

„Ujeżdżacz wymarłych gatunków, pastuch pamięci”

1.

Istnieją, jak się wydaje, trzy obszary biografii osobistej Jerzego Ficowskiego, które stanowią rodzaj klucza do narracji historycznych w jego poezji. Ujmując rzecz w porządku chronologicznym, byłyby to najpierw u poety głęboka świadomość swoich rodzinnych korzeni, swoista pasja odkrywania kolejnych pokoleń przodków, ich ojczyzn i obyczajów. Pasja ta zaowocowała po latach „prywatną” księgą Jerzego Ficowskiego, pod tytułem *Niepamiętnik, czyli podróż do Gorczakowa i jeszcze dawniej*, stanowiącą rekonstrukcję dziejów własnej rodziny¹. Drugim doświadczeniem stała się zagłada Żydów. W jednym z wywiadów Ficowski mówi o wierszach z cyklu *Odczytanie popiołów*: „Każdy miał swój początek w przeszłości, w jakimś wspomnieniu, które tkwiło we mnie i musiało wreszcie się wyrazić. [...] Ja pisałem te wiersze, bo nie należałem do gatunku skazanego na zagładę, a oglądałem mord”². Trzeci wreszcie impuls dla poetyckiego dyskursu historycznego odnajdujemy w biografii AK-owskiej Ficowskiego, więźnia Pawiaka, a później uczestnika powstania warszawskiego. Refleksję o narracji historycznej autora *Śmierci jednoroźca* chciałbym poprowadzić tymi trzema zarysowanymi tu tropami.

2.

Nie ma bodaj tomiku poetyckiego Ficowskiego, w którym nie znalazłbyśmy wierszy w jakiś zastanawiający sposób – i z imperatywną potrzebą poszukiwania innego wymiaru – wkraczających w czas przeszły, zwłaszcza w przestrzenie wieku dziewiętnastego. Pamięć lektury tych wierszy zachowuje jednak jako niezmienny tylko pewien zespół ujęć krajobrazowych (rzeka, droga, kościół, karczma, otwarta przestrzeń, z powtarzalnym motywem „wiorsty”) czy rekwizytów dawnych wnętrz (szafa, strych, komoda, „mokry szynkwias”). Cała reszta jest, rzecz można, poezją, niezwykle intensywnym przekształcaniem tej przestrzeni, poddaniem jej prawom własnej wyobraźni. Spróbujmy wyod-

rębnic kilka takich reguł owej wyobraźni, sygnalizując już w tym momencie, że interesować nas będzie między innymi, jak przedstawienia Ficowskiego sytuują się wobec tych klasycznych obrazów wieku XIX w literaturze polskiej, znanych choćby z opowiadań Żeromskiego (*Rozdziobią nas kruki i wrony*), Rembeka (gawędy styczniowe *Przekazana sztafeta, Igła wojewody*) czy Iwaszkiewicza (*Heydenreich*), w których na świat przedstawiony pada cień powstań i rozbiorów.

Zacznę może od tego, że wszystkie retrospekcje Ficowskiego w historię są właśnie jakby szukaniem rewersów, odwrotnych stron czasu symbolicznego. To zainteresowanie rewersem, poszukiwanie „lewej strony widoków” (to tytuł jednego z utworów), odnajdujemy już w tomiku *Amulety i definicje* (1960), gdzie jeszcze nie dotyczy ono historii. Proza poetycka *Czwartek* to obraz dnia „o barwie kurzu”, najmniej w całym tygodniu symbolicznego, w którym pod kredensem leży mysz, zdechła „w swoim czasie”, unosi się zapach kapuśniaków, skrzypią schody: „pełnie czwartek pod żółtymi transparentami lepów, pod chóralnymi lamentami much” (GRz 49)³. Kiedy indziej centrum utworu stanowią „reszki orłów, sów i wróbli, wstydlivy tyłek księżycy – moja opaczna monarchia” (*Lewe strony widoków*, GRz 55) albo puste miejsce po domu: „gołębie z nawyku przelatują wyżej, a wieczorem zapala się księżyc na czwartym piętrze powietrza” (*Puste miejsca po...*, GRz 48).

Ta poetycka dyspozycja każe Ficowskiemu także w czas historii wkraczać w chwilach nieoficjalnych, w miejscach najmniej znaczących. Taki charakter ma podróż trzech szlachciców przez Kongresówkę w *Balladzie o trzech mociumpańskich* (*Gryps*, 1979). Jakby mimochodem pojawiają się w niej rekwizyty historii wzniosłej i bohaterskiej:

wąs mają niezawisły
na borsuczym sadle
a w zanadru fortelik
smutków odpuszczenie
flinty zważył listopad
s t y c z e ń ściał je mrozem [GRz 167; podkr. J. K.]

Nazwy miesięcy powstańczych wpisane zostają jakby w porządek natury, a powstańcze „flinty”, odstawione do lamusa, wędną zimową porą jak rośliny. Ów czyn powstańczy, jeśli ktoś go tu w ogóle dostrzeże, obecny jest w balladzie jakby między wierszami, także we wzmiankach o „zaduszkach”, „mogiłkach” i „gawronie [...] / ptaku jeszcze jednogłowym”. Co zatem jest realnością tego utworu? Myślę, że swoista

nierealność epoki zaborów, którą Ficowski odtwarza w poetyckim koncepcie narastającej reifikacji językowej, przekształcającej powiedzonka, celebracje, pobożne życzenia w rzeczywistość samą. Mociumpańscy jadą przecież „przez zaduszki moniuszki / szaraczkowych dziejów”, wiezie ich „rozweselajkonik”, a za pazuchą mają „otuchy szczyptę”, „fortelik / smutków odpuszczenie”. Im bezpowrotnie wędną powstańcze „flinty”, tym większy wigor uzyskuje językowa esencjonalność wiersza, przekształcając się w quasi-rzeczywistość:

im w zawiesistym niebie
dzień się przyrumienia
na wety na roraty
na panbraty łaty
na koncepcik szeroki
od ucha do ucha [GRz 167]

W tej balladzie o latach zaborów brzmi tonacja ciepłej elegijności pomieszana z łagodną ironią, obejmującą celebracyjny, samouspokajający obyczaj jako sposób przetrwania w czasie niewoli.

