

MAREK TROSZYŃSKI  
(Instytut Badań Literackich PAN)

## KSIĄŻĘ MICHAŁ TWERSKI ROSYJSKI AWATAR JULIUSZA SŁOWACKIEGO\*



TEMAT ROSYJSKI DLA Juliusza Słowackiego był dużo bardziej niezręczny i „śliski” niż dla Adama Mickiewicza. Pasierbowi doktora Augusta Bécu trudniej było „zdobyć się na obiektywny sąd [o Rosji]”<sup>1</sup>. Przyczyn tego Seweryn Pollak upatruje w specyfice kontaktów poety z Rosjanami:

Naturalna u młodzieńca reakcja na zachowanie się ojczyma w sprawie wileńskiej, na jego konszachty z Nowosilcowem, potem atmosfera powstania, którego początek przeżywał w Warszawie, kontakty z Rosjanami sprowadzające się jedynie do zetknięć z carskimi urzędnikami, wczesna emigracja – wszystko to były te przesłanki, które – bez przeciwwagi jak u Mickiewicza w bezpośrednich stosunkach z poetami-rewolucjonistami, bez możliwości osobistej obserwacji życia rosyjskiego – mogłyby wytworzyć podłoże do negatywnej postawy wobec Rosji i Rosjan.<sup>2</sup>

Dopiero osiadła w szwajcarskim pensjonacie pań Pattey rosyjska familia Potopowów budzi zwyczajną, ludzką sympatię poety. Pani Potopow jest „bardzo dobrego serca, łagodna jak anioł i prostoduszna”. Słowacki przychylnie przedstawia całą rodzinę, pisze, że rozmawia z nimi po rosyjsku i dodaje: „Z tymi osobami jestem, jak można, najlepiej”<sup>3</sup>.

\* Tekst jest zmienioną wersją artykułu opublikowanego w języku rosyjskim *Князь Михаил Тверской – русский аватар Словацкого* (w: *Юлиуш Словацкий и Россия. Сборник статей*, под ред. В. Хорева, Н. Филатовой, Москва 2011, s. 20–37).

1 S. Pollak, *Sprawy rosyjskie w poezji Słowackiego*, „Kuźnica” 1949, nr 13, s. 13.

2 Tamże.

3 List do matki z Genewy, dn. 23 VIII 1833 roku, w: J. Słowacki, *Korespondencja*, red. E. Sawrymowicz, Warszawa 1960, t. 1, s. 205. Listy Słowackiego cytują za tym wy-

Za bezpośrednią inspirację zainteresowania Słowackiego historią Rosji w latach czterdziestych uważa się bogate w cytacje z *Historii państwa rosyjskiego* Nikołaja Karamzina wykłady Mickiewicza w Collège de France, który „zatrzymał się jednak głównie na tragicznych pasowaniach się [...] z Iwanem III i Iwanem Groźnym”<sup>4</sup>. Zauważano wszak, że Słowacki już w autorskim komentarzu do swojego pierwszego dramatu (*Mindowe*) powołuje się na „kilkanaście miejsc z historii Karamzina”. Uwagę poety zwraca „homeryczne ubóstwo królów współczesnych”, o którym, jak powiada, „nieraz z upodobaniem czytał”<sup>5</sup>. Prelekcje Mickiewicza mogły być więc tylko doraźnym przypomnieniem – albo nawet tylko czasową zbieżnością. Temat wisiał w powietrzu.

W pomieszanej materii zapisków romantycznej sylwy Słowackiego – *Raptularzu 1843–1849* – wątek rosyjski można wskazać jako dominantę tematyczną. Pojawia się z aktualnej potrzeby, kiedy w Kole Towiańskiego wystąpiła „dążność rosyjska”, następnie jest obecny na wielu stronicach notatek z historii Rosji. Są to wypisy z dzieła Karamzina, ale także z innych dzieł dotyczących historii<sup>6</sup>.

Zasadniczym impulsem do zajęcia się Rosją była aktualna kontrowersja wokół adresu do cara Mikołaja, wystosowanego przez polskich emigrantów zgromadzonych w Kole Towiańczyków. Zapisy Słowackiego w tej sprawie są świadectwem jego głębokiego oburzenia na ten akt poczytywany za nikczemność i zdradę, tym groźniejszy, że firmowany nazwiskiem Mickiewicza. Drugi nurt zapisków raptularzowych poświęconych Rosji sięga głębokiego średniowiecza i obejmuje cztery stulecia – od roku 1169 do 1560. Wykraczając poza historię Rosji zjednoczonej przez Wielkie Księstwo Moskiewskie, skupia się mniej więcej na okresie od powstania Republiki Nowogrodzkiej do zadania jej ostatecznego ciosu, czyli masakry nowogrodzkiej z 1570 roku<sup>7</sup>. Notatki Słowackiego są wyciągiem z lektury sześciu tomów historii Rosji.

Twórczym owocem tego zainteresowania poety są dwaj bohaterowie jego

---

daniem, oznaczając je literą K oraz numerem tomu (cyfra rzymska) i strony (cyfra arabska).

- 4 W. Lednicki, *Tematy rosyjskie w twórczości Słowackiego*, w: *Juliusz Słowacki 1809–1849. Księga zbiorowa w stulecie zgonu*, red. W. Folkierski, M. Giergielewicz i S. Stroński, Londyn 1951, s. 309.
- 5 J. Słowacki, *Mindowe*, w: tegoż, *Dzieła wszystkie*, red. J. Kleiner, Wrocław 1952, t. 1, s. 185–186. Utwory Słowackiego przytaczam za wydaniem *Dzieł wszystkich*, oznaczając cytaty skrótem DW, podając numer tomu (cyfra rzymska) i stronę (cyfra arabska).
- 6 Analizie rosyjskiego wątku *Raptularza 1843–1849* poświęciłem rozdział zatytułowany *Szli krzycząc „Rosja! Rosja!”* (w: M. Troszyński, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2014, s. 235–246).
- 7 Republika miejska „Pan Wielki Nowogród” utrzymała swój byt w latach 1136–1478.

utworów, którzy w odmienny niż we wcześniejszych tekstach sposób przedstawiają Rosjan. Pojawia się szlachetny Rosjanin, major Wołdemar Hawryłowicz w *Fantazym* oraz książe Michał Jarosławicz Twerski. Obie te postacie są mocnymi znakami uniwersalnych wartości, i poza całym splotem trudnej polsko-rosyjskiej historii i terażniejszości pokazują ponadetniczny – uniwersalny charakter prawd duchowych.

„Rossja jako republika kniaziów” (DW XV: 447), mająca miejsce w świadomości Słowackiego od czasów szkolnych odżywa w okresie, kiedy poeta swoje teksty podpisuje jako REPUBLIKANIN Z DUCHA. Wcześniej doszukuje się republikańskich wzorców w eposie Homera – antycypujące poszczególne epizody eposu narady bogów uważa za pierwowzory instytucji parlamentarnych. Rehabilitacji doczekała się także zasada *veta* w Rzeczypospolitej szlacheckiej – wszak sam się nią wobec Koła posłużył. Ale za najważniejszą instytucję demokratyczną uznał konfederację, czyli demokrację większościową, i ją wśród emigracji propagował.

