

Aleksandra Zdanowicz

Wydział Filologiczny

Uniwersytet Gdański

e-mail: zdanowicz.ola@wp.pl

ORCID: 0000-0002-0493-536X

Przestrzeń utracona i tożsamość (nie)zbudowana.
Świat wspomnień jako forma terapii tożsamościowej
w *Lidzie* Aleksandra Jurewicza¹

Lida, pamięć i autobiografia, czyli kilka
wstępnych założeń

Szczególną popularność wypowiedzi autobiograficznych – znanych od dawna w naszej kulturze – można zaobserwować w dwudziestym wieku. Mieczysław Dąbrowski zauważa, że ta wzmożona chęć tworzenia kreacji auto- i biograficznych wynika z przytłoczenia człowieka wielkim procesem historycznym (mowa tu szczególnie o człowieku XX-wiecznym), jest chęcią podjęcia dialogu z doświadczeniem dziejowym i zaznaczenia – trwale i materialnie – swojej w nim obecności; ponadto jest próbą uporządkowania zewnętrznego i wewnętrznego chaosu, odnalezienia samego siebie w natłoku zjawisk i bodźców². Poststrukturaliści natomiast (wśród nich między innymi Paul de Man) zwracają uwagę na fakt, że zapisywanie własnych przeżyć jest rodzajem przedstawienia będącego wynikiem pragnienia autora, aby dla siebie samego pozostać żywym w materii tekstowej³.

¹ Artykuł w dużej części pochodzi z fragmentów mojej pracy licencjackiej pt. *Już nie Stamtąd, wciąż nie stąd. Wymiary tożsamości i poetyka pamięci w Lidzie Aleksandra Jurewicza*, którą napisałam pod kierunkiem dr. hab. Dariusza Szczukowskiego.

² M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 222, 233–34.

³ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 73.

Trudno jednak powiedzieć, że rozumiany współcześnie tekst autobiograficzny oznacza tekst prawdziwy zgodnie z klasyczną koncepcją prawdy jako wiernego odzwierciedlenia rzeczywistości. Pewna sprzeczność intencji widoczna jest już bowiem w samych założeniach takiego utworu, który ma wiernie przedstawiać wydarzenia i jednocześnie być literaturą, przy czym jedno wyklucza drugie, ponieważ ukształtowanie stylistyczne, nadanie swojej wypowiedzi określonej formy, nawet samo jej zapisanie – zapośredniczone przez retoryczne struktury języka – odsuwa ją w stronę fikcji. Dlatego też każda relacja ulega fikcjonalizacji już w momencie opowiadania⁴. Samo pisanie o sobie przybiera zaś kształt tworzenia autofikcji będącej wedle Serga Doubrovsky'ego „obrazem siebie w lustrze analizy, gdzie obejmująca proces terapii «biografia» jest «fikcją», którą podmiot czyta stopniowo jako «historię swojego życia»”⁵. Jeśli zaś biografia staje się fikcją, to jej bohater także staje się fikcyjny. Zatem samo „ja” autobiograficzne okazuje się po części konstruktem, zapisane w tekście staje się drugim „ja” piszącego – sobowtórem, do którego się zwraca, kimś obok – ale jednocześnie wciąż jest po części tożsame z autorem. W narracji autobiograficznej występuje ciągłe napięcie: jednocześnie jest i nie jest się sobą, wypowiedzane zdania jednocześnie są i nie są prawdziwe, zaś na autobiograficzny heteroportret⁶ składają się sylwetki obu „ja”.

Jeżeli zaś bohater autobiografii jest po części fikcyjnym konstruktem, to jego sylwetka może być (celowo lub nie) dowolnie kreowana i przekształcana przez piszącego. Małgorzata Czermińska zauważa, że przyjęcie przez autora postawy wyznania – a więc formy dyskursu autobiograficznego skupiającego się na jego przeżyciach, będącego próbą samopoznania, introspekcji – łatwo przeradza się w autokreację. Odwołując się do psychoanalitycznej metafory, można powiedzieć, że studiowanie swojego lustrzanego odbicia szybko może stać się pozowaniem zarówno przed czytelnikiem, jak i przed samym sobą⁷.

Sam autentyzm utworów (auto)biograficznych okazuje się konwencją literacką, konstrukcją, której wymagają czytelnicy. Szczerość wypowiedzi, nawet pozorna, jest z góry zakładana przez styl odbioru tego typu tekstów.

⁴ S. Doubrovsky, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, przeł. A. Tłuczyn, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 192.

⁵ Tamże, s. 202.

⁶ Pojęcie Serga Doubrovsky'ego; por. tegoż, *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, s. 198.

⁷ Wyznanie jest – obok wyzwania i świadectwa – jedną z trzech zaproponowanych przez Czermińską postaw „ja” wobec wypowiedzi autobiograficznej [zob. M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000, s. 22].

Przecież kanoniczne już założenie Lejeuna, jego pojęcie „paktu autobiograficznego”, również wpisuje się w kategorię ufności czytelnika wobec tożsamości autora i bohatera tekstu. Autobiografizm staje się zatem domeną i czytelników, i twórców – zarówno stylem lektury, jak i odmianą tworzenia tekstu⁸, atrakcyjnym i popularnym mechanizmem kulturowym. Właśnie stąd wynika powszechność przekonania o szczerości intymnych wyznań literackich.

Pakt autobiograficzny łączy się często z paktem referencjalnym, umową między autorem i czytelnikiem zaświadczącą o prawdziwości opisywanych wydarzeń⁹. Jednak zagadnienie referencji okazuje się w tekście (auto)biograficznym niemal nierozstrzygalne: autor bowiem odnosi się do rzeczywistości już nieistniejącej, dostępnej jedynie we wspomnieniach i przywoływanej w konkretnym celu. Dlatego też rozpatrywanie wartości tekstu tylko w kontekście prawdziwości rozmija się z najczęstszym celem jego tworzenia, a mianowicie: z próbą ujednoczenia własnej egzystencji, stworzenia spójnej narracji o sobie samym. Zadanie to oznacza swobodne korzystanie ze wspomnień, wybieranie konkretnych scen i dopasowywanie ich do przyjętego założenia. Marek Zaleski trafnie zauważa, że teksty autobiograficzne są pisane przede wszystkim dla teraźniejszego „ja”, a spisywaniu dawnych przeżyć – schodzeniu w głąb siebie, porządkowaniu życia, patrzeniu na siebie jako Innego – towarzyszy zawsze odgórnie przyjęty cel¹⁰. To obecna świadomość nadaje wspomnieniom formę i sensy, ona staje się więc najważniejsza.

Literatura (auto)biograficzna może być więc świadomie kształtowana także w sensie wyboru i interpretacji opisywanych faktów, co podkreślał już Leslie Fiedler¹¹. Dąbrowski powtarza te rozpoznania, dodając od siebie, że piszący ma prawo manipulować swoją biografią – manipulować, a więc nadawać jej fragmentom ważne dla siebie znaczenia. Zdaniem badacza tworzenie dyskursu autobiograficznego jest „próbą odzyskania jednościowej egzystencji przez pamięciowe poszukiwania, więc także próbą zbudowania mitu osobistego”¹². To już łączy się bezpośrednio z twórczością Aleksandra Jurewicza, którego Przemysław Czapliński zalicza do grona mitobiografistów¹³

⁸ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5, s. 38.

⁹ Tamże, s. 42.

¹⁰ M. Zaleski, *Formy pamięci*, s. 65.

¹¹ L.A. Fiedler, *Archetyt i sygnatura*, przeł. K. Stamirowska, „Pamiętnik Literacki” 1969, nr 2, s. 252.

¹² M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, s. 237, 239.

¹³ Na razie jedynie zaznaczam tę przynależność, którą rozwinę i zobrazuję w dalszej części artykułu [zob. P. Czapliński, *Ślady przelotu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków 1997, s. 206–211].

– pisarzy tematyzujących w literaturze swoją biografię: spoglądających na swój życiorys, szczególnie zaś na okres dzieciństwa, i próbujących wpisać w niego głębsze sensy. Tacy twórcy starają się zrozumieć siebie przez pryzmat pierwszych lat życia, kreując w ten sposób swoje prywatne mitologie, opierające się na fikcyjnym przetworzeniu własnych wspomnień.

Mając tego świadomość, warto poruszyć inne zagadnienie, nierozzerwalnie związane z tematyką autobiograficzną. Tak jak każda autobiografia, wymyślona czy nie, *Lida* – wydana w 1990 roku i uhonorowana nagrodą im. Czesława Miłosza, łącząca portret rodziny, obraz dawnego domu i wspomnienie dzieciństwa z zapisem traumatycznego momentu przesiedlenia małego Jurewicza – opiera się na wspomnianiu. Działanie ludzkiej pamięci jest zaś tak obszernym i jednocześnie pełnym subtelności tematem, że nie da się o nim mówić bez pewnych uogólnień i uproszczeń. Dlatego też naszkicuję jedynie te aspekty literackiej pracy pamięci, które okazują się szczególnie ważne w melancholicznym dyskursie Jurewicza.

Myśląc o działaniu pamięci, należy uświadomić sobie, że całość przeżytego czasu nie jest nam dostępna we wspomnieniach: pamięta się jedynie fragmenty nieosiągalnej pełni, poszczególne obrazy, ważne wydarzenia, które nakładają się na siebie, tworząc wielowymiarowy palimpsest. Ponadto ludzka pamięć nie jest doskonała: pamięciowy palimpsest nie może narastać bez końca; wspomnienia z czasem bledną, zacierają się, znikają. Zapominane są (czasem nawet z premedytacją wymazywane) całe fragmenty przeszłości, które potem trzeba rekonstruować. Stąd już blisko do wszelkiego rodzaju manipulacji wspomnieniami, przekłamań czy zmyśleń.

