

SOCJALISTYCZNE PIERWIASTKI WCZESNEJ POEZJI JERZEGO FICOWSKIEGO

JERZY KANDZIORA*

1

Magia, herezja, wyobraźnia, baśniowe regiony nieoczywistości, surrealna poetycka rzeczywistość, dopełnione wirtuozerią w sferze języka, to jakości artystyczne dojrzałej liryki Jerzego Ficowskiego, które wydają się jak najdalsze od twórczości związanej z etosem socjalizmu, wrażliwością na konflikty i upośledzenia socjalne¹. A jednak od początków drogi poetyckiej Ficowskiego odnajdujemy ślady jego przynależności do formacji lewicowej inteligencji polskiej o rodowodzie pepeesowskim, a także posługiwanie się estetyką literacką, która właśnie z tą formacją jest związana. Jest rzeczą niezwykle ciekawą prześledzenie we wczesnej poezji tego autora owego pierwiastka społecznej wrażliwości, pierwiastka wzmożonego realizmu, połączonego ze swoistym kolekcjonerstwem składników ludzkiej egzystencji, i powiązanie go z późniejszą twórczością, tak z pozoru odmienną, ale głęboko skrywającą to jądro racjonalizmu, jakie pojawiło się u początków drogi poety.

Orientację ideową Ficowskiego w najwcześniejszym okresie działalności pisarskiej poświadczają czasopisma, w jakich zamieszcza swoje teksty w latach 1946–1948. Dwa z nich – w których publikuje najwięcej, bo nie tylko wiersze, ale też artykuły i recenzje – mają związki organizacyjne lub programowe z ruchem socjalistycznym: tygodnik „Młodzi idą”, organ Komitetu Centralnego OM TUR (Organizacji Młodzieży Towarzystwa Uniwersytetu Robotniczego), młodzieżówki PPS, oraz Iwaskiewiczowskie „Nowiny Literackie”, wydawane nakładem spółdzielni wydawniczej PPS „Wiedza”, kierowanej przez Juliana Hochfelda (tu zamieszcza swoje pierwsze recenzje także Jan Józef Lipski). W latach 1946–1947 Ficowski współpracuje też z niezależnym dwutygodnikiem literackim „Warszawa”, w którym publikują m.in. autorzy ideowo bliscy socjalizmowi: Maria Dąbrowska, Jerzy Kornacki, Jan Nepomucen Miller, Stanisław Stempowski.

* Jerzy Kandziora – dr hab., prof. IBL PAN.

¹ Skrócona wersja tego artykułu przedstawiona została na sesji *Literatura i socjalizm*, zorganizowanej w Warszawie 10–11 grudnia 2009 r. przez Instytut Badań Literackich PAN i Stowarzyszenie „Pro Cultura Litteraria”.

Dalszym znaczącym krokiem poświadczającym związki Jerzego Ficowskiego z orientacją lewicową był jego udział w reaktywowanym w maju 1958 roku przez Helenę Boguszewską i Jerzego Kornackiego Zespole Literackim „Przedmieście”. Ugrupowanie nawiązuje do przedwojennego programu „Przedmieścia”, powstałego w 1933 roku, z jego koncepcją pisarstwa jako „obserwacji bezpośredniej”, „badania społecznego”², postulatem, aby rejestrować „wszystko, co żyje w Polsce na przedmieściach kultury, a więc: mniejszości narodowe, proletariats wiejski i miejski pracujący jeszcze i już bezrobotny, wszelką nędzę społeczną, wszelką krzywdę i ucisk, wszelkie masowe cierpienie”³. Te idee uzupełnione zostają po 1956 roku przemyśleniami wynikłymi z doświadczenia stalinizmu. Nowe „Przedmieście” akcentuje także potrzebę zainteresowania procesami „wyobcowania się jednostek ludzkich, grup, instytucji, idei, itd., ze społeczeństwa”⁴. W tym fragmencie deklaracji programowej można wyczuć także klimat intelektualny spotkania Klubu Krzywego Koła, przewodzącego ruchowi klubowemu po Październiku 1956, ruchowi, który pragnął m.in. odnowić w społeczeństwie ideę samorządności oraz podmiotowości człowieka. W pracach Klubu uczestniczyli prawie wszyscy członkowie „Przedmieścia”, w tym m.in. Jerzy Ficowski i Jan Józef Lipski⁵, a – jak pisze Witold Jedlicki – „ogromna większość osób ze środowiska klubowego poczuwała się do tak czy inaczej rozumianego socjalizmu”⁶.

2

Jak te związki Jerzego Ficowskiego z ruchem lewicowej powojennej inteligencji, pamięć socjalistycznego etosu (miejmy tu także na uwadze racjonalistyczną formację reprezentowaną przez ojca pisarza, Tadeusza, filozofa-esperantystę) wyraziły się w twórczości autora? Nim zajmę się bliżej poezją, chciałbym poświęcić nieco więcej uwagi niepoetyckiemu dziełku Ficowskiego *Wspominki starowarszawskie*⁷, powstałemu w okresie bezpośrednio poprzedzającym reaktywowanie „Przedmieścia”. Ten zbiór gawęd, studiów etnologicznych o starych

² H. Kraheńska, cyt. za: *Z przedmowy Haliny Kraheńskiej do I wydania* [1934], w antologii: *Przedmieście. Zespół Literacki Przedmieście*, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 470.

³ Tamże, s. 469.

⁴ *Deklaracja*, cyt. za: E. Głębička, *Grupy literackie w Polsce 1945–1989. Leksykon*, Wiedza Powszechna, Warszawa 2000, s. 178.

