

Iwona Puchalska

Improwizacja w perspektywie korespondencji sztuk, czyli o romantycznych wierzeniach

Wiara to jeden z podstawowych aspektów romantycznego widzenia świata. Nie wiara pojmowana jako wyznawana religia lub światopogląd – a w każdym razie nie tylko ona – lecz wiara, która w połączeniu z „czuciem” stanowić ma sposób dotarcia do tego, co niedostępne tradycyjnemu poznaniu i przekraczające granice wytyczone przez tak zwany zdrowy rozsądek. Wśród zjawisk szczególnie silnie pobudzających romantyczną wiarę jako jeden z pierwszych należy wymienić geniusz – geniusz twórczy, decydujący o szczególnej roli artysty¹. Wierząc w geniusz, romantycy zachłannie tropili ślady jego działania. Nie wahali się przy tym – jeśli tych śladów było zbyt mało lub nie były satysfakcjonujące – dopatrywać się jego objawień w zjawiskach, które przedstawiciele innych formacji estetycznych i światopoglądowych uznawali za zupełnie naturalne.

Ów fenomen „wiary kreatywnej” rysuje się bardzo wyraźnie w romantycznych przekonaniach dotyczących improwizacji. Zanim jednak spróbuję przedstawić je bliżej, należy ustalić, jak można rozumieć samo pojęcie „improwizacja”.

Jak wiadomo, w dziedzinie humanistyki istnieje wiele terminów „wspólnych”, które używane są w odniesieniu do różnych dziedzin twórczości artystycznej. Ich wspólnota bywa jednak pozorna, gdyż często oznaczają one zjawiska bądź zasadniczo odmienne, bądź połączone jedynie dalekim pokrewieństwem. Użyteczność intersemiotyczna słów takich jak dynamika, rysu-

¹ Na ten temat zob. np. P. Bénichou, *Le Sacre de l'écrivain 1750–1830*, Paris 1973; R. Curie, *Genius: An Ideology in Literature*, London 1974; W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1982; S. Treugutt, hasło „geniusz” [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz, A. Kowalczykova, Wrocław 1994, s. 319–321; M. Korytowska, *O romantycznym poznaniu*, Kraków 1997.

nek, faktura czy tonacja jest trudna do rzeczowej egzemplifikacji – co oczywiście nie oznacza, że należy zaniechać prób ich wykorzystania w perspektywie interdyscyplinarnej. Do takich terminów pozornie wspólnych należy, jak się zdaje, również pojęcie „improvizacja”, o tyle problematyczne, że odnoszące się raczej do aktu twórczego, niż określające konkretne cechy danego dzieła. Przytoczmy dla przykładu kilka definicji improwizacji, zarówno o charakterze uniwersalnym, jak i odnoszących się do poszczególnych dziedzin sztuki.

W *Słowniku języka polskiego* czytamy, iż jest to „komponowanie utworu muzycznego lub literackiego na poczekaniu, spontanicznie (często pod wpływem wzruszenia lub na zadany temat), wygłaszanie wypowiedzi bez żadnego przygotowania; rezultat takiego sposobu tworzenia, utwór improwizowany”². Mniej ogólna definicja Michała Głowińskiego, tworzona w perspektywie literaturoznawczej, brzmi następująco: „Improwizacja – tworzenie bez przygotowania utworu literackiego (zwłaszcza poetyckiego) lub muzycznego w bezpośrednim kontakcie z odbiorcami; również sam utwór powstały w taki sposób”³. Definicja ta, podobnie jak poprzednia, obejmuje dwa podstawowe znaczenia improwizacji (akt twórczy – jego rezultat), nie uwzględnia jednak przypadku, kiedy artysta nadaje dziełu stworzonemu bez świadków tytuł lub podtytuł „improvizacja”, sugerując w ten sposób tryb jego powstawania. Oczywiście to ostatnie rozumienie improwizacji jest najbardziej problematyczne, jako że szczególnie mocno związane z kwestią wiary i zaufania odbiorcy do autora, warto je jednak odnotować⁴. Jednakże utwór powstały jako improwizowany niekoniecznie musi zostać utrwalony w zapisie bezpośrednim, aby „zaisnąć”; może funkcjonować jakby pośrednio, jako wspomnienie świadków sytuacji improwizacyjnej, zachowane w ich relacjach; wówczas posiada on status „faktu artystycznego”, choć naturalnie z punktu widzenia *stricte* literaturoznawczego lub muzykologicznego takie „dzieło” jest nieistniejące⁵.

W perspektywie muzykologicznej improwizacja pojmowana jest podobnie jak w ujęciu literaturoznawczym i definiowana np. jako: „działalność artystyczna, w której akt twórczy pokrywa się z wykonaniem jednocześnie powstającego utworu”⁶. W odniesieniu do muzyki jednak, w której niezwykle istotny ontologicznie jest aspekt wykonawczy, istnieje również odrębna kategoria improwizacji performatywnej; stąd też bardziej precyzyjna definicja określa improwizację jako: „[...] the creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work’s immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment

² *Słownik języka polskiego*, t. I, red. M. Szymczak, Warszawa 1978, s. 781.

³ M. Głowiński, hasło „improvizacja” [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Wrocław 1989, s. 195.

⁴ Uwzględnia je na przykład – choć odnosząc się doń z dużą rezerwą – W. Weintraub w haśle „improvizacja” w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku*, s. 363.

⁵ Por. S. Skwarczyńska, *Istota improwizacji i jej stanowisko w literaturze* [w:] *Szkice z zakresu teorii literatury*, Lwów 1932, s. 34–35.

⁶ J.M. Chomiński, hasło „improvizacja” [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 382.

of an existing framework, or anything between”⁷. Ten aspekt performatywny wiąże ściśle improwizację w muzyce z improwizacją w teatrze.

