

„[...] to odejść trzeba tak po prostu”.  
Symbolika śmierci w artystycznych lirykach  
Bolesława Taborskiego

**Justyna Budzik**

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Polska

ORCID: 0000-0003-3530-0647

“(…) so one should leave just like that”. The Symbolism of Death  
in the Artistic Poems of Bolesław Taborski

**Abstract:** The article focuses on the artistic poems of Bolesław Taborski, which prove that the poetic oeuvre of this Polish émigré writer is distinguished by his visual way of thinking, as defined by J.J Wunderburger. The main objective of the manuscript is to present the role which painterly and visual art plays in Taborski's lyrical works. The author of this article concentrates on the analysis of three poems in which the writer discusses the phenomena of old age and death. In this paper the selected works of Rembrandt Harmenszoon van Rijn, Stanley Spencer and Tadeusz Kantor serve as the most significant points of reference. The symbolic analysis of these artistic pieces is set in the context of Taborski's existential and ontological reflections. In this way the poet tries to find the answer to the question of how to tame anxiety and fear of inevitable and mysterious phenomena such as death.

**Key words:** visual thinking, senility, death

**Słowa kluczowe:** myślenie wizualne, starość, śmierć

W jednym ze swych eseistycznych zbiorów, zatytułowanych *Pamięć Włoch*, Wojciech Karpiński rekonstruuje obrazy wypełniające jego pamięć estetyczną i artystyczną. Ten osobliwy zapis z podróży można odczytywać jako zsubiektywizowaną opowieść o miejscach, w których autor doświadczył wizualnego poruszenia, czy wręcz jakiegoś szczególnego pobudzenia zmysłu wzroku. Spotkanie ze sztuką włoską, w tak wielu jej odsłonach, sprowokowało pisarza do postawienia pytania o ludzką umiejętność wizualnego, intelektualnego i emocjonalnego radzenia sobie z tak rozległą przestrzenią. Jest to również pytanie o to, czy istnieją granice przyswajania szeroko pojmowanych obszarów artystycznych, poza którymi obserwator doznaje już tylko porażenia zmysłu wzroku, a więc zaniku zdolności widzenia dzieła,

powiązanej z jego rozumną kontemplacją. W ostatnim, tytułowym szkicu Karpiński wypowiada się na temat swojego doświadczenia obcowania ze sztuką włoską i ewentulanego efektu nadmiaru doznań estetycznych. Autor *Pamięci Włoch* powiada:

Czy tysiące obrazów, z których każdy domaga się wyłączności, każdy chciałby nami zawładnąć, czy tysiące widoków, z których każdy pozostanie tylko zapowiedzią, niespełnionym, zlekceważonym wezwaniem, nie stanowią szeregu martwych bożyszczy, nie przytłaczają nas swoim ciężarem, nie pozbawiają swobody ruchu, możliwości wolnego wyboru? Podróż do Włoch pozwala na udzielenie negatywnej odpowiedzi z większą jeszcze pewnością siebie...<sup>1</sup>.

Pytanie odnoszące się do emocjonalnego i duchowego przeżywania zwielokrotnionych doznań powiązanych ze sztuką można również postawić w kontekście artystycznie bogatej liryki Bolesława Taborskiego. Współtwórca grupy poetyckiej „Kontynenty” od 1946 r. przebywał poza ojczyzną urodzenia – w Anglii, a od 1953 r. w Londynie, gdzie zmarł w roku 2010. Jego twórczość poetycka i translatologiczna wielokrotnie stawała się przedmiotem badań krytycznoliterackich, które potwierdzały dużą różnorodność zainteresowań i obszarów zagadnieniowych, jakie Taborski podejmował w swej liryce, a także imponującą umiejętność poruszania się pomiędzy dwoma językami – polskim i angielskim, w przestrzeni przekładu literackiego. Obszerne i wyczerpujące badania poświęcone osiągnięciom translatologicznym Bolesława Taborskiego, w tym między innymi jego lirykom pisanym po angielsku, tłumaczonym przez poetę na ten język, a także jego angielskim przekładom prac dramaturgicznych Karola Wojtyły, Jerzego Zawieyskiego, Jana Kotta, przedstawiła Beata Tarnowska w monografii *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*<sup>2</sup>. Osobne zagadnienie stanowią szkice teatrologiczne poety – *Nowy teatr elżbietański* oraz *Karola Wojtyły dramaturgia wewnętrzna*, które – jak zauważa Anna Jamrozek-Sowa – są „Cennym wkładem Taborskiego w rozwój polskiej myśli teatrologicznej...”<sup>3</sup>. Obraz działalności literacko-artystycznej pisarza dopełnia jego aktywne uczestnictwo w społeczno-kulturowej przestrzeni anglosaskiej. W tym kontekście sytuować należy pracę w charakterze dziennikarza polskiej sekcji Radia BBC, gdzie prowadził on program „Sztuka nad Tamizą”. Zauważalna i znacząca obecność autora *Ciszy traw* w przestrzeni literackiej, translatologicznej i popularyzatorskiej, za jaką uznają choćby jego szkice o teatrze, poświadczą, że dorobek ten umieścić należy w perspektywie międzynarodowej myśli literaturo- i kulturoznawczej. Mimo iż istotną rolę odgrywa w niej szeroko rozumiany dialog polsko-anglosaski, w swym namyśle lirycznym poeta wielokrotnie potwierdzał, że fascynowały go również inne europej-

