

Adam Stepnowski  <https://orcid.org/0000-0002-1427-530X>

## Homoerotyka i autocenzura. Nowe spojrzenie na wczesną twórczość poetycką Szmuela Jankewa Imbera

HOMOEROTICS AND SELF-CENSORSHIP:  
NEW VIEWS ON THE EARLY POETRY OF SHMUEL YANKEV IMBER

**Abstract:** This article explores queer traits in the early poetry of Shmuel Yankev Imber. The paper identifies those spaces, where the sexual identity of the lyrical “I” was fluid and defied the sexual, social and literary norms of the poet’s time. The article emphasizes acts of self-censorship that occurred within Imber’s oeuvre in the short period between 1909 and 1914 when the poet published his second book. The article also discusses the social and literary context in which Imber lived and worked.

**Keywords:** queer studies, Jewish poets, Yiddish poetry, homosexuality, self-censorship, Shmuel Yankev Imber.

**Słowa kluczowe:** studia queer, poeci żydowscy, poezja jidysz, homoseksualizm, autocenzura, Szmuel Jankew Imber.

### Wprowadzenie

W niniejszym artykule chciałbym przyjrzeć się twórczości galicyjskiego poety, Szmuela Jankewa Imbera<sup>1</sup>, tworzącego od początku XX w. do końca lat trzydziestych. Już przy pierwszej lekturze jego poezji uwagę przykuwają motywy rzadkie w jidyszowej literaturze tamtego okresu, zwłaszcza silnie zarysowany queerowy<sup>2</sup> obraz miłości widoczny szczególnie

<sup>1</sup> Autor występował również pod imionami Samuel Jakub.

<sup>2</sup> Posługując się tym terminem, mam na myśli elementy dekonstruujące wszelkie normatywne przejawy płci lub seksualności oraz przejawy tożsamości płynnych lub niestabil-

w debiutanckim tomiku wierszy *Wos ich zing un zog* [Co śpiewam i mówię] wydanym we Lwowie w 1909 r. Artykuł nie ma na celu odkrywania nieznanymi dotąd faktów biograficznych czy ujawniania homoseksualizmu Imbera, lecz ukazanie jego wczesnej twórczości w kontekście społecznych uwarunkowań, które najpierw przyczyniły się do wydania tego typu poezji, a później skłoniły poetę do aktów autocenzury<sup>3</sup>. Dotychczasowe publikacje dotyczące twórczości Szmuela Jankewa Imbera całkowicie pomijały kwestie seksualności przy omawianiu jego poezji<sup>4</sup>. Głównym źródłem, na którym koncentruję się w tym artykule, są więc utwory poetyckie zawarte w tomikach *Wos ich zing un zog* oraz *Rojznbleter* [Płatki róż] z roku 1914<sup>5</sup>. Dla ich odczytania ważne są konteksty, w których tworzył autor.

Imber dorastał w skomplikowanej konfiguracji postaw dotyczących tożsamości queerowych. Badania naukowe dotyczące homoseksualności, jak i sam termin pojawiły się w rozważaniach w ramach seksuologii dopiero w XIX w. Zbiegło się to w czasie z przemianami dotyczącymi seksualności w społeczności żydowskiej. Specyficzny rodzaj patriarchy<sup>6</sup> w tym środowisku zderzył się z przemianami w sferze socjoseksualności, które zachodziły w kulturze świata zachodniego<sup>7</sup>. Polegały one na wprowadzeniu do specjalistycznego słownictwa koncepcji i pojęć dotyczących preferencji seksualnych, które przybrały ostatecznie postać binarnej opozycji heteroseksualizm–homoseksualizm. Wtedy, czyli około roku 1890, rozpoczyna się nowy rozdział w historii badania seksualności i sposobu mówienia o niej<sup>8</sup>. Zgodnie z tezą Boyarina tak naprawdę dopiero wtedy wykrystalizowało się podejście do samego heteroseksualizmu jako całkowitego odrzucenia

nych. Zob. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006, s. 465.

<sup>3</sup> Jest to zwrot ku podejściu prezentowanym w publikacjach dotyczących queer i gender w społeczności żydowskiej. Por. *Queer Theory and the Jewish Question*, red. Daniel Boyarin, Daniel Itzkovitz, Ann Pellegrini, New York 2003, s. 1–18.

<sup>4</sup> Zob. Sol Liptzin, *The Maturing of Yiddish Literature*, New York 1970, s. 131–134; zob. także: Melech Rawicz, *Szmuel Jankew Imber*, [w:] tenże, *Majn leksikon*, t. 1, Montreal 1945, s. 17–20; Jud. Kuf. [Jechezkiel Kejtelman], *Imber Szmuel-Jankew*, [w:] *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, t. 1: alef–bejs, Nju Jork 1956, s. 80–82; Zalman Rejzen, *Leksikon fun der jidiszer literatur; prese un filologie*, t. 1: alef–jud, Wilne 1926, s. 87–90.

<sup>5</sup> Wszystkie przekłady utworów zostały dokonane przez autora artykułu.

<sup>6</sup> Kobiety co prawda pracowały i zarządzały domem, ale z powodu braku dostępu do pełnej edukacji religijnej ich status w społeczności był niski.

<sup>7</sup> *Queer Theory...*, s. 125.

<sup>8</sup> John C. Fout charakteryzuje go jako zainicjowany przez ruchy moralnej czystości i silnie diametralnie odwracający się od interesów homoseksualistów i kobiet. Zob. John C. Fout, *Sexual Politics in Wilhelmine Germany: The Male Gender Crisis, Moral Purity, and Homophobia*, „Journal of the History of Sexuality” 2 (1992), nr 3, s. 389.

jakiegokolwiek pociągu seksualnego do osoby tej samej płci<sup>9</sup>. Przypisywana w społeczeństwach europejskich żydowskiemu mężczyznom pasywność i delikatność oprócz zabarwienia antysemitckiego zyskała wtedy dodatkowo stygmatyzujący odcień z powodu zestawienia jej ze stereotypowym obrazem homoseksualisty. „Odkrycie homoseksualizmu” w ówczesnej Europie implikowało próbę włączenia zjawiska w ramy prawne. Zazwyczaj przyjmowało to formę kryminalizacji i penalizacji stosunków homoseksualnych, przy czym częściej określano je jako stosunki między dwoma mężczyznami niż między przedstawicielami osób tej samej płci. Na mocy takiego prawa na dwa lata ciężkich robót został skazany m.in. znany pisarz – Oscar Wilde<sup>10</sup>. W Cesarstwie Niemieckim akty homoseksualne były karane grzywną, a wśród niemieckich elit na początku wieku wybuchały na tym tle skandale w niewybredny sposób komentowane przez tabloidy<sup>11</sup>. Pomimo że Wiedeń był jednym z europejskich centrów życia homoseksualnego, miłość między mężczyznami nadal była tam tematem tabu<sup>12</sup>. Tworzenie i wydawanie wierszy o silnie homoerotycznym charakterze musiało być w tamtych czasach aktem dużej odwagi twórczej, szczególnie dla debiutującego poety. Ostatecznie jednak homoseksualny wydźwięk wierszy Imbera zniknął poddany aktom autocenzury, prawdopodobnie z powodu braku akceptacji warstwy treściowej przez odbiorców, co można było zaobserwować w recepcji tej części twórczości. Przygotowując drugi tomik do druku, sam autor ocenzurował swoje debiutanckie wiersze, tworząc wrażenie niedookreśloności genderowej adresata utworów. To właśnie temu zjawisku jest poświęcona analityczna część tego artykułu.

### Szmuel Jankew Imber jako poeta

Imber jest poetą, którego biografia nie doczekała się wielu opracowań. Źródła takie jak jidyszowe leksykony podają czasami sprzeczne informacje co do podstawowych faktów biograficznych<sup>13</sup>. Jedyne jak dotychczas opracowaniem tych materiałów jest wstęp biograficzny w artykule Magdaleny

<sup>9</sup> Daniel Boyarin, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, London 1997, s. 15.

<sup>10</sup> Szmuel Jankew Imber, *Pieśń i dusza Oscara Wilde'a*, Warszawa–Kraków 1934, s. 32.

<sup>11</sup> Jay Geller, *Freud, Bluher, and Secessio Inversa: Mannerbunde, Homosexuality, and Freud's Theory of Social Formation*, [w:] *Queer Theory...*, s. 94–97.

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Przykładowo, Rejzen i Rawicz w swoich leksykonach podają dwa różne miejsca urodzenia Imbera.

Ruty, w którym badaczka zajmuje się publicystyczną stroną twórczości pisarza<sup>14</sup>. Analizując materiały źródłowe, nie można się nie zgodzić ze wstępem tego artykułu przedstawiającym tę postać jako „zapomnianego dzisiaj poetę i publicystę żydowskiego”<sup>15</sup>.

Co ciekawe, opinię o marginalnej obecności Imbera w głównym nurcie literatury jidysz sformułowano znacznie wcześniej, bo jeszcze przed wojną. Melech Rawicz w swoim leksykonie utrzymywał, że już w latach trzydziestych kolejne rocznice debiutu poety przechodziły prawie bez echa w jidyszowej prasie<sup>16</sup>. Jednocześnie jednak zgromadził w swoich zbiorach archiwalnych kilkadziesiąt wycinków prasowych na temat Imbera, co zaprzecza temu twierdzeniu<sup>17</sup>. Wśród materiałów włączonych do zbiorów Biblioteki Narodowej Izraela w Jerozolimie oprócz prywatnej korespondencji obu pisarzy znajduje się kilkanaście artykułów opisujących życie i twórczość Imbera; są wśród nich również teksty rocznicowe wydawane także po wojnie, co przeczy tezie o całkowitym zapomnieniu w okresie międzywojennym i powojennym. Faktem jednak jest, że twórczość Imbera już przed wojną znajdowała się poza głównym nurtem literatury jidysz, której sytuacja drastycznie się pogorszyła po II wojnie światowej. Ponadto żaden z powojennych badaczy nie zajmował się bezpośrednio poezją tego pisarza, a jego tomiki nie doczekały się wznowień. Dostępne są tylko przekłady pojedynczych utworów, włączonych na przykład do *Antologii poezji żydowskiej* Samuela Hirszhorna<sup>18</sup>. Żaden wiersz nie został jednak umieszczony w antologii Salomona Łastika, która na długie lata ustaliła myślenie o kanonie poezji żydowskiej<sup>19</sup>. Trzy utwory Imbera zostały także opublikowane w antologii poezji jidysz w przekładzie na ukraiński<sup>20</sup>. Jest to prawdopodobnie związane z jego niegdysiejszą rolą lidera jidyszowego środowiska literackiego we Lwowie, niezwykle aktywnie działającego na rzecz włączenia galicyjskiej liryki do głównego nurtu poezji jidysz. Jako

<sup>14</sup> Magdalena Ruta, „Asy czystej rasy”, czyli *Samuela Jakuba Imbera spojrzenie na relacje polsko-żydowskie*, „Studia Judaica” 21 (2018), nr 2, s. 253–278.

