

JUSTYNA CZUPIŁKA

[HTTPS://ORCID.ORG/0009-0005-9840-2044](https://orcid.org/0009-0005-9840-2044)

JUSTYNA.CZUPIŁKA@FILHIST.UNI.LODZ.PL

Uniwersytet Łódzki

Wydział Filozoficzno-Historyczny

Katedra Antropologii Kulturowej i Krytycznych Studiów nad Dziedzictwem

O ludowych wpływach i proveniencji XIX-wiecznych improwizacji na przykładzie twórczości oralnej Adama Mickiewicza oraz Jadwigi Łuszczewskiej

Folk Influences and Origins of 19th-century
Improvisational Poetry: A Study of the Oral Works
of Adam Mickiewicz and Jadwiga Łuszczewska

Streszczenie: Improwizacja to forma twórczości oralnej, która spopularyzowała się w XIX w. (szczególnie w okresie romantyzmu nazywanego „słowiańskim renesansem”). Definiowana jest ona jako „spontaniczne tworzenie dzieła na zadany przez publiczność temat”. Może być postrzegana jako zabawa salonowa, jak również działanie o charakterze performatywnym czy też sprawczym. Najpopularniejszymi polskimi improwizatorami byli Adam Mickiewicz oraz Jadwiga Łuszczewska (Deotyma), którzy nawiązywali w swoich tekstach do niematerialnej kultury ludu. Odzwierciedlało to romantyczną fascynację życiem mieszkańców wsi. Jednak odwołania do oralnej twórczości ludowej wyżej wspomnianych poetów miały odmienny charakter, ponieważ romantyczny wieszcz wychowywał się na wsi i znał przyspiewki, piosenki, podania itd. Deotyma natomiast, w okresie, gdy improwizowała, mieszkała w Warszawie i występowała w salonie swoich rodziców – Niny i Wacława Łuszczewskich. Artystka nie miała zatem bezpośredniego kontaktu z wsią i twórczością ludową, a jedynie zapośredniczony – poprzez dzieła pisarzy czy malarzy z jej kręgu (bywalców salonu). W artykule wyjaśniam przyczyny i przejawy zainteresowania ludowością oraz folklorem w romantyzmie. Analizuję również zachowane fragmenty improwizacji pod kątem występowania w nich cech zbliżonych z oralną twórczością i kulturą ludu. Na podstawie owej analizy można mówić o ludowej proveniencji działań artystycznych A. Mickiewicza, zaś w przypadku Deotymy jedynie o pewnych wpływach i nawiązaniach.



Słowa klucze: ludowość, twórczość oralna, improwizacje, Adam Mickiewicz, Jadwiga Łuszczewska

Summary: Improvisation is a form of oral creativity that became popular in the nineteenth century, especially during the Romantic period, called the “Slavic Renaissance”. It is defined as “the spontaneous creation of a work on a topic assigned by the audience”. It can be regarded as salon entertainment as well as an activity of a performative or even causative nature. The most renowned Polish improvisers were Adam Mickiewicz and Jadwiga Łuszczewska (Deotyma). They referred to the folk intangible culture, reflecting the Romantic fascination with rural life. However, the references to folk oral creativity made by these poets differed because the Romantic bard was brought up in the countryside and knew refrains, songs, legends, and so on. Deotyma, by contrast, during the period when she improvised, lived in Warsaw and performed in her parents’ salon, Nina and Waław Łuszczewski. The artist, therefore, had no direct contact with the countryside and folk creativity but only an indirect one, mediated through the works of writers and painters from her circle, habitual visitors to the salon. In this article, I explain the reasons for and manifestations of the interest in folkness and folklore in Romanticism. I also analyse the preserved fragments of the improvisations for features that coincide with oral creativity and the folk culture. Based on this analysis, one can speak of a folk provenance of A. Mickiewicz’s artistic activity, whereas in Deotyma’s case, only of certain influences and references.

Keywords: folklore, oral literature, improvisational poetry, Adam Mickiewicz, Jadwiga Łuszczewska

Kilka słów o improwizacji

Improwizacja definiowana jest jako „spontaniczne tworzenie dzieła na zadany przez publiczność temat”¹. Ta forma twórczości oralnej spopularyzowała się w pierwszej połowie XIX w. w Europie i postrzegana była dwojako – jako zabawa salonowa, a także jako wypowiedź o charakterze performatywnym (głównie za sprawą wystąpień Adama Mickiewicza, który w swoich improwizacjach wieszczył przyszłość Polski i w związku z tym oddziaływał na odbiorców, którzy odczuwali silne emocje, które wyrażali, m.in. przez płacz i okrzyki zachwytu)². Improwizacjom niekiedy

1 M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008, s. 212.

2 Mówiąc o performatywności, odwołuję się do pracy Johna Langshawa Austina. Brytyjski językoznawca zwrócił bowiem uwagę na to, iż niektóre wypowiedzi (performatywy) w określonych okolicznościach mają charakter sprawczy i mogą przekształcać rzeczywistość (tak jak improwizacje A. Mickiewicza, które silnie wpływały na publiczność – reakcje,

towarzyszył akompaniament, jak również określone gesty oraz postawa artysty. A. Mickiewicz, chcąc stworzyć własną legendę, obserwował epileptyków i zdarzało się, że, w trakcie występu symulował ataki epilepsji, by wydać się publiczności bardziej autentycznym jako profeta. Jednak w przeważającej większości przypadków omawiana forma twórczości traktowana była postrzegana (zarówno przez publiczność, jak i artystę) jako rozrywka.

Warto wspomnieć, że odbiorcy oceniali improwizacje w rozmaity sposób – niektórzy upodobili sobie tę zabawę salonową i z chęcią wymyślali nowe tematy dla artystów³. Wielbicielami sztuki spontanicznego układania wierszy byli m.in.: Hans Christian Andersen, Madame de Staël, jak również Samuel Taylor Coleridge. Jednak zdarzali się i tacy, którzy uważali tę formę twórczości za szalbierstwo, a improwizatorów postrzegali jako uzurpatorów, którzy, albo wcześniej przygotowują się do występu i znają zakres tematów, o jakich będą mówić wierszem, albo wykorzystują wciąż te same chwytły, związki wyrazowe itp. Przeciwnikiem tego typu twórczości był m.in. Aleksander Puszkina, autor utworu *Egipskie noce*, w którym w sposób niekorzystny zaprezentował improwizatora. Rosyjski pisarz sądził, że twórcy wymyślający na poczekaniu wiersze naśladowają jedynie prawdziwych poetów, którym w rzeczywistości nigdy nie dorównają. Autor *Eugeniusza Oniegina* przedstawił artystę przygotowującego się do występu w następujący sposób:

Włoch ubrany był jak na scenę, w czerni od stóp do głowy; koronkowy kołnierz koszuli był odrzucony, naga szyja dziwną białością jaskrawo odbijała się od gęstej czarnej brody, spadające kosmyki włosów ocieniały mu czoło i brwi. Wszystko to bardzo nie w smak było Czarskiemu, któremu sprawiał przykre widok poety w stroju wędrownego kuglarza⁴.

