

Dariusz Dekiert

Uniwersytet Łódzki

 <https://orcid.org/0000-0003-1075-2567>

Między Jidyszlandem a Palestyną Twórczość jidyszowa i hebrajska Icchaka Kacnelsona

Pamięci dr Dory Kacnelson (1921–2003)

Wybór języka twórczości jako środka wyrazu artystycznego nie był dla polskich Żydów w okresie międzywojennym niczym oczywistym i dlatego zasługuje na szczególną uwagę. Większość bogatej twórczości powstawała w jidysz, który był zwykle również językiem codziennej komunikacji, zwanym pieszczotliwie *mame loszn* – „język matki”. U progu XX wieku literatura jidysz weszła w nową fazę rozwoju. Po okresie klasyków – Mendelem Mojcher Sforimem, Szolem Alechemem czy Icchakem Lejbem Perecem, którzy otworzyli jej drzwi do światowych salonów literackich – do głosu doszło nowe pokolenie, definiujące swą twórczość przez pryzmat młodości, nowatorstwa oraz ścisłych związków z literaturą światową, przy jednoczesnym zachowaniu tradycyjnych żydowskich motywów czy nawiązań literackich. W tym okresie zaobserwować można niezwykle rozkwit twórczości w jidysz, w języku, który po wielu latach lekceważącego traktowania stał się pełnoprawnym środkiem artystycznego wyrazu, pozbywając się tym samym odium języka brzydkiego, zniekształconego „żargonu”, jakie towarzyszyło mu od początków jego powstania.

Dla hebrajskiego zarezerwowana była sfera *sacrum* i nawet jeżeli pisano w tym języku, była to w większości przypadków twórczość czysto „technicznie” religijna – komentarze do Pisma Świętego, traktaty halachiczne czy responsa. Literatura świecka tworzona po hebrajsku stanowiła raczej wyjątek i wymagała od autora większego zaangażowania oraz poszerzonych studiów nad językiem, bez wątpienia pięknym, lecz *de facto* martwym. Wśród artystów żydowskich wybór hebrajskiego był deklaracją ideową, często powiązaną z innymi działaniami zainspirowanymi ideologią syjonistyczną.

Pod tym względem wyróżnia się twórczość Icchaka Kacnelsona, który jednocześnie pisał w jidysz i po hebrajsku. Co ciekawe, również jego debiut przebiegał dwutorowo: w 1908 roku opublikował równocześnie pierwszą książkę w języku hebrajskim – poemat prozą *Begwolot Lita* [Na litewskiej ziemi] (Warszawa 1908), oraz jidyszowy tomik z opowiadaniem, wierszami i poematami prozą *Dos wajse*

lebn [Białe życie] (Warszawa 5669 [1908–1909]). Spuścizna literacka Icchaka Kacnelsona, choć zdominowana przez utwory napisane po hebrajsku, odznacza się niezwykle bogactwem: składają się na nią poematy, wiersze, sztuki teatralne, nowele, książki dla dzieci, a nawet podręcznik hebrajskiej gramatyki przeznaczony do nauki w szkołach. Zwłaszcza ten ostatni dostarcza wielu informacji o stosunku Kacnelsona do języka, gdyż napisał go niejako na własne potrzeby¹. Był on bowiem nie tylko pisarzem, lecz przede wszystkim nauczycielem, który większość swojego życia poświęcił nauczaniu języka oraz pracy pedagogicznej w szkołach hebrajskich w Łodzi. Był m.in. założycielem i dyrektorem przedszkola i Gimnazjum Hebrajskiego przy ulicy Zawadzkiej (obecnie Próchnika) 43, którym kierował wraz ze swymi braćmi Moszem i Berlem Kacnelsonami. W przedszkolu pracowała także jego siostra Szejndla Fajnsztajn.

