

Anna Piątek

Polska w poezji Uriego Cwi Grinberga i Awota Jeszuruna

THE IMAGE OF POLAND IN THE POETRY OF URI ZVI GREENBERG AND
AVOT YESHURUN

Abstract: The article discusses the image of Poland in the works of two Hebrew poets, Uri Zvi Greenberg and Avot Yeshurun, whose biographies are closely connected with Poland. Both of them expressed their complex and often contradictory feelings towards their European past but each of them did it in his own way. Greenberg in his main works created a national and political narrative. Even when he referred to personal memories, they were usually combined with a social diagnosis. In contrast, Yeshurun in his poetry expressed, above all, personal feelings of devotion to the abandoned town and family as well as longing and sense of guilt.

Keywords: Uri Zvi Greenberg, Avot Yeshurun, Poland, Hebrew poetry, the Holocaust, post-Holocaust memory

Słowa kluczowe: Uri Zwi Grinberg, Awot Jeszurun, Polska, poezja hebrajska, Holokaust, pamięć Holokaustu

Żydowski artyści, którzy urodzili się i dorastali w Europie Wschodniej, a następnie w latach dwudziestych i trzydziestych XX w. wyjechali do Palestyny, często skupiali się w swoich utworach na wątkach istotnych dla hebrajskiego życia kulturalnego w Ziemi Izraela i dla rozwijającego się ruchu syjonistycznego. Wielu z nich – wraz z rozpoczęciem hebrajskiego okresu swojej twórczości – nie powracało już do tematu dawnej, europejskiej ojczyzny. Motyw ten, nieobecny w głównym nurcie ówczesnego życia literackiego, wiązał się z ambiwalentnymi uczuciami, między innymi tęsknotą za krajem dzieciństwa i młodości z jednej strony, a dewaluacją

życia w diasporze z drugiej¹. Przedstawiciele myśli syjonistycznej nie tylko krytycznie oceniali możliwość prowadzenia żydowskiego życia poza Palestyną, ale także postulowali odcięcie się od europejskiej przeszłości w sensie historycznym i emocjonalnym.

Uri Cwi Grinberg i Awot Jeszurun² stanowią przykład tych hebrajskich poetów, których biografie są silnie związane z Polską i związek ten widoczny jest również w ich twórczości. W swoich utworach nie obawiali się sięgać po motywy związane z Polską i szerzej – Europą Wschodnią, dając wyraz swoim złożonym uczuciom wobec europejskiego doświadczenia. W niniejszym artykule chciałabym zaprezentować główne elementy wielowymiarowego obrazu Polski w dziełach obydwu poetów.

Ambiwalencja emocjonalna

Uri Cwi Grinberg urodził się 22 września 1896 r. w Białym Kamieniu koło Złoczowa w Galicji, a wychował we Lwowie³. Ojciec Grinberga, rabin, dał synowi tradycyjne, chasydzkie wykształcenie. Jako poeta zadebiutował w 1912 r. W czasie I wojny światowej walczył na froncie w Serbii, ale po dezercji z armii austro-węgierskiej powrócił do Lwowa, gdzie był świadkiem pogromu. W latach dwudziestych Grinberg przebywał w Warszawie i był bardzo aktywnym uczestnikiem lokalnego życia artystycznego. Jego hebrajskie wiersze ukazywały się w ówczesnych czasopiśmie społeczno-kulturalnych i literackich, między innymi „Ha-Cefira”, „Ha-Olam”, „Ha-Tekufa”. Równocześnie publikował również teksty w języku jidysz. Fascynacja Grinberga ekspresjonizmem, modernizmem i futuryzmem znalazła wyraz w założonym przez niego czasopiśmie „Albatros”⁴. W 1923 r. wyjechał do Berlina, a stamtąd do Palestyny, gdzie przyłączył się do grupy osadników. W tym czasie publikował w takich pismach, jak „Dawar”, „Ha-Poel ha-cair” i niemal zupełnie zrezygnował z twórczości w języku jidysz, wybierając język hebrajski. Grinberg przebywał w Polsce ponownie w latach 1931–1935.

¹ Yochai Oppenheimer, *Muchrachim hajinu lisno gam et aszer ahawnu. Galutijot we-ewel be-szirat ha-alija ha-szliszit*, „Teoria u-wikoret” 41 (2014), s. 178.

² Nazwiska poetów, jako funkcjonujące i utrwalone w języku polskim, zapisuję z użyciem polskich dwuznaków. Nazwiska badaczy i krytyków literackich podaję zaś w formie, jaką sami stosują przy zapisie w alfabecie łacińskim.

³ *Uri Zvi Grinberg* (hasło), [w:] The Institute for the Translation of Hebrew Literature, <http://www.ithl.org.il/authors.html> [dostęp: 15 września 2014].

⁴ *Uri Zvi Greenberg* (hasło), [w:] *Leksikon ha-sifrut ha-iwrit ha-chadasza*, <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/02006.php> [dostęp: 15 września 2014].

Po ostatniej wizycie kilka lat później udało mu się opuścić kraj dwa tygodnie po wybuchu II wojny światowej. Rodzina Grinberga, która pozostała w Polsce, zginęła podczas Holokaustu, a dokładnych okoliczności ich śmierci poeta nigdy nie poznał. Jako artysta zaangażowany społecznie i politycznie, był parlamentarzystą pierwszej kadencji Knesetu z ramienia partii Cherut. W 1957 r. otrzymał Nagrodę Izraela w dziedzinie literatury. Zmarł 9 maja 1981 r.⁵

Przyjaciół Grinberga, dziennikarz i działacz Yehoszua Heshel Yewin zwrócił uwagę na wpływ wszystkich, a zwłaszcza tragicznych wydarzeń i doświadczeń w życiu poety na jego twórczość:

Grinberg pamięta wszystkie smutne, bolesne, zawstydzające wydarzenia, które miały miejsce w przeszłości, a im bardziej są one nieszczęśliwe, tym lepiej je pamięta. [...] Z nich czerpie doświadczenie życiowe i właśnie przede wszystkim na nich opiera swoją ocenę i swój stosunek do świata⁶.

Jako przykład istotnej roli biografii w poezji artysty Yewin podaje pogrom we Lwowie w listopadzie 1918 r., którego wspomnienie Grinberg nosił w sobie niczym „tatuaz na duszy”. Pamięć o tym i innych traumatycznych epizodach służyła mu jako punkt wyjścia do konstruowania postawy wobec nieżydowskiego otoczenia, diaspory i całego świata.

Nie powinno zatem dziwić, że wizja Polski w jego poezji jest wyjątkowo skomplikowana i niejednoznaczna. Obraz ten łączy bowiem ocenę Polski dokonaną z dwóch różnych perspektyw. Z jednej strony jest to gorzki osąd historyczny i społeczno-polityczny, obejmujący między innymi przekonanie o tragicznym losie europejskich Żydów i ich niskim statusie w chrześcijańskim społeczeństwie, wynikający także z osobistych doświadczeń poety. Z drugiej zaś strony z Polską wiązał się dla Grinberga silny osobisty afekt, mieszczący w sobie miłość do rodzinnego domu, tęsknotę za pozostawioną rodziną, sentyment dla wschodnioeuropejskich krajobrazów dzieciństwa i młodości. Wszystkie te elementy polskiego doświadczenia stanowiły zdaniem Yom Tov Halmana jedno z głównych źródeł inspiracji dla Grinberga:

[...] krajobrazy Polski, żydowsko-żydowskie otoczenie osadzone w polskiej tradycji, modlitwa ojca i melodia pokoleń, tykanie stojącego zegara i jesienny deszcz,

⁵ Mosze Granot, *Uri Cwi Grinberg* (hasło), [w:] tegoż, *Leksikon histori szel ha-sofrim ha-ivriim meaz taszach* (1948), Tel Awiw 2009, s. 312–313.

⁶ Yehoszua Heshel Yewin, *Ha-zikaron we-ha-kosef be-szirat Uri Cwi Grinberg*, [w:] *Uri Cwi Grinberg. Miwchar maamarej bikoret al jecirato*, red. Yehuda Friedlander, Tel Awiw 1974, s. 65.

zapalenie świec szabasowych przez matkę i przekleństwa gojów, chasydzko-słowiański entuzjazm⁷.

W pierwszym hebrajskim zbiorze wierszy Grinberga *Ejma gedola we-jareach* (Wielki strach i księżyc), który ukazał się w 1924 r., Polska pojawia się głównie we wspomnieniach miejsc dzieciństwa i młodości poety: opisuje on między innymi klasztor w Pińsku i rodzinne spotkania podczas szabatu we Lwowie⁸. W nawiązaniach do przedmiotów, widoków i postaci z przeszłości widać ambiwalentne emocje artysty. Ta złożoność jest szczególnie widoczna w utworze *Ha-hechrach* (Konieczność).

Zmuszeni byliśmy nienawidzić także to, co kochaliśmy. Kochaliśmy las, strumień,
studnię i wiatrak.
Kochaliśmy liście spadające z drzew, łowienie ryb, wiadro i chałkę, i sekretnie
kochaliśmy też odgłos bicia ich dzwonów i nawet małych nieżydowskich chłopców
i ich jasne włosy.

[...]

Kochaliśmy białe chaty ze słomianymi dachami i czerwonymi dachówkami.

Kochaliśmy sople kąpiące z nich pod koniec zimy...