Nie tylko A. Puszkina nie był zwolennikiem improwizacji. Tę formę twórczości negatywnie oceniali również Władimir Fiodorowicz Odojewski, a także Juliusz Słowacki. Autor *Beniowskiego*, który *nota bene* sam próbował spontanicznie układać wiersze, uwypuklał fakt, iż improwizatorzy często występowali po to, by zdobyć środki finansowe. Drugi spośród polskich romantycznych wieszczów wypowiedział się na temat

nastroje i postawy odbiorców). Temat ten omawiam bardziej szczegółowo w innym artykule: J. Czupilka, *O performatywności XIX-wiecznych improwizacji*, „Fragile” 2016, nr 3, s. 60–66. Zob.: J.L. Austin, *Jak działać słowami?*, [w:] idem, *Mówienie i poznawanie*, Warszawa 1993, s. 313–314, 555–557.

3 Wincenty Pol stwierdził nawet, że „[improwizacja] należy do życia, do zabawy szlachetnie uobyczajonego koła, ale nie do literatury”. W. Weintraub, *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998, s. 32.

4 A. Puszkina, *Egipskie noce*, [w:] idem, *Opowieści*, Warszawa 1954, s. 337.

jednego z występów w następujący sposób: „Smutno mi było patrzeć na poezję zniżoną do tego stopnia, że się nią biedak poeta za obiad wypłacał”⁵.

Byli jednak i tacy, którzy uważali, iż artysta spontanicznie tworzący wiersz jest tak naprawdę medium i znajduje się pod natchnieniem siły wyższej. Taka perspektywa myślenia wiązała się ściśle z romantycznym postrzeganiem twórcy jako jednostki niezwyklej, do której może przemówić Bóg. W tym kontekście warto wspomnieć o znanej wypowiedzi Zygmunta Krasieńskiego, który był uczestnikiem improwizacji Jadwigi Łuszczewskiej (zwanej Deotymą). Twórca *Nie-boskiej komedii*, widząc kobietę spontanicznie tworzącą wiersz, miał powiedzieć: „to nie dziewczę mówi, to przez dziewczę mówi”⁶.

Improwizatorzy zazwyczaj występowali pojedynczo, jednak zdarzały się „słowne pojedynki”, podczas których konkurowali ze sobą lub też odpowiadali sobie. Tego typu sytuacja miała miejsce podczas jednego ze spotkań u Eustachego Januszkiewicza. W trakcie tego wieczoru J. Słowacki zaczął improwizować i zachęcił do odpowiedzi A. Mickiewicza, który ostatecznie wszedł w polemikę z autorem *Kordiana*. Jednak finalnie twórcy romantyczni pogodzili się. A. Mickiewicz skomentował później owo spotkanie w korespondencji. Pisał m.in. do Bohdana Zalewskiego, jednak nie zachwycał się improwizacją J. Słowackiego, co wywołało żal i rozczarowanie twórcy *Snu srebrnego Salomei*⁷.

Występy artystów spontanicznie układających wiersze miały rozmaity charakter i formę. Niektórzy byli wodzirejami i sami zachęcali publiczność do wybierania tematów lub też korzystali z usług aranżera. Improwizacje przeważnie trwały niezbyt długo. Jednak zdarzały się sytuacje zgoła odmienne. Z korespondencji znajomych autora *Pana Tadeusza* wynika, że wieszcz improwizował kiedyś przez niespełna 10 godzin. W tym miejscu należy podkreślić, że występy najsłynniejszych polskich artystów – Deotymy oraz A. Mickiewicza różniły się, ponieważ J. Łuszczewska układała wiersze w salonie swoich rodziców. Jej improwizacje były stałym punktem programu rozrywkowego. Autor *Dziadów* początkowo występował w gronie przyjaciół ze studiów, a potem w różnych salonach (głównie za granicą)⁸. Ponadto A. Mickiewicz nie korzystał z pomocy wodzireja i często (choć nie zawsze) improwizował na wybrany

5 *Improwizacja*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. A. Kowalczykowa, J. Bachórz, Wrocław 2002, s. 365.

6 J. Łuszczewska, *Pamiętnik Deotymy (1834–1897)*, Warszawa 1968, s. 98.

7 Zob.: J.M. Rymkiewicz, D. Siwicka, A. Witkowska, *Mickiewicz – encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 199; W. Kalicki, 25 grudnia 1840. *Pojedynek wieszczów na francuskich salonach*. Dostępny w Internecie: <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,8863370,25-grudnia-1840-pojedynek-wieszczow-na-francuskich-salonach.html> [dostęp: 2 marca 2025].

8 W. Weintraub, op. cit., s. 32.

przez siebie temat. Co więcej, artysta (szczególnie będąc wśród znajomych) rozpoczął swój występ spontanicznie.

Iwona Puchalska wspomina o podwójnym rodowodzie improwizacji. Badaczka w swojej monografii dotyczącej omawianej formy sztuki oralnej zauważa, iż występy przypominające improwizacje były popularne wśród ludu⁹. Zdarzało się, że we wsi pojawiali się wędrowni twórcy czy kuglarze, którzy, np. podczas jarmarków, spontanicznie układali krótkie utwory. Należy dodać, że Jan Stanisław Bystron opisuje tzw. dniówki, czyli rodzaj zabawy popularnej wśród chłopów, w trakcie której uczestnicy odpowiadali sobie, tworząc na poczekaniu przyśpiewki¹⁰. Co ciekawe, tego typu rozrywki pojawiły się w XIX w. także na salonach¹¹. I. Puchalska zaznacza również, że improwizacja spopularyzowała się początkowo we Włoszech, a potem została przeniesiona na grunt polski. Zatem literaturoznawczyni zwraca uwagę na dwie alternatywne proveniencje czy też źródła pojawienia się w Polsce omawianej formy sztuki. Ponadto, zdaniem I. Puchalskiej, formą prekursorską względem XIX-wiecznej improwizacji była renesansowa *commedia dell'arte*¹². Aktorzy występujący w tego typu przedstawieniach mieli określone role i zarys scenariusza. Jednakże poszczególne scenki były tworzone spontanicznie.

