

Iwona Puchalska  
Uniwersytet Jagielloński

## Deotyma – „ja” improwizatorki

Improwizacja poetycka, zjawisko popularne w kulturze XIX wieku, stanowiła szczególny przypadek twórczości, w którym improwizator był nie „tylko” autorem, ale przede wszystkim koniecznym elementem składowym samego dzieła. Dziełem tym nie była zaś jedynie wypowiedź o pewnych walorach artystycznych, lecz cała sytuacja improwizacyjna, w której akt tworzenia był jednoczesny z aktem prezentacji utworu, akt prezentacji z aktem recepcji, akt recepcji zaś – z aktem utrwalenia. Stąd też zapisem improwizacji nie jest jedynie utwór poetycki, powstały w jej wyniku, lecz także świadectwa jej odbioru. Zapis samego wiersza improwizowanego ma z reguły charakter mocno problematyczny ze względu na kwestie jego autentyczności oraz jego zazwyczaj zaskakująco niski poziom literacki, co częściowo jedynie można złożyć na karb niestaranności lub nieprzygotowania „spisywaczy”<sup>1</sup>. Dlatego wśród

<sup>1</sup> Oczywiście stopnie tej niedokładności są też różne, w zależności od tego, jakimi możliwościami dysponowali „spisywacze” i jaką stosowali strategię zapisu – pod tym względem improwizacje Deotymy są bodaj najlepiej udokumentowane z istniejących, ponieważ były zapisywane według szybko opracowanej przez ojca improwizatorki techniki – jeden „spisywacz” mianowicie notował początki wersów, inny tylko ich ostatnie partie (zob. *Pamiętnik Deotymy*, wstęp i oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1968, s. 100–101). Osobnym problemem jest kwestia „retuszy” naniesionych na spisany tekst improwizacji przez samych ich autorów. Wiemy z *Pamiętnika*, że Deotyma pracowała nad tekstem utrwalonym przez „spisywaczy”, zanim oddała swoje improwizacje do druku. Czy wobec tego mamy prawo nadal traktować ten zapis jako zapis improwizacji, czy też taki wiersz staje się poezją „tradycyjną”, z której nie dowiemy się niczego na temat specyfiki dzieł tworzonych na oczekaniu? Jest to trudny problem, bowiem nie wiemy – i pewnie nigdy się nie dowiemy – jak wielkie były owe „korekty”, którym poddany został tekst improwizacji. W związku z tym np. Wiktor Weintraub – pisząc o improwizacjach Mickiewicza – stawia sprawę radykalnie: chociaż ballada *Basza (Renegat)* powstała jako improwizacja, badacz uważa, że skoro poeta potem ją „poprawił”, nie jest już ona improwizacją (W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982,

zdecydowanej większości badaczy, zajmujących się tym problemem, panuje przekonanie (które podzielam), że teksty zapisane są jedynie słabym echem siły oddziaływania całej sytuacji improwizacyjnej.

Źródła, jakimi dysponujemy na temat pozostałych jej elementów, stanowią przede wszystkim świadectwo stylu odbioru prezentowanego przez słuchaczy, ściśle związane z horyzontem ich oczekiwań. Ów styl odbioru jest w przypadku improwizacji o wiele istotniejszy, niż w przypadku poezji pisanej, gdyż wpływa na charakter samego wystąpienia poetyckiego. Improwizator nie istnieje bez odbiorców – co więcej, nie istnieje bez ich przychylniej reakcji, i to decyduje o ambiwalentnym charakterze tego typu twórczości, rozpiętej między prezentacją niecodziennych możliwości artysty a umiejętnością odpowiedniego po-

---

s. 40). W związku z takim ujęciem nasuwa się jednak cały szereg dalszych problemów. Po pierwsze – o owych poprawkach do ballady *Basza* wiemy z notki w albumie Moszyńskiego (gdzie zanotowano: „impro. popr.”) – czy jednak mamy pewność, że za każdym razem fakt późniejszej redakcji utworu improwizowanego był równie skrupulatnie odnotowywany? Po wtóre – czy w takim razie rzeczywiście mamy prawo uważać za tekst improwizacji to, co zostało zanotowane przez osoby postronne, bez nadzoru samego autora, niewątpliwie niejednokrotnie niedokładnie? W takich wypadkach przecież tekst został również najprawdopodobniej zmieniony – tyle że raczej nie „poprawiony”, a być może wręcz przeciwnie, i nie przez samego twórcę improwizacji, a przez „spisywacza”. Tymczasem, jak się zdaje, owa „poprawa” mogła oznaczać nie tylko, bądź nawet niekoniecznie, wygładzenie artystyczne, co powrót do pierwotnej wersji lub pierwotnej myśli, być może przeinaczonej bądź zgubionej przez „spisywacza”. Deotyma tak właśnie przedstawia owe poprawki (inna sprawa, czy można jej pod tym względem do końca ufać), pisząc w *Pamiętniku*, iż na podstawie zapisów innych osób potrafiła „dość łatwo spleść pierwotną całość” (s. 101). Jeśli uznać, że nie jest to jedynie eufemizm kryjący wygładzanie niedoskonałości improwizacji werbalnej, to owa „pierwotna całość” odpowiadałaby intencji autorskiej w chwili wygłaszania improwizacji. Do tego warto dodać, że – jeśli uznać improwizację za literacką sytuację artystyczną, a nie utwór literacki – żadna improwizacja zapisana nie jest już improwizacją, lecz tylko jej śladem, a tego „śladowego” jej charakteru nie niwelują ewentualne poprawki. Wydaje się natomiast, że ze względu na niedokładność tych zapisów nie można ich analizować metodą tradycyjnie analityczną, lecz raczej na poziomie ogólnym. Tymczasem sam Weintraub, traktując zapisy improwizacji jako teksty poetyckie, poddaje je bardzo szczegółowej analizie, uwzględniającej nawet dobór pojedynczych słów, bez zastrzeżeń do ewentualnych interwencji „spisywacza”. Dotyczy to zwłaszcza odczytania *Improwizacji z powodu wysłania Filaretów na linię kaukaską*; badacz, jak się zdaje, nie dopuszcza możliwości, że słabość improwizacji Mickiewicza była wynikiem nieudolnego ich zapisu. Stwierdza: *Wszystkie wileńskie improwizacje Mickiewicza to słabe wiersze. Ale o ile w żartobliwych drobniarzach ten charakter pierwszego rzutu, objawiający się szczególnie niestarannością dykcji [? sic] i obrazowania, nie był pozbawiony pewnego uroku, to tu, przy treści w założeniu podniosłej ta brulionowość działa szczególnie zgrzytliwie (Poeta i prorok, s. 42).*

kierowania swoim wystąpieniem tak, aby spełnić oczekiwania publiczności. Nie bez powodu, jak zauważyła Zofia Stefanowska, najbardziej wymowny polski tekst apoteozujący niezależność twórcy nosi prowokacyjny tytuł – wielkiej improwizacji<sup>2</sup>.