<sup>15</sup> Tamże.

<sup>16</sup> Rawicz, *Szmuel Jankew Imber...*

<sup>17</sup> Ha-Sifrija ha-leumit – archijonim, Archijon Melech Rawicz 4\*, 1540 12 87.12, AC-4377, AC-4378. Serdecznie dziękuję Joannie Lisek za udostępnienie mi tego materiału archiwalnego, który rzucił nowe światło na biografię poety oraz recepcję jego twórczości.

<sup>18</sup> *Antologia poezji żydowskiej*, wybór i tłum. Samuel Hirszhorn, Warszawa 1921, s. 81–83.

<sup>19</sup> *Antologia poezji żydowskiej*, wybór i oprac. Salomon Łastik, Arnold Ślucki, Warszawa 1983.

<sup>20</sup> *Antołohija jewrejskoji poezji. Ukrajins'ki perekłady z jidyszu*, red. Wełwł Czernin, Walerija Bohusławs'ka, Kyjiv 2011.

przywódca i jeden z pierwszych przedstawicieli tego lokalnego środowiska miał na to największy wpływ. O jego pozycji wśród innych miejscowych poetów można się dowiedzieć z informacji w *Majn leksikon* Melecha Rawicza. Mimo że Imber był od niego jedynie cztery lata starszy, ten uważał go za mentora i „najbardziej surowego z nauczycieli”<sup>21</sup>. Poezja Imbera była oceniana pozytywnie zarówno przez Rawicza, jak i Rejzena. Zwracali oni uwagę na niezwykłą muzykalność i melodykę jego utworów (Rawicz)<sup>22</sup> oraz nowatorstwo na gruncie galicyjskiej poezji (Rejzen)<sup>23</sup>. Podobną charakterystykę poetyckiej twórczości Imbera prezentowali również inni autorzy w jubileuszowych artykułach i krótszych recenzjach. Można z nich wywnioskować, jaki rodzaj działalności literackiej krytycy uznawali za filar dorobku poety. Część artykułów o jego twórczości zupełnie pomija pierwszy tomik poezji i jako datę pierwszej publikacji podaje rok 1911, kiedy wydany został poemat *Esterke*. Oprócz tego szeroko rozpoznanego utworu autorzy artykułów często wspominają o poezji inspirowanej wyprawą do Erec Jisroel<sup>24</sup> (1912) oraz o działalności publicystycznej, szczególnie tej z lat trzydziestych<sup>25</sup>.

W przeciwieństwie do kilku innych twórców ze środowiska neoromantyków galicyjskich Imber nigdy nie osiadł na stałe za granicą. W związku z tym został przez Rawicza porównany do „bociana, który co roku wije gniazdo na murowanym dachu spalonego domu”<sup>26</sup>. Takie porównanie wskazuje na negatywny stosunek Rawicza do życiowych wyborów Imbera. Według tej oceny Imber nie osiągnął należytej pozycji w światowym jidyszowym środowisku literackim m.in. dlatego, że nie był otwarty na inne, pozagalicyjskie środowiska twórcze. Możliwe, że było to jedną z przyczyn stopniowego wygaszania jego poetyckiej działalności od początku lat dwudziestych.

<sup>21</sup> Rawicz, *Szmuel Jankew Imber...*, s. 17.

<sup>22</sup> Tamże.

<sup>23</sup> Rejzen, *Leksikon fun der jidiszer literature...*, s. 89.

<sup>24</sup> Zob. B. Giltin, *In jidiszen land. Wegn Sz. J. Imbers Erec-Jisroel lider*. Archijon Melech Rawicz, 4\*, 1540 12 87.12, AC-4377. Materiały w archiwum Rawicza są wycinkami, dlatego też – jak w tym przypadku – nie można stwierdzić, z której gazety recenzja pochodzi. Z tekstu recenzji wynika, że powstała ona niedługo po publikacji syjonistów Imbera.

<sup>25</sup> Zob. Tadeusz Zaderecki, *Der majster fun wort Sz. J. Imber un zajn publicistisze kamf kegn antisemitizm*, „Dos Naje Lebn” nr 67 (348), s. 4.

<sup>26</sup> Rawicz, *Szmuel Jankew Imber...*, s. 18.

## Obraz miłości

Mając na uwadze wyżej wspomniane konteksty, można przyjrzeć się bliżej wierszom, w których istotną rolę odgrywają kwestie genderowe oraz queerowe. Punktem wyjścia będą utwory z *Wos ich zing un zog* oraz zmiany dokonane w nich po włączeniu do *Rojznbleter*. Należy zaznaczyć, że w pierwszym tomie wierszy Imbera miłosna poezja o cechach queerowych nie jest tylko małym wycinkiem twórczości, lecz stanowi około trzech czwartych wszystkich utworów. Już grafika umieszczona na pierwszej stronie debiutanckiego zbioru nadaje ton estetyczny rozwijany później na poziomie tekstualnym. Dwie obejmujące się postacie wśród typowo romantycznego otoczenia roślin i ruin (stylizowanych nieco na antyczne kolumny) współgrają z poezją Imbera zawartą w tomiku. Zwłaszcza że – jeśli bliżej przyjrzeć się tym osobom – jedna z nich (mężczyzna) jest wyraźnie starsza, z kolei obejmowana postać jest mniejsza i drobniejsza. Prezentowanie tej drugiej od tyłu, mniej wyraźną kreską, zaciera genderowe granice – równie dobrze może być to kobieta, mężczyzna, a nawet dziecko (il. 1). Wrażenie tej niedookreśloności dobrze ilustruje problematykę niniejszego artykułu i przybiera na sile po zapoznawaniu się z poszczególnymi utworami oraz ich późniejszymi, zmienionymi wersjami.

Biorąc pod uwagę podobne i powtarzane sytuacje opisane w utworach oraz wyraźne emocjonalne ich nacechowanie, można założyć, że poeta silnie utożsamiał się z podmiotem lirycznym. Na osobisty charakter tej twórczości wskazuje także sam tytuł tomiku: *Wos ich zing un zog*. Obraz samego podmiotu lirycznego jest dodatkowo dość spójny. Przedstawia on siebie przede wszystkim jako człowieka zakochanego, pożądanego, którego namiętne uczucia są głównym natchnieniem do tworzenia poezji. Podmiot liryczny jawi się w niej jako osoba, którą targają namiętne uczucia. Gorąca miłość łatwo przechodzi u niego w niechęć i rozgoryczenie – widać to szczególnie w cyklu utworów *Cu Kazimierz B.* [Do Kazimierza B.]: „Źródło radości, pięknooki / Musisz złym, niedobrym być”<sup>27</sup>. Język utworu jest silnie nacechowany emocjonalnie, poeta czule zwraca się do swojego kochanka, prezentując bogaty wachlarz określeń dotyczących jego osoby:

<sup>27</sup> Szmuel Jankew Imber, *Cu Kazimierz B.*, [w:] tenże, *Wos ich zing un zog*, Lwów 1909, s. 24.



ל ע מ ב ע ר ג, 1909

Il. 1. Grafika z pierwszej strony debiutanckiego zbioru wierszy Szmuela Jankewa Imbera *Was ich zing un zog*, Lwów 1909.

|                               |                           |
|-------------------------------|---------------------------|
| טרינק מיך אן מיט דינע אויגענס | Upij mnie swoimi oczami   |
| שטראהלענסאָד...               | Sekretnym promieniem...   |
| איך בעגהער נאך דינע אַרעמס,   | Ubóstwię Twoje ramiona,   |
| יונגער גאַט!                  | Młody boże! <sup>28</sup> |

W każdym z wierszy ukazuje swoją niepewność, nie wie bowiem, czy jego uczucia są odwzajemniane. Podmiot liryczny jest stroną aktywną w tej relacji. To on pragnie zainicjować kontakt, zaprasza swojego kochanka do siebie, stara się odpowiednio pokierować rozwojem ich stosunków:

|  |   |
|--|---|
| קום אַ קום צו מיר אין שטוב,            | Przyjdź, o przyjdź do mojej izby,                 |
| כ'וועל דיך קושען, קושען לאַנג,         | Będę Cię całować, długo całować,                  |
| ווי אַ ברודער, ווי אַ קינד,            | Jak brata, jak dziecko,                           |
| ווי אַ מענש, וואָס מ'האַט איהם ליעב... | Jak człowieka, którego się kocha... <sup>29</sup> |

Zachowuje przy tym jednak dystans, częściej poprzestając na opiewaniu fizyczności adresata lirycznego niż dążąc do spełnienia swoich fantazji. Ciekawie kontrastuje to z obrazem homoseksualnej miłości między

<sup>28</sup> Tamże, s. 23.

<sup>29</sup> Tamże, s. 22.

kobietami w literaturze jidysz, często prowadzącej do fizycznego zbliżenia między kochankami. Jest to bardzo ważny element takich opowiadań jak *Kranke perln* [Chore perły] i *Der szidech in Parczew* [Swaty w Parczewie] Altera Kacyznego oraz dramatu *Got fun nekome* [Bóg zemsty] Szolema Asza. W przypadku queerowych relacji między dwoma mężczyznami w literaturze jidysz autorzy przyjmowali inną strategię, unikając prezentowania fizycznej bliskości wprost<sup>30</sup>. W porównaniu do relacji miłosnych między mężczyznami, które były postrzegane w kategoriach metaforycznych lub metafizycznych, uczucie w poezji Imbera jest wyrażone nieco bardziej wprost, tworząc subtelny zwrot w stronę portretowania homoseksualnego aktu między kobietami. Nie jest ono jednak nigdy zwieńczone aktem seksualnym. Jest to ważne, ponieważ według rabinicznego judaizmu problematyczny jest sam stosunek, a nie homoerotyczne pożądanie<sup>31</sup>. Takie ujęcie problemu otwierało furtkę do wydania tego tomiku bez narażania autora na skandal obyczajowy o charakterze religijnym.

