

Anna Spólna*

Ucieleśniona

Paradoksy *Rozbierania Justyny*

Czesława Miłosza

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2022.008>

Streszczenie: Wiersz Miłosza *Rozbieranie Justyny* odczytany został jako metatekstowa całość, wykraczająca poza dialog z *Nad Niemnem* Orzeszkowej. Utwór ustanawia zarówno relację podmiotu wobec głównej bohaterki powieści, jak wobec Orzeszkowej – patronki literackich powrotów na Litwę i pisarskiego samoograniczenia. Jest też wglądem w proces przejścia od inicjacyjnego przeżycia lekturowego do refleksji świadka Historii. Pełna erotyzmu scena z lustrem, w świetle psychoanalizy Lacana, prowadzi do utożsamienia poetyckiego voyeura z Justyną. Kreowanie dalszych losów Orzeszkowej w geście urealnienia fikcji czyni z niej figurę ojczyzny i losu. Połączenie symboliki winitatywno-katastroficznej z sensualizmem opisu wzmacnia wieloznaczność wiersza z perspektywy postpamięci. Intymny zapis lekturowy przechodzi w kreowanie wspólnoty żywych i umarłych dzięki poetyckiemu słowu. Gospodarz hybrydycznej całości dodaje do utworu późniejszy komentarz, eksponując palimpsestowy charakter fantazmatów, wspomnień z krainy dzieciństwa i źródeł historycznych. Wiersz okazuje się zarówno dwuznacznym hołdem wobec Orzeszkowej, jak inkarnacją toposu natchnienia (intuicji zweryfikowanej przez świadectwa historyczne) i gestem utożsamienia wiekowego poety z sobą dawnym.

Słowa kluczowe: Czesław Miłosz, autobiografizm, erotyzm, historia, urealnienie fikcji

101

LITTERARIA COPERNICANA 1(41) 2022

ISSNp 1899-315X

ss. 101–111

* Dr hab., prof. Uniwersytetu Technologiczno-Humanistycznego im. Kazimierza Puławskiego w Radomiu, literaturoznawca, krytyk literacki i muzealnik. Do jej głównych zainteresowań należy nowa i najnowsza poezja polska, zagadnienia tradycji literackiej i twórczość Witolda Gombrowicza.

E-mail: a.spolna@uthrad.pl | ORCID: 0000-0002-4541-6929.



The Embodied

Paradoxes of Czesław Miłosz's *Undressing Justine*

Abstract: Miłosz's poem *Undressing Justine* is read as a metatextual whole and more than a dialogue with Orzeszkowa's *On the Banks of the Niemen*. The poem establishes both the speaker's relationship with the main character of the novel, as well as with Orzeszkowa – the patron of literary returns to Lithuania and of writerly self-restraint. It is also an insight into the process of transition from the initiatory reading experience to reflections of a witness to History. An erotic scene with a mirror, in the light of Lacan's psychoanalysis, leads to identification of the poetic voyeur with Justine. The presentation of Orzeszka's life in a gesture of making the fiction real makes her a figure of homeland and fate. The combination of vanitative and catastrophic symbolism with sensual description reinforces the poem's ambiguity from the perspective of post-memory. An affective record of reading shifts into creating a community of the living and the dead, made possible by the poetic word. The host of the hybrid text adds a later comment to the oeuvre, exposing the palimpsest character of phantasms, childhood memories, and historical sources. The poem turns out to be both an ambiguous tribute to Orzeszkowa, an incarnation of the topos of inspiration (intuition verified by historical testimonies), and a gesture of the old poet's identification with his former self.

Keywords: Czesław Miłosz, autobiography, eroticism, history, making fiction real

Rozbieranie Justyny, utwór zamieszczony w tomie Czesława Miłosza *Na brzegu rzeki* (1994), ustanawia relację podmiotu (jako mężczyzny, pisarza, Polaka z Litwy) wobec skrywającej swą tajemnicę młodej dziewczyny i starej kobiety, którą się stała; wobec Elizy Orzeszkowej jako patronki literackich powrotów do kraju lat dziecińczych i mistrzyni pisarskiego samoograniczenia; wreszcie – wobec siebie jako młodego czytelnika, podkochującego się w heroinie z powieści i siebie – starca, który ocalał z okrutnego stulecia i nie uznał Mogiły za jedyną miarę dobra i zła.