W tym kontekście należy nadmienić, że popularność improwizacji spadła w okresie pozytywizmu. W tym czasie odbiorcy zainteresowani byli bardziej odczytami o charakterze społecznym lub naukowym¹³. W drugiej połowie XIX w. coraz mniej gości odwiedzało salon Deotymy. A. Mickiewicz również nie odnosił już tak spektakularnych sukcesów, jak na początku swej „kariery” improwizatora.

Podsumowując, badacze zajmujący się tematem improwizacji, m.in. I. Puchalska czy Wiktor Weintraub, wskazują na ludowe proveniencje owej XIX-wiecznej formy oralnej, jednak temat ten nie został szczegółowo omówiony. Co więcej, w literaturze przedmiotu brak analiz zachowanych fragmentów improwizacji pod kątem występowania w nich nawiązań do twórczości ludowej z uwzględnieniem tematyki dzieł, form językowych stosowanych przez artystę chwyków i środków wyrazu.

9 I. Puchalska, *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 205–216.

10 J.S. Bystron, *Publiczność literacka*, Warszawa 2006, s. 222.

11 Na fali zainteresowania improwizacjami powstała m.in. zabawa zwana „dominem Mickiewicza”, polegająca na wymyślaniu historyjek (szczegółowe zasady rozgrywki podaje Mieczysław Rościszewski). Zob.: M. Rościszewski, *Gry i zabawy towarzyskie. Wskazówki do przyjemnego spędzania czasu w domu i poza domem*, Warszawa 1900, s. 36–38.

12 I. Puchalska, op. cit., s. 36–40.

13 J. Kulczycka-Saloni, *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970, s. 91–106.

W tym szkicu pragnę podjąć próbę nieco szerszego omówienia wyżej wspomnianego zagadnienia. Dodam, iż w artykule skoncentruję się na twórczości Deotymy i A. Mickiewicza¹⁴.

Wybrane przyczyny i przejawy fascynacji folklorem w XVIII i XIX w. w Europie (ze szczególnym uwzględnieniem Polski)

W celu lepszego zrozumienia ludowej proveniencji XIX-wiecznych improwizacji, należy zwrócić uwagę na zwiększenie zainteresowania folklorem w XVIII i XIX w. w Polsce i Europie. Pragnę podkreślić, iż w poniższym artykule uwzględniam jedynie niektóre źródła oraz oznaki owej fascynacji. Moim nadrzędnym celem jest uodwodnienie istnienia wieloaspektowych i złożonych związków pomiędzy XIX-wieczną kulturą i twórczością ludową oraz twórczością improwizatorów, nie zaś dogłębne przedstawienie, a także przeanalizowanie wszystkich czynników wpływających na wcześniej wspomnianą fascynację folklorem i ludowością.

Ryszard Górski omawia rozmaite czynniki wpływające na pojawienie się owej fascynacji w poszczególnych krajach. Wśród nich wymienia w pierwszej kolejności „powstawanie nowoczesnych narodów i budzenie się świadomości indywidualności narodowej”¹⁵. Literaturoznawca zauważa, że wspólnota określana mianem „narodu” w świadomości użytkowników języka (polskiego) jeszcze w XVII w. składała się z reprezentantów warstw wyższych, uprzywilejowanych (przede wszystkim szlachty). Jednak, w biegu czasu, zakres znaczeniowy tego słowa rozszerzył się. Zjawisko to było następstwem wzrastającego poczucia przynależności narodowej wśród przedstawicieli sfer niższych, jak również „potężnym środkiem walki narodowyzwoleńczej”¹⁶. Zatem postrzeganie chłopów jako członków wspólnoty-narodu mogło wpłynąć na przychylniejsze postrzeganie tej grupy przez reprezentantów sfer wyższych, a w konsekwencji na zainteresowanie życiem, twórczością i obyczajami ludu. Julian Krzyżanowski również zwraca uwagę na społeczno-polityczne przyczyny fascynacji folklorem¹⁷. Badacz zauważa, iż:

¹⁴ Juliusz Słowacki i Józef Ignacy Kraszewski również improwizowali, jednak, ze względu na wymaganą objętość tekstu, jak również niewielką ilość materiałów źródłowych, nie omówię ich twórczości oralnej.

¹⁵ R. Górski, *Ludoznawstwo epoki Mickiewicza*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958, s. 5.

¹⁶ Ibidem, s. 8.

¹⁷ J. Krzyżanowski, *Od literatury ludowej do narodowej*, [w:] idem, *Sztuka słowa*, Warszawa 1984, s. 189–190.

wśród prądów literackich nowoczesnej Europy bodaj czy nie najdonioślejszy był romantyzm, którego najwybitniejsi przedstawiciele słowem i uczynkiem głosili hasła odziedziczone po rewolucji francuskiej, zwłaszcza hasła wolności politycznej narodów i równości społecznej klas upośledzonych, szczególnie ludu¹⁸.

R. Górski zwraca również uwagę na to, że najwcześniej, bo na początku XVIII w., zainteresowanie folklorem pojawiło się w Szkocji i Anglii¹⁹. W 1765 r. wydane zostały *Pieśni Osjana* Jamesa Macphersona²⁰. Innym znanym wielbicielem folkloru był Walter Scott. Autor *Pani jeziora* przetłumaczył niemieckie ballady, jak również wydał w formie tomu ballady szkockie. Jednak, w przeciwieństwie do niemieckich, rosyjskich czy polskich miłośników tego typu literatury, twórcy angielscy i szkoccy, zdaniem R. Górskiego, w swoich dziełach nie nawiązywali w bezpośredni sposób (poprzez wprowadzanie słownictwa gwarowego czy przysłów lub gatunków) do źródeł ludowych. W Niemczech zainteresowanie folklorem oraz twórczością ludową miało nieco inne podłoże. Wiązało się ono ściśle z dążeniem do stworzenia narodowej literatury niemieckiej. Propagatorem folkloru na gruncie niemieckim był językoznawca Johann Gottfried Herder. Opublikował on tekst *Stimmen der Völker in Liedern (Głosy ludów w pieśniach)*²¹. W tym kontekście należy również wspomnieć o braciach Grimm. Zebrali oni obszerny materiał etnograficzny, jak również opublikowali zbiory tekstów (podań, legend i baśni).

