Porównania 1 (39), 2026
DOI: 10.14746/por.2026.1.11

Adriana Sara Jastrzębska
Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Geologie, genealogie, tryb warunkowy złożony. Eduardo Halfon w Łodzi

1. Wprowadzenie

Twórczość Eduardo Halfona (ur. 1971) zdaje się wymykać ramom narodowym i gatunkowym. Podobnie jak i sam twórca – z wykształcenia inżynier, z wyboru pisarz, urodzony w Gwatemali, wychowywał się i dorastał w Stanach Zjednoczonych. Mieszkał we Francji, Hiszpanii i Niemczech, podróżował po wielu krajach świata, a jego historia rodzinna to prawdziwa mozaika genów i kultur Bliskiego Wschodu, Europy Środkowej i Hispanoameryki. Na tym kalejdoskopie przeżyć oraz doświadczeń pokoleń, a także wędrówkach po labiryntach własnej tożsamości bazuje autofikcjonalna literatura Halfona. Kolejne jego utwory stanowią iteracje motywów, tematów i narracji obecnych w tym pisarstwie już wcześniej, poszerzając halfonowskie uniwersum o nowe odsłony fragmentarycznych poszukiwań tożsamości i znaczeń. Julie Marchio trafnie przywołuje tu obraz spirali, zwracając uwagę na powtarzalność połączoną z poszerzaniem i intensyfikacją (Marchio 2019: 32). Ta literacka mozaika liczy dziś kilkanaście pozycji[1]. W Polsce ukazały się dotąd tylko *Klasztor* i *Żałoba*, wydane w 2023 roku przez oficynę Czarne w przekładzie Tomasza Pindla.

1 Trudno wskazać dokładną liczbę publikacji, gdyż niektóre opowiadania Halfona są wydawane jako odrębne pozycje, by następnie wejść w skład większych zbiorów opowiadań lub fragmentarycznych krótkich powieści.

This is an open access article licensed under the Creative Commons CC BY ND 4.0 License (https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/). © Copyright by the Author(s).

Punktem wyjścia do niniejszych rozważań jest założenie, że kosmopolityczny i nomadyczny charakter twórczości Halfona wynika z eksploracji peryferii współczesnego świata, przekładania peryferyjnych doświadczeń na wyobrażeniową całość – epistemologiczną i ontologiczną – o charakterze transnarodowym. Ponadto pisarstwo Halfona nie tylko eksploruje tematy pamięci, migracji i tożsamości, ale także konstruuje je poprzez strategie narracyjne, które można rozpatrywać jako formę „kartografii peryferii" – mapowanie sieci powiązań między regionami i doświadczeniami postrzeganymi jako marginalne wobec zachodnich centrów epistemicznych.

Objętość niniejszego tekstu pozwala przyjrzeć się niewielkiemu wycinkowi twórczości gwatemalskiego pisarza – proponuję zatem analizę *Oh gueto mi amor* (Getuchna kochana), opowiadania włączonego do tomu *Signor Hofmann* z 2015 roku i wydanego niezależnie w roku 2018. To relacja z podróży do Łodzi, gdzie pisarz (czy raczej jego autofikcjonalne alter ego) odwiedza kamienicę „na rogu Żeromskiego i Persego [sic!] Maja, pod numerem 16" (Halfon 2018: 22), w której przed wojną mieszkał jego dziadek. Tytuł nawiązuje do utworu Jankiela Herszkowicza, twórcy satyrycznych piosenek w jidysz opowiadających o codzienności w łódzkim getcie[2].

Niniejsza analiza, oparta na metodzie hermeneutycznej z elementami *close reading*, ma na celu wskazanie kluczowych strategii narracyjnych związanych z przestrzenią, pamięcią i konstrukcją podmiotu mówiącego. Przedstawiane podejście łączy elementy koncepcji postpamięci Marianne Hirsch (2012: 5) i trzeciej przestrzeni Homiego Bhabhy (2010: 22–23), odwołuje się też do pojęcia miejsc *malgré tout* według Georges'a Didi-Hubermana (1998: 230) oraz podmiotu uwikłanego i pamięci wielokierunkowej Michaela Rothberga (2009, 2019), co pozwala uchwycić relacyjny, afektywny i transnarodowy wymiar narracji Halfona. Przyjęte ramy metodologiczne umożliwiają analizę jego prozy jako zapisu eksploracji peryferyjnej przestrzeni, w której indywidualne doświadczenie spotyka się z historią zbiorową, a pamięć funkcjonuje w trybie dialektycznym i nieciągłym.

