany w improwizacjach Mickiewicza. Oczywiście, zaznaczmy jeszcze raz, przejęcie jest odruchem naturalnym, nie czemś wypracowanym! Mickiewicz wrzusał do łez, rzucał ludzi sobie wzajemnie w objęcia, rozpałał, roznamiętniał. Sam wprost gorzał, wygrywając, przy niektórych improwizacjach siły duchowe i fizyczne, aż do omdlenia, Bładł, czerwieniał, zmieniał się na twarzy, ostateczny wysiłek pod koniec pracy twórczej giał go do ścięcia z nóg tak, że obecni musieli go wynosić<sup>1</sup>.

Podobnie np. Metastasio po każdej improwizacji tak upadał na siłach, że zwykle go wynoszono na rękach z koła słuchaczy i długo go trzeba było cucić, zanim powrócił do siebie.

Improwizacja o słabem przejęciu się, chłodna (mniejsza z tem, czy tylko zewnętrznie), stoi estetycznie niżej, bo nie wyzyskuje wszystkich możliwości, danych przez naturę rzeczy. Tego typu, typu chłodnego, były improwizacje Deotymy. Tak często analizowany chłód jej improwizacji, który naraził ją na surowy dzisiaj sąd krytyki, na zarzut „mózgowości“ obcej istocie poezji, wiał także i ze sposobu wygłaszania. Jej spokój, niemal obojętność, czasami imponowała przez kontrast z charakterem improwizacji samej w sobie, z jej treścią, wywołując

<sup>1</sup> O improwizacjach Mickiewicza z okresu petersburskiego pisze np. Mikołaj Malinowski w liście do Sobolewskiego (28 grudnia 1827, kor. III. 39); „... Mickiewicz talent improwizacji doprowadził do zadziwiającego stopnia doskonałości. Gdy czuje się w werwie, dosyć jest zagrać na fortepianie jaką piosenkę, natychmiast improwizuje — i to z taką gwałtownością, tak nagle, że zdaje się, iż duch jakiś go dręczy, by co prędzej pozbyć się uczuć serca. Jużem go kilkanaście razy słyszał“.

O improwizacji na temat Samuela Zborowskiego (Kallenbach, monografia I, 398) wiemy, że na prośbę ks. Leona Sapiehy oświadczył Mickiewicz gotowość do improwizacji choćby całej tragedji. Gdy mu zadano temat usunął się do sąsiedniego pokoju, skąd niebawem powrócił błądy i z wrokiem pałającym; wyrzucił z siebie 2000 wierszy, poczem padł wyczerpany fizycznie. Zachwył słuchaczy. „Wszyscy sądzili, że samego Zborowskiego słyszą i widzą“.

O wrażeniu audytorjum z przejęcia się improwizacją pisze sam Mickiewicz w związku ze swą słynną improwizacją „nocy grudniowej“ (list do B. Zaleskiego 26 grudnia 1840): „Wczoraj byliśmy na wieczery u Eustachego Januskiewicza. Wyzwany przez Słowackiego improwizacją odpowiedziałem z natchnieniem, jakiego od czasu pisania „Dziadów“ nigdy nie czuł. Było to dobrze, bo wszyscy ludzie różnych partj rozplakali się i bardzo mnie pokochali i na chwilę wszyscy się napelnili miłością. W tę chwilę duch poezji był ze mną“.

(Kor. I 230, por. Władysław Mickiewicz: „Żywot A. Mickiewicza III, 30—34, por. Mickiewicza Dzieła. Uwagi wydawcy II, 589.)

u pewnych słuchaczy wrażenie somnambulizmu<sup>1</sup>, medialności jej twórczości<sup>2</sup>; u innych spotykała się z zarzutem i stwierdzeniem, że ona to właśnie obniża wartość estetyczną jej utworów. Tak na przykład oceniał to najbardziej zapalony już nie wielbiciel, lecz wyznawca Deotymy, Kaczkowski<sup>3</sup>.

Ruch, gest, poza, mimika będące na scenie elementem istotnym i zasadniczym, nie ilustracją do słów, lecz współwartościowym ze słowem czynnikiem wypowiedzenia poszczególnych postaci, tutaj w improwizacji ograniczone są do roli oznaki zewnętrznej pewnego wewnętrznego stanu. W sztuce deklamatorskiej także, o ile wogóle odgrywają rolę, używane są jako element ilustracyjny (np. deklamacja Rychterówniej.)

Dla kanonu estetycznego improwizacji wynika stąd, że te czynniki nie są zupełnie obojętne, że ich jakość i nasilenie odgrywają pewną rolę. Ponieważ są one oznakami stanu we-

<sup>1</sup> Paulina Wilkońska: *Moje wspomnienia* str. 40: „... wieszczka stała — jakgdyby duchem odbiegła ziemię — jakgdyby z nami nie była wcale, jakby pogrążona we śnie somnambulicznym. Takie na mnie uczyniła wrażenie, a silne bardzo... zaczęła mówić... Niekiedy pierś uczucie wzdęło silniejsze — ale cała postać i rysy posagowy zachowały spokój... A słowa same z ust jej płynęły, jakgdyby sama nie wiedziała o nich“.

<sup>2</sup> Sama Deotyma wspomina (op. cit. str. 503 i dalej), że jej trudno było wytłumaczyć ludziom, że ona sama mówi, a nie „przez nią mówi“.