Najsłabiej ugruntowane i najbardziej wątpliwe wydaje się pojęcie improwizacji w odniesieniu do sztuk plastycznych; w ich obrębie uległo też ono największym przemianom od czasu romantyzmu. W XIX wieku bowiem *conditio sine qua non* improwizacji był nie tylko specyficzny proces twórczy, wyróżniający się przede wszystkim szybkim przebiegiem, ale i równie szybkie utrwalenie jego rezultatów jako skończonych, co ze względu na dziewiętnastowieczne techniki malarskie, a tym bardziej rzeźbiarskie było niewykonalne; jedyną aktywnością plastyczną, którą można było rozpatrywać z użyciem kategorii improwizacji, był rysunek. Dopiero na przełomie XIX i XX wieku, wraz z zachodzącą w malarstwie rewolucją i pojawieniem się m.in. nurtów ekspresjonistycznych, pojęcie improwizacji stało się potrzebne zwłaszcza do opisu postaw twórczych (np. w koncepcjach Kandinskiego).

Podsumowując, można wyprowadzić następującą definicję improwizacji, funkcjonalną w odniesieniu do wszystkich dziedzin sztuki i biorącą pod uwagę dziewiętnastowieczne spojrzenie na ten fenomen: jest to akt artystyczny, w którym tworzenie dzieła jest jednocześnie z jego prezentacją i/lub utrwaleniem.

Mimo pewnych odmienności w poglądach na to, czym jest improwizacja w ramach poszczególnych sztuk, jej postrzeganie oscyluje jednak zawsze pomiędzy biegunami dwóch antytecznych przekonań: z jednej strony przekonania, że jest ona rezultatem daleko posuniętej sprawności technicznej, a tym samym istotą jej stanowi, by tak rzec, wirtuozeria formy, z drugiej zaś – że jest wyrazem tego, co określa się – jakże nieprecyzyjnym i skompromitowanym, ale nadal potrzebnym – pojęciem natchnienia. Pomędzy tymi skrajnościami istnieje naturalnie wiele ujęć pośrednich, z reguły jednak skłaniających się w stronę któregoś z biegunów – bądź w kierunku *techné*, bądź *enthousiasmos*.

Improwizacja poetycka – zjawisko o tradycjach bardzo dawnych, ale przeżywające szczególny rozkwit na przełomie XVIII i XIX wieku, zwłaszcza we Włoszech – postrzegana była od czasów renesansu jako pochodna klasycystycznej poetyki, opartej na założeniach naśladowania i uniwersalizmu; często jednak – jako zjawisko „popisowe” i skonwencjonalizowane – była niezbyt wysoko oceniana. Podkreślano bowiem, że jej istotą – w przeciwieństwie do twórczości pisanej – jest przede wszystkim omamienie i oszołomienie trybem tworzenia, a nie wybitnym charakterem powstałego dzieła. Umiejętność improwizacji muzycznej należała natomiast do standardowego wykształcenia sprawnych instrumentalistów, wokalistów i kompozytorów. Na początku

⁷ „[...] tworzenie dzieła muzycznego lub końcowej formy dzieła muzycznego podczas jego wykonania. Może ono polegać na bezpośredniej kompozycji utworu przez jego wykonawcę albo na opracowaniu i adaptacji istniejącego dzieła wyjściowego, lub też na połączeniu tych możliwości” (*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 16, red. S. Sadie, London 1980, s. 31). Na temat improwizacji muzycznej i uwarunkowań tego typu twórczości zob. również np. (w ujęciu filozoficznym) W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983, zwłaszcza s. 319–328.

XIX wieku nastąpiła jednak swoista reinterpretacja tego fenomenu w duchu romantycznym i pojawiły się tendencje do uznawania go za bezpośredni wyraz natchnienia, a co za tym idzie – za odmianę twórczości doskonalszą niż tradycyjna kompozycja czy wiersz⁸. Należy jednak podkreślić, że, wbrew temu, co mogłoby się wydawać, zwłaszcza w perspektywie polskiego romantyzmu potężnie naznaczonego mitem Mickiewicza-improwizatora, takie rozumienie improwizacji nie było zjawiskiem powszechnym i wywoływało – także w obrębie kultury polskiej – wiele głosów polemicznych. Stosunkowo szybko zresztą, bo już w latach pięćdziesiątych XIX wieku, wraz z ewolucją światopoglądu romantycznego nastąpił zasadniczo powrót do poprzedniej racjonalistycznej oceny tego fenomenu, chociaż tendencje do opisywania go w kategoriach mistycznych były żywotne jeszcze przez cały XIX wiek i ich wyraźne echa rozbrzmiewają do dzisiaj.

Symptomatyczne jest, że dwóch najwybitniejszych polskich twórców epoki romantyzmu zasłynęło w dziedzinie improwizacji; mowa oczywiście o Fryderyku Chopinie i Adamie Mickiewiczu.

Zacznijmy od kompozytora. Julian Fontana, jeden z jego najbardziej odanych przyjaciół, opublikował w przedmowie do pośmiertnej edycji dzieł fortepianowych artysty nader charakterystyczne świadectwo:

Już w wieku dziecięcym zadziwiał bogactwem improwizacji. Wystrzegał się jednak, aby nie czynić z niej widowiska. Ci wszakże nieliczni wybrani, którzy słuchali go improwizującego całymi godzinami w najcudowniejszy sposób, kiedy ani jedna z jego fraz nie przypominała nigdy któregokolwiek kompozytora ani żadnego z jego własnych utworów, nie zaprzeczą, jeśli stwierdzimy, że jego najpiękniejsze kompozycje są jedynie odbiciem i echem jego improwizacji. To spontaniczne natchnienie było jak niewyczerpany strumień cennej materii w stanie wrzenia. Od czasu do czasu Mistrz czerpał z niej kilka pucharów, aby przelać ją do swej formy i okazywało się, że puchary te wypełniały perły i rubiny⁹.

