

Jan Miklas-Frankowski  
(Gdańsk)

CAMPO DI FIORI CZESŁAWA MIŁOSZA  
– WIERSZ (NIE)MORALNY

Ten wiersz, jak i niektóre inne wiersze pochodzące z moralnego oburzenia, gniewu, został wydarty ze mnie przez zbieg okoliczności. Jechałem do Jerzego Andrzejewskiego, który mieszkał na Bielanach. Linia tramwajowa przechodziła właśnie tam, gdzie stała karuzela i gdzie słychać było strzały broniących się powstańców. Był zator tramwajowy i przez dłuższy czas patrzyłem na to, co się tam działo. Pod naciskiem emocji zaraz napisałem ten wiersz (...)¹.

I.

Temat Szoa zasadniczo pojawił się w poezji Miłosza dwukrotnie, pierwszy okres to wiersze z lat 1943–1944, kiedy poeta próbował opisać grozę otaczającej go okupacyjnej rzeczywistości (wymieniłbym tu wiersze *Campo di Fiori*, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto i Przedmieście*). Drugi raz pojawia się w drugiej, historiozoficznej części wydanego w 1957 roku *Traktatu Poetyckiego*, zatytułowanej *Duch dziejów*, gdzie Szoa ukazane jest na tle XX-wiecznej historii Polski.

Oczywiście, najbardziej znanym i najwcześniejszym wierszem (napisanym, jak wiadomo, w pierwszych dniach Powstania w warszawskim getcie, prawdopodobnie w Wielkanoc 25 kwietnia, szóstego dnia powstania) i zarazem najoczywistszym w tym miejscu jest słynny *Campo di Fiori*. Jest to

---

<sup>1</sup> J. Błoński, M. Edelman, Cz. Miłosz, J. Turowicz, *Ludzkość, która zostaje. „Campo di Fiori” po pięćdziesięciu latach. Niepublikowana rozmowa Jana Błońskiego, Marka Edelmana, Czesława Miłosza i Jerzego Turowicza w 50. rocznicę Powstania w getcie warszawskim*, oprac. Joanna Gromek-Ilg, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,21312,3,artykul.html> (dostęp 15.10.2012).

zarazem jeden z najbardziej znanych, przedrukowywanych, tłumaczonych i najczęściej przywoływanych wierszy Miłosa (zdaje się, że wciąż *Campo di Fiori* należy do kanonu tekstów szkolnych). Jak wiadomo, wiersz ten zbudowany jest na analogii dwóch obrazów – egzekucji Giordana Bruna w „kole ciekawej gawiedzi” na Campo dei Fiori<sup>2</sup> i „wesołych tłumów” bawiących się w pobliżu płonącego warszawskiego getta. Dość na razie powiedzieć, nie wdając się w głębszą analizę tego wielokrotnie omawianego wiersza, że w obu obrazach śmierć wydarza się wśród zmysłowego, witalnego świata kreowanego charakterystycznym dla Miłosa sugestywnym konkretem, by przywołać w tym miejscu tylko dwa dwuwersy (*Naręcza ciemnych winogron/ padają na puch brzoskwini (...)/ Rozwiewał suknie dziewczynom/ Ten wiatr od domów płonących*).

Może się wydawać, że *Campo di Fiori* to wiersz bardzo niewygodny dla historyków literatury i krytyków literackich – autor sam podaje w nim wszak dwa możliwe sposoby odczytania.

Morał ktoś może wyczyta,  
 Że lud warszawski czy rzymski  
 Handluje, bawi się, kocha  
 Mijając męczeńskie stopy.  
 Inny ktoś morał wyczyta  
 O ludzkich rzeczy mijaniu,  
 O zapomnieniu, co rośnie,  
 Nim jeszcze płomień przygasnął<sup>3</sup>.

Po czym dodaje następne, wydaje się najważniejsze zdania (ten wyjątkowy status podkreślony jest pierwszoosobowym początkiem strofy „Ja jednak wtedy myślałem”):

Ja jednak wtedy myślałem  
 O samotności ginących.  
 O tym, że kiedy Giordano  
 Wstępował na rusztowanie,  
 Nie znalazł w ludzkim języku  
 Ani jednego wyrazu,  
 Aby nim ludzkość pożegnać,  
 Tę ludzkość, która zostaje.

<sup>2</sup> Poprawna nazwa placu, na którym zginął Giordano Bruno to Campo dei Fiori, (za: Cz. Miłosz, *Wiersze*, T. 1, Kraków 2001, s.191). W artykule nawa Campo di Fiori używana jest jako tytuł wiersza, a Campo dei Fiori jako nazwa placu.

<sup>3</sup> Wiersz cytowany jest na podstawie tomu I *Dzieł zebranych* Czesława Miłosa (Cz. Miłosz, *Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 191-193).

Już biegli wychylać wino,  
 Sprzedawać białe rozgwiazdy,  
 Kosze oliwek i cytryn  
 Nieśli w wesołym gwarze.  
 I był już od nich odległy,  
 Jakby minęły wieki [...],  
  
 I ci ginący, samotni,  
 Już zapomniani od świata,  
 Język nasz stał im się obcy  
 Jak język dawnej planety.