W Rosji zainteresowanie folklorem wzrosło w II poł. XIX w. Początkowo artyści i badacze koncentrowali się na pieśniach, jednak później ich uwagę przyciągnęła również proza. Jednym z autorów zafascynowanych kulturą ludową, co znajduje odzwierciedlenie we wczesnej fazie jego twórczości, był Nikołaj Gogol. R. Górski podkreśla, że od 1810 do 1854 r. opublikowano w Rosji 1261 książek, których tematem był folklor „plemienia rosyjskiego”²², co świadczy o tym, iż owa tematyka cieszyła się wówczas dużą popularnością.

Pomimo tego, że, jak twierdzi J. Krzyżanowski, w kulturze staropolskiej twórczość przedstawicieli warstw wyższych przenikała się w rozmaity sposób z ludowymi pieśniami, przyśpiewkami, zagadkami czy podaniami, odrodzenie zainteresowania gminem oraz folklorem nastąpiło w Polsce w II poł. XVIII w. – u schyłku

18 Ibidem, s. 189.

19 R. Górski, op. cit., s. 5.

20 Co ciekawe, pomimo tego, że średniowieczny poemat barda szkockiego okazał się fałszyfikatem, wielu innych badaczy literatury starodawnej próbowało swoich sił i tworzyło kolejne mistyfikacje. Zob.: R. Górski, op. cit., s. 5.

21 Ibidem, s. 6.

22 Ibidem, s. 7–8.

niepodległości²³. Było to spowodowane przebudową społeczną, a także zdobyciem nieco wyższej pozycji przez warstwy takie jak chłopstwo czy mieszczaństwo. Zwrócenie się ku ludowi miało również związek z ideą zniesienia pańszczyzny. Jak twierdzi R. Górski, opisywano wówczas sytuację chłopów jako ciężką. Byli oni przedstawiani jako wyzyskiwani przez wyższe warstwy społeczne. Badacz zauważa, iż „widziano [wówczas] w ludzie twórcę dóbr materialnych”²⁴. Niemniej jednak, pomimo większej świadomości dotyczącej trudnych warunków życia chłopów, nie podjęto głębszej refleksji nad ich codziennością.

W literaturze oświeceniowej pojawili się bohaterowie wywodzący się z ludu, jednak twórcy sentymentalni, tacy jak m.in. Franciszek Karpiński czy Dionizy Kniażnin, zazwyczaj nie dążyli do przedstawienia realiów życia na wsi. Lud ukazywany był w sielankach w kostiumie klasycznym, ponieważ artyści wzorowali się na twórczości Wergiliusza. Życie pasterzy i pasterek w bukolikach było wyidealizowane, a scenki – skonwencjonalizowane. Autorzy wykorzystywali często te same motywy oraz rekwizyty o charakterze alegorycznym, odwołując się do sfery erotyki (koszyk malin, wianek, woda, koń itp.). R. Górski wskazuje na to, że nieidylliczny obraz wsi prezentowano w literaturze stosunkowo rzadko²⁵.

W dobie stanisławowskiej bohater z ludu pojawia się w różnych formach piśmiennictwa. Występuje m.in. w komedii Franciszka Bohomolca, w wodewilach D. Kniażnina (*Marynki*, *Trzy gody*, *Zosiny* i *Cyganie*)²⁶. Jednak dopiero w romantyzmie zaczęto interesować się zabytkami kultury ludowej i prowadzić prace etnograficzne, ponieważ gromadzenie takiego materiału może pomóc w badaniach nad początkami i dziejami narodu. Postrzegano wówczas etnografię jako pomocniczą dla historii. W związku z tym skoncentrowano się na materiale faktograficznym i badano przede wszystkim prozę, a nie poezję czy baśnie. Nie postrzegano wówczas twórczości ludowej jako dynamicznej i stale rozwijającej się. W tym kontekście warto wspomnieć o postaciach, które przyczyniły się do zebrania interesujących dla etnografów materiałów. Wśród nich warto wymienić Jana Potockiego i Aleksandra Sapiechę²⁷.

Bardzo istotne z punktu widzenia etnografów były również prace Zoriana Dołęgi Chodakowskiego, autora publikacji *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem* (1818). Adam Czarnocki (bo tak naprawdę nazywał się ów badacz) w ciągu swoich kilkuletnich wypraw „o kiju i z torbą na plecach” przemierzył ziemię Rzeczypospolitej,

23 J. Krzyżanowski, op. cit., s. 189–195.

24 R. Górski, op. cit., s. 14.

25 Ibidem, s. 9.

26 Ibidem, s. 10.

27 Ibidem, s. 14.

by zebrać materiały dotyczące stylu życia chłopów, ich pieśni, podań, baśni²⁸. O jego zasługach dla rozwoju ludoznawstwa wspominają R. Górski, a także Józef Burszta i J. Krzyżanowski²⁹. J. Burszta podaje, iż A. Czarnocki zebrał około 2000 pieśni, jak również spisywał legendy oraz baśnie, które opowiadali mu chłopcy z różnych regionów³⁰.

J. Burszta zwraca uwagę na to, że w romantyzmie pojawiły się dwie idee, które funkcjonowały w świadomości przedstawicieli wyżej wymienionej epoki – słowiańskości i ludowości³¹. Pierwsza z nich zakładała, że narody słowiańskie tworzą swoją rodzinę. Wynikało z tego, że mają one nie tylko wspólne pochodzenie, ale i kulturę, a także dziedzictwo. Idea ludowości powiązana była z „ludolubstwem”, czyli z zainteresowaniem życiem chłopów, jak również ich twórczością. Należy podkreślić, iż romantycy wierzyli, że cechy narodowe ucieleśnione są w ludzie. Niektórzy przedstawiciele omawianego okresu utożsamiali ludowość z narodowością, co z kolei prowadziło do wykształcenia się idei indywidualizmu narodowego, o którym wspominałam już wcześniej. Równocześnie J. Burszta podkreśla, że nadal wielu badaczy i twórców traktowało lud jak gmin, czyli ograniczoną pod względem intelektualnym masę cechującą się swoistą dzikością³². W związku z tym nie interesowano się niektórymi aspektami życia tej grupy, jak również nie poddawano analizie kultury materialnej wytworzonej przez reprezentantów owych społeczności. Ponadto zazwyczaj nie zwracano uwagi na zróżnicowanie regionalne stylu życia oraz wytworów chłopów.

