

# Barbara Sienkiewicz

---

## O wielorybie : szkic filozologiczny

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 88/2, 51-75

---

1997

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

BARBARA SIENKIEWICZ

## O WIELORYBIE SZKIC FILOZOLOGICZNY

Wśród wielu zwierząt egzystujących w poezji Herberta uwagę zwraca wieloryb. O wielorybie trudno powiedzieć, że jest zwierzęciem szczególnie często przywoływanym przez poetów. I nic dziwnego. Ogromne wielorybie cielsko zdaje się być przeciwne „poetyckości”, a już na pewno – „liryczności”. Zrazem jednak nie jest tak, iż nie pojawia się w ogóle<sup>1</sup>. W jakiej roli występuje u Herberta?

Pewną sugestię wyjaśnienia daje *Studium przedmiotu*. Jarosław Marek Rymkiewicz nazywa utwór ten współczesną „sztuką poetycką”<sup>2</sup>. Wśród wielu zaleceń pojawia się tam jedno, szczególnie interesujące: „słuchaj rad wewnętrznego oka / nie wpuszczaj nikogo” (H 157)<sup>3</sup>.

to niestworzony świat  
tłoczy się przed bramami obrazu  
aniołowie oferują  
różową watę obłoków  
drzewa wtykają wszędzie  
niechlujne zielone włosy  
królowie zachwalają purpurę  
i każą trębaczym  
wyzłacać  
nawet wieloryb prosi o portret [H 157]

Nawet wieloryb. Dlatego, że jest, czy dlatego, że nie jest zwierzęciem zbyt często portretowanym? „Nie wpuszczaj nikogo” znaczy – narzucających się, obiegowych skojarzeń: król – purpura, trębacze – złoto trąbek, drzewo – zielone włosy, aniołowie – różowa wata obłoków? Jeśli chcesz, artysto – powiada Herbert – uniknąć takich skojarzeń, to najlepszy jest przedmiot, którego nie ma.

---

<sup>1</sup> Wszystkim przyjaciółom, którzy wraz ze mną śledzili wielorybie ślady w literaturze, składam serdeczne podziękowania.

<sup>2</sup> J. M. Rymkiewicz, *Zbigniew Herbert: Studium przedmiotu*. W zbiorze: *Liryka polska. Interpretacje*. Wyd. 2. Kraków 1971.

<sup>3</sup> Tym skrótem odsyłam do wyd.: Z. Herbert, *Wiersze zebrane*. Warszawa 1982. Liczby po skrócie oznaczają stronicę.

nie służy do noszenia wody  
 ani do przechowywania prochów bohatera  
 nie tuliła go Antygona  
 nie utopił się w nim szczur [H 154–155]

Nie ma go, unika więc określenia, zdefiniowania, a zarazem ograniczenia w efekcie związania go ze schematem myślowym lub przedstawieniowym. Forma „on” (przedmiot) zmienia się w nieokreślone „ono”. „Ono” „nie posiada otworu / całe jest otwarte” (H 154); tak w sensie przestrzennym, jak i w znaczeniu bycia w stanie potencjalności, otwarcia na wielość możliwości. Nie ma granic, kształtów, otworu. Jest strumieniem światła. Jest też niezniszczalne. Istnieje nie-istnieje, jak mówi Rymkiewicz, niezależnie od istnienia podmiotu, który mógłby je postrzegać: „ani / oślepienie / ani śmierć / nie wydrze przedmiotu / którego nie ma” (H 154). No właśnie.

Jak dowodzą dzieje sztuki współczesnej, odrzucenie przedmiotu, wydające się gwarancją wyeliminowania potocznych skojarzeń, poprzez które jawi się on nam, nie jest ostatecznym punktem dojścia. Ilość dopuszczalnych rozwiązań okazuje się bowiem ograniczona, a postulat ciągłej nowości – trudny do osiągnięcia. Możliwością alternatywną byłoby posłużenie się takim przedmiotem, który nie prowokuje obiegowych skojarzeń. Czy z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku wieloryba? I tak, i nie.

W końcowej części poematu Herberta przedmiot powraca. Tylko jest to przedmiot szczególnego pochodzenia: to krzesło wyjęte „z polarnej przestrzeni / z surowych marzeń wewnętrznego oka / [...] piękne i bezużyteczne / jak katedra w puszczy” (H 157–158).

połóż na krześle  
 zmiętą serwetę  
 dodaj do idei porządku  
 ideę przygody  
 niech będzie wyznaniem wiary  
 w obliczu pionu zmagającego się z horyzontem [H 158]

W tym krótkim fragmencie mamy i opis procesu twórczego, i określenie idei i celu sztuki. Krzesło ma być – uwaga! – „cichsze od aniołów / dumniejsze od królów / prawdziwsze niż wieloryb” (H 158).

Prawdziwsze niż wieloryb? Wieloryb to zatem byłby jakoś szczególnie związany z prawdziwością? Czy dlatego, że nie jest – brzydko mówiąc – zużyty przez konwencję? Czy ilustracją tego właśnie problemu twórczego jest zagadkowy w swej intencji utwór, jedyny chyba w całości poświęcony wielorybowi, *Pogrzeb młodego wieloryba*?

Już sam tytuł wydaje się zaskakujący, by nie powiedzieć: dziwaczny. Choć Herbert nie jest w takim pomysle odosobniony. Profesor Tutka, broniąc konia przed mylnymi opiniami na jego temat, wspomina konika polnego w co najmniej zaskakującej sytuacji:

ma opinię, że jest lekkomyślny; jest lekki, elegancki i – skacze. Skacze, bo inaczej nie może: choćby chciał iść powoli i poważnie za pogrzebem mrówki – to nie może: musi skoczyć. Skoczy i powagę diabli biorą<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> J. Szaniawski, *Profesor Tutka*. Kraków 1981, s. 60.

XX-wieczni wydawcy *Nowych Aten* księdza Chmielowskiego pisali w pełniącej rolę wstępu *Prezentacji autora*:

czart [...], *pater curiositatis*, wzbudził w pobożnym autorze tę zwodniczą ciekawość rzeczy niewidzianych i niesłyszanych, tę potrzebę sensacji i chęć zabawienia swych czytelników opowiadaniem niezwykłości, horrendów o upiorach i czarownicach, o wielusetdzietnych i wielusetletnich osobach, [...] on mu podsunął traktaty św. Augustyna, gdzie można wyczytać także niestworzone bajedy o ludziach z twarzą pośrodku piersi, i dzieła Pliniusza, w których napisane jest o Auritanach, że nakrywali się uszami jak kołdrą<sup>5</sup>.

Herbert czarta nie egzorcyzmuje „na co drugiej paginie”, nie ma więc powodów, by *pater curiositatis* mścił się na poecie „potrzebą sensacji”. Opisanie pogrzebu młodego wieloryba zdaje się być z ducha Nowoatenowych mirabiliiów, owych gryfów, pelikanów, jednoroźców, ryby Remory, która – za przyczyną *humori frigido* – statki zatrzymuje w miejscu jak kotwica, feniksa, ptaka rodzącego się „z popiołów ojca swego, albo też [...] ze krwi, dziubaniem i szarpaniem siebie” (Ch 243). Sam wieloryb w rzędzie mirabiliiów pojawia się w *Nowych Atenach* dwukrotnie. Raz, kiedy Chmielowski pisze o „rybie Lewiatan”, drugi raz, kiedy przywołuje cud „Makłowiusza Biskupa Brytańskiego, który gdy czasu jednego do insuły Ivan przyplłynął, ujrzawszy sposobny do celebrowania Ofiary Pańskiej pagórek, nań z swoją wyszedł asystencyją”.

W czasie mszy wieloryb, bo on to był, „dziwnie wielki, trawą obrosły, ruszać się poczoł”. Słuchający mszy rzucili się do ucieczki, ale Biskup zatrzymał ich – „jakoż bestyja do końca Ofiary już się nie ruszając przetrwała” (Ch 308).

Profesora Tutkę usprawiedliwia to, że kreuje się on na mistrza paradoksu i prowokacji. Herberta przed posądzeniem o dziwaczność, o niczym nie uzasadnioną manieryczność zdają się chronić przede wszystkim wcześniej cytowane strofy z poematu *Studium przedmiotu*. Mogą bowiem dostarczać uzasadnień absurdalnemu z pozoru pomysłowi opisanego pogrzebu wieloryba (młodego w dodatku). Inną próbą odczytania utworu może być dostrzeżenie w nim tendencji surrealistycznych, choć taką interpretację zdaje się podważać wyraźna jego dwudzielność związana z obecnością dwóch konwencji artystycznych, dwóch zarazem perpektyw i wyobrażeń.

Konie morskie o zadach tłustych i oczach ironicznych, konie, odziane w kapy pomarańczowe, ciągną karawan – czarną cukiernicę, roniąc po drodze domowe pantofle z dużą perłą zamszową, naszytą na ciemne tło. [...]

Słońce wiąże powietrze w małe kokardki. Motyle pilnują go, aby nie uleciał. Sznurowy kwiatów trzymają, aby nie wypłynął z zatoki żałobnego wozu. [H 116]

Cukiernica? Porcelanowy bibelot? A może gobelin z „naszytą na ciemne tło” dużą zamszową perłą, motylami, kwiatami, kokardkami? Niewątpliwie cechą dominującą tego przedstawienia, noszącego wiele znamion „gotowego”, jest poetyka nadmiaru, przerafinowania (jakby efekt swoistego *horror vacui*), mogąca ilustrować surrealność wyobraźni, ale mogąca także być efektem zastosowania zagęszczenia i wyolbrzymienia cech, by tym bardziej uwybraźniła się

<sup>5</sup> B. Chmielowski, *Nowe Ateny, albo Akademia wszelkiej sejnycy pełna [...]*. Wybór i opracowanie tekstu M. i J. J. Lipsy, Kraków 1968, s. 8. Dalej do tej edycji odsyłam skrótem Ch. Liczby po skrócie oznaczają stronicę. Pisownię zmodernizowałam zgodnie ze wskazówkami, jakie podają *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt* (Warszawa 1955); zachowałam archaiczne postaci wyrazów oddające ówczesną wymowę.

sztuczność i by tym silniej obnażona została konwencja. O tym, że nawiązuje tu Herbert do gotowego przedstawienia może świadczyć sposób prezentowania koni morskich. Konie morskie ciągnące karawan mają „tłuste zady”. Jeśli zaś konie morskie są tym samym, co koniki morskie (pasikoniki morza), to nie powinny mieć zadów. Kształtem przypominają one konika szachowego, mają czepny ogon i należą do ryb morskich. Ich rząd wielkości (6–15 cm długości) nijak nie przystaje do wielorybiego. Znany przyrodnik, Gerald Durrell, wspominając swoje pierwsze przyrodnicze wtajemniczenia, pisze o koniku morskim:

Brązowawozielony, przemyślnie zbudowany, wyglądał jak cudaczna figurka szachowa, gdy tak leżał na dłoni Kokino chwytając powietrze dziwacznym wydłużonym pyszczkiem i gwałtownie zwijając i prostując ogonek. [...] stwierdziłem, że się ustawia we właściwej pozycji, zawieszony w słoiku, i że małe pletwy po obu bokach jego końskiego łebka trzepocą migotliwie. [...] niby stadko kucyków [...] zaczęły opływać pędem ścianki akwarium, [...] a każdy konik sprawiał wrażenie, jakby go popychał jakiś niewidzialny, ukryty wewnątrz motorek. Kiedy już obgalopowały swoje nowe terytorium, skierowały się ku gałązce oliwnej, owinęły się miłośnie wokół niej ogonami i stanęły z powagą na baczność<sup>6</sup>.

Czy o nich zatem myślał Herbert?