Miłosz zdaje się mówić zatem, że ten wiersz jest przede wszystkim wierszem o samotności ginących czy też o obcości świata odchodzących i pozostających, bądź też o niewyraźności tego doświadczenia językiem, który przestaje być wspólną wartością. Ta izolacja lub wręcz komunikacyjna przepaść podkreślona jest szczególnie w zakończeniu odautorskiego wątku wyobcowania metaforą „już zapomniani od świata” (zamiast przez świat), ewokującą wręcz dynamiczne oddalanie się (*od świata* i ludzi) i porównaniem języka „ginących do języka dawnej planety”, w którym obraz ich alienacji wzmocniony jest kosmiczną wręcz transpozycją wyrażenia „język dawnej/wymarłej cywilizacji”.

Tyle o interpretacji podsunętej przez poetę, nie sądzę zresztą, żebym był w tym, co napisałem powyżej, szczególnie odkrywczy, powyższe rozważania wpisują się raczej w tradycyjny kanon interpretacji tego wiersza<sup>4</sup>. Jednak mimo wszystko wydaje mi się, że w wierszu kryje się dużo więcej, niż wynikałoby z tego oczywistego odczytania.

Po pierwsze, bardzo znacząca jest figura podmiotu mówiącego – poety, który objawia się na początku 3 strofy jako swoisty łącznik między obrazem Campo di Fiori i warszawskiej karuzeli:

Wspomniałem Campo di Fiori  
 W Warszawie przy karuzeli [...],

Poeta objawia się zatem w tym wierszu jako świadek, czy też, by tak rzec, realizuje zakorzenioną w literaturze polskiej rolę poety-świadka, którego zadaniem jest zdanie relacji z naocznie obserwowanych i doświadczanych wyda-

<sup>4</sup> *Campo di Fiori* interpretowali między innymi: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, w: tegoż, *Poeci i Soa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori. Czesław Miłosz wobec kryzysu języka*, „Dialog” 2010, R. 55, nr 1, s. 100-103 i M. Wołk, *Język nasz, język ich. Jeszcze o wariantach tekstowych Campo di Fiori*, „Archiwum Emigracji”, Studia – Szkice – Dokumenty Toruń, Rok 2011, Zeszyt 1-2 (14-15) s. 21-32. Warto podkreślić, że wszyscy wymienieni autorzy interpretowali różne warianty wiersza.

rzeń, zazwyczaj ważnych dla zbiorowości. Postawa ta wywodzi się oczywiście z romantycznej koncepcji poety, by przypomnieć tylko opowieść Jana Sobolewskiego ze sceny więziennej III cz. *Dziadów* (rozpoczynającej się od słów „Sam widziałem”) czy też *Redutę Ordona*. Ponadto wiersz stanowi poetycki zapis świadectwa, sprawia, że relacjonowane wydarzenia nie zostaną zapomniane, że staną się częścią narodowej narracji historycznej.

Postawa świadka, czy też wieszca, śpiewaka, rapsoda, stanowiła główną z repertuaru ról związanych z paradygmatem tyrtejskim, który w latach okupacji stał się naturalnym środkiem artystycznego wyrazu sprawdzonym w kryzysowych dla narodu chwilach. Romantyczna tradycja oferowała gotowe wzorce dla języka poetyckiego próbującego opisać cierpienie i historyczne doświadczenie. Można by rzec, że tyrtejski paradygmat był po prostu pod ręką<sup>5</sup>.

Zdaje się, że Miłosz mógł mieć świadomość, pisząc *Campo di Fiori*, że nawiązuje do romantycznej konwencji relacjonowania ważnych dla narodu wydarzeń. Z jednej strony wspomina, że wiersz powstał bardzo szybko, niemal jak notatka, pod wpływem moralnego oburzenia, został wręcz z niego „wydarty przez zbieg okoliczności”<sup>6</sup>. Z drugiej strony był on przecież autorem wydanej w 1942 roku antologii *Pieśń niepodległa*, świadomym obecnej dominacji paradygmatu romantycznego i jego wpływu na polską literaturę okupacyjną. Tak czy inaczej dokonał jej znaczącej modyfikacji.

Relacja romantyczna wymagała emocjonalnego zaangażowania, poeta-świadek był przecież przedstawicielem cierpiącej wspólnoty. W *Campo di Fiori* świadek likwidacji getta także nie ogranicza się tylko do zdania relacji, od romantycznych protagonistów różni go wygaszenie emocji i próba zdystansowania wobec opisywanych wydarzeń. Kryje się on zresztą za poetyckimi obrazami, jak wspomniałem wyżej, pierwszy raz pojawia się dopiero na początku 3 strofy, po strofach poświęconych zmysłowemu opisowi Campo dei Fiori i śmierci Giordana Bruna. Akcenty świadczące o obecności mówiącego podmiotu pierwszoosobowego pojawiają się zresztą jeszcze tylko dwukrotnie, gdy poeta-świadek myśli „o samotności ginących” i przy zwrocie do potencjalnego czytelnika wiersza: „morał ktoś może wyczyta”.

To świadek wartościujący niebezpośrednio, przez zbudowanie kontrastu między żywymi a ginącymi, a także zestawienie obrazów – porównanie warszawskiego placu z karuzelą przy murze getta do Campo dei Fiori i wysnuwający z tej analogii uniwersalne wnioski. Najpierw formułuje uogólniające

<sup>5</sup> O oddziaływaniu normy tyrtejskiej na poezję w latach okupacji i strategiach antytyrtejskich zob. J. Świąch, *Poeci i wojna. Rozprawy i szkice*, Warszawa 2000, s. 97-104. Zob. też J. Świąch, *Literatura polska w latach II wojny światowej*, Warszawa 1997, s. 120-121.

<sup>6</sup> J. Błoński, M. Edelman, Cz. Miłosz, J. Turowicz, dz. cyt.