Uderza w tym fragmencie wiele stwierdzeń, które można określić mianem legendo- czy też zgoła mitotwórczych. Przede wszystkim umiejętność improwizacji jest przedstawiona jako talent wrodzony i niewymagający szkolenia – jako cecha cudownego dziecka, jakim zresztą Chopin był niewątpliwie, a więc – dar niebios, stygmat artysty wybranego. Niezwykły charakter improwizacji podkreśla otoczenie ich nimbem tajemnicy – przedstawienie ich jako dostępnych tylko dla wtajemniczonych. O ile nie ma powodów, żeby wątpić we wczesne uzdolnienia improwizacyjne kompozytora, to druga in-

⁸ Szeroko przedstawia to zjawisko na płaszczyźnie literackiej A. Esterhammer w książce *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge 2008. Zob. również m.in. W. Weintraub, *Improwizacja w świecie romantycznym* [w:] *idem, Poeta i prorok...* oraz *idem, The Problem of Improvisation in Romantic Literature*, „Comparative Literature”, Spring 1964, vol. 16, no. 2, s. 119–137.

⁹ J. Fontana, *Przedmowa* [w:] *Oeuvres posthumes pour piano de Frederic Chopin*, Paris 1855, s. 1–2; cyt. za J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Z. Skowron, Kraków 2000, s. 344.

formacja Fontany może już budzić pewne wątpliwości – wiemy na przykład, że piętnastoletni Chopin podczas warszawskich koncertów popisywał się improwizacjami, które zresztą wzbudziły powszechny podziw¹⁰. Jako nastolatek nie odmawiał również prośbom o tego typu wystąpienia w zaprzyjaźnionych salonach, utyskując – być może nieco obłudnie – że „spać się chce, a tu proszą o improwizację”¹¹. Improwizował także podczas pierwszego koncertu w Wiedniu i koncertów w Warszawie, a i potem, jeśli zgadzał się zagrać w jakimś salonie, zazwyczaj okraszał swój występ improwizacją¹²; nie były one więc wydarzeniem tak intymnym, jak to przedstawia Fontana, chociaż niewątpliwie improwizacje „prywatne”, w gronie bliskich znajomych, miały inny charakter niż te popisowe, podczas koncertów¹³.

Szczególnie w zacytowanym powyżej fragmencie zwraca uwagę stwierdzenie, że „ani jedna z jego fraz nie przypominała nigdy któregokolwiek kompozytora ani żadnego z jego własnych utworów”. Taka charakterystyka podkreśla przede wszystkim absolutną, by nie rzec – radykalną oryginalność twórczości improwizacyjnej Chopina, cechę w istocie utopijną, ale dobrze korespondującą z romantyczną „fetyszyczą” oryginalności jako wyrazu niezwykłej indywidualności twórcy. Ujęcie to zrywa również z technicznym rozumieniem improwizacji, w takiej postaci, w jakiej funkcjonowała ona w życiu koncertowym, tzn. jako opracowania gotowych i często proponowanych przez słuchaczy tematów techniką (najczęściej) wariacyjną. Z kolei twierdzenie, że improwizacje nie przypominały własnych utworów artysty, stanowi konfrontację z drugim rozumieniem improwizacji jako specyficznego sposobu komponowania podczas gry, np. w swobodnej formie fantazji. Fontana wyraźnie stara się zaprezentować improwizacje Chopina jako zjawisko wyjątkowe, niemające odpowiednika w tradycyjnej twórczości, chociaż pojawia się tu w jego wypowiedzi lapsus logiczny – bo w jaki sposób zapisane kompozycje miałyby być „odbiciem i echem” improwizacji, skoro żadna z ich fraz nie była podobna do tych improwizowanych? Owa metaforyczna „cenna materia” improwizacyjna, o której pisze Fontana, przelewana w formę gotowych dzieł, to chyba głównie ekwiwalent natchnienia, pojęcie raczej abstrakcyjne, a nie określenie jakiegokolwiek konkretnego elementu muzyki.

Wydaje się, że Fontana, tworząc „legendę” improwizacji, usiłował przedstawić w formie obiektywnych konstatacji swoje indywidualne wrażenia odbiorcze, które nakładały się na powszechne w latach czterdziestych XIX wieku rozumienie natchnienia i geniuszu. Znamienne jest, iż w swojej charakterystyce improwizacji Chopina unika wszelkiego konkretnego, podczas

¹⁰ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 26–27.

¹¹ F. Chopin, *Korespondencja, 1816–1831*, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2009, s. 259 (list do Tytusa Woyciechowskiego z 27 XII 1828 roku).

¹² Zob. np. list Chopina do rodziny z 12 VIII 1829 roku (*Ibidem*, s. 274).

¹³ „Nareszcie improwizowałem, co się pierwszopiętrowym łóżom bardzo podobało. – Jeżeli Ci mam szczerze powiedzieć, to improwizowałem nie tak jak miałem ochotę, bo to nie dla tego świata było” – wspominał Chopin, opisując swój warszawski koncert w liście do Tytusa Woyciechowskiego z 27 III 1830 roku (*Ibidem*, s. 338); zob. M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 140–141.

gdy inni ich słuchacze umieli te wystąpienia artysty całkiem precyzyjnie opisywać, nawet jeśli nie operowali dokładną terminologią muzyczną – co nie zmniejszało bynajmniej tonu uwielbienia. Bohdan Zaleski w jednym z listów (z 2 II 1844 r.) wspomina na przykład improwizację, podczas której Chopin „wywołał wszystkie głosy miłe i bolesne z przeszłości, zawodził w płacz dumek i nareszcie zakończył: «Jeszcze Polska nie zginęła» na wszystkie tony, od bojowego, aż do dzieci i aniołów”¹⁴. Ta relacja, acz lapidarna, dostarcza jednak klarownej informacji na temat przebiegu improwizacji i być może również jej metody – mamy tu do czynienia z odpowiednim doбором tematów znaczących, kojarzących się z tradycją polską (dumki i temat Mazurka Dąbrowskiego) oraz techniką wariacyjną, służącą interpretacji tych tematów w różnych konwencjach stylistycznych, a tym samym – nadawaniu im różnego charakteru (od „bojowego, aż do dzieci i aniołów”).