<sup>3</sup> „Deotyma w Krakowie“ str. 10: „...Swoboda, lekkość, niewymuszoność a nawet może obojętność, z jaką tak wysilającą pracę wykonywa poetka. Zastanowiwszy się z zimną krwią nad jej improwizacjami, które zwyczajnie są długie i obejmują w sobie myśl okrągłą i przeprowadzają ją torem wpród rozmiarom, a nadto jeszcze z całą skrupulatnością mowy związanej i rymów — zastanowiwszy się, mówię, nad tem wszystkiem, nie możemy inaczej myśleć jak tylko, że sprawa taka musi się odbywać w największym skupieniu władz umysłowych i z największym tychże władz wysileniem muszącem się koniecznie zdradzać w ustach, oczach, wyrazie twarzy, a nawet w głosie i wymowie. Bo jeżeli myśli głównej i jej ważniejszych przyborów wraz z planem przeprowadzenie może być dla twórczego ducha tylko igraszką, toż pamięć taka, która jednocześnie musi być baczna myśli głównej, jej biegu, jej zwrotów, jej końca a przytem wyrazu, i rymów, które częstokroć o sześć lub osiem wierszów są oddalone od siebie i nigdy nie giną — pamięć tak pracująca, choćby jak była olbrzymią musi się przytem wysilać i wysilenie takie podług wszelkich praw organizmu ludzkiego powinno się koniecznie objawić ze wewnątrz nemi znakami. Tak przynajmniej było, o ile mi wiadomo u wszystkich mniej więcej improwizatorów. Przy największej łatwości improwizowania, oczy ich grały tysiącami coraz się zmieniających płomieni, ich usta drżały w poetyckim zachwycie, na ich twarzach odbijały się widomie ślady głębokiego wzruszenia, zapału, wyteżenia i skupienia wszystkich władz umysłowych... U Deotymy podczas improwizacji nie tylko nie widać żadnego wysilenia, ale tworzenie i wypowiedzenie takich kilkuset wierszy odbywa się z takim spokojem, z taką swobodą i lekkością w wymowie, z taką częstokroć obojętnością nawet, że abym prawdę powiedział nieraz przez to ginie w jednej części wrażenie i znika czasem siła niejednej arcygłębokiej myśli“. Na str. 12-iej podziwia kontrast „błyskawicznych myśli“ i chłodnego wypowiedzenia. „Patrząc na nią tak silnie panującą nad wszystkimi uczuciami rozbudzonego serca, tak zwyczajnie opierającą się wszystkim porywom zapału, natchnienia i myśli i słysząc wylatujące z ust jej wpółchłodny takie błyskawicowe promienie myśli... wznosi się tylko podziw i zdumienie“.

wnętrznego, więc powtórzyć musimy to, cośmy mówili dla całokształtu problemu przejęcia się. Muszą one być jakością i nasileniem proporcjonalne do jakości i nasilenia przeżycia. Niezależnie od faktu, że stanowią one wraz z owym przeżyciem, o którym słuchacza informują słowa, logiczną całość działającą tem samem estetycznie, wpływają na niego i suggestywnie, są pomostem, przez który wzruszenie artysty udziela się słuchaczowi - widzowi.

Oczywiście u poszczególnych improwizatorów czynniki te z biegiem czasu tworzą zestrój, będący indywidualnym stylem, indywidualnym rysem każdego z nich. Prostu poza, gest, mimika, ruch kamienieją w pewną całość. Podczas gdy improwizacji Mickiewicza towarzyszyła żywość gestu i wyrazu twarzy, płomiennność oczu, bladość, to na „obraz Deotymy improwizującej składały się... bardzo lekko i prawie nieznacznie jakgdyby tylko oddechem zapału promienne duże, niebieskie oczy albo nieruchomie wzniesione do góry, albo zapatrzone w ziemię, ręka lewa najczęściej oparta na krawędzi jakiegoś sprzętu, a prawa to wskazująca z żywością w niebo, to ze smutkiem opadająca ku ziemi<sup>1</sup>.

O takim skamienieniu nie może być mowy przy deklamacji, a tem mniej przy ujęciu scenicznym. Styl indywidualny jest wyrazem wyrachowania na drodze rozumowej każdego gestu, ale nie ujętym w ramy przyzwyczajenia zwierciadłem przeżyć psychicznych w danej chwili.

Jakaż uwaga w związku z omawianymi punktami nasuwa się co do psychiki improwizatora? Należyty stopień i jakość przejęcia się, dalej panowanie nad jakością i nasileniem oznak zewnętrznych wymaga od artysty silnych nerwów. Człowiek o nerwach słabych, rozstrojonych, lub przesadnie niewrażliwych (taki prawdopodobnie i z innych względów nie byłby improwizatorem, bo nie miałby talentu poetyckiego) nie może dać swej improwizacji wszelkich warunków piękna. Wreszcie zbyt słabe nerwy narażają go na tortury tremy<sup>2</sup>, towarzyszącej występom publicznym. I bez wybitnie słabych nerwów występuje ona prawie zawsze i stanowi<sup>3</sup> jeszcze jedną trudność do po-

<sup>1</sup> Z. Kaczkowski op. cit. str. 14. Porównaj analogiczny opis P. Wilkońskiej (op. cit. str. 40): „Sympatyczne rysy nieokreślony przysłonił wyraz: natchnienie. Lica jej były nieco przybladłe. Oczy to wzniosła, to spuściła znów. Rękę jakby toczoną, na której lekki szeroki zwieszał się rękaw, podnosiła czasami. Niekiedy pierś uczucie wzduło silniejsze — ale cała postać i rysy posagowy zachowały spokój“.

