

ALINA KOWALCZYKOWA

### O REINTERPRETACJI ROMANTYCZNEGO KSZTAŁTU DRAMATU W *ZWOLONIE*

*Zwolon*, ukończony w 1849 r., a opublikowany w dwa lata później, jest pierwszym zachowanym w całości dziełem dramatycznym Norwida. Określa postawę poety wobec zastanych konwencji dramatu i teatru. Toteż mimo że następne dzieła sceniczne poety są wyżej cenione przez badaczy, ten utwór wydaje się szczególnie interesujący – przede wszystkim ze względu na śmiałość formułowania i wprowadzania nowych koncepcji.

Nowatorski charakter *Zwolona* przejawia się w trzech co najmniej planach. Po pierwsze, wbrew wyznawanym wtedy zasadom estetycznym, podjęta w tym dramacie problematyka etyczna i historiozoficzna została osadzona we współczesności, wiąże się z wydarzeniami Wiosny Ludów. Po wtóre, Norwid zakwestionował w *Zwolonie* zarówno koncepcje intelektualne, jak zasady kompozycji dramatu, odziedziczone po romantycznych wieszczach. Po trzecie wreszcie, zaprezentował własną ideę kształtu nowoczesnej tragedii; są już w *Zwolonie* podstawowe jej elementy, które będą rozwijane i modernizowane w następnych dramatach.

Można by zauważyć, że w polskiej dramaturgii polityczny temat współczesny nie był nowością: przecież u genezy III części *Dziadów*, a potem *Kordiana* i *Nie-Boskiej komedii* leżała refleksja nad powstaniem listopadowym i jego klęską. Powstanie to jednak już w momencie narodzin *Dziadów* było sprawą zamkniętą, minioną, monumentem historii, Norwid zaś pisał *Zwolona* pod bezpośrednią presją wydarzeń Wiosny Ludów, znajdował się w ich centrum, a nadto w osobistej bliskości polskich wieszczów romantycznych. Rozpoczął swą „monologię” w 1848 r. we Włoszech, gdzie znalazł się pod wpływem Krasieńskiego, był w Rzymie, gdy przyjechał tam Mickiewicz. Kończył dramat w Paryżu, gdzie rozmawiał z umierającym Słowackim (którego ostatnim wielkim wyczynem była wyprawa w Poznańskie na polską Wiosnę Ludów); Mickiewicz wtedy w Paryżu wydawał „Trybunę Ludów”. Historia za-

warta w *Zwolonie* dokonywała się dosłownie na oczach Norwida, a starania poety o szybką publikację utworu wskazują, że mógł (podobnie jak Słowacki w czasie powstania listopadowego) aspirować do roli barda, rozświetlającego przed współczesnymi drogi przyszłości. Sytuacja biograficzna autora inspirowała ów „wieszcz” aspekt dramatu, o którym pisał Stanisław Pigoń<sup>1</sup>.

W latach czterdziestych, jeszcze przed powstaniem *Zwolona*, zarówno Słowacki, jak Krasiński próbowali znów wprowadzać do dramatu współczesność najnowszą. Słowacki w *Fantazym*, Krasiński w nie ukończonym [*Roku 1846*]. Tych utworów nie uznali jednak za na tyle ważne, by podjąć starania o ich publikację. Norwid z pewnością ich nie znał, a przede wszystkim – wydarzenia najnowszej historii odgrywały w *Zwolonie* rolę całkiem odmienną niż w tamtych dziełach. Słowacki mistrzowsko osadził akcję *Fantazego* w politycznych i obyczajowych realiach współczesności; Krasiński zmierzał ku dokumentarnej dokładności zapisu wydarzeń i nastrojów. Stworzyli świetne dramaty współczesne. *Zwolona* natomiast, mimo że wszystkie sytuacje i myśli w nim zapisane wyrastają z wydarzeń i atmosfery lat 1848-1849, dramatem współczesnym nazwać nie sposób, miał być czymś innym, czymś więcej. Groza współczesności została natychmiast przetworzona na język uogólnień, dlatego wprowadzone do tekstu realia nie pozwalają dokładnie określić miejsca ani czasu akcji.

Współczesność została silnie związana z przeszłością i z myślą o przyszłości. Zatarciu wyraźnych ram czasowych, pogłębieniu wrażenia przenikania się epok służyły między innymi wprowadzone do *Zwolona* anachronizmy. Jest ich wiele. Na przykład wspomina Norwid, że tłum cieszy się „gazu wynalazkiem” – a zarazem stylizuje pałacowe komnaty według literackich opisów dawnych zamków<sup>2</sup>. Żona Wacława nosi rzadko ówczesnie spotykane starożytne imię Porcji, słynnej żony rzymskiego Brutusa; Stylec wydaje się kimś pośrednim między dawnym kronikarzem a współczesnym biurokratą. Gdy wspomina się w *Zwolonie* łyż krokodyle – to z komentarzem: „jak Wężyk

---

<sup>1</sup> S. P i g o ń. *Krasiński w „Zwolonie”*. „Myśl Narodowa” 1937 nr 6-8.

