

JERZY KANDZIORA

Tropy akowskie w poezji Jerzego Ficowskiego

Pamięci Profesor Aliny Brodzkiej-Wald

Śledząc nurty narracji historycznej w poezji Jerzego Ficowskiego, odnajdujemy wiele wierszy związanych z doświadczeniem jego walki w szeregach Armii Krajowej i udziału w powstaniu warszawskim. Warto zauważyć, że o ile dominujący w obrębie tej narracji temat zagłady Żydów stanowił dla Ficowskiego niezmiennie i przez wiele lat istniejące wyzwanie, aby odnaleźć sposób poetyckiego wysłowienia zbrodni (co ostatecznie stało się w cyklu *Odczytanie popiołów* z 1979 r.), o tyle temat akowski został w pewien sposób odsunięty na dłuższy czas poza horyzont poetycki autora. Dotykający tych spraw debiut *Ołowiani żołnierze* (1948) prześlizgnął się, rzecz można, ponad historią akowską i powstania, gdzie indziej, poza owymi wątkami, osadzając znaki poetyckiej oryginalności, znamionującej już wówczas twórczość Ficowskiego.

Odpowiedź na pytanie, dlaczego tak się stało, nie jest jednoznaczna. Z różnych rozproszonych refleksji poety można odtworzyć kilka przyczyn. Powstanie warszawskie dotknęło Ficowskiego najbardziej bezpośrednio i traumatycznie. Walczył na Mokotowie, i tu był świadkiem śmierci swoich kolegów z oddziału. Poproszony w 1994 r. o komentarz do dziennika Barbary Kaczyńskiej-Januskiewicz, która jako trzynastoletka zapisywała wydarzenia powstania dziejące się od 1 sierpnia 1944 r. w okolicach jej domu przy ulicy Ursynowskiej 26, w tym także odnotowała pojawienie się dziewiętnastoletniego strzelca „Wraka”, który „poszedł zamówić trumny”, Ficowski stwierdza m.in.: „Niewiele pamiętam, walczyłem z pamięcią, bo zbyt bolała. [...] Wdzięczny jestem 13-letniej Basi, że utrwaliła strzępki pamięci o zapomnianym prawie przeze mnie strzelcu «Wraku», którym wówczas byłem, o moich poległych kolegach”¹.

¹ B. Kaczyńska-Januskiewicz, *Jutro moje urodziny*, „Gazeta Świąteczna” 1994, nr 211 [wyd. W], s. 16.

Temat akowski i powstańczy pojawia się po wielu latach, w znaczącej liczbie wierszy Ficowskiego, dopiero w tomikach *Gryps* (Warszawa 1979, wydanie poza cenzurą), a przede wszystkim *Errata* (Londyn 1981)². Komentarz poety na ten temat uświadamia nam z kolei, jak dziesięciolecia PRL-u utrudniały otwarcie się jego twórczości na te sprawy, długo przemilczane. Owo otwarcie dokonało się zwłaszcza dzięki przemianom związanym z pamiętnym rokiem 1976. Pojawia się wówczas zorganizowana opozycja antykomunistyczna, między innymi Komitet Obrony Robotników, do którego Ficowski przystąpił w 1978 r., a zarazem gwałtownie nasilają się represje cenzury, które objęły także poetę (zapis na nazwisko) i stały się dla niego impulsem do całkowitego zerwania ze swoistą cenzurą wewnętrzną:

Paradoksalnie był to dla mnie czas owocny, bo uwolniłem się od ograniczeń. Po raz pierwszy nie dbałem o kamuflaż, nie szukałem metafor, które ukryłyby istotę rzeczy. Czułem się wolny i spokojny³.

W innym wywiadzie Ficowski postrzega nawet ów rok 1976 jako najbardziej zasadniczą cezurę w swojej twórczości:

Wcześniej uprawiałem poetycką „praktykę sakralną” i był to, pierwotnie, zapewne obrządek bardziej pogański, magia egzystencjalna. Teraz wkroczyła w nią historia, a siłą sprawczą pisarstwa stało się obok wyobraźni — sumienie. To były „chrzciny” mojej poezji. [...] Wtedy właśnie powstały zbiory i cykle poezji: *Śmierć jednorożca*, *Gryps* i *Errata*, *Odczytanie popiołów* — chyba najistotniejsze, co zdołałem dotychczas napisać⁴.

Zarysowane wyżej dwie przyczyny oddalenia się Ficowskiego przez lata od tematyki powstańczej — osobista trauma i przeszkody cenzuralne — należało w tych rozważaniach wyartykułować, tym bardziej że sam autor silnie te okoliczności eksponuje w wywiadach. Nie sposób także pominąć głęboko urazowego doświadczenia Ficowskiego z końca lat 40., które ujawnił pośmiertnie opublikowany przez Elżbietę Ficowską list poety o ne-

² Odnotać należy także wiersz *Opowiedz jak to było*, opublikowany w tomiku *Ptak poza ptakiem* (Warszawa 1968).

³ *Myszę, więc nie ma mnie*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Lidia Ostalowska [1994], w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył P. Sommer, Sejny 2010, s. 659.

⁴ *Piszę dla moich bliskich dalekich*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Wojciech Wiśniewski [1983], w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 601.

kaniu go po wojnie przez aparat bezpieczeństwa z racji podejrzeń o działalność konspiracyjną⁵.

Niewątpliwie horyzont biografii Ficowskiego i historyczny kontekst jego twórczości są tu bardzo ważne. Ja jednak chcę w swych refleksjach podążać nieco innym tropem. Chcę zastanowić się szczególnie nad poetyckim aspektem tego, co obserwuję i definiuję tutaj — w ślad za autorem — w kategoriach psychologicznych czy też społecznych. Chciałbym zadać pytanie o to, czy przypadkiem poza względami osobistymi i tym, co można by określić martwym sezonem czasu PRL, nie działały tu jeszcze inne czynniki, które skutecznie zniechęcały poetę, by pójść drogą tematu akowskiego.

Punktem wyjścia muszą być obserwacje, które nasuwa debiut poetycki Ficowskiego *Ołowiani żołnierze* z roku 1948. Wszystko zrazu zapowiada w nim, że autor zamierza przede wszystkim rozliczyć się z akowską, wojenną pamięcią. Wskazują na to tytuł i okładka książki, zawierająca motyw żołnierskiej tyraliery, oraz utwory otwierające zbiór: *Piosenka o powrocie*, poemat *Cienie*, wiersze *Do siebie*, *Ręce sanitariuszki*, *Promień*, *Piosenka mogiłna*. A jednak szybko orientujemy się, czujemy to wyraźnie, że poezja *Ołowianych żołnierzy* nie zakotwicza się w kręgu wojennych spraw. Właściwie od początku odchyła się ku sferze wyobraźni, baśniowości, ornamentacjom świata, motywom florystycznym, efektem synestezyjnym, feeriom barw i światła, magii dnia codziennego. Nawet teraz, po wielu latach, podczas lektury książki dotyka nas przez moment to poczucie pewnej niefrasobliwej bezzwłoczności, z jaką poetyckie *theatrum* wyobraźni wnika w krajobraz ruin, elegijną tonację wierszy.