2. Geologie. Łódź jako palimpsest

Geologię rozumiem tu jako kategorię analityczną inspirowaną geopoetyką i studiami nad pamięcią, umożliwiającą opis przestrzeni literackiej w kategoriach nakładających się na siebie warstw, osadów i śladów przeszłości (por. Huyssen 2003, Jelin 2002). Palimpsestowy charakter przestrzeni Polski w analizowanym

2 Polski przekład utworu, autorstwa Marka Tuszewickiego, dostępny w: Żółkiewska, oprac. 2012: 102.

utworze bierze bowiem swój początek już w Gwatemali, do której wyemigrował po wojnie dziadek Halfona, polski Żyd, więzień Auschwitz i Sachsenhausen. Spędził tam resztę życia, a do Polski nigdy nie wrócił – „zmarł w Gwatemali jako stary człowiek, wciąż pełen urazy do swoich rodaków i własnego języka. […] Nigdy już nie wypowiedział słowa po polsku. «Polacy nas zdradzili» – powtarzał" (Halfon 2018: 19)[3]. Polska jest dla Halfona przestrzenią postpamięci, przestrzenią afektywną, naznaczoną doświadczeniem i emocjami dziadka, który kategorycznie odradza wnukowi podróż i twierdzi, że „Żyd nie ma czego szukać w Polsce" (Halfon 2018: 20). Na dowód (lub jako ostrzeżenie) pokazuje mu zdjęcia z gazet wskazujące na antysemityzm Polaków. Łódź konstruuje się zatem poprzez obraz i emocję jako przestrzeń ambiwalentna, która utraciła żydowskich mieszkańców i ich kulturę, ale zachowała swój wizerunek żydowskiego miasta. Ambiwalencję pogłębia postawa dziadka, który sprzeciwia się podróży wnuka, lecz przekazuje mu adres domu pradziadków w Łodzi, „ślad" w znaczeniu, jakie temu słowu nadaje Didi-Huberman (1998: 232): „Ostatnia pożółkła kartka. Kilka ostatnich gryzmołów nakreślonych drżącą ręką starego człowieka. Ostatni dar dla wnuka; ten przyjmuje go wprost z ręki dziadka, jakby w tej chwili, podczas tej ostatniej wieczerzy, przejmował całe jego dziedzictwo" (Halfon 2018: 23).

Podróż Halfona nie jest więc podróżą w przestrzeni, lecz kartografią pamięci i afektu. Łódź staje się jednocześnie swego rodzaju trzecią przestrzenią w rozumieniu Bhabhy: hybrydycznym, liminalnym miejscem pomiędzy czasami i kulturami, w którym pojęcia tracą swoją jedność i stałość, umożliwiając ponowne odczytanie. Halfon narrator doświadcza własnej epistemicznej „niedomowości" (*unhomeliness* – por. Bhabha 2010: XLV).

Wędrowanie w przestrzeni realnej Łodzi jest nieustannie podporządkowane odtwarzaniu doświadczeń i emocji z przeszłości[4]. Halfon podróżuje po Polsce zimą, porusza się zziębnięty w ponurym, szarym pejzażu, przywodzącym na myśl czarno-białe fotografie z lat czterdziestych. To wciąż pejzaż afektywny: narrator zdaje się nie dostrzegać współczesności dużego europejskiego miasta, skupiając się na tym, co anachroniczne, na swoistym trwaniu przeszłości w teraźniejszości w postaci przebrania, sztafażu: wystroju Hotelu Savoy (Halfon

3 Wszystkie cytaty z *Oh gueto mi amor* w moim przekładzie filologicznym na potrzeby niniejszej pracy.

4 Pod tym względem halfonowskie doświadczenie wpisuje się w obecny w polskiej literaturze nurt postmodernizujących narracji o Zagładzie, które operują fragmentaryzacją i autorefleksyjnością oraz problematyzują możliwości reprezentacji przeszłości. Przykładem może być proza Andrzeja Barta (*Fabryka muchołapek* – 2008, *Dybuk mniemany* – 2021).