W tym samym utworze pojawiają się też „pasikoniki morza – chitynowe, ale wyczulone na problem istnienia”, co oczywiście nie musi dostarczać ostatecznego rozstrzygnięcia, czy w opinii Herberta konie i koniki morskie to samo. Z większą pewnością pozwala tak przypuszczać utwór *Koń wodny* z tomu *Studium przedmiotu*, w całości koniom wodnym poświęcony (fakt ten dowodzi skądinąd trwałości pewnych motywów w poezji Herberta). Tu koń wodny jest wyposażony w te cechy właśnie, których nosicielami w *Pogrzebie* były pasikoniki morza:

Nie jest duży  
koń wodny  
najwyżej  
trzy cale  
i pół  
  
mocny pancerz chroni  
jego istotę  
przewód pokarmowy  
narządy rozrodcze  
węzeł cerebralny  
  
pocziwy wygląd  
kasjera nad herbatą  
nie odpowiada naturze mordercy  
wód słodkich i stojących [H 159]

Co prawda, mowa w tym wierszu o koniu wodnym, nie morskim, żyjącym w wodach „słodkich i stojących”, jednak i tu w zakończeniu wiersza pojawia się motyw, akcentujący nietrwałość, kruchość istnienia. Otóż „pod jesień / drugiego roku / konie wodne / umierają” (H 160). Wobec ich śmierci, inaczej niż w przypadku śmierci wieloryba, „na wieży glonu / milczy dzwon / i nie wytacza / łez jezioro” (H 160). Są one bowiem tak nieważkie, że trudno przyjąć ich istnienie, trudno udowodnić ich konieczność. Jeśli są wielkie, to tylko jako masa:

<sup>6</sup> G. Durrell, *Moje ptaki, zwierzaki i krewni*. Tłumaczyła A. Przedpeńska-Trzeciakowska i A. Trzeciakowski. Warszawa 1976, s. 133–134.

katedry koni wodnych  
 cyrki akwedukty  
 gdzie się zapadły  
 albo kiedy wzejdą  
 kto udowodni konieczność  
 kto przyjmie istnienie [H 160–161]

Jeśli wieloryb mógł fascynować ze względu na swą wielkość, to konie morskie — ze względu na nietrwałość. Choć niewątpliwie wybór tych akurat „istnień” jest zaskakujący, nieoczywisty. Dlaczego konie wodne, a nie np. motyle czy łątki? I w tym wierszu wszakże opis koni wodnych, tak jak w *Pogrzebie* opis pasikoników morza, jest zgodny z przedstawieniem „naukowym” — koniki nie mają „tłustych zadów”.

Mają je natomiast wyobrażenia koni morskich stanowiące element sztuki w Sali Morskiej w zamku w Rydzynie i w Sypialni Królewskiej w Wilanowie. Przypominają one i kształtem, i wielkością (w proporcji do innych elementów) konie; Ewa Kręglewska-Foksowicz przypuszcza, iż jedne i drugie wyszły spod tej samej ręki. Rydzyńską Salę Morską uznaje za „bodaj najbardziej dynamiczne i fantastyczne z polskich wnętrz XVII-wiecznych”<sup>7</sup>. Znamienne wydaje się odnotowanie takich właśnie cech wnętrza rydzyńskiego: „dynamiczne” i „fantastyczne”. Tak samo można przecież określić charakter „obrazu” Herbertowego w *Pogrzebie*. Być może więc inspiracji dostarczyła mu któraś z dekoracji — nierzadkich wszak w tym okresie — „sal morskich”: w Wersalu lub w pałacu w Nancy? „Dynamizm” i „fantastyczność” mogą być cechami dekoracji tego czy innego miejsca, ale przecież to cechy sztuki barokowej w ogóle.

Można więc sądzić, iż Herbert świadomie nawiązuje do przedstawieniowej konwencji rokoka. To rokoko szczególnie upodobało sobie różne postaci scen „triumfalnych”; wystarczy wspomnieć rozmaite obrazy triumfalnych wjazdów, powitań, sceny mitologiczne, w których znakiem odświętności, dostojności i przepychu są girlandy kwiatów, draperie, kokardy. Wozy, karoce, łodzie nierzadko przypominają w nich misterne cacka-cukiernice. Na rycinie Vasseura (według Lépiciego) *Neptun i Amfitryta* wóz w kształcie muszli ciągną konie do połowy zanurzone w wodzie. Na rycinie *Triumf Galatei* tegoż Vasseura (według de Troya) wóz czy może łódź Galatei zaprzężona jest w dziwne stwory, przypominające lwy morskie. Lejce trzymają nimfy, w powietrzu unoszą się amorki z motylimi skrzydełkami. Motywy morskie nie należą w sztuce rokokowej do rzadkości; odwrotnie: wydają się scenerią chętnie stosowaną, być może, właśnie ze względu na możliwość wprowadzania elementów niezwykłych, fantastycznych. Towarzyszy ona nawet tematom jak najbardziej współczesnym. Spotkanie nad rzeką Auday dwóch księżniczek: Anny Austriaczki i Izabeli Burbońskiej, odbywa się w otoczeniu nereid i trytonów. Rzeki niemal nie widać. Scenerię tworzą okalające postaci draperie, ozdobne sznury z frędzlami, girlandy z owoców, kiście winogron, finezyjnie zdobiona kolumnada. W powietrzu unosi się wianuszek amorków trzymających róg, z którego wypryskują krople — perły wody. Bogate draperie z frędzlami zawieszono na drzewie, a więc w pejzażu, kwiatki, ptaszki, girlandy budują także przestrzeń w obrazie

<sup>7</sup> E. Kręglewska-Foksowicz, *Barokowe rezydencje w Wielkopolsce*. Poznań 1982, s. 92.

*Wiosna de Poilly* (według Mignarda). Całość utrzymana jest w jasnych, pastelowych kolorach – polany (jak u Herberta) „zalane cytrynowym światłem”.

Porywam się na te opisy – z konieczności strywializowane – z dwóch co najmniej względów. Po pierwsze, by pokazać zasadę – znamioną dla sztuki XVII i XVIII wieku, a wprowadzoną także w „obrazie” Herberta – swoistego przemieszania przestrzeni: realnej i umownej, naturalnej i sztucznej, rzeczywistej i fantastycznej; tak, że w efekcie trudno oddzielić przestrzeń ziemi (wody) i nieba, przedstawienie od przedstawienia w przedstawieniu. Po drugie, by wskazać, iż źródłem inspiracji Herberta mogła być któraś z popularnych w tym czasie grafik. Jak pisze Srnská:

Każde dzieło literackie, każde nowe ogłoszenie czy afisz zdołała rycina. [...] Wiele grafik przeznaczano do wieszania na ścianach lub do wykorzystania w druku jako wzór do tapet<sup>8</sup>.

To, że jedna z nich, może przedstawiająca jakąś scenę mitologiczną, dostarczyła pomysłu Herbertowi, mogłoby tłumaczyć nie tylko swoistą conceptualność tematu i przedstawienia, ale i zawarte w nim elementy humoru i ironii.

Omawiana konwencja jest bowiem w swoisty sposób przełamana: karawan-cukiernica jest czarny, ale konie morskie ciągnące go odziane są w kapy pomarańczowe i ronią „po drodze domowe pantofle”. Zastosowana przez poetę aliteracja stwarza wrażenie żałobnego rytmu, co dodatkowo podkreśla użycie słowa „ronią” („ronić łyzy”) – może bowiem wnosić sugestię „płazu kopytami”. Konie wszakże mają ironiczne oczy. Sygnał to właśnie sztuczności, niedbałej o konsekwencję? A może związane jest ze szczególnym sensem, jakim obdarzane są u Herberta konie morskie (konie wodne)?

„Intymny, kameralny charakter”, „lekkość i wdzięk”, „powiązanie subtelnych linii ze światłocieniową plastycznością”, „bardziej oszczędne stosowanie kontrastów”, „światlistość płaszczyzny obrazu”, „przezroczystość tonów”, „efekt powiewności”, „efekt światlistości”, „miętkość kształtów”, „przestrzenność”, „kapryśnie wygięte, miękkie i płynne linie”, „wyraźnie emocjonalne pojmowanie przestrzeni”, „humor i ironia” to nowe cechy, które, zdaniem Srnskiej, decydują o poetyckim nastroju grafiki tego okresu. Być może to on właśnie zafascynował Herberta. Owa poetyckość, lekkość, a przede wszystkim ironia to niewątpliwie także cechy jego przedstawienia. I, jak się zdaje, w tym kontekście odczytywać należy sygnały przełamania konwencji.

Z drugiej zaś strony niewątpliwie „obniżają” one temat, wnoszą humor, rodzą dystans, a zarazem nadają przedstawieniu cechę pewnej intymności, kameralności, „domowości”. W obrazie Herbertowym śmierć – co także istotne – nie została związana z cierpieniem. Została podana w „opakowaniu”, w czarnej cukiernicy, umieszczona w otoczeniu mającym niewątpliwie dostarczać przede wszystkim doznań estetycznych (a może także – przewrotna synestezja – smakowych?). Doznań „lekkich”: przyjemności związanej z kontemplacją wdzięku, harmonii, a nie wstrząsu złączonego z brzydotą. Taki jest sens owego cytrynowego światła, rozległych płaszczyzn, „szelestu bezmiernej wody przeciekającej kropla po kropli”.

<sup>8</sup> D. Srnská, *Francuska grafika rokokowa w zbiorach palacu Mirbacha*. Tłumaczyła E. M. Hunca. Warszawa 1988, s. 9.

Jest wreszcie trop kolejny. Wiele sformułowań w tekście sugeruje, iż przedmiotem poetyckiego opisu jest tkany gobelin. Wyimaginowany? Boucher, uważany za bodaj najlepszego wyraziciela nowych tendencji plastycznych, które rozwinęły się w XVIII stuleciu, był także dyrektorem manufaktury gobelinów w Beauvais. W wierszu przenika się poetyckie „tkanie” i tkanie gobelinu, góra – dół: słońce, powietrze, motyle, wąwozy wody, cytrynowe polany; pośrodku karawan, sznury kwiatów. Słowo „krosna” pojawia się wprost w metaforze: dzwony „Montują na wysokościach wielkie krosna”. Te krosna „Tkają cienisty pokrowiec na cały kondukt”. Tkają – i tu pojawia się znamienna dwuznaczność – pokrowiec na ciało zmarłego czy tkają ciało zmarłego? Możemy przyjąć, jak sugeruje składnia, że to drugie: „Tkają cienisty pokrowiec na cały kondukt, ciało zmarłego, a nawet kawałek żalu” (H 116).

Niekoniecznie wszakże w przypadku *Pogrzebu* mamy do czynienia z ekfrazą, z opisem literackim tego czy innego obrazu, grafiki, gobelinu. Sądzić można, iż jest to raczej rodzaj gry z czytelnikiem – obraz pogrzebu wieloryba ma „stwarzać wrażenie” ekfrazy. I choć tropów podpowiada Herbert wiele, nie jest to gra znaczonymi kartami. Zasada jest doskonale czytelna.

W zakończeniu utworu przywołana została konwencja zasadniczo odmienna:

Rzucę na ten pokrowiec początek poematu:

O różowa góro słodkiego mięsa – żegnaj,  
O melonie przedwcześnie zerwany  
ze szklanej gałęzi oceanów – [H 116]

Różnica wiąże się niewątpliwie i z tym, że pierwsze przedstawienie odsyła do konwencji sztuki wizualnej (w tej części mamy prozę poetycką), drugie – do konwencji sztuki werbalnej (tu posłużył się Herbert wierszem). Źródłem tej ostatniej jest, jak się zdaje, poezja awangardowa. Istotne, że Herbert mówi o poemacie (mimo że jest to przecież oda).

