

# „Monologia” o niewoli

665

---

Teatr im. Bogusławskiego w Kaliszu: ZWOLON Cypriana Kamila Norwida. Reżyseria: Jacek Pacocha, scenografia: Jan Ciecierski, muzyka: Tadeusz Woźniak, choreografia: Kazimierz Wrzosek. Prapremiera: 9 IV 1983 (fot. Józef W. Krenz)

---

Teatr Narodowy w Warszawie: ZWOLON Cypriana Kamila Norwida. Reżyseria: Krystyna Skuszanka, scenografia: Krzysztof Pankiewicz, muzyka: Adam Walaciński. Premiera 16 IV 1983 (fot. Cezary M. Langda)

---

**Z**wolon Cypriana Kamila Norwida nie miał szczęścia ani do współczesnych, ani do potomnych. Kłopoty z „monologią” zaczęły się już od upokarzających dla autora pertraktacji, dotyczących wydania utworu. Trwały one dwa lata i gdy w 1851 roku dramat ukazał się w poznańskiej księgarni Stefańskiego, Norwid miał świadomość, że „jest spóźniony z wydrukowaniem”. Owe dwa lata stanowiły bowiem epokę. Po romantycznej gorączce Wiosny Ludów, która wstrząsnęła podstawami europejskiego porządku, nie było już śladu. Świat zdążył się na powrót ustatednić. Wydawało się pisarzowi, że publicystyczna ostrość utworu, pisane go pod prąd wydarzeń, „na zaraniu ostatniego europejskiego ruchu”, straciła nieco na znaczeniu, a jej aktualne odniesienia przestały być czytelne. Norwid pośpieszył więc z wyjaśnieniem planu myślowego dramatu i jego głównej idei w znanym liście do Teofila Lenartowicza: „Trzeba być z-wolonym z myślą Przedwiecznego pierw, aby być wy-z-wolonym (...) z niewoli — postać ta, w pielgrzymiej szacie (...) to jest Polski (...) myśl. Na tę myśl wszystek świat zewnętrzny oburza się”.

Autointerpretacja na niewiele się jednak zdała: prowokacja intelektualna, zawarta w utworze, nie wywołała pożądanej przez poetę dyskusji. Wbrew jego nadziejom, nie przyjęto *Zwolona* z powagą, lecz zlekceważono, uznano za dziwaczną efemerydę, niegodną rzeczowej polemiki, wyszydzone. Także krytycy o przekonaniach konserwatywnych, w których mógł widzieć Norwid ewentualnych sojuszników, zrażeni luźną, „niedomkniętą” strukturą *Zwolona*, szkicowością obrazowania, niekomunikatywnością języka, poprzestali z reguły na krótkich, a dosadnych określeniach: „Norwid oszalał”, „brednie”, „androny”. Również renesans Norwida, związany z osobą Miriama-Przesmyckiego, choć doprowadził do przewartościowania wcześniejszych ocen, nie spowodował szerszego zainteresowania utworem.

Jako pierwszy zwrócił nań uwagę dopiero Stanisław Pigoń, dając zresztą początek pewnej „szkole” badania dramatu, która obowiązywała w okresie międzywojennym. „Szkoła” ta (z monografią dramatu pióra Bronisława

## PAWEŁ KONIC

Nycza na czele) poszukiwała klucza do *Zwolona* w sferze personalnych aluzji, dramat stanowił wedle niej rodzaj literackiej szarady, był rebusiem domagającym się jednoznacznego rozszyfrowania. Kto jest kim? — pytano i, znając skądinąd Norwidowe preferencje i animozje, „obsadzano” wielkich współczesnych poety w stosownych rolach: *Zwolon* i *Wacław* — *Krasiński*, *Porcja* — *Delfina Potocka*, *Szolom* — *Towiański*, *Bolej* — *Mickiewicz*, *Pacholę* — *Norwid*. Interpretacja taka — przed którą sam *Norwid* starał się uchronić utwór, pisząc w przedmowie, że nie dotyczy on „osobistości czyjejkolwiek” — niezwykle upraszczała złożony w istocie stosunek autora *Zwolona* do obu wieszczów i do polskiego romantyzmu w ogólności. Rozumieli to niektórzy ówczesni badacze, lecz ich głosy były odosobnione.