Zostawiając jednak przypadek Mickiewicza i przechodząc do mojej głównej bohaterki, Jadwigi Łuszczewskiej, zwanej Deotymą, należy stwierdzić, że fundamentalne znaczenie dla zrozumienia jej fenomenu ma charakterystyka środowiska, w którym zaistniała, a mianowicie salonu jej rodziców, czy też – jako to się często określa – salonu Niny Łuszczewskiej, jako że to matka Jadwigi była jego główną animatorką.

Rola, jaką salon ów odegrał w życiu kulturalnym Warszawy po powstaniu listopadowym (od 1834 r.), była wielokrotnie podnoszona zarówno przez jego bywalców, jak i przez badaczy<sup>3</sup>. Dla nas jest on jednak interesujący przede wszystkim jako instytucja planowo i celowo wykreowana. Nie było to bowiem środowisko powstałe w sposób naturalny i spontaniczny – w jego tworzeniu i zmianach, jakim podlegało, widać starania pani Łuszczewskiej, poszukującej takiej formuły salonu, któ-

<sup>2</sup> W tekście *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja?*, w: *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 1976, s. 81–84. Ten aspekt uzależnienia improwizatora od słuchaczy był zresztą wielokrotnie rozważany przez badaczy i świadków improwizacji. Już Józef Kremer zauważał: *Pięknie zrazu duchowi w tej swobodzie pierwotnej, w tym dzikim majestacie swojej potęgi. Improwizator słucha mocy przyrodzenia, która w nim robi i prze; nie ogląda się zatem na przepisy szkoły, na prawidła przyjęte w świecie, oddając się niby geniuszowi, który w nim przebywa. Lecz, jak się ktoś z nowszych autorów wyraził, zanim się improwizator obaczy, swoboda jego butna, luźna, zuchwała przejdzie w odwrotność, bo w niewolę. Jak bowiem improwizacja, samochcąc oddaje się w pęta narzuconej sobie treści, jak się ona stosuje do upływających minut, do granic czasu dozwolonego jej na przygotowanie, tak oddaje się mimo wiedzy swojej pod powagę kilku osób, które na nią czekają; zanim się przeto sama spostrzeże, już stosować się pocnie do ich smaku i do ich umysłowego kierunku. Otóż tym trybem talent, co mało sobie ważył prawidła uświęcone wiekami, oddaje się sam w hołdy dobrowolnie ułomkowi drobnemu współczesnej mu publiczności, bo owemu szczupłemu gronu, będącego dla niego światem całym* (*Listy z Krakowa*, list XII, w: *Dzieła*, Warszawa 1877–1881, t. IV [1877], s. 231). Stefania Skwarczyńska zwraca uwagę na inny aspekt tego uzależnienia, nie intelektualny, lecz emocjonalny, podkreślając, że niezbędne jest wytworzenie przez słuchaczy życzliwej i inspirującej atmosfery dla improwizatora (*Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze*, w: *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932, s. 34–35).

<sup>3</sup> Z licznych opracowań na ten temat por. m.in.: J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie w Warszawie w latach 1864–1892*, Warszawa 1970, s. 90–122; J. Bachórz, *Deotyma, w: Obraz literatury polskiej XIX i XX w.*, seria 3: *Literatura krajowa w okresie romantyzmu*, t. II, pod red. M. Janion, M. Dernałowicz, M. Maciejewskiego, Kraków 1988, s. 937–945; A. Kraushar, *Salony i zebrania literackie warszawskie u schyłku w. XVIII-go i w ubiegłym stuleciu*, Warszawa 1916.

ra byłaby najkorzystniejsza dla stosunkowo ograniczonych możliwości gospodyni. Nie dysponowała ona bowiem ani majątkiem, ani wysokim urodzeniem (była, o czym starannie milczano, córką baletnicy<sup>4</sup>), ani też rozbudowanymi koneksjami – odwołała się więc do szeroko pojętej duchowości jako wyznacznika swojego otoczenia i pierwotnie organizowała zainteresowania swoich gości wokół tematów religijnych i mistycznych, dopiero po pewnym czasie zmieniając profil salonu na – że się tak wyrażę – „praktyczniejszy” profil „literacki”. Jednak wśród stałych bywalców poniedziałkowych spotkań u Łuszczewskich nie napotkamy – jeśli nie liczyć Deotymy – żadnego „prawdziwego” literata – co zresztą nie bez zgryźliwości zauważali zarówno dawniejsi, jak i współcześni komentatorzy<sup>5</sup>. Bywalcy salonu uprawiali natomiast piśmiennictwo okołoliterackie oraz angażowali się w projekty różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych, skądinąd bardzo cennych – jak choćby salonowe wystawienie *Fausta* Antoniego Radziwiłła, inicjatywa przetłumaczenia dzieł Kopernika na język polski czy też pomysł założenia „Biblioteki Warszawskiej”<sup>6</sup>.

Na tym tle nie dziwi reakcja pani Łuszczewskiej na odkrycie talentu improwizacyjnego córki, co nastąpiło w 1852 roku. Pierwsza improwizacja Deotymy powstała, jak twierdzi sama Jadwiga w pamiętniku, w ramach luźnej rozmowy z ojcem – na podany przez niego temat osiemnastoletnia wówczas dziewczyna ułożyła na poczekaniu zgrabny wiersz<sup>7</sup>. Jak wspomina dalej: *Ledwie skończyłam, wchodzi moja matka, pyta się, o czym tak żywo rozprawiamy. Gdy została objaśniona, zamyśli-*

<sup>4</sup> Jak podaje J.W. Gomulicki – zob. jego wstęp w: *Pamiętnik Deotymy*, s. 10–12.

<sup>5</sup> M.in. Gomulicki – jw., s. 16–17.

<sup>6</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 50–65.

