

DARIA NOWICKA

Wydział Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Mruży oczy noc ormiańska” – wokół metafory ikonicznego losu w poezji Jerzego Ficowskiego

Jerzy Ficowski, poeta pamięci polsko-żydowskiej, jest znany w historii literatury, jak również na jej kulturowych obrzeżach, głównie jako autor książek prozatorskich, takich jak: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie, Cyganie na polskich drogach* czy *Czekanie na sen psa*¹. W literaturze polskiej zapisał się też jako twórca utworów dziecięcych, zarówno bajek, jak i opowieści, spośród których warto przywołać między innymi: *Gałązkę z Drzewa Słońca: baśnie cygańskie*, a także *Śnieżne rymy białej zimy*, których wydanie zostało wznowione po śmierci autora². Ficowski został zapamiętany głównie jako cyganolog, badacz i znawca twórczości Brunona Schulza, jak również literatury pogranicza, w tym jako autor przekładów poezji romskiej, żydowskiej czy rosyjskich wierszy Bolesława Leśmiana, które znalazły się w wyborze *Mistrz Manole i inne przekłady*³.

Jednak poezja Jerzego Ficowskiego, zwłaszcza ta, w której autor zapisywał pamięć o Żydach oraz osobiste doświadczenia Zagłady i jej historyczne trwanie, przez wiele lat pozostawała na literackim pograniczu. Tak stało się też z niedocenieniem motywów ormiańskich obecnych w liryce Ficowskiego, zwłaszcza z zapomnianą pamięcią o ludobójstwie.

To właśnie w poezji tego autora najpełniej uwidacznia się różnorodność porządków: począwszy od tematycznego, w którym historia staje się tematem

¹ Por. J. FICOWSKI: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986; TENŻE: *Cyganie na polskich drogach*. Kraków 1986; TENŻE: *Czekanie na sen psa*. Kraków 1970.

² Por. J. FICOWSKI: *Gałązka z Drzewa Słońca*. Sejny 1999; TENŻE: *Śnieżne rymy białej zimy*. Wrocław 2014.

³ Por. J. FICOWSKI: *Mistrz Manole i inne przekłady*. Wybór i red. J. EKIER, P. SOMMER. Sejny 2004.

wierszy, przez topiczny, gdzie Ficowski nawiązuje do miejsc pamięci, a także antropologiczny, przedstawiający doświadczenie pożydowskie. Ostatnim z porządków jest zaś kontekst kulturowy, w którym obecne są wątki ludowe. To właśnie te konteksty bywają pomocne w czytaniu *Tryptyku bizantyjskiego* Jerzego Ficowskiego, który znajduje się w centrum interpretacji niniejszego szkicu. Ważnymi kategoriami w jego interpretacji stają się wskazywana już wcześniej pamięć oraz kategoria horyzontów: historii, doświadczenia i przestrzeni.

Wątki ormiańskie obecne w twórczości Jerzego Ficowskiego, które jeszcze uszczegółowię, wpisują się w poezję wolną i jednocześnie estetycznie zaangażowaną. To w niej autor przedstawia szczególny rodzaj pamięci: traumatycznej, osobowej i pokoleniowej. Na jej tle porusza aktualne problemy polsko-żydowskiej tożsamości, próbuje określić granicę samej poezji (jej cel i zadania twórcy), która jest dla niego nowym doświadczeniem, ale też możliwością empatycznego czuwania przy wydarzeniach objętych nakazem ciszy: *Zagładzie* i *Aghet* – ludobójstwie Ormian⁴.

Widoczne jest to szczególnie w *Odczytaniu popiołów*, tomie wydanym w 1979 roku, w którym uobecnia się postać poety-świadka. Istotne jest utrwalenie historycznej prawdy, ale też osobowych i intymnych doświadczeń. Jak wspomina Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Ficowski poprzez swoje utwory „dopisuje słowa do ciszy. W wierszu otwierającym tom *Odczytanie popiołów* obecny jest ton ekspiacyjny”⁵:

nie zdołałem ocalić
ani jednego życia

nie umiałem zatrzymać
ani jednej kuli

więc krążę po cmentarzach
których nie ma
szukam słów
bięgnę

na pomoc nie wołaną
na spóźniony ratunek

chcę zdążyć
choćby poniewczasie⁶

⁴ Por. P. CZWORDON: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2008.

⁵ K. KUCZYŃSKA-KOSCHANY: „Все поэты жи́ды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013, s. 255–256.

⁶ J. FICOWSKI: *Odczytanie popiołów*. London 1979, s. 5.

Ten rodzaj poetyckiej ciszy, której Ficowski doświadcza w okresie powojennym, nazywając go w wierszach czasem poszukiwania tożsamości, także tej poetyckiej, uwidacznia problem (od)czytania i zapisania Zagłady. Autor pojmuje go jednak szerzej, nie ogranicza się tylko do opisanie pamięci o Żydach, ale wiąże wiersz z pytaniem o *Aghet*, o jego miejsce w dyskursach powojennych.

