

II. POEZJA

DOI 10.14746/SO.2014.71.02

ISSN 0081-0002

HEINRICH KIRSCHBAUM
Berlin

W INTERTEKSTUALNYM WĘŻOWISKU. *POETICA VIPERINA* ADAMA MICKIEWICZA

A wąż był bardziej przebiegły niż wszystkie
zwierzęta lądowe, które Pan Bóg stworzył.
Księga Rodzaju. 3,1

Romantyzm zyskał uznanie – w odróżnieniu od innych nurtów polskiej literatury pierwszej połowie XIX wieku – między innymi dlatego, że względem poetyckim odzwierciedlał kompleksową tożsamość Polski w programowo nowych, sprzecznych metaforach i motywach. Tak na przykład w wierszu *Stepy Akermzańskie* motyw bezkresu i nostalgicznej tęsknoty za dalekim światem pociąga za sobą zarówno patos wolności, jak i poczucie nieosiągalności i beznadziejności, niepewności i bezdomności. Bohater pierwszego sonetu krymskiego daremnie szuka drogowskazów („przewodników”): dokąd? Jeden z tych „drogowskazów” znajduje się nie tylko w nieoścignionej romantycznej dali, lecz również bezpośrednio w pobliżu: niczym groźny wąż gnieździ się w bohaterze pamięć jego przymusowo opuszczonej ojczyzny, pamięć, która inwertuje i dyskredytuje „idyllę bezkresu”:

Słyszę, kędy się motyl kołysa na trawie,
Kędy wąż śliską piersią dotyka się zioła.
W takiej ciszy! – tak ucho natężam ciekawie,
Że słyszałbym głos z Litwy, – Jedźmy, nikt nie woła.
(Mickiewicz 1955: I, 259)

Między innymi w połączeniu z obrazem węża wprowadza Mickiewicz w swój tekst słowa sygnalizujące zagrożenie i niebezpieczeństwo, które demonizują i jednocześnie tragicznie rewaloryzują euforię nieskończonej przestrzeni, destabilizując i denuncjując elegijną romantyczną tęsknotę za transcendencją. Gorycz wygnania uniemożliwia bezwzględne oddanie się pożądanemu bezkresowi. W becce późnoromantycznego miodu zawsze jest kropla (auto)ironicznego dziegciu. Tragizm takiej ekshibicjonistycznej masochistycznej autoredukcji rehabilituje patos. Według logiki kenotycznego „kanibalizmu”, który należy do polskiej (i nie tylko polskiej) romantycznej kultury klęski i rezygnacji, ostatnia próba sa-

modowartościowania tragicznego bohatera dokonuje się przez wystawione na pokaz samozniszczenie. Przy tym polska poetyka romantyczna funkcjonuje jako antyimperialna. Ta wyjściowa sytuacja narracyjna wnosi dodatkowe motywy i motywacje do niebezpiecznej późnoromantycznej gry z (pseudo)tożsamościami. W moim artykule z perspektywy poetyki postkolonialnej¹ i badań intertekstualnych na przykładzie motywów węzowych zostaną poddane analizie strategię antyimperialnej (auto)dekonstrukcji w utworach Mickiewicza.

Wirulentne urojenia rezygnacji: *poetica viperina*

Pierwsze ważne użycie motywu węża w dziele Mickiewicza ma miejsce w *Grażynie* (1823)²:

Od wieku wieków są ludzie i węże;
A przecież jeśli do domowych progów
Wąż zaproszony gościem od człowieka,
Jeśli dla chwały nieśmiertelnych bogów
Litwin mu chleba nie skąpi i mleka –
Wtenczas gad swojski pełźnie w jego ręce
Społem wieczerza, z jednych kubków pija
I nieraz senne piersi niemowlęce
Mosiężnym wiankiem bez szkody obwija.

(Mickiewicz 1955: II, 16)

Już w tym fragmencie w miniaturze znajdują się różne konteksty i konotacje motywu węża, które Mickiewicz później tylko rozwija. Wąż jest znanym „gadem swojskim”, z którym Litwin jest szczególnie związany. Litwin zapewnia nieproszonemu (w innych kulturach) gościowi dach nad głową, coś do jedzenia i do picia. Wąż przekształca się z wroga w sprzymierzeńca. Litwin i wąż nawet piją – niby bruderszaft – z jednego kubka, odbywa się symboliczna rytualna fraternizacja człowieka i gada. Ten sojusz jest mistyczo-(para)religijny, „węzowa narracja” Mickiewicza rozwija się m.in. w paradygmacie romantycznej fascynacji pogaństwem, które występuje jako synonim narodowości i ludowości. Dla romantyków ta swoista przemiana w pogan zawiera w sobie oprócz tego ważny, literacki aspekt niesamowitości, koszmaru i straszności (jak na przykład i u innych klasycznych późnych romantyków: E.T.A. Hoffmann lub Edgar Allan Poe) (por. Janion 2006).

W fascynacji niesamowitością, która znajduje wyraz w rehabilitacji motywu węża, Mickiewicz jednocześnie syntetyzuje również poetycko parareligijną mistyczość, „tajemni-

¹ O badaniach postkolonialnych por. Bhabha 1994, Said 1978 i 1994; w kontekstach polskich: Bakuła 2006 i 2007, Cavanagh 2003, Korek 2007, Kowalczyk-Twarowski 2004, Skórczewski 2006 i 2008, Uffelman 2007, 2008 i 2010.

² Por. także motyw węża w Mickiewiczowskich przypisach (1822) do *Zofiówki* Stanisława Trembeckiego: „Głębsze stopy Ukrainy, mniej zaludnione, są wygodnym schronieniem gadu. Krążą dotychczas między pospółstwem bajki o połosach, zmijach nadzwyczajnej wielkości. Poeta nazywa je pokrewnymi Pytonowi, czyli podobnymi do Pytona, sławnego w starożytności węża, który ścigał Dianę; zabity od Apollina” (Mickiewicz 1955: V, 212). Por. także wiersz Mickiewicza *Już się z pogodnych niebios...* (1818): „[...] niech zawiść serc nam nie podbija / Ni się czarnej niechęci wkrada do nich zmija” (Mickiewicz 1955: I, 69).

czość” i doświadczenie sakralności. Bosko-diabelskie siły przyrody przystają z wtajemniczonymi i – „uciśnionymi”. W poetyckim przyswojeniu metaforyki (i metonimiki) węża Mickiewicz prowokacyjnie próbuje połączyć niebezpieczną i niesamowitą obcość – inność – z ukrytym, tajemnym „swoim”. Dzięki takim oksymoronicznym połączeniom powstaje nowa samodemonizująca się tragiczność, zakorzeniona w estetyce romantycznej.

W przytoczonym fragmencie z *Grażyny* demonizacja zostaje wzmocniona przez wprowadzenie okropnego motywu niemowlaka, którego pierś oplata wąż jak wieniec z mosiądzu. Niesamowitość zostaje pokonana przez ufnosć, śpiące dziecko jeszcze nieświadomie uczy się życia z węzami. Groźny, perfidny wąż ochrania niemowlaka i należy do „wypośażenia” Litwina, którego prawdziwym wrogiem jest całkiem inny wąż:

Lecz krzyżackiego gadu nie ugłaszczę
Nikt ni gościną, ni prośbą, ni dary;
Małoż Prusaki i Mazowsza cary
Ziem, ludzi, złota wepchnęli mu w paszczę? –
On wiecznie głodny! Choć pożarł tak wiele,
Na resztę naszą rozdziera gardziele.
(Mickiewicz 1955: II, 17)

Istotny jest tutaj mnemopoetycki kontekst metaforyki węża, centralny m.in. dla romantycznej iluzji historyczności, jak również antyimperialne skojarzenia. Przeciwnikiem Litwina, zaprzyjaźnionego z węzem, jest Zakon Krzyżacki³, ezopowe opisanie nie tylko Prus i Austrii, ale przede wszystkim Rosji, która w latach 20. XIX w. próbuje połączyć Litwę Mickiewicza. „Okupant”, niepożądany i nieproszony gość, gad-drapieżnik, zły wąż, który nadużywa litewskiej gościnności, jest podobny do wiecznie głodnego, nienasyconego smoka. W poetyckiej świadomości Mickiewicza istnieją zatem dwa rodzaje węża: wąż swój, własny, swojski i wąż obcy, wrogi. Te dwa typy Mickiewicz później będzie nie tylko konfrontował, ale i też antyimperialnie hybrydyzował. Obrazy węża zostają przy tym skuteczna, dialektyczna ideologiczno-poetycka broń⁴.

Mickiewicz powraca do motywu węzowego w napisanym w więzieniu w Wilnie wierszu *Renegat* (1824), ale tym razem w kontekście orientalnym. Uwięziona Polka, w pewnym sensie prekursora-poprzedniczka Marii Potockiej z *Sonetów krymskich*, porównana zostaje ze żmiją, która wkrada się w harem paszy (pochodzącego z Polski). Na poziomie motywiczo-leksykalnym obraz ten jeszcze wyraźniej koresponduje z motywem węża w *Stepach Akermaskich*. Za zagęszczoną autotekstualnością motywów węża w *Renegacie* i w pierwszym sonecie krymskim przemawia nie tylko sam orientalny kontekst obydwu wierszy, ale i peryferyjny obraz motyla. W *Renegacie* pasza, któremu uwięziona Polka przypomina (nie)zapomnianą ojczyznę, zostaje porównany z motylem:

Jako motyla lada modra żmija
Promieniem oczu zastrzeli.
(Mickiewicz 1955: I, 197)

³ Por. przeciwstawny spójnik *lecz*, który poprzedza konfrontację obydwu węży.

⁴ Wojenna, militarna metafora (wąż jako broń) pojawia się tutaj nie bez powodów autotekstualnych. W innych miejscach *Grażyny* wąż jest porównany do miecza (*żelazna żmija*, Mickiewicz 1955: II, 15).

