

Teksty Drugie 1991, 6 , s. 137-142



Mirona Białoszewskiego „Listy do Eumenid”

Tadeusz Sobolewski

Tadeusz Sobolewski

Mirona Białoszewskiego

„Listy do Eumenid”

Białoszewski nie chce się z nami rozstać. Ukazały się trzy jego pośmiertne książki: *Oho, Ameryka. Obmacywanie Europy, Konstancin*. Czeka na druk „epika domowa” — *Chamowo*. W 2010 roku, zgodnie z wolą poety, ma się ukazać jego tzw. tajny dziennik z lat 1975–1983. Tajny — tak go nazywał, bo operował w nim prawdziwymi nazwiskami. Ale poza tym tekst (którego współdysponentem jest niżej podpisany) niewiele różni się od tego, co w tym samym czasie Białoszewski pisał jawnie. U niego wszystko było dziennikiem i wszystko było literaturą. Zarówno w prozie, jak w wierszach Białoszewskiego zacierały się granice między materią rzeczywistości a nadaną jej formą. Spojenia były niewidoczne — jak w *Trzy po trzy* Fredry, jak w *Podróży sentymentalnej* Sterne’a.

Po blisko dziewięciu latach od śmierci Mirona Białoszewskiego prof. Maria Janion przekazuje do druku 13 listów, jakie otrzymała od poety w ostatnich miesiącach jego życia. Listy te, uzupełnione wierszami pisanymi w szpitalu na Grenadierów, a potem w szpitalu anińskim, są właściwie adresowane do trzech zaprzyjaźnionych osób: Marii Janion, Marii Żmigrodzkiej, Małgorzaty Baranowskiej. Białoszewski nazywał je żartobliwie „trzema Eumenidami” (bo „jak czegoś się uchwycą, to nie

zostawiają na nim suchej nitki”). „Przychodzą razem — relacjonował. — Przynoszą kwiaty. Robi się jak w dworku polskim”. W dzienniku zapisuje w syntetyczny sposób niektóre z ich spotkań — wśród nich wieczór w Oborach w 1979 roku, kiedy to rozmowa zaczęła zataczać „coraz kosmiczniejsze kręgi”. Kiedyś na Lizbońskiej w drzwiach Mirona zastałem kartkę powitalną, przeznaczoną dla Eumenid. Grubość liter namazanych długopisem i monumentalny krój pisma świadczyły, jak wiele dla niego znaczyły te spotkania. Musiał się czuć wyjątkowo dobrze rozumiany i doceniany, skoro im właśnie powierzył swój literacki testament — te listy.

— Niech pan wyda książkę—dom, pomieszanie wierszy i prozy; i w ogóle nie przejmować się formą — radziła Białoszewskiemu pod koniec lat siedemdziesiątych Maria Janion. — Niech to będzie książka „z wyjściem od siebie, od swojej osoby, oznaczonej w takim a takim czasie. Bo wtedy czytelnik zastanawia się: on wtedy to i to, a co ja wtedy?”

Ale na dobrą sprawę wszystko, co Białoszewski wydawał od czasu tomiku *Było i było* (1965), wszystkie jego „donosy rzeczywistości”, „szumy, zlepy, ciągi”, łącznie z późnymi wierszami, w których rzeczywistość bloków mieszkalnych łączyła się z rzeczywistością kosmiczną — było literaturą „z wyjściem od siebie”, literaturą skróconego dystansu między autorem a czytelnikiem. Chodziło o taką literaturę, która byłaby samym przekazem, samym kontaktem — rodzajem listu do czytającego.

Listy do Eumenid są spełnieniem tak pojmowanej literatury. Wszelkie konwencje w nich się udosławiają. Jest to rodzaj powieści w listach, która naprawdę „przeszła przez pocztę”. Mowa w niej o rzeczach ostatecznych, ale okazuje się, że wszystkie tak zwane „rzeczy ostateczne” stają się pospolite, trywialne wobec ostateczności prawdziwej, która czeka poetę po napisaniu ostatniego zdania.