W świecie poezji Imbera eksplozja uczuć i osiągnięcie intymności między dwiema osobami są możliwe tylko w wyznaczonej, zamkniętej dla postronnych przestrzeni – we własnym domu. To do niego zaprasza zazwyczaj swojego ukochanego. Uczucie może rozkwitnąć też pod osłoną nocy. Ta konwencja może budzić skojarzenia z obrazem zakazanej miłości. Imber rzadko odnosi się w wierszach do jakichkolwiek innych osób, które zazwyczaj są jedynie tłem dla ukazania uczuć. Tylko w jednym z utworów z serii *Cu Kazimierz B.* wspomina o rodzicach swojego wybranka, od razu porównując się do ojca i przedstawiając siebie jako jego przeciwieństwo:

|  |  |
|--|--|
| און כ'האָב געזעהן דיין פֿאַטערס אויג,<br>ער קוקט אויף דיר - און זעהט דורך נישט...<br>און כ'האָב געדריקט דיין פֿאַטערס האַנד -<br>עס איז אַ קאַלטע, האַרטע האַנד... | I widziałem oko Twojego ojca,<br>Patrzy na Ciebie – i nie widzi Cię...<br>Ścisnąłem kiedyś jego dłoń –<br>Jego twardą, zimną dłoń... |
| קינד, מיין האַנד איז הייס און ווייך...<br>כ'האָב נאָך קיינעם נישט העשלאַגען...   | Dziecko, moja dłoń ciepła i miękka...<br>Nikogo jeszcze nie uderzyła... <sup>32</sup>  |

<sup>30</sup> Podczas gdy fizyczna bliskość kobiet w wymienionych tu dziełach Asza czy Kacyznego jest traktowana literalnie, queerowe odczytania bliskości między dwoma mężczyznami wkraczają na poziom metaforyczny. Można to zaobserwować na przykład w analizie dotyczącej relacji Sendera i Nisana w *Dybbuku*, której więzy zostają zaciśnięte przy pomocy ich dzieci. Zob. Naomi Seidman, *The Ghost of Queer Loves Past: Ansky's "Dybbuk" and the Sexual Transformation of Ashkenaz*, [w:] *Queer Theory...*, s. 228–245.

<sup>31</sup> Boyarin, *Unheroic Conduct...*, s. 15.

<sup>32</sup> Imber, *Wos ich zing...*, s. 21.



Nagromadzenie uczuć i brak możliwości ich wyrażenia poza sferą poezji sprawiają, że podmiot liryczny często zestawia ze sobą miłość i śmierć. Wie, że silne emocje go niszczą, a niespełniona miłość przynosi tylko udrękę. Jedynym uczuciem, które u Imbera może być podobnie intensywne jak miłość, jest strach przed starością i śmiercią. Dzieli się nim z adresatem lirycznym w cyklach utworów *Sz. A.* oraz *Akorden*:

|  |   |
|--|---|
| דאך שרעקט מיך די צייט פֿון מיין שטארבען, | Ale przeraża mnie moment śmierci,         |
| עס שרעקט מיך דער טויט, ווען איך טראכט:   | Przeraża mnie śmierć, kiedy myślę:        |
| ער וועט מיינע ליפֿען ענטפֿארבען,         | Ona odbarwi moje usta,                    |
| ער וועט מיך בעפֿאלען ביי נאכט...         | Ona dopadnie mnie w nocy... <sup>33</sup> |

Motyw łączenia miłości i śmierci ma bardzo długą tradycję w literaturze wielu narodów, także w żydowskiej, pojawia się już bowiem w *Pieśni nad Pieśniami*, gdzie siły tych dwóch uczuć zostają zrównane. Podobny zabieg można zauważyć w sefardyjskiej poezji żydowskiej okresu średniowiecza. Tam miłość i uczucia często również były punktem wyjścia do dekadencjonalnych rozważań o śmierci<sup>34</sup>. Motyw „umierania z miłości” ma też silne zakorzenienie w literaturach europejskich i można śmiało określić go jako w pewnym stopniu formę skonwencjonalizowaną<sup>35</sup>. Debiut poetycki Imbera przypadł na okres rozkwitu Młodej Polski. Wśród poetów tej epoki widać tendencję do zestawiania granicznych doświadczeń miłosnej ekstazy i agonii<sup>36</sup>. Porównując obraz miłości w tworzonych wówczas utworach lirycznych z wierszami z *Wos ich zing un zog*, widać, że to właśnie młodopolska wyobraźnia była główną inspiracją Imbera.

Sama śmierć nie jest tutaj jednak tematem abstrakcyjnym czy konwencjonalizowanym, lecz zwieńczeniem procesu starzenia się, który był wręcz obsesją podmiotu lirycznego. W kontekście miłości i śmierci jego myśli bardzo często kierują się ku oznakom starzenia się, na przykład siwieniu („Wiesz, mam jeszcze nadzieję osiwieć”<sup>37</sup>). Jest to dość zaskakujące, biorąc pod uwagę, że wiersze te były tworzone przez Imbera jeszcze w wieku nastoletnim. Podmiot liryczny sprawia wrażenie starszego człowieka

<sup>33</sup> Szmuel Jankew Imber, *A brif cu Sz. A.*, [w:] tenże, *Wos ich zing...*, s. 56.

<sup>34</sup> Raymond P. Scheindlin, *Wine, Women, and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*, New York 1986, s. 136.

<sup>35</sup> Antonina Lubaszewska, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.

<sup>36</sup> Wojciech Gutowski, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 80 (1989), nr 1, s. 37–71.

<sup>37</sup> Imber, *A brif cu Sz. A.*..., s. 57.

– dojrzałego mężczyzny, który być może po raz ostatni przed starością przeżywa silne porywy uczuć. Strach przed siwizną, przed oznakami starzenia się jest tu dość zaskakujący także dlatego, że zazwyczaj pojawiał się w poezji tworzonej przez kobiety<sup>38</sup>, a nie mężczyzn, także na gruncie literatury jidysz. Wrażenie dojrzałości wytworzone przez podmiot liryczny sprawia, że jeszcze bardziej kontrastuje on z adresatem lirycznym kojarzonym z młodzieńcem czy nawet dzieckiem.

Możliwe, że w czasie pisania tych wierszy Imber przeżywał fascynację takim modelem miłości, jaki został ukazany na przykład w *Portrecie Doriana Greya* Oscara Wilde’a. Relacja mężczyzny i chłopca przyjmuje tu jednak inny charakter. U Imbera aspekt seksualny zdecydowanie ustępuje opisom uczuć. Również więź między „ja” lirycznym i adresatem ma inny charakter: porywy uczuć są przeżywane w samotności, a relacja tych postaci nie jest aż tak zażyła pomimo silnych emocji żywionych przez podmiot. Świadomy wybór konwencji znanej i szeroko krytykowanej nie przystaje również do reszty działalności artystycznej Imbera. Nie był on skandalistą – oprócz kwestii, o których wspominam w tym artykule, forma i treść jego poezji były bardzo zachowawcze. Również jego działalność publicystyczna, zajmująca zdecydowaną pozycję w zaogniającym się w latach trzydziestych sporze polsko-żydowskim, jest dość wyważona. Wydaje się więc, że położenie nacisku na homoerotykę w debiutanckim tomiku nie jest przejawem artystycznej gry z kontrowersyjnym i fascynującym tematem.

Opisy cech charakteru i fizyczności adresata poszczególnych wierszy sugerują, że adresat liryczny jest jedną i tą samą osobą. Jednak tytuły zawierające dedykacje pozwalają wyróżnić aż kilku odbiorców w obrębie około 20 wierszy. Niektórym z nich (Kazimierz B., M.K.) zostały poświęcone dłuższe cykle utworów, innym (Sz. A., P.T.) – nieco krótsze. Część liryków miłosnych nie jest natomiast opatrzona inicjałami adresata (*In a finsterer nacht* [W ciemną noc], *Cu majne umbekante* [Do moich nieznanomych]). Nie zawsze płeć adresata ujawnia się już na poziomie tytułu, jednak można ją odczytać ze wskazówek zawartych w tekście, takich jak męskie końcówki przymiotników, rodzajników oraz zaimków dzierżawczych. To właśnie gramatyczne wyznaczniki męskości staną się przedmiotem późniejszej autocenzury, o czym piszę w dalszej części artykułu. Warto podkreślić, że w *Wos ich zing un zog* nie ma gramatycznych sygnałów jednoznacznie wskazujących na rodzaj żeński. Po wprowadzonych

<sup>38</sup> O powracających motywach siwienia i innych oznakach fizycznego starzenia się zob. Joanna Lisek, *Kol isze. Głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2018, s. 121.

autopoprawkach pod względem gramatycznym wypowiedzi poetyckie Imbera sugerują niedookreśloność płciową adresata. I choć w poszczególnych utworach występują coraz to inne obiekty uczuć, obraz miłości i ukochanego pozostaje niemal taki sam, różniąc się jedynie niuansami. Można zatem przyjąć, że Imber rysuje modelowy obraz kochanka, który przybiera zmienne konkretyzacje.

Najważniejszą cechą kochanka, podkreślaną w kilku utworach, jest jego młodość. Na tle dojrzałego podmiotu lirycznego jawi się on jako młodszy, mniej doświadczony, jeszcze nie w pełni dojrzały fizycznie i psychicznie. Wskazuje na to również określenie: *kind* (dziecko) używane jest o wiele częściej niż *mensch* (człowiek, mężczyzna). Opiewane są jego delikatność, wdzięk, cechy fizyczności mogące świadczyć o atrakcyjności zarówno kobiet, jak i mężczyzn (oczy, usta). Takie portretowanie męskiej urody nie jest bezprecedensowe na gruncie literatur żydowskich. Opisywane w Talmudzie pierwsze spotkanie Resza Lakisza i Johanana opiera się na erotycznym napięciu pomiędzy dwoma bohaterami. Pierwszy z nich, gladiator, rzymski ideał piękności (mimo etnicznie żydowskiego pochodzenia), podziwia nad rzeką wyraźnie androgyniczne ciało Johanana. Pobudzony seksualną agresją, dąży do kontaktu<sup>39</sup>. Zachwyt nad chłopięcą urodą młodego mężczyzny można znaleźć również w sefardyjskiej poezji „złotego wieku”<sup>40</sup>. Imber nie odwołuje się wprost do żadnej z tych tradycji, jednak możliwe, że konstruowanie takiego obrazu podmiotu lirycznego było łatwiejsze właśnie dzięki jego obecności w kulturze żydowskiej.

