

Maria Grzędzielska

Symbolika "Zwolona"

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 59/4, 81-96

1968

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MARIA GRZĘDZIELSKA

SYMBOLIKA „ZWOLONA”

„Promethidiony», »Zwolony« i inne androny”

Od urodzenia *Zwolona* nie cieszył się dobrą sławą, uznany za dramat lichey, bezsensowny i mętny¹. Skoro jednak ryczałem tak samo osądzono równocześnie *Promethidion*, utwór wysoko ceniony później, można też było oczekiwać całkowitej rehabilitacji *Zwolona*. Nie stało się tak jednak nawet po wznowieniu i skomentowaniu dramatu przez Przesmyckiego², czemu trudno się w końcu dziwić. Toż i Horzyca nie pokazał „monologii” na scenie publicznej³. Po ogłoszeniu niektórych źródeł przez Pigoń⁴ wzbudził *Zwolona* żywszą dyskusję, ale — traktowany głównie jako dokument ideologiczny Wiosny Ludów — stał się przedmiotem uporczywych rozszyfrowań personalnych, rodzajem szarady politycznej, wbrew zresztą życzeniu Norwida w uwagach *Do Czytelnika*.

Był to poniekąd słuszny proceder, o ile wiódł do ideowej rekonstrukcji postawy Norwida, wyrażonej zresztą w sposób bardziej zrozumiały w jego publicystycznych wierszach tego czasu, lecz wypierał on z pola

¹ Pierwodruk *Zwolona* (Poznań 1851) skwitował J. Kłaczko (*List XXVI*. „Goniec Polski” 1851, z 12 XI) złośliwym conceptem, przy innej zresztą okazji popełnionym: „*Promethidiony*, *Zwolony* i inne androny”. Anonimowy recenzent *Zwolona* i *Promethidiona* (zdaniem wielu — L. Siemieński) nie lepiej się obszedł z Norwidem w „Czasie” (1851, nry 191—192).

² Zob. C. Norwid, *Pisma zebrane*. Wydał Z. Przesmycki. T. C. Warszawa 1911, s. 43—122 (tekst), 393—407 (komentarz). Wedle tej edycji podawane są tu cytaty ze *Zwolona*.

³ W. Horzyca brał udział w przygotowaniu fragmentów *Zwolona* wystawianych w r. 1925 przez Warszawską Szkołę Dramatyczną na wieczorze ku czci Norwida i wygłosił wówczas odczyt.

⁴ C. Norwid, *Słowo i litera w rozwoju dziejowym uważane. Garść listów z lat 1846—1883*. Z autografów zebrał i wydał S. Pigoń. Warszawa 1935 [1936]. — S. Pigoń, *Kraśński w „Zwolonie” Norwida*. Warszawa 1937 (odbitka z „Myśli Narodowej”).

uwagi badaczy artystyczną suwerenność świata kreowanego w *Zwolonie*. Świat ten nie był chyba w pełni zamknięty w sobie ani powiązany motywacyjnie, skoro sam Norwid musiał obdarzyć dramat uwagami *Do Czytelnika*, podwójnym mottem, wierszowanym *Wstępem* i komentarzem w liście do Lenartowicza⁵. Widać tu troskę o zamknięcie szczelin, przez które mógł wyzierać podtekst aluzji osobistych, troskę o rozjaśnienie samego tekstu. Jedno i drugie Norwidowi się nie powiodło. Dla Lenartowicza komentarz nie był chyba na tyle przekonywający, ażeby go miał zjednać dla idei *Zwolona* i wzbudzić w nim aprobatę estetyczną. Zwalnia nas to od wznawiania procesu, jaki wytoczono panu Teofilowi o utajenie komentarza⁶. Norwid wyraził w liście owym intencję alegoryzowania dramatu, późniejszy zaś badacz szukał w nim podtekstu personalnego — w końcu ani jedno, ani drugie nie zastąpi wewnętrznej spoistości dzieła. Poeta odnosił je do pozaartystycznego systemu abstrakcji, badacz-szyfrant do rzeczywistości pozaliterackiej, musimy jednak pamiętać o tym, że im mniej w jakim dziele motywacji wewnętrznych, tym silniej występuje kontekst pozaliteracki i tym bardziej rwie się więź ideowa.

Kilkakrotnie stwierdzano, że *Zwolon* nie podobał się także (jak *Niewola* i *Psalmów-psalm*) ultramontanom polskim, którzy dostrzegali w nim objaw Norwidowej apostazji⁷. Wolno nam więc liczyć się choć trochę z zastrzeżeniem Norwida, że nie ma on na uwadze w *Zwolonie* żadnych osobistości ani partii, gdyż nie należy do żadnej. Oficjalnie potępili Norwida recenzent „Czasu” i korespondent „Gońca Polskiego”, Koźmianowie, Krasiński *et consortes* uczynili to poufnie⁸. Argumentacja recenzji wynikała z przesłanek literackich i uderzała w artystyczne słabości *Zwolona*, broń taka jednak służyć może dyskwalifikacji nie tylko estetycznej, wady dzieł literackich są wówczas dogodnymi pretekstami. Toteż dramaturgiczny niewypał Norwida skutecznie rozbrojono przy pomocy lekceważącego ośmieszenia, nie wdając się w polemiki ideowe. Nie można przeczyć, że *Zwolon* pretekstów do tego dostarczał aż nadto, niewątpliwie urażając ówczesną świadomość norm literackich. W połowie XIX w. można już mówić o renormatywnych dążnościach krytyki literackiej. Recenzenta „Czasu” drażniło niedopracowanie *Zwolona*, nie-

⁵ C. Norwid, *Wszystkie pisma po dziś w całości lub fragmentach odszukane*. Wydanie i nakład Z. Przesmyckiego. T. 8. Warszawa 1937, s. 81—82. Pierwodruk w: *Słowo i litera* [...] (zob. przypis 4).

⁶ Np. B. Nycz, *Norwidowa monologia „Zwolon”*. Warszawa 1937, s. 39.

⁷ Zob. np. W. Arcimowicz, *Cyprian Kamil Norwid na tle swego konfliktu z krytyką*. Wilno 1935, s. 76—86. — Nycz, *op. cit.*, s. 38—39.

