

## „Fraszki”, „ruiny” i „vox populi”, czyli improwizacja w tekstach Norwida

Improwizacja stanowi szczególnie aspekt twórczości poetyckiej, który nabrał wyjątkowej nośności w epoce romantyzmu, zwłaszcza – choć nie tylko<sup>1</sup> – w obrębie kultury polskiej, naznaczonej legendarnymi improwizacjami Mickiewicza i Słowackiego oraz ich literackimi pochodnymi. Toteż w zasadzie każdy polski poeta tworzący w obrębie formacji romantycznej lub neoromantycznej w jakiś sposób ustosunkowywał się do tego fenomenu. Nie inaczej było z Norwidem.

Norwid nie zasłynął jako improwizator – to znaczy nie uprawiał publicznej improwizacji w taki sposób, w jaki czynił to Mickiewicz czy nawet Słowacki – ale poetyka i praktyka tego typu twórczości nie była mu obca, z jednej strony dzięki kontaktom ze środowiskiem cyganerii warszawskiej, w której improwizacja cieszyła się sporym powodzeniem, z drugiej zaś – dzięki podróżom, zwłaszcza do Italii, gdzie miał możliwość obserwowania publicznych występów *improvvisatori*. Oprócz tego ważnym składnikiem wiedzy Norwida o sztuce improwizacji były doniesienia o występach Jadwigi Łuszczewskiej, znanej mu osobiście, której karierę z zainteresowaniem śledził i komentował.

Mimo że sam publicznie nie improwizował, zdarzało się, że nadawał swoim utworom tytuły „improwizacja” bądź też stylizował je na

---

<sup>1</sup> Zob. zwł. przegląd europejskich praktyk i teorii improwizacji w książce: A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation 1750–1850*, Cambridge 2008.

powstałe *ex promptu*; postaci improwizujących poetów pojawiają się także jako bohaterowie jego utworów. O improwizacji w twórczości Norwida można więc mówić przede wszystkim w dwóch aspektach – jako o specyficznym typie jego własnych realizacji poetyckich oraz jako o temacie jego dzieł. Aspekty te w naturalny sposób się przenikają i wpływają na siebie wzajemnie – a ponieważ własna praktyka poetycka autora nieuchronnie determinuje jego sposób postrzegania i przedstawiania zjawisk artystycznych, zaczniemy od tego pierwszego aspektu – od waloru improwizacyjnego wierszy Norwida.

Słowo „improwizacja” pojawia się w tytułach trzech jego utworów: *W pamiętniku L.A. (Improwizacja)*; *Improwizacja na zapytanie o wieści z Warszawy*; *Improwizacja na ekspozycji*. Teksty te pochodzą z różnych okresów twórczości – pierwszy z 1845 roku, ostatni z roku 1876 – co oznacza, że kategoria improwizacyjności nie była związana z pewnym tylko etapem rozwoju artystycznego, lecz towarzyszyła poecie przez cały czas. Każdy z wymienionych utworów ma odmienny charakter, na różne sposoby aktualizuje pojęcie improwizacji i przywołuje różne jej znaczenia.

Improwizacyjność wiersza zapisanego w pamiętniku Leopolda Abramowicza, ziemianina, którego Norwid spotkał w Rzymie, łączy się harmonijnie z poetyką wpisu sztambuchowego, często mającego charakter, jak to mówiono w epoce, „wiersza naprędce”, a tym samym wpisuje się w tradycję poezji ulotnej, szczególnie intensywnie rozwijającej się w obrębie francuskiej osiemnastowiecznej kultury salonowej, przede wszystkim pod szyldem sentymentalizmu i rokoka<sup>2</sup>. Dla pojęcia improwizacji niezwykle istotna jest bowiem kategoria czasu trwania kreacji, który powinien być na tyle niedługi, by mogło powstać wrażenie tworzenia pod wpływem impulsu chwili, bez możliwości znaczących rewizji i poprawek. Jest to naturalnie kategoria problematyczna i względna, jednak stanowiąca jeden z podstawowych wyznaczników twórczości *ex tempore*<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Na temat poetyki wpisu sztambuchowego zob. np. W. Pusz, *Wieszcz za guzik trzymany*, w: tegoż, *Między Krasickim i Słowackim*, Kraków 1992, s. 103–104. Zagadnienie improwizacyjnego waloru wierszy sztambuchowych na przykładzie twórczości Słowackiego starałam się rozwinąć w artykule *Inspiracja kreowana, czyli o walorach improwizacyjnych w twórczości Słowackiego*, w: *Ja-poeta. Julisz Słowacki*, red. M. Cieśla-Korytowska, Kraków 2010, s. 7–27. Na temat europejskich tradycji wierszy pamiątkowych i ulotnych zob. np. N. Masson, *La poésie fugitive au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 2002, *passim*.