Płeć adresata możemy odczytać nie tylko z gramatycznych wyznaczników męskości na poziomie języka, ale też z takich określeń jak na przykład *bruder*. Jego niedoświadczenie i dziecięce cechy zwracają uwagę podmiotu lirycznego i są przezeń opiewane. W szczególności Kazimierz B. jest opisywany jako nietknięty przez obcą dłoń, co podmiot liryczny uważa za cechę pozytywną i atrakcyjną<sup>41</sup>. Akcent położony na młodość w wizerunku obiektu uczuć może mieć związek z wielokrotnie ukazywanym przez poetę strachem przed starością. Romantyczna relacja z osobą, której przypisuje się dziecięce cechy, to kolejny motyw częściej pojawiający się w jidyszowej

<sup>39</sup> Zob. Boyarin, *Unheroic Conduct...*, s. 127–150.

<sup>40</sup> Scheindlin, *Wine, Women, and Death...*, s. 87.

<sup>41</sup> Archaiczna i atawistyczna koncepcja czystości, wzmocniona dodatkowo ówczesnym rozumieniem seksualnej czystości skupiającym się przede wszystkim na kobietach, sprawia, że cecha ta jest kolejnym genderowo kobiecym przymiotem kochanka. Zob. Sara Moslener, *Virgin Nation: Sexual Purity and American Adolescence*, New York 2015.

poezji kobiet. Nagromadzenie „kobięcych” cech poezji u Imbera jest niezwykle ciekawe w kontekście badań genderowych<sup>42</sup>.

Powyższe cechy adresata (adresatów) kojarzone są z pasywnością podmiotu lirycznego w tej relacji. To on jest namawiany do działania i to do niego podmiot wychodzi z inicjatywą. Trudno jednoznacznie odpowiedzieć na pytanie, jakie relacje wiążą podmiot liryczny z adresatem. Nigdzie nie pada informacja, że pozostają w stałym związku, jednak występują między nimi pewne objawy zażyłości, a nawet intymności, takie jak pocałunki („Mój przyjacielu, który kiedyś mnie całowałeś”<sup>43</sup>). Adresat czasami określany jest jako przyjaciel (*frajnd*), a w niektórych wierszach, po odrzuceniu zalotów, przedstawiany jako „obcy człowiek”. Należy stwierdzić, że jest on przede wszystkim osobą wyczekiwaną, co wpisuje się w model miłości romantycznej, niespełnionej. Niezależnie od faktycznego stanu relacji jest on dla podmiotu lirycznego kimś bliskim, ponieważ pojawia się również motyw powiernika twórczości, któremu autor przedstawia swoje utwory (*In a finsterer nacht* [W ciemną noc]) lub który nawet ma sprawić, aby wiersze poety były wydawane także po jego śmierci (*A brif cu Sz. A.* [List do Sz. A.]):

|                                       |  |
|---------------------------------------|--|
| אין אז איך וועל שטארבען, מײן ברודער,  | A kiedy umrę, mój bracie,                    |
| אין אז איך וועל שטארבען, מײן פֿרײַנד, | A kiedy umrę, mój przyjacielu,               |
| קלויב-אויף מײַנע לאַכענדע ליעדער,     | Zbierz moje śmieszne pieśni,                 |
| קלויב-אויף מײַנע ליעדער פֿון היינט... | Zbierz moje doczesne pieśni... <sup>44</sup> |

Z relacji, jakie zachodzą w tych utworach między podmiotem i adresatem lirycznym, wyłania się obraz miłości typowy dla wczesnej twórczości tego poety. Zderzają się tu dwa porządki: motyw miłości romantycznej i miłości homoseksualnej. Pierwszy z nich, charakterystyczny dla neoromantyzmu, skupia się na sentymentalnym przedstawieniu uczuć. Miłość opisywana jest jako uczucie nieszczęśliwe, które nie ma szans na powodzenie. Ważnym elementem jest przyroda traktowana jako tło i akompaniament rozkwitu uczuć, element wyzwalający refleksje. Skierowanie

<sup>42</sup> Uderzające jest podobieństwo między niektórymi wierszami Imbera i Perl Pryluckiej, publikowanymi zresztą w tym samym czasie. Por. Lisek, *Kol isze...*, s. 194–195 („Przyjdź do mej izdebki! / Nie pożalujesz dziecino. / Czyściutki wejdiesz, / Bez grzechu wyjdiesz. [...] W dębowej skrzyneczce / Leżą u mnie skrzypeczki, / Będę na nich, mój gołąbku / Grać dla ciebie piosneczki...”).

<sup>43</sup> Imber, *A brif cu Sz. A. ....*, s. 57.

<sup>44</sup> Tamże, s. 58.

uczuciu na wyidealizowany obiekt, refleksyjny charakter miłości, obraz uczucia jako choroby przywołują na myśl klasyczne utwory XIX-wiecznego romantyzmu. Miłość często występuje wraz ze śmiercią, czasami będąc jej towarzyszką, a czasami przeciwstawieniem. W czwartym utworze z cyklu *Akorden* agonia jest przedstawiana z silnym podtekstem seksualnym, co jest już odwołaniem do ducha epoki, w której tworzył autor<sup>45</sup>.

Miłość i cielesność zawarta w utworach Imbera wymyka się więc sztywnym ramom genderowym, mając wiele cech queerowych. Opisywana relacja ma jednak wiele wspólnego z greckim modelem miłości homoseksualnej – czyli intymnej zażyłości młodego chłopca z bardziej doświadczonym partnerem. Do tego modelu odwoływał się również Oscar Wilde we wspomnianej już powieści. Motywy antyczne są widoczne też w innych elementach: pojawia się na przykład wieniec na drzwiach<sup>46</sup>, kochanek jest porównany do młodego boga. Ze względu na swoją tradycję odniesień do homoseksualizmu antyk był dla poety naturalnym obszarem, z którego mógł czerpać.

Kolejnym ciekawym zagadnieniem w przypadku twórczości Imbera jest genderowe odczytanie jego poezji. Już nawet publikowanie w jidysz może być uznane za pewnego rodzaju manifest, zwłaszcza że we Lwowie nie było to oczywistym wyborem. Asymilacja językowa elit intelektualnych (a do nich należy zaliczyć Imbera), przejawiająca się w wyborze polskiego lub niemieckiego, była powszechna, a kultura jidysz wydawała się podupadać. Jidysz był uznawany przez wielu członków społeczności za język kobiecy, pisano w nim bowiem modlitewniki (*tchnies*) i romanse dla kobiet<sup>47</sup>. Przez długi czas kobiety były najważniejszymi odbiorczyniami literatury jidysz, co wywarło wpływ na jej styl i status<sup>48</sup>, a sam język był często marginalizowany, traktowany jako żargon. W XIX w. przeszedł on proces maskulinizacji polegający na zbudowaniu w powszechnej świadomości kanonu literatury jidysz (z pominięciem wcześniejszej twórczości), lecz jego status nadal nie był wysoki, a Żydzi zachodnioeuropejscy przestali się nim posługiwać. Kultura jidysz jednak zawsze stanowiła też obszar wolności, swoisty wentyl dla treści świeckich. W obrębie tej kultury, właśnie ze względu na swoistą marginalizację, można było sobie pozwolić na więcej (książki jidysz nie

<sup>45</sup> Gutowski, *Miłość śmierci...*

<sup>46</sup> Tamże, s. 45.

<sup>47</sup> Iris Parush, *Reading Jewish Women: Marginality and Modernization in Nineteenth-Century Eastern European Jewish Society*, tłum. Saadya Sternberg, Waltham 2004, s. 60–61.

<sup>48</sup> Tamże, s. 28.

musiały mieć na przykład *haskam*<sup>49</sup>, szybciej też ta literatura otworzyła się na odważną erotykę). Możliwe, że decydując się na pisanie w tym języku, Imber miał nadzieję na możliwość swobodniejszego wyboru tematów swojej poezji.

Wrażliwość autora zaprezentowana w jego wczesnej poezji ma bardzo płynny charakter genderowy, odpowiadając koncepcji performatywności płci autorstwa Judith Butler<sup>50</sup>. Postawy oraz emocje zawarte w jego wierszach przyjmują stereotypowe cechy kobiece i męskie, które przenikają się nawet w obrębie jednej zwrotki danego utworu. Do cech genderowych typowych dla kobiet można zaliczyć wyraźnie zarysowany sentymentalizm, rzewność, uczuciowość i łagodność. Jeśli chodzi o genderowo męskie postawy, na pierwszy plan wybijają się sprawczość i aktywność w związku (co jest zgodne z europejską koncepcją romantycznej miłości) oraz ukierunkowanie swoich uczuć na obiekt cechujący się subtelnym pięknem. Porządki te mieszają się ze sobą i żaden z nich nigdy nie wychodzi wyraźnie na pierwszy plan. Role kobiece i męskie przeplatają się, co mogło być także wzmacniane przez wpływ kultury otaczającej oraz przesunięcia genderowe w obrębie społeczności żydowskiej<sup>51</sup>.

### Akty autocenzury

Pomimo tak silnie zakreślonych w poezji wątków homoseksualnych należy unikać jednoznacznego zakwalifikowania samego poety jako homoseksualisty<sup>52</sup>. Nie ma żadnych informacji o jego romansach z mężczyznami. Wiadomo natomiast, że miał żonę, której zadeedykował książkę *Pieśń i dusza Oscara Wilde'a* (Warszawa–Kraków 1934). W tej publikacji odniósł się zresztą do homoseksualnych skłonności tego twórcy, określając je jako „zło”. Książka, która stała się podstawą przewodnika doktorskiego autora w 1935 r., została wydana ponad 25 lat od jego poetyckiego debiutu (1909). Zwraca uwagę fakt, że pomimo jednoznacznego potępienia zachowań homoseksualnych u Wilde'a sam dobór

<sup>49</sup> *Haskam* (jid. *haskome*) – pozwolenie na druk wydane przez autorytet rabiniczny.