<sup>7</sup> Właściwie nie tyle chodzi tutaj o „odkrycie”, co o przypomnienie dziecinnej umiejętności „gadania wierszami”. Zainteresowanie ojca może tłumaczyć się tym, że – jak wspomina Deotyma – w owym okresie, po poważnej chorobie, straciła na zawsze wiele ze swoich dziecięcych umiejętności artystycznych, inne zaś – w tym poetyckie – odzyskała z trudem, dlatego pytanie o umiejętność improwizowania mogło być pytaniem o kolejne posiadane kiedyś możliwości. Zachowanie i córki, i ojca wskazuje, że znali procedury „zawodowych” improwizacji (zresztą świadczy o tym również zawarta w *Pamiętniku* informacja o odwiedzinach w salonie Łuszczewskich włoskiego improwizatora Giustinianiego) – dziewczyna nie stara się sama obrać tematu wystąpienia, nie czeka też na sposobną chwilę ani na natchnienie, tylko podchodzi do tej próby jak do swego rodzaju eksperymentu; ojciec zaś, na jej prośbę, umiejętnie dobiera stosowny temat improwizacji (*Pamiętnik Deotymy*, s. 94–97).

ła się mocno... Ja tedy mówię: „Gdyby mama chciała, to mogłabym i przed nią spróbować”. „Ani myślę – odpowiedziała. – Już jeśli masz się wysilać, to przynajmniej dla większej liczby słuchaczy. Trafi się do tego niejedna sposobność”. I wyszła z pokoju ani myśląc mnie słuchać<sup>8</sup>.

Znamienna jest skwapliwość, z jaką pani Łuszczewska podchwyciła informację o umiejętnościach córki, jak natychmiast i bez wahania postanowiła je zaprezentować w celu uświetnienia swoich wieczorów i to nie chcąc nawet sprawdzać, jaką jakość ma strawa duchowa, którą zamierzała uraczyć swoich gości. „Ani myśląc słuchać” i wychodząc z pokoju zaraz po tak ważnym dla Jadwigi odkryciu, dała dowód wyjątkowej niewrażliwości, zarówno na uczucia dziewczyny, jak i na poezję. Zresztą stosunek pani Niny do córki był przedmiotem rozważań wielu komentatorów. Na jej niekorzystny wpływ na Jadwigę zwracali uwagę m.in. dwaj szczerzy wielbicieli talentu młodej poetki, Kajetan Koźmian i Franciszek Wężyk, którzy w prywatnej korespondencji szeroko i interesująco omawiali jej wystąpienia<sup>9</sup>. Niepokoiło ich to upublicznianie i „sprzedawanie” talentu Deotymy, „szarganie” go przed publicznością. Improwizacje wprawdzie nigdy nie odbywały się poza ramami prywatnych zgromadzeń<sup>10</sup>, ale salon Łuszczewskich miał wiele cech instytucji publicznej. Improwizacje Deotymy szybko zaczęły mieć charakter spektakli dawanych niejednokrotnie „na zamówienie”. Jak wspominała sama poetka: *Czasem też trudno było nie ulec przewadze wieku, lub ja-kowejś sławy – przyjeżdżały najszanowniejsze matrony, schodzili się ludzie znakomici, często przybywający z najdalszych stron kraju, zaręczający, że przybyli tylko na dni kilka, i to jedynie w celu słyszenia improwizacji (...).*

<sup>8</sup> *Ibidem*, s. 95.

<sup>9</sup> *Korespondencja literacka Kajetana Koźmiana i Franciszka Wężyka*, oprac. S. Tomkowski, Kraków 1914.

<sup>10</sup> Chociaż pojawił się pomysł zorganizowania publicznych popisów Deotymy „na cele dobroczynne”, ale panią Łuszczewską powstrzymała przed nimi obawa – *nota bene* wywołana interwencją Wężyka, który, wzburzony, donosił o tym pomysłe Koźmianowi (*Korespondencja literacka*, s. 208–209) – że upodobniłyby one zaudito Deotymę do płatnych improwizatorów i obniżyły rangę jej sztuki. Sama Deotyma wspomina w *Pamiętniku*, że dopiero po powrocie z zesłania miała okazję publicznych wystąpień, początkowo głównie na rzecz rozmaitych towarzystw dobroczynnych, ale nie miały one już charakteru improwizacji, lecz deklamacji bądź czytania swoich utworów: *choć czasy były ciężkie, jednakże władze i cenzura, które dawniej nie chciały pozwolić na żadną moją publiczną deklamację, teraz okazały się powolnymi* (*Pamiętnik Deotymy*, s. 144).

Nieraz więc musiałam przystać mimo niechęci, z jaką stawałam do improwizacji<sup>11</sup>.

Element spektaklu widoczny był najbardziej w odpowiedniej aranżacji otoczenia, a przede wszystkim stroju i fryzurze Deotymy. Wygląd ów został wykoncypowany przez matkę poetki już w kilka miesięcy po pierwszej improwizacji, wraz z pseudonimem, do którego zresztą sama Jadwiga nie miała przekonania, uznając „banie się Boga za najniższą z cnót”<sup>12</sup>. Jak pisał Koźmian do Wężyka już w 1853 roku: *Jakże żałuję tego utalentowanego dziewczęcia, że i osobę jego i talent tak pospolitują i szarżają. Ubrano ją styszę, jak kapłankę sybillińską, czy też jak druidę...*<sup>13</sup> Ten pokazowy strój Deotymy został zresztą szybko ośmieszony popularnym dwuwierszem: *Deotyma się nadyma, zamiast kiecki ma strój grecki*<sup>14</sup>. Aranżacja sytuacji improwizacyjnej nie ograniczała się jednak do wymyślenia stroju i pseudonimu. Próbowano ją również kształtować według modelu Mickiewiczowskiego. Otóż, jak wiadomo, Mickiewicz zwykł improwizować do wtóru jakiegoś instrumentu – i Deotymie również zapewniono już pod koniec 1852 r. akompaniament fortepianowy. Przywoływany już Koźmian wyraża się i o tym pomysłe nader niechętnie: (...) *nieszczęściem otoczona jest szatanami, którzy w zdradliwych poklaskach wywołali z piekła przeciwko niej próżność i już kadzidłami*