„morały” o żywych omijających męczeńskie stopy i o ludzkim zapomnieniu, po czym przyznaje, niejako osłabiając powyższe refleksje (wszak dyskursywny morał odautorski jest ważniejszy niż morał potencjalnie przez kogoś odczytany), że on myślał wtedy o „samotności ginących.” I wreszcie kończące wiersz zakończenie, w którym Miłosz znów, świadomie czy też w intuicyjnym „odruchu”, nawiązuje do romantycznej wiary w zbawczą moc poezji, w to, że „pieśń ujdzie cało”, a poetyckie słowo jest skutecznym orężem w walce o lepszy świat, jeśli nie w tej, niekorzystnej, chwili, to w nieokreślonej przyszłości.

Aż wszystko będzie legendą  
I wtedy po wielu latach  
Na nowym Campo di Fiori  
Bunt wzniesi słowo poety.<sup>7</sup>

Właśnie ta zarysowana powyżej konstrukcja podmiotu i jego, by tak rzec, zachowanie, budzą pewne, nie tylko interpretacyjne, wątpliwości.

Otóż z jednej strony poeta musiał się pierwszoosobowo ujawnić jako świadek, by uwiarygodnić opisywaną tragedię, z drugiej – próba dystansowania się wobec opisywanej sytuacji poprzez poetycki dyskurs i dialogizację, a także próba ukrywania osoby mówiącej w wierszu mogły z kolei służyć przełamaniu narzucającego się wzorca tyrtejskiego. W efekcie konstrukcja podmiotu lirycznego stanowi połączenie 2 strategii poetyckich. Z jednej strony w wierszu mamy pierwszoosobową narrację uwiarygodniającą rolę świadka, z drugiej wspomniane wyżej ironizujące zabiegi ukrywające i dystansujące. Wydaje się, że właśnie te odsłaniające pierwszoosobowe odautorskie akcenty powodują, że wiersz ten może być odebrany, jak to określił – według relacji Renaty Górczyńskiej – Miłosz, jako „wiersz pisany o umieraniu z pozycji obserwatora”<sup>8</sup>. Na tym samym spotkaniu z młodymi poetami, jesienią 1978 roku Czesław Miłosz miał powiedzieć, że Campo di Fiori „to wiersz bardzo niemoralny”<sup>9</sup>.

Idąc tym tropem, rozwijając powyższą myśl i porzucając literackie konwencje i konwenanse, można by opisać tak zwaną sytuację liryczną następująco: Za murem getta giną ludzie, a poeta po aryjskiej stronie dokonuje estetyzacji doświadczenia śmierci – porównuje poetyckie obrazy, analizuje, wniosku-

<sup>7</sup> Tak zasadniczy ton odnośnie do przyszłych prerogatyw poety, pojawia się u Miłosza po wojnie bodaj jeszcze tylko raz w wierszu *Który skrzywdziłeś* („Nie bądź bezpieczny. Poeta pamięta/ Możesz go zabić – narodzi się nowy/ Spisane będą czyny i rozmowy./ Lepszy dla ciebie byłby świt zimowy/ I sznur i gałąź pod ciężarem zgęta”; Cz. Miłosz, *Wiersze*, T. 2, Kraków 2002, s. 128).

<sup>8</sup> R. Górczyńska, *Podróżny świata*, Kraków 2002, s. 66.

<sup>9</sup> Tamże, s.67.

je, interpretuje, hierarchizuje możliwe odczytania i wreszcie kończy wiersz przekonaniem o zbawczej mocy poezji. Bardziej dosadnie, z typową dla siebie swadą, opisując ową „niemoralność”, w słynnym eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*, Jan Błoński:

(...) poeta odkrywa, że napisał wiersz „bardzo niemoralny”. Dlaczego? Bo – cytuję – „pisany o umieraniu z pozycji obserwatora”. I rzeczywiście: tak jest ten wiersz napisany, że ten, który mówi – czyli poeta – wychodzi obronną ręką. Jedni umierają, drudzy się bawią, on zaś „wznieca bunt” swoim słowem i odchodzi, zadowolony, że piękny wiersz napisał.... Czuje więc po latach, że się za łatwo wykręcił.<sup>10</sup>

Zdaniem Błońskiego, dojrzałszym, by tak rzec, „moralniejszym” wierszem, jest *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, który jest dla niego dopełnieniem *Campo di Fiori*. Z tak postawioną tezą trudno się nie zgodzić. Inna sprawa, że oba wiersze są dla niego w zasadzie kanwą do bardzo poważnych rozważań dotyczących polsko-żydowskiej koegzystencji i polskiej współwiny za Szoa.

## 2.

Istnieje wiele przyczyn, które nie pozwalają mi wyrokować o moralności albo niemoralności wiersza, czy też o moralności lub niemoralności tworzącego go artysty. Nie uważam zresztą, że należy to do głównych zadań literaturoznawcy. Inną nierozstrzygalną jednoznacznie dla mnie kwestią jest to, czy wiersz sam w sobie, oderwany od kontekstu, autora, sytuacji komunikacyjnej itp. może być moralny lub niemoralny. Tak czy inaczej ośmielony autokrytyką Miłosza pozwolę sobie ów wątek rozwinąć.

Wydaje się, że dla Miłosza rzeczona niemoralność tkwiła w samej strukturze wiersza lub też jego przestrzeni, w usytuowaniu poety wobec świata. Tak naprawdę zarzut dotyczący *Campo di Fiori* wpisywał się w o wiele szerszy nurt rozpoznania natury sztuki, którą Miłosz uważał za etycznie podejrzaną czy też wprost – niemoralną. Temat ten podejmuje między innymi w eseju *Niemoralność sztuki*, który rozpoczyna się nawiązaniem do opowiadania Tomasa Manna *Tonio Kröger*.