„Ciężar poematu”, „Jak zatoczyć poemat na kołach?”, „tłumię poemat” – to Przyboś. Także składnia przywołuje pamięć „melodii” Przybosiowego zdania, która wydaje się efektem swoistej maniery, stałej jego budowy: dobitnie pointującej, zamykającej, wyraziście kadencyjnej („rozcinał... na pół”; „pochować Zamarłą”; piszę... list / nieskończony”; „gwiazdę wschodzącą z dłoni: / granat!”; „samolot – / leci! Rzuci rozkaz!”; „niezerwany owoc powietrza: / ptak”)<sup>9</sup>. Czasownika „rzuca” z kolei z upodobaniem używa Peiper: „Wystawa sklepowa zapłodniona śliną światła / odezwy słońca rzuca mi na plecy”; „idę smuga szara rzucona na płyty / z hałasu [...] / Wieczór [...] / język mój rzuci na dno dolnej szczęki i strąci głowę”<sup>10</sup>.

Co więcej, u Peipera w jednym z wierszy pojawia się wieloryb, choć – jak można przypuszczać – tylko jako składnik zaskakującej metafory: „[gołąb przebiegły] płetwami odbłasków skandując kazanie wieloryba” (*Latarnia*).

<sup>9</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Przybosa (*Ciężar poematu*, *Na kołach*, *Wiosna 1937*, *Trzecia noc*, *Z Tatr*, *Niosąc ziemię*, *Noc listopadowa*, *Żyję, wolać*) pochodzą z wyd.: J. Przyboś, *Sytuacje liryczne. Wybór poezji*. Wstęp E. Balcerzan. Wybór E. Balcerzan i A. Legeżyńska. Komentarze opracowała A. Legeżyńska. Wrocław 1989. BN I 226.

<sup>10</sup> Wszystkie cytaty z wierszy Peipera (*Kwiat ulicy*, *Pod dachem ze smutku*) pochodzą z wyd.: T. Peiper, *Pisma wybrane*. Opracował S. Ja wor ski. Wrocław 1979. BN I 235.



Podśmiewał się z tej metafory Irzykowski: „szukając już piętnastego obrazu do światła znalazł pletwę i kojarząc, hiperbolizując, dotarł od gołębia do wieloryba. To jest istotnie rzeczywistość literacka samorodna”<sup>11</sup>. Z ducha Peiperowska jest więc także „konceptualna”, „pojęciowa” metafora: wieloryb jako melon „przedwcześnie zerwany / ze szklanej gałęzi oceanów –”. Szczególnie często stosuje on też konstrukcje typu: że... że... że...; te... te... te...; o... o... o... Ale stosuje je również Jasiński. W tym wypadku nieistotne jest dokładne wskazanie źródła nawiązania (a może wręcz pastiszowej stylizacji). „Rzucę [...] początek poematu” – powiada Herbert. Nie jest to jednak jego głos. Czyż zatem? Konwencji?

W szkicu *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie* pisał Błoński, zestawiając, chyba dla wyraźniejszego pokazania różnicy postaw, Herberta z Różewiczem:

Grupa Laokoona budzi w Różewiczu śmiech: rzeźba współczesna musiałaby chyba posłużyć się nie marmurem, ale ludzkimi wnętrznościami, aby prawdziwie wyrazić cierpienie. Tymczasem u Herberta właśnie starożytna Nike najlepiej wypowiada ogólnoludzką wartość wojennego poświęcenia. [...] Jak widać, dla Herberta właśnie konwencja najdoskonalej chwytą prawdę życia<sup>12</sup>.

Czy rzeczywiście?

Klasyk mógł rzucać różnymi rzeczami, ale nie poematem. To dopiero artysta XX-wieczny, wierzący w sprawczą moc sztuki, a zarazem deprecjonujący ją, poważy się na takie sformułowanie. I artysta XX-wieczny bez wahania zestawi „górze różowego mięsa” z „melonem” i „szklaną gałęzią oceanu”, „połec wieprza” z białym torsem Apollina, jak to uczynił Przyboś w *Zdarzeniach* (z cyklu *Pióro z ognia*):

Masarz rąbał właśnie połec wieprza, gładkie, tłuste mięso odstawało bezkrawo od kości, potem zazgrzytała piła. Przechodził jakiś znajomy pięknej zielonookiej, zdjął kapelusz, nie spostrzegła. Pod gwałtownym łukiem olśnienia zobaczyła poprzez grube paluchy rzeźnika biały tors Apollina z Watykanu. Rozbite przedramię boga bolało ją jak po amputacji<sup>13</sup>.

Brrr... Trudno powstrzymać odruch wstrętu. Nawet jeśli uwzględnimy fakt, iż prezentuje tu autor cudze spostrzeżenie. I zapewne artyście o to właśnie chodziło. Wstręt jest wszak także odczuciem estetycznym. I Przyboś więc, autor *Ody do turpistów*, nie był wolny – jak pokazują *Zdarzenia* – od „turpistycznego grzechu”. Grochowiak, godząc się na zwiążanie go z turpizmem, zarazem w rozmowie z Taranienką zastrzegając, że w przeciwieństwie do Baudelaire’a, w którym widziano jego ojca duchowego, nie chodzi mu o wywołanie szoku, „bulwersacji i emocjonalnego skandalu”. Wyjaśniał, że jest odwrotnie:

brzydotę chciałem ukazać w kategoriach uwznioślonych, od strony estetycznej zrehabilitowanych. Estetyka to przecież sprawa umowna i społecznie zmienna. [...] Świat nie składa się z rzeczy ładnych i brzydkich, tylko z naszego stosunku do przedmiotów i rzeczy<sup>14</sup>.

Podobnie zdaje się sądzić przywołany już tu Różewicz. I on nie tyle chce szokować, ile przypomnieć, że góra mięsa po prostu jest elementem rzeczywi-

<sup>11</sup> Cyt. za przypisem do wiersza *Latarnia* w: jw., s. 296.

<sup>12</sup> J. Błoński, *Tradycja, ironia i głębsze znaczenie*. W: *Romans z tekstem*. Kraków 1981, s. 64.

<sup>13</sup> J. Przyboś, *Zdarzenia* (z tomu: *Równanie serca*). W: *Sytuacje liryczne*, s. 105–106.

<sup>14</sup> Z. Taranienko, *Rygor i tajemnica. Rozmowa ze Stanisławem Grochowiakiem*. W: *Rozmowy z pisarzami*. Warszawa 1986, s. 438.

stości, przeto musi być dla niej miejsce i w poezji. Co ciekawe, i on ową górę mięsa, którą odczytywać można także jako metaforę ludzkiego świata – „piekielnego”, gnijącego świata (kadawer, brzuch, czeluść piekielna) zestawia ze sztuką (muzealną). „O tej samej porze”, kiedy „długie hale Luwru / są puste”

wielkie hale  
krwawią w świetle elektrycznym  
góra mięsa  
monstrualny kadawer  
poruszył się  
w otwartym brzuchu  
w zgiełku  
grzebie kolec światła  
i otworem w twarzy parują  
wnętrzości

(O tej samej porze<sup>15</sup>)

Różewicz nie chce epatować. To skaza „tej pory”, skaza współczesności, że „nikt nie przeżywa / nie odbiera piękna / tylko Gioconda / uśmiecha się / tajemniczo i pracowicie”<sup>16</sup>.

Niewątpliwie chodziło Herbertowi o wzięcie w cudzysłów takiej postawy artysty (jakkolwiek motywowanej) oraz takiego modelu sztuki. Przykładów było pod dostatkiem.

Które z dwu przedstawień zaprezentowanych w *Pogrzebie* jest „prawdziwsze”? Na pewno nie pierwsze, ostentacyjnie odslaniające swoją sztuczność i jednostronność. Swoistego komentarza dostarcza tu wiersz *Trzy studia na temat realizmu*. Pierwsze przedstawienie pogrzebu wieloryba mogłoby być dziełem tych, „którzy malują małe lusterka jezior / obłoki i łabędzie sceny przy strumieniu” (H 65); tych, którzy „myśleli że znajdziemy szczęście / w zacisznym sercu krajobrazu z tęczą” (H 66).

W *Pogrzebie*, co prawda, pojawia się niepokojący akcent. Otóż wieloryb „kpił dobrodusznie z okrętów, lubił głos trąby powietrznej i miał pełne pudełko topielców, którymi bawił się jak żołnierzami z ołowiu” (H 116). Okazuje się więc, że są w tej rzeczywistości nie tylko pantofle z perłą zamszową, ale i trąby powietrzne, i topielcy. O tym wszakże tylko mówią pasikoniki morza i słowa te są niejako komentarzem do wielkości wieloryba, jej swoistym podkreśleniem: jeśli jest się bardzo wielką rybą, to można drwić z okrętów i lubić dźwięk trąby powietrznej. Nadto wskazują, iż bawił się topielcami-żołnierzami, bo był młody, był „niedorostkiem” (ang. „*whale-calf*”, czyli ‘wielorybie cielę’). Przywołują na myśl wyobrażenia o tym ogromnym zwierzęciu jakby wyjęte z literatury dziecięcej:

Pinokio połaskotał wieloryba w zebra, co spowodowało, że wieloryb się roześmiał, a gdy tylko rozwarł szeroko swoją paszczę, cieśla, Pinokio i kot uciekli<sup>17</sup>.

Wątek wielorybiej zabawy ilustrującej (przez proporcję) jego wielkość znajdujemy też w cytowanych już *Nowych Atenach*: „Beczki im flisi rzucają, aby

<sup>15</sup> T. Różewicz, *O tej samej porze* (z tomu: *Nic w płaszczu Prospera*). W: *Wiersze*. Wstęp S. Lichański. Warszawa 1974, s. 216.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> C. Collodi, *Pinokio*. W antologii: *Skarbnica ulubionych bajek*. Tłumaczyli A. Kruczkowska i A. Reiff. B.m. i r., s. 380.

się bawiąc, żeglugi nie tamowały” (Ch 307). I tu więc wieloryb prezentowany jest jako dobroduszny z natury.

Znamienne, że w Herbertowym *Pogrzebie* w pierwszym przedstawieniu nie pojawia się on w ogóle, by tak rzec: we własnej osobie. „Zasłania” go karawan – czarna cukiernica – i tylko konwencja określa ramy dopuszczalnego portretu: raczej wieloryba żywego czy „jak żywego”, wystylizowanego. W jej ramach nie mogłyby wszak znaleźć się elementy rozkładu. Całość obrazu zostaje przykryta sublimującym cytrynowym światłem, a dzwony „Montują na wysokościach wielkie krosna”.

Ale i drugie przedstawienie „prawdziwego” wielorybiego portretu nie daje; choć nie można go ściśle związać z tymi Herbertowymi realistami, „Którzy malują wnętrza golarni / niechlujne staruszki osły i warzywa / sceny pijackie brutalnych żołdaków”. Bo jakkolwiek w *Pogrzebie* pojawia się określenie „góra mięsa”, to nie jest ona Różewiczowskim „monstrualnym kadawerem”. Przedstawienie to nie jest „dogmatycznie” werystyczne w imię wierności. Podlega wszakże zasadzie awangardowego dysonansu wynikającego z przemieszania różnych sfer rzeczywistości. Zabrakło „realizmu” trzeciego. Tak jakby wieloryb nie mógł mieć wiele wspólnego ze sztuką, która zna „tylko dwa kolory” i dzieli płótno na lewą i prawą stronę. Zestawienie ze „studiami na temat realizmu” wyraźnie uświadamia, że nie o postaci realizmu chodzi Herbertowi w *Pogrzebie*. A przynajmniej nie tylko o nie. Jak pisał Irzykowski –

Jeśli się zżymamy na którego autora za to, że po prostu tylko kopiuje rzeczywistość, to właściwiej i trafniej powinniśmy powiedzieć, że kopiuje on pewne utarte już wzory ujmowania rzeczywistości<sup>18</sup>.

Okopień-Sławińska, przywołując sąd Irzykowskiego, jeszcze go wyostrza i zarazem przenosi na nieco inną płaszczyznę: „Pisarz nie staje bezpośrednio wobec świata, ale wobec różnych literackich formuł świata<sup>19</sup>. *Pogrzeb młodego wieloryba* może suponować, iż takie jest też przeświadczenie Herberta; tyle że chodzi mu o artystyczne, nie tylko literackie formuły.