Podobna mityzacja wystąpień improwizacyjnych daje się zauważyć w przypadku Mickiewicza. Od razu warto przy tym podkreślić, że improwizacja poetycka była zjawiskiem rzadszym niż improwizacja muzyczna; poza tym zazwyczaj pozostawała domeną zawodowych improwizatorów, którzy wprawdzie umieli składać wiersze na poczekaniu, ale z reguły nie cieszyli się estymą jako wybitni „poeci pióra”¹⁵, dlatego też często postrzegano improwizacje jako szczególny, jedynie mówiony rodzaj twórczości, wymagający specyficznego talentu. Na tym tle rysuje się pewna wyjątkowość Mickiewicza, który słynął przede wszystkim jako autor dzieł pisanych, zaś improwizacje były dodatkowym, ale nie fundamentalnym powodem jego popularności.

Najdokładniejsze świadectwa o jego wystąpieniach tego rodzaju pochodzą z Wilna z końca 1827 roku. Jeden z filomackich przyjaciół poety, Mikołaj Malinowski, skrupulatnie zaprotekował je w swoim dzienniku.

Dziennik ten był prowadzony po łacinie, prawdopodobnie dlatego, aby w czasie ewentualnej rewizji mógł zostać uznany za ćwiczenie językowe i umknąć oczom niepowołanych¹⁶. Nie jest to jednak jedyny tekst, w którym Malinowski utrwalił swoje wrażenia z improwizacji Mickiewicza; zawarł je także w liście do Joachima Lelewela¹⁷ oraz w dyktowanej pod koniec życia tzw. *Księdze wspomnień*¹⁸; ponadto istnieje jeszcze czwarta, swoiście „zmu-

¹⁴ Cyt. za J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 346.

¹⁵ Z wyjątkami – za poetę sprawnego i w mowie, i w piórze uchodził np. Francesco Gianni, chociaż i w jego przypadku opinie dalekie były od jednomyślności. Zob. *Prefazione [w:] Poesie di Francesco Gianni*, Napoli 1806, s. 5–15.

¹⁶ Zob. jego polską edycję: *Dziennik Mikołaja Malinowskiego z rękopisu Biblioteki Ordynacji Krasieńskich* wydał, z oryginału łacińskiego przełożył, wstępem i objaśnieniami opatrzył Manfred Kridl, Wilno 1914; wszystkie cytowane dalej fragmenty *Dziennika* pochodzą z tego wydania.

¹⁷ Rkps BJ, nr 4435, t. III, k. 580–585; list opublikowany został po raz pierwszy w „Bibliotece Warszawskiej” (t. I, 1876, s. 411–417), ale z drobnymi zmianami ze względu na cenzurę, następnie kilkakrotnie wydawany w wersji skonfrontowanej z rękopisem, m.in. w Wydaniu Sejmowym *Dzieł Mickiewicza*, t. XVI, s. 473–484.

¹⁸ *Księga wspomnień Mikołaja Malinowskiego*, oprac. J. Tretiak, Kraków 1907.

towana” wersja jego relacji, ogłoszona (bez jego wiedzy i zgody) 11 marca 1828 roku w „Gazecie Polskiej” jako *Wyjątek z listu pisanego z Petersburga*, przedrukowany dwa dni później (13 marca) przez „Gazetę Korespondenta” i „Gazetę Warszawską”; wersja ta stanowi parafrazę jego prywatnego (zagi-nionego) listu do Kaspiera Żelwiera.

W każdej z kolejnych wersji Malinowskiego improwizacje przedstawiane są w coraz bardziej wyidealizowany sposób, toteż badacze zgodnie uznają *Dziennik*, ze względu na jego intymny charakter, za źródło najbardziej wiarygodne¹⁹. Jednak same już notatki dziennikowe – nawet bez konfrontacji z późniejszymi wersjami tej relacji – są niezwykle interesujące jako zapis procesu stopniowej mityzacji improwizowanych wystąpień Mickiewicza.

Początkowo Malinowski podchodził do nich dość sceptycznie. Oto co zapisał po pierwszym wieczorze z improwizacjami:

Zdaje mi się, że mogą one raczej wywoływać zachwyt u pospólstwa, aniżeli przyczynić się do postępu sztuki. Dziś bowiem słyszałem pierwszego bez wątpienia poetę naszego, tworzącego wiele wierszy, lecz zaledwie dwie lub trzy pieśni zadowolili mnie. Ponieważ jest [on] zmuszony używać tych stóp wierszowanych, które mu pierwsze przyjdą na myśl, musi też przyjmować nawet złe, któremi by wzgardził przy pisaniu. Idee ani poetyczne, ani wykwintne, porównania pospolite i płytkie itp. przyciska – że tak powiem – namiętnie i miłośnie do łona, byleby tylko jakimkolwiek sposobem wydobyć się z trudnego położenia. Mówił niektóre rzeczy tak marne i niegodne, że gdyby mu je po pewnym czasie przeczytano, na pewno nie mógłby się powstrzymać od śmiechu. Lecz dlaczegoż żądamy rzeczy niemożliwych od człowieka, choćby nawet obdarzonego najwyższym darem niebios? Albowiem jeśli cechą dobrego wiersza jest to, że łączy on w sobie szczęśliwy pomysł z wytwornością wypowiedzenia, jakimżesz sposobem można to uczynić w jednej chwili?²⁰

Wiktor Weintraub podejrzewał, że ten krytyczny komentarz do improwizacji był wynikiem osobistej porażki Malinowskiego, który owego wieczora sam bez powodzenia usiłował zaimprovizować apostrofę do Mickiewicza²¹; nie należy jednak, jak sądzę, przypisywać jego krytycyzmu jedynie urażonej ambicji, gdyż, niezależnie od ogólnych podsumowań, różnicuje on swoje opinie o poszczególnych wierszach i na przykład improwizację na temat chwały legionów ocenia bardzo wysoko, jako „godną wielkiego poety”, podczas