Po wojnie wokół *Zwolona* znów zaległa cisza, przerwana w zasadzie dopiero pracami *Zofji Trojanowiczowej* i *Marii Grzędzielskiej*. Dzięki rozprawom obu autorek wiadomo dziś więcej o genezie utworu, o jego związkach z dramatyczną sytuacją młodej, tzw. trzeciej emigracji polskiej, o jego alegorycznych sensach. Wiadomo też, że nie jest to — jak zwykle się sądzić — utwór minorum gentium, nie wytrzymujący porównania z późnymi dramataми autora *Tyrtęja*. Ze stojąc u początków emigracyjnej twórczości *Norwida* zawiera wiele wątków — społecznych, politycznych, historiozoficznych — cechujących dojrzałą myśl poety. Ze jest wreszcie jednym z pierwszych świadectw wielopłaszczyznowości tej myśli, szukającej własnej drogi wśród romantycznych dogmatów. Dogmatów — wallenrodyzmu, mesja-

nizmu, „radykalnego mistycyzmu” — wynikających z nienormalnej sytuacji narodu i groźących, zdaniem *Norwida*, zniewoleniem jego świadomości. W tej warstwie znaczeń ów ciągle jeszcze mało znany i nie całkiem jasny dramat (nb. wyłączony z edycji *Pism wybranych Norwida*) wydaje się aktualny i żywy.

Za pomocą elementów, groteski i realizmu, ironii i sarkazmu, komizmu i tragizmu przedstawia *Norwid* w *Zwolonie* świat głęboko zdeformowany w sferze wartości, „nierzeczywisty” i „niedorzeczny”, będący przeciw odwzorowaniem świata realnego. Z jednej strony absolutny, choć marionetkowy, „treflowy”, despotyzm. Z drugiej strony poddani, których niewolniczą moralność opiera się w całości na pesymencie, na odruchach odwetu i zemsty. Jak wyjść z błędnego koła rewolucji i represji, w jaki sposób powrócić do nieiluzorycznych, pozytywnych wartości moralnych, jak osiągnąć „organiczny”, nie zaś partykularny rozwój osoby, narodu i świata? — oto problemy, które *Norwid* stawia i które usiłuje rozwikłać za pomocą historiozoficznej utopii „zwolenia”.

„Zwolenie” to idea, która silnie wiąże się z romantyczną, totalnie przeobstwoną wizją świata, nieobcą *Norwidowi*, dziś przebrzmiałą. Jeśli jednak traktować tę ideę jako formalny postulat, rodzaj kategorycznego nakazu, wymagającego od każdego czasu nasycenia stale nową, lecz niekonkunkturalną treścią, wtedy i ta myśl *Norwida* może okazać się niekoniecznie anachroniczna. Najpierw wszakże trzeba, aby *Zwolon* zaistniał w zbiorowej świadomości, a do tego celu najkrótsza droga wiodzie przez teatr.

Do niedawna był *Zwolon* omijany przez ludzi teatru. Próbe sceny przeszły jedynie fragmenty utworu. *Wacław Radulski* inscenizował je przed pół wiekiem w *Warszawskiej Szkole Dramatycznej*, zaś *Henryk Baranowski* kilka lat temu wplótł je do własnej adaptacji *Norwidowskiej* (rec. *Teatr* nr 25/1979). I oto w kwietniu bieżącego roku pojawiły się przedstawienia, któ-

re dały powód niniejszym uwagom. O tym, że na otwarciu Teatru Narodowego pod nową dyrekcją szykuje *Zwolona* Krystyna Skuszanka, wiedziała cała Polska. O tym, że jednocześnie podobne przygotowania czyni zespół Teatru im. Bogusławskiego w Kaliszu, słyszał mało kto. I tak powstała sytuacja dziwaczna. Żaden z teatrów nie zrezygnował z honoru bycia pierwszym, na obu afiszach widnieje adnotacja: prapremiera.