Tęskniliśmy za dotykiem łądyg róż... Tęskniliśmy [...] do czerwonych jabłek, do
fioletu śliwek!⁹

Jak zauważa Yochai Oppenheimer, „w poezji Grinberga współistnieją dwa porządki: miłości i nienawiści”¹⁰. Poeta z nostalgią opisuje polski krajobraz dzieciństwa i młodości, wiejskie zajęcia i zmiany przyrody w rocznym cyklu. Jego wspomnienia – choć używając formy liczby mnogiej, stara się najprawdopodobniej wyrazić doświadczenie całego pokolenia – wydają się bardzo żywe dzięki odwołaniom do wielu zmysłów (smak, słuch, dotyk, wzrok). Opisując dźwięki kościelnych dzwonów, Grinberg stosuje jednak określenie „ich” – chrześcijan, wskazując na pierwszą przyczynę niejednoznacznej oceny polskiego doświadczenia. Oto znany krajobraz wywołuje w nim wspomnienie symboli wiążących się ze strachem, poczuciem krzywdy, prześladowaniem (krzyż, kościół, bicie dzwonów). Po drugie, sformułowanie: „Zmuszeni byliśmy nienawidzić także to, co kochaliśmy”, wskazuje wyraźnie na centralną w myśli syjonistycznej ideę dewaluacji diasporowej przeszłości, której poeta

⁷ Yom Tov Halman, *Szirat ha-keew we-ha-kmiha*, [w:] *Uri Cwi Grinberg...*, dz. cyt., s. 41.

⁸ „Mur klasztoru w Pińsku”, „Przybywając do Lwowa, [...] w sobotni poranek” za: Jom Tow Halman, dz. cyt., s. 42.

⁹ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, t. 1, Jeruzalajim 1990, s. 66. Wszystkie przekłady, jeśli nie są inaczej oznaczone, zostały dokonane przez autorkę artykułu.

¹⁰ Yochai Oppenheimer, dz. cyt., s. 195.

nie chce się podporządkować. Obraz Polski u Grinberga nie ogranicza się jednak do wiejskich krajobrazów, pojawiają się również sceny z życia miejskiego: „Kochaliśmy bardzo [...] operę. Frak. Wyperfumowaną głowę i dancingi. Opium”¹¹. Bogate życie kulturalne i towarzyskie, które było udziałem poety we Lwowie i w Warszawie, a potem także w Berlinie, musiało stanowić obiekt nostalgicznych wspomnień w surowych warunkach palestyńskiego osadnictwa lat dwudziestych. Zdaje się, że Grinberg nie zaakceptował wymogu negacji europejskiej przeszłości ani w odniesieniu do własnej biografii, ani do zbiorowego doświadczenia żydowskich imigrantów jego pokolenia:

Zmuszeni byliśmy pójść i opuścić każdą wyjątkowość, nałożyć tylko plecak na plecy, wyjść z tobołkiem w drogę.

[...]

Nie ucałowaliśmy drogich progów, nie ucałowaliśmy ścian, nie pogłaskaliśmy boleśnie sprzętów, które tak kochaliśmy¹².

Artysta w lamentacji na temat opuszczenia drogiego rodzinnego domu używa sformułowania *kelej gola* (tobołek lub bagaż na drogę dla tego, kto rusza na wygnanie), mającego swoje źródło w Księdze Ezechiela (Ez 12,3): „Synu człowieczy, przygotuj sobie rzeczy na drogę zesłania”¹³. Tym samym traktuje on opuszczenie Polski i wyjazd do Palestyny nie tylko jako powrót do starożytnej ojczyzny, ale również jako *exodus* z rodzinnego kraju¹⁴. Obraz europejskiej ojczyzny nie jest jednak jedynie sentymentalnym wspomnieniem. Tytuł utworu wskazuje bowiem na historyczną konieczność wyjazdu z Polski, w której szerzący się antysemityzm zagraża dalszej egzystencji narodu żydowskiego:

Zmuszeni byliśmy
tęsknić w bólu, nie podchodzić blisko do płotów i nie mówić do panów: dzień
dobry¹⁵, ponieważ napuszczali [na nas] swoje złe psy¹⁶.

¹¹ Tamże.

¹² Uri Cwi Grinberg, dz. cyt., s. 66.

¹³ Wszystkie cytaty z Biblii za *Biblia Tysiąclecia, Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Poznań 2003.

¹⁴ Yochai Oppenheimer, dz. cyt., s. 197.

¹⁵ Słowa ‚dzień dobry‘ w tekście oryginalnym w języku polskim zapisane alfabetem hebrajskim wskazują wyraźnie na polski kontekst doświadczenia.

¹⁶ Uri Cwi Grinberg, dz. cyt., s. 66.

Ta pałaca potrzeba uwydatnia jeszcze ból utraty: „Zmuszeni byliśmy tęsknić w bólu” – myśleć z uczuciem o miejscu, w którym doznawaliśmy krzywd.

Golgota nad Wisłą

Ta ambiwalentna wizja Polski – jako kraju ojców i kraju prześladowań jednocześnie – zanika jednak w tych tekstach, w których Grinberg odnosi się do doświadczenia Żydów w Europie Wschodniej nie przez pryzmat osobistych przeżyć, ale los zbiorowości. Wówczas jego ocena staje się niemal jednoznacznie negatywna. Osobiste, a w konsekwencji także artystyczne, zainteresowanie Grinberga tragicznym losem narodu żydowskiego zaczęło rozwijać się na początku lat dwudziestych XX w.¹⁷ Dan Miron zauważa, że wówczas narodził się on jako poeta po raz drugi¹⁸ Do tej pory jego twórczość miała głównie charakter romantyczno-impresjonistyczny. Poruszał klasyczne dla nurtu romantycznego tematy miłości, piękna natury, samotności artysty, melancholii i bólu istnienia. Emocje, które wyrażał w tekstach, poddawane były poetyckiej estetyzacji. W opisach chętnie posługiwał się rozmytymi obrazami, chwilowymi wizjami. W utworach skupiał się na osobistym doświadczeniu i wypowiadał się we własnym imieniu. Przykładem takiego wczesnego utworu może być dzieło piętnastoletniego Grinberga w języku jidysz z 1912 r. *Zichrojnes (ojs dem wander album) (Wspomnienia (z księgi wędrówek))*¹⁹. W tym opowiadaniu ukazany został dylemat egzystencjalny młodego, ortodoksyjnego chłopca, który waha się pomiędzy tradycyjnym życiem w sztetlu a wolnością oferowaną przez zachodni, nieżydowski świat²⁰. W tekście zwraca uwagę neoromantyczna wizja świata i dystans między społeczno-polityczną i kulturalną rzeczywistością a fikcją literacką. Tymczasem złożony proces psychologiczny, który stał się udziałem Grinberga, a którego częścią było także traumatyczne doświadczenie I wojny światowej, sprawił, że wraz z odkryciem ekspresjonizmu stał się

¹⁷ Neta Stahl, *Celem jehudi. Jicugaw szel Jeszu ba-sifrut ha-ivrit szel ha-mea ha-20*, Tel Awiw 2008, s. 37.

¹⁸ Dan Miron, *Uri Zvi Grinberg's War Poetry*, [w:] *The Jews of Poland Between Two World Wars*, red. Yisrael Gutman, Ezra Mendelsohn, Yehuda Reinharz, Chone Shmeruk, Hanover 1989, s. 368–369.

¹⁹ Uri Cwi Grinberg, *Gezamlte werk*, red. Chone Shmeruk, Jeruzalajim 1979, s. 279–290.

²⁰ Karin Neuburger, *Between Judaism and the West. The Making of a Modern Jewish Poet in Uri Zvi Greenberg's 'Memoirs (from the Book of Wanderings)'*, „Polin”, 2012, nr 24, s. 152–153.

on artystą modernistycznym, a wręcz jednym z czołowych przedstawicieli radykalnego modernizmu w literaturze jidyszowej i hebrajskiej²¹. Odtąd wykorzystywał on emocje, aby wstrząsnąć czytelnikiem, wpłynąć na jego opinię, a tym samym, aby osiągnąć cel intelektualny. Przedstawiał rzeczywistość dynamiczną, a nawet apokaliptyczną, pełną ostrych konturów i żywych kolorów. W duchu naturalizmu epatował brzydota, co było nieakceptowalne według zasady *decorum* tradycyjnego języka poetyckiego. Chętnie sięgał po ironię i cynizm. Wreszcie wykazywał ambicję wypowiedzenia się w imieniu ogółu – jeśli nie całej ludzkości, to przynajmniej całego narodu żydowskiego.

