

Agata Żaglewska*

 <https://orcid.org/0000-0001-6192-5531>

„Fail better”, czyli jak poprawić improwizację¹

Streszczenie

W tym artykule wskazuję związki filomackiej poezji okolicznościowej z improwizacją poetycką. Na podstawie analizy autografów dwóch wybranych utworów – *Jambu dla Jana II* Tomasza Zana i *Odezwy spod stołu* Teodora Łozińskiego – uzasadniam tezę, że jamby przedstawiane podczas imieninowych fet to przykłady improwizacji w piśmie. Analizowane utwory intensyfikują dwie najbardziej charakterystyczne cechy jambografii – zawrotną szybkość tworzenia (Zan) i wynikające z niej niedopracowanie, bylejąkość wypowiedzi poetyckiej (Łoziński). Zwracam uwagę na uzupełnianie się kodów lingwistycznych i materialnych, tj. wzmożenie podanych cech zawartych w warstwie słownej utworów poprzez sposób ich zapisu w autografach. W części drugiej artykułu zastanawiam się nad możliwościami wprowadzania modyfikacji do utworów o improwizowanym charakterze – wprowadzam kategorię „poprawiania przez powtórzenie” i opisuję ją, odwołując się zarówno do *Jambu dla Jana II* i *Odezwy spod stołu*, jak i do innych tekstów pozostałych po filomackich fetach.

* Lic., Uniwersytet Warszawski, Szkoła Doktorska Nauk Humanistycznych, Wydział Polonistyki, Instytut Literatury Polskiej, Zakład Literatury Romantyzmu, ul. Krakowskie Przedmieście 26/28, 01-999 Warszawa; a.zaglewska3@student.uw.edu.pl

¹ Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2020–2024 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant” (nr projektu: DI2019002149).

Słowa kluczowe: improwizacja, filomaci, jamby, kod materialny, kod lingwistyczny, powtórzenie

W tym artykule zajmę się specyfiką tworzenia jambów – poezji okolicznościowej członków Towarzystwa Filomatów przedstawianej podczas imieninowych fet². Na przykładzie autografów dwóch wybranych wierszy³ – *Jambu dla Jana II* Tomasza Zana (powst. 1819) i *Odezwy spod stołu* Teodora Łozińskiego (powst. 1821) – postaram się pokazać związki jambografii z improwizacją. Poszukam też odpowiedzi na pytanie, czy i w jaki sposób można było poprawiać improwizowane

- 2 Literatura przedmiotu traktująca o poezji filomackiej nie jest zbyt obszerna. O szczegółowych zagadnieniach, jak interesujący mnie tutaj proces tworzenia jambów, znaleźć można jedynie napomknięcia. W nowszych publikacjach pisze się o wierszach filomatów w kontekście kultury literackiej Wilna początków XIX wieku (M. Stankiewicz-Kopeć, *Pomiędzy klasycyznością a romantycznością: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2009; J. Kowal, „Talent (nie)wyższy nad mierność”. Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830, „Prace Polonistyczne” 2014, t. 69, s. 9–20) lub o specyficznym, wewnątrzgrupowym kontekście wypowiedzi poetyckich filomatów (T. Jędrzejewski, *Rhetoric and Poetry: the Occasional Works of the Philomaths*, „Darbai ir dienos” 2016, nr 66, s. 9–21, częściowo także D. Zawadzka, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, [w:] *Wilno i kresy północno-wschodnie: materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r. w czterech tomach*, red. E. Feliksiak, A. Kieźuń, t. 4, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza, Oddział Białostocki: Zakład Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Filia Uniwersytetu Warszawskiego, Białystok 1996, s. 23–49). Pojawiły się także prace sytuujące jambografię wobec tradycji anakreontyków (T. Jędrzejewski, „O ty, ze szkła zrobiona, przeżroczyta szklanko!”. *Biesiadne wiersze filomackie wobec przemian tradycji anakreontycznej w początkach XIX wieku*, „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2021, nr 12, s. 180–200) i współczesnej kultury hip-hopu (T. Kukułowicz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014). Zagadnienie procesu tworzenia jambów i ich związków z improwizacją poetycką nie zostało dotychczas omówione; w literaturze na temat improwizacji poetyckiej w Polsce pojawiają się jedynie obejmujące kilka stron wzmianki o młodym Mickiewiczu improwizującym dla filomatów; nie odnoszą się one jednak do jambografii jako szerszego zjawiska – zob. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1998, s. 36–46; I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013, s. 163–166.
- 3 Wybrane przeze mnie wiersze są reprezentatywne dla całego zjawiska jambografii. Intensyfikują dwie, z mojego punktu widzenia najistotniejsze, cechy charakterystyczne tych okolicznościowych wierszy – wzmogoną prędkość powstawania i wynikającą z niej bylejakość, niedopracowanie wypowiedzi. Ponadto *Odezwa spod stołu* Łozińskiego stanowi jedyny przypadek spośród całego rękopiśmiennego zbioru jambów, kiedy zachowały się dwa autografy – brulion i jego niedokończona kopia. W pozostałych przypadkach najczęściej mamy do czynienia z jednym autografem i jedną kopią nieautorską w postaci sprawozdania z odbytej imprezy, zawierającego wszystkie wiersze wypowiedziane danego dnia ułożone w odpowiedniej kolejności i uzupełnione prozatorskimi komentarzami. Niekiedy dysponujemy tylko autografem albo tylko sprawozdaniem z fety. Zob. H. Mańkowska, *Rękopisy z Archiwum Filomatów w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL: katalog*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1983, t. 47, s. 107–174.

jamby – zwłaszcza, że problem nieudania, zepsucia wypowiedzi stanowił jeden z najbardziej charakterystycznych wątków tej poezji.

Filomackie fety miały charakter luźnych przyjacielskich spotkań; organizowano je najczęściej z okazji imienin. Za główną atrakcją każdej imprezy uchodziły okolicznościowe wiersze: niektóre z nich improwizowano w całości, inne częściowo, a jeszcze inne przygotowywano wcześniej z zamiarem zaprezentowania ich w odpowiedniej chwili. Proponuję jednak zrezygnować z dzielenia jambów na „prawdziwe” improwizacje, półimprowizacje i wiersze uprzednio przygotowywane. Wszystkie jamby (nawet te, o których wiemy, że pisane były z niewielkim wyprzedzeniem) potraktuję jako utwory improwizowane. O improwizacyjnym charakterze tych wypowiedzi świadczy forma zapisu jambów – powstających na kolanie, na podanych kartkach, w przerwach między wykładami. Mamy w tym przypadku do czynienia z – często praktykowanym przez filomatów – improwizowaniem w piśmie⁴.