<sup>2</sup> Sławomir Świontek pisze wręcz, iż „wypadki współczesne (konkretnie mówiąc wydarzenia z lat 1846-1848 w Polsce i Europie), a raczej ich interpretacja, stanowią punkt wyjścia do umieszczenia akcji – co godne zauważenia – w bliżej nie określonym czasie historycznym, w jakimś mitycznym średniowieczu” (*Norwidowski teatr światła*. Łódź 1983 s. 37). Czas historyczny jest rzeczywiście w *Zwolonie* nieokreślony z woli autora, nie wydaje się, żeby akurat „mityczne średniowiecze” było epoką wskazaną przez Norwida. Czas jest tu jakby „ogólny”, można umiejscowić akcję w każdej epoce – na tym polega ponadczasowy charakter historiozoficznej refleksji.

pisze” (a pisał o nich w tekście opublikowanym w 1841 r.). Tego typu zderzenie dawności z czasem aktualnym spotyka się i w innych miejscach dramatu.

Podobną funkcję pełniły czasem anachronizmy w utworach romantyków. O ich przydatności pisał m.in. francuski krytyk, Jules Janin. Słowacki wspominał o roli anachronizmów w liście dedykacyjnym do *Balladyny*, a w tekście tego dramatu anachronizmy, zakłócając, mieszając porządek przedstawianej historii, zdają się zacierać granice między epokami (np. wzmianka o szpitalu wariatów, wprowadzona w świat prehistoryczny, lub także chata Wdowy, o wyglądzie zbliżonym do XIX-wiecznego dworku).

W *Zwolonie* anachronizmy zakłócają porządek czasu, nie pozwalają utożsamić go jednoznacznie z żadną epoką. Coś mogło istnieć lub dzieć się niegdyś, może i teraz – zostaje zaakcentowany ponadczasowy walor idei wpisanych w tekst.

Sytuacja historyczna, która stała się punktem wyjścia problematyki ideowej *Zwolona*, skłoniła Norwida do równoległego wprowadzenia dwóch nurtów refleksji historiozoficznej. Po pierwsze, już w tym dramacie poeta rozwija podstawową w jego późniejszej twórczości etyczną koncepcję postępu dziejów, która – jakże romantycznie – miała prowadzić do przenikania mroków przeszłości; w *Zwolonie* są już bardzo wyraźne zawiązki Norwidowskiej koncepcji historii, w myśl której postawy etyczne jednostek wytyczają postęp dziejów – jaśniej zostanie to wkrótce wyłożone w *Słodyczy*, co tak znakomicie ukazała Irena Sławińska. Towarzyszyła temu myśl o niezawinionym tragizmie losu młodego pokolenia Polaków; jako „monologię” o tragizmie losu pokolenia Norwida interpretowała dramat Zofia Trojanowiczowa<sup>3</sup>. Połączenie to podobne (choć myśl inaczej rozwinięta) do tego, jakie Mickiewicz zawarł w III części *Dziadów*<sup>4</sup>. Norwid nie ograniczył jednak intelektualnej pojemności tekstu do kręgu spraw nasuwanych przez wydarzenia współczesne – zasadnicze znaczenie ma bowiem w *Zwolonie* także polemika z dziedzictwem duchowym romantyzmu.

Związki dzieła z myślą i konkretnymi tekstami romantyków są wyraziście eksponowane. Dramat Norwida jest tak gęsto przeplatany aluzjami literackimi,

---

<sup>3</sup> *Rzecz o młodości Norwida*. Poznań 1968, rozdział *Monologia o losach pokolenia*, s. 117-167.

<sup>4</sup> O polemiczności *Zwolona* wobec III części *Dziadów* pisała m.in. Anna Kubale w *Dziecięca metafora pokolenia. O „Zwolonie” Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 74:1983 z. 4 s. 51-66.

jakby miały one grać rolę drogowskazu, nieomylnie kierującego czytelnika ku utworom wielkich poprzedników. Nie tylko wskazują poetycki rodowód, lecz przede wszystkim uwydatniają ideowy spór z poprzednikami. Kierują ku tekstom Mickiewicza, Malczewskiego, Ujejskiego, ale główne miejsce zajmują tu nawiązania do *Nie-Boskiej komedii* i do *Kordiana*<sup>5</sup>.

Była to polemika dość niezwykła ze względu na jej skalę i wszechstronność. Norwid ustawił się w opozycji wobec problematyki i stylu najwybitniejszych poetów romantycznych; wobec zatem – można rzec – romantyzmu jako całości. Tak jakby sądził, że po doświadczeniach Wiosny Ludów trzeba nie tylko od nowa i zdecydowanie inaczej niż poprzednicy uformować podstawy historiozofii, lecz że za tym powinno iść także odmienne niż dotychczas kształtowanie formy dramatu. Wszystko należało wyjaśnić współczesnym – i przemienić.

