



Autobiografia Literatura Kultura Media
nr 2 (21) 2023 | s. 151–166
ISSN (print) 2353-8694
ISSN (online) 2719-4361
DOI: 10.18276/au.2023.2.21-09



PRAKTYKI AUTOETNOGRAFICZNE

BARTOSZ DĄBROWSKI*
Uniwersytet Gdański

Nostalgie posthistorii, blizny postpamięci – (o)znaczanie nieobecności, (prze)pisanie utraty w *Mapie* Barbary Sadurskiej

Streszczenie

W artykule badam formę narracyjną powieści *Mapa* Barbary Sadurskiej, sytuując jej problematykę w kontekście badań z zakresu postpamięci, studiów nad traumą i widmontologii. Na podstawie spostrzeżeń Dominicka LaCapry i Victorii Aarons dotyczących poetyki typowej dla utworów fikcyjnych trzeciego pokolenia stawiam tezę o podwójnym charakterze opracowania autobiograficznego doświadczenia nieobecności za pośrednictwem narracyjnych trybów charakterystycznych dla fabulacyjnej prozy postmodernistycznej i postmemorialnej powieści generacyjnej. Sadurska podejmuje próbę opowiedzenia/oznaczenia nieobecnej historii, wykorzystując z jednej strony praktykę kodowania traumy typową dla pamięci protetycznej, z drugiej zaś odwołując się do motywu postmemorialnej blizny, traumatycznego *punctum* będącego śladem etnicznej przynależności i znamieniem rodzinnego dziedziczenia – formy jednocześnie materialnej i symbolicznie niedookreślonej, a zatem bliskiej paradoksom widmontologii.

Słowa kluczowe

Zagłada, postpamięć, trauma, poetyka narracyjna, międzypokoleniowa transmisja, trzecie pokolenie, widmontologia, materialność

* Kontakt z autorem: bartosz.dabrowski@ug.edu.pl; ORCID: 0000-0001-7999-5458.

Narracje trzecipokoleniowe – od utraty do nieobecności

W rozumieniu estetycznej logiki postmemorialnych tekstów trzeciego pokolenia – zwłaszcza takich, które poszukują nowych, eksperymentalnych form wyrazu dla oddania złożonego charakteru zmagania z następstwami historycznej traumy – przydatne może się okazać wykorzystanie znanego rozróżnienia Dominicka LaCapry odnoszącego się do głównych sposobów przejawiania się współczesnej „kondycji posttraumatycznej”¹. Badacz ten podkreśla zasadniczą odrębność pomiędzy doświadczeniem utraty (mającym źródło w konkretnym zdarzeniu historycznym) a przeżyciem nieobecności (rozumianym jako sposób obcowania ze zjawiskiem o charakterze ponadhistorycznym), różnicę zobrazowaną zwykle – jak sugeruje autor – w dwóch odmiennych trybach praktyk artystycznych związanych z procesem kodowania lub oznaczania traumy².

Jego zdaniem we współczesnej „kulturze pamięci” coraz częściej daje o sobie znać posthistoryczna skłonność do zrównywania utraty z nieobecnością, która pociąga za sobą nie tylko istotne konsekwencje dla samej formy dzieł literackich, lecz także sprawia, że pozbawieni zdolności do dokonania prawidłowego rozgraniczenia pomiędzy niegdysiejszymi wydarzeniami a teraźniejszością wciąż pozostajemy we władzy uporczywie powracającej przeszłości. Tymczasem, jak stwierdza, jedynie zachowanie pamięci o rozbieżnościach dzielących te przeciwstawne w swoim charakterze doświadczenia pozwala na skuteczne przeprowadzenie takich jednostkowych i społecznych rytuałów żałoby, których końcowym celem może być udana próba pogodzenia się z przeszłością.

W większości prac dotyczących najnowszych przejawów postpamięci odnajdujemy odwołania do spostrzeżeń LaCapry o związkach estetyki z doświadczaniem utraty³.

¹ Zob. Dominick LaCapra, „Trauma, nieobecność, utrata”, tłum. Katarzyna Bojarska, w: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, tłum. Tomasz Bilczewski, Katarzyna Bojarska, Jan Burzyński, Anna Kowalczyk-Pawlik, Agnieszka Rejniak-Majewska (Kraków: Universitas, 2015), 59–107.

² Zob. Dominick LaCapra, „Historia, psychoanaliza, teoria krytyczna”, w: tegoż, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska (Kraków: Universitas, 2009), 75–77; tenże, „Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy”, w: tamże, 116; tenże, „Coetzee, Sebald, and the Narrative of Trauma”, w: tegoż, *History, Literature, Critical Theory* (Ithaca–London: Cornell University Press, 2013), 54–94.

³ Zob. m.in. Victoria Aarons, red., *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction* (Lanham: Lexington Books, 2016); Jessica Lang, „Narrating the Past in a Different Language. Teaching the Holocaust through Third-Generation Fiction”, w: *New Directions in Jewish American and Holocaust Literatures. Reading and Teaching*, red. Victoria Aarons, Holli Levitsky (SUNY Press: Albany, 2019), 223–240; Rony Alfandry, Judith Tydor Baumel-Schwartz, red., *Psychoanalytic and Cultural Aspects of Trauma and The Holocaust. Between Postmemory and Postmemorial Work* (London–New York: Routledge, 2023); Erin McGlothlin, *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration* (New York: Camden House, 2006); Gabriele Schwab, *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma* (New York: Columbia University Press, 2010).

Zdaniem Victorii Aarons skłonność do asymilowania utraty przez rozmaite formuły i odpowiedniki tego, co posthistoryczne, w postmemorialnym pisarstwie trzeciego pokolenia zdaje się nie tylko nasilać, mając źródło w pogłębianiu się czasowego dystansu dzielącego autorów od traumatycznej przeszłości, lecz także podlega literackiej tematyzacji, gdyż twórcy „pokolenia wnuków” wydają się świadomi problematycznego charakteru tego rodzaju poczynić⁴. Aarons uznaje wspomniane dylematy – borykania się z utratą i zarazem jednocześnie doświadczania nieobecności – za konstytutywny składnik pisarskiego i pokoleniowego doświadczenia⁵. Jej zdaniem głębokie poczucie straty objawia się tu przede wszystkim w świadomości naruszonej ciągłości historii rodzinnej, a co za tym idzie w równie istotnym poczuciu zakłóconych więzi i dotkliwym smutku wynikającym z dojrzenia w cieniu katastrofy. Zasadniczym problemem w artykulacji tego uszczerbku okazuje się jednak niedostatek wiedzy na temat przeszłości, który utrudnia jego osadzenie w historycznym kontekście i daje o sobie znać w postaci oddziaływania potężnej luki, dziury na poznawczej mapie, przyjmując tym samym postać trwałego doświadczenia pozagładowej nieobecności.