Osobność ikony: przez chiazm bizantyjski

Jednym z utworów bezpośrednio poruszających problematykę ormiańską jest wskazywany wcześniej *Tryptyk bizantyjski*, składający się z trzech części: *I. Litania z Peczerskiej Ławry*, *II. Bylina z Włodzimierzowego Wzgórza* oraz *III. Ikona*. W niniejszym szkicu skupiam się na interpretacji jego trzeciej części, w której Ficowski wykorzystuje motyw obrazu do przedstawienia historii i pamięci ormiańskiej. O uważności obserwacji w twórczości Jerzego Ficowskiego pisała między innymi Paulina Czwordon-Lis w monografii *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*, w której wskazywała na doświadczenie sensualności i oniryczności w utworach autora. *Ikona* jako wschodni wiersz jest zarazem przypomnieniem tragicznej historii zapomnianego narodu, ale też wołaniem o obecność i słyszalność:

III. Ikona

Mruży oczy noc ormiańska,
ale już lilija wschodzi,
już dzień biały, lilia mleczna
smagłą piersią wykarmiona
do białości. Już południe.

Złoto po Maryi chodzi,
do stóp spada złoty orzech.
To już wieczór. Zmierch, zamierzchłość.
Dłoń u dłoni, aby skoczyć
w modrą wodę wniebowstąpien.

Ale głodna lilia płacze,
ale więzi złote pnącze.
Noc ormiańska oczy mruży.
Milknie lilia trupioblada.
Już noc⁷.

⁷ J. FICOWSKI: *Tryptyk bizantyjski. III. Ikona*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków*. Poznań 2014, s. 70–72. Podkreśl. – D.N.

W kontekście przywołanego wiersza warto przypomnieć, że badacze poezji Jerzego Ficowskiego, analizując jego liryczną twórczość, starali się umieszczać dotychczas swoje interpretacje w podobnych i stałych kategoriach tematycznych: począwszy od poetyckiego lingwizmu, przez zapożyczoną metamorficzność (w przywoływanym przez Ficowskiego dziele Bolesława Leśmiana, Brunona Schulza, Włodzimierza Majakowskiego), aż po peryferyjność żydowską⁸. To przywołanie interpretacji, pozostających wciąż niezmierną pomocą zarówno w pierwszym, jak i kolejnym czytaniu Ficowskiego, wymaga jednak pewnego zatrzymania i dopełnienia, a mianowicie wskazania na szczególnie przypadek pojedynczego wiersza – czyli trzeciej części *Tryptyku bizantyjskiego* – *Ikony*, pisanej jako dyskretna metafora losu ormiańskiego. W interpretacjach liryków Ficowskiego istotna jest językowa empatia.

Tak zwane wiersze wschodnie i południowe⁹, jak *I. Litania z Peczerskiej Ławy*, *II. Bylina z Włodzimierzowego Wzgórza* oraz wiersz tytułowy, które Ficowski umieszcza w znaczącym tomie *Amulety i definicje*, mogą zostać pierwotnie przypisane do wschodniej tradycji ikonicznej z uwagi na obecną w nich „wizyjność, będącą tylko [podkreśl. – D.N.] aluzją do elementów rzeczywistości”¹⁰. Istotny jednak jest już sam tytuł utworu, poprzez który Ficowski nawiązuje do greckiej etymologii słowa, gdzie od samego początku „ikona” jest związana z przedstawieniem sakralnym. W tym geście językowego przypomnienia zauważalny jest rodzaj wyłączenia i osobności przedstawienia:

słowo ‘ikona’ [gr. εἰκών, εἰκόν] – pochodzi od greckiego rzeczownika *eikon*, oznaczającego obraz. W najszerszym znaczeniu terminem „ikona” można określić każdy obraz wykonany dowolną techniką, jednak w historii sztuki ikona jest wizerunkiem sakralnym, związanym z tradycją chrześcijańskiego Wschodu, wykonanym najczęściej na desce techniką enkaustyczną lub temperową, według określonego wzorca¹¹.

Ten sakralny (para-sakralny) gest łączy się w tekście Ficowskiego z symboliką nocy i obecnością karmiącej matki: „lilia mleczna / smagłą piersią wykarmiona / do białości”. Dopowiedzieć należałoby jeszcze: symbolu-każdej-matki, poeta nie przywołuje bowiem bezpośrednio postaci Maryi, ale poprzez gest zapamiętanego religijnego obrazu tworzy przełamane przedstawienie. Ten poetycki zwrot pozostaje kluczowy w historycznym przepisaniu pamięci. Autor podkreśla to wielokrotnie w języku poetyckim, a także w samym symbolu pisma, powtarzając przeciwstawiające i oddzielające słowo „ale”. Ten zwrot odbywa się na poziomie

⁸ Por. *Wcielenia Jerzego Ficowskiego*. Red. P. SOMMER. Sejny 2010.