Toteż w otwierającym dramat słowie *Do Czytelnika* Norwid zapowiadał, że „za powinność dlatego sobie uważamy, ażeby tym prawdziwiej, wedle myśli pisarza, zrozumiane być mogło pismo jego”. A jednak, wbrew jasno tu sformułowanej intencji autora, dzieło okazało się trudne, wcale niejednoznaczne<sup>6</sup>. Na różne, wręcz przeciwstawne sposoby można bowiem interpretować nie tylko poszczególne fragmenty utworu, lecz także zawarte w finale przesłanie całości. Może jest ono głęboko pesymistyczne, może okazuje bezsens wszelkich działań opartych na przemocy; a może jest to tekst pełen wiary, zapowiadający „zwolenie” w niedalekiej przyszłości. Pachole wchodzi na scenę „na królewskim rumaku”, na czele zwycięskiego tłumu. Zdobyto okopy, podpalono zamek, czerepy padających granatów oświetlają

---

<sup>5</sup> *Zwolon* sprawia miejscami wrażenie utworu wręcz utkanego z aluzji literackich. A ponieważ głównym polem aluzyjnych odwołań są te same utwory romantyków, które stanowiły ważne źródło literackiej edukacji Norwida, pojawia się wyraźniej niż przy lekturze innych dzieł sprawa możliwej nadinterpretacji. Co jest już aluzją, a co jeszcze tylko naturalną kontynuacją, przejściem wątków, idei czy cech stylu z tekstów wielkich i ogromnie cenionych poprzedników? Granice są w wielu przypadkach chyba niemożliwe do ustalenia.

<sup>6</sup> Nie tylko zawiłości problematyki intelektualnej, lecz i skomplikowany styl utrudnia odczytanie *Zwolona*. Można rzec, iż to stała i charakterystyczna cecha utworów Norwida. Tu jednak owa niejasność, na co zwracali uwagę badacze, nie do końca wydaje się zamierzona. Zapewne nie tylko z woli Norwida dramatowi brakło klarowności wypowiedzi; zawinił tu, jak się zdaje, także przebieg jego edukacji. Poeta ukończył kilka klas szkoły o niskim poziomie w Paskiewiczowskiej Warszawie; potem odbywał dorywczo studia plastyczne. W zakresie edukacji literackiej był niemal samoukiem, a dyskusje (o ile brał w nich udział?) w gronie młodych pisarzy warszawskich daleko odbiegały poziomem choćby od filomackich spotkań.

miejski plac. Według niektórych badaczy Pacholę, ulegając szatańskim podszeptom, sprzeniewierzyło się testamentowi Zwolona i przepelnione nienawiścią prowadzi tłum w odmęty kolejnej rewolucji. Jeśli tak komentuje się scenę ostatnią, to tragiczny sens dramatu i Norwidowskiego przesłania intelektualnego wydaje się oczywisty. Jest głęboko pesymistyczne, wynika z przeżyć duchowych młodej emigracji, Norwida i jego rówieśników.

Inaczej interpretował finalną scenę – a co za tym idzie, także sens utworu – m.in. Stanisław Pigoń. Twierdził, iż „podstawowa w monologii teoria «zwolenia» narodu, zgodzenia się z wolą Bożą, która dopiero prowadzi do prawdziwej i ostatecznej wolności – jest, a przynajmniej może być mniej więcej jasna”. I dodawał: „*Zwolon* jest dramatem o polskim trudzie wyjarzmienia się z niewoli”, jest „dramatem «wieszczym», zapowiadającym ów moment na czas wcale niedaleki, rokującym – przez swój finał triumfalny – zwycięstwo pierwszej zaraz należycie przygotowanej rewolucji”<sup>7</sup>. W świetle tej interpretacji „wieszczy” charakter dzieła można potraktować jako punkt wyjścia do rozumienia zarówno wciąż powracającej w *Zwolonie* polemiki Norwida z tradycją romantyczną, jak i do poszukiwań nowej formy teatralności i dramatu, wspomnianych już we *Wstępie* dzieła.

Norwid połączył obraz rewolucji z wizją Apokalipsy – znakami mścicieli są w finale trąby, bestia i ogień – lecz, inaczej niż u romantyków, zagłada jest ukazana jako kara sprawiedliwa, dotycząca tylko grzeszników. Uniacestwiony zostaje bowiem zamek i królewski dwór, ale szlachetnemu Wacławowi pędzący tłum przynosi wolność, a niedowidzący, majestatyczny Starzec oddala się w spokoju i nawet błogosławi tych młodych, którym „dobrze czasem posłuchać i jęku”.

Ważna to reinterpretacja kluczowego dla romantycznej literatury motywu apokaliptycznego. Malowniczy i groźny obraz zagłady został umiejscowiony w odległym tle, a spokój pierwszego planu oraz fakt ocalenia szlachetnego bohatera przekreślają możliwość jednoznacznie negatywnej oceny działań zrewoltowanego tłumy.

Polemikę z romantykami Norwid przeprowadzał poprzez liczne, często ogromnie rozbudowane aluzje literackie. Przeznaczał im rolę inną niż poprzednicy. Romantycy wprowadzali je przede wszystkim jako jasny sygnał związków z tradycją i dokonywanego pośród niej wyboru, twórczej kontynuacji; toteż charakterystyczną formą aluzji były motta. Norwid inaczej: nie po to przywoływał cudze utwory, by manifestować swe literackie preferencje,

---

<sup>7</sup> P i g o ń, jw.; cytowany fragment w nrze 6 s. 87.

lecz by w trybie polemicznym m.in. doskonaląc kształt dramatu. Toteż w *Zwolonie* są to najczęściej transpozycje – fragmentów lub wręcz całych scen – z dzieł poprzedników, z *Dziadów*, z *Nie-Boskiej*, z *Kordiana*. Podjęcie i kontynuacja romantycznego dziedzictwa odbywa się na zasadzie gruntownej jego rewizji.