Budowa tekstu jest wyraziście hybrydyczna. Jego palimpsestowy charakter wzmacnia gesty ponowienia i upamiętnienia (Błoński 1998: 120–121), aktualizujące się w nawrotach obrazów, fraz i imion. Utwór – by tak rzec – właściwy, napisany niespieszną narracyjną frazą, epicką w swej opisowości i pietyzmie dla szczegółu, składa się z czterech części. Są to kolejno: 27 wersów budujących wgląd w powieść, trzynastowersowe dopowiedzenie losów bohaterki, wykraczające poza fabularne ramy *Nad Niemnem*, modlitewna koda zamknięta w dwuwersie oraz fragment prozą stanowiący wyliczenie rzeczy i zjawisk odsyłających, zdawałoby się, w inne już rejony rzeczywistości. Po nich następuje *Uzupełnienie do wiersza*¹, czyli późniejszy komentarz prozatorski, napisany pod wpływem artykułu Teresy Siedlarowej *W Bohatyrowiczach nad Niemnem*, opublikowanego w nowojorskim „Nowym Dzienniku” (Siedlar 1993).

Inwokacyjny charakter utworu, wypełnionego zwrotami do młodej, potem starej Justyny, stwarza fikcję rozmowy, jednocześnie wzmacniając pozycję poety jako dysponenta

¹ Pierwodruk Miłosz 1993c: 3.

ról w opowiadanej wyłącznie ze swojej perspektywy historii. Dopiero *Uzupełnienie...* wprowadza źródła uwiarygodniające poetyckie intuicje, wciąż jednak bohaterka pozostaje fantazmatyczną figurą ludzkiego losu – także możliwego, choć niezrealizowanego, losu samego autora.

Spotkanie prawie miłosne

Utworu Miłosza nie można sprowadzić do hołdu dla bohaterki *Nad Niemnem*. Relacja z fikcyjną heroiną rozgrywa się na poziomie erotycznych fantazji, podziwu i domyslniej wspólnoty wartości. Zaczynem wiersza byłby nie tyle akt lektury, ile jej pogłos w czytającym, owo „myślałem o niej” z *Uzupełnienia...* (Miłosz 1994: 41). Natomiast sceną inicjującą proces poetyckiego przekraczania barier czasu i przestrzeni jest wyobrażona chwila dotknięcia ciała przed lustrem – zgodnie z predylekcją poety do poszukiwania źródeł literatury w pierwiastku kobiecości:

Miłosz konsekwentnie sugeruje, że poezja sama pochodzi z ciała, z pierwiastka „żeńskiego”, z rytmu, z momentu przedjęzykowego i przedpodmiotowego. Zarazem wydaje się, iż w pewnym stopniu nie ufa on temu płynącemu w nim prądowi i poszukuje sposobów na jego uregulowanie, skanalizowanie i kontrolę. Stąd też jego poezja przyjmuje zhybrydizowane formy, co najlepiej ilustrują długie, „polifoniczne” utwory poetyckie (Bill 2014: 311).

Scena w sypialni to kontemplacja dojrzałego piękna bohaterki – erotyczna „chwila wyjątkowa”, jak o momentach miłosnych objawień w tej poezji pisała Anna Nasiłowska (2004: 75):

Wypaliły się dawno świece, Justyno.
Inni ludzie chodzą po twoich nadniemeńskich ścieżkach.
A ja wstępuję w związek z tobą prawie miłosny,
Dotykając twego ciężkiego, czarnego warkocza,
Który właśnie rozpuszczasz, wążąc w dłoni
Twoje obfite, na pewno, piersi, patrząc w lustrze
Na twoje szare oczy i bardzo czerwone wargi.
Jesteś duża i silna, szerokie plecy.
Dwudziestoczteroletnia, nie lubisz kiedy mówią
Do ciebie: panienko. Sny masz wyraziste
(Miłosz 1994: 39)

Justyna stoi przed lustrem nie tyle, by pielęgnować urodę, ile z potrzeby samorozpoznania, co Stanley Bill odnosi do Lacanowskiej psychoanalitycznej koncepcji transcendowania podmiotowego wymiaru „ja” (2014: 298). Podmiot Miłosza staje obok, ale nie próbuje głębszego wglądu w samoświadomość młodej kobiety. Sygnalizuje jedynie niechęć Orzelskiej wobec fałszywej kwalifikacji związanej ze słowem „panienka”, niepasującym do statusu biednej rezydentki z zepsutą romansem reputacją. Autor *Kronik* był wyczulony na status kobiet w tego typu dwuznacznym położeniu, czego dowodzi choćby jego komentarz na temat Mickiewiczowskiej Telimeny w szkicu *W stronę kobiet* (Miłosz 1993a: 11).

Orzeszkowa opisuje bohaterkę jako

[...] kształtną, silną, w ramionach szeroką [...]. Głowę owiniętą czarnym jak heban warkoczem i twarz śniadą, z purpurowymi usty i wielkimi, szarymi oczami śmiało wystawiała na upalne gorąco. [...] sposób, w jaki trzymała swą odkrytą głowę i ciemne brwi nad siwymi oczami ściągała, nadawał jej wyraz śmiałości i dumy. W ogóle ta panna czy ta dziewczyna na lat dwadzieścia parę wyglądająca wydawała się uosobieniem piękności kobiecej zdrowej i silnej, lecz dumnej i chmurnej (Orzeszkowa 1996: 10–11).