⁹ Określenie moje – D.N.

¹⁰ Por. B. OSTROMĘCKI: *Amulety i definicje*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 35–37.

¹¹ M. JANOCHA: *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warszawa 2008, s. 7–44, 84–140.

tematu, języka i przestrzeni, w której wiersz jest czytany (zwrot odbiorczy). U Ficowskiego istotne zdają się nieustannie dwa czasy: pierwszy z nich dotyczy pisania ikony (tworzenie), drugi jest kojarzony z pisaniem o ikonie (re/interpretacja).

Robin Cormack w *Malowaniu duszy. Ikonach, maskach pośmiertnych i całunach*¹² zauważa, że pisanie o ikonach umieszcza interpretatora w niewłaściwym miejscu i czasie, jak również, że poszukiwanie tematu ikony rozpoczyna się „nie stąd”. Ten bezczas i bezprzestrzeń ikony uwidacznia się w wierszu dzięki użyciu potrójnego „ale” (1, 2a, 2b). Zostało ono („ale”) przez poetę zapisane w pobliżu ormiańskiego chiazmu jako narastającego niepokoju:

Mruży oczy noc ormiańska,
 1 ale już lilija wschodzi,

[.....]

2a Ale głodna lilia płacze,
 2b ale więzi złote pnącze.
 Noc ormiańska oczy mruży

Istotne jest to, że w poezji Ficowskiego czytanie na głos łączy się także z lekturą w kontekście graficznego układu tekstu. W tej podwójnej lekturze poeta pokazuje bowiem złowieszcze „rozmieszczanie wersów na krzyż”, które zostaje spotęgowane w strofie ostatniej, gdzie płkanie (ale już nie rzeczownikowy „płacz”) „głodnej lilii” zostało zapowiedziane na wertykalnej linii „zmierschu” i „zamierzchłości”, płacz staje się powtarzającą się czynnością, trwa nieustannie. W środkowej strofie następuje istotne przekształcenie charakteru słowa „ale”: ze spójnika, oznaczającego wyłącznie przeciwieństwo (1), zmienia się w partykułę wzmacniającą, opartą na ośmiosylabowym powtórzeniu przez dopełnienie (2a, 2b): „Ale głodna lilia płacze / ale więzi złote pnącze”. Ficowski poprzez gest słownego przekształcenia wskazuje, jak bardzo język może stać się empatyczny.

To współodczuwanie widać również w pamięci ciała (znaczonych przyległością dłoni), które poddane jest tragedii oczekiwania i powtarzalności złowrogiej nocy. Ficowski ten stan emocjonalnego napięcia podkreśla przez odwołanie do symbolicznego koloru śmierci: „Milknie lilia trupioblada / Już noc”. Jego kulminacja przypada w drugiej strofie, w „spojrzeniach pokątnych”, kiedy jedno oko widzi na powierzchni (od-do): „złoto po Maryi chodzi, / do stóp spada złoty orzech”, drugie zaś przy wpółzamkniętej (tj. ruchomej) powiece przechowuje

¹² R. CORMACK: *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Przeł. K. KWAŚNIEWICZ. Kraków 1999.

obraz pękniętej już podmiotowości obserwatora ikony: „dłoń u dłoni, aby skoczyć / w modrą wodę wniebowstąpien”. W tym właśnie momencie następuje długo oczekiwane „przełamanie ikony” przez Ficowskiego, który jako poeta podobrazia¹³ zdrapuje naddane jej warstwy zachodnie, odkrywając historyczną białość młodoturecką („lilia [...] więzi złote pnącze”) i chorowitą ciemność ormiańską („Noc ormiańska oczy mruży”).

W tych kontekstach warto jeszcze wspomnieć, że barwa trupio blada, niebieska stała się kolorem czasu Zagłady w historii sztuki. Najpełniej przedstawił to Andrzej Wróblewski, autor cyklu *Rozstrzelań*, który w swoich obrazach, jak *Rozstrzelanie poznańskie*, *Rozstrzelanie z chłopczykiem* czy *Rozstrzelanie z gestapowcem*, pokazywał, że niebieski i szaroniebieski to barwy, które się powtarzają, przełamuje je kolejne, naznaczone śmiercią, ciało.