To częste i naturalne dla pracy pamięci zjawisko, mimo że zazwyczaj nieuświadomione i nieumyślne, bywa jednak intencjonalne. W tym miejscu, aby uświadomić sobie, że niektóre narracje wspomnieniowe mogą być przez ludzką psychikę i czynniki zewnętrzne chorobliwie lub celowo wypaczane, przejawskrawiane, zmieniane, warto wspomnieć o możliwych patologiach i nadużyciach pamięci. Paul Ricoeur wyróżnia trzy ich formy: pamięć zablokowaną, zobowiązaną i manipulowaną¹⁴. W przypadku *Lidy*

¹⁴ Pamięć manipulowana, czyli w dużym uproszczeniu pamięć znajdująca się na usługach ideologii, jest symbolicznym medium między jednostką i światem, warunkuje rozumienie go, czego wynikiem są różne zakłamania i zniekształcenia percepcji. Zniekształceniu ulega także własna tożsamość, w której tworzeniu – dzięki narracji – uczestniczy pamięć. Pamięć zobowiązana to poczucie obowiązku pamiętania, w którym zewnętrzny i wewnętrzny nacisk łączy się pod postacią idei sprawiedliwości. Właśnie w jej kontekście może nastąpić nadużycie – emocjonalne podejście do wspomnień, poczucie zranienia lub pragnienie sprawiedliwości dla tych, którzy zostali pokrzywdzeni przez historię, może skutkować postawą roszczeniową, ciągłym żądaniem upamiętniania [zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 93 i n].

najważniejsze jest zrozumienie istoty pamięci patologicznej – zablokowanej i wypierającej niektóre wspomnienia. To pamięć osoby zranionej, obciążonej traumą; głęboko melancholiczna, charakteryzująca się przymusem ciągłego powtarzania, którego nie zatrzymuje nawet skonstruowany ze wspomnień obraz poetycki. Pamięć zablokowana (indywidualna i zbiorowa) może jednocześnie oznaczać nadmiar i niedobór pamięci, niezdrowy kult i ucieczkę. W obu przypadkach nie zachodzi jednak proces odpominania, przepracowywania wspomnień, pogodzenia z utratą obiektu, który uwieńczyłby pracę pamięci. Tutaj sytuuje się wymuszająca ciągłe powroty i wdzierająca się w terażniejszość pamięć Jurewicza. Cechuje ją więc pewna chorobliwość, melancholiczna patologia, która uniemożliwia przewyciężenie przymusu powtarzania. Pisarz w wielu swoich tekstach, a także w licznych wywiadach i rozmowach odnosi się do własnej przeszłości, która jest głównym tematem tworzonej przez niego literatury. Jeden obraz literacki – *Lida* – nie kończy pracy pamięci i nie zatrzymuje potrzeby wspomnienia, wręcz przeciwnie, jest jedynie początkiem całej serii utworów wspomnieniowych (myślę między innymi o *Pan Bóg nie słyszy umarłych* czy *Popiele i wietrze*¹⁵).

W kontekście przywołanych nadużyć nie powinno nikogo dziwić, że sam fakt wspomnienia jest ściśle związany z aktem wyobrażania. Jak zauważa Zaleski, „współcześni badacze podkreślają, iż pamięć jest w większym stopniu, aniżeli dotychczas sądzono, aktem wyobraźni. To, co przypominane, jest konstruowanym obrazem i służy terażniejszości”¹⁶. Wspomnienie okazuje się więc w pewnym stopniu konstruktem umysłu stwarzanym (tak jak narracja o sobie samym) przez obecne „ja” na potrzebę obecnego „mnie” – zatem zarówno fragment przywoływanej przeszłości, jak i forma, w której się uobecnia, są wybierane i kształtowane, czasem nawet świadomie koloryzowane przez doświadczenie, wiedzę i potrzebę wspominającego, dopasowują się do jego terażniejszej świadomości. Dążenie do wiernego oddania wspomnień jest w tym sensie względne, ponieważ ich kształt odpowiada celowi pamięciowej rekonstrukcji czy literackiego powrotu, wyobrażone (w pewnym stopniu) wspomnienia budują zaś fikcję. Obraz przeszłości w *Lidzie* także jest tworzony z perspektywy dorosłego już podmiotu i również pojawia się w konkretnym celu – staje się budulcem tożsamości autora. Tworzona

¹⁵ W niniejszej pracy korzystam z następujących wydań: A. Jurewicz, *Lida*, Białystok 1990; *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, Gdańsk 1995; *Popiół i wiatr*, Gdańsk 2005. W dalszej części używam skrótów: *Lida* – L, *Pan Bóg nie słyszy głuchych* – PBNSG, *Popiół i wiatr* – PIW i po przecinku podaję numer strony.

¹⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 32.

w ten sposób reprezentacja przeszłości zostaje przefiltrowana przez fantazmaty, lęki i pragnienia Jurewicza. Właśnie ten proces prowadzi do wygładzeń i przejasnień, do idealizacji i zniekształceń, do zwielokrotnień i mityzacji.

Lida stanowi próbę ukazania pracy pamięci i stworzenia nastroju przez elementy wizualne i paraliterackie: pojawiają się obrazy utrzymane w kolorystyce sepii, a także fragmenty napisanych we wschodnim dialekcie listów od babci. Ponadto w utworze Jurewicza wielokrotnie widoczna jest metaforyka poetycka, dbałość o szczególne wiązanie słów, tworzenie lirycznego i nostalgicznego nastroju. To pomieszanie form i gatunków (obok prozy pojawiają się także wiersze) pozwala stworzyć literacką hybrydę, wspomnieniowy patchwork pozszywany z fragmentów, z nastrojów i obrazów. Taka sylwiczna forma obrazuje naturę pamięci – także przeciwieństwo nieciągłej i fragmentarycznej, dalekiej od przyczynowo-skutkowej spójności – i charakter wspomnień, które często są ulotnymi, niezwiązanymi ze sobą wrażeniami, odnoszą się do różnych zmysłów, choć przeważnie pojawiają się w postaci obrazów.

Jednak wszystkie te elementy wciąż spaja i organizuje działanie języka, a każde wypowiedzenie lub zapisanie wspomnienia jest przeniesieniem go z warstwy obrazowej na słowną. Zaleski podkreśla dwuznaczny status ontologiczny wspomnienia: jego natura (jako, nazwijmy umownie, bytu pamięciowego) różni się od literackich przedstawień. Oddanie go w czystej i niezapośredniczonej formie jest niemożliwe, ponieważ między wspomnieniem a wspominającym zawsze stoi język, a to, co otrzymujemy, jest językową reprezentacją wspomnienia, jego słownym substytutem. Niemożność oddania wrażenia w pełni wprowadza nieuchronną literaturyzację¹⁷. Jak mówi Jurewicz: „w którymś miejscu może przeciąć się prawda życia z prawdą literatury, jeżeli już to się nie stało” [PIW, s. 27]. Sam pisarz, gdy wspomina po latach powstawanie *Lidy*, przyznaje, że po wymyśleniu pierwszego wersu („wciąż mam pięć lat”) ogarnęła go długo trwająca pustka – a więc te obrazy, wspomnienia były raczej wewnętrzną potrzebą czy intuicją, którą autor najpierw musiał z siebie wydobyć (a więc być może także wymyślić), nazwać i ukształtować w materii języka¹⁸. *Lida* może być zatem podwójnie zafałszowana: na poziomie samego przywoływania wspomnienia i w momencie wypowiedzania (zapisywania) go.

¹⁷ Zob. tamże, s. 32, 71–72.

¹⁸ Jurewicz opisuje powstawanie *Lidy* w *Popiele i wietrze*; por. A. Jurewicz, *Popiół i wiatr*, s. 36.

Sama pamięć o przeszłości to pamięć o tym, co bezpowrotnie minęło, o czymś straconym. Dlatego też praca pamięci Jurewicza nierozzerwalnie łączy się z poczuciem utraty i tęsknotą za minionym porządkiem, oba te stany są zaś warunkami *sine qua non* występowania nostalgii i melancholii, mechanizmami je uruchamiającymi. Kategorie te bazują na doświadczeniu nieciągłości i poczuciu utraty, które skutkują uwzniośleniem przeszłości, zatem nic dziwnego, że granice między nimi są tak zatarte, jedno może nosić znamiona drugiego i odwrotnie. Jak zauważa Przemysław Czapliński, „nostalgia – podobnie jak melancholia – tworzy się na podłożu straty nieuświadomionej, choć niekoniecznie realnej; to, co łączy nostalgię z melancholią, to definiowanie siebie poprzez brak”¹⁹. Przy czym obiekt wspomniany nostalgicznie zachowuje swoją odrębność, nie stapia się z podmiotem; melancholik zaś utożsamia się ze straconym obiektem, jego utratę odczuwa jako stratę w obrębie własnego „ja”. Ponadto nostalgia jest, jak to ujmuje Zaleski, pamięcią, z której zniknął ból²⁰, czego z pewnością nie można powiedzieć o pamięci melancholicznej.

Wielu badaczy i literaturoznawców rozpatruje prozę Jurewicza w kategoriach nostalgii, jednak bardziej użyteczne dla wydobycia widocznego w *Lidzie* rozbicia podmiotu i unaocznienia problemu nie-tożsamości mówiącego, a także uwypuklenia traumatyczności i regresywności niektórych wspomnień, jest pojęcie melancholii. Melancholia jest bowiem, zdaniem Dąbrowskiego, nieodzownym elementem kondycji człowieka ponowoczesnego oraz tworzonej przez niego literatury:

współczesna literatura nosi w sobie cechy melancholii, gdyż powiedzieliśmy już wyżej, iż właśnie ten język sfragmentaryzowany, retoryczny, sobie zaprzeczający, pozbawiony esencjalności to znaki ponowoczesnej melancholii. Doświadczenie pojawia się tu nie *in extenso*, lecz jako ślad, figura mowy (postaci), alegoria, nawiązanie, wspomnienie, fantazmat. Ten stan rzeczy, ta sytuacja zastępuje poniekąd dawniejszą transcendencję rozumianą eschatologicznie i pozwala jednostce, w tym smutku, w stanie tak rozumianej „żałoby” po cywilizacyjnych i historycznych oraz religijnych utopiach, odnaleźć sens życia w jego czystym projektowaniu, realizowaniu, doświadczeniu²¹.