Miłosz oddaje urodę dziewczyny w sposób zasadniczo wierny powieści, niemniej jego opis jest dalece bardziej intymny. Lustro pozwala na wyimaginowane skrzyżowanie spojrzeń Justyny i podglądającego ją czytelnika. Daje okazję do dotknięcia wzrokiem obiektu pożądania. Ciało kobiety jest opisane przez paradoksalną grę materialnego i wyobrazonego: dotykane przez nią samą i przez podmiot. Rozpuszczone włosy są w *Nad Niemnem* sygnałem erotycznym (Cieślakowski 1969: 77), zajmują także bezapelacyjnie pierwszą pozycję w opisach urody bohaterek poezji Miłosza, przed oczyma i ustami (Franaszek 2011: 740; Tomalak 2015: 161); tym samym portret Justyny jest charakterystyczny dla autora *Rozbierania...* Wiersz kreuje podwojony gest rozplatania „ciężkiego, czarnego” warkocza – wyrazistego symbolu fallicznego, może nawet fetyszu (zob. Dybel 2000: 37), ważenia w rękach piersi, oceny barwy oczu i warg. Wpisany w tekst „prawie miłosny” związek ma w sobie coś teatralnego – funduje go decyzja podmiotu-czytelnika, dla którego Justyna pozostaje obiektem, ucieleśnionym za sprawą śmiałej wyobraźni.

Kontemplując fizyczną bliskość Orzeszkowej, podmiot nie potrzebuje wzajemności – kobieta jest w wyimaginowanej scenie skupiona na sobie, nieświadoma obcego spojrzenia. Podmiot obejmuje jej sylwetkę wzrokiem, nie mogąc objąć ramionami. Ekspozuje cechy, które nie należały do kanonu piękna dziewiętnastowiecznej ziemianki, zbliżały ją raczej do mieszkanki zaścianka, były też charakterystyczne dla międzywojennego kultu witalnej nowoczesności: „jesteś duża i silna, szerokie plecy”.

Mimo wszystko uznanie nocnej sceny za uprzedmiotowienie bohaterki – co sugeruje Stanley Bill (2014: 297) – wydaje mi się uproszczeniem. Wskazują na to kolejne wersy utworu:

Nie musisz się mnie wstydzić, jestem z tej epoki,
Która będzie nazwana bezwstydną. Pani Orzeszkowa
Zatrzymywała pióro. Romans twój z kuzynem
Zostawiony domysłem, krwi płynienie,
Plamy na prześcieradle, przemilczane.
Choć dla mnie twoja cielesność, Justyno,
Jest ważna, masz pojawić się zupełna,
Żeby twoja duma, gniewna prawość,
Jaśniały zadziwiając: skąd się biorą?
Jakie dialogi toczy ciało z duszą?
(Miłosz 1994: 39)

Tryb rozkazujący („masz pojawić się zupełna”) eksponuje konieczność ucieleśnienia Justyny jako warunku wejścia w jej wewnętrzny świat. Dla Miłosza fizyczność jest arcyważna jako droga ku domyślnej osobowej całości, kształtującej się w dialogu duszy z ciałem. Motyw rozpoznania siebie w obiekcie pożądania łączy się tu z platońskim mitem Androgyne, w którym męskie i żeńskie, cielesne i duchowe tworzy jedność (Fiut 1998: 195–203).

Podmiot wkracza w erotyczną historię Justyny jako drugi mężczyzna, po Zygmuncie („romans z kuzynem”) a przed Teofilem Różycem i Jankiem Bohatyrowiczem. Wszyscy trzej nie zostali wspomniani nawet z imienia, wyeliminowani jako rywale *voyeura*, który ma nad nimi przewagę pióra, swoją „zemstę ręki śmiertelnej”. Wzmianka o związku z Korczyńskim jest ścieżką dostępu do nie-dziewiczej bohaterki, z którą łatwiej nawiązać wyobrażone porozumienie, odwołując się do potrzeby przełamywania erotycznego tabu, ale którą chciałoby się zrozumieć także poza zmieniającym się drastycznie w ostatnich dwóch stuleciach kontekstem obyczajowym². Fascynująca poetę tajemnica Orzelskiej to nie słabo skrywany romans, lecz skomplikowane psychosomatyczne impulsy kierujące ją ku życiu w szlacheckiej okolicy, wbrew presji otoczenia. Bohaterka ma w sobie nie tylko cielesną dojrzałość, także pewność wynikającą z niełatwych doświadczeń – można wszak, za Beatą Przymuszałą, akcentować widoczną w wierszu empatię wobec cierpienia Justyny (2003: 482–485). Potrzeba samostanowienia manifestowana przez ubogą rezydentkę jest dla Miłosza o wiele bardziej pociągająca niż naiwna niewinność dziewiętnastowiecznych heroin. Zwłaszcza wobec wzorców obyczajowych i patriotycznych, jakie obowiązywały w dworach szlacheckich podobnych do Korczyna:

W twoim kraju dobro i zło mierzono Mogiłą.
Kto dochowa wierności, kto nie dochowa.
(Inaczej, wprowadzano znaczną korekturę
W zawsze niejasne chęci i motywy.)
Nie da się tej powieści streścić cudzoziemcom.
Dla nich ty jesteś jedynie dziewoja
Równość stanową głosząca u Georges Sand.
(Miłosz 1994: 39)

„Zawsze niejasne chęci i motywy” wydają się podmiotowi prawdziwszą motywacją, niż kanon patriotycznych cnót. Rezygnacja ze streszczenia powieści cudzoziemcom, które zresztą pisarz podjął wcale udatnie w swojej *Historii literatury polskiej* (Miłosz 1993b: 354), jest łatwiejsza niż przyznanie, że nawet dla dawnego mieszkańca nadniemeńskiego powiatu wewnętrzna siła Justyny pozostaje zagadką.

² By w pełni zrozumieć, jaka przepaść dzieli te światy, warto wrócić do rozdziału *Dziewictwo* z książki Krystyny Kłosińskiej (1999: 100–118). Orzeszkowa tabuizowała sferę erotyczną, choć, zdaniem Grażyny Borkowskiej, jej późne powieści cechują się większą otwartością obyczajową (Borkowska 1996: 175–183). Ideą powściągliwości w pisarstwie autorki *Chama* zajmowała się bliżej Agnieszka E. Banat (2011: 19–26).

Pisanie starości

Drugą część *Rozbierania Justyny* wypełnia relacja zaprojektowanych przez pisarza dalszych losów Orzelskiej (przedstawionych jako „gotowy/ Rozdział” napisany przez historię):

I oto starość, Justyno, gotowy
Rozdział, Pani Eliza już go nie napisze.
Urodziłaś synów i córki. Dorosły wnuki.
Opierasz ręce na sękatym kiju, matka rodu.
Ostatnia z twoich krewnych i rówieśnych
(Miłosz 1994: 40)

Uwagę przyciąga luka – zaznaczona także graficznie – pomiędzy pierwszą i długą częścią utworu. Z młodości przechodzimy od razu w starość bohaterki³: w wierszu budującym fikcję jej dalszych losów nie istnieje jako mężatka, jakby zwyczajne życie nie było godne uwagi. Jest od razu figurą nestorki Bohatyrowiczów, zgodnie z podskórnym matriarchalnym nurtem powieści Orzeszkowej (Szczuka 2001: 119). Jej starość nie ma fizyczności, jedynym ucieleśniającym śladem postaci jest ręka „na sękatym kiju”, metonimicznie oddającym wygląd spracowanej, zniekształconej reumatyzmem dłoni. O ile więc perspektywa kobieca ujawnia się w miłosnym zawodzie, pierwszym akcie seksualnym i wyrazistych erotycznych snach Justyny, o tyle jej monotonna codzienność została zamazana na rzecz perspektywy Mogiły. Ta upomina się o losy Orzelskiej i jej potomków:

W pylnym śniegu widzisz sanie, konwój sań,
Słyszysz krzyki żołnierzy, lament kobiet.
I wiesz, przeczuwasz, jak wygląda koniec
Jednej ziemskiej ojczyzny. Już nigdy echo
Pieśni na Niemnie śpiewanej, lotów jaskólek,
Nigdy owocobrania w zaściankowych sadach.
Zatrząskują się, jedna po drugiej, sztaby wagonów.
Uwożą ciebie dawnym szlakiem w kraj mordu i mroku
(Miłosz 1994: 40)

Stara Justyna Miłosza, którą Krzysztof Trybuś nazywa „personifikacją ziemskiej ojczyzny u kresu jej istnienia” (2019: 62), staje się bardziej wcieleniem Litwy niż kobietą, żoną i matką, a druga część wiersza „poprawkami do mitu” (Miłosz 1994: 43), niż zamknięciem quasi-miłosnej relacji wiernego czytelnika i powieściowej bohaterki.

