

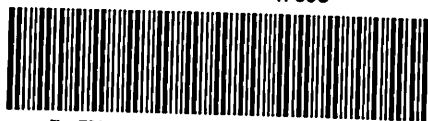
MAŁGORZATA NIEMCZYŃSKA

ANALIZA POEZJI

**SZKICE INTERPRETACYJNE
WIERSZY WSPÓŁCZESNYCH**

PBW Przemysł

nr inw.: GK - 47398



MKsK 821(091)A/Z

**WYDAWNICTWO SZKOLNE OMEGA
Kraków 2000**

Czesław Miłosz

Campo di Fiori

W Rzymie na Campo di Fiori
Kosze oliwek i cytryn,
Bruk opryskany winem
I odłamki kwiatów.
Różowe owoce morza
Sypią na stoły przekupnie,
Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.

Tu na tym właśnie placu
Spalono Giordana Bruna,
Kat płomień stosu zazęgnał,
W kole ciekawej gawiedzi.
A ledwo płomień przygasnął,
Znów pełne były tawerny,
Kosze oliwek i cytryn
Niesli przekupnie na głowach.

Wspomniałem Campo di Fiori
W Warszawie przy karuzeli,
W pogodny wieczór wiosenny,
Przy dźwiękach skocznej muzyki,
Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.

Czasem wiatr z domów płonących
Przynosił czarne latawce,
Łapali płatki w powietrzu
Jadący na karuzeli.
Rozwiewał suknie dziewczynom
Ten wiatr od domów płonących,
Śmiały się tłumy wesołe
W czas pięknej warszawskiej niedzieli.

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

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.

Już biegli wychylać wino,
Sprzedawać białe rozgwiazdy,
Kosze oliwek i cytryn
Niesli w wesołym gwarze.
I był już od nich odległy,
Jakby minęły wieki,
A oni chwilę czekali
Na jego odlot w pożarze.

I ci ginący, samotni,
już zapomniani od świata,
Język ich stał się nam obcy
Jak język dawnej planety.
Aż wszystko będzie legendą
I wtedy po wielu latach
Na nowym Campo di Fiori
Bunt wznieci słowo poety.

Warszawa 1943

CZESŁAW MIŁOSZ

CAMPO DI FIORI

Wiersz *Campo di Fiori* pochodzi z 1943 roku, a więc powstał trzynastcie lat po debiucie Miłosza; jest dziełem poety dojrzałego i uznanego zarazem. Stanowi on jednak dobitny dowód wstrząsu, jakiego w okresie okupacji doznał autor, odtąd przemawiający w obronie wartości moralnych.

Tytuł wiersza nie zapowiada bezpośrednio jego treści. Campo di Fiori (Pole Kwiatów) to znajdujący się w centrum starego Rzymu plac targowy, na którym od wieków handluje się kwiatami, owocami oraz wszystkim, co pochodzi z morskich połowów. Dopiero w 1900 r. przypomniano, że było to miejsce kaźni Giordana Bruna, stawiając mu w centrum pomnik. Bruno, głoszący, iż świat można poznać jedynie za pomocą doświadczenia i rozumu, które zastąpić w tym winny wiarę i abstrakcyjnie pojmowaną tradycję, został podstępnie wydany w ręce Świętego Oficjum i mimo tortur nie wyrzekł się swoich poglądów, za co ostatecznie został skazany na stos i spalony żywcem w 1600 r.

Pierwsza strofa wiersza ukazuje w plastyczny sposób niezmienny wygląd tego targu. Wszystko tu tchnie życiem i życiu służy: ruch, zapach, kolor, zmysłowa uroda tego, co jest źródłem przyjemności dla naszego podniebienia:

*Naręcza ciemnych winogron
Padają na puch brzoskwini.*

Campo di Fiori wyglądało tak samo, kiedy umierał na nim Giordano Bruno, a jego śmierć tylko na moment oderwała ludzi od ich spraw codziennych. Nawet nie jego śmierć: blask ognia, który sobą przyciągnął na chwilę wzrok „zasłaniając” swym lśnieniem istotę wydarzenia.