Wedle Miłosza, jego głównym założeniem jest przekonanie o tym, że „literatura i sztuka są związane z nienormalnością i chorobą, nawet są ich funkcją”. Sztuka jest bowiem maskowaną chorobą, moralnym kalectwem, „rodzajem zemsty na życiu”. Na potwierdzenie tej tezy autor eseju przytacza cytaty:

<sup>10</sup> J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, w: tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, Kraków 1996, s. 12.

Artysta musi być nieludzki poza-ludzki (...), musi on pozostawać dziwnie na uboczu wobec naszego człowieczeństwa; jedynie wtedy może on ulec pokusie, aby przedstawiać je, pokazywać, portretować z dobrym skutkiem. Sam dar stylu, formy, ekspresji, nie jest niczym innym niż taką chłodną i wybredną postawą wobec człowieczeństwa, rzec można, że to zubożenie i spustoszenie jest niezbędnym warunkiem<sup>11</sup>.

Po czym opatruje go komentarzem, który wydaje się znaczącym kontekstem dla *Campo di Fiori*.

Opinia ta jest dla mnie o wiele bardziej zrozumiała dzisiaj niż w młodości. Bo „człowieczeństwo”, podejrzewam, było wtedy dla mnie abstrakcją, podczas kiedy teraz ma kształt ludzi torturowanych, ranionych, ginących, „Chłodna, wybredna postawa” w takich wypadkach nie przystoi i jakaś moralna potworność leży zdaniem Manna u podstaw sztuki. To nic, że poeta, artysta, może zachować taką samą chłodną postawę wobec siebie, tzn. rozdając się, jak człowiek, który jest ironicznym świadkiem-observatorem, kiedy jego samego prowadzą na stracenie. Moralnie cały ten dystans trudny jest do przyjęcia i działalność, która jemu wszystko zawdzięcza, nie może nie być podejrzana.

Okazuje się zatem, że kwestia moralności/niemoralności wiersza *Campo di Fiori* jest bardziej złożona, niż by się wydawało, czy niż zawyrokował to Błoński. Z jednej strony jego autor stał na uboczu, niejako nad tłumem, stworzył wyrafinowaną artystycznie formę, przyjął pozycję świadka-observatora, użył ironizujących, dystansujących zabiegów. Z drugiej strony widać też w wierszu piętno „moralnego odruchu” i niezgody, czego najmocniejszym wyrazem wydaje się wizja przywracającego moralny ład poetyckiego buntu.

A zatem, paradoksalnie, wedle Mannowskich kryteriów, to że podmiot wiersza, mimo pewnych ironizujących prób, nie zdobył się na chłodny dystans, nie stał się w pełni nieludzki, nie zdobył się na „chłodną, wybredną postawę”, świadczyć ma właśnie o jego „moralności”, o zachowaniu ludzkich odruchów i pozostaniu częścią wspólnoty. A opisywane wyżej rozdwojenie, które powinno – według Manna – wyraźnie w czasie aktu twórczego oddzielić autora od kreowanego podmiotu mówiącego w tekście, w *Campo di Fiori* jest właśnie obecne. Przyczyna tego stanu rzeczy będzie, moim zdaniem, częściowo wyjaśniona w dalszej części eseju, w której Miłosz odwołuje się do książki Michała Borwicza o literaturze okupacyjnej *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande* (Paris 1954):

Borwicz zajmuje się kontrastem, jaki zachodził pomiędzy doświadczeniem ludzi skazanych na śmierć przez państwo totalne i językiem, w jakim to doświadczenie mogli przekazać. Robili to zawsze w języku odziedziczonym, konwencjonalnym, właści-

<sup>11</sup> Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, w: Cz. Miłosz, *Życie na wyspach*, Kraków 1997, s. 10.

wym temu środowisku kulturowemu, które ukształtowało ich przed wojną. Chcieli zostawić po sobie ślad w słowach, ale także szukali sposobu, jak wyrazić swoją wiedzę, odczuwaną przez nich jako zupełnie nową, radykalnie różną od ich dotychczasowej wiedzy o rzeczywistości. I język nie nadszedł, jakby cofając się w gotowe toposy i formuły, czy nawet w nich szukając schronienia<sup>12</sup>.

Spostrzeżenia Borwicza były bliskie Miłoszowi, bo wyrażały jego własne doświadczenie – próbę poszukiwania nowej formuły poetyckiej, która będzie w stanie opisać, wymykającą się językowi, okupacyjną rzeczywistość, udźwignąć doświadczany „horror świata”<sup>13</sup>.

Tragedie naszego stulecia stały się nieraz dla poezji rodzajem testu, pozwalającego stwierdzić, ile rzeczywiście zdolna jest ona unieść. Zawrotna ilość wierszy, jakie powstały w Polsce podczas ostatniej wojny, również w gettach i obozach, nadaje aktualność stwierdzeniu Manna, że „artysta powinien być nieludzki, pozaludzki”, podczas kiedy autorzy tych wierszy byli przeważnie tylko ludzcy. I w tym stopniu, w jakim byli ludzcy, przegrywali artystycznie tak, że ich wiersze składają się razem na olbrzymi rozmiarami i pasjonujący dokument, nic więcej. Sprawdziłem ten konflikt na sobie samym, bo dzisiaj, z dystansu, te moje wiersze, które wtedy wzruszały moich odbiorców w Warszawie wydają mi się słabe, natomiast mocne są inne, wtedy niejasne, co do ich intencji, okrutne, pełne obrażającego szyderstwa.