Stary pisarz próbuje jej oczami spojrzeć na nadniemeńską okolicę, z wyobrażonej perspektywy wiekowej bohaterki doświadczyć piękna i utraty. Uwniosłona jako „matka rodu”, Justyna pozostaje, podobnie jak w pierwszej części, milczącym połączeniem ciała i duszy, doznających zachwyty po raz ostatni. Stąd rajska sceneria sadów (z ambiwalentną, erotyczno-wanitatywną symboliką owocobrania), doliny rzeki – heraklitejskiego wcielenia czasu

³ Narzuca się analogia pomiędzy tym zapisem a wyrwą w biografii autora, który po wyjeździe do Warszawy w 1937 roku był na pół wieku odcięty od małej ojczyzny, a powrót do niej w starości zapisał w cyklu *Litwa po pięćdziesięciu dwóch latach* (por. Berkan 1998: 83–108).

i nieba przekreślonego czernią jaskółek, które w poezji katastrofistów zwiastowały nadejście kresu.

Podmiot po raz kolejny zbliża się do zmysłowego doświadczenia bohaterki, tyle że skupienie uwagi na pięknie młodego ciała w nocnej scenerii pokoju zastąpione zostało panoramicznym spektrum wrażeń chciwie chłoniętych przez słabnący wzrok i słuch. To fragment, w którym brzmią, zestawione kontrastowo „echo/ Pieśni na Niemnie śpiewanej”, „krzyki żołnierzy, lament kobiet” i zgrzyt zatraskujących się wagonów. Obraz jakby przejęty z *Ustępu* Adama Mickiewicza: „W pylnym śniegu widzisz sanie, konwój sań, / Słyszysz krzyki żołnierzy, lament kobiet” przechodzi płynnie w jego dwudziestowieczną odsłonę – wagony wywożą mieszkańców szlacheckiej okolicy na zesłanie. Zgrzytliwa instrumentacja głoskowa nasycza grozą określenie celu ostatniej podróży jako „kraju mordu i mroku”. Otwarta przestrzeń zamyka się na zawsze. Ciemność i milczenie czekają na obrzęd, na światło świec.

Literackie gusła

Pierwszym obrazem *Rozbierania Justyny* jest powidok światła: blask dawno wypalonych świec. Zaraz po nim przywołany zostaje ślad po nieistniejącej dziewczynie, pozostawione przez nią ścieżki deptane krokami „innych ludzi”. W ten brak do wiersza wkracza „ja” i w geście uobecnienia przeszłości zawiesza działanie czasu – zamienia inicjalne, baśniowe „dawno” w mityczne „teraz”. Poeta zrazu występuje w tekście w roli uczestnika mitu, ożywionego własną afektywną, eksponującą potencjalność doznania lekturą, po czym w drugiej części utworu przechodzi na stronę historii, jako świadek okrutnego stulecia, ocalały bez zasługi. Śmiałym słownym gestem „I oto starość, Justyno” konstruuje perspektywę postpamięci, projektując ostatnią podróż bohaterki – z nadniemeńskiego raju w głąb Rosji. Włącza w nią, jak dowodzi Trybuś, zapisane w kulturze „romantyczne obrazy pamięci losu i przeznaczenia” (2019: 62).

Trzecia część wiersza jest zaproszeniem do obrzędu, który wskrzesza umarłych w pamięci, słowie i modlitwie:

Choć nigdy ciebie nie było, zapalmy świece
Tutaj w pracowni, czy nawet w naszym kościele
(Miłosz 1994: 40)

Zagaspłe świece stanowią obrazową kłamrę: zapłoną na nowo i na nowo zgasną („I wosk spływa soplami” – przeczytamy później). Dystych „Choć nigdy ciebie nie było, zapalmy świece/ Tutaj w pracowni, czy nawet w naszym kościele” to także jawna aluzja do *Dziadów* wileńsko-kowieńskich. Czyniłaby ona z podmiotu szamana czy przewodnika wspólnoty, gdyby nie świadomość zmaconej ontologii Justyny i przekonanie, że literackie gusła są bliższe pracowni artysty niż modlitwom za zmarłych.

Wezwanie do upamiętnienia nieistniejącej bohaterki przypomina o towarzyszącym czytelnikom od zawsze pragnieniu wszczęcia sugestywnej fikcji w tkankę codzienności. Tej samej potrzebie, która fundowała msze za duszę Longinusa Podpięty czy tablicę

poświęconą Ignacemu Rzeckiemu na Krakowskim Przedmieściu, która 16 czerwca każe obchodzić w Dublinie Bloomsday, by zapisane słowo stało się ciałem.

Ostatnia część wiersza przyjmuje kształt inkantacji:

I wosk splywa soplami, i ludy handlują, i wieloryby pływają koło Lahaina, i niewdzięczne pokolenia wznoszą sobie domy, i francuscy policjanci dostali nowe peleryny, i słońce jeszcze raz wschodzi i... (Miłosz 1994: 40).

Charles Kraszewski odczytuje powyższy *passus* jako skargę na obojętność świata wobec dramatów jednostek i niezawinionej, masowej śmierci ofiar terroru:

[...] the fact of Europe learning nothing, Europe picking up where it left off after so many tragedies, moves him to consider whether or not there is anything transcending this material existence at all (Kraszewski 2012: 200).