⁵ O więzach przyjaźni łączących Ficowskiego i Lipskiego, i miejscu poety w kręgu przyjaciół Lipskiego jako głównego animatora Klubu Krzywego Koła, wspomina m.in. Janusz Maciejewski (tegoż, *Heroizm uzwyczajniony*, w zbiorze: *Jan Józef – spotkania i spojrzenia. Książka o Janie Józefie Lipskim*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 72).

⁶ W. Jedlicki, *Klub Krzywego Koła*, Wydawnictwo Grup Oporu „Solidarni”, Warszawa 1989, s. 134 (przedruk z wyd.: Paryż 1963).

⁷ J. Ficowski, *Wspominki starowarszawskie. Karty z raptularza*, Czytelnik, Warszawa 1959. Większość tekstów z tego tomu miała swój pierwodruk już w 1955 roku, w tygodniku ilustrowanym „Świat”.

rzemieślnikach i robotnikach warszawskich, ma dla moich rozważań walor swojego wykładu estetyki „Przedmieścia”. Jeśli gdzieś w twórczości Ficowskiego można odczytać pewien kanon chwytów literackich, tematów, wzorców deskrypcji rzeczywistości, które są charakterystyczne dla socjalistycznego w pierwotnym sensie, niezdeformowanego utopią totalitarną, oglądu świata, to w owych *Wspominkach* ten kanon jest najpełniejszy. Co się nań składa, jakie dominanty cechują obraz świata w tym zbiorze?

Wskazałbym najpierw na programową antyhierarchiczność zawartą w opisach organizmu społecznego miasta. Bohaterowie Ficowskiego to ludzie reprezentujący różne, przenikające się środowiska zawodowe, wędrujący w poszukiwaniu pracy, zarobku, w ucieczce przed wojną, rewolucją, kryzysem, złym właścicielem, mściwą kochanką. Ich losy to historie, w których dominuje horyzontalny typ związków międzyludzkich, kierunków przemieszczeń. Interesuje Ficowskiego socjologiczny fenomen miasta jako przestrzeni krzyżowania się i spełniania losów, a także fenomen ludzi przybywających ze wsi, którzy oswiają miasto. Zobaczyć człowieka niegotowego, w trudnym, niekiedy wstydlwym momencie zmiany formy – to także jest, jak sądzę, wyraz pewnej idei pisarskiej, dekomponowania tych hierarchii, które buduje społeczeństwo zetazyzowane, motywowane gotowym światopoglądem, ideologią.

Kolejną cechą pisarskiej wrażliwości Ficowskiego jest intensywne doświadczanie materialnego, substancjalnego konkratu. Właściwie ta intensywna percepcja jest po części cechą narratorów *Wspominków*: dorożkarza, flisaka, rzeźnika, opiekunki gołębi czy druciarza, którym Ficowski udziela głosu, a jego pisarska rola polega na nietłumieniu owego żywiołu mowy zwykłych ludzi, intensywności ich doznań. Ich opowieści, meandryczne, dygresyjne, zawsze głęboko wnikają w szczegóły, ludzkie czynności, motywacje. Oni sami, zanurzeni w konkretnym społecznym, nie ukrywający swoich słabości (np. skłonności do alkoholu u dorożkarza Feliksa Wrotka czy kochliwości u krawca Jana Popławskiego), bywają nieskładni, ociężali umysłowo, brzydzący i postarzali, zniszczeni pracą, w swym życiu „mądrzy po szkodzie”. I jest jakby poczytane za cnotę pisarską przez Ficowskiego to maksymalne wychylenie narracji w stronę idiomu, osobności, niepowtarzalności imienia własnego bohaterów.

Trzeba także wskazać we *Wspominkach starowarszawskich* kolekcjonerstwo obyczajów i fabuł, jako sposób postrzegania świata mający swoiście horyzontalny, egalitarny, a zarazem studyjny charakter. Pisarskie zbieractwo obejmuje ludzkie życiorysy, charakterystyki i nazwy zawodów, związane z nimi terminy, przysłówki i nawoływania przekupniów i podwórkowych rzemieślników, nazwy miejscowe, wszelki żywioł językowy nisz społecznych, grup etnicznych. Rzec można, że ten typ pisarstwa jako rejestracji, bliski koncepcji „Przedmieścia” – literatury jako badania obyczajów – jest w pewnym sensie przedideologiczny, tak jak wczesny socjalizm, zanim nie pojawiła się na nim totalitarna narośl, był przede wszystkim dekonstrukcją rzeczywistości zastanej,

beznamiętną rejestracją, uwalnianiem świata od dawniejszych, redukujących jego różnorodność ideologii społecznych.

Równocześnie w owym kolekcjonerstwie, które ma w sobie coś z jarmarku, gabinetu osobliwości, odnajdujemy zaskakującą – wśród tej społecznej empirii – zapowiedź nurtu magii i cudowności, jaki pojawi się w poetyckiej już twórczości autora. Każda bowiem kolekcja jest próbą porządkowania świata, ale właśnie dlatego krok tylko dzieli ją od wszystkiego, co na kresach ludzkiego poznania, co niezwykle, kuriozalne. Ludzkie typy nabierają we *Wspominkach starowarszawskich* cech gargantuicznych (np. postać 134-letniej akuszerki Józefy Stankiewiczowej, „o jedenaście lat młodszej od Fryderyka Chopina”), są nosicielami najróżniejszych „naj” („najstarszy dorożkarz, najstarszy strażak warszawski”, „król blacharzy”), albo posiadaczami rzadkich umiejętności: hipnotyzer ptaków, podwórkowi akrobaci, połykacze żab, sztyletów i płomieni.