Na polu metaforycznym węża (albo żmii, gada itd.) łączą się motywy i tematy rene-gatctwa (zdrady), uwiedzenia (skuszenia, węża-kusiciela) i pamięci (wspomnienia), które Mickiewicz będzie dalej rozwijał w późniejszych „tekstach węzowych”⁵. Wężową seman-tykę zagrożenia i niebezpieczeństwa po *Renegacie* można prześledzić dalej w *Sonetach odeskich*, które powstały krótko przed *Sonetami krymskimi* i które są ich bezpośrednim autotekstualnym tłem⁶:

Patrzysz mi w oczy, wzdychasz – zgubna twa prostota;
Lękaj się jadu, który w oczach żmii płonie [...]
(Mickiewicz 1955: I, 246)

Autobiograficzny bohater porównuje siebie z wężem. W przeciwieństwie do *Renegata* można tu znaleźć pewną małą zamianę ról. Tym razem to kochanka ulega uwodzicielskie-mu spojrzeniu protagonisty. Semantyczne pole węża jest metaforycznie wzbogacone przez motyw jadu żmii w spojrzeniu (kochanki lub kochanka). Mickiewicz posługuje się tą me-taforyką także w innych pasażach *Sonetów odeskich*: Amor w wierszu *Strzelec* ma oczy Kaina („oczy Kaimea“ [sic!], Mickiewicz 1955: I, 243). Aluzja do Kaina, która autotekstu-alnie zawiera motyw skrytej, niesamowitej zdrady węzowej, demonizuje erotyczność wier-sza. Demonizacja i erotyzacja współdziałają. Ta protodekadenska wzajemna demonizacja erotyki i erotyzacja demonizmu dodają wciąż nowe etyczno-estetyczne niuansy do motywu zazdrości, ważnego dla polskiego dyskursu antyimperialnego. Z aluzją do Kaina jest także związana autotekstualna podstawa późniejszej wariacji motywu węża w *Konradzie Wallen-rodzie* z jego głównym protagonistą jako (Pseudo)Kainem⁷. Ważny w tym kontekście jest też następny, XIII sonet odeski, który nawiązuje do tematyki XII sonetu, zaczynając moty-wem niewoli i niewolnictwa: „Piérwszy raz jam niewolnik z mojej rad niewoli [...]” (Mic-kiewicz 1955: I, 247). Już w *Sonetach odeskich* tworzy Mickiewicz połączenie autotekstu-alne i metaforyczne pomiędzy obrazami węża i tematem niewolnictwa.

W pierwszym sonecie krymskim Mickiewicz kontynuuje opracowanie miłosno-pamię-ciowo-renegackiego obrazu węża. Skomplikowanie i „tragizację” motywu można zaobser-wować nawet na poziomie fonetycznym: w *Stepach Akermahskich* pojawia się dźwiękowe połączenie *węża* i *wozu* (wozu, którym bohater jedzie po nieograniczonych stepach Ukra-iny), mające dalekosiężne semantyczne konsekwencje. Fonika pomiędzy *wóz* i *wąż* przeni-ka też obrazy prowadzenia/uwiedzenia i drogowskazów („powodzi“, „przewodniczek“). Zakończeniem tego paronomatycznego „łańcuszka węzowego” jest rymowo-semantyczne za-akcentowanie wyrazu na „W”: „Nikt nie *woła*”. Nikt nie woła protagonisty do i z Litwy. Przez aliterację i asonanse Mickiewicz fonetycznie podkreśla semantyczną spójność moty-wów zesłania, tęsknoty i uwodzicielskiego zagrożenia.

Wagę paronomatycznych i fonosemantycznych zasobów, dotyczących leksemu *wąż*, dla inspiracji i kształtowania sensów obrazów węża u Mickiewicza ilustruje m.in. jeden frag-

⁵ O kompleksie zdrady w literaturze polskiej por. Chwini 1993.

⁶ O kompozycji *Sonetów* Mickiewicza por. Fieguth 1998 i Zgorzelski 1993: 41–48.

⁷ Temat Kaina w polskim romantyzmie ma bogatą konotację, odnosi się bowiem nie tylko do motywu morderstwa, ale i samobójstwa. Por. fragment na początku drugiego aktu *Kordiana* Słowackiego (por. Słowacki 1972: 41). Por. także Janion 2007: 337–347.

ment z *Pana Tadeusza*. Kursywą zostały uwydatnione dźwiękowe derywaty rzeczownika *wąż*, które przygotowują pojawienie się po raz kolejny kluczowego słowa pasażu:

Ryczał: „Zdrada!” - *Wnet* cała zbudzona gromada
Chorem odpowiedziała: „Zdrada! *gwaltu!* zdrada!”
[...] „*Wiąż! wiąż!*” Dokoła *leżą* jak barany
Dżokeje w pętach, Hrabia siedzi nie *związany*,
Lecz bezbronny; przy nim *dwaj* z gołymi bagnety
Stoją drabi – poznał ich Gerwazy, niestety!
Moskale!!!

Nieraz Klucznik był w podobnych trwogach,
Nieraz miewał powrozy na rękę i nogach,
A przecież się uwalniał; *wiedział* o sposobie
Rwania więzów, był silny bardzo, ufał sobie.
Przemyślał *ratować* się milczkiem; oczy zmrużył,
Niby śpi, z *wolna* ręce i nogi przedłużył,
Dech *wciągnął*, brzuch i piersi ścisnął co *najwężej*;
Aż jednym razem kurczy, wydyma się, pręży,
Jak *wąż* [...]

(Mickiewicz 1955: IV, 242–243)

Ten długi cytat ilustruje wewnętrzną foniczno-metaforyczną i metonimiczną „logikę” obrazów węzowych u Mickiewicza; według tej logiki obrazy zawierają w sobie atrybuty motywiczne w kolejnych tekstach. Ponadto motyw piersi klucznika („piersi ścisnął co najwężej”) koresponduje z motywem piersi węża w *Grażynie* i *Stepach Akermanskich*. Nie jest także przypadkiem, że ta scena zawiera motyw zdrady i pochodzi z rozdziału *Bitwa*, gdzie opisana zostaje walka z Rosjanami. U Mickiewicza semantyka zawsze zyskuje legitymizację ze strony dźwięku. Fonika jest z kolei radykalnie semantyzowana przez paronomatyczne zagęszczenia. Dźwiękowe ciało ikoniczno-figuracyjnego pola węża i jego anty-imperialna i antyrosyjska semantyka ewokują i prowokują się nawzajem. Tak funkcjonuje inspiracja performatywnej rezygnacji i buntu Mickiewicza.

Motyw węża w *Stepach Akermanskich*, który zarysowuje i jednocześnie podkopuje romantyczny „Fernweh” i „Heimweh” w ich jedności aporycznej, determinuje także (samo) demonizujące medytacje spustoszenia (świata) w kolejnych *Sonetach krymskich*. Sama forma sonetu nie powinna nas mylić w kwestii gatunkowo-semantycznej dominanty *Sonetów krymskich*: sonety Mickiewicza stają się perfekcjonistycznymi „protokołami” elegii (jaskrawym przykładem neoelegijności sonetów jest *Grób Potockiej*)⁸. Napięcie pomiędzy ścisłą dyscypliną sonetu, którą można nazwać „perfekcjonizmem sonetowym”, i elegijną medytacją, która wymaga długiego poetyckiego oddechu, nadaje cyklowi Mickiewicza dodatkową dynamikę.

W *Ruinach zamku w Bałakławie* „gad mieszka lub człowiek podlejszy od gadu” (Mickiewicz 1955: I, 275). Obraz ten koresponduje semantycznie – i syntaktycznie – z miło-

⁸ O *Sonetach krymskich* por. Koropeczyj 2001, Kubacki 1977.

snym sonetem *Rezygnacja*, umieszczonym w cyklu odeskim przed wierszem „*Patrzysz mi w oczy, wzdychasz – zgubna twa prostota...*”:

I serce ma podobne do dawnej świątyni,
Spustoszałej niepogód i czasów kolejną,
Gdzie bóstwo nie chce mieszkać, a ludzie nie śmieją.

(Mickiewicz 1955: I, 275)

Poprzez wyraźne autotekstualne retrospekcje Mickiewicz łączy tematy i motywy węzowego zagrożenia, zazdrości, zdrady i rezygnacji⁹. Przez subtelne autotekstualne samodezorientacje rezygnacja staje się stanowiskiem, w którym dojrzewa trucizna – jad – dla potencjalnego i przewidywanego kontrataku. W rezygnacji wąż przygotowuje swój następny, zawsze nieoczekiwany wypad – odrzut – ukąszenie. Taka (pozorna) rezygnacja jest przestrzenią wykluwania się buntu. Przez marginalną obecność motywu kościoła lub też „dawnej świątyni” erotyzm ulega demonizacji i sakralizacji. „Grzech” poetyckiego bluźnierstwa, który w postromantyczno-dekadencckim kontekście jest integralną częścią straszności i nie-samowitości, kondensuje etyczno-estetyczną, skuteczną i namiętną grę z coraz bardziej skomplikowanym motywem węża. Tym, czego oczekuje nowa generacja Polski od poezji (i *Maria* Malczewskiego jest na to znamienym pionierskim przykładem), jest fatalistyczna hazardowa gra, „gorączka romantyczna” (Janion). W czasach gorzkiej rezygnacji od poezji oczekuje się coraz większej gotowości do podjęcia ryzyka i iluzji irracjonalności.

W powyżej cytowanym fragmencie *Grażyny* motyw węża został powiązany z obrazem wienca, którym wąż owija pierś niemowlaka. W *Sonetach krymskich* Mickiewicz dalej pracuje nad tym motywem: węże z bluszczu owijają ruiny pałacu w *Bakczysaraju* („obwija gadzina“, Mickiewicz 1955: I, 264), bluszcz owija jak robak napis na grobie w *Ruinach zamku w Balakławie* („obwinione jak robak liściem winogrodu“, Mickiewicz 1955: I, 275). W związku z intertekstualną historią motywu węża jest przy tym interesujące, że metafora bluszczu pojawia się już przed *Sonetami krymskimi* w *Sonetach odeskich* – w cytowanym wierszu „*Patrzysz mi w oczy, wzdychasz – zgubna twa prostota...*“:

Młody bluszczu, zielone obwijaj topole,
Zostaw cierniom grobowe otaczać kolumny.
(Mickiewicz 1955: I, 246)

Mickiewicz hybrydyzuje polskie leksemy węża: *zmija*, *wąż*, *gad*, *gadzina*. Wąż czy gad, zmija czy gadzina mogą być – w zależności od konkretnej sytuacji poetyckiej – żeńskiego i/lub męskiego rodzaju: ten fakt lingwistyczny sprzyja identyfikacji węża z potencjalnym i zamierzonym przedmiotem (samo)porównania. Metafory animalistyczne (wąż, pająk, robak) w współpracy z obrazami botanicznymi (wieniec, bluszcz, winorośl, kolec) intensyfikują semantyczne pole zagrożenia, zapomnienia i znikomości, zła i śmierci, ewokując tragiczną i dramatyczną dwuznaczność i niepewność.