Uważam tę interpretację za zbyt jednostronną. Miłosz włącza w zakończenie aluzje do własnych utworów z *Trzech zim*, *Ocalenia* i tomu *Gdzie wschodzi słońce i kędy zapada*, co, jak wykazała Angelika Matuszek, nadaje wizji cechy apokaliptycznej syntezy (Matuszek 2018: 165). W wyliczeniach domykających *Rozbieranie Justyny* można jednak – poza szeregiem intertekstualnych odwołań – dostrzec też wyznanie człowieka współczesnego, który ze wspólnotowej, sakralizowanej przestrzeni lektury wraca do codziennego kołowrotu zdarzeń, do pozornie bezpiecznej ahistorycznej egzystencji, ponawianej z codziennym wschodem słońca. Spływający wosk symbolizuje przecież także nieskończony ruch, transformację, taniec życia w swych wzniosłych i banalnych przejawach.

Niemożliwy komentarz?

Gospodarz hybrydycznej całości, jaką jest *Rozbieranie Justyny*, rozsiewa w tekście sygnały objaśniające genezę utworu. Są liczne, lecz niespójne. Wyznanie „akcja powieści mnie nie wystarczała” – to przecież podstawowa motywacja literackich nawiązań; pozornie proste „Myślałem o niej i z tego myślenia ułożył się wiersz” nie w pełni oddaje intensywność, z jaką namiętny czytelnik wkracza w rzeczywistość ulubionej książki. Gdy Miłosz używa słowa „polonistyczny”, kiedy prowadzi grę z tytułowym „rozbieraniem” (które odsyła zarówno do nagości Justyny, jak analizy tekstu)⁴, nawet gdy napomyka o doświadczeniach wykładowcy na zagranicznym uniwersytecie – wprowadza kontekst profesjonalnej lektury powieści. W horyzoncie odbiorcy pojawia się jeszcze perspektywa mitotwórcza, jako że podmiot przyjmuje też rolę kulturowego przewodnika po nadniemeńskim uniwersum. Przenikanie się fantazmatów, wspomnień i źródeł składa się na owe „poprawki do mitu”, zgłaszane przez poetę w *Rozbieraniu Justyny*. Mitu, który z definicji nie ma wersji kanonicznej – dopóki pozostaje żywy, jest ciągle odnawianą w opowieści wariacją na temat zdarzeń ważnych dla wspólnoty.

⁴ Mniej przekonująca wydaje mi się propozycja Agnieszki Rydz, by dojrzeć w tytule aluzję do „politycznego rozbioru” Wileńszczyzny (2012: 82).

Wiersz Miłosza dokumentuje transformację *voyeura* w świadka historii; fantazmatycznej lektury w szamanizm; osobistego doświadczenia w uniwersum poetyckiego słowa. Wspomniana przemiana odbywa się za sprawą sieci wewnętrznych nawiązań pomiędzy wierszem a komentarzem, piętrowej konstrukcji ech.

Uzupełnienie... pełni tu rolę systemu glos, jest dodatkową rozbiórką wiersza o rozbieraniu. Podniosłe, inwersyjne „[...] wstępuję z tobą w związek prawie miłosny” zostaje sprozaizowane i zbagatelizowane wyjaśnieniem „zakochałem się trochę w Justynie” (Miłosz 1994: 41). Opis sytuacji wspólnego wpatrywania się w lustro w ramach modelowego aktu lektury uobecniającej jest bez ogródek określone mianem voyeryzmu. Zdanie „Orzeszkowa/ zatrzymywała pióro” (ibid.: 39) zyskuje komentarz o „pisarzu w służbie dobra”, który pomija swoją wiedzę o „mrocznych stronach ludzkiej egzystencji” (ibid.: 40).

Autor *Rozbierania Justyny* podjął się roli kontynuatora nadniemeńskiej epopei, szkicując za panią Elizę „ostatni rozdział” – w komentarzu tłumaczy to niecierpliwością wyobraźni kogoś, któremu nie wystarczała akcja powieści. Następnie odtwarza rachunek dat, wylicza kolejne momenty dziejowe, których mogła doświadczyć bohaterka, nazywa, co w wierszu było niedopowiedziane. Miłosz udowadnia, że losy Orzelskiej-Bohatyrowiczowej i jej potomków napisała historia, a on sam przewidział najbardziej prawdopodobny, tragiczny bieg wydarzeń.