<sup>1</sup> W. Karpiński, *Pamięć Włoch*, „Zeszyty Literackie”, [Warszawa] 2008, s. 206.

<sup>2</sup> B. Tarnowska, *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004, s. 136–158 i s. 274–298.

<sup>3</sup> A. Jamrozek-Sowa, *Teatralne podróże Bolesława Taborskiego*, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza i J. Wolski, Toruń 2003, s. 137–151.

skie świadectwa artystycznej działalności człowieka, wykraczające poza przestrzeń, w której żył na co dzień.

Bodaj najbardziej wyróżniającą się cechą dorobku lirycznego Taborskiego jest uobecniający się w nim *nous poeticos*, który, jak pisze Jean-Jacques Wunenburger, odnosi się do „myślenia czysto wizualnego”<sup>4</sup>. Badacz osadza to pojęcie w przestrzeni refleksji filozoficznej, gdzie pod rozwagę wzięć należy rolę, jaką obrazy pełnią w procesie myślenia. Jest to oczywiście jeden z kierunków, które zdaniem Wunenburgera należałoby obrać w trakcie pogłębionej analizy tego zjawiska, jednak punktem wyjścia do dalszych rozważań powinna stać się próba zdefiniowania samego pojęcia obrazu. Jeśli przenieśmy te wstępne rozpoznania w obszar myśli artystycznej, jaką Bolesław Taborski konsekwentnie rozwijał w swym poetyckim *oeuvre*, zarówno w języku polskim, jak i angielskim, to bez wątpienia możliwe będzie odczytanie w tej perspektywie osobistego namysłu poety związanego z filozofią egzystencjalną i ontologiczną. Ten rodzaj obrazowania u Taborskiego zakotwiczone jest w kilku przestrzeniach sztuki, a więc w myśleniu i pisaniu o malarstwie, plastyce, muzyce, operze i balecie, filmie czy teatrze<sup>5</sup>. To właśnie z tych obszarów, które – jak wcześniej wspomniano – odzwierciedlają wszechstronne zainteresowania poety sztuką europejską, wyprowadzona zostaje złożona refleksja nad kondycją współczesnego świata i człowieka, który go kreuje. Ujawnia ona również znaczenie i rolę, jakie poeta przypisuje właśnie sztuce.

Liryki o charakterze ekfrastycznym, obrazowym i obrazującym pojawiają się niemal w każdym tomiku poetyckim Taborskiego, zostały również wyobrubione w osobnym zbiorze zatytułowanym *Sztuka*. Ta tematyka, wynikająca ze szczególnej wrażliwości estetycznej poety, staje się więc filarem podstawowym w dorobku poetyckim autora *Ziaren nocy*, symboliczną formą mówienia poprzez sztukę o tym, jaki świat jest, a także o tym, jaki mógłby być. Za jej pośrednictwem Taborski porządkuje myśli o współczesności, wskazuje jej bolączki i dramaty. W obrazowaniu artystycznym odbija się więc nie tylko wielość rzeczywistości w sztuce, by przywołać tytuł jednej z prac Leona Chwistka<sup>6</sup>, ale przede wszystkim w ludzkiej egzystencji. Poeta pisze między innymi o dziełach muzycznych Bacha, Beethovena, Schumanna, Mahlera, Dworzaka, odwołuje się do twórczości Monteverdiego, Diagilewa, Bergmana. W refleksji osobistej nie brakuje namysłu nad sztuką malarską, plastyczną i wizualną tworzoną między innymi przez Rembrandta, Turnera, Picassa, Jenessena, Kantora czy Spencera. Nie są to, rzecz jasna, wybory przypadkowe. Przeciwnie, ta misternie tkana