W trzeciepokoleniowych narracjach omawianych przez Aarons Zagłada pozostaje bowiem zwykle przemilczana i niedookreślona. Jest tak zarówno dlatego, że odebrała życie nieznanym osobiście członkom rodziny i okaleczyła bliskich, którzy przeżyli, jak i dlatego, że zniszczyła materialne nośniki rodzinnej pamięci, a co za tym idzie – głęboko zakłóciła międzypokoleniowy proces przekazywania wiedzy o ich przedwojennych losach i okryła tajemnicą historię ocalenia, nierzadko wymazując także wspomnienia o miejscu lub ojczyźnie uprzedniego zamieszkania. To właśnie doświadczenie zerwania ciągłości sprawia, że doświadczenie nieobecności pojawia się w tych narracjach jako wyraz podwójnie wzmożonego odczucia utraty przeszłości i świadomość postradania jej śladów. Oddziałuje ona niczym forma aktywnego nieistnienia, skłaniając do wysiłków wypełnienia dotkliwej wyrwy żmudnymi rekonstrukcjami, długotrwałym dochodzeniem, dokumentalnymi poszukiwaniami, odwiedzinami porzucanych miejsc czy też wreszcie semiotycznym neutralizowaniem tej tożsamościowej luki przez uparte ponawianie aktów wyobraźni i kreowanie nostalgicznych fantazji. Poczucie połowiczności tych zabiegów, skonfrontowanych zwykle z brakiem i niedostatkami materiału, sprawia, że próby tego rodzaju restytucji inicjują również równoległe procesy „protetycznego” oznaczania pustki za pośrednictwem kulturowych skojarzeń. W przypadku trzeciego pokolenia afektywna modalność obcowania z rodzinną traumą wiąże się bowiem w większej

⁴ Victoria Aarons, Alan L. Berger, *Third-Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory* (Evanston: Northwestern University Press, 2017), 15.

⁵ Tamże, 45.

mierze z niepokojącym przenikaniem jej widmowych śladów – z reguły pozbawionych czytelnej treści i zapośredniczonych – niż z dziedziczeniem urazów⁶.

Aarons zauważa, że w przeciwieństwie do poprzedników przedstawiciele trzeciej generacji zostali zwykle pozbawieni możliwości dłuższego obcowania z pokoleniem świadków, dlatego też w mniejszym stopniu niż rodzice ponoszą konsekwencje dziedziczenia traumatycznych doświadczeń, otrzymują jednak w zamian bardziej ograniczony dostęp do wiedzy o przeszłości. Z tego powodu pamięć o niegdysiejszych zdarzeniach zostaje im przekazana w jeszcze bardziej fragmentarycznej postaci – niedających się złożyć w całość ułamków, niedomówień, niekompletnych informacji, zaszyfrowanych zdarzeń, niejasnych obrazów oraz dojmującego poczucia, że to, co najbardziej znaczące, być może pozostało faktycznie niewypowiedziane⁷.

Kolaże, przedmioty, nawiedzone miejsca

Poszukiwanie tego, co zostało wyparte, przemilczane i zapomniane, przyjmuje formę szczególnej literackiej performatyki pamięci, która znajduje swoje odbicie w porządku narracyjnym. Ponieważ dynamika sekretu z przeszłości w wielopostaciowy sposób modeluje cały porządek przedstawienia, struktura tekstu z jednej strony imituje zakłócające oddziaływanie niewiadomej, z drugiej zaś odzwierciedla proces poszukiwania oraz łączenie pamięciowych śladów – ich mozolnego „zszywania” – z głosami „innych”, historiami, archiwalnymi dokumentami, fotografiami i obrazami przyniesionymi z miejsc. Ułamkowy obraz tego, co minione, i rekonstrukcyjny charakter czynności jego odtwarzania na swój sposób wymuszają rapsodyczną formę narracyjną, nierzadko podobną do patchworku wielu fragmentarycznie przywoływanych wątków. Strukturalną regułą budowania takiego kolażowego tekstu staje się technika kontrapunktu, która nie tylko odzwierciedla działanie asocjacyjnego mechanizmu zakłócej pamięci, imitując jednocześnie ruch zbierania okruszków w domyślną i osłabioną epistemologicznie całość, lecz także oddaje typowy dla tego piarstwa sposób metonimicznego łączenia Zagłady z odwołaniami do wielu historycznych katastrof i odniesieniami do innych traumatycznych historii⁸. W podobny sposób kontrapunktowa struktura umożliwia w określonych przypadkach prowadzenie narracji z wielu punktów widzenia lub ewokacyjnego przywoływania głosów w formie polilogu, inkorporującego punkt widzenia świadków oraz bliskich lub quasi-albumowego cyklu opartego na figurze propozpei.

⁶ Dan Bar-On, *Fear and Hope: Three Generations of the Holocaust* (Cambridge–London: Harvard University Press, 1995).

⁷ Aarons, Berger, *Third-Generation*, 17.

⁸ Tamże, 35.

Aarons zauważa, że dotkliwe poczucie fragmentaryczności i nieobecności tłumaczy również trzecipokoleniową obsesję poszukiwania szczegółów jako swego rodzaju narracyjnych punktów oparcia pozwalających na umiejscowienie wiedzy i inicjujących podejmowanie aktów wyobraźni. Dodaje jednak, że wspomniana skłonność daje o sobie znać ze szczególną mocą w tworzeniu opowieści o losach przedmiotów jako szczególnego rodzaju przechodnich obiektach testimonialnych. Materialna namacalność wspomnianych rzeczy, odziedziczonych lub „adoptowanych” i metonimicznie powiązanych z historiami przodków, zdaje się w tych narracjach indeksalnie równoważyć poczucie utraty i nieobecności – koleje tych przechodnich obiektów niczym archeologiczne pozostałości symbolizują przechodzenie pamięci pomiędzy pokoleniami i odgrywają równocześnie rolę substytutów, pamięciowych reliktyw oraz protetycznych synekdoch, służąc w ten sposób – niczym w pompejańskich wykopaliskach – imaginacyjnemu odtworzeniu konturów przeszłości lub projekcyjnemu odnalezieniu jej w samym sobie.