Oko Słowackiego–dramaturga skupia się na tym fragmencie dziejów Rosji, o którym współczesny historyk pisze: „Rywalizacja między Moskwą a Twerem miała trwać przez blisko dwa stulecia, w dużej mierze decydując o tym, które z tych księstw zjednoczy naród rosyjski, a także dodając okresowi rozdrobnienia feudalnego wiele DRAMATURGII, PRZEMOCY I OKRUCIEŃSTWA”<sup>8</sup>. Krwawa przemoc i okrucieństwo w dramatycznej oprawie historii są właśnie tymi aspektami, które musiały przykuć uwagę autora *Snu srebrnego Salomei* czy pierwszego rapsodu *Króla-Ducha*. Powstał tekst dramatyczny zatytułowany przez wydawców *Książę Michał Twerski*, pierwotnie publikowany jako *Urywek dramatu z dziejów Wielkiego Nowogrodu*<sup>9</sup>. Nie najmniej to spośród szesnastu dramatów fragmentarycznych<sup>10</sup>, które dochowały się w spuściźnie poety. Charakter twórczości ostatnich lat życia poety spowodował, że na jeden ukończony i wydany dramat przypadają aż dwa niedokończone (i nie wydane). Stanowią one odrębny gatunek, obdarzony swoistą podmiotowością, nieodnoszącą się do nienapisanej całości<sup>11</sup>.

8 N.V. Riasanovsky, M.D. Steinberg, *Historia Rosji*, przeł. A. Bernaczyk i T. Tesznar, Kraków 2009, s. 99, wyróżn. – M.T.

9 Zob. J. Słowacki, *Urywek dramatu z dziejów Wielkiego Nowogrodu*, „Echo Muzyczne i Teatralne” 1884, nr 26–28.

10 Fragmenty dramatyczne to małe urywki, których poetologiczna formuła nie została poddana gruntownej i całościowej analizie. Liczba tych fragmentów jest zależna od kwalifikacji edytorskiej i przyjętych kryteriów. Por. także mój tekst *Słowacki pisze dramat...* (w: *Słowacki/Grotowski. Rekontekstualizacje*, red. D. Kosiński, W. Świątkowska, Wrocław 2010, s. 11–28).

11 Analiza ukończonych dramatów Słowackiego, w których ukazuje się technikę po-

Uwaga Słowackiego skupiła się na perypetiach rosyjskiego księcia Michała Twerskiego, postaci z przełomu XIII i XIV wieku, zakończonych pozabawieniem władzy i okrutnym zamordowaniem przyszłego świętego i męczennika Cerkwi prawosławnej.

Książę znalazł miejsce w pamięci i sercu Słowackiego i pojawił się w niedrukowanych oktawach dalszych rapsodów *Króla-Ducha*. Jak sugerował Juliusz Kleiner, książę Michał miał stanowić także jedno z kolejnych, po Bolesławie Śmiałym, wcieleń. Matką Bolesława była rosyjska księżniczka. Miała ona „z ducha objawienie” postaci, w której płynie krew świętego Włodzimierza, i która zginie za Rosję w ofierze krzyżowej. Postać tę Kleiner zidentyfikował jako księcia Michała. Cytując wzmiankowaną oktawę<sup>12</sup>, badacz rekapitułuje: „Bolesław wcieli się w męczennika rosyjskiego, [...] za Rosję ponieście krwawy zgon, [...] w męczeństwie jego jakąś rolę odegra «złota-hława», [...] zapowiedziane w przysiędze męczeństwo nastąpi po trzech wiekach, tj. w pierwszej połowie wieku XIV”<sup>13</sup>. Zgodnie z tym rozpoznaniem, a zlekceważwszy własne, udokumentowane wątpliwości<sup>14</sup>, w swoim wydaniu *Króla-Ducha* wśród *Zalążków lub początków innych rapsodów*, pomiędzy postaciami polskich królów (Mieszka II, Kazimierza Odnowiciela, Henryka Pobożnego, Władysława Łokietka i Władysława Jagiełły), umieścił Kleiner jako piąty fragment zatytułowany *Książę Michał Twerski*<sup>15</sup>.

Niezależnie od pomysłów wiążących postać księcia Michała z dalszym ciągiem *Króla-Ducha*, jego charakterystyka i los jest w logice twórczości poety historycznym typem należącym do galerii książąt niezłomnych – jak Don Fernand czy Zawisza Czarny – postaci, przedstawianych w konwencji *auto sacramental* jako figura Chrystusa – niewinna ofiara ponosząca śmierć w imię idei, dla ocalenia wspólnoty.

---

dwójnej katastrofy, albo też pokazuje w pobocznych wątkach (lub obrazach) dramatu miniaturowe repliki wątku głównego (rodzaj *mise en abyme*), każe zrewidować problem dramatycznych fragmentów Słowackiego. Zob. też: W. Szturc, „Balladyna” Juliusza Słowackiego, w: tegoż: *Moje przestrzenie. Szkice o wrażliwości ludzkiej*, Kraków 2004, s. 114; K. Ziemia, „Mazepa” Juliusza Słowackiego jako dramat mimetycznego pragnienia, „Pamiętnik Literacki” 2009, z. 3, s. 61–85.

12 *Król-Duch*, Rapsod IV, pieśń 2, oktawa 3, DW XVI: 443.

13 J. Kleiner, *Książę Michał Twerski. Czwarte wcielenie Króla-Ducha*, „Tygodnik Ilustrowany” 1906, nr 48, s. 1042–1043.

14 „Jedna tylko okoliczność – pisze Kleiner – budzi poważne wątpliwości: w poemacie o ruskim księciu nie powinien by autor mówić o kościele i wprowadzać łacińskiej pieśni mniszek” – tamże, s. 1043.

15 DW XVII: 891–892. Nb. jest to fragment najbardziej zaawansowany, niemal osiem oktaf, podczas gdy pozostałe „zalążki” rzadko wykraczają poza objętość jednej oktawy.

Dramat należy do mało uczęszczanych badawczo: niewiele pozycji bibliografii przedmiotowej, zaledwie kilka niedużych tekstów. Najświeższy z nich i najbardziej ważki to fragment rozdziału z monografii tematu rosyjskiego pióra Elżbiety Kiślak<sup>16</sup>. Analizując urywek dramatyczny, badaczka docenia jego wartość, dostrzega w nim „blask niespełnionego arcydzieła i olśniewającą wizję dziejów Rosji”<sup>17</sup>. Pół wieku wcześniej prekursor badania wątku rosyjskiego przyznawał bez zażenowania: „Wyznaję, że słabo rozumiem, o co w tym, moim zdaniem, słabym fragmencie, chodzi. Kruchy ten ułamek sam w sobie jest mało interesujący – trudno mi sobie według niego urobić, choćby przybliżone, wyobrażenie o całości, której on jest częścią...”<sup>18</sup>. Dwa te sądy obrazują ewolucję nie tylko ocen estetycznych, ale i metodologii, która nie pozwala dziś tak łatwo lekceważyć utworów przez autora niedokończonych.

Oto treść jedynego, pierwszego aktu dramatu: Dymitr, syn Michała Twerskiego, zdobywa Nowogród i żąda wydania zdrajców. W imieniu nowogrodzian głos zabiera Archimandryta, rzecznik wolnego miasta narażonego na plagi i tatarskie jarzmo. Dymitr dowiaduje się, że jego ojciec jest w śmiertelnym niebezpieczeństwie u Wielkiego Chana – Uzbeka. To zmiękcza jego serce – proponuje Nowogrodowi układy. Chór kończący pierwszą scenę zwiastuje męczeństwo Michała i zgubę jego wojsk.