*A ledwo płomień przygasnął,
Znów pełne były tawerny.*

Trzecia strofa przenosi nas z wczesnobarokowego Rzymu do współczesnej Warszawy. Jest rok powstania w getcie, dokładnie czas walki dla Żydów i wielkanocnej zabawy dla chrześcijan:

W Warszawie przy karuzeli,

Owa nieszczęsna karuzela jest historycznym faktem, haniebną atrakcją dla czujących się jeszcze bezpiecznie Polaków:

*Salwy za murem getta
Głuszyła skoczna melodia
I wlatywały pary
Wysoko w pogodne niebo.*

Jeżeli jakieś sygnały rozgrywającej się tuż za murem tragedii docierają do rozbawionego tłumu, to przyjmowane są bezmyślnie; wiatr niosący norwidowskie szmaty zapalone nie przynosi tym ludziom refleksji, że w ogniu giną ich bliźni. Nic nie psuje zabawy.

*Łąpali płatki w powietrzu
Jadący na karuzeli.*

Ostry kontrast pomiędzy męczeńską śmiercią jednych a ślepą zabawą innych skłania podmiot liryczny do kilku wniosków. Pierwszy jest oczywisty: ludzie nie zmieniają się i nie zmieniają się, i zawsze miłsze im będzie zajmowanie się własnym dniem powszednim niż wielkie ideały.

*...lud warszawski czy rzymski
Handluje, bawi się, kocha
Mijając męczeńskie stopy.*

Równie naturalnie brzmi refleksja o przemijalności wszystkiego i banałem jest zwrot „życie toczy się dalej”.

Z głębokim skupieniem zatrzymuje się natomiast podmiot liryczny na spostrzeżeniu, że zarówno Giordano Bruno, jak warszawscy Żydzi umierali w milczeniu:

*Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje.*

To milczenie, włoskiego filozofa i warszawskich mieszkańców getta, tłumaczy się przez analogię. Jakże mówić do tych, którzy nie chcą słuchać?

Już biegli wychylać wino,

Jakże mówić do tych, którzy nie próbują nawet zrozumieć mówiącego?

*Język ich stał się nam obcy
Jak język dawnej planety.*

A przecież podmiot liryczny, pomimo rozpacz nad śmiercią niewinnych i grozy wobec ludzkiej bezduszości, nie czuje się bezsilny. Na wzór romantycznych poetów wierzy w decydujący wyrok sztuki, w „siłę fatalną” słowa poetyckiego. Nie chce w aniołów przerabiać, nie czeka na Jeruzalem, ale zapowiada bunt, bunt przeciw niesprawiedliwym wyrokom i kaźniom, przeciw obojętności na zło. Do takiego buntu, który jest ponad racjami politycznymi, ekonomicznymi czy propagandowymi, może wezwać tylko ktoś, kto stoi ponad nimi: poeta.

*Na nowym Campo di Fiori
Bunt wznieci słowo poety.*

Na koniec warto ten wiersz porównać z utworem Broniewskiego „Ballady i romanse”. Tam widzieliśmy prostym językiem ukazane przejmujące obrazy zagłady polskich Żydów. Tu, regularnym, białym wierszem kreślone są wizje codzienności, w której następuje – jakby dyskretnie – śmierć tego narodu. Wiersz Broniewskiego pełen jest najgłębszego pesymizmu. Dla Miłosza rozgrywające się wydarzenia są źródłem patetycznej wiary w apostołską misję poezji.

Czesław Miłosz
Piosenka o porcelanie

Różowe moje spodeczki,
Kwieciste filiżanki,
Leżące na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki.
Wietrzyk nad wami polata,
Puchy z pierzyny roni,
Na czarny ślad opada
Złamanej cień jabłoni,
Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

Zaledwie wstanie jutrzeńka
Ponad widnokrąg płaski
Słychać gdzie ziemia stęka
Maleńkich spodeczków trzaski.
Sny majstrów drogocenne,
Pióra zamarzłych łabędzi
Idą w ruczaje podziemne
I żadnej o nich pamięci.
Więc ledwo zerwę się z rana,
Mijam to zadumany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

Równina do brzegu słońca
Miazgą skorupki pokryta.
Ich warstwa rześko chrupiąca
Pod moimi butami zgrzyta.
O świedzielnicy wy płonie
Co radowałyście barwą
Teraz ach zaplamione
Brzydką zakrzepłą farbą.
Leżą na świeżych kurhanach
Uszka i denka i dzbany.
Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.