Po 154 latach nieobecności *Zwolona* mamy niespodziewanie, przynajmniej z pozoru, *embarras de richesse*. Którą z inscenizacji należy uznać za realizację prapremierową? Decyduje chronologia. Godzi się więc zauważyć, że pierwsze przedstawienie warszawskie odbyło się tydzień po premierze w Kaliszu, przygotowanej poza planem repertuarowym, na zasadzie dobrowolnego „skrzyknięcia się” reżysera, Jacka Pacochy, z grupą chętnych do współpracy aktorów. Pasję, zaangażowanie, cechujące działalność prawdziwie ochótniczą, czuje się w tym przedstawieniu od początku, choć prolog spektaklu zrazu bulwersuje i budzi sprzeciw. Rzecz rozpoczyna się od głośnej muzyki w stylu pop, dobiegającej z głośników. Widzowie siedzą w kolistym foyer teatru. Po obu jego stronach, na niskich galeryjkach tańczą młodzi ludzie. Ubrani w młodzieżowe stroje, w czarnych i białych koszulkach, ozdobionych rozmaitymi emblematami — na jednej wymalowana wielka litera zet, na innej korona — pląsają w najlepsze, nie zważając na zaskoczony i zdezorientowany miny widzów. Cóż to ma, do licha, wspólnego ze *Zwolonem*, chciałoby się krzyknąć z irytacją. Tylko pusty tron, ustawiony na podestacie przed publicznością, świadczy o tym, że coś tu się jeszcze prócz tańców wydarzy.

I rzeczywiście, po chwili dyskoteka cichnie, robi się ciemno. W ostrym świetle punktówki ukazuje się twarz aktora zapewnającego skupionym głosem, iż autor „partii żadnej na celu nie mógł mieć, nie mający zaszczytu policzenia się w żadnej”. Reszta wykonawców wdziewa pośpiesz-

nie jednolite, szare kostiumy — fraczki, długie suknie. Ten z literą zet na piersiach zakłada płaszcz wędrowca, pielgrzyma, czyli staje się Zwołonem. Ktoś inny wkłada na głowę koronę, więc jest i Król. Gdy padają słowa didaskaliów do pierwszego obrazu dramatu, Norwida, zza tronu wyłania się Zabór, wyraźnie starszy od pozostałych partnerów, przedstawiciel establishmentu. To on, uczestnicząc w akcji, będzie jednocześnie dbał o prawidłowy przebieg wypadków. On uwiarygodni tę zabawę, poważną zabawę dyskotekowych komediantów, dla których gra w *Zwołona* jest rodzajem zbiorowej psychodramy i sposobem weryfikacji własnych pojęć o świecie.

A coż z tej gry wynika? Ano nic takiego, czego by uprzednio już nie wiedzieli: cały świat jest dworem królewskim, dworem równie okrutnym, co zmruszałym od środka, wszelka kontestacja jest zawsze licencjonowana. Tzw. tradycyjne wartości i cnoty (do spektaklu włączono sceny z *Krakusa* i *Wandy*) są odległe, niedostępne, martwe, należą do zamierzchłej przeszłości. Tworzą

mit, nie zaś rzeczywistość. Bunt jest wliczony w koszty władzy i jako taki nie ma sensu, choć jest nieunikniony. W jego absurdalnym spełnieniu się biorą udział w finale spektaklu i Szolom (paląca „Marlboro” atrakcyjna dziewczyna) i Zwołon, i Pacholek, i nawet Król. Wszyscy na koniec zrzucają szare kostiumy i odchodzą zgorzkniali, „istni podrzutkowie — fatów żarty”. Czyżby takie były w istocie „dzieje i obraz stanu moralnego” Norwidowych późnych wnuków? Oj, oj, Panie Reżyserze, coś tu chyba nie tak!