2018: 29) czy restauracji z żydowską kuchnią przypominającej scenografię musicalu *Skrzypek na dachu* (Halfon 2018: 35). Postacią z przeszłości wydaje się też przewodniczka, Madame Maroszek, do której wrócimy w dalszej części niniejszej analizy.

Są jednak w halfonowskiej Łodzi miejsca, w których przeszłość pojawia się nie w postaci stylizacji, lecz materialnych śladów (por. Didi-Huberman 2008: 89) czy przedmiotów-świadectw (Hirsch 2012: 178), ewokujących, paradoksalnie, brak i nieobecność. Tak jest w przypadku sześciu dużych dołów wykopanych przy murze cmentarza, przeznaczonych dla żydowskich robotników porządkujących teren łódzkiego getta po jego likwidacji. Ta przestrzeń pamięci zyskuje znaczenie poprzez opowieść: Madame Maroszek zapoznaje narratora z historią ocalonych ostatnich mieszkańców getta, ukazując współistniejące warstwy czasu. Niedoszłe groby pozostają puste i wciąż otwarte (Halfon 2018: 31); ich symboliczna wymowa odsłania, z jednej strony, brak oraz milczenie otaczające żydowską historię Łodzi i rodzinną historię samego Halfona, z drugiej – uporczywe trwanie traumy wpisanej w pejzaż miasta.

Kulminacyjnym punktem opowieści – i mapowania przestrzeni pamięci – jest wizyta w dawnym mieszkaniu rodziny dziadka narratora. Budynek w odcieniach szarości i ochry już z zewnątrz wygląda na zniszczony, co ponownie przenosi narratora i czytelnika do innej warstwy czasu:

> Pomyślałem, że dokładnie tak musiał wyglądać ten budynek, kiedy mój dziadek Polak widział go po raz ostatni, we wrześniu trzydziestego dziewiątego, podczas gdy na zewnątrz maszerowali już Niemcy, a on i jego przyjaciele rozgrywali tam, na ulicy, ostatnią partię domina tuż przed tym, jak ich pojmano. (Halfon 2018: 41)

Również wewnątrz klatka schodowa i korytarz ukazują zaniedbanie, surowość, przynależność do innej epoki: złuszczona farba, spróchniałe drewno, staroświeckie poręcze schodów, stara skrzynka na listy (Halfon 2018: 41). Na wewnętrznym dziedzińcu kamienicy Halfon doświadcza niemal fizycznego przeniesienia w czasie: „Było tak, jakby za chwilę ze staroświeckiego głośnika miała popłynąć skoczna muzyka, a trupa polskich cyrkowców zacząć występ" (Halfon 2018: 44). Patrząc w górę, doznaje swoistej postpamięciowej epifanii, projektując i przeżywając doświadczenie łódzkich Żydów z getta oraz sytuując w nim siebie samego:

> I widziałem oczami wyobraźni w tych oknach czarno-białe twarze Żydów wpatrujących się we mnie na dole, jakby mnie z góry osądzali.

> I widziałem w tych oknach czarno-białe ręce Żydów, ciskające w dół śmieci i odchody, które piętrzyły się wokół mnie na środku dziedzińca cuchnącą hałdą brudu. I widziałem czarno-białe ciała Żydów wyskakujących ku śmierci z najwyższych okien, z czwartego piętra, nie będąc już w stanie znieść życia w getcie ani w ogóle życia. (Halfon 2018: 44)

W cytowanym fragmencie zwracają uwagę anafora oraz pewna powtarzalność połączona z intensyfikacją frazy, przywodząca na myśl rytm lamentacyjny czy kadyszowy[5]. W ten sposób tekst zyskuje żałobny ton tworzący swoistą ramę pamięci. Gdy narrator dostrzega pod nogami kamień, nasuwa mu się skojarzenie z tradycją zostawiania na żydowskich grobach kamyków na znak pamięci o zmarłych. Cała łódzka kamienica staje się wówczas mauzoleum, a wewnętrzny dziedziniec – nagrobną płytą (Halfon 2018: 45). Czytamy, jak opowiadający zaciska mocno w dłoni ów kamień w akcie, który symbolicznie można interpretować jako próbę objęcia zrozumieniem (i przyswojenia sobie) doświadczenia przeszłych pokoleń polskich Żydów.