Paradoks niecierpliwego wypierania wątków powstańczych i żałobnych przez intensywne doznawanie urody świata ilustruje wiersz *Wiosna*. Chce on być swoistym epitafium, znakiem pamięci, jednak obfitość kwiatów, powojów, traw i innych roślin „posadzonych” tu na ruinach (lotos, czereśnia, róże, bluszcz, czeremcha, tarnina) zamienia owo epitafium w ogród wszelakich wonności, a wzmianki o śmierci szeleszczą na tym tle nieco papierowym, konwencjonalnym patosem. Ilustruje to widoczna choćby w ostatniej zwrotce wiersza asymetria pomiędzy zmysłowością wiosennego obrazka i deklaratywną żałobą:

I słodki, najmłodszy wietrzyk
jak struny potrąca woń tarnin.

⁵ E. Ficowska, *Budził się od własnego krzyku*, „Gazeta Świąteczna” 2006, nr 211, s. 26 (tu relacja poety pt. *Nieznany list Jerzego Ficowskiego*, Warszawa 1979).

Zbyt dużo, boleśnie powietrza
zostawione przez zmarłych⁶.

Wiersz *Wiosna* jest zresztą tylko pewnym etapem rozstawania się Ficowskiego w *Ołowianych żołnierzach* z wzorcami tyrtejskimi i figurami wyobraźni romantycznej, które w postaci wizyjności i tonów elegijnych na krótko zaistniały w tym debiutanckim zbiorze, np. w poemacie *Cienie*. W ówczesnym odrzuceniu przez Ficowskiego owej postromantycznej narracji historycznej wyraża się jakiś splot okoliczności natury zarówno estetycznej, jak i światopoglądowej. Jego stosunek do powstania wynikał z przynależności do formacji polskiej inteligencji liberalnej, związanej z przedwojenną tradycją socjalistyczną. Zaprzyjaźniony z Janem Józefem Lipskim, podobnie jak on widział powstanie warszawskie jako obowiązek, od którego nie wolno było się uchylić, a zarazem z chłodnym, neopozytywistycznym dystansem oceniał po wojnie rozmiar jego klęski, poniesionych ofiar. Lojalności wobec towarzyszy broni i solidarności z „wyklętymi” — jak pisze Mirosława Puchalska — towarzyszyła w tej postawie niechęć do stereotypów kombatanckich⁷.

W 1992 r. Ficowski opowie następująco o własnej świadomości żołnierza powstania warszawskiego:

Do swego uczestnictwa i tamtych wydarzeń mam stosunek ambiwalentny. Wiedziałem, że uczestniczę w tragedii, na moich oczach ginęło miasto i ludzie. Nie było we mnie entuzjazmu, tylko poczucie obowiązku. Zdawałem sobie przecież sprawę, jak trudne będzie zwycięstwo, orientowałem się w sytuacji politycznej, obawiałem się, że kiedy wkroczy Armia Czerwona, będziemy ścigani jako wrogowie i przestępcy. Skończyło się wszystko większymi ofiarami, niż wtedy przypuszczałem⁸.

W innym miejscu, w roku 1994, poeta zdystansuje się w stosunku do postawy kombatanckiej: „Dawni towarzysze broni z powstania powiedzieli, że z okazji pięćdziesięciolecia każdy z nas może awansować. Ale ja przywiązałem się do strzelca «Wra-

⁶ J. Ficowski, *Ołowiani żołnierze*, Warszawa–Kraków 1948, s. 17.

⁷ Zob. M. Puchalska, *Wczesny Lipski*, w: *Jan Józef. Spotkania i spojrzenia. Książka o Janie Józefie Lipskim*, red. A. Brodzka, M. Puchalska, J. Jedlicki, R. Loth, Warszawa 1996, s. 180–181. W tejże książce znajdujemy informacje o przyjacielskich więzach, opartych na wspólnocie doświadczeń, łączących Jerzego Ficowskiego z Lipskim.

⁸ *Między Ameryką i Annapolem. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Stefan Jurkowski* [1992], w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 643.

ka», którym wtedy byłem, i nie chcę mu gwiazdek przypinać”⁹. I będzie tu Ficowski niewątpliwie wierny swojej wcześniejszej postawie, wyrażanej tuż po wojnie, kiedy to na łamach „Tygodnika Powszechnego” pisał krytycznie o heroizujących obrazach powstańców w powieści Jana Dobraczyńskiego *W rozwalonym domu*: „Nie ma u Dobraczyńskiego ludzi słabych, nie ma i mocnych; są tylko tropy z brązu, lub papieru — nie „śmiertelni bohaterowie”, ale legendarni”¹⁰.



Jerzy Ficowski po uwolnieniu z obozu jenieckiego w Niemczech, wiosna 1945 r.

Jeśli w tym świetle spojrzemy na tomik *Ołowiani żołnierze*, to jasne się staje, że za ową erupcją własnej wyobraźni fantastycznej, ale też przywiązaniem do obrazowego, materialnego i obyczajowego konkretności, które w tym tomie występuje obok fantastyki, za owym odtrąceniem romantycznej wizyjności, romantycznego czytania historii stoi silne przeświadczenie o ważności **pojedynczego, niewikłanego w mit, nieanonimowego istnienia**. Ówczesne doświadczenie Ficowskiego mieści zapewne w sobie — obok euforycznego poczucia własnego rodzącego się talentu, który prowadzi już inną drogą, poczucia wyczerpania się starych konwencji, zmęczenia niedawnym traumatycznym doświadczeniem wojennym, na które nasuwa się zwolna niewesoła rzeczywistość nowej, zwasalizowanej Polski — także owo silnie uświadamiane, osadzone w obiektywizującej, antykombatanckiej postawie przeświadczenie, że ocalony poeta winien przede wszystkim pielęgnować własny rodzaj wrażliwości na świat.

Jeden zwłaszcza wiersz, spośród opublikowanych w tomie *Errata* z 1981 r., jest — jak sądzę — echem tej wczesnej postawy, utworem ważnym dla zrozumienia tamtych decyzji Ficowskiego, aby bez zbytnej celebracji oddalić się od tego, co wspólne w doświadczeniu wojennym, i wkroczyć w świat całkowicie własnej

⁹ *Myszę, więc nie ma mnie...*, s. 660.