Podobna potrzeba obrysowania nieobecności i wypełnienia pustki indeksalną treścią daje o sobie znać w fabularnym wzorcu poszukiwawczej podróży powrotnej, której nieciągła trajektoria obejmuje nie tylko faktyczną wyprawę do rodzinnej miejscowości, zwykle od dawna opuszczonej przez bliskich, odwiedziny rozmaitych *lieux memoire* lub intymną „wizję lokalną” miejsca zbrodni, lecz także szczególną – przestrzenną, czasową, językową i wyobrażeniową – „podróż w czasie”. Według Aarons takie podróże, odbywane samotnie albo z bliskimi, przybierają kształt „narracji powrotnych”, które, jak sugeruje Marianne Hirsch, zawierają „obietnicę objawienia i wyzdrowienia”, ale nieuchronnie „odraczają jakąkolwiek możliwość narracyjnego zamknięcia”⁹. Ich znaczenie objawia się najsilniej w szczególnym wzorcu formowania się tożsamości, tj. próbach załagodzenia trawiącej ego nieobecności poprzez projekcyjne utożsamienie się z innym, przeniesienia obsady z dotkliwie odczutego braku na bliskich bądź nieznanych członków rodziny i adopcyjnego przyjęcia cudzego punktu widzenia – procesu jednocześnie broniącego się przed pokusą przywłaszczenia i wyrażającego swój opór wobec takiej możliwości przez liczne oznaki dystansu¹⁰.

Zdaniem Aarons ambiwalentny charakter trzecipokoleniowych narracji powrotnych polega na tym, że służąc procesowi wykształcenia się szczególnej formy podmiotowości zapośredniczonej przez odnalezione/wytworzone ślady po innych, zwykle eksponują one jednocześnie ontologicznie dwuznaczny status tych pozostałości rozpiętych pomiędzy materialnością a faktycznością śladu jako osobistej, korporalnej niemal blizny oraz widmową

⁹ Marianne Hirsch, „Objects of Return”, w: tejsze, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust* (New York: Columbia University Press, 2012), 204.

¹⁰ Aarons, Berger, *Third-Generation*, 25–27.

projekcyjnością kulturowo zmediatyzowanego pozoru. Tym samym w postmemorialnym geście kreowania spektralnej, „nawiedzonej” mapy złożonej z anamorfoz rozmaitych historii, przedmiotowych pozostałości i okruchów autobiografii daje o sobie na równi znać ponowoczesny żywioł fabulacji, fikcji, cytatu, gatunkowej imitacji i ironii, który popycha narracje postpamięci w kierunku eksperymentalnych form i poetyk autofikcjonalnych, zwykle identyfikowanych z postmodernizmem.

W kontekście wzajemnego przenikania się tych dwóch literackich wzorców i modeli narracyjnych nietrudno zauważyć, że posthistoryczny impuls tego rodzaju praktyk, typowych dla późnych, trzeciopokoleniowych form postpamięci, ma podwójne źródło – z jednej strony wynika z samej postmemorialnej kondycji podmiotu, „strukturalnie” skazanego na procesy kulturowej mediatyzacji i na podejmowanie wysiłku imaginacji, z drugiej zaś wiąże się z logiką literatury późnej nowoczesności, w której skłonność do modulowania przeszłości w trybach posthistorii wynika z poczucia osłabienia linearnej, procesualnej świadomości historycznej, a co za tym idzie objawia się w opracowywaniu rozmaitych strat z przeszłości w pozaczasowych formułach nieobecności (LaCapra) umożliwiającymi konsolacyjne *Aufhebung* doświadczenia samej historii. Jakkolwiek jednak by było, ta świadomie „anachroniczna” strategia odpowiadająca ponowoczesnemu pluralizmowi dyskursów i języków nie ma, jak się zdaje, dostatecznej siły, by skutecznie obronić podmiot przed oddziaływaniem traumatogennego jądra tego, co historyczne – powraca ono tu jedynie w innym przebraniu.

Postmodernistyczna fabulacja i postmemorialna poetyka śladu

Analiza mieszanych form literackich jako struktur odzwierciedlających różnorodne tendencje ponowoczesnego pamiętania ma zdaniem Aarons zasadnicze znaczenie dla zrozumienia zakłóconej relacji pomiędzy przeszłością a teraźniejszością. Jak zauważa badaczka, to właśnie formy pośrednie i hybrydowe stają się najbardziej adekwatnymi sposobami wyrażania doświadczeń mających przyczynę w warunkach zerwania międzypokoleniowej ciągłości i wynikających z dojrzewania w środowisku ukształtowanym przez rodzinne sekrety, nie rzadko również dotkniętym przez zbiorową amnezję¹¹. Niejednorodna poetyka utworów obarczonych ciężarem zapomnienia i nieprzepracowanej traumy odzwierciedla tym samym późną fazę procesów jednostkowego i kulturowego odzyskiwania przemilczanej przeszłości, będąc pod wieloma względami wyrazicielką podobnych przemian oraz dążeń zachodzących w różnych literaturach narodowych – w tym także w polskiej prozie.

¹¹ Tamże, 142.