Palimpsestowy i labiryntowy charakter łódzkiej przestrzeni jawi się zatem u Halfona jako proces – zainicjowany afektywnie i emocjonalnie, prowadzący stopniowo przez fazę zetknięcia się narratora nie tyle z samym miastem, co z pamięcią żydowskiej Łodzi poprzez stylizację i materialne ślady braku, nieobecności, by przywieść na koniec do stadium przemiany (teraźniejszości w cmentarz) i rytuału sytuującego narratora w centrum doświadczenia.

3. Genealogie. Łaskotanie w brzuchu

Ta przestrzenna rekonstrukcja staje się ramą dla genealogicznego aktu nawet nie odzyskiwania, lecz niedoskonałego mapowania więzi z przeszłością, odpowiadającego na postpamięciową potrzebę połączenia z doświadczeniem rodziny poprzez wyobraźnię, projekcję i kreatywne wypełnienie białych plam (Hirsch 2012: 5). Ten sam materialny ślad – pożółkły kawałek papieru z adresem łódzkiej kamienicy – który dziadek przekazuje wnukowi jako dziedzictwo, staje się punktem wyjścia do poszukiwań w rzeczywistości ludzkiej, teraźniejszej i diachronicznej, bezpośredniej i zapośredniczonej.

Genealogiczny wymiar łódzkiego doświadczenia autofikcjonalnego Halfona koncentruje się wokół dwóch kluczowych postaci. Pierwsza z nich to dziadek

5 Na temat struktury kadyszu i roli powtarzalności oraz intensyfikacji w społecznym rytuale żałoby piszą m.in. Boaz Tarsi (2011) i Gila S. Silverman (2012). Wydaje się, że również całość twórczości Halfona, jej iteracyjny charakter, odtwarza rytm kadyszowy poprzez powtarzanie i intensyfikację motywów i refleksji.

narratora, przywoływany niejako podwójnie, w dwóch planach czasowych: jako starzec z Gwatemali, pod koniec życia wciąż obrażony na Polskę i Polaków, oraz jako młody Żyd, w 1939 roku, rozgrywający z przyjaciółmi partyjkę domina na podwórku łódzkiej kamienicy na chwilę przed uwięzieniem i zesłaniem do obozu. Drugą jest Madame Maroszek, enigmatyczna postać służąca Halfonowi za przewodniczkę po Łodzi oraz swoistą łączniczkę z polskością i przeszłością. Kobieta przynależy do trzeciej przestrzeni, hybrydycznej i liminalnej, zarówno poprzez swą anachroniczność, jak i przez kosmopolityzm: nosi futra i biżuterię nadające jej rys arystokratyczny (Halfon 2018: 10), unika elektronicznej komunikacji, pisuje tradycyjne papierowe listy, używając papeterii hotelowych (hotele implikują tu podróż, tymczasowość, przestrzeń „pomiędzy"), włada siedmioma językami i pomaga potomkom łódzkich Żydów w docieraniu do przeszłości przodków. Halfon otrzymuje jej adres od znajomego w Paryżu.

Każda z omówionych postaci jest więc „nosicielem" (i „nośnikiem") innej części pamięci o Holokauście i odmiennego uwikłania w pamięć, postpamięć, nieciągłość i wpisane w nie milczenie: jedna milczy i somatyzuje traumę (por. Hirsch 2012: 81), druga spełnia się w akcie mediacji, operując w trzeciej przestrzeni pomiędzy kulturami. To pamięci rozłączne, rozbieżne, do pewnego stopnia przeciwstawne – a jednak, w ostatecznym rozrachunku, okazują się komplementarne, ilustrując zarówno wielokierunkowość pamięci, o której mówi Rothberg (2009: 6), jak i złożoną problematykę uwikłania (Rothberg 2019: 1).