⁸ Zob. Nycz, *op. cit.*, s. 37—38, gdzie obszernie zacytowano recenzję, słusznie chyba przypisaną Siemieńskiemu. W korespondencji pomiędzy Krasińskim, S. Koźmianem, K. Gaszyńskim i J. Klaczką recenzje poufne, cytuje je Nycz na s. 36—39.

organiczność jego struktury, niepełne motywacje, słabość więzi fabularnych, niedostateczna komunikatywność języka. Dodajmy zamilczane zarzuty ideowe, a zrozumiemy, że ocena musiała wypaść jednoznacznie zła. Nie na rękę też było krytykowi „Gońca Polskiego”, Julianowi Klaczce, polemizować z Norwidem i rehabilitować go w oczach demokratów. Śmieszność dobijała poetę kompletnie, była karą za nieposłuszeństwo.

W końcu i dziś ocenia się *Zwolona* ambiwalentnie, a wnioski zawarte w jednej z prac międzywojennych sformułowano bardzo ostrożnie:

ideologią swoją nie wnosił *Zwolon* niczego nowego do literatury, jest on jedynie świadectwem przemysłów i przeżyć przez Norwida zagadnień, wobec których nie mogło być obojętne żadne polskie serce [...]. Nową w literaturze jest kompozycja *Zwolona* jako szkicu dramatycznego, ograniczająca akcję, a dająca pole ciekawej, pełnej syntetycznych skrótów charakterystyce — wyzbywająca się przez to najistotniejszego elementu dramatycznej kompozycji [...]⁹.

Cytowane studium Bronisława Nycza, cenne materiałowo, nie wychwyciło zresztą niektórych osobliwości utworu, ponieważ autor zwrócił się do *Zwolona* z tradycyjnym kwestionariuszem analitycznym, uwzględniającym po porządku: osoby, czas, miejsce, akcję *etc.* Wobec bardzo fragmentarycznej, rwącej się siatki wątków fabularnych musiał nawet dopisać z domysłu całą perypetię. W poetyce „wielogłosego monologu” bardzo wiele rzeczy nas zaskakuje. To prawda.

Osobliwości poetyki „Zwolona”

Romantyczny dramat baśniowy mógł sobie poczynąć swobodnie ze skalą czasu, dramat zaś historyczny ją szanował. Krasiński rzutował *Nie-Boską komedię* w nieokreślony czas przyszły, odmierzony jednakże śmiercią Orcia. *Kordian* i *Dziady* są zupełnie precyzyjne w granicach czasu rozszerzonego, wymiernego biografią bohatera i faktami historycznymi (proces filaretów, koronacja Mikołaja I). Jak wymierzyć czas *Zwolona*? W planie fabularnym kilka dni, a pod warstwą znaków parabolicznych oznacza to może lata. Jedna tylko relacja czasowa wydaje się zupełnie ścisła i wynika z niej nieład natury personalnej. Król przebywał „w jaskini spisku” równocześnie z Wacławem, wcześniej ją tylko opuścił. Powróciwszy na zamek udał się z Królową na wieżę. Następną i bezpośrednio nawiązaną scenę rozpoczyna śpiew, zresztą ujęty niezwykle. Pacholę śpiewa jakby o sobie, podszeptowaną we śnie pieśń. Budząc się wymienia imię mściwego anioła ze snu: Judyt. Ostatnią strofę pieśni śpiewa już Pacholę zbudzone i w tok tej strofy wpada słowami właśnie

⁹ *Ibidem*, s. 139—140.

wchodząca Królowa. Teraz zatem ma nastąpić koncert. Trudno przypuścić, ażeby muzykant królewski miał tejże samej nocy wyjść z matką z zamku, gdzie stale mieszka i skąd wychodzi chyba raczej dniem, kiedy król zajęty jest sprawami państwa.

Scena następna ukazuje wnętrze domu Wacława i Porcji tuż przed wschodem słońca, Wacław zaś wszedłszy oznajmia żonie, że wraca „z jaskini spisku”. Uderzająca symetria określeń upewnia nas, że to wciąż ta sama noc. Król mówił o poziomie konspiracyjnej narady z pogardliwym spokojem, Wacław mówi z zawodem i niesmakiem — znów znamienna symetria kontrastów. Rozmowę tej drugiej pary małżeńskiej przerywa wejście Chłopca, określanego też w didaskaliach jako Dziecię i Dziecko, nigdy zaś jako Pacholę. Tak zwie się „słowik” królewski i w początku dramatu chłopak niosący dzbany, a więc ogrodniczek pałacowy. Zwykle kumuluje się te trzy postaci w jedną¹⁰, tworząc tym sposobem ciągły wątek pierwszoplanowego bohatera. Czy to słuszne? W scenie kamienowania Zwolona protestuje przeciwko gwałtowi Chłopiec idący z Matką przez miasto, identyczny niewątpliwie z Chłopcem u Wacława. Gdyby nie komentarz Norwida zawarty w liście do Lenartowicza, można by rozplątać ten supeł, lecz Norwid napisał następująco:

Pacholę — jest to młode pokolenie, postawione dzieckiem wśród tego pękającego się świata — tak jak 18-letni Juliusz Cezar, wielki kapłan podówczas — tylko bez sił, bo świat już — lubo pękający — Chrześcijański jednakże. Kończy więc to młode pokolenie nadzieją i konwulsją natchnienia¹¹.

List świadczy raczej o tożsamości „słowika” i Chłopca, a może jednak o utożsamieniu, gdyż jest to reinterpretacja już skończonego utworu, w którego tekście brak wyraźnych nawiązań, brak wskazówek jasno identyfikujących te postaci. Identyczni w sobie są np. Król, Szolom, Zabór i Sierżant. Czy to tylko niepoprawna, niekonsekwentna nomenklatura osób? Czy ślad koncepcji pierwotnej, zawierającej zbiorczą reprezentację pokoleniową? Pacholę z dzbanami to niewątpliwie tylko ogrodniczek należący do niższej służby Króla, muzykalne Pacholę z „idealnym” głosem chłopca przed mutacją (a zatem najwyżej 14-letnie) jest przedmiotem królewskiego zbytku. Chłopiec protestujący przeciwko kamienowaniu Zwolona chętnie płoszy łabędzie na stawie, jak to lubią robić malcy bawiący się w parku. Pogrożka tak pomyślanego malca, który zapowiada, że będzie z tarasu zamkowego ciskał obeliski na rewolucyjny tłum, brzmi zupełnie infantylnie. Dopiero kościelna wizja pogrzebu Zwolona

¹⁰ Tak jest powszechnie, więc trudno cytować: od Przesmyckiego po dziś zakłada się milcząco niewyglądzenie tekstu, jeżeli chodzi o postać Chłopca; co do podwójnego użycia miana Pacholę nie było też wahań, gdyż sugerowano się tożsamością nomenklatury.

