

„Ja” dawne, „ja” obecne.

O powrotach do własnej prehistorii w prozie Aleksandra Jurewicza

„Noszę w sobie inne niebo, którego okruszkiem jest ten skrawek oglądany przeze mnie każdego dnia, i pod tamto niebo uciekam myślami i pamięcią”.

A. Jurewicz, *Popiół i wiatr*

„Patrzę cicho ze ściany: kilkumiesięczny, trzyletni, pięcioletni i ośmioletni, i ja na nich patrzę, chociaż nie tak nieustannie jak oni”¹. To zdanie, zapisane na jednej z pierwszych stron ostatniej książki Aleksandra Jurewicza *Popiół i wiatr*, dotyka problemu niezwykle ważnego dla jego prozy. Te krzyżujące się spojrzenia należą do jednej i wielu osób zarazem; narrator patrzy bowiem na wiszące na ścianie fotografie samego siebie sprzed lat. Nie może objąć ich jednak scalającym „ja”, wybiera zaimek „oni”, sygnalizujący odrębność, obcość, dystans. Problem tej migotliwej tożsamości–nietożsamości nieustannie powraca u Jurewicza, w jego opowieściach z „własnej prehistorii” przeplata się perspektywa dorosłego i chłopca (chłopców?) ze zdjęć. „Szkło fotograficznych ramek rozdziela nasze życie na dwie części” (PW, s. 11) – pisze Jurewicz. Literacki powrót do czasów, kiedy wykonano fotografię, to próba sklejenia tych części na nowo, pogodzenia dwóch punktów widzenia tak od siebie odmiennych, jak gdyby należały do różnych osób. To rozdwojenie znajduje swoje odzwierciedlenie na poziomie narracji; przyjrzenie się narracyjnym strategiom Jurewicza odsłania współistnienie tych perspektyw.

¹ A. Jurewicz, *Popiół i wiatr*, Gdańsk 2005, s. 9. Dalsze odwołania do tekstów Jurewicza zaznaczam w tekście za pomocą skrótów: L – *Lida*, Białystok 1990, PB – *Pan Bóg nie słyszy głuchych*, Gdańsk 1995, ŻL – *Życie, liryka*, Gdańsk 1998, PW – *Popiół i wiatr*, Gdańsk 2005.

Proza Jurewicza zaliczana bywa do nurtu mitobiograficznego (określenie Przemysława Czaplińskiego), w którym wydarzenia z własnego dzieciństwa i młodości ulegają mitologizacji i stają się narzędziem rekonstruowania procesu kształtowania się osobowości autora. Mitobiografiści „wykorzystują jako materiał wyjściowy własną biografię, stanowiącą poręczanie prawdziwości dzieła i wytłumaczenie jego kompozycji”², koncentrują swoją uwagę na „doświadczeniach Pierwszych”, w nich szukają klucza do terażniejszości. Nie eksperymenty formalne wydają się w tych tekstach najważniejsze; zajmujące dla mniej i bardziej profesjonalnych czytelników są mocno niekiedy skomplikowane relacje między autobiografią i fikcją, prawdą życia i prawdą literatury. Jakie kryteria zastosować, by określić status narratora-bohatera, jak oddzielić sferę faktów, znanych czasem skądinąd, od zmyślenia? Istnieją różne propozycje typologiczne, wśród nich słynna koncepcja paktu autobiograficznego Lejeune’a³. Dookreślana i modyfikowana przez autora⁴, wciąż nie rozstrzyga jednak wątpliwości w przypadku tekstów pogranicznych, hybrydalnych, mylących tropy. Te zagadnienia nie są jednak głównym przedmiotem niniejszego szkicu. Chciałabym poddać analizie kwestię zasygnalizowaną w cytowanym fragmencie – problematykę nakładania się perspektywy „ja” obecnego i dawnych wersji „ja”. Czy można tu mówić o pokojowym współistnieniu czy o konflikcie? Czy obie te perspektywy są równouprawnione? Jak te różne punkty widzenia wpływają na budowanie opowieści?⁵

Proza Jurewicza pozwala na prześledzenie tych zagadnień i jednocześnie je komplikuje. W kolejnych jego książkach zgłębianie „własnej prehistorii” jest

² P. Czapliński, P. Śliwiński, *Literatura polska 1976-2000*, Kraków 1999, s. 221.

³ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, tłum. A. Labuda [w:] „Teksty” 1975, nr 5. Zob. też M. Czermińska *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Kraków 2000.

⁴ P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu*, pod red. R. Lubas-Bartoszyńskiej, Kraków 2001. Lejeune autoironicznie przyznaje, że swoją wielokrotnie cytowaną definicję biografii zaczerpnął z popularnego słownika i nieznacznie zmienił. Łagodzi też kategoryczność rozstrzygnięć z pierwszej wersji.

⁵ Pomijam niezwykle interesujący problem fokalizacji, szczegółowe przeanalizowanie pod tym kątem tekstów Jurewicza wykracza poza ramy niniejszego szkicu. Zob. A. Łebkowska *Pojęcie focus w narratologii – problemy i inspiracje* [w:] *Punkt widzenia w tekście i dyskursie*, pod red. J. Bartmińskiego, S. Niebrzegowskiej-Bartmińskiej, R. Nycza, Lublin 2004, s. 219–238; tam wskazówki bibliograficzne. Autorka używa terminu „ogniskowanie” i przekonująco pokazuje jego operacyjność na przykładach współczesnej prozy.

bowiem tematem uparcie powracającym, ale za każdym razem odbywa się na nieco innych zasadach. Najwcześniejsza *Lida*, drukowana najpierw na łamach paryskiej „Kultury”, w formie książkowej wydana została w 1990 roku. Lida to nazwa miejscowości na Białorusi, gdzie urodził się autor; jako pięcioletni chłopiec, w ramach repatriacji, opuścił ją na zawsze. Jurewicz, który debiutował jako poeta (tomiki *Sen który na pewno nie był miłością* 1974, *Po drugiej stronie* 1978, *Nie strzelajcie do Beatlesów* 1983, *Jak gołębie gnane burzą* 1990), stworzył opowieść sylwiczną; fragmenty prozatorskie przeplatają się tu z wierszami i listami. Swoistą kontynuacją *Lidy* jest *Pan Bóg nie słyszy głuchych* (1995); akcja tej opowieści dzieje się w Łodzi, gdzie upłynęła Alikowi druga część „przepełnionego” dzieciństwa. W roku 1998 Jurewicz wydał tom pod znaczącym tytułem *Życie i liryka*, składający się z krótkich, opatrzonych datami dziennymi, zapisków. W tych tekstach wątki i motywy znane z dylogii sąsiadują z impresjami na tematy literackie, wspomnieniami przyjaciół, śladami lektur. W zeszłym roku zaś ukazał się *Popiół i wiatr* – książka wymykająca się, jeszcze mocniej niż poprzednie, genologicznym klasyfikacjom. Podzielona na pięćdziesiąt pięć ponumerowanych fragmentów jest po części autokomentarzem do poprzednich tekstów, ich uzupełnieniem, ale i układającą się w spójną całość opowieścią o artyście, o wspomnianiu i pisaniu, rozumianym jako potrzeba, terapia, droga do samopoznania.

Wszystkie te książki wiele łączy, powracają znajome sceny, pejzaże, wątki. Szczególnie interesująca wydaje się lektura dwóch pierwszych tekstów z perspektywy dwóch ostatnich. Przynoszą one zupełnie inne spojrzenie – powrotu do zdarzeń już opisanych i uporządkowanych, Jurewicz bowiem w *Życiu, liryce* oraz *Popiele i wietrze* ujawnia się jako autor *Lidy*.