Motyw węzowego bluszczu, który owija starodawne ruiny, tworzy jeden z kluczowych słów-obrazów w dziełach Mickiewicza w latach 30. XIX w. O tym świadczy m.in. mały

⁹ Por. w rymie „koleją” – „śmieją” również paronomazję *zmiji* (w rutenizowanym polskim Litwy też *zmeja*, w białoruskim *z'meja*).

szczegół autotekstualny. W 1830 roku polski poeta tłumaczył w Neapolu *Mignon-Lied* z *Wilhelm Meisters Lehrjahren* Goethego. Początkowe wersy Goethego Mickiewicz przetłumaczył z charakterystyczną zmianą: Mickiewicz zrezygnował z wersu Goethego „Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht“ (Goethe 1795: 7) i zastąpił go swoim własnym, który zawiera motyw bluszczu: „Gdzie wieńcem bluszcz / Ruiny dawne stroi“ (Mickiewicz 1955: I, 332). Czym była motywowana ta wymiana? Co spowodowało u Mickiewicza użycie tego motywu w *Sonetach krymskich*? Metonimiczno-asocjacyjne złączenie własnego orientalnego tematu z tematem śródziemnomorskim? Także i dalej w tłumaczeniu Mickiewicza występują symptomatyczne transformacje motywu: określenie „das arme Kind“ zmienia się w „Pielgrzymie nasz”, wędrówka Goethego przeistacza się w motyw (polskiej) pielgrzymki do utraconego raju (litewsko-białoruskiego „wyraju”) (por. Mickiewicz 1955: I, 333). U Mickiewicza „raj”, którego brakuje u Goethego, zyskuje pozycję kluczową w refrenie¹⁰. Przez intertekstualne aluzje i przez określone autotekstualne drogi Mickiewicz „lituanizuje” swoją romantyczną tęsknotę za błogim Południem, która staje się tęsknotą za ojczyzną, nostalgią za ukochaną i zgubioną Litwą. Ważne przy tym są też aluzje do „kraju wiosny” w sonecie *Grób Potockiej*, w którym również pojawił się motyw orientalno-śródziemnomorskiej tęsknoty za Litwą. Podróż na Krym staje się w tej autotekstualnej retrospektywie nie tylko „Dywanem Wschodu i Zachodu” (*West-östlicher Divan*) Mickiewicza, lecz także jego *Lehrjahren*, a *Stepy Akermzańskie* jego *Mignon-Lied*.

Temu połączeniu nostalgii za śródziemnomorskością Mickiewicz będzie wierny też później: w poetyckiej wizji *Śniła się zima...*, stanowiącej literackie odzwierciedlenie snu Mickiewicza w Dreźnie, wizji łączącej włoskie i litewskie krajobrazy (i, oczywiście, romantyczne krajobrazy duszy) oraz wspomnienie utraconej ojczyzny, gdzie cierpienia „narodu polskiego” stają się eschatologicznym koszmarem, znajdują się bezpośrednie aluzje do Edenu. Towarzyszka Mickiewicza we Włoszech, Henrietta Ewa Ankwiczówna staje się biblijną Ewą, Mickiewicz zaś gra rolę Adama; historia Polski przeobraża się w historię wygnania z raju. Mickiewicz poznał Henriettę (Henrykę) Ewę Ankwiczówną w 1829 roku w Rzymie¹¹, bezpośrednio przed przetłumaczeniem *Mignon-Lied*. Ankwiczówna, której Mickiewicz dedykował wiersz *Do mego Czczerona* (1830) (który także zawiera aluzje do *Mignon-Lied* Goethego), stała się w podróży do Włoch Mignon Mickiewicza. Ten biograficzny niuans łączy dodatkowo przekład z Goethego z wierszem *Śniła się zima...* „Włoska miłość” do Ankwiczówny jest autobiograficznym tłem nawiązania śródziemnomorskiej tematyki, wizji Litwy, Polski i biblijnej historii. Centralne znaczenie ma w tym kontekście również prototypowość Ewy Ankwiczówny jako Ewy w trzeciej części *Dziadów* i Ewy Horeszkówny w *Panu Tadeuszu*. Mickiewicz wybuduje swój autotekstualno-autobiograficzny motyw Adama i Ewy wokół prototypu raju utraconego. Wąż pamięci staje się niewidocznym, ale jednak autotekstualnie zawsze (wszech)obecnym trzecim protagonistą historii. W tej autotekstualnej, orientalno-śródziemnomorsko-północnej poetyce, zawierającej coraz wyraźniejsze sakralne konotacje, obraz bluszczu przedstawia wariację motywu węża. Tym bardziej paradoksalne i dramatyczne wydaje się na tym tle używanie motywu diabelskiego, podstępного, uwodzicielskiego węża.

¹⁰ Por. przekład Mickiewicza: „Znasz-li ten kraj? / Ach, tam, o moja miła! / Tam był mi raj, / Pókiś ty ze mną była!” (Mickiewicz 1955: I, 333).

¹¹ Por. Koropeczyk 2008: 134–138.

Ezopowe alegorie i autotekstualne otrucie

Obrazy węża są w *Sonetach odeskich* metaforyczną dekoracją, a w *Sonetach krymskich* szczególnie kulisów krajobrazowych, aczkolwiek i nie bez bezpośrednich czy latentnych konotacji i skojarzeń, destabilizujących narracje poetyckie. W *Konradzie Wallenrodzie* – tej poetyckiej fabule paralelnej do *Sonetów krymskich* – wężowa poetyka, *poetica viperina* Mickiewicza funkcjonuje przede wszystkim w semantycznym kompleksie „żmijowej zdrady”, centralnej dla problematyki wallenrodyzmu:

Znam ja was, każda piosnka wajdeloty
Nieszczęście wróży jak nocnych psów wycie;
Mordy, pożogi wy śpiewać lubicie,
Nam zostawiacie chwałę i zgryzoty.
Jeszcze w kolebce wasza pieśń zdradziecka
Na kształt gadziny obwija pierś dziecka
I wlewa w duszę najsroźsze trucizny,
Głupią chęć sławy i miłość ojczyzny.

(Mickiewicz 1955: II, 116)

Pieśń Wajdeloty porównana zostaje do węża: metapoetycki komponent motywu węża sugeruje poza tym perlukucyjność poezji podwładnych¹². Zdradziecka piosenka owija pierś dziecka jak żmija. Mickiewicz wraca do obrazu węża z *Grażyny* nasyconego nowymi semantycznymi skojarzeniami z *Sonetów*. Niemiecki historyczny kontekst tworzy dodatkowy wspólny mianownik autotekstualny między *Grażyną* a *Konradem Wallenrodem*. Nie tylko podstawowe znaczeniowo-emocjonalne konotacje motywu węża pochodzą w *Konradzie Wallenrodzie* z powyżej opisanych, autotestualnych zasobów (w *Grażynie* i *Stepach Akermańskich*), ale nawet najmniejsze szczegóły. Powtarzający się motyw piersi stoi oprócz tego na tej samej pozycji wersowej co powiązana z nim *pieśń* i tworzy z nią paronimiczny związek.

Fonika, która kształtuje i wzmacnia semantykę motywu węża, zagęszcza się w *Konradzie Wallenrodzie* wokół fonosemantycznego pola zdrady: „zgryzoty” – „zdradziecka” – „gadziny”¹³. Motywy zgryzoty i zdrady dopełniają teraz obrazu węża. To połączenie zaostrza się w rymie „zdradziecka” – „dziecka”, który pokrywa i połyka, „dusi” dziecko¹⁴. Fatalistyczno-samobójczy patos „piosenki” Wajdeloty odnajduje swoją tragiczną kulminację m.in. w rymie „ojczyzny” – „trucizny”¹⁵. Mówiące rymy, aluzyjne i aliteracyjne przejęzyczenia okazują się formułami spiskowymi. Przez intertekstualne konwergencje, fono-

¹² Por. Uffelman 2012: 296, przypis 28.

¹³ Anagramatyczne relacje tej fonosemantycznej konstelacji prowadzą także do słowa *żmija*.

¹⁴ Por. w kontekście tych dźwiękowo-semantycznych powiązań również podobieństwo etymologiczne pokrewnych słów *dusza* i *dusić*.

¹⁵ Użyty w wypowiedzi Konrada Wallenroda rym „ojczyzny” – „trucizny” to przejrzyta polemiczna aluzja do oświeconego modelu polskiego patriotyzmu obywatelskiego, wyrażonego m.in. w *Hymnie do miłości ojczyzny* Ignacego Krasickiego: „Święta miłości kochanej ojczyzny, / Czują cię tylko umysły pocziwie! / Dla ciebie zjadł smakują trucizny, / Dla ciebie więzy, pęta nie zelżywe. / Kształcisz kalectwo przez chwalebne blizny, / Gnieździsz w umyśle rozkoszy prawdziwe. / Byle cię można wspomóc, byle wspierać, / Nie żał żyć w nędzy, nie żał i umierać” (Krasicki 1954: II, 120).

semantyczne zmiany i zakręty, przechodzące jedno w drugie, Mickiewicz modeluje ezopowe strategie polskiej tożsamości już na poziomie wersyfikacyjnej organizacji tekstu.

Obraz węzowej lub żmijowej zdrady awansuje w *Konradzie Wallenrodzie* do alegorii oporu i zemsty¹⁶; oto jeden charakterystyczny przykład:

Biada, o biada wam, nadobne kwiatki!
Strasliwa żmija wkradła się do sadu,
A kędy piersią prześliznie się błędną,
Usechną trawy i róże uwiedną,
I będą złote jako piersi gadu!
(Mickiewicz 1955: II, 88)

Mickiewicz powtarza niemal dosłownie nie tylko sam motyw węża, lecz i jego obrazowo-leksykalne wyposażenie ze *Stepów Akermaskich* (obraz piersi węża), przy czym powraca nie tylko do historii Edenu (z jego motywami uwiedzenia i gorzkiego poznania), lecz także do bajki Ezopa o chłopie i wężu, którą polski poeta przetłumaczy nawet w 1832 roku (Mickiewicz 1955: V, 362–363). To typowe, że Mickiewicz czyni tutaj aluzję do tych samych alegorycznych bajek Ezopa, których wrogowie Polski będą używali w odniesieniu do polskiej „zdrady”. W tym kontekście paradygmatyczna dla literatury rosyjskiej jest *Oda na wzięcie Warszawy* (*Oda na wzięcie Warszawy*) Gawrzyły Dierżawina, gdzie Polska porównana zostaje z węzową Hydrą (Derżawin 1863: I, 636–653). Oda Dierżawina koresponduje poza tym autotekstualnie (na poziomie motywu węża) z węzowymi obrazami określającymi Napoleona – „smok i demon węzowo-podobny” („drakon i demon zmeewidnyj”) w wierszu *Hymn lyriczno-epicki na wygnanie francuzów z Ojczyzny* (*Gimn liro-epiczeskij na prognanie francuzov iz Otečestva*) (por. Dierżawin 1866: III, 137–138). Puškin podjął ten topos Polski-węża (lub Polski-żmiji) nie tylko w swoich dziełach imperialnych, wpisując się wyraźnie w tradycję ód Dierżawina. Przykładem „serpentyzacji” Polski jest również określenie Mariny Mniszkowej jako żmii w *Borysie Godunowie* (Puškin 1957: V, 286). Scena odgrywa się zresztą w nocnym ogródku: Puškin także konotuje biblijnie motyw węzowego polskiego uwiedzenia.

