

Znaczenia pieśni w wierszu *Do obywatela Johna Brown*

Agnieszka Nurzyńska-Kozak

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ORCID: 0000-0001-7597-983X

Significance of 'Song' in the Poem *Do obywatela Johna Brown* (*To the Citizen John Brown*)

Abstract: The aim of this article was the analysis of the meanings of *song* and their transformations in the poem by Cyprian Norwid *Do obywatela Johna Brown*. As a result of interpretational close-ups (especially to the initial phrase and the climax of this poem) the polysemic *song* by Norwid appears not only as a lyrical genre, a term synonymous to poetry in general but also as an act with performative and transgressive features leading the lyrical subject – also through a specifically 'musical' shaping of this poem – towards the experience of epiphany of sacrum (Marian and Christological motives).

Keywords: Cyprian Norwid, song, sacralisation, transgression, performative act, *compassion*, Stabat Mater

Słowa kluczowe: Cyprian Norwid, pieśń, sakralizacja, transgresja, akt performatywny, *compassio*, Stabat Mater

Wiersz *Do obywatela Johna Brown*, pisany przez Norwida w Paryżu cztery lata po powrocie z amerykańskiej emigracji, otwiera refleksja autotematyczna ujęta w metaforę pieśni:

Przez oceanu ruchome płaszczyzny
Pieśń Ci, jak mewę, posyłam, o! Janie...

Ta lecieć długo będzie do ojczyzny
Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?...
– Czy też, jak promień Twej zacnej siwizny,
Biała – na puste zleci rusztowanie:
By kata Twego syn rączką dziecinną
Kamienie ciskał na mewę gościnną [...]¹

¹ C. Norwid, *Do obywatela Johna Brown*, w: tegoż, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i krytycznymi uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze*, Warszawa 1971, s. 302. Utwory pochodzące z edycji J. W. Gomulickiego będą w kolejnych przytoczeniach oznaczone skrótem: PWsz, następnie odpowiednim numerem tomu (zapisanym cyfrą rzymską).

W liryku tym, skonstruowanym „w oparciu o przyspieszający bieg czasu”², dynamice przemian podlegają również znaczenia „pieśni”. O ile tematyce społecznej, światopoglądowej, etycznej oraz historiozoficznej utworu³ zaliczanego do „najwybitniejszych osiągnięć Norwida-liryka”⁴ poświęcono dotąd wiele uwagi⁵, nie przyjrano się dotąd wpływowi motywu pieśniowego na konstrukcję i semantykę tekstu.

Tymczasem semantyczną i kompozycyjną ramę wiersza tworzą właśnie znaczenia „pieśni”: na pierwszym planie te ukształtowane przez tradycję literacką (nie zatem *stricte* muzyczną). Pieśń to synonim poezji w ogólności, a zarazem nazwa gatunku poezji lirycznej, w tym przypadku – może elegii *in potentiam* lub części nieistniejącego jeszcze poematu o amerykańskim bojowniku-abolicjonście. Wiersz Norwida, antycypując moment egzekucji Browna, uprzedza *de facto* (można by rzec, jako tekst prekursorski⁶) późniejsze upamiętnienia śmierci bohatera⁷. Szczególne wśród nich miejsce zajmie pieśń anonimowego twórcy *John’s Brown Body* (1861). Utwór ten, napisany do istniejącej już muzyki o rytmie marsza⁸, stanie się nieoficjalnym hymnem Unii w latach wojny secesyjnej⁹. W popularnej

² S. Dickinson, *Aktualność „Do obywatela Johna Brown”*, „Ethos” 1992, nr 4 (20), s. 162.

³ Zdzisław Libera owo transcendowanie omawianego tekstu (a także dopełniającego go wiersza *John Brown*) poza lirykę okolicznościową ujął w następujących słowach:

Wiersze poświęcone osobie Johna Browna należą w zasadzie do liryki okolicznościowej, są bowiem manifestacją ideową Norwida w sprawie aktualnej, która poruszyła opinię światową. Ale oba te utwory wyrażają myśli, które wykraczają daleko poza strefę bieżących wydarzeń politycznych. Myśl o doniosłej roli „orłów wolności” w dziejach walki o postęp, który się dokonuje dzięki ofiarom ich życia, jest na pewno jedną z owych prawd ogólnych o świecie i jego dziejach. Bo czyż nie jest ironią fakt, że właśnie tam, gdzie „wolność sama stała się tradycją narodu”, ginie na szubienicy człowiek, który walczy o wyzwolenie człowieka? W postaci bohatera, którego poeta podnosi do nadnaturalnej wielkości, określając go mianem Mojżesza Murzynów, widzimy symbol poświęcenia i ofiary.

Jego męczeńska śmierć nasuwa skojarzenie z ofiarą i śmiercią Chrystusa.

Z. Libera, *Norwid o Johnie Brownie*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 94–95.

⁴ Z. Libera, *Do obywatela Johna Brown*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 192.

⁵ Sytuując jednocześnie wiersz poświęcony Brownowi w polu badawczym wspólnym z utworami o innych „wielkich”: Józefie Bemie, Emirze Abdel-Kaderze, Chopinie i Mickiewiczu. Zob. tamże, s. 81.

⁶ Wiersz *Do obywatela Johna Brown* został opublikowany po raz pierwszy dopiero w roku 1863 w tomie jego *Poezji*. Zob. Z. Dambek, Z. Trojanowiczowa, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I (1821–1860), s. 758.

⁷ Inną jednak rolę miał spełnić „pragmatyczny”, choć w ostateczności spóźniony list Wiktora Hugo (opublikowany 10 grudnia 1859 r. w „Le Siècle”). W dniu jego powstania (2 grudnia 1859 r.) odbyła się egzekucja Browna. Zob. S. Dickinson, *Norwid a dzieje Browna*, „Studia Norwidiana” 1999, nr 8, s. 95.