Druga scena odbywa się w obozie Ordy, Kawhadyj – zausznik Chana kwituje razami knuta wygłaszane po francusku poddańcze tyrady papieskiego posła Rubriquisa. W momencie przybycia Chana obecny w tej scenie książe Michał pada na ziemię i w tej postawie trwa niemal do końca. Tymczasem Chan, oceniając krytycznie prezentowane mu dzieła jubilerów (francuskiego i rosyjskiego), roztacza szalone, kosmiczne wizje swojego posłannictwa. Na koniec, po którymś przypomnieniu ministra, pozwala wstać księciu Michałowi, częstuje go kobyliim mlekiem i każe zlizać kroplę, która spadła na but. W kolejnej scenie Rumianiec – zausznik moskiewskiego księcia Jerzego – sugeruje, aby w celu podważenia statusu Michała jako księcia Nowogrodu udał przed Wielkim Chanem Uzbekiem, że to on jest wcieleniem jego dziada – Mangu. W ostatniej scenie jesteśmy świadkami pożegnania księcia Michała z Matką Uzbeka, kontrastowo do sceny poprzedza-

16 E. Kiślak, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa 1991, s. 302–315 (rozdz. *Krótki zarys dziejów ducha rosyjskiego*). Zob. też: E. Powązka, *Mit genezyjski wpisany w historię księcia Michała Twerskiego*, w: *Dramat w historii, historia w dramacie*, pod red. K. Latawiec, R. Stachury-Lupy, J. Waligóry i E. Łubieniewskiej, Kraków 2009, s. 389.

17 E. Kiślak, dz. cyt., s. 302.

18 W. Lednicki, dz. cyt., s. 308.

jącej – ciepłego i serdecznego, dowiadujemy się o planowanym małżeństwie córki Chana z Dymitrem. Schemat akcji odpowiada więc kronikom historycznym Williama Shakespeare’a: mówi o intrydze wokół zdobycia i utwierdzenia tronu oraz jego zakwestionowaniu i przejęciu przez rywala.

Rusztowanie faktograficzne tych scen stanowią trzy zaledwie zdania notatek przygotowawczych z Karamzina:

Michał wyjechał do Ordy do Uzbeka, a Jerzy kłócił mu Nowogrodem. – Dymitr, syn Michała, obległ ich, potem przybył Michał z Mongołami i kazał wydać ksiąząt, Atanazego i Teodora Rzewskiego, których Jerzy tam posłał. Nowogród wydaje i opłaca się – a Michał traci wojsko powracając przez lasy.

(DW XIV: 450)

Oryginalnym konceptem Słowackiego w stosunku do materii historycznej jest pomysł podszycia się przez moskiewskiego księcia Jerzego pod ducha Mangu – na tej intrydze opiera Kleiner swoją rekonstrukcję dalszej części dramatu<sup>19</sup>. Supozycje dalszego ciągu i zakończenia snują inni badacze, jak wcześniej Henryk Biegeleisen czy później Tadeusz Grabowski<sup>20</sup>. Te próby rekonstrukcji dalszych części dramatu są dzisiaj już tylko interesujące jako świadectwa takiej recepcji tekstu, która sens fragmentu funduje na niepewnych czy nawet złudnych dociekaniach kontekstu nieistniejącej i niedostępnej całości.

„Szczerze się przyznaję do tego, że trudno mi coś dodać do komentarzy i objaśnień, w które wyposażył prof. Kleiner *Księcia Michała Twerskiego*” – pisze Lednicki<sup>21</sup>. Dzisiaj, po wnikliwej analizie dramatu, zawartej w książce Elżbiety Kiślak o obrazie Rosji u Słowackiego, sytuacja wydaje się jeszcze trudniejsza. Jednak jej rozpoznanie nie jest zamknięciem interpretacji, lecz wskazaniem kierunku dalszych poszukiwań. „W urywku dramatu o księciu

19 „Najciekawszym dodatkiem własnym jest podstęp szatański Jerzego, mający stanowić główną sprężynę akcji. Kombinując ten pomysł z historią, przypuścić należy, że książę moskiewski, przez którego usta przemawia rzekomo Mangu, skłania Uzbeka do zmiany planów i wraz z Tatarami wyrusza przeciw Michałowi, poślubiwszy wprzód narzeczoną Dymitra, córkę Uzbekową Kończakę. [...] Michał, zgodnie z poradą dziejową zwycięża i do niewoli bierze Kończakę – ta w Twerze umiera. Czy nie miał jej z zemsty otruć – Rumianiec? Ale oskarżony o jej otrucie zostaje przez Jerzego Michał. Jedzie do Uzbeka usprawiedliwić się – po szeregu mąk i upokorzeń skazany niesprawiedliwie, śmierć ponosi męczeńską, zachowując do końca niezłomność i pokorę” – J. Kleiner, dz. cyt., t. 4, s. 251.

20 Por. T. Grabowski, *Juliusz Słowacki. Jego życie i dzieła na tle epoki*, Poznań 1926, t. 2, s. 253.

21 W. Lednicki, dz. cyt., s. 308.



Michale Twerskim – pisze Kiślak – zarysowuje się nowa wizja dziejów, wizja, którą podsyca pragnienie, by przeniknąć krwawą maskę historii”<sup>22</sup>.

Interpretacja dramatu w ogólnej perspektywie – logiki twórczości tego okresu – czy próby umieszczenia tytułowego bohatera w galerii postaci pomiędzy wcieleniami króla-ducha lub w galerii księżąt niezłomnych – tematu nie wyczerpują. Dodatkowo grożą wypaczeniem sensu przez zredukowanie go do sugestii opartych na znaczeniu kontekstu. Dramat w zachowanej formie jest nadal interesującym a niewyzyskanym polem badawczym – na co zwraca uwagę Elżbieta Kiślak<sup>23</sup>.

Rozważania niniejszego artykułu skoncentruję wokół niezauważonych bądź minimalizowanych wcześniej aspektów. Możliwość porównania zachowanych scen z przygotowanym przez poetę, dostępnym materiałem historycznym do dziś nie została dostatecznie wykorzystana. Także monolog Archimandryty z jego apoteozą wolności, jak i postać Chana w kolejnej scenie zawierają interesujące, a nie dość moim zdaniem, wyeksponowane elementy. W kontrastowej scenie w obozie tatarskim Chan nie jest tylko jakimś wariantem pomysłu na Popieła z pisanego parę miesięcy później *Króla-Ducha* – koncepcja jego osobowości i roli dziejowej jest zasadniczo odmienna. Niemal niezauważonym, a bardzo ważnym i znaczącym wątkiem jest wpływ wzoru osobowego księcia Michała na autokreację poety w tym czasie, do czego nawiązuję tytułem niniejszego tekstu.