Mając na uwadze te wstępne rozpoznania, spróbujmy sobie odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób o *Lidzie* pamięta Jurewicz?

¹⁹ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2001, s. 109.

²⁰ M. Zaleski, *Formy pamięci*, s. 31.

²¹ M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa 2011, s. 358.

„I niebo, i błoto”

Podwórko, ogromny krzak jaśminu, dom, który jeszcze tam stoi, choć zapada się ze starości. Chciałbym, gdy przyjdzie jego agonია, zachować to kuchenne okienko i przybić w moim pokoju na ścianie. To dla mnie rodzaj ołtarza²².

Tytułowa Lida to miasto, które podczas przesiedleń pojałtańskich opuszcza pięcioletni Alik z rodziną. Znamienne, że samej Lidy jest w *Lidzie* stosunkowo niewiele. Przestrzeń miejska nie pojawia się we wspomnieniach podmiotu prawie wcale. Czytelnik nie poznaje historii miasta, jego sytuacji politycznej i kulturowej; nie widzi jego zabudowy, nie obserwuje życia ulicznego, nie spędza w nim wiele czasu. Jedynym dokładnie opisanym obszarem miasta jest dworzec, na którym rozgrywa się traumatyczna i wielokrotnie wspominana scena wyjazdu do Polski. Ten sposób prezentacji Lidy nie pozwala w pełni przypisać twórczości Jurewicza do tradycji literatury kresowej, bo mimo że jej utrata wiąże się bezpośrednio z ważnymi wydarzeniami politycznymi i jest wynikiem większego procesu historycznego, w książce Jurewicza przeważa narracja intymna. Prywatne wspomnienie Lidy nie odsyła w żaden sposób do kategorii państwa i narodu, geografia wspomnianego miejsca nie jest najważniejsza. Utrata Lidy, spowodowana przymusową repatriacją całej rodziny, jest dla gdańskiego pisarza głęboko uwewnętrzniona, wiąże się z prywatną historią, ważniejszą od uwarunkowań geopolitycznych w tym sensie, że Jurewicz tęskni za domem, nie za krajem²³. Prywatna i domowa jest także przestrzeń w *Lidzie* – to przede wszystkim dom i podwórze dziadków. Dom w porządku mitycznym reprezentuje porządek *sacrum*, święte miejsce początku, wszechświat, w którym człowiek buduje swoją kosmogonię²⁴. Domowa przestrzeń jest zamknięta, a więc bezpieczna i znana: z nią związane są pierwsze lata życia pisarza, kształtujące go doświadczenia i wspomnienia. Sam Jurewicz przywołuje obraz rodzinnego domu w wielu wypowiedziach i wywiadach, podkreślając tym samym wartość, jaką stanowi dla niego dawna przestrzeń:

²² A. Jurewicz, *Męczy mnie ten facet, który nazywa się Aleksander Jurewicz*, rozm. G. Pewińska, <https://plus.dziennikbałtycki.pl/meczy-mnie-ten-facet-ktory-nazywa-sie-aleksander-jurewicz/ar/13834654> [dostęp 11.04.2020].

²³ Por. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, s. 67.

²⁴ M. Eliade, *Świat, miasto, dom*, w: tegoż, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków 1992, s. 27–32.

To świat pierwszy, najpierwszy. To tam po raz pierwszy zabiło serce i otworzyliśmy oczy. To tam stawialiśmy pierwsze kroki, to tam są ślady po wszystkim, co było w naszym życiu najpierwsze i jedyne – słowa, grzech, zakochanie, płacz, młode twarze naszych rodziców. [...] tak rodzą się nasze wewnętrzne, pojedyncze, każdego z osobna mity, nasza wewnętrzna mitologia zamieszкана tylko przez dobre przypomnienia i dobre pamiętanie²⁵.

Dla pisarza najważniejszym doświadczeniem staje się doświadczenie dzieciństwa, będące jednocześnie głównym źródłem jego twórczości – niemal duchowym aktem ufundowanym na pamięci i pozwalającym na budowanie tożsamości. Przestrzeń związana z czasem pierwszych doświadczeń stanowi natomiast główny budulec jego prywatnej mitologii. Narracja autobiograficzna, oparta na wspomnieniach i zogniskowana na pierwszych latach życia, pozwala Jurewiczowi zobrazować znaczenie, jakie w jego biografii ma prywatna, dziecięca przestrzeń. Przekonanie o jej wzniosłości i wynikająca z niej mitologizacja dzieciństwa utrzymana jest w duchu opowiadań Brunona Schulza – zarówno autor *Sklepów cynamonowych*, jak i Jurewicz uwznioślają codzienność, traktują dzieciństwo jako czas wytwarzania sensów, a intymne i rodzinne miasta czynią osią swojej epistemologii. Obaj zagłębiają się w przeszłość, sięgają pamięcią do pierwszych lat życia, które stają się dla nich drogą do poznania siebie i świata. Mityzacja dzieciństwa pozwala im na zrozumienie siebie poprzez przypisywanie wartości latom dziecięcym²⁶, daje ona ponadto poczucie pewnego rodzaju panowania nad czasem – umożliwia pamięciowe powroty, ciągłe odtwarzanie ważnej przeszłości. Mit jest przecież, jak mówi Eliade, ciągłym powtarzaniem początku – uhonorowaniem czasu sakralnego zamkniętego w strukturze koła. Powtórzenie pozwala więc przynajmniej na częściowe uobecnienie dawnego, świętego porządku.

Właśnie ta chęć przeniesienia ludzkiej przestrzeni do pozaczasowej wieczności i uratowania jej przed przemijaniem pozwala patrzeć na Lidę jak na Arkadię, enklawę idylli, utracony raj dzieciństwa, naznaczony unikatowym *genius loci*. Zdaniem Czaplińskiego przestrzeń jest jednym z trzech (obok dzieciństwa i życiorysu) głównych filarów mitobiografistyki²⁷. Jurewicz faktycznie sięga po arkadyjską topikę, by stworzyć obraz sielankowego kraju dzieciństwa. Jeden z rozdziałów *Lidy* rozpoczyna przypowieścią o chłopcu, który, gdy zaczynał się nudzić zabawą, wychodził polną drogą do pobliskiego miasteczka. Nigdy tam jednak nie docierał, ponieważ „gdy tylko zabolowały go nogi, siadał w rowie pośród pachnących ziół i latających pszczół;

²⁵ A. Jurewicz, *Każdy ma swoją prawdę*, „Gazeta Wyborcza” 1998, nr 1, s. 11.

²⁶ P. Czapliński, *Ślady przełomu*, s. 208.

²⁷ O mitologizacji i mitobiografizmie por. tamże, s. 206–211.

czasami znajdowano go śpiącego w trawie z rękoma podłożonymi pod głowę, a nad śpiącym nisko latały jaskółki” [L, s. 49]. Dziecku nic nie grozi, natura wydaje się otaczać go czułością i pieśczośliwą opieką. Znajduje się ono w przestrzeni swojskiej i świętej. Obraz idealnej symbiozy z przyrodą, który tworzy tymi słowami narrator, pokazuje bezpieczeństwo, zakorzenienie, zrośnięcie się chłopca z rodzinną ziemią, jego złączenie z rytmem natury i porządkiem kosmicznym. To właśnie ta ziemia stanie się nieosiągalnym już ideałem domu.

Mitologizując swoje dzieciństwo, autor podkreśla intymny charakter tak ważnej dla niego przestrzeni. Dlatego też pochyła się nad detalami, fragmentami krajobrazu, skupia się przede wszystkim na przydomowym podwórzu. Właśnie w opisach ujawnia się prywatny wymiar Lidy Jurewicza, która nigdy nie jest całościowa, brak w niej panoramicznych opisów krajobrazu, brak oddalenia i generalizacji. Obraz miejsca wyłania się z napięcia, jakie tworzy się między opisami codzienności i lirycznymi obrazami przyrody. Te pierwsze pokazują zwyczaje, mentalność i kulturę rodziny Alike, obrazują większą rzeczywistość bez wygładzeń i estetyzacji. Te drugie zaś są często ciągiem drobnych elementów życia, ukazują piękno natury, które spełnia się w przestrzeni przydomowego ogrodu. Spluwanie, przekleństwa, sceny picia samogonu, opisy spoconych, stłoczonych ciał sąsiadują z poetycko ukształtowanymi fragmentami tekstu. Mały Alik w jednej chwili krzyczy: „szczać chaczu”, zaś w następnej scenie narrator obrazowym, literackim językiem porównuje kuchnię do miejsca ostatniej wieczerzy. Przy czym warto podkreślić, że te realistyczne fragmenty utworu wcale nie obniżają tonacji wspomnień, wręcz przeciwnie, współtworzą szczególnie nastrój wzruszenia, rozrzewnienia i szczerości.

Opisy i wydarzenia przedstawiane w *Lidzie* mają bowiem zobrazować nie tyle świat, co jego doświadczanie i współodczuwanie przez narratora: ich zadaniem jest ukazanie więzi między wspominającym a wspominanym otoczeniem²⁸. Nic więc dziwnego, że kreowana w ten sposób Lida to przede wszystkim nastrój, impresja, uczucie. Feeria barw, mieszanina kolorów, zapachów i dźwięków jest tworzona przez szereg szczegółów, które okazują się dominantą działania pamięci podmiotu: o nie zaczepia się pamięć przypominającego, one budują obraz przywoływanej przeszłości. Opisywane są naprawdę drobne elementy wspomnianej przestrzeni: boża krówka wspinająca się po szybie, wczesny wieczór i mgła, która idzie od lasów, śpiew kobiet pracujących w kołchozie, wycie psa Cygana i gdakanie kur, ciepło słońca na policzkach. Narrator tak przedstawia zapadający zmierzch:

²⁸ P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, s. 70.