Przeczytajmy najpierw dwa charakterystyczne fragmenty:

„Tylu ich różnych, a są bliźniętami wiedzącymi o sobie wszystko, przeżyli w jednym czasie te same choroby, niepokoje i nadzieje, dotykali tych samych kobiet, upijali się o tej samej porze, głaskali te same psy, budzili się w tych samych pociągach, klękali w tych

samych kościołach, jednakowo gdzieś się spóźniali albo nadaremnie na coś lub kogoś czekali, mają tę samą matkę i tego samego ojca, na którego grobie palą te same świece” (PW, s. 11).

„Tamten chłopiec i ten mężczyzna teraz. (...) Dwie osoby jednocześnie w tym samym miejscu i w jednej postaci. Jak to jest możliwe, że był kiedyś tamten chłopiec, a czas przeszły nie jest stylistyczną omyłką” (PW, s. 29).

Okazuje się, że między „oni” a „ja” nie da się postawić znaku równości. „Ja” dawny to ktoś obcy, odrębny, choć pozornie wiele go łączy z „ja” obecnym. Nie ma szans na porozumienie; przepaści, która dzieli „wtedy” i „teraz”, nie zasypie nawet niekwestionowana wspólnota przeżyć i doświadczeń. To zadziwienie, wyrażające w nieco naiwny sposób fundamentalny problem filozoficzny, jest stale obecne u Jurewicza.

Zagadnienie związków między „ja wspominającym” a „ja wspomnianym” to jeden z najciekawszych problemów, podejmowanych przez badaczy literatury wspomnieniowej. Grzegorz Leszczyński formułuje kwestię tej „nieciągłości osoby” następująco:

„(...) »ja« dawne i »ja« współczesne to dwie różne postaci, dwa różne byty, między którymi zachodzi tożsamość metrykalna, nie ma jednak tożsamości bytu, tożsamości realizującej się na elementarnym poziomie fizycznej jedności osób”⁶.

W eseju *W jakim miejscu życia jesteśmy?* Piotr Matywiecki przywołuje w tym kontekście problem anamnezy i konstatuje:

„Myślenie o dzieciństwie stawia człowieka wobec podwójnego odbicia jego aktualnego »ja« myślącego o »ja« z dalekiej przeszłości”.

Taka sytuacja „podaje w wątpliwość spójność tożsamości, wywołuje zwrot myśli i wyobrażeń o sobie”⁷. Podobny wątek pojawia się w wierszu Wisławy Szymborskiej *Śmiech* (przycitam pierwszą strofę):

„Dziewczynka, którą byłam –
znam ją, oczywiście.
Mam kilka fotografii

⁶ G. Leszczyński, *Nie ma drogi do Raju* [w:] *Kultura literacka dzieci i młodzieży u progu XXI stulecia*, pod red. J. Papuzińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 2002, s. 62.

⁷ P. Matywiecki *W jakim miejscu życia jesteśmy?* [w:] *Dzieciństwo i sacrum*, pod red. J. Papuzińskiej i G. Leszczyńskiego, Warszawa 1998, s. 8.

z jej krótkiego życia.
Czuję wesołą litość
dla paru wierszyków.
Pamiętam kilka zdarzeń”⁸.

„Ja” sprzed lat to teraz „ona” – przybysz znikąd, niechciany gość, obca, natrętna osoba. Niepewny jest status ontologiczny dziewczynki, którą się było – jej życie się skończyło, a jednocześnie nadal trwa. Uderza brak poczucia naturalnej więzi, ciągłości między kolejnymi odsłonami swojego „ja”.

Te literackie i literaturoznawcze intuicje wskazują na rozumienie tożsamości jednostki jako rozwijającej się w czasie, konstytuowanej w procesie samorozumienia. Nie jest ono nigdy ostateczne, trwa dopóki, dopóty trwa życie. Takie ujęcie kategorii podmiotu doprowadziło do rozwoju badań nad narracją, definiowaną jako struktura ludzkiego poznania. Rozpatrywana w tej optyce narracja jest kategorią, która umożliwia „ujmowanie naszego własnego życia oraz rozwijających się w czasie procesów i zdarzeń zachodzących w świecie w całościowe struktury sensu” – pisze Katarzyna Rosner⁹. Sięganie do przeszłości, reinterpretowanie jej, uzgadnianie z terażniejszością i projektowaną przyszłością umożliwia stworzenie spójnej narracji o ludzkim życiu.