#### KRONIKA HISTORYCZNA

Wartość historycznych wypisów *Z dziejów Rosji i Mogolów* docenił już Biegeleisen, który również zwrócił uwagę na dysproporcjonalnie duże w *Rapularzu* zainteresowanie historią Rusi:

Stosunkowo najwięcej miejsca w *Pamiętniku* zajmują studia przedwstępne Słowackiego do dramatu *Z dziejów Nowogrodu*, poeta streszczał tu i wypisywał dłuższe wyjątki z dzieła Karamzina. Plan ten dramatu pozwala nam uchylić rąbek kurtyny, osłaniającej pracownię jednego z naszych największych pisarzy dramatycznych; zajmuje on miejsce pośredniego ogniwa w owym tajemniczym łańcuchu twórczości, jaki wiąże pierwsze pomysły przebłyśki z ostatnim wykończeniem dzieła.<sup>24</sup>

22 W dalszym ciągu: „Rewelacja świętych sensów, ukrytych w okropności historycznych wypadków, jakie opowiadają spotworniałe na mękach ciała, domaga się wypracowania nowej estetyki, co potrafiłaby oddać napięcie dramatyczne, zawarte w bliskich sobie określeniach «okropna świętość» i «strasliwa piękność»” – E. Kiślak, dz. cyt., s. 281.

23 Tamże.

24 H. Biegeleisen, *Pamiętnik Juliusza Słowackiego*, Warszawa 1901, s. 66–67.

Fakt historyczny stanowiący osnowę dramatu, czyli uznanie przez Złotą Ordę księcia Michała zwierzchnikiem Nowogrodu, zdarzył się w 1304 roku. Tyle tylko, że dokonany został nie przez Uzbeka (jak u Słowackiego), ale przez jego poprzednika i stryja Tochtę. Może chodzi tu o ponowne potwierdzenie praw Michała przez nowego Chana w 1313 roku? Pewne są tylko ogólne ramy chronologiczne – to pierwsze lata XIV stulecia<sup>25</sup>.

W dochowanych scenach pierwszego aktu pojawiają się wydarzenia z okresu znacznie dłuższego niż ten, o którym mowa w paru linijkach wypisów dotyczących bezpośrednio opisywanych zdarzeń. Przede wszystkim czas historyczny jest aktualizowany w monologu Archimandryty. Nowogrodzki duchowny reprezentuje historyczną ciągłość pamięci, dlatego ma prawo mawiać o wypadkach z czasów odległych o całe stulecie. Nie jest to więc uchybienie poety, o co go posądza Biegeleisen<sup>26</sup>, lecz koncepcja postaci reprezentującej nie tylko swoje jednostkowe czy generacyjne doświadczenie.

Pierwszym faktem przywołanym przez Archimandrytę w ekspozycji dramatu jest atak na Nowogród księcia Mściśława Andrzejowicza w 1169 roku<sup>27</sup>. Pamięć o nim jest utrwalona w cudownym ocaleniu za wstawiennictwem Boharodycy. Następnie wspomina się niespodziewany najazd „azyjskiego plemienia” – ten wydarzył się w 1223 roku. Tatarzy jednak do Nowogrodu nigdy nie dotarli, a jarłyk został dobrowolnie przyjęty przez republikę później, w celu uniknięcia wojen i zniszczenia. Więc pamięć sięga nie tylko w głąb historii, obejmując niemal trzy wieki, ale także zachowuje wydarzenia dotyczące losu innych ziem ruskich.

W monologu Archimandryty pojawia się także antecedenca wypadków historycznych, które miałyby stanowić osnowę dalszej części dramatu: jest przepowiedziana męczeńska śmierć księcia Michała i ostateczna klęska jego wojsk. W ten sposób fakty historyczne odnoszące się do kilku wieków zostały wbudowane w scenę, w której opisywane wydarzenia nie trwają nawet godziny.

„Od polskiej bramy Twerzanie!” – tym okrzykiem, któremu wtóruje dźwięk bijących na trwogę dzwonów, rozpoczyna się dramat. Ta polska brama też pochodzi, co prawda, z historycznych wypisów, ale znajduje się ona w Kijowie, i wzmianka o jej szturmie odnosi się do czasów księcia Jarosława – a więc

25 Książę Dymitr w dramacie powiada „szesnaście mam lat” – jego historyczny odpowiednik urodził się w 1299 roku – co by wskazywało 1315 jako rok akcji. Uznanie przez Chana księcia Jerzego nastąpiło w 1317 roku.

26 H. Biegeleisen, dz. cyt.

27 I pierwszy to zapis poety w dziele *Z dziejów Rosji i Mogolów*: „25 lutego Nowogród oblężony przez Mściśława Andrzejowicza, syna księżęcia Moskwy – broni się dni cztery...”.



pierwszej połowy XI wieku (żył on w czasach Bolesława Chrobrego, 979–1054)<sup>28</sup>. Nieistniejąca w Nowogrodzie brama polska była potrzebna poecie, żeby pokazać łączność duchową tego miasta z Polską: „Nowogrodzka republika otwiera się na Polskę, łączy je wspólny trakt”<sup>29</sup> – pisze Kiślak. Będzie on później wykorzystany, bo wymordowane przez opryczninę duchy nowogrodzian udadzą się do Polski i będą żyły w polskich ciałach<sup>30</sup>. Innym sygnałem nieprzejmowania się poety chronologią jest fakt, że występujący w drugiej scenie poseł papieski, Francuz Rubriquis, który – jak sam to poeta wynotował – wraz z jubilerem paryskim przebywał nie u Uzbeka, lecz jego dziada – chana Mangu.

W scenie opisującej posłuchanie księcia Michała w Ordzie Słowacki wykorzystuje motyw modlitwy słowami psalmu 55 (w tekście omyłkowo 45). Gdy zbliża się orszak Chana, książę Michał zwraca się do towarzyszących mu Ihumenów z prośbą, by mu towarzyszyli, wypowiadając słowa tego psalmu:

...Mówcie po cichu wasz psalm, Ihumeny,  
Czterdziesty piąty... [...] Módlcie się ojcowie...  
Ja idę... biada mojej biednej głowie...  
Pomiłuj mnie Boh!...

(DW XIII/1: 353)

Prawie przez całą scenę książę Michał trwa w pozycji leżącej przed Chanem, który go nawet nie zauważa. W słowach Ihumenów słyszymy reminiscencję nie tylko psalmu 55, który jest skargą do Boga na nieprzyjaciół, ale również pogłos Księgi Hioba („Z robakami mnie w jeden grobowiec rzucono... a ja ufałem Panu... i z grobu mię dźwignął”) oraz księgi Daniela. Słowa „I wstałem na kolana – powstałem z mogiły / I byłem znowu w księgi żywota wpisany...” odnoszą się bezpośrednio do wymienianych tam „wpisanych w księdze zbawienia”. Kilka zdań wcześniej, w pierwszych słowach cytowanego rozdziału czytamy:

1. W owych czasach wystąpi Michał, wielki książę, który jest opiekunem dzieci twojego narodu. Wtedy nastąpi okres ucisku, jakiego nie było, odkąd narody powstały, aż do chwili obecnej.<sup>31</sup>

28 Być może mowa o nieistniejącej polskiej bramie jest refleksem faktu, że słynne, brązowe drzwi z płockiej katedry znalazły się – jeszcze w średniowieczu – w niewyjaśnionych okolicznościach w nowogrodzkim soborze sofijskim, i w ten sposób stanowią jednak jakiś znak łączności z Polską.