<sup>4</sup> Określenie to przywołuje Jean-Jacques Wunenburger w swym wywodzie poświęconym myśleniu obrazami, zob. tegoż, *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 170.

<sup>5</sup> Podobnie wielostronny sposób myślenia wizualnego, obecnego w sztuce, odnajdujemy w twórczości lirycznej dwóch innych kontynentczyków – Andrzeja Buszy i Adama Czerniawskiego.

<sup>6</sup> L. Chwistek, *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Czas”, [Kraków] 1924.

się artystycznych odniesień jest związana, jak zauważa Wojciech Ligęza, z „dążeniem wzwyż, nieustannym przekraczaniem ludzkich ograniczeń”, a w wymiarze autorefleksyjnym, ograniczeń samego poety. Jak podkreślają badacze tej twórczości, jest ona głęboko zakorzeniona w doświadczeniu ludzkiego cierpienia. Wskazuje się też na dominujące tu „ciemne tona-cje”, które szczególnie uobecniają się w cyklu *Końcówka*<sup>7</sup>. Paweł Tański pisze o wybrzmiewającej myśli, że „przerażająca jest tajemnica umiera-nia”<sup>8</sup>. Poeta w ten sposób wypowiada osobisty lęk przed ostatecznością, przed tym, czego uniknąć się nie da. Ta problematyka pojawia się również w wierszach artystycznych, w których nasilający się niepokój, jaki odczuwa podmiot mówiący, *porte parole* autora, w kontekście myśli tanatologicznej, nie zostaje ostatecznie unieważniony.

W lirykach podejmujących to zagadnienie rolę sztuki można odczytywać nieco inaczej, mianowicie jako propozycję stworzenia osobnej przestrzeni pośredniczącej w procesie oswajania się z myślą, która najbardziej przeraża. Jak wolno zakładać, próba mniej konwencjonalnego odczytania liryków artystycznych, w których uobecnia się przede wszystkim symbolika śmierci, też jest możliwa. Lęk przed stopniowym przechodzeniem „z cienia w świat”<sup>9</sup>, jak pisze Anna Frajlich w jednym ze swych liryków poświęconych słynnemu obrazowi Rembrandta *Straż nocna*, można próbować przepracować, można też przyglądać się temu, co najbardziej niepojęte, przez kliszę artystyczną, z pewnego dystansu – poprzez sztukę. Chodziłoby tu o próbę ukazania tego najtrudniejszego w ludzkim pojęciu tematu w perspektywie obrazowania artystycznego, w którym to, co ostateczne i nieuniknione, zostanie uchwycone w symbolicznym dialogu z kreacją wyobraźni malarskiej i wizualnej. Szczególnie interesujące zdają się w tym ujęciu utwory, w których w centrum poetyckiego namysłu są trzej artyści – Rembrandt Harmansz Van Rijn, Stanley Spencer i Tadeusz Kantor.

Podmiot mówiący w tej twórczości to jednostka ujawniająca ponad-przeciętną wrażliwość na znaczenia i sensory ukryte w dźwiękach i obrazach artystycznych. Warto przy tym zaznaczyć, że szczególna czułość na wizualne i akustyczne doznania podmiotu (najczęściej utożsamianego tu z autorem wierszy) odnosi się również do wrażeń, które należy sytuować w przestrzeni symbolicznej, graniczącej z odczuwaniem duchowym, nieuchwytnym dla ludzkiego oka i ucha. Poecie bliskie jest wchodzenie w rolę „obserwatora cieni”, który w pozazmysłowym sensie potrafi nie tylko usłyszeć, ale i zobaczyć dźwięk, kojarzony tutaj z wyobrażoną i niematerializowaną obecnością, o czym tak pisze w jednym z liryków:

<sup>7</sup> W. Ligęza, *Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego*, w: *Przez lustra...*, s. 78.