Właściwym przedmiotem tego utworu jest wieloryb i zarazem nie jest. Wolno bowiem przypuszczać, iż intencją Herberta było pokazanie przemian, jakich doświadcza przedmiot – onże wieloryb – wskutek działania konwencji, o zademonstrowanie, w jakim stopniu obraz świata zależy od sposobu pisania i czytania. Słuszniej byłoby więc mówić nie o przeciwstawieniu dwóch „realizmów”, ale o konfrontowaniu dwóch kanonów estetycznych: klasycznego i awangardowego; dwóch zatem modeli twórczości, dwóch wzorów odnoszenia sztuki do rzeczywistości; dwóch wziętych w cudzysłów poetyk: ponowienia wzoru i odkrywania nowego, repetycji i rewelacji. W konsekwencji wszakże – o pokazaniu, że każda z nich jest konwencją, jest przeto – jak powiedziałby Platon – trzecia w stosunku do rzeczywistości. Pytanie o „prawdziwość” wieloryba pozostawałoby wtedy nadal aktualne.

Co ciekawe, nie tylko u Herberta wieloryb w jakiś sposób wiąże się z kwestią prawdziwości. Jacek Podsiadło w wierszu *Tracąc czucie w palcach* wyznaje:

<sup>18</sup> Cyt. za: A. Okopień-Sławińska, *Rola konwencji w procesie historycznoliterackim*. W zbiorze: *Proces historyczny w literaturze i sztuce*. Warszawa 1967, s. 74.

<sup>19</sup> Okopień-Sławińska, *op. cit.*

Samo południe. I tego czasem dosyć,  
by stracić wiarę  
w wieloryby, w inne planety,  
w bogatych ludzi bez trosk, egzotyczne dżungle<sup>20</sup>.

Wieloryb staje się znakiem czegoś, w co trudno uwierzyć, czegoś niewiarygodnego, bo – jak egzotyczne dżungle – niedostępnego bezpośrednio doświadczeniu. Poeta przeciwstawia go krajobrazom, które można sprawdzić, dotykając „poślinionym palcem”. Herbert szukał konwencji, która pozwoliłaby wieloryba przedstawić. Dla Podsiadły, będąc poza doświadczeniem, staje się on przedmiotem wiary, a raczej niewiary:

[...] Nie wierzę w wieloryby.  
Wierzę w jadalne robactwo i czterdzieści dni  
nieprzerwanej nocy, w kaganek z rybiego tłuszczu<sup>21</sup>.

A przecież – zdawałoby się – ma on za sobą długą literacką tradycję. To w jego brzuchu był Jonasz trzy dni i trzy noce. W *Wulgacie w Księdze Jonasza* (2, 1) nazwany jest wielką rybą: „*Et praeparavit Dominus piscem grandem [...]*”. Wujek tłumaczy dosłownie: – „I nagotował Pan rybę wielką”. W *Biblii Tysiąclecia* przełożono: „Pan zesłał wielką rybę, aby połknęła Jonasza” (BT 1079)<sup>22</sup>; w *Biblii* opracowanej przez zespół pod redakcją ks. Michała Petera i ks. Mariana Wolniewicza zaś – „Jahwe jednak zrządził, że jakaś wielka ryba połknęła Jonasza” (PW 1256). W obu edycjach tłumaczenia dokonano z języków oryginalnych. Szczególnie znaczące ze względu na swego rodzaju ideologię przekładu wydaje się tłumaczenie w edycji Petera i Wolniewicza – użycie wyrażenia „jakaś wielka ryba” sugeruje jej nieokreśloność, co dodatkowo uzasadnione zostało i podkreślone w komentarzu:

Zdarzenie to przedstawione jest jako cudowne, toteż nie mają żadnego sensu dociekania, jaka to mogła być ryba i jak Jonasz mógł żyć w jej wnętrzu trzy dni; Autor sam bowiem nie zastanawia się nad tym, o rybie zaś mówi tylko ogólnie, nie mając najprawdopodobniej na myśli żadnego określonego gatunku. [PW 1256]

We wszystkich wszakże translatorskich wersjach trudno doszukać się „portretu”. Istotna wydaje się jedynie wielkość brzucha. W gruncie rzeczy zaś w ogóle nie chodzi o wieloryba, ale o Jonasza. A raczej nie o jednego ani drugiego, ale o naukę, o wyrażenie Boskiej intencji, Boskiego planu. „Księga Jonasza chce pouczyć o woli miłosiernego Boga, który czeka na znak prawdziwej pokuty, by móc przebaczyć” (BT 1078). Jonasz – jak wiadomo – „przez zamierzoną ucieczkę na przeciwległy kraniec świata chce uwolnić się od powierzonej mu przez Pana misji prorockiej” (BT 1079). Zostaje wszakże przez Boga „przywiedziony do posłuszeństwa, nie bez udziału wielkiej ryby [*great fish*] lub wieloryba [*whale*], którą Pan zesłał przez wodę dla swoich specjalnych celów”<sup>23</sup>. Jonasz musiał popłynąć do Niniwy i wypełnić Boże

<sup>20</sup> J. Podsiadło, *Tracąc czucie w palcach*. W: *Arytmia*. Kraków – Warszawa 1993, s. 72.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Tym skrótem odsyłam do wyd.: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. [*Biblia Tysiąclecia*]. Opracował zespół biblistów polskich [...]. Wyd. 3. Poznań – Warszawa 1980. Natomiast skrótem PW odsyłam do wyd.: *Pismo święte Starego i Nowego Testamentu*. Opracował zespół pod redakcją M. Petera (*Stary Testament*) i M. Wolniewicza (*Nowy Testament*). T. 2. Poznań 1984.

<sup>23</sup> J. Barnes, *A History of the World in 10 1/2 Chapters*. London 1989, s. 176.

posłannictwo. W czasie burzy i w brzuchu wieloryba doświadcza przemiany – obiecuje spełnić to, co ślubował. Mieszkańcy Niniwy „odwrócili się od swojego złego postępowania. I ulitował się Bóg nad niedolą, którą postanowił na nich sprowadzić, i nie zesłał jej” (Jon. 2, 10; BT 1081).

Julian Barnes, autor *Historii świata w dziesięciu i pół rozdziałach*, w której opowieść o Jonaszu stanowi jeden z epizodów, porównuje Boga do autora powieści. Bóg stwarza iluzję wolnej woli swoich bohaterów, a w rzeczywistości trzyma w ręku wszystkie karty, co pozwala mu bez przeszkód wygrywać wszystkie rozgrywki<sup>24</sup>. To zapewne miał na myśli Herbert, kiedy pisał w *Jonaszu*:

agenci Lewiatana  
dają się przekupić  
nie mają zmysłu losu  
są urzędnikami przypadku [H 146]

Zmysł losu posiadał Bóg kierujący poczynaniami biblijnego Jonasza. Współczesny Jonasz, wedle Herberta, „drugi raz nie podejmuje się / niebezpiecznej misji [...] / pod fałszywym nazwiskiem / handluje bydłem i antykami” (H 146). Umiera na raka w „schludnym szpitalu”. Należy do sfery przypadku. Dlatego jego życie nie staje się żadną z figur losu: „parabola / przyłożona do głowy jego / gaśnie / i balsam przypowieści / nie ima się jego ciała” (H 147). Balsam powinien przynosić ukojenie. Tu jednak w ogóle „nie ima się jego ciała”. Nie daje nadziei na istnienie wyższego porządku, na Boską sprawiedliwość.

W *Księdze Jonasza* swoistym jej *exemplum*, a zarazem Boskim argumentem staje się krzew rycynusowy. Miał przekonać Jonasza wypominającego fakt nie tyle daremności, ile zbędności narzuconej mu misji. Wszak niezależnie od jej powodzenia Bóg i tak by przebaczył: „Tobie żal krzewu, którego nie uprawiałeś i nie wyhodowałeś, który w nocy wyrósł i w nocy zginął. A czyż Ja nie powinienem mieć litości nad Niniwą, wielkim miastem [...]?” (Jon. 4,10–11, BT 1081). Barnes zwraca jednak uwagę, że istnieje ogromna różnica między krzewem rycynusowym, który posłużył Bogu za argument, a 120-tysięcznym miastem. Jego zniszczenie winno więcej ważyć niż zniszczenie krzewu, można więc dobrze ocenić Boską umiejętność konstruowania fabuły, budowania napięcia, charakterystyki, ale w układanej przez niego opowieści jest też rys melodramatyczny. Zdaje się wtórować Herbertowi, mówiąc, iż „wielorybia strona rzeczy” nie została technicznie dobrze rozwiązana: jest on tak samo pionkiem jak Jonasz. Jego

opatrznościowe pojawienie się właśnie w chwili, kiedy marynarze wyrzucają Jonasza za burtę zakrawa zbyt wyraźnie na *deus ex machina*; wielka ryba zostaje obojętnie porzucona w powieści w momencie, kiedy wypełniona została jej funkcja narracyjna<sup>25</sup>.

Auerbach wiąże to z charakterystycznym dla Żydów sposobem pojmowania istoty bóstwa, choć zarazem stwierdza:

Wyobrażenia Żydów o istocie bóstwa są więc nie tyle przyczyną, ile raczej symptomem ich sposobu przedstawiania i ujmowania rzeczywistości. [...] Rzeczą nie do pomyślenia byłby tu [mowa o historii ofiary Izaaka] opis sprzętu, jakim posługują się bohaterowie, krajobrazu,

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, s. 177.

który się właśnie przemierza, osłów czy pachołków, którzy towarzyszą pochodowi; [...] służą one wyłącznie celowi nakazanemu przez Boga; to, czym są poza tym, czym były lub czym będą, pozostaje w cieniu. [...] Oświetlone zostaje tylko to [...] i tylko po to, aby widać było, jak straszliwie doświadczano Abrahama i że Bóg doskonale był tego świadom<sup>26</sup>.

Opowieści biblijne „zawierają drugi ukryty sens”. Wciela się w nie „nauka i obietnica [...]”; właśnie dlatego opowieści te są tak mroczne i pełne głębi”. Zarazem istniejące niedopowiedzenia, niedookreślenia pozwalają włączyć „naszą własną egzystencję” w zapisaną w biblijnym tekście „wizję, poczuć się elementami konstruowanej przezeń historii świata”<sup>27</sup>.

Dlatego wieloryb jest niczym więcej, jak tylko funkcją fabularną z jednej strony, pływającym więzieniem, w którym Jonasz spędza trzy dni i trzy noce – z drugiej. Choć – jak zauważa Barnes – wieloryb „zemścił się”: mniej pamiętamy, czy Niniwa została ocalona, czy nie, i co stało się z nawróconym Jonaszem. Pamiętamy natomiast, że został on połknięty przez wieloryba, co zyskało dość bogatą ikonografię (Giotto, Bruegel, Michelangelo, Correggio, Rubens, Dali)<sup>28</sup>.

Co ciekawe, Herbert w *Jonaszu* także nie daje portretu, o czym zapewne przesądził fakt uczynienia historii biblijnej punktem wyjścia, a zarazem punktem odniesienia konstruowanych sensów.

Zdaniem Barnesesa, fascynuje w niej stan napięcia między niebezpieczeństwem a ocaleniem; na drugim planie – wskazanie, że jest możliwe ocalenie (zbawienie) i sprawiedliwość po oczyszczającym (czyścącym) uwięzieniu. Może być zatem odczytywana także jako figura sądu Bożego, dającego nadzieję na ocalenie tych, którzy odwrócą się od złego postępowania. Taka interpretacja opowieści o trzydniowym uwięzieniu Jonasza zwraca uwagę na ciekawe znaczenie motywu brzucha, uważanego wszak za miejsce „niższe”, nieczyste. W historii Jonasza purgatorium ulokowane zostałoby właśnie w takim miejscu i nie związane z oczyszczającą mocą wody bądź ognia. Zapowiada ono kolejną wykładnię sensu opowiedzianej „przygody”.