Wszystkie te środki artystyczne, stosowane w celu zaszokowania odbiorców i zwrócenia uwagi na dramatyczny los wschodnioeuropejskich Żydów, odnaleźć można w jidyszowym utworze Grinberga *Uri Cwi farn cejlem INRI (Uri Cwi przed krzyżem INRI)*, który został opublikowany w 1922 r. w drugim numerze jego niemal autorskiego czasopisma literackiego „Albatros”. Także forma zapisu wiersza – krzyż – pokazuje, jak silnie poeta inspirował się myślą awangardową (między innymi utworem Tadeusza Micińskiego *W mroku gwiazd* z 1902 r., ujętym w tę samą ramę)²². Jednocześnie Neta Stahl zauważa, że utwór *Uri Cwi przed krzyżem INRI* nawiązuje do graficznej tradycji europejskich utworów religijnych stworzonych w formie krzyża, lecz zarazem treściowo występuje przeciwko temu, co tę tradycję ukształtowało²³. W tekście tym kondycja polskich Żydów porównana została do męki Chrystusa: „Zastygła boleść Hebrajczyków. Ból pra-Żydów. Nie widzisz, bracie, Golgoty. Golgota jest wszędzie, wszędzie wokół”²⁴. Słowa te skierowane są do Jezusa, który niegdyś był żydowskim bratem w Ziemi Izraela, lecz obecnie stał się jedynie obiektem kultu chrześcijańskich prześladowców. Nie dostrzega on „Golgoty” – udręki doznawanej przez Żydów²⁵. W utworze zaktualizowane zostaje wydarzenie sprzed dwóch tysięcy lat, co dodatkowo podkreśla ciągłość i wieczność tej żydowskiej męki („zastygła”, „pra-Żydzi”). Co więcej, dokonując takiego porównania, Grinberg pokazuje, że prawdziwą ofiarą nie jest Jezus, lecz

²¹ Dan Miron, dz. cyt., s. 373.

²² Avidov Lipsker, *Masa ryszona. Ha-muza ha-asirit*, [w:] tegoż, *Szir adom szir kachol*, Ramat Gan 2010, s. 17–18.

²³ Neta Stahl, dz. cyt., s. 38.

²⁴ Uri Cwi Grinberg, *Uri Cwi farn cejlem INRI*, „Albatros” 1922, nr 2, s. 3–4. Wersja polska w tłumaczeniu Izy Brzeskiej, [w:] *Warszawska awangarda jidysz*, red. Karolina Szymaniak, Gdańsk 2005, s. 252.

²⁵ Benjamin Harshav, *Rola języka w sztuce współczesnej. O tekstach i podtekstach na obrazach Chagalla*, tłum. Monika Adamczyk-Garbowska, „Akcent” 1997, nr 1, s. 160–161.

krzyżowani przez wieki Żydzi i że finał tych cierpień ma miejsce właśnie teraz w chrześcijańskiej Europie. Opisane przez poetę krzywdy doznawane przez Żydów w diasporyce przeciwstawia on trudom palestyńskich pionierów:

I młodszych mam braci, co na bagnach Chadery sadzą eukaliptusy. Malaryczne
dreszcze. Skarga szakali.
Ale mają morze. Mają góry, a Kineret to zawsze Kineret. Nie Wisła – –
Ech... I mam braci nad Wisłą... Cóż o nich powiedzieć? W Wiśle księżyc²⁶.

Młodzi syjonistyczni działacze padają wprawdzie ofiarą malarii, dzikich zwierząt i trudnych warunków klimatycznych, ale w przeciwieństwie do Żydów znad Wisły walczą o godny byt. To wymowne zestawienie losu braci z Palestyny i z Polski pozostawia poetę bezradnym wobec europejskiej niedoli: „Cóż o nich powiedzieć?” i wywołuje z pamięci obraz księżycowego światła na wodzie²⁷. Scena ta jest nieprzypadkowa i odgrywa w twórczości Grinberga symboliczną rolę²⁸. Wiąże się z wojennym wspomnieniem nocnego przejścia przez rzekę Sawę w Serbii, kiedy to w świetle księżycy poeta zobaczył setki ciał poległych żołnierzy. Od tej pory wizja ta będzie pojawiała się w dziełach artysty jako symbol nieuchronnej śmierci, rozpadu, ale i obojętności niebios na ludzkie nieszczęście²⁹. Obraz księżycowego światła na Wiśle podkreśla zatem jeszcze dobitniej „Golgotę” polskich Żydów.

Podobną treść i estetykę odnaleźć można również w innych jidyszowych wierszach poety z tego okresu, a także w jego hebrajskich tekstach. I tak w poemacie *Keficat ha-derech (Skrót)* przedstawia on „ziemię Słowian” jako miejsce, w którym żydowskie doświadczenie życia w diasporyce objawia się w całej swojej nędzy³⁰. Bohaterem tekstu jest polski Żyd, który swoimi pieśniami i tańcami zmuszony jest zabawiać panów: „Najbardziej prostacko i najbardziej ohydnie wzywany ku uciesze panów we dworkach [...] grający wspaniałe melodie na cześć pogromów i ku chwale masakr [...] na ziemi Słowian”³¹. Poeta buduje tragikomiczny obraz upod-

²⁶ Za: *Warszawska awangarda jidysz...*, dz. cyt.

²⁷ Glenda Abramson, *The Crucified Brother. Uri Zvi Greenberg and Jesus*, [w:] *Jesus among the Jews. Representation and Thought*, red. Neta Stahl, New York 2012, s. 173.

²⁸ Dan Miron, dz. cyt., s. 372.

²⁹ Motyw światła księżycowego jako symbolu zła i cierpienia pojawia się również we wspomnianym już tytule pierwszego hebrajskiego tomu wierszy Grinberga *Wielki strach i księżyc*.

³⁰ Boaz Arpaly, *Ikar szlili, alaw jaawru geulim: Bialik, Brener, Grinberg*, [w:] tegoż, *Szurat ha-mordim, Mechkarim ba-sifrut ha-ivrit ha-chadasza*, Jeruzalajim 2009, s. 247.

³¹ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., s. 70.

lenia Żyda, zestawiając pogardliwe żarty z religijnych pieśni, śpiewanych dla rozrywki właścicieli ziemskich z haniebnymi czynami dokonywanymi przez nich na Żydach podczas pogromów. Motyw *majufes*³² – w tym kontekście żydowskich tańców wymuszanych pod groźbą przemocy, w których byli oni obiektem kpiny i obelg – powraca także w innym tekście poety *Masa el Ejropa (Podróż do Europy)* z tomu *Ha-gawrut ha-ola*³³: „I wszyscy ci, którzy tańczyli majufes przed publicznością w Polsce i byli królami w bólu, którzy przybyli ku wysokościami ze wszystkich wież na ziemi Słowian”³⁴. Upokorzenia doznawane przez ludność żydowską doprowadzają Grinberga do przekonania, że nawet jeśli istnieje Bóg, jest on jednym z chrześcijańskich prześladowców:

Jeśli jest [Bóg] – mazgajem jest, tchórzem jest i dobrze mu, jak choremu
dziadkowi, ukrywającemu się pomiędzy chmurami
przed zgrozą pogromów.

[...]

Mazgajem i tchórzem Pan nasz na ziemi Słowian.

[...]

I zszedł tu także on upić się jak goj i opowiadał gojom, że jest ojcem Chrystusa.
I uczył się także on pieśni ofiarnej³⁵.

„Ziemia Słowian” ponownie okazuje się miejscem, w którym wszyscy odwrócili się od Żydów i w którym nawet sam Bóg nie ma odwagi stanąć w obronie ofiar: „mazgajem jest, tchórzem jest”, a nawet dołącza do zabawy chrześcijańskich oprawców: „I zszedł tu także on upić się jak goj”. W późniejszym tomie wierszy Grinberga, *Kelew ha-bajit (Pies domowy)* z 1929 r., poeta wrócił do motywu Polski wypełnionej krzykiem prześladowanych Żydów. W utworze *Mechutach mi-kol echaw mi-damo (Oddzielony od wszystkich braci krwi)* mówi o sobie: „Urodzony w Polsce, [...] jak zbieg wśród innych zbiegów z pożogi diaspory przybyłem do Ziemi Izraela”³⁶.

³² *Majufes* – funkcjonująca w języku polskim nazwa pieśni lub tańca żydowskiego, wywodząca się z aszkenazyjskiej wymowy pierwszych słów hebrajskiego tekstu pieśni na szabat: „O jak piękna jesteś...” (Pnp 7,7). Z czasem słowo to zaczęło funkcjonować jako określenie ośmieszających Żydów tańców wymuszanych przez nieżydowskie otoczenie. Zob. Chone Shmeruk, „*Majufes*,” [w:] *The Jews of Poland*, t. 1, ed. A. Paluch, Kraków 1992, s. 464–474.

³³ Słowo *gawrut* jest kwiecistym określeniem męskości lub też – jako neologizm – stanowi połączenie słów *gawrijut* – męskość i *gawhut* – wyniosłość. Słowo *ola* – wznoszący/a się, rosnący/a.

³⁴ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., s. 101.

³⁵ Tamże, s. 72.

³⁶ Tamże, t. 2, s. 63.