Alegoryczny potencjał bajki Ezopa – razem z biblijnymi aluzjami – był często używany przez ówczesną publicystykę polityczną. Mickiewicz wraca do obrazu Polski jako zdrajcy Rosji w 1812 roku i w ten sposób używa tego samego obrazu, który służy opisaniu postawy Polski (przeciw Rosji) podczas powstania listopadowego przez prasę rosyjską¹⁷. Bajka jako tło gatunkowo-ideologiczne jest tutaj uwarunkowana literacko-historycznie: jest ga-

¹⁶ Por. na temat mimikrycznego motywu zdrady węzowej w kontekście innych makiawelistycznych alegorii zwierząt w *Konradzie Wallenrodzie* Uffelman 2010.

¹⁷ Por. wzorcowo anonimowy prorosyjski artykuł we wpływowej *Augsburger Allgemeinen Zeitung* z grudnia 1830 roku, w którym relacje rosyjsko-polski zilustrowane są przez bajkę Ezopa o chłopie i wężu: „Wir stehen auf dem Punkte einen Kampf sich entspinnen zu sehen, in dem die Russen blos [sic] Widerstandsmittel zu besiegen haben werden, die ihre unkluge Großmuth [sic] selbst organisirt [sic] hat. Dis [sic] ist die Fabel des Landmanns und der in seinem Busen erwärmten Schlange. War der Landmann nicht am Ende gezwungen, dem undankbaren Geschöpfe den Kopf abzuschlagen?“ (*Augsburger Allgemeine Zeitung*, No. 358: 1430–1431. („Znajdujemy się w sytuacji, w której widzimy, jak toczy się walka, w której Rosjanie tylko muszą zwalczyć środki oporu stworzone przez ich własną niemądra wspaniałomyślność. To jest bajka o chłopie i wężu wygrzewającym się na jego piersi. Czy chłop nie był na końcu zmuszony uciąć niewdzięcznej kreaturze głowę?” Por. Kiršbaum (Svetlana) / Kiršbaum 2012.

tunkiem ezopowym *par excellence*, m.in. także ze względu na to, że wpisuje się w strategię poetyki „podległych”. Książę Wiaziemski¹⁸ nieprzypadkowo określił bajkę jako „wybieg” lub „unik niewolnictwa” („ulowka rabstwa”; por. Vjazemskij 1884: 25). Mickiewicz konstruuje tak więc nie tylko swoje własne przeciwne modele i alternatywne tematy węża, ale także adoptuje i adaptuje obce, nawet wrogie motywy i metafory tożsamości (Polska lub Litwa jako wąż/żmija). W takiej strategii literackiej ujawnia się romantyczna i jednocześnie predekadencja demoniczność i antykolonialna sardoniczność Mickiewiczowskiej intertekstualności: mimikra i (de)maskowanie przechodzą jedno w drugie i dodatkowo zaślaniają wybuchowy performatywny potencjał agitacji poetyckiej.

Mickiewicz hipertroficznie deformuje konwencjonalną (negatywną) aksjologię motywu węża i gra *va banque* z romantyczną metaforą węża jako personifikacji wallenrodowskiego paradoksu. Podobna gra w otwarte karty jest właśnie częścią jego ezopowej poetyki. Taka „oczywistość” intryguje, frapuje, wprowadza w błąd: paradoksalną taktyką tajemnej demonstracyjności (i demonstracyjnego zatajenia) Mickiewicz jednocześnie odkrywa i ukrywa swoją „węzową poetykę” za pomocą pozornych, dezorientujących identyfikacji i referencjalizacji uprzedza i antycypuje potencjalne oskarżenia swego węzowego zachowania ze strony przeciwnika i „rozbraja” je, (rzekomo) nic nie ukrywając. Obnażenie strategii antykolonialnej jako przewencyjnej apologii jest stałym elementem ezopowej autoironizacji Mickiewicza. Poeta kładzie na stół swoje złe karty, które stają się atutem – takie są reguły gry, które Mickiewicz chce definiować sam.

Polski poeta celowo i celnie pracuje w paradygmacie prowokacyjnego, „błuznierczego”, późnoromantycznego zniekształcenia biblijnych tematów. W kontekście relewantnej tutaj tematyki węża i zdrady trzeba zwrócić uwagę na wpływowy wówczas, misteryjny dramat Byrona *Kain*, nawiązujący do przełomowego *Raju utraconego* (*Paradise Lost*) Johna Milтона¹⁹, rozpoczynający się cytatem z Księgi Rodzaju: „A wąż był bardziej przebiegły niż wszystkie zwierzęta lądowe, które Pan Bóg stworzył” (Rdz. 3, 1) (por. Byron 1821: 331). Dzięki misterium Byrona Kain awansował na ambiwalentną dramatyczną postać, prototyp i wzór romantycznego teomachicznego bohatera. Wallenrod Mickiewicza nosi cechy Kaina-Prometeusza-Byrona. Przy lekturze myśli się mimowolnie nie tylko o *Dziadach* Mickiewicza, w których dominują motywy i retoryka metafizyczno-antropologicznej „walki z Bogiem”. Istotna jest także (samo)identyfikacja Mickiewicza z Adamem, która sprzyja biblijnym autoparalelizmom. W przedmowie do swego dramatu Byron wspomina katastroficzną teorię Georgesa Cuviera (1769–1832)²⁰. Według Cuviera, do którego Byron się odwołuje w drugim akcie swojego misterium, w historii ziemi wielkie katastrofy (w terminologii Cuviera – „rewolucje”, ze wszystkimi politycznymi aluzjami, które należą do tego wtedy „niebezpiecznego” słowa) zawsze niszczyły część istot żywych. Z pozostałych powstawało potem nowe życie. Mianowicie to połączenie teomachicznego patosu, katastrofizmu, fatalizmu i eschatologii Mickiewicz będzie rozwijał kompleksowo po traumatycznej klęsce 1831 roku w sposób historiozoficzno-parateologiczny i mesjanistyczny

¹⁸ O polskich stosunkach Wiaziemskiego por. Bêlza 1970.

¹⁹ *Paradise Lost* jest jednym z najważniejszych prątekstów dla genealogii polskiego romantyzmu. Mickiewicz wspomina tekst Milтона w swoim artykule *O krytykach i recenzentach warszawskich* (Mickiewicz 1955: V, 269).

²⁰ Por. Byron 1821:337 i Cuvier 1820.

(*Dziady III, Księgi narodu polskiego i pielgrzymstwa polskiego*, w pewnym sensie *Pan Tadeusz*).

Po wyjeździe z imperium w dziele Mickiewicza zaczyna się jakościowo nowy rozwój poetyki węzowej. W lecie 1830 roku, tzn. bezpośrednio przed powstaniem, poeta napisał wiersz *Do matki Polki*: syn matki Polki (Polski) nie będzie mógł uniknąć męki ukrzyżowania, dlatego musi się na to przygotować:

Każde mu wcześniej w jaskinią samotną
Iść na dumanie... zalegać rohoże,
Oddychać parą zgniłą i wilgotną
I z jadowitym gadem dzielić łożo.

Tam się nauczy pod ziemię kryć z gniewem
I być jak otchłań w myśli niedościgły;
Mową truć z cicha, jak zgniłym wyziewem,
Postać mieć skromną jako wąż wystygły²¹.

(Mickiewicz 1955: I, 334)

W tajemnej instrukcji, w jaki sposób podporządkowani mają się zachowywać wobec swych prześladowców, Mickiewicz wykorzystuje metaforyczno-konceptualne narzędzia walki z „arsenału węzowego”, które zbierał i ostrzył, poczynając od *Grażyny*, przez *Sonetu odeskie i krymskie* aż do *Pieśni Wajdeloty* w *Konradzie Wallenrodzie*. Mickiewicz używa w cytowanym fragmencie okrutnego, demonicznego motywu zbratania się człowieka z wężem, przekształca jednak – uprzedzając i przygotowując retorykę *Ksiąg pielgrzymstwa polskiego* – dotychczas pogańskie konotacje i aluzje motywu w parachrześcijańskie. Przemiana parapogańskich motywów na parachrześcijańskie jest zgodna z transformacją stosowania ukrytej metonimii Polski (Litwy) z wczesnych utworów poety – na bezpośrednie określenie polskości.

Wąż uosabia w wierszu *Do matki Polki* zło i demonizm, który paradoksalnie ma ze swojej strony walczyć ze złem: wybijać klin klinem. Tożsamościowy pesymizm i katastroficzny fatalizm, zarysowany w pierwszym, „akermiańsko-ukraińskim” sonecie krymskim, koresponduje z poetyką czarnego romantyzmu szkoły ukraińskiej, która zresztą była opracowana jednocześnie, jak na przykład w „ukraińskiej powieści” *Maria* Malczewskiego (1825) albo później w *Zamku Kaniowskim* Goszczyńskiego (1828)²². W przeciwieństwie do Malczewskiego i Goszczyńskiego, którzy ekspresjonistycznie opisują różne czyny wojenne i inne zbrodnie, Mickiewicz nie poetyzuje żadnego okrucieństwa. Jako przywódca szkoły litewskiej przeciwstawia zapalowi brutalności szkoły ukraińskiej alternatywną strategię demonizacji i romantycznej autodekonstrukcji. Poważną rolę odgrywa przy tym paradoksalny motyw węża.

Metonimizacja motywu węża z motywem otrucia, artykułowanego w *Do matki Polki*, ma swoje autotekstualne podłoże w *Konradzie Wallenrodzie*. Już w balladzie *Alpuhara*,

²¹ I znowu Mickiewicz pracuje intensywnie, jak w *Stepach Akermiańskich*, nad zasięgiem fonosemnatycznego potencjału słowa wąż: „wyziewem” – „wąż wystygły”.

²² Na temat Mickiewicza jako czytelnika Malczewskiego por. S t e f a n o w s k a 1993.

w której kulminowały konstrukcje ezopowe i wallenrodyczne, maskowe gry z tożsamością, obraz węża łączony był z motywem trucizny i epidemii:

Patrzcie, o giaury! jam siny, blady...

Zgadnijcie, czym ja posłem? –

Jam was oszukał, wracam z Grenady;

Ja wam zarazę przyniosłem.

Pocałowaniem wszczepiłem w duszę

Jad, co was będzie pożerać,

Pójdźcie i patrzcie na me katusze,

Wy tak musicie umierać!

(Mickiewicz 1955: II, 119)

Ballada *Alpuhara* jako pretekst *Do matki Polki* „wzoruje się” z kolei posttekstualnie, rytmiczno-semantycznie na „tureckiej balladzie” *Renegat*. O ile (samo)orientalizacja motywu węża w *Renegacie* miała jeszcze cechy ludyczne, to w *Konradzie Wallenrodzie* jest już poważna. Autoironiczny komizm *Renegata* przekształca się w sardoniczną tragiczność mimikry i kameleonstwa, a nieszkodliwy renegat janczarski staje się w *Wallenrodzie* nowym Brutusem. Mickiewicz transformuje dekoracyjno-deklaratywne, „salonowe” egzotyzy *Renegata* w bezlitosną samoorientalizację wallenrodizmu. Filuterny, igrający dandys jest teraz nowym makiawelistycznym Tyrteuszem. W metaforyczno-metonymicznym polu węzowego otrucia, które również zawiera samobójczy motyw (samo)otrucia, jak i moment oszustwa („Jam was oszukał”) rozpatrywane są taktyki politycznej etyki oporu (zemsty, zdrady). Motyw epidemii, a zatem choroby, wzmacnia thanato-poetyczny i thanato-poetologiczny katastrofizm Mickiewicza i przy tym ujawnia jej protodekadenski masochistyczno-hipochondryczny element, który dodatkowo dramatyzuje niesamowitość romantyczną.