Powracając do *Ikony* Jerzego Ficowskiego, należy zauważyć, że autor, podobnie jak Jerzy Nowosielski, wyłącza ikonę ze znaczenia sakralnego¹⁴. Traktuje ją jako „obraz mimo wszystko”: obraz-śląd i obraz-zniknięcie¹⁵, i w ten sposób wskazuje na ten sam anonimowy język świecki i religijny, którym zapisano ormiańskie wizerunki:

Pomiędzy jednymi i drugimi jest pewna wewnętrzna jedność. Jedność formy malarskiej, która przenika z obrazów ikonowych, obrazów ze sfery *sacrum*, w malarstwo tak zwane świeckie, a więc malarstwo ze sfery *profanum*. Sądzę, że w tej chwili nie można inaczej uprawiać malarstwa sakralnego, chyba że się je traktuje niepoważnie. To znaczy, postawa malarza, uprawiającego prawdziwą sztukę dla siebie i malującego obrazy sakralne niejako na marginesie swoich właściwych zainteresowań twórczych, nie jest dla mnie do przyjęcia. Po prostu nie malowałbym wtedy ikon¹⁶.

Z uwagi na pojawienie się chiazmu *ikona* w utworze Ficowskiego staje się pseudonimem tragicznego losu ormiańskiego, który poeta szyfruje w niemym słowie: „odwrotne”, nieco później dodając jeszcze „lewą osobność” (myślenie przez leksem: „odwrotnie”¹⁷). To, co autor określa wyrazem „odwrotne”, to sama relacja między językiem/świadectwem ormiańskim, poezją i tym, co ikoniczne.

¹³ Por. J. FICOWSKI: *Amulety i definicje*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków...*, s. 75–76.

¹⁴ Mówiąc o wyswobodzeniu ikony z jej pierwotnego znaczenia sakralnego, nie mam na myśli całkowitej negacji duchowej, ale wskazuję tu na pogłębianie pojęcia ikony jako formy zapisu poetyckiego w celu uzyskania nowej treści - ikony jako rodzaju literackiego.

¹⁵ G. DIDI-HUBERMAN: *Obraz mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008, s. 260.

¹⁶ Z. PODGÓRZEC: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985, s. 185.

¹⁷ Czytanie (tj. pisanie) *Ikony* jako pseudonimu tragicznego losu ormiańskiego wywołuje w poecie postawę słownego wyczulenia: *odwrotne* jest tym, co trwa przy chazmie ormiańskim, zaś wyznawanie *odwrotnie* to pierwszy gest Ficowskiego w kierunku rozpoznania wielowiekowej osobności ormiańskiej.

Stanu „odwrotnego” nie osiąga się bowiem w ciągu narracji (poprzez ekspresyjne chodzenie „po nocy”), nim zostaje się naznaczonym, od pierwszej przeczuwanej czerni: „lilia trupioblada / Już noc || Mruży oczy noc ormiańska”.

Tytułowe pseudonimowanie losu ormiańskiego, określanego przez śmierć-białą, śmierć-modrą, zdaje się wywoływane przez chrześcijańskie pierwszeństwo Ormian, które Ficowski kontekstualnie obok Ryszarda Kapuścińskiego nazywa powtórzeniem losu:

Ormianie mają inną niż my miarę czasu. Swoją pierwszy rozbiór przeżyli 2500 lat temu. Ich Odrodzenie przypada na IV wiek naszej ery. Chrześcijaństwo przyjęli siedem wieków wcześniej niż my. Dziesięć wieków przed nami zaczęli pisać we własnym języku. Ale Armenia dzieliła typowy dla tego obszaru świata dramat starożytnego Egiptu, Sumerów i Bizancjum – jego istotą był brak ciągłości historycznej, to nagle pojawienie się pustych rozdziałów w podręczniku dziejów własnego państwa¹⁸.

Z tego też wynika mrużenie oczu, traktowane jako zachodni objaw choroby, ale także formuła czytania wiersza, tj. dzianie się na oczach świata, które Ficowski łączy z jawnym kwitnieniem („lilia wschodzi”) i porastaniem („lilia więzi”) portretu-formy przez lilię, gdzie „ikona z ciała ludzkiego wypracowała tylko schemat twarzy i rąk”¹⁹ – dopowie Jerzy Nowosielski. Przypadek lilii przy chiazmowym zwrocie niepokoju też swoją genotypią (pochodzeniem roślin) – prawdopodobnie Ficowski-entomolog ma tu na myśli *Lilium martagon* (lilia złotogłów), lilię wschodniopolską, występującą na zrębach, w miejscach rzadkich i przeważnie niedostępnych. W tej metaforyce pogłos zamkniętej trupio bladej lilii staje się tym bardziej dramatyczny, że jest przez Ficowskiego kontynuowany w kolejnych nieormiańskich wierszach osobnych, na przykład w *Zarębach Kościelnych*, gdzie ostatni wers *Ikony*: „Już noc” stapia się z wersem: „I stała się ciemność”. Poeta, nie rezygnując z intymności obcowania z *ikoną*, przenosi swoje pograniczne doświadczenie na formułę treści, czyniąc z ikony zapis ascetyczny i antyprzepychowy. W tym kontekście pojawia się jednak problem nadpisu ikony, czyli próby umiejscowienia jej przed/przy/obok/za ludobójstwem Ormian.