Ziemia mordu

Grinberg rozwinął i wzmocnił ten gorzki obraz polskiej rzeczywistości przedwojennej w obszernym i niezwykle ważnym, zarówno dla samego poety, jak i dla ówczesnej poezji hebrajskiej, zbiorze wierszy *Rechowot ha-nahar (Ulice rzeki)* z 1951 r. Tom ten powstał jako reakcja na koszmar Zagłady i ukazał się po okresie długotrwałego milczenia, kiedy to stopniowo uzmysławiał sobie rozmiary tragedii, włącznie z faktem, że stracił w niej niemal wszystkich członków rodziny³⁷. W poemacie *Bewoi cheszbon (Mój rozrachunek)* artysta z bólem i poczuciem tragicznej bezradności przyznaje, że jego gniewne proroctwa z lat dwudziestych i trzydziestych, dotyczące dramatycznego losu wschodnioeuropejskich Żydów, spełniły się w wojennym horrorze: „Nie jestem teraz ciałem gniewu, jestem ciałem mgły i żalu, jak ciało smutku proroka: proroctwo się spełniło”³⁸. Wydaje się, że Holocaust stanowi dla niego ostateczne zerwanie ze złudnymi nadziejami związanymi z kondycją żydostwa w pierwszej ojczyźnie i z postawą chrześcijańskiego otoczenia. Z rozczarowaniem i goryczą ocenia nieżydowskich świadków Szoa, nazywając ich „dzikimi zwierzętami”:

Las nocnych zwierząt, a w nim – dzikie zwierzęta,
oni nie przestaną być tym, czym są w swoich wnętrzach.
Zmieniają język, ubiór, narzędzia, sposoby,
ale ich krew, istota ich wściekłości, wspólna jest z dzikimi zwierzętami³⁹.

Ta naturalistyczna wizja wojennej Europy – „świata gojów” – przynosi smutną świadomość, że jest już za późno na poszukiwanie rozwiązań i na nadzieje o zbawieniu⁴⁰. Ujawniła się bowiem gorzka prawda o ostatecznym i nieodwracalnym w opinii poety podziale świata na dwie części: żydowską i nieżydowską, pomiędzy którymi znajduje się otchłań nie do pokonania:

Bo między nami a światem na Zachodzie
ułożone są ciała świętych i czystych
mojego zamordowanego narodu od niemowlaka po starca,

³⁷ Zvi Sadan, *Basar mi-bsarenu. Jeszua mi-Naceret ba-hagut ha-cijonit*, Jeruzalajim 2008, s. 196.

³⁸ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., t. 6, s. 89.

³⁹ Tamże, t. 5, s. 160.

⁴⁰ Baruch Kurtzweil, *Szirej Rechowot ha-nahar*, [w:] *Rechowot ha-nahar le-Uri Cwi Grinberg. Mechkarim u-teudot*, red. Avidov Lipsker, Tamar Wolf-Monzon, Ramat Gan 2007, s. 47.

w miesiącach kwitnięcia kwiatów i w miesiącach mrozów.. I nie ma drogi, aby przejść przez to, tylko po nich⁴¹.

Otchłań tę wypełniają niewinne ofiary Zagłady, za które „świat na Zachodzie” ponosi częściową odpowiedzialność.

W tomie *Ulice rzeki* Grinberg wypowiada się przede wszystkim w imieniu całego narodu żydowskiego i oddaje głos pomordowanym ofiarom, ale zbiorowa narracja przetykana jest również nawiązaniem do jego własnej rodzinnej tragedii. Na kartach zbioru pojawiają się kilkakrotnie hipotetyczne opisy śmierci rodziny poety. W poemacie *Keter kina le-chol bejt Israel* (*Korona lamentacji dla całego domu Izraela*) przedstawiony został jeden z takich opisów:

Być może między nimi [Żydami] szli też mój ojciec
i moja matka, moje siostry, ich mężowie, ich dzieci
i skrajne cierpienie na ich świętych twarzach
[...]

I nie zlitował się nad nimi Bóg i nie wysłał mnie z batalionem na drogę do Treblinki,
aby ich wybawić.

Nastąpiło zasłonięcie twarzy w niebie... po prostu!⁴²

Słowo „być może” podkreśla domniemany charakter opisanej sceny. Fakt, iż sam Grinberg nigdy się nie dowiedział, jak zginęli jego rodzice oraz siostry i gdzie zostali pogrzebani, pozwala sądzić, że zaprezentowana wizja jest jedynie owocem koszmarów i udręk poety⁴³. Bohaterowie tego fragmentu – Żydzi zmierzający na śmierć do Treblinki – wierzą, że Bóg, jeśli zechce, ocali ich, chociażby zsyłając grupę partyzantów. Bóg pozostaje jednak obojętny na los Żydów ginących na polskiej ziemi. Poeta uzasadnia boską postawę, używając kabalistycznego pojęcia *hester panim* – zasłonięcie twarzy: „Nastąpiło zasłonięcie twarzy w niebie... po prostu!”. Jest to jednak użycie ironiczne, takie wyjaśnienie bowiem nie przynosi, zdaniem artysty, żadnej prawdziwej odpowiedzi. Polska zaś przedstawiona zostaje w utworze jako ziemia, w której spoczywają prochy zamordowanych bliskich: „Pośród tych przybywających do pieca, bez butów i bez płaszczy, być może przybył i mój ojciec bez tałesu i filakterii, i moja matka i jej córki [...] i wzięła polska ziemia ich prochy, proch żywy”⁴⁴. Warto zwrócić uwagę

⁴¹ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., t. 6, s. 127.

⁴² Tamże, t. 5, s. 52.

⁴³ Shmuel Thomas Huppert, *Maamad ha-tehom szel ha-mesorer. Ijun be-sziro szel Uri Cwi Grinberg „Szir machaze mi-maamad tehom”, [w:] Rechowot ha-nahar...*, dz. cyt., s. 214.

⁴⁴ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., t. 5, s. 54.

na obecne w tekście cierpienie i poczucie winy spowodowane nieobecnością poety w Polsce w czasie, gdy jego rodzina ginęła. Bolesne uczucia wywołane opuszczeniem bliskich widać szczególnie w innym jeszcze wierszu *Kinat ha-ben be-worcho mi-wejt awiw we-imo* (*Lamentacja syna, który uciekł z domu ojca i matki*)⁴⁵. W tekście tym poeta wprost wyznaje swoje przewinienie, którym – w jego mniemaniu – była nieobecność przy cierpiącej w Polsce rodzinie: „Zaprawdę ocaliłem to moje ciało, uciekając z domu ojca i matki [...] lecz nie ocaliłem mojej duszy. [...] Uciekłem, nim nadszedł przerażający dzień”⁴⁶. Wiersz *El giv’at hagwijot ba-szeleg* (*Do wzgórza ciał w śniegu*) przynosi natomiast alternatywny opis śmierci ojca, zgodnie z którym został on zastrzelony i pochowany pod śniegiem⁴⁷. Dla poety wiarygodność tych obrazów nie ma, jak się zdaje, szczególnego znaczenia, ważna jest ich emocjonalna wymowa. W przytaczanej już *Koronie lamentacji dla całego domu Izraela* Grinberg sam dostrzega tę narracyjną niekonsekwencję: „Oto głos mojego świętego ojca, który wszedł do nieba przez ogień pieca; przez Bełzec.. lub przez dziurę pod śniegiem - - ”⁴⁸.

Apokaliptyczną wizję Zagłady i wątki osobiste – poczucie winy poety za opuszczenie rodziny i niepomoczenie zamordowanych bliskich – łączy poemat *Kewer ba-jaar* (*Grób w lesie*). W tekście tym opisana została zagłada wiejskiej wspólnoty żydowskiej, oglądana z perspektywy polskiego wieśniaka i jednego z morderców – Iwana, syna Stefana Gospodara⁴⁹. Po tym jak „wywiedli ich wszystkich na białe pole”, Żydzi zostali zastrzeleńni, a ich majątki i domy przejęli chrześcijańscy sąsiedzi, którzy na wiosnę obchodzili w nich Wielkanoc⁵⁰. Tymczasem syn jednego z zamordowanych Żydów postanawia zemścić się na oprawcach i przybywa – co ciekawe – właśnie do Białego Kamienia, rodzinnej miejscowości Grinberga, a nie do opisanej we wstępie wsi Iwana: „Tak bardzo wiele białego śniegu do wsi [...] wsi mordercy mojego ojca. Jeszcze kilka parasangów do Białego Kamienia... Moje serce! Serce żydowskiego chłopaka partyzanta mściciela...”⁵¹. Polska ziemia i polska przyroda (las, pole, wiejskie zabudowania w różnych porach roku) jawią się w *Grobie w lesie* jako niemi

⁴⁵ Isaiah Rabinovitz, *Ba-bechinot ha-ilijot we-ha-koach: Uri Cwi Grinberg*, [w:] *Uri Cwi Grinberg...*, dz. cyt., s. 130.

⁴⁶ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., t. 5, s. 60, 62.

⁴⁷ Tamże, s. 95–96.

⁴⁸ Tamże, s. 127.

⁴⁹ Avidov Lipsker, *Masa chamiszit. Pachad ha-korot rodef*, [w:] tegoż, *Szir adom szir kachol*, dz. cyt., s. 161–163.

⁵⁰ Uri Cwi Grinberg, *Kol ketawaw*, dz. cyt., t. 6, s. 130.

⁵¹ Tamże, s. 135.

świadkowie wojennej pożogi, a przywołanie Białego Kamienia nadaje temu obrazowi charakter osobisty. Cały zaś zbiór *Ulice rzeki* to radykalna i gniewna wizja Polski jako „ziemi mordu”, w której zarówno ofiary, jak i oprawcy opisani zostali głównie jako zbiorowość.