Bez wątpienia to właśnie tradycje rodzinne miały duży wpływ na wybór takie działalności. Jego ojciec Jakub Beniamin Kacnelson, publikujący utwory po hebrajsku i w jidysz pod literackim pseudonimem Ben Jamini², był pisarzem, a z zawodu mełamedem i dyrektorem reformowanych chederów (heb. *cheder me-tukan*) w Zgierzu i Łodzi³. To zapewne on był pierwszym nauczycielem synów i zaszczerpił w nich miłość do języka hebrajskiego. Jego działania szybko zaczęły przynosić rezultaty, gdyż jeden z pierwszych wierszy po hebrajsku Icchak napisał już w wieku 12–13 lat. Pisanie po hebrajsku oraz praca pedagogiczna były niewątpliwie rodzinną tradycją Kacnelsonów, poczynając od dziadka Arona, który razem ze swym synem Mosze prowadził szkołę w Bobrujsku⁴ [il. 1].



Il. 1. Henryk Barciński, *Portret poety K.*, przed 1934 rokiem

Źródło: „Nasz Przegląd Ilustrowany” 1934, nr 5, s. 5.

¹ I. Kacnelson, I. Berkman, *Hadikduk aruch beszita kala* [Gramatyka ułożona w sposób prosty], t. 1–2, Warszawa 5681 [1920/1921].

² Zob. Ben Jamini [Beniamin Kacnelson], *Lider* [Pieśni], Łódź 1930.

³ AMŁ k. 319.

⁴ Zob. M. Tzur, *Ruach acuw* [Smutny duch], Kibuc Lochamei Hagetaot 2012, s. 14.

Sam Kacenelson tak pisze o swych rodzinnych tradycjach:

Zarówno od strony ojca, jak i od strony matki jestem potomkiem rabinów i sławnych Żydów [...]. We wczesnym dzieciństwie opuściłem Litwę i przenieśliśmy się z rodziną do Polski. Kilka lat mieszkaliśmy w Zgierzu. Gdy w Warszawie przestała wychodzić hebrajska encyklopedia „Eszkol”, przy której pracował na stałe mój ojciec, otworzył on w Zgierzu szkołę hebrajską dla wybranych uczniów. Tam uczyłem się również i ja. Moje najwcześniejsze wiersze należą właśnie do tego okresu. Mój pierwszy wiersz dostał ode mnie oficer policji, który wszedł do naszej szkoły i ku zaskoczeniu wszystkich zaczął spisywać protokoły. Dał mi ten protokół, a ja mu dałem wiersz. Szkołę skończyłem w wieku dwunastu lat z powodu trudnej sytuacji. Mój ojciec wrócił do Warszawy i pracował w dzienniku „Hacefira”, ja zaś pracowałem w sklepie z materiałami. Gdy pracowałem w tym sklepie, pisałem tylko od czasu do czasu. Raczej głównie się uczyłem, a jeszcze więcej czytałem [...].⁵

Nie oznacza to, że Kacenelson nie pisał w jidysz w ogóle, posługiwał się nim również na co dzień. Utwory w obu językach powstawały równolegle przez cały okres jego życia, jednak na tle twórczości jidyszowej, traktującej raczej o sprawach codziennych, twórczość hebrajska nacechowana była poczuciem misji, jeszcze wyraźniej rysującej się w jego pracy pedagogicznej, misji nakazującej podejmować działania zmierzające do ożywienia hebrajskiego i uczynienia z niego języka codziennego. Mogłoby się wydawać, że wynikało to z wpływu idei syjonistycznych, ale w przypadku Kacenelsona motywy są inne. Nie ulega wątpliwości, że sympatyzował on z syjonizmem, jednak w doborze form gramatycznych oraz samym rozumieniu struktury języka wyraźnie widać tendencję do odtworzenia hebrajskiego w jego „czystej” biblijnej formie, bez późniejszych naleciałości, powstałych głównie na skutek wpływu języka aramejskiego oraz innych języków używanych przez Żydów na przestrzeni stuleci. Nie był to postulat syjonistów i taki wybór niewątpliwie wskazuje na wpływ idei Haskali, czyli żydowskiego Oświecenia, którego główni przedstawiciele niejednokrotnie podkreślali znaczenie biblijnego języka hebrajskiego⁶. Miało to związek z przekonaniem wielu zwolenników tego ruchu o nadmiernej roli Talmudu w tradycyjnym judaizmie. Odrzucając Talmud, negowali jednocześnie wpływ języka aramejskiego, w którym go w większości spisano. Tego zdania był również ojciec młodego Icchaka, zagorzały zwolennik Haskali, który w przeciwieństwie do tradycyjnych żydowskich instytucji edukacyjnych w swym zreformowanym chederze nauczał w pierwszej kolejności Biblii, naukę Talmudu pozostawiając na czas późniejszy⁷.