Dlatego ważny jest nie tylko sam fakt istnienia w *Zwolonie* owych odwołań, lecz przede wszystkim funkcja, jaką przypominane motywy pełnią w nowym kontekście. Norwid czasami narzucał im bowiem sensy inne niż te, jakie wyrażały w utworze pierwotnym. Sam w słowie wstępnym *Do Czytelnika* zwracał uwagę na te przeinaczenia; pisał, iż „Dwa wiersze «zemsta, z e m s t a n a w r o g a etc.»” zostały „użyte w charakterze, jakiego wielki pisarz w swoim nie dał im dziele”. Zatem: „charakter” zapożyczonego fragmentu w nowym kontekście został zmieniony, a Norwid wyraźnie tu sugerował, że i w obrębie innych aluzji wprowadzał podobne przekształcenia.

Rzeczywiście tak bywało. Na przykład motyw zemsty, poza wspomnianym przez poetę odwołaniem do *Dziadów*, został szerzej rozwinięty w scenie spiskowej *Zwolona*, będącej jakby nową, parodystyczną wobec pierwowzoru wersją fragmentu *Kordiana*. Powtórzony został zarys scenerii: podziemia, spiskowcy, w centralnym miejscu urna, przy niej Prezes – i podobna panuje atmosfera pustostłowa oraz narastającej żądzy odwetu. Sytuacja ze Słowackiego – lecz to, co w *Kordianie* było patetycznym serio, Norwid ironicznie zniekształcił, i na takim tle zaprezentował własne poglądy na etykę zemsty i mentalność tłumu<sup>8</sup>. Sztafaż z *Kordiana* przypominał romantyczny dylemat moralny i zarazem pozwolił efektownie zakwestionować racje Słowackiego, racje romantyków.

W miejsce moralnego niepokoju, jakim jest przesycony *Kordian*, Norwid wykladał – w toku całej „monologii” – racje dobrze przemyślane, nie budzące wątpliwości. Stąd i odmienny sposób wprowadzania dramatyzmu; bardziej nasycone są nim słowa osób dramatu niż akcja. Odzwierciedla się to oczywiście w kompozycji utworu, w rozłożeniu akcentów emocjonalnych. Na przykład w ostatniej odsłonie nie będzie owego napięcia, które towarzyszy podobnej scenie kończącej *Kordiana* – w *Zwolonie* oczekujący na egzekucję Wacław odzyska wolność, a Pacholę poprowadzi tłum drogą sprawiedliwej kary i z-wolenia.

---

<sup>8</sup> Irena Sławińska zwróciła uwagę na komediowy charakter gestyki spiskowców w tej scenie (m.in. w szkicu *Ciąg scenicznych gestów w teatrze Norwida* w tomie *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971 s. 90-145; o *Zwolonie* s. 97-104).

Niektóre momenty *Zwolona* sprawiają wrażenie wręcz włączenia się poety w toczony w latach czterdziestych polemiki ideowej romantyków. Gdy tytułowy bohater mówi „[...] co jest pieśń narodu? / Czy na korze drzew ją pisał nóż?” (III, w. 48-49), nasuwa się od razu skojarzenie z utworem Słowackiego *Do autora „Trzech psalmów”*, opublikowanym, bez zgody poety, w czasie powstawania *Zwolona*, w listopadzie 1848 r. Norwid opowiedział się zdecydowanie przeciw Słowackiemu, za poglądami Krasieńskiego. Toteż Pigoń miał podstawy, by w relacji Pachole–Zwolon, uczeń i mistrz, ujrzeć literacką transpozycję stosunku między Norwidem a Krasieńskim. Określało to przecież także zamysły autora *Zwolona*: poeta młodszy (o 9 zaledwie lat!) ma oto testamentowo przejąć posłannictwo, którego poprzednik już nie dopełni (choć żyje nadal i działa!).

Patronat Krasieńskiego, ale i polemiczne traktowanie go przez Norwida, odsłania już pierwsza scena dramatu. Początkowe didaskalia określają miejsce jako ogród na wałach (okalający Zamek), a Król i Zabór przechadzają się „wzdłuż okopu”. Jak hrabia Henryk w *Nie-Boskiej komedii*. Cudzy tekst został potraktowany zgodnie z zasadą, o której Norwid wcześniej wspomniał: słowa zostały wprowadzone „w charakterze, jakiego wielki pisarz w swoim nie dał im dziele”. U Krasieńskiego okop oznaczał redutę, placówkę samodzielnie szykującą się do obrony; to znaczenie wyrazu „okop”, dzisiaj już wychodzące z użycia, wtedy wszystkim było znane. W *Zwolonie* jest to zaś tylko „okop na wałach”, czyli fortyfikacja. Władza zamkiem i okopami Król – podobnie jak w *Nie-Boskiej* Henryk panował nad Okopami Świętej Trójcy.