Do rozważań Borwicza wrócił Miłosz także w wykładach harwardzkich, ogłoszonych później w *Świadectwie poezji*.

W latach wojny poezja, ze względu na to, że wiersz może zmieścić się na jednej kartce, była głównym rodzajem podziemnej literatury. Kolportowano ją w rękopisach albo w tajnych drukach, przekazywano ustnie, ucząc się na pamięć albo śpiewając. Antologia pod tytułem *Poezja Polski Walczącej*, wydana niedawno, liczy 1912 stron wierszy i pieśni, pisanych przeważnie pod okupacją niemiecką. Ogromna większość tych utworów ma wartość dokumentu i spełniała wtedy ważną funkcję użytkową, ale nie przyznalibyśmy im dzisiaj wysokiej rangi artystycznej. Niektóre tylko odznaczają się znajomością poetyckiego rzemiosła. Wszystkie jednak, czy pisane przez „zawodowych” poetów, czy przez tych, którzy brali do ręki pióro po raz pierwszy, podlegają temu prawu, które odkrył Michał Borwicz w swojej książce o literaturze więzień i obozów koncentracyjnych: należą stylistycznie do okresu przedwojennego, a równocześnie starają się wyrazić to „nowe”, które nie mieści się w żadnych pojęciach i środkach wyrazu dotychczas dostępnych. Poezja ta jest często wielomówna i jaskrawa w swoich wezwaniach do walki, a równocześnie, na jakimś głębokim poziomie, zachowuje się jak człowiek niemy, który na próżno usiłuje wydobyć z siebie artykułowane dźwięki, coś pokazuje na migi, ale niewiele udaje mu się zakomunikować. Dopiero później, już po wojnie, poezja polska zaczyna oddalać się od sposobów stylistycznych

<sup>12</sup> Tamże, s. 14.

<sup>13</sup> R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 67.



wspólnych przedwojennej poezji wielu krajów, a robi to niewątpliwie pod naciskiem silnie odczuwanej potrzeby, chcąc znaleźć wyraz dla wyjątkowo ciężkiego zbiorowego doświadczenia<sup>14</sup>.

Wnioski Borwicza i Miłosza, a przede wszystkim porównanie poezji czasu okupacji do niemego człowieka, który „na próżno usiłuje wydobyć z siebie artykułowane dźwięki, coś pokazuje na migi, ale niewiele udaje mu się zakomunikować”, korespondują z wyrażoną w *Campo di Fiori* dwukrotnie komunikacyjna niemożnością („Język nasz stał im się obcy,/ Jak język dawnej planety; Giordano [...] Nie znalazł w ludzkim języku/ Ani jednego wyrazu/ Aby nim ludzkość pożegnać”). Choć jest to, wydaje mi się, trop ciekawy, nawiązujący do interpretacji Józefa Olejniczaka wykorzystującej romantyczną znów tezę o niewyraźności cierpienia<sup>15</sup>, i poszerzający obecny w wierszu wątek komunikacyjnej przepaści, nie przywołałem go w tym miejscu po to, by wrócić do ram interpretacyjnych wiersza. Uważam po prostu, że *Campo di Fiori* jest w i e r s z e m g r a n i c z n y m, ostatnim, w którym Miłosz sięgał po dotychczasowe, właściwe poprzednim epokom toposy i formuły, od romantycznych po skamandryckie, szukając jednocześnie nowych środków artystycznego wyrazu, o czym świadczy choćby próba, nie do końca udana, „chłodnej, biernej postawy” próba dyskursywności i dialogizacji, próba zdystansowania się formą artystycznej ironii, która uległa naporowi „moralnego odruchu” wobec ludzkiego cierpienia.

Utarło się w literaturze przedmiotu łączenie *Campo di Fiori* z wierszem *Biedny chrześcijanin patrzy na getto* z cyklu *Głosy biednych ludzi*. Tropem tym poszli między innymi Sandauer<sup>16</sup>, Błoński<sup>17</sup>, Wołk<sup>18</sup> i Gross<sup>19</sup>. I jest to zestawienie poniekąd słuszne i oczywiste. Bliski, a może nawet wspólny wszak jest temat – zagłada warszawskiego getta czy szerzej – Polacy wobec Szoa. Forma, wersyfikacja, sposób obrazowania, konstrukcja podmiotu i świata przedstawionego lub wreszcie sama koncepcja poezji i stopień artystycznej samoświadomości, mimo że wiersze dzieli czasowo różnica niespełna roku, są jednak diametralnie różne. *Campo di Fiori*, nazwany wyżej wierszem granicznym, powstał, jeżeli wierzyć odautorskiej nocie pod wierszem, w Wielkanoc, 26 kwietnia 1943 roku, tuż przed, a może nawet w trakcie tworzenia *Świata. Poema naiwnego*, tuż przed „przełomem 1943 roku”.

<sup>14</sup> Cz. Miłosz, *Świadectwo poezji. Sześć wykładów o dotkliwościach naszego wieku*, Kraków, s. 77-78.

<sup>15</sup> J. Olejniczak, *Czytając Miłosza*, Katowice 1997, s. 104-105.

<sup>16</sup> A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 44-45.

<sup>17</sup> J. Błoński, dz. cyt.

<sup>18</sup> Wołk, dz. cyt.