<sup>3</sup> Por. zwł.: S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, w: tejsze, *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932, s. 38–39; Z. Stefanowska, *Wielka – tak, ale*

W tekście Norwida „doraźność” zapisu, związana z konkretną sytuacją, została wyeksponowana za pomocą metarefleksji. Norwid rozpoczyna od słów: „A o czym pisać?” – stwierdzając następnie, że współcześnie oczekuje się, by każdy wiersz miał wagę i nośność, a ponadto był „postępowym” (PW, I, 73). Zaraz potem podkreślony zostaje zobowiązujący charakter improwizacji już rozpoczętej, a więc zmuszającej poetę do dalszego prowadzenia myśli: „Ale wybrałem... piszę; już przepadło!”. W takiej – w pewnym stopniu opresywnej – sytuacji poeta zwraca myśl ku „przyszłości wiecznej”, która się „śmieje do ułomnego człowieka na niewiecznym polu” – eksponuje więc charakter wpisu pamiątkowego, będącego swoistym sprawdzianem dla poety, który musi umieć odpowiednio się w owej pamięci zapisać. Kunsztowna gra między momentalnością a wiecznością, między doraźnością wpisu a postulowaną wiekopomnością doskonale koresponduje z tytułowym pojęciem improwizacji, jest niejako jego ilustracją, podkreśloną rozbudowaną sferą metarefleksji Norwida, który już pisząc, zastanawia się, o czym pisać; improwizując, zmierza – jak to kiedyś ujął Mickiewicz – w niewiadomym kierunku, bez pewności, że się trafi do celu<sup>4</sup>.

*Improwizacja na zapytanie o wieści z Warszawy* aktualizuje inny aspekt tworzenia *ex promptu*. Jest reakcją na manifestacje patriotyczne z 1861 roku, przedstawioną jako specyficzny ekwiwalent milczenia: „Dlatego, być tam nie mogąc [...] / Milczę przynajmniej... mam uszanowanie/ dla Achillea kolebki!” (PW, I, 338). Improwizacja występuje tu jako swoista „namiatka” poezji – jako wytłumaczenie jej braku, braku odpowiedzi na dramatyczne wydarzenia, których charakteru Norwid – jako niebędący ich świadkiem – nie czuje się w prawie – bądź nie chce – poetycko komentować.

Inaczej jeszcze wygląda *Improwizacja na ekspozycji* zdradzająca wyraźne pokrewieństwo z poetyką *impromptu* – świadczy o tym zarówno jej niewielki rozmiar, jak i wyrazisty koncept, na którym jest zbudowana: Rejtan z obrazu Matejki pokazywanego na wystawie powszechnej

---

*dłaczego improwizacja?*, w: tejeż, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 80; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982, s. 212.

<sup>4</sup> W liście do Jana Czeczota z 15–18/27–30 stycznia 1820 roku dwudziestodwuletni poeta, przesyłając żartobliwy wierszyk, skomentował go następująco: „Jest to mała improwizacja; nie wiedziałem, jak trafię do końca. Trafiłem! Masz triolet, bądź zdrów!”, A. Mickiewicz, *Listy*, oprac. S. Pigoń, cz. 1, *Dzieła. Wydanie Narodowe*, t. XIV, Warszawa 1953, s. 74.

w Paryżu został porównany do Antoniego Berezowskiego, który na tejże wystawie usiłował dokonać zamachu na cara Aleksandra II; obu charakteryzował poeta jako podobnych „mścicieli-egoistów”, pozornie jedynie kierujących się pobudkami patriotycznymi. I tym razem improwizacyjność wiersza służy podkreśleniu „prowizoryczności” postawionej diagnozy, jej – poniekąd – niezobowiązującego charakteru, wskazuje na spontaniczny, a nie przemyślany charakter poetyckiej reakcji na konkretne wydarzenia<sup>5</sup>.