Z jednej strony te listy są pożegnaniem z życiem i z literaturą („mszczą się zużyte metafory” — pisze Białoszewski w swoim ostatnim wierszu). Z drugiej strony — sam fakt pisania jest dla niego jedynym ratunkiem, próbą zaskarżenia sobie zapasowej nieśmiertelności na wypadek, gdyby po tamtej stronie była tylko nicość. Czy cała jego twórczość nie wyrastała z eschatologicznego niepokoju? Czy nie była wyrazem solidarności z żyjącymi wobec zagrażającej nicości? Czy nie była zarazem próbą oswojenia nicości?

W programowym (co rzadkie u Białoszewskiego) tekście z tomu *Trzydzieści lat wierszy*, zatytułowanym *To mieszkanie potrafi być natchnione*,

autor kontempluje ikonę, na której „stare zielenie brązowe powiewają od trzystu lat”. Poeta pyta wprost: „czym jest sztuka?”. I próbuje na to pytanie odpowiedzieć. Jego uwagę przykuwa „zgięty łokieć anioła” na ikonie. Ikona jest ułamana; z „niecałego obrazu” — właśnie przez to, że niecały, fragmentaryczny — „coś woła”. Woła do rymu. „Gest szukający łokcia anioła” okazuje się tym, co przetrwa i pokona czas. Prawda sztuki zawiera się w samym geście szukania. Sztuka jest „naszym pukaniem do siebie”. A to „szukanie”, „pukanie”, „wołanie” — to nic innego, jak zamienne sposoby nazywania miłości. Ułamany anioł ożywa, przemawia do człowieka, który na niego patrzy. A ten człowiek — poeta — sam staje się obrazem, i jest przez innych widziany jako obraz. Autor upodabnia siebie w tym wierszu, w dyskretny sposób, do anioła z ikony („skrzydło okna / ja we wnęce”), posyłając migawkowy obraz samego siebie tym, którzy po latach z kolei w jego wierszach, jak on na ikonie, zechcą „szukać łokcia anioła”. Taką przynajmniej ma nadzieję.

5 maja 1983 pisze do Eumenid:

Teraz jeszcze zostaje nadzieja na przyszłość daleką, nieco po życiu. Co łączy się z wiarą (w siebie i odbiór). Bo mowa tu o pamięci, więc głównie o skutkach pisania. To też łączy się z miłością, bo czytelników na jakiś sposób przecież się kocha. Przynajmniej w czasie pisaniowo-czytaniowego kontaktu, który rozciąga się w czasie, i chodzi o to, żeby w jak najdłuższym czasie.

Czy nie jest to p r o ś b a o nieśmiertelność? Akt pisania czy mówienia staje się dla Białoszewskiego jedynym źródłem cnót boskich: wiary, nadziei i miłości.

W moim nastrojo-ujęciu wszystkie te cnoty i nadzieje odpadają, nie są nic warte, bo wszystko jest nieważne, wszystko się rozsypuje. Nie zostaje w końcu z nas nic, bez różnic żadnych.

Nie ma tu miejsca na żadne złudzenia, bo n i e m a w y k u p u. W niesamowitym śnie z listu trzynastego Miron próbuje wykupić się od śmierci, która go kusi i mami, przyjmując postać ukochanej ciotki Nanki:

— masz sześć tysięcy, mało?

buntuję się

— to oszustwo!

Miron odbiera Nance pieniądze, a wtedy ona okazuje się „facetem z czworgiem niebieskich oczu”, które „latają filuternie”. Pada pytanie o wiarę, przebijające się przez senną malignę: „czy zawsze wierzysz w to,

czy... chcesz wierzyć... chcesz, żeby ci uwierzyli, udaje ci się?”. To zawieszona w próżni pytanie zostaje zadane czterookiemu facetowi, który w pierwszym ujęciu jest śmiercią i grzechem, ale ma też w sobie coś ze wschodniego, groźnego bóstwa. W ogóle — z bóstwa. W tej postaci i jej przemianie, w pytaniu, które temu towarzyszy, pojawia się paradoksalna możliwość dobra. Podobna do tej, jaka czai się w słowie „eumenidy” — dobroczynne mścicielki.