Szczególnie oryginalną odmianę przenikania estetyki literackiego postmodernizmu i praktyk postpamięci potwierdzającą spostrzeżenia Aarons odnaleźć można w eksperymentalnych powieściach Barbary Sadurskiej, dobrze ilustrujących tendencję prozy trzeciego pokolenia do posługiwania się kompozycyjnym kolażem¹². Zarówno jej debiutancka *Mapa* (2019), jak i późniejszy o trzy lata *Czarny hetman* to złożone gatunkowe hybrydy, które zdają się z rozmysłem łączyć elementy charakterystyczne dla dwóch poetyk – postmodernistycznej fabulacji i postpamięciowej powieści generacyjnej – w celu odzwierciedlenia logiki długiego oddziaływania następstw historycznej traumy¹³. Fragmentaryczna forma tych utworów wykorzystuje z jednej strony cały szereg postmemorialnych zabiegów narracyjnych, z drugiej zaś autorka kształtuje ich fabularną perypetię w sposób typowy dla ponowoczesnej powieści łotrzykowskiej, posługując się w tym celu modelowym dla tego typu prozy wzorcem przygodowego questu¹⁴. Podwójna modalność poszczególnych partii, przyjmujących naprzemiennie postać międzypokoleniowej historii i przygodowej fabuły – poziomów powiązanych ze sobą strukturą kontrapunktu i odniesieniami w stylu *mise en abyme* – zdaje się ilustrować równoległą wobec postpamięci próbę opracowania autobiograficznego doświadczenia rodzinnego w posthistorycznej formule alegorycznej przypowieści dystansującej się wobec realistycznego wymogu prawdopodobieństwa i adekwatności¹⁵.

Obecność postmemorialnego *punctum* mocno komplikuje jednak dotychczasowe reguły funkcjonowania fabulacji – zakłóca bowiem wyrazistość intrygi pokawałkowanej przez „traumatyczne” pamięciowe ślady, jednocześnie naruszając przyjemność obcowania z oswojonymi gatunkowymi formami. W takiej sytuacji elementy prozy łotrzykowskiej użyte w powieści o międzypokoleniowych skutkach przemocy tracą swoją lekturową atrakcyjność, okazując się materiałem służącym rekonstrukcji innej – traumatycznej – sceny, a czytelnicza satysfakcja wynikająca ze składania historii w całość zostaje wystawiona na trudną próbę obcowania z sekwencjami niedającymi się łatwo połączyć i uporządkować.

Na pierwszy rzut oka technika narracyjna *Mapy* polega na równoczesnym nakładaniu się w każdym rozdziale dwóch równoległych planów, z których pierwszy – fabulacyjny – prowadzi nas za pośrednictwem sensacyjnej intrygi przez epokę odkryć geograficznych i ekspansji

¹² Zob. charakterystykę polskiej prozy fabulacyjnej: Przemysław Czapliński, „Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej”, *Teksty Drugie* 5 (1996): 70–72.

¹³ Sadurska posługuje się tym terminem jako kategorią nieskodyfikowaną, odnoszącą się także do form mieszanych oraz przypadków idiomatycznych i innych prozatorskich „wynałazków” jako bardziej niejednoznacznych i nieokreślonych. Zob. szerzej: Grzegorz Grochowski, *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogrnicza* (Wrocław: Funna, 2000), 22–23.

¹⁴ Zob. Robert E. Scholes, *The Fabulators* (New York: Oxford University Press, 1967).

¹⁵ Zob. Krzysztof Uniłowski, „Czym są fabulacje i dlaczego się je lekceważy?”, w: tegoż, *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury* (Katowice: Wydawnictwo FA-art., 2013), 16.

kolonialnej po okres siedemnastowiecznych konfliktów religijnych, podczas gdy akcja drugiego – postmemorialnego – rozgrywa się współcześnie, sięgając w retrospekcjach prowadzonych z punktu widzenia poszczególnych postaci okresu drugiej wojny światowej i wypadków marcowych. Zbiór misternie krzyżuje nakładające się na siebie relacje dwunastu powiązanych ze sobą narratorów zawarte w siedmiu opowiadaniach. W układzie różnorodnych narracyjnych i pokoleniowych punktów widzenia ważne staje się jednak nie tyle linearne „ułożenie” i odtworzenie zdarzeń składających się na podwójną postmemorialną i fabulacyjną intrygę, ile raczej odczytanie „innej” serii, niedanej bezpośrednio, ale złożonej z powtórzeń poszczególnych elementów (sytuacji, przedmiotów i obrazów), które na poziomie mikrostruktury tworzą złożony system aluzji o profilu refrenu, echa lub lustrzanego odbicia¹⁶.

Każdy z dwóch wątków przedstawiony zostaje w nielinearny i fragmentaryczny sposób, poza pierwotnie zaistniałym układem zdarzeń, przez co podporządkowany jest logice zakończonej pamięci nawiedzanej przez „odśrodkową” siłę zapomnienia. Ponieważ relacja pomiędzy tymi poziomami ma również charakter wzajemnego uwikłania, kolażowa struktura dzieła dana odbiorcy jako rodzaj podwójnej zagadki do rozwiązania wydaje się oddawać dwojaką postać retranskrypcji tego samego, naznaczonego traumą doświadczenia – z jednej strony odtwarza ona zatem postmemorialny wysiłek rekonstrukcji zagładowych i powojennych losów dwóch żydowskich rodzin, opisując trud zmagania skupiony na rozwikłaniu „genealogicznego” sekretu z przeszłości, z drugiej, zmierzając w kierunku alegorycznej opowieści o wiecznych cyklach przemocy, zachowuje cechy kunsztownej fabulacji okalającej formuły postpamięci.

Sensacyjna intryga historii przygodowej – typowa dla poetyki postmodernistycznej – zawiązuje się wokół szczególnej metatekstowej, autozwrotnej metafory, która wprowadza moment alegoryczny, odsyłając zarówno do doświadczenia nieobecności, jak i postmodernistycznego motywu dekonstrukcyjnego. Jej akcja skupia się na próbach odnalezienia tytułowej mapy, tj. artefaktu, który – będąc rzekomym odwzorowaniem sensogennego ośrodka historii i zarazem niedosiężnym obiektem pragnienia wszystkich bohaterów opowieści – okazuje się jedynie fragmentarycznym szkicem traumatycznego śladu doświadczonej i częściowo przekazanej przemocy.