¹⁰ J. Ficowski, *Katolicyzm powstańców*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 36, s. 7 (list do redakcji).

fantastyki poetyckiej. Chodzi o wiersz o incipicie *** *I jeszcze na śmierć jadący...*, z dedykacją: „Cieniom Krzysztofa Kamila”, który w znamienny sposób, opowiadając o Krzysztofie Baczyńskim, niemal wyłącznie skupia się na całym bogactwie genezyjsko-apokaliptycznej wizyjności, iluminacyjności i fantastycznej wyobraźni autora *Pokolenia*. Baczyński żołnierz zostaje tu właściwie przemieniony w mieszkańca i gospodarza krainy cudowności, kabalistę odczytującego tajemne znaki, gospodarza niebiańskich sfer i nadzorcę apokaliptycznych aniołów. Nie znaczy to, że z horyzontu tego wiersza znika nuta polska i wojenna, przeciwnie, odezwie się ona w końcu z tym silniej poruszającą intensywnością. A jednak droga prowadzi tu najpierw do prawdy o pojedynczym istnieniu i zapisane ma być w wierszu to jedyne, niepowtarzalne bogactwo wyobraźni, które w końcu pochłonęła wojenna zagłada:

i jeszcze na śmierć jadący
 pogrążony w lekturze znaków
 na ziemi i niebie
 [...] karawanem apokalipsy
 zaprzężonym w muzyki i ornamenty
 polską drogą po kolana
 w wyrwach od szrapneli
 ponagla anioły
 z wiekuiłą ondulacją piór
 [...] a one zagłuszają milczenie i krzyk
 wznoszą litanie wiatropylne
 bukiet na jego własny stutysięczny grób (GiE 92)¹¹

Czytając ten wiersz, można by oczywiście podjąć fascynującą próbę „rozpisania” go na figury wyobraźni Baczyńskiego („znaki na ziemi i niebie”, „karawany apokalipsy”, „muzyki i ornamenty”), i te, w których rozpoznajemy wrażliwość samego Ficowskiego (np. „litanie wiatropylne”, „anioły z wiekuiłą ondulacją piór”). Jednak w tym miejscu rozważań pragnę podkreślić ów przede wszystkim ocalający, odbudowujący, głęboko personalistyczny aspekt wiersza, który o wspólnotowym doświadczeniu mówi na samym końcu, i nie powie o nim dopóty, dopóki nie uwydatni najmocniej jak to możliwe tej jednej powstańczej,

¹¹ Wszystkie interpretowane w dalszej części artykułu utwory pochodzą z tomu: J. Ficowski, *Errata. Wiersze*, Londyn 1981. Cytuję je z pierwszego wydania krajowego: idem, *Gryps i Errata. Wiersze z lat 1968–1980*, Kraków 1982 — poprawionego i, niestety, ocenzonego. Ingerencje cenzorskie nie dotyczą jednak, z jednym wyjątkiem, cytowanych przeze mnie wierszy. Cytaty lokalizuję skrótem GiE z numerem strony.

ale — przede wszystkim — ludzkiej i artystycznej biografii. Biografii, po której pozostały wspaniałe wiersze, lecz równocześnie biografii do końca nie spełnionej, której dalszych owoców nigdy nie poznamy, bo wojna w swym nihilizmie przerwała jej bieg.

Warto przywołać sposób myślenia o historii, wojnie, a ostatecznie także o żołnierzach AK, wobec którego poezja Ficowskiego sytuuje się na opozycyjnym biegunie i przeciw któremu manifestuje bogactwo i kreatywność niepowtarzalnego ludzkiego „ja”. Rekonstruuje tę historiozofię Maria Janion w szkicu *Wojna i forma*, między innymi omawiając koncepcje Andrzeja Trzebińskiego, sformułowane w 1942 r. w jego publicystyce na łamach „Sztuki i Narodu”. Fascynacji siłą i wolą towarzyszy tu obraz pokolenia wojennego, które tworzą „ludzie rygoru żołnierskiego, wyrosli w «twardej dyscyplinie wojny», zainteresowani najgłębiej i najbardziej serio problemami władzy, a zwłaszcza dyktatury”¹². Wojna — powiada Janion — jawiła się Trzebińskiemu jako szansa autentyczności dla kultury polskiej, „kultura miała być przede wszystkim silna i dynamiczna, męska i zdobywcza, zrywająca z sentymentalną słabością inteligenckich mięczaków i dekadentów, z ich szkodliwym przez swe niezdecydowanie eklektyzmem”¹³. Twórcy „Sztuki i Narodu” byli w zasadniczym konflikcie z „«Polską fantastyczną», nierzeczywistą Polską pozornych, klerkowskich problemów”¹⁴. Obcy im był ów cyganeryjny model poezji, jaki praktykowali skamandryci: „«kabaretowe», ostentacyjne poczucie humoru [...] musiało razić nieznośnie tych, którzy w imieniu pokolenia formułowali «ogromne zadanie kulturalnego imperializmu»”¹⁵.

Fantazmaty zagubionej w wojennej grozie wyobraźni, ucieczki w fantastyczne krainy, w „muzyki i ornamenty”, przemiana ruin w egzotyczne ogrody, przemiany elegii w „litanie wiatropylne” — to ścieżki poetyckie bardzo odległe od tamtej historiozofii „ludzi rygoru żołnierskiego”. Antagonizm obu wizji świata narzuca się tu jako zupełnie oczywisty. Zarówno tomik *Ołowiani żołnierze*, jak i wiersz *** *I jeszcze na śmierć jadący...* — mający, wolno sądzić, także wymiar kryptoautotematyczny, będący zwierciadłem wczesnych wyborów artystycznych samego Ficowskiego¹⁶ — stanowią razem zapis sytuacji ucieczki uczestni-

¹² M. Janion, *Wojna i forma*, w: *Placz generała. Eseje o wojnie*, Warszawa 1998, s. 55.

¹³ Ibidem.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Utwór jest w pewnym sensie kluczem interpretacyjnym do niektórych motywów wierszy Ficowskiego w *Ołowianych żołnierzach*, bliskich poezji Baczyńskiego (np. postać grajka, monolog do ukochanej).

ka historii w świat własnej niekolektywnej wyobraźni. Taki był pierwszy odruch Ficowskiego poety, szukającego swojej drogi w poezji. Logicznie się tu wiązał wybór własnego języka lirycznego z „uśmierceniem” przez poetę tematu wojny, powstania. Nie chcę nawet powiedzieć, że Ficowski przeżywał zaraz po wojnie jakiś dramat niewysłowienia, braku języka dla opisu wojny i powstania. Nic na taką ewentualność nie wskazuje.