Washington D.C., 1947

CZESŁAW MIŁOSZ

PIOSENKA O PORCELANIE

Znakomita większość twórczości Miłosza charakteryzuje się tonem poważnym, zgoła podniosłym. Swoje sądy o świecie – o nas, na nim mieszkających – poeta wypowiada, by oddać sprawiedliwość dobru i prawdzie, by przestrzec, ocalić, obudzić sumienie. Wiersze, w których słychać lżejszą nutę, należą do rzadkości. Co ważniejsze jednak, nie wolno dać się zwieść owym muzycznym brzmieniom: te pozornie wdzięczne utwory zawierają często gorzką refleksję.

Piosenka o porcelanie. Piosenka – nie pieśń, tym bardziej nie traktat (Miłosz przecież pisywał „traktaty”). Coś lekkiego, miłego, w czym nawet smutek jest niezbyt dojmujący; coś, co można sobie zanucić – od refrenu do refrenu. Porcelana – delikatna glina, służąca do wyrobu eleganckiej zastawy stołowej, czasem drobnych figurek, barwnych, cieszących oko tych, którzy wyżej sobie cenią mieszczących się na półeczce pasterkę i pastuszkę od rzeźby Michała Anioła w dalekiej galerii.

Wiersz ten to zamknięta w trzy strofy wypowiedź podmiotu lirycznego do słuchacza – niezbyt mu bliskiego i mało znanego, skoro mówiący zwraca się doń *proszę pana*.

Mówiący roztacza przed słuchaczem wizję apokalipsy w świecie porcelany:

*Ziemia, gdzie spojrzysz, zasłana
Bryzgami kruchej piany.*

następnie:

*Słychać gdzie ziemia stęka
Maleńkich spodeczków trzaski.*

i wreszcie:

*Równina do brzegu słońca
Miazgą skorupki pokryta.*

Podmiot liryczny ogromnie przeżywa tę „masakrę” wytwornych naczynek. Mówi o nich *moje spodeczki*, zwraca się do nich (*Wietrzyk nad wami polata...*), a przede wszystkim poświęca im – niczym wyznawca jakiejś religii – pierwszą myśl:

*Więc ledwo zerwę się z rana,
Mijam to zadumany.*

Te *świecidełka* (...) płone były i są nadal przedmiotem jego najżywszego uczucia, dlatego trzykrotnie powtarza:

*Niczego mi proszę pana
Tak nie żal jak porcelany.*

Wszystkie te sentymentalne żale można by potraktować jak wyznanie nieszkodliwego maniaka, który obsesyjnie współczuje kruchemu żywotowi kwiecistych filiżanek, gdyby nie fakt, że od początku wiersza wiemy, co spowodowało ich masową zagładę. *Leżą*

*...na brzegu rzeczki
Tam kędy przeszły tanki.*

Otóż nikt przy zdrowych zmysłach nie będzie sądził, iż czołgi (tanki) wyruszyły do boju przeciw porcelanie. To ludzie są obiektem do zniszczenia dla maszyny wojennej – nie serwis do kawy. Tymczasem dla podmiotu mówiącego ludzie nie istnieją. Nie ma ich w wierszu, pozostał po nich najwyżej nieestetyczny ślad, szpecący *uszka i denka i dzbany*.

*Teraz ach zaplamione
Brzydką zakrzepłą farbą.*

Farba to dawne określenie krwi. To krew krzepnie, malarska farba może tylko zaschnąć. Jednak mówiący nie zastanawia się nad tym, skąd wzięły się plamy, nie dostrzega ludzi, których krew została przelana. Rozpacza po porcelanie.

Wiersz napisany jest z gryzącą ironią. Widzimy przed sobą – do nas się zwraca – tzw. intelektualistę. Chce zaimponować nam swoją subtelną wrażliwością. Tymczasem spostrzegamy, jak pusty i głupi jest ten, kto ucieka przed rozważaniem prawdziwych problemów moralnych, czyj świat uczuć zamyka się w wytworach cywilizacji przy całkowitej obojętności wobec tych, przez których i dla których ta cywilizacja jest tworzona.

Ostateczny sens wiersza jest tym bardziej przejmujący, że został mocno skontrastowany z jego formą. Trzy niezwykle melodyjne strofy, zamknięte dwuwersem refrenu, rymowane zazwyczaj dokładnie, wypowiedziane są w tonie uprzejmej rozmowy. Język wyszukany, odrobinę archaizujący (*tanki, ruczaje, wietrzyk co polata*); jak przystało na wypowiedź o przedmiotach z porcelany z licznymi zdrobnieniami. I właśnie w języku utworu czujny słuchacz znajdzie sygnał, jak bardzo poeta dystansuje się od tego, kogo uczynił podmiotem lirycznym swego wiersza. To wtrącanie w wyznanie *proszę pana* czyni je obcym i nieautentycznym.