<sup>50</sup> Burzyńska, Markowski, *Teorie literatury...*, s. 456.

<sup>51</sup> Mamy tutaj do czynienia z sytuacją, w której społeczność żydowska na tym obszarze coraz bardziej upodabnia się do innych społeczności europejskich pod względem ról genderowych. Wspomniane wcześniej ideały energicznej i zaradnej kobiety oraz delikatnego ucznia jeshiwy zaczynają ustępować modelowi męskiego i stanowczego żywiciela rodziny oraz subtelnego, kobiecego „anioła w domu”.

<sup>52</sup> Jest to zresztą termin zbyt kategoryczny, szczególnie na polu badań queerowych.

i rozwinięcie tematu mogą wskazywać na to, że obaj poeci mieli dość podobny rodzaj wrażliwości. Poezja Imbera w *Wos ich zing un zog* przy całej swojej dwuznaczności jest jednak pewnego rodzaju manifestem. Jak widać w analizowanych powyżej utworach, w wielu erotykach użyte określenia nie pozostawiają wątpliwości co do płci adresata lirycznego. Odważny manifest uczuciowy zawarty w debiucie zaczął jednak z czasem być coraz bardziej kłopotliwy, na co wskazują recenzje tego tomiku, które omówię w dalszej części artykułu.

Poeta zaczął wymazywać wątki queerowe w swojej twórczości już w drugim dziesięcioleciu XX w. Pięć lat po wydaniu *Wos ich zing un zog* i redagowaniu utworów do zbioru poezji *Rojznbleter* Imber dokonał istotnych zmian w niektórych utworach. Było ich niewiele, ale dotyczyły przede wszystkim tych wersów, które jednoznacznie wskazywały na płeć adresata lirycznego – zmienionych zostało 75 procent z nich. Określenia pojawiające się w utworach włączonych do *Rojznbleter* są najczęściej bezosobowe, nie można odczytać jednoznacznie, jakiej płci jest adresat. Jedynie w pojedynczych przypadkach, które można interpretować w różny sposób, poeta pozostawił męskosobowe końcówki i określenia.

Wymazywanie jednoznacznych skojarzeń genderowych w wierszach miłosnych odbywało się dwójako. Pierwszym z zastosowanych zabiegów było pominięcie w *Rojznbleter* utworów, które wymagałyby radykalnych zmian. Tak się stało z niektórymi wierszami w cyklach zadedykowanych Kazimierzowi B. i M.K. (płeć adresata wynika tu również z użytych końcówek gramatycznych). Usunięte zostały też dedykacje w tytułach utworów i cykli wierszy.

W drugim wypadku zmiany dotyczyły samego tekstu. W zestawionych poniżej wersach Imber naniósł większe lub mniejsze zmiany, które miały na celu wywołanie wrażenia genderowej nieokreśloności adresata lirycznego. Udało mu się to uzyskać przez usunięcie określeń kojarzących się z mężczyzną i zastąpienie ich genderowo neutralnymi sformułowaniami, na przykład zamienienie *mensz* (człowiek, mężczyzna) na *kind* (dziecko). Poeta postąpił podobnie z końcówkami przymiotników – *szlechter* (zły – rodzaj męski) zamienił na *szlechte* (zła, złe – rodzaj żeński lub nijaki). Dobór utworów spowodował przy tym, że nie wyłania się z nich tak jednoznaczny obraz miłości erotycznej do dziecka.

„M.K.” (1909)

מ. ק

(s. 47) **Były spojrzenia na przyjaciół**  
Na siebie, na Ciebie i na mnie...

**A ja patrzyłem tylko na Ciebie jednego...**  
Gdy Ty mówiłeś i się śmiałeś...

עס האָבען געקוקט די חברים  
אויף זיך, און אויף דיר, און אויף מיר...  
און איך האָב געקוקט אויף דיר איינעם...  
און דו האָסט גערעדט און געלאַכט...

(s. 55) **Wołam Cię nocą przez sen,**  
**W ciche, tajemnicze noce –**  
**Człowieku z oczami jak morze,**  
**Ty cichy, skryty człowieku...**

איך רוף דרך אין נעכט פון חלומות,  
אין שטילע, גערסוד'עטע נעכט –  
דו מענש מיט די אויגען, ווי ימ'ען,  
דו שליטער, פֿערסוד'עטער מענש...

(s. 55) **Całuję Cię i wołam po imieniu,**  
**Budzę nawet ze snu,**  
**Jak Twoja własna matka...**  
**Jak mego własnego syna...**

איך קוש דרך און רוף דרך בייס נאָמען,  
און וועק דרך אפילו פון שלאָף,  
אָזוי ווי דיין אייגענע מאַמע...  
אָזוי ווי מיין אייגענעם זעהן...

„W ciemną noc” (1909)

אין אַ פֿינסטערער נאָכט

(s. 35) **„Słodki kochanku – nie drżj”**  
Przemówię do Ciebie cicho...

**Słodki kochanku, słodki kochanku –**  
Tak jak kiedyś, tak jak kiedyś...

“זיס-געליעבטער - ניטע ציטער”  
וועל איך רעדען שטיל צו דיר...  
זיס-געליעבטער, זיס-געליעבטער –  
אַלץ ווי פֿריהער... אַלץ ווי פֿריהער...

„Pamiętasz gdy” (1914)

געדענקסטו ווען...

(s. 63) **Były spojrzenia na znajomych**  
Na siebie, na Ciebie i na mnie...

**A ja patrzyłem tylko na Ciebie...**  
Gdy Ty mówiłeś/aś i się śmiałeś/aś...<sup>53</sup>

עס האָבען געקוקט די בעקאנטע  
אייף זיך, און אויף דיר, און אויף מיר –  
און איך האָב געקוקט נאָר אויף דיר בלויז,  
און דו האָסט גערעדט און געלאַכט.

(s. 65) **Wołam Cię nocą przez sen,**  
**W ciche, tajemnicze noce –**  
**Dziecko z oczami jak morze,**  
**Jak morza, tajemnicze i ciche.**

איך רוף דרך אין נעכט פון חלומות,  
אין שטילע, פֿערסוד'עטע נעכט,  
דו קינד מיט די אויגען ווי ימ'ען,  
ווי ימ'ען, פֿערסוד'עטע און שטיל.

(s. 65) **Całuję Cię i wołam po imieniu,**  
**Z miłością, tak mocną i dobrą,**  
**Jak Twoja własna matka**  
**Woła po imieniu swe dziecko.**

איך קוש דרך און רוף דרך בייס נאָמען  
מיט ליעבשאַפט אָזויפיעל און גוטס,  
אָזוי ווי אַן אייגענע מאַמע  
רופט ליעב דעם נאָמען איהר קינד.

„Przyjdę do Twojej izby” (1914)

וועל איך קומען צו דיין שטיבעל...

(s. 82) **„Ma miłości – nie drżj”**  
Przemówię do Ciebie cicho...

**Ma miłości, ma miłości –**  
Tak jak kiedyś, tak jak kiedyś...

“דו מיין האַרצליעב ניטע ציטער”  
וועל איך רעדען שטיל צו דיר –  
“דו מיין האַרצליעב, דו מיין האַרצליעב  
אַלץ ווי פֿריהער, אַלץ ווי פֿריהער”...

Na powyższych przykładach widać, w jaki sposób poeta wprowadzał zmiany w treść wierszy. Wszystkie jednoznacznie męskie określenia, takie

<sup>53</sup> W przypadku tej wersji czasownik nie wskazuje na płec adresata.



jak „syn” czy „człowiek”, zostały zastąpione słowem rodzaju nijakiego – „dziecko”. Sam obraz miłości również traci na wyrazistości; po zastosowanych zmianach uczucie nie jest już tak naznaczone pożądaniem, nie ma też zbyt emocjonalnego wydźwięku. „Słodki kochanek” zostaje zastąpiony „miłością”. Ocenzurowaniu uległy także wiersze imiennie dedykowane, nie tylko na poziomie tytułu:

„Do Kazimierza B.” (1909)

צו קאזימיעזש ב...

(s. 24) **Źródło radości, pięknooci,**  
Musisz złym, niedobrym być –  
Musisz złym, niedobrym być –  
Nie słyszysz mego wołania?

דו פריידענקוואַלל, דו אויגעןשיין,  
דו מוזט אַ שלעכטער, שלעכטער זיין –  
דו מוזט אַ שלעכטער, שלעכטער זיין –  
וואָס הערסטו ניט דאָס רופֿען מיין?

(s. 22) Przyjdź, o przyjdź do mojej izby,  
Będę Cię całować, długo całować,  
**Jak brata, jak dziecko,**  
**Jak człowieka, którego się kocha...**

קום אַ קום צו מיר אין שטוב,  
כיוועל דיך קושען, קושען לאַנג,  
ווי אַ ברודער, ווי אַ קינד,  
ווי אַ מענש, וואָס מ'האַט איהם ליעב...

„Szczęście wędrowcy” (1914)

וואַנדערער-גליק

(s. 43) **Źródło radości, pięknooci,**  
Musisz złym, niedobrym/ą być –  
Musisz złym, niedobrym/ą być –  
Nie słyszysz mego wołania?

דו פריידענקוואַלל, דו אויגעןשיין,  
דו מוזט אַ שלעכטע, שלעכטע זיין –  
דו מוזט אַ שלעכטע, שלעכטע זיין –  
וואָס הערסטו נישט דאָס רופֿען מיין?

(s. 42) Przyjdź, o przyjdź do mojej izby,  
Będę Cię całować, długo całować,  
**Tęskni do Ciebie myśl mojego serca,**  
**Tęskni do Ciebie jego miłość!**

קום, אַ קום צו מיר אין שטוב,  
כיוועל דיך קושען, קושען לאַנג,  
ס'בענקט נאָט דיר מיין האַרץ-געדאַנק,  
ס'בענקט נאָט דיר מיין האַרצנס ליעב!