Matywiecki pisze w przywoływanym eseju o świętym nakazie chronienia „ja” dawnego przed „ja” obecnym; by wspomnienia zachowały swoją autonomię, konieczne jest opanowanie pokusy odnoszenia się do zdarzeń, które dopiero mają nastąpić, czyli brutalnego wykorzystania „władzy starszeństwa”. Tworzy paradoksalne pojęcie „dawnej terażniejszości” i upomina się o jej prawa, o „wolność niewiedzy”. „I któż

⁸ W. Szymborska *Śmiech* [w:] *Sto pociech*, Warszawa 1967, s. 14.

⁹ K. Rosner, *Narracja, tożsamość i czas*, Kraków 2003, s. 13.

chciałby temu dziecku z własnych wspomnień wmuszać świadomość dorosłego, który je wspomina!”¹⁰ – pada (niezupełnie) retoryczne pytanie.

Jurewicz podejmuje próbę opisanie przeszłości przez pryzmat świadomości małego chłopca, próbę dokonania rekonstrukcji dawnego sposobu postrzegania świata. Wymaga to zawężenia perspektywy do doznań sensualnych, wyeliminowania komentarzy wykraczających poza horyzont myślowy dziecka. Często więc pojawiają się porównania mające odzwierciedlać dziecięce widzenie zjawisk: „w górze zawisł jastrząb jak zerwany latawiec”, „babcie jakby związane ze sobą koralikami różańca” (L, s. 54), „powykręcane palce u nóg wyglądają jak korzenie starych sosen, po które wybieraliśmy się czasem do lasu” (PB, s. 12). Jurewicz odwołuje się niekiedy do stereotypowych dziecięcych przekonań o świecie: „przypomniałem sobie (...) o bocianach, które wędrują po łąkach wysoko podnosząc czerwone nogi i dzięki którym przychodzą na świat dzieci” (PB, s. 34). Naśladuje dziecięcą parataktyczną składnię i językowe naleciałości:

„I krowa zostanie, i konie, i kartofle w kołchozie. I naczałnik, z którym dziadek kłócił się po rosyjsku i »Kacapem« nazywał, i pluł za nim śliną brązową od machorki” (L, s. 25).

Opisuje otrzymany „pieniązek”, podkreślając brak orientacji chłopca w realiach politycznych:

„Rysunek na nim był też inny niż kopiejkowy – dziadzia z grubymi wąsami, jakiś nietutejszy i groźnie patrzący” (L, s. 47).

Jednak równolegle, wciąż w ramach narracji w pierwszej osobie, pojawiają się zdania eksponujące ograniczenia tego naiwnego punktu widzenia:

„Walerka, który kiedyś zostanie traktorzystą i wyjedzie za Ural, oderwał się od strugania i pokiwał do mnie ręką” (L, s. 46).

Te dwie perspektywy nieustannie się ścierają – wiedza o tym, co ma nastąpić, natrętnie się narzuca, nie pozwala stworzyć iluzji całkowitego

¹⁰ P. Matywiecki, op.cit., s. 9.

powrotu. Również nieskrywana literackość niektórych fragmentów (na przykład wyraźnie stylizowanej opowieści o kogucie z uciętą głową, który przy wtórze lamentu kur-płaczek leci prosto do nieba) wykracza poza ramy dziecięcego punktu widzenia.