⁸ Melodię tę, powstałą kilka lat wcześniej, pieśń ta będzie dzielić z hymnem oficjalnym Republiki – *Battle Hymn of Reublic*, napisanym w roku 1862.

⁹ Wybitny polski muzykolog, Mieczysław Tomaszewski, sklasyfikowałby zapewne tę jako pieśń powszechną. Oto wyróżniki tego nurtu pieśni, ukazanej przez Tomaszewskiego na tle

pieśni o Johnie Brownie oraz w wierszu Norwida można dostrzec swoiste pokrewieństwo obrazowania – technikę wzajemnego uzupełniania dwóch spojrzeń podmiotu. Pierwsze zatrzymuje się na ciele bohatera (w wierszu Norwida w momencie egzekucji, w pieśni o Brownie – już po śmierci), drugie, niejako pogłębione, podąża za duszą, czy też „duchem” i wyzwoloną przezeń energią przemiany¹⁰.

Kontekst powstania wiersza *Do obywatela Johna Brown* został już szeroko opisany, może najpełniej i najszczegółowiej przez Sarę Dickinson, autorkę dwóch artykułów poświęconych genezie, a także właściwościom prefiguratywnym liryku Norwida – podatnego na stałe aktualizacje¹¹. Przypomnijmy zatem w kilku słowach, że poetycki list Norwida, będący zarazem manifestem światopoglądowym, powstał w reakcji na wieść o wyroku skazującym „obywatela” na karę szubienicy oraz – że podobnych, choć właśnie zorientowanych bardziej pragmatycznie¹² niż artystycznie manifestacji, zaistniało wówczas wiele. Wiadomo również, że informacje o losach skazańca, jego wypowiedzi, a nawet zapisy rozmów oraz listy były na bieżąco (w prasie europejskiej z około dwutygodniowym opóźnieniem)¹³ publikowane. Stąd zapewne pomysł Norwida (sugerującego *nota bene*, że jego utwór jest wyjątkiem z korespondencji)¹⁴ utworu nawiązującego do formy epistolograficznej, którą sam Brown również po mistrzowsku się posługiwał¹⁵.

kultury i historii Polski oraz interesująco scharakteryzowanej cytatem z Norwidowskiego *Promethidiona*:

Nurt pieśni powszechnej obejmował repertuar z samego założenia ponadregionalny, spajający, a nie różnicujący poszczególne regiony. A ponadto: śpiewając *Grzmią pod Stoczkiem armaty czy Bóg się rodzi, moc truchleje* – podobnie jak przy pieśni ludowej, nikt nie pytał o nazwiska autorów. Za powszechność płacilo się anonimowością. [...] Pieśń powszechna, tak jak ludowa, obejmowała wszystkie możliwe zakresy tematyczne, od pieśni miłosnej po obyczajową, od religijnej po patriotyczną. Utrwalana w niezliczonych śpiewnikach, rozpowszechniała się głównie jednak, podobnie jak pieśń ludowa – sposobem oralnym. To pieśni powszechnej dotyczyły słowa Norwida: „O Polsko, pieśnią Pan Bóg cię zapala / Aż rozgorzejesz jak lampa na globie!”.

M. Tomaszewski, *Pieśń polska „Wiek Uniesień”. Rekonesans*, w: tegoż, *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019, s. 19–20.

¹⁰ Owa duchowa siła, energia, wywiedziona jest niejako z postawy moralnej bohatera.

¹¹ S. Dickinson, *Aktualność...*, s. 162–165; Zob. też: S. Dickinson, *Norwid a dzieje...*, s. 87–108.

¹² W analizach *Do obywatela Johna Brown* (m.in. Z. Libery i S. Dickinson) wydobywano na pierwsze miejsce aspekt pragmatyczny, akcentujący wiarę poety w sprawczość poetyckiego komunikatu (motyw pośpiechu, pośpieszania widoczny m.in. w strukturze „więc niżli”), pozwalający ujrzeć w Norwidzie poetę politycznie i społecznie zaangażowanego. Taka „pieśń”, pisana pośpiesznie, miałaby jednolitą, liniową strukturę, w odróżnieniu od kompozycji drugiego utworu o Brownie, pisanego już z większym namysłem i opatrzonego mottem (fragmentem z wypowiedzi samego oskarżonego). W moim przekonaniu struktura wiersza *Do obywatela Johna Brown* niemal od początku ulega pęknięciu, wraz z podważeniem wiary w „lotność” pieśni. Wątek ten rozwinę w dalszej interpretacji utworu.

¹³ Zob. S. Dickinson, *Norwid a dzieje...*, s. 94.

¹⁴ Przypisek autora: „Z listu pisanego do Ameryki w 1859, listopada”. Zob. PWSz I, s. 302.

¹⁵ Zob. S. Dickinson, *Norwid a dzieje...*, s. 91.

Wiersz ma konstrukcję listu, ale Norwid nazywa go za każdym razem (a czyni to czterokrotnie)¹⁶ „pieśnią”. Znaczeniom pieśni oraz ich przekształceniom przyjrzymy się w analizie wiersza, poszukując owej pieśniowej całości ukrytej w głębi konstrukcji utworu.