Do katalogu pisarskich motywów silnie związanych z etosem socjalistycznym należą także zawarte we *Wspominkach* wzmianki o mniejszościach narodowych. Poza najsilniej zaznaczonym wątkiem słowackich druciarzy i przekupniów (*Blacharz lutuje, pobiela i Słowak warszawski*), w świecie tych opowieści, w dużej mierze przedwojennym, pojawiają się ślady (i odgłosy) także innych nacji. Są to widziani i słyszani na podwórkach warszawskich cygańscy kotlarze i niedźwiednicy, żydowscy gałganiarze („Handełe, handełe!”), Żydówki przywołujące druciarza („Choczcze no! Choczcze no!”). We wspomnieniach wracają także nazwy żydowskich firm (np. knajpa Diamentkowej przy ulicy Zielnej).

3

Dokonawszy charakterystyki wrażliwości poznawczej Jerzego Ficowskiego na przykładzie *Wspominków starowarszawskich*, traktując przy tym ten utwór jako modelową realizację pewnych cech poetyki „Przedmieścia”, chciałbym teraz skupić uwagę na poezji autora z lat 1948–1955. Interesuje mnie, w jaki sposób scharakteryzowane tu cechy jego pisarstwa: potrzeba racjonalistycznego oglądu świata, imperatyw obserwacji bezpośredniej, przywiązanie do materialnego konkretności i społecznej empirii – cechy wywodzące się z przedwojennej jeszcze tradycji myśli postępowej i z kręgu twórców związanych z formacją socjalistyczną – dały o sobie znać we wczesnej poezji Ficowskiego. Jak określiły jej sytuację, estetyczną i poznawczą, wobec kluczowych doświadczeń pierwszego powojennego dziesięciolecia. Dwa z tych doświadczeń interesują mnie szczególnie, jako najważniejsze u początku drogi poetyckiej autora. Z jednej strony, było to „rozliczenie się” z pamięcią wojny i powstania warszawskiego, co dokonało się w zbiorze *Ołowiani żołnierze* (1948), z drugiej zaś, doświadczenie socrealizmu, które zaważyło na kształcie dwóch następnych tomików: *Zwierzenia* (1952) i *Po polsku* (1955).

Zbiór *Ołowiani żołnierze* jest zapisem powolnego przemierzania przez Ficowskiego drogi od intensywnego zapisu pamięci wojny i powstania warszawskiego, pamięci poległych przyjaciół, do całkowitego oderwania się od wojennych doświadczeń i przejścia do zamyśleń i zachwyków nad życiem już powojennym, wolnym od tamtej grozy. Od początku właściwie – i to jest podstawowa cecha obrazów wojennych poety – zapisy tamtego czasu silnie osadzone są w konkretnym materialnym, nie rodzą erupcji katastroficznej wyobraźni, rzecz można nawet, że ów konkret trzyma wyobraźnię Ficowskiego na uwięzi. Najobszerniejszy utwór wojenny tego tomiku – poemat *Cienie* – rozpoczyna się znamionym antyheroicznym soliloquium:

Pusty kałamarz także
rozlewa strugę cienia.
Chcesz w cieniu pobabrać – babrzesz
kaleko i od niechcenia.

(OŻ, 7)⁸

Wspomnienie wojny nie będzie więc dla Ficowskiego natchnionym romantycznym lamentem, elegią czy hymnem o bohaterach. Kompozycje przestrzeni kojarzone z wojną, działaniami wojennymi, obrazy ruin, kanałów, zniszczonego horyzontu, nigdy nie eksplodują batalistyką, wizyjnością w stylu romantycznym, nigdy też nie wyznaczają kierunków wertykalnych, skierowanych ku niebu, siłom transcendentnym. Znamionny jest ów obraz człowieka, może także *porteparole* poety, przyklekłego na krawędzi wjazdu ulicznego:

[...] zakrzywionym drutem wyłowił
śmierdzący, powstańczy kask.
Z głębi cuchnącej kałem –
powstańczy kask.

(*Cienie*, OŻ, 7)

Zarówno tu, jak i w innych wierszach, kompozycja poetyckiego kadru usilnie trzyma się ziemi, jakby już wówczas, w latach czterdziestych, działał ten, zarejestrowany przez nas w związku z estetyką „Przedmieścia”, antyhierarchiczny, horyzontalny wektor pisarskiego widzenia świata. Dotykamy tutaj zarazem światopoglądowego, filozoficznego wymiaru obrazowania poetyckiego, związanego z kondycją duchową poety, byłego powstańca. Owo obrazowanie, przestrzenne uporządkowanie wiersza to zarazem, jak sądzę, wypowiedź autora o tym, czy ludzki świat porządkowany jest przez Boga, czy też nie ma w nim Bożego pierwiastka transcendencji. Bardzo wyraźnie na rzecz tego drugiego osądu wskazuje kolejny fragment poematu *Cienie*, zatytułowany *Nic*:

⁸ J. F i c o w s k i, *Ołowiani żołnierze*, Wydawnictwo Eugeniusza Kuthana, Kraków 1948, 45 ss. Cytowane z tego wydania fragmenty wierszy oznaczam skrótem OŻ, z dodaniem strony.

Odpycham kęs od mych ust:
 twardnieje na wargach kamieniem.
 Gruz w chlebie? – Na wargach w gruz
 chleb się przemienia.
 To Przemienienie nie Pańskie.