„Autentyczność” każdej z przywołanych improwizacji – czyli założenie, że rzeczywiście są one następstwem twórczego impulsu o charakterze momentalnym – jest naturalnie kwestią poniekąd umowną, gwarantowaną jedynie słowem samego poety – nie mamy bowiem świadectw dotyczących tworzenia tych tekstów, dowodów, że nie były one starannie, pracowicie i długotrwanie cyzelowane. Ale kwestia w ten sposób rozumianej autentyczności wydaje się wtórna wobec sposobu wykorzystania w nich samego pojęcia „improwizacja”, które w tych przypadkach ma nie tyle informować o okolicznościach powstania wiersza, ile współtworzyć jego znaczenia, zwłaszcza zaś – doprecyzowywać postawę podmiotu mówiącego. Jest ono odesłaniem genologicznym w takim znaczeniu, jakie opisywał Michał Głowiński<sup>6</sup> – użycie terminu „improwizacja” ma szczególny walor komunikacyjny, dotyczący celowości i charakteru tekstu. Zasadniczo nadawanie tytułu lub podtytułu „improwizacja” może mieć dwojaki cel (co rejestrował już Wiktor Weintraub) – albo ma być rodzajem prośby o specjalne, mniej zobowiązujące traktowanie danego tekstu, albo też – zwłaszcza w obrębie kultury romantycznej – ma sugerować jego szczególnie natchniony charakter<sup>7</sup>. W przywoływanych tekstach Norwida jednak cel użycia słowa „improwizacja” wydaje się jeszcze inny – podkreśla ono spontaniczny, a nie przemyślany charakter poetyckiej reakcji, czyli doprecyzowuje postawę podmiotu mówiącego.

---

<sup>5</sup> Ten aspekt improwizacyjności, jako wypowiedzi „w afekcie”, nie w pełni przemyślanej, aktualizuje się, jak zauważyła Zofia Stefanowska, także w Wielkiej Improwizacji z *Dziadów* cz. III, zob. Stefanowska, *Wielka – tak...*, dz. cyt., s. 80.

<sup>6</sup> Zob. zwłaszcza M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, R. 77, z. 4, s. 99–100; tegoż, *Dzieło wobec odbiorcy. Szkice z komunikacji literackiej*, Kraków 1998, s. 43–62; tegoż, *Gatunek literacki i problemy poetyki historycznej*, w: *Genologia polska. Wybór tekstów*, red. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar, Warszawa 1983.

<sup>7</sup> W. Weintraub, *Improwizacja*, w: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczyk, Wrocław 1991, s. 363.

Są jednak w dorobku Norwida także takie wiersze, które, mimo że nienazwane wprost improwizacjami, są silnie nacechowane walorem improwizacyjnym. Do takich należy wpis *W albumie Zofii Skrzyneckiej*, podobny w charakterze do wiersza dla Leopolda Abramowicza. I tym razem meta-refleksja wyprowadzona z okolicznościowej, sztambuchowej konwencji poetyckiej została rozwinięta w myśl ogólniejszą. Akcentując w tym tekście aspekt temporalny charakterystyczny dla twórczości „naprędce”, Norwid wskazuje na złożony problem przekucia życia w poezję, posługując się w tym celu estetyką szkicu: „Te kilka rysów – są to dobre chęci,/ Którym nie stało czasu do rozwicia” – rozpoczyna, a następnie uogólnia sytuację zapisu wspomnieniowego, nadając jej cechy sytuacji egzystencjalnej: „wciąż mało czasu i wciąż nadto życia!” (PW, I, 82).

Wyraźne cechy improwizacji fingowanej wykazuje z kolei tekst *Z pokładu „Marguerity”, wypływającej dziś do New-York*. Starannie datowany, w sposób, który podkreśla momentalność zapisu: „Londyn 1852 decembra godzina 10 rano”, tekst ten jednak, jak podaje Gomulicki, znalazł się w liście wysłanym do Jana Koźmiana już na dwa dni przed odpłynięciem statku<sup>8</sup>, nie mógł więc być tworzony na pokładzie jednostki wypływającej – jak to sugeruje treść utworu – „dziś”. Owo „dziś”, owa doraźność sytuacji lirycznej pożegnania, zerwania więzów, wyraźnie służy udramatycznieniu przekazu, zwiększeniu jego oddziaływania, a zarazem uwiecznieniu, utrwaleniu poety w monumentalizującym, efektownym geście – podobnie jak to uczynił na przykład Słowacki w hymnie *Smutno mi, Boże* „pisanym o zachodzie słońca na morzu przed Aleksandrią”, czy też w *Grobie Agamemnona*. Norwid jednak posuwa się dalej niż Słowacki – przerywa w pewnym momencie swój poetycki monolog informacją: „tu mi przerwał sternik” (PW, I, 215) – informacją, która z jednej strony wzmacnia poczucie „bezpośredniości” przekazu, jego „bieżącego” zapisu, z drugiej zaś – ujmuje w ironiczny nawias patetyczną postawę poety żegnającego dotychczasowe życie, zwłaszcza zaś – otoczonego reminiscencjami przeżytych miłości.