Przypomniane zostało miejsce i postacie; a jeśli przy czytaniu tej pierwszej odsłony można jeszcze wahać się, czy mówienie o oczywistej aluzji nie jest nadinterpretacją, to dalej nie pojawia się już podobna niepewność – oto Król, jak hrabia Henryk, w przebraniu i z przekupnym przewodnikiem (zamiast Przechrzty jest tu Szołom) wizytuje skupisko wroga, jak Henryk osobiście rozpoznając charakter nieprzyjaciela. Lecz Norwidowski Król jest okrutnym despotą, nic w nim nie pozostało z romantycznej wielkości hrabiego Henryka. Zatem w *Zwolonie* także twórczość Krasieńskiego została potraktowana z dystansem, Norwid także tutaj przywoływał romantyczną tradycję nie w celu jej naturalnej kontynuacji, lecz raczej traktując ją jako bastion uformowanych idei, z którymi mierzy się w imieniu młodego pokolenia. Dlatego tyle u niego ironii, która przecież osłabia intelektualną rangę przywoływanych tekstów romantycznych, podważa racje tamtych bohaterów; dlatego Król w *Zwolonie* (a rzuca to refleks i na Henryka) okazuje się nie tylko despotą, lecz i błaznem, przez aluzyjne skojarzenie go z postacią Grabca; nazywa się go

nie dzwonkowym wprawdzie królem, jakim stał się pijak z *Balladyny*, ale także z kart wziętym królem treflowym<sup>9</sup>.

Obok aluzji polemicznie rozbudowanych pojawia się w *Zwolonie* także wiele drobniejszych, a łatwych do zauważenia, zapożyczeń z dzieł romantyków, np. bohater żywcem zamurowany przypomina podobną scenę z *Mazepy*; jak w romantycznych dramatach, tak i tu objawia się widomy znak Boży – nie piorun wprawdzie uderza ani nie armata się rozpęka, lecz wali się nieoczekiwanie na ziemię wielki jesion, symbol królewskiej potęgi.

Obrazy tłumu, w *Zwolonie* wyjątkowo ważne, czerpią wzory z *Kordiana* i ze sztuk Wiktora Hugo – ale bodaj najmocniej przypominają sceny egzekucji z *Beatryks Cenci* Słowackiego, sztuki wtedy jeszcze nie wydanej. Można bowiem w *Zwolonie* znaleźć przedziwne analogie nie tylko do tekstów, które Norwid znał, lecz i do tych, których znać nie mógł, do nie publikowanych wtedy dzieł wielkich poprzedników. Jakby trwało coś, co można nazwać atmosferą „romantycznego ducha”. Widać ją np. w postaci Pacholęcia. Imię zawdzięcza ono *Marii* Malczewskiego, lecz rola, jaką odgrywa w *Zwolonie*, odbiega daleko od pierwowzoru. Pacholę bowiem łączy tajemniczość z poematu Malczewskiego z cechami wszelkich romantycznych dzieci niezwykłych i natchnionych, a także młodego, czystego przywódcy, wiodącego w święty bój o z-wolenie. „Nieprzytomne” dziecko zaś, mówiące o grozie świata, przypomina nie tylko *Godzinę myśli* i *Nie-Boską*, lecz bardziej jeszcze słowa śniącego Eoliona w *Samuelu Zborowskim* czy prorocze widzenie konającej dziewczynki w również nie opublikowanym [*Roku 1846*] Krasińskiego.

Norwid przypomina stale czytelnikowi, że *Zwolon* jest osadzony w romantycznej tradycji, ale że zostaje ona poddana zdecydowanej reinterpretacji. Nie tylko w sferze idei; o zamiarze odnowienia gatunku, teatralnego kształtu dramatu, pisał wprost we *Wstępie do Zwolona*. Nie sam fakt przełamywania reguł był zatem czymś nowym (czyniono to i dawniej), lecz zakres i rodzaj zmian, wprowadzanych przez Norwida, dzięki którym forma *Zwolona* stała się przeciwstawna nie tylko „scenie koturnowej” tragedii, ale także dramatowi romantycznemu. Wyrastając z kształtu romantycznego, zarazem go przemieniała.

Norwid we *Wstępie do Zwolona* zwrócił uwagę na rolę, jakie w dramacie będzie odgrywać „monologia” (termin wcześniej nie spotykany) oraz cisza. „Monologia”, która ma być nie „monologu [...] czarną grotą”, lecz mono-

---

<sup>9</sup> Rolę stylizacji ironicznej i groteski w przeprowadzanej w *Zwolonie* polemice ideologicznej z romantykami omówiła Anna Kubale (jw.).

logiem „różno-głosym”, i cisza, jak „Tłum-pustek – cisza-wrzawy samotniczej...” Całkowite to nowości. Ale korzenie tych koncepcji tkwią w poszukiwaniach formalnych romantyków, są jakby doprowadzeniem ich do finału. Pojęcie „monologii” może przypominać o rozbudowywanych partiach monologowych u Słowackiego, np. w *Kordianie*. Z wielu różno-głosych monologów układa się wizja historiozoficzna w *Śnie srebrnym Salomei*. U Norwida jest jednak inaczej jeszcze: sam monolog jest różno-głosy, jakby w jego obrębie różne „głosy” miały tworzyć spójną całość.

W młodzieńczych dramatach Norwida – stwierdza Irena Sławińska – cisza natarczywie daje o sobie znać, „cichy” bohater (m.in. Zwolon) rośnie z życia kontemplacyjnego. „Paradoksalne zestawienia mówią o samotności w tłumie, o takim zerwaniu kontaktów ludzkich, że rozmowa staje się *różno-głosym* monologiem, o wrzawie, która nic nie komunikuje”<sup>10</sup>. Pojęcie „różno-głosiego monologu” nie zostało przez Norwida jasno określone, sądzę, że można rozumieć je także nieco inaczej. Nie jako zerwanie kontaktu, monolog nic nie komunikujący, lecz jako tekst składający się z dopełniających się głosów, „różno-głosy” dyskurs, w którym wszystko „huczy”, kontemplacja i wrzawa prowadzi do spójnej, monologowej refleksji.