Smutna ziemia

Warto odnotować, że najprawdopodobniej równoległe do hebrajskich wierszy z tego tomu powstawały także jidyszowe utwory poety. Jest to fakt o tyle szczególny, że – jak twierdzi Shalom Lindenbaum – zbiór *Wielki strach i księżyc* stanowił granicę pomiędzy europejską a izraelską częścią twórczości Grinberga i po jego wydaniu w 1924 r. poeta publikował głównie, a w niektórych latach jedynie, teksty w języku hebrajskim⁵². Zeev Chernin dodaje, że choć w latach 1939–1956 w ogóle nie ukazywały się drukiem utwory Grinberga w jidysz, to istnieją świadectwa potwierdzające, że tworzył on wówczas w tym języku⁵³. Nie jest jasne, ile tekstów zostało napisanych, zachowały się natomiast cztery utwory, wydane później w 1979 r. pod redakcją Chone Shmeruka⁵⁴. Redaktor połączył wiersze wspólnym tytułem *Cu der Mamen (Do matki)*. Pierwszy tekst, opatrzony datą 1 grudnia 1940 r., zaczyna się od słów: *Ejder s'weln farfrojrn ojfn mejrew di techn...* (*Zanim zamarzną rzeki na Zachodzie...*). Pozostałe trzy utwory, których pierwsze wersy brzmią odpowiednio: *O, fejgl majne szejne, wu zent ir er-gec wajt farfloygn...* (*Oj, moje piękne ptaki, dokąd oddaliłyście się w locie...*), *Nochn filn ale gewircte un geshmake tejmim...* (*Po tym jak spróbowałem wszystkich odległych i wykwinnych smaków...*) i *In mitn heln tog derfil ich ojfdernachtiks...* (*W środku jasnego dnia czuję się jak w nocy...*), nie są datowane. Ich treść jednak sugeruje, że poeta wiedział już o koszmarze Szoa i że te straszliwe wydarzenia miały miejsce w bardzo nieodległej przeszłości. Prawdopodobnie dlatego Shmeruk datował je na lata pięćdziesiąte XX w., a więc na czas bliski powstaniu tomu hebrajskiego.

Teksty te, poza odmiennością językową, różni przede wszystkim wymowa emocjonalna. W przeciwieństwie do wizji „ziemi mordu” z *Ulic rzeki*,

⁵² Shalom Lindenbaum, *Szirat Uri Cwi Grinberg (ha-ivrit we-ha-jidit)*, Tel Awiw 1981, s. 9.

⁵³ Zeev (Velvel) Chernin, *Neharot acherim*, [w:] *Rechowot ha-nahar...*, dz. cyt., s. 202–204.

⁵⁴ Uri Cwi Grinberg, *Gezamlte werk*, dz. cyt., s. 609–612.

w tekstach z *Do matki* Polska określana jest mianem „ziemi smutnej”⁵⁵. Mimo świadomości wojennej pożogi jidyszowe obrazy poetyckie nie są ambiwalentne ani gniewne, przepełnia je za to ogromny smutek, tęsknota i żal. Ponownie pojawiają się, znane z wcześniejszych utworów artysty, obrazy polskiego krajobrazu i rodzinnego domu. Grinberg opisuje z afektem widoki i przyrodę z dzieciństwa i młodości: „Trzeba iść do lasu sosnowego, zbierać tam chrust”, „Zanim zamarzną rzeki i zamienią się w śliski lód, już białe są dachy w czasie ciemnym od mrozu”, „burza śnieżna”, „kwitnienie drzew”⁵⁶. W opisach tych uderza zmysłowość i intensywność doznań: „Oto tam las sosnowy [...] jako chłopiec z innymi dziećmi chodziłem tam latem. Zapach i smak miodu i brzęczenie pszczoły”, „Noc pełna jest zapachu jabłek i lasu”⁵⁷. Wreszcie Polska to dla poety przede wszystkim ukochany rodzinny dom i droga osoba matki: „W moich oczach łąza... Oto przed oczami tęsknoty dom mojej matki”, „Filiżanka kawy gotowanej niegdyś u matki na trójnogu lepsza jest niżli cudowny napój w pozłacanym kielichu u cesarza”, „Chciałbym spać na łóżkach zaścielonych dobrymi rękami mojej matki”⁵⁸. Ten sentymentalny obraz matczynej troski wypełniony jest smutkiem i bólem poety („W środku jasnego dnia czuję się jak w nocy”), ponieważ twórca wie już, że „matka uleciała w dymie [...] i nawet nie leży w grobie”⁵⁹.

Znana z hebrajskiego tomu apokaliptyczna wizja „świata na Zachodzie” zdaje się nieobecna w jidyszowych utworach Grinberga. Pisze on za to: „rzeki na Zachodzie, a wśród nich także moja rzeka, rzeka Białego Kamienia”⁶⁰. W tekstach z *Do matki* poeta pozwala sobie zatem na powiedzenie o miejscu w owładniętym wojną „świecie gojów”: „moje”, pozwala sobie na utożsamienie się z ukochanym fragmentem chrześcijańskiej Europy, czego nie można zobaczyć w *Ulicach rzeki*. Motyw samej rzeki pojawia się zarówno w hebrajskich, jak i jidyszowych utworach. Rzeka – niczym w psalmie: „Nad rzekami Babilonu...” (Ps 137,1) – symbolizuje prawdopodobnie diasporę i cierpienie na wygnaniu. Rzeka Białego Kamienia nie jest jednak tylko jedną z rzek wygnania, jest „prywatnym

⁵⁵ Tłumaczenie wierszy opatrzonych wspólnym tytułem *Do matki* dokonane zostało przez autorkę artykułu z pomocą przekładu hebrajskiego autorstwa Zeeva (Velvel) Chernina, dz. cyt., s. 205.

⁵⁶ Zeev (Velvel) Chernin, dz. cyt., s. 204, 205, 207.

⁵⁷ Tamże, s. 206, 208.

⁵⁸ Tamże, s. 206, 207.

⁵⁹ Tamże, s. 207, 208.

⁶⁰ Tamże, s. 207.

Eufratem Grinberga”, jest jego miejscem i jego tęsknotą⁶¹. Co ważne, opisane przez poetę rzeki są zamrożone, co poza dosłowną informacją o mroźnym klimacie, stanowi być może także wskazówkę, że do położonego przy nich żydowskiego świata w Polsce nie da się już wrócić. Artysta pisze: „Widzę moją ulicę i mój dom już jak z innego świata. [...] Jak można tam dotrzeć?”⁶². Świadomość nieodwracalnej utraty i związane z nią nieustające cierpienia są jak „ropa w ranie, która rozrywa moje ciało”⁶³.

Przyczyną niewłączenia omawianych utworów do zbioru *Ulice rzeki* nie był więc jedynie fakt napisania ich w języku jidysz, lecz również, a może przede wszystkim, odmienny charakter tekstów: intymny i osobisty. Wybór języka żydowskiego nie był przypadkowy – w nim właśnie artysta komunikował się z rodziną⁶⁴. Prosty język wierszy pozbawionych neologizmów i długich wyrażeń, tak często używanych przez poetę w hebrajskich utworach, proste, czasem niepełne rymy oddają swobodę i naturalność codziennej komunikacji. Grinberg, wielokrotnie zwracający się do matki, co zauważył Shmeruk, nadając utworom wspólny stosowny tytuł, niemal instynktownie robi to w jidysz, języku ich rozmów. Dzięki temu zwrot nie wydaje się jedynie figurą poetycką, ale prawdziwym poszukiwaniem dialogu, nawet mimo świadomości, że matka już nie żyje. Tym samym matczyzna postać nabiera osobistego, domowego, realnego charakteru. Matka i ojciec występowali wprawdzie, jak pokazałam wcześniej, również w hebrajskich wierszach artysty. Jednak charakter ich postaci był dużo bardziej symboliczny, kolektywny, narodowy, czasami niemal transcendentny („święte twarze”). Hipotetyczne opisy ich śmierci sprawiły, że stali się oni figurami wszystkich pomordowanych żydowskich rodziców. Artysta pisał o osobistej stracie jakby stanowiła ona jedynie część narodowej tragedii, podczas gdy w jidyszowych tekstach to jego własny ból urasta do rangi ogóln żydowskiego cierpienia. Polska zaś jawi się w nich nie jako ziemia obozów (Treblinka, Bełżec z *Ulic rzeki*), chrześcijańskich sąsiadów – morderców, lecz ziemia dzieciństwa, ziemia rodzinna, która – niejako z samymi Żydami – padła ofiarą Zagłady.

Przedstawiłam jedynie wybrane obrazy Polski w poezji Grinberga, te najbardziej charakterystyczne i najwyraźniejsze w poszczególnych etapach

⁶¹ Tamże, s. 210.

⁶² Tamże, s. 207.

⁶³ Tamże, s. 206.

⁶⁴ Zeev (Velvel) Chernin, dz. cyt., s. 211.

jego artystycznego rozwoju. Warto je zestawić z wizją polskiej ojczyzny w utworach Awota Jeszuruna.