I równocześnie pojawia się także ów kierunek horyzontalny, a nawet swoisty geotropizm przestrzeni, który zamyka ludzką śmierć w sferze ziemskiej jedynie przemiany:

Z ludzkiego bólu wiatyk.
 Zeschłe badyle kartoflisk
 oplotły ciało kolegi.
 I więcej nic. I na kwiatach
 kartofli – białych jak mróz,
 nie znajdę plamki czerwieni.
 Na białych kwiatach, które
 ciągnęły soki z twej krwi.
 (OŻ, 9)

Fragment *Cieni* pt. *Nic* współgra z innym jeszcze utworem z *Ołowianych żołnierzy* – wierszem *Credo* – będącym swoiście bluźnierczą parafrazą wyznania wiary, apostrofą do wiatru, sprawcy wszelkiego ruchu, który przeczesuje Ziemię aż po horyzont („Wierzę / w jedyny wiatr, / niosący eksplozje chmur”, OŻ, 21)⁹.

A zarazem *Nic* potwierdza, jak płytko pod powierzchnią świata wierszy Ficowskiego kryje się realna rzeczywistość powstania. Oto bowiem zawarty w tym fragmencie motyw kartofliska oplatającego ciało kolegi odnajdujemy we wspomnieniu Ficowskiego pt. *Po upadku Mokotowa* drukowanym w 1947 r., w opisaney w nim scenie śmierci powstańca przy próbie ucieczki z kolumny jeńców:

Nagle zatrzymują kolumnę. Z tyłów dobiega krzyk: „Halt!”. Biegną Niemcy [...]. „Szary” robi krok i osuwa się w kartofle, rzucając długi księżycowy cień. Podbiegli i krótką serią zabili zasłużonego i bohaterskiego powstańca¹⁰.

⁹ Ważnym niepoetyckim przyczynkiem do tych wątków jest recenzja Ficowskiego z powieści Jana Dobraczyńskiego *W rozwalonym domu*. Pojawia się w niej zarzut, że celem autora było „wykazanie całkowitej ‘katolickości’ Powstania” oraz że wkładane w usta bohaterów, w obliczu ich śmierci, „słowa ‘tak trzeba było’ czy ‘Bóg tak chciał’, owo *fiat voluntas tua* jest w rażącej sprzeczności z duchem tych dni i tych chłopców” (J. F i c o w s k i, *W rozwalonym domu*, „Warszawa” 1947, nr 6, s. 7).

¹⁰ J. F. [J. F i c o w s k i], *Po upadku Mokotowa. Fragment z pamiętnika pisanego w niewoli w Niemczech*, „Tygodnik Warszawski” 1947, nr 41, s. 3.

Powiedziałem dotychczas, że materialny konkret w reminiscencjach wojny, owa estetyka rzeczowości i horyzontalność wizji poetyckiej, uparcie trzymającej się ziemi i nie szukającej kontaktu ze sferą transcendencji, to jest, jak się wydaje, główny i swoiście antyromantyczny rys przedstawień powstania warszawskiego, znamionujący najwcześniejszą, szukającą jeszcze swojego wyrazu poezję Ficowskiego.

Czy jednak na tym kończy się rola pierwiastków poetyckiej rzeczowości w ówczesnej liryce Ficowskiego? Zadając to pytanie, w istocie pytam o ten czynnik, o te warunki, które umożliwiły dalszy rozwój tej liryki, przemieszczanie się jej w rejony zupełnie odmienne zarówno od postromantycznej wizyjności, jak też od owego studyjnego, naznaczonego scjentystyczną i społeczną wrażliwością realizmu. Oto bowiem stawiam tezę, że wczesny realizm poezji i społeczna wrażliwość Ficowskiego, nieobciążone żadnymi kontrybucjami ideologicznymi, żadną doktryną, stworzyły w istocie sprzyjający grunt dla rozwinięcia się estetyki wyobraźni, fantastyki, mitu, stanowiących później centrum poezji Ficowskiego.

We wcześniejszych rozważaniach zwróciłem uwagę, że intensywny konkret obrazów miejskich, realizm ludzkich portretów w odwilżowych *Wspominkach starowarszawskich* stawały się zaczynem poetyckiej wyobraźni, magii, jarmarku. I w istocie ten sam proces zainicjował także w poezji Ficowskiego w latach 40. przesilenie się reminiscencji wojny, pejzażu warszawskich ruin, w opowieść bajeczną. I tu także realizm tego autora ma w sobie od początku jakiś potencjał samozaprzeczenia, siłę genezyjską, dzięki której prosta przyczynowość i logika przestrzeni ustępują miejsca wyobraźni, niezwykłym barwom i kształtom, a z animizacji czy personifikacji świata realnego rodzą się mityczne fabuły.

Pierwszy moment tego procesu trzeba bodaj umieścić w opisach zgoła niepoetyckich, we fragmentach cytowanego przed chwilą wspomnienia *Po upadku Mokotowa*, które cechuje swoista estetyzacja ruin i horyzontu wojennego:

Wysoko ponad gruzami i świeżym pożarem podpalonych ostatniej nocy domów wylatują kolorowe światła rakiet sygnalizacyjnych. Słońce zatapia ich blask, są tylko niefrasobliwie kolorowe. [...] Czarne płatki spalonych papierów przelatują nad głowami w porywach wiatru. [...] Leżąc na trawie patrzymy w nieskazitelnie błękitne niebo poszarpane horyzontem kolczastych drutów. [...] Nad Warszawą unosi się gęsty dym, zrastając się z pomarańczowymi pasmami chmur, odbijających promienie słońca ukrytego już za widnokretem¹¹.