J. Burszta zauważa, że w wyobraźni romantycznej chłop polski jawił się w dość specyficzny sposób – „odziany w kolorową kapotę, z czapką z pawimi piórami, «chłop świąteczny»”³³. Obraz ten nie był obiektywny, jednak funkcjonował w świadomości wielu przedstawicieli klas wyższych, czego pokłosiem stały się rozmaite teksty³⁴. Należy dodać, że na pojawienie się nowych gatunków istotny wpływ miało to, że romantycy postrzegali twórczość ludową jako rodzimą, narodową, ponieważ, jak już wspomniałam, w tym okresie pojawiła się idea indywidualizmu narodowego. Można sądzić, iż, w obliczu utraty niepodległości, nie chcieli oni odwoływać się do obcych

28 J. Burszta, *Chodakowski. Mit słowiańskości i ludowości*, [w:] idem, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985, s. 156–162.

29 Zob.: J. Krzyżanowski, *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969, s. 356; idem, *Od literatury ludowej do narodowej*, s. 189.

30 J. Burszta, op. cit., s. 160.

31 Ibidem, s. 158–160.

32 Ibidem, s. 160.

33 Ibidem, s. 161.

34 Ibidem, s. 164.

wzorców. Niemniej jednak równocześnie romantycy polscy fascynowali się twórczością Johanna Wolfganga Goethego, jak również filozofią Jana Jakuba Rousseau.

Wyżej wymienione przyczyny i przejawy zainteresowania kulturą ludową i życiem chłopów w oświeceniu i romantyzmie (nazywanym „renesansem słowiańskim”) oddziaływały na romantycznych artystów, jak również twórców improwizacji. Na tym tle kulturalno-społecznym powstają też pierwsze dzieła A. Mickiewicza, a przede wszystkim *Ballady i romanse* (1822). Gdy romantyczny wieszcz tworzył pierwsze dzieła i układał improwizacje, studiował na Uniwersytecie w Wilnie, a także brał czynny udział w spotkaniach tajnych stowarzyszeń studenckich. Warto wspomnieć, że członkowie owych grup żywo interesowali się pracami z zakresu ludoznawstwa, jednak nie mieli oni jeszcze dostępu do wielu publikacji oraz materiałów badawczych, ponieważ dopiero rozpoczynał się „renesans słowiański”³⁵. W twórczości filomatów (przede wszystkim Tomasza Zana, Jana Czeczota oraz Onufrego Pietraszkiewicza) zauważyć można liczne nawiązania do kultury ludowej, o których pisze w swoim artykule Stanisław Świrko³⁶. Drugi spośród wymienionych znajomych A. Mickiewicza, jak zauważa Ryszard Wojciechowski, był znawcą folkloru białoruskiego³⁷. Tłumaczył on i wydał zbiór białoruskich pieśni ludowych, jak również przyjaźnił się blisko z polskim wieszczem romantycznym³⁸.

Należy również dodać, że R. Wojciechowski zauważa, iż w czasach studiów A. Mickiewicza „powstawały dopiero rodzime tradycje naukowo-badawcze na polu etnografii”³⁹. Wieszcz zyskał szeroką wiedzę na temat pieśni ludowych, podań, legend itd., jednak jej źródeł nie należy upatrywać jedynie w tym, że autor *Pana Tadeusza* zapoznawał się z tekstami dotyczącymi tej tematyki. A. Mickiewicz chodził na jarmarki i był naocznym świadkiem rozwoju kultury ludowej⁴⁰. Co więcej, z wypowiedzi oraz korespondencji wieszca, jak również z relacji córki pisarza (Marii Goreckiej) oraz jego brata, Aleksandra, wynika, że poeta i improwizator z zamiłowaniem słuchał pieśni, legend, baśni itp. Wieszcz, rozmawiając z Aleksandrem Chodźką, chwalił się tym, że posiada tak dużą wiedzę na temat tekstów tego rodzaju, iż mógłby korygować błędy wydawców. M. Gorecka wspomina natomiast starego służącego,

35 R. Wojciechowski, *W kręgu żywej kultury*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. idem, J. Krzyżanowski, Warszawa 1956, s. 33.

36 S. Świrko, *Filomaci a folklor*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1956, s. 42–45.

37 R. Wojciechowski, op. cit., s. 37.

38 Ibidem, s. 37.

39 Ibidem, s. 33.

40 Ibidem, s. 33–34.

który przychodził do domu Mickiewiczów i opowiadał różne historie. Aleksander Mickiewicz opisyje dzieciństwo brata-poety w następujący sposób:

Przed rozpoczęciem nauki szkolnej ulubioną rozrywką Adama było słuchanie opowieści i bajek. Nieraz wieczorem uciekał od gości i od zabaw w kręgu rodzinnym i spędzał czas w towarzystwie starca, który robiąc swoją robotę opowiadał równocześnie o ołowianym dziadku. [...] Albo też słuchał starej niańki, szlachcianki Horbatowskiej, opowiadającej mu [...] podania o mieście stołecznym, pod którym rozwarła się przepaść i pochłonawszy je zalana została przez jezioro Świ-też, o rybce-Świteziance⁴¹.

Analizując przejawy fascynacji wytworami niematerialnej kultury ludowej w twórczości improwizatora, warto zwrócić uwagę na to, że filomaci, biesiadując, przywoływali większą twórczość oralną⁴².