29 E. Kiślak, dz. cyt., s. 314

30 List do Wojciecha Stattlera, dn. 1 I 1845 (K II: 65). Słowacki pisze o migracji duchów ruskich, które „spod topora Iwana Groźnego — uciekli i pochowali się w ciałach polskich, w których drżą, jeszcze dotąd szataństwem jednego człowieka poprzerazani”.

31 Księga Daniela 12, 1.

Od psalmu wzniecającego nadzieję, przez jej wypełnienie w losach Hioba, teksty biblijne wiodą wprost do czasów eschatologicznych. Warunkiem podniesienia z grobu jest przecież śmierć. Nazwany w biblijnej księdze z imienia i urzędu Michał wielki książę, skojarzony z czasami największego w historii ucisku, doznaje najwyższej z możliwych sankcji. Księga Daniela w skrótovej formie prefiguruje treść Apokalipsy i odnosi się do końca historii. Książę Michał jawi się jako historyczny reprezentant prorokowanego w Biblii księcia.

W monologach Archimandryty została przywołana historia; zdarzenia mające nastąpić – w wypowiedzi chóru. Scena księcia Michała u Uzbeka, która zakończyła się okazaniem mu łaski, jest wystylizowana według karamzinowego opisu śmierci Michała. Wykorzystano nie tylko psalm tytułowany jako skarga na wrogów, ale jego wymowę wzmocniono grozą czasów ostatecznych, prefigurowaną w Księdze Daniela. Koło historii przetoczyło się, i chociaż nie doszło do śmierci księcia, bo pozwolono mu odejść – to emocjonalnie jej efekt został wyzyskany: groza oczekiwania, złe przeczucia, niepewność. W zachowanym dramacie nie tylko wykorzystano historyczny materiał zapisków, ale obyczajowy, etnograficzny. Miasto i namiot Chana zostały ukazane w pełni kolorytu lokalnego, katastrofa – zamarkowana, ostateczny zwycięzca nazwany. Akcja – wstrzymana. Trwaj chwilo?

#### PIEŚŃ WOLNOŚCI

Ponad krzyki mieszkańców gwałconego miasta, dźwięk dzwonów bijących na trwogę, wznosi się w pierwszej scenie głos Archimandryty. Uspokaja wzburzony tłum słowami: „Z nami Boh.... spokojnie, dzieci” (DW XIII/1: 346). W słowach skierowanych do młodzieutkiego najeźdźcy przedstawiciel Nowogrodu przemawia, po wielekroć podkreślając aspekt wolności. Przede wszystkim on sam ma poczucie wolności jednostkowej, która mu daje siłę odwagi:

Lecz ja nie lękam się... carskiego<sup>32</sup> syna,  
Ja człowiek wolny... nędzny chaziaina

(DW XIII/1: 346)

Anachronicznie określenie „car” zostało użyte, aby nawet większą różnicę pomiędzy „człowiekiem wolnym” a „carem” uznać za nieistotną. Nie lękam się – bo jestem tobie równy. Jestem – jak ty – wolny. Poczucie wolności

32 Tytuł „carski syn” jest anachroniczny – na pierwszego cara Wszechrusi koronował się w 1547 roku Iwan IV Groźny, który dokonał rzezi Nowogrodu.

osobistej jest ufundowane na wielowiekowej tradycji miejskiej gminy – to właśnie Nowogród jest stolicą

Gdzie wolność, matka rosyjskiego rodu,  
Mięszka od wieków...

(DW XIII/1: 346)

Nazwanie wolności matką rosyjskiego rodu brzmi niemal blasfemicznie na tle polskiej literatury i publicystyki dziewiętnastowiecznej (także późniejszej). Wolność, którą się szczycą nowogrodzianie, nie jest akcydentalną przypadłością, zdobyczą czy darem losu. Stanowi rdzeń rosyjskości! Nowogród jest stolicą wolności, i ta wolność jest jego najgłębszą istotą. Jest wręcz ich matką – więc nie efektem naśladowania tradycji, przejmowania obcych wzorów, lecz przyrodzoną cechą – rosyjskiego plemienia.

Gdy pod presją siły Dymitr żąda wydania popleczników moskiewskiego księcia Jerzego, Archimandryta zauważa, że stanie się to z naruszeniem praw:

Zmusza nas siła sroga i niedola,  
Że wolnych ludzi prawa starożytna  
Ugniemy.

(DW XIII/1: 350)

Chór wieńczący pierwszą scenę, gwałt na Nowogrodzie określi jako przyczynę późniejszych klęsk jego sprawców:

Biada! Biada! przeciwko miastu świętemu,  
Przeciwko wolnych ludzi podniosłeś ramię...

(DW<sub>13.1</sub> 350)

Wolne miasto otacza aura świętości, która pojawia się nie tylko w ostatnich słowach chóru, lecz już w pierwszych słowach Archimandryty Nowogród Wielki jest personifikowany jako trzynasty apostoł:

Nie bojcieś... mieszkańce grodu,  
Chrystyjanie... Bóg za wami!  
Nowgorod Apostoł trzynasty  
W mitrze... ze złotymi krzyżami

(DW XIII/1: 345)

Apostolstwo jest posłannictwem prawdy Chrystusowej, ponieważ „apostoł” oznacza nauczyciela. Określenie to odnosi się nie tylko do ucznia wybranego, bliskiego towarzysza Boga wcielonego, ale także wiąże się z władzą wypędzania złych duchów (Mk 3,14–15). Przyjęcie dla miasta nomenklatury Apostoła jest rękojmą boskiej opieki, i oprócz poczucia wolności funduje siłę spokoju duchownego – przedstawiciela miasta.

PIEŚŃ ZAGŁADY

W tym samym 1845 roku, w pierwszej jego połowie, powstaje *Książę Michał Twerski*, w drugiej zaś – pierwszy rapsod *Króla-Ducha*<sup>33</sup>. W nim spotykamy postać Popiela, którego historycznym zadaniem jest przeprowadzenie narodu przez krwawą łaźnię. Jest to czyn fundatorski, bowiem etymologia nazwy „Polski” po tej próbie tłumaczy się jako „na BOL SKAŁA”. Chan Uzbek wydaje się kreacją o podobnej misji. To właśnie on jest silnym duchem, przywódcą. Taka jest jego odziedziczona rola, taka świadomość. Książę Michał, choć być może stanowi prototyp późniejszego wcielenia Króla-Ducha, jest niewinną żertwą wydaną na los nieobliczalnego Uzbeka. Tymczasowa łaska, która spotyka księcia, jest po prostu kaprysem barbarzyńcy – na Chanie nie robi wrażenia żadna siła ducha; co najwyżej można tu wierzyć w moc modlitwy wstawienniczej Ihumenów. Czy jednak istnieje zbieżność misji Popiela i Uzbeka? Czy wszystkie różnice można wytłumaczyć faktem, iż Popiel (na wzór późniejszego Iwana Groźnego) jest katem własnego narodu, a barbarzyńca używa swojego plemienia do krwawej rozprawy z innymi?

Dla sceny z Michałem ważny jest kontekst wcześniejszego spotkania z asznicą Chana, Kawhadyja, z posłem papieskim. Ten groteskowy dialog – śmieszny, gdyby nie repliki będące razami korbacza, jest pokazem absolutnej porażki komunikacyjnej. Dość niedorzeczne w obozie Złotej Ordy wypowiedzi Rubriquisa w języku francuskim skonstrastowane są z odpowiedziami – bolesnymi uderzeniami. Kurtuazyjne powitanie z odwołaniem do autorytetu papieża i grzecznościowe formuły nazywające Chana Wielkim Królem i Słońcem Orientu, ten kwituje krótko: „Knutem go po grzbiecie!”