Ślepe zaułki historii, jej „lewe strony”, ale także miejsca pomiędzy kulminacjami powstań i insurekcji, miejsca, które stanowią ziemię jałową dla mitów heroiczych, są terenem często odwiedzanym przez Ficowskiego – kronikarza historii. Również w wierszu *Rozalski* z tomu *Gryps*, dającym portret kamerdynera, lokaja generałów, postaci z definicji należącej do zaplecza dziejów. Utwór ten to wprawdzie studium konformizmu, lecz zauważmy, że istotą jego poetyckiej akcji staje się nie jakaś demaskacja, lecz gra o wiele bardziej finezyjna, bo dwuznaczna, ironicznie ukazana „substancjalność” lokaja: jest on bardziej rzeczywisty od swojego pana („Inni mają portrety / on zawsze jest / w oryginalne” [GRz 161]), a równocześnie jest istnieniem bez oblicza, bytem niejako powtarzalnym („kamerdyner Skąłona / lokaj Beselera / odzwierny komendanta”). Zarówno reifikacje słów w quasi-rzeczywistość w *Balladzie o trzech mociumpańskich*, jak paradoks istnienia-nieistnienia kamerdynera Rozalskiego naprowadzają nas na następny niezwykle składnik narracji historycznych Ficowskiego, jakim jest owa substancjalna zmienność i kreatywność w wielu jego wierszach.

Zdaje się, jakby to ona właśnie była odpowiedzią Ficowskiego na nihilizm historii i jej zniewoleń, popychających w objęcia mesjańskiej choroby, w życie fikcją i marzeniem. Odpowiedzią sformułowaną zwłaszcza w *Grypsie* (1979), *Erracie* (1981), *Śmierci jednorożca* (1981) i *Prze-*

powiedniach. Pojutrzni (1982), polegającą na intensywnym nasycaniu dyskursu historycznego substancjalnością, swoistą materią, przez co rozumieć należy zdarzenia w słowie, gęstość słów, ich swoistą genezyjskość. Ta właściwość języka sprawia równocześnie, że poezja ta cechuje się jakąś wewnętrzną nadaktywnością, autonomiczną grą, przez co zyskuje absolutny, często ironiczny i humorystyczny dystans do materii historii, ustanawia własne hierarchie ważności, swoje reguły porządkowania świata, nie dając sobie narzucić innych; kultuwyuje swą suwerenną kreatywność na przekór presji wspólnotowych i narodowych mitów. Także w sensie literackim pozostaje absolutnie niezagrożona wtórnością, kontrafakturą, tym wszystkim, co aby poruszyć zbiorową emocję, uniformizuje mowę poetycką podejmującą sprawę narodowych dziejów.

Odczytajmy dwa wiersze, kluczowe dla refleksji historycznej Ficowskiego nad wiekiem niewoli – *Menuet polski, czyli ostatnia potyczka rzeczyżłotolitej* z tryptyku *Trzy tańce polskie* (zbiór *Śmierć jednorożca*) i *Epos*, dedykowany *Cieniom Artura Grottgera* (ze zbioru *Gryps*) – obserwując zarazem, jak język staje się w nich substytutem rzeczywistości, kreuje równoległość światów imaginacyjnego i realnego i ostatecznie niejako inscenizuje sensy, które poeta pragnie wypowiedzieć.

Rzec można, że oba utwory ukazują ten sam mit narodowy, tyle że w różnych fazach: wiersz pierwszy – w fazie narodzin, kiedy wchodzi on niejako na miejsce realnej rzeczywistości; wiersz drugi – w fazie wyczerpania, schyłku, zapowiadającego być może nowe przesilenie. *Menuet polski* to obraz balu, jeszcze z udziałem króla (rok 1796), w którego rekwizytach, figurach i epizodach uporczywie i widmowo „zgłaszają się” sceny niedawnych walk insurekcyjnych. Poetyckie słowo nieustannie oscyluje tu między znaczeniami, między „teraz” i „wtedy”, opisuje bal i zarazem, jak siatka na motyle, łapie tamten heroiczny czas, który powraca w wierszu jako bezcielesny fantom:

Kamerdynierom rozkazano
o g n i a
i jęły się szczerzyć
świeczniki kandelabry
migotem szczerozłotem
w trzepocie wachlarzy
niczym skrzydeł husarskich
[...] nadleciały
oskrzydłając Grodno
nocne ćmy

zmierzchnice omacnice
zmroczniki nastrosze
w ogień z furkotem szły [GRz 307–308]

Można powiedzieć, że u kresu ludzkich rachub i nadziei, pod postacią ciem, jak to często bywa u Ficowskiego, pojawia się natura z jej niewzruszonym trwaniem. Obraz utraty siły żywotnej narodu, dematerializacji Rzeczypospolitej ma tu oczywiście swoją poruszającą wymowę, ładunek emocjonalny. Ale dostrzegamy także, że przemienność realności i fikcji, znikanie i pojawianie się obrazów nabiera równocześnie innej, ironicznej i gorzkiej konotacji, związanej z grą i wróżbami, zwłaszcza w kontekście lejtmotywu „czarnoksięstwa”, słowa niepokojąco wieloznacznego w tym wierszu. Spektrum sensów, jakie ono mieści, zawiera się między żałobą a salonową zabawą, między uwikłaniem zniewolonej świadomości w chorobę romantyczną a obojętnością polskich elit, a jeszcze po drodze jest zapowiedź Księstwa Warszawskiego, a więc jakby antycypacja historii. W tym obrazie współlistnieją wizja tragiczna i wizja satyryczna, między innymi rodzenia się kieszonkowego patriotyzmu i kieszonkowych rozpaczy dla uspokojenia sumienia:

Odtąd odsiecz
w czarnoksięstwie szukaj
Na dnie sakwojażu
u pani Urszuli
jest z kart rzeczpospolitka
w sam raz do kabały
gdzie wino na stypę
dzwonki na żałobę
czerwień na rany Boga
żołędzie
by z nich kiedyś
nowy bal wydębić [GRz 309]

Jeśli w podtekstach *Ballady o trzech mociumpańskich*, gdyby ją drażyć najgłębiej, odnajdziemy jakieś nuty Żeromskiego, bo to przecież niemal zaścianek z *Popiołów*, z jego anachronicznym, patriarchalnym zastojem, w którym tym łatwiej nowi gospodarze kraju wprowadzą, jak na ziemi niczyjej, swoje cywilizacyjne porządki, tak obraz z *Menueta polskiego* nasuwa skojarzenia z Norwidem, z jego z kolei ironiczną i gorzką wizją dziejów Polski i Polaków, w której obrazy balów i salonów zajmują niepoślednie miejsce.



3. Eleonora z De Pont-Wullyamoz, I voto Czermak, II voto Łopuszańska, ok. 1855, reprodukcja fotograficzna z archiwum Jerzego Ficowskiego w Narodowym Archiwum Cyfrowym w Warszawie (dalej: NAC).

4. Łucja z Łopuszańskich Ficowska (ur.1857), żona Karola, babka Jerzego; archiwum Jerzego Ficowskiego w NAC.

5. Alojzy Ficowski (1824-1880), pradziad Jerzego Ficowskiego, Przemyśl, ok. 1870, fot. Henner; archiwum Jerzego Ficowskiego w NAC.

6. Kazimiera z Dubiskich Ficowska i Wacław Ficowski (stryjostwo Jerzego Ficowskiego), Kozłów, ok. 1910; archiwum Jerzego Ficowskiego w NAC.

7. Tadeusz Ficowski, ojciec Jerzego Ficowskiego, jako ochotnik Wojska Polskiego, Warszawa, 1920; ze zbiorów rodzinnych.

8. Jadwiga Wanda Ficowska, siostra Tadeusza, jako uczennica w Kijowie, ok. 1914; ze zbiorów Joanny Wapińskiej.

9. Maria i Jan Srzedniccy (w drugim rzędzie z prawej), rodzice Haliny, matki Jerzego Ficowskiego, w otoczeniu rodziny, Zaręby Kościelne, ok. 1937/1938; archiwum Jerzego Ficowskiego w NAC.

Epos, dedykowane Grottgerowi, to w pewnym sensie (przeciwnie niż w *Menuecie polskim*) pytanie o koniec mitu, o szansę wtedy, to jest w latach siedemdziesiątych XX wieku (kiedy powstawał wiersz), przemiany tego mitu w realność – powiedzmy wprost – w powstanie niepodległej Polski. I znów narracja historyczna wymyka się tu wszelkim schematom i przewidywalności. Grottger – medium Ficowskiego – uśmiercony niejako dwukrotnie: gruźlicą w wieku XIX i brakiem pamięci o nim w PRL-u (poza *Epos* wiele innych wierszy *Grypsu*, między innymi *Opowieść ci historię, Godzina dojrzała, Archeologia profetyczna*, dotyczy owej „kultury zacierania śladów”), to postać przenikająca różne przestrzenie wiersza. Od pierwszych słów zaczyna się gra realności planów czasowych, identyczności owej postaci, pytanie o definitywność śmierci:

w tyle lat po swej śmierci którą znał ze szkiców
wziął znów kredki wystygłe z gruźliczej gorączki
w środku swego cmentarza co zmarł po raz wtóry
m o r t i s c a s u zamyślił rysować powtórnie [GRz 149]

A równocześnie język, poszczególne frazy jakby nie chcą zastygnąć w jednym czasie i wymiarze: „Zwykł rysować z natury swojej wyobraźni”, „I nic tylko rysował Rysował nic tylko”, „A każda jego kreska była przekreśleniem / stanu rzeczy pełniących służbę wartowniczą”. Słowa tu się wahają, dominuje dwuznaczność, cofanie się sensów, przebijanie w inny wymiar i wolno w tym widzieć swoistą hipotezę odwracalności, jakby w te poetyckie zwroty, ich płynność i paradoksalność także wpisano możliwość przemiany mitu Grottgerowskiego w realność. Ostateczna odpowiedź Ficowskiego jest sceptyczna, ale i ona, chwytając „na gorącym uczynku” zwrot „I tak dalej”, wysnuwa ze słów paradoks nadziei:

[...] Łza spada Kropla draży kamień
I tak dalej Jak dalej Ta jest pewność tylko
że zawsze bywa Dalej co się w Bliżej zmienia
aż się zdarzy [GRz 149]

