

JĘZYK NASZ, JĘZYK ICH. JESZCZE O WARIANTACH TEKSTOWYCH *CAMPO DI FIORI*

Marcin WOŁK (Toruń)

1.

Campo di Fiori — „najbardziej znany, a w każdym razie najczęściej publikowany wiersz Czesława Miłosza”¹, utwór „dobrze znany, zinterpretowany, właściwie oczywisty”² — funkcjonuje w powszechnej świadomości jako „wielki wiersz”³, który w 1943 r., po dokonanej na oczach ludności Warszawy ostatecznej likwidacji getta, ratował „honor polskiej literatury”⁴. Niemal od początku tekst ten stał się czymś w rodzaju pomnika, który się podziwia, jest się z niego dumnym, prowadzi się do jego stóp szkolne wycieczki i zagranicznych gości, ale porozmawiać z nim nie sposób. Sam autor nie bardzo chciał się pogodzić z nadaniem utworowi statusu arcydzieła, i to raczej moralnego niż literackiego. Powiedział o nim kiedyś, że to wiersz „pisany o umieraniu z pozycji obserwatora”, więc „bardzo niemoralny”⁵. Ten rewizjonistyczny trop podjął Jan Błoński, gdy w znanym eseju zestawiał *Campo di Fiori* z powstałym niemal w tym samym czasie wierszem *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, w którym Miłosz zamienia bezpieczną rolę obserwatora tragicznych zdarzeń na pozycję dręczonego poczuciem winy świadka zbrodni⁶. Wewnętrzny dialog toczący się w twórczości i autokomentarzach poety, wydobyty i wzmocniony przez krytyka, jest bardzo pouczający i dziś już

¹ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, [w:] tegoż, *Poeci i Szoa. Obraz Zagłady Żydów w poezji polskiej*, Sosnowiec 1993, s. 84.

² P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori. Czesław Miłosz wobec kryzysu języka*, *Dialog* 2010 nr 1, s. 100.

³ B. Chrzęstowska, *Poezje Czesława Miłosza*, wyd. 3, Warszawa 1998, s. 113.

⁴ A. Sandauer, *O sytuacji pisarza polskiego pochodzenia żydowskiego w XX wieku. (Rzecz, którą nie ja powinienem był napisać...)*, Warszawa 1982, s. 44.

⁵ [E. Czarnecka] R. Gorczyńska, *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem. Komentarze*, Kraków 1992, s. 58–59.

⁶ J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, [w:] tegoż, *Biedni Polacy patrzą na getto*, wyd. 2, Kraków 1996. Wcześniej zestawienia takiego dokonał Sandauer (*O sytuacji pisarza*, s. 44–45).

chyba tylko szkolny odbiór *Campo* możliwy jest — trzeba powiedzieć: niestety — bez uwzględnienia dopełniającego głosu *Biednego chrześcijanina*.

Co ciekawe jednak, w samym *Campo di Fiori* odkryć można zdialogizowanie, które przeczy wysuwany pod adresem wiersza — znowu zwłaszcza przez samego autora — oskarżeniom o upraszczającą jednoznaczność, prostą deklaratywność, „publicystyczność”⁷. Wydaje się, że utwór od swoich narodzin prowadził w różnych kierunkach, poddany był ścierającym się tendencjom znaczeniowym i światopoglądowym. Pośrednim tego świadectwem jest jego istnienie w dwóch rozbieżnych, choć niemal równoległych wariantach. Pierwszy z nich ukazał się anonimowo w zbiorce poświęconych Zagładzie tekstów różnych poetów, opublikowanym w Warszawie w kwietniu 1944 r. pod tytułem *Z otchłani*, później przedrukowanym w Stanach Zjednoczonych jako *Poezja ghetta* (1945), po wojnie zaś wszedł do opracowanej przez Michała M. Borwicza antologii *Pieśń ujdzie cało* (1947). Wariant drugi — będą go nazywał powojennym — znalazł się w inicjalnym numerze miesięcznika „Twórczość” (z sierpnia 1945 r.), by kilka miesięcy później z minimalnymi zmianami wejść do tomu *Ocalenie* (grudzień 1945).

Dwuwariantowość *Campo di Fiori* przez długie lata pozostawała niezauważona. Na jej ślad wpadł Dawid Weinfeld, jeden z hebrajskich tłumaczy wiersza, a tropem jego spostrzeżenia podążył Natan Gross, który porównując kilka edycji, odkrył między nimi kilkanaście różnic. W emocjonalnym szkicu Gross relacjonuje dzieje swoich tekstologicznych poszukiwań, spiera się z poetą o najtrafniejszą postać wiersza, wreszcie przytacza fragment korespondencji z Miłoszem, dowodzący, że sam twórca nie był świadom istnienia różnych wariantów *Campo di Fiori*:

To, co mi Pan napisał o *Campo di Fiori*, jest dla mnie zaskoczeniem [...]. Było to dawno i odmiany tekstu zatarły się w mojej pamięci. Być może wiersz miał od razu w 1943 roku kilka wersji, jedną z nich dałem do antologii *Z otchłani*, gdzie ukazała się po raz pierwszy. Prawdopodobnie w rękopisie, który ocalał, była wersja inna i ta posłużyła przy druku w tomie *Ocalenie*, 1945. Nigdy różnych wersji nie porównywałem, dlatego tak rewelacyjne były Pana wnioski z uważnej lektury...⁸.