Podobnie jak w przypadku wcześniejszych fragmentów zastosowano tu zabieg polegający na wytworzeniu wrażenia nieokreśloności adresata lirycznego na poziomie gramatycznym. Fragmenty z męskoosobowymi określeniami zostały tym razem zastąpione całkowicie innymi wersami. Poza tym treść niektórych wierszy została zmodyfikowana tak, aby zatrzeć wrażenie intymnej, fizycznej bliskości między adresatem i odbiorcą. Tak stało się w utworze *Cu majne umbekante* [Do moich nieznajomych] (w późniejszej wersji: *Host amol fun mir getracht* [Czy kiedykolwiek o mnie myślałeś]). Wersy wskazujące na wspólne spędzanie ze sobą nocy zastąpione zostały metaforycznym określeniem bez podtekstu seksualnego:

„Do moich nieznanymych” (1909)

צו מיניע אומבעקאנטע

(s. 62) Czy kiedykolwiek myślałeś  
z radością,

Z czystą, czystą radością,

**O mojej izbie, o moim łóżku**

**I o moim cichym śnie? — —**

האָסט אַמאָל געטראַכט מיט פֿרייד,

מיט לויטער, לויטער פֿרייד,

פֿון מיין שטוב און פֿון מיין בעט,

און פֿון מיין שטילער שלאָף — — ?

„Do moich nieznanymych” (1914)

צו מיניע אומבעקאנטע

(s. 54) Czy myślałeś kiedyś przyjacielu,

Z czystą, czystą radością

**O moim sercu, o mojej izbie,**

**Która promieniuje w mym sercu?**

האָסט אַמאָל געטראַכט מיט פֿרייד,

מיט לויטער, לויטער פֿרייד

פֿון מיין האַרץ און פֿון דער טרעהר,

וואָס שטראַהלט אין האַרץ ביי מיר?

Choć tego typu ingerencji było bardzo dużo, to wątki homoerotyczne nie zostały usunięte w całości przy okazji wydawania *Rojznbleter*. Przykładem całkowitego braku ingerencji w treść jest wiersz *A brif cu Sz. A.* [List do Sz. A.]. Mimo subtelnego tu wydźwięku homoseksualnego poeta nie zdecydował się na zmianę męskoosobowych określeń i końcówek:

„List do Sz. A.” (1909)

אַ בריף צו ש. א.

(s. 56) – Śmierć stale się gdzieś czai –  
Dlatego, **bracie**, wyjaśniłem...

Nie ma strachu, nie ma smutku,

Jesteśmy przecież synami tej ziemi...

— דער טויט איז בעשטענדיג אויף לויטער —

אזוי האָב איך, **ברודער**, געקלערט...

עס איז ניט קיין שרעק און קיין טרויער,

מיר זענען דאָך זיהן פֿון דער ערד...

„Jeszcze list” (1914)

נאָך אַ בריף...

(s. 126) – Śmierć stale się gdzieś czai –  
Dlatego, **bracie**, wyjaśniłem...

Nie ma strachu, nie ma smutku,

Jesteśmy przecież synami tej ziemi...

— דער טויט איז בעשטענדיג אויף לויטער —

אזוי האָב איך, **ברודער**, געקלערט...

עס איז ניט קיין שרעק און קיין טרויער,

מיר זענען דאָך זיהן פֿון דער ערד...

(s. 57) Kładę dłoń na pulsie godzin,  
Liczę, i nie mogę się doliczyć...

I – wiesz – mam jeszcze nadzieję  
osiwieć,

**Mój przyjacielu, który kiedyś mnie  
całował...**

איך לעג מיניע הענד אויף די שעהין,

און צעהל זיי, און ווייס ניט קיין צאָהל...

און — ווייסטו — איך האָף נאָר צו גראָהען,

מיין פֿריינד וואָס דו קושט מיך אַמאָל...

(s. 126) Kładę dłoń na pulsie godzin,  
Liczę, i nie mogę się doliczyć...

I – wiesz – mam jeszcze nadzieję  
osiwieć,

**Mój przyjacielu, który kiedyś mnie  
całował...**

איך לעג מיניע הענד אויף די שעהין,

און צעהל זיי, און ווייס ניט קיין צאָהל...

און — ווייסטו — איך האָף נאָר צו גראָהען,

מיין פֿריינד וואָס דו קושט מיך אַמאָל...

Jak widać na powyższych przykładach, ingerencje w tekst nie miały na celu artystycznego wzbogacenia wierszy, udoskonalenia rytmu czy

wprowadzenia lepiej pasujących metafor. Zmiany są typowym przykładem autocenzury, którą autor zastosował przed podjęciem próby ugruntowania swojej pozycji w jidyszowym świecie poetyckim. Twórczość homoerotyczna „schowana z powrotem do szafy”, włączona w bardziej konwencjonalne ramy, była dużo łatwiejsza w odbiorze. W szerszym kontekście podobne tendencje można było w tamtym czasie zauważyć w odniesieniu do literatury jidysz jako takiej. Najwybitniejsi jej twórcy, jak na przykład Szolem-Alejchem, pragnęli włączyć ją w nurt literatury światowej jako równorzędnej innym. Wiązało się to z koniecznością podjęcia tematyki do tej pory w niej nieobecnej – mowa o tradycyjnym, heteronormatywnym (czyli niequeerowym) romansie, w którym role płciowe są wyraźnie zaznaczone, a zachowania genderowo nieodpowiadające normie – wykluczone. W ówczesnych dziełach prezentujących wątki romansowe kobieta jest traktowana jako przedmiot, a nie podmiot gry miłosnej. Kładzie się więc nacisk na jej atrakcyjność fizyczną, a wśród typowych cech kobiecego charakteru przeważają wrażliwość, łagodność i czułość. Mężczyzna ukazany jest jako zalotnik charakteryzujący się takimi cechami, jak: sprawczość, odwaga, opiekuńczość, stanowczość, zaradność. Również wpływ *haskali*, czyli żydowskiego oświecenia, skutkował krytyką aszkenazyjskiego, diasporowego Żyda, który posiadał wiele cech queerowych<sup>54</sup>. Ówczesny dyskurs naukowy zaczął wiązać homoseksualność ze zniewieściałością, sugerując, że obie cechy dużo częściej występują u Żydów<sup>55</sup>. Również literatury żydowskie stały się polem tworzenia silnej dychotomii związanej z płcią. W opozycji do „męskiego”, patriarchalnego hebrajskiego język jidysz został powiązany z queerowym, diasporowym Żydem<sup>56</sup>. Z punktu widzenia ówczesnego dyskursu pierwotny obraz adresata lirycznego był niekonwencjonalny, potencjalnie kontrowersyjny i coraz bardziej kojarzący się ze zniewieściałym homoseksualistą. Takie skojarzenie mogło się pojawiać, tym bardziej że pierwotnie występowały jedynie męskie końcówki gramatyczne. Imber chciał zatrzeć to wrażenie w swojej poezji, czyniąc ją bardziej konwencjonalną pod względem treściowym. Dlatego też zmiany dokonane przez poetę całkowicie zacierają obraz kochanka jako mężczyzny pięknego, delikatnego, o kobiecej fizjonomii. Oprócz

<sup>54</sup> Seidman, *The Ghost of Queer...*, s. 228–229.

<sup>55</sup> Shaun Jacob Halper, *Coming out of the Hasidic Closet: Jiř Mordechai Langer (1894–1943) and the Fashioning of Homosexual-Jewish Identity*, „The Jewish Quarterly Review” 101 (2011), nr 2, s. 221.

<sup>56</sup> Naomi Seidman, *A Marriage Made in Heaven: The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Los Angeles 2011.

analizowanych utworów tomik *Rojznbleter* zawiera również wiele nowych wierszy nienacechowanych homoerotycznie.

Autocenzura była też efektem problemów wynikających z odbiegania pierwotnych wersji wierszy od przyjętych standardów – autor nie posługiwał się w nich bowiem formami zwyczajowymi, które były typowe dla języka poezji tego czasu. To zresztą znajduje też potwierdzenie w korespondencji Imbera i Rawicza zachowanej w archiwum tego drugiego, której lektura pozwala na wgląd w określenia, jakimi posługiwał się Imber w komunikacji z bliskimi przyjaciółmi. Analiza listów i pocztówek wysyłanych do Rawicza w latach 1910–1930 potwierdza co prawda, że czule zwracał się do swoich przyjaciół („Kochany”, „Dziecko”), jednak określenia te nigdy nie wykraczały poza skonwencjonalizowaną formę korespondencji w tamtych czasach. Listy i pocztówki nie zawierają tak śmiałych wyznań, które można odnaleźć w analizowanych utworach. Gdyby obraz miłości we wczesnej twórczości Imbera był konwencjonalny, znalazłoby to również odbicie w recepcji jego poezji. Jak wynika z analizy recenzji tego tomiku, to właśnie tematyka wierszy przysparzała największych kłopotów recenzentom.

## Recepcja

Wpływ queerowego obrazu miłości na odbiór wierszy można prześledzić, badając ich recepcję na łamach prasy. Dwa lata po opublikowaniu tomiku *Wos ich zing un zog* poezja Imbera została dostrzeżona przez jidyszową prasę za oceanem. Oprócz kilku wzmianek i przedruków wierszy opublikowano również obszerną recenzję debiutanckiego zbioru napisaną przez Cwiego Szpicera<sup>57</sup> o wymownym tytule *Di erszte szwalben* [Pierwsze jaskółki]<sup>58</sup>.

Wymieniając zalety poezji Imbera, recenzent skupia się na wartościach, na które zazwyczaj zwracano uwagę również w późniejszych charakterystykach twórczości tego poety. Było to przede wszystkim doskonałe wyczucie w posługiwaniu się rytmem i melodią wiersza: „Do dziś żaden jidyszowy poeta nie wyczarował tak pięknej skali tonów, tak przyjemnej i miłej dla ucha muzyki, którą możemy odczuć u Imbera”<sup>59</sup>. I choć

<sup>57</sup> Cwi Szpicer (1887–1917) – urodzony we Lwowie krytyk literacki i działacz syjonistyczny. Swoje recenzje publikował m.in. w „Dos Jidisze Wochtblat”, „Der Frajnd”, „Der Tog” oraz „Der Judischer Arbeter”.

<sup>58</sup> Cwi Szpicer, *Di erszte szwalben*, „Dos Naje Lebn” (1911), nr 5, s. 41–48.