Dobre jest wszystko, co wzmacnia pożądaną tragiczność. Atrakcyjność samo-orientalizującego wallenrodystycznego obrazu węża dla „swoich”, potencjalnych adresatów latentnej agitacji spiskowej jest estetyczna w sposób pierwotny. Etyczna problemowość – samoporównanie z diabelskim wężem i jego krzycząca amoralność (a jest to krzyk rozpaczny) – staje się atrakcyjną estetyczną wielkością, która kompensuje etyczną paradoksalność i moralną ambiwalentność węzowo-żmijowego wallenrodizmu jako hipotetycznego wzoru zachowania tragicznego bohatera. Polska poetyka antyimperialna mówi językiem mimikry. Estetyczna wartość autoprojekcji węzowej kontrastuje z innymi literackimi projektami polskości, które wciąż produkują oklepane, notorycznie przestarzałe wariacje klasycystycznej sielanki (Brodziński) albo dum i śpiewów historycznych (Niemcewicz). Wtórnej idylliczności Brodzińskiego i późnooświeceniowej retoryczności Niemcewicza Mickiewicz przeciwstawia poetykę irracjonalnie oddziałującej kompleksowości i sprzeczności. Liryczni protagoniści Mickiewicza – i razem z nimi jego gotowi do walki czytelnicy – gubią się w „psychopoetyckim” labiryncie mechanizmów obronnych, wściekłości i bezsilności, spontaniczności i kalkulacji, diabolizacji potężnego przeciwnika i kenotycznej autodemonizacji. Poetyka Mickiewicza w przededniu powstania listopadowego staje się prowokującym i motywującym wyzwaniem. Im bardziej prowokacyjne i wieloznaczne są konotacje figur identyfikacyjnych (wąż, Kain), tym lepiej: irytują bowiem przeciwnika i sięją wątpli-

wość, rozpacz i rozgoryczenie we własnych szeregach. Właśnie to i jest potrzebne w walce na życie i śmierć (Polski).

Wężowa pętla poloneza

Mickiewicz rozszerza geopoetycki i mnemopoetycki aspekt motywu węzowego (z końcówki *Stepów Akermańskich*) także w innych *Sonetach krymskich*. Wąż w drugim sonecie (*Cisza morska*) to Hydra: „O myśli, w twojej głębi jest hydra pamiątek” (Mickiewicz 1955: I, 260). Ten wers, budując autotekstualny pomost do *Stepów Akermańskich*, jednocześnie przygotowując pierwszą strofę wiersza *Grób Potockiej*²³, ma znaczącą prehistorię, która pokazuje, jak funkcjonuje intertekstualna sieć pomiędzy Polską a Rosją w czasach między powstaniem dekabrystów a powstaniem listopadowym. Dotychczasowe badania przekonująco łączą „hydrę pamiątek” Mickiewicza ze „żmiją wspomnień” („zmeja wspomnianij”) w „byronicznej” XLVI strofie *Eugeniusza Oniegina*. Strofa Puszkina ukazała się w lutym 1825 roku i powinna była być znana Mickiewiczowi²⁴. Nie tylko sam motyw żmii, lecz także jego leksykalno-semantyczne otoczenie, były przedmiotem późniejszego posttekstualnego zniekształcenia przez Mickiewicza:

Кто жил и мыслил, тот не может
В душе не презирать людей;
Кто чувствовал, того тревожит
Призрак невозвратимых дней:
Тому уж нет очарований.
Того змия воспоминаний,
Того раскаянье грызет.

(Puškin 1957: V, 29)

[Kto żył i myślał, ten musi / W swem sercu pogardzać ludzi; / Kto czuł, tego niepokoi / Duch bezpowrotnych dni: / Ten już nie ma żadnych ozarów. / Tego wąż (żmija) wspomnień, / Tego skrucha gryzie.]

Narrator Puszkina identyfikuje się częściowo z Onieginem jako byronicznym bohaterem i jednocześnie dystansuje się wobec niego. Dla późniejszego rozwoju intertekstualnego sporu pomiędzy Mickiewiczem a Puszkinem (m.in. dotyczącego metaforyki węża) istotne jest, że tutaj chodzi o poetę i jego romantyczno-byroniczne *alter ego*, o poetologiczno-ideologiczne samoporównania i samozdystansowania, o rzutowe płaszczyzny i próbne scenariusze literackiego zachowania. Decydujący przy tym jest mnemo-poetycki moment, inherentny motyw węża, znów wpodwójnym i sprzecznym sensie – jako ładne, gorące wspomnienie, rana pamięci i wyrzuty sumienia. Mnemo-poetyka elegii jest byronicznie demonizowana i podkopywana już u Puszkina i później jeszcze radykalniej u Mic-

²³ Por.: „[...] przeszłości chwile, / Ulatując od ciebie jak złote motyle, / Rzuciły w głębi serca pamiątek owady.” (Mickiewicz 1955: I, 266). Mickiewicz kontynuuje rozwój motywów węża i motyla z pierwszego sonetu krymskiego.

²⁴ Por. najbardziej aktualny artykuł na ten temat: Ivinskij 2005: 50–51.

kiewiczza. Puszkina rozwija dalej obraz węża wspomnień w wierszu *Wspomnienie (Wospominanie)* (1828), który powstał w atmosferze kontaktu z Mickiewiczem i który Mickiewicz później – nieprzypadkowo – przetłumaczył²⁵, chyba też w pamięci pretekstualności motywu ze swojego drugiego sonetu krymskiego. U Puszkina wąż wspomnień (lub pamięci) symbolizuje skrucę („raskajanie“ w *Eugeniuszu Onieginie*) i „sercowego węża ugryzienia” – „wyrzuty sumienia” („zmei serdecznoj ugryzenia” we *Wspomnieniu*; Puškin 1957: III, 60)²⁶. Wężowa, żmijowa skrucha Puszkina zawiera już motyw wspomnienia jako zemsty pamięci²⁷.

Wykorzystanie motywu Puszkina w *Ciszy morskiej* u Mickiewicza nie było bezskuteczne. Mikołaj Polewoj, redaktor czasopisma *Moskowski Telegraf*, w którym ukazała się większość rosyjskich publikacji Mickiewicza²⁸, albo książkę Wiaziemski (autorstwo artykułu nie jest stuprocentowo wyjaśnione²⁹) użyli wersu Mickiewicza w politycznie kontrowersyjnym i niebezpiecznym przeglądzie wydarzeń literackich lat 1825 i 1826 (*Wzgliad na russkuju literaturu 1825 i 1826* gg. [*Spojrzenie na rosyjską literaturę lat 1825 i 1826*]):

В эти два года много пролетело и исчезло тех резвых мечтаний, которые веселили нас в былое время. Думаю и повторяю слова поэта: „О мысли, в твоей глѣби jest hydra pamiat-tek!“ Смотрю на круг друзей наших, прежде оживленный, веселый и часто [...] с грустью повторяю слова Сади (или Пушкина, который передал нам слова Сади): одних уж нет, другие странствуют далеко. (Polevoj 1827: 9)

[W ciągu tych dwóch lat minęło i znikło wiele wesołych marzeń, które nas rozweselały w dawnych czasach. Zapadam w myślach i powtarzam słowa poety: „O myśli, w twojej głębi jest hydra pamiętek!“ Patrę na krąg naszych przyjaciół, dawniej ożywiony, wesoły, i często [...] powtarzam ze smutkiem słowa Saadiego (lub Puszkina, który nam przekazał słowa Saadiego): Jednych już nie ma, a inni wędrują daleko.]

Różne reakcje i denuncjacje w Trzecim Oddziale Tajemnej Policji udowadniają, że cytowany fragment był politycznie ryzykowny (por. Gillel'son 1969: 158–159)³⁰. Orientalny

²⁵ Por. I v i n s k i j 2005: 51.

²⁶ W tłumaczeniu Mickiewicza: „ukąszenia serdecznej gadziny“ (1955: I, 302). Znamienne są również analogie między przekładem poetyckim Puszkina (*Przypomnienie*) a własnym sonetem Mickiewicza pod tym samym tytułem (*Przypomnienie*): „serce porywa słodkie zachwycenia“ (Mickiewicz 1955: I, 60). W tłumaczeniu Puszkina „zachwyty” ulegają demonizacji, pojawiają się jako „słodkie, rozpaczliwe zachwyty“. Przekład poetycki staje się miejscem późnoromantycznego autodemontażu.

²⁷ Por. też fonosemantyczny potencjał aliteracji głosek syczących w polskim, które mogły być relewantne dla Mickiewicza: *zmija – zdrada – zemsta*.

²⁸ Na temat „Mickiewicz i *Moskowski telegraf*” por. B e r e z i n a 1957.

²⁹ Siemion L a n d a (1976: 286, przypis 98) podziela opinię Maksima Gillelsona (1969: 158–159), że ten fragment w artykule Polewoja pochodzi od Piotra Wiaziemskiego.

³⁰ W raporcie o kierownika Trzeciego Oddziału, Benckendorffa, Bulgarin (Bułharyn) wspomina cytaty Puszkina, przemilczając jednak cytaty Mickiewicza. Landa jest zdania, że Bulgarin nie zrobił tego bezinteresownie, ponieważ niewiele wcześniej senator Nowosilcow obwiniał Bulgarina o przynależność do „polskiej partii”, związki z Uniwersytetem Wileńskim i o protekcję Polaków wypędzonych z Litwy (L a n d a 1976: 287–288, przypis 100). Oto fragment raportu Bulgarina do Benckendorffa: „явный ропот [...] и сожаление о погибших друзьях на странице 9 было всеми понятно “ [Oczywiste szemranie i współczucie z martwymi przyjaciółmi na stronie 9 wszyscy zrozumieli.] (Bulgarin w Landa 1976: 287). Na to zareagowała kancelaria Benckendorffa

kontekst (Saadi) jest podstawą dla „krzyżowego cytowania” *Sonetów krymskich* Mickiewicza i *Fontanny Bakczysaraju* Puszkina. Z perspektywy powstania dekabrystów i społeczno-kulturalnej stagnacji jako jego wyniku, autor literackiego przeglądu zastanawia się nad aktualnymi politycznymi wydarzeniami za pomocą języka rosyjsko-polskiego orientalizmu w ogóle i języka Mickiewicza w szczególności. To świadczy nie tylko o *poetyckim* „wpływie” (oczywiście także w znaczeniu nadanym temu pojęciu przez Harolda Blooma³¹) Mickiewicza na jego rosyjskich czytelników, lecz także o latentnym, ale wyraźnie *politycznym* składniku recepcji polskiego romantyzmu w Rosji w latach 20. XIX w. Poetyka Mickiewicza jako język ofiary autokratycznego imperium staje się metajęzykiem narracji o rosyjskich wewnątrzpolitycznych rewoltach, represjach i strategiach rezygnacji. Dyskursy kolonizacji zewnętrznej (Mickiewicz) intertekstualnie łączą się z dyskursami kolonizacji wewnętrznej (dekabryści, Puszkina)³².