Wieloznaczna symbolika mapy jako kalki, obrazu i zarazem (w innych postaciach) „sztychowego” odbicia lub litograficznej grawiury tym samym łączy różne poziomy teksty

¹⁶ Opowiadania zostają ze sobą powiązane w narracyjną całość. Każde z nich w formie kontrapunktu lub jukstapozycji zawiera pewne elementy innego i w ten sposób je dopowiada oraz uzupełnia. Aby dać pewne wyobrażenie o całości, można powiedzieć, że pod tym względem *Mapa* przypomina *Grę w klasy* Cortázarą lub niektóre opowiadania Borgesa. „Łotrzykowska” fabuła wydaje się elementem zaczerpniętym z postmodernistycznych fabulacji Johna Bartha (*Bakunowy faktor*) i Umberta Eco (*Wahadło Foucaulta*), z kolei wątek dziedziczenia Zagłady przypomina *Patrz pod: Miłość* Dawida Grosmana.

zaangażowane w próbę „oznaczenia” cielesnego charakteru postmemorialnego *punctum*, a także jednocześnie odgrywa rolę czynnika dekonstruującego samo przedstawienie. Mapa bowiem – pomimo tego, że w powieści jest poszukiwanym oryginałem znanego średnio-wiecznego *imago mundi* mnicha Fra Mauro – zgodnie z logiką innej sceny przedstawia raczej niepokojącą enigmatyczną lukę, funkcjonując w postaci obcościującego powidoku samego uszkodzonego odwzorowania. Widmowa niedostępność tego przechodniego obiektu, który na przestrzeni dziejów wymyka się w bolesny sposób wszystkim postaciom i wielokrotnie zmienia właściciela, zawiera w sobie dwuznaczność typową dla magicznego rekwizytu, obrazując nieprzejrzysty charakter samej przeszłości i problematyzując równolegle podejmowane wysiłki postpamięci, tak jakby te ostatnie – podejmowane na innym poziomie tekstu – z racji strukturalnej nieobecności tego, co minęło, nie miały już *de facto* czego uchwycić i oznaczyć.

Ścisłe powiązanie formy narracyjnej z niejednoznacznym „widmopodobnym” obiektem ma również źródło autobiograficzne. W jednym z wywiadów autorka wyznała, że bodźcem dla tego rodzaju przedstawienia nieobecności była jedyna zachowana pamiątka rodzinna przechowana przez ocalałego z Zagłady dziadka, która przywoływała przedwojenną przeszłość i zarazem zastępowała album fotograficzny. Rodzinną mapą pisarki był atlas geograficzny Romera z 1936 roku, z pobudzającym wyobraźnię zagadkowym śladem – na jednej ze stron ktoś pozostawił okrągły odcisk po filiżance kawy i przez przypadek obrysował miejscowość, w której przed wojną mieszkała jej żydowska rodzina.

Dla autorki tak naznaczony atlas pełni z jednej strony funkcję testymonialnego przedmiotu, który przywołuje niesamowite zdarzenie i zarazem bywa traktowany jako dowód rodzinnej przynależności, z drugiej strony zdaje się odsłaniać skomplikowane relacje wewnątrztekstowe samego dzieła – zwraca bowiem uwagę na złożone związki łączące problematykę odcisku rozumianą jako oznaka traumy i nieookreślone tożsamościowe znamię z dynamiką oddziaływania niejednoznacznego śladu wprowadzającego element gry i proliferacji znaczenia. Zachowana w atlasie inskrypcja, skazana za każdym razem na tłumaczenie oraz powtórny akt egzegezy – jednocześnie materialna i widmowa niczym freudowska „impresja” (*Eindruck*) – zdaje się tym samym łączyć postmemorialne żydowskie *punctum* z domeną fabulacyjnego wymysłu. Jako ślad odsyła jednak nie tylko do dziecięcych aktów wyobraźni i niejasnych znaczeń związanych z żydowską historią rodziny, lecz także łączy żydowskość z czymś głębszym, somatycznym i nieświadomym, pokrewnym teksturze nieforemnej blizny. W podobny sposób wielokrotnie przywoływany w powieści obraz pozostawionego na pergaminie odcisku – niczym niesamowity „zapis” na skórze i znak obrzeżania – komunikuje niezrozumiały przymus zawarty w pochodzeniu, które zdaje się rządzić heteronomiczną logiką traumy i jednocześnie odsyłać do nieobecności.

Świadome wystawienie przez autorkę przygodowego mechanizmu fabulacji na intruzę traumi i podporządkowanie go logice powtórzenia sprawia, że awanturniczy motyw poszukiwania skarbu będący fabularną osią wszystkich opowiadań zbioru strukturalnie dopełnia równoległy wątek rozwiązywania postmemorialnej tajemnicy. Naznaczona zagadkowymi śladami mapa przypomina zniekształcony testimonialny przedmiot, który zdaje się wskazywać drogę do niewiadomej przeszłości. Prowadzi ona jednak do celu w okrężny sposób – nie tyle przez zamknięcie procesu poszukiwań i ostateczne wyjawienie sekretu, ile raczej obrazując fragmentaryczną strukturę zagadki w postaci tekstualnego i onirycznego rebusu. Nie bez powodu związek tego artefaktu z przeszłością objawia się głównie na dwa sposoby, tj. przez uparte wyłanianie się towarzyszących mu niejasnych obrazów, które nawiedzają poszczególnych bohaterów, oraz przez powtarzanie się w ich zachowaniach gestu dotykania blizny, odczytywania jej konturów i wyżłobień. Badanie rozproszonych niczym litery Braille’a cielesnych sygnatur wydaje się tu odtwarzaniem psychosomatycznej logiki opracowania autobiograficznego śladu i obrazuje postmemorialne poszukiwanie własnej przynależności. O ile zatem mapa jest odbitką, o tyle jej materialnym podobrazem okazuje się zatarte psychogenetyczne podłoże oddziałujące niczym uszkodzony litograficzny kamień.

Narracyjnym odpowiednikiem oddziaływania tych śladów przemocy jest wprawiająca w dyskomfort nagła jukstapozycja kilku perspektyw czasowych – niekiedy, tak jak w brawurowym opowiadaniu *Bezsenność*, zachodząca w postaci przejścia pomiędzy kilkoma płaszczyznami przeszłości w obrębie zaledwie jednego akapitu „przeciętego” przez raptowne temporalne zmiany. W pokiereszowanej retrospekcji tego otwierającego zbiór utworu, złożonego z nakładających się wspomnień z różnych etapów życia narratora i z kolażowo posklejanych fragmentów, które przypominają oniryczne sprawozdanie z wielokrotnie odbywanej podróży powrotnej, jesteśmy świadkami odsłaniania się szczególnie silnego działania mechanizmu *déjà vu* i anonsowania się samego przymusu powtórzenia powiązanego z wywoływaniem wizerunków Zagłady. Tytułowa przypadłość wynika z uporczywego trwania jej enigmatycznych wizualnych śladów zakłócających proces opowiadania logiką traumatycznego interwału, ale także wiąże się z niemożnością rozwiązania formuły sekretu dającego o sobie znać w postaci sennych widzeń.