Ktoś przejechał wzdłuż płotu na rowerze, telepiąc naderwanym błotnikiem.

Pobliski kościół pokrywał się sinym mrokiem, coś odezwało się krótkim jękiem, jakby dzwonnica przed zaśnięciem wydała ciężkie westchnienie ulgi albo odpędzała się od przedsennych majaków; można – wytężywszy aż do bólu oczy – było zobaczyć, jakby ognek świętojańskiego robaczka, lampkę oliwną palącą się przy tabernakulum [L, s. 14].

Czuje ucho opowiadającego łowi nawet najcichsze dźwięki dochodzące z zewnątrz. Zdaje się on rozpoznawać źródło każdego odgłosu – nawet w ciemności dźwięki są znane, powtarzalne i bezpieczne (dziecko musiało przynajmniej raz słyszeć przejeżdżający rower z naderwanym błotnikiem, aby poznać dźwięk, jak on wydaje). Doznania audialne połączone są z wrażeniami wizualnymi: z wyobrażeniem kościoła pokrytego sinym mrokiem i z lampką przypominającą z oddali maleńkiego robaczka. Widać więc, że na obraz przestrzeni składa się szereg drobiazgow, mgnień i doświadczeń odbieranych wszystkimi zmysłami, cała zdobyta tutaj wiedza o świecie. Wielkie krajobrazy zostają zastąpione przez drobne rzeczy. Gdy Alik ma opuścić swój dotychczasowy świat, myśli ze smutkiem:

Zostanie wszystko na swoim miejscu – babcia, dziadek, siwy ksiądz, listonosz, głupi Antośka, jabłka w sadzie i słoiki z marmoladą śliwkową. I ryby obłożone tatarakiem, które ojciec Marynki będzie przynosił w koszu. I śniegowy bałwan z marchewkowym nosem, którego ulepią zimą na szkolnym boisku. I krowa zostanie, i konie, i kartofle w kotchozie. [...] Zostaną jarzębiny i głogi, polne kamienie i pacy na strychu. Ciepłe wieczorne mleko i chleb z cukrem położony przy glinianym kubku kupionym na rynku w Ejszyszkach, gdzie tato sprzedawał szyte przez siebie czapki. Mąka na bliny i słonina do ich polewania. Letnie burze i pachnące zioła. I kawałek szkła z rozbitej butelki na trawie. I dzwon kościelny co przywoływał na majowe nabożeństwo i roraty; dopóki nie zamilknie któregoś roku. I gryząca w oczy i gardło machorka dziadka zawijana w skrawek gazety. Wszystko, wszystko zostanie na swoim miejscu i w swoim porządku, pod strażą ziemskich i niebiańskich gwiazd zawieszonych na tym niebie, zatopionych w tym błocie, bo też zostaną tutaj i niebo, i błoto [L, s. 25].

Podczas tworzenia prywatnych mitologii szczególnie ważny okazuje się aspekt sensoryczny. Polisensoryczne wspomnienia miejsca rodzinnego mają przede wszystkim oddać jego koloryt i specyfikę, a także stworzyć lokalną tożsamość, z którą wspominający będzie mógł się później zidentyfikować²⁹. Bijący dzwon kościelny staje się „dźwiękiem rozpoznawczym” charakteryzującym Lidę i budującym jej odrębność, niezbędnym elementem akustycznym

²⁹ Zob. E. Rybicka, *Sensoryczna geografia literacka*, w: *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk, E. Sidoruk, Białystok 2015, s. 43–58.

rodzimego krajobrazu; woń ziół, machorki czy powietrza po burzy tworzy zaś krajobraz olfaktoryczny (*smellscape*) Lidy: jedyną w swym rodzaju mieszankę znajomych zapachów, która należy do dawnej przestrzeni i pozwala ją przywołać. Zmysł dotyku pamięta ciepło kubka pełnego mleka. Zapamiętane elementy wizualne zapełniają do końca wspomnianą przestrzeń. Wszystko to – odbierany różnymi zmysłami splot poszczególnych elementów – buduje niepowtarzalny obraz dawnego domu.

Opis przestrzeni jest tworzony przede wszystkim przez enumerację, która przywodzi na myśl dziecięce wyliczanie. Wybór tej najbardziej naturalnej (także dla dziecka) i zredukowanej formy opisu nie jest przypadkowy. Tworzony przez *enumeratio* szereg zjawisk jest ciągle otwarty, pozwalający w nieskończoność dodawać do niego kolejne elementy, mniej lub bardziej powiązane semantycznie³⁰. Powtarzający się spójnik „i” naśladuje składnię dziecka, które, formułując na bieżąco swoją wypowiedź, używa wciąż tych samych fraz, jednak nie jest to jego jedyna rola: spójnik ten łączy poszczególne klisze w jeden obraz; zbiera drobne elementy, wszystkie jednakowo ważne, i buduje z nich całościowy portret domu. Stworzony w ten sposób obraz wydaje się trwały, daje poczucie bezczasu. Narracja dziecka miesza się więc z tęsknym głosem dorosłego: enumeracja jest bowiem typowym dyskursem melancholika, jak mówi Marek Bieńczyk: „to gorączka melancholii”³¹. Melancholik nosi w sobie żalobę utraconego świata, rekonstruuje go więc „zwłaszcza w urojonych kolekcjach: kolekcjach słów tworzonych przez figurę wyliczenia, enumeracji”³². Melancholijne wyliczenie tworzy zwierciadło, w którym odbijają się i zastygają możliwie wszystkie elementy tworzące dawną przestrzeń. Język nie jest jedynie narzędziem opisu, pozwala on tworzyć „formy doskonale sobie równoważne”³³, kreować światy dążące do uchwycenia utraconej pełni. Można więc założyć, że pozornie naiwne i dziecięce wyliczenie rekonstruuje percepcję pozwalającą na zmysłowe doświadczenie świata zanurzonego w metafizyce codzienności, a jednocześnie jest próbą odtworzenia dawnej całości. Statyczność wytworzonego w ten sposób obrazu przełamuje jednak ujawniana przez podmiot wiedza o przyszłości (o bałwanie, który dopiero zostanie ulepiony i o dzwonie, który w końcu

³⁰ Janusz Sławiński mówi nawet o potrójnej otwartości opisu opartego na wyliczeniu poszczególnych elementów: taki opis wciąż może być poszerzany; nowy element, wstawiony w dowolnym miejscu wyliczenia, nie zaburzy znaczenia sąsiadujących ogniw; powiązania między elementami są na tyle luźne, że można dowolnie zmieniać ich układ bez większych zmian w sferze znaczeń [zob. J. Sławiński, *O opisie*, „Teksty” 1981, nr 1, s. 126–127].

³¹ M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, wyd. 2, Warszawa 2000, s. 39.

³² Tamże.

³³ Tamże, s. 86.

zamilknie). Poczuciu przemijania i nietrwałości wprowadzonemu przez owo spojrzenie w przyszłość zostaje przeciwstawione przekonanie o niezmienności ludzkiego porządku, przeświadczenie o pozaczasowości tego miejsca oraz wiara w jego ciągłe trwanie.

Na poziomie narracji wrażliwe odczuwanie świata, uczucia, którymi Jurewicz darzy opisywane miejsce, ukazywane jest przez przemieszanie zjawisk przynależących do różnych porządków. Narrator z pozornie nieistotnych i zwyczajnych elementów tworzy wzniosły obraz, płynnie przechodzi od żalu za minionym do poczucia niezmienności, od naiwności do doświadczenia. Te porządki potrafią nakładać się na siebie, współgrać ze sobą nawet w obrębie jednej sceny. Zwyczajne zabicie koguta na rosół oscyluje naprzemiennie między przyziemnością a lirycznym symbolem. Codzienna czynność zmienia się w egzekucję: słońce gra na ostrzu siekiery, kogut pieje tak, „jak jeszcze nigdy dotąd, jakby przez całe swoje kogucie życie przygotowywał się do tego ostatniego piana”, jest oszalały z bólu. W następnym akapicie następuje nagła zmiana nastroju – dziadek zupełnie zwyczajnie i zupełnie nie-lirycznie wyciera z obrzydzeniem krew z nogawek spodni (przez całe życie nie lubił jej widoku). Nagle dzieje się rzecz niezwykła! Kogut bez głowy zaczyna uciekać, zataczając się jak dziadek po samogonie. Rzecz, która faktycznie mogła się wydarzyć (zdarza się przecież, że martwy kogut wciąż podryguje), zostaje wyolbrzymiona, a proste i oparte na dziecięcej wyobraźni porównanie sąsiaduje z kurzym hymnem „na cześć śmierci albo zmartwychpowstania”. Ptak odlatuje, odpływa w powietrzu, staje się według słów podmiotu „malejącą kropką w powietrzu, nutą w zapomnianej z latami białoruskiej pieśni, jedną nieobeschłą łzą, plamką błota albo krwi na babcinym fartuchu”. Podniosły ton, jak mówi narrator, „straszliwej zbrodni” i „cudownego zwycięstwa nad śmiercią” [wszystkie cytaty w akapicie L, s. 30] rozbija zabawny i nieco groteskowy obraz dziadka, który, wyklinając i wyjąc, wymachuje siekierą. Ta nastrojowa amplituda pozwala stworzyć ludzką mitologię codzienności wraz ze wszystkimi jej elementami, z całą jej fizjologią i zwyczajnością.