Podobnie kolejnej wypowiedzi – po słowach francuskich – wyrażonej po łacinie, a powołującej się na przyjazne słowa wysławiające Chana, towarzyszy polecenie: „Ściągnij go korbaczem!”. Bezlitosne razy rozdawane są na oślep, „jaki traf!” – komentuje papieski poseł „knutem mię uderzył w oko”.

W trakcie tego dialogu dwóch skutecznie wymijających się dyskursów odzywa się pierwszy raz książę Michał, dyskretnie stojący z boku ze swoim orszakem. Jego słowa wyrażają zdziwienie:

Ty cierpisz... ból?  
Cierpisz, że cię bije ten pies?...

(DW XIII/1: 352)

Zdziwienie księcia sugeruje, że razy Mongołów nie powinny przynosić

33 W przypadku *Księcia Michała Twerskiego* mamy do czynienia z datowaniem hipotetycznym – jak w przypadku wszystkich utworów z pośmiertnej spuścizny rękopiśmiennej poety i należy je traktować bardzo ostrożnie.

cierpienia. Tak jakby pochodziły z innego wymiaru rzeczywistości, że będąc poza nim – nie można ich odczuwać. Książę Michał dziwi się, bo on sam podlega już swoistej anestezji. W momencie wejścia Chana Książę natychmiast pada na ziemię i trwa w tej pozycji niemal do końca sceny, kiedy to wreszcie po kilkakrotnym zwróceniu uwagi Chan raczy spojrzeć na leżącego. Uzbek tymczasem w poszczególnych wypowiedziach (rozmawia z Kawhadyjem, Hiliamem, potem Rubriquisem) daje upust swoistemu narcyzmowi. Jego wypowiedzi to właściwie bujne autocharakterystyki, ciągle utwierdzanie się we własnym jestestwie.

Już w jednym z pierwszych określeń Chan przedstawia się jako aspekt Boga:

Kto mnie zna... Boga zna straszną naturę,  
Zebraną przez sto wieków gniewu chmurę,  
Która nareszcie piorunami strzela  
Lub mieczem nagle ukazany bije

(DW XIII/1: 372)

To przeświadczenie określa jego poczucie sensu istnienia, w historii – w konkretnym czasie. Jest on:

Przygotowany na ten wiek... przez wieki  
Ludzkiego grzechu...

(DW XIII/1: 372)

Tyrazy samookreślające odgrywają rolę *logos angelikos*: mówienie o sobie zastępuje malowniczymi obrazami realne a przyszłe skutki własnego posłannictwa. Straszne czyny są nieobecne – mamy knut tańczący w rękach zausznika Kawhadyja i znaczący razy na ciele papieskiego posła, jak zwyczajny chuligański wybryk. Pławiące się we krwi i trupach monologi są metonimią krwawego czynu chana i podległego mu ludu, czynu o skali planetarnej. W najdłuższym monologu padają następujące określenia:

Ja jestem żywot dla tych psów i droga  
Ja jeden z świata całego wybrany  
Na duchu królem ludów naznaczony  
W ciału ubrany psie takie jak oni.  
Jam jest polano w Pana Boga dłoni  
[...] cały świat żywy wyrzynam  
Stworzenie kończę – a cmentarz zaczynam  
[...]  
Ja rodzić ludzi cały świat oduczę  
I ludy Panu Bogu niepotrzebne  
Skoszę jak trawę...  
[...]

...ja, wielki piorun i gniew Boży  
Car żółty

(DW XIII/1: 357–358)

Sens tych bluźnierczych słów barbarzyńcy napawającego się swoją niemal dosłownie Boską mocą wyraziła Kiślak: „Bóg, kierując Mongołami, tworzy historię narodów, ale nie są oni narodem wybranym, nie pełnią Chrystusowego posłannictwa Słowa, pozbawieni duchowej podmiotowości: nieświęte narzędzie świętej boskiej kary”<sup>34</sup>. Popiel w epopei Słowackiego siał zniszczenie z własnego nadania, i jego krwawe dzieło było wyzwaniem właśnie Boga jako Stwórcy i właściciela stworzenia. Ale jest jeszcze inny ważniejszy aspekt tej różnicy, aspekt o znaczeniu fundamentalnym.

Otóż misja Uzbeka ma za cel zniszczenie totalne. Mówi on jawnie i dosłownie:

... CAŁY żywy świat wyrzynam  
STWORZENIE KOŃCZĘ a cmentarz zaczynam  
I mogił nawet ludzkich zatraciel.

(DW XIII/1: 357)

Przedmiotem jego operacji jest LUDZKOŚĆ, a efektem działania cmentarz i otrupiona ziemia. Celem zaś jest ostateczna i nieodwołalna zagłada ludzkiego rodzaju. Chan uważający się za aspekt Boga, nie liczy się w poczet zbiorowego celu swych unicestwiających działań. On tylko wygląda jak człowiek – jest już po „tamtej stronie”:

Że ja mam ręce człowieka i twarz  
To wy myślicie, że ja człowiek – żywy,  
Białego ducha..., lecz ja trup wskrzeszony  
W którego wstąpił anioł snu czerwony.

(DW XIII/1: 360)

Jest więc rodzajem zombie, ożywionym trupem, który przychodzi na ten świat, by dokonać całkowitej zagłady. Jest Śmiercią samą, Hiliam nazywa go Kościerzem, a on sam w wyobraźni widzi siebie jako zwielokrotnioną maszynę do uśmiercania. Opisana jest ona jako prototyp tronu chana, którym jest „ognisty smok, zęby ma podobne kosom”.

Misja Popiela miała charakter aksjologiczny – była wyzwaniem Boga na pojedynek, sprawdzianem, ile zła może człowiek dokonać, zanim przeważając szalę, sprowokuje Boską interwencję. Celem Chana jest wytracenie całej ludzkości jako bocznej linii ewolucji: człowiek to twór niewydarzony, w którym gnije duch i swoimi wyziewami zaraża świat. Misja jego ma cha-

34 E. Kiślak, dz. cyt., s. 312.



rakter ontologiczny, bo samego bytu dotyczy. Stanowi być albo nie być człowieczeństwa. Chan wykonuje wyrok, którym została obłożona ludzkość.

A co potem? Co po dokonanych skutecznie dziele zagłady? W kilku miejscach opowieści Uzbeka pojawiają się jakieś hybrydyczne twory, istoty dziwne, groteskowe, które mają zaludnić (jakby to paradoksalnie nie zabrzmiało) ziemię. Kiedy Bóg już:

...ród ludzi, podłe duchy,  
Ze świata [Chana] szablą wygoni.

(DW XIII/1: 358)

– to niecierpiąca próżni natura zapełni świat, po-tworzy nowe istnienia. W snach Uzbeka pojawia się: „Z twarzami kobiet stado koni”. Te spotworzone istoty to nie tylko „na koniach tych ludzkie oblicza”, ale i:

białe zęby ostre w paszczach [...]  
i chwosty sine na kształt bicia  
Z gadów kręcone?...