Bez trudu odnajdziemy w wierszach *Ołowianych żołnierzy* reminiscencje, prawie dosłowne, tamtych obrazów, tyle że jeszcze bardziej uniezwykłe, bogatsze w barwy, niekiedy przypominające jarmarczne błyskotki czy pokaz sztucznych ogni. Wyraźną „lekcją” nowego spojrzenia staje się *Piosenka o powrocie*,

¹¹ Tamże.

w której najpierw mamy obraz historii jakby wypalonej, związanej z fałszywą nutą rozpaczy:

Niestartym, okopconym na murach kotwicom
kulawy skrzypek dzisiaj fałszywą piosnkę gra.
Nie wracaj w tamte dni, od których nad ulice
zwęglonych książek płatki unosi chwiejny wiatr. [...]

a już za chwilę wiersz pragnie inicjować w nas nową wrażliwość:

Na horyzontu linii – uspokojonej strunie –
wzrok wesprzesz lazurowo jak na krawędzi snu.

[...] Tu wzniesiesz jak westchnienie złocisty wiatru lok,
tu znajdziesz w rozsypanych przy zmarłej barykadzie
koralach – smutek lotny jak sypki cegieł proch.
(OŻ, 5)

Przywołajmy także wiersz *Do siebie*, w którym znamiona wojny – pożar i ogień – zaczynają już służyć innej, nie wojennej, ale jarmarcznej, magicznej, baśniowej estetyce:

Milczał dom twój rozdierając s z m a t y,
chytre barwy pożaru i rude.
I do iskier – ognia ziaren złotych,
stada cieni sfruwały jak wróble.

[...] Aż chmur zbudzone wirydarze
posłały bladą smugę świerkom
i w poczerńniętym drzew lichtarzu
zapłonął szmaragdowy świergot.

Więc odnalazłeś: srebrny sekret,
zielony, purpurowy, złoty –
dla smutnych oczu – barwy ciepłe,
dla rąk zmęczonych – chłodny dotyk.
(OŻ, 13–15; podkreśl. moje – J.K.)

„Wirydarze chmur”, „lichtarze drzew”, „srebrny sekret, / zielony, purpurowy, złoty” (w wierszu *Do siebie*), „motyle”, „drobniutkie gwiazdki”, „brylanty spadające”, które „wiatr na promienie nizał”, „szmaragdy” i „maleńkie, złotawe jaszczurki” (w poemacie *Cienie*), wszystkie te rekwizyty jakoś przemykają się wśród ruin i żałobnych wspomnień, czyniąc je z wolna coraz mniej rzeczywistymi, coraz bardziej baśniowymi. W całkiem już bajeczne rejony prowadzi także, najzupełniej niespodziewanie ukryta wśród ruin powstania, topika orientalna: „turbany” (*Do siebie*), „daleki Budda”, „lotos”, „ogrody Semiramis” (*Wiosna*),

„kindzał” (*Promień*), i zaskakujący *Ptaszek* w poemacie *Cienie*, ekfrazą na motywach japońskich obrazków na płótnie, wtopiona w serię przypomnień poległych przyjaciół.

Momentem zasadniczego przesilenia w procesie, który opisuję: najpierw estetyzacji ruin, później otwierania się wierszy na topikę kulturową (orientalną) czy roślinną (*Wiosna*), bliską już motywom baśniowym – momentem, którego przełomowość podkreśla także zastosowanie jako środka poetyckiego paradoksu – staje się sytuacja, gdy rzeczywistością niejako prymarną w scenarii ruin okazuje się świat wyobraźni, a rekwizyty wojenne – dotychczas jednak stanowiące empiryczny fundament świata przedstawionego – zaczynają służyć jako metafora! Ta „zamiana miejsc” świata wojny i świata imaginacji dobrze jest widoczna w wierszu *Promień*, w którym tytułowy personifikowany promień najpierw „Przez dziurawy od strzału mur / na wznak opada z a b i t y”, a w zakończeniu wiersza: „W skorupach przeciwczołgowej butelki / [...] rozkłada się – / w tęczę” (OŻ, 20–21; podkreśl. moje – J.K.).

Owa kłamra spinająca utwór jest w istocie synekdochą całej poezji Ficowskiego w tamtym okresie: zabity promień rozkłada się w tęczę. W wierszu *Promień* zapisany jest bowiem ten moment rozstania się poezji Ficowskiego z głównym nurtem tematyki wojny i ruin Warszawy, i zwrócenia się jej ku fantastyce, magii zwyczajnego dnia. Doskonale widać tu, jak z podglebia natężonej rzeczywistości świata, czułości Ficowskiego dla detalu, dla miejskich peryferii – tego, co wcześniej już wiązaliśmy z socjologiczną koncepcją rejestracji pisarskiej – wyłania się owa na poły baśniowa epickość tej poezji. Jeśli tylko natężenie rzeczywistości w wierszu jest dostateczne, rusza poetycki teatr. Można już gestem *cicerone* czy konferansjera zaprosić czytelnika do wspólnej wyprawy w świat dziwności:

[...] Pokażę wam
 śródmiejskie jaskółki,
 tnące zgojone niebo
 skrzydełkiem ostrym jak kindzał;
 [...] Patrzcie: odlatujemy – odlatujemy –
 na uwięzi spokojnych chmur.
 (OŻ, 19)

Można zmysłowo konkretne kształty przedmiotów, miejski krajobraz, odgłosy pracy, pochwycić w animizację czy personifikację, w dynamiczne, niemal me-tonimiczne następstwo obrazów, przemieniać zajęcia zwykłych ludzi we wzniosłe rytuały i *quasi*-religijne wtajemniczenia:

Nim wysoki komin cegielni
 zgaśnie jak smukły płomień,
 uszom suteryn z podwórka
 nie starczy pokątny szum

krzywej akacji.
 Wiślanym bełkotem w balii
 odmawia praczka koszule.
 Krawcowa w oficynie
 układa w pudełeczku
 jedwabne skrawki nieba
 do snu.