Niezwykłe natomiast interesujący jest ów moment, kiedy poeta powraca do tego tematu po ponad 30 latach. Wtedy to jakaś mechanika pamięci, dotychczas zamykająca okres wojenny w niebycie, wyrzuca na powierzchnię tamte sceny, głosy, twarze „z głębokości/ trzydziestu pięciu lat strachu” (*Errata*)¹⁷. I wspomnienia te, pamięć, zostają niejako przyjęte przez dojrzały już idiom poetycki Ficowskiego. Padają na grunt języka poetyckiego, który ewoluował od wierszy z *Ołowianych żołnierzy* i doskonalił się przez dekady, by stać się w latach 70. nieporównanie bogatszym, sprawniejszym instrumentem budowania znaczeń, zasobem środków poetyckich zdolnych ów temat podjąć, unieść, wypowiedzieć tym razem głosem własnym, doskonale już niepodatnym na napór tradycyjnych wysłowień wojny¹⁸.

Można powiedzieć, że ten nowy język, za pomocą którego Ficowski opíše w latach 70. doświadczenie wojny, zasoby swojej pamięci, będzie służył jednocześnie dwóm sprawom. Przede wszystkim oddali i umieści w jakimś cudzysłowie ironii tradycyjne, kombatanckie, legendotwórcze i postromantyczne schematy pisania o powstaniu i jego bohaterach. Będzie wobec tych schematów w nieustannej kontrze. Po wtóre jednak, posłuży budowaniu szczególnie sugestywnej narracji historycznej. Wszystkie te potencje, figury języka poetyckiego, które pozwalały Ficowskiemu budować magiczne światy wcześniejszej poezji, teraz staną się siłą animującą opowieść o historii, czasie, niespełnionych życiorysach, pustych miejscach po czyimś istnieniu, którymi aż do bólu wypełniona jest przestrzeń pamięci.

¹⁷ Poemat cytuję z wydania londyńskiego (J. Ficowski, *Errata. Wiersze*, s. 7). W wydaniu krajowym ten fragment został ocenzurowany.

¹⁸ Nasuwa się tu skojarzenie z doświadczeniem Mirona Białoszewskiego, który temat powstania warszawskiego nosił w sobie przez 23 lata, zanim napisał *Pamiętnik z powstania warszawskiego* (wyd. 1 — 1970 r.). Obszernie tę sprawę omawia M. Janion (*Wojna i forma*, w: *Placz generała...*, s. 70–74). Można rzecz w skrócie, powtarzając (za Janion) określenia samego Białoszewskiego, że najtrudniejsze dla niego było umieszczenie powstania we własnym, „gadany” idiomie pisarskim, zrobienie tej relacji z „żywych docieków” literatury. W jakimś sensie z takim samym, wymagającym dystansu czasowego, dopasowaniem tematu do własnego idiomu poetyckiego mamy do czynienia w przypadku omawianych tu wierszy Ficowskiego.

Jeśli mówi się o postawie antykombatanckiej, sprzeciwiającej się legendotwórstwu, to oczywiście trzeba też zapytać, co zostaje po zburzeniu legendy. Wydaje mi się, że tym jądrem racjonalności, tym, co staje się prawdą wiersza w wyniku zabiegów demitologizacyjnych, jest u Ficowskiego prawda o kondycji konkretnego **człowieka uwikłanego w pamięć i historię**. Paradoksem demistyfikujących wierszy tego autora jest właściwie to, że końcowe ich przesłanie pozostaje niejako przestrzenią negatywną, niewypowiedzianą werbalnie, tylko odsłoniętą i możliwą do podjęcia po rozlicznych zabiegach deheroizujących legendę. Tak chyba należy czytać wiersz *Alarm zaduszony na Nowogrodzkiej 1945*, który stanowi reminiscencję tużpowojennych spotkań niedawnych towarzyszy broni. Oto mamy nakreślone z beznamiętną, żartobliwą ironią portrety bywalców knajpki w ruinach Warszawy:

tu bywał gustaw zwany guciem
z konrada przemieniony
i krechę w życiorysie
przerabiał na plus
Krzyż Świętego Spokoju

opuszczał pokład
po paru głębszych pożegnaniach
z załogą szczurzą
przycumowaną ogonami
do strachu który idzie na dno (GiE 72)

Odnajdujemy w tej scenie cały zestaw demitologizacyjnych działań i antykombatanckich ujęć. Mamy owo radykalne odwrócenie uświęconego w polskiej tradycji schematu przemiany Gustawa w Konrada w godzinie narodowej próby; mamy aluzję do szczurów uciekających z tonącego okrętu, a więc porzucających pamięć o poległych towarzyszach broni, a może też myśl o dalszym oporze; mamy symbolikę religijną w aurze ironii („Krzyż Świętego Spokoju”), a także echo nieco cyganeryjnej atmosfery powojennych „katakumbowych” klubów młodzieży inteligentkiej z lat 40., w dużej mierze o rodowodzie akowskim, poszukującej formuły przetrwania w zmienionych warunkach¹⁹. Całość więc układa się jakby w autoironiczne studium konfor-

¹⁹ Pisze o tym M. Puchalska (zob. M. Puchalska, op.cit., s. 181), a także A. Friszke we wstępie do: J.J. Lipski, *Dzienniki 1954–1957*, oprac. i przypisy Ł. Garbal, Warszawa 2010, s. 6–7. Oboje autorzy wymieniają m.in. założony przez Lipskiego w Warszawie Klub Neopickwickistów (1946–1947).

mizmu i przystosowania się byłych powstańców do powojennych realiów.

A jednak, po tym zerwaniu wszystkich zasłon, odrzuceniu koturnów, wyłania się w wierszu poruszająca prawda o człowieku wobec historii. Zauważmy, że jest jakby drugi, ukryty ton, w tej autodeprecjonującej ironii utworu. Tytuł *Alarm zaduszny na Nowogrodzkiej 1945* zawiera wprawdzie ową autoironiczną, żartobliwą figurę nalotu, ukazującą własne złe samopoczucie narratora jako rezultat „nadaktywności” poległych przyjaciół: „[...] nad ranem/ eskadry zmarłych odlatywały do bazy/ odwoływano alarm” (GiE 73). Ale nagle uświadamiamy sobie również, że obecny tu idiom towarzyskiego żartu, konwersacyjnego kalam-buru, wciąga do tej wspólnoty rozbitków historii także owych poległych przyjaciół. Że główna metafora „nalotu poległych”, przez zawartą w niej grę ironii i autoironii, przez przyjacielski dowcip, jest dla nich w jakiś sposób ocalająca. To bardzo wiele. Chyba już nic więcej, w sensie poetyckim, nie można zrobić dla pamięci przyjaciół. Ich nieusuwalność z tej pamięci została w wierszu — przez postawienie zapór patosowi i mitologii — zapisana definitywniej niż w stu akademiach rocznicowych.