Największym problemem dla bohatera *Bezsenności* jest bowiem niesamowite poczucie, że owe afektywne przyпіływy i powtarzające się sytuacje wydają się określać jego najgłębszą tożsamość i zarazem pozostawać jako ślady cudzego, niemal niedostępnego doświadczenia. Nawiedzenie przyjmuje w nich szczególną formę oddziaływania zagadkowego dziedzictwa lub transmisji nie do odparcia i nie do zrozumienia, gdyż ukazują się one w postaci traumatycznych powidoków, z których nie można się wyzwolić.

Protagonista opowiadania, który wraca do kraju z emigracji, aby odwiedzić pogrążoną w śpiączce żonę, nie ma dostępu do znaczenia tych powracających obrazów i nie potrafi nadać sensu wydarzeniom z własnej przeszłości. Bohater nie rozumie również wielu sytuacji zachodzących w jego małżeństwie, gdyż niejasne pozostaje dla niego zachowanie byłej partnerki naznaczone przymusem obcowania z manuskryptem zagadkowej mapy. Równocześnie mężczyzna nie potrafi wskazać źródła męczących pamięciowych śladów, które zdają się przychodzić znikąd lub wyłaniać się z cudzej nieświadomości, będąc jednak zarazem – w jego odczuciu – odpowiedzią na wszystkie dręczące go pytania. Przy okazji tej modelowej niemal charakterystyki wpływu niepamięci na różnorodne aspekty indywidualnego życia – szczególnego rodzaju psychopatologii codzienności uwarunkowanej amnezją – Sadurska świadomie odzwierciedla ponowoczesny charakter doświadczenia Zagłady jako widmowej postaci nękającego, nieczytelnego koszmaru, „natręctwa niepamięci”, która niczym zmora odbiera oddech i prześladuje przez zniekształcone wizualnie ślady, emocjonalne przypiływy i preposteryjne obrazy¹⁷.

Afektywne substytuty – zwodnicze obrazy, dezorientujące mapy

W *Mapie* „posthistoryczna” przewaga obrazów nad narracjami wynika raczej z niedostatku opowieści, ciężaru milczenia i nieistnienia rodzinnego archiwum. Dlatego poznawcza i afektywna niedostępność przeszłości – metaforyzowana przez napady niedookreślonego bezdechu – reprodukuje się tu w formie nieuchwytnie znaczeniowych widzeń, które oddają raptowny charakter kształtujących się traumatycznych *punctum*. Jak można przypuszczać, to właśnie z powodu dojmującego poczucia kryzysu pamięci i pourazowych luk przenikających struktury przedstawienia w zbiorze Sadurskiej na poły ironicznie spostponowany zostaje model nowoczesnej kultury pamiętania oparty na kulcie pisma, świadectwa czy wreszcie literackiego zapisu, a jego miejsce zdaje się zajmować ponowoczesny paradygmat ewokowania przeszłości za pomocą cyrkulujących i metonimicznie zestawionych obrazów.

Nie przez przypadek tytułowe opowiadanie zbioru otwiera rozbudowany opis ojcowskiego gabinetu, który niczym przeciwieństwo biblioteki lub szczególne archiwum *à rebours* gromadzi wyłącznie same mapy. Jego bohater, jezuita i zarazem archiwariusz, pogardza literaturą zgodnie z zasłyszaną w dzieciństwie sentencją ojca, holenderskiego ochotnika SS, który uznał ją „zaledwie” za „nieskończoną kombinację dwudziestu paru liter alfabetu”¹⁸. Ta zapamiętana

¹⁷ Ernst van Alphen, „Archiwa wizualne jako historia preposteryjna”, tłum. Łukasz Zaremba, w: tegoż, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 127–148.

¹⁸ Barbara Sadurska, *Mapa* (Warszawa: Nisza, 2019), 44.

z dzieciństwa sytuacja odgrywa rolę determinującej sceny pierwotnej. Od momentu wypowiedzenia ojcowskiej frazy chłopiec pozostaje poddany wyobraźniowej logice oddziaływania mapy i uwikłany w proces rozpoznawania własnej tożsamości za pośrednictwem serii wizualnych zapośredniczeń – odziedziczony po matce miejskiego planu, przywieziony przez nią z Polski akwaforty Rembrandta i zagadkowego medalionu¹⁹.

Wyobraźniowa struktura zastępująca narracyjny proces budowania tożsamości okazuje się jednak reprezentacją w szczególny sposób zwielokrotnioną i tworzącą labirynt skomplikowanych odbić – najpierw, gdy pojawia się jako postmemorialny indeks pochodzenia ocalonej żydowskiej matki w postaci „nieistniejącego” planu miasta Bromberg, gdzie przeżyła wojnę, następnie zaś, gdy w fabulacyjnym wątku przyjmuje postać słynnej mapy Fra Mauro, stając się „ojcowskim” przedmiotem i ucieleśnieniem fallicznego podboju. Przełomowy dla narratora charakter zetknięcia się z tymi artefaktami wiąże się ściśle z samobójstwem matki, gdy dowiaduje się ona o nazistowskiej przeszłości męża. Chłopiec łączy jednak śmierć rodzicielki z przypadkowym rozbiciem przez siebie dzbanka, jedynego przedmiotu ocalonego przez nią z rodzinnego domu. Odtąd jej dotkliwy brak i nieodwracalną nieobecność śladów jej przeszłości może zasłonić jedynie zintensyfikowana wyobraźniowa projekcja w postaci różnorodnych obrazów i map, które zdają się wypełniać lukę.