Lida stanowi więc mityczny początek, centrum pisarskiego świata Jurewicza. Dlatego też wymyka się nieodwracalnemu czasowi linearnemu, jest umieszczona poza jego nieuchronnie płynącym biegiem, wydaje się wciąż trwać. Pisarz próbuje zapobiec jej przemijaniu, utrwalając ten błyskający właśnie obraz w materii słownej i tworząc dzięki strukturom języka wrażenie jego ciągłego istnienia. Dlatego też wspomnienia dotyczące utraconej przestrzeni często przywołuje w czasie teraźniejszym – w ten sposób pojawiają się one w postaci obrazu, niemal fotografii, co pozwala uzyskać złudzenie beczasowości. Zdjęcie bowiem, jak podkreśla Roland Barthes, potrafi w nie-

skończoność powielać to, co zdarzyło się tylko raz, „powtarza więc mechanicznie to, co już nigdy nie będzie się mogło egzystencjalnie powtórzyć”³⁴. Dlatego też w *Lidzie* pojawia się tak wiele wspomnieniowych fotografii. Przykładem jest obraz, który narrator tworzy na początku opowieści:

Jutro, zautra – powtarzasz te słowa [...].
 Patrzysz gdzieś w dal, a oczy masz suche.
 Jest dopiero wczesny wieczór. Od pól i łąk idzie podjesienny chłód i mgła opada na ziemię.
 Ucichły śpiewy kobiet kapiących kartofle na kołchozowym polu. Głupi Antośka zagania ostatnie krowy, strzelając głośno z bata.
 Cichnie powoli dzień i tylko pies Cygan czasami zaskomli na łańcuchu, jakby kogoś przywoływał albo nie dawał rady pchłom na kudłatym grzbiecie. Kury posnęły i kot wraca z ogrodu z nieżywą myszą w zębach.
 W powietrzu snuje się zapach naftaliny z szafy, którą niedawno wynosili z domu [L, s. 13].

Pamięciowa reprezentacja przeszłości objawia się jako obecność wciąż trwającego obrazu³⁵. Mimo że w cytacie pojawia się ruch, on także wydaje się powolny, jakby zanurzony w spokoju wciąż jeszcze letniego wieczoru. Montaż następuje powoli: kamera przesuwa się klatka po klatce, obraz po obrazie, jeden kadr spokojnie przepływa w drugi. Nastrój tej sceny tworzy także jej sfera audytywna: podmiot jest otaczany przez mnogość dźwięków – cichnący śpiew, strzały z bata i skomlenie psa – które pozwalają pełniej oddać charakter przypominanej chwili. Z tego też powodu tworzony opis odnosi się do wszystkich zmysłów: wzroku, słuchu, a także dotyku (czuć wieczorny chłód) i węchu (zapach naftaliny unoszący się w powietrzu), co czyni go obrazowym i wielowymiarowym, niemal widzialnym i dotykającym. Widoczna jest tutaj, znów oparta na polisensorycznym opisie, próba odtworzenia dziecięcej pamięci – tworzącej świat obrazów, zapachów, fragmentów, wzruszeń i emocji, świat odczuwalny jako zespół wszystkich pamięciowych wrażeń. Jurewicz znów stara się uchwycić każdy z elementów tamtej chwili, chce dokładnie odtworzyć tamten nastrój, zebrać wszystko, co go tworzyło, każde uczucie i wrażenie przez niego wywoływane. Nostalgiczną atmosferę tej sceny potęguje podkreślający cykliczność przysłówki „czasami”, a także użycie formy niedokonanej czasownika „powtarzać” i „wracać”. Nie tylko mały Alik powtarza swoje słowa, obraz także powtarza się wciąż i wciąż na nowo w pamięci

³⁴ Warto zauważyć, że według Barthesa zdjęcia nie tylko mają zdolność powielania minionego, ale mają też wiele wspólnego ze śmiercią, gdyż wyrywają rzeczywistość z czasu [R. Barthes, *Światło obrazu, Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 2008, s. 13].

³⁵ Szerzej pisze o tym Paul Ricoeur w: tegoż, *Pamięć, historia, zapomnienie*, s. 15.

narratora. Dążenie do zatrzymania danego wspomnienia w nieruchomym kadrze i użycie czasu teraźniejszego sprawiają, że sceny zamierają. Tworzą przez to iluzję chwil wciąż trwających i dostępnych podmiotowi. Zaleski nazywa taki zabieg literacką „widzącą pamięcią” i zauważa, że przedstawione w ten sposób obrazy zyskują wymiar metafizyczny: stają się „emblemem wieczności, reprezentantem i eksponentem całości przeszłości”³⁶.

Powtarzanie nie zawsze jest wartościowane wyłącznie dodatnio – według Freuda ma ono charakter regresywny³⁷, skazujący jednostkę na niekończące się rozpamiętywanie utraty i na odwrócenie od teraźniejszości. Utracony dom, a przede wszystkim przeżyte w nim lata, nabierają w oczach Jurewicza charakteru mitologicznego i stają się jednocześnie źródłem melancholii – okazują się „straconym skarbem”, wokół którego wciąż krąży jego pamięć, źródłem tworzonej przez niego opowieści. Literackie obrazy przeszłości, które zamyka w kadrach widzącej pamięci, są jedynie fragmentem wyrwanym z minionego czasu, alegorią nieobecnej przeszłości, ale jednocześnie elementem do niej przynależącym i unaoczniającym ją. Obrazy zatrzymujące przeżyte chwile niczym fotografia, stają się metonimią przeszłości, częścią odsyłającą do całości.

Prywatny i subiektywny obraz Lidy, który Jurewicz stara się uchwycić i zatrzymać w kadrach widzącej pamięci, zyskuje więc status – by zapożyczyć się u Małgorzaty Czermińskiej – miejsca autobiograficznego, które zostaje ukształtowane w materii literackiej i opisywane przez pryzmat indywidualnych doświadczeń urasta do podstawowego „doświadczenia egzystencjalnego jednostki”³⁸. Lida w twórczości Jurewicza staje się symbolem egzystencjalnego zakorzenienia, dającego poczucie swojskości, przynależności i bezpieczeństwa. Czermińska podkreśla, że aby móc mówić o naprawę wyraziście wykreowanym miejscu autobiograficznym, wyobraźnia twórcy powinna być głęboko zakorzeniona w przestrzeni³⁹. To (ukazane już w przytoczonych fragmentach) utkanie obrazu Lidy z małych, prywatnych i błahych elementów: z zapachów, którymi otoczony jest narrator, z rzeczy, których dotyka, z dźwięków, które mu towarzyszą, pozwala na jej indywidualizację. Klocki, krzak jaśminu i podwórko otoczone płótem tworzą świat należący jedynie do Jurewicza.

³⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci*, s. 42.

³⁷ Z. Freud, *Żaloba i melancholia*, w: tegoż, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2007, s. 152.

³⁸ M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie” 2011, nr 5, s. 187.

³⁹ Tamże, s. 189.

Pod tą mitologiczną strukturą Lidy kryje się doświadczenie pustki i utraty. Dom zbudowany z fragmentów tworzy jednak wizję świata „w kawałkach na poziomie ekspresji, gdyż tak postrzega go dziecięcy bohater, i na poziomie ontologii, bo już dawno się rozpadł, za całością można jedynie tęsknić jak za uzdrawiającym mitem, ale osiągnąć jej nie sposób”⁴⁰. Lida jest „miejszem poruszonym” – Jurewicz opuszcza je w wyniku przesiedlenia, co prowadzi do przeistoczenia Lidy w miejsce wspomniane, czyli dawniej stałe, lecz z różnych powodów (jako najczęstsze Czermińska podaje wygnanie lub ucieczkę) utracone⁴¹. W tym kontekście Lida, rozumiana jako dom i rodzina, staje się toposem utraconej idylli, niedostępnym rajem, wspomnieniem, które Jurewicz rozpaczliwie próbuje utrwalić.

Utrata Lidy to także utrata „ja” – ciągła „nie-tożsamość”, konstruująca się wokół pustki/utraty, którą praca żałoby miałaby zasypać. Melancholia jednak, jak zauważa Freud, znacznie wykracza poza żałobę: jej domeną są nieustanne walki pamięciowe o odzyskanie obiektu⁴². Niemniej Lida – kraina utracona – domaga się powrotu nie tylko w sferze pamięci. Podmiot wraca do domu dziadków po trzydziestu latach (w wieku szczególnym, w wieku, w jakim zmarł jego ojciec). To moment symboliczny – przekroczenie „czasu ojca”, a także uhonorowanie zmarłego, powrót do przeszłości, którego ojciec staje się patronem: „próbuję wrócić wraz z Tobą do tamtych miejsc, na nasze podwórko”, mówi Jurewicz [L, s. 17]. Śmierć ojca jest dla niego czasem granicznym: wyzwala wspomnieniową i fizyczną chęć powrotu do miejsca początku, potrzebę zastąpienia pustki po utracie ojca mitycznym porządkiem matki-natury; ponadto w naszej kulturze ukończenie trzydziestu lat symbolizuje osiągnięcie dojrzałości przez mężczyznę. Dorosły człowiek jest w stanie zauważyć z perspektywy czasu nieuchwycone wcześniej znaczenia, tylko osoba dojrzała może spojrzeć całościowo na swój życiorys. Podmiot musi więc osiągnąć dojrzałość, aby stać się gotowym na powrót do domu – zarówno w aspekcie egzystencjalnym, mającym zapewnić odpowiedź na pytania o własną tożsamość, jak i fizycznym. Jaki jest jednak sens tego powrotu, co on daje? W wierszu zamykającym utwór Jurewicz pisze:

⁴⁰ M. Dąbrowski, *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, s. 362.

⁴¹ Czermińska dodaje: to zwykle miejsce urodzenia, dzieciństwa, czasem też młodości, szczęśliwego, niegdyś osiadłego życia, opuszczone z powodu historycznego kataklizmu [zob. M. Czermińska, *Miejsca autobiograficzne*, s. 194].