<sup>19</sup> Gross, dz. cyt.

*Biedny chrześcijanin patrzy na getto* to natomiast wiersz z cyklu *Głosy biednych ludzi* z przełomu 1943 i 1944 roku, więc z cyklu, który był niejako zwieńczeniem ewolucji języka poetyckiego Miłosza w latach 1939–1944. W *Głosach biednych ludzi* Miłosz z powodzeniem stosował formę artystycznej ironii i persyflażu, zainspirowany między innymi lekturą *Ziemi jałowej* Eliota i jego strategią poetycką<sup>20</sup>. W *Liście półprywatnym o poezji*, polemizując z Kazimierzem Wyką, tak objaśnia istotę swojego nowego warsztatu:

Ironia artystyczna, tak jak ją rozumiem, polega przede wszystkim na zdolności autora do przybierania skóry różnych ludzi i, kiedy pisze w pierwszej osobie, do przemawiania tak, jakby przemawiał nie on sam, ale osoba przez niego stworzona. Istotny sens utworu zawiera się wtedy w sferze stosunku autora do postaci. Ten stosunek może się wahać od aprobaty z zastrzeżeniem do negacji serdecznej, do negacji zjadliwej – możliwe są tysiące odcieni i to, co zaatakowane wprost wymyka się, w ten sposób jest nieraz możliwe do uchwycenia. Jest to stary przepis dobrych majstrów, ale zdaje się niemal zupełnie zapomniany<sup>21</sup>.

Cytat powyższy nie wymaga chyba szczegółowej analizy, żeby stwierdzić, jak daleko jesteśmy od poetyki *Campo di Fiori*, gdzie jednak nie sposób znacząco oddzielić autora od podmiotu mówiącego w wierszu. W kontekście przywoływanych wyżej cytatów możemy zresztą z dużym prawdopodobieństwem stwierdzić, że Miłosz nie darzył szczególną sympatią *Campo di Fiori*. Z wierszy opisujących rzeczywistość okupacji autor Ocalenia najbardziej cenił wiersze późne, z końca wojny – cykle *Pieśni Adriana Zielińskiego* i *Głosy biednych ludzi*. W rozmowie z Renatą Górczyńską wyraża się o *Campo di Fiori* krytycznie nie tylko z powodu wspominanej już jego rzekomej „niemoralności”:

Dla mnie ten wiersz jest trochę drażliwy. Niedawno ukazał się jego przekład hebrajski. Dlaczego mówię, że *Campo di Fiori* jest w pewnym sensie wierszem publicystycznym? Dlatego, że można z niego wyciągać jakieś wnioski. Po pierwsze, że jest horror nazizmu, po drugie, że jest obojętność warszawskiej ulicy. Zapyta pani, czy rzeczywiście taka była ulica warszawska. I była, i nie była, bo w okolicach, w innych momentach Warszawa była inna, więc nie chodzi o jakieś oskarżanie. No, ale to wiersz napisany jako zwyczajny odruch ludzki wiosną 1943<sup>22</sup>.

Istotnie *Campo di Fiori* często odbierany jest jako wiersz o obojętności warszawskiej ulicy wobec powstania w getcie. Trudno spodziewać się, by inaczej odczytywany był przez publiczność hebrajskojęzyczną. Dlatego – z powodu implikowania uproszczonego czarno-białego, antytetycznego obrazu świata – Miłosz nazywał go nieco pogardliwie „publicystką moralną” czy publicy-

<sup>20</sup> Zob. M. Heydel, *Obecność T. S. Eliota w literaturze polskiej*, Wrocław 2002.

<sup>21</sup> Cz. Miłosz *List półprywatny o poezji*, w: tegoż. *Kontynenty*, Kraków 1999, s. 81.

<sup>22</sup> R. Górczyńska, dz. cyt., s. 67-68.

styką powstałą z „odruchu moralnego”. „Publicystyka jest wtedy protestem, wynika z >moral indignation<”<sup>23</sup> – z moralnego oburzenia. Zatem w krótkim wątku rozmowy z Renatą Gorczyńską na temat *Campo di Fiori* pojawiają się dwie autorskie, wydawałoby się sprzeczne, oceny tego wiersza: z jednej strony jest niemoralny, bo pisany z pozycji obserwatora, z drugiej – jest on publicystyką powodowaną właśnie odruchem moralnym. Nieco upraszczając Miłoszowską argumentację, można by powiedzieć, że jest to wiersz niemoralny powstały z odruchu moralnego.

Wydaje się, że Miłosz miał świadomość pewnej niestosowności dotyczącej i samego wiersza i okoliczności jego powstania. Przypomnijmy, że zgodnie z jego relacją obserwował przez dłuższą chwilę w tramwajowym zatorze karuzelę i bawiących się warszawiaków po czym, wróciwszy do domu, stworzył (powtórzę, wyrażając swoją wątpliwość, jeśli wierzyć nocie pod wierszem „Wielkanoc 1943” – tego samego dnia), „piękny”, „włoski”<sup>24</sup> wiersz, uwodzący harmonijną sylabiczną, wersyfikacją (8 strof, po 7-8 sylab każda), oryginalnością analogii, zmysłowością osądających obrazów, które maskują co najmniej dwuznaczną, by nie powiedzieć pretensjonalną postawę dyskursywnego podmiotu<sup>25</sup>. Postawę, która po latach została przez poetę oceniona krytycznie jako niemoralna.