Improviser can fail...⁵

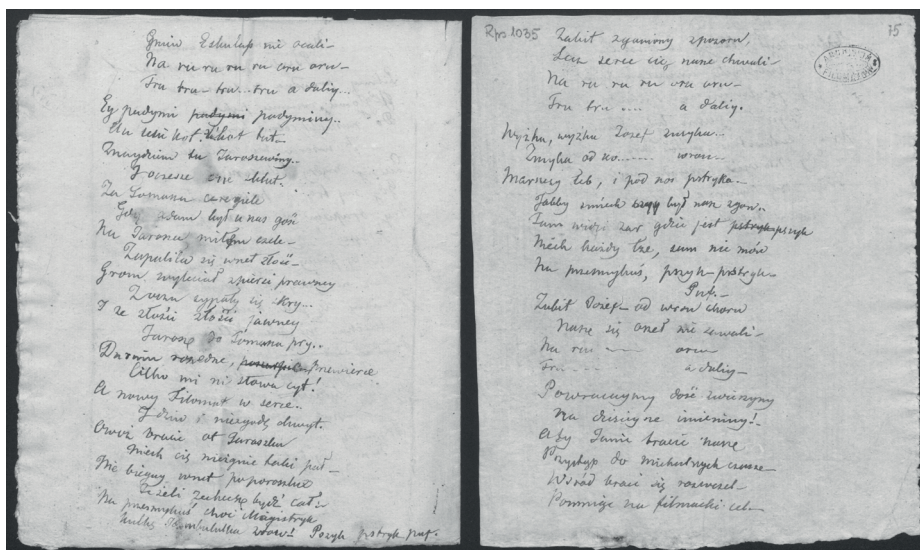
Zachowane brulionowe wersje *Jambu dla Jana II Zana* i *Odezwy spod stołu Łozińskiego* nie noszą śladów zmian w koncepcji utworu, porzuconych prób czy alternatywnych wersji, ani większych wahań w doborze poszczególnych słów i rozwiązań konstrukcyjnych⁶.

4 Zob. np. wzmiankę Mickiewicza: „Chciałem nawet listownie improwizować, ale że listownie, a ty nie jesteś w równym humorze, lepiej prozaikować” (A. Mickiewicz, *List do Jana Czeczota z dnia 2/14 sierpnia 1819 r.*, [w:] *Korespondencya filomatów*, t. 1, wyd. J. Czubek, nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, Kraków 1913, s. 87). Zob. też fragment wiersza Czeczota: „Więc przyjmij tę wymówkę, że (...) / W krótkiej chwili kryśliłem te wiersze w zimnej hacie (J. Czeczot, [*Już nam nie stało wierszy...*] [w:] *Poezycja filomatów*, t. 2, wyd. J. Czubek, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1922, s. 52); więcej przykładów przywołuję w dalszej części artykułu. Wszystkie cytaty z poezji i korespondencji filomatów podaję na podstawie tych wydań; numery stron lokuję w tekście głównym, poprzedzając literą „P” lub „K” wraz z odpowiednim numerem tomu.

5 Podtytuł nawiązuje do kanadyjskiej badaczki improwizacji Angeli Esterhammer, która podkreśla, że wszechobecne widmo porażki, współodczuwane przez publiczność, jest jednym z najistotniejszych elementów performansu improwizacji: „The audience’s involvement is intellectual, in that they try to anticipate what solution the improviser will devise to the challenging word-game, but also highly emotional, as they empathise with the stress and strain of being in the public eye. The audience participates in the sufferings and shame of a performer’s failure, and in the ever-present stress of knowing that performer could fail (...)” (A. Esterhammer, *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge University Press, Cambridge 2008, s. 156).

6 Zob. T. Zan, [*Nadstaw uszy rozdział usta Janie Wtóry...*], sygn. 1035, rkps nr 13, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego i T. Łoziński, *Odezwa spod stołu*, sygn. 1036, rkpsy nr 16, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.

W autografie *Jambu dla Jana II* ingerencje w pierwotny kształt językowy ograniczają się do skreśleń pojedynczych wyrazów i nie wprowadzają istotnych zmian. Tylko dwa skreślenia obejmują większą całość składniową. Zanowski brulion jest trudno czytelny – z pewnością filomata notował w pośpiechu, bo kształt niektórych słów okazuje się ledwie zarysowany, szczególnie w przypadku wyrazów dźwiękonaśladowczych. Dźwiękonaśladownictwo nierzadko obejmuje całe wersy; pod koniec rękopisu zdarza się, że fragmenty te są zastąpione kreską, szlaczkiem, kropkami itp.



Il. 1. Fragment autografu „Jambu dla Jana II” T. Zana, sygn. 1035, rkps nr 13, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, k. 74 v i 75 r.

Kod materialny rękopisu oddaje zawrotną szybkość tworzenia i współgra z kodem lingwistycznym⁷. Pęd i dźwięk są zdyskursywizowane – jamb przedstawiony jest jako łowczy pies i kula myśliwskiej strzelby, która ściga uciekających w popłochu kolegów: „O mój ty jambululeczku, / Młody na nich rzucaj krzyk! / Cel! Pa! W księdza, kochaneczku, / Pszyk, pszyk, pstryk! Wyż-ha! Pilnuj, rewerendę / Zakasawszy aż po pas; / Wczwał uń bieży na gawędę, / Na próżniactwo i na kwas” (P, t. 2, s. 286).

Jambista realizuje ten koncept także na poziomie struktury wiersza, która dobrze oddaje rytm ucieczki, biegu: struktura metryczna wyraźnie nawiązuje do poezji Józefa Baki, wywołującej wrażenie katarynkowości⁸. Zan strzela ry-

⁷ Wprowadzam terminologię zaproponowaną przez M. Antoniuka (*Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 31, s. 39–66).

⁸ P. Bukowiec słusznie zauważył, że podczas głośnej lektury sylabotonizm wierszy Baki ulega destrukcji, zdania rozpadają się na „izolowane, obdarzone względną swobodą słowa”,

mem i rytmem do uciekających kolegów – musi być pędzić, żeby ich dorwać, strzelić żartem, naganą, pochwałą. Pędzi też na kartce. Zatrzymuje się raz tylko, żeby napisać na nowo wers 31. Początkowo miał brzmieć: „Jamb Michała dziś nie chwali”. Autor przekreślił ten pomysł i napisał „Jamb się nie da pospolić”. Wprowadził tę zmianę na bieżąco, w jednej chwili, o czym świadczy ostatni wyraz kolejnego wersu: „pochwycić” rymuje się z „pospolić”, czyli z drugą wersją zdania.