Taką ciszę, jaką tworzy Norwid, wymagającą momentów zatrzymania akcji, w pełni można ukazać tylko na scenie, ponieważ indywidualna lektura (z natury swojej cicha i przebiegająca w tempie niezależnym od woli autora) nie musi jej uwypuklić (mimo że poeta zwracał we *Wstępie* uwagę na osobliwości interpunkcji). Na pozór jest to zabieg obcy teatrowi romantycznemu, w którym stale coś się działo, a efekty zmieniającej się scenografii zwracały uwagę widza; gdy jednak Irena Sławińska pisząc o nieruchomości postaci cichego bohatera podkreśla wielką wrażliwość Norwida na semantykę gestu i na sygnalizowanie przezeń aktorowi, jak ma ukazać sens ciszy, przypomina się inscenizacja sagi historycznej *Burgrafowie* Wiktora Hugo w Comédie Française (marzec 1843 – sztuka poniosła klęskę, po której Hugo przestał pisać dla teatru). W nader obszernych didaskaliach do *Burgrafów* autor dokładnie wyjaśniał rolę scenicznej ciszy i sposób modelowania efektów, które mają jej sens wyeksponować.

Hugo usunął poza scenę wszelkie zbrodnie i namiętności, a niedostatek napięcia dramatycznego usiłował powetować nowością inscenizacyjną – poszczególne sceny dramatu rozdzielał chwilami milczenia, podczas których ukazywano widzom starannie udrapowane żywe obrazy. Malowniczo upozowa-

<sup>10</sup> Reżyserska ręka Norwida. „Przegląd Humanistyczny” 1964 nr 4 s. 23.

ni aktorzy tworzyli układ zastygniętych w przerwanym ruchu postaci; ten efektowny obraz, uwypuklany przez ciszę, miał po wygaśnięciu akcji przez pewien jeszcze czas przykuwać uwagę widza, zapaść w pamięć. Efekt czysto wizualny miał zatem przejąć zadanie rozbudzania patetycznych emocji, w teatrze przypadające zwyczajowo słowu. Zamiast słowa i ruchu – gest, starannie wyreżyserowany statyczny układ grup aktorów, cisza na scenie – i widownia, która w milczeniu powinna kontemplować ten efekt.

W *Zwolonie* efekt milczenia był potęgowany przez to, że mógł powtarzać się parokrotnie w obrębie jednej sceny – na przykład w VI odślonie didaskalia zapowiadają: „muzyka, wrzawa i wiwaty – niekiedy milczenie krótkie – głucho”. Z punktu widzenia dalszego rozwoju dramaturgii Norwida sceniczna rola milczenia i „cichości” bohatera jest w *Zwolonie* najistotniejszą nowością.

Jednak mimo paraleli z historyczną sagą Wiktora Hugo (zapewne Norwid z lektury znał *Burgrafów*) nie tam należy szukać korzeni jego koncepcji wprowadzania ciszy na scenę. Wcześniejsze, niedramatyczne utwory Norwida stanowią tu kontekst doskonalszy. Motyw ciszy poeta wyeksponował np. w wierszu *Wieczór w pustkach* – ciszy, „Która wtedy się zjawia, kiedy męczennika / Na śmierć wloką”. Rangę tego efektu doceni się także przy zestawieniu z istniejącym w wierszach z tamtych lat motywem hałasu i muzyki rozbalowanej, bezmyślnej Warszawy, powtarzającym się w kilku wierszach, który był przeciwstawiany powadze milczenia towarzyszącego śmierci męczennika. Są to wyraźne zapowiedzi zabiegu zestawiania wrzawy hałaśliwego tłumu i ciszy w *Zwolonie*.

Pojawia się w tym momencie pytanie o doświadczenia teatralne Norwida. Na ile własna wyobraźnia, a na ile książki lub widowiska teatralne mogły wpływać na kształt jego młodzieńczych teatralnych i dramaturgicznych koncepcji? Niestety, bardzo mało wiadomo o lekturach poety z tego zakresu, jeszcze mniej – o jego bywaniu w teatrach. O tym ostatnim szczególnie snuć można tylko hipotezy oparte na wiedzy o tym, gdzie kiedy przebywał, co wtedy tam działo się w teatrach i czy stać go było, by do nich uczęszczać.

W stosunkowo niedawno opublikowanym szkicu Juliusza Wiktora Gomulickiego *Norwid w Warszawie 1825-1842. Wybrane partie biograficzne* (1990) o teatrach nie ma ani słowa. Przypomnijmy więc, że w Warszawie poeta mógł bywać w Teatrze Wielkim, operowo-baletowym, który mieścił się w nowym gmachu, ukończonym w 1833 r., a także w przeniesionym do tegoż gmachu teatrze Rozmaitości. W pierwszym z nich znajdowała się sala na 1200 osób, a wyposażenie jego sceny należało do najświetniejszych w Europie. Wyo-

braźnię poetów mogły pobudzać świetne dekoracje wykonane przez artystę włoskiego pochodzenia Antonio Sacchettiiego. Norwid mógł widzieć w tym teatrze m.in. inscenizację słynnego *Roberta diabła* Meyerbeera (premiera w 1838 r., opera po kilka razy była wznawiana w latach następnych). Nie mógł, niestety, być na występach słynnej opery włoskiej, bo po powstaniu listopadowym zespół po raz pierwszy odwiedził Warszawę dopiero w 1843 r., już po wyjeździe Norwida z kraju.