Jak Jonasz jesteśmy wszyscy miotani sztormem po morzach życia, narażeni na oczywistą śmierć, [...] a następnie osiągamy oślepiające wskrzeszenie i jesteśmy na powrót uratowani dla światła i rozpoznania Boskiej miłości<sup>29</sup>.

Do tego motywu historii Jonasza nawiązuje niewątpliwie twórca Pinokia. Drewniany pajacyk, jak biblijny prorok, zostaje połknięty, by jego przeznaczenie mogło się dopełnić. W brzuchu olbrzymiej ryby (rekina, choć w wielu polskich adaptacjach zastępuje go wieloryb) dokonuje się jego ostateczna przemiana: z niegrzecznego chłopca w dobrego. W nagrodę wróżka zamienia drewnianego pajaca w prawdziwego chłopca. (Dowód to, że wieloryb jednak może mieć coś wspólnego z przesłaniem moralnym.)

Z drugiej strony, zdaniem Barnesesa, ciągła aktualność opowieści o Jonaszu ma swoje źródło w tym samym, co zadecydowało o wielkiej popularności filmu *Szczęki*: lęk przed byciem połkniętym przez ogromnego stwora, przed oślepie-

<sup>26</sup> E. Auerbach, *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*. Przekład i wstęp Z. Żabicki. T. 1. Warszawa 1968, s. 53, 55, 57.

<sup>27</sup> *Ibidem*, s. 64, 65.

<sup>28</sup> Barnes, *op. cit.*, s. 177.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 178.

niem, przed śmiercią, przed nieznanym. Bardziej lubimy być straszni przez opowieści niż przez złe przypadki życia. Tam też możemy wykazać bez przeszkód swoją nieugiętość<sup>30</sup>. W tym upatrywać można genezy licznych opowieści podróżniczych. Wieloryb jest w nich zadaniem, niekiedy wiążącym się z niespodzianką, sprawdzianem osobistej dzielności, jak w pasjonującej opowieści o przygodach wielorybników, *Moby Dick, czyli Biały Wieloryb* Hermana Melville'a. Podobną funkcję pełni wielki marlin w opowieści Hemingwaya *Stary człowiek i morze*. Podobną także z tego względu, że obie historie aktualizują (w dużym stopniu za sprawą wielkiej ryby) dodatkowe, symboliczne czy wręcz – metafizyczne sensy: są zarazem opowieścią o ścieraniu się sił dobra i zła.

W żartobliwym, przeznaczonym dla dzieci wierszu Konopnickiej słowa Stefka Burczymuchy:

Komu zechcę, to dam radę!  
Zaraz na ocean jadę,  
I nie będę Stefkiem chyba,  
Jak nie złapię wieloryba!<sup>31</sup>

– dowodzą jego samochwalstwa: Papkin omalże obiecuje krokodyla, Stefek wieloryba. Stanowią więc źródło humoru, z drugiej strony – niewątpliwie są pogłosem tych historii podróżniczych, w których wieloryb okazuje się uosobieniem groźnych sił morza, a zarazem mięsem, na które się poluje. W polskiej kulturze zaś nie tyle „poluje”, ile go „używa”. W postaci tranu – lekarstwa znienawidzonego przez dzieci. „Wypij tran, a urośniesz duży”; w domyśle – „jak wieloryb”.

z wieloryba  
tran i fiszbiny  
reszta się nie nadaje

– pisze Białoszewski w wierszu *Retory*<sup>32</sup>, niejako dokumentując taki sposób myślenia o wielorybie.

Bodaj to mieć odpowiedni stateczek i dobry harpun, pierwszy bym krzyknął: „Dalej na wieloryba, gdyż ta sztuka warta jest zachodu!” [...] Gdybyż to zresztą szło tylko o zadowolenie! Co tu dużo gadać, przecież taka zdobycz byłaby bardzo na rękę kolonistom, gdyż tran, tłuszcz i fiszbiny mogły się im przydać do różnych celów.

– czytamy w *Tajemniczej wyspie*<sup>33</sup>. Koloniści stateczku nie mieli. Ale i tu wieloryb pojawił się na zasadzie *deus ex machina* – wyrzucony przez fale, martwy już, z harpunem w boku, dostarczając materiału do produkcji stearyny, gliceryny i narzędzi do polowania. Tak więc i potrzeby materialne, i potrzeba satysfakcji zostają zaspokojone.

Co ciekawe, nasz „wieloryb” w języku angielskim („*whale*”) nie jest „wielką rybą”. Język polski, być może pod wpływem tradycji biblijnej, sugeruje „rybią” naturę tego ssaka. Chmielowski w *Nowych Atenach* pomieścił go wśród „ryb osobliwych” i nazwał Księciem i Królem ryb:

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> M. Konopnicka, *Stefek Burczymucha*. W: *Co słonko widziało*. Warszawa 1987, s. 83.

<sup>32</sup> M. Białoszewski, *Retory*. W: *Wiersze*. Przedmowa J. Sławińskiego. Warszawa 1976, s. 126.

<sup>33</sup> J. Verne, *Tajemnicza wyspa*. Tłumaczyła J. Karczmarewicz-Fedorowska. T. 1. Warszawa 1968, s. 347.

BALAENA, albo CETE, Wieloryb Książę i Król Ryb dla wielkości ekstraordinaryjnej; osobliwie w Morzu Indyjskim, gdzie na cztery morgi, według Pliniusza, *alias* na 960 stóp znajdują się. Bywają pięć razy większe od słonia, według Eliana. W Oceanie bywają wielkie na stóp 200, koło Grenlandyi. W rzece Scaldis pod Antwerpią na 18 stóp. Ogon sam szerokości miał stóp 14, od oka do pyska stóp 16, szczeka na 6 stóp, ząb najdłuższy na 6 wielkich palców, *Jonstonus in Thaumatoграфия*. Na insule Sumatrze w Indyi są jak wyspy wielkie. [Ch 307]

Przyczynkiem to do rozważań o roli autorytetów (gdyby nie owa wiara w moc autorytetów, Chmielowski zostałby niewątpliwie uznany za duchowego ojca XX-wiecznych postmodernistów), a zarazem jeszcze jeden dowód na to, że granice naszej kultury są granicami naszego języka. I odwrotnie.

W polskiej kulturze wieloryb od czasów Chmielowskiego niezmiennie pozostaje w sferze egzotyki i jako taki jest co najwyżej bohaterem wierszyków i opowieści dla dzieci, jak choćby w Tuwimowskim *Panu Maluškiewiczu i wielorybie* czy *Na Wyspach Bergamutach* Brzechwy. Tu jest stary, nosi okulary i pojawia się w aurze dziwactwa czy dziwu wyobraźni „bajkowej” krainy.

W nieco podobnej roli występuje w wierszu Gałczyńskiego *Wjazd na wielorybie* (tytuł i pierwsza zwrotka powstały w 1939 roku, całość wydrukowała „Odrodzenie” w 1947). W tym utworze jest składnikiem aury niesamowitości – obok muzy, gęsi, katedry Notre-Dame ze złota, którą podróżujący na wielorybie poeta trzyma w dłoni. Decyduje o jego swoistej surrealskości, a także poetyckości, jako znamię istnienia osobnego poetyckiego świata, rządzącego się autonomicznymi, niepowtarzalnymi prawami. Jest także symptomem dokonującej się w rzeczywistości przedstawionej wiersza (ale może zakładającej również działanie – pośrednie – na rzeczywistość pozaartystyczną) prowokacji artystyczno-obyczajowej. Przekorne nawiązanie do *Biblii* wydaje się bowiem oczywiste: poeta podróżuje nie w brzuchu, ale na grzbiecie wieloryba, a i cel jego „podróży” nie jest tak wzniosły i brzemienny w skutki. Sięga Gałczyński – podobnie jak Herbert – po zakorzenione w tradycji obrazy (motywy) triumfalnych wjazdów. I u Gałczyńskiego wieloryb nie zostaje przedstawiony: on jako on. Jest tylko środkiem lokomocji – w tym wypadku dla poety – i zdaje się pojawiać ze względu na swoją osobliwość, szczególnie w kontekście opisanym w wierszu (polskie miasto o piątej pięć), i oczywiście – rozmiary.

Pełni więc rolę swego rodzaju przedmiotu surrealistycznego (z tego, być może, względu po motyw Jonasza i wieloryba sięgnął Dali). W podobnej roli występuje u Białoszewskiego w tomie *Odczepić się*. Sposób jego pojawienia się rodzi zaskoczenie, zagadkę; niewątpliwie jest także polemicznym nawiązaniem do bajkowej tradycji:

BAJKA O WIELORYBIE  
Mignął w szybie<sup>34</sup>

I tu zatem nie wieloryb jest bohaterem. Już raczej ten, który patrzy i któremu wieloryb „mignął”. A najpewniej – rym, któremu Białoszewski dał się „poprowadzić”. Rym i bajkowa konwencja: wywołana w tytule, ale nie zrealizowana. Wieloryb jako bohater nie zostaje zaprezentowany, brak bajkowej fabuły, brak dialogu, brak morału. Zasada zawiedzionego oczekiwania jest

<sup>34</sup> M. Białoszewski, *Bajka o wielorybie*. W: *Odczepić się*. Warszawa 1978, s. 98.



więc u Białoszewskiego źródłem humoru. Każę uznać ten utwór za swego rodzaju żart poetycki. Skądinąd Białoszewski zdaje się tylko utwierdzać tradycję, gdyż w polskich bajkach wieloryb nie pojawia się. Nie ma go wśród bestiariusza Biernatowego zbioru bajek Ezopowych, a więc w klasycznym zestawie bajek. Jest tu jesiotr, szczupak, węgorz, ze zwierząt morskich – delfin. Egzotyczne zwierzęta morskie pojawiają się w polskiej literaturze rzadko, o czym decyduje, jak można się spodziewać, fakt, iż polska kultura nie jest tak silnie związana z morzem, jak angielska czy amerykańska. Tam wieloryb występuje częściej. Staje się także składnikiem potocznych porównań związanych z kulturą nautyczną: „Miał w pasie obwód wieloryba, białe jak śnieg brwi, wąsy i brodę”<sup>35</sup>. Z tradycją protestancką silniej też zdaje się być związana historia Jonasza.

W roli swoistego poetyzmu stosowany jest w tradycji polskiej stosunkowo wcześniej. O takiej jego funkcji wspomina Katarzyna Meller, omawiając wiersz Lubelczyka na herb Łodzi<sup>36</sup>. Jednocześnie XVI-wieczny tekst dyskretnie aktualizuje analogię herbowej łodzi Górków i wieloryba przewożącego Jonasza na brzeg naprzeciw Niniwy.

Wieloryb jako swego rodzaju naczynie (forma dla treści), a więc w funkcji zamykania lub ukrywania w sobie, pojawia się w wielu kulturach. Kopaliński wskazuje, że występuje on w roli np. „grobu zawierającego zwłoki, ciała mieszczącego duszę, barki przewożącej na wschód podziemną rzeką słonecznego boga; [jako] ukryty skarb; zagrażająca katastrofa; arka Noego mieszcząca całą ludzkość i świat zwierzęcy”<sup>37</sup>. Do tego znaczenia motywu, a także częściowo do omawianych wcześniej znaczeń przemiany i odrodzenia, nawiązuje Grochowiak w wierszu *Gorączka*:

Embrion w Matce  
Jonasz w brzuchu wieloryba<sup>38</sup>

Embrion w Matce jest obrazem zawierania się, ale przede wszystkim – znakiem nowego, poczynającego się życia, tak jak Jonasz – nowego życia w zgodzie z Bogiem. Grochowiaka na te topiczne znaczenia naprowadza rozbudowana konstrukcja metaforyczna: gorączka „Dobija się do skroni” [...] / Z nagłą wali w kolory jak w dym”. Unicestwia je, „releguje”. Zostaje tylko czerwień, którą „gumiastą oponą po meblach rozwiesza”; krwista czerwień sypialni, łono, embrion, Jonasz.