Utwór ten przeznaczony był do zaprezentowania w konkretnych okolicznościach – stworzono go z myślą o słuchających, a nie czytających odbiorcach. Z tego względu brulion Zanowski można potraktować jako rodzaj partytury⁹ – odczytujący musiał odpowiednio intonować zapisane słowa, grać mimiką i gestem, a także improwizować niektóre nieczytelne fragmenty. Struktura wiersza została pomysłana w taki sposób, żeby łatwo było tworzyć kolejne partie, dobierać słowa „do rymu” – Zan zmieniał metrum, najczęściej sięgał po rymy czasownikowe, wprowadzał mnóstwo powtórzeń i onomatopei. Dlatego też można przypuszczać, że nieczytelność własnego rękopisu nie stanowiła dla autora większego problemu, z łatwością mógł wprowadzać rozwiązania wymyślane na bieżąco.

co – po odpowiednio długim procesie czytania na głos – wiąże się z rozkładem słów na „izolowane, obdarzone względną swobodą sylaby”. W konsekwencji „to, co wygląda na tok sylabotoniczny, w ogóle nie jest już wierszem”. „Każda sylaba staje się (...) równie samodzielna i niesamodzielna, »fruwają« one swobodnie we względnej izolacji”; „w środku takiego wiersza panuje skandowanie”. Bukowiec przenikliwie interpretuje zabiegi Baki jako brzemienne w konsekwencje strategię wprowadzania „obcej logiki przemożnego rymu”, która jest sposobem na ucieczkę przed banalizacją „aktu słownej reprezentacji duchowego obcowania ze śmiercią, czyli mówienia o śmierci”. U Baki „obcy, niedyskursywny porządek przemożnego rytmu” niesie więc za sobą mistyczne/teologiczne/metafizyczne przesłanie – zob. P. Bukowiec, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2015, s. 89–95. Zaznaczyć trzeba, że filomaci z pewnością nie interpretowali w ten sposób zabiegów poetologicznych jezuitów – ich recepcja nie odbiegała od charakterystycznej dla owego czasu w Wilnie mody na humorystyczne naśladowanie niezbyt wówczas szanowanego zakonnika-poety – zob. rozdział „Baka-osioł” – *pośmiewisko Wilna*, [w:] A. Nawarecki, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Ossolineum, Wrocław 1991.

- 9 Terminu *partytura* używam za Wandą Świątkowską, według której jest ona „instrukcją wielu możliwych, wariantywnych, potencjalnych realizacji [przedstawienia teatralnego/perfromansu – A.Ż.] (...). Partytura teatralna w znaczeniu instrukcji wykonawczej może być dramatem (...), dramaturgicznym opracowaniem dowolnego tekstu / tekstów, także nie-dramatycznych (...), bądź opisowym projektem inscenizacyjnym. (...) **Partytura teatralna (...)** kładzie nacisk na aspekt wykonawczy (dokonany bądź projektowany), sprawczość i performatywny charakter tekstu, stąd walory literackie partytury teatralnej są mniej ważne niż jej sceniczny potencjał” (W. Świątkowska, hasło *partytura teatralna*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępna online: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> (dostęp 18.12.2021 r.); (podkr. moje).

Z punktu widzenia badaczki rękopisów przykład *Jambu dla Jana II* okazuje się wielce problematyczny. Podstawowe zadanie – filologiczna dokładność w rozszyfrowaniu pisma – stoi w sprzeczności z charakterem utworu o dziwnym statusie improwizacji-partytury. Na przykład wers 165. w edycji Jana Czubka brzmi: „A u lesie kot! Hu, kot tut!” (P, t. 2, s. 289). Rękopis w tym miejscu jest bardzo nieczytelny – wspomniany fragment to raczej szlaczek niż zdanie. Czubek ewidentnie podjął arbitralną decyzję; nie wiąże się ona jednak z przeinaczeniem autorskiego gestu poetyckiego, ponieważ słowa te miały po prostu wyrażać zdziwienie na widok spotkanego w lesie kota (w żargonie myśliwskim – zająca). Zanim mógł zrobić to na wiele różnych sposobów – mógł powiedzieć po białorusku, jak chciał Czubek, mógł też powiedzieć po polsku np. „A tu w lesie kot! Ha, kot tu!”. Semantyka, składnia i interpunkcja zawarta w rękopisie nie miała dla piszącego większego znaczenia – chodziło tylko o to, żeby stworzyć szkic wypowiedzi o odpowiednim brzmieniu i podczas fety doimprowizować resztę.

Taki wiersz i taki rodzaj zapisu uniemożliwiają podejście do tekstu jako skomplikowanej konstrukcji, którą można analizować, śledząc, jak kolejne elementy łączą się ze sobą w spójną całość. Trudno też w tym wypadku praktykować „alchemię rękopisu”¹⁰, nieskończony proces grzebania w znaczeniu najmniejszych elementów graficznych kolejnych wersji danego fragmentu.

Autograf *Jambu dla Jana II* stanowi przykład improwizowania w piśmie. Mickiewicz wiele razy używał podobnego sformułowania – np. w liście do Czeczota z 1819 r. zamieścił triolet, który skomentował tymi słowami: „Jest to mała improwizacja; nie wiedziałem, jak trafię do końca. Trafiłem! Masz tryolet, bądź zdrów!” (K, t. 1, s. 183). Także inni filomaci podkreślali w korespondencji chaotyczny, niedopracowany, niegotowy charakter swoich wypowiedzi – Czeczot np. określił swój list „bigosem hultajskim”, w którym „wszystko bez ładu się miesza” (K, t. 1, s. 144). Malewski stwierdził: „Jest to wspólna wszystkich moich listów wada, że są pisane bez poprzedniego przygotowania; wówczas kiedy pora odsyłania, chwytam za pióro i ciskam wszystko, co myśl skora przystawi” (K, t. 1, s. 441). Z kolei Teodor Łoziński w liście do Mickiewicza tak skomentował proces twórczy: „Otóż puszczyć wolno pióro, a ręka niech macha. Nie rączę za to, czy znajdziesz sens, bo pisałem bez głowy” (K, t. 1, s. 434).