Przedstawienie kaliskie pełne jest braków i niedoróbek czysto warsztatowych. Jest nieporządnie skomponowane, partiami niepotrzebnie rozwlekłe. Precyzyjne początkowe podziały przestrzenne, wyodrębniające kolejne warstwy znaczeniowe „teatru w teatrze”, szybko ulegają zmaćnieniu, na scenę wkrada się chaos. Ale nie sposób przecież odmówić spektaklowi żarliwości, a wykonawcom grającym po kilka ról — sporą sprawność aktorską. Jeśli do tych zalet dodać oryginalną koncepcję ogólną in-

scenizacji i dobrą plastycznie, umowną scenografię — to ocena całości wypadnie nie najgorzej.

Nic na to nie poradzę: kaliski *Zwołon*, mimo swych niedostatków, wygląda w gruncie rzeczy ciekawiej niż spektakl warszawski, także pogmatwany, lecz przy tym jeszcze pompatyczny i nużący monotonią.

Kiedy unosi się kurtyna — pierwszy znak nowych czasów w Narodowym — najpierw przez chwilę kontemplować można malowniczy obraz: z lewej — pokryty patyną fronton gotyckiego kościoła, z prawej — zwalone pnie, strzaskane kolumny, fragment ceglano muru, wierzbą płacząca, pochylona nad kurhanem, u którego stóp czuwa i świeczki pali siwowłosa starzec wraz z pacholećmi. W głębi, za wymalowanym w abstrakcyjny wzór wysokim parkanem znów kolumny, ale i wieże, i lufy działa. Wzrok i myśl błakają się wśród owego „krajobrazu po bitwie” — do głowy przychodzą różne wątpliwości i pytania, np. o sens trzech krzyży na kurhanie (Golgota? autocytat reżyserski z *Fantazego*? reminiscencje znane-

go pomnika...?!), parkan kojarzy się z innym, tymczasem zjawia się na scenie Ewa Krasnodebska w szykownym płaszczu podróżnym z epoki Norwida. Przechadza się, zwiędza nieznane a dziwne miejsca, wreszcie wygłasza Wstęp. Recytuje go powoli i śpiewnie, melancholijnie, całkiem na przekór ironii i lapidarności tekstu. Ale też i taki zwolniony rytm i solenny, zaprawiony goryczą nastroj narodowej dramy będzie dominował w całym przedstawieniu.

Począwszy od pierwszej sceny zbiorowej, na placu przed kościołem, w której cały „lud” — frak obok sukmany, powstańcza kurta obok kontusza, czarna peleryna obok bluzy mularza — wszyscy razem, skupieni pod Maryjnym sztandarem, dadzą się uwieść Szołomowi w konfederatce i zakręcą błędne koło z okrzykiem „Zemsta, zemsta na wroga...”. Aż po ostatnią scenę kolejnego niepodległościowego zryw, którą spuentuje młody wieśniak, kiwający głową ze smutkiem nad tymi, którzy „z główniami znów lecą”.

Elementy ironii, groteski, wprowadzone świadomie, owszem, pojawiają się w niektórych rolach (Zabór, Szolom, Król, Królowa) i scenach (ogłoszenie amnestii, pisanie listu, zebranie spiskowych). Jednakże albo pozostaną samoistne, przy tym niewyraźne, nie rozwinięte, zatem — marginesowe. Albo też — co gorsze — nałożą się na sferę znaków serio i rozmażą niesione przez nie sensy. Bowiem każdy ślad karykatury jest w tym spektaklu niemal zawsze naznaczony patosem. Widać to dobrze np. w scenie spisku. Z kolei wszechwładny patos graniczy często, chyba wbrew intencjom reżysera, z groteską. Wszystko to powoduje wiele niejasności i zakłóca odbiór.