<sup>8</sup> Pisze o tym Paweł Tański, zob. tegoż, *Miłość, Dasein, Śmierć. Czytając cykle liryczne Bolesława Taborskiego*, w: *Przez lustra...*, s. 37.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> A. Frajlich, *Kanon*, w: tejże, *Powroty. Wiersze zebrane*, t. 2, Toronto–Szczecin–Be-z-rzecz 2022, s. 115.

[...] widzę cienie  
jak pukają z drugiej strony  
ściany lecz nikt ich nie słyszy<sup>11</sup>

Poeta i obserwator cieni patrzy na portret starej kobiety, którą na swym płótnie unieśmiertelnił Rembrandt. Trudno orzekać z całkowitą pewnością, który obraz Taborski miał na myśli, gdy powstawał liryk *Portret z parentezą*. Mogło to być jedno z dzieł przedstawiających starszą czytającą kobietę lub matkę malarza, również w wieku senilnym. Nie jest to zatem klasyczna ekfrazza poetycka, lecz hypotypoza, w której opis, jak zauważa Adam Dziadek, w przeciwieństwie do opisu w ekfrazie – nie odnosi się do konkretnego dzieła sztuki, ale raczej pośrednio przywołuje jakiś obraz i narzuca czytelnikowi konieczność ustalenia ściślejszych kryteriów pozwalających wskazać w tekście wyznaczniki malarskości bez posługiwania się prostą analogią. Figura ta zdaje się sugerować analogię z jakimś obrazem lub z jakimś charakterystycznym typem obrazowania malarskiego<sup>12</sup>.

Jednak w tym przypadku wskazanie konkretnej pracy mistrza nie jest konieczne. Znane Rembrandtowskie artystyczne odwzorowania starszych dam w podobny sposób poruszają swą głębią introspektywnego spojrzenia, które skupione jest na nieprzerwanym ciągu własnych myśli i emocji<sup>13</sup>, jak ujmuje to Emile Michel w monografii zatytułowanej *Rembrandt*. W liryku Taborskiego narracja rozgrywa się równolegle na kilku planach znaczeniowych, a także parentetycznie, choć w tym przypadku fragmenty wtrącone jedynie pozornie nie korespondują ze sobą. Na poziomie obrazowania artystycznego Taborski skupia się na postaci kobiety z płótna niderlandzkiego malarza duszy, choć w przestrzeni wiersza nie umieszcza fragmentów deskryptywnych, przez co wskazanie konkretnego dzieła nie jest możliwe. Portret starej kobiety staje się tutaj istotnym znaczeniowo odwzorowaniem rzeczywistości, artystyczną kliszą, w której odbija się i uobecnia symbolika odchodzenia, upływu czasu i ostatecznie śmierci. Można powiedzieć, że autor *Portretu z parentezą* próbuje zaakceptować lęk przed starością<sup>14</sup>, odchodzeniem i śmiercią, pisząc o tym w sposób zapośredniczony, przywołując obrazy głęboko zakorzenione w światowej świadomości artystycznej, a więc istniejące jako wizualnie oswojone odwzorowanie schyłkowego etapu w życiu człowieka. Proces poetycko wyrażonych negocjacji z własnym lękiem opiera się tutaj na dość precyzyjnym wskazaniu wybranych elementów malarskich założeń, jakie Rembrandt przyjął, by w najbardziej przekonujący i realistyczny sposób zobrazować końcowy etap ludzkiej egzystencji. Szczęść

<sup>11</sup> B. Taborski, *Obserwator cieni*, w tegoż: *Poezje wybrane*, Warszawa 1999, s. 248.

<sup>12</sup> A. Dziadek, *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 76–77.

<sup>13</sup> E. Michel, *Rembrandt*, New York 2003, s. 112.