Ale równocześnie przedmiotem refleksji w tym wierszu są owi ocaleni, bywalcy knajpki w ruinach, byli powstańcy. Jest pewnym poetyckim w istocie paradoksem, że ta sama żartobliwa metafora nocnego „nalotu poległych” okazuje się tu znacząca w planie idei. To jakby owa legenda powstania zgłasza się i żąda wierności i pamięci. Żąda jej od ludzi tamta przeszłość, która w nowej rzeczywistości staje się zwolna „krechę w życiorysie”. Odnowiony zostaje antagonizm pomiędzy „ludźmi rygoru żołnierskiego”, bez poczucia rzeczywistości marzącymi o wielkiej Polsce, a Polską artystowskich klerków. Ci pierwsi, odlatujący nad ranem do „bazy”, już się przenieśli w sferę mitu, z której ponawiać będą swoje „naloty”; ci drudzy przed nalotami będą się chronić w powojennej dekadencji, w której jednak nie dane im będzie trwać bezpiecznie i nowa władza zażąda od nich gestów podległości²⁰.

²⁰ Warto zwrócić uwagę na podobieństwo *Alarmu zadusznego na Nowogrodzkiej 1945* i dwóch publikowanych krótko po wojnie wierszy Czesława Miłosza, w których również pojawiają się niedające spokoju widma przyjaciół, znajomych, pochłoniętych przez wojnę: *Kawiarnia* (z cyklu *Głosy biednych ludzi*, z tomu *Ocalenie*, 1945) oraz *Dzień i noc* (z tomu *Światło dzienne*, 1953). Jest też w tych wierszach sytuacyjne podobieństwo — znajome postacie „zgłaszają się” w scenarii kawiarni lub w momencie wzmożonej kontemplacji świata, czemu towarzyszy na poły metaforyczny „stół zastawiony”. I są to ujęcia podobnie ambiwalentne, w których te cienie przeszłości obdarzone są zarazem nadświadomością historii (*Kawiarnia*) i irytującą natrętnością „muchy z półdziecinną twarzą” (*Dzień i noc*).

Wiersz Ficowskiego mówi o tym wszystkim — o dekompozycji biografii pod presją historii — także w sferze języka, w którym dokonuje się dziwna dekompozycja spójnych formuł, przełamywanie i wykolejanie frazesów („przerabiał na plus/ Krzyż Świętego Spokoju”, „po paru głębszych pożegnaniach”, „do strachu który idzie na dno”). Słowa, zwroty nie są tu zakotwiczone, osuwają się w nowe związki z innymi słowami i zwrotami, i myślę, że ta destabilizacja frazeologiczna odtwarza pewną nadrzędną sytuację egzystencjalnego rozchwiania, utraty gruntu pod nogami, tymczasowości, jaką przyniosła wojenna historia, która stała się udziałem tych, którzy przeżyli powstanie.

Rzec można ogólniej, że im skuteczniej wiersz demitologizuje powstańcze losy, dekomponuje czarno-białe schematy, im intensywniej wkracza w idiom pewnego czasu, chwili historycznej — tym w istocie silniej odsłania prawdę o człowieku, bezwyjściowość, opresyjność sytuacji tych, którzy przeżyli. A także realną, traumatyczną obecność w ich świadomości poległych przyjaciół, obecność, która nie ma nic wspólnego z abstrakcyjnością, celebracyjnie rozumianą „pamięcią”. W utworze *Alarm zaduszny na Nowogrodzkiej 1945* pojawia się pewna cecha narracji historycznej Ficowskiego o wojnie, powstaniu, która mnie tu szczególnie interesuje. „Pamięć” w tym wierszu, odrywając się nieodwołalnie od owych celebracyjnych ujęć, od patosu, kategorii „wierności”, „depozytu”, „dziedzictwa”, od wszelkiej ideologii, zostaje jakby spersonifikowana, staje się niemal baśniową animacją żywiołu, który nadlatuje i więcej ma wspólnego z rojem kąśliwych owadów czy owym nocnym rajdem bombowców niż z jakimkolwiek abstraktem pojęciowym.

Właśnie to skojarzenie z baśnią sprawia, że kiedy czytamy następne wiersze Ficowskiego o wojennych doświadczeniach i pamięci, coraz jaśniejsze staje się dla nas, że w samym centrum swojej narracji historycznej poeta osadza takie segmenty ludzkiego doświadczenia, które nie poddają się ideologizacji, ponieważ są skrajnie intymne albo substancjalne. Co zaś szczególnie zaskakujące, poddają się narracji baśniowej, stają się znakiem, sygnałem **opowieści**. W wierszu *NN 1944* dotyczą nas i intrygują swą nieodwołalną konkretnością trzy motywy, obrazy, rekwizyty, nieporuszone w swej rzeczywistości, osadzone w zupełnie prywatnym skojarzeniu: nagrobne „NN” — kojarzone z inicjałem Napoleona, matczyne pierzyny i wystający korzeń:

Niechaj im lekkim będzie
podwojony

napoleoński inicjał
 Jak nazywali się naprawdę
 [...]

 Z matczynej pierzyny
 strzygli powłoczkę na biel
 wyspę na czerwień
 a z pierza im się
 orzeł biały marzył
 na cztery wiatry
 [...]

 Tymczasem przechodniu
 potknij się o ich pamięć
 korzeń
 niewiadomego jeszcze drzewa (GiE 75)

Można powiedzieć, że wokół tych trzech stężeń rzeczywistości zawiązują się zupełnie suwerenne potencje baśniowo-fabularne, które w dużej mierze możemy przypisać **mitologii dzieciństwa**: echo zabawy łożnianymi żołnierzami (motyw armii napoleońskiej), bezpieczeństwo dziecięcego pokoju, korzeń (może strzep baśni z tym motywem). Jeśli zatem można tu mówić o jakimś czynniku anektującym, organizującym świat przedstawiony w tak budowanej narracji historycznej, to nie będzie nim ani ideologia, ani narodowe legendotwórstwo, ale pewien prywatny topos, mit, do których dociera najzupełniej prywatna wrażliwość, asocjacyjność, wyobraźnia autora. I ten dopiero topos czy mit skonfrontowany zostaje z prawdą o wojnie. W istocie będziemy mieli w wierszach Ficowskiego nieustannie do czynienia z bolesnym i nieusuwalnym dysonansem: między archetypizowanym tutaj toposem prywatnym, baśnią o substancjach, materiałach, bytach świata, a wojną, powstaniem, i towarzyszącą im mitologią. A więc wszystko tu, w poezji Ficowskiego, będzie inaczej niż w ideologii, micie zbiorowym, w których prywatne toposy nie pojawiają się, nie uniwersalizują prawdy o pojedynczym życiu, lecz przeciwnie, pojedyncze życie wyrażane jest w kodach zbiorowych, zostaje podporządkowane zbiorowej legendzie i przez nią zaanektowane.