Dom i kościół w Krasnymstawie

Awot Jeszurun przyszedł na świat jako Jechiel Perlmutter 19 września 1904 r. w Niesuchojeżach (Neschiz) na Wołyniu, skąd pochodziła matka przyszłego poety, potomkini poważanej, lokalnej dynastii rabinów⁶⁵. Zaraz po porodzie matka wraz z niemowlęciem wróciła do rodzinnej wsi męża – do polskiego Przedmieścia niedaleko Lublina⁶⁶. Gdy Jeszurun miał cztery lata, rodzina przeniosła się na stałe do pobliskiego Krasnegostawu. Tam też artysta się wychowywał i otrzymał podstawowe wykształcenie religijne w chederze. Swój pierwszy wiersz, później zagubiony, napisał w jidysz w 1914 r. W czasie I wojny światowej Perlmutterowie wielokrotnie zmieniali miejsce zamieszkania wraz z innymi wojennymi uchodźcami, ostatecznie ponownie osiedlając się w Krasnymstawie⁶⁷. Po wojnie Jeszurun uczestniczył w kursach językowych, poznawał literaturę polską i żydowską. W 1925 r. wyjechał do Palestyny, gdzie początkowo pracował w rolnictwie. Jego pierwsze hebrajskie wiersze zostały opublikowane w 1934 r. w czasopiśmie „Turim” dzięki wsparciu Abrahama Szlonskiego. Kolejne teksty ukazywały się drukiem w czasopismach literackich (między innymi „Giljonot”, „Machbarot le-sifrut”, „Siman kri’a”) i w literackich dodatkach do gazet codziennych (na przykład „Haarec”, „Dawar”). Niemal cała rodzina Jeszuruna zginęła podczas Zagłady w obozie w Bełżcu⁶⁸. Poeta brał udział w wojnie o niepodległość w latach 1948–1949, a w dniu zaprzysiężenia do armii zmienił imię i nazwisko na Awot Jeszurun. W 1979 r. otrzymał literacką Nagrodę Bialika (wraz z Aharonem Appelfeldem). Zmarł 22 lutego 1992 r. Pośmiertnie przyznano mu Nagrodę Izraela w dziedzinie poezji hebrajskiej.

Neta Stahl przekonuje, że Awot Jeszurun, podobnie jak do pewnego stopnia Uri Cwi Grinberg, nie poddał się syjonistycznej ideologii „nowego Żyda” oraz wymogowi dewaluacji diaspory i często w swoich utwo-

⁶⁵ Beata Tarnowska, *Tel Awiw: „pakt bliźniaczych miast, niepodpisany”. O geografii poetyckiej Awota Jeszuruna*, [w:] *Geografia i metafora*, red. Elżbieta Konończuk, Ewa Nofikow i Elżbieta Sidoruk, Białystok 2013, s. 62.

⁶⁶ Ida Tzurit, *Szirat ha-pere ha-acil. Biografia szel Awot Jeszurun*, Tel Awiw 1995, s. 10–11.

⁶⁷ *Awot Jeszurun* (hasło), [w:] *Leksikon ha-sifrut...*, dz. cyt. <http://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/00633.php>, [dostęp: 15 września 2014].

⁶⁸ *Awot Jeszurun* (hasło), [w:] Mosze Granot, dz. cyt., s. 521.

rach poruszał temat opuszczonej polskiej ojczyzny⁶⁹. Nie bez znaczenia, zdaniem badaczki, jest w tym wypadku biograficzny kontekst jego wierszy. Menachem Peri nazwał nawet Jeszuruna „poetą na pełnym etacie”, ponieważ każde wydarzenie w jego życiu mogło stać się częścią wiersza⁷⁰. Nie powinno zatem dziwić, że tak fundamentalne doświadczenie, jak wyjazd z kraju i rozstanie z rodziną, które później okazały się nieodwracalne w skutkach, odcisnęły piętno na dziełach artysty. Jedynie stałe powracanie do zachowanych jeszcze wspomnień, obrazów, słów z dzieciństwa i młodości mogło zachować je żywymi w pamięci twórcy.

Co ciekawe, wyobrażenia poprzedniej ojczyzny w twórczości Jeszuruna – w przeciwieństwie do ujęcia Grinberga – prawie nigdy nie miały charakteru ogólnej refleksji, lecz wiązały się ściśle z jego rodzinnymi stronami: Przedmieściem i Krasnymstawem. Poeta nie dokonywał rozliczeń historycznych, nie snuł narodowej, kolektywnej narracji. Spisywał osobistą historię o pozostawionym w Polsce domu i opuszczonej rodzinie. Opowiadał ją tak często, że wspomniane obrazy stały się obsesyjnie powracającym elementem jego twórczości. I tak w utworze *Ben ha-kir (Syn ściany)* poeta wyraża tęsknotę za krajobrazem dzieciństwa. Krajobrazem tym nie są jednak pejzaże, widoki natury, jak to było widoczne w dziełach Grinberga. Sceneria wspomnień Jeszuruna jest zdecydowanie miejska, obejmuje rodzinny dom i stojący obok gotycki kościół katolicki.

Z zakurzonej drogi
w prostej linii
z Przedmieścia do Krasnegostawu
przy wejściu do miasta
[...]
Na progu
siadywałem jako dziecko
naprzeciw budynku
był przymocowany gwoździami

naprzeciw kościoła
krużganku nieczystości
mówi moja matka⁷¹

⁶⁹ Neta Stahl, *We left Yeshu*, [w:] *Jesus among the Jews*, dz. cyt., s. 196.

⁷⁰ Menachem Peri, *Sa sa, ha-hefech ha-hege. Szlosza perakim al Awot Jeszurun*, [w:] *Ejch nikra Awot Jeszurun. Kotwim al szirato*, red. Lilach Lachman, Tel Awiw 2011, s. 32.

⁷¹ Awot Jeszurun, *Kol sziraw*, t. 4, Tel Awiw 2001, s. 149.

Fizyczna bliskość domu i kościoła sprawiła, że chrześcijańska świątynia stała się nieodłącznym niemal elementem wspomnień poety o polskiej przeszłości. Mimo iż budynek nazywany był przez jego matkę *tum'a* – nieczysty, to w retrospekcjach twórcy jego obraz staje się bliski i drogi, ponieważ wiąże się z rodzinnym miastem, ukochanymi miejscami dzieciństwa, utraconą rodziną, a sam poeta stara się go raz po raz przywołać i ocalić od zapomnienia. Ważnym elementem przywoływanych przez Jeszuruna obrazów jest również wystrój świątyni: artystyczne przedstawienia Maryi i Jezusa:

Na ścianie
 Jezus i Maryja
 Jezus i jego matka
 nie rozdzielili się.
 Syn mojej matki
 opuścił ją
 aby nie być
 na ścianie⁷².

Opisane wizerunki, poza charakterem wspomnieniowym, pełnią również symboliczną rolę: oto poeta, w przeciwieństwie do Jezusa, opuścił matkę, wyjechał z kraju, „aby nie być na ścianie”, aby nie zginąć w wojennym koszmarze. Sam o sobie mówi w trzeciej osobie („syn mojej matki”), co sprawia wrażenie, że odnosi się do tego czynu z dystansem, że ocenia go chłodno jak zachowanie obcej osoby, że się go wstydzi. Co ciekawe, mimo iż twórca nawiązuje do dramatycznych wydarzeń II wojny światowej i śmierci rodziny, nie przedstawia on Polski jako kraju Szoa. Dla niego pozostała ona miejscem drogim, za którym można jedynie boleśnie tęsknić.

Zdaniem Nety Stahl „figura Jezusa to pierwsza i najważniejsza metonimia przeszłości i życia w starym rodzinnym domu” w dziełach Jeszuruna⁷³. Wizja kościoła i postać Jezusa powracają wielokrotnie w utworach poety w kontekście obrazów Krasnegostawu. W tekście *Kościół*⁷⁴ prośbie o przysłanie fotografii „sklepów ulic miasteczka”, która ożywi wyblakłe wspomnienia, towarzyszy pragnienie, aby „stanąć naprzeciw [...] obelisku Jezusa i Maryi w miejscowym kościele katolickim”⁷⁵. W innym jeszcze wierszu *Hu rachum lo jachol lihjot merucham* (*On litościwy nie może*

⁷² Tamże, s. 150.

⁷³ Neta Stahl, *We left Yeshu*, dz. cyt., s. 197

⁷⁴ Oryginalny tytuł jest transkrypcją polskiego słowa „kościół” w alfabecie hebrajskim.

⁷⁵ Awot Jeszurun, dz. cyt., s. 87.

wzbudzać *litości*) artysta opisuje dom, który „pełen jest żalobnych dziur”, a obrazowi temu nieodłącznie towarzyszy „ściana kościoła katolickiego w Krasnymstawie z XVII wieku”⁷⁶. Obiekty te stały się więc w wierszach Jeszuruna symbolem utraconej, ukochanej polskiej przeszłości, z którą łączy się uczucie smutku i tęsknoty⁷⁷.

Opuszczenie

Jak wspomniałam wcześniej, wątek opuszczenia bliskich i polskiej ojczyzny był tak często wykorzystywany przez artystę, że stał się on niemal lejtmotywem jego twórczości. Biografka Jeszuruna, Ida Tzurit, stwierdza, że „możliwe jest połączenie wszystkich fragmentów dotyczących rozstania z jego wcześniejszych wierszy z tymi z późniejszych bez żadnej dodatkowej interpretacji, aby uzyskać pełnię historii o rozłące, ze wszystkimi jej detalami i niuansami”⁷⁸. Wydaje się, że sam poeta miał głęboką świadomość stałego posługiwania się wspomnianymi wątkami, co widoczne jest między innymi w tekście *Ani holech sowew (Chodzę wkoło)*:

Chodzę wkoło
ze skrzynką pełną słów
Krasnystaw sprzedaję
Przedmieście sprzedaję
[...]
Ojca i matkę
braci i siostrę
których pamiętam
sprzedaję.
[...]
Mimo że
wszystko
jest stamtąd, produkt
zagraniczny, przyjmują⁷⁹

Spowodowany przeżyta traumą przymus sięgania raz po raz po wspomniane wątki wywołuje, jak się zdaje, poczucie winy⁸⁰. Fakt, iż ukochane

⁷⁶ Tamże, s. 190.