Poszukując w narracjach historycznych Ficowskiego o wieku XIX owych „obejść” mowy wzniosłej, czasu heroicznego, próbując zdefiniować jej najoryginalniejsze cechy, docieramy do jeszcze jednej grupy wierszy – poświęconych tym razem, nazwijmy ją tak, historii domowej. Utwory omówione dotychczas reprezentowały niejako dwie strategie poetyckich narracji historycznych. Z jednej strony mieliśmy w nich nastawienie opisowe, swoście ilustracyjne wobec historii „poza

czasem”, nieheroicznej, z silnym wszakże poczuciem jej trwania jako rewersu historii symbolicznej i wzniosłej (*Ballada o trzech mocim-pańskich, Rozalski*). Z drugiej zaś – a n a l i t y c z n y stosunek do samego mitu narodowego, kiedy poezja i jej język służyły Ficowskiemu do ukazania perypetii owego mitu, jego rodzenia się lub przesilania i schyłku (*Menuet polski, Epos*). Historie domowe, wiersze o przodkach, stronach rodzinnych (których niepoetyckim odpowiednikiem jest wspomniany *Niepamiętnik, czyli podróż do Gorczakowa i jeszcze dawniej*) przyjmują jeszcze inną postawę wobec dziejów minionych – postawę k o n k r e t y z a c j i c z y u r e a l n i e n i a przeszłości.

Temat wchodzenia w prehistorię, z metaforą blaknących dagerotypów, oddalających się i niksujących twarzy i dat, pojawia się już w wierszu *Coraz dalej* z tomu *Amulety i definicje*, zakończonym znamiennej apostrofą do przodków:

Weźcież mnie do swej dosłowności,
tam, gdzie skoczny jest – zając, gdzie jabłoń
jest owocna, a ogień – żarliwy [GRz 66]

Owa „dosłowność” ma tu kluczowe znaczenie, jest – jak widać – gwarantem dotknięcia materii, pełnego kontaktu, przeniknięcia bariery czasu. Podobnie – dodajmy – jak w wierszu *Ucieczka (Pismo obrazkowe)*, w którym słowo także jest kluczem pozwalającym uciec z niewesołego dzisiaj, „z waszych skrzypiących pustyń” w inne wymiary:

Oswojone,
potoczne,
wzbiera –
i potok rwie
od źródłosłówów,
i pomija usilne brzegi.
[...] Mój pierwszy niepojęty dzień
unosi się nad wodami [GRz 81]

Jeśli wczytamy się w historie domowe Ficowskiego, to właśnie „źródłosłowy”, słowa, mają w nich – jak w biblijnej aluzji zawartej w powyższym cytacie – szczególną p o t e n c j ę g e n e z y j s k ą. Wiersz *Zaręby Kościelne (rzecz o końcu świata)* (z tomu *Pismo obrazkowe*) jest swoistą epifanią, zawieszoną w beczasie ni to dzisiejszej prowincji, ni to wieku XIX, z portretem dziadków pośrodku. Swą akcję poetycką opiera zarówno na owej płynności czasów, jakby zaprzeczającej „końcowi

świata” przywołanemu w podtytule (to przecież „koniec” dwuznaczny, niedefinitywny, skoro podtytuł można rozumieć także jako nazwanie miejsca „na końcu świata”), jak i na niezwyklej gęstości słowa, które zwłaszcza swą warstwą dźwiękową jakby wylania z siebie, powołuje do życia światy i przestrzenie. Intensywność aliteracji stwarza wrażenie i poczucie konieczności, nieusuwalności każdej materialnej cząstki tego świata, spokrewnia wyrazy w związki wynikania i nadaje im wspólną materialnego rdzenia, podobną do tej, jaka łączy składniki natury, krajobrazu⁴:

Tu wszystko podkościelne,
 panie dobrodzieju:
 są wory konopne – pokuta plew,
 habity przeżuwania –
 nad grzebiącym kopytem
 szepty żarn,
 bo żarliwe południe:
 powietrze gzi się,
 gniady dreszcz,
 much przeżegnany zygzakiem,
 słoma pełnie u drogi
 pod obrotne krzyże wiatraków.
 [...] księżę służki,
 stare panny modrookie
 labiedziły nad nieszporemami,
 nad sumą obleganą
 przez rzenie ryżych jarmarków [GRz 91–92]

Wiersz, tak intensywnie nasycony materia, jest jak odsłona w teatrze pamięci i historii, odsłona rzeczywistości bezpowrotnie, zdawałoby się, utraconej. Jego żartobliwą ramą czyni poeta Księgę Genesis, na opak odczytaną, ponieważ utwór kończy się słowami „I stała się ciemność” (o tej grze z narracją mitu powiemy jeszcze za chwilę nieco obszerniej). Wędrując tropem języka ucieleśnionego, zmaterializowanego, trafiamy także na wiersze – swoiste kolekcje, wokabularze słów-rzeczy. Słowa dawne, zapomniane i przedawnione, których sensu wypada czasem szukać w słownikach, napływają w nich całymi ławicami, objawiają się jak zagubione kontynenty. W tekście *Na powrót komety Halleya* mamy „fiszbiny niedzieli”, „ślepe archiwolty”, „fryz”, „turniurę”, „zefiry w razerze” (to jest wiaterek w piórach damskiego kapelusza). W wierszu

10. Jerzy Ficowski, ok. 1935; archiwum Jerzego Ficowskiego w NAC. ▶



Manuskryptów pożytek uderza esencjonalność opisów dworskowego kosmosu: „rękopisma”, „skrypta”, „memuary”, „epistoły”, „szafranowa baba”, „lukier z róży”, „mazurek deptany hołubcami śliwek / iżby język ojczysty / do mlaskania służył”, „fidybus”, „papiloty”.