<sup>2</sup> Jest to uczucie heteropatyczne o charakterze strachu. Jest to właściwie obawa poniżenia, które może nas spotkać w różny a nieprzewidziany sposób (Władysław Witwicki Psychologia t. II, str. 151).

<sup>3</sup> Piszę o tem Deotyma op. cit. str. 502 i dalej: „Byłam głęboko przeżona, bo to co innego improwizować przed rodzicami lub domownikami: tam choć się nie uda, korona z głowy nie spadnie i wszystko się skończy na wesołym śmiechu. Ale wobec gości i to literatów, i jeszcze dla osoby tak nieśmiałej. O Muzy! ciężka to była chwila.“

konania, o której w chwili tworzenia w każdym razie niema pojęcia pisarz i poeta.

Improwizacja nietylko działa na psychikę odbiorcy, na jego umysł i emocjonalność swoją treścią i ukształtowaniem; również pobudza go estetycznie działaniem czysto-akustycznym, czyli słowem przez zmysł słuchu; wreszcie działa estetycznie i wzrokowo zapomocą mimiki, pozy, gestu improwizatora.

Skoro wzrokowość ma swój poważny udział w percepcji całokształtu improwizacji, trzeba zaznaczyć, że żaden czynnik godny uwagi z tego punktu widzenia nie jest obojętny dla tego całokształtu.

Kwestja kostjumu, kwestja ubrania tak pierwszoplanowa w teatrze, tak podkreślana na estradzie, musi także oprzeć się o jakąś normatywną zasadę.

A więc u b r a n i e improwizatora nie może odciągać uwagi odbiorcy od samej improwizacji; nie może być jaskrawe ani sztuczne. Nie może gonić za efektywnością, ani kusić się o jakiś symbolizm, czy alegoryczność, w obawie przed śmiesznością. Mógłby natomiast dążyć do jakiegoś podkreślenia nastroju. Kwestja ta zupełnie łatwa do rozwiązania dla mężczyzn, zwłaszcza od czasu znormalizowania stroju męskiego, dla kobiety, może być małą Scyllą i Charybdą. Jeśli niewłaściwą by się wydała tutaj zbytnia codzienność, zbytnia szarzyzna, to strój zbyt wyszukany, zwłaszcza wystylizowany będzie tchnął zbytnią teatralnością. Suknia Deotymy charakteryzująca ją na Pytję czy Sybillę była raczej niesmacznym pomysłem<sup>1</sup>. Tembardziej

Jednak postuszeństwo daje tyle odwagi, że otrząsnęłam się z obawy, plan ułożyłam naprędce i po kilku minutach już stałam przed gośćmi. Tu znowu przyszła chwila strachu, teraz już śmiertelnego. Miałam wrażenie osoby, co spogląda w przyszłość. Jednak siła woli znowu przemogła; zebrałam nagle myśli, zapomniałam o słuchaczach i zaczęłam opowiadać wierszem zdanie, że całe życie ludzkie jest jakoby improwizacją... Kiedy skończyłam, wówczas dopiero przypomniałam sobie, gdzie jestem, kto mnie słucha i odechnęłam całą piersią, jak osoba, co wychodzi z wielkiego niebezpieczeństwa. Łaskawe zdania słuchaczy wynagrodziły mi po części straszność przebytej chwili, jednak wyznaję, że tylko po części, bo wstrząśnięć takich nic nie równoważy. W początku miałam nadzieję, że z czasem przywyknę do nich. Nieprawda! Nigdy nie przywykłam. Przez całe życie, pomimo długiej wprawy, pomimo wielkiego już obycia z ludźmi, ze światem i z techniką rymotwórczą, ile razy miałam improwizować, zawsze szłam jak na ścięcie, nawet jeszcze przed laty kilkunastu, przy ostatnich improwizacjach, doznawałam tego samego przestachu, co przy owej pierwszej. Prawda, że ów strach trwa tylko póty, dopóki nie zacznie mówić. Gdy już potrafię tyle skupić się w sobie, że mogę przystąpić do przedmiotu, wtedy odosabniam się zupełnie od świata zewnętrznego tak, jak to czyni każdy twórca, każdy myśliciel...“

<sup>1</sup> Najlepiej uwidocznia to plotka. Boy (Wstęp do Moliera „Pociesznych wykwintniś“ II, 225) wspomina o owej łobuzerskiej piosence, rzuconej przez urwisa oknem improwizującej Deotymie:

„Deotyma  
się nadyma,  
Zamiast kiecki  
Ma strój grecki“.

raczej rażyły, niż podnosiły dostojeństwo inne akcesoria w pozie, układzie, urządzeniu<sup>1</sup>. Zbyt chyba przypominały reżyserję i scenę.

A więc kanon estetyczny zażąda od stroju, by nie raził w żadnym kierunku; by dyskretnie podkreślając ton uroczysty, nie tracił sztucznością.

W ten więc sposób przeszliśmy kolejno wszystkie zasadnicze cechy improwizacji. Są one, jak widzieliśmy, tak swoiste i odrębne, że nie pozwalają, wbrew utartemu zwyczajowi, stąpić improwizację z jakąkolwiek inną formą twórczą. Zanim przejdziemy do ostatecznego ustalenia jej miejsca w obrębie rodzajów i wogóle typów literackich, zastanówmy się jeszcze nad psychologią improwizatora i odbiorcy. Uczynimy to nie tylko dlatego, że dzisiejsza estetyka unikająca oderwanej normatywności dąży do oparcia swych dowodzeń na żywym podłożu, które w związku z naszym polem rozważań bada psychologią, ale także dlatego, że dodatkowe podkreślenie pewnych momentów uwypukli jeszcze istotę improwizacji i ułatwi jej ostateczną klasyfikację.