Ikona przeciw epitomie ormiańskiej

Pierwszą kwestią, jaka nasuwa się w trakcie czytania *Tryptyku bizantyjskiego*, a następnie już samej *Ikony*, jest wątpliwość: czy utwór ten jest wierszem ormiań-

¹⁸ R. KAPUŚCIŃSKI: *Armenia*. W: TENŻE: *Imperium*. Warszawa 1993, s. 52.

¹⁹ Z. PODGÓRZEC: *Wokół ikony...*, s. 184.

skim. Prawo do zaprzeczenia może powodować poważne zakłócenia w odbiorze zachodnim i może wynikać z czytania treści „wokół ramy ikony” (jako wiersz tłumaczony). Tymczasem pierwsza próba zdefiniowania „wiersza ormiańskiego” jako utworu stroficznego i interlinearnego²⁰ powinna doprowadzić do znaczącego przesunięcia między znakami (symbolami jako formami kultu). W tekście Ficowskiego bowiem to, co ormiańskie, pojawia się wielokrotnie jako „złamane milczenie istniejące przy”. Taki właśnie charakter mają historyczne zapożyczenia ormiańskie, o których autor wspominał w *Cyganach polskich* (1953). Zwracając uwagę na tożsamość ludów przechodnich, pisał wtedy:

[...] wspólnym dla prawie wszystkich Cyganów europejskich początkiem drogi z Indii do Europy był szlak wiodący przez Persję, Armenię i Grecję, wszystkie bowiem dialekty cygańskie zawierają zapożyczenia perskie, ormiańskie i greckie. Te ostatnie są szczególnie obfite, co świadczyłoby o długotrwałym pobycie Cyganów w tym kraju. Tak językoznawstwo w swych owocnych dociekaniaх zastąpiło milczącą historię²¹.

Ikona to przede wszystkim wiersz kontekstualny, to w nim natura zwiastuje zagładę, czas teraźniejszy łączy się ze stanem przeszłym, podkreślając ciągłość kulturowych nawarstwień. Wiersz, który może stanowić przykład poezji przenośnej, zgodnej z magicznym ruchem *Amuletów...*, i niejednoznacznej, zmieniającej się definicji ludobójstwa. Jednak przede wszystkim – w kulturowych kontekstach – staje się on ujawnieniem zbiorowym, o czym wspominali między innymi Grzegorz Kucharczyk w *Pierwszym Holocaulście XX wieku*²², a także Yves Ternon w IV rozdziale *Ormian. Historii zapomnianego ludobójstwa*, zwracając uwagę na „stworzonych z podobieństwa”:

Do XIX wieku Ormianie byli prawie nieznanymi w świecie, zwłaszcza jako naród. Uważano ich za wspólnotę podobną do żydowskiej [podkreśl. – D.N.], składającą się wyłącznie z rozproszonych tu i ówdzie kupców, zajętych jedynie pomnażaniem swych dóbr. Naród wygnańców i tułaczy bez ojczyzny i własnej przystani²³.

Tymczasem w poezji Jerzego Ficowskiego ikona, za pomocą której dokonuje się historyczny zwrot, pojawia się w trzech słownych i semantycznych frazach: „już południe” (faza przy zabijaniu), „nocą ormiańską” (faza po zabijaniu), „z mrużeniem oka” (faza w czasie okaleczenia). *Ikona* jest więc wierszem zdol-

²⁰ Por. *interlinearny*, łac. między wierszami pisany, *interlinja*, łc. druk. metalowa przedziałka służąca do rozsadzania wierszy, przedział między wierszami, *interliniować* zaś – wstawiać interlinie między wiersze; por. M. ARCT: *Ilustrowany słownik języka polskiego*. Warszawa 1929.

²¹ Por. J. FICOWSKI: *Cyganie na polskich drogach...*, s. 8.

²² Por. G. KUCHARCZYK: *Pierwszy Holocaust XX wieku*. Warszawa 2004.

²³ Y. TERNON: *Ormianie. Historia zapomnianego ludobójstwa*. Przeł. W. BRZOZOWSKI. Kraków 2005, s. 218.

nym do łączenia z pośrednią i imienną narracją ormiańską, jaka została zapisana również w prozatorskich wspomnieniach, by przypomnieć fragment *Imperium* Ryszarda Kapuścińskiego:

Wanik Santrian prowadzi mnie po różnych zaułkach Erewanu, bo o to go właśnie proszę: żebyśmy zeszli z utartego szlaku. Tak trafiamy na podwórko Benika Petrusjana. Podwórko zamknięte z czterech stron murami kamienic, jest miejscem stałej wystawy prac Berenika [...] jest rzeźbiarzem. [...] mieszka w swojej pracowni, której drzwi wychodzą na to właśnie podwórko-wystawę. W tej pracowni wiszą wspaniałe ormiańskie krzyże kamienne, tzw. haczkary, które Ormianie rzeźbili dawniej na skałach. [...] były one symbolem ormiańskiej egzystencji lub znakiem granicznym. Można je znaleźć w miejscach najbardziej niedostępnych²⁴.