Podstawową cechą większości okolicznościowych wierszy filomatów był przyspieszony proces tworzenia bez wprowadzania poprawek. Zarówno improwizacje w mowie, jak i w piśmie nosiły więc cechy niedopracowania i – co bardzo istotne – były tworzone dla innych i wobec innych: czy to w bezpośrednim kontakcie ze słuchającymi, czy poprzez medium listu, czy – jak w przypadku *Jambu*

¹⁰ Odwołuję się do sformułowania Marka Troszyńskiego zawartego w tytule jego edycji *Samuela Zborowskiego*, zob. M. Troszyński, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, IBL PAN, Warszawa 2017.

dla *Jana II* – ze względu na zamiar zaprezentowania utworu przyjaciółom podczas fety. Autograf Zana zarówno poprzez kod materialny, jak i kod lingwistyczny ilustruje pośpiech jambisty, wzmaga istotne dla filomackich zabaw literackich doświadczenie zawrotnej prędkości tworzenia. Łoziński w podobny sposób intensyfikuje w rękopisach *Odezwy spod stołu* inną cechę jambów – nieudanie.

Zachowały się dwa autografy *Odezwy spod stołu* – wersja brulionowa i niedokończona kopia. Brulion *Odezwy* różni się od autografu *Jambu dla Jana II* Zana nieznacznie większą ilością wprowadzanych poprawek – oprócz skreśleń pojedynczych słów, Łoziński kilka razy zdecydował się zmienić szyk wyrazów, raz dodał też cały wers. Wciąż jednak nie są to znaczące zmiany; widać że zostały wprowadzone na bieżąco podczas pisania, bo nie zmienia się kształt pisma i kolor atramentu. Pierwsza, brulionowa wersja jest trudno czytelna i została zapisana na porwanej kartce. Tekst główny kopii właściwie nie różni się od brulionu – Teodor pisał po prostu staranniej i dodał interpunkcję, która w wersji pierwszej była bardzo szczątkowa i niekonsekwentna.

Łoziński zaczął przepisywać swój jamb z zamiarem wysłania go Mickiewiczowi nieobecnemu na fecie, podczas której prezentowana była *Odezwa*. Niedokończona kopia roi się od komentarzy odautorskich. Stanowią one kolejny dowód w moim śledztwie na temat przedstawieniowego charakteru jambografii. Łoziński robi przypisy do miejsc, uznanych za niezrozumiałe dla odbiorcy czytającego tekst poza jego właściwym kontekstem albo tłumaczy się przed Mickiewiczem z dziwnych neologizmów i innych niefortunnych zabiegów językowych. Na przykład pierwszy przypis do fragmentu „Czyż tego nie wiecie / Że poecie / Wolno się, jak chceć, zmieniać, wolno i pseem zostać?” zawiera informację: „Jam to mówił, siedząc pod stołem, a zatem po psiemu” (P, t. 2, s. 336–337). Kolejne przykłady komentarzy: „W nice zamiast w nic – licencya poetycka dla rymu”; „Takiemu, jak ja, poecie ujdzie dla wiersza położyć improwizor zamiast improwizator, jakim był Onufr”. Błyskotliwy dwuwers „Więc Szerok zalegć pole powinien za wszystkich, / Jemu bowiem nie braknie na conceptach płytkich” skomentował: „Jak i w dzisiejszych jambach jest na to dowód” (P, t. 2, s. 338).

Jak widać, Łoziński zмага się ze swoim prowizorycznym, na szybko skleconym pisaniem. Swojego dzieła nie kończy – objaśniony jamb traci charakter spontanicznej wypowiedzi poetyckiej. Parafilologiczne komentarze autora redukują celebracyjny charakter utworu. Z filomackiego performansu niewiele zostaje...

W przypisach autor tłumaczy utwór i tłumaczy się z utworu. Ponieważ Mickiewicza nie było w Wilnie w tamtym czasie, niektóre fragmenty wymagały dopisania szczegółowego kontekstu. Oprócz tego Łoziński czuł potrzebę usprawiedliwienia niedociągnięć warsztatowych, które nie stanowiły przeszkody podczas wypowiadania utworu, a jednak w piśmie najwyraźniej zaczęły go razić. Zmiany w kolorze atramentu i sposobie pisania świadczą o tym, że zasiadał do tej roboty co najmniej dwa razy. Komentarze do tekstu mnożą się niemożliwie;

Rpno 1036 Wzrosty

(1) Pięta figura pisał, że nie uważał, że to nie jest
 adnotacja, po której nastąpiła po prostu, że to jest niepełna
 umowa, że słońce nie wychodzi. Ma być to beneficjum, co
 przysięga, że nie będzie, że to jest ten, co jest beneficjum, co
 jest, ponieważ to jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (2) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (3) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (4) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (5) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (6) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (7) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (8) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (9) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (10) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.

(1) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (2) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (3) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (4) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (5) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (6) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (7) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (8) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (9) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (10) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (11) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (12) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (13) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (14) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (15) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (16) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (17) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (18) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (19) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.
 (20) To jest, co jest beneficjum, co jest beneficjum, co jest beneficjum.

II. 2. Adnotacje dołączone do niedokończonyj autorskiej kopii „Odezwy spod stołu” T. Łozińskiego, pisanej zamiarem wystania Mickiewiczowi, 1036, rkpsy nr 16, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, k. 49 r/v i k. 50 r.

doprowadzenie przedsięwzięcia do końca wymagałoby sporego nakładu pracy; przepisujący w końcu daje za wygraną – odpuszcza.

Z gestu Łozińskiego chcę wyciągnąć trzy kwestie. Po pierwsze, świadczy o tym, że nie można było poprawiać wiersza już wypowiedzianego, zaprezentowanego przed innymi podczas uczt. Nie było sensu tego robić – jamby traktowano jak swego rodzaju ślady minionego wydarzenia (odbytej fety). Stosunek filomatów do swoich okolicznościowych fragmentów odpowiadał dynamice ich tworzenia. Spisywane były często na luźnych kartkach i ginęły w ogólnym nieporządku, piętrzących wszędzie się papierach. W 1820 r. Mickiewicz pisze do Czeczota: „Uciałem był do ciebie półarkuszową odę, wróciwszy z huty, ale między szpargałami zawieruszyła się. Masz wierszyk, w którym tyle sensu, ile teraz w mojej głowie, dlatego kończę” (K, t. 1, s. 438). Poza tym niedociągnięcia warsztatowe najwyraźniej nie osłabiały siły oddziaływania utworu – chodziło przecież o to, żeby **coś** przynieść: coś, co będzie przede wszystkim zabawne i zaczepne, a niekoniecznie dopracowane. Zasady tej towarzyskiej gry nie opierały się na ocenie wartości literackiej prezentowanego utworu – filomaci wielokrotnie podkreślali lichotę swoich poetyckich ekscesów:

Reguły sztuki poetyckiej przestają mieć znaczenie; w warunkach odurzenia [„alkoholowego” – A.Ż.] poeta nie potrafił się ich trzymać. Twórca skazuje się na produkcję wierszy, „jakie się udadzą”: filomaci otwarcie przyznają się zatem do mierności wygłaszanych lub śpiewanych tekstów. „Dawniej dudarz zawołany / Dziś, żeby nie być jako duda, / Śpiewam ci, Tomo kochany, / Piosenkę, jaka mi się uda” (...) (Poezyja... 1922, I: 93). Ceną za nieskrępowany akt twórczy są więc – oprócz niezwykłych asocjacji – „wiersze lekkie jak pióro”, „rymarstwo”, licha „jambografia”. „Już nam nie stało wierszy, cóż powiemy prozą? / Wierszem szafować możemy, jak nikczemnym płodem” (...) (Poezyja... 1922, II: 51)¹¹.

Chodziło zatem o efekt, jaki wywołają słowa wypowiedziane na gorąco i nie miało większego znaczenia, czy na papierze prezentować się będą jako udane (tj. poetycko wartościowe) wiersze.

Po drugie, to niedokończone przedsięwzięcie komentowania zwraca uwagę na niesamodzielność utworów przygotowywanych na ucztę jako tekstów silnie osadzonych w swoim kontekście towarzyskim i przez co w formie pisemnej niepełnych: przypisy wyjaśniające/zastrzegające coś mogłyby się rozrastać i mnożyć do pokaźnych rozmiarów. Jeśli potraktujemy wystąpienia podczas fet jako performanse poetyckie, trzeba wziąć pod uwagę także pozajęzykowe elementy wydarzenia. Podkreślić należy istotną rolę wszystkich uczestników zabawy – zwłaszcza, że w przypadku filomatów podział na publiczność i wykonawcę

¹¹ T. Jędrzejewski, „O ty, ze szkła zrobiona, przeźroczyta szklanko!”..., dz. cyt. s. 193.

ulegał zawieszeniu. Nie bez znaczenia była przestrzeń występu (często aranżowano ją tak, żeby w danej chwili współgrała z wypowiedzianymi słowami), a także (m.in.) nacechowanie emocjonalne wynikające z fizycznej współobecności, cielesna gra performerów i nieprzewidziane zakłócenia wdzierające się w przestrzeń i czas przedstawienia¹².

Po trzecie, kopia brulionowej wersji stanowi kolejny przypadek uzupełniania się kodu materialnego i kodu lingwistycznego. Łoziński często podejmuje w listach i w wierszach problemy kluczowe dla filomackiej jambografii – nieudanie, słabiznę, głupawość wypowiedzi albo całkowite zacięcie się, niemożność wypuszczenia z gęby głosu. Ten późny jambista (wzmożony okres jego twórczości przypada na okres między końcówką 1819 r. a 1821 r.) jak gdyby wyolbrzymia wszystkie grzechy główne filomackiej muzy. Centralnym tematem jego twórczości jest problem słabości, miernoty i prowizorki:

„Miło mi bardzo z tobą rozmawiać choć listownie; na nieszczęście tylko, że mi **często braknie materii, a moja głowa ograniczona nie może się zdobyć na wymyślenia**. Przywilej ten zostawiony jest poetom. A ja upośledzony w tem jestem od natury i **kie- dy nawet czasami łeb się zakurzy, zdaje się, że natchnięty już jestem od Apollina, postawię nogi szeroko, a gębę otworzę jeszcze szerzej; ale jąkam, krztuszę się, a prócz próżnego tchu nic z niej nie wyjdzie**. A chociaż czasami zaimprovizuję, to pewnie w wierszu tyle zgłosek zamknę, iż nawet przez rachunek integralny zliczyć by ich nie można było” (K, t. 1, s. 329–330).

„W pół do pierwszej po północy zasiadam i chcę do ciebie, kochany Adamie, pi- sać, ale nie wiem, co. **Myślę, gryzę pióro, chcę coś żartobliwego uciąć, ale choć ty trzaśnij, żaden koncept do głowy nie przychodzi**. Otóż puszczę wolno pióro, a ręka niech macha. **Nie ręczę za to, czy znajdziesz sens, bo pisałem bez głowy**” (K, t. 1, s. 434).

„**Tu gryzę, a gryzę pióro; / Lecz gdym już wierszów napisał sto z górą, / Ani weź, rym się żaden nie klei**” (P, t. 2, s. 343).

„Nadto **cecha moja główna / milczeć; otwarłszy gębę szeroką, / Już daję mojej głowie dość wartość wysoką**” (P, t. 2, s. 352).

¹² Dobrym przykładem takiego zakłócenia performansu improwizacji jest historyjka opowiedziana w liście do Mickiewicza przez Pietraszkiewicza – całkiem udane jambowanie *ex tempore* zostało przerwane przez nagły, nieprzyjemny wypadek stłuczenia pożyczonej lampki. Pietraszkiewicz przedwcześnie zakończył swoje wystąpienie, bo opuściła go wena (zob. K, t. 1, s. 458).

„**Braknie już w mej głowie oleju**, / Już dziś nie uskubnę, dalibóg, dobrodzieju”
(P, t. 2, s. 369).

„Kontynuacja nastąpi w następnym numerze, / Bo dla krótkości czasu Muza jest
w cholerze, / **I choć się siłę, choć się nadymam**, / **Choć szarpię włosy i zżymam**
/ **Ani weź, nie trzańcie**” (P, t. 2, s. 370).

Wątki te przewijają się także w warstwie tematycznej *Odezwy spod stołu*; wrażenie niedoskonałości, bylejakości niewątpliwie zostaje spotęgowane przez komentarze mówiące wprost o tym, że autor nie potrafił czegoś lepiej ująć, stworzył neologizm na potrzeby rymu itp. Podobnie było w przypadku rękopisu Zanowskiego, którego materialna forma oddawała cechę zawrotnej prędkości powstawania utworu i wskazywała na dynamiczny sposób jego prezentacji. Łoziński natomiast w widoczny sposób zmagają się z prowizorycznym charakterem tekstu przygotowywanego z zamiarem jednorazowego wypowiedzenia.