O psychologii improwizatora mówiliśmy ubocznie, analizując poszczególne cechy improwizacji; rozważaliśmy wtedy, jakie poszczególne psychiczne dane musi posiadać improwizator, by być improwizatorem cennym z punktu widzenia oceny estetycznej. Tych więc rzeczy, poruszonych już, nie będziemy powtarzać. Zaznaczymy tylko jedną zupełnie podstawową dla psychiki improwizatora: musi on posiadać skłonności artystyczne. Osobnik posiadający i umiejętność i znajomość form poetyckich i bystrość i panowanie nad sobą i zdolność skupienia się i odpowiednie warunki głosowe i jednym słowem wszystkie potrzebne a wymienione poprzednio dane psychiczne i fizyczne, a nawet wybitne poczucie piękna, nie będzie jeszcze bez skłonności artystycznych improwizatorem.

Pocziwy szlachcic, który na obiedzie po polowaniu wniósł toast: „Zabiłem dziką, niech żyje pani dobrodzika“ — jeszcze nie był improwizatorem. Przez jego „utwór“ nie szukały sobie ujścia jego skłonności twórcze. Przedewszystkiem dlatego, że ich nie posiadał.

<sup>1</sup> Aleksander Kraushar: „Salony i zebrania literackie“ str. 43: „Nie podobna pominąć i charakterystycznego epizodu z dziejów czwartkowych zebrań, gdy składając hołdy wieszczce, jako królowej poezji, zaufani jej przyjaciele przyjęli na siebie urzędy jej dworzan i nacechowali się symbolicznymi oznakami piastowanych godności. Trwało to jednak czas krótki. Lecz pomimo zaniechania owych teatralnych nieco akcesorjów, salon Deotymy, w którym wieszczka siedząc w białej kaszmirowej sukni, na wysokiem krześle, przy srebrnym świeczniku i złotej róży ofiarowanej jej przez wielbicieli, wygłaszała improwizacje, lub odczytywała swe utwory, miał istotnie cechę niezaprzeczonego, królewskiego dostojeństwa uosobionej w Deotymie muzy poezji.

Niezależnie od celu praktycznej natury, jakim jest zajęcie, zadziwienie, zabawienie słuchaczy, improwizacja jest owocem artystycznych skłonności. Zdajemy sobie z tego sprawę nie tylko przez analizę improwizacji, ale także z samopoczucia twórców<sup>1</sup> i odczucia słuchaczy<sup>2</sup>. Twórcy swój stan psychiczny, w którym tworzą improwizację nazywają natchnieniem. Nie wglębiajmy się w sprawę natchnienia: zaprowadziłaby nas zadaleko<sup>3</sup>. Stwierdźmy tylko, że autorzy odczuwają jego moment i charakter twórczy w odniesieniu do improwizacji w ten sam sposób, co w odniesieniu do innej poezji<sup>4</sup>. Z punktu więc widzenia psychologii twórczości zarówno improwizacja, jak i inne typy poezji mają prawo do oceny jako dzieła sztuki, bo wszystkie zarówno wypływają ze skłonności artystycznych twórców. Jeśli nowsze badania odejmują natchnieniu jego<sup>5</sup> nama-

<sup>1</sup> Deotyma np. stwierdza charakter wrodzony skłonności artystycznych w kierunku improwizacji, Mówi (op. cit. 498): „Ja, co nie umięję jeszcze czytać, już umiałam improwizować“.

O natchnieniu przy improwizacji mówi wielokrotnie Mickiewicz, np. w cytowanym liście do Zaleskiego o improwizacji „gradniowej“ u Januszkiewicza.

<sup>2</sup> np. Wilkońska (op. cit. 44—5) odpięra zarzut jakoby improwizacje Deotymy nie płynęły z inspiracji. Podobnie o jej natchnieniu wspomina Kaczkowski (op. cit. str. 11).

Zresztą zaznaczmy, że jak i poezję pisać można invita Minerva, tak samo można i improwizować. Twór będzie mniej doskonały, lecz niemniej będzie wyrazem skłonności artystycznych. W improwizacji przy zadawanym temacie może to występować stosunkowo częściej. Dlatego to podkreśliliśmy konieczność pewnej i mocno osadzonej wiedzy u improwizatorów. Względ ten u niektórych krytyków wydawał się tak zasadniczy, że wiedzę jak np. Siemieński (Pogadanki str. 55, improwizacja i poezja) uważali za podstawę improwizacji:

„Ona (Deotyma) rymująca na zawołanie przedmiot, do jakiego w danej chwili mogła nie być przysposobiona, od którego uczucia jej mogły być na sto mil odległe, nie wywołuje natchnienia, bo takowe na zawołanie nigdy nie przychodzi, ale ucieka się do pamięci umeblowanej estetycznymi formułami, a do tych formuł i idei przykrawując reminiscencje opisów i obrazów, stanowiących jakby dowody i argumenty brane z rzeczywistego świata, łączy je całością filozoficznym wnioskiem; quod erat ad demonstrandum nowej formy, lub różnorodności form niepodobna wymagać od niej, bo nagłość nie pozwala; dlatego ma gotowy plan i jedną formę w którą swój improwizowany przedmiot wlewa; a chociaż ten krój jednostajny, ten niedostatek stylów gniewa jej krytyków — wszakże dla wyż przytoczonych względów inaczej być nie może“.