¹¹ Norwid, *Wszystkie pisma*, t. 8, s. 82.

jako jego obłóczyn przerasta siły duchowe Chłopca, lecz czyni ją prawdopodobną stan konwulsyjnego natchnienia. Darujmy Norwidowi tę sublimację jego własnych (i cezariańskich) stanów chorobowych. Pacholę-Ogrodniczek wreszcie to indywiduum krzepkie, cwane, w przyjemny sposób złośliwe, a nawet wyszczekane:

PACHOLE

Ogrodów wielkich wielki słoneczniku!...

STRAŻNY

Co jest?

PACHOLE

Rurami z przedmieść podziemnymi
Do wodotrysków słodkie idą wody...

STRAŻNY, *nagłąc*

Dalej!...

PACHOLE

Ach — — Panie! Szedłem owdzie z dzbany,
By najjaśniejsze zrosić tulipany...
Brrum...

STRAŻNY, *gniewnie*

Gadaj!...

PACHOLE

— Czarne muszą tam jagody
Na górach tłoczyć — wszystkie w sadzie ścieki,
Fontanny wszystkie krwią rzygnęły rudą. —
[.]

PACHOLE, *zwracając się ku dzbanom*

Przekłętę dzbany! sprawięż ja wam łaźnię!
(*Stawia dzbany — potem, oddalając się — ku jednemu*)
A tobie naprzód, prochu, nędzo, błaznie —

(*Do drugiego, potrącając go nogą*)

I tobie również, opieszalcze gruby,
Co się odymasz za mną z urąganiem! [s. 53—54]

Nie kończę cytowania kwestii monologicznej. Pacholek, choć wystraszony postawą Strażnego, opamiętał się i drwi sobie ze stosunków na dworze. To Pachol, który nie z jednego pieca chleb jadał, jakby warszawski ulicznik albo terminator. Dzbanów zresztą, jak wmawia w nas Nycz, nie potłukł¹². Ciekawy byłby literacki rodowód ogrodniczka, bo z podobnej materii można skroić wesołka, ale nie poetyczne Pacholę „na

¹² Nycz (*op. cit.*, s. 51—52) twierdzi, że Pacholę jest zmuszane do ciężkich prac, że spotyka je ze strony Strażnego brutalna krzywda, powodująca bunt i niszczenie dzbanów. Tekst Norwida tego nie zawiera: Pacholę jeden dzban ciągnie za ucho, a drugi toczy przed sobą, kopiąc go nogą. Gest wisusa.

wyśpiewaniu". Pacholę nucące na wieży wywodzi się z *Marii* Malczewskiego, z *Wacława* Słowackiego, przypomina Orcia, ale ogrodniczek nie ma nic z Eoliona. Funkcje tej figury są satyryczne, służy ona kompromitacji hierarchii zaborczego despotyzmu, gdyż Pacholek, a raczej jego dzbany, to ostatni, najniższy szczebel klasycznej „drogi służbowej”, od jowiszowego gniewu monarchy do kopniętej polewaczki. Karykaturalny i groteskowy mocno to skrót (wariant tego potocznego chyba konceptu znajdziemy w *Lalce* Prusa, w manieżu pana Millera), lecz takich momentów w *Zwolonie* jest więcej. Zabór, dyktujący Stylcowi meldunek o przykładowym rzezaniu ruchawki, przypomniał już Nyczowi dyktowanie listu w IV akcie Fredrowskiej *Zemsty*. Byłby to ładny przykład aluzji literackiej, mało zresztą funkcjonalny¹³. Ważniejsze to, że Zabór zna się na literaturze:

dawne, bohaterzy,
Na przykład Xerxes, Sylla, znali estetykę,
Chowali Istryonów, skąd potem Homery,
Kornele i Rasyne: pierwszy retorykę,
Klasykę wnosi drugi: każdy przy swym biurze
Pracuje po swej części, w osobnym mundurze. [s. 71]

Właśnie „po swej części” i koniecznie „w osobnym mundurze” — czynownicza koncepcja życia literackiego również jest karykaturą polistopadowych rządów w Królestwie. Zabór to Paskiewicz, książę erywański. A sam koncept mógłby się nadać pod pióro Augustowi Wilkońskiemu do *Ramotek*.

Nie mniej interesujący jest motyw *Ugolina*. Dlaczegoż *Ugolino* ma być nazwą pola, a nie np. karceru w cytadeli? Przecie „*Ugolino*” (*nb.* zdrobnienie od „*Ugo*”, „*Hugo*”) nasuwa skojarzenia raczej klaustrofobiczne: zamknięcie, mrok, zaduch, głód, rozpacz i groza. Gdyby dosłownie traktować kościelną wizję *Chłopca*, wszedłby tam żywy *Zwolon* do grobowego „*in pace*”. Nie, *Ugolino* jest polem:

KRÓL

Część miasta wyższą zburzysz, żywej nodze
Ujść nie dasz, działwę wymordujesz srodze
I nazwę z ulic znażesz... — *Ugolino*
Przezywam odtąd krwi i zwalisk pole,
Bo tam zwaliska i krew będzie sama
I nic nie będzie nad to... [s. 50]

„*Krwi i zwalisk pole*” jest po prostu gołe. Wygolony ugór — absurdalna i śmiała adideacja, nie dziwna jednak u poety, który własne litewskie nazwisko (w dobrej zresztą wierze) wywodził od Normandów, „piękność” tłumaczył jako „po-jękność”, a wreszcie wiązał z „jękiem” —

¹³ *Ibidem*, s. 126.

„jenże” w *Bogurodzicy*. „Ugolino” jest nawet lepszą adideacją, bo funkcjonalną. Wskazuje Warszawę, noc paskiewiczowską, cytadelę. Nazwa ta ponadto mydli oczy, niby że Król uciska jakieś tam włoskie państwko¹⁴, w którym wszakże śpiewa się *Bogurodżicę* i wspomina się o polskiej mowie kwiatów. Ugolino to *Piekło*, a piekło jest w Polsce.