I nieuchronnie omnipotencji słowa-materii towarzyszy także pochłanianie przez tę sferę rzeczy materii – uintensywnionej przez język – przestrzeni mitu, przekazu, tekstu, narracji wzniosłej i heroicznej. To motyw nagminny, nieprzypadkowy, powracający w różnych postaciach, rozgrywany na różnych planach poezji Ficowskiego. Wspomnieliśmy o przewrotnym „unieważnieniu” Księgi Genesis w *Zarębach Kościelnych*. W *Epos pluszowym* z kolei epopeja bohaterska przemienia się w dzieje miłosnych podbojów „prawujów”, zaplątanych w otomany i futra, a papierowa wzniosłość eposu musi skapitulować wobec zmysłowej intensywności tego wiersza: „Oto jest epopea wszystka. / Plusz kończy się / frędzlami. / Koniec” [GRz 84].

Nie tylko wzniosła forma gatunkowa, ale sam tekst, łącznie z papierem, swym nośnikiem, bez ceremonii poddany jest w narracjach historycznych prawom materii czy natury. W wierszu *Manuskryptów pożytek* rękopisy domowe z latami włączane są nieuchronnie w cykl, przerób życia, „kończą” jako papiloty, pergamin pod świąteczne ciasto, fidybus do fajki. W *Polonezie, czyli epos modrzewiowym* (tom *Śmierć jednoroźca*) francuski romans, zapomniany po powstaniu listopadowym w szafie modrzewiowej, sam się przekłada na język polski w swojskim procesie jakiejś fermentacji, maceracji czy dojrzewania, jak ser, wino czy barszcz.

Epos modrzewiowe przenosi nas równocześnie na najwyższe piętro procesu „urzeczowiania”, konkretyzacji historii minionej, odnowienia przeszłości. Są nim niezwykle, zaskakujące personifikacje Ficowskiego. Podobnie jak instrumentacje – na poziomie słowa – oraz metonimiczne nagromadzenia rekwizytów, przedmiotów – na poziomie słownika – owe personifikacje przemieniają czas przeszły w realność zgoła materialną, a zarazem są formą zawładnięcia ideą, abstraktem, pojęciem mitycznym, tak aby ono nie zawładnęło nami:

Tu ćmiła jeszcze kongresówka,
kanapa się w niej zasiedziała
z kretesem oślepla,
pusząca się swą modą
w dżetach naftaliny [GRz 92]

Lektura narracji historycznych Ficowskiego odnoszących się do wieku XIX skłaniała nas w tej części rozważań do refleksji nad poszuki-

waniem przez poetę mowy odległej od wzniosłości i wymykającej się zbiorowej mitologii. Spoglądaliśmy na procesy poetyckiego konkretyzowania czasu przeszłego, także na opisy czasu „poza historią”, oraz analizy narodzin i końca mitu narodowego przede wszystkim w tym aspekcie. Zapewne można tu dostrzec swoście antyromantyczny stosunek do polskich dziejów, postawę pozytywistycznej powściągliwości. Taką nutę znajdziemy w opowieści-gawędzie *Niepamiętnik, czyli podróż do Gorczakowa i jeszcze dawniej*, choćby w opisie losów dziadka poety, Karola Ficowskiego, leśnika w dobrach Branickich na Ukrainie:

„Był przez całe życie człowiekiem ciężkiej pracy i na wskroś pozytywistycznego ducha. Swojej całkiem nieprzeciętnej inteligencji nie zaprzętał «mrzonkami», ale wraz z prawością charakteru, z umiejętnościami i wiedzą fachową zaprzęgał do praktyki życiowej, do sensownego, bo pożytecznego działania, do spełniania realnych zamiarów i obowiązków wobec najbliższych”⁵.

Można także poszukiwać w tej historiozofii tradycji Żeromskiego czy Norwida, co też próbowaliśmy tu sygnalizować. Warto również podjąć trop swoistej gry z cenzurą, czasami bowiem wydaje się, że jest on jakoś wpisany w owe „pogubione” w wielu wierszach i historiach rodzinnych „kopiejki w szparze podłogi” czy „na mokrym szynkwasio”, „wiorsty”, ptaki „jeszcze jednogłowe”, „moskwicinki dwugłowe”. Zapewne w tym ogólnym planie narracje historyczne Ficowskiego są jakąś sumą owych tradycji czy bodźców. Istnieje piękny wiersz poety – *Siwosze* z tomu *Śmierć jednoroźca* – który zdaje się zawierać w sobie wszystkie te uwarunkowania, a zarazem w sferze poetyki stanowi jeszcze jedną realizację personifikacji, a raczej – w tym wypadku – animalizacji historii, przynosząc obraz polskich dworów jako stada koni na łąkach:

Przez spopielale pory wieku
truchłem truchtem
białych kolumn
tętnią siwosze dworów
podkute płomieniem

To ja gnam je
z historii na paszę
znad krętej Śniwody
w moje trawy
pamiętliwe

To ja gnam
 pustosiodłe
 na przełaj przez śmierć
 pod kurantem rżenia

ja ujeżdżacz
 wymarłych gatunków
 pastuch pamięci⁶

Mamy w planie idei tego wiersza całą tę swobodę, z jaką Ficowski potrafi dialogować z tradycją, jego nacechowany wewnętrzną wolnością stosunek do polskich dziejów. Jednakże bajeczny pomysł puszczenia na wypas polskich dworów, ów czysto poetycki koncept wiersza, zdaje się przede wszystkim wskazywać, gdzie rodzi się najbardziej indywidualna cecha wyobraźni poety w narracjach historycznych. Chodzi o ów niezwykle twórczy paradoks, polegający na tym, iż namiętna potrzeba konkretyzacji przeszłości, sensualizm tej poezji, przewyciężając mit zbiorowy, rodzi zarazem realność baśni, magii, w której najlepiej manifestuje się wolność i indywidualizm poety. Jakby powtarzał on tutaj ów gest czarodzieja czy iluzjonisty, najpierw przekonującego publiczność o nieomyślności jej zmysłów, po czym wprawiającego w zdumienie dokonaną na jej oczach przemianą świata.