Wydaje się, że zapoznanie się poety z ustaleniami Grossa wpłynęło na kształt edycji utworu w publikowanej przez wydawnictwo „Znak” serii dzieł Miłosza, najpierw w wydaniu *Wierszy* z 1993 r., potem w *Dzielałach zebranych* z roku 2001. Ta ostatnia przygotowana z udziałem poety edycja jest swoistym kompromisem między odmianami tekstu żyjącymi dotąd osobnym życiem.

Nie zmienia to faktu, że przez pół wieku *Campo di Fiori* istniało w dwóch niezależnych od siebie wariantach. W pewnym zresztą sensie funkcjonuje tak nadal, gdyż interpretatorzy i użytkownicy wiersza, operujący na różnych poziomach i w różnych rejestrach — od popularnego po specjalistyczny, od szkolnego po akademicki, w kraju i poza nim — korzystają z jednej bądź drugiej z ustalonych w połowie lat 40. wersji. Wersje te, jak stwierdza Piotr Mitzner, będąc „z punktu widzenia interpretacji diametralnie różne”, zarazem nie są sprzeczne, dopełniają się wzajemnie⁹. Chciałbym przekonać do jeszcze dalej idącej tezy: *Campo di Fiori* nie tylko można, ale wręcz należy czytać jako sumę jego dwu wersji, bo dopiero uwzględnienie obu odmian tekstu umożliwia dostrzeżenie pęknięć w znaczeniowej strukturze wiersza i, paradoksalnie, dzięki temu właśnie pozwala na jego głębsze odczytanie — czyni zeń lepszy utwór.

⁷ [E. Czarnecka] R. Górczyńska, *Podróźny świata*, s. 59.

⁸ Cz. Miłosz, List do N. Grossa; cyt. za: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 89.

⁹ P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori*, s. 100, 101.

w tym przypadku owych słów nie znaleziono”¹³. Także ostatni dwuwiersz fragmentu (w. 47 i 48) wzbudził opór krytyków. Mitzner dostrzega spłylenie sensu: „Przecież «powiedzieć» to coś więcej niż pożegnać, to przekazać coś istotnego: wiedzę, testament”¹⁴. Z kolei Gross zżyma się na powtórzenie wyrazu „ludzkość”: „a czy jest inna ludzkość, która nie zostaje? Bo przecież nie może [poeta] pożegnać tej ludzkości, która nadejdzie po nim”¹⁵.

Wydaje się jednak, że przynajmniej w ostatniej sprawie — a pośrednio także w poprzednich — można autokorekt Miłosza bronić. Powtórzenie zawarte w finale strofy służy nie tylko utrzymaniu rytmu, ma też głębszy sens: dzieli ludzkość jakby na dwie grupy — na tę, która zostaje, i tę, która umiera. Przypomina, że wraz z Giordanem Brunem i mordowanymi Żydami umierała także ludzkość (rozumiana jako człowieczeństwo). I pokazuje, że to właśnie między umierającymi a pozostałymi rośnie nieprzekraczalna bariera języka, w którym nie tylko nie można powiedzieć niczego ważkiego, ale nie sposób nawet sformułować pożegnania. To przy nas, pozostałych, jest słowo, umierającym je odebrano¹⁶. Wbrew cytowanym krytykom powiedziałbym, że poeta pozostawił wersję mocniejszą, bardziej dramatyczną i mniej wygodną w sensie moralnym dla tych, którzy zostają, w tym także dla siebie.

Gdy Miłosz tworzył ten wiersz pod wrażeniem domów płonących z żywymi ludźmi, mógł pomyśleć i napisać, że nie było w ludzkim języku wyrazu, który by mógł usprawiedliwić to, co oczy widzą — był to niewątpliwie szczery wyraz uczuć, jakie go nurtowały, a które zabrzmiały echem i u innych poetów. „Poezja umarła w Oświęcimiu” było przyjętym w tamtych czasach powiedzeniem¹⁷.

Wszyscy jednak wiemy, że nie umarła, a *Campo di Fiori* jest tego najbliższym przykładem. Czy ten lub jakikolwiek inny powojenny wiersz powstałby, gdyby istotnie „nie było w ludzkim języku ani jednego wyrazu” na wyrażenie zła i cierpienia, gdybyśmy nie potrafili przerażających doświadczeń opisywać, ale też obłaskawiać, więc jakoś neutralizować, przy pomocy pięknego słowa i dzięki sile opowieści? W pojawiających się pod piórem jakiegokolwiek poety sformułowaniach o śmierci poezji jest zawsze coś z hipokryzji. Zmiana wprowadzona przez Miłosza pomniejsza ten konieczny zapewne ładunek obłudy: Giordano nie znalazł wyrazu, ale twierdzenie, że nie może go znaleźć także poeta, byłoby sprzeczne z istnieniem wiersza, który właśnie czytamy. Charakterystyczne, że w zacytowanym akapicie Gross odwołuje się do emocji, jakie towarzyszyły świadkom wydarzeń 1943 r.: tak się wtedy czuło i mówiło, to było zrozumiałe, szczere — w tamtym kontekście. Jednak utwór Miłosza, choć pisany na gorąco, przewiduje przecież nieuniknioną zmianę perspektywy, opowiadając o „zapomnieniu, co rośnie / Nim jeszcze płomień przygasnął”. Więcej, sam jest tego nieuchronnego, narastającego dystansu świadectwem — pozostając zarazem świadectwem pamięci.