Powyższe rozważania nawiązują do zaproponowanego przez Dorrit Cohn podziału narracji pierwszoosobowej na dysonantyczną i konsonantyczną (*dissonant self-narration/consonant self-narration*)¹¹. Narrator dysonantyczny dystansuje się wobec siebie dawnego, akcentuje rozbieżności, późniejsza wiedza o świecie nie pozwala mu na scalenie perspektywy „ja” wtedy i „ja” teraz. W narracji konsonantycznej, dużo rzadziej realizowanej w prozie, dzieje się odwrotnie, następuje utożsamienie „ja” opowiadającego” z „ja” opowiadany¹². U Jurewicza mamy niewątpliwie do czynienia z narracją dysonantyczną. Perspektywa dziecięca jest więc raczej perspektywą pozorną, podporządkowaną punktowi widzenia dorosłego.

Czy w opowiadaniu spod znaku paktu autobiograficznego wierne odtworzenie toku myślenia i sposobu wypowiedzania się sprzed lat jest w ogóle możliwe? Negatywną odpowiedź daje Lejeune. Badacz uznaje takie postępowanie za odejście od prawdopodobieństwa autobiograficznego i „wejście w przestrzeń fikcji” – dorosły narrator może co najwyżej sfabrykować dziecięcą wypowiedź, która w identycznej postaci nigdy naprawdę nie zaistniała¹³. Lejeune śledzi „podstępne wymieszanie głosów”, tropiąc zakamuflowaną obecność dorosłego narratora w wypowiedziach pozornie dziecięcych. Cytuje zdanie z powieści Julesa Vallès: „Mam sześć lat i całkiem goły tyłek” i udowadnia, że pobrzmiewający w nim głos dziecka jest głosem fałszywym.

¹¹ D. Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes of Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton 1978, s. 145 i nast.

¹² Zob. też W.F. Edmiston, *Focalisation and the First Person Narrator: A Revision of the Theory* [w:] „Poetics Today”, Volume 10, No. 4, Winter 1989, s. 733.

¹³ P. Lejeune, op. cit., s. 93–94.

O tej nieprzewidywalnej obcości dorosłego i dziecka, którym kiedyś się było, pisze też Jacek Podsiadło, nazywając dzieciństwo „zakazaną krainą bez powrotu”:

„Nie chodzi już o to, że czas się nie cofa i wrota dzieciństwa, gdy raz się za nami zatrzasną, nigdy się już nie otworzą. Chodzi o to, że człowiek nie rozumie tego dziecka, którym był; i to nie tak znów strasznie dawno temu. Dzieciństwo, gdy się je zostawia za sobą, od razu staje się niezrozumiałe, tajemnicze jak *terra prima vista*, choć z tej krainy cały się człowiek wzięł”¹⁴.

Subtelnym narracyjnym sygnałem tego oddalenia jest wahanie, które towarzyszy przywoływanym z pamięci wypadkom i uczuciom. Wydarzenia są niekiedy rekonstruowane z zastrzeżeniami, z niepewnością co do ich przebiegu, ze świadomością możliwych przekłamań i nieścisłości. Kiedy narrator opisuje historię starej walizki, wielokrotnie pojawia się słowo „może”, a kolejne przypuszczenia opatrzone są znakami zapytania. W końcu następuje nostalgiczne westchnienie: „gdyby ona zechciała powiedzieć mi choć odrobinę tego, co chciałbym wiedzieć” (ŻL, s. 25).

W opowieściach Jurewicza narracja pierwszoosobowa wielokrotnie zastępowana bywa narracją w trzeciej, a nawet w drugiej osobie. Takie rozwiązanie ma swoją tradycję w prozie wspomnieniowej; już w pierwszym *Pakcie autobiograficznym* Lejeune kategorycznie stwierdzał, że możliwa jest tożsamość narratora i głównego bohatera bez użycia form pierwszej osoby¹⁵. *Lida* rozpoczyna się wierszem, którego pierwsze słowa, wspomniane później przez Jurewicza w *Popiele i wietrze*, brzmią: „Wciąż mam pięć lat”. Kolejna część, pisaną już prozą, otwiera zdanie: „Jutro już musisz stąd wyjechać...”, skierowane właśnie do pięcioletniego chłopca w marynarskim ubranku. Gest podwójnego rozpoczęcia opowieści jest bardzo wymowny, oto mamy do czynienia ze swoistym narracyjnym kontrapunktem – „ja” liryczne współbrzmi z fragmentem w drugiej osobie, który wprowadza dystans i podważa owo

¹⁴ J. Podsiadło, *Słodka niedziela* [w:] „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 35, s. 20.