*

Przywołany w pierwszych wersach leksem „pieśń” sytuuje utwór Norwida (będący również przejmującym *exemplum* twórczości okolicznościowej) w sercu poezji lirycznej. Jednocześnie w toku swoistej hermeneutycznej gry uwidaczniają się znaczenia „pieśni” kontrapunktowe wobec pierwszoplanowej liryczności. Pieśń rozpatrywana w kontekście sytuacyjnym (sprawy Browna) i genologicznym (epistolograficznej formy utworu) oznaczać może poetycki monolog, który silnie oddziałuje na adresata oraz pośrednio inicjuje jakąś przemianę w rzeczywistości (*vide* korespondencja dramatyczna)¹⁷. Zespolecie liryzmu oraz funkcji performatywnej widać już w formule inicjalnej tekstu: poeta, posyłając Brownowi „pieśń”, powołuje do istnienia swoistą *personę* w roli korespondencyjnego medium. Jest nią mewa, która „użycza” pieśni zdolności lotu (skrzydeł?) oraz symbolicznego koloru (bieli)¹⁸. Za sprawą tej ptasiej metafory, sięgającej źródeł biblijnych i homerowych, Norwid powiększa retoryczną i symboliczną moc swego gestu, zwiększając tym samym szansę performatywnego oddziaływania „pieśni”.

W kolejnych wersach „pieśń” (*liryczność*) i „mewę” (*medialność, performatywność*) łączy głębsza relacja metonimiczna. Ośrodkiem kształtowania sensów staje się nie tylko wspomniana biel, skojarzona z „siwizną” bohatera wiersza, lecz również symetria losów: mewy-pieśni oraz Browna, a także – czy aby nie samego Norwida?¹⁹. Od początku widać wszak pęknięcie pomiędzy funkcją „pieśni” a jej realną skutecznością. Pieśń Norwida, ożywiona, spersonifikowana – i wątpiąca – będzie lecieć *długo* do „ojczyzny wolnych”. Dlaczego *długo*? Nie idzie tu jedynie o warunki podróży („oceanu ruchome płaszczyzny”), lecz właśnie o brak wiary „w siebie”, zwątpienie w doraźną skuteczność słowa (Słowa) i w możliwości tych, którzy by „pieśń” usłyszeli. A zatem, skoro nawet Ameryka (podobnie zresztą jak każda z ziemskich ojczyzn) nie jest już „ojczyzną wolnych”, to „pieśń”, którą

¹⁶ Leksem „pieśń” pojawia się najpierw w dystychu otwierającym wiersz oraz aż trzykrotnie w zamknięciu utworu (dwóch ostatnich dystychach) części trzeciej.

¹⁷ Twórczynią terminu korespondencja dramatyczna była Profesor Stefania Skwarczyńska. Zob. S. Skwarczyńska, *Teoria listu*, na podst. lwowskiego pierwodruku, oprac. E. Feliksiak, M. Leś, Białystok 2006 [oryg. 1937], s. 343.

¹⁸ Obraz taki sugestywnie oddziałuje na czytelnika, dając mu poczucie (jak celnie zauważyła Anna Kamińska) jakby fizycznego „[p]oderwania [...] do dalekiego lotu”. A. Kamińska, *List otwarty*, w: *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000, s. 229.

¹⁹ W podobnym czasie powstaje też wspomniany już drugi wiersz poświęcony Brownowi (*John Brown*, PWSz I, s. 304–305), zabezpieczający dodatkowo los i lot „pieśni”.

autor obdarował swoją intuicją etyczną oraz uczuciami, zaczyna, jak on, czuć: lęk, troskę, zwątpienie.... Lecąc z takim bagażem emocji, ostatecznie podzieli ona los swego bohatera:

Biała – na puste zleci rusztowanie:
By kata [...] syn rączką dziecinną
Kamienie ciskał na mewę gościnną.

Czy zatem taką pieśń, która (w sensie doczesnym) nie uwalnia i nie uzdrawia, a której adresat nigdy nie usłyszy, można uznać za niespełniony akt performatywny? Norwid przed laty spędzając kilka tygodni w więzieniu, pisał, że „nie ma [modlitwy – A. N.-K.] niewysłuchanej” (*Monolog*)²⁰. Możemy zatem przypuszczać, że wartość performatywną swej pieśni dostrzega gdzie indziej – bo też inaczej niż Mickiewiczowski Konrad mierzy doczesną siłę poezji. Sprowadza się ona nie do tworzenia rzeczywistości nowej (ruch wertykalny przez sfery niebieskie)²¹, lecz do umiejętności duchowego towarzyszenia temu, kto tu i teraz jej potrzebuje (ruch horyzontalny przez „płaszczyzny” oceanu). Pieśń Norwida jest pieśnią bliskości i empatii, i, podobnie jak modlitwa, otacza adresata opieką, nawet jeśli nie zdaje on sobie z tego sprawy. Dlatego też ma charakter transgresyjny, jest pieśnią paschy, „przejścia”. Norwid, dążąc do bliskości z więźniem przy-

²⁰ C. Norwid, PWSz III, s. 218.

²¹ Zob. Adam Mickiewicz – *Dziady. Część III*, oprac. J. Kallenbach, Kraków 1920, s. 83:

To nagłym, to wolnym ruchem,
Kręcę gwiazdy moim duchem;

Milijon tonów płynie; w tonów milionie
Każdy ton ja dobyłem, wiem o każdym tonie;
Zgadzam je, dzielę i łączę,
I w tęczę i w akordy i we strofy płaczę,

Rozlewam je we dźwiękach i błyskawic wstęgach. –

Odjąłem ręce, wzniosłem nad świata krawędzie,
I kręgi harmoniki wstrzymały się w pędzie.