Wybór biblijnego języka hebrajskiego miał bardzo poważne konsekwencje. Gramatyka tego języka oparta jest na tych samych częściach mowy, które występują

⁵ Zob. I. Kacenelson, *Skica otobiografii*, rękopis w Archiwum Hakibuc Hameuhad, cyt. za: M. Tzur, *op. cit.*, s. 15. Wszystkie przekłady z hebrajskiego autora artykułu.

⁶ M. Wodziński, *Oświecenie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu*, Warszawa 2003, s. 70–74.

⁷ M. Tzur, *op. cit.*, s. 14.

w językach indoeuropejskich, jednak sam język funkcjonuje na nieco innych zasadach. Oprócz znanego z języków indoeuropejskich zjawiska fleksji, czyli odmiany poszczególnych części mowy, występuje również aglutynacja, czyli dołączanie do podstawowego nośnika znaczenia przedrostków i końcówek, z których każdy pełni inną funkcję gramatyczną lub nawet stylistyczną. Pozwala to zawrzeć w jednym słowie bardzo dużą ilość informacji, nie tylko o jego formie gramatycznej czy pozycji w zdaniu, lecz także relacji wobec innych wyrazów w szerszym kontekście. Sprawia to, że formy wyrazów stają się bardzo pojemne i w jednym krótkim słowie można zawrzeć treści, które w innych językach trzeba byłoby oddać kilkoma wyrazami, jak na przykład *uwoecha* (Ps. 121,8) – ‘i przyścia twego’. Warto zauważyć, że niezależnie od ideowych uzasadnień taka kondensacja treści w niewielkiej ilości zgłosek jest bez wątpienia cennym środkiem artystycznego wyrazu dla poety.

Zjawisko aglutynacji nie istnieje w języku aramejskim, który rozbija takie złożone elementy na mniejsze struktury, używając do tego celu elementów pomocniczych. Mimo że jest bardzo blisko spokrewniony z hebrajskim – należy do tej samej grupy języków północnozachodniosemickich, koleje jego losu były inne. Podczas gdy hebrajski był językiem wąskiej grupy ludności żydowskiej zamieszkującej tereny Izraela, aramejski był przez wiele stuleci uniwersalnym językiem międzynarodowym, którym posługiwały się wyznające różne religie grupy ludności na całym Bliskim Wschodzie. Był także językiem dyplomacji oraz językiem urzędowym w państwach, które na co dzień posługiwały się innymi językami, niekoniecznie semickimi, np. w Persji. Uniwersalizm ten sprawił, że jego struktury uległy znacznemu uproszczeniu.

Zapoczątkowany już w epoce biblijnej intensywny kontakt tych dwóch języków doprowadził do znacznych zmian w hebrajskim, który w efekcie wkroczył w następną fazę rozwoju, zwaną hebrajskim misznaickim (hebr. *laszon hazal*). Widać w nim wyraźnie tę samą tendencję odchodzenia od skomplikowanych syntetycznych struktur wyrazowych na rzecz analitycznych konstrukcji opartych na różnego rodzaju elementach pomocniczych. Na przykład przytaczana powyżej konstrukcja *uwoecha* zostaje w hebrajskim misznaickim rozbita na dwa wyrazy: *uwoe* (forma czasownika) *szelcha* (element pomocniczy *szel* + końcówka osobowa)⁸.