⁷⁷ Neta Stahl, *Celem jehudi*, dz. cyt., s. 192.

⁷⁸ Ida Tzurit, dz. cyt., s. 40.

⁷⁹ Awot Jeszurun, dz. cyt., s. 98.

⁸⁰ Sharon As, *Meszorer menagen al szinej masrek. Al Awot Jeszurun szeli*, [w:] *Ejch nikra...*, dz. cyt., s. 184–186.

osoby i najdroższe miejsca stały się materiałem pisarskim i że w jego utworach za każdym razem na nowo zostają unicestwione, twórca traktuje jako sprzedaż, zdradę⁸¹. Tymi, którzy „kupują” jego utwory o polskiej przeszłości, są redaktorzy czasopism literackich i krytycy.

Szczególny ból opuszczenia widać w tekście *Sze jhje be-kef* (*Żeby było zabawnie*), w którym artysta wprost deklaruje swoje odejście.

Opuściłem kraj. Opuściłem język. Opuściłem naród.

Opuściłem miasto. Opuściłem Żydów Perlmutterów. Opuściłem ich język.

Opuściłem mojego ojca, opuściłem moją matkę i opuściłem moich braci i opuściłem
moją siostrę.

I poszedłem do telawiwskiej Ziemi Izraela i przyjąłem hebrajski telawiwski⁸².

Wielokrotne powtórzenie słowa „opuściłem” podkreśla dramat rozłąki. Jednocześnie tym, co twórca za sobą zostawił, nie była tylko rodzina i miasto, ale także ojczyzna, kultura i język polskich Żydów, a więc cały jego ówczesny świat. Wydaje się, że tytuł wiersza *Żeby było zabawnie* stoi w sprzeczności z tragicznymi treściami, jakie poeta w nim podejmuje. W tytule utworu poeta stosuje wyrażenie z potocznego, slangowego języka hebrajskiego (*kef* – zabawa, frajda) jako ilustrację tego, co ma na myśli, gdy mówi o sobie, że „wziął hebrajski telawiwski”, w miejsce porzuconego przez niego polskiego jidysz. Okazuje się jednak, że ten nowy język nie jest w stanie uciszyć słów opuszczonych przez niego bliskich, wywołujących poczucie winy, żal i wyrzuty sumienia:

Istotą opuszczenia jest kropka.

Na opuszczenie nie ma odpowiedzi.

Po opuszczeniu zawsze przychodzi czemuś
mnie opuścił. I nie ma końca tym słowom⁸³.

Opuszczenie dokonane przez poetę jest aktem ostatecznym, od którego nie ma odwrotu: „Istotą opuszczenia jest kropka”. Ci, którzy pozostali osamotnieni, opuszczeni po wyjeździe poety do Palestyny, krzyczą do niego słowami konającego Jezusa: „Boże mój, Boże mój, czemuś mnie opuścił?” (Mk 15,17). Krzyk bliskich dociera do niego stale („nie ma końca tym słowom”) i nie może się on od niego uwolnić, jak nie może się uwolnić od obsesyjnych obrazów i wspomnień. Polska w tym tekście jawi się nie tylko jako ziemia

⁸¹ Por. Beata Tarnowska, *Tel Awiw...*, dz. cyt., s. 68–70.

⁸² Awot Jeszurun, dz. cyt., s. 142.

⁸³ Tamże.

opuszczona, ale i miejsce rozwoju kultury i języka żydowskiego, od których także artysta z bólem się odłączył.

Wyjazd Jeszuruna okazał się ostateczny nie tylko dlatego, że porzucony przez niego świat polskich Żydów zniknął bezpowrotnie w wojennym koszmarze, ale i dlatego, że poeta nigdy nie zdecydował się odwiedzić rodzinnych stron ani nawet kiedykolwiek opuścić Izrael⁸⁴. Trauma rozłąki uwrażliwiła go najprawdopodobniej na problem opuszczenia w ogóle. Dlatego właśnie na początku 1983 r. zabrał on głos w dyskusji na temat sytuacji Palestyńczyków, w tym wygnania ich po wojnie w latach 1948–1949 między innymi z Jafy⁸⁵. Zaangażowany społecznie Jeszurun opublikował wówczas dwa utwory, w których posłużył się wspomnianym lejtmotywem opuszczenia polskiej ojczyzny i był to jeden z nielicznych przypadków, gdy użył go w kontekście politycznym. W tekście *Ir mi-bsara (Miasto swym ciałem)* napisał: „Miasto Jafa swym ciałem ściga miasto Krasnystaw które ma wizję swym ciałem / tak jak źródło które wybiło z ziemi ściga miejsce powrotu do swego początku”⁸⁶. Jeszurun, wrażliwy na palestyńską krzywdę i czujący współodpowiedzialność za nią, pokazuje, że konieczność odejścia z domu zawsze jest dramatem, niezależnie od tego, kogo i w jakich okolicznościach ona dotyka. Ponieważ poeta odczuł głęboko własną tragedię, gotowy jest uznać cudzą stratę. Źródłem zrozumienia jest jego własne doświadczenie z młodości: „Ojczyznę życia jest dzieciństwo. [...] Wstałem i wzięłem i poszedłem i opuściłem. Uczyniłem miasteczko. Rozbiłem Krasnystaw. Rozbiłem miasteczko”, jak napisał w wierszu *Ir mi-gufa (Miasto swym ciałem)*⁸⁷.

Tu i tam

Choć po wyjeździe z Krasnegostawu poeta zamieszkał w Palestynie, nigdy tak naprawdę mentalnie i emocjonalnie nie opuścił polskiego domu. W utworze *Jehudit*, napisanym z myślą o izraelskiej pisarce Jehudit Hendel z okazji jej podróży do Polski, Jeszurun wyznał, że codziennie znajduje się jednocześnie w Tel Awiwie i Krasnymstawie:

⁸⁴ Monika Adamczyk-Garbowska, *Awot Jeszurun – poeta z Krasnegostawu*, „Akcent” 2006, nr 3, s. 89. Zob. także w tym numerze przekłady kilku utworów Jeszuruna autorstwa Marzeny Zawadowskiej (s. 91-92).

⁸⁵ Hanan Hever, *Ir Jafa mi-gufa rodefet ir Krasnystaw sze-choze mi-bsara*, [w]: *Ejch nikra...*, dz. cyt., s. 58.

⁸⁶ Awot Jeszurun, dz. cyt., t. 3, s. 262.

⁸⁷ Tamże, s. 261. Identyczne tytuły dwóch ostatnich tekstów wynikają z faktu, że słowa *basar* i *guf* są w tym kontekście synonimiczne i oznaczają ciało.

Dwa tysiące lat zajęło mi z Krasnegostawu do Tel Awiwu.
 Dwa tysiące lat zajęło mi z Tel Awiwu do Krasnegostawu.
 Zawsze jestem tam.
 Tysiąc dziewięćset dwadzieścia pięć przybyłem tutaj
 każdego dnia jestem tam.
 Tysiąc dziewięćset dwadzieścia pięć
 przeminęło przede mną to, co widziało się kiedyś w życiu.
 Kiedy zmartwychwstałem w Krasnymstawie
 nie znalazłem nikogo⁸⁸.

Mimo upływu wielu lat, których mnogość podkreśla jeszcze wyrażenie „dwa tysiące lat”, poeta psychicznie wciąż zdaje się być „tam” – w Polsce, choć jest świadom, że nikogo z jego bliskich już tam nie ma i nikt na niego nie czeka. W wywiadzie przeprowadzonym w 1982 r. przez jego córkę, Halit Jeszurun, artysta wyznał: „Kiedy byłem w Europie, to ja byłem samym krajobrazem. Człowiek jest krajobrazem. Byłem Krasnymstawem, byłem Europą, byłem zielonym drzewem, kasztanowym parkiem mojego miasta. To ja tym byłem”⁸⁹. A o obecnym życiu w Izraelu w kontekście pierwszej ojczyzny powiedział: „Jestem rozcięty na dwie części i przynależę do dwóch tych krajobrazów w tym samym stopniu”⁹⁰. Ta stała przynależność, zarówno do izraelskich, jak i polskich widoków, miejsc i osób powodowała widoczne w twórczości artysty rozdwojenie, rozdzielenie. Menachem Peri stwierdza, że „w jego poezji każda rzecz rozbija się na dwie. Rozbicie, oddalenie, opuszczenie, rozcięcie – we wszystkich sensach i we wszystkich dziedzinach”⁹¹. Jeszurun potrafi też zbudować analogię pomiędzy tym, co z pozoru odległe, jak w przypadku wyjazdu z Polski i wygnania z Jafy. Zdaniem badacza najlepszym wyrazem poetyki podziału i łączenia przeciwieństw może być imię, które Jechiel Perlmutter przyjął w kwietniu 1948 r. – Awot Jeszurun. Hebrajskie słowo *awot* oznacza ojców, ale stanowiło też pieśczętliwe określenie, którego w dzieciństwie używała wobec poety matka. Jedno i drugie wyjaśnienie prowadzi zatem ku polskiej przeszłości, ku europejskim przodkom. Słowo *jeszurun* zaś to biblijne określenie narodu Izraela i jako takie odsyła ono do nowej ojczyzny, do wspólnoty Ziemi Izraela. Paradoks nowego imienia i na-

⁸⁸ Awot Jeszurun, dz. cyt., t. 4, s. 83–84.