J. Łuszczewska dorastała w zupełnie innym środowisku niż A. Mickiewicz, jednak również ona miała kontakt z folklorem i twórczością ludową. Należy jednak podkreślić, iż znajomość ich była zapośredniczona, ponieważ Deotyma słuchała utworów inspirowanych baśniami, podaniami, piosenkami; w ramach swojej edukacji zapoznała się z twórczością A. Mickiewicza oraz J. Słowackiego. „Wieszczka” w swoim pamiętniku pisze, że zachwycała się epopeją narodową – *Panem Tadeuszem*, jak również z zainteresowaniem przeczytała *Lillę Wenedę*⁴³. J. Łuszczewska, w okresie, w którym improwizowała, mieszkała bowiem w Warszawie, a jej rodzice – Nina i Wacław stworzyli jeden z najpopularniejszych w stolicy salonów literackich. Deotyma urodziła się w 1834 r., w czasie gdy owa instytucja zaczęła funkcjonować⁴⁴. Matka Jadwigi starała się, by goście jej salonu nie nudzili się. Dlatego też w 1845 r. 11-letnia wówczas Deotyma wystąpiła przed publicznością w stroju Krakowianki i deklamowała wiersz, ustawiona przed obrazem Zenona Łęskiego *Dolina Kościeliska*. Można stwierdzić, że do świadomości młodej poetki przeniknął wizerunek „chłopa świętecznego”, o którym wspomina J. Burszta.

Deotyma zaczęła improwizować w wieku siedemnastu lat. Potem pisywała utwory poetyckie. Czytając pamiętnik improwizatorki, można wysnuć wniosek, że знаła ona różne utwory o tematyce ludowej. J. Łuszczewska wspomina m.in. o tym, że Wincenty Pol, podczas jednego ze spotkań w salonie, zaprezentował utwór *Pieśń o ziemi naszej*. Deotyma stwierdza również, że zaciekała ją baśń Antoniego Czajkowskiego

⁴¹ Ibidem, s. 34.

⁴² Ibidem, s. 38–40.

⁴³ J. Łuszczewska, op. cit., s. 83–84.

⁴⁴ J. Kulczycka-Saloni, op. cit., s. 256.

O żelaznym wilku. Improwizatorka słuchała również dzieł Teofila Lenartowicza oraz Ignacego Komorowskiego o podobnej tematyce.

Na podstawie wypowiedzi Deotymy można sądzić, że w świadomości poetki żywe były idee indywidualizmu narodowego, jak również ludowości, lecz, podobnie jak w przypadku wielu romantyków, traktowała ona kulturę ludową dość wybiórczo i nie zastanawiała się, czy wykreowany wizerunek „chłopa świątecznego” jest subiektywny oraz wyidealizowany. Jeśli zatem nawiązywała w swojej twórczości do ludowości, były to odwołania w zakresie tematu – schematyczne i niekiedy bazujące również na wzorcach oświeceniowych, co postaram się pokazać w dalszej części tego szkicu. W przypadku twórczości Deotymy można mówić zaledwie o wpływach, a nie o ludowej proveniencji improwizacji (jak w przypadku A. Mickiewicza).

Co ważne, J. Łuszczewska miała styczność z Giovannim Giustinianim, włoskim improwizatorem, który również pojawiał się w salonie (w latach 1845–1846)⁴⁵. Można stwierdzić, że Deotyma (już w początkowej fazie swej twórczości) miała świadomość tego, jak wyglądały improwizacje w Europie i mogła wzorować się na zagranicznym artyście w przeciwieństwie do A. Mickiewicza, który w młodości występował na spotkaniach towarzyskich w gronie studenckim i nie miał styczności z zagranicznymi twórcami. Zmieniło się to dopiero w późniejszej fazie działalności artystycznej wieszczki, gdy improwizował on na salonach Europy (m.in. w Odessie, w Moskwie i w Petersburgu). Z tego też m.in. wynikać może pewna ewolucja w jego twórczości. Analizując spisane fragmenty jego pierwszych i późniejszych występów, dostrzec można różnice w metryce, doborze środków poetyckich oraz słów. W tej pracy skoncentruję się na wczesnych improwizacjach A. Mickiewicza z okresu wileńsko-kowieńskiego, gdyż interesuje mnie geneza omawianego typu twórczości, a nie jej rozwój.

Analiza wybranych improwizacji pod kątem nawiązań do twórczości ludowej

Jerzy Bartmiński podkreśla, że pewne cechy tego rodzaju dzieł są wspólne, mimo zróżnicowania regionalnego. Badacz zauważa, że o „ludowości tekstu decyduje ostatecznie nie jego geneza, lecz funkcja i struktura”⁴⁶. Z tej perspektywy chciałabym przeanalizować kilka improwizacji A. Mickiewicza. Zaznaczam, że w tym szkicu nie będę poddawać szczegółowej analizie językoznawczej zachowanych fragmentów twórczości oralnej wieszczki, ponieważ nie jest to założeniem i jego głównym tematem. Zamierzam jedynie wskazać pewne cechy w ramach poetyki i struktury improwizacji, które sprawiają, iż można je zestawiać z oralną twórczością ludową.

45 J. Łuszczewska, op. cit., s. 78.

46 J. Bartmiński, *O języku folkloru*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973, s. 38.

Dodam, że poddana analizie wczesna twórczość wieszczą odgrywa tę samą rolę, co przyspiewki, a mianowicie w przeważającej większości pełni funkcję społeczną czy też integrującą. A. Mickiewicz w czasach studenckich wygłaszał improwizacje podczas spotkań i uczt członków Towarzystwa Filomatycznego, zaś nieco później tworzył na poczekaniu wiersze dla swoich rodaków. Podkreślał istnienie wspólnoty słuchaczy, do której się zwracał. W nieco późniejszej fazie twórczości chciał obudzić ducha narodowego w Polakach i wskrzesić nadzieję na wyzwolenie kraju⁴⁷, jak również uwypuklał przynależność narodową słuchaczy, odwołując się do wspólnych tradycji, kodu kulturowego, dziedzictwa itd. Wiele pieśni i przyspiewek ludowych miało podobną funkcję. Owa wspólnotowość przejawiała się w tym, że odbiorcy tego typu form oralnych znali treść prezentowanych utworów. Zatem artyści ludowi również odwoływali się do wspólnego kodu kulturowego. Co więcej, wiele okolicznościowych pieśni, np. utwory kołędników zawierające życzenia, pełniło funkcję magiczną, jak i (w świadomości słuchaczy) posiadało sprawczy charakter. Improwizacje A. Mickiewicza również miały siłę sprawczą, o czym wspomniałam już na początku tego szkicu, podkreślając performatywny charakter twórczości oralnej wieszczą. Pomimo tego, że nie utożsamiam funkcji magicznej i stanowiącej, chcę zwrócić uwagę na podobieństwo w zakresie wiary w sprawczość wypowiedzianych słów artysty.