¹⁹ Ponieważ celem niniejszego tekstu nie jest konfrontacja świadectw na temat konkretnych improwizacji ani stworzenie ich bogatego obrazu źródłowego, a jedynie punktowa ilustracja charakterystycznego i powtarzalnego stosunku do tego zjawiska, pomijam relacje innych autorów na temat tego zdarzenia. Reprezentatywny wybór świadectw na temat improwizacji Mickiewicza z różnych okresów można znaleźć np. w tomie XVI Wydania Sejmowego jego *Dzieł* bądź w zbiorze *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli, z rozmów i przemówień zebrał i oprac.* S. Pigoń, Warszawa 1958; bodaj najskrupulatniej odnotowuje je (aczkolwiek cytując jedynie fragmentarycznie) Cz. Zgorzelski w: *Dziela wszystkie, t. I, część IV Wiersze, uzupełnienia i materiały*, red. K. Górski, Wrocław 1986.

²⁰ M. Malinowski, *Dziennik*, s. 46–47.

²¹ W. Weintraub, *Poeta i prorok...*, s. 64–65.

gdy wiersz do Rybczyńskiego określa jako „bezkrywisty”²². Manfred Kridl z kolei uważał, że sformułowana przez Malinowskiego „krytyka wierszy improwizowanych jest ciekawa, ale trudno ją pogodzić z poprzednio wyrażanymi zachwytemi”²³; wydaje się jednak, że sprzeczność ta jest pozorna, Malinowski zaznacza bowiem, nawet krytykując całość przedsięwzięcia, że jednak niektóre improwizacje go „zadowolili” – wprawdzie „zaledwie dwie lub trzy” – ale to właśnie o nich pisał z zachwytem. Szczery podziw nie musi przecież oznaczać całkowitego powstrzymania się od uwag krytycznych, a rzecz zachwycająca nie musi być bez skazy.

Sąd Malinowskiego wydaje się tym słuszniejszy, że wszystkie zachowane zapisy improwizacji Mickiewicza to poezja zaskakująco słaba i sam poeta, kiedy Odyniec opublikował jedną z nich (*Do Aleksandra Chodźki*), wyparł się jej, twierdząc, iż nie wierzy, żeby nawet po nadużyciu wina był w stanie „tak nikczemne robić wiersze”²⁴. W tym kontekście warto może odnotować, że większość tych improwizacji powstała w sytuacjach, by tak rzec, biesiadnych. W jednej z najwcześniejszych Mickiewicz stwierdził nawet żartobliwie, że prawdziwym poetą jest ten jedynie, kto potrafi składać zgrabne i regularne wiersze nawet po winie:

Dalibóg, tego zapał niebieski,
Kto choć pjany, kto choć pjany,
Leje zawsze rym dobrany
I z wąskiej nie zboczy deski²⁵.

Jako kontrapunkt można w tym miejscu przywołać świadectwo Słowackiego, opisującego w liście do matki pewien wieczór, kiedy to: „nudziliśmy się śmiertelnie od dziesiątej do drugiej w nocy – pod koniec jednak Szopen upił się i prześliczne rzeczy improwizował na fortepiano”²⁶.

Wracając jednak na razie do Mickiewicza – kolejne zapiski w dzienniku Malinowskiego zawierają coraz mniej uwag krytycznych, a coraz więcej entuzjazmu, chociaż nie musi to oznaczać, że improwizacje stały się nagle doskonalsze. Niewątpliwie istotnym czynnikiem, który wpłynął na zmianę ich postrzegania, była autokreacyjna postawa samego wieszczka. Poeta bowiem, chociaż nie skąpił w tym okresie także improwizacji czysto ludycznych, wyraźnie podkreślał wysoką rangę swoich występów *ex tempore*; według Malinowskiego miał on po jednym z najbardziej efektownych wieczorów, kiedy to zaprezentował sceny dramatyczne na kanwie historii Samuela Zborowskiego, wypowiedzieć znamienne słowa: „Wiem to dobrze, że jako pisarz jestem dzieckiem w porównaniu z Szekspirem, lecz co się tyczy inwencji lub improwizacji pozostawiam go daleko w tyle, a nawet powiem więcej, nie znam

²² M. Malinowski, *Dziennik*, s. 47.

²³ *Ibidem*, s. 47, przypis 88.

²⁴ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. XIV, *Listy*, cz. I, Warszawa 1955, s. 282 (list z 22 II/6 III 1826 r.).

²⁵ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1998, s. 470.

²⁶ J. Słowacki, *Dziela wybrane*, t. 6, *Listy do matki*, Wrocław 1990, s. 72 (list z 3 IX 1832 r.).

nikogo równego sobie”²⁷. Tak radykalna deklaracja Mickiewicza, cieszącego się już przecież sławą „pierwszego polskiego poety”, wyraźnie wpłynęła na zmianę stosunku Malinowskiego do jego improwizacji. Zmysł krytyczny nie opuścił go jednak zupełnie i nawet po słynnej improwizowanej „tragedii” na temat Samuela Zborowskiego czynił jeszcze takie na przykład trzeźwe uwagi: „i ta improwizacja była wspaniała, chociaż nie tak oryginalna i niespodziewana”; lub też: „Gdyby do tej jego deklamacji zastosować zasady sztuki, to należałoby może usunąć niektóre rzeczy zbyt rażące; nikt jednak, o ile wiem, nie zarzucił poecie rozwlekłości”²⁸.