¹³ P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori*, s. 103, 102.

¹⁴ Tamże, s. 103.

¹⁵ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 88.

¹⁶ Omawiany fragment ma także przejmujące odniesienie realnościowe, nie sygnalizowane w wierszu bezpośrednio. Według niektórych relacji Giordana Bruna wprowadzono na stos z językiem unieruchomionym drewnianym kneblem, by uniemożliwić mu wypowiedzanie grzesznych, wicherzycielskich słów; zob.: *Giordano Bruno przed trybunałem inkwizycji. Akta procesu*, przeł. z włoskiego W. Zawadzki, Warszawa 1953, s. 114–115, 165. Stosunek *Campo di Fiori* do realiów historycznych zasługuje na osobne studium.

¹⁷ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 87.

3.

Poetyckie stwierdzenie, że umierający nie znajdują w ludzkim języku wyrazu dla swoich doświadczeń, koresponduje ze sformułowanymi dyskursywnie spostrzeżeniami Miłosa o —

kontraście, 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, właściwym 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 nowa, radykalnie różną od ich dotychczasowej wiedzy o rzeczywistości. I język nie nadążał, jakby cofając się w gotowe topoty i formuły czy nawet w nich szukając schronienia¹⁸.

W cytowanym eseju Miłosz broni poezji przed zarzutem niemoralności, przekonując, że tylko dzięki „niehumanicznemu” dystansowi artysty do tematu — choćby nim było cierpienie drugiego człowieka — możemy zyskać dostęp do nieprzekazywalnych, zdawałoby się, stanów człowieczeństwa niszczonego przez totalizmy:

[...] porażające i niemożliwe do zakomunikowania doświadczenie zostaje ujęte przez ludzi zwykłych, nie artystów, w języku konwencji odziedziczonych. Te konwencje są przełamywane przez sztukę poetycką (niestety, tylko dzięki temu, że zajmuje ona „chłodną i wybredną postawę wobec człowieczeństwa”)¹⁹.

Wiadomo dziś, że pisząc o językowej bezradności „zwykłych ludzi” wobec rzeczywistości przekraczającej dotychczasowe ramy pojęciowe, Miłosz nie miał racji. Liczne dokumenty osobiste czasów Zagłady, nawet — a może zwłaszcza — te, które pozostawiły osoby słabo wykształcone (na przykład dzieci), przełamują barierę konwencjonalności, stanowiąc niezwykle świadectwo zmagania z zastanym językiem, a nie raz także refleksji nad jego niedopasowaniem do tego, co domaga się wypowiedzenia²⁰. Wydaje się wręcz, że to właśnie literatura, wzięta jako całość, miała większe trudności z wyzwoleniem się z odziedziczonych form. Dotyczy to zwłaszcza tekstów pisanych przez twórców *minorum gentium* czy aspirujących do miana literackości prac amatorów, ale nie tylko. Utworem mistrzowskim, a jednak przez swoje mistrzostwo jakoś niestosownym, jest przecież właśnie *Campo di Fiori* — i za to go Miłosz nie lubił.

[...] tak jest ten wiersz napisany, że ten, który mówi — czyli poeta — wychodzi obroną 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 łatwo wykręcił²¹.

— rekonstruuje tok myślenia poety Jan Błoński. Odnowioną próbę zmierzenia się Miłosa z kondycją świadka Holokaustu krytyk widzi w *Biednym chrześcijaninie*, utworze dalekim od klasycznych wzorców, trudnym w lekturze, będącym wypowiedzią czło-

¹⁸ Cz. Miłosz, *Niemoralność sztuki*, [w:] tegoż, *Ogród nauk*, Kraków 1998, s. 192–193 [podkreśl. autora]. Miłosz przytacza tu aprobatywnie ustalenia Michała Borwicza zawarte w pracy *Ecrits des condamnés à mort sous l'occupation allemande* (Paris 1954).

¹⁹ Tamże, s. 194. Cytat przytoczony przez autora pochodzi z *Tonia Krögera* Tomasza Manna.

²⁰ Zob. np.: J. Leociak, *Tekst wobec Zagłady (o relacjach z getta warszawskiego)*, Wrocław 1997.

²¹ J. Błoński, *Biedni Polacy*, s. 12.

wieka — także w tym wypadku można dopowiedzieć: poety — bezskutecznie broniącego się przed wyrzutami sumienia.