⁸⁹ Wywiad z Awotem Jeszurunem przeprowadzony przez córkę Halit Jeszurun, wersja pierwotna: „Hadarim” 1982, nr 3, wersja pełna: *Ani holech el ha-kol*, [w:] *Ejch nikra Awot Jeszurun*, dz. cyt., s. 226.

⁹⁰ Tamże.

⁹¹ Menachem Peri, dz. cyt., s. 32.

zwiska rozumieć można jeszcze inaczej w świetle słów wypowiedzianych przez samego poetę w rozmowie z Elim Moharem w 1970 r.:

Zapytałeś, jak człowiek staje się Awotem Jeszurunem? Poprzez rozbicia. Rozbiłem moją matkę i mojego ojca, rozbiłem im dom. Rozbiłem im spokojne noce. Rozbiłem im święta i szabaty. Rozbiłem to, co było wartościowe w ich oczach. [...] Rozbiłem im język. Miałem dość jidysz i święty język uznałem za codzienny. [...] Wyszedłem ze wspólnoty. A kiedy znaleźli się w sytuacji bez wyjścia – opuściłem ich. Więc jestem tu. W Izraelu. Zacząłem słyszeć głos, który wychodził z mojego wnętrza, [...] głos wołający mnie po imieniu, jakie nadano mi w domu, [...] i moje ciało drży, jeszcze chwilę potem, więc zacząłem szukać drogi ucieczki i zmiany imienia i nazwiska, [...] była w tym wartość obronna⁹².

W wypowiedzi Jeszuruna powracają najważniejsze motywy jego twórczości: opuszczenie i rozdwojenie, pojawia się również dodatkowa możliwość interpretacyjna przybranego nazwiska – decyzja o zmianie była rodzajem ucieczki, odłączeniem od przeszłości, podczas gdy treść stanowiła nawiązanie do niej. Poeta i krytyk literacki Natan Zach nazwał ten trudny proces transformacji i budowania nowej tożsamości „otwartą raną”⁹³.

Zranienie, podział, rozdwojenie w odniesieniu do nowej i starej ojczyzny widoczne są w utworze *Boker im achat (Poranek z jednym)*, w którym poeta zastanawia się, jak poradzić sobie z tym ciągłym dualizmem: „Jak wstanę o poranku z jednym miastem w sercu i z jednym miastem w oczach. Jak się odzwyczaję od tego podziału?”⁹⁴. Wspomnianym w wierszu „miastem w oczach” jest najprawdopodobniej Tel Awiw, w którym Jeszurun mieszkał, zaś „miastem w sercu” – Krasnystaw, nadal drogi mu i bliski pod względem uczuciowym⁹⁵. Do tego stopnia, że staje się jego nałogiem, na co wskazuje użycie słowa *gemila* – odwyk, odstawienie, odzwyczajenie. Haviva Pedaya uważa, że artysta żyje i tworzy co najmniej w dwóch czasach, dwóch miejscach i dwóch językach: „Poezja Awota Jeszuruna zawiera w sobie czasy, a nie czas, miejsca, a nie miejsce, naro-

⁹² Wywiad z Awotem Jeszurunem przeprowadzony przez Eliego Mohara, *Peticha la-reajon*, „Dewar ha-szawua”, 28 sierpnia 1970, http://alma.org.il/Data/UploadedFiles/SitePages_File/365-sFile.pdf, [dostęp: 15.09.2014].

⁹³ Natan Zach, *Djukano szel ha-meszorer ka-moce ha-jaszar*, [w:] tegoż, *Ha-szira sze-meewer ha-milim. Teoria u-wikoret 1954–1973*, Tel Awiw 2011, s. 382.

⁹⁴ Awot Jeszurun, dz. cyt., t. 4, s. 15.

⁹⁵ Por. Beata Tarnowska, *Tel Awiw...*, dz. cyt., s. 81–82; Beata Tarnowska, *Domy i ruiny. Obraz Tel Awiwu w poezji Awota Jeszuruna*, „Białostockie Studia Literaturoznawcze” 2013, nr 4, s. 96.

dy, a nie naród”⁹⁶. Pokazuje to między innymi tekst *Ani bi-drachim be-hic-talwut (Jestem na skrzyżowaniu dróg)*, w którym spotykają się przeszłość i terażniejszość poety:

Jestem na skrzyżowaniu dróg między Tel Awiwem
a Krasnymstawem i Przedmieściem.
Cichy niski dom Frajdy Risze,
przyjaciółki mojej mamy w dzieciństwie [...]

Tu na zakurzonej drodze nie jest ona zapomniana a ja jestem
między kolanami mojej matki a szarymi oczami w cieniu dachu domu
Frajdy Risze, w szabat pomiędzy zachodami słońca, frajda mojego życia⁹⁷.

Poeta kreuje przestrzeń, w której czas i miejsce nie podlegają zasadom rzeczywistości, dzięki czemu umożliwia ona skrzyżowanie dróg pomiędzy polskim wczoraj a telawiwskim dziś. Obraz Izraela lat osiemdziesiątych płynnie łączy się ze wspomnieniem żydowskiej przyjaciółki matki z Krasnegostawu. Bawiąc się słowem ‚frajda’ (żydowskie imię żeńskie lub dobra zabawa, przyjemność), artysta sygnalizuje, że to właśnie rodzinny dom w Polsce był jednym ze źródeł radości w jego życiu.

Narracja zbiorowa i narracja osobista

Wspominana wcześniej Haviva Pedaya zauważyła kilka istotnych podobieństw pomiędzy Uri Cwi Grinbergiem a Awotem Jeszurunem⁹⁸. Obaj poeci pochodzili ze środowiska chasydzkiego, wychowali się w Polsce, w latach dwudziestych wyjechali do Palestyny, a w swojej twórczości często wracali do wizji pierwszej ojczyzny. Co jednak ważne, robili to każdy na swój własny sposób. Grinberg – zdaniem badaczki – pisał przede wszystkim „w imieniu ojca”. W swoich głównych i najbardziej znanych tekstach kreował on narrację narodową i polityczną. Polska jawiła się w nich jako ziemia prześladowań, pogromów, a później Zagłady. Nawet gdy poeta odwoływał się do osobistych wspomnień i tęsknot, były one zwykle obciążone diagnozą społeczną. Tymczasem Jeszurun, choć nie zapomniał o europejskim dziedzictwie, nigdy nie przestał być jednocześnie „synem”. W swojej poezji wyrażał przede wszystkim osobiste emocje wobec Polski – kraju domu rodzinnego znajdującego się obok

⁹⁶ Haviva Pedaya, *Szenej Szaonim – szenej zemanim. Ha-bo-zmanit szel ha-aw we-ha-ben be-szirat Awot Jeszurun*, [w:] *Ejch nikra...*, dz. cyt., s. 76.

⁹⁷ Awot Jeszurun, dz. cyt., t. 4, s. 61.

⁹⁸ Haviva Pedaya, dz. cyt., s. 71–72.

kościół, opuszczonego miasta, porzuconej kultury. Ten silny ładunek emocjonalny sprawił, że obraz poprzedniej ojczyzny nigdy nie zniknął z twórczości poety. Jego wizja Polski to obraz w mikroskali, ograniczony w miejscu (Krasnystaw, Przedmieście) i czasie (dzieciństwo i młodość), podczas gdy makroperspektywa Grinberga dotyczyła całego kraju, a często i szerszego kontekstu Europy Wschodniej, oraz miała długie ramy czasowe. Warto jednak odnotować, że osobiste wyobrażenia Polski w poezji Jeszuruna przypominają te najbardziej intymne, jidyszowe utwory Grinberga. Zostały one opublikowane dopiero wiele lat później i być może dlatego artysta pozwolił sobie w nich na rodzinną, prywatną narrację, w miejsce narodowych proroctw i lamentów.

Omówione różnice w obrazach Polski Grinberga i Jeszuruna wynikać mogą – w pewnym stopniu – z rozbieżnych doświadczeń, jakie stały się udziałem poetów w kraju przed ich wyjazdem do Palestyny. Starszy Grinberg, jak to zostało już powiedziane, był w latach dwudziestych XX w. znaną postacią świata artystycznego i społecznego, literatem i redaktorem. Jako twórca świadomy kulturowo i politycznie, był krytycznym komentatorem życia publicznego w Europie. Znał ówczesne prądy literackie (ekspresjonizm, futurizm) i chętnie do nich nawiązywał. Być może ze względu na taki charakter polskiego doświadczenia w tekstach poety niemal zawsze pojawiają się elementy krytyki społeczno-politycznej. Tymczasem Jeszurun, wyjeżdżający z Polski w młodszym wieku i z nieporównywalnie mniejszym bagażem wiedzy, doświadczeń, przeżyć i znajomości, nie był osobą publiczną. Jego świat rzeczywiście ograniczał się do okolic Krasnegostawu i Przedmieścia i to ten właśnie prywatny fragment Polski odnaleźć można w twórczości poety.

Anna Piątek
Uniwersytet Warszawski
ankapiatek@o2.pl