W zmianie stosunku Malinowskiego do improwizacji Mickiewicza widać nie tylko wpływ wypowiedzi samego poety, lecz także działanie społecznego dowodu słuszności – powszechnego entuzjazmu, jaki wzbudzały te wystąpienia, oraz szybko rozprzestrzeniającej się famy ich niezwykłości. Toteż sporządzając o nich relację przeznaczoną do upowszechnienia, wyzbył się zupełnie tonów krytycznych, pozostawiając czystą apologię. I tak na przykład według obu wersji epistolarnych (list do Lelewela i list Żelwietra „odtworzony” w „Gazecie Polskiej”) Mickiewicz miał po improwizacji niemal omdleć z nadmiernego wysiłku („byłby może jeszcze więcej mówić”, ale znużony „padł na krzesło i kilkanaście minut musiał czekać, nim z osłabienia powstał”²⁹), podczas gdy z dziennika dowiadujemy się, że nie tylko nie mdlał, ale stwierdził, że takie wystąpienia nie kosztują go wcale wiele trudu. Również porównanie z Szekspirem, zanotowane w dzienniku jako autorefleksja poety, w relacji z „Gazety Polskiej” zostało w charakterystyczny sposób przetworzone na wrażenie odbiorcze:

Zdawało się, że jakieś bóstwo z duszy jego przemawia, z niedoścignioną gwałtownością deklamował sceny, które pod względem mocy i piękności wierszy równały się z najwytworniejszymi scenami Szekspira³⁰.

Trudno powiedzieć, czy owo „bóstwo” przemawiające przez poetę zostało w ten sposób „zobiektywizowane” przez samego Malinowskiego (np. w zaginionym liście do Żelwietra), czy też pojawiło się już pod piórem autora parafrazy tego listu dla „Gazety Polskiej”, Michała Kątkowskiego; niemniej jednak niewątpliwie mamy tu do czynienia z daleko posuniętą idealizacją, z interpretacją improwizacji jako aktów niemal „mediumicznych”, podczas gdy zanotowane w dzienniku wypowiedzi Mickiewicza świadczą o ich jak najbardziej podmiotowym, inwencyjnym rozumieniu.

W konfrontacji poszczególnych „wersji” Malinowskiego legenda improwizatora natchnionego jawi się więc jako – w znacznej mierze – skutek autokreacji samego poety, tym bardziej, że znaczna część takich jego wystą-

²⁷ M. Malinowski, *Dziennik*, s. 60.

²⁸ *Ibidem*, s. 60–61.

²⁹ Cyt. za: W. Billip, *Mickiewicz w oczach współczesnych. Dzieje recepcji na ziemiach polskich w latach 1818–1830. Antologia*, Wrocław 1962, s. 350.

³⁰ *Ibidem*, s. 204.

pień – nie tylko petersburskich – miała za przedmiot pochwałę własnej sztuki, a nawet podkreślenie swojej wyższości nad innymi poetami – i to nie tylko nad takimi, jak Aleksander Chodźko, jak o tym świadczy improwizacja wileńska z 1824 roku, ale i nad Goethem, i Schillerem, czego dowodem jest improwizacja berlińska z 1829 roku³¹.

Do mityzacji improwizacji Mickiewicza niewątpliwie przyczyniło się również ich swoiste utajnienie, podobne do tego, o którym pisał Fontana w odniesieniu do improwizacji Chopina, tyle że tym razem rzeczywiste i egzekwowane przez samego poetę. Od czasu bowiem, kiedy Odyniec bez wiedzy Mickiewicza opublikował jedną z nich – bynajmniej nawet nie najgorszą, ale, podobnie jak wszystkie pozostałe, rażąco, że tak powiem, odmienną od poezji pisanych – wieszcz skrupulatnie pilnował, żeby nikt nie zapisywał jego improwizacji. Sprzyjało to rozwojowi legendy o ich genialności, podczas gdy, jak się zdaje, wrażenie na słuchaczach wywierał nie tyle szczególnie wysoki poziom artystyczny tych wierszy, ile cała sytuacja improwizacyjna – tym bardziej, że Mickiewicz improwizował prawie zawsze z akompaniamentem – większość świadectw mówi wręcz, że „śpiewał” – co niewątpliwie mogło potęgować wrażenie, że poeta znajduje się w transie³².

Oczywiście jest kwestią nie do rozstrzygnięcia, w jakim stopniu autokreacja jako improwizatora natchnionego była przemyślanym działaniem Mickiewicza, a w jakim wyrazem jego rzeczywistej i głębokiej wiary w swój szczególny talent – zapewne w grę wchodzi oba te czynniki. Wiktor Weintraub twierdzi, że w okresie petersburskim – czyli tym właśnie, który opisuje Malinowski – pod wpływem kontaktów z Oleszkiewiczem zaczęło narastać w poecie przekonanie o mistycznej randze i boskim powołaniu własnej twórczości³³ – i być może rzeczywiście wówczas zaczął on wierzyć w nadprzyrodzony charakter swoich improwizacji, na razie tylko niektórych.

Jak wspominałam na wstępie, oprócz postrzegania improwizacji jako bezpośredniej pochodnej natchnienia, znamienne dla romantyzmu było jej opisywanie w perspektywie idei korespondencji sztuk, niewątpliwie również sprzyjające mityzacji. Wyrzistym świadectwem takiego stanowiska jest wspomnienie George Sand:

Chopin już nie słucha. Jest przy fortepianie i nie dostrzega, iż on jest [teraz] słuchany. Improwizuje jakby przypadkowo. Zatrzymuje się. Ależ, ależ – woła Delacroix – to jeszcze nie skończone!

– To jeszcze nie zaczęte! Nic nie przychodzi mi na myśl... nic poza refleksami, cieniami i reliefami, które nie chcą się utrwalić. Szukam koloru, a nie znajduję nawet rysunku.

³¹ A. Mickiewicz, *Dziela*, t. I, *Wiersze*, Warszawa 1998, s. 474–476, 484.

³² Kwestia muzycznych uwikłań poezji improwizowanej stanowi osobne, bardzo interesujące zagadnienie, które w tym miejscu jedynie sygnalizuję.

³³ W. Weintraub, *Poeta i prorok...*, s. 79–80.

– Nie znajdzie pan jednego bez drugiego – odpowiada Delacroix. – Znajdzie je pan obydwaj razem³⁴.