<sup>3</sup> Aż do negacji natchnienia. Por. M. Sobeski op. cit. 326, Hirtha „Aufgaben der Kunstpsychologie“. Wrażenie nieosobowości i nagłości doznawane przez twórców jest cechą wizji, która jest niczem innym, jak wyrazem faktu, że próg świadomości przekraczają same wyniki syntetyzujących czynności podświadomych.

<sup>4</sup> Jak np. Mickiewicz, kiedy (cyt. list do Zaleskiego) stwierdza, że od czasu napisania „Dziadów“ nie czuł tak silnego natchnienia jak w chwili improwizacji u Januszkiewicza.

<sup>5</sup> Por. M. Sobeski op. cit. 261. Także trzeba podkreślić: poza czynnikami fizycznymi wpływa tutaj czynnik psychiczny: silnej woli. Kaczkowski (op. cit. 7) podziwia siłę woli, mocą której Deotyma każdej chwili wywoływała natchnienie.

szczenie nadziejskie, a przesuwają częściowo warunki jego zaistnienia na okoliczności zewnętrzne (zwracają uwagę np. na ciało jako instrument), to przy improwizacji nie najmniejszym będzie rola audytorjum, które nazwalismy już poprzednio współtwórczem.

Słuchacze powtarzamy — są i w pewnej mierze współtwórcami improwizacji i jej odbiorcami. „Wywołują natchnienie“ przez stworzenie nastroju i podanie tematu. Podtrzymują go przez pewien sympatyczny i względem improwizatora sugestywny sposób jej przyjmowania. Nietylko bez słuchaczy nie byłoby improwizacji, ale pewna improwizacja może zaistnieć tylko wobec pewnych słuchaczy. Przez wzajemne sugestywne działanie improwizator i odbiorcy tworzą psychiczną jednię. Psychologja odbiorcy improwizacji to rzecz zupełnie inna, niż psychologja odbiorcy innej poezji. I o tem wspomnieliśmy nawiasowo. Odbiorca poezji analizuje, obejmuje utwór zarówno rozumowo, jak i emocjonalnie. Czyjś utwór jest dla niego czemś obcem, co mniej lub więcej jest z nim samym styczynem. Odbiorca improwizacji bierze z drugiej ręki to, co sam przeżywał w sposób niesformułowany w nastroju, w atmosferze emocjonalnej. Stąd improwizacja budzi wśród słuchaczy nietylko przyjemne zdziwienie; częściej niż lekką przyjemność daje im miazdzące wzruszenie. Słuchacze Mickiewicza ściskali się, kochali. a nawet przebaczali wzajemne urazy<sup>1</sup>; słuchacze Deotymy często odchodzili bez słowa, nie będąc w stanie zdać sobie sprawy ze swego stanu<sup>2</sup>. A przecież nie treść improwizacji zanalizowana estetycznie wprowadziła ich w ten stan; najczęściej nie zdawali sobie dokładnie sprawy z treściowych wartości improwizacji<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Np. po improwizacji wigilijnej u Januszkiewicza.

<sup>2</sup> Deotyma stwierdza to kilkakrotnie (np. w op. cit. 507); mówi, że nie spotykała się z okrzykami uniesienia, ani z brawami; najczęściej bezgłębne milczenie, głuchy szmer... rodzaj przerażenia. Często wychodzono pod wpływem wrażenia.

<sup>3</sup> Kaczkowski op. cit. str. 33 pisze o improwizacji „Miłość najwyższa“; „Główniej myśli tego fantastyczno-mistycznego rapsodu we wszystkich jej przejściach i fazach... podczas improwizacji nie zrozumiałem dokładnie. Było to bowiem dla mnie coś dziwnie mglistego, jakiś obraz zawieszony na wysokości dróg mlecznych, owinięty w promieniste słońce i tęcze. Dziś (zrozumiał), po mozolnem przestudjowaniu... Kto takie wrażenie sprawia harmonją i wielkością swych myśli ten... godzien jest wielkiego uwielbienia“. Dalej pisze: „... (Deotyma) odpowiedziała (Wężykowi). Jaka była istotna treść tej odpowiedzi i w jakie była przyobleczone zwroty myśli i słowa nie umiem Panu zdać sprawy, był to bowiem jakiś świetny, promienny, odurzający błysk uczucia i wymowy, że tylko jak meteor pękł między nami, rozsypał tysiąc gwiazd i brylantów i zgasł — zostawiając po sobie odurzenie i rozgłośny szmer zachwycenia“. Podobnie wyraża się o wrażeniu improwizacji „Góry“: „Bez późniejszego odczytania tego wiersza z uwagą, zaledwie tylko w jakiejś małej części tylko byłbym w stanie zdać sprawę z tego, jak tam

Widzimy zatem, że nietylko w obrębie genezy psychologicznej, nietylko z punktu widzenia psychologii twórcy jest improwizacja sztuką, jest nią także z punktu widzenia odbiorcy; działa na odbiorcę tak jak sztuka, a że działaniem swoim na odbiorcę przenosi własny zamiar, którym jest zajęcie go i zabawienie, dzieje się to dlatego, bo ten odbiorca jest zarazem w pewnym stopniu współtwórcą. Nietylko „daje natchnienie“, lecz „odczuwa“ je prawie na równi z improwizatorem. Owo specyficzne wzruszenie nie jest reakcją na sam utwór; jest ono dalszym ciągiem immanentnie w każdym słuchaczku tkwiącego nastroju, który poprzedzał wysłuchanie improwizacji.