Autor *Wstępu do Księgi Jonasza* odnotowuje fakt żywotności tego motywu już w czasach powstawania *Księgi*: „znane nam pewne szczegóły folkloru owych czasów zawierają również temat ryby, która połknęła człowieka i zachowała go żywego” (BT 1079). Ten „szczegół folkloru” restytuuje Barnes opowiadając historię 35-letniego żeglarza, Jamesa Barthleya, którego 25 VIII 1891 fala zmyła z pokładu i został połknięty przez kaszalota. Jego towarzysze złapali zwierza i – jak w bajce o Czerwonym Kapturku – rozpruwszy brzuch, wyciągnęli wielorybnika. Wskutek działania kwasów żołądkowych wieloryba pobieliał on, stał się albinosem. W historii Barnes’a to on opowiada o zdarzeniu:

<sup>35</sup> Durell, *op. cit.* s. 55.

<sup>36</sup> K. Meller, *Jakuba Lubelczyka „Psalterz Dawida” z roku 1558. Studium filologiczne*. Poznań 1992, s. 45.

<sup>37</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*. Warszawa 1991, s. 457.

<sup>38</sup> S. Grochowiak, *IV. Gorączka* (z cyklu *Z karty choroby*). W: *Bilard Ahaswer*. Warszawa 1987, s. 24.

jak najpierw ujrzał nad sobą ogromne żebrowane jasnoróżowe i białe sklepienie, jak został wciągnięty niżej i otoczyła go ściana miękkiego jak guma arabska mięsa, jak znalazł się w worku i jego palce dotykały ciągle żywych ryb, wreszcie — poczuł, że traci przytomność<sup>39</sup>. Barthley pozostawał w brzuchu wieloryba krócej niż biblijny Jonasz, nieco więcej niż pół dnia, co wydaje się ustępstwem twórców opowieści na rzecz prawdopodobieństwa, ograniczonego niewątpliwie osiągnięciami ówczesnej wiedzy medycznej. Niemniej, mit Barthleya niewątpliwie zrodzony został przez opowieść o Jonaszu i odsyła nas z powrotem do pierwszego wydarzenia zapisanego w *Biblii*.

Przez egzegetów biblijnych motyw Jonasza w brzuchu wieloryba uznawany jest za prefigurację złożenia do grobu i zmartwychwstania Chrystusa; przy czym zwraca się uwagę na typiczny sens tego motywu. Pisze Dorothea Forstner:

Z historii o Jonaszu artyści wybierali na ogół trzy sceny: połknięcie go przez potwora morskiego, wypłucie go na brzeg i jego odpoczynek w cieniu szałasu. Już samo powtarzanie się tych samych motywów wskazuje na typiczny sens, który ukazują słowa Zbawiciela: „Albowiem jak Jonasz był trzy dni i trzy noce we wnętrznościach wielkiej ryby, tak Syn Człowieczy będzie trzy dni i trzy noce w łonie ziemi” (Mt 12, 40) Słowa te znaczą, że więzy śmierci będą go krępować tylko przez krótki czas, a potem znowu będzie wolny. Przedstawienia Jonasza są więc symbolem zmartwychwstania<sup>40</sup>.

Nawiązaniem do symbolicznego znaczenia Chrystusa „we wnętrznościach wielkiej ryby” są niewątpliwie słowa znanej pieśni wielkanocnej

Zwycięzca śmierci, piekła i szatana  
Wychodzi z grobu dnia trzeciego z rana.  
Naród niewierny trwoży się, przestrasza  
Na cud Jonasza,  
Alleluja.

W powieści Cynthii Ozick *Mesjasz ze Sztokholmu* wielorybem okazuje się brązowa amfora, polyka bowiem i zawiera w sobie to, co dla bohatera szczególnie cenne — zaginioną powieść polskiego pisarza Brunona Schulza, za którego syna uważa się on.

Dr Eklund ujął brązową amforę w obie ręce i uniósł ponad stół. Oto ona, uniesiona, wędrująca powoli w górę: torpeda, wieloryb z rozwartą paszczą, roztruchan. W połowie drogi dr Eklund zaczął obracać walenia, aż rozwarty pysk zwił w dół i wyrzygał z siebie beład, chaos: strumień kanciastych, białych skrzydeł, pogmatwaną armadę białych żagli. Zawirowały setki kartek: pogiętych, poplamionych, popstrzonych, postarzałych<sup>41</sup>.

Owa amfora-wieloryb okazuje się *sui generis* sarkofagiem, tj. dosłownie: „pożerającym ciało”, i to w podwójnym sensie. Rękopis zostaje w nim złożony, „zmartwychwstaje”, po to jednak, by powtórnie zaginać. Niewątpliwie istotne, i nasycone wielorakimi sensami, jest także to, że rękopis nosi tytuł *Mesjasz*. „Mesjasz” w brzuchu amfory-wieloryba, jak Mesjasz złożony w grobie. Takie alegoryczne znaczenie jest przez autorkę co najmniej sugerowane i jako takie istnieje w tle bezpośrednio aktualizowanych znaczeń.

<sup>39</sup> Barnes, *op. cit.*, s. 179–180.

<sup>40</sup> D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przekład i opracowanie W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Wybór ilustracji i komentarz T. Łozińska. Warszawa 1990, s. 315–316.

<sup>41</sup> C. Ozick, *Mesjasz ze Sztokholmu*. Tłumaczył Joteł. Poznań 1994, s. 112.

W szczególnej odmianie zawieranie jest więc związane z polykaniem. Średniowieczne wyobrazenie brzucha wieloryba jako czeluści piekła, a otwartej paszczy jako bramy piekielnej pojmować można bowiem jako wariant wielorybkiej roli zawierania w sobie i polykania. Paszcza wieloryba staje się znakiem paszczy piekielnej, w której pogrążają się grzesznicy. Bez wątplenia wyobrazenie takie powstało pod wpływem biblijnych obrazów Lewiatana.

z ust mu płomienie buchają,  
sypią się iskry ogniste.  
Dym wydobywa się z nozdrzy,  
jak z kotła pełnego wrzątku.  
Oddechem rozpala węgle,  
z paszczy tryska mu ogień.  
[. . . . .]  
Głębież wód wzburzy jak kocioł,  
na wrzątek ją zdoła przemienić.  
(Hi, 41, 11–13, 23, BT 566–567)

W takim znaczeniu pojawia się często w obrazach (Bosch, Bruegel, El Greco). Podobnie w teatrze. „Monstrualny kadaver”, „otwarty brzuch”, w którego „zgiełku / grzebie kolec światła” w wierszu Różewicza do tego znaczenia niewątpliwie nawiązuje. Być może dlatego też wieloryb na starych mapach znaczył ocean – groźną otchłań polykającą śmiałków.

W XX-wiecznej Miłoszowej transpozycji biały wieloryb okazuje się metaforą świata. Świata uwodliwego i piekielnego, pochłaniającego człowieka i decydującego o poczuciu utraty tożsamości, utraty umiejętności rozpoznania tego, co prawdziwe.

Paszcza lewiatana  
Zamykała się na mnie.  
[. . . . .]  
Porwał mnie w otchłań ze sobą  
Biały wieloryb świata.  
I teraz nie wiem  
Co było prawdziwe.  
(*Tak mało*)<sup>42</sup>

Tu wieloryb występuje obok Lewiatana, symbolizującego w *Biblii* siły zła („W ów dzień Pan ukarze swym mieczem / twardym, wielkim i mocnym, / Lewiatana, węża płochliwego / Lewiatana, węża krętego; zabije też potwora morską” Iz. 27,1), co sprawia, że zyskuje pokrewne mu znaczenie. Już w Lubelskim przekładzie *Psalmów* wieloryb pojawia się, jak podaje Katarzyna Meller, jako odpowiednik Lewiatana lub smoka morskiego (*draco*):

Nuż i wy, morskie przepaści a wielorybowie,  
Bądźcie Panu ku ci, k chwale zawždy po gotowie<sup>43</sup>.

Staje się więc synonimem zwierzęcia egzotycznego, groźnego i w pewnym sensie – enigmatycznego. Jako taki w *Nowych Atenach* znalazł się w dziale *Mundi mirabilia* pod hasłem *O rybie Lewiatan z żydowskich Talmudów*.

<sup>42</sup> Cz. Miłosz, *Tak mało*. W: *Poezje*. Warszawa 1988, s. 361.

<sup>43</sup> Cyt. za: Meller, *op. cit.*, s. 44–45. Tam też przytoczony odpowiedni fragment tekstu z *Wulgaty*: „*laudate Dominum de terra dracones et omnes abyssi*”.

Kto *Pisma świętego* jest świadomy, nic inszego nie może rozumieć przez ten termin LEVIATHAN, tylko rybę wielką morską *Cete*, albo *Cetum*, *alias* wieloryba. [Ch 262]

Wiek cały, jaki dzieli Lubelczyka i księdza Chmielowskiego, niczego więc nie zmienił, raczej utwierdził tradycję. Była ona wszak „*Authoritate firmatam*”:

Gdzie przez Leviathan tłumacze *Aquila*, *Symmachus*, *Theodotion* rozumieją *draconem* albo *balaenam*, to jest wieloryba, którego marynarze przez różne maszyny i kunszt chcą ułowić i usidlić, kiedy od wiatrów i burzy gwałtownej do tego połowu mają *impedimentum* (przeszkodę), złością pobudzeni *in maledicta* (do zlorzeczeń) otwierają usta, dni i momenta przeklinając, według tłumaczy świętych tekstu. [Ch 262–263]

I w nowszych wszakże przekładach *Biblii* Lewiatan, wieloryb, a nawet krokodyl pojawiają się zamiennie. W *Psalmie 104* (25–26) czytamy:

Oto morze rozległe i ogromne,  
a w nim istot bez liku,  
zwierząt małych i wielkich.  
Po nim pływają potwory morskie  
i Lewiatan, któregoś stworzył, by w nim uprawiał harce. [PW 265]

Ale już w komentarzu do tego fragmentu Lewiatana zastępuje wieloryb: „Autor wyraża swój podziw dla mądrości, z jaką Bóg stworzył takie bogactwo istot żyjących. Jako przykład podaje morze, pełne różnego rodzaju istot, od najmniejszych ryb aż do igrającego na falach wieloryba” (PW 265). W przypisie zaś do fragmentu *Księgi Joba* rozpoczynającego się wersem „Czy krokodyla złowisz na wędkę” (40,25–41,26) komentator pisze: „Mimo że tekst hebr. sugeruje tu nazwę Lewiatan, jakieś mitologiczne zwierzę, kontekst wskazuje, że chodzi o krokodyla” (PW 464)<sup>44</sup>. Mało wszakże przynależne krokodylej naturze wydają się wersy:

Zamienia głębinę w kocioł kipiący,  
mąci morze jak flaszczykę z wonnościami.  
Pozostawia za sobą smugę światła,  
głębia zda się okryta siwizną. [41, 23–24, PW 466]<sup>45</sup>

Nie o spójność przedstawienia ani portret krokodyla, wieloryba czy Lewiatana tu przecież chodzi, ale o uopostaciowanie sił większych niż ludzkie, niepojętych, sił zła. Miłosz w przywołanym tu wierszu *Tak mało* nie odchodzi zatem daleko od przedstawienia zapisanego w *Biblii*. Ciekawe, iż i w jego ujęciu wieloryb łączy się, choć w nieco inny niż u Herberta sposób, z kwestią prawdy, prawdziwości.