Sam śpię... słyszę me śpiewy:
Długie, przeciągłe, jak wichru powiewy,
Przewiewają ludzkiego rodu całe tonie,
Jęczą żalem, ryczą burzą,
I wieki im głucho wtórzają;

A każdy dźwięk ten razem gra i płonie,

Mam go w uchu, mam go w oku,
Jak wiatr, gdy fale kołysze,
Po świstach lot jego słyszę,
Widzę go w szacie obłoku.

pominającym mu swoim cierpieniem oraz postawą Chrystusa, ściśle wiąże losy pieśni oraz jej adresata w dramatyczną całość. Przestrzeń lotu pieśni: „[o]ceanu ruchome płaszczyzny” łączy więc w relację metonimiczną z wizją ziemi „pierzchającej” spod stóp skazańca w momencie egzekucji. W obliczu przeszkód pieśń doczesności, czy też „mała pieśń” (ożywiona i spersonifikowana), kończy swój żywot, podobnie jak jej adresat. Zlatująca „na puste rusztowanie”, a potem obrzucana kamieniami, staje się właśnie niespełnionym wołaniem, niechcianą piosnką żebraczą, której kres czy też obumarcie wyraża metafora uderzenia o bruk.

Co dzieje się, gdy funkcje takiej pieśni zostają zawieszony? Poeta wybiera drogę według własnego przekonania najlepszą: poetyckiej sakralizacji śmierci skazańca, który swoją działalność postrzegał jako przedłużenie misji chrystusowej. Owe sakralizacji towarzyszy estetyka wzniosłości, a zarazem realizm opisu osiągnięty za sprawą kolejnych „ujęć” postaci Browna, jakby wciąż ponawianych kontemplatywnych spojrzeń²². Każda ze strof drugiej części wiersza, unaoczniając kolejne etapy poetyckiej wizji egzekucji, wyraża jednocześnie kompasyjne trwanie przy skazańcu, cierpiącym również z powodu ran odniesionych w boju. Podmiot wiersza skupia się przede wszystkim na szyi, stopach i twarzy, poddanych próbie „sznurów”. Kreując taki sposób percepcji śmierci, Norwid odwołuje się zapewne wprost do tradycji wielkopiątkowej liturgii: adoracji w pieśniach i gestach świętych członków Ukrzyżowanego.

Droga *compassio* oraz wyciszenia pieśni „małej” prowadzi do zaskakującego finału. Odbiorca staje się świadkiem epifanii przypominającej wizję z późniejszego *Fortepianu Szopena*, choć może go zmylić odmiennosc oświetlenia sceny²³. Podczas gdy w *Fortepianie Szopena* mowa jest

²² Odmienną interpretację tej strofy (kreacji postaci bohatera) przedstawił przed laty Zdzisław Libera:

Samej postaci Browna nie oglądamy. Poeta wspomina tylko o „zacnej siwiźnie” i o „szyi nieugiętej”, ale to nie portret bohatera wysuwa się w tym miejscu na plan pierwszy. Wzruszamy się czymś innym. Poeta tworzy sugestywny, dramatyczny obraz poetycki śmierci bojownika o wolność. Szczególnie bolesna jest świadomość, że John Brown ginie w ojczyźnie Waszyngtona, na ziemi, o której wyzwolenie walczył kiedyś Kościuszko (Z. Libera, *Norwid o Johnie Brownie...*, s. 91).

Kierunek historiozoficzny i moralistyczny tej interpretacji odciągnął uwagę badacza od sprawy, jak się wydaje, kluczowej – kreacji postaci Browna na podobieństwo Chrystusa, która niejako „otwiera” konteksty biblijne (Maryjne) w kolejnych strofach.

²³ W tradycji badawczej mówi się o tym profetycznym obrazie jako o fatalnej „groźbie” dla Ameryki i ludzkości. Najbliższe mojej interpretacji tej sceny jako epifanii *sacrum* jest ujęcie Sary Dickinson. Badaczka zauważa:

Norwid nas zaskakuje: ciemność bezgwiezdnej nocy jest ostatecznie nie tyle groźna, ile nieuchronna. Stosując chwyt analogiczny do końcowej zmiany perspektywy czasowej, w której pędzący i zagęszczony czas zostaje przekształcony w szerszy i silniejszy rytm historii, Norwid odwraca tradycyjne skojarzenia obrazów światła i ciemności, czerni i bieli, odnawiając ich implikacje i obdarzając nową żywotnością (S. Dickinson, *Aktualność...*, s. 164).

o jasności i bladeści („Hostię – przez blade widzę zboże”)²⁴, tu z racji wątku abolicji, mówi się o drżącym **cieniu** bohaterów oraz nadchodzeniu „nocy z twarzą Murzyna”, a także – o gaszeniu gwiazd na koronie spersonifikowanej Ameryki. Pieśń budzi się, oznaczając teraz zarówno spełnione życie jej bohatera, jak i spełnienie aktu poetyckiego Norwida. Przebudzenie pieśni można rozpoznać w spiętrzeniu wizualnych i akustycznych środków wyrazu, a także dzięki sugestii jej upowszechnienia, a zarazem – przeniesienia w krąg „świętych” odbiorców. Ameryka-matka, która rozpoznając w zmarłym syna „zakrzykuje na gwiazd swych dwanaście”²⁵, przyjmuje atrybuty Maryi Apokaliptycznej, a także postawę Maryi Bolesnej, bliską sekwencji *Stabat Mater*. Drżący cień bohaterów, Kościuszki i Waszyngtona ukazanych w synekdochicznej całości, przywodzi zaś na myśl wizję „cienia ogromnego Boga” z misterium Norwida o Wandzie²⁶. Okrzyk natomiast oraz święte drzenie jako świadectwo emocjonalnego odbioru wskazywać mogą na muzyczne parametry owej pieśni – o dwojakich źródłach. Pierwsze „psalmistowskie” nawiązywałoby do tradycji fraz dawidowych nawołujących do głośnego śpiewu, a nawet właśnie – okrzyków, jak w Psalmie 100: „Wykrzykujcie na cześć Pana wszystkie ziemie”. Drugie zaś zdaje się odwoływać do tradycji pieśniowej, którą Mieczysław Tomaszewski nazwał nurtem orfejańskim²⁷. Wspólny cień bohaterów, niczym jakaś święta budowla, mauzoleum dwóch narodów (dodajmy, że takowe już wówczas powstały: obelisk Waszyngtona i kopiec Kościuszki)²⁸ – drży – a zatem porusza się pod wpływem jakie-

²⁴ C. Norwid, PWSz II, s. 144.