Trudno stwierdzić z całą pewnością, czy w istocie ta uwaga wiążąca twórczość muzyczną z twórczością plastyczną została wypowiedziana przez samego Chopina, na ogół niechętnego tego rodzaju synestezyjnym przełożeniom, czy też przypisała mu ją George Sand, która w dalszym ciągu relacji konsekwentnie rozwija ową metaforę rysunku i koloru:

Podejmuje on grę nie sprawiając wrażenia, że rozpoczyna od nowa, bowiem jego rysunek jest tak ulotny i niepewny. Nasze oczy napęniają się z wolna delikatnymi odcieniami, które odpowiadają łagodnym modulacjom uchwyconym przez zmysł słuchu. Później rozbrzmiewa błękitny ton; oto lazur przejrzystej nocy [...]³⁵.

Chociaż widoczne w tym fragmencie traktowanie improwizacji muzycznej jako odpowiednika szkicu wydawać się może dość dużym uogólnieniem, takie analogie były czymś naturalnym w obrębie formacji romantycznej i świadczyły o mocnym zakorzenieniu idei korespondencji sztuk. Owa analogia odnosiła się przy tym zarówno do wytworu improwizacji, którego cechą miało być „niewykończenie”, forma poniekąd otwarta, jak i do przebiegu procesu twórczego i nie zamykała się w obrębie relacji muzyki oraz sztuk plastycznych, lecz rozciągała się także na dziedzinę twórczości słownej. Potwierdza to przykład pochodzący ze środowiska zupełnie odmiennego od salonu George Sand, a mianowicie z Wilna z 1827 roku: przywoływany już Malinowski, zapisując wrażenia z improwizacji Mickiewicza, przedstawiał, jako zjawisko do nich paralelne, tworzone *ex tempore* szkice Aleksandra Orłowskiego, wykonywane błyskawicznie w reakcji na jakąś kwestię poruszaną w rozmowie lub jakieś inspirujące zdarzenie. Rysunki te – ofiarowywane przez malarza wybranym osobom – robiły na świadkach ich powstawania wrażenie podobne do improwizacji Mickiewicza; Malinowski wahał się, czy ma w nich podziwiać bardziej „szybkość czy boską sztukę”³⁶. Orłowski wykonywał je zresztą nie tylko spontanicznie, ale i niekiedy odpowiadając na konkretne prośby uczestników zgromadzenia i niewątpliwie były one traktowane jako rodzaj improwizacji plastycznej. Jeszcze dobitniej niż Malinowski ujął tę analogię Stanisław Morawski:

Podług mnie Orłowski był i jest dotąd jedynym naszym prawdziwie polskim rysownikiem-poetą, poetą-improwizatorem. Poematy jego, rozproszone i koczujące, jak śpiewki rapsoda, po drogach i rynkach całego świata, może kiedyś jaki Pizystrat czy Hipparach w jedną kunsztowną epopeję ułoży!³⁷.

Znamienne jest jednak to, że owa zdolność plastycznej improwizacji nie szła w parze, zdaniem Morawskiego, z „pełnym” talentem malarskim:

³⁴ G. Sand, *Impressions et souvenirs*, cyt. za J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 345.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ M. Malinowski, *Dziennik*, s. 53.

³⁷ S. Morawski, *W Peterburku 1827–1838. Wspomnienia pustelnika i Koszałki Kobialki*, wydali A. Czartkowski, H. Mościcki, Poznań 1927, s. 66–67.

To, co istotną jego stanowiło wartość, miał za fraszkę i błazeństwo. To, do czego najmniej miał zdolności i nigdy mu się nie udawało, zdawało mu się wartem najwyższego podziwu. Koń jego od ręki rzucony był arcydziełem. Koń jego wypracowany, wykończony, ogładzony był prosto szkapą. A on się nad tem właśnie przed tobą unosił. Trudna dla świadka pozycja³⁸.

W takim ujęciu Orłowski prezentowałby jedynie „szczególny rodzaj talentu” plastycznego – dającego się *par analogiam* zestawić z tym, jak postrzegano w obrębie twórczości literackiej ze „szczególnym” talentem improwizatorów. „Improwizatorską” twórczość Orłowskiego z improwizacją poetycką wiązał zresztą także swoisty „konceptualizm”, a mianowicie umiejętność wykonywania szkiców na poczekaniu nie tylko w „naturalny sposób”, przez odwzorowanie bądź imaginacyjną kompozycję, lecz także z uwzględnieniem rozmaitych ograniczeń i wymagań:

Orłowski do szkicowego talentu łączył jeszcze sposobność, nie każdemu daną, zaczęcia każdego przedmiotu, jaki mu podałeś, od ręki, nogi, boku, od członków, którymi nikt nigdy żadnego nie zaczyna rysunku. A doprowadził zawsze wszystko zgrabnie i zręcznie do pożądanego końca. Stąd sławne jego sztuki i fokusy, *tour de féerie*, ten sekret z dwóch, trzech, pięciu, dziesięciu punktów, danych przez kogokolwiek naośle, zrobienia zawsze prawie godnej podziwu figury lub grupy³⁹.

Umiejętność ta przywodzi na myśl częste w tradycji publicznej improwizacji praktyki, polegające na tym, że zadawano improwizatorowi nie tylko temat, ale i np. rodzaj wersyfikacji, w jakim ma go zrealizować, konkretne wątki, słowa czy też frazy, które ma wpleść do swojej improwizacji – czasem w określonej kolejności. W ten sposób za punkt wyjścia utworu poetyckiego stawiano elementy w tradycyjnej poezji drugo- lub trzecioplanowe, a przede wszystkim – mocno ograniczające poetom pole manewru i zmuszające ich do intensywnej gimnastyki umysłowej (notabene często pisząc o występach improwizatorskich, opisywano je w analogii do wyczynów akrobatycznych). Realizacja takiego zadania wymagała od improwizatora nie tylko inwencji i przytomności umysłu, ale przede wszystkim wprawy; podobnie i w przypadku Orłowskiego podkreślał Morawski doskonałą pamięć i zmysł obserwacyjny malarza, jak również jego znakomitą technikę:

[...] ale i to pewna, że wiele sekretnie nad oddaniem każdego szczegółu pracował, nim wprawił w to swoją rękę. Świadcami tego były znalezione po śmierci jego etudy, gdzie but wykrzywiony, czapka stara i podarta, kapelusz schylony i wgnieciony itd. po sto razy z różnych punktów widzenia ołówkiem robione były, nim doszły do stanu żądanej przez artystę doskonałości⁴⁰.