(OŻ, 19)

Wiersz *Promień* wskazuje zatem ów ważny moment krystalizacji poezji Ficowskiego, kiedy silnie osadzona w konkrety, omijająca postromantyczne konwencje przedstawień wojny i ruin, stopniowo rozpoznaje ona swój ton, buduje nadrealność świata wierszy wywiedzioną z rzeczywistości, z najzupełniej konkretnych bodźców zmysłowych. Czasem, jak w *Magii*, będzie to wychylenie w kierunku przepowiedni, wróżb, apokalipsy, poetyka kabalarsko-astrologicznej wizji, płynnie łączącej się z peryferyjnym światem wyobraźni pijanego dorożkarza czy erotycznych snów sklepowej. Kiedy indziej – niemal reportażowa migawka z przedmieścia, którego mieszkańcy (dziewczyna, radca, chłopiec w bramie) stają się bohaterami małych mitologizacji (*Chwila*), albo też – baśniowa fabuła, ogarniająca zdarzenia w mikroświecie materii (*Zapałka*, *Kropla wody* i *Kamyk* z cyklu *Bajki*).

5

To bardzo interesujące, jak ów pierwiastek empirii, racjonalnej obserwacji społecznej, rejestracji detalu, materialnego konkrety, wywiedziony z lewicowej tradycji „Przedmieścia”, tworzy sprzyjające, inspirujące podłoże dla nadrealnej wyobraźni. Źródłem fantastyki Ficowskiego jest konkrety, niezainfekowany jeszcze, niestępiony ideologią, przechowujący całą szorstkość rzeczywistości, która – plastyczna, inspirująca – może podlegać przemianie w baśń, otwierać nurty fantastyki. Sam Ficowski w 1972 roku powie o tym konkrety, zawartym w *Ołowianych żołnierzach*: „jest czymś więcej niż tylko egzemplifikacją nadrzędnych prawd: stanowi miąższ wiersza, z którego uogólnienie chce wyniknąć na naturalnej, rzekłbym – organicznej zasadzie – jak zapach z jabłka”¹². Powie też wówczas, że jego najnowsze wiersze stanowią kontynuację tamtego nurtu.

Co jednak stanie się z tym samym, empirycznym rdzeniem wierszy Ficowskiego po roku 1948, kiedy w dalszych latach poezja ta zdążyć będzie ku estetyce socrealistycznej? Dotykamy tu oczywiście, także w kontekście tych rozważań,

¹² J. Ficowski, *Próba autointerpretacji*, w zbiorze: *Debiuty poetyckie 1944–1960. Wiersze, autointerpretacje, opinie krytyczne*, wybór i oprac. J. Kajtoch i J. Skórnicki, Iskry, Warszawa 1972, s. 76.

sprawy nietożsamości estetyki „Przedmieścia” i socrealizmu. Nietożsamości, a właściwie głębokiego antagonizmu, relacji wykluczania się, jaka zachodzi między obu koncepcjami i estetykami literatury. I jest w istocie odbiciem antagonizmu ogólniejszego: między wczesnym, pepeesowskim socjalizmem, sztuką, która była z nim związana, całą tą formacją, nastawioną na otwieranie się na rzeczywistość, poszerzanie obszarów społecznych będących przedmiotem ludzkiego poznania, a wszelkim totalitaryzmem, w tym również stalinowskim, narzucającym gotowe wizje świata, zastępującym społeczną realność konstruktami utopijnymi.

Powiedzmy od razu, że próba zachowania poetyckiej autonomii wobec socrealizmu w przypadku Ficowskiego nie mogła się udać. Wiersze zawarte w socrealistycznych tomikach *Zwierzenia* i *Po polsku* poświadczają jedynie daremność rachuby poety, że można, jak pisze po latach, „składając jakiś deklaracyjny okup aktualnym wymogom, ocalić choćby część siebie”¹³. Trzeba tu powiedzieć o dwóch sferach konfrontacji wierszy Ficowskiego z poetyką socrealizmu.

Zacznijmy od obserwacji, że klęską kończy się próba transferu na obszar estetyki socrealistycznej języka poetyckiego operującego obrazowym konkretem, kontaktującego się silnie z materialną i społeczną realnością, jaki zademonstrował Ficowski w debiutanckim tomiku *Ołowiani żołnierze*. Wiersze powstałe później, w dobie socrealizmu, to z reguły poetyckie hybrydy, teksty przełamane, w których pierwiastek empirii pojawia się na chwilę, jakby pokątnie, wkrótce powściągany, zastępowany topiką socrealistyczną (młodość, pokój, kielnia, rusztowanie, błękit, dzieci, gołębie) czy językowym frazesem. Zaobserwujmy ten proces na dwóch przykładach.