Poeta zamyka *Uzupełnienie do wiersza* słowami „niemożliwy jest komentarz”, charakterystycznymi dla bliskiej mu retoryki niewyraźności (Markowski 2000: 331–332), choć właśnie zbudował palimpsestową eksplikację swojego romansu z tekstem Orzeszkowej: w pierw poetycką, współkreując alkowianą scenę z *Nad Niemnem* i uzupełniając ją o tragiczny epilog, a następnie prozatorską, wzmacniając literacką wizję historycznym, nieubłagającym równaniem. Komentarz transcendujący ludzkie doświadczenia, nazwany niemożliwym, bo „nie wynaleziono języka wspólnego dla żywych i umarłych” (Miłosz 1994: 43), okazuje się niekonieczny. Zastępuje go świeca, znak pamięci, oraz ponawianie opowieści.

Zakończenie

Rozbieranie Justyny, zwłaszcza czytane razem z *Uzupełnieniem do wiersza*, odzwierciedla stosunek Miłosza do postawy twórczej Orzeszkowej: interpretacja życiowych wyborów fikcyjnej bohaterki zbiega się z odczytaniem pisarskich decyzji autorki *Nad Niemnem*. Wiersz i komentarz są również jednostronną rozmową ze strażniczką bliskiego poecie świata: miejsc, pejzaży, typów ludzkich i etosu, które pamiętał z dzieciństwa i wczesnej młodości. Jak ocenia Orzeszkową? Ambiwalentny komentarz zgadza się z jednej strony z wymową wierszy takich jak *Przemilczane strefy*, *Do Filipa Larkina*, *Jeżeli czy Historie ludzkie*, z drugiej – współgra z wyższościową oceną twórczości innej prawej i dobrej autorki w wierszu *Czytając „Notatnik” Anny Kamieńskiej*. Deklarowany podziw łączy poeta z dystansem wobec pisarstwa opartego na samoograniczeniu. Gesty różnicowania (niepraktykowane dziś „zatrzymywanie pióra” Orzeszkowej, jej „służba dobru” oparta na świadomym łagodzeniu okrutnych prawd o świecie *versus* deklarowane przez Miłosza dowartościowanie cielesności w procesie rozumienia bohaterki) nie wyczerpują problemu. Współczesny poeta pyta o otwartość w ujawnianiu zła i namiętności nie tyle w imię odwagi obyczajowej, ile

w obronie niuansowania sztywnych norm etycznych, które – jak uczy hermeneutyka podejrzeń – kreowane są przez „zawsze niejasne chęci i motywy” (Miłosz 1994: 39).

Miłosz, dając Justynie alternatywne życie literackie, finguje akt komunikacji z bohaterką, wpisuje swoje światoodczucie w jej młode i starcze zmysły, by na koniec przypieczętować poetyckie zabiegi odwołaniem do faktów, niewiele różniących się od literackiej fikcji. Buduje także akt odczytania siebie jako kontynuatora dziewiętnastowiecznej powieści, obdarzonego niepełną wiedzą, lecz świetną intuicją, wszak jego „niepokój o los Justyny po 1939 roku był uzasadniony” (ibid.: 41). Heroina Orzeszkowej miała żyć długo i szczęśliwie, bohaterka Miłosza zostaje zesłana, jej historyczny pierwowzór, Justyna z Kamieńskich Strzałkowska, grzebie potajemnie w poświęconej ziemi szczątki swego syna i męża, rozstrzelanych przez Sowieć. Weryfikacja przeczuć przez źródła historyczne – w tym wypadku artykuł Siedlarowej – ma potwierdzić zarówno znajomość mechanizmów historii, jak szamanizm poety, trochę proroka, trochę nowoczesnego Guślarza.

Najdobitniej świadczy o tym zdanie, które wprost odwołuje się do romantycznego toposu natchnienia, a pośrednio – do bliskiej poecie koncepcji dajmoniona⁵ jako niejasnego przymusu zapisywania treści z pogranicza świadomości i podprogowego impulsu:

Więc jednak może jakieś szczególne prądy przepływają między literackim dziełem, czytelnikiem i życiem pośmiertnym jego bohaterów, jeżeli ten wiersz został mi podyktowany? Tak dawno, przecie *Nad Niemnem* ukazało się w 1888 roku, takie przetoczyły się nad ziemią kataklizmy, a trwa ciągle tamta rzeczywistość, w wieści, w podaniu, w poprawkach do mitu (ibid.: 42–43).

Proroczy język wiersza, o którym pisał Jan Błoński (1998: 119), ma w sobie i patos, i czułość. Miłosz pozostaje przy tym *voyeuem*, spoglądającym już nie w lustro korczyńskiego dworu, lecz w groby Łunnej i Katynia, wspomniane w artykule z „Nowego Dziennika”. Jeśli rzeczywiście „trwa tamta rzeczywistość”, jak twierdzi w *Uzupełnieniach...*, to tylko w pamięci miejsc i ludzi, bliskich exulowi, który dobrze wie, czym jest „koniec / Jednej ziemskiej ojczyzny” (Miłosz 1994: 40).