Oczywiście w przypadku twórczości plastycznej nie mogło być mowy o takiej mityzacji, jak w dziedzinie muzyki i poezji, gdyż nawet jeżeli uzna-

³⁸ *Ibidem*, s. 59.

³⁹ *Ibidem*, s. 59–60.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 68.

wano błyskawiczny rysunek za odpowiednik improwizacji, to efekt takiego działania był trwały, namacalny i nie mógł być utajniony. Co więcej, analogia ze sztukami plastycznymi mogła prowadzić do demaskacji wielu przesądów związanych z ideą korespondencji sztuk, czego przykład znajdujemy w dziennikach Delacroix z 1853 roku:

Wracałem z Grzymałą, rozmawiając o Chopinie. Grzymała mówił, że jego improwizacje były znacznie śmielsze, niż ukończone dzieła. Rzecz się ma tu niewątpliwie tak samo jak ze szkicem i obrazem skończonym. Nie, nie psuje się obrazu kończąc go! Być może mniej znajdzie się pola dla wyobraźni w pracy szkicowanej tylko. Różnych uczuć doznajemy patrząc na budynek nieokreślony jeszcze w szczegółach i na ten sam budynek ozdobiony ornamentami, gotowy⁴¹.

Przyjmując rozumienie rezultatu improwizacji jako dzieła nieukończonego, Delacroix polemizuje z reprezentowanym przez Wojciecha Grzymałę przekonaniem o wyższości szkicu nad dziełem skończonym, a tym samym podaje w wątpliwość założenia estetyki nieokreśloności, uznającej formę wstępną dzieła za bardziej interesującą niż dzieło zamknięte⁴². Ponieważ przenosi on przy tym swoją refleksję na pole sztuk plastycznych, trudno powiedzieć, czy stosuje tę zasadę także do twórczości muzycznej – jednak jego cytowana wcześniej za George Sand wypowiedź, w której domagał się od Chopina „skończenia” improwizacji i wyrażał przekonanie o nierozłączności rysunku i koloru, świadczy, że jego uwagi mogą odnosić się także do muzyki. W takim przypadku byłyby one odwróceniem „mistycznego” myślenia o improwizacji, której istotą stałaby się na powrót szybka akcja twórcza, a nie przypływ metafizycznej inspiracji.

Bardziej jeszcze bezpośrednim świadectwem zwrotu w postrzeganiu fenomenu improwizacji, który nastąpił w latach pięćdziesiątych XIX wieku, jest wypowiedź jednego z głównych ówczesnych polskich estetyków, Józefa Kremiera, który, akceptując romantyczne przekonanie o natchnionym charakterze poetyckich wystąpień improwizacyjnych, przypomina jednak o ich „technicznych” i społecznych uwarunkowaniach, które przedstawia jako pułapkę dla swobodnej inspiracji:

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 [...] oddając się niby geniuszowi, który w nim przebywa. Lecz [...] 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 wpływających minut, do granic czasu dozwolonego jej na przygotowanie, tak oddaje

⁴¹ E. Delacroix, *Dzienniki*, część pierwsza (1833–1853), przeł. J. Guze, J. Hartwig, Gdańsk 2003, s. 371.

⁴² Na temat romantycznej estetyki szkicu zob. np. H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, Warszawa 1973, oraz tom *Das Unvollendete als künstlerische Form*, herausgeg. von J.A. Schmoll gen. Eisenwert, Bern–München 1959.

się mimo wiedzy swojej pod powagę kilku osób, które na nią czekają; zanim się przeto sama spostrzeże, już stosować się pocznie 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 [...] będącego dla niego światem całym⁴³.

Koło w pewien sposób się zamyka – improwizacja, która na początku XIX wieku uważana była za umiejętność techniczną, świadcząca o opanowaniu konwencji i – co najwyżej – o bogatej inwencji twórczej, w latach trzydziestych i czterdziestych została podniesiona do rangi najczystszej demonstracji natchnienia, by od lat pięćdziesiątych stać się na powrót wyczynem głównie technicznym, i to w dodatku ograniczającym niezależność tworzenia; Krasieński nazwał ją wręcz „prostytucją ducha”⁴⁴. Ani w muzyce, ani tym bardziej w sztuce plastycznej dewaluacja tego fenomenu nie była tak radykalna, jak w literaturze – ale też była ona proporcjonalna do mniejszego stopnia jego uprzedniej mityzacji.

IMPROVISATION THROUGH THE PERSPECTIVE OF CORRESPONDENCE BETWEEN THE ARTS, THAT IS ON THE ROMANTIC BELIEFS

The article is devoted to the phenomenon of improvisation which is a characteristic aesthetic feature of the Romantic culture. Many nineteenth century artists regarded it as an embodiment of the issues that were of key importance for their period – among them, one finds the concept of genius or correspondence between the arts. On a few examples taken from the works of Chopin, Mickiewicz and Orłowski, the author reveals both the ways and the conditionings of the reception of the improvisatory works, as well as the relations between the Romantic myth of improvisation and its artistic practice⁴⁵.

⁴³ J. Kremer, *Listy z Krakowa; List XII* [w:] *Dziela*, t. IV (1877), Warszawa 1877–1881, s. 231.

⁴⁴ Z. Krasieński, *Listy do Augusta Cieszkowskiego, Edwarda Jaroszyńskiego, Bronisława Trentowskiego*, oprac. Z. Sudolski, t. I, Warszawa 1988, s. 709.

⁴⁵ Praca naukowa finansowana ze środków na naukę w latach 2009–2011 jako projekt badawczy.