Utwór *Piorunochrony* zdaje się zrazu osadzony w kręgu niedawnej wyobraźni Ficowskiego. W obraz burzy, metafory pejzażu wojennego, wpleciony zostaje rekwizyt „loretańskich dzwoneczków”, w którym społeczny konkret (motyw „zawracania” burzy) współlistnieje z dziwnością i cudownością. Po chwili jednak rozstajemy się z tą sferą konkretności i cudowności, następne zwrotki przenoszą nas do socrealistycznego raj:

Dzisiaj dla bliskich, najdalszych moich
 bezchmurne czasy w błękit się stroją
 i człowiek rośnie, i serce rośnie
 w wysokim niebie murarskich wiech.

[...] Patrzcie: u progu naszego domu
 u stóp wyniosłych piorunochronów
 leży żywcem pogrzebany grom.

(Z, 10)¹⁴

¹³ Tamże, s. 76–77.

¹⁴ J. Ficowski, *Zwierzenia*, Czytelnik, Warszawa 1952, 65 s. Cytowane z tego wydania fragmenty wierszy oznaczam skrótem Z, z dodaniem strony.

W utworze *Miód* mamy z kolei jako punkt wyjścia epifanią pamięć dzieciństwa, wczesną ciekawość świata substancjalnego i roślinnego, jakoś zapewne powiązaną z mitologią wiejskich wakacji, pierwszych inicjacji poznawczych (ten motyw będzie powracał w dojrzałej poezji Ficowskiego):

W gęstwinie miodu pełną przejrzyste
ziarna powietrza i larwy woni
upału w sennym łubinie.

Smużył się z dala dziecięcy przysmak,
zakalec lipców, co w głębiach tonie,
na dnie osiada, nie płynie...

I puenta wiersza, kładąca kres tym podróżom w dzieciństwo i świat materii, przywołująca topikę socrealizmu:

[...] Kraju, płynący mlekiem i miodem!
Gorącą wolę słońca, pokoju,
zachowaj w sercu jak w plastrach.

(Z, 21–22)

Trudno dziś rozstrzygnąć z całą pewnością, na ile owo dramatyczne, z dzisiejszego punktu widzenia, osuwanie się tych wierszy w topikę socrealistyczną było wówczas spontaniczne. Wydaje się raczej, że była to cena, płacona pod koniec wiersza, za pewną autonomię, próbę wierności zasadzie konkretnego opisu: barwy, sytuacji, szczegółu obyczajowego, jaka cechowała niektóre z tych utworów, zgodnie z niewygasłymi przecież dyspozycjami Ficowskiego.

Tę hipotezę zdają się potwierdzać interesujące refleksje Wojciecha Tomasika na temat kategorii realizmu w poezji socrealistycznej. Ów realizm, jeśli się w niej rzeczywiście rodził, stanowił w istocie rzeczy zagrożenie dla jej ideowej integralności. Bowiem opisowość socrealistycznych poematów opisowych była czystą konwencją. Ich autor był w istocie nie realistą, lecz „hermeneutą, specjalistą od znaczeń, przewodnikiem po nowej ikonosferze”¹⁵. W tym sensie „odchylenie realistyczne” Ficowskiego, którego się wcześniej dopracował, musiało jego wiersze w początkach lat 50. niebezpiecznie zbliżyć do granicy zbędności z punktu widzenia poetyki socrealistycznej¹⁶, i wymuszało tę, widoczną w utworach, daninę na rzecz nowej estetyki.

¹⁵ W. Tomasik, *Czy architektura może zastąpić literaturę? O propagandzie monumentalnej* [w:] tegoż: *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 56. Jeszcze inaczej ujął to Michał Głowiński, określając utwory socrealistyczne jako „będące same w sobie rodzajem społecznej fantastyki” (*Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)* [w:] tegoż: *Rytuał i demagogia. Trzydzieścio szkiców o sztuce zdegradowanej*, OPEN, Warszawa 1992, s. 132).

¹⁶ O możliwości takiej ich oceny może świadczyć atak Andrzeja Brauna na poemat Ficowskiego *Oskar Kolberg*. Utwór, zawierający niewątpliwe pierwiastki ludowego autentyzmu, zostaje tu scharakteryzowany jako „stryjeński o posmaku kułackim, reymontowsko-wyspiańskim”.

Drugim obszarem destrukcji dokonanej w poetyce Jerzego Ficowskiego za sprawą estetyki socrealizmu stała się sfera owych horyzontalnych relacji przestrzennych, wywiedzionych z tradycji i wrażliwości „Przedmieścia”, silnie obecnych jeszcze w wierszach zbioru *Ołowiani żołnierze*. Przypomnijmy, ten typ relacji wiązał się z odrzuceniem kierunku transcendentnego w postrzeganiu świata i owocował w wierszach mocnym kontaktem z konkretem społecznym, umożliwiając poetycką obserwację rozległej tkanki międzyludzkich powiązań. A zarazem otwierał różne kierunki ekspansji wyobraźni, inicjował – także na przekór „prawom ciężenia” powojennej rzeczywistości – budowanie nadrealnych światów poetyckich.

Topika socrealistyczna wkracza teraz w lirykę Ficowskiego ze swoją wertykalną przestrzenią, oślepiającą geometrią utopii totalitarnej, i w jednej chwili likwiduje uważność poetyckiego spojrzenia, obyczajowy konkret. Tę bolesną operację obserwowaliśmy już w wierszu *Piorunochrony*, z obrazem „wysokiego nieba murarskich wiech”, przekreślającego horyzontalny krajobraz. Także w trzyczęściowym poemacie *Ocalenie* (Z, 12–15) część ostatnia to absolutny triumf topiki socrealistycznej: obraz odbudowy Starówki, „Jana-murarza”, cegieł, zaprawy, która „wzlatuje na grzędę rusztowań”, kielni „dzwoniącej świątecznie”, gołębi unoszących się nad tym wszystkim.