W powieści Sadurskiej wyobraźniowe zapośredniczenie tożsamości przez obraz lub obiekt ma za każdym razem źródło w utracie przekształconej w nieobecność. Postmemorialna genealogia odtwarza się tu bowiem jako promieniująca bólem strukturalna nieciągłość wypełniona przez brak i serię sekwencyjnie zestawionych przedmiotów, silnie obsadzonych afektywnie, lecz pozbawionych stabilnego i jednoznacznie określonego znaczenia. Dlatego dla narratora pozbawionego dostępu do rodzinnych opowieści i obcującego z materialnymi okrucami pamięci obraz wydaje się jedyną drogą do zrozumienia przeszłości: „Ojciec poznał matkę rok przed moim przyjściem na świat, kiedy wędrowała z Esterwegen na północ. Nic więcej nie wiem. Żadnych dokumentów, świadków, rodzinnych pamiątek. Nic. Podobno przyniosła ze sobą książkę kucharską, niebieski dzbanek na śmietanę i obrazek, który wisiał w gabinecie ojca. Tylko ten jeden wisiał w jego gabinecie”²⁰.

Zdaniem Marianne Hirsch postmemorialna funkcja obrazu wiąże się zwykle z podwójną dynamiką fantazmatycznego aktu odzyskania przeszłości – odnalezienie śladu pociąga za sobą z reguły doświadczenie poznawczej konfuzji, gdyż czynność odkrycia trudno oddzielić

¹⁹ Medalion przedstawia „ostry” profil brata Fra Mauro, jednocześnie stając się – także w innych opowiadaniach – oznaką żydowskiej tożsamości kolejnych narratorów.

²⁰ Sadurska, *Mapa*, 43.

od fantazmatycznego wytworzenia²¹. Wizualne wyobrażenia *Mapy* ujawniają podobny stan epistemologicznego *vertigo*, tworząc rodzaj widmowego gabinetu luster z seriami nakładających się na siebie projekcyjnych obrazów. Z jednej strony odsyłają one do czegoś, co nie istniało, ostentacyjnie podkreślając swój zmyślony charakter, z drugiej – niczym zastępcze, quasi-alegoryczne emblematy – zdają się denotować zarysy czyjeś nieobecności.

W toku rozwoju akcji okazuje się bowiem, że owe pozostałości po matce to jedynie fantomy wyłaniające się z pogranicza pamięci i fantazji niczym widmowe, protetyczne projekcje. Zarówno plan miasta Bromberg, jak i akwaforta będąca kolejną figurą matczynego pamięciowego śladu zostają zdemaskowane w trybach rozwijającej się później narracji jako przejawy zmyślenia i konfabulacji. Odziedziczony plan to tylko kreślarski wariant zarzucony przez późniejszych architektów, wprowadzający narratora w błąd podczas jego późniejszych imaginacyjnych wędrówek. Z kolei przechowany przez wojnę sztych to roboczy szkic oryginału, który w kolejnych partiach opowiadania odsłania naturę niemożliwego przedmiotu naznaczonego upiornym nieistnieniem – ani matka nie mogła go bowiem zachować, ani bohater zapamiętać, gdyż został on przez Rembrandta zniszczony.

Tym samym widmowa akwaforta jako metafora międzypokoleniowej transmisji przekazującej wyłącznie nieczytelne ślady okazuje się pustym konturem traumatycznego dziedziczenia, płaszczyzną niedostępnej poznawczo, lecz wciąż afektywnie zapisującej się historii – mapą pamięciowych śladów z siatką grawerowaną przez ciągle oddziałującą traumę. To właśnie trauma, niewymówiona i pozbawiona treści, staje się prawdziwym duchem (i ghostwriterem) opowieści ukrytym w polu widzenia i dającym o sobie znać w formie anamorfoycznego zniekształcenia lub przejścia sylwetek zmarłych – niczym zagadkowych nawiedzeń uchwyconych przypadkiem na fotograficznej kliszy. Dlatego „niesamowite” wyłonienie się tego widmowego obiektu w późniejszych partiach powieści ma ścisły związek z projekcyjną próbą obcowania z przeszłością, tak jakby materializował on (niczym cień) samą nieobecność matki, jednocześnie podając w wątpliwość status obrazowego medium jako pośrednika pamięci. W podobny sposób problematycznego charakteru nabierają rozgrywane w wyobraźni narratora przechadzki ulicami Bydgoszczy – ich marszrutę wyznacza nieadekwatny miejski plan, który choć nie odzwierciedla rzeczywistości, pozwala zakonnikowi częściowo zastąpić stratę aktem fantazmatycznej substytucji, a także odegrać scenę spotkania z matką:

[...] pochylałam się nisko nad planem jakiegoś miasta. Jeszcze niżej. Widzę szeroką ulicę między trzypiętrowymi kamienicami. Torowisko. Tramwaj rusza z przystanku. Szyldy. Kowalsky & Abrahamson, Palast-Café, Bromberg – literuję./ Stoję z dłońmi splecionymi

²¹ Zob. Marianne Hirsch, „Surviving Images”, w: tejsze, *The Generation of Postmemory*), 107–108.

za plecami i patrzę dół, na ulicę Danzigerstrasse, nie przepraszam, to słoneczny wrzesień, siedem lat przed moim urodzeniem, piątek, Adolfstrasse. Stoję i patrzę, dłonie splecione za plecami. Niczego nie dotykam. Żeby dojść do ratusza, trzeba stawiać duże, długie kroki. Wiem, dokąd iść. Znam tę ulicę, znam ten plac. Kuta brama, szerokie schody. [...] Wchodzę²².

W *Mapie* doświadczenie utraty pozbawione dostępu do przeszłości siłą rzeczy zdaje się przekształcać w melancholijną inscenizację, która zmierza w stronę przedstawienia historii jako serii cyklicznych wielkich katastrof pozostawiających po sobie fragmenty i nieczytelne ruiny²³. Jednocześnie rozproszone w zbiorze oznaki apokryficznego zmyślenia autotematycznie odnoszą się także do postmemorialnego i fabulacyjnego statusu samego dzieła. Zarówno praktyki postpamięci, jak i narracyjne perypetie questu obramowują tu zarys zagadkowego autobiograficznego śladu, który uczestniczy w deiktycznym oznaczaniu straty, ale poza samym konturem wydaje się pusty. Tym samym seria starannie rozplanowanych narracyjnych aktów przypomina czynność literackiej kaligrafii, świadomej dystansu, jaki dzieli jej działania od przeszłości, lecz pomimo tego podejmującej próby odwzorowania śladów jej nieobecności.