Inaczej jeszcze sprawa wygląda w przypadku wiersza *Tęcza*, który przez samego autora nie został nazwany improwizacją, choć jego geneza mogłaby uzasadniać takie określenie<sup>9</sup> i mimo że w otwarciu tekstu

<sup>8</sup> J.W. Gomulicki, komentarz do wiersza, w: C. Norwid, PW, II, 355.

<sup>9</sup> Wiersz powstał *ex promptu* – prawdopodobnie jednak w formie pisanej, a nie mówionej – w Paryżu, w salonie Łucji Rautenstrauchowej 22 stycznia 1860 roku; zob. J.W. Gomulicki, komentarz, w: C. Norwid, PW, II, 355.

pojawia się odniesienie do tego typu twórczości – gdy poeta uprzedza i z góry zbija spodziewane zarzuty, że „mowy polskiej konchę perłową” „zdrabnia na fraszki, na improwizację” (PW, I, 308). Improwizacja jest w tym kontekście powiązana z kategorią „żywego słowa”, żywej mowy poetyckiej, przeciwstawionej martwej literze: to pieśń, która „wyszła z ksiąg, z trumn się wyniesła/ I bacząc mało, ile kontur splami,/ Wyszła tu w żywych świat” (PW, I, 308). Idea improwizacyjności wiąże się w tym tekście również z postawą artystyczną proklamowaną przez Norwida, sprzeciwiającego się selekcji tematów według kryterium ich „poetyckości”.

We wszystkich przywołanych utworach, mimo że prezentują one dość szerokie spektrum semantyczne pojęcia improwizacji, jej istotą jest doraźna, bezpośrednia reakcja na rzeczywistość, na chwilę bieżącą; i jako taka jest wartościowana pozytywnie, nawet jeśli jej cechą – będącą konsekwencją owej doraźności – stanowi pewna „niegotowość”, „otwarcie”, niedomknięta procesualność – chociaż należy podkreślić, że owa niegotowość nie dotyczy formy artystycznej, lecz raczej wymowy ideowej<sup>10</sup>. Jako taka zostaje ona przeciwstawiona improwizacji uteralizowanej, wypracowanej, w której poeta lokuje się na stanowisku górującym nad słuchaczami. Taką improwizację – aczkolwiek przyznaje jej istotne miejsce w pejzażu kulturowym – Norwid traktuje dość podejrzliwie, jako swoiste wynaturzenie życia literackiego czasów współczesnych, jako zerwanie bezpośredniego związku z odbiorcami. Tego typu twórczość reprezentowała w jego oczach Deotyma.

Norwid, który w okresie warszawskim był gościem salonu Łuszczewskich i pamiętał Jadwigę, jak to wspominał po latach, z czasów „kiedy nie była wyższa od poręczy fotelu w salonie Matki”<sup>11</sup>, na wieść o jej improwizacjach zareagował zarówno kilkoma wypowiedziami poetyckimi<sup>12</sup>, jak i listem do Niny Łuszczewskiej, w którym pisał:

---

<sup>10</sup> W tym sensie poetyka improwizacji bliska jest poetyce poematu dygresyjnego; por. m.in. Z. Stefanowska, *Norwid a poemat dygresyjny*, w: tejsze, *Strona romantyków. Studia o Norwidzie*, Lublin 1993.

<sup>11</sup> List do Deotymy z października 1871 roku, PW, IX, 497.