⁴² Freud twierdzi, że walka o odzyskanie obiektu odbywa się w nieświadomości, którą nazywa „królestwem rzeczowych śladów pamięciowych”. Sama walka jest ambiwalentna, łączy w sobie miłość i nienawiść: dąży do oderwania libido od obiektu i do utwierdzenia pozycji libido jednocześnie [zob. Z. Freud, *Żałoba i melancholia*, s. 307].

Cień jakiś chowa się za szafą i jabłko
toczy się po stole, kubek z którego nie
zdążyłeś dopić, zegar zatrzymał się
na piątej, a popiół jeszcze ciepły w piecu.
To tutaj pierwszy raz
uderzyło serce, z pękniętego sufitu
osuwają się gwiazdy, stoisz na progu
dawnego pokoju i nie potrafisz
dalej przejść; może zabił cię nie pod
to niebo?, to nie ten klangor wypędzał
z domu?, nie tutaj szedłeś? Znowu odrywasz
bandaż z tej rany, sen się nie goi,
ból się nie spełnia [L, s. 113].

Mówiący wchodzi do pokoju, w którym nic się nie zmieniło. Rzeczy, które pozostawił za sobą, wciąż trwają, wymykają się niszczącej przemijalności. Jurawicz kolejny raz zmienia perspektywę czasową, zbiera kolekcję elementów, które niegdyś tworzyły jego intymną przestrzeń, i zamyka je w kadrze widzącej pamięci. Jednak i tym razem te elementy nie są w stanie odtworzyć utraconej całości⁴³. Właśnie z powodu tego melancholicznego przeświadczenia o jej rozpadzie i nieosiągalności powrót do domu nie przynosi ukojenia. Mimo że kolejny wers rozpoczyna fraza pozwalająca przypuszczać, iż ponowne wejście do krainy dzieciństwa – skarbnicy egzystencji i mitologicznego raju – zakończy się pełnym powodzeniem, a więc odzyskaniem utraconego „ja”, okazuje się, że powrót naznaczony jest katastrofą. Podmiot pozornie rozpoznaje utraconą przestrzeń („To tutaj pierwszy raz / uderzyło serce”), jednak świat dzieciństwa okazuje się światem obcym: mityczna fasada zostaje rozrywana. „Z pękniętego sufitu osuwają się gwiazdy” – rozdarcie niszczy iluzję trwającej przeszłości. Podmiot zamiast radości czuje lęk, niepewność, obawę niespełnienia. Patrzy na miejsce, które przez tyle lat wspominał, patrzy i nie może przejść dalej. Nie może więc „spełnić bólu” czy „zagoić snu”. Spogląda także na siebie, zwraca się do siebie samego. Obserwuje swoje drugie „ja”, jednak wciąż czuje względem niego odrębność. Nie dochodzi więc ani do osiągnięcia jedności podmiotowej, ani do odzyskania utraconej Lidy. Ponadto odkrywa przed samym sobą zdradliwy charakter wspomnień – przestaje być

⁴³ Beata Frydryczak, starając się zanalizować nowoczesność przez pryzmat figury kolekcji, zauważa właśnie tę zależność: pokój kolekcjonera (także ten stworzony we wspomnieniach) nie uobecnia minionej całości, wręcz przeciwnie – jest jedynie jej śladem, cieniem, próbą rekonstrukcji. Przypomina jedynie o rozpadzie utraconej pełni, w żaden sposób jej nie scalając [zob. B. Frydryczak, *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań 2002, s. 191–193].

pewny, czy to właściwe miejsce, czy to na pewno ta przestrzeń, o której tyle myślał, za którą tak tęsknił? Nie ma pewności, czy wizja utrwalona w jego pamięci jest prawdziwa. Zamiast spełnienia powrót przynosi rozczarowanie. Lida zostaje przyrównana do rany, a próba powrotu – do zerwania bandaża. Oba kręgi leksykalne wpisują się w symbolikę traumy i melancholii. To dlatego „ból się nie spełnia” – nie może się spełnić, ponieważ pełny powrót jest niemożliwy, utracony obiekt materialnie nie istnieje już w dawnej postaci, jest tylko wspomnieniem. Podmiotowi pozostaje jedynie sen, który *nota bene* także świadczy o zranieniu: odsyła do niegojącej się rany. Lida, rana i sen/wspomnienie nakładają się na siebie, zaczynają oznaczać to samo.

Dlatego też Jurewicz nie potrzebuje fizycznej, współczesnej mu, a przez to już innej Lidy. Wydaje się też, że ta obawa niespełnienia to nic innego niż lęk przed straceniem w życiu czegoś, co go określa jako pisarza i, co ważniejsze, jako człowieka. Naznaczony melancholią Jurewicz ciągle przeżywa utratę, przez jej pryzmat doznaje rzeczywistości i języka, ale jednocześnie nie zdaje sobie sprawy, co ta utrata tak naprawdę dla niego oznacza⁴⁴. To właśnie melancholia warunkuje tematyczny zakres twórczości Jurewicza, określa jej stylistykę i estetykę, lecz także jest jego podstawowym doświadczeniem bycia w świecie.

Tylko utraconą Lidę można dowartościować jako obiekt melancholii, bowiem utrata także jest filarem wzniosłości, więc wraz z pracą pamięci czyni z dziecięcej przestrzeni mityczne miejsce *sacrum*. Wskazuje na to niesamowicie wyraźna cezura, widoczna granica życia przeciętego na pół, ostry podział na utracone Tam i obce tutaj, na piękne Wtedy i szare teraz. Użycie wielkich liter wartościuje wszystko, co jest Stamtąd; pokazuje stosunek Jurewicza wobec dwóch porządków swojego życia. Dlatego Lida na zawsze musi pozostać Tamtą Przestrzenią, aby utrzymać swoją wartość.

Warto w tym miejscu zapytać, jak opisywane są przez pisarza pierwsze miesiące po przesiedleniu? Nowa przestrzeń, którą znajduje w Polsce Alik z rodziną, z pozoru przypomina tamtą: dom okazuje się wizualnie „choć trochę podobny do tamtego” [L, s. 55]. Podobna jest także okolica, którą ojciec nazywa „pierwszorzędnym miejscem”, a uszczęśliwiona matka woła: „tylko zobacz, tam u nas też po sąsiedzku była i szkoła, i kościół!”⁴⁵. Aby jeszcze bardziej wzmocnić wrażenie podobieństwa, poczuć się bezpiecznie, domownicy starają się oswoić naznaczoną obcością przestrzeń: wciąż kultywują rodzime tradycje – jedzą bliny ze skwarkami, piją samogon. Nad łóżkiem wisi ta sama

⁴⁴ Por. uwagi o melancholii: A. Świeściak, *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków 2010, s. 14.

⁴⁵ A. Jurewicz, *Dzień przed końcem świata*, Kraków 2008, s. 86.

Matka Boska Ostrobramska, w kącie stoi znajoma maszyna do szycia. Rodzinnie powodzi się dobrze, w domu zostaje nawet zainstalowane oświetlenie elektryczne. Pozorne bezpieczeństwo skrywa jednak tęsknotę za utraconym miejscem – każdy list Stamtąd powoduje kilkudniowe pochlipywanie matki, każdy jest chowany za obraz Matki Boskiej Ostrobramskiej niczym relikwia. Kiedy kobieta kłęka do wieczornego pacierza, modli się „i do Matki Boskiej, i do tych kilku kopert z odklejonymi znaczkami” [L, s. 77]. Łzy, wspomnienia i wyobcowanie nieustannie towarzyszą domownikom. Wszystkie starania okazują się niewystarczające – nowy świat nie dorównuje dawnemu. Funkcjonuje on jedynie jako imitacja przeszłości, okazuje się przez to niewystarczający, nie staje się nowym domem. To w Polsce bohater spotyka się z wrogością i obcością (zostaje nazwany Kacapem i wykluczony z zabaw przez grupę rówieśników), tutaj niespodziewanie umiera jego ojciec. W zetknięciu z ponurą rzeczywistością Jurewicz pozostaje wierny pamięci o utraconej Lidzie⁴⁶.

Już nie Stamtąd, wciąż nie stąd

Lida nie tylko jest literackim portretem utraconego miejsca, jej znaczenie nie ogranicza się jedynie do roli pomnika pamięci, książka ta jest też opowieścią o samym wpływie utraty na osobę – na jej postrzeganie siebie, na jej światopogląd i funkcjonowanie w późniejszym życiu. Jurewicz pokazuje na jej kartach wyniki z tej utraty problem niezakorzenia i niedopasowania, swoje zagubienie w świecie i ciągle zwrócenie ku przeszłości. Właściwe znaczenia utraconego świata, sens jego pamięciowej rekonstrukcji i rolę w budowaniu tożsamości odkrywa dopiero zderzenie go z teraźniejszością, która w porównaniu z wyidealizowaną we wspomnieniach przestrzenią okazuje się bardzo nieprzyjazna.

W kontekście wielkich powojennych przesiedleń – „wielkiego poruszenia”, jak tytułuje swoją książkę Kinga Siewior – naturalne wydaje się postawione rozpoznanie kondycji dwudziestowiecznego człowieka jako migranta⁴⁷. Przybysza przebywającego wciąż nie u siebie, czującego się w tej

⁴⁶ Jak mówi Slavoj Žižek: żaloba jest rodzajem zdrady, powtórny uśmierceniem utraconego obiektu, natomiast melancholijny podmiot pozostaje wierny utraconemu obiektowi i odmawia wyrzeczenia się łączącej go z nim więzi [zob. S. Žižek, *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa” 2001, nr 10, s. 94].