<sup>14</sup> Refleksja poświęcona starości pojawia się również w innych lirykach Bolesława Taborskiego, w tym między innymi w wierszu zatytułowanym *Oda*, w którym poeta zadaje pytanie: „i co zrobimy ze starością / pobiegniemy za kością a dalej gdzie / o starości iskro bogów”, w: tegoż, *Poezje...*, s. 76.

strof wiersza, a więc dokładnie połowa jego treści, odnosi się do sposobu, w jaki niderlandzki mistrz malarsko wyobrazil starość. Poeta tak to ujmuje:

a Rembrandt starą kobietę malował  
tak że zmarszczka każda trwalsza  
się stała niż prawa natury...  
[...] a niebo u niego ciemne tło raczej  
ostrości przydające światłu  
które na model rzucił by wydobyć  
o kontrasty nie zamknięte płótnem...  
[...]  
a Rembrandt malował tak  
że to przejmuje strachem  
o rysy doskonale zwiędłe...<sup>15</sup>

Taborski wskazuje tu na dychotomiczne zestawienia – jasność i ciemność, które wyostrażają bolesną realność malarskiego przedstawienia. Jednym z jej elementów są trwałe zmarszczki na twarzy kobiety, przypominające głębokie żłobienia wyrte w kamiennej rzeźbie. Z lirycznego zapisu wyłania się równocześnie obraz ciała pozbawionego sprężystości, stopniowo ulegającego procesowi wiotczenia i atrofii witalności. Mimo trudnego do zaakceptowania oblicza starości Taborski odnajduje jednak w tej malarskiej wizji rodzaj artystycznej kompensacji. Jasnym kontrapunktem w refleksji nad przemijaniem jest zachwyt nad doskonałością sztuki – „o rysy doskonale zwiędłe”, powiada poeta, nawet jeśli myśl tę sytuuje w kontekście pesymistycznego namysłu nad ludzkim ciałem w procesie przemijania.

Jeden z artystycznych wierszy Romana Sabo<sup>16</sup>, polskiego poety emigracyjnego, od lat osiemdziesiątych zamieszkałego w kanadyjskim Vancouver, otwiera taka oto myśl – „obraz jest lustrem z zamarłym obliczem”<sup>17</sup>. W przypadku *Portretu z parentezą* słowa te znajdują potwierdzenie w pierwszej kolejności w kontekście zatrzymania czy też uchwycenia oblicza starej kobiety w już na zawsze niezmiennym punkcie temporalnym. Możliwe jest też inne odczytanie sensu „zamarłego oblicza”, mianowicie jako tego, które z całą mocą przypomina o śmierci, przywołuje ją w myślach poety i do niej się zbliża. W tym sensie kobiecy wizerunek jest nie tylko zatrzymany w konkretnym czasie realnym, ale również w momencie, który zapowiada ostateczne zamknięcie, dotarcie do końcowego etapu ziemskiej podróży. W sposobie portretowania postaci przez holendreskiego malarza głęboko porusza niezwykła umiejętność zachowania zgodności z rzeczywistym pierwowzorem. Jak zauważa Erst Gombrich, „Oglądając wielkie portrety Rembrandta czujemy, że stoimy twarzą w twarz z prawdziwymi ludźmi, wyczuwamy ich ciepło, ich potrzebę współczucia, a także ich samotność

<sup>15</sup> B. Taborski, *Portret z parentezą*, w: tegoż, *Sztuka. Wybór wierszy*, Kraków 1985, s. 156.

<sup>16</sup> R. Sabo (ur. w 1955 r.), poeta, eseista i tłumacz. Autor czterech tomików poetyckich.

<sup>17</sup> Cytowany fragment pochodzi z wiersza nieopatrzonego tytułem, który poeta przekazał mi w maszynopisie w 2021 r. w Vancouver wraz z innymi, dotąd niedrukowanymi wierszami artystycznymi.

i cierpienie<sup>18</sup>. Z poetyckiej refleksji wynika, że wyczuwamy też nastrój ostateczności, czy, jak powiada Bolesław Taborski, „milczenie śmierci”, i w tym znaczeniu sztuka Rembrandta jest nieomylna, a przynajmniej tak widzą ją „nieomylne oczy” artyści. Malarska kreacja staje się nie tylko lustrem odbijającym zamarłe, ludzkie oblicze, ale też to, co ma dopiero nadejść. Obrazy Rembrandta odklinają śmierć, jak zagadkowo i prowokacyjnie określa ich rolę poeta, a więc zdejmują z niej urok czy klątwę powodującą paraliż, całkowity brak mocy sprawczej. Dzieła malarskie autora *Strazyj nocnej*, w odczytaniu Taborskiego, zapowiadają działa nie śmierci i jej aktywną obecność.