<sup>11</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 104. Owo uleganie prósbom oczekujących improwizacji wiązało się niewątpliwie z chęcią utrzymania zainteresowania dla występów Jadwigi, a tym samym i popularności salonu Łuszczewskich, ale znajdowało również inne uzasadnienie, w – także związanym z koncepcją poezji wieszczkiej – przekonaniu, że poeta powinien przede wszystkim służyć narodowi i oddać na jego potrzeby swój talent poetycki. W postawie, jaką przyjęła Deotyma, to poczucie obowiązku wyraźnie dominowało nad poczuciem roli przywódczej – choć przekonanie o mocy własnego autorytetu dało się również zauważyć, ale głównie w późniejszych latach Deotymy, w epoce postyczniowej, niezbyt fortunnie łącząc się z petryfikacją jej obrazu (o czym będzie jeszcze mowa). Jako młoda dziewczyna Jadwiga mogła próbować przyjąć rolę przewodniczki duchowej, ale tego nie zrobiła – dlatego podstarzała, coraz bardziej kostyczna i celebracyjna, a przez to coraz bardziej groteskowa Deotyma nie miała już na to szansa (na temat kreacji obrazu improwizatorki zob. m.in. artykuł K. Kościwicz, *Dlaczego kobieta mogła stać się wieszczem? O wyborach artystycznych i życiowych Jadwigi Łuszczewskiej*, w: *Wiek kobiet w literaturze*, pod red. J. Zacharskiej i M. Kochanowskiego, Białystok 2002).

<sup>12</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 106.

<sup>13</sup> *Korespondencja literacka*, s. 113.

<sup>14</sup> Przytacza go Tadeusz Boy-Żeleński, porównując środowisko gromadzące się w salonie Deotymy do środowiska Molierowskich „wykwintniś” (*Pisma*, pod red. H. Markiewicza, t. XI: *Molier*, Warszawa 1957, s. 104).

*piekielnego dymu ją duszą. Już ją zespolili z klawicymbalistą Kątskim (...) już długimi i przesadnymi artykułami szarżują, pospolitują tę nadziemską istotę*<sup>15</sup>. Trudno powiedzieć, dlaczego zaprzestano tych eksperymentów z muzyką – być może to, co inspirowało improwizującego Mickiewicza, czyli narzucony przez strukturę akompaniamentu rytm, dla Deotymy, nie posługującej się tak regularnym wierszem jak Mickiewicz, było przeszkodą.

Reakcje na te zabiegi kreacyjne, by nie rzec promocyjne, dotyczące osoby Deotymy, jak i na samą jej twórczość, były bardzo zróżnicowane; zaznaczę jedynie kilka najistotniejszych dla nas punktów.

Otóż jeszcze zanim wszczęto publiczną polemikę na temat wartości improwizacji Deotymy, zainicjowaną przez krakowski „Czas”, już wśród niektórych wielbicieli jej talentu pojawiało się zaniepokojenie takim sposobem jego wyzyskania. Szczególnie interesująca pod tym względem jest przywoływana już korespondencja Koźmiana z Wężykiem, poczuwających się do obowiązku opieki nad Deotymą, która traktowała ich zresztą z wielką atencją: *Trzeba, trzeba drogi przyjacielu wspierać tę niewinną istotę. Matka jej jest nieco próżną i może zbyt pragnie słynności córki; na jej wieczorach zbiera się tłum rozmaitych entuzjastów* – pisał Koźmian, używając słowa „entuzjasta” z wyraźną dezaprobatą<sup>16</sup>. Obaj klasycy starali się nakłonić Deotymę do zaprzestania improwizacji, które, prezentowane w aurze sensacji, pospolitowały ich zdaniem jej talent. Wężyk podjął też (w marcu 1853) próby interwencji poetyckiej; jak pisał do Koźmiana: *gdym zasłyszał, że panna Jadwiga nową improwizację pod tytułem „Zima” wymyśliła w salonie swej matki wśród kłębow dymu cygarowego, skreśliłem do niej wierszyk. W wierszu tym znalazły się m.in. takie słowa:*

*Pieścisz słowika dla wdzięcznego tonu,  
W czystym eterze bawisz z nim godziny;  
Wnieś jego klatkę wśród dymów salonu,  
A spadnie z szczebla w kłębach nikotyny*<sup>17</sup>.

Koźmian zaś, widząc, że ich interwencje nie przynoszą skutku, narzekał: (...) *znowu ją wywlekła niebacznie matka na improwizacje. (...) te*

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 120.

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 121.

<sup>17</sup> *Ibidem*, s. 129.

*beznamiętne utwory imaginacji są niższe, a według mnie stokroć niższe od poprzedzających. Dobrze się o niej wyraził Zygmunt [Kraśiński]: „Bóg ją naprzód popychał, a matka ją w tył ciągnie. (...) Szkoda, szkoda jej, już się tą nieszczęśliwą żądzą słynności nabawiła szyderstwa ze strony złośliwych żartownisiów<sup>18</sup>. Wężyk również nie krył swego niepokoju o dobrą sławę Jadwigi: Niech więc ją tak matka nie stawia na świecznik, niech nie wydaje na poniewierkę daru wielkiego, którym ją Bóg wyposażył. (...) Niechaj wyżebrze u tych, którzy się jej przyjaciółmi mianują, ażeby ją więcej poważali, a mniej o niej mówili i pisali<sup>19</sup>.*

Rzeczywiście, jeśli chodzi o bezpośrednie reakcje publiczności na wystąpienia Deotymy, obawy Koźmiana i Wężyka, jak się szybko okazało, były aż nadto usprawiedliwione. W praktyce nie traktowano Deotymy tak, jak by na to wskazywała jej wieszczą renoma. Symptomatyczna pod tym względem jest wzmianka z jej pamiętnika: *nie lubiłam (...) tworzyć improwizacji krótkich, bo kosztowały mnie tyle strachu, co i długie, nie pozwalały na szeroki rozmach lotu i, co gorzej, zostawiały niezadowolenie w słuchaczach, którzy zawsze wtedy mówili z przekąsem: „O! Jakże dziś krótko... Może byśmy jeszcze co drugiego usłyszeli?”<sup>20</sup>*

Uwaga, że owa „reklamacja” słuchaczy wygłaszana była „z przekąsem”, daje wiele do myślenia na temat ich roszczeniowej postawy i potwierdza, że wystąpienia Deotymy traktowane były jako coś w rodzaju pokazu, a nie „chwili natchnienia”. Ona sama zresztą zdawała sobie sprawę z różnych motywacji słuchaczy: *Każdy prosił, jedni z miłości do poezji, drudzy z prostej ciekawości, inni jeszcze choćby tylko dla mody – z tej, czy owej przyczyny, każdy chciał się pochwalić, że „już słyszał”<sup>21</sup>.*

Warto w tym kontekście rozgranaczyć sposób komentowania improwizacji Deotymy przez znawców bądź praktyków literatury od reakcji publiczności „niefachowej” (acz prezentującej kulturę ogólną). „Fachowcy” starali się umieścić wystąpienie Jadwigi w porządku znanych sobie zjawisk estetycznych i ideowych (tu szczególnie interesującym przykładem są refleksje Józefa Kremera i Aleksandra Tyszyńskiego<sup>22</sup>).