Przyznajmy jednak, gwoli sprawiedliwości, że prawdopodobnie jedyną godną moralnie postawą byłaby obecność po żydowskiej stronie, przy walczących, co byłoby niemal równoznaczne z aktem samobójczym, który poniekąd wybierali właśnie żydowscy powstańcy jako „wybór sposobu umierania” lub „godnej śmierci”.

Co ciekawe, kilku sprawiedliwych w Warszawie, którzy nie poprzestali na pisaniu w „moralnej reakcji” wierszy czy innych formach współczucia, jednak się znalazło. Najbardziej chlubnym przykładem jest postać kapitana Henryka Iwańskiego „Bystrego” i jego 18-osobowego oddziału Korpusu Bezpieczeń-

<sup>23</sup> Tamże.

<sup>24</sup> Określenia Jana Błońskiego. Pierwszy epitet pochodzi z eseju *Biedni Polacy patrzą na getto*, (s.12), drugi z cytowanej wyżej rozmowy Ludzkość, która zostaje.

<sup>25</sup> Na irytującą estetyzację zaskakującą jak na bezpośrednio przeżycia, zwraca w swej wnikliwej interpretacji Wołk, żałując przy tym, że Czesław Miłosz nie zatytułował swojego wiersza *Biedny poeta patrzy na getto*. Jego zdaniem, dzięki takiemu zabiegowi ucieczka przed zbytnią identyfikacją z bohaterem wiersza: „wprowadziłyby do *Campo di Fiori* nowy wymiar: dystans do siebie, do swojej pozycji, zewnętrznej wobec zdarzeń, i do roli wyroczeni poznawczej, estetycznej i etycznej, jaką uzurpuje sobie poeta. Ale autoironii w *Campo* nie znajdziemy. *Słowo poety* z zamykającego całość wersu ma w tym świecie status absolutu. Wznosi się ponad głowę „ludu warszawskiego czy rzymskiego”, ponad stos Inkwizycji i strzały za murem getta, przetwarza to wszystko w legendę w tej nowej, wykreowanej przez siebie rzeczywistości wznieca bunt, z którym czytelnicy będą się mogli utożsamić, uspokajając swoje sumienia”.

stwa, który przedostał się do getta z bronią, amunicją i żywnością, zmienił wycieńczonych powstańców, biorąc udział w największej bitwie powstania przy ul. Muranowskiej, a następnie wycofał się z rannymi i żydowskimi bojownikami na aryjską stronę. Podczas walk zginęło 10 członków oddziału, w tym brat „Bystrego” i jego dwaj synowie<sup>26</sup>.

### 3.

Aby jednak ocenić szerzej tzw. „moralność wiersza”, o ile już zdecydowaliśmy się na tak karkołomne zadanie, spróbujmy potraktować go jako swoisty akt społecznej komunikacji, tym bardziej, że jego charakter pozwala traktować go jako wiersz o szczególnym znaczeniu społecznym (Miłosz powiedziałby pogardliwie, że to wiersz „publicystyczno-społeczny” czy też silnie związany z „rzeczywistością społeczno-historyczną”<sup>27</sup>). Proponuję w tym celu przyjąć, że wiersz nie może zaistnieć w pełni w ontologicznej próżni, ożywa dopiero w kontakcie z czytelnikiem, który wchodzi z nim w swoisty dialog, odczytując intencję autora i tekstu oraz nadając mu sens. By nie komplikować zbytnio wyводу teoretycznymi zagadnieniami, spróbujmy po prostu zastanowić się, jak wiersz był, czy też jak mógł być, przez współczesnych czytelników odbierany; jaka była jego recepcja.

Otóż, po pierwsze, *Campo di Fiori* był „prawdopodobnie pierwszą reakcją polskiej literatury (...) na Powstanie w getcie warszawskim”<sup>28</sup>. W Warszawie został wydany już w kwietniu 1944 w zbiorze *Z otchłani*, przedrukowanym rok później w Stanach Zjednoczonych jako *Poezja ghetta*<sup>29</sup>. Było to pierwsze świadectwo beznadziejnej walki powstańców w warszawskim getcie skierowane, dodajmy, do szerokiego okupacyjnego audytorium. Był to, jak to określił Artur Sandauer, wiersz, który „ratował honor polskiej literatury”. Zatem rola świadka, który ma zdać świadectwo, która wpisana jest w strukturę utworu, została zrealizowana.

Wydaje się, że szczególnie istotny z perspektywy tej swoistej interpersonalnej etyczności był odbiór osób, których dotyczył w sposób szczególny – żydowskich powstańców. Marek Edelman – ostatni przywódca powstania, w rozmowie, która odbyła się w 50. rocznicę powstania w getcie w wydawnic-

<sup>26</sup> Byli to bojownicy Żydowskiego Związku Wojskowego. Zob. M. Kledzik, *Zapomniani żołnierze ŻZW*, <http://www.rp.pl/artykul/122686.html> (dostęp z dnia 15.10.2012); S. Korboński, *Powstanie w getcie warszawskim*, <http://www.antyk.org.pl/teksty/ozydach-14.htm> (dostęp z dnia 15.10.2012)

<sup>27</sup> Por. R. Górczyńska, dz. cyt., s. 68.

<sup>28</sup> M. Wołk, dz. cyt., s. 22.

<sup>29</sup> Tamże.

twie Znak, wspomina, że widok opisywanej w *Campo di Fiori* karuzeli był dla powstańców szczególnie bolesny.