Ficowski, podobnie jak Kapuściński, choć dokonuje się to na różnych płaszczynach literackich, traktuje *Ikonę* jako niemożliwy skrót losu ormiańskiego i głose odnalezioną, dopisując do wyobrażeń hagijsoritissowych i eleusowych głosy pataraków:

W 1915 roku zaczęła się w Turcji rzeź Ormian. Do czasów Hitlera była to największa rzeź w dziejach świata, zginęło w niej półtora miliona Ormian. Żołnierze tureccy wciągnęli Komitasa na skałę, z której mieli go strącić²⁵.

Patrzenie na chiazmy ormiańskie przez rzeczywistość oniryczną wywołuje w podmiocie lirycznym wewnętrzny ból fizyczny po *Aghet* – to nawroty nocy i koliste znaki wodne. Ten powrót powtarza się w twórczości poety nieustannie. Traumatyczne doznanie pustki opisuje on w utworze *Puste miejsca* po:

2. Noc jest pustym miejscem po dniu. Dwuwymiarowa jest ciemność. Dopiero dalekie poszczekiwanie psów z okolicznych wsi odbudowuje przestrzeń. I znów rozlegają się zagubione odległości. Gdybyś ruszył przed siebie na ośle, działałbyś tyleż, co trwając nieporuszony. I tak ciemność miniesz dopiero o świcie. Ale psy – znaki czuwających wiorst – upewniają, że nie wszystko jeszcze stracone.

3. Puste miejsca po kimś nigdy nie bywają puste. Rozrastają się we wszystkich kierunkach, nie wystarcza im obszar wyznaczony dla żywych. Ten, którego już nie ma, nie mieści się w ciasnym kręgu ogarniającym go za życia. [...] Kiedy milknie żywa pamięć, która jest tworzywem tych, co odeszli, ostatnia ich siedziba bywa zaorywana pod [...] nowe cmentarze²⁶.

²⁴ R. KAPUŚCIŃSKI: *Armenia...*, s. 48–49.

²⁵ Tamże, s. 50–51.

²⁶ J. FICOWSKI: *Puste miejsca po*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków...*, s. 53.

Wiersz *Ikona* sytuuje się na styku ważnych miejsc poetyki Jerzego Ficowskiego: oniryzmu, istnienia po Zagładzie, doświadczenia osobności. Pamięć ormiańska dała o sobie znać w przededniu, kiedy rzeczy ostateczne dopiero stają się dostępne od strony ikonicznej. *Ikona* przełamuje zachowanie tej ciszy kontemplacyjnej, w której to „ostatni gasi światło”.

Ikona bizantyjska Jerzego Ficowskiego wpisuje się w problematykę ormiańskiej nieoczywistości w polu literackim. Począwszy od niejednoznacznych lingwistycznych początków słowa „rzeż” („rzeźbić”, „rzeźba”, „rzeźnia”, „rzeźnik”), przez słabo dyskutowany problem pamięci i wykluczenia Ormian w dyskursie literackim, aż po ich (nie)obecność w teatrze, by przywołać tu istotny spektakl *Armine, Sister* (Teatr ZAR z Wrocławia). Jeszcze innym problemem pozostaje próba umieszczenia historii ormiańskiej na granicy reprezentacji lub jej braku, myśląc o tzw. cytacie ormiańskim czy filmowych reminiscencjach. To przestrzenie, które wciąż potrzebują interpretacyjnego głosu i odczytania. Jednak poezja, jak pokazuje Ficowski, ma stać się śladem „autentycznego dramatu”, odnalezioną interwencją, która dotyka i przywołuje czułe miejsca historii, wewnętrznej tożsamości.