Wiersz jest także próbą odzyskania przeszłości w geście utożsamienia wiekowego poety z sobą dawnym: podatnym na zachwyt czytelnikiem niedopowiedzianych wątków *Nad Niemnem*. Starość Miłosza dotyka młodości Justyny, odnawia się w niej. Orzelska zyskuje w zamian sędziwość z okrutnie dopełnionym losem. A świeca, kilkakrotnie powracający symbol upamiętniania na przemian gaśnie i rozświećla mrok, by znów się wypalić.

Bibliografia

- Banot, Aleksandra E. 2011. *Pokój z widokiem na ogród. Miłosne fantazmaty w prozie Elizy Orzeszkowej*. Bielsko-Biała: Wydawnictwo Akademii Techniczno-Humanistycznej.
- Berkan, Maria 1998. „Poetycka Litwa Miłosza”. *Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica* 1: 83–108.
- Bill, Stanley 2014. „»Feminizm« Miłosza: kobieta, ciało, jaźń”. *Ruch Literacki* 3: 297–313.

⁵ W tomie *Na brzegu rzeki* znalazł się także wiersz *Do dajmoniona*. O tym wątku w twórczości poety pisze Joanna Dębińska-Pawełec (2011: 119–138).

- Błoński, Jan 1998. *Miłosz jak świat*. Kraków: Znak.
- Borkowska, Grażyna 1996. *Cudzoziemki. Studia o polskiej prozie kobiecej*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Cieslikowski, Jerzy 1969. „»Nad Niemnem« Elizy Orzeszkowej. Rozważania nad semiotyką mitów religijnych”. *Pamiętnik Literacki* 2: 65–80.
- Dębińska-Pawelec, Joanna 2011. „Rytmiczne szepty dajmoniona. O mediumicznej funkcji poezji Czesława Miłosza”. *Postscriptum Polonistyczne* 1: 119–138.
- Dybel, Paweł 2000. „Refleksje wokół diagramu różnicy seksualnej Jacques’a Lacana”. W: Grażyna Borkowska [&] Lidia Sikorska (red.). *Krytyka feministyczna. Siostra teorii i historii literatury*. Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN.
- Fiut, Aleksander 1998. *Moment wieczny. O poezji Czesława Miłosza*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Franaszek, Andrzej 2011. *Miłosz. Biografia*. Kraków: Znak.
- Kłosińska, Krystyna 1999. *Ciało, ubranie, pożądanie. O wczesnych powieściach Gabrieli Zapolskiej*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Kraszewski, Charles S. 2012. *Irresolute Heresiarch: Catholicism, Gnosticism and Paganism in the Poetry of Czesław Miłosz*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.
- Markowski, Michał Paweł 2000. „Miłosz: dylematy autoprezentacji”. W: Aleksander Fiut (red.). *Poznanie Miłosza 2. Część pierwsza 1980–1998*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Matuszek, Angelika 2018. „Polonistyczne rozbieranie – o jednym wierszu Czesława Miłosza”. W: Krzysztof Feruga [&] Agata Ostrowska-Knapik (red.). *Język. Tożsamość. Wychowanie*. Praga: Verbum.
- Miłosz, Czesław 1993a. „W stronę kobiet”. *Teksty Drugie* 4–6: 7–14.
- 1993b. *Historia literatury polskiej do roku 1939*. Tłum. Maria Tarnowska, Kraków: Znak.
- 1993c. „Uzupełnienie do wiersza”. *Dekada Literacka* 5: 3.
- 1994. *Na brzegu rzeki*. Kraków: Znak.
- Nasiłowska, Anna 2004. „Kobiety w poezji Czesława Miłosza”. *Teksty Drugie* 3–4: 79–90.
- Orzeszkowa, Eliza 1996. *Nad Niemnem*. Oprac. J. Bachórz. Warszawa–Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Przymuszała, Beata 2003. „Przemilczane... Miłosz czyta Orzeszkową”. *Polonistyka* 8: 482–485.
- Rydz, Agnieszka 2012. „Czesław Miłosz »o sobie samym jako (o) innym«: Miłosz – Ricoeur”. *Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka* 20: 82.
- Siedlar, Teresa 1993. „W Bohatyrowiczach nad Niemnem”. *Przegląd Polski/ Polish Review* dodatek do *Nowego Dziennika*, 30 grudnia 1993, 12–13, 15.
- Szczuka, Kazimiera 2001. *Kopciuszek, Frankenstein i inne. Feminizm wobec mitu*. Kraków: Wydawnictwo eFKA.
- Tomalak, Barbara 2015. „Kobiety w poezji Miłosza”. *Świat i Słowo* 2: 147–163.
- Trybuś, Krzysztof 2019. „Rozbieranie literatury”. W: Krzysztof Trybuś (red.). *Wielkie wiersze – nowe lektury. Prace dedykowane profesorowi Rolfowi Fieguthowi*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.