Literatura Białoszewskiego rozkwitała w cieniu śmierci, w obliczu zła. Kłaniał się przed śmiercią, zaklinał zło. Bez buntu, jakby w obawie przed rozgniewaniem bóstwa. Tak jakby chronił się pomiędzy szczegóły życia, z lęku przed ostatecznościami. *Pamiętnik z powstania warszawskiego* był opisywaniem życia „na tle możliwości śmierci”. Na tym polega urok tego pisarstwa: gdy czyta się po raz pierwszy *Pamiętnik*, gdy ja dwudziestotrzyletni czytałem go po raz pierwszy, z wypiekami, niemal jak powieść przygodową, głównym pragnieniem czytelnika jest: razem z bohaterem–narratorem uczestniczyć w apokalipsie Warszawy i bezpiecznie z niej wyjść. W listach do Eumenid opisy zawału serca, zdrowienia po zawale, znajdowania szans na przeżycie budzą nieodparte skojarzenia z opisami powstańczymi. Dzieje się to w sposób naturalny. Zawał jest drugą z kolei, równie ważną i groźącą ostatecznymi konsekwencjami przygodą życiową Mirona Białoszewskiego, i tak, w kategoriach przygody, jest przez niego traktowany. Są to, co prawda, zagrożenia różnej natury: jedno zewnętrzne, historyczne; drugie — wewnętrzne, fizjologiczne. Ale możliwe skutki dla człowieka są takie same. I szanse przetrwania — również. Białoszewski zastanawiał się kiedyś, czy jest możliwe, żeby zginął w powstaniu warszawskim, mimo że je przeżył? I odpowiadał sobie: owszem, mogę zginąć, jeżeli w przedśmiertnej malignie przyśni mi się, że zginę w powstaniu.

Kiedy w listach do Eumenid Białoszewski opisuje życie szpitalne, wykazując cudowną umiejętność urządzenia się, przystosowania i wykorzystania ograniczeń sytuacji, trudno nie wspomnieć *Pamiętnika z powstania*. Powrót rekonwalescenta do życia ma coś z euforii, że się przeżyło bombardowanie, a jeszcze — że można je opisać, co dowodzi prawdziwego triumfu nad losem. Gdy Miron zwiedza nocą korytarz szpitalny na Grenadierów, gdzie „mieszkają rzędem na łózkach cztery panie”, jest w tym opisie ta sama radość „życia na kupie”, ta sama ukryta euforia, jak w scenach z piwnicznego życia na Starówce. Następuje też podobne zamącenie przestrzeni. W powstańczej Warszawie

przejscie z jednej ulicy na druga stawało się wyprawą, podobnie — sukcesem dla zawałowca jest dojście do „skrzyżowania z kanapą”, gdzie „mieszka astmatyk z Miedzeszyna”.

Różnica polega na tym, że tamta, historyczna sytuacja dawała szansę wyjścia — ta nie daje. Schwytany w pułapkę Mistrz Miron zostaje zmuszony do konfrontacji z ostatecznością, której uniknął w powstaniu. Lecz nim zada czterookiej bestii ze snu pytanie o wiarę stanowiącą jakieś wyjście, odprawia swoje nabożeństwo na cześć życia, które może „nic nie znaczy”, ale ma tę wyższość, że jest. I daje się opisać.