Dramat „wcale emigrancki” jest nie mniej krajowy, wiele w nim nawiązań do warszawskich doświadczeń Norwida¹⁵. Tłumaczy to niejasność relacji czasowych, *Zwolon* odnosi się bowiem do lat polistopadowych i do Wiosny Ludów. Podobnie wieloznaczne jest też miejsce akcji dramatu, będąc Warszawą, Polską, Rzymem, może i Paryżem. Wieloznaczność przestrzeni dramatycznej w *Zwolonie* przypomina wieloznaczność przestrzeni epickiej w *Anhellim*, gdzie Sybir jest miejscem walki politycznej emigracyjnych stronnictw, Syberią katongi i Polską wynaradawianych pacholąt.

W *Zwolonie*, jak wiadomo, znaczną rolę odgrywają związki literackie, toteż Nycz dokładnie już je wyliczył¹⁶. Nie wszystkie są może celowymi aluzjami, jest nią z pewnością scena spiskowa. Być może też, że Anioł Judyt przypomina *Anioła-Niszczyciela* Romana Zmorskiego. Za aluzję celową należy też uznać zbieżność dwu finałów: *Zwolona* i *Anhellego*. Pacholę na królewskim rumaku oznajmia o pożarze zamku — rycerz na koniu oznajmia o zmartwychwstaniu narodów, o spadaniu koron z głów królewskich. Rewolucja zapowiadana przez Słowackiego wydaje się obrazowo jednorodna z obaleniem despoty w *Zwolonie*, ale ogół opracowań *Zwolona* dowodzi prawidłowo, że to dramat ostrzegający przed rewolucją, jeżeli nie kontrrewolucyjny¹⁷. Mimo trafnej diagnozy poglądów Norwida nie zwracano do niedawna uwagi na to, że obrazowanie *Zwolona* wykazuje te cechy, które przysługują innej linii romantyzmu niż Norwidowi w r. 1848 najbliższa — Krasieńskiego. Rzecz tylko w tym, jak obrazowanie owo funkcjonuje.

Symbole powstania i rewolucji są u naszych romantyków często zgodne i wymienne. Ostro cenzurowana młoda piśmienność warszawska używa znaków: pękanie lodów, powódź, pożar, wulkan; krakowianin Edmund Wasilewski posłużył się obrazem miny. Nie brak tam hiperboli: szału, zemsty i demonizmu (*Anioł-Niszczyciel*). Patoz patriotyczny szuka mocnych, grozy pełnych obrazów. Wśród tych dwuznacznych symbolów

¹⁴ Już nie pamiętam, kto sugerował tło włoskie.

¹⁵ O powiązaniu *Zwolona* z problemem „młodej emigracji” pisze Z. Trojanowicz: *Uwagi o „Zwolonie” Cypriana Norwida*. W zbiorze: *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Zygmuntovi Szwejkowskiemu*. Wrocław 1966.

¹⁶ Zob. Nycz, *op. cit.*, s. 124—139.

¹⁷ Oczywiście tej sprawy jest, mniej lub więcej, podkreślana stale przez badaczy.

Norwid atakuje szczególnie zemstę — w przenośni jest to wyraz romantycznego rewolucjonizmu znany sprzed powstania (*Uczta zemsty* Seweryna Goszczyńskiego, wallenrodyzm), zemstę jednak można gromić z czysto moralnego stanowiska, jako bezbożną i plamiącą Ducha Narodu. Zwolon w rozprawie z powstańcami ostrzega przed nią, o Boleju zaś powiada:

Ten młody człowiek, zemstą przekarmiony,
Wolności mężem nie jest [...] [s. 61]

O zemście pisał Norwid na innym miejscu i jako człowieka wypełnionego jej ideą wskazał Gustawa Ehrenberga¹⁸. Można więc chyba zupełnie odsunąć śmieszna supozycję, że Bolej to Mickiewicz. Wskazany on został jako jeden z twórców owej idei cytatem: „Zemsta na wroga” — a więc znanym motywem z *Dziadów* części III, ale w czas Wiosny Ludów trudno było twórcę tego dramatu określać jako „młodego człowieka”, który w dodatku wśród organizowania Legionu nie był już Bolejem. W *Zwolonie* nie to jest więc osobliwe, że mściwości wytoczono proces, lecz to, że scena ostatnia nie może się obejść bez jej rekwizytów. Dopatrywano się złagodzenia obrazu w tym, że nie ma mowy o zabiciu Króla¹⁹, lecz Norwida może po prostu nie interesować monarcha strącony z tronu. A tymczasem wojsko królewskie rzuciło broń lub zeszło z pola, a przecież skoro armia despoty nie chce walczyć z powstającym ludem, trudno tego nie nazwać rewolucją w obozie zaborcy. W ten sposób miasto, w którym dzieje się wszystko, może być każdym znaczącym miastem polskim, a równocześnie zrewolucjonizowaną stolicą każdego zaborczego państwa. I to właśnie obrazowo jest zbieżne z finałem *Anhellego*, a nawet z Mickiewiczowską „wojną o wolność ludów”. W dodatku w Paryżu francuskie wojsko tłumiło rozruchy proletariackie, tak że w *Zwolonie* ukazany został jakby optymalny przebieg powstania narodowego i rewolucji społecznej.

Norwid wszakże w improwizacji *Zwolona* i w karykaturalnej scenie spisku w zasadzie odrzucił drogę konspiracji, jej cel rewolucyjny, jej mściwe symbole. Przeciwwstawił im mit rycerstwa, ucieleśniony potem w Bemie. W *Zwolonie* mit ten symbolizuje *Bogurodzica*. Nie można tylko podsuwać Norwidowi intencji nielojalnych w stosunku do uczestników

¹⁸ C. Norwid, *Z pamiętnika. (O zemście)*. W: *Pisma polityczne i filozoficzne*. Zebrał i ułożył Z. Przesmycki (Miriam). Wydał i przedmową poprzedził Z. Zaniewicki. Londyn 1957. Pierwodruk w: „Goniec Polski” 1851, nr 29. Trzeba zaznaczyć, że powiązał to Cz. Łatawiec w pracy: *Cyprian Kamil Norwid i jego czasy*. Cz. 1. Poznań 1938, s. 14, 31.