<sup>18</sup> *Ibidem*, s. 130–131.

<sup>19</sup> *Ibidem*, s. 124.

<sup>20</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 103.

<sup>21</sup> *Ibidem*, s. 104.

<sup>22</sup> J. Kremer, *Listy z Krakowa*; A. Tyszyński, *Pisma krytyczne*, Kraków–Petersburg 1904, t. I.



Tak zwana „kulturalna” publiczność natomiast zadowalała się bardzo powierzchowną oceną, stanowiącą zazwyczaj melanz obiegowych, strywializowanych ideałów romantycznych. Warto w tym miejscu poświęcić nieco uwagi jednemu i drugiemu sposobowi recepcji, bo oba wpłynęły następnie na wybory estetyczne i osobiste Deotymy.

Wśród „fachowej” publiczności jej wystąpienia komentowane były zazwyczaj w kategoriach powszechnej już w tym czasie koncepcji poezji wieszczkiej, ugruntowanej jeszcze wieściami o przychylnym odbiorze doniesień o improwizacjach Jadwigi przez autorytety emigracyjne, na czele z samym Mickiewiczem. Istotną modyfikacją tego wieszczego modelu był jednak efekt zaskoczenia, będący, jak sądzę, ważnym składnikiem sukcesu Jadwigi, gdyż – jak świadczy o tym wiele relacji wspomnieniowych – jej wygląd, jej sposób bycia, prowadzenia rozmowy i zachowanie kazały podchodzić sceptycznie do jej wystąpień i oczekiwać najbardziej standardowej, pensjonarskiej mentalności i takichż wierszy, a nie nadspodziewanie złożonych konstrukcji. Nic dziwnego, że fenomen Deotymy niepokoił odbiorców i próbowano jakoś go wyjaśnić. Jedną z takich prób była koncepcja „medium”, przedstawiona m.in. przez Krasińskiego, który miał się wyrazić, że to „nie dziewczę mówi, lecz przez dziewczę mówi”. Formuła ta nie była jednak zbyt pochlebna dla Deotymy, gdyż sugerowała, że ona sama jako podmiot twórczy nie istnieje. Nic więc dziwnego, że improwizatorka polemizowała z tym ujęciem, broniąc się przed uznaniem ją za „jakąś ciemną Pytię”. Odczytywała wprawdzie zdanie Krasińskiego jako pochlebne, ale jedynie z tego względu, że sugerowało ono jej kontakt z tym, co „nadprzyrodzone”. Figurze „Pytii” przeciwstawiała natomiast figurę Sybilli, jako wieszczki „świadomej”<sup>23</sup>.

W odbiorze publiczności „niefachowej” subtelne rozróżnienia między różnymi odmianami poezji wieszczkiej nie miały większego znaczenia, czy też raczej – Deotyma uosabiała je wszystkie. Jednym z najbardziej wyrazistych dokumentów takiej „popularnej” recepcji Deotymy jest dokument nie piśmienny, ale plastyczny, a mianowicie oprawa edytorska pierwszego wydania jej improwizacji i poezji, która jej samej zresztą, jak twierdzi, nie bardzo się podobała „jako niezgrabna i pretensjonalna”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 98–100.

<sup>24</sup> *Ibidem*, s. 109.

Edycja rzeczywiście była wystawna, ale przede wszystkim przykuwa w niej uwagę semantyka dwóch ilustracji, pierwszej autorstwa Juliusza Kossaka, drugiej – Maksymiliana Fajansa (obu rytowanych przez Fajansa).

Pierwsza z nich (il. 1) otwierała cały tom, rozpoczynający się cyklem improwizacji, druga zaś (il. 2) widniała w środku, przed częścią zawierającą poezję. Stąd też uznawano często ilustrację pierwszą za alegorię improwizacji, drugą zaś – za alegorię poezji, co jest o tyle nietrafne, że obie posiadają elementy wskazujące na improwizację (jak choćby postać alegoryczna wyobrażająca „Stenograf” na ilustracji drugiej). Nie miejsce tu na ich dokładniejszą analizę – widać jednak już na pierwszy rzut oka, jak przedziwny stanowią konglomerat rozmaitych wątków. Zwłaszcza na pierwszej z nich wyraźnie wyróżnia się kontekst antyczny (sugerowany postacią wieszczki w charakterystycznym stroju, geście, wieńcu laurowym i z lirą), kontekst chrześcijański (związany z postacią Mojżesza według Michała Anioła, kopułą Bazyliki św. Piotra oraz postaciami aniołów unoszących krzyż) oraz kontekst „północny”, symbolizowany przez znajdujące się po prawej stronie ilustracji wyobrażenie rycerza i oddalonego grodu, księżycowego, zimowego krajobrazu (z charakterystycznym drzewem iglastym) oraz głązów. Te trzy światy mogą oznaczać połączenie w osobie Deotymy trzech tradycji poezji wieszczej – antycznej, chrześcijańskiej oraz „północnej” w typie druidycznym lub zgoła w rodzaju wieszczb Wernyhory, odkrywającego przed narodem jego powołanie zarówno z zapowiedzi przyszłości, jak i z wieszczej interpretacji przeszłości. Ten trzeci, „narodowy” typ poezji wieszczej zdominował utwory Deotymy zwłaszcza w okresie postyczniovym – jej monumentalnie zakrojony cykl „Polska w pieśni” miał być bowiem, jak się zdaje, właśnie taką wieszczą egzegezą losów narodu polskiego. Z kolei wątki chrześcijaństwa rzymskiego celnie charakteryzują religijny profil Deotymy, która starała się łączyć ideę poezji wieszczej z doktryną katolicką, co sprawia, że wiele z jej utworów ma charakter czysto dewocyjny i, jak się wyraził Norwid, skądinąd przychylnie nastawiony do improwizatorki, trąci „kandelabrem woskowym lub zakrystalną kadzielnicą”<sup>25</sup>.

---

<sup>25</sup> *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomułicki, Warszawa 1971, t. VI, s. 85.