Wiersz Jerzego Ficowskiego sąsiaduje więc na tym poziomie: przywoływania, poszukiwania właściwej narracji, pokazywania interpretacyjnej przepaści, także z twórczością Franza Werfla czy Elif Şafak, którzy odsłaniają tragiczne „my-umarli”. Jednak w zrównaniu poetyckim *Ikona* sytuuje się blisko utworu Zbigniewa Herberta *Babcia*, w którym czytamy:

moja przenajświętsza babcia
w długiej obcisłej sukni
zapinanej
na niezliczoną ilość
guzików
jak orchidea
jak archipelag
jak gwiazdozbiór
siedzę na jej kolanach
a ona mi opowiada
wszechświat
od piątku
do niedzieli

zasłuchany
wiem wszystko
– co od niej
nie zdradza mi tylko swego pochodzenia
babcia Maria z Bałabanów
Maria Doświadczona

nic nie mówi
o masakrze
Armenii
masakrze Turków

chce mi zaoszczędzić
kilku lat złudzenia

wie że doczekam
i sam poznam
bez słów zaklęć i płaczu
szorstką
powierzchnię
i dno
słowa²⁷

Głosy Zbigniewa Herberta to wersy zapowiadające konieczność powrotu do historii rodzinnej i społecznej. W nich wyraźnie można posłyszeć Ficowskiego formułę rozpoznawania „poniewczasie”. Istnieją bowiem języki i doświadczenia, obrazy podwójne i wpisana w nie metafora ludzkiego losu. W tym poetyckim języku trwają utracone ormiańskie obecności, które nieustannie wracają w zapisie.

Wiersze Ficowskiego przepełnione są koniecznością przebywania z *rzeczami obcymi*, Innym, którego ktoś odrzucił. To także poezja oksymoroniczna: jednocześnie momentalna, chwilowa, jak w tomiku *Zawczas z poniewczasem*, ale też niekończąca się opowieść, która żyje w powtarzaniu wielu słów żydowskich i kilku ormiańskich. Równocześnie to liryka, która zawsze wraca, jako nowy impuls, jak w utworze *Pierwieści*:

Biecie

izba niepamięci naszej
pełna jest
przedmiotów
i jeszcze do niej
w podczas
dochodzą pierwieści
czułki snu ich doznają
w dzień wiedzą je pszczoły
muzyka im się modli
siano się rozlega

²⁷ Z. HERBERT: *Babcia*, „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12, s. 9.

One idą z głęboka
z zadali
z podedna
i są tak podczerwone
że krew ich nie zazna

i tylko czasem słowo
gdy żywcem pojmane
intonuje ciszę²⁸

Ten przytoczony wiersz pokazuje, że Ficowski odróżnia głosy – jego jest cichość poetycka, milczenie zaś przychodzi z zewnątrz, ze społeczeństwa. Ta topika głosu nieustannie powraca w ikonie bizantyńskiej, sygnalizowanej już w pogłosach *Pustych miejsc po*.

Przywołane liryki ukazują, że twórczość Jerzego Ficowskiego jest osobna, neologiczna, o czym wspominają Piotr Sommer, Jerzy Kandziora czy Paulina Czwordon-Lis²⁹. Pamięć żydowska i pamięć (a często i niepamięć) ormiańska są sobie bliskie. Jednak bliskie w utworach Ficowskiego nie znaczy jednakowe czy podobne, każda z nich ma swoją przestrzeń i czas w wierszu. Nade wszystko zaś każda z nich spełnia się osobno. *Ikona* to oksymoroniczne istnienie w czasie ormiańskim.

Bibliografia

- ARCT M.: *Ilustrowany słownik języka polskiego*. Warszawa 1929.
- CORMACK R.: *Malowanie duszy. Ikony, maski pośmiertne i całuny*. Przeł. K. KWAŚNIEWICZ. Kraków 1999.
- CZWORDON P.: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2008.
- DIDI-HUBERMAN G.: *Obraz mimo wszystko*. Przeł. M. KUBIAK HO-CHI. Kraków 2008.
- FICOWSKI J.: *Amulety i definicje*. Warszawa 1960.
- FICOWSKI J.: *Cyganie na polskich drogach*. Kraków 1986.
- FICOWSKI J.: *Cyganie polscy. Szkice historyczno-obyczajowe*. Warszawa 1953.
- FICOWSKI J.: *Czekanie na sen psa*. Warszawa 2014 (pierwotny wydruk: Kraków 1970).
- FICOWSKI J.: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986.
- FICOWSKI J.: *Gałązka z Drzewa Słońca*. Sejny 1999 (pierwotny wydruk: Warszawa 1961).
- FICOWSKI J.: *Lewe strony widoków*. Poznań 2014.
- FICOWSKI J.: *Mistrz Manole i inne przekłady*. Wybór i red. J. EKIER, P. SOMMER. Sejny 2004.
- FICOWSKI J.: *Mistrz Manole. Rumuńska poezja ludowa*. Wybór i wstęp D. CZARA-STEC. Warszawa 1962.
- FICOWSKI J.: *Moje strony świata*. Warszawa 1957.

²⁸ J. FICOWSKI: *Pierwieści*. W: TENŻE: *Lewe strony widoków...*, s. 207.