¹⁹ Niektóre wywody „optymistyczne” ukazane przez Nycza opierają się na niewiadomym losie Króla; zob. też przypis 21.

konspiracji krajowych i do ofiar represji ze strony zaborców. Potępił on jedynie demagoga Szołoma, po amnestii dochodzącego do zdrady. Wyjaśnia to jeszcze inne zestawienie:

BOLEJ

Skąd nie ma gromu okrytego chmurą,
Żeby go wczesnym nie uczcił witaniem,
Ani zarazy, która ciągnie górą, [s. 59]

To uczucie zemsty miało w sobie o tyle wartości nieśmiertelnej i chrześcijańskiego ognia, o ile jako w zemście na wrogu chrześcijaństwa miłość chrześcijańska tleć musiała; przecież poza tym ogniem (jak się rzekło) czynnej miłości chrześcijańskiej ognia w pobliżu się nie czuło, jedno teoretyczną katechizmu regułę. O ile zaś zemsta pierwszą była [...], toć w jednym z najczystszych ogni owych, w piersiach, mówię, Gustawa dostrzec można...

„Gdziekolwiek wyrok carski nas zawlecze,
Oszukamy jego dumę;
Poniesiem z sobą prawa człowiecze,
Poniesiem wolności dżumę...!”²⁰

O którego Gustawa chodzi, mówić ma cytata: o Ehrenberga. Norwid żywi dla zamęczonych cześć i współczucie, choć odróżnia męczeństwo od „zamęczeń fatalnych”. Twierdzi też, że „zemsty kapłanowie święty mieli ogień”, lecz trzeba zamęczenia podnieść do godności męczeństw, zaciętość do stałości. Można w tym krytycyzmie wyczytać głęboki żal z powodu bezowocności „zamęczeń” ludzi tej miary co Levittoux, Ehrenberg, Baliński. Dla przyszłej rycerskiej walki o wolność pragnął Norwid innej drogi, ale nie umiał jej sobie przedstawić. Droga zaś, którą widział, budziła w nim niechęć i nieufność.

Toteż w końcu obraz otwartej walki patriotycznej nie mógł w *Zwolonie* być inny, niż bywał u starszych romantyków. Finał *Zwolona* wydawał się wieloznaczny, budził dyskusje. Jeżeli mamy go traktować na serio i optymistycznie²¹, trzeba przyznać, że nic tu nowego. Czy istniał jednak inny sposób obalenia tyranii? Norwid zaś widział walące się trony i zaprowadzanie nowego porządku na Zachodzie.

Historia Wiosny Ludów świadczy, że w rewolucjach występują nie dwie, lecz co najmniej trzy siły. Ludzie środka lędzą się często co do wartości własnego stanowiska. Swoją własną obóz polityczny uważają za przybytek duchów dobrej woli. Norwid w Rzymie żywił takie złudzenia co do obozu Krasińskiego, lecz mógł je stracić w Paryżu.

Jeszcze przed jego przybyciem do Paryża burżuazyjny obóz ludzi dobrej woli odwołał się do generała Cavaignaca, a potem oddał się w opie-

²⁰ Por. Norwid, *Z pamiętnika*, s. 63. Jest to *nb.* wiersz K. Balińskiego o — Norwid bowiem się omylił.

²¹ Zob. Nycz, *op. cit.*, s. 55—65. Sądzę, że rozwiązanie nie jest pesymistyczne (jak u Miriama) ani optymistyczne (jak np. u Nycza); nie jest jednoznaczne.

kę Napoleonowi „Małemu”, jak go zwał Victor Hugo. W Niemczech obóz ten opowiedział się za despotyzmem. Krasiński pochwalił terror generała Changarniera²². Można wątpić, czy Norwid kiedykolwiek jasno sobie uświadomił, że taki obóz w Polsce to Krasiński, Cieszkowski i Koźmianowie, że ludzie dobrej woli, gdy sami z braku sił nie pochwycą władzy, godzą się tylko na jej nową formułę i osobę. Kto wtedy mógł to rozumieć poza takimi poetami jak Heine lub Hugo? U nas zrozumiał to Faleński i przedstawił w nie drukowanym dramacie *Smutne dzieje powstania w Dalekarlii*, ale dramat ten powstał dopiero w r. 1867 i galicyjscy ludzie dobrej woli nie chcieli o nim słyszeć. Norwid pisał *Zwolona* bez historycznego dystansu, w powikłaniu materii emigracyjnych i krajowych, pod naporem niedawnych doświadczeń, którym pragnął nadać wartość ogólną, których nie zdołał jednak uwolnić od anegdoty. Wynikła stąd potrzeba komentarzy wyjaśniających symbole i zastrzeżeń przeciwko wyczytywaniu aluzji osobistych. Obraz symboliczny nigdy nie może być całkiem klarowny, Norwid jednak tłumaczył Lenartowiczowi, że Pacholę jest „młodym pokoleniem”, które kończy „nadzieją i konwulsją natchnienia”²³. Interpretował tak postać Pacholęcia, nie pamiętając, że w tekście — nie dopracowanym i nie korygowanym osobiście — Chłopcowi przysługują konwulsje i natchnienie, Pacholęciu zaś natchnienie i fizyczna słabość. *Zwolon* tak wygląda, jakby jednemu znaczeniu symbolu odpowiadało więcej znaków, i na odwrót — jednemu znakowi więcej znaczeń. Wieloznaczne są sceny rewolucyjne. Jeżeli Chłopiec miał być inną osobą niż Pacholę, mamy dwa znaki. Dodajmy fragmentaryczność konstrukcji, zagadkowość losu postaci i nie dziwny się recenzentowi „Czasu”.

Szyfr symboliczny i paraboliczny

Szukanie szyfru personalno-anegdotycznego w *Zwolonie* nie dało kiedyś efektu. Krasiński miał być Zwolonem i Wacławem, Poreja interesującą Egerią pana Zygmunta — Delfiną, Bolej Mickiewiczem, Szołom Towiańskim²⁴. Krasiński zgubił czapkę uciekając przed kolegami *etc.*, *etc.*²⁵ Musimy odróżniać fakt genetyczny od kreowanej postaci. Norwid

²² Zob. Arcimowicz, *op. cit.*, s. 60.

²³ Norwid, *Wszystkie pisma*, t. 8, s. 82.

²⁴ Interpretacje te nie wychodziły poza osoby i zdarzenia z emigracyjnej Wiosny Ludów.