Na koniec warto może pozwolić sobie na dygresję. *Piosenkę o porcelanie* napisał Miłosz w roku 1949 w Waszyngtonie. Około czterdzieści lat później Barańczak, również za oceanem, napisał wiersz *Garden party* opierając się na podobnym pomysśle: przytoczenia słów rozmówcy. Odnosi się wrażenie, że obaj poeci rozmawiali z tym samym człowiekiem...

NOTATKI

Czesław Miłosz

Moja wierna mowa

Moja wierna mowo,
służyłem tobie.

Co noc stawiałem przed tobą miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila
zachowanych w mojej pamięci.

Trwało to dużo lat.

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.
Myslałem że będziesz także pośredniczką
pomiędzy mną i dobrymi ludźmi,
choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,
albo nie urodzili się jeszcze.

Teraz przyznaję się do zwątpienia.

Są chwile kiedy wydaje się, że zmarnowałem życie.
Bo ty jesteś mową upodlonych,
mową nierozumnych i nienawidzących
siebie bardziej może niż innych narodów,
mową konfidentów,
mową pomieszanych,
chorych na własną niewinność.

Ale bez ciebie kim jestem.

Tylko szkolarzem gdzieś w odległym kraju,
a *success*, bez lęku i poniżeń.
No tak, kim jestem bez ciebie.
Filozofem takim jak każdy.

Rozumiem, to ma być moje wychowanie:

gloria indywidualności odjęta,
Grzesznikowi z moralitetu
czerwony dywan podścięła Wielki Chwał,
a w tym samym czasie latarnia magiczna
rzuca na płótno obrazy ludzkiej i boskiej udreki.

Moja wierna mowo,

może to jednak ja muszę ciebie ratować.

Więc będę dalej stawiać przed tobą miseczki z kolorami
jasnymi i czystymi jeżeli to możliwe,
bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.

Berkeley, 1968

CZESŁAW MIŁOSZ

MOJA WIERNA MOWO

Wydarzenia 1968 roku odcisnęły się silnym piętnem na świadomości żyjących wtedy – w kraju i na świecie – Polaków. Zdjęcie ze sceny warszawskiego przedstawienia *Dziadów*, studenckie rozruchy zakończone relegowaniem z uczelni wielu młodych ludzi, akcje milicji, liczne aresztowania, a nawet udana próba przeciwstawienia sobie młodej inteligencji i robotników nie wywarły jednak tak silnego wrażenia, jak zachowanie „uspokojonego” w końcu narodu: wyproszenie z Polski mieszkających tu jeszcze Żydów oraz interwencja polskiego wojska w Czechosłowacji, gdzie w ramach Układu Warszawskiego Polacy przypominali sąsiadom o wyższości demokracji ludowej nad innymi ustrojami. Ślady przeżycia, wstydu wywołanego zachowaniem rodaków, można odnaleźć w utworach tego okresu, a do najwybitniejszych należy tom *Miasto bez imienia* opublikowany przez Miłosza w 1969 r. (Zwróć również uwagę np. na tom wierszy Grochowiaka *Nie było lata*.)

Tytuł omawianego wiersza, *Moja wierna mowo*, to powtórzenie pierwszego wersu utworu, apostrofy do mowy ojczystej. Nie jest to jednak incipit, jak w wierszu bez tytułu. To świadomie nadany przez poetę tytuł-zakłęcie.

W pierwszej strofie podmiot liryczny przemawia jak guślarz, czarownik wywołujący duchy przeszłości:

*Co noc stawiałem przed tobą miseczki z kolorami,
żebyś miała i brzozę i konika polnego i gila
zachowanych w mojej pamięci.*

Biel, zieleń, czerwień – kolory czyste, określone, biorące swe źródło z tego, co żyje, a raczej tego, co jako uosobienie prawdziwego życia zostało w pamięci mówiącego. Więcej wątpliwości wzbudza początek utworu: poeta mówi: *Moja wierna mowo*, ale dodaje zaraz: *służyłem tobie*. Odczuwamy tu jakąś sprzeczność – mówimy przecież „wierny pies”, „wierny żołnierz”, „wierny sługa” o tych, którzy ofiarowują się wartościom uznanym za większe od siebie. Sprzeczność polega na tym, że *mowa jest wierna*, jak możemy założyć, poecie (wszak mówi *moja*), ale to on jej służył. Aby zrozumieć tę pozorną niezgodność, trzeba uważnie prześledzić dalszy tok wiersza.