Ten specyficzny odcień w obrębie zagadnień psychologii twórczości dotyczącej improwizacji jest jeszcze jedną wskazówką, że improwizacja jest czemś swoiście odrębnym od innych rodzajów twórczości.

A zatem skorośmy stwierdzili na podstawie samej analizy improwizacji i na podstawie psychologii twórcy i odbiorcy, że improwizacja wypływa ze skłonności artystycznych i działa estetycznie, zatem stwierdziliśmy, że należy do dziedziny sztuki. Na płaszczyźnie której sztuki trzeba znaleźć dla niej miejsce?

Bezwarunkowo na płaszczyźnie literatury — poezji. Niewątpliwie — i to jest jej rysem indywidualnym, w skład jej istoty wchodzi cechy charakterystyczne dla sztuki dramatycznej (w znaczeniu teatrologicznym); są dla niej te elementy z dziedziny innej sztuki bardziej zasadnicze, niż np. element muzyczny dla piosenki. Ale skoro mówimy o improwizacji mając na myśli poetyczną, uderzają nas przedewszystkiem w niej walory myślowe i materiał słowny, a więc te same wartości, które są podstawowe dla literatury - poezji.

Do jakiego działu literatury przydzielić improwizację? W zależności od celu, któremu służy, podzieliłiśmy cały obszar literatury na dwa działy: literaturę czystą, służącą celom czysto estetycznym i literaturę stosowaną, służącą przedewszystkiem

---

myśl główna była pojęta, jak w szczegółach prowadzona i jak też te szczegóły powiązane ze sobą. Przez cały czas improwizacji bowiem byliśmy wszyscy tak siebie bezwiedni, pod głębokim wrażeniem tej silnej, potocznej brylantowej wymowy, że tylko nam się przesuwały przed wyobraźnią jakieś fantastyczne obrazy olbrzymich skalisk i gór, otwierały się przed nami nieprzebrane bogactwa ich wnętrza, malowały się kolejno jakieś wielkie historyczne zdarzenia dokonane u stóp ich albo na ich wyniosłych grzbietach. Takie wrażenie sprawiła na nas pierwsza improwizacja poetki. O pochwyceniu trwożnym umysłem całego ciągu treści nie można było ani pomyśleć. Jest to zresztą bardzo naturalnym wypadkiem, bo gdzie jest takie bogactwo obrazów, gdzie te obrazy naturą swoją tak częstokroć oddalone od siebie, gdzie taki błyskawicowy lot myśli a nakoniec gdzie deklamacja tak częstokroć jest szybka, jak pęd szumiącego z gór stromych potoku, tam myśl zwyczajna postępująca jak żołnierz miarowym krokiem, napróżno usiłowałaby pędzić za tem, co słyszy, ale musi się rzucić na ziemię i dać temu wszystkiemu przelecieć nad sobą powietrzem“.



celom praktycznym<sup>1</sup>. Udowodniliśmy, że cel praktyczny nie wyklucza możliwości estetycznych, lecz nawet wprost przeciwnie: stwarza nowe pola dla ujęcia estetycznego; niemniej jednak zmiana charakter utworów tak zupełnie, że niemal uniemożliwia z punktu widzenia logiki paralelne zestawienie utworów o celach czysto-estetycznych i o celach praktycznych.

Jakiż cel ma improwizacja? Nie jest jej pierwszoplanowym celem działać estetycznie; ograniczyłaby się wtedy — oczywiście przestając być improwizacją — do roli wyczelowanej w treści i formie poezji, przy ewentualnem podniesieniu jej walorów deklamacją. Idzie w niej o przyjemność, jaką odnosi widz-słuchacz z pokonywanej trudności w obróbce materiału, jakim jest nietylko myśl, lecz słowo, czas etc. Idzie zatem — co oczywiście nie wyklucza możliwości estetycznych — o zabawienie grona towarzyskiego, zdumienie pewną niezwykłością. Trzeba się zgodzić na zdanie L. Siemieńskiego<sup>2</sup>, że improwizacja „należy do życia, do zabawy szlachetnie uobyczajonego koła“ i powiedzieć sobie, że improwizacja ma zatem cel praktyczny. Dalszy ciąg wywodów Siemieńskiego („i tylko w prozaicznej od wieku Warszawie, mógł ktoś wpaść na myśl postawienia na świeczniku naszego piśmiennictwa improwizacji młodej panienki“), że „nie należy do literatury“ trzebaby uzupełnić w tym sensie, że trudno ją zaliczać do literatury czystej! A wszak trudno, jak widzieliśmy, nie zaliczyć jej wcale do literatury, tak jak trudno nie znaleźć w obrębie literatury miejsca np. dla listu jako rodzaju, unieśmiertelnionego piórem p. de Sévigné. I improwizacja i list znajdą swe miejsce w obrębie literatury stosowanej.

Przy bliższem rozpatrzeniu praktycznych celów wyróżniliśmy w dziedzinie literatury stosowanej szereg działów jako to dział o celach: 1) osobisto-prywatnych 2) dydaktycznych, 3) naukowych, 4) retoryczno-społecznych, 5) czysto-rozrywkowych. Nietrudno zdecydować, że miejsce improwizacji w tym ostatnim dziale; w dziale o celach czysto-rozrywkowych. Zapewne można stawić pewne zastrzeżenia takiej klasyfikacji. Można powiedzieć przerzucając się w przeciwny kraniec, w obręb szeroko przyjętej, lecz nieumotywowanej teorii, że improwizacja to tylko odmienny sposób tworzenia; możnaby znów przeciwnie powiedzieć, że zbyt wiele zasadniczych cech ją różni od każdego z rodzajów, aby ją z nimi zestawiać paralelnie. Na to odpowiedzieć możemy, że skoro należy do literatury i skoro ma swoisty typ, nie może nie być umieszczona nigdzie; to miejsce jest najlogiczniejsze, więc jest i najwłaściwsze; a pamiętajmy, że nawet w abstrakcji podział idealnie równo-

<sup>1</sup> Por. moją rozprawę: „O pojęcie literatury stosowanej“. (Pam. Liter. R. XXVIII, z. I).