Ten, łagodnie mówiąc, eklektyczny charakter ilustracji Fajansa dobrze obrazuje specyfikę poezji Łuszczewskiej, splecionej z bardzo różnych wątków. Deotyma często komponowała swoje utwory wręcz jako rodzaj zagadki intelektualnej, opartej na systemie odwołań i wymagającej od odbiorców znacznej erudycji. Syntetyczne właściwości jej poezji są widoczne zarówno na poziomie obrazowania, jak i na poziomie refleksji, w której następuje kompilacja różnych wątków myślowych. Widać to i w tych partiach utworu, które mają charakter autorefleksyjny i które służą wieszczej autokreacji. Poza rozważaniami metapoetyckimi, zawartymi w pamiętniku i listach, same poezje, zarówno improwizowane, jak i nie, przynoszą szereg przemyśleń na ten temat. Jednym z wyrazistszych tego przykładów jest improwizacja *Natchnienie*, pochodząca z 1853 roku – jedna z nielicznych improwizacji, które zostały przedrukowane (aczkolwiek w zmienionej nieco formie) w bardzo selektywnej i krytycznej ostatniej edycji wierszy, przygotowanej przez Deotymę w 1898 roku<sup>26</sup>:

*Bóg światłem się zasłania przed ludzką źrenicą  
Myśli przyrody w niemych kształtach skamieniały.  
Duch ludzki sam dla siebie jest niezrozumiały.  
Bóstwo – i świat – i człowiek – wszystko tajemnicą.*

*A jednakże, syn ziemi, pod ową zasłoną,  
Może wiele podpatrzeć. Już podpatrzył tyle!  
Tak! Lecz jeżeli kiedy rąbek odchylono,  
To tylko, gdy natchnienie wzniosło go na chwilę.*

*Gdy Kopernik budowę wszechświata przemienia,  
Gdy Szekspir znurtowuje serc ludzkich bezdroże,  
Gdy Michał-Anioł sądy odgaduje boże,  
Geniusz jest lontem tylko dla iskry natchnienia.*

*Natchnienie! Ty gromami bijesz w chaos ciemnic.  
Jedna twa błyskawica od razu docieka  
Setnych tajników bóstwa, świata i człowieka.  
Cóż, gdy własne twe źródło, to przepaść tajemnic?*

*Próżno zgłębiać! Najgrubsza zasłona ocienia  
Rękę, co wszystkie inne rozdziera zasłony.  
O! Ten byłby zaprawdę najwyższej natchniony,  
Kto by zgadł tajemnicę samego natchnienia.*

---

<sup>26</sup> Poniższy cytat wg wydania z 1898 r.

Wiersz ten, paradoksalnie, ukazuje swoje bardzo romantyczne obliczenie w interpretacji z dzisiejszej perspektywy, lecz w oświeceniu Koźmiana, który nie krył swoich zastrzeżeń do niego, deklarując wyraźnie: *Nie lubię ja metafizyki w poezji: to są dwie rzeczy zupełnie sobie przeciwne i z połączenia ich wynikają fałsze, błędy i rymowane brednie*. Największe wątpliwości klasycysty wzbudziło jednak ujęcie różnych rodzajów inspiracji we wspólną formułę natchnienia, a zwłaszcza to, że *improvizatorka dwa odrębne wyobrażenia pomieszała w jedno: natchnienie boskie i duchowe, święte, prorocze – z poezyją, która przez przenośnią nazwała się natchnieniem*. Starożytni wyraźnie, acz materialnie odznaczyli tę różnicę; *zaludniwszy oni świat, niebo i piekło, bogami opiekuńczymi, wymyślonymi stosownie do namiętności poruszających ludźmi, Jowisza umieścili na Olimpie, który jest synonimem naszego nieba, a Apollina boga poezji; i ich poeci nie wzywali natchnienia od Jowisza, ale od Apollina, i przezywali się jego wieszczami, gdyż natchnienie poetyczne nie jest natchnieniem duchowym, lecz materialnym; uderzony człowiek jakim przedmiotem [oczywiście w sensie: tematem], czuje silniejsze bicie serca, krew w nim żywiej płynie, działa na muzę, muza budzi imaginację; imaginacja zrodziła poezję, imaginacja jest jej natchnieniem*<sup>27</sup>. Koźmian widział w koncepcji natchnienia przedstawionej przez Deotymę zgubny wpływ Hegla i „niemieckiej metafizyki ciemne zaciekanie się”, ale było to błędne rozpoznanie, wynikające z tego, że najwyraźniej nie znał – lub zapomniał – Saint-Martina, którego Deotyma przeczytała, jak wspomina, już w wielu lat jedenastu, siedem razy pod rząd i podobno z pełnym zrozumieniem<sup>28</sup>. Stał on się głównym przewodnikiem w jej rozważaniach nad istotą poezji „wieszczę”.

Niezależnie jednak od stematyzowanej w wierszach kwestii wieszczego powołania poezji, Deotyma również, by tak rzec, „praktycznie” prezentowała się w swoich utworach jako „wieszczka”, często ukazując „ja mówiące” w sytuacji wizyjnej, jak to się dzieje, na przykład, w poemacie *Treny nad grobem Adama Mickiewicza*, stanowiącym alegoryczną prezentację pośmiertnych losów twórcy. W utworze tym po trzech pierwszych trenach, prezentujących żal oświeconych przez poetę tłumów i wybitny charakter jego dzieła, następuje tren IV, w któ-

<sup>27</sup> *Korespondencja literacka*, s. 153.

<sup>28</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 82–83.

rym podmiot postanawia podążyć duchem za wieszczem w życie pozagrobowe:

– *Niech ujrzę, jaką odbiegłeś drogą,  
Skąd się dziś do nas twa myśl uśmiecha!...*

Życzeniu staje się natychmiast zadość:

*Ledwiem spytała, wzrok mój się zmienia...  
Co widzę? – senna jestże to złuda?  
Czy w pół rozdarty obłok widzenia,  
Czy niepojęte Poezji cuda?*

*Otwórzcie, bracia, wzrok wasz duchowy:  
Ujrzycie ze mną, jak w nim, skrzydlata  
Dusza, zerwawszy pyłu okowy,  
Wzbija się z świata do świata.*