Korespondujący z tą kwestią motyw dwóch języków, dwóch sposobów wyrażania odnajdujemy oczywiście w zakończeniu *Campo di Fiori*, i jest to właśnie drugi z fragmentów różniących wersje tego utworu. Oto wariant okupacyjny (przywrócony przez poetę z minimalnymi zmianami w najnowszych edycjach)²²:

w. 57 A ci, ginący, samotni,
 Już zapomniani od świata
 J ę z y k n a s z s t a ł s i ę i m o b c y
w. 60 Jak język dawnej planety.
(ZO)

I wersja z *Ocalenia*:

w. 57 I ci ginący, samotni,
 Już zapomniani od świata,
 J ę z y k i c h s t a ł s i ę n a m o b c y
w. 60 Jak język dawnej planety.
(O)

Natan Gross komentuje:

[...] dziwna to zmiana: „Język nasz stał się im obcy, jak język dawnej planety” to znaczy nie mają (ci ginący) z kim mówić; my (świat) mówimy językiem przeszłości, „dawnej planety”, podczas gdy oni (bojowcy w getcie) giną w imię walki z siłami wstecznymi o nowy świat.

Przemienienie tego wiersza na „język ich stał się nam obcy jak język dawnej planety” po prostu nie ma sensu: dlaczego my (świat) nie jesteśmy w stanie zrozumieć ich języka? Nie rozumiemy, czego chcą? O co walczą? Dlaczego ich język jest językiem dawnej planety?²³

Nawet gdyby ta zmiana nie miała sensu (o ile rzeczywiście mamy tu do czynienia ze zmianą, a nie z przywróceniem postaci pierwotnej — rękopis odpowiada przecież wersji z *Ocalenia*), interpretatorzy doskonale sobie radzą z obiema wersjami. Przyjrzyjmy się najpierw, jak czytają odpowiedni fragment ci, którzy obcowali z wariantem „Język nasz stał się im obcy”. Odczytanie Grossa już znamy. Z kolei Józef Olejniczak, ukierunkowując lekturę *Campo di Fiori*, pisze w nawiązaniu do obu metajęzykowych fragmentów wiersza: „Człowiek w swym cierpieniu jest zawsze samotny, swoim słowem nie dociera już do świadków swego cierpienia”²⁴. Ta załączkowa interpretacja ma cel dydaktyczny, ukazała się w komentowanej antologii wierszy Miłosa w serii, której adresatami są obcokrajowcy zainteresowani kulturą polską. W jednym z opracowań szkolnych kierowanych do polskich nauczycieli i uczniów odnajdujemy bardziej roz-

²² W cytowanym liście Miłosz pisał: „Wersja drukowana w *Ocaleniu* jest najlepsza. Z wyjątkiem: 1) «Język ich stał się nam obcy» — ale o tym, że istnieje inna wersja, dowiedziałem się za późno, od Weinfeldta, po prostu przeoczyłem tę zmianę i niestety wszędzie wydrukowano jak w *Ocaleniu*; 2) «Na nowym Campo di Fiori» — zamiast na «wielkim Campo di Fiori» — to zresztą wymagałoby refleksji i osobnej dyskusji. [...] W nowych wydaniach przywróciłbym «wielkim»; Cz. Miłosz, List do N. Grossa, cyt. za: N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 89. W kanonicznej dziś edycji „Znaku” z 1993 r. (ZW) wprowadzono tylko pierwszą poprawkę.

²³ N. Gross, *Dzieje jednego wiersza*, s. 85.

²⁴ J. Olejniczak, *Czytając Miłosa*, Katowice 1997, s. 104–105.

budowaną propozycję odczytania znaczenia tego i sąsiednich wersów. Jego autorka, wychodząc od zestawienia podwójnego obrazu samotnej śmierci z wiersza Miłosza z ewangelicznym opisem ostatnich chwil Chrystusa, wołającego na krzyżu *Eli, Eli, lama sabachtani?*, stwierdza:

Nikt ze stojących wokół Jezusa nie zrozumiał ani jego słów, ani bólu ani rozpacz. [...]

Cóż to znaczy: „język dawnej planety”? Czyżby to był język tych, którzy nie boją się umierać za to, w co wierzą? Czy to jest język tych, którzy do końca, nawet w obliczu śmierci, są w zgodzie ze sobą? Czy to język ludzi, którzy nie wahają się ryzykować życie w imię prawdy i wolności? Jeśli tak, to znaczy, że my na „naszej” planecie mówimy prawdopodobnie jakimś innym językiem, może tym, który jest „wspólnictwem urzędowych kłamstw”²⁵.

Wcześniej jednak w krajowym obiegu dydaktycznym zadomowiła się druga wersja *Campo*, a jej modelową interpretację, przedrukowywaną w szkolnych opracowaniach i przepisywaną w Internecie, przedstawiła dwadzieścia lat temu Bożena Chrzastowska. Tutaj fraza „Język ich stał się nam obcy” nabiera następującego znaczenia:

To zdanie ma sens wieloznaczny: w znaczeniu dosłownym będzie to język hebrajski, stąd źródłem samotności męczenników getta jest obcość narodowa jako przyczyna obojętności i zapomnienia ze strony Polaków. Dodajmy, że należałoby tu mówić także o obcości rasowej i wynikającej stąd postawie oprawców niemieckich, choć tej kwestii w wierszu nie ma. Drugie, metaforyczne znaczenie sugeruje porównanie: „jak język dawnej planety”. Chodzi tu już nie o język etniczny czy narodowy, lecz język, w którym zostało zapisane *Pismo* — *Stary i Nowy Testament*. Prawdy w nim zawarte, np. nie zabijaj, kochaj bliźniego swego..., są — wobec samotności ginących — jak „z dawnej planety”. Byłaby to zatem obcość wynikająca z zagubienia podstawowych prawd Słowa Objawionego, a to jest źródłem zarówno obojętności tłumu, jak samotności ginących²⁶.