Podmiot mówiący, formułując swe ciemne, tanatologiczne myśli w dialogu ze sztuką, prowadzi też narrację równoległą, odrębną i pozornie niepowiązaną z artystyczną linią wywodu. Przyjmuje ona kształt monologu prawdopodobnie skierowanego do bliskiej mu osoby, z którą być może żegna się, rozstaje, choć trudno orzekać w tej kwestii ostatecznie. Poeta pisze:

więc nie chcesz –  
to milczeć trzeba tak po prostu  
jak niebo przed pomrukiem burzy  
[...]  
jak milczysz ty  
a on malował milcząc...  
[...]  
lecz tu  
milczenie śmierci  
i ta stara kobieta Rembrandta  
to wszystko co zostanie  
kiedy wypowiesz  
nie<sup>19</sup>

Intymny monolog paradoksalnie mocno wpisuje się w obrazowanie artystyczne w tym liryku, co więcej – można go odczytywać jako symboliczne dopełnienie refleksji tanatologicznej. Artykułując emocje związane z rozstaniem z bliską osobą, poeta symbolicznie formułuje też swe przemyślenia na temat docierania do końcowego etapu życia. W obu przypadkach próbuje zdobyć się na gest koniecznej akceptacji, co wyraża w ten oto sposób:

więc nie –  
to odejść trzeba tak po prostu  
jak echo gdy zamilknie głos  
jak obraz kiedy kształt się zatrze  
w pamięci i czasie i oku  
[...]  
więc  
odejść trzeba afirmując  
nie negując faktów<sup>20</sup>

<sup>18</sup> E. H. Gombrich, *O Sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szefczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2023, s. 423.

<sup>19</sup> B. Taborski, *Portret...*, s. 155–156.

<sup>20</sup> Tamże, s. 155.

Liryki artystyczne, w których Taborski wypowiada się na tematy ostateczne, można określić jako zwiastujące śmierć oraz traktujące o śmierci, będącej zjawiskiem dokonany i nieodwołalnym. W *Portrecie z parentezą* sztuka pełni rolę szczególną polegającą na kreowaniu możliwych, obrazowych scenariuszy i wizji konkretyzujących nieuchronny element ludzkiej egzystencji. Inną jej funkcję Taborski odnajduje w inscenizacjach Tadeusza Kantora, a konkretnie w spektaklu *Umarła klasa*. Artystyczna kreacja pełni w tym przypadku funkcję podwójną – odnosi się zarówno do śmierci, która już się dokonała, i równocześnie jest jej zwiastunem. Kantorowskie kukły i manekiny przywołują przeszłość, ale przede wszystkim to w nich – jak zauważa Katarzyna Fazan – objawia się groza śmierci<sup>21</sup>. Badaczka pisze o manekinie będącym „obrazem ciała poddanego śmierci, zastygłego w bezruchu”<sup>22</sup>, a więc ciała, które w sensie materialnym przestało istnieć. U Taborskiego kukły to już tylko symbole przerażających martwych resztek i pozostałości nie-bytu, zmierzające w kierunku ostatecznego unicestwienia, o czym poeta pisze w ten oto przejmujący sposób: „odeszli w przeszłość ze zwymi kukłami / zamordowane dźwigając kikuty / żeby je w dymu przetworzyć obreć”<sup>23</sup>. Pojawia się tu ewidentna aluzja do jednej z warstw tematycznych *Umarłej klasy* Kantora, związanej z drugą wojną światową i dramatem Holocaustu. Kukły i maski, jako zjawiska całkowicie pozbawione mocy sprawczej, będące symbolem definitywnego i nieodwracalnego końca, są tu również zapowiedzią tego, co ma nadejść, bo to właśnie w ich martwym obliczu odbija się koniec egzystencji każdego ludzkiego istnienia, o czym pisze poeta:

ludzkością całą są te biedne maski  
w komizmie swoim proszą o współczucie  
a my litując się nad ich słabością  
sami miotamy się po strasznej scenie  
wspomnień podszkolnych garbem przygniecen  
na małą wieczność co nas wnet spopieli  
i nie pozwoli zmarłym duchom wrócić  
na salę cierpień zadanych z precyzją  
żeby w nas kukły tchnąć zarodek ludzi  
w teatrze śmierci szukać sensu życia<sup>24</sup>