²⁵ Warto byłoby przyjrzeć się znaczeniu zastosowanego przez Norwida czasownika *odpoznać*, którego rozumienie wpływa znacząco na interpretację tekstu. Prefiks *od-* może sugerować brak rozpoznania „syna” przez matkę-Amerykę, a nawet błędne przyznanie synostwa katom. Takim tropem interpretacyjnym poszła m.in. S. Dickinson, pisząc o scenie z wiersza Norwida jako możliwej prefiguracji wydarzeń związanych z postacią Rodneya Kinga z lat dziewięćdziesiątych XX w.: „Czyż Ameryka po raz kolejny nie odrzuciła Browna i nie «odpoznała» jako własne dziecko samego kata poprzez uniewinnienie policjantów z Los Angeles oskarżonych o stosowanie nadmiernej przemocy wobec Rodneya Kinga?” (S. Dickinson, *Aktualność...*, s. 164). Za odmiennym rozumieniem czasownika „odpozna” (czyli rozpoznaje na nowo) przemawia nie tylko kontekst literacko-krytyczny („Odpoznaliśmy w Norwidzie samych siebie dopiero, swoje i swojej epoki myśli i mniemania” – Z. Przesmycki, *Prospekt*, w: C. Norwid, *Pisma zebrane*, wydał Z. Przesmycki, t. C, s. 2) – oraz utworów samego Norwida (analogicznie w *Promethidionie*: *odpoczął* jako zaczął, stworzył na nowo. Zob. PWSz III, s. 444), lecz także współczesne definicje słownikowe. W *Słowniku Doroszewskiego*: *odpoznać* – *odpoznawać* oznacza: „poznać coś przez przypomnienie, rozpoznać w czymś coś dawniej znanego”. Cyt. za: M. Bańko, *Słownik Języka Polskiego PWN* (wersja cyfrowa) <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/odpoznawac;9804.html> (dostęp: 23.06.2022). Zob. też E. Korzeniewska, *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki” 1965, 56/2, s. 417.

²⁶ Zob. PWSz IV, s. 155.

²⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 174–175.

²⁸ Budowa monumentalnego pomnika Waszyngtona (który pierwotnie miał przypominać bryłą świątynię z 30 filarami) w kształcie obelisku rozpoczęła się w Waszyngtonie

goś brzmieniowego *vibrato*, o roli podobnej do muzyki boskiego lirnika, oczarowującej mieszkańców Hadesu. Tam, gdzie spotyka się motyw ruchu (drżenie), śpiew oraz motyw instrumentu zespolonego ze śpiewającym, możemy doszukiwać się śladów obrzędów przejścia, tych choreicznych – greckich i judaistycznych, również angażujących śpiew z akompaniamentem instrumentów oraz nierzadko taniec²⁹. I choć w wierszu instrument muzyczny nie występuje, w jego miejsce, podobnie jak Chrystusowy krzyż³⁰ – wpisuje się inny „instrument” cierpienia, który w ówczesnych grafikach, przedstawiających egzekucję Browna, był celowo do krzyża upodabniany³¹.

Adresat listu, żyjący jeszcze, daleki i zarazem bliski męczennik, który odmawia propozycji ucieczki z więzienia, by niejako dopełnić swą „pieśń” – znajduje miejsce obok innych odrzuconych, a zarazem błogosławionych: Sokratesa, Adama Kraffta, Maurycego Mochnackiego. Wspólnym odniesieniem dla tych życiorysów jest postać Chrystusa. Profetyzm, dramatyzm i wzniosłość prowadzą do krzyżowania się w wierszu wielu gatunków literackich, również tych o źródłach wyraźnie muzycznych, pieśniowych: wspomnianej już elegii, dumki (ballady o bohaterze) czy hymnu, a nawet w ostatnich strofach – chorału (jak *Bema pamięci żałobny rapsod*).

*

Dostrzegając zatem niejako na „dnie” wiersza Norwida odniesienia kulturowe o tożsamości muzycznej, które budują semantykę utworu, warto zapytać, czy sama jego forma nawiązuje do pieśni. Schemat wiersza można by ująć w dwie części: pierwszą, ukazującą lot i upadek pieśni (jej koniec Norwid sam oznaczył graficznie), oraz drugą, unaoczniającą moment egzekucji bohatera wiersza. Swego rodzaju kodą, puentą, a zarazem punktem kulminacyjnym jest strofa ostatnia (również wydzielona przez Norwida), w której dochodzi do spiętrzenia znaczeń pieśni odsłaniającej swoją moc w metaforze poruszonych pomników. Choć wszystkie trzy całości utworu łączy regularność sylabiczna (jedenastozgłoskowiec), każda rządzi się niejako własnymi prawami rytmiczno-intonacyjnymi. Początek utworu o funkcji „zaśpiewu”:

Przez Oceanu ruchome płaszczyny
Pieśń Ci, jak mewę, posyłam, o! Janie...

w roku 1848. W następstwie wybuchu wojny secesyjnej prace przeciągnęły się do połowy lat osiemdziesiątych XIX w.