<sup>12</sup> Norwid, który o improwizacjach Deotymy dowiedział się z listów Józefa Komorowskiego i Marii Trębickiej, zareagował najpierw wierszem *Rzeczywistość i marzenia*, przesłanym Trębickiej w maju 1854 roku. Po liście napisanym do niego przez Deotymę w 1857, lecz otrzymanym dopiero w 1858 roku, odpowiedział dwoma wierszami (1858, 1860). Spotkali się w grudniu 1860 roku, podczas pobytu Deotymy w Paryżu, czego rezultatem były kolejne poetyckie repliki Norwida: *Zaczepony przez Sybillę śmiertelnik*

Nie tyle winszuję Pani wysokiego Córki Jej talentu, ile że wieniec pierwej i suknię stosowną kładzie; jeżeli zdania moje coś mogą być warte, to bardzo radzę, aby zachowała pewną proporcję s c e n y w improwizacjach swoich – to jest nieodzowne dziś wszędzie, a może tym więcej u nas.

Ci, którzy się tym gorszyć mogą albo za rzecz zbytęcną to uważać, nie mają pojęcia architektury dzisiejszego społeczeństwa albo są faryzeusze prostoty. Tak jak Sokrates mawiał, że nie każdemu wolno jest nic nie mieć i być zupełnie ubogim, bo to przywilej bogów tylko – tak ja mówię, iż nie każdemu wolno być poetą bez wienca i togi, albo raczej (co tu jest szczególnie prawdziwym): NIE W KAŻDYM CZASIE I SPOŁECZEŃSTWIE WOLNO JEST BYĆ POETĄ BEZ WIENCA I TOGI<sup>13</sup>.

Komentarz ten w dość ambiwalentny, choć zasadniczo afirmatywny sposób odnosił się do aktorskiego aspektu występów Łuszczewskiej, skądinąd przez wielu krytykowanego. Improwizatorka więc, z jednej strony, słusznie „bez sromu koturn przywdziewa”<sup>14</sup>, bo inaczej nie miałyby szans na zaistnienie we współczesnym środowisku literackim, zdominowanym przez pozy, pozory i grę interesów, z drugiej jednak powinna dążyć do jak najszybszego pozbycia się owego koturnu – gdy tylko jej głos stanie się słyszalny i rozpoznawalny, co sugeruje wiersz *Zaczepony przez Sybillę śmiertelnik odpowiedział*, powstały zresztą – według datowania poety – w tymczasowym paryskim mieszkaniu Łuszczewskiej: „w Paryżu, 22 decembra, rue Duphot, N. 8, 1860 o godzinie 11 w nocy” (PW, I, 333). Norwid cenił artystyczną samoświadomość i związane z nią pewne wyrachowanie, krytycznie podchodząc do idei poezji szczerzej i naiwnej, uważał jednak, że zbyt- nia biegłość w opanowaniu zasad gry rynku literackiego grozi utratą swoistości poety.

O ile więc improwizacyjność pojmowana jako walor tekstu pisanego była przez Norwida akceptowana i umiejętnie wykorzystywana, o tyle improwizacja publiczna, werbalna, aczkolwiek niepozbawiona pewnych zalet, była dla niego zasadniczo zjawiskiem niepełnowartościowym, niekiedy uznawanym za konieczność, lecz zawsze wiążącym się z pewną degeneracją poezji. W ten sposób postrzegał nie tylko improwizacje

---

*odpowiedział* oraz *Wczora-i-ja* (jako reakcja na improwizację z 25 grudnia *Co się w kraju święci...*); zob. J.W. Gomulicki, nota biograficzna na temat Jadwigi Łuszczewskiej, w: C. Norwid, PW, X, 385–386.

<sup>13</sup> List do Magdaleny Łuszczewskiej z czerwca 1855 roku, PW, VIII, 243.

<sup>14</sup> Tamże, s. 242.

Deotymy, lecz także wszelkie praktyki improwizacyjne, zarówno o charakterze elitarnym, jak i popularnym. Świadectwem tego postrzegania są wyraziste i charakterystyczne postaci improwizatorów, które pojawiają się w dwóch tekstach o zasadniczo odmiennym charakterze – w *Quidamie* i w *Tajemnicy Lorda Singelworth*.