W jednym z wywiadów Bolesław Taborski potwierdził, że jego świat poetycki przypomina „okruchy rozbitego lustra”<sup>25</sup>, dodając, że odczuwa wewnętrzną potrzebę poszukiwania sensów w scalaniu ich<sup>26</sup>. Jest to możliwe, jeśli uda się zachować wiarę w to, że „Świat nie może być chaosem. Musimy istnieć ku czemuś”<sup>27</sup>. Obcowanie z poezją Karola Wojtyły, a także

<sup>21</sup> K. Fazan, *Kantor. Nie / obecność*, Kraków 2019, s. 326.

<sup>22</sup> Tamże, s. 324.

<sup>23</sup> B. Taborski, „Umarła klasa”, w: tegoż, *Sztuka...*, s. 67.

<sup>24</sup> Tamże, s. 67.

<sup>25</sup> J. Koryl, *Świat nie może być chaosem. Rozmowa z Bolesławem Taborskim*, w: *Przez lustra...*, s. 167.

<sup>26</sup> Tamże.

<sup>27</sup> Tamże.



praca nad przekładem jego dramatów, przybliżyły poetę do takiego właśnie rozumienia sensu ludzkiej egzystencji. Być może topika religijna nie jest jedną z najmocniej wybrzmiewających w całym dorobku Taborskiego, ale z pewnością uobecnia się ona właśnie za pośrednictwem sztuki, która podejmuje zagadnienie cierpienia oraz śmierci i osadza je w perspektywie obrazowania sakralnego. Szczególnym przykładem tego rodzaju nawiązań jest poemat *Drzwi gnieźnieńskie*, który należy odczytywać jako ekfrazę poetycką z rozbudowaną warstwą narracyjną, mającą na celu objaśnienie wydarzeń bezpośrednio powiązanych z życiem i męczeńską śmiercią Świętego Wojciecha.

Istotny w analizowanym kontekście jest liryk *Te male śmierci*, w którym problematyka religijna i myśl o śmierci konkretyzowane są obrazem Chrystusa niosącego krzyż. Wybór malarskiego obrazowania jest tu dość niekonwencjonalny i potwierdza, że poetę fascynowała sztuka różnorodna, niekiedy kontrowersyjna, jak chociażby dzieła Stanleya Spencera, brytyjskiego malarza pierwszej połowy XX w. Jego prace wyróżniał ekscentryczny sposób portretowania postaci, oparty na zamierzonej deformacji, groteskowości, elementach, które uobecniały się również w jego obrazach sakralnych<sup>28</sup>. W liryku *Te male śmierci* poeta prawdopodobnie odwołuje się do jego obrazu zatytułowanego *Chrystus niosący krzyż (Christ Carrying the Cross)*, co wynika z ekfrazystycznego opisu. Jego centralną postacią jest Syn Boży, który uginając się pod ciężarem krzyża, idzie ulicami Cookham (rodzinnego miasta malarza) „pod ostrzem spojrzeń ciekawskiej gawiedzi / wysoko w pudełkach domów / przez ciemne okna / gapiów”<sup>29</sup>. Krytycy i badacze twórczości malarskiej Stanleya przedstawiają go jako malarza tematyki religijnej i zwracają uwagę na to, że plastycznie przetwarzane obrazy Pisma Świętego umieszczał na swych płótnach w realiach współczesnej Anglii<sup>30</sup>. Ten rodzaj przedstawienia ujawnia się też na obrazie *Chrystus niosący krzyż*. Stanley proponuje malarsko uwspółcześnioną wersję zdarzeń sprzed dwóch tysięcy lat. Za jej pośrednictwem uniwersalizuje doświadczenie bólu i niezawinionego cierpienia, które w osobistym, jednostkowym odczuciu może prowadzić do refleksji zbliżonej do tej, którą Bolesław Taborski umieszcza pod koniec swego wiersza, pisząc:

wszystko o golgocie tej już sam poznałem  
choć bardziej ekspresyjny on  
nie był jedyny tak  
dotknięty<sup>31</sup>

<sup>28</sup> Pisze o tym Liliane Lourel, zob. tejsze, *Repellent Shapes and Bewildering “Illustrations”*. *Stanley Spencer’s Eccentric Styles*, *Repellent Shapes and Bewildering “Illustrations”*: Stanley Spencer’s Eccentric Styles (openedition.org), s. 123 (dostęp: 20.02.2024).