Takie odczytanie zawiera oczywiście nieporozumienie (hebrajski w żadnym razie nie był językiem ani socjalistycznych bojowników ŻOB-u, ani przytłaczającej większości innych mówiących po polsku czy w jidysz więźniów getta), zawiera też nadinterpretację (rzekomo religijna wymowa tego fragmentu wiersza, sugerowana także w eksplikacji przywołanej wyżej) i takie ujęcie stosunku ludności nieżydowskiej do współobywateli ginących za murami getta, pod którym Miłosz na pewno by się nie podpisał („obcość narodowa jako przyczyna obojętności i zapomnienia ze strony Polaków”). Przy tym Chrzastowska pośrednio włącza *Campo di Fiori* w szereg realizacji toposu często przywoływanego w rozmaitych, nie tylko literackich, wypowiedziach na temat powstania w getcie. Pozwalał on widzieć w żydowskich powstańcach dwudziestowiecznych Samsonów, Machabeuszy, obrońców Masady — spadkobierców bohaterskiej historii starożytnego Izraela. W wierszu jednak takiej heroizacji nie ma, podobnie jak nie ma w nim odniesień religijnych, które rada widziała by współczesna polska szkoła.

4.

Co zatem jest w *Campo di Fiori* i o czym mówi dziwny, dwoisty wers, w którym Miłosz waha się co do „kierunku obcości”? Jest oczywiście sama owa obcość, dystans. To kluczowa kategoria całego utworu, występująca w nim w rozmaitych wariantach

²⁵ A. Kołat, *Wielcy polscy poeci współcześni. Analiza i interpretacja wierszy. 4. klasa liceum*, Warszawa 1997, s. 26. Autorka korzysta z wydania ZW.

²⁶ B. Chrzastowska, *Poezje Czesława Miłosza*, wyd. 3, Warszawa 1998, s. 119.

i na różnych poziomach organizacji. Obcości — jako jej podmiot i przedmiot — doświadcza Giordano Bruno, „odległy” w oczach świadków swojej śmierci, „jakby minęły wieki”, i sam nie umiejący do nich dotrzeć słowami. Ofiarami obcości są ci, którzy giną w getcie, jeszcze za życia „zapomniani od świata” (domyślamy się, że jest to po części konsekwencja alienującego piętna, jakim naznaczono przez wieki ich przodków). Z kolei zestawiający te dwa fakty poeta manifestuje swój dystans wobec „jadących na karuzeli” i wyobcowanie z tłumu gapiów (do którego przecież jakoś przynależy). Jest jeszcze obcość języka „dawnej planety”, wszystko jedno — „naszego” czy „ich” — i jest rezerwa wobec języka jako takiego (zwłaszcza potraktowanego jako narzędzie sztuki). Jej wyrazem stała się niepewność twórcy, udokumentowana dwuwarianowością wiersza. Jest wreszcie ów „niemoralny” dystans artysty wobec ludzkiego cierpienia, ujmowanego przezeń z pozycji obserwatora (refleksyjnego gapia, chciałoby się powiedzieć), o którym mówił Miłosz i o którym pisał Błowski.

Dwa ostatnie rodzaje dystansu — nie opisane w tekście, ale potwierdzone samym jego istnieniem i poetyką — są chyba najistotniejsze, w pewnym zresztą sensie obejmują pozostałe odmiany. Wizerunek poety obserwatora, przyjmującego „chłodną i wybredną postawę wobec człowieczeństwa”, a jednocześnie nie odmawiającego sobie prawa do jego oceny, budowany jest w *Campo* mimowolnie, między innymi w wyniku dystansu czasowego do przedmiotu rozważań. Wiemy, że utwór został napisany jako bezpośrednia reakcja na zdarzenia w getcie.

Powstanie w getcie wybuchło 19 kwietnia, sześć dni później, w wielkanocną niedzielę, Miłoszowie jadą na Bielany, by odwiedzić Jerzego Andrzejewskiego. Tramwaj zatrzymuje się na placu Krasińskich — widzą tam karuzelę, jej krzeselka wzbijające się ponad mur getta, przyglądający się tłum... [...] Może już tego samego dnia Miłosz zapisał wiersz *Campo di Fiori* [...] ²⁷.