Rosyjski literacki orientalizm, który już u Puszkina zawierał imperialny i jednocześnie antyabsolutystyczny komponent niechęci do autokratyzmu, otrzymuje dzięki Mickiewiczowi dodatkową antyimperialną zgodność i staje się podłożem autodekonstrukcji rosyjskich dyskursów na temat zewnętrznej i wewnętrznej kolonizacji. Dzięki charyzmatycznemu i autorytatywnemu życiu i twórczości Mickiewicza rosyjskie imperialne dyskursy zaczynają się wzajemnie gryźć i przeżerać od wewnątrz. Polski „jad” romantyczny wdziera się w ciało i krew literatury rosyjskiej. W sposób intertekstualny, przez wpływy i zapożyczenia, Mickiewicz bierze swój węzowy, wallenrodyczny odwet na imperialnej hydrze Rosji.

Dla Mickiewicza motyw hydry, połączony z motywem węża, implikuje antykolonialną komponentę, co udowadnia jeden mały intertekstualny epizod: polski poeta rozwija metaforę hydry po *Sonetach krymskich* w tragiczno-patetycznej końcówce *Konrada Wallenroda*:

Ja to sprawilem; jakem wielki, dumny,
Tyle głów hydry jednym ściąć zamachem!
(Mickiewicz 1955: II, 137)

W retoryce odwetu protagonisty *Wallenroda*, która posługuje się metaforą hydry, manifestuje się natomiast ambiwalentność antyimperialna. O ile hydra w *Sonetach krymskich* uosabiała gorzkie wspomnienia, zakorzenione w bohaterze, o tyle w *Konradzie Wallenrodzie* Zakon Krzyżacki – hegemonalnego gnębiiciela i agresora. Kluczowe motywy antyimperialnej poetyki Mickiewicza prowokują do kilkakrotnych, sprzecznych i wzajemnie się wykluczających odniesień. Z tej aporetycznej dyglosji wyłania się dezorientacyjny efekt. Oto jeszcze jeden przykład:

Zwalcz dziś Marsa Hymenem; srogiej niezgód hydrze
Niech dłoń twoja syczące z czoła żmije wydrze!
(Mickiewicz 1955: IV, 348)

w liście do Wiaziemskiego (por. Landa 1976: 287–288). Na temat „Bułharyn i Polska” por. Lecke 2009 i Rejtblat 1993.

³¹ Por. Bloom 1973.

³² Na temat „Dekabryści i Polska” por. Baumgarten 1952 i Bekker 1948.

Wąż występuje również jako synekdocha hydry. Hydra może uosabiać także niezgodę i spór wewnętrzny. Mickiewicz wciąż zmienia i rozszerza motyw żmii-hydry. Kolejną metonimią węża staje się smok. Przy opisie litewskiego nocnego nieba w *Zajeździe* (*Pan Tadeusz*) polsko-litewskie dyskursy sięgają po metaforykę biblijną:

I to wiadomo także u starych Litwinów
(A wiadomość tę pono wzięli od rabinów),
Że ów zodyjakowy Smok długi i gruby,
Który gwiaździste wije po niebie przeguby,
Którego mylnie Wężem chrzczą astronomowie,
Jest nie wężem, lech rybą, Lewiathan się zowie.
(Mickiewicz 1955: IV, 214)

Demonizm motywu węża, w dotychczasowych tematyzacjach raczej tylko sugerowany, jest tutaj bezpośrednio połączony z Lewiatanem. Ponadto postać Lewiatana co najmniej od paradygmatycznego *Paradise Lost* Johna Milтона połączona jest z historią wygnania z raju, tzn. z tematem, którego znaczenia dla polskiej nostalgicznej poetyki lat 20. i 30. XIX w. nie można przecenić. Przez metonimiczne poszerzenia i subtelne intertekstualne niuansy motyw węża nabiera coraz bardziej dwuznacznych cech semantyczno-aluzyjnych. Tak więc metaforyka węża-hydry z *Konrada Wallenroda* zyska w chórze duchów nocnych w prologu *Dziadów III* kolejną animalną metonimizację:

Noc-pjawka wyciągnie pobożną myśl z czoła,
Noc-wąż w ustach smaki zatruje.
(Mickiewicz 1955: III, 131)³³

Sensotwórczą częścią składową trójkąta komplementarnych synonimów wąż – hydra – pijawka jest natomiast „submotyw”, „podobraz” gorzkiej pamięci, który z kolei hybrydowany jest z innymi motywami i motywacjami – pragnieniem zemsty i podłością. Pamięć (narodu – ludu) staje się trucizną dla sumienia. Ukryty auto- i intertekst (dotyczący rosyjskich podtekstów) podyktowany jest mnemoniczną antykolonialną mimikrą. W wierszu *Do przyjaciół Moskali* na końcu *Ustępu*³⁴ Mickiewicz znów odkrywa, obnaża antyimperialność swojej poetyckiej postawy:

Wy, czy mnie wspominać! ja, ilekroć marzę
O mych przyjaciół śmierciach, wygnaniach, więzieniach,
I o was myślę: wasze cudzoziemskie twarze
Mają obywatelstwa prawo w mych marzeniach.
[...]
Poznacie mię po głosie; pókim był w okuciach,
Pełzając milczkiem jak wąż, łudziłem despotę,
Lecz wam odkryłem tajnie zamknięte w uczuciach
I dla was miałem zawsze gołębia prostotę.
(Mickiewicz 1955: III, 307–308)

³³ [Noc – pijawka wyciąga pobożną myśl z czoła, / Noc – wąż zatrzuwa zmysł smaku w ustach.]

³⁴ Obraz Rosji w *Ustępie* analizują także Fieguth 1997, Stefanowska 1996, Gall 2008, Kirschbaum 2014.

Metafory wspomnienia towarzyszące tematyce węża oraz motyw głosu biorą swój początek w *Stepach Akermańskich*. W metaforyce węzowej Mickiewicz znów artykułuje taktykę ukrywania podobną mimikrze. Mickiewicz odsłania swoją strategię węża w wyrażnie antyimperialnym, (anty-)rosyjskim otoczeniu przesłania poetyckiego. Interekstualna tkanina – w tym kontekście sprawiedliwiej byłoby mówić o intertekstualnej *sieci* lub *pajęczynie*, lub jeszcze dokładniej o intertekstualnym węzowisku – motywu węża-hydry dodatkowo ujawnia dywersyjną antykolonialną taktykę Mickiewicza, obecną w jego twórczości z okresu rosyjskiego.

Antyimperialnie konotowana „postać” węża staje się coraz bardziej metaliteracką metaforą polskiej poetyki romantycznej. Metamotywny zdradziecki, mściwy i poświęcający się wąż, dominujący w *Konradzie Wallenrodzie* i innych tekstach wallenrodycznych Mickiewicza, podchwytuje Juliusz Słowacki w *Żmii*, powieści poetyckiej, która powstała w latach 1830–1831, tzn. podczas powstania listopadowego z jego ideologią wallenrodyzmu, który stał się polityczną rzeczywistością, a *żmija* w pewnym sensie autodeskryptywną figurą patriotyzmu. Ale jednak w *Żmii* Słowackiego samoorientalizacyjna konstelacja *Konrada Wallenroda*, rewidując pretekstualność Mickiewicza – jest częściowo odwrócona: ukraiński hetman kozacki o nazwisku Żmija jest w rzeczywistości Osmanem, Turkiem. Ukraińsko-turecka metonimizacja Polski – u Słowackiego – przesuwana i zniekształcana litewską lokalizacją Polski w *Konradzie Wallenrodzie*³⁵.

Obraz węża ma obok tematycznego antyimperialnego wymiaru również wymiar autorreferencjalny. Ta metapoetyckość motywu węża, którą posługują się Mickiewicz i jego młodszy koledzy (w dużej mierze pod jego wpływem) była zauważona i poddana krytycznej recepcji przez starsze pokolenie literackie. Autorytatywnym tego przykładem jest zapis Juliana Ursyna Niemcewicza:

Hołota wygnańców naszych szuka wszelkimi sposobami, aby się pozbyć przepelniającego piersi ich jadu. Jak wąż boa okrywa ona śliną swoją wszystkich, co jeszcze są uczciwymi. (Niemcewicz 1877: 259)

Przedmiotem uszczypliwej uwagi Niemcewicza była poetyka Słowackiego w *Kordianie*, tzn. w dziele, napisanym w „tradycji” (anty)estetycznej poetyki wallenrodyzmu. Autor *Śpiewów historycznych* – agitacyjnego tekstu, najważniejszego dla pokolenia lat 10. i 20. XIX w. – trafnie używa metaforyki węzowej (przypominając Mickiewicza) do opisanego krytycznej estetyki czarnego romantyzmu, nie zauważa jednak jego antykolonialno-poetycko-strategicznego potencjału.

Bardziej „wrażliwi” na te nowe polskie poetyckie strategie antykolonialne byli rosyjscy współcześni odbiorcy. Odnosząc się polemicznie do *Ustępu* Mickiewicza (i do wiersza *Do przyjaciół Moskali*, dotyczącego Puszkina i w istocie atakującego go), rosyjski poeta odpowiada nie tylko w poemacie *Jeździec Miedziany* (*Miednyj Vsadnik*), ale także w wierszu *On między nami żył...* (*On meźdu nami žil...*), który poetycko krytykuje „zachowanie” Mickiewicza po jego wyjeździe z Rosji³⁶. Pracę Mickiewicza z metaforą węża Puszkini obserwował już w czasach rosyjskiej mickiewiczomanii po publikacji *Sonetów krymskich*. Franciszek Malewski zapisał w swoich notatkach w 1827 roku, że Puszkini krytykował

³⁵ O Rosji w utworach Słowackiego por. Kiślak 1991.

³⁶ Na temat powstania tekstu Puszkina por. Cjajlovskij 1934 i Ivinskij 2005:63–127.

obraz węża w *Stepach Akermanskich* (lub jego dosłowne tłumaczenie przez Wiaziemskiego): Wąż „nie ma piersi“ (cyt. za: W. Mickiewicz 1899: 268). Przy swojej krytyce „piersi” węża Puszkina mógł również myśleć o centralnej dla Mickiewicza metaforze węzowej/żmijowej, ważnej np. w *Konradzie Wallenrodzie*, którego przekład Puszkina starannie studiował.