<sup>2</sup> „Pogadanki“ str. 46.

mierny, w którym by się wszelka rzeczywistość zmieściła bez reszty, jest niemożliwy.

Nie trzeba również zapominać, że ujęcie formalne improwizacji w ramy np. powieści poetyckiej czy dramatu, nie jest dla niej jako rodzaju cechą zasadniczą w przeciwieństwie do poezji czystej. Tam bowiem jej charakter, jej duch związany jest najściślej z tą formą; tutaj charakter i duch improwizacji jest uzależniony i związany z innymi czynnikami — omówionymi poprzednio — podobnie zestawionymi i zasadniczymi dla każdej improwizacji; ujęcie formalne w ramy powieści poetyckiej czy dramatu jest tu okolicznością bardzo zewnętrzną, pewną nową, specjalną trudnością do pokonania, jaką np. dla poezji czystej byłoby przyjęte w założeniu posługiwanie się tercyną czy oktawą. Poruszone już poprzednio wątpliwości co do wartości „Samuela Zborowskiego“ jako dramatu, bynajmniej nie przyciemniają jego wartości jako improwizacji. Był skończenie piękną improwizacją mimo, że byłby jako dramat lichy; zresztą jego wartość dramatyczna jest zupełnie drugorzędną okolicznością.

Trzeba uważać, aby nas przy klasyfikacji szczegóły bijące w oczy, bo pierwszoplanowe w innej dziedzinie, nie sprowadziły na manowce: właściwa segregacja szczegółów leży u podstawy racjonalnej klasyfikacji.

A zatem zreasumujemy jeszcze raz: improwizacja to nie tylko w stosunku do innych rodzajów poetyckich owoc odrębnego sposobu tworzenia; to, oczywiście przy odmiennym procesie twórczym, odmienny rodzaj o zupełnie swoich pełnowartościowych cechach. Należy do dziedziny sztuki i to — wzięwszy za podstawę materiał twórczy — do działu literatury - poezji. Że jednak cel estetyczny jest uboczny w stosunku do celu praktycznego, należy wyznaczyć mu miejsce w obrębie literatury stosowanej, w poddziale o celach czy sto - rozrywko wych.

Równocześnie musimy powtórzyć, że dotychczasowy brak estetycznej analizy improwizacji prowadził do szeregu nieporozumień; z jednej strony budziła improwizacja przesadny zachwyty, z drugiej była uważana za niegodną błahostkę. W konsekwencji spłoszona jej efemerycznym charakterem teoria, nie widząc przezeń jej wartości estetycznej, nie znalazła dla niej miejsca; a w konsekwencji krytyka naukowa albo improwizację przemilczała, albo oceniała ją przerobiwszy uprzednio na poezję, jak u Deotymy, albo traktowała ubocznie, pomocniczo niejako, jak u Mickiewicza. Tak czy owak stanowisko krytyki było krzywdzące dla rzeczywistej, pełnowartościowej gałęzi twórczości — a teoria literatury dążąc przesadnie do upraszczania i ujednostajniania faktów zubożała, pomniejszała własne swoje królestwo.

Improwizacja tak jak i każdy rodzaj twórczy ma swój

kanon estetyczny, który nie rosząc sobie pretensyj do rygorów normatywności jest niemniej wyrozumowaną filozofją rodzaju, której szerokie ramy mogą pomieścić najszersze możliwości twórcze, bez krępowania twórczej swobody.

Przystosowanie go jednak krytyczne w celu oceny improwizacji, zwłaszcza dawnej, nie jest łatwe, a to w związku z efemerycznym charakterem improwizacji. Wspomnieliśmy już, że krytyk improwizacji w przeciwieństwie do krytyka innych typów poezji będzie musiał się posługiwać metodą historyczną znacznie bardziej, niż metodą filologiczną. Z natury rzeczy improwizacja nie pozostawia po sobie tekstu. Jeśli jest nawet, to jego stosunek do improwizacji jest zupełnie inny, niż przy innych rodzajach. Tam oddaje zasadniczy całokształt utworu, tu co najwyżej jest odbitką tylko jednej serji jej cech. I to odbitką wadliwą — nietylko z powodu trudności w utrwaleniu tekstu improwizacji<sup>1</sup>, lecz także dlatego, że nie odbijając pewnych zasadniczych cech, inne niepotrzebnie ponad proporcję rzeczywistą, zbytnio wyświełając, wyolbrzymia<sup>2</sup>. Jej wartość zatem dla krytyka jest uboczna. Musi umieć się nią posługiwać i musi umieć się bez niej obejść. Podstawowym materiałem dla oceny improwizacji byłaby autopsja; ponieważ jednak rzadko kiedy krytyk znajduje się w tem położeniu, by słyszeć improwizację, którą klasyfikuje i ocenia, musi się do tego posłużyć sprawozdaniami drugich — czyli materiałem historycznym. Krytyczne zestawianie i porównanie poszczególnych dokumentów pozwoli wypowiedzieć pewną ocenę. Oczywiście, że nie będzie ona tak pewna, jak przy utworach utrwalonych tekstem. Ale przyczyna tego leży już w samym charakterze improwizacji.