(DW XIII/1: 358)

Chan – wcielony Armagedon – jest niszczącą siłą natury na miarę biblijnego potopu czy uderzenia meteoru. Słowacki nawiązuje tu zapewne do teorii katastrofizmu Georges’a Cuviera<sup>35</sup>, hipotezy bardzo w jego czasach modnej. Głosiła ona, że planetę nawiedzają okresowe kataklizmy, które powodują całkowite zniszczenie wcześniejszych form życia i jego odnowienie w innej postaci.

Przyjęcie tego założenia w sposób zasadniczy musi zmienić optykę dramatu. Zmienia jego temperaturę – grozę dziejową (umieszczoną w historii) zamienia w dramat ostatecznego rozstrzygnięcia, którego ceną jest byt lub unicestwienie, koniec świata rodzaju ludzkiego<sup>36</sup>. Czym wobec takiej perspektywy jest wolność – osobista i zbiorowa? Co się dzieje z poczuciem godności? Wszystkie wartości okazują swoją hierarchiczną zależność od tej najwyższej – egzystencji.

Głęboka samoświadomość Chana kontrastuje z infantylną głupotą papięskiego posła. Świat cywilizacji zachodniej ze swoim uniżeniem i kurtuazją wobec barbarzyńcy musi się wydać przerażająco naiwny. Cywilizacja

35 Dzieło Cuviera wymienia Słowacki w spisie „pomocniczych dzieł romansu” *Pan Alfons* (DW X:67), pisanego prawdopodobnie na początku 1842 roku; reminiscencje teorii Cuviera odnajdujemy już w *Kordianie*.

36 Jako przeczucie końca świata interpretuje widzenie Chana Radny Twerski, który identyfikuje stwory pojawiające się w jego snach z występującymi w księgach nowogrodzian („W księgach naszych stoją / Widzenia takie... Monarcho... wszechwładny!).

słowa i przyjaznego (by nie rzec – lizusowskiego) gestu wobec cywilizacji miecza i knuta pokazuje swoją bezbronność – jest łatwym łupem. Książę Michał zdaje sobie sprawę z tej cywilizacyjnej przepaści i nie podejmuje dyskusji słownej. Z Chanem rozmawia w zrozumiałym dlań języku gestów: pada przed nim w proch, a na skierowane po dłuższym czasie oczekiwania doń słowa odpowiada, nie unosząc głowy. Budzi tym zdumienie Chana, który jest przekonany, że książę musi mieć Anioła Stróża, który go chroni, dyktując mu sposób zachowania. Książę wstaje dopiero na wyraźny rozkaz.

Książę Michał egzystuje na dwóch poziomach – przebywa jednocześnie niejako w dwóch rzeczywistościach – leżąc w prochu, nie jest upokorzony w swojej godności nie – książęcej, ale przecież po prostu ludzkiej – przed Chanem. Bo Chan to jest Śmierć – Chan to Zagłada i w jej obecności nie ma naprawdę znaczenia, czy jesteś bohaterem, zwykłym chojrakiem, czy tchórzem. Nawet, jak się do tego nie przyznasz – ona okaże swą moc, każdego zaprosi do swojego *danse macabre*. Słowa księcia wyrażają tę jego podwójną obecność:

Ja żyw dla świata – chociaż nie żyję na świecie....

(DW XIII/1: 362)

Chociaż nienarażony na ciosy fizyczne, odczuwa cierpienie duchowe: „Pieńko boleści we mnie” – mówi, powstawszy z prochu ziemi. Przebywając w świecie obcej cywilizacji, z którą potrafi się porozumieć, żyje również w świecie własnych standardów kulturowych i to zderzenie jest przyczyną jego boleści. Książę Michał ma jasność co do Chana i jego wyrażanych przecież ostentacyjnie autorytarnych zamiarów, potrafi też skutecznie ocalić swoje istnienie. Wie, jaka jest stawka w grze. Być albo nie być księcia Michała Twerskiego dotyczy nie jednego człowieka czy plemienia, jak w *Lilli Wenedzie*, lecz całego rodzaju ludzkiego. I właśnie w tym sensie można przyznać rację emfazie Kleinera, który zamysł tego dramatu określa jako „jeden z najpotężniejszych planów poetyckich w literaturze światowej”<sup>37</sup>.

#### W STRONĘ DANTEGO

Akcja dramatu *Księcia Michała Twerskiego* dzieje się blisko roku 1300, którego czas wielkanocny został wieczyście upamiętniony wędrówką Dantego po zaświatach, opisaną później w *Boskiej Komedii*. Słowacki, wielki admirator Dantego, musiał sobie zdawać sprawę z tych nieprzypadkowych skojarzeń. Florencja, podobnie jak „Pan Nowogród Wielki”, była jedną z nielicznych ostoji republikanizmu w średniowieczu. Walkę o wpływy pomiędzy gibelina-

37 J. Kleiner, dz. cyt., s. 241.

mi a gwelfami doskonale imitował konflikt Tweru z Księstwem Moskiewskim. Te zbieżności pozwalają dostrzec kolejne reminiscencje z poematu Dantego.

Najbardziej dosłowne nawiązanie odnajdujemy w słowach Chana, który chełpi się przypisaną Mongołom zdolnością widzenia ludzkich grzechów. Są one przedstawione z wykorzystaniem topiki dantejskiej:

Zobaczą... grzech ich – porubstwa – winy,  
Ludzi splecionych z sobą jak gadziny,  
Twarze zniesione z głów – na brzuch i łono  
Przypięte... albo głowy obrócone  
W tył... i patrzące się poza ramiona  
Na przeszłość... która dziś... była... i kona.

(DW XIII/1: 361)

Krwawe obrazy otrupionej ziemi muszą przywodzić krajobrazy zaświatów z *Poemy Piasta Dantyszka*... Chan staje się prawdziwym egzekutorem Boskich wyroków. Historyczny wymiar ulega unicestwieniu, służy tylko do poetyckiego wyobrażenia ostatecznej rozprawy między dobrem a złem. Na całą tę trupio-krwawą scenografię pada refleks *Boskiej komedii* i wzmacnia perspektywę eschatologiczną. Chan, chętnie mówiący o sobie jako Bożym wysłanniku, okazuje się nim tylko z własnej, wąskiej perspektywy. Jest nim dokładnie w takim stopniu, jak Lucyfer i zgraja szatanów, których moc i potęga są ograniczone do piekielnej dziury w ziemi i władzy nad ludźmi, którzy w nią wpadli.

Niezależnie od szczegółowych nawiązań, cała atmosfera *Księcia Michała Twerskiego* emanuje grozą, która rodzi się nie z banalnych w końcu wypadków historycznych, jak oblężenie miasta czy krwawe bitwy. Reminiscencje z psalmów, księgi Daniela, Apokalipsy oraz dzieła Dantego przenoszą doraźne potyczki w strefę transcendentalną. Czas Wielkiego Postu się nie skończył, adwent trwa. Książę Michał wstaje z prochu ziemi. Oszczędzony do życia, niezamordowany okrutnie w dramacie książę Michał, wychodząc od Chana, mówi:

Ja żyw dla świata – chociaż nie żyję na świecie...

„KSIĄŻĘ MICHAŁ – TO JA!”