Te trzy pokrótce omówione przeze mnie autografy świadczą o tym, że spontanicznie powstające wiersze okolicznościowe filomatów nie noszą śladów jakichkolwiek większych wahań w koncepcji i stosowania poszczególnych rozwiązań. Wiemy też, że nie wprowadzano zmian do powstałych tekstów, nawet jeśli miały one funkcjonować w obiegu rękopiśmiennym, a nie tylko w jednorazowym wypowiedzeniu. Czasami zdarzało się, że koledzy przesyłali sobie listownie jamby pozostałe po jakiejś uczcie, jednak – na przykładzie niedokończony kopii *Odezwy* – można stwierdzić, że ze względu na silne zakorzenienie w kontekście wypowiedzenia, nie widzieli potrzeby ich modyfikowania. Płyne z tego prosty wniosek: z punktu widzenia filomaty pisanej improwizacji nie warto poprawiać w rękopisie, a nawet nie da się tego zrobić bez straty dla efektu autentyczności przeżycia grupowej zabawy.

Improviser can fail better

A jednak, w tytule artykułu zasugerowałam, że improwizację da się jakoś modyfikować. Czas wytłumaczyć się z tego i postawić pytanie, czy można zmieniać wypowiedź w inny sposób niż wprowadzenie kolejnych zmian w brulionie. Pisane jamby, ze względu na swoją jednorazowość, prowizoryczność, ewidentnie przyspieszony proces tworzenia, a także sposób prezentacji w formie performansu poetyckiego, nie podlegały podobnym zabiegom. Mimo to chcę zaproponować teżę, że **filomackie improwizacje miały swoje warianty**. Ten rodzaj modyfikacji nazwałabym „**poprawieniem przez powtórzenie**”. Mam na myśli repetycję danego schematu/motywu w kolejnych wypowiedzianych zdaniach albo w ponownym opracowaniu tego samego tematu przy innej okazji. Jamby można potraktować

jako potencjalnie nigdy nie skończony cykl albo lepiej – jedną wielką wieloautor-ską wypowiedź. W ramach tej wypowiedzi powracał stale ten sam zestaw tematów, powtarzały się także schematy konstrukcyjne. Nie może tu być mowy o opozycji „źle” (zarzucony wariant) – „dobrze” (poprawka). Powtórzenia następują kaskadowo, co sprawia wrażenie, jakby poprawka nigdy nie była zadowolająca. Przeciwnie – pociąga ona za sobą konieczność kolejnej korekty, ta zaś – następnej. Opozycję „źle” – „dobrze” zastępuje seria poetyckich (i zamierzonych!) niepowodzeń: „źle” – „znowu źle” – „znowu nie tak”. Poprawka improwizacji także musi być improwizowana – następować szybko, podczas krótkotrwałego procesu twórczego. W zapisanej improwizacji utrwalone są więc tylko te modyfikacje, które do wypowiedzi zostały wprowadzone od razu i ulokowane w strukturze wiersza. Wszystkie niedoskonałości, których nie skorygowano w utworze *in statu nascendi*, muszą w nim pozostać – jako świadectwo autentyczności i spontaniczności powstającego jambu, prędkości jego układania (jamb Zanowski), i wynikającej z tych warunków tworzenia mierności artystycznej (jamb Łozińskiego).

Zestaw podejmowanych i powtarzanych tematów obejmował, najogólniej mówiąc, bieżące sprawy osobiste – relacje między członkami grupy, ważne (albo śmieszne) wydarzenia z życia wspólnoty. Na przykład wielką karierę robił wątek rozprawy Erazma Poluszyńskiego *O pollucjach czyli upływie nasienia*, czytanej na posiedzeniach Towarzystwa w grudniu 1817 i styczniu 1818. Motyw upływu nasienia zrosł się z postacią Poluszyńskiego tak bardzo, że występujący powtarzali i opracowywali na nowo ten żart prawie za każdym razem, kiedy zwracali się do Erazma.

Ten podstawowy budulec „dzieła” (jakim były bieżące sprawy z życia grupy) był uzupełniany przez wątki biesiadne. Na wszystkie możliwe sposoby opracowywano motywy alkoholu pojawiający się już od pierwszej wierszowanej fety nazwanej *Walkami miodowymi*. Naśladowano w wierszach pijane bełkoty (robił to np. Zan podczas tzw. *Pożegnania*), dociekano *Prawd znalezionych na dnie szklanki* (Łoziński), pisano *Igraszki po pijanemu* (także Łoziński)¹³.

Bardzo istotna jest także autoreferencjalność – filomaci często opisywali swoją pozycję poety-improwizatora-jambografa, a także określali specyfikę jambu jako wypowiedzi artystycznej. Jak już wspomniałam wyżej, motyw nieudania, popsucia wypowiedzi pojawia się u wszystkich występujących – jamb jako coś niedopracowanego, źle i byle jak zrobionego stanowi punkt wyjścia dla autorskich rozważań gatunkowych. Oprócz tego wielokrotnie podkreślano, że ważnym elementem jambografii jest krytyka kolegów, prowokowanie zaczepek. Mówił o tym np. Mickiewicz „Jamb to szpieguje, pisze, zwołuje, ogłasza. / Różny ton ma i pochwał i żartów i przygan: / Raz, jak Pindar, jak baba raz, nawet jak cygan (P, t. 2,

¹³ Zob. T. Jędrzejewski, „O ty, ze szkła zrobiona, przezroczyta szklanko!...”, dz. cyt., *passim*.

s.147) i Łoziński („jambiczycy czyli byczy”: P, t. 2, s. 339). Można to było zauważyć także w cytowanym *Jambie dla Jana II* w pomysłcie ścigania kolegów.