To samo zjawisko występuje w przypadku rzeczownika, prowadząc do radykalnego uproszczenia odmiany i czyniąc zbędnymi skomplikowane tabele deklinacyjne poszczególnych jego klas. Taka rewolucyjna zmiana została jednak uznana przez zwolenników Haskali za przejaw zepsucia, wręcz pidżynizacji języka i skutkowałą postulatem powrotu do jego formy czystej, za którą był uważany język biblijny. Ponadto z aramejskiego przeniknęło do hebrajszczyzny wiele wyrazów,

⁸ Kacnelson dopuszczał również możliwość takich konstrukcji – zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 1, s. 68 – jednak zarówno konsekwentne użycie konstrukcji syntetycznych w jego twórczości, jak i wysiłek, jaki włożył w ich systematyzację, wskazują, że to ten rodzaj konstrukcji był przez niego preferowany.

które Kacnelson konsekwentnie odrzucał, zastępując je wyrazami hebrajskimi o tym samym znaczeniu⁹.

Osobnym zagadnieniem jest podejście Kacnelsona do czasu gramatycznego. Biblijna fleksja hebrajska jest bardzo zredukowana, a czasowniki odmieniają się jedynie w dwóch podstawowych formach: *perfect* i *imperfect*. Nie wyrażają one gramatycznego czasu przeszłego czy przyszłego, obecnego w językach indoeuropejskich. Gramatyka hebrajskiego biblijnego nie lokalizuje zdarzenia w czasie, tylko odzwierciedla relację zdarzenia do czasu. Formy *perfect* i *imperfect* nie umiejscawiają czynności w przeszłości czy przyszłości, lecz wyrażają aspekt czasownika – fakt zakończenia (*zrobiłem*) lub braku zakończenia czynności (*robiłem*). Stąd też możliwe jest użycie form *perfect* do opowiedzenia o zdarzeniu, które zakończy się w przyszłości, lub form *imperfect* do opisu zdarzeń z przeszłości. W efekcie nie istnieje forma będąca odzwierciedleniem naszego czasu teraźniejszego, a formy hebrajskie interpretowane jako czas teraźniejszy są imiesłowami i mogą funkcjonować również jako rzeczowniki.

Dodatkową trudnością jest częste użycie środków syntaktycznych, np. przedrostka *waw* (pełniącego funkcję spójnika 'i') do tworzenia form o aspekcie przeciwnym, jak w *jomer* ('nie skończył mówić') oraz *wajomer* ('przemówił'). Stąd też często o właściwym czasie gramatycznym w przekładzie decyduje nie sama forma czasownika, lecz kontekst zdania, a przede wszystkim występowanie przysłówków czasu. Również ten aspekt języka hebrajskiego, niejednoznaczny i prowadzący do nieporozumień, ulega zmianie w okresie pobiblijnym, gdy został on zarzucony na rzecz bliskiego nam rozumienia czasu gramatycznego, a same formy z użyciem *waw* zanikły.

W kwestii aspektu czasownika Kacnelson prezentuje postawę niejednolitą. Akceptuje fakt istnienia czasu gramatycznego jako takiego¹⁰, dzieląc odmianę czasownika na czas przeszły, przyszły i teraźniejszy. Jednak, jak już wspomniano, funkcje formy czasu teraźniejszego w języku hebrajskim pełnią imiesłowy, które mogą być użyte zarówno jako czasownik, jak i rzeczownik. Idąc za przykładem biblijnym, pisarz traktuje konstrukcje czasu teraźniejszego bardziej rzeczownikowo. Oznacza to, że mogą one wchodzić w relacje z drugim rzeczownikiem, tworząc konstrukcje zwane *smichut* (*status constructus*). Jest to niemożliwe w nowohebrajskim, gdzie forma ta jest postrzegana jako czasownik. Na przykład w zdaniu (z wiersza Kacnelsona dla dzieci) *Kalbi ohew kraw*¹¹ 'Mój pies lubi walkę' zostało skonstruowane jako połączenie trzech rzeczowników (dosł. 'Mój pies [jest] lubiącym walkę'). W nowohebrajskim konstrukcja ta uległa rozbiciu i wydłużeniu

⁹ Np. konsekwentne użycie czasownika *chafac* 'chcieć' w miejsce czasownika *naca*, który upowszechnił się w późniejszym okresie.

¹⁰ Zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 2, s. 13–20.