Tego typu przykłady można mnożyć – zagadnienie kreacji „ja” mówiącego w improwizacji to zresztą osobne, złożone zagadnienie, które tutaj jedynie sygnalizuję. Niewątpliwie jednak specyficzna poetyka wizyjna, którą Deotyma w ten sposób wprowadzała, jest, na co zwracał uwagę zwłaszcza Józef Kremer<sup>29</sup>, bardzo poręczna w przypadku improwizacji, gdyż pozwala na operowanie pojęciami ogólnymi lub abstrakcyjnymi, dobrze mieszczącymi się w ramach dużych obrazów metaforycznych. Niewątpliwie konkretny, „realistyczny” lub przynajmniej rzeczowy obraz jest o wiele trudniejszy do stworzenia w działaniu improwizatorskim, kiedy inwencja twórcza w dużej mierze zaangażowana jest w poszukiwanie kolejnych rymów, współbrzmień i obrazów. Ta cecha techniki improwizacyjnej jest jednak szczególnie niebezpieczna dla poety. Nie na darmo wielu dojrzałych twórców – od Mickiewicza po Koźmiana – odradzało Deotymie kontynuowanie improwizacji. Nie chodziło im tylko o „szarganie jej imienia w cygarowym dymie”, ale o coś o wiele bardziej poważnego – o kierunek rozwoju jej talentu. „Pospolitanie ducha” w improwizacji polegało bowiem, jak się zdaje, nie tylko na „sprzedawaniu go”, lecz na zniekształcaniu i trwałym kaleczeniu zmysłu poetyckiego poprzez wykształcenie określonych strategii

---

<sup>29</sup> J. Kremer, *Listy z Krakowa*, s. 237.

i nawyków powierzchownej kreacji właściwych dla procesu tworzenia improwizowanego.

Ścisłe związany z poetyką wizyjną jest także szczególny status podmiotu mówiącego w improwizacji. W bezpośredniej wypowiedzi improwizacyjnej bowiem otwarta jest droga utożsamiania podmiotu lirycznego z podmiotem autorskim, czyli z osobą improwizatora. Zapewne większość słuchaczy nie zakładała, że Deotyma w trakcie improwizacji prezentowała wierszem swoje rzeczywiste wizje, jednak jej obecność w poezjach jest zbyt wyrazista, by dał się utrzymać jasny podział na podmiot mówiący i osobę improwizującą, niezależnie od tego, jak naiwne mogłoby się wydawać również jego zniesienie. Ta potencjalna jedność istnieje niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z improwizacją ludyczną, czy poważną, jeśli improwizator używa pierwszej osoby liczby pojedynczej<sup>30</sup>. Gdy Mickiewicz odpowiadał w improwizacjach filomackich Zanowi, mówił przecież w swoim autorskim imieniu; podobnie gdy odpowiadał Słowackiemu podczas słynnej uczyty grudniowej.

Ta możliwość, a właściwie konieczność utożsamienia improwizatora z „głosami” z jego wierszy miała również dla Deotymy konsekwencje niejako odwrotne – improwizacje nie tylko nobilitowały jej osobę, lecz także nakładały na nią – w odczuciu otoczenia oraz jej własnym – obowiązki i ograniczenia. Dotyczyło to zresztą nie tylko wierszy improwizowanych, ale poezji w ogóle i wynikało ze specyfiki romantycznej koncepcji sztuki. Jak zauważyła słusznie Marta Zielińska (w rozdziale o znaczącym tytule *Moralna jedność życia i literatury, czyli od odpowiedzialności do zniewolenia*): *sens moralny dzieła literackiego (z którego poeta czerpał zasady dla swego życia i twórczości), narzucający się odbiorcy, stanowił jedną z podstawowych cech poezji romantycznej, wynikał bowiem z etycznej, a nie estetycznej waloryzacji słowa poetyckiego. Tekst, powstający pod wpływem natchnienia, wyrażający osobowość wieszczą, nie mógł być sprzeczny z jego biografią i postępowaniem, bo wtedy nic by nie znaczył, jego szczerość byłaby udawana, a więc – dla romantyków – bezwartościowa. I, jak pisze dalej badaczka: W ten sposób romantyczna tendencja do uka-*

<sup>30</sup> Inaczej rzecz się ma natomiast w improwizowanym dramacie, jak *Samuel Zborowski* stworzony przez Mickiewicza w Petersburgu – wówczas podział między improwizatorem a postaciami mówiącymi jest wyraźny, a jego status podmiotowy zbliża się do statusu aktora bądź deklamatora. Podobne przypadki udratycznienia występują też w improwizacjach Deotymy, należą jednak do rzadkich i nie miejsce tu na ich rozpatrywanie.

zywania głębi i sprzeczności ludzkiej psychiki zaczynała kolidować w pewnym sensie z oczekiwaniami czytelnika, który – ze swej strony – dążył do odnalezienia w dziele jednoznacznego etycznie i psychicznie obrazu autora. Poeta stał się człowiekiem publicznym. Nie mogło być inaczej, skoro poezja odkrywała czytelnikom jego osobowość. W ten sposób kształtowała się swoista specjalizacja życiowo-literacka. (...) Ze zgodności pomiędzy słowem i czynem skrupulatnie też autorów rozliczano<sup>31</sup>.

Spostrzeżenia Zielińskiej dotyczą poezji w ogóle, nie tylko twórczości improwizowanej, ale w przypadku tej ostatniej procesy, o których pisze badaczka, rysują się jeszcze bardziej wyraziście. Oczywiście w obu przypadkach patronem takiej postawy jest, wspominany już wyżej, Saint-Martin.

Temu dostosowaniu życia do wyobrażenia na temat wieszczki Katarzyna Kościewicz poświęciła interesujący artykuł, pisany z perspektywy feministycznej, o znamienym tytule *Dlaczego kobieta mogła stać się wieszczem? O wyborach artystycznych i życiowych Jadwigi Łuszczewskiej*<sup>32</sup>. Nie ujmując nic słusznym spostrzeżeniom autorki i trafnej, jak sądzę, analizie sytuacji Deotymy, odwróciłabym jednak porządek tego procesu akomodacji. Z mojego punktu widzenia kwestia nie polega bowiem na tym, „dlaczego kobieta mogła stać się wieszczem”, ale – jak renoma „wieszczki” wpłynęła na rozwój i losy Jadwigi.