Schematy konstrukcyjne polegały natomiast na kierowaniu wypowiedzi po kolei do każdego lub kilku z obecnych na uczcie, układaniu paralelnie zbudowanych personalnych pochwał i zaczepk. Ulubionym środkiem stylistycznym filomatów było wyliczenie. Praktykowano je w wersji mikro – wtedy obejmowało kilka wersów, np. Łoziński w *Odezwie spod stołu* wymienia kolejno z imienia wszystkich jambistów i podaje powody, dla których musiał ich zastąpić; Zan także już na samym początku korzysta z tego ułatwienia, dając opis przygotowanych na ucztę atrakcji – „Rodzyneczki, jabłuszczyki / I zamorski, gorzki bob, / Biskokoteczki i flaszeczki / I z zaplatankami pop” (P, t. 2, s. 283). Wyliczenia w wersji makro rozrastały się do całych utworów – np. układano jamby, którym głównym tematem były ekscesy erotyczne i po kolei wyliczano główne grzechy obecnych osób¹⁴. Można podejrzewać, że wypadało to efektownie, bo pozwalało nawiązać indywidualny kontakt ze wszystkimi słuchającymi. Jednocześnie skutkowało to wielokrotnym opracowywaniem tego samego schematu wypowiedzi niemal podczas każdego wystąpienia; ponieważ zwracano się do tych samych osób, temat siłą rzeczy także pozostawał niezmienny. Oba analizowane przeze mnie utwory nie stanowią wyjątku od tej reguły – Zan ścigał po kolei każdego z kolegów, wprowadzając motyw polowania; Łoziński także na początku zapowiedział, że:

Dzisiaj wszystkich poetów na harce wyzywa.

(...)

Niechaj się tylko który odważny nawinie:

Wnet go zgniotę na druzgi, jak mysz ruda, zginie.

– A co, prawda? Wszak żaden dotąd się nie zjawił!

Więc was tu po maleńku będę kąsał, dławił.

A naprzód, prezydencie, od cię Szczerocenty

Jambiczycy czyli byczyć zacznie braciom w pięty. (P, t. 2, s. 338–339)

I tak dalej, i tak dalej. Z pewnością kolejnym ułatwieniem dla układania wierszy na bieżąco było wprowadzenie paralelizmu pozwalającego łatwo układać kolejne zdania na podobnej zasadzie. U Łozińskiego można zauważyć takie rozwiązanie np. we fragmencie obejmującym wersy 72–92, kiedy wyraźnie nadużywa formy wołacza i układa kolejne zdania, zaczynając od zwrotu „O ty, co...”. Używa tego schematu 5 razy, a samego słowa „ty” aż 14 razy – całą tę sekwencję kończy wersem

¹⁴ Zob. np. długi fragment jambu Zana przygotowanego na *Jaroszowe* (P, t. 2, s. 176–180), zarzuty kierowane do Zana i Czeczota przez Dionizego Chlewińskiego w tzw. zaplatankach (P, t. 2, s. 187–191), oba jamby Zana i jamb Pietraszkiewicza przegotowane na *Adamowe i Tomaszowe* (P, t. 2, s. 205–231) i in.

wyglądającym następująco: „Ty! i ty! i ty! i ty! i ty! i ty! i ty!” (P, t. 2, s. 341). Z kolei Zan cały jamb przeplata wyrazami dźwiękonaśladowczymi, które kojarzą się z polowaniem i strzelaniem (puf, pstryk, tru ru, oru, wyż-ha itp.), i często zastępuje nimi pojedyncze słowa albo nawet całe wersy.

Poza tym filomaci stale układali swoje wypowiedzi w formie porównania – ja jestem lepszy/gorszy niż ten-tu, ten-tam, zachował się lepiej lub zrobił coś gorzej niż tamten itd. I znów: w wersji mikro – np. „Nie da się szukać Zana, / Jak się dziś szukał Jan” (P, t. 2, s. 284). W większym fragmencie tego samego *Jambu dla Jana II*: „Sam jeden, sam jeden Michał: / Daje ucztę i chce jamba... / O, kto da psikusy nam – ba!” „chyba Djoniz (...) przyniesie tu zaplatankę”, „chyba Szerok (...) pjanym udźgnie święty rym”, „chyba Jan (...) czyta wtenczas, gdy zagłusza każdego Bachusów płyn”, „chyba (...) z jambem przewielebnym wystąpi Nufi”, „Lecz ja, / Tomasz kędzierzawy, / Mając w mózgu cały pak, / Umie jambów bronić sławy / I nie postąpię tak”. W wersji makro antagonizm zaznaczył się szczególnie w parze Czeczot – Zan, którzy rywalizowali ze sobą już od pierwszej uczty (zob. rozegraną między nimi *Walkę miodową*) i od tej pory często układali dramatyczno-żartobliwe wiersze-oskarżenia, litanie złych cech przeciwnika. Kulminacją konfliktu był *Jamb dla Tomasza Czeczota* z 24 grudnia 1819 (P, t. 2, s. 232–244) w całości poświęcony zarzutom kierowanym w stronę Zana.

Okazuje się, że zabawa w jambografię stanowiła serię powtórzeń. W pewnym sensie każdy jamb był wariantem jambów poprzednich. Scenariusz wydarzenia zawsze się powtarzał – na fety przychodziła ta sama grupa osób (co prawda rozszerzana o nowo przyjmowanych członków Towarzystwa), atmosfera była swobodna, filomacka muza wspomagała się alkoholem. Geneza wierszowanych zabaw podczas uczt wywodziła się z tradycji konkursów poetyckich: pierwsze wierszowane starcie obejmowało konkretny temat – każdy z uczestników miał wygłosić pochwałę miodu. Temat kolejnych występów – w przeciwieństwie do *Walk miodowych* – pozostawał dowolny. W praktyce jednak realizowano podobny schemat wypowiedzi, urozmaicany przez nawiązanie do zmieniających się szczegółów poszczególnych spotkań (czasami przygotowywano nietypowe dekoracje albo inscenizowano scenki, niekiedy miejsce spotkania było z jakiegoś względu wyjątkowe i trzeba było się jakoś do tego odnieść¹⁵). Powtarzalność scenariusza społecznego

¹⁵ Aranżację przestrzeni przygotowano m.in. na *Onufrowie*: „W lasku zrobiony był sałasz z gałęzi, prowadzący na górę po stopniach, wybitych z ziemi, oświetlonych lampami, do cyfry Onufrego, z liści i kwiatów polnych uplecionej, zawieszanej na drzewach; naprzeciw sałusza na wzgórku między krzakami ukazywało się przy świetle lamp malowidło, wyobrażające Onufrego i Tomasza, skaczących do siebie znajomy Onufrejski taniec, jaki zwykli wodzić, kiedy kielich weselości głowie, a gibkości nogom doda”. Nietypowa scenografia szła w parze z bardziej niż zazwyczaj rozbudowanym performansem: „Wszyscyśmy, prócz Adama, Józefa I i Hieronima, prowadzących z miasta Onufrego, byli zebrani w to przygotowane miejsce. Za zbliżeniem się solenizanta pochowaliśmy się w lesie i Tomasz na piszczałce, z piórek

wydarzenia wpływała na powtarzalność motywów tematycznych, chwytów konstrukcyjnych i retorycznych.