Opowieść o Zagładzie

Dotychczasowa recepcja krytyczna najczęściej wpisywała cykl Jerzego Ficowskiego *Odczytania popiołów* w nurt najwybitniejszych poetyckich świadectw Holocaustu. Ze względu na doniosłość tematu i wielkość tego dzieła wyodrębniła je z pozostałej twórczości poety i umieszczała w kontekstach polskiej i światowej literatury na temat Zagłady⁷. Cykl sytuowany był także w porządku biografii Ficowskiego jako „człowieka pogranicza”, który zdołał przekroczyć granice doświadczenia człowieka spoza muru getta i zapisać dostępne sobie epizody tragedii Żydów⁸. W najnowszym odczytaniu Marii Kobielskiej dzieło to postrzegane jest w kontekście artykulacji doświadczenia i wprawdzie omówione zostało w sąsiedztwie dwóch ostatnich tomików Ficowskiego, lecz jako operujące własnym, niepowtarzalnym zespołem figur poetyckich⁹. Tymczasem lekturze *Odczytania popiołów* w nurcie innych narracji historycznych samego Ficowskiego przyświeca jeszcze jeden cel: bezpośredniej konfrontacji wierszy cyklu z całą poetycką praktyką i wrażliwością autora, co pozwala zrozumieć, że niezwykłość tego cyklu nie jest zawieszona w próżni, że przy całej swej niepowtarzalności wywodzi się on z idiomu Ficowskiego i jest w nim głęboko osadzony¹⁰.

Świadom jestem, że w tym rozdziale objęcie refleksją także wierszy poety dotyczących zagłady Żydów, potraktowanie w ten sposób utworów zawartych w zbiorze *Odczytanie popiołów*, może budzić wątpliwości. Przede wszystkim z tego względu, że potocznie rozumiemy dyskurs o historii jako opowieść nacechowaną dystansem do przedstawianej materii, starającą się obiektywizować coś, co traktujemy jako rozdział czasu zamknięty i wystudzony z emocji. Przedmiotem takiego dyskursu stają się ponadto wydarzenia dające się różnorodnie interpretować. Zagłada Żydów jako temat podejmowany przez literaturę powojenną w takim rozumieniu narracji historycznych nie daje się zamknąć. Nie jest ona ani obszarem historii uspokojonej i wolnej od emocji – jej świadkowie nadal żyją wśród nas, a ogrom zbrodni przekracza wszelkie granice i reguły wiązane z pojęciem wojny – ani też nie jest wydarzeniem wielorako interpretowalnym, będąc zbrodnią bez precedensu w dziejach ludzkości.

Ku temu przeświadczeniu skłaniają się także Dorota Krawczyńska i Grzegorz Wołowicz, badacze literatury poświęconej Zagładzie, którzy formułują opinię, iż w tej literaturze nie występuje wskazywany przez Janusza Sławińskiego moment, kiedy słownik i temat wojenny „przestaje należeć do porządku terażniejszości, a zaczyna funkcjonować jako właściwy czasowi historycznemu”. Piszą oni dalej:

„Literatura opisująca doświadczenie Zagłady, czy będą to «spóźnione świadectwa» [...], czy wspomnienia spisane po latach [...], czy wreszcie powieści obrazujące los samotnych ocalańców [...] – jest tym szczególnym przypadkiem szeroko pojmowanego piśmiennictwa o wojnie, w którym omawiany wyżej proces nie zachodzi, zawarte w nim doświadczenie mimo upływu czasu nie podlega uhistorycznieniu”¹¹.

Na tle tych refleksji badaczy, egzemplifikujących swój wywód raczej dziełami prozy, znamienne jest stanowisko historyka poezji o Zagładzie, Ryszarda Löwa, który nie waha się jednak wyodrębnić dwóch jej rodzajów: poezji świadków, należącej do kręgu literatury dokumentu osobistego, oraz poezji powstałej poza bezpośrednim doświadczeniem Zagłady. Niczego nie ujmując tej ostatniej, Löw podkreśla jej w pewnym sensie wtórny charakter. W tym wypadku „Autentyzm poezji nie pokrywa się zatem z autentyzmem dokumentu. [...] To materiał pośredni, materiał dla historyka mentalności, recepcji wydarzeń i przeżyć. Sądzę, że jest dość racji uzasadniających podkreślenie odrębności tych dwóch obszarów”¹². Także Władysław Panas wyodrębnia „utwory pisane wyraźnie z zastosowaniem perspektywy «po Oświęcimiu», utwory następnego niejako – po pokoleniu świadków – pokolenia pisarzy”, wśród których na pierwszym miejscu wymienia Ficowskiego i jego cykl *Odczytanie popiołów*. Píše dalej: „Wspólną cechą, czy też może postawą, dla tych tekstów jest nie tyle dawanie świadectwa o *szoah*, artystyczne dokumentowanie zbrodni, co raczej przemyślenie sensu i konsekwencji owego wydarzenia”¹³.