Ta zasada nadrzędności baśni i prywatnego toposu w wierszach o wojnie sprawia, że historiozoficzna narracja pozostaje w tle, a ponadto osadzona jest jakby w prawach natury, przepływu materii świata — wynika z nich, nie zaś z aksjologii, ideowych pryncypiów. Pamięć jako ogniwo refleksji historycznej jest w *Alarmie zaduszonym na Nowogrodzkiej 1945* nieokreślonym żywołem. W centrum wiersza NN 1944 odnajdujemy najpierw

dzieciństwo, miękkość, macierzyństwo, które spotykają się na koniec z korzeniem, reprezentującym substancjalną *twardość*, i tu dopiero, w tych nieideologicznych kategoriach, da się odczytać romantyczną hipotezę, że może „ich będzie za grobem zwycięstwo”. Choć przecież tym, co przede wszystkim pozostaje z lektury tego wiersza, jest owa miękkość i bezbronność młodych, myśl o krótkiej drodze, jaką przemierzyli od dzieciństwa do śmierci, nie zaś mroczny „korzeń/ niewiadomego jeszcze drzewa”. Dominuje zatem antyheroiczna, czuła i na poły baśniowa zmysłowość, która nie daje przystępu słowom wysokim. Przekornie osłabione zostają także skrzydlate słowa nagrobnych inskrypcji i formuł („Niechaj im lekkim będzie/ podwojony/ napoleoński inicjał”; „Tymczasem przechodniu/ potknij się o ich pamięć”).

Mówiłem dotychczas o pierwiastkach baśniowych w narracji historycznej wierszy Ficowskiego. Wydaje się, że prywatny topos, opowieść, wzmożona percepcja, naoczność, substancjalność są tymi najistotniejszymi składnikami dyskursu historycznego, które sytuują ów dyskurs poza ryzykiem schematu, ideologii. A przede wszystkim tworzą baśniową narracyjność refleksji o historii, osadzoną w konkretności, tkance wyobraźni i pamięci. Trudno jest niekiedy dany motyw jednoznacznie przypisać konkretnej baśni. Jednak transformacyjność motywów, to, że mają one skłonność do zawiązywania się w fabułę, opowieść, że odchylają się od opisowości, przekraczają nieruchomość obrazu, że mają ponadto zjawiskowy, wynikły jakby z podświadomości charakter, kieruje lekturę ku baśniowym kontekstom. Wiersz *NN 1944* zdaje się przywoływać w najgłębszych warstwach baśnie Andersena *Dzielny ołowiany żołnierz* i *Księżniczka na ziarnku grochu*, czy też baśniowy motyw korzenia mandragory. Także wcześniej cytowany *Alarm zaduszny na Nowogrodzkiej 1945* posiada jakby baśniowo-genezyjski potencjał. Nawet motyw szurzych ogonów pobrzmiwa przez chwilę echem opowieści o szczurołapie.

Jedną z cech baśniowej narracji, odróżniającą ją od przekazu ideologicznego, jest bogactwo figur stale przekraczających granicę między pojęciem i rzeczą, abstraktem i konkretem, dokonujących ich odwracania — figur takich jak symbol, personifikacja, reifikacja i animizacja. Kieruje to moją uwagę na jeszcze jeden — poza toposem prywatnym i elementami baśniowej opowieści — „dopływ” świata wyobraźni Ficowskiego, który narrację historyczną tego poety o wojnie i powstaniu wzbogaca, a zarazem równie silnie jak owa baśniowość oddala od postromantycznych schematów czy też ideologizacji. Mam tu na my-

śli pojawianie się kategorii czasu, jego ciągłości i deformacji²¹, a także kategorii bytu i niebytu, może nawet komunikujących się jakoś z całościową mechaniką wszechświata. Szerzej rzecz ujmując, mam tu na myśli „dopływ” filozoficzno-scjentystyczny tych wierszy o wojnie, który oczywiście także, podobnie jak baśniowość, orientuje dyskurs historyczny wobec porządków nieideologicznych, oczyszcza z wzniosłości i stwarza tym razem jakby neopozytywistyczny kontrapunkt, biegun poezji.

Ten kierunek poetyckiej narracji historycznej ściśle wiąże się z ową, wskazaną przeze mnie wcześniej, personalistyczną, indywidualizującą formułą refleksji o powstańcach, która nie wpisuje ich śmierci w porządek anonimowej ofiary, ale ujmuje jako brak, bolesne niespełnienie, utratę ciągłości przestrzeni, czasu i biografii. Znamienne, że tak właśnie, w **kategoriach niemal fizykalnych**, jako przestrzeń negatywną, charakteryzuje Ficowski w jednym z wywiadów nihilizm wojny:

Wojna to nicość, która miała wessać wszystko z ogniem i hukiem.
A moim niewypowiedzianym przykazaniem było, żeby jej nie dać
postawić na swoim. Jeśli udaje mi się wskrzesić cokolwiek z rzeczy,
które są mi drogie, jestem szczęśliwy. Zaprzeczam wszystkożerno-
ści żywiołu zniszczenia²².

„Zaprzeczanie wszystkożerności żywiołu zniszczenia” to w wierszu *Kwatera AK* właśnie osnucie konstrukcji, narracji utworu na tkance czasu i próba dotarcia do istoty wojennego dramatu przez opis swoistej przestrzeni nieistnienia:

tu sami młodzi
polegli
ich wiek się czyta
z krzyży brzoźowych
jak lata jeleni
z poroży

podeszły wiek oddali
do użytku żywym
przychodzą do nich córki przygarbione
to stary kawał czasu

²¹ O przemianach czasu w poezji Jerzego Ficowskiego obszernie i wnikliwie pisali: P. Sommer, *Przewroty słów, zawroty czasu. Notatki o poezji Jerzego Ficowskiego*, w: *Po stykach*, Gdańsk 2005; P. Czwardon, *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, Poznań 2010.

²² *Myszę, więc nie ma mnie...*, s. 653.

kiedy zginęli
jeszcze nie umiały mówić
dziś przychodzą do ojców
z tamtym swoim milczeniem (GiE 76)

Główny nurt wiersza stanowi owa fenomenologia czasu, która krzyżuje się tutaj z planem baśni, motywem metamorfoz. Czas podlega baśniowym odkształceniom, jego natura, linearność zostają naruszone, i ma to niewątpliwie wymiar apokaliptyczny, dotyka także harmonii kosmosu, praw natury. A równocześnie czas tutaj, prawem baśni, przybiera postać starych córek, które historia dwojako doświadcza: po pierwsze — jako dźwigające podwójną porcję czasu, same będące czasem, w nadnaturalnym stężeniu; po drugie — jako niby oniemiałe, niosące matrycę milczenia od pierwszych swoich dni (choć to milczenie zmieniało swoje sensy, było także oniemieniem na wieść o śmierci, a później milczeniem wymuszonym przez wojenny czas). W sumie zatem postacie córek akowców to jakies homunkulusy, niemające swojego „ja”, całe złożone z ciężarów historii. Choć przecież trudno tę smutną prawdę, tragizm losu, odczytać z wiersza od razu, bo ukryte są pod powierzchnią swości transakcyjnej („podeszły wiek oddali/ do użytku żywym”) oraz baśniowej opowieści o metamorfozach ludzi i czasu. Może tylko ironia zwrotu „to stary kawał czasu” zawiera silną dawkę gorzkiej historiozofii. Jednak i ta gorycz jest tu ukryta przez odnoszenie się tego zwrotu przede wszystkim do realnej fizyczności, starości córek.