Analizując wczesne improwizacje A. Mickiewicza, warto zwrócić uwagę na to, że, pod względem formy i treści w znaczący sposób odbiegają one od twórczości pisanej oraz oralnej z późniejszego okresu działalności artystycznej wieszczą. Przede wszystkim autor *Dziadów* w swoich utworach literackich stosuje liczne środki stylistyczne, jak również dąży do pewnej oryginalności. W pierwszych improwizacjach dla przyjaciół z czasów studenckich wieszcz nie podejmuje ważnych tematów, jak również stosuje powtórzenia i konstrukcje anaforyczne, wykrzyknienia, deminutiva oraz słownictwo potoczne. Zdaniem J. Bartmińskiego, są to charakterystyczne cechy oralnej twórczości ludowej⁴⁸. W tym kontekście przytoczyć można fragment improwizacji do przyjaciół z 1819 r.: „[...] Rysunki wina dalsieście łaskawie: / Ja coś wam przydam jeszcze? / Co mam, to wystawię... / Oczy wytrzeszczę. / Gębę rozdziawię”⁴⁹. Zauważyć można w niej stosowanie języka potocznego, jak również występowanie rymów dokładnych (i gramatycznych), co jest charakterystyczne dla wielu pieśni i przyspiewek ludowych. Ponadto, A. Mickiewicz we wczesnej fazie twórczości często wprowadza wyrazy konkretne, pojęcia odnoszące się do codzienności, które powtarza (rzadko używa metafor i pojęć abstrakcyjnych), a także krótkie strofy i rymy – często

47 Z. Stefanowska-Treugutt, *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001, s. 121.

48 J. Bartmiński, op. cit., 40–45, 143.

49 A. Mickiewicz, *Wiersze*, Warszawa 1970, s. 477.

dwusylabowe i parzyste. Cech tych również można dopatrzeć się w ludowej twórczości oralnej. Powtórzenia wykorzystywane przez romantycznego poetę oraz improwizatora niekiedy pełnią funkcję ekspresyjną, a także uspojąniają tekst i mają na celu podkreślenie ważności danego słowa czy tematu (lub osoby). O podobnych funkcjach w odniesieniu do pieśni ludowych wspomina J. Bartmiński, przywołując rozważania J.S. Bystronia i Kazimierza Moszyńskiego⁵⁰. Powtórzenia w takiej funkcji pojawiają się w twórczości oralnej A. Mickiewicza. Dla przykładu przytaczam wyjątek z improwizacji z września 1824 r. kierowanej do członków Zgromadzenia Filaratów: „Niech żyją nam przyjaciółki, / Niech żyją nasze kochanki! [...] / Niech żyje ta boska Feli, / Którą i my przed dawnym rokiem / Już w naszych pieśniach wspomnieli / Z majowego dnia urokiem. / Niech żyje ta tajemnicza, / Której nie wiedzieć imienia, / Wielu znajoma z oblicza, / A wszystkim z mojego pienia”⁵¹.

J. Barmiński zauważa, iż cechami charakterystycznymi oralnej twórczości ludowej są również skrótowość, formuliczność, „incipitowość”, jak również dialogowość. Badacz zwraca uwagę na to, iż skrótowość w twórczości ludowej związana jest z tym, że odbiorcy pieśni czy też przyspiewek przeważnie znają treść utworów i dlatego osoba śpiewająca może pominąć pewne fragmenty bez obawy przed tym, że utwór nie zostanie zrozumiany. W improwizacjach również pojawia się niekiedy ta cecha, gdyż publiczność wczesnych improwizacji A. Mickiewicza (studenci) posługiwali się tym samym kodem kulturowym, co romantyczny wieszcz. Cecha „incipitowości” oralnej twórczości ludowej związana jest natomiast z tym, że owe utwory w przeciwieństwie do tekstów pisanych nie są podzielone na rozdziały, nie mają też wyróżnionego wstępu. W związku z tym twórca musi zaznaczyć początek pieśni. Wskazuje on na sytuację, o której będzie mówił/śpiewał lub na adresata wypowiedzi, co powiązane jest z cechą dialogowości. W improwizacjach A. Mickiewicza również dostrzec można te własności, o czym świadczą fragmenty: „Luba drużyno, przyjaciele mili, / Jak się wesoło tu bawie! / Dalibóg nie żal, żeśmy się spili / Dzybamy jako żurawie [...] / Jakaż tu wina i mózgu strata! / Janie, pamiętasz owe majówki? / Wszak to już szóste mijają lata, / My z tobą zawsze półgłówki!”⁵² – improwizacja z 1819 r. do przyjaciół układana w odpowiedzi na przemówienie Jana Czeczota i Tomasza Zana. A także: „Olesiu! Czymże tobie zapłacę, / Za twoje rymy odwdzięczę? / Ja duch mój wieszczę w obłądzie tracę, / Jakim cię kwiatem uwieńczy?”⁵³ – improwizacja z 1824 r. skierowana do Jana Chodźki.