¹⁵ Lejeune rozwija ten problem w studium *Autobiografia w trzeciej osobie* [w:] P. Lejeune, op.cit.

„wciąż”. Kilka linijek dalej niespodziewanie zmienia się perspektywa: wraz ze zdaniem „Pan Szabatowicz zbliża się do **naszego** domu” powraca narracja w pierwszej osobie, by za chwilę znów ustąpić miejsca drugiej:

„Coś tłukło się ciężko w środku, jakby Czesiek, Janek, Marynka i Walerka przygniatali **ciebie** znowu do ziemi jak dwa dni temu nad rzeką” (L, s. 15), [podkr. – J.J.].

Ta gra między „ja” a „ty” pozwala na oglądanie dramatycznych chwil wyczekiwania na wyjazd z dwóch punktów widzenia, sankcjonując jednocześnie dominację perspektywy dorosłego. Powikłania tych związków dobrze obrazuje poniższy fragment, utrzymany w nietypowym dla *Lidy* podniosłym, elegijnym tonie:

„Kuchnia z naszej ostatniej wieczery.

Coraz częściej patrzę w stronę tamtych drzwi, jakbym czekał na poruszenie klamki, skrzypnięcie starych zawiasów, jakbym wypatrywał w nich małej, skulonej postaci piąstkami trącej zaspane oczy, z grzywką lnianych włosów opadającą na czoło, pocierającego jedną bosa nóżkę o drugą; a przecież nie chcę i boję się tego poruszenia klamki, wiem, że nie znajdę w sobie takich słów, by powiedzieć to, co powiedzieć chciałbym:

Nie wiem, mały, czego ci nie zaoszczędzono, a przed czym ochroniono, rozumiesz? Nie wiem, nigdy się tego nie dowiemy, **ani ty, ani ja** [podkr. – J.J.] (...).

Masz dopiero pięć lat i życie przed sobą, otwórz zaciśniętą rączkę, spróbuję powróżyć, co może ciebie jeszcze spotkać” (L, s. 42).

Dalej pojawia się wyliczenie wydarzeń mających nastąpić w życiu małego chłopca, wśród nich jest śmierć ojca i narodziny córki. Ten zabieg antycypowania zdarzeń dobitnie wskazuje, że rozmowa „ja” dawnego” i „obecnego” nie toczy się na równych prawach. W dalszej części *Lidy* następuje kolejne już otwarcie opowieści; pada zdanie: „Był kiedyś pięcioletni chłopiec”. Znika więc „ja”, by znów powrócić; dystans narasta, by znów się zmniejszyć, rytm narracji wyznacza oscylowanie między pierwszą a trzecią osobą.

Splatają się trzy rodzaje narracji, również wymiennie pojawiają się formy trzech czasów. Dominuje „naturalny” czas przeszły, ale niejednokrotnie współlistnieje z przyszłym. Czas przyszły paradoksalnie uwydatnia spojrzenie wstecz, pojawia się wtedy, gdy wydarzenia opisywane są z perspektywy

dziecka, ale przerywa je antycypacja tego, co ma nastąpić. Dobrze ilustruje to fragment *Lidy*, który rozpoczyna się konsekwentnie „dziecięcym” opisem płaczu zmuszonego do wyjazdu chłopca. Raptem pojawia się zdanie: „Wiele, wiele lat później, gdy ten pięcioletni chłopiec będzie miał trzydzieści pięć lat, przeczyta w poźółkłej zszywce starych gazet” (L, s. 51), po nim zaś następuje wyróżniony kursywą tekst artykułu o napływie repatriantów, wśród których znajdował się płaczący chłopiec. I znów zmiana perspektywy: „Mężczyzna zamknął stary rocznik »Po prostu« i patrząc w wielkie biblioteczne okno ten płacz słyszał nadal”. Ta gra formami czasu umożliwia narracyjny skok przez lata, a suchy ton czytanego po latach gazetowego komentarza kontrastuje z dramatem dziecka odjeżdżającego do nieznanej, złowrogiej Polski.