Tytułowa postać omawianego utworu wypowiada niewiele słów. Podczas inscenizacji nie byłaby też widoczna – to człowiek leżący w prochu ziemi i z widowni byłby niemal niewidzialny. Nie porusza się – bo zabroniony jest też jakikolwiek gest – pamiętamy, że odpowiadając, nie unosi głowy. Prawie go więc nie widać, usłyszeć można też sporadycznie. Taka jest jednak moc postaci silnych duchem – książąt niezłomnych, że powaleni, w prochu, nę-

dzy i poniżeniu, stamtąd promieniują na świat. Poddają się kenozie, stając się obrazem Boga wcielonego.

W dramacie wszystkie zapowiedzi rychłej śmierci księcia Michała spełzają na niczym. Postępowanie Kawhadyja z Chanem, perory Chana – Anioła Zagłady, następnie trwoga, którą przeżył jest książę tuż przed wejściem Chana – a wszystko to w perspektywie zapowiedzi chóru – są jak niespełnione wróżby. Śmierć, która nie stoi za progiem, ale panoszy się bezczelnie po scenie, omija wyraźnie obawiającego się jej księcia Michała. Zbliżając się, Chan mówi: „czuję wielką trwożę”, i towarzyszących mu Ihumenów prosi o modlitwę. Sam błaga Boga o zmiłowanie. Po scenie symbolizującej kenozę odchodząc, wyraża dualizm swojego poczucia istnienia – żyje, jak mówi „dla światła” – lecz nie „na świecie”.

Pasujący się z Chanem, widzący nad sobą wielką walkę duchów, książę Michał stał się poecie bardzo bliski. W świecie widzialnym przyjaciół Słowackiemu brakowało. Pisząc swoje listy i oświadczenia, skierowane do towiańczyków, czuł się w swojej walce osamotniony. Wiedział, że siła materialna nie zda się na nic, bo „prawda Boża nie przez materialną siłę, nie knutem wbita w ludzkość, ale spokojnie, przez samo anielskie rozjaśnienie świata powinna go zdobyć”<sup>38</sup>. To on był chorążym prawdy, splugawionej przez niedawnych braci, wysyłających adres poddańczy do cara Mikołaja, który to adres nie tylko „ohydę przyniesie duchowi polskiemu”, ale zasłuży na samą pogardę cesarza Mikołaja – który otwartych nieprzyjaciół srogo – a zdrajce zaś wzgardą traktuje”<sup>39</sup>.

W tej walce jego towarzyszem i naturalnym patronem stał się rosyjski święty i męczennik, książę Michał, który podjął walkę przeciwko duchowi moskiewskiemu w momencie, gdy ten rozpoczynał dopiero swoje dążenia do supremacji nad ruskimi ziemiami. I wzorem księcia Michała powtarzał za nim słowa psalmu: „Kto mię uwolni? – i kto mi da wypoczynek? – Muszę wołać słowami psalmu Dawida: Kto mi da skrzydła jak gołębiczy – wzniosę się i polecę”.

List do towiańczyków, jak i wypisy z dziejów Rosji znajdują się w tym samym notesie, powtórzone cytaty z psalmu 55 przedziela dosłownie piętnaście kart<sup>40</sup>. Dla Księcia psalm stał się uwerturą ostatnich chwil, przed okrut-

38 J. Słowacki, *Projekt zdefektowany pisma przeznaczonego dla Towiańczyków*, DW XV: 260.

39 J. Słowacki, *Do Koła całego tak nazwanego Towianszczyków, czyli uczniów pewnego Andrzeja Towiańskiego na ręce zastępcy Mistrza Onego, Adama Mickiewicza*, DW XV: 258.

40 *Raptularz 1843–1849. Pierwsze całkowite wydanie wraz z podobizną rękopisu*, oprac., wstęp, indeksy M. Troszyński, Warszawa 1996. Cytacja z psalmu w liście do towiań-

nie zadaną śmiercią. Przytaczane przez Karamzina słowa psalmu nie znalazły się w zachowanym fragmencie dramatu. Ale zagrały w teatrze polskich emigrantów, w Paryżu końca roku 1844. Polski poeta zafascynowany historią republikańskiej Rusi zanurza się w dzieje kniazia Michała. Książę Michał pokazuje mu tradycyjną pociechę płynącą z psalmów – poeta powtarza modlitewny gest księcia sprzed ponad pół tysiąclecia.

Słowacki wcielił w siebie postać księcia. Nie może więc dalej pisać dzieła, w którym musiałby go zgodnie z zapowiedzią – uśmiercić. Przecież książę Michał – to on, on sam. Śmierć jest blisko, jest już przepowiedziana. Była wizja ognista, była krew na chustce. Ale przecież dramat jest o unicestwieniu ludzkości, o katastrofie na miarę prehistorycznych epok, kiedy wymierały całe gatunki. A zwyciężyło jeszcze raz życie, i to tak ułomnego, błędzącego tworu, jakim jest człowiek. Więc tak jak książę Michał musi żyć. Zgodnie z jego formułą: „Ja żyw dla świata – chociaż nie żyję na świecie”.

#### EPILOG

Jak odróżnić światło prawdziwe od fałszywego? Proroka od uzurpatora? Słowacki był w stanie twardy ucisk duchowy towiańczyków zdzierżyć (formalnie) przez rok. Ale do Paryża zjechała „matka” Makryna Mieczysławska, rzekoma ksieni bazylianek z rewelacjami o strasznych zbrodniach na niej i podległych jej siostrach. Pisze Kleiner:

Książę Michał miał być słowiańskim księciem niezłomnym. Ale zastąpiła go w tej roli – ksieni Makryna. W niej Słowacki uznał pełną realizację ideału kalderonowskiego – i z nią zamknął galerię książąt niezłomnych.<sup>41</sup>

Wielkiego duchem niezłomnego rosyjskiego księcia krwi i prawdziwego męczennika zastąpiła cwana chłopka (a być może Żydówka) ze swoją zmistyfikowaną narracją o rzekomym męczeństwie. Gorzka ironia historii.



#### ABSTRACT

#### PRINCE MICHAEL OF TVER: THE RUSSIAN AVATAR OF JULIUSZ SŁOWACKI

In *Książę Michał Twerski (Prince Michael of Tver)*, one of his final, unfinished plays, Juliusz Słowacki draws from the history of Medieval Russia. Aside from *Agezylausz (Agesilaus)*, it is his only play not set

---

czyków znajduje się na k. 75v, natomiast jako modlitwa przedśmiertna księcia Michała na k. 90v.

41 J. Kleiner, dz. cyt., s. 257.

in Poland. By setting it in Veliki Novgorod, a free and prosperous republic, brutally conquered by Ivan the Terrible, he recalls a trend in Russian tradition that has been condemned to oblivion. In face of the risky moves made by the Towiański's circle, which were dubbed by him a "Russian lean", Słowacki left the group, and in the draft of his play, which he signed as "A Republican of Spirit", he reminded of the values that, although stamped out in Russia, were re-born in the Polish-Lithuanian Commonwealth. The play, which could have been a form of apotheosis of a section of Russia history, remained unfinished. The poet had instead focused on writing *Rozmowa z Matką Makryną Mieczysłowską* (*The Interview of Mother Makryna Mieczysłowska*), which was a description of barbaric practices of imperial Russia against Catholic nuns, although in this case the original sources were in fact a hoax.

KEYWORDS

history of Russia, Juliusz Słowacki, Polish drama,  
Veliki Novgorod