¹¹ I. Kacnelson, *Haroe weedro* [Pasterz i jego stado], [w:] idem, *Jesz li szir* [Mam piosenkę], Hakibuc Hameuhad 1954, s. 36.

i wymaga użycia partykuły *et* łączącej wykonawcę z podmiotem czynności: *Ha-kelew szeli* (=kalbi) *ohew et hakraw*. Kacnelson dopuszcza również stosowanie *waw* zmieniającego czas teraźniejszy w przeszły, i na odwrót, i konsekwentnie stosuje te konstrukcje w swej twórczości, choć przyznaje, że są to konstrukcje biblijne o dużym stopniu skomplikowania¹².

Niestety kondensacja znaczeniowa biblijnych form, cenna dla poety, niekoniecznie sprawdza się w codziennej mowie. Hebrajski biblijny jest językiem silnie kontekstowym i często aby właściwie określić związek między wyrazami, a co za tym idzie właściwie zrozumieć sensu przekazu, sięgać należy po odległe składniki wypowiedzi. System ten jest kłopotliwy w codziennym użyciu, a do tego bardzo złożony morfologicznie, zawiera sporo wyjątków i oboczności, szczególnie wśród końcówek dzierżawczych, oznaczających w przypadku rzeczownika przynależność, a w przypadku czasownika – podmiot lub wykonawcę danej czynności. Jego prawidłowe opanowanie przez osobę nieposługującą się nim od dziecka wymaga dużej pracy i wyuczenia się wielu tabel odmian. Kacnelson był świadomy tego problemu i próbował mu zaradzić, systematyzując np. końcówki dzierżawcze różnych rodzajów rzeczowników i czasowników oraz dzieląc je na grup na wzór deklinacji i koniugacji łacińskich¹³. Niestety jego wysiłki na tym polu poszły na marne, gdyż szybko okazało się, że były one próbą pójścia pod prąd pewnych zjawisk językowych, które pojawiły się w hebrajskim i doprowadziły do powstania jego formy używanej obecnie. Struktury języka proponowane przez Kacnelsona okazały się w warunkach izraelskich zbyt skomplikowane i przez to zupełnie nieprzydatne. W społeczeństwie składającym się z osób pochodzących z różnych krajów i posługujących się różnymi językami ojczystymi narzędzie codziennej komunikacji będące dla nich językiem obcym musi być proste i funkcjonalne. Do tego nadają się bardziej struktury analityczne, które redukują wszelkie formy odmiany słowa do minimum bez utraty pierwotnego znaczenia. Nowohebrajski poszedł więc śladem misznaickiego, silnie redukując swą morfologię oraz preferując konstrukcje analityczne. Form syntetycznych nie odrzucono całkowicie, zostały one jednak nacechowane jako podniosłe, literackie.

Wszystko to sprawia, że teksty Kacnelsona są dla współczesnego hebrajskiego czytelnika trudne w odbiorze, gdyż wymagają szerokich kompetencji językowych. Trudność ta uwidacznia się chociażby w konieczności opatrywania niektórych utworów w wydawnictwach popularyzujących jego twórczość przypisami oraz ułatwiającymi zrozumienie tekstu znakami diakrytycznymi¹⁴. W tym kontekście

¹² Zob. *ibidem*, s. 71.

¹³ Zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 1, s. 75–103 (rzeczowniki), t. 2, s. 79–161 (czasowniki).

¹⁴ Zob. opowiadanie *Haneszika* [Pocałunek] w: *Choweret Icchak Kacnelson lichwod szawua basefer haiwri* [Zeszyt poświęcony Icchakowi Kacnelsonowi z okazji Tygodnia Książki Hebrajskiej], red. A. Horowic, Montreal 5707 [1947], s. 8, czy też internetowe wydanie *Begwulot Lita* w ramach projektu Ben Yehuda, <https://benyehuda.org/read/10872> (dostęp: 09.05.2022).

niezwykle ciekawą lekturą jest lista zaczerpniętych z biblijnego hebrajskiego kilkudziesięciu słów oraz zwrotów proponowanych w jego gramatyce, a mających wyrażać uczucia, jak radość czy smutek, oraz sytuacje codzienne, jak prośba, pragnienie, ostrzeżenie, pośpieszenie (kogoś), ucieszenie (kogoś). W nowohebrajskim, poza „proszę” oraz uniwersalnym „oj”, słowa z tej listy nie są używane, zastąpione przez inne słowa i zwroty, niekoniecznie nawet hebrajskie, jak arabskie *yalla*¹⁵.