Wydaje się, że rozróżnienia dokonane przez Löwa i Panasa tworzą – wbrew wcześniejszym naszym zastrzeżeniom – przestrzeń dla rozważań nad narracją historyczną właśnie w wierszach Jerzego Ficowskiego z cyklu *Odczytanie popiołów*. Powstał on w ciągu wielu lat, począwszy od 1952 roku (pierwszy wers późniejszego wiersza *Twoje matki obie*), poprzez pierwodruk *Listu do Marc Chagalla* („Po prostu”, 1957) – poematu, dodajmy, mającego także własną historię edytorską – aż do pierwodruku całego cyklu w 1979 roku w Londynie¹⁴. W sumie 6 wierszy cyklu (spośród ogółem 25) poeta opublikował we wcześniejszych tomikach: *Moje strony świata* (1957) i *Ptak poza ptakiem* (1968). Nie można tu zatem mówić o jednorazowym wysiłku twórczym, lecz o rozłożonej na wiele lat



11–15. Zbiór zdjęć historycznych z okresu zagłady Żydów; archiwum Jerzego Ficowskiego w NAC.

W. Pan
Jerzy Ficowski
Włocławek

JAN KARSKI
Highland House West
4450 South Park Avenue, Apt. 1819
Chevy Chase, Maryland 20815
Phone: (301) 656-0689

1/20/95

Wielce Szanowny: Drogi Jerzy
 Dziękuję serdecznie za list i dobre słowa. Tęsknię za Kraków.
 Przekazałem ja, ale później. Lata nie mogą sobie obiecać z ciekawymi
 zapiskami. Cóż, co to ma być? Trzy tygodnie wesoło i wyjątkowo
 pracowito.
 O napisać sadząca mała liry z wesołymi p. krytyka
 Dobrym słowem, ja nie mam to jakiegoś konkretnego wpływu lub
 znaczenia. Może mi tylko mogę serce i rozum.
 Przekazałem w rozgłoszeniu artykuł o mojej żonie. Jeśli go
 Pan przeczyta, będzie to moja sprawa, która mi już Pana.
 Ono była męcząca, cała jej Rodzina, w tym w Polsce
 żyła. Jej Siostra, która mieszkała w Getto wamawskiego smole
 Polki na ulicach my southern Włocławek z przeszłości we wnosz
 i broń. Mieli z jej przebiegłym przypisem, jeśli nie mógł jej
 do domu. Może ona nie miała czasu do Polaków i oni nie
 decydują jej serce. Próbuję przypomnieć o niej serdecznie - to, że Pan
 jej nie miał ani o niej nie było - nie chciało.
 Może najłagodnie napiszę o tej sprawie listem. Zapytanie
 z listem, aby przekazać ten serce niechciało chodzić
 prawnie. To, co wiem, mówi mi, że potrzebna jest ona o Polsce
 bardziej, niż w jakikolwiek inny kraj - miłość.
 Ja miałem jeszcze do Polki na obchodach szefów.
 jako członek amerykańskiej Delegacji Amerykańskiej. Z bólem
 zorganizowałem jednak, to - kraj, nie było kłopotem dla ludzi.
 Jestem stary i nie mogę już. Nie mogę mieć chęci ani
 staci. Podważam jednak, do tych ludzi w kraj.
 Próbuję w krajach - kraj, nie było.
 Oławi ich i serce serce dziękuję za dobre słowa
 oddany
 Jan Karski

pracy konstrukcyjnej. Także zawarty w cyklu zakres osobistego świadectwa Ficowskiego, bez wątpienia poruszający, ale dotyczący niewielkiego tylko fragmentu Zagłady, który widoczny był dla nieobojętnego obserwatora poza gettem (wiersze *Wniebowzięcie Miriam z ulicy zimą 1942* i *Sześćoletnia z getta żebrająca na Smolnej w 1942 roku*), nie pozwala tu mówić o dominującej poetyce świadectwa, każe raczej widzieć te obrazy jako fragment większej wizji poetyckiej, odrębnej mowy poetyckiej, jaką Ficowski stworzył specjalnie dla tematu Zagłady.

Proces poszukiwania przez poetę stosownego języka, zdolnego unieść temat, trwał wiele lat. Kiedy śledzi się dotyczące tej sprawy autokomentarze Ficowskiego, zwraca uwagę, jak wielkim przełomem miał być dla niego – i stał się w istocie – ten nowy język. Po latach poeta wspomina, jak „bardzo, bardzo słaby [...], niegodny spraw, których chciałby osiągnąć”, był jakiś wczesny jego utwór o Zagładzie. Został on gorąco pochwalony przez samego Tuwima, a mimo to – stwierdza Ficowski – „wciąż miałem uczucie, że muszę swój niespełniony zamiar zrealizować, ale nie wiem czy jest to w ogóle możliwe”¹⁵. Zwraca też naszą uwagę rzecz inna – jak często w dokonywanych przez Ficowskiego autocharakterystykach tego „nowego języka”, który w końcu odnalazł i którym napisał *Odczytanie popiołów*, wraca motyw „milczenia”, będącego paradoksalną receptą na poezję o Zagładzie:

„Czas płynął i ja nie wiedziałem, czy przyniesie mi kiedykolwiek słowa, które nie będą słowami obrażającymi sprawę, której chciałyby służyć [...], słowa, które niosłyby ze sobą walor *milczenia* [...]”¹⁶.

„Pisząc – pragnąłem powiedzieć to, co miałbym na ten temat do *paczenia*. Stąd moje wieloletnie próby przymierzania się, by słowom podporządkować coś, co jest za ciężkie, trudne, niemożliwe wręcz do udźwignięcia”¹⁷.

„Aby napisać coś, o czym można bez ujmy dla tematu, dla sprawy, o której się pisze, tylko *milczec*, posłużyłem się cytatami z relacji ocalałych dzieci”¹⁸.