Badacze przypuszczają, że poeta rozpoczął pracę nad *Quidamem* najwcześniej w 1854 roku<sup>15</sup>, ten utwór na pewno powstawał więc już po apogeum sukcesów improwizatorskich Deotymy, które zaczęły się w maju 1852 roku. Nie chcę przez to powiedzieć, iż pojawiająca się w *Quidamie* postać Zofii była wzorowana bezpośrednio na warszawskiej poetce, niewątpliwie jednak pisarz mógł mieć jej osobę w pamięci. Norwid, który aż do 1860 roku nie był świadkiem żadnej z jej improwizacji i znał je jedynie z relacji innych, inspirował się raczej aurą otaczającą jej występy niż nimi samymi. Wynikiem tego jest, jak sądzę, specyficzna, niejako zapośredniczona charakterystyka Zofii, przypominająca liczne w tym okresie opisy występów Deotymy:

Ty, coś ją widział, zakryj sobie oczy  
I powiedz, co z niej pamiętasz szczególnie?  
Nie gładkość czoła, ni wieniec warkoczy,  
Pamiętasz jakieś w z i ę c i e się – ogólnie –  
I g ł o s: ten słodkie miewać zwykł poczęcie,  
Potem się kroplił jako płyn – a potem  
Jakobyś srebrnym wydzwaniał go młotem –  
Potem – i rylca w nim było zgrzytnięcie (PW, III, 87)!

Charakterystyczna jest też postawa artystyczna Zofii, nacechowana swobodą, a zarazem – w pełni świadoma, wyreżyserowana, zresztą zgodnie z przekonaniem Norwida, który – powtórzmy – cenił artystyczną samoświadomość, dość podejrzliwie podchodząc do koncepcji twórczości opartej wyłącznie na impulsie, intuicji:

Zofia powstała na pół z odniechceniem,  
Na poły z gestem dobrze obmyślonym,  
I *amiculę* z ramion odrzuciła  
Idąc – osobne zajęła siedzenie,  
A lirę do rąk wzięwszy, coś marzyła,  
Na nieumyślne strun patrząc drżenie (PW, III, 160).

<sup>15</sup> J.W. Gomulicki, komentarz w: C. Norwid, PW, III, 727–728.

Również atrybut Zofii – lira – z pewnością nie odsyła do Deotymy, która improwizowała bez akompaniamentu i mimo starannej aranżacji stroju nie posunęła się tak daleko, by uzupełnić go o instrument, którego nie używała – tutaj prawdopodobniejszym modelem wydaje się Korynna pani de Staël. Zapewne zresztą lira jest wyprowadzona bezpośrednio z antycznej greckiej tradycji poezji tożsamej z pieśnią, która *nota bene* w świecie *Quidama*, czyli w Rzymie za Hadriana, jest przedstawiona jako tradycja już archaiczna, wymierająca.

Nie pierwowzory są jednak najistotniejsze dla postaci Zofii – bardziej znaczący wydaje się sam etos improwizatorki, która – przy całym swoim uroku i godności – jest zarazem postacią słabą, chorobliwą, naznaczoną śmiercią, a jej wiersze nie mają znamion poezji żywej, inspirującej, lecz poezji umierającej, widmowej, pozornej. Zostało to dobitnie pokazane w scenie improwizacji, która wieńczy dyskusję na temat wzoru i wzorów. Krótki, trzystrofowy ustęp, wyodrębniony z tekstu poematu podtytułem *Improwizacja Zofii* stanowi swoistą konkluzję tej dyskusji; kończy się następującą frazą:

Bo inna pojąć wzór i, cało-dźwięków tworu  
W poza-jawie słuchając, nad światy,  
Samemu kwiatem wzrość, ku prawdzie pierwowzoru,  
A inna – wieniec wić – lub rwać kwiaty – –

-----  
„Jak ja – ”

– dodała wieszczka, kładąc lirę,

Głosem, co echa nie miał, lub nieszczére [...] (PW, III, 161).

Metafora florystyczna wprowadza wyraźne rozróżnienie na dwa rodzaje poezji: poezję zakorzenioną w prawdzie, odsyłającą do doskonałego porządku, który jest jej źródłem i celem, oraz na – reprezentowaną przez Zofię – poezję pozbawioną odniesienia do transcendencji, której istotę stanowi gest łączenia i zbierania, a nie cud wzrostu i poznania. Poezja Zofii powstaje z kombinacji danych elementów, z gry, a nie z epifanii; jej dominantą jest styl, a nie dążenie do prawdy. To wrażenie martwoty, ograniczenia, petryfikacji doświadczenia poetyckiego podkreślone zostaje poprzez opis zachowania Zofii po improwizacji: pierwszym charakterystycznym gestem jest tu porzucenie liry, rezonującej dźwiękiem, powracającym do poetki jako obcy, dominujący nad jej osobą. Buduje to obraz swoistej dezintegracji instancji poetyckiej:

[...] Patrzył na Zofii postać, niepodobną  
Do siebie samej, gdy za nią te tony  
Rzuconej liry na ławę osobną  
Odrzękiwały jeszcze w cztery strony,  
A postać wieszczki z nich rosnać się zdała,  
Jakoby z kręgu fali poruszonej,  
I szła ku gościom blednąc – przy tym drżała [...]  
Drżenie zaś takie, że jest z wysilenia,  
By drugim swego udzielić natchnienia  
I podnieść masę słuchaczy ku sobie,  
Szybko się innym udziela, lecz czyni,  
Że podnieść mogła ich, o ile w grobie  
Umiała własnym pierw być jak mistrzyni (PW, III, 162).

Efekt improwizacji jest efektem natychmiastowym, silnym, szybko się udzielającym, lecz powierzchownym; jest drżeniem, nie wstrząsem. Poezji takiej nie odżywia głębsze uczucie, do którego Zofia pozostaje niezdolna – i to nie tylko na poziomie metafizycznym, lecz także na poziomie międzyludzkim, bowiem nie jest w stanie odwzajemnić miłości mężczyzny.

Nieprzypadkowo to właśnie improwizacja służy pokazaniu poezji umierającej, bo pochodzącej z kultury przeżytej, martwej, z kultury należącej do przeszłości – jest to oczywiście improwizacja rozumiana nie „postromantycznie”, jako odmiana procesu twórczego, jako wynik intymnego, nagłego impulsu, lecz improwizacja postrzegana w kontekście tradycji dawniejszej – antycznej i klasycyzującej, jako rodzaj wspólnotowego aktu twórczego. Taka improwizacja jest przeciwieństwem twórczego indywidualizmu, wymaga bowiem dostosowania się do horyzontu kulturowego i ideowego odbiorców, czyli liczenia się z istniejącymi konwencjami; jest „zrywaniem kwiatów”, a nie „wzrastaniem”; jest próbą konstruowania pewnego rodzaju wspólnotowej utopii – takiej, jaką przedstawiała pani de Staël w *Korynnie*. Przede wszystkim zaś jest uwięziona w formie, w strukturach rozpoznawalnych przez odbiorców, bez których respektowania nie ma racji bytu<sup>16</sup>. I chociaż tak tworzona poezja może budzić podziw swoją kunsztownością i kulturowym zapleczem, w ujęciu Norwida stanowi ona estetyczny odpowiednik ruiny – zgodnie zresztą z ideą całego poematu *Quidam*, w którym – jak

---

<sup>16</sup> Por. uwagi Stefana Sawickiego w jego książce *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986, zwł. s. 18–19.

zapowiadał sam Norwid w liście dedykacyjnym do Krasińskiego, „kraj-obraz ruin się przedstawia” (PW, III, 79) – i Zofia sama jest emblematyczną personifikacją ruiny:

Pod tymi laury, których liść szeroki  
Lamp różnofarbnych złamały promienie,  
Szaty ją wiewne tulą jak obłoki  
I układają na ciche kamienie –  
Z rzeźbą ich łącząc tak żywą naturę,  
Jak rzeźba wpaja się w architekturę.  
Zaiste, odłam to jakiejś świątyni,  
Gdzieś barbarzyńskim rozartej obuchem –  
Nikt zeń całości nowej nie uczyni,  
Ni ją spokrewni z cudzoziemskim duchem:  
Zawsze to będzie pamiątka bez-łzawa  
Czegoś, co nie ma istoty ni prawa (PW, III, 86).

Improwizacja przedstawiona w *Quidamie* to domena poetyckiego pół-życia, swoistego poetyckiego teatru cieni – jakość artystyczna intrygująca i inspirująca, ale pozbawiona przyszłości. „Serce tej Zofii – pisał sam poeta – tak czarującej talentami, a tak nerwami i wolą do siebie nienależnej, może właśnie całej jednej świątyni-wiedzy jest ruiną?” (PW, III, 79). Te stwierdzenia wręcz uderzająco przypominają komentarze występów Deotymy, zwłaszcza te, które pojawiły się, gdy opadł pierwszy entuzjazm dla ich niecodziennego charakteru<sup>17</sup>. Można stwierdzić z całą pewnością, że niezależnie od tego, w jakim stopniu Norwid nawiązywał w *Quidamie* do pokazów poetyckich Łuszczewskiej, stworzony przezeń portret greckiej poetki z czasów Hadriana wydaje się zadziwiająco trafną – choć być może nie intencjonalną – charakterystyką fenomenu warszawskiej improwizatorki i kulturowego statusu jej sztuki jako literackiego wcielenia poetyki ruin<sup>18</sup>.