Wiersz *Kwatera AK* nie jest zatem „opowieścią legendarną”, ale zapisem całkowicie własnego czytania historii, spojrzenia na tamtą katastrofę wojny i powstania oczami poety magii i wyobraźni. Spojrzenia widzącego ową katastrofę nie tyle jako stację polskiego męczeństwa, ale jako awarię czasu o niemal kosmicznym, a już na pewno gwałcącym prawa naturalne wymiarze. Ten kierunek naturalistyczny, kosmiczny opowieści o historii wywołany zostaje już na początku skojarzeniem cmentarnych brzoźowych krzyży z porożem jeleni. Uruchamia ono także konotacje baśniowe i sięga do toposów dzieciństwa, dojrzewania, sfery intymności, którą ocala w tym dyskursie historycznym i przeciwstawia niszczącej, bezosobowej żarłoczności historii.

Wychładzająca, oddalająca emocje opowieść o historii, która odnosi wojenną traumę do ogólnego ładu świata, ukazuje wojnę jako okaleczenie praw naturalnych, kosmicznych, to jakby jeden biegun wierszy Ficowskiego. Ten pierwiastek scjentystyczny, przyrodoznawczy spotyka się tu z baśniowymi operacjami

w obrębie wiersza, które w *Kwaterze AK* dokonywały personifikacji czasu. Rzec można, że ten utwór poprowadził nas od pojęcia filozoficznego do konkretnego, urealnionego **niebytu**. Odnowił w naszej świadomości intensywną, bolesną jego obecność. Źródłem niezwykle ciekawych i złożonych sensów w narracji historycznej Ficowskiego może być jednak także proces jakby odwrotny. I także inicjowany na biegunie *ratio* — tym razem wzmożonej rejestracji materii, substancji, elementów krajobrazu, idiomu językowego. Owe składniki materialnego świata zostaną tu z kolei jakby **upojęciowione**, potraktowane jako figury pewnych doświadczeń historycznych. W wierszu, wydawałoby się, najgłębiej osadzonym w materialności, otwiera się — znów jakby za dotknięciem baśni — dukt refleksji nad historią, swista jej animacja, wynikająca z logiki fizykalnych i materialnych poruszeń krajobrazu.

Taką formułę narracji historycznej zawiera wiersz *Defilada*, który w niezwyklej sposobie zawiesza swój świat między naocznością, najgłębiej angażującym zmysły konkretem krajobrazu: wiejskiej drogi, piachu, zaprzęgu, konia, dugi, ciała rannego akowca, a wynikłą z tego krajobrazu, poruszająco gorzką metaforą dugi — łuku uprząży nad głową konia wiozącego rannego — jako nigdy nie dającej się przekroczyć bramy triumfalnej²³:

koń stępa człapie
cichym piachem
przez bramę triumfalną dugi
nie przejdzie jej

²³ Wiersz dedykowany jest „pamięci Zbyszka M.[anysia] poległego w lesie w 1945 roku”. Pełne nazwisko przyjaciela poety, w miejsce inicjału, pojawiło się w tekście *Defilady* dopiero w autorskim wyborze wierszy *Gorączka rzeczy* (Warszawa 2002). Dokładniej zrelacjonowała mi historię Manysia Elżbieta Ficowska: „Był przyjacielem Jerzego. Jerzy ubolewał nad jego losem, Zbyszek poszedł do lasu, związał się z partyzantką antykomunistyczną, a równocześnie też nacjonalistyczną. Jerzy uważał, że ci młodzi chłopcy byli «zmanipulowani» i nie do końca zdawali sobie sprawę, jakiej służą idei. Wiedzieli, że walczą z komuną, co oczywiście było prawdą. I tu tkwi tajemnica. Siostra Zbyszka panicznie bała się przeszłości brata i zemsty ludowej władzy. Wiedziała, gdzie jest pochowany (cmentarz w Rykach), ale nie chciała żadnego znaku, niczego, co mogłoby naprowadzić na ślad rodziny. Jerzy wymógł w końcu na niej (była już w Kanadzie) wskazanie grobu i razem z kolegami zadbał o nagrobek” (list od E. Ficowskiej z 13 sierpnia 2010 r.). Już po otrzymaniu tego listu znalazłem także w Gabiniecie Rękopisów BUW (archiwum J. Ficowskiego, teka XLIX) maszynopis pt. *Słowo o Zbyszku odczytane nad jego grobem w Rykach dnia 18 czerwca 1995 w 50. rocznicę jego śmierci (przez Jerzego Ficowskiego)*. Zawiera on sylwetkę podporucznika AK, „Koli” (pseudonim Manysia), który poległ „17 czerwca 1945 r. w starciu z oddziałem bezpieki w Rykach”. Trwały pomnik stanął na jego grobie staraniem „przyjaciół, towarzyszy broni i ludzi życzliwych Jego pamięci” w 1994 r.

na wozie ranny Kola
 jedzie na wznak do siebie
 byle tylko do siebie
 już tylko do siebie
 i nie zastaje siebie
 aż tak
 że umiera

koń stępa człapie
 cichym piachem
 przez bramę triumfalną dugi
 nie przejdzie jej

ktoś tam zamiast figury
 wytnie w klocku z lipy
 imię i nazwisko naprędce niczyje
 by nie musiał się chować
 gdy go pochowają (GiE 69)

Figura „dugi”, ironicznej bramy triumfalnej z nieodbytej defilady, poruszający poetycki koncept wywiedziony z jednego fragmentu przestrzeni, czasu i miejsca, z głębokich pokładów polszczyzny, spełnia się oczywiście w planie narracji historycznej — jest refleksją o powojennej sytuacji akowców, którym dany był los żołnierzy „wykłętych”. Ale równocześnie ta metafora trwa w wierszu znacznie dłużej, działa wpisany w nią niedokonaniem, geometrią, jakimś paradoksem strzały Eleaty, która porusza się, a zarazem tkwi w miejscu. Stan zawieszenia ogarnia cały wiersz, ponieważ równie ważnym wątkiem jest w nim rozrachunek podmiotu autorskiego z samym sobą, podobnie niedoprowadzony do końca, naznaczony niezadośćuczynioną dotąd winą:

nie Nie było mnie przy tym
 30 lat odrabiam swoją nieobecność
 w zaprzęgu kary stary sen

truchtem
 tym cichym piachem
 zbliżam się
 dogonię (GiE 69–70)