Bibliografia

- Aarons, Victoria, Alan L. Berger. *Third-Generation Holocaust Representation. Trauma, History, and Memory*. Evanston: Northwestern University Press, 2017.
- Aarons, Victoria, red. *Third-Generation Holocaust Narratives. Memory in Memoir and Fiction*. Lanham: Lexington Books, 2016.
- Alfandry, Rony, Judith Tydor Baumel-Schwartz, red. *Psychoanalytic and Cultural Aspects of Trauma and The Holocaust. Between Postmemory and Postmemorial Work*. London–New York: Routledge, 2023.

²² Sadurska, *Mapa*, 39–40. O perseweracyjnej sile obrazu spotkania z matką za pośrednictwem mapy świadczy fragment innego opowiadania, *Dworzec*, które nie tylko powtarza podobną strukturę rodzinną – ojca prześladowcy (tym razem esbeka), żydowskiej matki (pacjentki zakładu psychiatrycznego) oraz syna poszukującego prawdy o przeszłości, lecz także odtwarza motyw studiowania mapy: „Zabierałeś mnie ze sobą tylko w soboty po szkole. Na inwentaryzację ponemieckich budynków, na kwerendę do archiwum, na dokumentację. Pokazałeś, jak z fragmentów starych fotografii, obrazków, niedokładnych map, ewidencji gruntów, prywatnych testamentów, jak z tego wszystkiego czytać rzeczywistość. Pokazałeś mi wszystkie rodzaje map. / W niedzielę odwiedzaliśmy mamę” (zob. tamże, 197).

²³ Ofiarami tych katastrof pozostają bezimienne kobiety (*Faust*), niewolnicy ze *slave ships* (*Rzeźnicki syn*), zwierzęta (*Bezesenność*), dzieci (*Grobowiec*) i osoby chore psychicznie (*Szpital*).

- Alphen, Ernst van. „Archiwa wizualne jako historia preposteryjna”, tłum. Łukasz Zaremba. W: Ernst van Alpen, *Krytyka jako interwencja. Sztuka, pamięć, afekt*, red. Katarzyna Bojarska, 127–148. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.
- Bar-On, Dan. *Fear and Hope: Three Generations of the Holocaust*. Cambridge–London: Harvard University Press, 1995.
- Czapliński, Przemysław. „Nieepicki model prozy w literaturze najnowszej”. *Teksty Drugie* 5 (1996): 68–84.
- Grochowski, Grzegorz. *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Wrocław: Funna, 2014.
- Hirsch, Marianne. „Objects of Return”. W: Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, 203–225. New York: Columbia University Press, 2012.
- Hirsch, Marianne. „Surviving Images”. W: Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*, 103–125. New York: Columbia University Press, 2012.
- LaCapra, Dominick. „Coetzee, Sebald, and the Narrative of Trauma”. W: *History, Literature, Critical Theory*, 54–94. Ithaca–London: Cornell University Press, 2013.
- LaCapra, Dominick. „Historia, psychoanaliza, teoria krytyczna”. W: Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska, 75–77. Kraków: Universitas, 2009.
- LaCapra, Dominick. *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska. Kraków: Universitas, 2009.
- LaCapra, Dominick. „Studia nad traumą: jej krytycy i powikłane losy”. W: Dominick LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*. Tłum. Katarzyna Bojarska, 116. Kraków: Universitas, 2009.
- LaCapra, Dominick. „Trauma, nieobecność, utrata”. Tłum. Katarzyna Bojarska. W: *Antologia studiów nad traumą*, red. Tomasz Łysak, tłum. Tomasz Bilczewski, Katarzyna Bojarska, Jan Burzyński, Anna Kowalcze-Pawlik, Agnieszka Rejniak-Majewska, 59–107. Kraków: Universitas, 2015.
- Lang, Jessica. „Narrating the Past in a Different Language. Teaching the Holocaust through Third-Generation Fiction”. W: *New Directions in Jewish American and Holocaust Literatures. Reading and Teaching*, red. Victoria Aarons, Holli Levitsky, 223–240. Albany: Suny Press, 2019.
- McGlothlin, Erin. *Second-Generation Holocaust Literature: Legacies of Survival and Perpetration*. New York: Camden House, 2006.
- Sadurska, Barbara. *Mapa*. Kraków: Nisza, 2019.
- Scholes, Robert E. *The Fabulators*. New York: Oxford University Press, 1967.
- Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies. Violent Histories and Transgenerational Trauma*. New York: Columbia University Press, 2010.
- Uniłowski, Krzysztof. „Czym są fabulacje i dlaczego się je lekceważy?”. W: Krzysztof Uniłowski, *Prawo krytyki. O nowoczesnym i ponowoczesnym pojmowaniu literatury*, 16. Katowice: Wydawnictwo FA-art., 2013.

Nostalgies of posthistory, scars of postmemory – (re)marking absence, (re)writing loss in Barbara Sadurska’s *Mapa*

Summary

In the article I examine the narrative form of the novel *Mapa* by Barbara Sadurska, situating its issues in the context of research in the field of postmemory, trauma studies and hauntology. Based on the observations of Dominick LaCapra and Victoria Aarons regarding the poetics typical of third-generation fictional works, I propose a thesis about the dual nature of elaborating the autobiographical experience of absence through narrative modes characteristic of postmodernist fictional prose and post-memorial generational novels. Sadurska attempts to tell/mark an absent history, using, on the one hand, the practice of encoding trauma typical of prosthetic memory and, on the other, referring to the motif of a postmemorial scar, a traumatic punctum, which is a trace of ethnic belonging and a mark of family inheritance – a form that is both material and symbolically indeterminate, and therefore a hauntology close to paradoxes.

Keywords

Holocaust, postmemory, trauma, narrative, intergenerational transmission, third-generation, hauntology, materiality

PROSIMY O CYTOWANIE ARTYKUŁU JAKO:

Bartosz Dąbrowski, „Nostalgie posthistorii, blizny postpamięci – (o)znaczanie nieobecności, (prze)pisanie utraty w *Mapie* Barbary Sadurskiej”, *Autobiografia Literatura Kultura Media* 2 (2023), 21: 151–166. DOI: 10.18276/au.2023.2.21-09.