W teatrze Rozmaitości poziom aktorski był dobry, lecz repertuar tekstów fatalny z powodów cenzuralnych. Nie dopuszczano na scenę nie tylko niczego z niebezpiecznych nowości, ale także wielkiego repertuaru – Szekspira, Schillera – z obawy, by idee zawarte w ich dziełach nie wprowadzały buntowniczych myśli do umysłów; nie dopuszczane były także dzieła, w których znalazłyby się wzmianki na przykład o królobójstwach czy o pragnieniu wolności – pozostawał zatem repertuar łatwej rozrywki: komedie, melodramaty, wodewile.

Z wielkich teatrów Norwid znał tylko operę, z Warszawy i z Włoch (w liście z 2 listopada 1844 r. z Florencji znalazła się nawet informacja: „Bywałem czasem na teatrze”, operowym oczywiście). Irena Sławińska wskazała, że w kształcie teatralnym pierwszych dramatów Norwida najwyraźniejsze są właśnie refleksy ówczesnych inscenizacji operowych<sup>11</sup>.

Teatru romantycznego znać już nie mógł – do Paryża dotarł dopiero w 1849 r., a wystawienie *Burgrafów* Wiktora Hugo w 1843 r. uważa się za ostatnią wielką romantyczną inscenizację; potem nawet sztuki Aleksandra Dumasa-ojca, największe sukcesy kasowe romantycznego teatru, nagle utraciły popularność. Także próba odrodzenia romantycznego teatru przez Aleksandra Dumasa w otworzonym przezeń „Teatrze historii” (1846) zupełnie się nie powiodła.

Wątpliwe zresztą, by Norwid mógł wtedy stać się teatralnym bywalcem: nie pozwalała mu na to ani finansowa bieda, ani przede wszystkim ostra depresja, na którą zapadł po przybyciu do Paryża i która pogłębiała się w ciągu całego 1849 r. Gdyby jednak bywał – może ciekawszym kontekstem widowiskowym niż upadający romantyczny dramat stałaby się dla jego twórczości odrodzona tragedia, ze słynnymi „posągowymi” rolami Rachel, aktorki, która w tym czasie właśnie osiągnęła szczyty powodzenia.

---

<sup>11</sup> Z opery wyprowadza też Sławińska symetryczność układów dekoracji (*Reżyserska ręka Norwida*). Omówienie semantyki ruchu i gestów rozwinięte w: J. S ł a w i ń s k a. „Ciąg scenicznych gestów” w teatrze Norwida. W: t a ż, *Sceniczny gest poety*. Kraków 1960 s. 41-51.

Z licznych napomknień w tekście *Zwolona* (poczynając od owej „sceny koturnowej” we *Wstępie*) wynika, że dramat – choć tak jak sztuki Słowackiego nie miał szans na rychłe wystawienie – był pisany z myślą o teatrze. Norwid starannie wpisywał wskazówki inscenizacyjne. Podobnie jak romantycy, dużą wagę przywiązywał do efektów świetlnych. Hugo fascynował widzów zapalaniem się i gaśnięciem świateł, widocznych w oknach dalekich domów (wykorzystywał w tym celu prześwity, tworzone w malowanych tłach). Norwid wpisał do *Zwolona* efekty jeszcze bardziej pomysłowe. „Plac główny” (odsłona XI) jest oświetlony łunami płonącego zamku, a w miarę jak pożar wygasał, „mrok coraz to gęściejszy” rozjaśniają czerepy granatów i głównie niesione przez biegnące postacie. W mieszkaniu Wacława (odsłona X) lampa powoli gaśnie, a jednocześnie za oknem mrok się rozjaśnia zapowiedzią świtu (był to pomysł świetny, ale w teatrze wywoływałby zapewne mniejsze wrażenie, bo taka przemiana dokonuje się stopniowo, nie przyciąga uwagi widza).

Charakterystycznym elementem dramatów pisarzy romantycznych – Wiktora Hugo, Słowackiego, Aleksandra Dumasa – był pejzaż miejski: domy, ulice, tłumy ludu. Jest też – obok przestrzeni Zamku – w *Zwolonie*. Z punktu widzenia reinterpretacji romantycznej tradycji szczególnie interesujący wydaje się sposób kształtowania widoku Rynku. Akcja toczy się na nim w trzech odsłonach.

Najpierw (odsłona II) didaskalia rysują:

#### RYNEK NA PRZEDMIEŚCIU

W głębi kościół gotycki – opuszczony. Na placu tłumy ludu potrząsającego wszelką bronią, podzielonego na oddziały różnobarwnymi sztandarami. Przy każdym sztandarze wódz mówca – gwar – szcęk – zamęt. Kobiety i dziatwa kończą obraz. S z o ł o m w stroju powstańca tu i owdzie przebiega – każąc głośno.

Drugi obraz (odsłona III):

#### INNA CZĘŚĆ PLACU. PRZED KOŚCIOŁEM

Po jednej stronie widać Rynek i wychodzące zeń ulice, po drugiej cmentarz i okopy.