<sup>29</sup> B. Taborski, *Te male śmierci*, w: tegoż, *Sztuka...*, s. 166.

<sup>30</sup> D. Gervais, *Stanley Spencer: Painting and Vision*, *The Cambridge Quarterly*, Vol. 21, No. 3 (1992), s. 244.

<sup>31</sup> B. Taborski, *Te male...*, s. 166.

\*\*\*

W trosce o człowieka Bolesław Taborski pyta o to, jaki ma być świat, by nie wygasła w nas radość wynikająca ze współuczestniczenia w nim. Proponuje też artystycznie zrekonstruowany namysł nad śmiercią, w ten sposób negocjując z własnym lękiem i niepokojem związanym z tym, co nieuchronne. Jednak „męka wnętrza mózgu”<sup>32</sup>, jak określa to poeta, nie zostaje ostatecznie unieważniona. Taborski pyta: jeśli rodzimy się z ociąganiem, to jak umieramy, czy towarzyszy nam oczekiwanie, bojaźń, tęsknota? Jedną z możliwych odpowiedzi odnajdujemy w liryku *Życie po życiu*, w którym poeta sugeruje, że być może to właśnie ironiczny dystans pozwoli na zachowanie równowagi, oswojenie lęku, wszak „relaks przed śmiercią jest nadzwyczaj ważny, bo odpoczynek wieczny jest problematyczny”<sup>33</sup>.

## Bibliografia

- Chwistek L., *Wielość rzeczywistości w sztuce*, „Czas”, Kraków 1924.
- Dziadek A., *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011.
- Fazan K., *Kantor. Nie / obecność*, Kraków 2019.
- Frajlich A., *Powroty. Wiersze zebrane*, t. 2, Toronto–Szczecin–Bezrzeczce 2022.
- Gervais D., *Stanley Spencer: Painting and Vision*, *The Cambridge Quarterly*, Vol. 21, No. 3 (1992).
- Gombrich E. H., *O Sztuce*, przeł. M. Dolińska, I. Kossowska, D. Stefańska-Szefczuk, A. Kuczyńska, Poznań 2023.
- Jamrozek-Sowa A., *Teatralne podróże Bolesława Taborskiego*, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza i J. Wolski, Toruń 2003.
- Karpiński W., *Pamięć Włoch*, „Zeszyty Literackie”, [Warszawa] 2008.
- Koryl J., *Świat nie może być chaosem. Rozmowa z Bolesławem Taborskim*, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza i J. Wolski, Toruń 2003.
- Ligęza W., *Muzyczne tematy i wariacje Bolesława Taborskiego*, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza i J. Wolski, Toruń 2003.
- Lourel L., *Repellent Shapes and Bewildering “Illustrations”. Stanley Spencer’s Eccentric Styles*, *Repellent Shapes and Bewildering “Illustrations” : Stanley Spencer’s Eccentric Styles* (openedition.org) (dostęp: 20.02.2024).
- Michel E., *Rembrandt*, New York 2003.
- Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza i J. Wolski, Toruń 2003.
- Taborski B., *Portret z parentezą*, w: tegoż, *Sztuka. Wybór wierszy*, Kraków 1985.
- Taborski B., *Poezje wybrane*, Warszawa 1999.
- Tański P., *Miłość, Dasein, Śmierć. Czytając cykle liryczne Bolesława Taborskiego*, w: *Przez lustra. Pisarstwo Bolesława Taborskiego. Szkice*, red. W. Ligęza i J. Wolski, Toruń 2003.
- Tarnowska B., *Między światami. Problematyka bilingwizmu w literaturze. Dwujęzyczna twórczość poetów grupy „Kontynenty”*, Olsztyn 2004, s. 136–158 i s. 274–298.
- Wunenburger J. J., *Filozofia obrazów*, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011, s. 170.

---

<sup>32</sup> Tamże.

<sup>33</sup> B. Taborski, *Życie po życiu*, w: tegoż, *Poezje...*, s. 419.