Dziadek Polak pojawia się w twórczości Halfona niemal jako synonim tajemnicy, nieciągłości, traumatycznych doświadczeń, o których w rodzinie nie mówi się tak intensywnie, że to przemilczenie staje się częścią DNA przekazywanego kolejnym pokoleniom. Te nieciągłość i milczenie eksploruje narrator podczas podróży po Polsce. Nie podąża śladami wspomnień dziadka, bo nigdy ich nie poznał; po omacku mapuje pewną rzeczywistość, w której (i z której) narodziła się trauma, którą odziedziczył. Co ciekawe, proces ten realizuje się w ciele i poprzez ciało, ujawniając, z jednej strony, somatyczny wymiar postpamięci, z drugiej zaś – fragmentaryczność i subiektywność doświadczenia opartego o percepcję zmysłową. Tam, gdzie brak konkretnych, świadomie przeżytych, zwerbalizowanych i przekazanych dalej wspomnień, ciało reaguje na to, co wypiera umysł. Halfon wielokrotnie podkreśla, że czuje napięcie, „łaskotanie w brzuchu" (Halfon 2018: 47), a potem strach, gdy dobiegają go krzyki zza zamkniętych drzwi mieszkania, albo na widok krucyfiksu i różańca na ścianie (Halfon 2018: 52). Chrześcijańska symbolika oraz agresywne zachowania Polaków wywołują w nim poczucie zagrożenia i uruchamiają transgeneracyjne mechanizmy obronne.

Ten cielesny wymiar doświadczenia znajduje w *Oh gueto mi amor* dość nieoczekiwane rozwinięcie, które Ewa Kobyłecka-Piwońska określa jako „zwrot pornograficzny" (Kobyłecka-Piwońska 2022: 285) – narrator prosi właścicielkę mieszkania o możliwość skorzystania z toalety i znajduje w łazience serię kaset wideo z filmami porno, w których występowała owa kobieta. Uczucia strachu, wstydu i zagubienia, które towarzyszą Halfonowi podczas tej wizyty, zostają na chwilę zastąpione seksualnym podnieceniem. Narrator kradnie też jedną z kaset, fantazjując o masturbacji „po polsku" na cześć gospodyni (Halfon 2018: 56). Napięcie wywołane eksplorowaniem traumy znajduje więc ujście w nagłej, groteskowej zmianie tonu z żałobnego na ironiczny, kpiący i erotyczny. Niemniej somatyczne nacechowanie narracji oraz akcent położony na fizyczność i postrzeganie zmysłowe, a więc np. na wygląd zewnętrzny oraz sam akt patrzenia, utrzymują się konsekwentnie w scenach z dawnego mieszkania Tannenbaumów[6].

Madame Maroszek uosabia z kolei ambiwalencję, a także uwikłanie polskiej pamięci i postpamięci Holokaustu. Rodowita Łodzianka, katoliczka urodzona krótko przed wojną, poświęca życie na pomaganie potomkom łódzkich Żydów, ale świadectwa znajomych Halfona przynoszą sprzeczne informacje o jej rodzinie. Według niektórych jej rodzice zostali rozstrzelani za pomoc Żydom, a jej praca ma na celu przedłużenie ich dzieła oraz oddanie im w ten sposób czci (Halfon 2018: 25). Inni twierdzą, że jej rodzice donosili na Żydów i wydawali ich Gestapo, a więc działalność córki to próba odkupienia win. Wreszcie – kolejna osoba potwierdza narratorowi, że prawdopodobnie robili obie te rzeczy, że istnieją (choć nie całkiem wiarygodne) świadectwa potwierdzające i jedno, i drugie. Halfon mówi wówczas:

> Gdy zapytałem ją, jak to w ogóle możliwe – jednocześnie pomagać i zdradzać, ratować jednych, a innych wysyłać prosto na śmierć – najpierw powiedziała, że nie wie; potem, że nie ma pewności, czy to w ogóle prawda; a w końcu, że w gruncie rzeczy wcale by jej to nie zdziwiło, bo podczas wojny wszystko było pełne sprzeczności. (Halfon 2018: 26)

6 W swoim ciekawym artykule Kobyłecka-Piwońska proponuje odczytanie halfonowskich doświadczeń w Polsce z punktu widzenia rodzimych dyskursów na temat Holokaustu. Wspomnianą scenę interpretuje jako swego rodzaju „odwrócenie spojrzenia": to Żyd patrzy, obserwuje, podgląda, a nie jest przedmiotem obserwacji (Kobyłecka-Piwońska 2022: 385–386).