²⁵ Szczegółowe wskazówki studium *Pigonia* (*op. cit.*) niewątpliwie sprecyzowały sytuację genetyczną, tu jednak trzeba właśnie uznać zastrzeżenia Norwida, że *Zwolon* jest personifikacją, myślą Polski (komentarz w liście do Lenartowicza — zob. przypis 5), a nie portretem Krasińskiego.

uosobił w Zwolonie postawę ideową własną i przypisywaną Krasińskiemu, postawę pojednawczą, chrześcijańską, człowieka „dobrej woli” — „ze-zwolonego” z wolą Boga. Kreacja ta miała się stopniowo odrywać od genetycznego prototypu, uwagi *Do Czytelnika* są ostatnim tego procesu etapem.

Dochodzimy do zespołu obrazów, postaci i wydarzeń, które należy wyjaśniać inną drogą, jako morfizacje formuł filozoficznych, ewentualnie mistycznych. Szczególna jest autonomia takich obrazów. Zwolon — domyślać się trzeba — został zabity przez tłum lub zmarł wskutek poturbowania. W sensie dosłownym, zaświadczone przez Matkę Chłopca, zmarł, ale Matka tak mówi oficjalnym „językiem z papieru”, Chłopiec zaś odbiera ponadrzeczywisty sens wydarzeń, będących tego sensu objawami. Chłopiec w obrzędzie (*miñisterium*, *misterium*) pogrzebu ogląda tajemnicę (*mysteria*) wejścia Zwolona w grób, czyli wstąpienia w Chwałę. Terminy *mysteria* (l. mn.) i *misterium* (l. poj.) pomieszały się nam zupełnie, tu jednak trzeba rozróżnić dwie etymologie i dwa znaczenia. Znakowi pogrzebu w porządku ziemskim — jedynie dostępnym Matce Chłopca, księżom, tłumowi wiernych — odpowiada nadziemski akt narodzin męczennika w niebie, bo „kolebka i truna” to jedno. Akt ten dostępny jedynie Chłopcowi, który odbiera misję „zwolenia”, przekazaną młodemu pokoleniu. Zwolon zmarły żyje i gestem ręki trupiej mówi „Wy!”. Rycerska walka o Polskę przeszła do generacji młodszej niż generacja Bolejów. Tu jednak trzeba spojrzeć sceptycznie na finał *Zwolona*. Jeżeli walka rozpoczęła się z podniety Anioła Judyty²⁶, a jest tak, bo Pacholę zamek podpaliło, sprzeniewierzyło się Zwolonowi. A jeżeli Chłopiec nie jest Pacholęciem, nie ma przeniewierstwa.

W relacji Chłopca widzimy szczególną sekwencję zestawień wewnętrznie sprzecznych, antynomicznych. Kwiaty szepcą po polsku wonią, umarły sam wchodzi w grób, pogrzeb jest obrzędem obłóczyn, wilgotna plama na murze schnie w kształt trumny i osoby, o śmierci świadczy język z papieru, o życiu język z kwiatów. W wizji Chłopca Zwolon dobrowolnie wchodzi w niszę grobu, a ręka mówi „polszczyzną przedziwną” gestu. Zamknięcie grobu sprowadza stopniowo wizję na poziom rzeczywistości, plama na ścianie ma kształt trumny, potem „osoby suchotnej”, runa obłoków, cienia ptaka, wreszcie plamy latającej w oku, jakby to był film wyświetlany z taśmy za szybko biegnącej. I dopiero potem Chłopiec budzi się mówiąc: „Spałem”. Stan katalepsji to stan natchnienia, stan podobny oglądamy w scenie poprzedniej, gdy przez usta Pacholęcia śpiewa Anioł. Norwid nie unaocznia zresztą zjawisk ponadrzeczywistych, *Zwolon* nie jest ani fantastyczny, ani cudowny, jak

²⁶ Zob. Trojanowicz, *op. cit.*, s. 486.

to będzie z *Krakusem*, cud odbywa się w duszy, a nie na scenie. Oba momenty partycypacji w ponadrzeczywistości są jednorodne, podmioty ich są „opętane przez anioła” jak Anhelli. Tu właśnie leży również podobieństwo ich z Orciem. Inne jednak jest opętanie Pacholęcia niż opętanie Chłopca. Dajmonion Pacholęcia to duch Judyty; Chłopca — uwielbiony Zwolon. Z identyfikacji tak różnie mianowanych postaci wynikałaby chwiejność Pacholęcia, lecz tekst jej nie zaświadcza. Pokusa zemsty nawiedzała Zwolona („Dwa mię gnały płomienie”), który ją przezwyciężył. W tym, co kiedykolwiek mówi Chłopiec, nie ma ani śladu sfery przeżyć Pacholęcia i odwrotnie. Jeżeli to zrost postaci, to niezupełny. Mianowanie osób w *Zwolonie* jest dosyć chwiejne, jedno miano służy różnym osobistościom (dwaj Prezesi, dwoje Pacholąt), postać może więc mieć miana dwa lub trzy (Pacholę, Chłopiec, Dziecię). Ale pogrzeb Zwolona i pieśń Pacholęcia są równoczesne. Wspólność miana różnych osób pochodzi stąd, że w *Zwolonie* mało ciągłości dramatycznej, że dla każdej sceny wyskakuje — jak z pudełka — nowa lalka dla wypowiedzenia swojej kwestii. Niektóre kukiełki zjawiają się częściej i wyglądają tak samo, inne wyskakują jednorazowo lub, przybrane inaczej, są kimś innym.

Rozdzielenie Chłopca i Pacholęcia nie naraża nas na zarzut, że przecież jedna osoba odbiera testament, druga zaś go wypełnia.

Zarzut ten miałby sens, gdyby czyn Pacholęcia był istotnie wykonaniem woli Zwolona. Zofia Trojanowicz jednak jest zdania, że czyn Pacholęcia wywołało natchnienie Anioła Judyty²⁷. Oznacza to tylko rozbieżność ideową, rozdwojenie młodego pokolenia. Gdyby jednak traktować czyn Pacholęcia optymistycznie i pozytywnie, nie widząc rozbieżności między Zwolonem a mściwym Aniołem Judytą, to i tak nie jest konieczna identyfikacja Pacholęcia i Chłopca. Nie jest konieczna, choć dosyć prawdopodobna, ponieważ zarówno Anioł jak i Zwolon przekazują swą wolę ziemskim mediom w aktach komunikacji ze sferą ponadrzeczywistości, w aktach równoczesnych. Psychika zarówno Pacholęcia jak i Chłopca jest otwarta ku tamtej sferze. W dramacie mistycznym i symbolicznym jest to sprawa więc w istocie obojętna, a *Zwolon* prezentuje zjawiska mistyczne i operuje symboliką. Tak właśnie może odbywać się „transmisja” testamentu Zwolona. W momencie, a raczej już w stanie, jego samoofiarowania się mistycznego. Byłoby jednak dziwne, że jedno medium odbiera ową równoczesną transmisję inaczej niż drugie. Przyjmując zatem jako słuszną tezę Zofii Trojanowicz, formułujemy wniosek: w noc spisku i pogrzebu Zwolona zostały nadane dwie „transmisje”

²⁷ *Ibidem*.

i przyjęły je dwa media, będące reprezentacją Norwidowego pokolenia. Ogrodniczek królewski nic nie odebrał.