Obraz trzeci (odsłona V):

## RYNEK NA PRZEDMIEŚCIU

W głębi kościół gotycki – podwoje na rozcież otworzone – wnoszą rannych – wynoszą trupy, których wiele wkoło wchodów kościoła i na placu spoczywa. Po prawej stronie stos spalenizn i popioły rozwiane – po lewej ulica ku zamkowi. – Różni ludzie przechodzą pojedynczo.

Wyłania się z tych didaskaliów (oraz z informacji, dalej wpisywanych w tekst) bardzo romantyczny widok przestrzeni ogromnej – miejski pejzaż z tłumem postaci, zróżnicowanych, ustawionych wokół sztandarów i przywódców. Monumentalizuje przestrzeń także wciąż ukazywana dalsza perspektywa: spod zamku na leżące niżej miasto (malownicze, bo na wzgórzu), na ulice, biegnące ku placowi (podobnie jak u Wiktora Hugo i jak u Słowackiego), a dekoracje są tak ustawiane, że pozwalają na wejścia i wyjścia masy osób. Nie bez znaczenia dla iluzyjnego powiększania przestrzeni jest niemal nieustanny ruch wszystkich osób i dobiegające także zza sceny efekty akustyczne: lud „kupi się” wokół Zwolona lub Szoloma, „z wrzawą” wbiega i wymaszerowuje, przy odgłosach szczęku broni, rżenia koni, przy hałasie piszczalek.

Ten sam plac pojawia się trzykrotnie – w odświeżeniu II i V na planie pierwszym jest Rynek, wypełniony tłumem ludu; natomiast w odświeżeniu III widać „inną część placu”: kościół, wyznaczający symetrię całego układu, wraz z otaczającymi go dekoracjami, z miejsca „w głębi” wysuwa się ku centrum sceny, przy nim widać cmentarz i okopy, a rynek zostaje przeniesiony na plan boczny. Z jednej strony kościoła Rynek – z drugiej cmentarz; przeciwstawne, jak życie i śmierć. W monologu Zwolona występuje podobna dwoistość: dwa płomienie, krwawy i biały, jeden jak „sina piekiel skra”, drugi „z truny”, w jego świetle pojawia się pacholę „drugiego świata”. Dekoracja stanowi emocjonalne tło dla słów Zwolona, ma charakter wyraźnie instrumentalny. W odświeżeniu V ten akcent zagrobowy będzie objawiał się jeszcze mocniej – pojawi się „stos spalenizn i popioły rozwiane” – jakby echo odległe *Lilli Wenedy*.

Romantyczny to pejzaż – lecz Norwid ustawiał i funkcjonalizował go inaczej niż Hugo czy Słowacki. Gdy w *Lukrecji Borgii* czy w *Kordianie* pojawia się podobnego typu widok miejski, to przedmiotem zainteresowania autora i opisu był lud i jego reakcje na rozgrywające się wydarzenia; tłum jest nawet wyłącznym bohaterem trzech scen *Kordiana*, rozgrywających się w Warszawie na placu Zamkowym.

W *Zwolonie* natomiast refleksyjny charakter dramatu znalazł wyraz także w kierunku i stylu przekształcania typowo romantycznej scenografii. Przykładem – wspomniane sceny zbiorowe, w których rola tłumy sprowadza

się właściwie do istnienia wobec *Zwolona* (podkreśla to wprowadzenie chórów), do animacji jego myśli. Temu została podporządkowana nawet scena samosądu, poprzedzająca zamurowanie żywcem milczącego bohatera. Wido-wiskowa strona spektaklu została wyraźnie upodrządniona wobec rangi przyznanej słownej refleksji. To już koncepcja teatru dalece odmienna od tej, którą wpisywali w swe dramaty pisarze romantyczni.

*Zwolon*, pierwsze pełne dzieło dramatyczne Norwida, jest tekstem ważnym zarówno z punktu widzenia wpisanej weń krytyki oraz reinterpretacji ro-mantycznego dramatu, jak i późniejszego rozwoju twórczości poety. Zachwyca śmiałość, z jaką debiutujący dramaturg nie tylko zakwestionował histo-riozoficzne idee wielkich poprzedników, lecz i wysunął propozycje zasad-nicznych zmian w obrębie konwencji gatunku. Toteż choć *Zwolon* nie jest jeszcze ani „tragedią białą”, ani taką tragedią kontemplacji, jakiej wybitnym osiągnięciem wkrótce stanie się *Słodycz*, choć jest dziełem jeszcze bardzo romantycznym – to jednak otwiera perspektywę na znów nowe, „poroman-tyczne”, pojmowanie tragiczności oraz teatralnego kształtu dramatu.

#### REINTERPRETATION OF THE ROMANTIC DRAMATIC FORM IN *ZWOLON*

##### SUMMARY

*Zwolon*, Norwid's first full drama, is an important text both because of its critique of Romantic drama and in view of the subsequent development of his work. With impressive audacity, the debutant playwright questions his great predecessors' historical and philosophical ideas and makes proposals for crucial changes to the conventions of the genre. In its composition, and particularly its theatrical form, *Zwolon* retains many features of Romantic drama. It is not yet a "white tragedy" or even the tragedy of contemplation whose perfect embodiment was soon to come in *Słodycz*. It is an imperfect work, but certainly one that marks a breakthrough and opens the prospect of a new understanding of the functions of the theatre.

Transl. Adam Pasicki