Druga strofa wyjaśnia, czym wcześniej była mowa ojczysta dla podmiotu lirycznego.

Byłaś moją ojczyzną bo zabrakło innej.

Jak kiedyś Tuwim w *Zieleni* znajdował swoje miejsce na ziemi w *ojczyźnie-polszczyźnie*, tak i teraz podmiot liryczny przyznaje, że mógł się identyfikować z innymi, czuć się sobą, poprzez wspólnotę języka.

Poeta widzi siebie niczym Lota w Sodomie i Gomorze.

*Myślałem że będziesz także pośredniczką
pomiędzy mną i dobrymi ludźmi,
choćby ich było dwudziestu, dziesięciu,
albo nie urodzili się jeszcze.*

Jak Lot w rozmowie z Panem wierzył, że *dobrzy ludzie* są gdzieś jeszcze – a odnaleźć da się ich przez wspólnotę języka, języka ludzi dobrych.

Dzisiaj utracił tę wiarę, a wraz z nią wiarę w sens własnego życia. Mowa ojczysta nie jest mową *dobrych ludzi*, lecz *upodlonych*. Warto zauważyć, że ten imiesłów przymiotnikowy bierny mówi zarówno o tym, że był ktoś, kto chciał innych upodlić, jak i o tym, że oni poddali się temu *biernie*.

Dalej określa się tych ludzi jako:

*...nierozumnych i nienawidzących
siebie bardziej może niż innych narodów,*

Zarzut to najcięższy. Ci, z którymi łączy go wspólnota języka, podwójnie tracą prawo do swego człowieczeństwa: nie są rozumni i kierują się bezinteresowną nienawiścią, która bardziej szkodzi im, bo w niej zostaje zdemaskowana ich bezwartościowość, niż tym, przeciw którym jest skierowana. Podmiot liryczny widzi swój naród jako cichych współpracowników wroga (*konfidentów*) i szaleńców (*pomieszanych*), potrafiących jednak zawsze znaleźć wzniosłe usprawiedliwienie dla własnej podłości (*chorych na własną niewinność*).

Od oceny swoich rodaków podmiot liryczny przechodzi do refleksji nad sobą i swoim losem. Odkrywa, że odwracając się od tego, z czego wyrósł, stanie się jednak nikim.

Filozofem takim jak każdy.

Człowiek, który przemawia wyłącznie we własnym imieniu, może liczyć na to, że również tylko w sobie znajdzie słuchacza. I choćby mówił najmądrzejsze rzeczy, jeśli mówi je dla siebie i o sobie, nikt na niego nie zwróci uwagi, bo jest to „mądrość” ograniczona i jednorazowa, a jego życie – może i pełne pomyślności – minie bez śladu.

Tymczasem to upokorzenie, którego zaznał jako członek żałośnie prezentującego się narodu; jako ten, który miał się za „ostatniego sprawiedliwego” w zdemoralizowanym świecie cywilizacji zachodniej (*szkolarz gdzieś w odległym kraju*); jako ten, któremu odebrano wszelkie podstawy, by czuł się lepszy – to upokorzenie

poeta odbiera jako lekcję pokory i prawdy. Podmiot liryczny odkrywa, że nie był nikim szczególnym; jak *Grzesznik z moralitetu* jest *Kimkolwiek* (*Everyman, Jedermann*), i, jak każdy, winien bardziej myśleć o ludzkim cierpieniu, które rodzi się z ludzkiej nieprawości niż o własnej, pozornej i przemijającej chwale (*ironiczna uwaga o glorii indywidualności i czerwonym dywanie*).

Dlatego też poeta wraca do swojej *wiernej mowy*. Tym razem role się odwróciły: to nie on czerpie z niej siłę i chwałę, to nie ona żywi jego, ale on ją. Teraz epitet *wierna* nie brzmi dysonansem:

może to jednak ja muszę cię ratować.

Jak najczulszy instrument, który stale trzeba stroić, jak najlepszą broń, o którą trzeba dbać. Trzeba przywrócić jej ton *jasny i czysty*.

Zwrócenie się do ojczystej mowy ma wymiar głębszy. Jest deklaracją pozostania przy własnym narodzie i określeniem swojej roli jako tego, który podejmie się przywracania utraconych wartości:

bo w nieszczęściu potrzebny jakiś ład czy piękno.