Była mowa o samoofiarowaniu się Zwolona, a to dlatego, że Chłopiec widzi duchem jego wejście w grób. Zwolon był ofiarą gwałtu, tłum go wyśmiał, obrzucił wyzwiskami, ukamienował. Okoliczności śmierci Zwolona są dostatecznie wystylizowane, jeśli nie na *Ewangelie*, to na początek *Dziejów Apostolskich*. Ukamienowano tak np. św. Szczepana. A jednak trzeba też myśleć o przemilczanej paraleli z ukrzyżowaniem Jezusa, ponieważ Norwid znał romantyczną topikę krucyfikacji w *Dziadach*, w *Księgach narodu polskiego* i w *Anhellim*. U Mickiewicza ukrzyżowany był naród polski, tu umęczono jednostkę. Tak, ale Zwolon to raczej personifikacja reprezentująca, symbolizująca nie tylko jednostkową postawę moralną. Zwolon jest zjednoczony z wolą Boga, gdyż powierzył Mu los narodu, wyrzekł się mściwej nienawiści (płomień w sine, krwawe cienie) i pełni miłości (płomień biały). Dlatego również, że głosząc prawdę naraża się na gwałt, obelgi i śmierć, ale równocześnie zgadza się całkowicie z konsekwencjami, ze-zwała na nie, jak by napisał Norwid.

Analogiczna krucyfikacja w *Anhellim*, troista, więc w pysze trzech przywódców potrójnie bluźniercza, jest bezpłodna, a nawet zgubna. Pokorny zaś Zwolon, zezwoliwszy na mękę i śmierć, wskazał młodemu drogę wyjścia z niewoli, wyjścia z grobu. Symbol jedności kolebki i trumny świadczy o tym, że narodziny i śmierć są różnymi fenomenami żywota. Zwolon schodzący w grób odkupuje młode pokolenie, lecz chyba nie bezwarunkowo, chyba także w zależności od jego zbiorowej woli. Tak rozumując, nie możemy już brać poważnie rozstrząsań, kto tu Krasińskim, Klemensem Minasowiczem czy Norwidem we własnej osobie. Trudno było komukolwiek ze znajomych przypisać mistyczną funkcję, chyba w kole wyznawców mistrza Andrzeja Towiańskiego, ale nie wśród realnie i trzeźwo myślących pravicowych heglistów lub zmartwychwstańców. Osobowość i los Zwolona są konstrukcjami symbolicznymi, morfizacjami ideologii Norwida.

Paraboliczna i symboliczna struktura *Zwolona* nie wymaga właściwie zwartej ciągłości fabularnej. Wątek rewolucji — po klęsce, po dwóch masakrach, po amnestii — przechodzi w bezpłodną gadaninę. Ziemską działalność Zwolona w połowie dramatu skończyła się jego śmiercią. Sceny amnestii i spisku są czymś przeciwnym tzw. kulminacji. To nie wierzchołek, tylko dno. Sceny końcowego powstania nic realnego nie motywuje. Czynią to dwa elementy: pieśń przepływająca przez usta sennego Pacholęcia i wizja nieprzytomnego Chłopca, a byłoby dość samej pieśni. Fragmentaryczność konstrukcji, ograniczenie akcji w dramacie mistycznym, wynika zresztą z doświadczeń poetyki romantycznej.

Toteż bezcelowe się wydaje „dogadywanie” opuszczonych przez Nor-

wida ogniw zdarzeniowych. Oczywiście, nie znamy mnóstwa okoliczności: czemu Szołom po amnestii przeszedł na służbę Króla, gdzie się zapodział Pacholek, gdzie Bolej, z jakiego pudełka wyskoczył Edgar? Pierwsza kwestia dotyczy osoby „ciąglej” i obnaża dotkliwie sumienie demagoga po przegranej rewolucji. Szołom, karierowicz rewolucji, może się stać arraywistą złagodzonej tyranii. Ogrodniczek wypełnił swoją funkcję i może odejść, już nieprzydatny. Edgar i podobne tej figury wyskakują jak łątki, ażeby wyrazić określone i dyskusji poddane zapatrywania, będąc „głosami” monologu różnogłosego. Prezes w scenie amnestii to nie Prezes podziemnej konspiracji. Ale co łączy Wacława z Chłopcem, dlaczego Wacława aresztowano — po co nam wiedzieć? Jakże mamy prawo dopisywać do *Zwolona* całą nowelę? Rwą się sekwencje zdarzeń, osoby występują jak w jasełkach, treflowy król naprzód jest Herodem, a potem jakby stryjem Hamleta. Nie ma tu trójwymiarowej osoby, a próby stworzenia „takowych” zupełnie Norwidowi nie wyszły. Nie możemy bowiem twierdzić, że pozytywny, acz sfrustrowany, Wacław w roli spiskowca to postać żywa. Jego patetyczne przemówienie do żony — pomimo ekspresywnych cięć pozaśredniówkowych (które w cytacie uwidaczniamy graficznie) — to, niestety, straszna gadanina:

WACŁAW, na krzesło się rzucając

Porcjo! kochałem wszystko, we wszystko wierzyłem,
We sny / i w jaw, / i w siłę mas, / i w siły własne,
A dziś... zaklinam Ciebie, powiedz mi: marzyłem.
— Z jaskini spisku wracam [...]. [s. 103]