Jadwiga Łuszczewska stała się poniekąd zakładniczką swojej roli improwizatorki, która zdominowała jej życie. Jako że nie było w naszej kulturze modelu poetki-przewodniczki narodu, dziewczynę, która objawiła umiejętność improwizacji podporządkowano modelowi „kapłanki sztuki”, „westalki”. Owa kreacja osoby Deotymy powiodła się zresztą lepiej niż jej twórczość poetycka. Jak zauważyła to cytowana już Zielińska, *biografia poety, która staje się apokryficzną literaturą (...), rozrasta się kosztem wierszy, zacierając ich inne możliwe odczytania. Dzieło w ostatecznym rozrachunku jest tylko komentarzem do literackiej legendy i ona właśnie, jako wartość nadrzędna, pozostaje w pamięci odbiorców. Proces ten zuboża utwory wybitne (...), ale ich nie niszczy, mogą jeszcze ożyć w innych warunkach. (...) Utworom drugorzędnym zapewnia to swoistą*

<sup>31</sup> M. Zielińska, *Mickiewicz i naśladowcy. Studium o zjawisku epigonizmu w systemie literatury romantycznej*, Warszawa 1984, s. 111–117.

<sup>32</sup> K. Kościewicz, *Dlaczego kobieta...*

*nietykalność na czas trwania w kulturze takiego etycznego kryterium aksjologicznego – ale nie uchroni od „sądu historii”<sup>33</sup>.*

„Sąd historii” był w przypadku Jadwigi Łuszczewskiej bezlitosny.

Improwizacje Deotymy trwały niecałe jedenaście lat, do wybuchu powstania styczniowego i aresztowania jej ojca, za którym wiernie podążyła na zesłanie. Po powrocie do Warszawy na początku lipca 1865 roku zasadniczo już nie improwizowała, ograniczając się do głośnego czytania swoich utworów. Zaznaczyła jednak w pamiętniku: *Dar improwizacyjny nie odstąpił mnie nigdy. Dziś częściej, niż kiedykolwiek, miewam takie chwile, ale wolę je zużywać na pisanie i to dzieł obszerniejszych, bo też i wiek mój, i okoliczności stawiają mi już szersze wymagania*<sup>34</sup>. W istocie po powrocie z zesłania miała ponad 30 lat, a więc była już w wieku, w którym jej publiczne improwizacje miałyby zupełnie inny charakter niż wystąpienia „natchnionego dziewczęcia”. Ostatni raz improwizowała podobno podczas obchodów swojego jubileuszu w 1897 roku – wiersze te miały jednak typowo okolicznościowy charakter. Tak czy inaczej te ostatnie wystąpienia w roli wieszczki należą już do innej epoki życia Jadwigi Łuszczewskiej, gdy, po śmierci rodziców, prowadziła swój własny salon, o którego literackim charakterze decydowało głównie czytanie własnych utworów przez gospodynię. Pozbawiona, jak się zdaje, towarzyskich talentów swojej matki, „wieszczka” zastąpiła stworzony przez Ninę Łuszczewską dość swobodny model kultury salonowej modelem celebracyjnym. „Wieszczą” rolę gospodyni podkreślał starannie zaaranżowany wystrój mieszkania i stały krąg jej „wielbicieli”, którzy nazwali ją „królową ideału” i rozdzielili pomiędzy siebie funkcje jej dworzan.

Jak czytamy w jednym ze wspomnień z salonu Deotymy: *Na końcu długiej sali wisi portret wieszczki pędzla Simmlera, przedstawiający młodziutką panienkę w fantastycznym greckim stroju, gdy w chwili natchnienia improwizuje... Pod portretem stał na podniesieniu tron poetycki, srebrną i złotą lamą przybrany. Obok stolik, a na nim siedmioramienny świecznik jerozolimski, dar wielbicieli talentu. Gdy nadchodziła chwila czytania, wieszczka w otoczeniu dworu ukazywała się na sali. Naprzód szli marszałkowie, później szambelanowie, w końcu paziowie. Majestatycznym krokiem*

<sup>33</sup> M. Zielińska, *Mickiewicz...*, s. 128.

<sup>34</sup> *Pamiętnik Deotymy*, s. 100.



*przechodziła wieszczka salony i zasiadłszy na złotolitym tronie zaczynała czytać... Dokoła uroczysta cisza*<sup>35</sup>.

Łatwo można sobie wyobrazić wrażenie, jakie sprawiała ta smutna, wręcz karykaturalna celebrazja starzejącej się i opuszczanej przez kolejnych wielbicieli wieszczki. Nie miejsce tu na charakterystykę tej „postyczniowej” działalności Deotymy – warto jednak zwrócić uwagę na to, że syci się ona w dużej mierze minioną sławą i całe środowisko jej życia jest w ogromnym stopniu narcystyczne. Jest to już jednak inny typ narcyzmu, znacznie mniej interesujący niż ten z okresu przedstyczniowego, kiedy młoda improwizatorka przeglądała się w swoich utworach i poprzez ich pryzmat ustalała własną tożsamość i własną biografię. Debiutująca Deotyma bowiem w istocie była czymś w rodzaju medium i Krasiński miał, jak sądzę, poniekąd rację, twierdząc, że to „nie dziewczę mówi, lecz przez dziewczę mówi” – tyle że tym, co mówiło, nie było chyba jednak bóstwo, ale „duch czasów”, duch późnego, by nie rzec przekwitłego romantyzmu. Jej historia i twórczość są smutnym dowodem na to, że improwizator, będąc w dużej mierze zakładnikiem swoich odbiorców, nie jest, wbrew legendzie wieszczej, rewelatorem prawd zakrytych, lecz raczej głosem wartości powszechnie uznanych, zaś przebieg jego kariery to zazwyczaj arena utajonych zmagania z publicznością, w których, prędzej czy później, musi zostać przez nią zdominowany.

### *Deotyma – „I” of the improviser*

Poetic improvisation, a phenomenon widespread in the 19<sup>th</sup> century culture, was a special example of artistic activity in which an improviser was not „only” a creator, but first of all a necessary constituent element of the piece of art; whereas the act of creation was concurrent with the act of presentation and reception of the work. The essence of improvisation is not only utterance of some artistic quality, but the general improvisation circumstances created jointly by a number of elements, including the audience. Undoubtedly however, the center of the improvisation situation is the person speaking in verse, the situation itself being his creation in which his/her presence is not only perfectly overt, but also physical. One of the most interesting instances of activity of this sort is artistic

---

<sup>35</sup> Baronowa XYZ, *Towarzystwo warszawskie*, Warszawa 1971, s. 432–433.

work of Jadwiga Łuszczewska alias Deotyma, not only because of the (questionable) artistic value of her creations, but as an interesting cultural phenomenon reflecting clearly, and even exaggeratedly, the basic Postromantic categories of perception of poetry and poet's role.