²⁹ Jakiś idiom taneczności być może ukrywa się w niezwykle mocnym obrazie Browna na szubienicy „odkopującego” precz „planetę spodloną”. Warto byłoby ten motyw porównać z obrazem poetyckim w liryku *Do zesłej (na grobowym glazie)* – stóp Ukrzyżowanego „uciekających z planety”, mającym również swoje „taneczne” konotacje (PWsz II, s.120). Zob. A. Nurzyńska-Kozak, *Architektura pieśni w twórczości Cypriana Norwida* (praca doktorska napisana pod kierunkiem prof. Jana Zielińskiego), Warszawa 2021, s. 214–215.

³⁰ Interesujące byłoby przyjrzenie się wierszowi *Krzyż i dziecko* w kontekście ballady Goethego *Król Olch*, w jej kształcie pieśni nadanym przez Schuberta.

³¹ S. Dickinson, *Norwid a dzieje...*, s. 93. Zob. też: <https://www.finebooksmagazine.com/blog/victor-hugo-john-brown-nyabf-highlight>

– o wyrazistym toku anapestycznym, wskazuje na skoncentrowanie podmiotu na działaniu (liryka aktu)³² i mógłby zwiastować formę regularną, w której ramach misja pieśni zakończy się pomyślnie. Rezygnacja z tego założenia następuje jednak już w kolejnych dwóch wersach pierwszej strofy, związanych z frazą inicjującą rymami żeńskimi: *plaszczyzny – ojczyzny, Janie – zastanie*. Odmienia się jednak tok wiersza, czego sygnałem jest wprowadzenie przerzutni sugerującej moment zastanowienia, zamyslenia, a więc zatrzymania pieśni:

Ta lecieć długo będzie do **ojczyzny**
Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?...³³

Struktura kolejnych wersów stanowi rozwinięcie retoryki zawartej w pytaniu „czy ją zastanie?”. To drugie, bardziej pesymistyczne – „czy...”, ukazujące lęk przed przedwczesnym obumarciem pieśni, wskazuje również na pragnienie podmiotu wiersza, związania jej losu z losem skazanego. Skoro pieśń jest „biała” jak „promień [...] zacnej siwizny” bohatera, to ma swój udział zarówno w jego świętości, jak i męczeństwie (obraz kamienionowania pieśni-mewy przez syna kata).

Dominantą konstrukcyjną części drugiej jest z kolei zwrot: „więc niżli”, który wprowadza elementarne refrenowe typowe dla pieśni, oraz – jako określenie temporalne odwracające bieg przyczynowo-skutkowy – przywołuje retorykę prorocstwa. Pieśń, wchodząc teraz w fazę *compassio*, kontemplacji umęczonego ciała zmarłego, antycypuje nastrojem oraz ekspresją nadchodzącą za chwilę wizję, Ameryki jako Matki Bolesnej. W obrazie tym dochodzi

³² Zob. M. Tomaszewski, *Od wyznania...*, s. 47–48. „Odmiennej natury opozycja wnosi w pieśń romantyczną dalsze zróżnicowanie: na dwa „tryby” wobec siebie komplementarne przy wyrazistej różnicy. Oba się zresztą przenikają nawzajem, nierzadko w jednej pieśni. Pierwszy z obu trybów nacechowany dynamizmem odnaleźć można w pieśniach, w których sytuacja liryczna posiada charakter aktu. Chodzi o sam moment spotkania lub rozstania, moment objawienia się pełni uczuć pozytywnych, albo też – gwałtownych i niepohamowanych resentmentów”. W dalszej części wywodu badacz zauważa, że wśród pieśni trybu dynamicznego również można wprowadzić rozróżnienie na te, w których „momenty bywają jak gdyby «rejestrowane» bezpośrednio na bieżąco. W innych – i tych jest więcej – wracają we wspomnieniu, najczęściej wówczas [...] przymglonym, nostalgicznym”.

³³ O znaczeniowej roli zakłóceń metrycznych (m.in. przerzutni) przekonująco pisała Danuta Zamojska-Hutchins w anglojęzycznej artykule:

The poem consists of three sets of eleven syllable lines with the *ab, ab, ab, cc* rhythms in the first part, the *ab, ba, cc, dd, ef, fe*, rhythms in the second part and the *ab, ab*, pattern in the conclusive part. The first part, consisting of a couplet and two tercets, sets up the scenario to which the poem-message is to travel. The semantic units are interrupted and are so disturbed that the words carrying the highest prominence each occur at the beginning of a new line, while, at the same time, they close the syntactic unit, as for instance:

Ta lecieć długo będzie do ojczyzny
 Wolnych – bo wątpi już: czy ją zastanie?...

D. Zamojska-Hutchins, *Form and substance in Cypryan Norwid's poetry*, “The Polish Review” 1983, vol. XXIII, no. 4, s. 41.

zresztą, jak już wspomniano, do proroczej fuzji dwóch wizerunków: Maryi jako *Mater dolorosa* i tej z Apokalipsy św. Jana, patrona amerykańskiego męczennika. Postać Maryi apokaliptycznej, podobnie jak *Mater dolorosa*, została zarysowana już wcześniej, tam, gdzie mowa była o ziemi, co „jak płaz zalękniony/ Pierzchnie” spod stóp skazańca. Można zatem powiedzieć, że w części refrenowej dochodzi do stałego wzmacniania³⁴ i spiętrzania sensów, do wyrazowego *crescendo*, osiągającego kulminację w jej końcowej wizji rozciągniętej do pierwszego dwuwiersu części ostatniej. Każda nowa fraza, rozpoczynająca się od „więc niżli”, niesie zatem nie tylko nowy obraz służący kontemplacji męki (Męki), lecz również, synchronicznie z nim powstającą – interpretację słuchaczki „idealnej”, jaką jest Maryja w relacji ze swoim Synem. Odbiór tej, można by rzec, *pieśni miłości (Promethidion)* dokonuje się zatem już w jej wnętrzu i sprawia, że aktualizują się w tekście Norwida jakości estetyczne właściwe utworowi muzycznemu, w którym akt wykonania i odbioru stanowią synchroniczną całość. Przez akt wykonania należy zaś rozumieć nie tylko *s-kon* bohatera (Chrystusa) i odpowiedź: Ameryki (Maryi), lecz również dopełnianie się pieśni i czułą nad nią opiekę poety-kompozytora, będącego zarazem jej pierwszym wykonawcą, interpretatorem i słuchaczem.