<sup>59</sup> Tamże, s. 47.

w kolejnych zdaniach Szpicer wskazuje na to, że ten rodzaj poetyckiej formy jest jedynie zapożyczony z liryki polskiej i niemieckiej, wciąż jest pełen uznania dla talentu młodego, galicyjskiego poety.

Odżegnując się jednak od apoteozy czystej formy, zasadniczą część recenzji Szpicer poświęca analizie treści wierszy. Jak wcześniej zaznaczyłem, wątki homoerotyczne we wspomnianym tomiku występują wyraźnie w większości utworów, a bezpośrednie dedykacje i męskoosobowe zwroty nie pozwalają na pominięcie ich milczeniem. Cwi Szpicer nie próbuje negować tego, że adresatem wierszy są chłopcy lub mężczyźni. Nie zajmuje się również krytyką homoseksualnego popędu, choć wyraźnie widać, że dominujący w wierszach queerowy obraz uczuć jest dla niego, jako obiorcy i recenzenta, źródłem pewnego dyskomfortu. Daje temu wyraz, inicjując analizę tematyczną wierszy w następujący sposób:

Jest to miłość, choć nie wiem, czy miłością można nazwać pożądanie do przyjaciela – ukochanego, pragnienie bycia zawsze blisko niego, widzenia jego odbicia w [swoich] oczach, rozkoszowania się nim w sercu. W każdym razie to miłość dziecinna, dziecinne pożądanie, ponieważ dziecinnym trzeba je nazwać; wylewające się prosto z serca, z przepelnionej przyjaźnią piersi, dziecinnie prymitywnie wypadają pomysły, które wyrastają w jego umyśle, naiwne są te drżenia i tęsknoty pożądającej duszy<sup>60</sup>.

Analizując poszczególne przejawy uczuciowości w wierszach Imbera, Szpicer dochodzi do głównego wniosku, powtórnego również w podsumowaniu recenzji, że „wszystkie te uczucia, tak pięknie opiewane, nie są p r a d z i w y m i<sup>61</sup> uczuciami. Nie są naprawdę i do głębi przeżyte. Uczucia te są jedynie skonstruowane niczym artystyczny twór”<sup>62</sup>.

Dyskomfort po zapoznaniu się z wyraźnie queerowym obrazem miłości prezentowanym w tomiku wierszy Imbera recenzent łągodzi więc racjonalizacją – sentymentalna, romantyczna miłość do człowieka tej samej płci zostaje zredukowana do artystycznego eksperymentu, ponieważ „w prawdziwym życiu” głęboka miłość i pożądanie mogą zaistnieć jedynie między kobietą i mężczyzną. Podobny zestaw zarzutów formułowany przez innych recenzentów literatury jidysz pojawiał się bardzo często, kiedy obraz miłości i romansu wymykał się stereotypowym oczekiwaniom. W podobny sposób krytykowano na przykład poezję Celi Dropkin – wszystkie niestandardowe obrazy miłości były określane jako niepotrzebny eksperyment,

<sup>60</sup> Tamże, s. 43.

<sup>61</sup> Podkreślenie autora recenzji.

<sup>62</sup> Tamże, s. 44.

nieumocowany w żydowskiej tradycji literackiej, a więc inspirowany literaturą obcą<sup>63</sup>.

Krytyka wierszy Imbera nie jest związana jednak tylko z kwestią autentyczności prezentowanych uczuć. Szpicer dużo miejsca poświęca również monotonii opisów, spowodowanej budowaniem obrazu modelowego adresata lirycznego: „Całym i jedynym źródłem jego miłosnej egzaltacji są oczy: »Twoje oko jest rzeką, pełną nieba i spokoju« albo »Źródło radości, pięknooki« – też oczy, oczy i jeszcze raz oczy!”<sup>64</sup>.

Bardzo prawdopodobne, że Imber zapoznał się z powyższą recenzją. Z pewnością mogła ona wytyczyć kierunek, w którym potoczyłaby się dalsza dyskusja o jego twórczości, autor uwzględnił więc głosy recenzentów i wprowadził odpowiednie zmiany w swych późniejszych wierszach. Warto zwrócić uwagę na miejsca wydania dwóch pierwszych zbiorów jego wierszy. *Wos ich zing un zog* wydrukowano we Lwowie, czyli głównym miejscu działalności tego poety. *Rojznbleter* ukazał się nakładem jednego z wileńskich wydawnictw, co wskazuje na ambicję dotarcia do większego grona odbiorców oraz bycia twórcą jidyszowym nie tylko w kontekście lokalnym.

Tę hipotezę potwierdzają inne wzmianki o *Wos ich zing un zog*. W podobny do Szpicera sposób wypowiadał się wspomniany już Melech Rawicz. Oba omawiane dalej komentarze Rawicza o Imberze są datowane na lata 1968–1969, należą więc do późniejszych charakterystyk tej twórczości. Pierwszy z tekstów jest sprostowaniem informacji z artykułu biograficznego opublikowanego przez Jankewa Glatzstejn w „Jidisze Welt”. Glatzstejn w artykule całkowicie pominął *Wos ich zing un zog*, jako datę debiutu Imbera podając rok 1911. W swoim sprostowaniu Rawicz przedstawia krótką charakterystykę pominiętego tomu. Tym, co wyraźnie odróżnia podejście Rawicza od opinii Szpicera, jest całkowite zaprzeczenie sentymentalno-romantycznego charakteru analizowanych wierszy: „To dziwna książeczka. Tomik zawiera dedykację z męskimi imionami – niektórymi nawet nieżydowskimi. To erotyczna książeczka. Najczystsza przyjaźń – oczywiście. Bardzo odważna książeczka”<sup>65</sup>.

Drugi z tekstów jest szkicem dotyczącym wpływu wczesnej poezji Imbera na twórczość grupy „Di Junge”<sup>66</sup>. Rawicz wspomina w nim list

<sup>63</sup> Lisek, *Kol isze...*, s. 485–491.

<sup>64</sup> Szpicer, *Di erszte szwalben...*, s. 44.

<sup>65</sup> Jankew Glatzstejn, *Szmuel Jankew Imbers biografie*), „Der Tog-Morgn Żurnal” (2 lutego 1969).

<sup>66</sup> Melech Rawicz, *A lid fun – I. Imber un a briw fun Mani Lejb*, 1968, Ha-Sifrija ha-leumi – archijonim, Archijon Melech Rawicz, ARC. 4\*, 1540 12 87.12, AC-4378.

otrzymany w 1949 r. od Maniego Lejba<sup>67</sup>, w którym został poproszony o udostępnienie tomu *Wos ich zing un zog*. Rawicz po raz kolejny dezauuuje znaczenie tego zbioru, nazywając go „cienką książeczką” i negując romantyczny charakter tej poezji:

Ta książeczka nazywa się *Wos ich zing un zog*. Liczy sobie 64 stroniczki, cienka i delikatna, i z takim właśnie pietyzmem wydana. Tematem wszystkich wierszy, szczególnie tych małych, dwu-, czterostrofowych wierszy, jest miłość i tęsknota za jego przyjaciółmi i przyjaciółkami<sup>68</sup>.

Dodatkowo podkreśla małe znaczenie tego wydawnictwa, wskazując niski według niego nakład (kilkaset egzemplarzy)<sup>69</sup>. Przytoczony dalej list Maniego Lejba przedstawia zupełnie odmienny punkt widzenia na wczesną twórczość Imbera:

Tomik *Wos ich zing un zog* był w tamtym czasie prawdziwym objawieniem naszej poezji. Dla mnie okazał się wręcz wywrotowy. Otworzył przede mną nowe horyzonty, nowe sposoby postrzegania świata, pokazał mi nowe sposoby liryzowania<sup>70</sup>. Szmuel Jankew Imber był moim pierwszym z wielkich jidyszowych autorytetów i autorytetem dla wielu debiutujących młodych poetów.

Jednak żaden z nich nie docenił innowacyjności poezji Imbera, a ci, którzy to zrobili, nie byli na tyle zdolni, aby go o tym wystarczająco zapewnić. Może dlatego później, przy wydawaniu *Rojznbleter*, widać lekki opór przed ryzykiem skutkujący banalnością. Niosę jednak imię Szmuela Jankewa Imbera jako imię mojego drogiego autorytetu, a teraz, na starość, chciałbym nieco odświeżyć jego zapomniane dzieło<sup>71</sup>.

Ta krótka charakterystyka jest ciekawa z dwóch powodów. Po pierwsze, wyraźnie dowodzi wpływu twórczości Imbera na jednego z czołowych przedstawicieli poezji jidyszowej tamtego okresu. Imberowi udało się to osiągnąć, pomimo że jego debiutancki tom poezji został wydany w peryferyjnym ośrodku. Zainteresowanie Maniego Lejba, wciąż żywe po ponad trzydziestu latach, dowodzi, że nie była to jedynie chwilowa fascynacja. Po drugie, poeta ten przy opisywaniu poezji Imbera, w przeciwieństwie do Szpicera i Rawicza, w większości pomija warstwę treści, która nastroczała

<sup>67</sup> Mani Lejb – poeta żydowski tworzący w języku jidysz. Pochodził z Ukrainy, od roku 1905 mieszkał w Nowym Jorku. Czołowy przedstawiciel amerykańskiej grupy pisarzy jidyszowych Di Junge.

<sup>68</sup> Tamże.

<sup>69</sup> Wydaje się jednak, że to dość spory nakład jak na zbiór poezji opublikowany w peryferyjnym ośrodku Jidyszlandu.

<sup>70</sup> Wszystkie podkreślenia w tym fragmencie pochodzą od autora dokumentu.

<sup>71</sup> Tamże.

im tyłu problemów. Wskazuje jednak na jej ryzykowność i widzi w tym dużą zaletę twórczości Imbera. Biorąc pod uwagę tradycyjną formę wierszy, można wnioskować, że określenie „ryzykowna” dotyczy ich treści. Jest to więc jedyna recenzja, która nie neguje ani nie poddaje krytyce homoerotycznej tematyki wczesnej poezji Imbera. W dalszej części Mani Lejb zwraca uwagę na zmianę postawy autora w *Rojznbleter*, którą omawiam w tym artykule. Charakteryzuje ją negatywnie, uważając, że opór Imbera przed podjęciem ryzyka w sferze tematyki prowadzi do banalności jego miłosnej poezji.