Wobec tej dwoistości oraz niespójności polskiego doświadczenia, rothbergowskiego uwikłania, wobec całkowitej niewystarczalności i płynności kategorii świadka, ofiary i wspólnika Holokaustu, narrator uważa, że pytanie Madame Maroszek o przeszłość jej rodziny to niedyskrecja i jest nie na miejscu (Halfon 2018: 57). Znowu zatem widzimy wielokierunkowość pamięci, uwikłanie podmiotów oraz milczenie jako niedoskonałą strategię radzenia sobie z traumą. Niemniej to właśnie Madame Maroszek obdarowuje Halfona opowieścią w sensie przynajmniej dwojakim. Po pierwsze, towarzyszy mu w jego łódzkiej peregrynacji, nie zadając pytań i pozwalając mu doświadczyć własnego uwikłania w historię, a także wielokierunkowości, somatycznego echa przeszłości i jej białych plam, z których gwatemalski inżynier, który został pisarzem, zbuduje opowieść o niepewności oraz zwątpieniu w cel i sens poszukiwań. Po drugie, pod koniec tej podróży to od niej otrzymuje narrator trzy książki zawierające wspomnienia życia w łódzkim getcie. To fragmentaryczne, cudem zachowane, niekompletne zapiski łódzkich Żydów zamordowanych w Auschwitz lub ocalałych z Zagłady, utrwalone na mniej lub bardziej przypadkowych, dostępnych dla autorów nośnikach: w zeszycie do rachunków, na marginesach powieści, na odwrocie partytury. Jak zauważa Marylin G. Miller:

> takie zakończenie wskazuje, iż celem podróży do Polski […] jest połączenie świadectwa dziadka i innych naocznych świadków z doświadczeniem współczesności, umożliwiające zarówno doświadczalne, jak i wyobrażeniowe poznanie historii. […] wędrówka narratora przez krajobrazy pamięci o Zagładzie otwiera nowe drogi do indywidualnego i zbiorowego zrozumienia[7]. (Miller 2024: 120–121)

Genealogiczny wymiar halfonowskiego doświadczenia prowadzi zatem do afirmacji aktu opowiadania, choćby językiem gestów i min (Halfon 2018: 29), narracji, nawet takiej, której integralną częścią i doniosłym *signifiant* są milczenie, echo i pustka.

7 Tłumaczenie moje. „[…] the denouement suggests, the purpose of the Poland trip […] is to link the testimony of his grandfather and other eyewitnesses to the contemporary moment, to both experientially and imaginatively establish a way to know this history. […] the narrator's physical and narrative progres through the diverse landscapes of Holocaust remembrance create new pathways to individual and collective comprehension".

4. Tryb warunkowy. Różowa damska kurtka

Opowieść jest jednak niedoskonała, bo nie może być inna. Metaforę trybu przypuszczającego, stanowiącą trzeci komponent niniejszej analizy, zapożyczam od Kobyłeckiej-Piwońskiej, która w odniesieniu do korzeni Halfona mówi o „warunkowej tożsamości narodowej", łączącej w sobie utracone możliwości, alternatywne wersje wydarzeń, wszystkie „co by było gdyby" oraz próby zajrzenia w te niezaistniałe linie czasowe (Kobyłecka-Piwońska 2022: 365). Tryb warunkowy złożony mieści w sobie również wszelką niedookreśloność, niepewność, spekulację, wszelkie fikcjonalne wypełniacze tej pustki i zastępniki milczenia, o których była mowa wyżej. Ponieważ objętość niniejszego tekstu nie pozwala na szczegółową analizę podobnie zniuansowanych kwestii, zwłaszcza tych związanych z rzeczywistością językową[8], skupię się tylko na jednym z aspektów, szczególnie istotnym dla literackiej konstrukcji podmiotu mówiącego i doświadczającego. Autofikcjonalny Halfon przybywa do Polski zimową porą bez walizki, która gubi się na lotnisku. W sklepie z używaną odzieżą kupuje pierwsze ciepłe okrycie, jakie wpada mu w ręce: różową damską kurtkę. W miarę rozwoju wydarzeń kurtka stanie się dlań istotnym atrybutem i wielowarstwowym znakiem. Służy nie tylko jako okrycie, ale także – i przede wszystkim – jako rodzaj kamuflażu, pozwalające wtopić się w tłum przebranie, pod którym prawdziwy bohater ukrywa swoje „ja". Jednocześnie krzykliwy kolor kurtki przyciąga spojrzenia oraz czyni narratora jeszcze bardziej widocznym i eksponowanym w szarym pejzażu jesienno-zimowej Polski.