Spróbujmy przyjrzeć się bliżej sprawie owego „milczenia”, bo wydaje się, że przywoływane przez Ficowskiego pojęcie skrywa klucz do zrozumienia poetyki jego cyklu o Zagładzie, że da się je przełożyć na pewne kategorie tej poetyki. Ostatni z przytoczonych autokomentarzy nazywa „milczeniem” cytaty z relacji ocalałych dzieci żydowskich w poemacie *List do Marc Chagalla*. W innym wywiadzie mówi Ficowski, iż w tym utworze zdołał zbliżyć się do tematu „tylko przez nieporadność słów, które widzą, że tego udźwignąć nie mogą, które nie tają swojej bezradności. Stąd cytaty z relacji dzieci [...] gdzie słowo najprostsze z prostych, nagle przez kontrast oddaje to, co jest niewyraźalne słowem pró-

16. List Jana Karskiego do Jerzego Ficowskiego z 20 stycznia 1995, m.in. na temat zagłady rodziny jego żony, Poli Nireńskiej; zbiory Ossolineum.

bującym nazwać precyzyjnie, adekwatnie. Bo nie ma takich słów¹⁹. Dwie ważne koncepcje artystyczne wydają się zawierać w tych autokomentarzach wokół „milczenia”. Jest to, po pierwsze, uznanie cytatu, cudzego słowa, za szczególnie ważny składnik wiersza, po wtóre zaś, intuicja, że wcale nie musi być drogą do oddania tragedii Zagłady wątpliwa co do swej skuteczności próba poszukiwania słów, które „precyzyjnie, adekwatnie” przylegają do rzeczywistości.

Zaczniemy od owego cudzego słowa. W cyklu *Odczytanie popiołów* przybiera ono różnorodną postać i tworzy się wokół niego cała – milcząca właśnie – dramaturgia wiersza. W *Liście do Marc Chagalla* są to wspomniane relacje dzieci: opowieść o Róży Gold, która tkwiła w lesnym bunkrze przez 18 miesięcy; relacja chłopca ukrytego za szafą, myślącego, że już zawsze tam pozostanie; innego chłopca, zmuszonego mówić do swej mamy „pani”; wreszcie kogoś, kto słyszał ostatnią rozmowę matki i dziecka przed ich zgładzeniem. Ale w sąsiedztwie tych jednostkowych głosów-relacji także pojawiają się cytaty. Poeta wprowadza do wiersza te ziarna konkretności, relacje dzieci, aby w kolejnych częściach zderzyć je z „listem”, najpierw spokojnie, stopniowo konfrontującym epizody Zagłady ze scenami idyllicznych obrazów Chagalla: „Jaka szkoda, że Pan nie zna Róży Gold, / najsmutniejszej złotej róży // [...] Jaka szkoda, że Pan nie zna Frycka! / Jego matka zdążyła urodzić go tuż-tuż przed wojną”, w drugiej części zaś świadomie odwołującym się do retoryki patosu, wizji globalnej: „Oto wersety z Najnowszego Testamentu. / W nim sześć milionów kart zwęglonych, // [...] I powstały nowe pustynie: / piaski Majdanka, Sobiboru, / wydmy Treblinka i Bełżca”.

Chcielibyśmy może potraktować te monologi jako głosy samego poety. Ale to jednak także są, jeśli nie „cytaty”, to na pewno role, jakie przyjmuje, w jakie wchodzi podmiot autorski, każąc budować się sensom wiersza gdzieś pomiędzy tymi opowieściami, w „międzysłowniu”, zatem znów poprzez „milczenie”. Formą budowania sensu ponad słowami staje się również w kilku wierszach cytat ukryty, podany na przykład w postaci mowy pozornie zależnej. Tak jest w utworze *Pożydowskie*:

ona ma szafę z której suknie
zdążyły jeszcze wyjść
ale i tak by wyszły z mody

fotel z którego wstał ktoś kiedyś
tylko na chwilę
a wystarczyła mu na resztę życia

półmiski garnki pełne głodu
ale przydadzą się
do syta

portret zabitej dziewczynki
w żywych kolorach

mogła mieć jeszcze taki czarny stół
w dobrym stanie
ale się nie spodobał

smutny jakiś

Tragiczny sens tego wiersza rodzi się jakby między słowami, zostaje spomiędzy nich wypromieniowany. Najpierw pojawia się tu język tych, którzy posiadli rzeczy zgładzonych, z jego żywą, idiomatyczną tkanką, w całości zanurzoną w zachłannym „być i mieć”, skupioną na życiu: „suknie wyszły”, „przydadzą się”, „do syta”, „w żywych kolorach”, „w dobrym stanie”, „smutny jakiś”. Niemal równocześnie tę żywość języka, jej podejrzane intencje, demaskuje kilka słów, spoza których wyłaniają się ofiary: „wyjście sukien” musi się skojarzyć z innym „wyjściem”, z ostatnią drogą mieszkańców getta, fraza „portret zabitej dziewczynki / w żywych kolorach”, wypowiedziana jednym tchem, nasuwa myśl o przemilczaniu zbrodni, tanim sentymentalizmie, bezbrzeżnej obojętności, rezygnacja z „czarnego stołu”, bo „smutny jakiś” wywołuje skojarzenie z ucieczką, raz na zawsze, od niedobrych skojarzeń, wyrzutów sumienia, jeśli się one kiedykolwiek pojawiły. Im bardziej intensywny jest ów biologiczny, krzepki witalizm pierwszego znaczenia słowa, tym głębiej w momencie skrzyżowania znaczeń wiersz *Pożydowskie* dociera do istoty zapomnienia, odtrącenia skazanych na śmierć, których mienie bez ceremonii przejęli żywi.

Jeszcze bardziej radykalnie słowa stają naprzeciw siebie w wierszu *Sześćdziesiątka z getta zebrząca na Smolnej w 1942 roku*:

ona nie miała nic
prócz oczu na wyrost
w nich całkiem niechący
dwie gwiazdy dawidowe
może by je zgasła ła

więc płakała