Dzieje się tak na przekór woli Krystyny Skuszanek, która za wszelką cenę — np. za cenę rezygnacji z przedstawienia pełni Norwidowskiej historiozofii — stara się nadać spektaklowi kształt możliwie najbardziej czytelny dla widza. W tym celu próbuje z luźnej konstrukcji utworu wyprowadzić zwartą fabułę. Poszczególne epizody i obrazy wiąże w jednolitą pod-

względem narracji całość. Doda-  
je na scenie „brakujące” w dra-  
macie ogniwa. Pacholę ogrodo-  
we, Wdowa, Waclaw, Porcja i  
inni występują więc we wszyst-  
kich scenach zbiorowych; Dzie-  
cię jest świadkiem rozmowy mię-  
dzy Waclawem i Porcją. Sku-  
szanka, aby lepiej unaocznic  
przebieg wypadków, „dopisuje”  
nawet obszerną niemą scenę  
oblóczyn Zwolona, a jakże — z  
procesją, dymami kadzideł,  
płaczkami, sypaniem kwiatów —  
w tekście znaną jedynie z rela-  
cji. Zaś działaniom Dziecięcia  
przypisuje głównie racjonalne,  
„ziemskie” motywacje, wynika-  
jące ze współczucia dla Zwolona  
i chęci ukarania jego wrogów.

Zabiegów tego rodzaju jest w  
spektaklu więcej. Przeprowadzo-  
ne są jednak nie w pełni kon-  
sekwentnie, a ponieważ naruszo-  
na oryginalna struktura dramatu  
nie daje za wygraną, niejedno-  
krotnie w warszawskim *Zwolo-*  
*nie* zdarzają się wieloznaczne  
puenty (parasole w scenie  
amnestii) i zagmatwania fabuły  
(Zwolon najpierw ukamienowa-  
ny, później wstępuje do klaszto-  
ru).

Wiele w tym przedstawieniu  
fragmentów stojących o krok od  
teatralnego kiczu, ot, choćby  
owe oblóczyny. Brak natomiast  
godnych wyróżnienia prac aktor-  
skich. Zawodzą obydwaj inter-  
pretatorzy roli tytułowej (To-

masz Budyta i Krzysztof Waku-  
liński). Także pozostali wyko-  
nawcy nie pokazują niczego in-  
teresującego. Pamięta się jedy-  
nie Annę Romantowską w roli  
Porcji, Jana Frycza — Waclawa,  
pięknie przez Czesława Niemena  
wykonaną *Bogurodzicę* i Pieśń  
Anioła, dobrze, ale niewyraźnie  
śpiewaną przez Agnieszkę Faty-  
gę.

O czym jednak właściwie jest  
to koturnowo-narodowe przed-  
stawienie, dłużące się nielitości-  
wie, które Ewa Krasnodebska  
kończy wierszem *Z pamiętnika?*  
*O „polskim fatalizmie”?* O braku  
roztropności politycznej? Przy-  
pominają się słowa Juliana  
Klaczki, wprawdzie oponenta

Norwida, lecz należącego do po-  
dobnej co poeta formacji umy-  
słowej: „Dla wolności abstrak-  
cyjnej nie poświęcajmy realnej  
naszej; dla nowego świata nie  
zapomnijmy o dawnej Polsce;  
dla teorii socjalnych nie stańmy  
się nieukami w naszej historii,  
literaturze; dla wielkiego zmar-  
twychwstania nie dobijajmy się  
do reszty”. Czy ów uproszczony  
„skład zasad” XIX-wiecznego  
konserwatywnego realizmu po-  
litycznego można by uznać za  
przesłanie inscenizacji w Teatrze  
Narodowym? I co dla Klaczki  
byłoby dziś abstrakcją, a co real-  
nością? Zastanawiam się i ciągle  
nie wiem. ■