Jak zauważa Kobyłecka-Piwońska, różową kurtkę Halfona można odczytać jako symbol ambiwalencji wobec Polski i Polaków: narrator chce pozostać niewidoczny, wtopić się w tłum, a zarazem przyciąga spojrzenia, manifestując swoją odmienność (Kobyłecka-Piwońska 2022: 378). W ten sposób ów strój staje się również sygnałem „niedomowości" (por. Bhabha 2010: XLV), a także symbolem uwikłania (w znaczeniu rothbergowskim) podmiotu, znakiem przynależności i wyobcowania zarazem, afirmacji oraz negacji zdobywanej wiedzy o polskości i żydowskości dziadka. Kamuflaż staje się bowiem integralną częścią postaci. Bohater zauważa w pewnym momencie: „Kurtka mnie wchłonęła. Stałem się jej częścią, a ona częścią mnie; poruszałem się już krokiem eleganckiej Polki" (Halfon 2018: 15).

To również swego rodzaju strategia intensyfikująca (auto)fikcjonalizację podmiotu mówiącego w utworze: w miarę zbliżania się do śladów przeszłości narrator zaznacza swój dystans wobec nich oraz wobec samego procesu, w pewien sposób bierze się w cudzysłów. Różowa kurtka jest maską, która pozwala

8 Zagadnienia, które tu pomijam, porusza częściowo Kobyłecka-Piwońska (2023).

postaci wytworzyć dystans wobec przeszłości, a zarazem przyjąć wobec niej postawę ironicznego uczestnictwa. Proponuję też potraktować ten symbol jako klucz do lektury całej prozy Halfona, której istotą nie jest stabilność, lecz ruch, przemiana, płynność i ambiwalencja. Halfonowska tożsamość (istniejąca w trybie warunkowym złożonym) nie szuka jednego centrum, lecz krąży między możliwymi wersjami siebie[9].

5. Wnioski

Analiza utworu *Oh gueto mi amor* ukazuje w ogólnym zarysie, jak podstawowe osie tekstu – określone przeze mnie jako geologie, genealogie i tryb warunkowy – współtworzą jego złożoną konstrukcję narracyjną i tożsamość uwikłanego podmiotu. W warstwie literackiej „geologii" opowieść staje się formą kartografii, która rekonstruuje nie tyle fizyczną przestrzeń, ile raczej jej postpamięciowe i afektywne implikacje. Postpamięć realizuje się poprzez subiektywne odczucia i zmysłową percepcję, fragmentaryczność spojrzenia oraz ambiwalentną postawę podmiotu-narratora, symbolizowaną przez damską kurtkę w krzykliwym kolorze.

W wymiarze genealogicznym uwikłanie ukazane jest w kontekście relacji rodzinnych oraz przekazów międzypokoleniowych. Halfon pokazuje, jak przemilczana trauma dziadka – poprzez somatyzację – zostaje trwale wpisana w ciało i umysł wnuka. Za pośrednictwem Madame Maroszek, która operuje w trzeciej przestrzeni pomiędzy kulturami, czasami i językami, milczenie żydowskich ofiar staje się częścią narracyjnej strategii podkreślającej nieciągłość, niespójność i złożoność pamięci, w której milczenie bywa równie znaczące jak słowa. To podejście wpisuje się w teorię uwikłanego podmiotu (por. Rothberg 2019), który uczestniczy w pamięci jako wielowarstwowym procesie negocjacji tożsamości i historii.

Narracyjna strategia oparta na zastosowaniu trybu warunkowego, nieustannym zawieszeniu tożsamości w przestrzeni „co by było gdyby", pozwala zaś na ekspresję skomplikowanego, hybrydowego „ja" istniejącego pomiędzy pamięcią a zapomnieniem, afirmacją a ironią.

9 Wydanie, z którym pracuję, zilustrował David de las Heras; na okładce ma ono właśnie postać mężczyzny w różowej damskiej kurtce. Może to być peritekstualny sygnał orientujący całość lektury na to uwikłane i niedomowe „ja" narratora.

| Bibliografia

Źródła

Halfon Eduardo (2018), *Oh gueto mi amor*, Páginas de Espuma, Madrid.