Z owej bezpośredniości nic — poza datą umieszczoną pod tekstem ²⁸ — w utworze nie pozostało. Co więcej, obserwowane wydarzenia zostają sztucznie przesunięte w przeszłość. Taki efekt daje porównanie rzezi getta z wcześniejszą o kilka stuleci, w majestacie prawa przeprowadzoną zbrodnią. Jest ono wzmocnione ramą modalną wspomnienia, gramatycznymi formami czasu przeszłego i tym, że oba plany czasowe zostają potraktowane z niemal jednakową dbałością o detal (obraz zdarzenia wcześniejszego jest nawet bardziej szczegółowy i plastyczny):

- w. 17 Wspomniałem Campo di Fiori
 W Warszawie przy karuzeli,
 W pogodny wieczór wiosenny
 [...].
- w. 41 Ja jednak wtedy myślałem
 O samotności ginących.
 O tym, że kiedy Giordano
 Wstępował na rusztowanie
 [...].

²⁷ A. Franaszek, *Miłosz. Biografia*, Kraków 2011, s. 353–354.

²⁸ Nie ma jej zresztą w rękopisie ani w wydaniu okupacyjnym. Formuła „Wielkanoc, 1943” znalazła się dopiero w wersji z „Twórczości” z połowy 1945 r. W tomie *Odrodzenie* mamy tylko „1943”. Późniejsze wydania podają tylko datę roczną i miejsce, aż do edycji Wydawnictwa Literackiego z 1984 r. (WLW1), gdzie pojawia się rozwinięta lokalizacja przestrzenno-czasowa: „Warszawa — Wielkanoc, 1943”. Taką formułę Miłosz pozostawił w ostatnich edycjach. Wygląda to jak stopniowe przywracanie sytuacji wiersza.

Czytelnik ma nieodparte wrażenie obcowania z relacją, w której nakładają się na siebie różne fazy doświadczeń umysłu wędrującego ponad wiekami, przypominającego sobie a to lutowy dzień z rzymskiego placu (czy naprawdę mogły być wtedy sprzedawane winogrona i brzoskwinie?), a to kwietniowy wieczór w Warszawie. Potraktowanie zdarzeń aktualnych jako czegoś zaprzęskiego, dokonanego, wpisującego się w ciąg dziejowych analogii jeszcze wyraźniej widać w przewidywaniu czasów, gdy straszne sceny rozgrywane przed oczami poety staną się historią — taką właśnie, jak losy Giordana Bruna — opowieścią, z której można, a nawet należy „wyczytać morał”. Co więcej, mówiące w utworze „ja” już ten morał na swój i nasz użytek wyciąga. Zawarta w nim refleksja o samotności ginących brzmi w tym kontekście, w niezamierzony chyba sposób, autoironicznie. Okazuje się, że nie tylko rzymscy przekupnie spieszą się spod męczeńskiego stosu do swoich zajęć i nie tylko prostej warszawskiej młodzieży szkoda zrezygnować ze świątecznej zabawy. Także poecie nieprzyjemnie spieszą — do przeszłości, którą projektuje w zakończeniu swojego wiersza:

- w. 61 Aż wszystko będzie legendą
 I wtedy po wielu latach
 Na nowym Campo di Fiori
w. 64 Bunt wzniesi słowo poety.

Tak jakby dopiero wtedy, gdy zniknie przyczyna emocjonalnego i moralnego wstrząsu, możliwa miała się stać jakaś aktywna, wykraczająca poza odruchy obronne, reakcja etyczna. Karkołomne następstwo czasów, spychające w przeszłość to, co aktualnie widnieje przed oczami, zdaje się poświadczać paraliż moralny, ten sam, który wprost — w czasie teraźniejszym i z pełnym niepokojem wychyleniem w przyszłość — przedstawi Miłosz kilka miesięcy później w *Biednym chrześcijaninie*:

Boję się, tak się boję strażnika-kreta.
[...]
Cóż powiem mu, ja, Żyd Nowego Testamentu,
Czekający od dwóch tysięcy lat na powrót Jezusa?
Moje rozbite ciało wyda mnie jego spojrzeniu
I policzy mnie między pomocników śmierci:
Nieobrzezanych²⁹.

W *Campo di Fiori* ów paraliż omija jakby sferę poetyckiego wysłowienia, pozwalając, by „wiersz napisany jako zwyczajny ludzki odruch wiosną 1943 roku”³⁰ przybrał irytująco kunsztowną, prawie matematyczną formę (osiem strof, w każdej osiem wersów po osiem zgłosek...). Zaiste, lepiej od kwiecistej włoskiej intytulacji pasowałby tu tytuł: „Biedny poeta patrzy na getto”. Wyrażona epitetem i trzecioosobową formą ironia, która w wypadku *Biednego chrześcijanina* wygląda na dodatek ułatwiający wpisanie tekstu w cykl *Głosów biednych ludzi* lub na odruch autorskiej samoobrony przed zbyt dużą identyfikacją z bohaterem wiersza, wprowadziłaby do *Campo di Fiori* nowy wymiar: dystans do siebie, do swojej pozycji, zewnętrznej wobec zdarzeń, i do roli wyroczni 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 głowy „ludu warszawskiego czy rzymskie-

²⁹ Cz. Miłosz, *Biedny chrześcijanin patrzy na getto*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, Kraków 2001, s. 214.