Porcja zresztą to tylko nagłówek brzmiący „Mądra Żona” dla nie napisanego aktu. Może i tak nawet lepiej, gdy Porcję legitymuje wyłącznie imię wzięte z Szekspirowskiego *Juliusza Cezara* i z *Kupca weneckiego*. To, co ta „żywa kreacja kobieca” wypowiada, jest banałem, np. „perfumy kobiece” jako wyjaśnienie przyczyn konwulsji Chłopca w kościele. Jest to więc „żywy obraz”, istniejący wirtualnie na kredyt zapożyczzonego imienia. Zdaje się jednak, że taki nagłówkowy sposób Norwidowi całkowicie wystarczał, co zostało potwierdzone we *Wstępie*:

Jakoż — nie dramat serc i głosów wielu,
Pozaplatanych gałęzmi żywota,
Przez które świeci jasny błękit celu, —
Ni monologu jest to czarna grota,
Gdzie myśl jak Kain brnie lub Iskariota:
Lecz raczej (ucha niech to nie skalęczy!)
Tłum-pustek — ciszy wrzawa samotniczej... [s. 49]

Monolog różnogłosy nie jest bowiem monodramatem ani zbiorem monologów ludzi nie mogących się z sobą porozumieć, lecz zmorfizowaną dramatycznie i na repliki porozlamywaną myślą Norwida. Postaci i zda-

rzenia istnieją w cudzysłowie utworzonym przez nadrzędnego monologistę ze *Wstępu*, nad którym wznosi się Norwid z uwag *Do Czytelnika* i z przypisków. Na marginesie płaszczyzny *Wstępu* leżą dwa motta. Skoro sceny mają charakter ilustratywny, trudno do nich stosować kryteria fabularne. Parabola nie tworzy samoistnego świata fikcyjnego: im bardziej jest schematyczna, immanentnie niepełna, nielogiczna, tym więcej otwiera szczelin dla podtekstu. Powiązania znaku parabolicznego ze znaczeniem podtekstowym wynikają z różnych sygnałów, m. in. z aluzji literackich.

Parabola *Zwolona* nie jest klarowna z powodu wtrętów autentycznych i półrealistycznych, wyjaśniają zaś ją elementy kukielkowe, a nawet coś w rodzaju groteskowości. Można nawet z żalem mówić: groteska „nie donoszona”. Zanotujmy interesujący efekt metafory metrycznej. Scena podziemna i scena *Na placu głównym* napisane są siedmiozłotkowcem, którego nie nazwałby Norwid z pewnością anapestycznym, jest to metr stale cezurowany $4\frac{2}{3}z$, słowem metr *Mazura Dwernickiego* Wincentego Pola, poza tym wiersza Gustawa Ehrenberga „*Hej, tam w karczynie za stołem...*”

Podrygujący, mazurowy rytm odbiera do reszty powagę spiskowi i treflowemu królestwu, a równocześnie wydobywa swoiście „polski zamach” i nieco go ośmiesza. Hymn *Zwolona*, kończący jego improwizację monologiczną, zawdzięcza budowę strofy (*aabccb*) i krótkie miary wiersza (4 i 5 sylab) *Bogurodzicy*.

Nie brak zatem w *Zwolonie* różnego rodzaju dobrych pomysłów. Ugolino, droga służbowa zakończona kopaniem dzbanów, Zaborę wykład o literaturze, parodystyczny akt amnestii, a także scena spiskowa są znakomite w satyrycznej warstwie dramatu. Hymn *Zwolona* i jego symboliczne obłóczyny w relacji Chłopca, pieśń na wieży zamkowej — to nieźle partie obrazowe i liryczne. Niepokoi figura Harolda. Jej powiedzenia podczas aktu amnestii („W głębi zamku dziedziniec”) działają ironicznie a deziluzyjnie. Harold jest turystą z angielskim, normandzkim, imieniem, a powołuje się na Wężyka. Jego anegdoty są same przez się parabolami: o krokodylu, o kruczku do guzików. Parabola, system fikcyjnych znaków metaforycznych, odnosi się do uogólnionej rzeczywistości, interpretuje jej mechanizm. Tak jest w *Zwolonie*. Symbol daje tam perspektywę moralną. Ale parabola o krokodylu przyzywa świat autentyczny. Harold z tego świata przywędrował i dlatego obraca świat kreowany w *Zwolonie* w żart. Co gorsza, staje się to także po dokonaniu przewrotu. Stąd to wynikły wahania co do oceny finału *Zwolona*, interpretacje pesymistyczne i optymistyczne. Harold mać tę drugą, lecz nie wspiera też pierwszej. I chyba ten dwuznaczny moment jest wprowadzony celowo. Nie sędzę jednak, żeby Harold odprowadzający Starca

do domu miał być osobą schodzącą z widowni dziejów. Postać Harolda stawia zapytania o przyszłość, pytanie Norwida. Dramat urwany słowami Starca „Z główniami znów lecą...” mógłby mieć dopisek: „*Da capo senza fine*”²⁸. Za sceną trwa walka, może nawet zakończy ją sukces powstańców. A wtedy Norwid pozwala nam pytać: „I co dalej?”

O, nie skończona dziejów jeszcze praca,
Nie przepalony jeszcze glob sumieniem!...
(*Czasy* (1848))

²⁸ Wypada przytoczyć podobne merytorycznie zdanie J. Ujejskiego (*Wielcy poeci 1848 roku* (Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Norwid). Z wykładów [...] wygłoszonych w semestrze zimowym roku akad. 1923/24 na Uniw. Warszawskim. Warszawa 1926, s. 213): „dramat robi wrażenie, jakby nie miał końca; urywa się w środku. Brak końca jest celowy: chodzi o to, żeby czytelnik odniósł wrażenie, że to *circulus vitiosus*”. I cytując zakończenie *Miłosierdzia* K. H. Rostkowskiego używa Ujejski określenia: „*da capo al fine*” — trochę innego niż określenie w tekście niniejszej rozprawki. Treść terminu jest jednakże nie tylko „trochę” inna, ponieważ *da capo al fine* oznacza skończoną i zamkniętą kompozycję muzyczną o postaci: *A — B — A*; natomiast *da capo senza fine* to kompozycja otwarta: *A — B — A...*, którą można w pewnym momencie reprzyzowanej części *A* przerwać lub dokończyć *A* i przejść znów do *B*. Taki jest rytm kompozycyjny *Zwolona*: rewolucja — represje — rewolucja — represje i zmiana kursu — spiski — represje — rewolucja... bez końca. Nie wyklucza to sukcesu rewolucji z ostatniej sceny *Zwolona*, bo Norwid stawia właśnie pytanie: „I co dalej?”