Jak wynika z innych artykułów prasowych, biograficznych i historyczno-literackich, omawiany tu tom poezji Imbera był często ignorowany przez późniejszych biografów. Pierwszym z możliwych powodów tej sytuacji jest fakt, że *Wos ich zing un zog* jest publikacją o niewielkiej objętości, wydaną w peryferyjnym ośrodku Jidyszlandu. Po opublikowaniu została ona jednak dostrzeżona nawet za oceanem, a stosunkowo liczne wzmianki prasowe świadczą, że nie przeszła bez echa. Ostatecznie jednak nie została włączona do poetyckiego obiegu. Dlaczego? Zarówno to, co recenzenci o poezji Imbera napisali, jak i to, co przemilczeli, sugeruje, że problematyczna dla odbiorców mogła być homoerotyczna tematyka utworów. Recenzując te wiersze, można było albo dać wyraz swojemu zdziwieniu, jak Rawicz i Szpicer, albo zupełnie ją zignorować. Recepcja twórczości Imbera wpisuje się więc w typową strategię włączania poezji homoerotycznej w heteroseksualne ramy: poprzez negację charakteru utworów i wypuklanie innych, mniej problematycznych ich aspektów<sup>72</sup>.

Analizując recepcję wczesnej poezji Imbera, trzeba pamiętać o ówczesnym wzroście znaczenia jidysz jako języka literackiego, na którym coraz większa liczba twórców opierała swoje literackie kariery. Wzrost prestiżu i liczebności grona odbiorców zamykał drogę do tak odważnych tematycznie eksperymentów, szczególnie w przypadku mężczyzn. Oprócz wyżej opisanych aktów autocenzury w tomiku *Rojznbleter* rozszerzony zostaje wachlarz środków przy opisywaniu uczuć. Pojawiają się również kobiety jako adresatki liryczne, również w kontekście miłości romantycznej. W ostatnim zbiorze wierszy Imbera (*Inter Arma*) uczucia i miłość pozostają już wyraźnie w cieniu wojennych przeżyć autora. Widać przy tym wyczerpywanie się formy stworzonej w *Wos ich zing un zog* i udoskonalanej w *Rojznbleter*. Możliwe, że nie powstawała ona tak łatwo, gdy proces

<sup>72</sup> Tego typu zachowania były wręcz podwaliną badań queerowych. Zob. Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles 1990.



twórczy zakłócała autocenzura. Mógł to być jeden z powodów zarzucenia przez Imbera twórczości poetyckiej na rzecz prozy oraz publicystyki.

### Podsumowanie

Wczesna poezja Imbera, poza swoimi walorami artystycznymi, pozostaje bardzo ciekawym manifestem queerowości, niespotykanym w tamtym okresie, a może i w męskiej literaturze jidysz w ogóle. Jeśli pojawiały się tam wątki queerowe, były one głęboko zakamuflowane albo traktowane z politowaniem (w przypadku męskiego homoerotyzmu). W przypadku twórczości kobiecej, szczególnie poezji, miłość homoseksualna pojawia się częściej, jednak motyw ten nie wszedł do kanonu<sup>73</sup>. Obraz uczuć zaprezentowany przez Szmuela Jankewa Imbera w jego debiutanckim tomiku poezji jest wyjątkowy i jako taki stanowi szczególnie interesujący obszar dla badaczy literatur żydowskich zajmujących się zagadnieniami queer i gender. Nakłada się na to kwestia autocenzury, której poeta poddał swoje własne teksty przy włączaniu ich do następnego tomu poezji. Miłosne wiersze zostały w rezultacie pozbawione cech wskazujących na męski rodzaj adresata lirycznego, zmiierzając w stronę niedookreśloności płciowej. Ocenzurowano również te linijki, które świadczyły o erotycznym wymiarze uczuć między dwoma chłopcami lub mężczyznami. W efekcie powstały utwory, które bez znajomości ich pierwowzorów mogą być uznawane za sentymentalną, klasyczną poezję miłosną. Wydaje się, że twórca nie potrafił spełnić się artystycznie, pisząc takie wiersze, stąd wygaszanie jego twórczości poetyckiej kilka lat po wydaniu *Rojznbleter*.

Włączenie poezji Imbera do grupy tekstów prezentujących queerowe obrazy miłości jest o tyle ciekawe, że dostarcza mocnego poparcia dla tezy binarnych opozycji płciowych zaprezentowanej przez Boyarina. Męsko-męskie uczucie jest delikatne, sentymentalne. U Imbera pozostaje ono niezwieńczone kontaktem fizycznym. W innych tekstach, jak w *Dybuku* Anskiego, doczekuje się spełnienia w innym wymiarze. Wszystko to odpowiada wizerunkowi żydowskiego mężczyzny jako delikatnego, pasywnego, wątpliwego, pozbawionego siły sprawczej. Z kolei prezentowane w literaturach żydowskich obrazy miłości lesbijskiej dużo bardziej opierają się na działaniu, kontakcie fizycznym i zmysłowości związanej z ciałem (wspomniane

<sup>73</sup> Zohar Weiman-Kelman, "So the Kids Won't Understand": *Inherited Futures of Jewish Women Writers*, Los Angeles 2012, s. 82–118.

już dzieła Kacyznego i Asza). Potwierdza to, że genderowe tradycje zakorzenione w społeczności żydowskiej wpływały na queerowy obraz miłości również po narodzinach teorii psychoanalitycznej oraz powstaniu syjonistycznej koncepcji nowego Żyda. Dlatego warto pogłębić badania tych zagadnień w obrębie literatury jidysz oraz pozostałych literatur żydowskich. Uważna lektura innych niekanonicznych tekstów kultury żydowskiej może przynieść w przyszłości kolejne ciekawe odkrycia.

## Bibliografia

### 1. Źródła archiwalne

Ha-Sifrija ha-leumit – archijonim, Archijon Melech Rawicz,  
ARC. 4\*, 1540 12 87.12, AC-4377, AC-4378.

### 2. Źródła opublikowane

Glatzstejn, Jankew, *Szmuel Jankew Imbers biografie*, „Der Tog-Morgn Żurnal” (2 lutego 1969).

Imber Szmuel Jankew, *Pieśń i dusza Oscara Wilde’a*, Warszawa–Kraków 1934.

Imber Szmuel Jankew, *Rojznbleter*, Wilne 1914.

Imber Szmuel Jankew, *Wos ich zing un zog*, Lwów 1909.

Szpicer Cwi, *Di erszte szwalben*, „Dos Naje Lebn” (1911), nr 5.

Zadarecki Tadeusz, *Der majster fun wort Sz. J. Imber un zajn publicistisze kamfkegn antisemitizm*, „Dos Naje Lebn” nr 67 (348).

### 3. Opracowania

*Antologia poezji żydowskiej*, wybór i oprac. Salomon Łastik, Arnold Słucki, Warszawa 1983.

*Antologia poezji żydowskiej*, wybór i tłum. Samuel Hirszhorn, Warszawa 1921.

*Antołohija jewrejskoji poezji. Ukrajins’ki pereklady z jidyszu*, red. Wełwł Czernin, Wałerija Bohusławs’ka, Kyiw 2011.

Boyarin Daniel, *Unheroic Conduct: The Rise of Heterosexuality and the Invention of the Jewish Man*, London 1997.

Burzyńska Anna, Markowski Michał Paweł, *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*, Kraków 2006.

Fout John C., *Sexual Politics in Wilhelmine Germany: The Male Gender Crisis, Moral Purity, and Homophobia*, „Journal of the History of Sexuality” 2 (1992), nr 3.

Gutowski Wojciech, *Miłość śmierci i energia rozkładu. O młodopolskiej wyobraźni nekrofilskiej*, „Pamiętnik Literacki” 80 (1989), nr 1.

Halper Shaun Jacob, *Coming out of the Hasidic Closet: Jiří Mordechai Langer (1894–1943) and the Fashioning of Homosexual-Jewish Identity*, „The Jewish Quarterly Review” 101 (2011), nr 2.

- [Kejtelman Jechezkiel] Jud. Kuf., *Imber Szmuel-Jankew*, [w:] *Leksikon fun der najer jidiszer literatur*, t. 1: alef–bejs, Nju Jork 1956.
- Kosofsky Sedgwick Eve, *Epistemology of the Closet*, Los Angeles 1990.
- Liptzin Sol, *The Maturing of Yiddish Literature*, New York 1970.
- Lisek Joanna, *Kol isze. Głos kobiet w poezji jidysz (od XVI w. do 1939 r.)*, Sejny 2018.
- Lubaszewska Antonina, *Życie – śmierci doskonałość. Młodopolska antropologia śmierci i literacki świat wartości*, Kraków 1995.
- Moslener Sara, *Virgin Nation: Sexual Purity and American Adolescence*, New York 2015.
- Parush Iris, *Reading Jewish Women: Marginality and Modernization in Nineteenth-Century Eastern European Jewish Society*, tłum. Saadya Sternberg, Waltham 2004.
- Rawicz Melech, *Szmuel Jankew Imber*, [w:] tenże, *Majn leksikon*, t. 1, Montreal 1945.
- Rejzen Zalman, *Leksikon fun der jidiszer literatur, prese un filologie*, t. 1: alef–jud, Wilne 1926.
- Ruta Magdalena, „Asy czystej rasy”, czyli *Samuela Jakuba Imbera spojrzenie na relacje polsko-żydowskie*, „*Studia Judaica*” 21 (2018), nr 2.
- Scheindlin Raymond P., *Wine, Women, and Death: Medieval Hebrew Poems on the Good Life*, New York 1986.
- Seidman Naomi, *A Marriage Made in Heaven: The Sexual Politics of Hebrew and Yiddish*, Los Angeles 2011.
- Queer Theory and the Jewish Question*, red. Daniel Boyarin, Daniel Itzkovitz, Ann Pellegrini, New York 2003.
- Weiman-Kelman Zohar, “*So the Kids Won’t Understand*”: *Inherited Futures of Jewish Women Writers*, Los Angeles 2012.

*Adam Stepnowski*

Katedra Judaistyki im. Tadeusza Taubego  
Uniwersytet Wrocławski  
stepnowskiadam@gmail.com