Dla żmijowej metaforyki wiersza *On między nami żył...* decydujące było jednak przede wszystkim Mickiewiczowskie porównanie siebie samego do węża w utworze *Do przyjaciół Moskali*. Właśnie ten wiersz zawierał ostre inwektywy przeciw Puszkiniowi jako nadwornemu poecie autokratycznego despoty. Obłudnej zdradzie (Puszkin) Mickiewicz przeciwstawia pamięć Rylejewa, Bestużewa i innych rosyjskich literatów, którzy przerobili swoje poetyckie słowo na polityczny czyn. Mickiewicz zarzucał więc Puszkiniowi renegactwo, zdradę poezji jako romantycznego medium wolności. Zarzut renegackiej obłudy poruszył Puszkina tym boleśniej, że przypomniał mu zarzuty dotyczące jego zbliżenia do cara po 1826 roku i jego apologetyczne *Stance* (1826). Wówczas, w drugiej połowie lat 20. XIX w. – Mickiewicz również był mimowolnie świadkiem dyskusji o konformistycznym zachowaniu Puszkina – rosyjski poeta odpowiedział swoim krytykom wierszem *Do przyjaciół (Druziam, 1828)*, w którym odrzucił zarzuty zakłamania i dworskiej obłudy. W 1832 roku, może przypominając sobie dyskusję o renegactwie Puszkina (1826–28), Mickiewicz użył prawie tej samej formuły – *Do przyjaciół*. W swojej autoapologetycznej kontrofensywie Puszkina posłużył się żmijową autoprezentacją Mickiewicza:

[...] Но теперь
Наш мирный гость нам стал врагом — и ядом
Стихи свои, в угоду черни буйной,
Он напояет. Издали до нас
Доходит голос злобного поэта [...]
(Puškin 1957: III, 279)

[[...] Ale teraz / Nasz gość został naszym wrogiem – i trucizną / Swoje wierszy, / Żeby dogodzić żywiołowemu motłochu, / Napelnia. Z daleka nas / Dosięga głos złośliwego poety.]

W swoim gorzkim wspomnieniu Puszkina mimikrycznie (mimikrytycznie!) opisuje polskiego poetę „autentyczną” autopoetologiczną metaforą samego Mickiewicza. Z kolei motyw zatrucia miał u Puszkina ważną autotekstualną przygrzywkę w „małej tragedii” *Mozart i Salieri* (1830), pierwotny tytuł *Zazdrość (Zavist’)*, w której scena otrucia jest kulminacyjnym punktem utworu. Iwiński jest zdania, że mała tragedia Puszkina jest związana z „wallenrodycznym kontekstem”. W *Mozarcie i Salierim* sytuacja Wallenroda (oraz motyw zdradzieckiego morderstwa) ze świata polityki i historii przeniesiona zostaje do sfery osobistych związków i problemów sztuki (por. Ivinskij 2003: 194–195). *Mozart i Salieri* nie jest tylko deformacją *Konrada Wallenroda*, ale też literackim przetworzeniem, parabolą opowieści o samych rywalizujących ze sobą poetach: Puszkinie i Mickiewiczu³⁷.

³⁷ Oto jeszcze jeden przykład rywalizacji pomiędzy obydwojema poetami i wieloletniej żywotności tej rywalizacji: 1827 roku w Paryżu ukazuje się *La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l’Herzégowine* (Mérimee 1827) Prospera Mérimégo, neosjaniczna imitacja iliryskich (południowo-słowiańskich) pieśni ludowych. Jedną z nich przetłumaczył Mickiewicz na początku 1828 roku na

W tym samym czasie, gdy Puszkina pisze *On między nami żył...*, Mickiewicz tworzy *Pana Tadeusza*, zawierającego antyrosyjską komponentę. Metaforyka węzowa (różne przykłady podane zostały powyżej) rośnie w ostatnich rozdziałach (księgach) epopei. Podczas znanego „koncertu” muzycy – tuż przed polonezem – „grają” kakofonię:

Mistrz coraz takty nagli i tony natęża;
A wtem puścił fałszywy akord jak syk węża,
Jak zgrzyt żelaza po szkle: przejął wszystkich dreszczem
I wesołość pomieszał przecuciem złowieszczem.
(Mickiewicz 1955: IV, 351)

Wers „I wesołość pomieszał przecuciem złowieszczem” brzmi autopoetologicznie i określa hybrydalny, sprzeczny ton *Pana Tadeusza*. Do opisanie nieoczekiwanego dysonansu Mickiewicz znowu używa motywu węża („syk węża”). Oszustwo i fałsz („fałszywy akord”) są stałymi elementami w semantycznym polu węzowej mimikry obronnej Mickiewicza. Jednocześnie syczenie węża jest „przecuciem złowieszczym”. Tak samo ważny jest tutaj również moment uwikłania, zmieszania („pomieszał”) słuchacza (czytelnika)³⁸. Dźwięki węzowe celowo wprowadzają w błąd:

Zasmuceni, strwożeni, słuchacze zwątpili,
Czy instrument niestrojny? czy się muzyk myli?
Nie zmylił się mistrz taki! On umyślnie trąca
Wciąż tę zdradziecką strunę, melodyję znąca,
Coraz głośniejsz targając akord rozdąsany,
Przeciwko zgodzie tonów skonfederowany:
Aż Klucznik pojął mistrza, zakrył ręką lica
I krzyknął: „Znam! znam głos ten! to jest *Targowica*!”
(Mickiewicz 1955: IV, 351)

Cały koncert Jankiela ma sens autoreferencjalny i autopoetologiczny, tutaj Mickiewicz znów obnaża antykolonialne motywacje swojej poetyki. „Instrument niestrojny” jest intencją, podstępem i strategią. O ile w innym miejscu węzowa mimikra miała irytować i zwozdić przeciwnika, o tyle w cytowanym fragmencie obraz węża metaforyzuje fatalne zamieszanie i rozpad we własnych szeregach: kakofonia węzowa oznacza konfederację targowicką³⁹. Konfederacja targowicka oznacza jednak nie tylko fatalny rozpad i rozbiór, ale także i zdradę. Mickiewicz odróżnia więc zdradę jako ostatnią broń makiawelizmu podległych zmuszonych do „wewnętrznej zdrady”. Polak ma do wyboru dwie strategie

język polski (*Morlach w Wenecji*). W latach 1833–1834, w czasie ostatniej intensywnej, m.in. translatorskiej relacji Puszkina z Mickiewiczem, rosyjski poeta zajmuje się imitacją serbskich piosenek. Symptomatyczny jest też komentarz Puszkina do własnych tłumaczeń, gdy okazało się, że są one autorstwa Mérimégo: „Поэт Мицкевич, критик зоркий и тонкий и знаток в славенской поэзии, не усумнился в подлинности сих песен.” [Poeta Mickiewicz, trafny i porządny krytyk i znawca słowiańskiej poezji, nie wątpił w autentyczność tych piosenek.] (Puškin 1957: III, 283). Z jednej strony Puszkina opiera się na autorytecie Mickiewicza, z drugiej strony go podkopyje: Mickiewicz nie zauważył fałsyfikatu.

³⁸ Zamieszanie pośród słuchaczy w *Panu Tadeuszu* koresponduje z reakcją słuchaczy *Pieśni Wajdeloty* w *Konradzie Wallenrodzie*.

³⁹ Por. tutaj także „gorzki” rym „akord rozdąsany” – „skonfederowany”.

zdrady. Heroiczną, wallenrodyczną, będącą paradoksem kenotyczno-samobójczego i katastroficznego autodemonizmu. Prowadzi ona wprawdzie do (pseudo)zhańbienia, jest jednak aktem antykolonialnego spiskowego oporu; zhańbienie ma przywrócić honor Polsce. Inna strategia to interesowne i egoistyczne renegactwo, prowadzi do zhańbienia nieodwołalnego. W powyżej cytowanym fragmencie jeszcze raz manifestuje się wielofunkcyjność obrazów węża. W odniesieniu do okupantów Polski metafora ewokuje chytre, fortelowe zachowanie mimikryczne; dla dyskursów wewnętrznych oznacza ona jednak zdradę we własnych szeregach i ostrzeżenie. Metaforyczno-dyskursywny jad węża jest dla przeciwnika jadem, a dla Polski odtrutką.

W scenie „węzowej kakofonii” odnaleźć można także w obrazie węża ślady konotacji, pochodzące częściowo z gorzkiej „(anty)elegii” *Do matki Polki*, w której nauka syna dotycząca zachowania oporu podkreślona jest lamentem. Rzekoma, pozorna kakofonia – i tutaj Mickiewicz uprzedza doświadczenia muzyki XX wieku – ewokuje w zamierzonym dysnansie obraz „polskiego cierpienia”, którego harmoniczne, eufoniczne przedstawienie pomniejszałoby jego intensywność:

I wnet pękła ze świstem struna złowróżąca;
Muzyk bieży do prymów, urywa takt, zmąca,
Porzuca prymy, bieży z drążkami do basów,
Słysząc tysiące coraz głośniejszych hałasów;
Takt marszu, wojna, atak, szturm; słysząc wystrzały,
Jęk dzieci, płacze matek. – Tak mistrz doskonały
Wydał okropność szturm, że wieśniaczki drżały,
Przypominając sobie ze łzami boleści
Rzeź Pragi, którą znały z pieśni i z powieści [...]
(Mickiewicz 1955: IV, 351–352)

A zatem skrzypiące syczenie węża określa metonimicznie zarówno szkodę i mękę Polski, jak i masakrę w Pradze. W tej metonimii ponownie ukazuje się kenotyczny potencjał metafory.

Fakt, że obraz węża w dziele polskiego poety jest kwintesencją „podłości” nie tylko dla Polaków, ale i dla Rosjan, przemawia za tym, że obraz ten funkcjonuje u Mickiewicza programowo oksymoronicznie i żyje dzięki swojej hybrydyczności, wywołującej polyskujący niepokój interpretacyjny, jak np. w wyrazistym pod tym względem i wielokrotnie cenzurowanym fragmencie z epilogu (lub prologu) *Pana Tadeusza*:

A jeśli czasem i Moskał się zjawił,
Tyle nam tylko pamiątki zostawił,
Że był w błyszczącym i pięknym mundurze:
Bo węża tylko znaleźmy po skórze.
(Mickiewicz 1860: 5)

Tu powtarza się znów – obok motywu węża – jego stały tematyczno-metaforyczny towarzysz: motyw pamięci („pamiątki“). W motywie żmijowego wspomnienia lub węzowej pamięci krzyżują się presja pamięci i latentne apele do odwetu. Wąż, który w *Sonetach krymskich* rzekomo określał zapomnienie i znikomość, symbolizuje tutaj podtrzymywanie pamięci.