Jurewicz wykorzystuje również możliwości czasu teraźniejszego, by stworzyć iluzję relacji ze zdarzeń dziejących się „teraz”:

„Jest niedziela, a dziadek nie wstaje z łóżka, żeby pójść do kościoła (...). Skądś niesie się muzyka grających po podwórkach Cyganów na przemian z puszczaną ciągle *Dianą* Paula Anki” (PB, s. 16).

Narracja w czasie teraźniejszym obejmuje jednak niewielkie partie tekstu, płynnie przechodząc w czas przeszły. „Figura czasu teraźniejszego w narracji polega na chwilowej elipsie wszelkiego oznaczania czasu” – pisze Lejeune, używając też terminu: „stopień zerowy czasu”¹⁶. Złudzenie jednoczesności wydarzeń i narracji o nich potęguje jeszcze konsekwentne unikanie przez Jurewicza precyzyjnych oznaczeń czasu¹⁷.

Dotychczasowe rozważania koncentrowały się na dwóch najwcześniejszych opowieściach Jurewicza. Zatrzymajmy się teraz przy *Popiele i wietrze*. Julian Kornhauser (*notabene* również autor opowieści autobiograficznej, zatytułowanej *Dom, sen i gry dziecięce*) tak odczytuje sens ostatniej książki Jurewicza:

¹⁶ P. Lejeune, op. cit., s. 101.

¹⁷ Przemysław Czapliński tłumaczy decyzję unikania dat chęcią „dziecięcego traktowania historii, polegającego na przekształcaniu linearnego następstwa w zespół wrażeń i pamięciowych klocków”; zob. P. Czapliński, *Wzniosłe tęsknoty*, Kraków 2001, s. 65.

„Czas terażniejszy o tyle jest ważny, o ile pozwala na seanse przypominania. Wszystko, co znaczące i utrwalaające życie, miało miejsce w przeszłości”¹⁸.

Popiół i wiatr, poprzez to nastawienie na materię wspomnień, zgłębia również mechanizm konstruowania opowieści autobiograficznej:

„Ale zupełnie pierwszy obraz Polski, kiedy wszyscy wysiedliśmy z towarowych wagonów, jest inny – szary. Stoję w tłumie uczepony kolan ojca i widzę tylko szarość – szarość kurzu, ubrań, podłogi i ścian. I ojca odbierającego i przeliczającego pieniądze. Tylko tyle. Później – w czasie pisania *Lidy* – skojarzyłem, że wtedy w Białej Podlaskiej wypłacano zapomogę (jest to odnotowane w naszych papierach repatriacyjnych) – stąd tłum, szarość kurzu dworcowej podłogi, szarość ubrań pasażerów przesiedleńczego pociągu” (PW, s. 25).

Ten, kto mówi w tym tekście, świadomie zestawia obie perspektywy – dziecięcą, ograniczoną do rejestrowania obrazów, których sens jest nieczytelny i późniejszą, reinterpretującą je, w oparciu o zdobyte doświadczenie. Narrator tego tekstu jest instancją nadrzędną wobec obu punktów widzenia, odsłania kulisy wcześniejszych wyborów. Mamy więc u Jurewicza do czynienia z konstrukcją kilkupiętrową – takie możliwości daje poetyka autokomentarza i autocytatu. *Popiół i wiatr* przynosi nowe spojrzenie, opisane wcześniej wydarzenia oświetla z innej perspektywy – perspektywy tego, który już nadał im formę literacką. Tej refleksji towarzyszy przeświadczenie, że pisanie zmienia ślad pamięciowy, tak abstrakcyjny i niepewny, w ślad materialny, do którego dostęp jest możliwy w każdej chwili. Pisanie o własnej przeszłości nadaje miejscom, wydarzeniom, ludziom ze wspomnień zamkniętą, skończoną formę. Ta transpozycja ulotnych, podszytych niepewnością przeświadczeń o dawnych czasach w tekst, w którym trzeba dokonać ostatecznego wyboru – czy było tak, czy inaczej – przekształca same wspomnienia, odbiera im niedookreśloność. W nadaniu wspomnieniom ostatecznej, pisemnej formy kryje się więc pewne zagrożenie: nie jest możliwy powrót do stanu sprzed pisania. Przelanie na papier ocala od zapomnienia, ale i w pewnym stopniu