Niewątpliwie tym, co w wierszu *Defilada* wydaje się najsilniej poruszające, jest owo — akcentowane już przeze mnie — skon-

frontowanie, zbliżenie do siebie skrajnej zmysłowości, idiomatyczności zapisanego świata z wyprowadzoną z tego konkretną czystą geometrią przestrzeni, która rysuje czytelny historiozoficzny przekaz. Ma to w sobie jakiś rys magiczny, właśnie baśniowy. W obu wierszach, *Kwaterze AK* i *Defiladzie*, mamy do czynienia z metamorfozą, przejściem jednych stanów w drugie, filozoficznej kategorii czasu (czasu odebranego) w ludzką cielesność, obarczoną czasem jako ciężarem ponad siły, lub też nasyconej materialności, idiomatyczności konia i długi tkwiącej nad jego szyją – w niemal abstrakcyjną kategorię historycznego niedokonania. Otóż w tej logice, zasadzie spełniania się narracji historycznej, logice transformacyjnej, najbliższej poetyce baśni, zawarta jest cała niearbitralność poetyckiego dyskursu Ficowskiego. Werbalizm, moralistyka, patos nie mają tu przystępu. Wszelka autorytatywność ustępuje miejsca owej animacji, fascynującej grze między abstraktem i konkretem, kiedy sensy historii wyłaniają się, odsłaniają jako procesualność o pewnych cechach nieuchronności, a zarazem interferują w dwóch różnych wymiarach wiersza.

Alternatywność, podwójność znaczeń stanowi podstawową zasadę wierszy Ficowskiego, także tych o wojnie. Wpisana jest ona także w konstrukcje homonimiczne, gdzie poeta z całą świadomością gra dwuznacznością słowa i, co znamienne, pojawiają się one w ważnych fragmentach wiersza, stanowiąc zwornik, węzeł wiążący plan dosłowny z planem idei, refleksji historiozoficznej: jak w przywołanym już zwrocie „to stary kawał czasu” (*Kwaterna AK*) czy frazie „w zaprzęgu kary stary sen” (*Defilada*), gdzie słowo „kary”, oznaczające niedające się wyciszyć poczucie winy narratora („nie Nie było mnie przy tym”), poeta kotwiczy równocześnie w opisie konia ciągnącego zaprzęg. To, co najistotniejsze, krystalizuje się zatem w dwuznaczności, sumie znaczeń przeciwstawnych, opalizujących różnymi sensami. Inaczej niż to się dzieje w literaturze wojennych schematów, operującej – jak pisze Maria Janion – „mitem przekształconym w stereotyp”, który „broni się przed konkretem”²⁴.

Podsumujmy te rozważania. Szereg przedstawionych w nich interpretacji – choć towarzyszyła im przede wszystkim intencja zdefiniowania osobnego, odrębnego języka narracji historycznej o AK i powstaniu warszawskim, jaki stworzył Jerzy Ficowski – ostatecznie ukazuje, jak poezja ta dotyka najtragiczniejszych fragmentów biografii formacji akowskiej, pokolenia powstańców i ich potomków. Jest paradoksem tej poezji, że uciekając

²⁴ M. Janion, *Wojna i forma*, s. 62.

od dosłowności i naoczności, a równocześnie od wielosłownia i emocji, operując baśniową metamorfozą i swoistym *theatrum* baśni, a także intensywnym przywiązaniem do ahistorycznych kategorii bytu: substancji, materialności, czasu, kosmosu, cykli natury — w najbardziej poruszający sposób potrafiła ona uka-
zać prawdę o wojnie. Nie jako historię bohaterską, legendarną, ale jako głębokie naruszenie tkanki życia, ładu naturalnego, po którym pozostają rany niezabliźnione w jednym pokoleniu. Jako nihilistyczne unicestwienie biografii, jako dojmującą pustkę po niezrealizowanych, niespełnionych życiorysach, jako nieodwracalne okaleczenie tych, którzy pozostali przy życiu.

JERZY KANDZIORA

Home Army in the Poetry of Jerzy Ficowski

The article presents the evolution of the theme of Armia Krajowa (Home Army) and the Warsaw Uprising, in Ficowski's poetry. The theme, engaged by the poet in the late 1940s (*Ołowiani żołnierze*, 1948), was quickly abandoned as incompatible with the imaginary, magical direction in the development of young Ficowski's poetry. Neither was the theme fostered by the general political background of the "dead season" of Communist Poland, by censorship, and by Ficowski's fear of settling for the post-Romantic stereotype and patriotic myth-making. The theme returned in the 1970s (*Gryps*, 1979; *Errata*, 1981), which was related to Ficowski's decision to liberate himself from self-censorship, and his readiness to express the once repressed content in his own, mature poetic idiom. The present study presents two aspects of historical narration in the Home-Army poems from the 1970s: the fabulous quality, which positions history in Ficowski's private topics and intimate memory, and the scientific, naturalistic quality, which relates history to physical and cosmic categories. Both aspects redeem the poetry from the narrow specificity of Polish national myth, and make it possible to reconcile individual truth of the experience of death and suffering with the discourse of concepts and historiography, which also touches upon the cosmic order.

Keywords: Jerzy Ficowski, poetry, themes and motifs, war, Warsaw Uprising, Home Army (Armia Krajowa), fable, private topos, neopositivism, cosmos, historical narration.

Jerzy Kandziora — zatrudniony w Pracowni Poetyki Teoretycznej IBL PAN na stanowisku profesora. Zainteresowanie twórczością konkretnych pisarzy (m.in. Kazimierza Brandysa, Tadeusza Konwickiego, Wiktora Woroszyłskiego, Stanisława Barańczaka, Jerzego Ficowskiego, Konstantego Jeleńskiego) łączy z refleksją nad kontekstami społecznymi literatury, zagadnieniem ról

pisarskich, narracjami doby PRL-u. Wydał m.in.: *Zmęczeni fabułą. Narracje osobiste w prozie po 1976 roku* (1993) i *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka* (2007). Artykuły publikował m.in. w „Pamiętniku Literackim”, „Tekstach Drugich”, „Poznańskich Studiach Polonistycznych”, „Zeszytach Literackich”. Nadto – prace dokumentalistyczne i edytorskie, m.in. bibliografia *Bez cenzury 1976–1989. Literatura – ruch wydawniczy – teatr* (1999, współautor i redaktor tomu), współautorstwo tomów Polskiej Bibliografii Literackiej.
e-mail: juk@autograf.pl