Dlaczego zatem w finale wiersza, już po kulminacyjnym, orfejańskim obrazie wzruszonych pieśnią pomników, Norwid mówi o początku pieśni? Intencją poety wydaje się stworzenie ramy kompozycyjnej z pierwszym dwuwierszem o funkcji zaśpiewu. Inicjująca utwór kreacja, przestrzeń **ruchomych płaszczyzn oceanu**, w które niejako można się **zapaść**³⁵, przypomnieć może początek Mickiewiczowskich *Stepów akermiańskich*:

³⁴ Językowym wskaźnikiem wzmacniania oraz intensyfikacji ich roli w poezji Norwida przyjrzała się przed kilkunastoma laty prof. Jadwiga Puzynina. Zob. J. Puzynina, *Problemy intensyfikacji językowej w liryce Norwida*, w: *Liryka Cypriana Norwida*, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 107–117.

³⁵ Warto byłoby ów motyw zapadania się „płaszczyzny”, czy też odnalezienia pęknięć w płaszczyźnie (będący w wierszu momentem transgresji pieśni, „otwierającym” jej znaczenia, m.in. tradycję pasyjną) – zestawić z uwagami prof. Arenta van Nieukerken o Norwidowskim doświadczeniu inicjacji w kapłaństwo:

Podmiot ten, ów człowiek, który nagle uświadomił sobie, iż jest „kapłanem bezwiednym i niedojrzałym” [...] okazuje się „osobą” pytającą o ukryty sens owego stereotypowego świata. Doświadcza jej [świadomości – A. N.-K.] spontanicznie jako „gładkiej” powierzchni, ale owa spontaniczna świadomość bycia mu nie wystarcza. Dlaczego? Otóż człowiek pytający o głębszy sens otaczającego go świata otwiera się na transcendencję. Nagle ów wyższy sens (jest to sens chrześcijański) mu się objawia (wizja ta dzieje się w sercu powszedniości – nie potrzeba jej jako tła malowniczych kulisów lun wzniosłych zjawisk). Nie tyle wydobywa się spod powierzchni lub zza chmur, ile ukazuje, iż powierzchnia potocznego świata tak naprawdę nie jest gładka, lecz pęknięta. Owe rysy składają się zaś na pewne wzory, które nabierają znaczenia w odniesieniu do pierwowzoru Objawienia. Objawienie przemienia zarówno podmiot, jak i świat (przedmiot). Boski pierwowzór znajduje się natomiast poza tym światem (gdyby tak nie było, uległby uprzedmiotowieniu) – to znaczy: jest nim najwyższy byt, który w świecie się wciela, doń zstępuje, ma więc postać Syna Bożego, Boga, który w swojej istocie jakże jest człowiekiem.

A. van Nieukerken, *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007, s. 13.

Wpłynąłem na suchego przestwór oceanu,
Wóz nurza się w zieloność i jak łódka brodzi³⁶

Autor sonetu³⁷ w prelekcjach paryskich mówił o ukraińskich stepach jako jedynych w swoim rodzaju płaszczynach:

Płaszczyny ukraińskie są stolicą poezji lirycznej. Stąd piosnki nieznanymi obiegały często całą Słowiańszczyznę [...]. Pieśń, jaka mu [Kozakowi] się z piersi wyrwie, staje się wyrazem narodowego uczucia; wszędzie chwyтана z zapalem, idzie z pokoleń na pokolenia³⁸.

Pieśń Norwida – dumka o Johnie Brownie „z piersi wyrw[ana]”, rozciąga się już u swych początków może od Krymu (swojej pierwszej ojczyzny) – aż po Atlantyki. Jej epicentrum ziemskie stanowi wspólny cień-pomnik bohaterów polskich i amerykańskich, zaś centrum duchowe – dwie wizje Maryi zawarte w personifikacji Ameryki. I choć poeta w roku 1859 nie mógł o tym wiedzieć, jego utwór staje się istotnie pieśnią prorocką, zapowiedzią amerykańskiej (i nie tylko) wojny początku lat sześćdziesiątych XIX w.

W ostatnich wersach, mających konstrukcję gnomiczną, powraca wyrażenie „niżli”, dotyczące losów pieśni rozumianej jako *opus*, dzieło życia jednostki:

Bo pieśń nim dojrzy, człowiek nieraz skona,
A niżli skona pieśń, naród pierw wstanie.

Ostatnie „nim” oraz „niżli” przełamują niejako kontrapunktowo pesymizm wcześniejszego „czy”, zwiastującego upadek pieśni w jej znaczeniu realnego, poetyckiego oraz duchowego wsparcia. Bo, choć każda pieśń „dojrzuje” na głębie ofiarnej, jej ujawniona z czasem moc niesie uzdrowienie, a nawet – Zmartwychwstanie.