50 Ibidem, s. 41–41.

51 A. Mickiewicz, op. cit., s. 484.

52 A. Mickiewicz, *Improwizacje dla przyjaciół*, [w:] *Dzieła – wiersze*, t. 1, Warszawa 1919, s. 301.

53 A. Mickiewicz, *Wiersze...*, s. 482.

Improwizacje Deotymy oraz A. Mickiewicza, podobnie jak piosenki i przyśpiewki ludowe, mają okolicznościowy charakter. J. Łuszczewska odwoływała się do ludowości, jednak w jej twórczości oralnej próżno szukać cech, o których pisał J. Bartmiński. Krajobraz wsi pojawiał się w twórczości „wieszczki” w tle. Deotyma wprowadzała motywy ludowe, jednak owe nawiązania były bardziej powierzchowne, wybiórcze i schematyczne, co wynikało z określonego postrzegania przedstawicieli chłopstwa. Takie przedstawienie ludu stanowiło odzwierciedlenie romantycznej estetyzacji wsi i wpisywało się w ideę romantycznej ludowości, o której wspomina J. Burszta. Dla przykładu przytaczam fragmenty improwizacji J. Łuszczewskiej: „Kiedyś wieczorem, w podróży / Schroniona przed groźbą burzy / W objęciach strzechy prostaczej, / Przy jesiennych wichrów jęku, / Z Tacytową księgą w rękę, / Tak badam myśl badaczy”⁵⁴ – improwizacja zatytułowana *Podróż myśli w świat dziejowy*. Inna egzemplifikacja: „Lipo z majowym zawojem, / O królowo naszych drzew! [...] / Nie głos ptaszków, ni strumieni, / Bo w tym śpiewie mowa drga; / To dziewczątko, wśród tych cieni / Brzmi hymnem czystym jak łąka... / Mleczna na niej sukieneczka, / Modra wstążka pieści włos; / Biała, rzewna jak owieczka, / Tylko zamiast dzwonka, głos”⁵⁵ – improwizacja *Cztery pory życia*. A także: „O Piście! potężny micie, / Ty streszczasz narodu życie! / Piasty królują przez wieki, / Polska przy nich głodu nie zna; / A ostatni, królem chłopków; / Kazmierzu! ty orłom Gniezna / Usłałeś gniazdo ze snopków [...] / O święte rolnictwo! z ciebie / Wykwita miłość ojczyzny”⁵⁶ – improwizacja zatytułowana *Rolnictwo*.

Podsumowanie i wnioski

Reasumując, w twórczości Deotymy oraz A. Mickiewicza występują nawiązania do twórczości ludowej, jednak mają one zupełnie inny charakter oraz źródło, gdyż romantyczny wieszcz (w czasach studenckich) był silnie związany z wsią i dobrze znał jej mieszkańców, którym lubił się przysłuchiwać. Z kolei J. Łuszczewska знаła elementy niematerialnej kultury ludowej, jednak nie miała bezpośredniego kontaktu z tym światem. Zatem w przypadku A. Mickiewicza można mówić o ludowej proveniencji improwizacji, zaś w przypadku Deotymy zaledwie o wpływach, które były pokłosiem „renesansu słowiańskiego” na początku, a przede wszystkim w połowie XIX w. W tym kontekście warto również zauważyć, że przykłady twórczości oralnej J. Łuszczewskiej oraz autora *Pana Tadeusza* mają odmienny charakter i strukturę. Improwizacje A. Mickiewicza cechują się dialogowością i „incipitowością” (pojawiają się

⁵⁴ Deotyma, *Improwizacje i poezje*, Warszawa 1858. Dostępny w Internecie: <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/179800/edition/183901/content> [dostęp: 3 marca 2025].

⁵⁵ Ibidem, s. 41–42.

⁵⁶ Ibidem, s. 200.

w nich liczne apostrofy i pytania do odbiorców), zaś wypowiedzi Deotymy są narracyjne. J. Łuszczewska zazwyczaj przedstawia pewną (często złożoną) historię, w której pojawiają się dialogi. Może to wynikać z faktu, że A. Mickiewicz we wczesnej fazie swej twórczości oralnej układał improwizacje na wzór zasłyszanych pieśni i przyśpiewek, zaś „wieszczka” wzorowała się na pisanej twórczości (prozatorskiej). Co więcej, można zauważyć, że wymyślane spontanicznie utwory romantycznego poety pełniły funkcję społeczno-integrującą, czego (raczej) nie można powiedzieć o tworzonych na poczekaniu wierszach Deotymy, które nie nawoływały Polaków do zjednoczenia, lecz stanowiły formę rozrywki. Jeśli integrowały grupę, to tylko na czas spotkania.

Bibliografia

Literatura

- Austin J.L., *Jak działać słowami?*, [w:] idem, *Mówienie i poznawanie*, Warszawa 1993.
- Bartmiński J., *O języku folkloru*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1973.
- Burszta J., Chodakowski. Mit słowiańskości i ludowości, [w:] idem, *Chłopskie źródła kultury*, Warszawa 1985.
- Bystroń J.S., *Publiczność literacka*, Warszawa 2006.
- Czupiłka J., *O performatywności XIX-wiecznych improwizacji*, „Fragile” 2016, nr 3.
- Głowiński M., Kostkiewiczowa T., Okopień-Sławińska A., *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2008.
- Górski R., *Ludoznawstwo epoki Mickiewicza*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1958.
- Improwizacja*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. A. Kowalczykowa, J. Bachórz, Wrocław 2002.
- Krzyżanowski J., *Dzieje literatury polskiej*, Warszawa 1969.
- Krzyżanowski J., *Od literatury ludowej do narodowej*, [w:] idem, *Sztuka słowa*, Warszawa 1984.
- Kulczycka-Saloni J., *Życie literackie Warszawy w latach 1864–1892*, Warszawa 1970.
- Łuszczewska J., *Pamiętnik Deotymy (1834–1897)*, Warszawa 1968.
- Mickiewicz A., *Improwizacje dla przyjaciół*, [w:] *Dzieła – wiersze*, t. 1, Warszawa 1919.
- Mickiewicz A., *Wiersze*, Warszawa 1970.
- Puchalska I., *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013.
- Puszkina A., *Egipskie noce*, [w:] idem, *Opowieści*, Warszawa 1954.
- Rościszewski M., *Gry i zabawy towarzyskie. Wskazówki do przyjemnego spędzania czasu w domu i poza domem*, Warszawa 1900.
- Rymkiewicz J.M., Siwicka D., Witkowska A., *Mickiewicz – encyklopedia*, Warszawa 2010.

Stefanowska-Treugutt Z., *Wielka – tak, ale dlaczego improwizacja*, [w:] eadem, *Próba zdrowego rozumu. Studia o Mickiewiczu*, Warszawa 2001.

Świrko S., *Filomaci a folklor*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski, Warszawa 1956.

Weintraub W., *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa 1998.

Wojciechowski R., *W kręgu żywej kultury*, [w:] *Ludowość u Mickiewicza*, red. idem, J. Krzyżanowski, Warszawa 1956.

Źródła internetowe

Deotyma, *Improwizacje i poezje*, Warszawa 1858. <https://kpbc.umk.pl/dlibra/publication/179800/edition/183901/content>

Kalicki W., 25 grudnia 1840. *Pojedynek wieszczów na francuskich salonach*. <https://wyborcza.pl/duzyformat/7,127290,8863370,25-grudnia-1840-pojedynek-wieszczow-na-francuskich-salonach.html>