Metafora „morza świata burzliwego” i wieloryba jako jego złej i groźnej siły pojawia się w przywołanym wcześniej Lubelczykowym wierszu na herb Łódzia dołączonym do jego przekładu *Psalterza*, dedykowanego Łukaszowi Górcze, „wojewodzie brzesko-kujawskiemu, założycielowi drukarni dysydenckiej w Szamotułach, wodzowi luteran wielkopolskich. Jego herb i wiersz na tegoż pochwałę zdobi na odwrocie kartę tytułową *Psalterza*”<sup>46</sup>:

<sup>44</sup> Podobnie w *Biblii Tysiąclecia*: „Właściwie chodzi o mitologiczne zwierzę Lewiatana” (BT 566).

<sup>45</sup> W *Biblii Tysiąclecia*: „Głębię wód wzburzy jak kocioł, / na wrzątek ją zdoła przemienić. / Za nim smuga się świeci na wodzie, / topiel podobna do siwizny” (BT 567).

<sup>46</sup> F. Pilarczyk, *Stemmata w drukach polskich XVI wieku*. Zielona Góra 1982, s. 87. Wiersz Lubelczyka cytuję za tą pracą.

Pływaj długo a bezpiecznie najwdzięczniejsza łodzi,  
 A niech żadna zła nawałność na cię nie przychodzi.  
 Bo acz pływasz po tym morzu świata burzliwego,  
 Jednak to wiedz, iż za łaską Boga wszechmocnego.  
 Nie możesz iście nigdy być marnie zanurzona,  
 Choćby była srogość świata na cię zaburzona.  
 Jednak i ty przedsię przy płyniesz do portu wdzięcznego,  
 Gdzie się rozmnożą pociechy wesela twojego.  
 Niech marni wielorybowie tobą, jak chcą, chwieją,  
 Jeno ty przy Krystu Panie stój z mocną nadzieją.  
 Użrzesz żec się złe serce ich od żałości skruszy,  
 A ty wiecznie przy Panu swym zostaniesz na suszy.

W katastroficznych wizjach Zagórskiego wieloryb okazuje się nie tylko znakiem ciemnych i wrogich sił, ale i symptomem dokonującego się zburzenia dotychczasowego porządku świata, przemieszania przestrzeni nieba, ziemi i wody. Momentu zagłady, w którym – posłużmy się formułą Miłosza – „to, co przygniecione trwało – naprzód runie, / co naprzód szło – upadnie wstecz”<sup>47</sup>. U Zagórskiego

Oceanem płyną delfiny  
 huk bałwanów uderza o kościół  
 [. . . . .]  
 Jeden delfin chce wieloryba  
 naśladować w rozpędzie płetw:  
 rzuca cień na podwodne grzyby,  
 wodę trzyma nad pyskiem jak flet.  
 Grzyby widzą pod wodą strwożone  
 słupy pianą prychające w biegu:  
 orkan ciągnie komicie ogony  
 cuda wodne po niebie – gwiazd brzegu<sup>48</sup>.

Podobnie w wierszu *Pejzaż romantyczny* z tomu o rok wcześniejszego:

Chmura ciągnie. Pod jej płetwą znika  
 przezroczystość niebieskiej szyby.  
 Mąci niebo i gwiazdy połyka,  
 jak wieloryb świecące ryby<sup>49</sup>.

Wieloryb pozornie jest tu tylko elementem wcale nie zaskakującego porównania. W zakończeniu wiersza okazuje się jednak, iż pejzaż jest nie tyle „romantyczny”, ile „katastroficzny”, co nakazuje zweryfikowanie wyjściowej interpretacji chmury-płety.

Rzyga napaści chciwy polip  
 kłębam gór jak gęstym płynem.  
 Prędko szepczemy, prędko, bo ciężar świata nas boli  
 w usta żon naszych wiersze, które są zawsze winem<sup>50</sup>.

Pomieszanie sfer niewątpliwie służy tu budowaniu obrazu zagłady. Analogiczne rozwiązania – w takiej samej funkcji – spotykamy także u innych żagarystów: przywołanego już w tym kontekście Miłosza oraz Putramenta

<sup>47</sup> Cz. Miłosz, *Roki*. W: *Poezje*, s. 31.

<sup>48</sup> J. Zagórski, *Przyjście wroga. Poemat-baśń*. Warszawa 1934, s. 39.

<sup>49</sup> J. Zagórski, *Pejzaż romantyczny*. W: *Ostrze mostu*. Wilno 1933, s. 12.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

i Bujnickiego. Korzenie tych obrazów zdają się tkwić głęboko (niezależnie od tego, czy wymienieni poeci byli tego świadomi). Anna Boczkowska pisze o tryptyku Boscha *Kuszenie św. Antoniego*:

Prześczeń kompozycji lewego skrzydła tryptyku zamyka widok rozległego zbiorowiska wód z pływającymi statkami, zgodnie z symboliką pejzażu lunarne. Pod pejzażem wodnym w powietrzu rozgrywa się scena kuszenia św. Antoniego. Zgodnie z tradycją ikonograficzną, opartą na *Żywocie św. Antoniego* pióra Atanazego Wielkiego, demony uniosły świętego w powietrze. Przyjęły one przeważnie postać istot wodnych, a towarzyszą im tak typowe związane z wodą przedmioty i stworzenia, a zarazem atrybuty Księżycy, jak łódzie i ryby. Tak więc nawet żywioł powietrza został przekształcony w lunarne żywioł wody<sup>51</sup>.

W katastroficznych wizjach Putramenta dominują kolory: czerwony, zielony, pomarańczowy, u Zagórskiego nawet niebieska barwa („przezroczystość niebieskiej szyby”) sugerowałaby lunarne proveniencję obrazu (ujawniając za razem ciekawe koneksje żagarystowskiego katastrofizmu).

Także wielką rybę pojawiającą się w wielu obrazach Boscha – i niekiedy, jak w wierszu Zagórskiego, pomieszczoną w przestrzeni powietrza – wiąże Boczkowska jednoznacznie z symboliką lunarne:

W wodzie na pierwszym planie obrazu środkowego pływają ryby różnych gatunków i potwory morskie. Olbrzymia ryba w samym środku, okryta z wierzchu pancerzem, z którego zwisa szabla, została upodobniona do statku. [...] Ryba i statek, typowe atrybuty Księżycy, zostały tutaj ze sobą połączone<sup>52</sup>.

Spotykamy także u Boscha motyw wielkiej ryby – skrzynki, zawierającej w sobie postać ludzką. I ten Boczkowska łączy z wątkiem lunarne; podobnie jak motyw „wywodzący się z przysłowia i powtarzany później przez Piotra Bruegla st.” – a nawiązujący do czynności połykania, pochłaniania – „Z otwartej paszczy ryby-wozu wychyla się ogon pożeranej przez nią innej, mniejszej ryby”.

Do tego samego wątku ikonografii lunarnej nawiązuje wizerunek człowieka w okularach, tkwiącego w brzuchu potwora wodnego przedstawionego obok ryby-statku<sup>53</sup>.

Tu już – jak się zdaje – nie tylko symbolika biblijna zadecydowała o charakterze obrazów. W kręgu jej oddziaływania pozostaje natomiast ujęcie morza jako symbolu zła i pokus życia doczesnego, rozkładu, śmierci, a więc w znaczeniu przywołanym już przy okazji interpretacji wierszy Miłosza i Lubelczyka. Symbol „wód świata” aktualizowany jest przez Boscha (w połączeniu z symboliką lunarne) w obrazach *Kuszenie św. Antoniego* i *Św. Hieronim na modlitwie*. „Wody, przynoszące rozkwit i życie, pełnią tu przeciwstawną funkcję żywiołu śmierci i rozkładu” i należało to – pisze Boczkowska – do „stałych elementów treściowych literatury patrystycznej”.

Morze było symbolem wiecznej śmierci. Tertulian pisał, że wszystko to, co pochodzi od morza, jest kalekie, skłonne do upadku, śmiertelne. [...] Hilary z Poitiers napisał, że wody ziemskie są „niespokojne, mroczne, chcące nas pochłonać” [...]. Augustyn porównuje wody morza do życia doczesnego z jego najgłębszym ziemi, u którego podstaw stoi gorzka niewiara

<sup>51</sup> A. Boczkowska, *Hieronim Bosch. Astrologiczna symbolika jego dzieł*. Wrocław 1977, s. 73. Podkreśl. B.S.

<sup>52</sup> *Ibidem*, s. 87.

<sup>53</sup> *Ibidem*, s. 76, 88.

i bezbożność. [...] Hipolit [...] porównuje morze do życia doczesnego. Jego odmęty to grzechy i pokusy<sup>54</sup>.

Metafora „morza świata” okazuje się więc głęboko zakorzeniona i w tym – archetypicznym nieomal – obrazie być może szukać należy źródła katastroficznych „morskich” obrazów żagarystów. Trwałych, jak dowodzi przywołany wiersz Miłosza *Tak mało*, z tomu znacznie przecież późniejszego. Owo „zło” morza przeniesione zostało na wieloryba. I to kolejny trop wskazujący źródła negatywnych znaczeń z nim łączonych.

Nie odbiegają od nich zasadniczo ujęcia wieloryba jako znaku „ślepych sił Natury, bezrozumnej potęgi, namiętności, gwałtowności, chuci; ogromu”, a także lubieżności i pożądania<sup>55</sup>. Te z kolei, jak można przypuszczać, implikowane są przede wszystkim przez ogromne rozmiary wieloryba i jego potencjalną zdolność do połykania wielkich rzeczy bądź dużych ich ilości. W takiej właśnie roli występuje u Szekspira w cytowanym w słowniku Kopałńskiego fragmencie utworu *Wszystko dobre, co się dobrze kończy*: „Hrabia jest chłopak niebezpieczny i rozpustny, prawdziwy wieloryb na panieństwo, połykający narybek”.

Wizje Zagórskiego i obrazy Boscha naprowadzają na jeszcze jedno ciekawe „użycie” wieloryba – astrologiczne. Przypominają bowiem, że ma on swój gwiazdozbiór (i także w tym sensie należy do przestrzeni nieba). Astrologiczne przedstawienia wieloryba znajdujemy m.in. na kartach *Psalterza floriańskiego*. Wskazują one, iż był on jednym z ważnych składników średniowiecznej koncepcji uniwersum. Owe astrologiczne wyobrażenia portretują wszakże wieloryba w sposób nader szczególny i w pewnym sensie odzwierciedlają biblijną niejednoznaczność zewnętrznych cech wielorybio-lewiatanowego wizerunku. Ewa Śnieżyńska-Stolot pisze:

*Psalm 9* [...] zdobi [...] potwór w kolorze ugru, z łapami i pierścieniowato zakręconym ogonem, częściowo okryty różowofioletową draperią związaną w pęk na grzbiecie. Osadzona na długiej szyi głowa, o otwartym pysku, ma uszy w kształcie spiczastych rogów. Opisany potwór może być jednym z trzech gwiazdozbiorów: Smok (*Draco*), Wąż Wodny (*Hydra*) lub Wieloryb (*Cetus*). Wszystkie z nich przedstawiane były ze spiczastym rogiem na głowie i zakręconym ogonem. Smok jednak [...] ukazywany był jako skrzydlaty. Potwór w *Psalterzu floriańskim* – inaczej niż na wizerunkach Węża Wodnego ma łapy, co wskazuje, że byłby to trzeci z wymienionych gwiazdozbiorów, czyli Wieloryb [...], tak jak go ukazywano w traktatach astrologicznych<sup>56</sup>.

Takie przedstawienia pojawiają się w *Psalterzu* jeszcze trzykrotnie. Na jednym z nich „namalowano dwa zielono-żółte smoki, w czerwone kropki, o rogatych głowach z wysuniętymi językami i zakręconych ogonach. [...] Dwa smoki różnią się między sobą tym, że lewy jest skrzydlaty, a prawy pozbawiony skrzydeł”<sup>57</sup>. Jeden przeto to Smok, drugi – Wieloryb. A zatem tylko brak skrzydeł sugeruje, iż mamy do czynienia z przedstawieniem wieloryba, a nie smoka. Wieloryb okazuje się po prostu „bezskrzydłym smokiem” i – jak zaznacza Śnieżyńska-Stolot – „pojawia się rzadko, jedynie chyba w *Psalterzu* Chłudowa oraz w *Psalterzu* utrechckim”, „w *Lapidario* króla Alfonsa X”, „w angielskich

<sup>54</sup> *Ibidem*, s. 93, 99.