³⁶ A. Mickiewicz, *Stępy akermalskie*, w: *Sonety Adama Mickiewicza*, Moskwa 1829, s. 29. Warto w tym miejscu przypomnieć, że Norwid, włączając ukraińską dumkę (zwaną przez siebie również ukrainką) w poczet „tańców polskich” (1852) – przestrzeń stepu uczynił osią konstrukcyjną definiowania lirycznej kreacji:

absorbowana jest [ona, dumka – A. N.-K.] głównie dotychczas przez pieśń samą, lubo i w muzyce, również jak w słowie, głęboka. Po podniesieniu tej kreacji przez Bohdana Zaleskiego do najwyższej swej możebnej potęgi można ją uważać albo historycznie jako utwór wieszczczy [...] czyli rapsod, albo duchowo, jako te pieśni orfeiczne (*chants-d'initiation* [...]), które Orfeuszowi przypisują. Lubo w swoim korzeniu kreacja ta na dwie również gałęzie natura rzeczy rozdzielała się, to jest na Szumkę i Dumkę – wiadomo albowiem, że od czasów prawie przed-historycznych do dziś dwa rodzaje ludu tam spotykają się: na polach i stepach wyłącznie żyć lubiący albo w lasach. Dumka – kreacja stepów z nieskończoności pejzażu mogiłami historycznego głęboka. Szumka – z szumu lasów czerpiąca swą głębokość.

C. Norwid, *Tańce polskie*, PWSz VI, s. 387.

³⁷ W finale sonetu *Stępy Akermalskie* dominujący staje się ton melancholii właściwy własnie gatunkowi dumki. Zob. też M. Stanisław, *Spory o sonet we wczesnoromantycznej krytyce romantycznej*, t. 12 z serii „Polityka Krytycznoliteracka w Polsce”, red. S. Panek, Poznań 2019.

³⁸ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, wykład III z 5 stycznia 1841 r., w: *Dzieła*, Wyd. Jub., t. VIII, s. 37–38.

* * *

Mówiąc o znaczeniach „pieśni” w wierszu *Do obywatela Johna Brown* warto wprowadzić semantyczną cezurę, która zresztą naturalnie nasuwa się na myśl przy analizie utworu. Wyznacza ją moment sceny śmierci Browna, symultaniczny z chwilą obumarcia pieśni „małej” (mewy-pieśni) i wyciszenia jej funkcji performatywnych. Znaczenia pieśni zostały poszerzone w tym kontekście o biografię twórczą Norwida oraz w domyśle – życiorysy wszystkich odrzuconych „śpiewaków”, których publiczność nie zrozumiała. Kres „pieśni małej” (mającej swe cielesne, dotykalne kształty; ukonkretnionej w postaci mewy, w którą ciska się kamienie) umożliwia narodziny „pieśni nowej”, o zdolnościach orfejańskich. A zatem siła performatywna tej Pieśni ma swoje źródła właśnie w *sakralizacji* momentu śmierci „pieśni małej”, którą poeta intepretuje niejako na tle sceny Ukrzyżowania – przyjmując postawę *compassio*. Kontekst pasyjny i Maryjny otwiera teraz pieśń Norwida na tradycję muzyczną zakorzenioną w motywach biblijnych (*Stabat Mater*, psalmy z motywem „wykrzykiwania”, apokaliptyczna „pieśń nowa”).

W ten sposób dzieje „pieśni małej” (utworu lirycznego, twórczego działania jako aktu performatywnego, życiorysu autora i jego twórczości) stają się nieodłączną częścią całości-Pieśni. Usłyszą ją ci, którzy poznali „ojczyznę wolnych”. Czyżby Niebo?

Bibliografia

- Dickinson S., *Aktualność „Do obywatela Johna Brown”*, „Ethos” 1992, nr 4 (20), s. 162–165.
Dickinson S., *Norwid a dzieje Browna*, „Studia Norwidiana” 1999, nr 8, s. 87–108.
Kamieńska A., *Od Czarnolasu. Najpiękniejsze wiersze polskie*, Warszawa 2000.
Korzeniewska E., *Miriam a Norwid*, „Pamiętnik Literacki” 1965, 56/2, s. 407–424.
Libera Z., *Do obywatela Johna Brown*, w: *Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny*, t. I, Warszawa 1984, s. 192.
Libera Z., *Norwid o Johnie Brownie*, w: *Nowe studia o Norwidzie*, red. J. Z. Jakubowski, Warszawa 1961, s. 81–97.
Liryka Cypriana Norwida, red. P. Chlebowski, W. Toruń, Lublin 2003, s. 107–117.
Mickiewicz A., *Literatura słowiańska. Kurs pierwszy*, wykład III z 5 stycznia 1841 r. [w:] *Dziela*, Wyd. Jub., t. VIII, s. 37–38.
Mickiewicz A., *Stepy akermzańskie*, w: *Sonetu Adama Mickiewicza*, Moskwa 1829, s. 29.
Nieukerken van A., *Perspektywiczność sacrum. Szkice o Norwidowskim romantyzmie*, Warszawa 2007, s. 13.
Norwid C., *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i krytycznymi uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, t. I: *Wiersze*, Warszawa 1971.
Stanisz M., *Spyry o sonet we wczesnoromantycznej krytyce romantycznej*, t. 12 z serii „Polityka Krytycznoliteracka w Polsce”, red. S. Panek, Poznań 2019.
Tomaszewski M., *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.
Tomaszewski M., *Pieśń polska. Chopin, Moniuszko, Karłowicz, Szymanowski. Studia i interpretacje*, Kraków 2019.
Zamojska-Hutchins D., *Form and substance in Cyprian Norwid’s poetry*, „The Polish Review” 1983, vol. XXIII, no. 4, s. 29–43.