Na właściwem postawieniu problemu improwizacji zyska bardzo wiele ocena polskiej twórczości; zyska jeszcze jeden tytuł do sławy. Niewielu w przeciwstawieniu do Włoch mieliśmy improwizatorów. Ale za to były to gwiazdy pierwszej wielkości.

Rozgłos Niegoszewskiego rozstawił imię Polski; wraz z nim spotkał ją zaszczyt wieńca wawrzynowego. Niestety poza wiadomościami o tych improwizacjach nie posiadamy szerszych relacyj. Musimy zatem przyjąć ówczesną entuzjastyczną ocenę,

<sup>1</sup> Sam autor dokładnie jej sobie potem nie przypomina; zresztą o ile zdaje sobie sprawę ze stosunku improwizacji do poezji nie pokusi się o to. Słuchaczowi stoją na zawadzie techniczne przeszkody (wspomina o nich Deotyma op. cit. 507); tem mniej budzi zaufanie pamięć słuchacza, zwłaszcza po wielu latach (jak w sprawie z Samuelem Zborowskim Mickiewicza). Zresztą zaznaczmy, często improwizatorowi równoczesne notowanie jak np. Mickiewiczowi przeszkadza.

<sup>2</sup> Niemożność słuchacza wychwycenia zbyt daleko idących subtelności formalnych wskazuje na ich niepotrzebność; na piśmie ten brak, zastąpiony w żywym słowie zapalem, przejęciem się, sugestją, razi i naraża na niepochebny sąd.

nie kusząc się o rewizjonistyczną analizę. Prawdopodobnie typ improwizacji Niegoszewskiego miał charakter bardziej rozrywkowy, niż ściśle poetyczny. Sądząc z programatu, który improwizator wypełnił — chciał on raczej budzić zdumienie swą erudycją, niż wzruszać. Byłoby to zresztą zgodne z duchem renesansu. Na tle linii ideowych ówczesnego prądu umysłowego, odrodzenia, osiągnął on tak treścią jak i formą i prawdopodobnie w obrębie innych zasadniczych cech improwizacji zenit jej możliwości estetycznych.

Drugim genialnym improwizatorem był Mickiewicz. Dotąd krytyka nie zajęła się specjalną oceną jego improwizacji; były one traktowane ubocznie, jako materiał pomocniczy i to raczej w dziedzinie historyczno-biograficznej, niż krytyki jego twórczości.

A tutaj nie brak już nam materiału do oceny improwizacji samych w sobie. Rozporządzamy szeregiem relacji słuchaczy, i własnymi wyznaniem poety, a nawet mniej lub bardziej zręcznie utrwalonemi tekstami. Na podstawie całego tego materiału musimy uznać, że improwizacje te, niezależne od jakichkolwiek sobie współczesnych prądów i teoryj, stoją u szczytu rodzaju. Olśniewają pełnią każdej z zasadniczych cech. Nie tu miejsce dla ściślej analizy — jakżeż potrzebnej! — każdej z nich. Chcemy tylko ogólnie zaznaczyć, że nawet gdyby Mickiewicz nie był twórcą „Ballad i romansów“, „Wallenroda“ „Dziadów“, „Pana Tadeusza“, a był jedynie tym samym improwizatorem, należałby przez to samo do literatury, miałby tytuł do nieśmiertelności, a jego imię przodowałoby z pewnością szeregowi najwybitniejszych improwizatorów świata.

Trzecim i ostatnim z kolei improwizatorem to — Deotyma, rozgłośna niegdyś w całej Polsce i pasowana na wieszczkę przez największe współczesne duchy, a nawet w Niemczech zwana „das Wunderfräulein“. O stanowisku wieszczem niema oczywiście mowy, ale także nie powinno być mowy o takim stanowisku, jakie wobec jej twórczości zajęła późniejsza krytyka. Nie wolno identyfikować improwizacji z poezją i na podstawie kryterjów poezji przyłożonych do improwizacji potępiać tę improwizację — lub pomijać ją milczeniem.

Liczne relacje a nawet długie opracowania jej improwizacji wskazują, że Deotyma jako improwizatorka była niezwykłym zjawiskiem. Jeśli najgłośniejsze zachwyty wychodziły z kół przepojonych tradycjami pseudoklasycznymi, to stąd tylko wniosek, że improwizacje Deotymy treściowo i kompozycyjnie były utrzymane w orbicie estetyki pseudoklasycznej — mimo tendencji romantycznych, które znów zyskały jej zachwyty romantyków, często, zwłaszcza jeśli idzie o naszych największych, zaoczny. Nie wszystkie zasadnicze cechy improwizacji zyskały u niej bezwzględna pełnię; jeśli wartości treściowe i formalne budziły zachwyty, jeśli wygłoszenie było głosowo suggestywne,

to niekiedy raził element zbyt słabo uwidaczniającego się przejęcia, chłód, a czasami teatralność akcesorjów.

Nie niweczy to jednak w pełni niezwykłości i piękna jej twórczości; musimy ją uznać za godną wiecznej pamięci z oceną dodatnią, mimo, że nie jest ona ideałem w oderwaniu od swego czasu.

Powtarzamy: nie wolno nam rezygnować z tak entuzjastycznych kart naszej twórczości z powodu żadnego lub niepogłębionego krytycyzmem ujęcia teoretycznego.

---