⁴⁷ K. Siewior, *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Warszawa 2018, s. 31.

nowej, nieoswojonej przestrzeni obco. Taka była w większości przypadków sytuacja wschodnich przesiedleńców: oderwani od swojej bezpiecznej przestrzeni, wysiedleni z „pierwszego domu” i rzućeni przez historię w nowe miejsce, z którym nie byli w żaden sposób związani, a mimo to wciąż pamiętający o minionym porządku. W nowym otoczeniu czują się zagubieni, stają się bierni i pasywni, nieufni i zamknięci w sobie, co w znacznym stopniu utrudnia zbudowanie przez nich nowej tożsamości⁴⁸. Rozerwani między chęcią powrotu a naturalną potrzebą stabilizacji, spotykający się często z niechęcią i ostracyzmem społecznym, stają się podwójnie wyobcowani: przez wyrugowanie z dawnego miejsca oraz przez niemożliwość zapuszczenia korzeni i zrośnięcia się z lokalną społecznością w miejscu obecnym.

Taka sytuacja łączy się bezpośrednio z doświadczeniem Jurewicza i narratora *Lidy*. Musi on odnaleźć się w nowych warunkach i dopasować do nich swój obraz siebie i świata – słowem: zbudować nową tożsamość. Nie jest to jednak proste: oderwany od babci, która pozostała na Białorusi i ucieleśnia traumę rozstania, chłopiec zostaje wpisany w nieznaną przestrzeń, staje się jej nowym elementem, jednak elementem niechcianym, odrzucanym przez rówieśników. Dlatego też w *Lidzie* tożsamość Alika jest budowana na ciągłym poczuciu obcości. Chłopiec wciąż jest nazywany Kacapem. To przewisko określa jego i całą jego rodzinę, przyrastając do nich i stając się z punktu widzenia miejscowych ich jedyną cechą. W książce obraźliwe, pogardliwe i zaznaczające obcość przyjezdnych przewisko pojawia się wielokrotnie. Wypowiadają je tutejsi mieszkańcy komentujący przybycie kolejnych przesiedleńców: „nowe Kacapy przyjechały!” [L, s. 81] czy dzieci wołające do Alika: „ty, Kacap, rzuć piłkę!” [L, s. 81].

Mały Alik boleśnie odczuwa to wyobcowanie. Zauważa, że dzieci nie chcą się z nim bawić. Usłyszane przewisko boli jak uderzenie. Przyznaje ze smutkiem: „dzisiaj znowu tak za mną zawołali..., jakby piłka uderzyła mnie w nos albo w oko..., a to «Kacap»... odbijało się we mnie niezrozumiałym echem [L, s. 81]”. Tuż po przyjeździe dziecko nie rozumie swojej sytuacji, nie wie, dlaczego nagle staje się tym Kacapem. Jednak szybko uczy się, że piętnujące określenie – trochę jak kainowe znamię na czole – uniemożliwia mu jakąkolwiek interakcję z rówieśnikami, a więc także zadomowienie się w nowej przestrzeni na dobre:

⁴⁸ L. Rogóż, *Dzieciństwo po Jalcie – poetyka i aksjologia w kontekście polskiej literatury współczesnej*. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Uliasa, Rzeszów 2015, s. 72, <https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/1283/ROZPRAWA%20DOKTORSKA%20DZIECI%20C5%83STWO%20PO%20JA%20C5%81CIE%20LUCYNA%20ROG%20C3%93%20C5%BB.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [dostęp 11.04.2020].

Nigdy nie pozwolili mi pograć, zawsze brakowało dla mnie pary, mój kij do palanta wydawał im się niedobry i któryś z nich łamał go na swoim kolanie i rzucał mi pod nogi – „Idź ty, Kacap...” – odpychali, czasami ktoś mocniej uderzył w plecy albo kopnął. Grali codziennie naprzeciwko naszego domu, piłka wiele razy odbijała się o nasz krzywy płot z chrustu... [L, s. 85]

Poczucie odrębności i niedopasowania towarzyszy mu od najmłodszych lat, rzucając cień na jego przyszłe postrzeganie siebie.

Doświadczenie Alika pokrywa się z losem jego dziadka. Zarówno mały chłopiec, jak i stary, doświadczony mężczyzna nie mogą się w tej nowej, nieprzyjaznej przestrzeni odnaleźć. Dziadek Stefan, którego historię Jurewicz opisuje w kolejnej części swojej rodzinnej mitologii, w *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, kilka lat później przenosi się do Łodzi. Ten człowiek, który całe swoje życie przeżył jako białoruski chłop i który nagle znajduje się w samym centrum rozrastającej się aglomeracji miejskiej, tak przecież odmiennej od tej rzeczywistości, jaką znał i widział wcześniej, walczy z ciągłym poczuciem obcości i niedopasowania.

Można powiedzieć, że przez kreację tych dwóch sylwetek, narażonych mimo różnicy wieku na podobne przeżycia, Jurewicz uniwersalizuje w pewien sposób doświadczenie przesiedlenia, pokazując, że jego negatywne skutki – poczucie obcości, zagubienie, trudność w zbudowaniu nowej tożsamości – dotyczą w tym samym stopniu i dziecko, i starszego człowieka. W rozumieniu Jurewicza każdy przesiedleniec funkcjonuje jako przybysz bez miejsca zakorzenienia, płacący za ten brak „osłabionym” poczuciem tożsamości.

To poczucie obcości, niemożność zakorzenienia ujawniają się na poziomie narracji i kreacji postaci. Bohaterowie, których tworzy autor dotknięty traumą wykorzenienia, są wielowarstwowi, zawieszani między dawnym i nowym porządkiem, swoją i obcą przestrzenią. Samo prowadzenie narracji jest natomiast zapisem procesu przystosowania do funkcjonowania w nowej sytuacji i próby zadomowienia. Jak zauważa Hanna Gosk, narracyjny zapis doświadczenia migracji wiele mówi także o pogłębiającym się wciąż niedostosowaniu, pozostawianiu równocześnie „wewnątrz i na zewnątrz” obu porządków – przeszłego i teraźniejszego⁴⁹.

Nie przywołuję tego rozpoznania jedynie w kontekście narracji *Lidy* czy *Pan Bóg nie słyszy umarłych*, ale także jako doskonale zobrazowanie spo-

⁴⁹ Zob. H. Gosk, *Wprowadzenie do Nie – mieszkańcy, nie – miejsca. Literackie ślady powojennego osadzania się „gdzieś” ludzi „skądś”*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków 2012, s. 7. Cyt. za: L. Rogóż, *Dzieciństwo po Jaltce – poetyka i aksjologia w kontekście polskiej literatury współczesnej*, s. 73.

sobu, w jaki mówi o sobie Jurewicz, który określa się w kategoriach wygnańca, człowieka znikąd czy kogoś „pomiędzy” także w refleksyjnych książkach autotematycznych i wywiadach:

Klątwą dzieciństwa i wczesnej młodości ten dom, już więcej niż połowa życia przeżyta poza nim... Jestem więc tutaj ani obcy, ani zadomowiony. Życie coraz wyraźniej przecięte na pół – na życie tutaj i życie po wyjeździe stąd⁵⁰.

Oba światy, Lida i Gdańsk, wyznaczają u Jurewicza skalę przeżyć i skalę wartości, przy czym ten drugi – miejsce obecnego pobytu – istnieje tylko w relacji do Lidy, jest do niej nieustannie porównywany. Czas po utracie Lidy może być jedynie „czasem upadłym”, naznaczonym tęsknotą za utraconym porządkiem. W wywiadzie przeprowadzonym przez Aleksandrę Ubertowską pisarz przyznaje:

Zresztą do dzisiaj nie bardzo się mogę w Gdańsku odnaleźć. Nie mogę dokonać na sobie operacji, którą już dawno powinienem mieć za sobą. Ja mam w sobie ciągle przymus ucieczki, porzucenia, zmiany, który nie pozwala mi do końca utożsamić się z miejscem, w którym jestem. Między miastem i mną była ciągła wrogość, sprzeczność, nie-tożsamość... To miasto jest jak mur, z którym trzeba się zmagać⁵¹.

Jest to więc przestrzeń obca i wciąż nieoswojona, miejsce, z którego Jurewicz nieustannie chce się wydostać, z którym, mimo wielu spędzonych tam lat, nie chce się utożsamić. Nawet w snach budzi się nadal w trwającym niezmiennie porządku: „budzę się ciągle na jego ulicach / z odrapanymi kolanami pudełkiem / klocków ściskanych w rękach” [L, s. 9]. Znamienne jest tutaj samo odwrócenie znaczeń: skoro budzi się do nieistniejącej już przeszłości, to terazniejszość musi uważać za sen, majak, coś nierzeczywistego i niemającego racji bytu.

Pisarz trwa w bardzo dziwnym zawieszeniu: jednocześnie nie jest obcy, bo zna dawną przestrzeń, i jest, bo już do niej nie należy, więcej – ona już nawet nie istnieje, a jako że nie można zadomowić się w miejscu nieistniejącym, to towarzyszy mu poczucie wykorzenienia, braku ciągłości i przynależności. Staje się w ten sposób bezdomny duchowo.

Swoje refleksje Jurewicz powtarza także w *Popiele i wietrze*:

„Zmienić adres to zmienić swój los” – zapamiętałem to piękne zdanie, choć już nie wiem, kto je powiedział lub napisał. Noszę w sobie inne niebo, którego okruszkiem jest ten skrawek oglądany przeze mnie każdego dnia, i pod

⁵⁰ A. Jurewicz, *Zapiski ze stróżówki*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 3, s. 113.

⁵¹ A. Ubertowska, *Prawdy ruchome*, „Tytuł” 1993, nr 3, s. 55.

tamto niebo uciekam myślami i pamięcią, gdy to miasto – to moje miejsce tymczasowego pobytu – zdaje się już tylko wielką pomyłką przeznaczenia, jakbym pokutował za jakiś ciężki grzech, o popełnieniu którego nic dotąd nie wiem. Chyba dlatego dawno temu opuścił mnie mój Anioł Stróż, bo za duży dla niego tutaj hałas, chaos i nieładne dni, tak podobne do siebie, że nieważne, czy jest środa, czy czwartek [PIW, s. 15].