Zupełnie inny portret improwizatora pojawia się w *Tajemnicy Lorda Singelworth*, noweli z ostatniego okresu twórczości Norwida. Tu sportretowany został popularny uliczny improwizator wenecki, Tony di

<sup>17</sup> Przeglądu reakcji na wystąpienia Deotymy starałam się dokonać w rozdziale „Wokół Deotymy”, w mojej książce: *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 271–380.

<sup>18</sup> Jest to nieco inny wariant symbolu ruin niż ten, który analizował np. Jacek Trznadel (*Czytanie Norwida*, Warszawa 1978, s. 95–107).

Bona Grazia, którego wystąpienia mają charakter kroniki najważniejszych bieżących wydarzeń, do jakich zaliczają się balonowe wycieczki lorda; bowiem, jak pisze Norwid, improwizator publiczny omawia w swoich wystąpieniach to, co dobiega do „ostatecznych krańców popularności miejscowej” (PW, VI, 149). Norwid daje tu świadectwo dobrej znajomości specyfiki ulicznej improwizacji włoskiej, która istotnie często stanowiła poetyckie przetworzenie bieżących wydarzeń i komentarz do nich, lub nawet szczególne, autoreferencjalne odbicie sytuacji, w której znajdował się improwizator i jego słuchacze – szczególne symulakrum.

Tony został przez Norwida porównany do arlekin – co również wiąże się ściśle z poetyką improwizacji, w wielu aspektach wyprowadzonej z tradycji *dell'arte* – co więcej jednak, jest to „arlekin z czasów etruskich”, zaś jego pozornie czysto ludyczne „konferencje” ukazują drugie dno, gdyż, jak zauważa Norwid: „Improwizatora popularnego zadanie w kraju podbitym i stolicy nieledwie marsowym rządzonej prawem zaiste że nie najłatwiejszą rzeczą być mogło” (PW, VI, 150). Polski poeta, przedstawiciel narodu zniewolonego, bez trudu wychwytuje to, co w istocie było ważnym komponentem etosu improwizatora w Italii pod rządami Austriaków: głos opinii publicznej, ezopowy język narodu włoskiego pozbawionego niepodległości. Tego typu improwizacje uprawiali zresztą nie tylko improwizatorzy uliczni (wśród których najsłynniejszy był chyba rzymski improwizator Antonio Natali, rozstrzelany zresztą przez Austriaków za szpiegostwo, postać barwna i bynajmniej niejednowymiarowa), lecz także improwizatorzy salonowi, a zarazem emigranci polityczni, tacy jak na przykład Bartolomeo Sestini, Gabriele Rossetti, czy Giuseppe Regaldi. Norwid w tego typu improwizacji zauważał jednak nie tylko zagrożenie dla wolności osobistej czy nawet życia, lecz także zagrożenie natury artystycznej – za stałą obecność w przestrzeni publicznej, umożliwiającą propagowanie niepożądanych przez władze treści, improwizator płaci bowiem nieuchronnie poziomem i charakterem poetyckim swoich wystąpień. Toteż Tony di Bona Grazia w *Tajemnicy Lorda Singelworth* posługuje się konwencją *buffo*, które, jak zauważa Norwid, „dla wielkiego swojego rozszerzenia musi być płaskie” (PW, VI, 150).

Na podstawie wszystkich przywołanych i omówionych – oczywiście jedynie w zarysie – tekstów można stwierdzić, że improwizacja to zjawisko niewątpliwie inspirujące dla Norwida, który choć podchodzi do

niej z rezerwą, jest daleki od jej jednoznacznego potępienia i dostrzega rozmaite otwierane przez nią możliwości estetyczne i ideowe: pilnie obserwuje jej związki z „żywym słowem” w czasach dominacji „panteizmu druku” oraz wykorzystuje impulsy artystyczne, jakie daje jej z założenia niedomknięty, eksperymentalny charakter. Zasadniczo jednak jest ona dlań wynikiem i świadectwem głębokiego kryzysu współczesnych mu czasów – symptomem raczej niekorzystnych przemian w literaturze i kulturze.