Żółkiewska Agnieszka, oprac. (2012), *Słowa pośród nocy. Poetyckie dokumenty Holokaustu*, Żydowski Instytut Historyczny im. Emanuela Ringelbluma, Warszawa.

Opracowania

Bhabha Homi K. (2010), *Miejsca kultury*, przeł. Tomasz Dobrogoszcz, Wydawnictwo UJ, Kraków.

Didi-Huberman Georges (1998), *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Minuit, Paris.

Didi-Huberman Georges (2008), *Obrazy mimo wszystko*, przeł. Mai Kubiak Ho-Chi, Universitas, Kraków.

Hirsch Marianne (2012), *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, New York–Chichester. https://doi.org/10.7312/hirs15652-004

Huyssen Andreas (2003), *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Redwood. https://doi.org/10.1515/9781503620308

Jelin Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Siglo XXI, Madrid.

Kobyłecka-Piwońska Ewa (2022), *Perturbar el orden de sentido. Los viajes polacos de Eduardo Halfon*, „Studia Neophilologica", nr 3, s. 365–390. https://doi.org/10.1080/00393274.2021.1964100

Kobyłecka-Piwońska Ewa (2023), *„Ni idea de qué quiere decir". La lengua polaca en las narraciones de las escritoras y los escritores judíos latinoamericanos*, „Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos", nr 2, s. 393–408. https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.2.1668

Marchio Julie (2019), *(Pos) memoria(s) de la diáspora judía en Centroamérica. ¿De un trauma a otro?*, „Revista de Historia", nr 36, s. 25–40.

Miller Marylin G. (2024), *Eduardo Halfon and the Itinerary of Memory*, Vanderbilt University Press, Nashville. https://doi.org/10.2307/jj.22247126

Rothberg Michael (2009), *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*, Stanford University Press, Stanford. https://doi.org/10.1515/9780804783330

Rothberg Michael (2019), *The Implicated Subject. Beyond Victims and Perpetrators*, Stanford University Press, Stanford. https://doi.org/10.1515/9781503609600

Silverman Gila S. (2021), *Saying Kaddish. Meaning-Making and Continuing Bonds in American Jewish Mourning Ritual*, „Death Studies", nr 1, s. 19–28, https://doi.org/10.1080/07481187.2020.1851887

Tarsi Boaz (2011), *How Music Articulates Liturgical Structure, Meaning, and Perception. The Kaddish*, w: *The Experience of Jewish Liturgy*, red. Debra Reed Blank, Brill, Leiden–Boston, s. 309–340. https://doi.org/10.1163/9789004208032_018

| Abstract

Adriana Sara Jastrzębska

Geologies, Genealogies, and Conditional Selves: Eduardo Halfon in Łódź

This paper examines Eduardo Halfon's *Oh gueto mi amor* as a postmemorial narrative situated within a transnational peripheral memory framework. The proposed analysis employs a tripartite interpretive model: geology (affective cartography of space), genealogy (familial trauma entanglement), and the conditional mood (identity articulated in a hypothetical mode). Using a hermeneutic and close reading approach, the study draws on theoretical concepts by Marianne Hirsch (postmemory), Homi Bhabha (Third Space) and Michael Rothberg (multidirectional memory, implicated subject). The article argues that the narrator's journey to Łódź functions as a performative reconstruction of identity suspended between familial genealogy and the affective memory of the Holocaust.

Keywords: Eduardo Halfon; postmemory; genealogy; implicated subject; peripheral cartography

| Bio

Adriana Sara Jastrzębska – doktor habilitowana nauk humanistycznych. Badaczka literatury hispanoamerykańskiej, specjalistka w zakresie studiów kolumbijskich i środkowoamerykańskich, tłumaczka. Związana z Instytutem Filologii Romańskiej Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie prowadzi badania nad współczesną prozą Ameryki Łacińskiej ze szczególnym uwzględnieniem Kolumbii, Ameryki Środkowej i Meksyku. Autorka kilkudziesięciu artykułów naukowych publikowanych w Europie i obu Amerykach oraz dwóch monografii, w tym *Relatos de Cocalombia* (2025), pionierskiego opracowania poświęconego kolumbijskiej narkopowieści.
E-mail: adriana.jastrzebska@uj.edu.pl
ORCID: 0000-0003-0794-1383