³⁰ R. Gorczyńska, *Podróżny świata*, s. 59.

go”, ponad stos Inkwizycji i strzały za murem getta, przetwarza to wszystko w legendę i w tej nowej, wykreowanej przez siebie rzeczywistości wznieca bunt, z którym czytelnicy będą się mogli utożsamić, uspokajając swoje sumienia.

Jedynym momentem podającym w wątpliwość status „słowa poety” jest w *Campo ów* podwójny wers o obcości języka. W wersji łagodniejszej („Język nasz stał się im obcy”) sygnalizuje on nieprzystawalność tradycyjnych form wyrazu — a więc także tej postaci języka poetyckiego, w jakiej napisane jest *Campo di Fiori* — do sytuacji człowieka wypchniętego poza granice człowieczeństwa. Zauważmy jednak, że ten wariant utrzymuje w mocy szczególnie prerogatywy poety, który ma zdolność wnikania w świadomość ginących za murami — on jeden wie, co stało się dla nich obce, on jeden w tym właśnie sensie pokonuje barierę obcości. Wariant drugi („Język ich stał się nam obcy”) jest skromniejszy. Tu mówi się tylko o nas, pozostałych — i w tym wypadku zaimek zbiorowy obejmuje zarówno poetę, jak czytelnika. Taka formuła jest też bardziej radykalna i trudniejsza do przyjęcia: to my nie rozumiemy czy nie chcemy słuchać języka cierpienia, wołania tych, do których wykluczenia dopuściliśmy i których nadal wykluczamy, mówiąc o nich „oni”. Szkoda, że Miłosz z niej zrezygnował.

Zarazem jednak sama zmiana — jak wszystkie poprzednie — potwierdza chwiejność języka, o której pisał Piotr Mitzner: „Biedny poeta Czesław Miłosz sam sobie narzucił konieczność wyboru jednej wersji”. „Myśl Miłosza waha się, choć bardzo chce być stabilna. Ale dla nas, dzięki istnieniu obu wersji, rozszerza się pole dramatu zapisanego w *Campo di Fiori* [...]”³¹. Rozszerza się nie tyle o „symetrię niezrozumienia / obcości między Żydami i Polakami, między żywymi i umarłymi”³², ile o dramat samego poety, świadka strasznej epoki, zmagającego się — także na polu literatury — z doświadczeniami, na które przeszłość, tradycja, zasób pojęć, porządek wartości, w jakich był wychowany, go nie przygotowały, bo nie przygotowały nikogo. Dramat ten jest zapisany we wzajemnie sprzężonych wariantach wiersza, które — gdyby to tylko było możliwe — należałoby drukować razem. Wydaje się, że w tym szczególnym wypadku zasada niepodważalności *editio ultima* nie powinna obowiązywać.

³¹ P. Mitzner, *Słowa szukając na Campo di Fiori*, s. 103, 102.

³² Tamże, s. 102.

ANEKS

Wykaz skrótów uwzględnionych wydań i wersji tekstu:

- R *Campo di Fiori*, rękopis (Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven; korzystam z podobizny brulionu, dostępnej na stronie internetowej <http://milosz365.pl/pl.galeria.php>), s. 1–4.
- ZO *Campo di Fiori*, [w:] *Z otchłani. Poezje*, [oprac. T. J. Sarnecki], Wyd. ŻKN, Warszawa 1944, s. 14–15.
- T *Campo di Fiori*, „*Twórczość*” 1945, nr 1, s. 49–50.
- O *Campo di Fiori*, [w:] *Ocalenie*, SW „Czytelnik”, Warszawa 1945, s. 100–101.
- PUC *Campo di Fiori*, [w:] *Pieśń ujdzie calo... Antologia wierszy o Żydach pod okupacją niemiecką*, oprac. i szkicem wstępnym poprzedził M. M. Borwicz, wyd. Centralna Żydowska Komisja Historyczna, Warszawa–Łódź–Kraków 1947, s. 121–122.
- OPW *Campo di Fiori*, [w:] *Wiersze*, Oficyna Poetów i Malarzy, Londyn 1967, s. 89–91.
- CZP *Campo di Fiori*, [w:] *Poezje*, „Czytelnik”, Warszawa 1981, s. 74–76.
- WLW1 *Campo di Fiori*, [w:] *Wiersze*, t. 1, Wyd. Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 114–116.
- B *Campo di Fiori*, przedruk w: J. Błoński, *Biedni Polacy patrzą na getto*, wyd. 2, Kraków 1996, s. 24–26 [ponieważ nie udało się ustalić, z jakiego wydania korzystał Błoński, traktuję jego przedruk, zawierający kilka różnic w stosunku do wszystkich pozostałych wersji, jako osobne wydanie].
- ZW *Campo di Fiori*, [w:] *Wiersze*, t. 1, „Znak”, Kraków 1993, s. 170–172 [podst. wyd. *Ocalenie*, oprac. tekstów J. Błoński, A. Fiut].
- DZ *Campo di Fiori*, [w:] *Dzieła zebrane. Wiersze*, t. 1, „Znak”, Kraków 2001, s. 191–193 [wydanie zawiera teksty poprawione na podst. rękopisów i maszynopisów, uwzględniające „uwagi i ostateczne decyzje Autora” — J. Illg, *Nota wydawcy*, s. 286; „Autor osobiście wykonał korektę, poprawiając zauważone omyłki, a także rozstrzygając liczne wątpliwości wynikłe z porównania wersji opublikowanych w czasopiśmie i wydaniach książkowych z rękopisami i maszynopisami” — tamże, s. 291, „Wiersz *Campo di Fiori* miał kilka wersji. Wersja niniejsza została szczegółowo przedyskutowana z Autorem i porównana przezeń z rękopisem” — tamże, s. 296].