<sup>55</sup> Kopałński, *op. cit.*, s. 457.

<sup>56</sup> E. Śnieżyńska-Stolot, *Tajemnice dekoracji „Psalterza floriańskiego”*. Z dziejów średniowiecznej koncepcji Uniwersum. Warszawa 1992, s. 26–27.

<sup>57</sup> *Ibidem*, s. 38. Zob. też s. 40, 42.

XIV-wiecznych ilustracjach do Arystotelesa, należących niegdyś do hrabiego Leicester”<sup>58</sup>.

I tu więc portretowany wieloryb de facto portretu nie zyskał. Ponieważ ma pierścieniowato zakręcony ogon (jakby chwytny), wydłużony, wąski kształt, uszy, wyraźny pysk (co prawda, lwi raczej niż koński), bardziej przypomina konika morskiego niż wieloryba. Detal był tu wszakże ważny ze względu nie tyle na werystyczną poprawność, ile na sensy, jakie miał komunikować cały znak ikoniczny, a ten dla znających astrologiczny kod był dostatecznie czytelny.

Chmielowski w *Nowych Atenach* wspomina o talmudycznej tradycji przedstawiania Lewiatana, „to jest wieloryba”, jako ryby tak wielkiej, „że cały okrąg świata sobą obtoczywszy, trzyma się za swój własny ogon, aby już rósć nie mogła”. Uznaje to za „bajkę śmiechu godną”, choć skądinąd poprawnie wskazuje źródło takiego wyobrażenia:

Egipcjczy mędrcomie wszystko w figurach i głębokich tajemnicach wyrażający, świat ten wyrażali *hieroglyphico* <symbolem> węża za ogon się trzymającego, cętkami upstrzonego. [Ch 263]

Rabini „Talmud koncypujący włożyli to podobieństwo, świat wyrażające, za rzecz istotną i prawdziwą”, przydali jednak „głupstwa więcej”, „węża mając za rybę” — pisze Chmielowski, wyraźnie demonstrując swą niechęć do rzeczonych rabinów (Ch 264). Zarazem wszakże trafnie odczytuje znaczenie węża trzymającego się za ogon jako symbolu odnawiającego się świata, jak i elementu tego przedstawienia (ważnego dla odczytania astrologicznego wyobrażenia wieloryba w *Psalterzu*), mianowicie — cętek na skórze węża:

niby *innuendo* <dając znak>, iż jako wąż co rok skórę z siebie składa, nową na się przyodziewając, i że jako wąż cętkami, tak świat *varietate rerum abundans* <przepełniony różnorodnością rzeczy> coraz niby *renovatur* <odnawia się>. [Ch 263–264]

Ślady swoistego pomieszania znamion wieloryba, smoka, węża prowadzą więc daleko. Stamtąd też, być może, wzięła się tradycja przedstawiania cętek na skórze wieloryba. Ma je także smok wkomponowany w bordiurę Drzwi Gnieźnieńskich:

W lewym górnym ich narożu umieszczona została scena walki bohatera ze smokiem. Fantastyczny potwór to wąż skrzydlaty ze zwierzęcą paszczą, o niedźwiedzich kłach, z małymi uszami wygiętymi do tyłu ma kształt rogów i cielskiem ozdobionym smugą cętek<sup>59</sup>.

I tu, jak w *Psalterzu*, smok różni się od węża i wieloryba wyłącznie posiadaniem skrzydeł, jest też tak jak one znakiem sił zła, grzechu.

Wąż, postacią swą wyraźnie przypominający węża z zakończenia bordiury prawej połowy Drzwi, będącego tam niewątpliwym Aspisem, inicjatorem grzechu pierwородnego prarodźców, jest chyba na początku bordiury również symbolem grzechu, który leży u początku człowieka. Przypominają się, częste w X w., przedstawienia węża trzymanego w ręce przez personifikację ziemi, Geę [...]. Okeanos siedzi na smoku, a Gea trzyma w dłoni węża wijącego się wokół jej ramienia i niekiedy kłusającego jej pierś. Jest to wyraźny symbol grzechu pierwородnego i grzechu właściwego naturze. [...] W taki sposób symbol grzechu pierwородnego, umieszczony u podnóża życia Wojciecha, stanowi podstawę kłamry zamykającej się symbolem pokonanego grzechu i przezwyjęzonych bram piekielnych<sup>60</sup>.

<sup>58</sup> *Ibidem*, s. 50, 42, 60.

<sup>59</sup> Z. Kępiński, *Symbolika Drzwi Gnieźnieńskich*. W zbiorze: *Drzwi Gnieźnieńskie*. T. 2. Wrocław 1959, s. 258.

<sup>60</sup> *Ibidem*, s. 258–259.



Ma on charakter „konkluzji całej legendy”, a składa się nań wyobrażenie węzła, splecenia trzech wzajemnie się pożerających bestii: węża, lwa i smoka.

Zwierzęta, bohaterowie i niektóre wydarzenia – pisze Kępiński – „miewały w oczach średniowiecznych pokoleń charakter fizycznych konkretyzacji pewnych intelektualnych, zwłaszcza zaś moralnych problemów, a średniowiecze korzystało częstokroć w swej symbolice ze starszych, antycznych prolegomenów”<sup>61</sup>. Wieki zaś następne tradycję tę najczęściej utrwały, nieznacznie ją co najwyżej modyfikując.

Tak więc w literaturze poważnej występuje wieloryb w kilku podstawowych znaczeniach: jako symbol czegoś ogromnego (tu także wieloryb jako wyobrażenie dźwigacza Ziemi albo Kosmosu, jako wyobrażenie oceanu na starych mapach świata), jako znak silnych, biologicznych namiętności, jako swego rodzaju skrzynka (zawieranie w sobie; tu też jako sarkofag), jako uosobienie przeciwności, sił zła, śmierci, żywiołów, jako czeluść piekielna. We wszystkich tych znaczeniach ważny jest jednak nie sam dla siebie, ale jako swoisty nośnik innych znaczeń: występujący „zamiast”. W literaturze mniej poważnej pojawia się przede wszystkim ze względu na egzotykę, współtworzy aurę niesamowitości, poetyckości. I ciągle czeka na swój portret „charakterystyczny”.

#### Gombrich w *Sztuce i złudzeniu* omawia dwa sztychy. Jeden

[ma] przedstawiać olbrzymiego wieloryba, który w tymże roku [1601] pod Ankoną został wyrzucony na brzeg morza i dokładnie odrysowany z natury [...]. Twierdzenie brzmiałoby wiarygodnie, gdyby nie istniała wcześniejsza grafika, utrwalająca podobne sensacyjne wydarzenie z 1598 roku na wybrzeżu holenderskim. Czy wszakże na pewno artyści holenderscy z końca XVI wieku [...] umieli wiernie odtwarzać martwego wieloryba? Niezupełnie, ponieważ potwór wygląda podejrzanie, jak gdyby miał uszy [...]. Autor obrazu prawdopodobnie pomylił jedną z płetw z uchem i dlatego narysował ją stanowczo za blisko oka. Jego także wprowadził w błąd znajomy schemat typowej głowy. Narysowanie nieznanego widoku przysparza więcej trudności niż zwykło się sądzić. To [...] stało się przyczyną, że Włoch wolał kopiować wieloryba z innej, gotowej ryciny<sup>62</sup>.

Rzeczywiście oba sztychy są do siebie bliźniaczo niemal podobne.

Istnieją zatem przedstawienia, przedstawienia jednak niedokładne, zdradliwe w wierności szczegółów, takie, którym nie towarzyszyła intencja artystyczna, czynione, jak mówi Gombrich, „*al vif*” i prezentujące wieloryba jako absolutną ciekawostkę, dziw natury. A zatem pełniące ówczasie rolę fotografii. Dla Gombricha oba wizerunki są dowodem na to, iż „Rysownicy nie rozporządzający dostatecznym zasobem schematów mogą dobrze kopiować inne rysunki, ale nie potrafią rysować z natury”<sup>63</sup>.

Schemat oczywiście – co dokumentują dekoracje w *Psalterzu floriańskim* – istniał, i to dość wcześnie. Przedstawiany był w nim wieloryb właśnie z uszami i być może XVI-wieczny rysownik ten właśnie schemat częściowo zachował w pamięci. Jako należący do przeszłości, stawał się on „przedmiotem wiary”, był przecież poświadczany przez autorytety. Zarazem wszakże autor rysunku musiał być także świadom faktu, iż z punktu widzenia czasów nieco

<sup>61</sup> *Ibidem*, s. 163.

<sup>62</sup> E. H. Gombrich, *Sztuka i złudzenie. O psychologii przedstawienia obrazowego*. Przełożył J. Zarański. Warszawa 1981, s. 81–82.

<sup>63</sup> *Ibidem*, s. 147.

późniejszych schemat ten był anachroniczny, nieprzydatny i niewystarczający; nie przystawał do poszerzonej wiedzy przyrodniczej, w sposób oczywisty kłócił się z dążeniem do weryzmu w przedstawieniu. Dlatego przystępuje do rysowania „z natury”.

Współcześnie istnieją liczne fotografie, zapisy filmowe, istnieje schemat rysunkowy wieloryba. Ale Herbert nie jest rysownikiem, taki schemat nie jest mu zatem przydatny. Prawa sztuk werbalnych są inne niż prawa sztuki wizualnej. Edward Balcerzan, komentując „listę zbieżności” między Herbertowym *Studium przedmiotu* i manifestem Kazimierza Malewicza *Suprematyzm*, pisze:

Rzecz w tym, że Herbert [...] poprzez obrazowe walory słowa ukazuje dramat języka, który przeciwstawia się czystszej idei abstrakcjonizmu malarskiego. [...] język werbalny wizualizuje bezprzedmiotowość<sup>64</sup>.

Wizualizuje, chciałoby się dodać, nawet bezprzedmiotowość. Wystarczy – czytamy w *Studium przedmiotu* –

krzyknąć  
pion – poziom  
uderzy w nagi horyzont  
prostopały piorun [H 156]

Pisze Balcerzan: „i »horyzont«, i »piorun«, i »raj«, a zwłaszcza »nagość« – podstępnie zanieczyszczają sterylność abstrakcji”<sup>65</sup>. Nie tylko dlatego, że nazywają przedmioty bynajmniej nie „abstrakcyjne”. Także dlatego, że nie ma „czystego” słowa; słowa, które gubi pamięć o swych wcześniejszych – jak powiedziałby Bachtin – użyciach. Każde wprowadzone słowo nieuchronnie wikła w zależność od innych tekstów, od konwencji. Tak, jakby horyzont mógł być tylko „nagi”, a piorun „prostopały”.

Zgodnie z tą lekcją wypróbowuje Herbert w *Pogrzebie młodego wieloryba* dwa modele przedstawiania, dwa ujęcia. Po części tylko zgodnie z linią tradycji. Każde z nich „zawodzi”; nie przystaje do przedmiotu, obnaża zarazem sztuczność sztuki. Wieloryb jest „prawdziwy”, jeśli jest poza konwencją. Ale wtedy nie ma przedstawienia. Cóż zatem może być prawdziwsze od wieloryba? Tylko krzesło, które pochodzi z dna oka wewnętrznego. Koń morski, którego istnienie nie zostało jeszcze przyjęte.

<sup>64</sup> E. Balcerzan, *Poezja jako semiotyka sztuki*. W zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*. Wrocław 1980, s. 36.

<sup>65</sup> *Ibidem*.