¹⁸ J. Kornhauser, *Czas pamiętany* [w:] „Kwartalnik Artystyczny” 2005 nr 2, s. 178.

zubaża, zawęża, ogranicza świat zachowany w pamięci. Danilo Kiš, serbski pisarz, autor powieści sięgających do własnej biografii (przywołany zresztą przez Jurewicza w *Życiu, liryce* jako autor „małej czarodziejskiej książeczki”), był świadom tego paradoksu, gdy mówił:

„Ponieważ memu dzieciństwu nadałem liryczną, szczególną i ostateczną formę, forma ta stała się częścią składową mojego dzieciństwa, jedynym moim dzieciństwem”¹⁹.

Ta świadomość zdaje się towarzyszyć również Jurewiczowi, kiedy stwierdza:

„W którymś miejscu może przeciąć się prawda życia z prawdą literatury, jeżeli już to się nie stało” (PW, s. 27).

Na koniec wróćmy do motywu oglądania własnych fotografii, tym razem z *Życia i liryki*:

„Patrzę na czarno-białe zdjęcie albo po amatorsku podkolorowane, wiszące na ścianach i nie rozpoznają dziecka, które na mnie spogląda zza szkieł ramek. Patrzy na mnie ktoś obcy, ktoś, kogo nie znam. Więc co robi na ścianach tego domu? Dlaczego jego zdjęcia wiszą tutaj? Patrzę i myślę o nim jak o kimś wcześniej umarłym, kogo nie zdążyłem zobaczyć – rysy tego chłopca nie przypominają mi nikogo. Nie rozpoznaję tego grymasu w kącikach ust ani dołków na policzkach, gdy się uśmiecha, ani przymrużenia oczu, kiedy patrzy. Odwracam się w stronę okna, lecz czuję na swoich plecach spojrzenie chłopca z fotografii, jakby chciał nawiązać ze mną rozmowę. (...) Nie daję się sprowokować, odwracam się.” (ŻL, s. 65).

Idea powrotu do dawnego „ja” okazuje się ułudą, poczucie jedności niweczy radykalne: „nie chcę wiedzieć”. Ta rozmowa została przecież jednak podjęta – jej zapisem jest *Lida i Pan Bóg nie słyszy głuchych*. Bunt przeciw spojrzeniu chłopca z fotografii okazuje się chwilowy i bezcelowy, bo od jego spojrzenia nie da się uciec. Poczucie nieprzezwyciężalnej obcości jednak wraca. Oto paradoks, nieusuwalna sprzeczność opowieści Jurewicza – z jednej strony nieustannie podejmuje on próby scalenia dwóch perspektyw, pogodzenia różnych głosów, uspołnienienia, z drugiej zaś diagnozuje i przedstawia fiasko – czy w ogóle bezużyteczność – tych wysiłków. „Muszę (czy muszę?) powrócić

¹⁹ D. Kiš, *Życie, literatura*, wybór i tłum. D. Cirić-Straszyńska, Izabelin 1999, s. 120.

»Tam« raz jeszcze” (PW, s. 17), a jednocześnie – „nie mogę dotknąć tamtych sanek ręką, nie mogę ułamać sopla lodu i ssać go, czując mrowienie zębów” (PW, s. 25). W zawieszeniu pomiędzy tą koniecznością a niemożnością dokonują się powroty Jurewicza do własnej prehistorii.