Czesław Miłosz, *Campo di Fiori* — zestawienie odmian tekstu

- w. 3 Bruk opryskały winem (ZO, PUC), Bruk opryskany winem (R i reszta)
- w. 7 Naręcza ciężkich winogron (ZO, PUC), Naręcza ciemnych winogron (R i reszta)
- w. 8 Spadają na puch brzoskwini (ZO, PUC), Padają na puch brzoskwini (R i reszta)
- w. 19 W wiosenny wieczór pogodny (ZO, PUC), W pogodny wieczór wiosenny (R i reszta)
- w. 26 Przywiewał czarne latawce (ZO, PUC), Przynosił czarne latawce (R i reszta)
- w. 27 Chwytały skrawki w powietrzu (ZO, PUC), Łapali płatki w powietrzu (R, T, O, OPW, CZP, WLW1, ZW), Łapali skrawki w powietrzu (B, DZ)
- w. 30 Wiatr od tych domów płonących (ZO, PUC, B), Ten wiatr od domów płonących (R i reszta)

- w. 37 Inny ktoś może morał wyczyta (ZO), Inny ktoś morał odczyta (PUC), Inny ktoś morał wyczyta (R i reszta)
- w. 45 Nie było w ludzkim języku (ZO, PUC), Nie było już w ludzkim języku (B), Nie [było — przekreślone] znalazł w ludzkim języku (R), Nie znalazł w ludzkim języku (reszta)
- w. 47 Aby coś zdołał powiedzieć (ZO, PUC), Żeby coś zdołał powiedzieć (B), [Który<m?> — przekreślone; Aby go mógł zostawić — przekreślone; I nic nie mógł powiedzieć — przekreślone] Aby nim ludzkość pożegnać (R), Aby nim ludzkość pożegnać (reszta)
- w. 48 Ludzkości, która zostaje (ZO, PUC, B), Tę [dopisane na marginesie] [Ludzkości — poprawione na:] Ludzkość która zostaje (R), Tę ludzkość, która zostaje (reszta)
- w. 54 Jakby minęli wieki (ZO, PUC), Jakby minęły wieki (R i reszta)
- w. 55 A oni czekali chwilę (ZO, PUC), A oni chwilę czekali (R i reszta)
- w. 57 A ci, ginący, samotni, (ZO, PUC), I ci, ginący, samotni (OPW), I ci ginący, samotni (R i reszta)
- w. 59 Język ich stał się nam obcy (R, T, O, OPW, CZP), Język nasz stał się im obcy (reszta)
- w. 61 I wszystko będzie legendą (ZO, PUC), Aż wszystko będzie legendą (R i reszta)
- w. 62 A wtedy, po wielu latach (ZO, PUC), I wtedy, po wielu latach (R, T), I wtedy po wielu latach (reszta)
- w. 64 Na wielkim Campo di Fiori (ZO, PUC, B), Na nowym Campo di Fiori (R i reszta)

datowanie: brak (R, PUC, ZO); 1943 (O); Wielkanoc, 1943 (T); 1943, Warszawa (OPW); Warszawa, 1943 (CZP); Warszawa — Wielkanoc, 1943 (reszta)

Pominięto różnice w interpunkcji (rękopis jest prawie zupełnie pozbawiony znaków przestankowych) i w historycznej pisowni wyrazów (*ghetto* — *getto*, *nowem* — *nowym*, *o tem* — *o tym*, *zapomnieni* — *zapomniani*).

OUR LANGUAGE, THEIR LANGUAGE. STILL ON THE VARIANTS OF *CAMPO DI FIORI*

The article concerns a famous poem written in 1943 by Czesław Miłosz, dedicated to the Warsaw Ghetto Uprising. The *Campo di Fiori* was published in many different versions. The article delivers a list of variants as well as an interpretation of alterations made by the poet. The alterations relate in the first place to the fragments in which there is found a language motive in connection with, fundamental to the whole poem, enstrangement motive. It is the interpretations of particular versions of the work by various critics that the article evokes in order to present consequences, which particular variants have for the total meaning of the poem. The article's author persuades that Miłosz hesitated until the end as far as the wording of a fundamental verse from the end of the work: „Język nasz stał się im obcy”/ „Język nasz stał się im obcy” [translations by Louise Iribarne and David Brooks do not provide a precise rendering of those versions] is concerned. That hesitation reflects the difficulties the poet had in finding the means of expressing position instability of the Holocaust witness, whose attempts of suppressing the distance between himself and the dying are doomed to fail.

KEY WORDS: Cz. Miłosz, *Campo di Fiori*; variant.

(m.sz.)