Pisemne improwizacje filomatów nie podlegały procesom autorskiej rewizji, ponieważ stała ona w sprzeczności ze spontanicznym i z założenia niedopracowanym charakterem tych utworów. Rękopisy jambów, które opisałam wyżej, świadczą o tym, że wariantów nie wprowadzano ani w momencie tworzenia, ani później, podczas sporządzania kopii. Różnorakie próby poprawek rozgrywały się natomiast poza granicami brulionu – w powtórzeniu, w ponownym opracowaniu tego samego tematu w bardzo podobnych okolicznościach.

Bibliografia

- Antoniuk Mateusz, *Jak czytać stronę brulionu. Krytyka genetyczna i materialność tekstu*, „Wielogłos” 2017, nr 1, s. 39–66.
- de Biasi Pierre-Marc, *Genetyka tekstów*, tłum. Filip Kwiatek, Maria Prussak, IBL PAN, Warszawa 2015.
- Bielak Agnieszka (red.), *Osoba czy tekst?*, Wydawnictwo KUL, Lublin 2015.
- Bukowiec Paweł, *Metronom: o jednostkowości poezji „nazbyt” rytmicznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2015.
- Czubek Jan (wyd.), *Korespondencya filomatów*, t. 1–2, nakł. Akademii Umiejętności i Towarzystwa dla Popierania Wydawnictw Akademii, Kraków 1913.
- Czubek Jan (wyd.), *Poezycja filomatów*, t. 1–2, nakł. Polskiej Akademii Umiejętności, Kraków 1922.
- Esterhammer Angela, *Romanticism and Improvisation, 1750–1850*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- Jędrzejewski Tomasz, „O ty, ze szkła zrobiona, przeźroczysta szklanko!”. *Biesiadne wiersze filomackie wobec przemian tradycji anakreontycznej w początkach XIX wieku*, „pl.it / rassegna italiana di argomenti polacchi” 2021, nr 12, s. 180–200.
- Jędrzejewski Tomasz, *Rhetoric and Poetry: the Occasional Works of the Philomaths*, „Darbai ir dienos” 2016, nr 66, s. 9–21.
- Kowal Jolanta, „Talent (nie)wyższy nad mierność”. *Kilka uwag o zjawisku wierszomanii na Litwie w latach 1815–1830*, „Prace Polonistyczne” 2014, t. 69, s. 9–20.

zrobionej, zaczął przegrywać. Zdziwiony tem graniem Onufry, gdy wszedł w miejsce festynu, gdzie się nic zrazu prócz sałasza widzieć nie dawało, wysypaliśmy się z lasu z hałasem: *Vivat Onufr!*”. W jambach przygotowanych na tę okazję opisywano proces przygotowania scenografii, wprowadzano też kolejne niespodzianki w postaci „wyczarowywania” butelek alkoholu w lesie (P, t. 2., s. 85–106).

- Kukułowicz Tomasz, *Raperzy kontra filomaci*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.
- Łoziński Teodor, *Odezwa spod stołu*, sygn.1036, rkpsy nr 16, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Mańkowska Helena, *Rękopisy z Archiwum Filomatów w Bibliotece Uniwersyteckiej KUL: katalog*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1983, t. 47, s. 107–174. <https://doi.org/10.31743/abmk.7611>
- Nawarecki Andrzej, *Czarny karnawał. „Uwagi śmierci niechybnej” księdza Baki – poetyka tekstu i paradoksy recepcji*, Ossolineum, Wrocław 1991.
- Prussak Maria, Bem Paweł, Cybulski Łukasz (red.), *Archiwa i bruliony pisarzy. Odkrywanie*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Puchalska Iwona, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2013.
- Stankiewicz-Kopeć Monika, *Pomiędzy klasycyzmem a romantyzmem: młodzi autorzy Wilna, Krzemieńca i Lwowa wobec przemian w literaturze polskiej lat 1817–1828*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2009.
- Świątkowska Wanda, hasło *partytura teatralna*, [w:] *Encyklopedia teatru polskiego*, dostępna online: <https://encyklopediateatru.pl/hasla/123/partytura-teatralna> [dostęp: 18.12.2021].
- Troszyński Marek, *Alchemia rękopisu. „Samuel Zborowski” Juliusza Słowackiego*, IBL PAN, Warszawa 2017.
- Weintraub Wiktor, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, wyd. 2, Biblioteka Narodowa, Warszawa 1998.
- Witkowska Alina, *Rówieśnicy Mickiewicza. Życiorys jednego pokolenia*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1962.
- Zan Tomasz, *[Nadstaw uszy rozdział usta Janie Wtóry...]*, sygn. 1035, rkps nr 13, zbiory Biblioteki Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego.
- Zawadzka Danuta, *Czytanie i pisanie w życiu filomatów*, [w:] *Wilno i kresy północno-wschodnie: materiały II Międzynarodowej Konferencji w Białymstoku 14–17 IX 1994 r. w czterech tomach*, red. Elżbieta Feliksiak, Anna Kiezuń, t. 4, Towarzystwo Literackie im. Adama Mickiewicza. Oddział Białostocki: Zakład Teorii i Antropologii Literatury w Instytucie Filologii Polskiej. Filia Uniwersytetu Warszawskiego Białystok 1996, s. 23–49.

Agata Żaglewska

“Fail better” or how to improve improvisation

Summary

In this article, I show the relationship between philomathic occasional poetry and poetic improvisation. Based on the analysis of the autographs of two selected works – *Jamb dla Jana II* by Tomasz Zan and *Odezwa spod stołu* by Teodor Łoziński – I justify the thesis that jamps presented during name-day parties are examples of improvisations in writing. The analyzed works are intensified by the two most characteristic features of jambography – the dizzying speed of creation and the resulting underdevelopment, mediocrity of poetic expression. I pay attention to the complementation of linguistic and material codes, i.e. the enhancement of the given features included in the verbal layer of the works by the way they are written in autographs. In the second part of the article, I consider the possibilities of introducing modifications to works of an improvised nature – I introduce the category of “correction by repetition” and describe it, referring both to *Jamb dla Jana II* and *Odezwa spod stołu*, as well as to other texts left over from Philomath fetes.

Keywords: improvisation, philomaths, jamby, material code, linguistic code, repetition

Agata Żaglewska – lic., doktorantka Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych na Uniwersytecie Warszawskim. Stypendystka programu „Diamentowy Grant”, w ramach którego przygotowuje rozprawę doktorską na temat improwizacji poetyckiej w polskim romantyzmie.