I może najciekawszy przykład – wiersz *Genesis*. Jego tytuł, dwuznaczny, odsyła do motywu biblijnego (toposu księgi, jak chce Tomasik)¹⁷, a może raczej ma przyrodoznawcze, scjentystyczne konotacje (co wskazywałoby na trop neopozytywizmu). W centrum utworu ów wertykalny kierunek wyznacza architektura przedwojennej kamienicy, która jednak nie jest już, jak w wierszach Ficowskiego sprzed 1949 roku, miejscem krzyżowania się ludzkich losów, ale – „studzienna, krecia i gruzlicza” – staje się jakimś mrocznym silosem, który rodzi nową ideę. Młodzi mieszkańcy patrzyli tu gniewnie „w niebo, co nie świeciło nigdy, / w swe puste, bezrobotne pięści [...] / fundamentami w ziemię wrastał / ich jasny sen, wielopiętrowy”, aż w końcu sen ten spełnia się w czasie powojennym:

Tak się poczynał kształt budowy
z niezłomnych marzeń na dnie głodu.
Oto jest prehistoria nasza
i Nowej Huty, i Warszawy,
gdzie szybkościowce niecierpliwe
marzeniom głodnym czynią zadość
(Z, 31)

którą należy zastąpić „poezją o traktorach, spółdzielniach, POM-ach. Albowiem walka klasowa jest i dziś treścią życia codziennego wsi” (A. Braun, *Pamflet na rówieśników czyli o tchórzostwie*, „Nowa Kultura” 1952, nr 9, s. 4). Ficowski odpowiedział na tę krytykę tekstem *Sprawa na ławę* („Nowa Kultura” 1952, nr 15, s. 9).

¹⁷ W. Tomasik, *Czy architektura może zastąpić literaturę?...*, s. 54–56.

Końcowa scena definitywnie osadza wiersz w klasycznej wertykalnej topice realizmu socjalistycznego, do opisu której – dodajmy – ciekawym przyczynkiem jest analiza frazy „Warszawa rośnie” i jej niezliczonych mutacji, dokonana przez Wojciech Tomasika w kontekście socrealistycznej odmiany toposu ogrodów¹⁸.

Zamykając ten wątek rozważań, można powiedzieć, że zderzenie poetyki Ficowskiego z socrealizmem oznaczało w istocie destrukcję wewnętrznego mechanizmu generowania znaczeń w tej liryce, utratę drożności jej życiodajnych arterii. O ile tuż po wojnie przestrzeń symboliczna była w Polsce, rzec można, obszarem wolnej jeszcze gry sił i poetycki dar żywej percepcji świata materii, mógł wygenerować nadrealistyczne, magiczne składniki poezji, o tyle później, kiedy w tej przestrzeni społecznej usadowiła się obca jej genetycznie baśń utopii totalitarnej, nie tylko nie było już miejsca dla samotnych inicjatyw wyobraźni poetyckiej, ale także owa sfera konkretna została unicestwiona, jako obszar nieuprawniony i zbędny.

6

Odbudowanie poezji Ficowskiego po doświadczeniach realizmu socjalistycznego nastąpi po 1956 roku (*Moje strony świata*, 1957). Jej ewolucja będzie wiodła od nawiązań do wczesnych mitologizacji codzienności, obecnych w *Ołowianych żołnierzach*, poprzez późniejsze prywatne mity, związane z materią, czasem, naturą, aż po wiersze-„przedmioty”, w których „słowo poczęło dążyć do funkcjonalności, usiłowało stać się rzeczą samą, nie jej opisem”¹⁹. Elementy literackiej formacji socjalistycznej, tak jak je tutaj pojmowałem, zwłaszcza jako dziedzictwo estetyki „Przedmieścia”, i których przejście przez ów „czyściec” pierwszego powojennego dziesięciolecia starałem się przedstawić, przestają być w pewnym momencie najbliższą tradycją tej poezji. Ważniejsze staną się dla Ficowskiego jego własne mitologie i mitografie, dialogi z artystami, takimi jak Bolesław Leśmian, Bruno Schulz czy Witold Wojtkiewicz, poruszające twórcę doświadczenia XX wieku. Warto jednak nadal pamiętać o tej wczesnej, socjalistycznej wrażliwości Ficowskiego, ponieważ była jedną z „pierwszych przyczyn” jego poezji.

Jerzy Kandziora

THE LEGACY OF SOCIALIST AESTHETICS IN JERZY FICOWSKI'S EARLY VERSE

Summary

This article is an attempt at reconstructing the literary aesthetics of Jerzy Ficowski's *Old Warsaw Reminiscences*. This collection of tales published in 1959 was clearly indebted to the pre-war Socialist ethos, just as was the programme of the recently revived Literary Group *Przedmieście*

¹⁸ Tamże, s. 57 i nast.

¹⁹ J. Ficowski, *Próba autointerpretacji...*, s. 77.

(The Outskirts). In fact, the argument continues, all of Ficowski's early work, including his first volume of verse *Tin Soldiers* (1948) was inspired by this poetic stance. It was his commitment to close social observation that in a way led to an interest in the new vogue for magic and wonder. Finally, the article traces the confrontation of this aesthetic with the poetics of social realism. In *Confidences* (1952) and *In Polish* (1955), Ficowski's own poetic imagination was virtually blotted out by the totalitarian canon.