²⁹ Por. Jerzy Ficowski. *Bibliografia za lata 1947–2009*. Oprac. J. KANDZIORA. Sejny 2010; P. CZWORDON: *Empatia i obserwacja...*; *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*

- FICOWSKI J.: *Odczytanie popiołów*. Sejny 2003 (pierwodruk: London 1979).
- FICOWSKI J.: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*. Kraków–Wrocław 1986.
- FICOWSKI J.: *Ołowiani żołnierze*. Warszawa–Kraków 1948.
- FICOWSKI J.: *Pamięci Witolda Wojtkiewicza*. Anin 1989.
- FICOWSKI J.: *Pantareja*. Kraków 2006.
- FICOWSKI J.: *Pismo obrazkowe*. Warszawa 1962.
- FICOWSKI J.: *Po polsku*. Warszawa 1955.
- FICOWSKI J.: *Poezje wybrane*. Wybór J. FICOWSKI. Warszawa 1982.
- FICOWSKI J.: *Ptak poza ptakiem*. Warszawa 1968.
- FICOWSKI J.: *Regiony wielkiej herezji. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1967.
- FICOWSKI J.: *Rodzynki z migdałami. Antologia poezji ludowej Żydów polskich*. Wrocław 1988 (pierwodruk: Wrocław 1964).
- FICOWSKI J.: *Śmierć jednorożca*. Warszawa 1981.
- FICOWSKI J.: *Śnieżne rymy białej zimy*. Wrocław 2014 (pierwodruk: Warszawa 1969).
- FICOWSKI J.: *Tęcza na niedzielę*. Warszawa 1971.
- FICOWSKI J.: *W sierocińcu świata. Rzecz o Witoldzie Wojtkiewiczu*. Warszawa 1993.
- FICOWSKI J.: *Wiersze niektóre*. Warszawa 1970.
- FICOWSKI J.: *Wiersze Papuszy*. Wrocław 1956.
- FICOWSKI J.: *Wiersze wybrane*. Kraków 1956.
- FICOWSKI J.: *Wszystko to czego nie wiem*. Wybór i posłowie P. SOMMER. Sejny 1999.
- FICOWSKI J.: *Zawczas z poniewczasem*. Kraków 2004.
- HEIDEGGER M.: *Hölderlin i istota poezji*. W: M. HEIDEGGER: *Objaśnienia do poezji Hölderlina*. Przeł. S. LISIECKA. Warszawa 2004, s. 43.
- HERBERT Z.: *Babcia*. „Tygodnik Powszechny” 1998, nr 12, s. 9.
- JANOCHA M.: *Ikony w Polsce. Od średniowiecza do współczesności*. Warszawa 2008.
- Jerzy Ficowski. *Bibliografia za lata 1947–2009*. Oprac. J. KANDZIORA. Sejny 2010.
- KAPUŚCIŃSKI R.: *Armenia*. W: R. KAPUŚCIŃSKI: *Imperium*. Warszawa 1993, s. 48–57.
- KUCHARCZYK G.: *Pierwszy Holocaust XX wieku*. Warszawa 2004.
- KUCZYŃSKA-KOSCHANY K.: „Все поэмы жиды”. *Antytotalitarne gesty poetyckie i kreacyjne wobec Zagłady oraz innych doświadczeń granicznych*. Poznań 2013.
- OSTROMĘCKI B.: *Amulety i definicje*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego*. Red. P. SOMMER. Sejny 2010, s. 35–37.
- PODGÓRZEC Z.: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985.
- TERNON Y.: *Ormianie. Historia zapomnianego ludobójstwa*. Przeł. W. BRZOZOWSKI. Kraków 2005.
- TUROWSKI A.: *Nokturny Władysława Strzemińskiego*. W: *Władysław Strzemiński. Czytelność obrazów*. Red. P. POLIT, J. SUCHAN. Łódź 2012, s. 98–109.
- Wcielenia Jerzego Ficowskiego*. Red. P. SOMMER. Sejny 2010.

Daria Nowicka

“Armenian Night Squints its Eyes”
Around the Metaphor of the Iconic Fate in Jerzy Ficowski’s Poetry

Summary

In his work, Jerzy Ficowski – the author of *Odczytanie popiołów*, *Ptak poza ptakiem*, *Demony cudzego strachu* and *Czekanie na sen psa* – concentrates on the borderland in its broad spectrum. *Tryptyk bizantyjski* – the subject of this study – is a piece in which the author emphasises the need for memory and emphatic writing, which is especially visible in its third part, devoted to Armenian memory. Being a reminder of the tragic history of the forgotten nation, the poem is simultaneously a cry for literary presence and audibility. This cultural, historical and literary borderland, significant in Ficowski’s poetry, appears also in the gesture of rewriting an icon and in the creation of oxymoronic poetry.

Key words: Jerzy Ficowski, post-war poetry, Armenians, memory, memory studies, trauma, postmemory, icon