Metaforyczna *memoria* węża, przez którą są rozpatrywane polskie strategie oporu, triumfuje w obrazie poloneza, koronującym dzieło Mickiewicza:

I szły pary po parach hucznie i wesoło,
Rozkręcało się, znowu skręcało się koło,
Jak wąż olbrzymi w tysiąc łamiący się zwojów;
Mieni się cętkowata, różna barwa strojów
Damskich, pańskich, żołnierskich, jak łuska błyszcząca,
Wyzłocona promieniami zachodniego słońca
I odbita o ciemne murały wezglowia.

(Mickiewicz 1955: IV, 354f)

Motyw węża, który kręci i toczy się w trawie w świetle zachodzącego słońca (znaku upadku, nieprzedstawionego bezpośrednio w *Panu Tadeuszu*), pochodzi autotekstualnie i autobiograficznie ze *Stepów Akermaskich*: w najbardziej uroczystym, wesołym, a jednocześnie również pesymistycznym fragmencie swojej epopei Mickiewicz wraca do obrazów ze swojego pierwszego sonetu krymskiego. W ramach motywiki węża poeta autotekstualnie tworzy paradygmata polskiej tożsamości lat 20. i 30. XIX w., obraz, w którym nostalgiczny, (para)elegijny fatalizm przechodzi w katastroficzną-pesymistyczną kalkulację rozpacz, a wirulentnie demonizowana rezygnacja w przygotowanie makiawelistycznej rewolty, jednocześnie świadomej i samorzutnej.

Literatura

- Bakuła B., 2006, *Kolonialne i postkolonialne aspekty polskiego dyskursu krajoznawczego (zarys problematyki)*, „Teksty drugie” 102 (2006), s. 11–32.
- Bakuła B., 2007, *Colonial and Postcolonial Aspects of Polish Discourse on the Eastern Borderlands*, [w:] Korek J., (red.), *From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*, Huddinge, s. 41–60.
- Baumgarten L., 1952, *Dekabryści a Polska*, Warszawa.
- Bélza S.I., 1970, *Pol'skie svjazi Vjazemskogo*, [w:] Balašov N.I., (red.), *Pol'sko-russkie literaturnye svjazi*, Moskwa, s. 217–233.
- Bekker I., 1948, *Dekabristy i pol'skij vopros*, „Voprosy istorii” 3 (1948), s. 65–74.
- Berezina V.G., 1957, *Mickevič i „Moskovskij telegraf”*, [w:] Levkovič J.L., (red.), *Adam Mickevič v russkoj pečati 1825–1955*, Moskva – Leningrad, s. 471–479.
- Bhabha H.K., 1994, *The Location of Culture*, London – New York.
- Bloom H., 1973, *The Anxiety of Influence*, New York.
- Byron G.G., 1821, *Sardanapalus. The Two Foscari. Cain*, London.
- Cavanagh C., 2003, *Postkolonialna Polska. Biała plama na mapie współczesnej teorii*, „Teksty drugie” 64 (2003), 60–71.
- Chwin S., 1993, *Literatura a zdrada. Od “Konrada Wallenroda” do “Małej Apokalipsy”*, Kraków.
- Cjajlovskij M.A., 1934, „On meždu nami žil...” (Po povodu stat'i Lednickogo), [w:] Puškin. 1834 god, Leningrad, s. 65–92.
- Cuvier G., 1820, *Discours sur les Révolutions de la surface du Globe, et sur les changemens qu'elles ont produits dans le règne animal*, Paris.
- Deržavin G.R., 1863–1883, *Sočinenija*, Sankt-Peterburg.

- Fieguth R., 1997, *Mickiewicz's Russland – anhand der Sonette und des „Epischen Abstands“ von „Dziady“ III*, „Wiener Slawistischer Almanach“ 44 (1997), s. 211–236.
- Fieguth R., 1998, *Verzweigungen. Zyklische und assoziative Kompositionsformen bei Adam Mickiewicz (1798–1855)*, Fribourg.
- Gall A., 2008, *Konfrontation mit dem Imperium: Die literarische Auseinandersetzung zwischen Adam Mickiewicz (Dziady) und Aleksandr S. Puškin (Mednyj vsadnik)*, [w:] Ressel G. / Stahl H., (red.), *Die Slaven und Europa*, Frankfurt a. M., s. 79–103.
- Gillel'son M.I., 1969, *P.A. Vjazemskij. Žizn' i tvorčestvo*, Leningrad.
- Goethe J.W., 1795, *Neue Schriften*. T. IV. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, Berlin.
- Goszczyński S., 1828, *Zamek kaniowski*, Warszawa.
- Ivinskij D., 2003, *Puškin i Mickevič*, Moskva.
- Ivinskij D., 2005, *O Puškinie*, Moskva.
- Janion M., 2006, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Kraków.
- Janion M., 2007, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk.
- Kirschbaum H., 2014, *Adam Napoleon Mickiewicz: Inwersje historyczne i poetyka kłęski (1812)*, [w:] *Katastrofizm polski w XIX i XX wieku: idee, obrazy, konsekwencje*, Poznań [w druku].
- Kiršbaum S. / Kiršbaum G., 2012, *F.I. Tjutčev i russkaja diplomatičeskaja missija v Mjunchene: neizvestnye stranicy*, [w:] Fleishman L. / Ospovat A. / Poljakov F., (red.), *From Medieval Russian Culture to Modernism. Studies in Honor of Ronald Vroon*, Frankfurt a. M., s. 89–118.
- Kiślak E., 1991, *Car-trup i Król-Duch. Rosja w twórczości Słowackiego*, Warszawa.
- Korek J., (red.), 2007, *From Sovietology to Postcoloniality: Poland and Ukraine from a Postcolonial Perspective*, Huddinge.
- Koropecy R., 2001, *Orientalism in Adam Mickiewicz's Crimean Sonnets*, „The Slavic and East European Journal”, T. 45, No. 4 (2001), s. 660–678.
- Koropecy R., 2008, *Adam Mickiewicz. The Life of a Romantic*, Ithaca.
- Kowalczyk-Twarowski K., 2004, *Imperialne przestworza, spolegliwi tubylcy: Polska, Rosja, RPA*, [w:] Białas Z., (red.), *Postkolonializm i okolice*, Katowice – Warszawa, s. 173–186.
- Krasicki I., 1954, *Pisma wybrane*, Warszawa.
- Kubacki W., 1977, *Z Mickiewiczem na Krymie*, Warszawa.
- Landa S., 1976, *Sonety Adama Mickeviča*, [w:] Mickevič A., *Sonety*, Moskva, s. 225–300.
- Lecke M., 2009, *Faddej Bulgarin. Sprawa polska im Russischen Reich*, „Zeitschrift für slavische Philologie“ 66 (2009/2010), s. 317–337.
- Malczewski A., 1825, *Maria. Powieść ukraińska*, Warszawa.
- Mérimee P., 1827, *La Guzla, ou choix de poésies illyriques, recueillis dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*, Paris.
- Mickiewicz A., 1860, *Pisma*. T. IV, Paryż.
- Mickiewicz A., 1955, *Dziela*, Warszawa.
- Mickiewicz W., 1899, *Z teki Franciszka Malewskiego*, [w:] *Rok Mickiewiczowski*, No. 1 (1899), s. 60–269.
- Niemcewicz J.U., 1877, *Pamiętniki. Dziennik pobytu za granicą od dnia 21 lipca 1831 r. do 20 maja 1841 r.* T. II, Poznań.
- Polevoj N., 1827, *Vzgljad na russkiju literaturu 1825 i 1826 gg. (Pis'mo v N'ju-Jork k S.P.D.)*, „Moskovskij Telegraf” 13, No. 1 (1827), s. 6–9.
- Puškin A., 1956–1962, *Polnoe sobranie sočinenij*, Moskva.
- Rejtlat A.I., 1993, *Bulgarin i Pol'sa*, [w:] *Russkaja literatura*, No. 3 (1993), s. 72–99.
- Said E., 1978, *Orientalism*, New York.
- Said E., 1994, *Culture and Imperialism*, New York.
- Skórczewski D., 2006, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty drugie” 1/2 (2006), s. 100–112.

- Skórczewski D., 2008, *Wobec eurocentryzmu, dekolonizacji i postmodernizmu. O niektórych problemach teorii postkolonialnej i jej polskich perspektywach*, „Teksty drugie” 1/2 (2008), s. 33–55.
- Słowacki J., 1972, *Kordian*, Warszawa.
- Stefanowska Z., 1993, *Mickiewicz jako czytelnik „Marii” Malczewskiego*, [w:] Kolbuszewski J., (red.), *Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*, Wrocław, s. 246–254.
- Stefanowska Z., 1996, *Rosja w „Ustępie” III części „Dziadów”*, [w:] Kolbuszewski J., (red.), *„W krainie pamiątek”. Prace ofiarowane profesorowi Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*, Wrocław, s. 137–147.
- Uffelmann D., 2007, *„Ich würde meine Nation als lebendiges Lied erschaffen”. Romantik-Lektüre unter Vorzeichen des Postkolonialismus*, [w:] Gall A. / Grob T. / Lawaty A. / Ritz G., (red.), *Romantik und Geschichte. Polnisches Paradigma, europäischer Kontext, deutsch-polnische Perspektive*, Wiesbaden, s. 90–107.
- Uffelmann D., 2010, *„Litwo! Wschodzie mój!”*, [w:] „Słupskie Prace Filologiczne” 8 (2010), s. 165–188.
- Uffelmann D., 2011, *Indianisches Mimikry im deutschen Zirkus. Sienkiewicz’ „Sachem” als Dokument polnischer ‚Kolonialliteratur’*, [w:] Deutschmann P. / Munz V. / Pavlenko O., (red.), *Konfliktszenarien um 1900: politisch – sozial – kulturell*, Wien, s. 346–365.
- Uffelmann D., 2012, *Litauen! Mein Orient!*, [w:] Kissel W.S., (red.), *Der Osten des Ostens. Orientalismen in den slavischen Kulturen*, Frankfurt a. M., s. 265–301.
- Vjazemskij P., 1884, *Polnoe sobranie sočinenij*. T. IX, Sankt-Peterburg.
- Zgorzelski C., 1993, *Obserwacje*, Warszawa.

HEINRICH KIRSCHBAUM

In the intertextual snake nest. Adam Mickiewicz’s *poetica viperiana*

Summary

The article, theoretically and methodologically situated between postcolonial and intertextuality studies, explores the functioning of serpent imagery in Adam Mickiewicz’s anti-imperial writing. As a metaphor and metonymy, the serpent develops a broad and dynamic range of significations, from an Aesopic figure of Polish homelessness, treason or rebellion, to a symbol of Russian discursive violence. Snake-as-trope provides Mickiewicz with complex autotextual and intertextual areas of tension and conflict zones where the ethical and aesthetic paradoxes of the political, cultural and literary Wallenrodism are negotiated.

Keyword: poetry, romanticism, postcolonial theory, Mickiewicz, Konrad Wallenrod