W sytuacji zawieszenia pomiędzy niebytem a światem, który wymyka się poecie z rąk — kryje się tragizm. Ale na tym wciąż zmniejszającym się obszarze potrafi jeszcze „poczuć się właścicielem życia”. Życie, na które patrzy, jest wciąż zajmujące, bogate, nieprzebrane. A on umie dać temu wyraz — do końca. Szkicowane przez niego szpitalne obrazki można porównać z barwnymi scenami rodzajowymi z placu targowego, które przedstawia swemu kuzynowi bohater ostatniego opowiadania E. T. A. Hoffmanna *Narożne okno*. W istocie, mamy do czynienia z podobną sytuacją: człowiek skazany, artysta, zwraca się ku rzeczywistości, napawa się widokiem życia, sam — unieruchomiony. Przyglądanie się obrazom „wiecznie zmiennego życia” wyzwala w bohaterze opowiadania Hoffmanna (którym jest on sam — umierający) „ostatnią iskrę dobrego humoru”, a zarazem prowadzi do nieuchronnego wniosku: „Było! Trzeba korzystać z chwili”. Nie znam w literaturze bardziej przejmujących świadectw, oddających łakome, a zarazem pełne goryczy czepianie się życia. Towarzyszy mu u Hoffmanna motyw tajemniczej nadziei: *et si male nunc, non olim sic erit!* (jeśli teraz źle, to nie zawsze tak będzie). Ta sama nadzieja, mimo wszelkich zaprzeczeń, obecna jest u Białoszewskiego.

Białoszewski opowiadał, że znalazł w jakiejś książce podróżniczej (jak wiadomo, rozczytywał się w takiej literaturze) opis śmierci papug, który go głęboko poruszył, wyrażał bowiem tragizm sytuacji ludzkiej: martwe papugi wiszą głowami w dół, ale szpony mają wciąż zaciśnięte wokół gałęzi.

W szpitalu, na miesiąc przed śmiercią, Miron czyta inny „dziennik znaleziony w dżungli”, Francuza Maufrais, opisujący wdzieranie się w głąb Gujany. Dziennik zaczyna się od apostrofy do bogów lasów i wód, nieba i ziemi, aby pozwolili przejść samotnemu wędrowcowi. „Nie pozwolili” — stwierdza Miron. I zaraz cytuje modlitwę, której

akurat słucha z taśmy („bardzo starogrecka liturgia”): „Panie, pamiętaj o nas wszystkich w dzień Sądu Ostatecznego” — tak jakby chciał zestawić ją z modlitwą podróżnika z Gujany. Ile w tym jego własnej wiary, a ile zwątpienia? Towarzysząc Białoszewskiemu w jego „wdzieraniu się w głąb Gujany”, dochodzimy do momentu, gdzie wszelkie sztuczne konstrukcje ukazują swoją pustkę. Gdzie liczą się już nie zdania, myśli, idee, ale samo pisanie, będące formą kontaktu, formą miłości.

Pisze się list na dowód, że się żyje. Ale też na odwrót: żyje się, póki się pisze, póki się opowiada — jak Szeherezada. Ponieważ dla czytającego ten, kto opowiada, żyje w słowach, w samym akcie opowiadania. Białoszewski jest tego głęboko świadomy, gdy mówi, że „c z y t e l n i k a n i e o b c h o d z i , c z y j a ż y j e”. Dotyka w tym momencie mimochodem tajemnicy literatury. Poprzez pisanie chce doprowadzić się do stanu, czy choćby przeczcucia stanu, kiedy jego samego nie będzie już obchodziło, czy żyje. I w ten sposób odnajduje przejście na tamtą stronę, odrywa się od samego siebie, chytrze chowa się w słowach, próbując „poodczuwać potencjalnie” to „czego nie będzie czuł wtedy”, gdy te listy będą czytane. W swoich dociekaniach prowadzi nas za sobą daleko „w głąb Gujany”, najdalej, jak się da. Właśnie: jak się da. W tym potocznym zwrocie, użytym wobec sytuacji ostatecznej, jest coś z warszawskiej lekkomyślności i coś z warszawskiego heroizmu. Gdy okazało się, że nie ma odpowiedzi na żadne z pytań, jakie człowiek stawia w obliczu niewiadomego, Białoszewski pociesza siebie (i nas): „No, dobra jest. Co się da, to się da”.