Ten fragment najwyraźniej pokazuje niezgodę na zastany porządek, nieodpasowanie do nowego życia, które wypełniają nieładne, podobne do siebie dni. Jurewicz zdecydowanie łączy tożsamość człowieka z miejscem jego przebywania (czy nawet, jak w jego poczuciu, tymczasowego pobytu), a więc także z osiadłym tam społeczeństwem i panującą kulturą. Pisarz zdaje się mówić, że zanurzenie w dawnej, nieistniejącej już przestrzeni – w innych wartościach i innej mentalności – jest przyczyną jego ciągłego wycofywania się z gdańskiego życia i nieumiejętności wpisania się w nowy bieg historii.

Jurewicz mówi wprost o swoim doświadczeniu wyobcowania nie tylko za pośrednictwem tworzonej literatury, ale także w wywiadach. W rozmowie z Piotrem Millatim wyznaje:

Rodzaj wyobcowania... Ja tak naprawdę nie wiem, do jakiego miejsca należę. Czy do Gdańska, do mojej wsi pod Połczynem-Zdrojem, czy może jestem nadal emocjonalnie związany z tą wioską na Białorusi. Jestem ciągle pomiędzy różnymi światami. [...] Wie Pan, do żadnego miejsca nie mogę się przyzwyczaić, powiedzieć: tu jestem we właściwym miejscu. Na ten temat trochę ze Zbyszkim Żakiewiczem rozmawiałem, ale i z panem Konwickim, że my – przesiedleni, wyrwani z tego matecznika – ciągle jesteśmy jakby nie u siebie⁵².

Te cztery wypowiedzi, choć oddzielone od siebie kolejno o kilka i kilkanaście lat, uderzają zgodną tonacją: w każdej z nich Jurewicz podkreśla swoje zawieszenie między różnymi porządkami, brak poczucia przynależności wyłącznie do któregoś z nich i wynikające z tego problemy z samookreśleniem. „Wyrwanie z matecznika” wyznacza cezurę w jego życiu, po przekroczeniu której już zawsze jest przybyszem, gościem, kimś obcym, kimś wykorzenionym, kto zakorzenie się już nie może, staje się więc koczownikiem w świecie, czego wynikiem jest opierająca się o to poczucie tożsamość. Ten wielość pokazuje rozmiar problemu takiego niezakorzenia – poczucia braku miejsca, do którego się należy – skutkującego wyobcowaniem i życiem pomiędzy już nieistniejącym i istniejącym, lecz wciąż obcym światem.

⁵² P. Millati, A. Jurewicz, *Głos autorski i rozmowa*, oprac. K. Sosnkowska-Rama, w: *Pośród nas II. Twórcy pomorscy i gdańscy. Rozmowy niedokończone*, red. G. Tomaszewska i in., Gdańsk 2018, s. 262.

Próba określenia tożsamości łączy się u Jurewicza z przeszłością i przestrzenią. Pytanie o korzenie (skąd jestem?) wyzwala pytania ontologiczne (kim jestem?). Brak jednoznacznej odpowiedzi (jestem już nie stamtąd i jeszcze nie stąd, a więc właściwie znikąd, z „pomiędzy”) uruchamia pytania egzystencjalne: jak żyć w takim „pomiędzy” i czy jest to w ogóle możliwe?

Skąd taka zależność? „Na tak sformułowane pytanie [o korzenie – dop. A.Z.] – według Lucyny Rogóż – pojaltańska literatura stara się odpowiedzieć trojako: «Skądinąd», «Stąd», «Znikąd». Każda z tych odpowiedzi to zaczątek i projekt kondycji ludzkiej, to związek pomiędzy skazaniem na życie w określonym miejscu i czasie a wyborem określonego modus vivendi”⁵³. Jurewicz także stara się znaleźć odpowiedź na te najbardziej nurtujące go pytanie. W *Lidzie* pisarz problematyzuje powracający wciąż dylemat swojej niedookreślonej tożsamości, zestawiając ze sobą dwa etapy swojej biografii. W utworze widoczna jest paląca potrzeba połączenia tych etapów, uzyskania poczucia całościowości podmiotowej, w której pomoc mają właśnie pamięciowe rekonstrukcje krainy dzieciństwa. Wspomnieniowy powrót do lidzkiej idylli staje się zapisem próby zrozumienia siebie poprzez swoje korzenie, próby terapii tożsamościowej. Próby wciąż powtarzanej i wciąż niezakończonych.

Bibliografia

- Barthes Roland (2008), *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa: Aletheia.
- Bieńczyk Marek (2000), *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty (II)*, Warszawa: Wydawnictwo Sic!.
- Czapliński Przemysław (1997), *Ślady przełomu. O prozie polskiej 1976–1996*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czapliński Przemysław (2001), *Wzniosłe tęsknoty. Nostalgie w prozie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Czermińska Małgorzata (2000), *Autobiograficzny trójkąt: świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków: Universitas.
- Czermińska Małgorzata (2011), *Miejsca autobiograficzne. Propozycja w ramach geopoetyki*, „Teksty Drugie”, nr 5, s. 183–200.
- Dąbrowski Mieczysław (2011), *Literatura i konteksty. Rzeczy teoretyczne*, Warszawa: Dom Wydawniczy Elipsa.

⁵³ L. Rogóż, *Dzieciństwo po Jalcie Jalcie – poetyka i aksjologia w kontekście polskiej literatury współczesnej*, s. 92.

- Doubrovsky Serge (2007), *Autobiografia / prawda / psychoanaliza*, przeł. A. Tłuczyn, „Teksty Drugie”, nr 1–2, s. 189–203.
- Eliade Mircea (1992), *Świat, miasto, dom*, w: M. Eliade, *Okultyzm, czary, mody kulturalne. Eseje*, przeł. I. Kania, Kraków: Oficyna Literacka, s. 25–40.
- Fiedler Leslie Aaron (1969), *Archetyp i sygnatura*, przeł. K. Stamirowska, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 247–263.
- Freud Zygmun (2007), *Żaloba i melancholia*, w: Z. Freud, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa: Wydawnictwo KR, s. 147–159.
- Frydryczak Beata (2002), *Świat jako kolekcja. Próba analizy estetycznej natury nowoczesności*, Poznań: Wydawnictwo Fundacji Humaniora.
- Gosk Hanna (2012), *Nie – mieszkańcy, nie – miejsca. Literackie ślady powojennego osadzenia się „gdzieś” ludzi „skądś”*, w: *Narracje migracyjne w literaturze polskiej XX i XXI wieku*, red. H. Gosk, Kraków: Universitas, s. 193–202.
- Jurewicz Aleksander (1990), *Lida*, Białystok: Versus.
- Jurewicz Aleksander (1995), *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, Gdańsk: Marabut.
- Jurewicz Aleksander (1998), *Każdy ma swoją prawdę*, „Gazeta Wyborcza”, nr 1, s. 11.
- Jurewicz Aleksander (1999), *Zapiski ze stróżówki*, „Kwartalnik Artystyczny” 1999, nr 3, s. 112–119.
- Jurewicz Aleksander (2005), *Popiół i wiatr*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.
- Jurewicz Aleksander (2008), *Dzień przed końcem świata*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Lejeune Philippe (1975), *Pakt autobiograficzny*, przeł. A. Labuda, „Teksty”, nr 5, s. 31–49.
- Millati Piotr, Jurewicz Aleksander (2018), *Głos autorski i rozmowa*, oprac. K. Sosnkowska-Rama, w: *Pośród nas II. Twórcy pomorscy i gdańscy. Rozmowy niedokończone*, red. G. Tomaszewska i in., Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, s. 251–264.
- Ricoeur Paul (2006), *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków: Universitas.
- Rogóż Lucyna (2015), *Dzieciństwo po Jalcie – poetyka i aksjologia w kontekście polskiej literatury współczesnej. Rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Stanisława Uliaszka*, Rzeszów, <https://repozytorium.ur.edu.pl/bitstream/handle/item/1283/ROZPRAWA%20DOKTORSKA%20DZIECI%20C5%83STWO%20PO%20JA%20C5%81CIE%20LUCYNA%20ROG%20C3%93%20C5%BB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>.
- Rybicka Elżbieta (2015), *Sensoryczna geografia literacka*, [w:] *Przestrzenie geo(bio)graficzne w literaturze*, red. E. Konończuk i E. Sidoruk, Białystok: Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, s. 41–62.
- Siewior Kinga (2018), *Wielkie poruszenie. Pojałtańskie narracje migracyjne w kulturze polskiej*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN – Wydawnictwo.
- Sławiński Janusz (1981), *O opisie*, „Teksty”, nr 1, s. 119–138.
- Świeściak Alina (2010), *Melancholia w poezji polskiej po 1989 roku*, Kraków: Universitas.

Ubertowska Aleksandra (1993), *Prawdy ruchome*, „Tytuł”, nr 3, s. 51–61.

Zaleski Marek (2004), *Formy pamięci*, Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria.

Žižek Slavoj (2010), *Melancholia i akt etyczny*, przeł. M. Szuster, „Res Publica Nowa”, nr 10, s. 94–109.

The Space Lost and the Identity (Un)built:
Memory as a Form of Identity Therapy in *Lida*
by Aleksander Jurewicz

Abstract

The article offers an interpretation of *Lida* by Aleksander Jurewicz by examining the condition of a post-Yalta migrant, who cannot adjust to the new place. A detailed analysis of Jurewicz's use of memories allows us to understand *Lida* as a form which, through literature, heals the relocation trauma and helps one to restore a cohesive sense of self. By referring to the concept of repressed memory of a traumatized melancholic, multiple repetitions and a sense of lost identity, the author demonstrates how important in this process is the ambivalent role of remembering and journaling. Both process place value on childhood as the crucial moment in the author's life, but they also hinder the adjustment to the new space.

Keywords: memory literature, space, identity, remembering, trauma