Pierwszego dnia Powstania w getcie ta karuzela była, ale się nie kręciła. Dopiero drugiego dnia zaczęła się kręcić i to było coś tragicznego. Przez okna było widać, jak się kręci, katarynka gra, spódnice dziewczyn, czerwone i niebieskie w białe grochy, powiewają na wietrze. To widzieliśmy z okien, i to było naszym przekleństwem. Tu się pali i zabijają, a tam się wszyscy śmieją i bawią<sup>30</sup>.

Jak wiadomo z relacji świadków, karuzela, wystająca ponad mur getta, była dobrze widoczna z wielu miejsc walk. Według Edelmana, właśnie dysonans między karuzelą a palącym się gettem, tak trafnie oddany w *Campo di Fiori* przez Miłosza, był odbierany przez powstańców jako symbol ich osamotnienia, niezrozumienia i obojętności Warszawy. Później, w trakcie tej samej rozmowy, Marek Edelman, opowiada w imieniu swoim i swoich towarzyszy, jak odebrał, opisujące niejako ten sam obraz z drugiej strony muru *Campo di Fiori*.

Ten wiersz był takim samym sztandarem, jakim był *Alarm* Słonimskiego w 1939 roku. Dostałem wiersz Miłosza przypadkowo od Mitznera, który się zajmował sprawami przedruków. Mimo dużych trudności posłaliśmy odpis wiersza do lasu. I co ci chłopcy – którzy ginęli z rąk takich, innych, nie będziemy mówić o tym w szczegółach – powiedzieli: „Nareszcie ktoś nas zauważył”. To było najważniejsze<sup>31</sup>.

O kim mówi Edelman? Kim są chłopcy z lasu? I wreszcie przemilczani „tacy inni”? Otóż wiersz prawdopodobnie dotarł do lasu Fidest koło Wyszkowa, gdzie działał około 60-osobowy oddział partyzancki GL złożony z ocalałych powstańców. Walczyli oni mniej więcej do wiosny 1944 roku, ginąc między innymi z rąk partyzantów NSZ<sup>32</sup>. Mimo wszystko, wiersz zdążył dotrzeć do ocalałych „samotnych, ginących”, jako dowód, że ktoś o nich myślał, dostrzegł, że ich tragedia nie była po drugiej stronie muru niezauważona i nie będzie zapomniana.

Powyzsza relacja poświadcza pośrednio kolejny paradoks wiersza. Otóż właśnie dlatego, że *Campo di Fiori*, to wiersz „piękny”, „włoski”, utrzymany w poetyce skamandryckiej, napisany w stylu poezji przedwojennej, zrozumiałej nie tylko dla elitarnego odbiorcy – w przeciwieństwie do choćby *Głosów biednych ludzi*, z których nielinearnością miał problem nawet tak wybitny kry-

<sup>30</sup> J. Błoński, M. Edelman, Cz. Miłosz, J. Turowicz, *Ludzkość, która zostaje. „Campo di Fiori” po pięćdziesięciu latach. Niepublikowana rozmowa Jana Błońskiego, Marka Edelmana, Czesława Miłosza i Jerzego Turowicza w 50. rocznicę Powstania w getcie warszawskim*, oprac. Joanna Gromek-Illg, <http://tygodnik.onet.pl/33,0,21312,3,artykul.html> (dostęp 15.10.2012).

<sup>31</sup> Tamże.

<sup>32</sup> Zob. B. Mark, *Walka i zagłada warszawskiego getta*, Warszawa 1959.

tyk literacki jak Kazimierz Wyka – ale i dla zwykłego, czytelnika, jak Marek Edelman i jego koledzy powstańcy-partyzanci. Właśnie dlatego wiersz ten ma taką „siłę rażenia”. Karuzela przy murze getta stała się symbolem, który, dzięki Miłoszowi i perswazyjności jego wiersza, wszedł do powszechnej świadomości Polaków, a później także do ich pamięci zbiorowej. W zasadzie stał się on niezbywalną częścią kanonicznej narracji o Powstaniu w getcie, choć do dzisiaj można spotkać osoby, które zarzekają się, w imię obrony dobrego imienia Narodu, że żadnej karuzeli nie było, a Miłosz całą sytuację wymyślił.

Zastanawiam się nawet, czy nie jest to ostatni polski wiersz spełniający romantyczne kryteria postawione narodowej poezji przez Adama Mickiewicza w *Pieśni Halbana w Konradzie Wallenrodzie*, dowód na to, że „pieśń ujdzie cało”, a wydarzenie opisane w wierszu stanie się częścią narodowej pamięci i zbiorowej narracji historycznej, nawet jeżeli dotyczy ona faktów dla tego narodu krytycznych.

Omawiałem wyżej zarzuty natury moralnej formułowane przez samego Miłosza, dotyczące opisywania i estetyzacji śmierci z dystansu obserwatora i upraszczającej „publicystyczności”. Należy jednak przyznać, że jako poeta-świadek swoje komunikacyjne, społeczno-moralne zadanie wypełnił. Z tej perspektywy ocenione krytycznie wyżej aspekty *Campo di Fiori* mogą zostać usprawiedliwione bezpośredniością relacji, „wydarciem”, „naciskiem emocji”, moralnym aktem niezgody i rozpowszechnieniem świadectwa; nie tylko o ludzkiej obojętności na cierpienie, ale przede wszystkim o ostatnim akcie cierpienia zagłady żydowskich obywateli polskich i ich bohaterskim zrywem.

Zaiste, zadziwiający to wiersz, w zależności od przyjętej perspektywy jego wady okazują się zaletami, a zalety wadami. To wiersz „bardzo niemoralny”, a zarazem bardzo moralny.