Co ciekawe, w nienagannej pod względem stylu i formy korespondencji prywatnej po hebrajsku Kacnelson luzuje nieco sztywny gorset reguł i idei, pozwalając sobie na wtręty jidyszowe, a nawet polskie¹⁶. Nie jest ich wiele, pozwalają jednak dostrzec problemy, z jakimi borykali się działacze na rzecz odnowy języka hebrajskiego. Podstawowy to oczywiście brak słownictwa. Od czasów biblijnych rzeczywistość bardzo się zmieniła i trzeba było nazwać przedmioty i zjawiska, które w Biblii nie występują. Każdy język mówiony, w tym i polski, i hebrajski, radzi sobie z tym problemem trojako: tworzy nowe słowa na bazie już istniejących („drukarka”), nadaje starym słowom nowe znaczenia („mysz”) lub zapożycza gotowe słownictwo z innych języków („komputer”).

Mimo że twórczość Kacnelsona cechowało bardzo kreatywne podejście do języka, na polu słowotwórstwa wykazuje ona daleko posunięty konserwatyzm. W przypadku wyrazów nieistniejących w Biblii wyraźnie unikał on dwóch pierwszych sposobów, posilkując się w razie potrzeby zapożyczeniami. Widać to w stosowanych przez niego nazwach przedmiotów i zjawisk związanych z życiem codziennym, jak *posta* ‘pocztą’, *adresa* ‘adres’, *honorar* ‘honorarium’, *buzem* ‘wewnętrzna kieszeń marynarki’ (jid. *buzem tasz*) czy *spodnica*. Żadne z tych zapożyczeń nie przyjęło się w nowohebrajskim i dla każdego z nich powstały odpowiedniki na gruncie już istniejących słów. W kontekście sygnalizowania powyżej rugowania arameizmów nie dziwi również fakt konsekwentnego stosowania przez Kacnelsona hebrajskiego *michtaw* ‘list’ zamiast aramejskiego *igeret*, w przeciwieństwie do innych pisarzy hebrajskich tamtej epoki, w tym najsłynniejszego poety hebrajskiego Chaima Nachmana Bialika, pod którego wpływem Kacnelson zresztą pozostawał od wczesnej młodości, w efekcie w dorobku Bialika znalazł się wiersz *Igeret ktana* [Mały list], a w dorobku Kacnelsona *Michtaw* [List]. Innym poważnym problemem były słowa nacechowane emocjonalnie oraz potoczne. Tutaj również Kacnelson stosuje zapożyczenia z jidysz – swego języka ojczystego, pisząc *jat* (jid. ‘facet, kumpel’).

Współcześnie dodatkową trudność w odbiorze utworów poetyckich Kacnelsona sprawia fakt, że stosował on aszkenazyjską wymowę języka hebrajskiego, które w kwestii artykulacji spółgłosek i niektórych samogłosek odbiega od powszechnie obecnie stosowanej wymowy sefardyjskiej. Jego wiersze czytane zgodnie z zasadami tej drugiej tracą rytm, a czasami nawet rymy, co w przypadku

¹⁵ Zob. I. Kacnelson, I. Berkman, *op. cit.*, t. 1, s. 174.

¹⁶ Zob. korespondencja Kacnelsona z Josefem Chaimem Brennerem w: M. Tzur, *op. cit.*, s. 48–68.

poety tak dbającego o formę utworu jest stratą niepowetowaną. Widoczne jest to chociażby na przykładzie wiersza *Lewaja* [Pogrzeb].

Wymowa aszkenazyjska

Habaal hu hojlech riszojno weito
Hajlodim, baszuro sheacharej hamito

Wymowa sefardyjska

Habaal hu holech riszona weito
Hajeladim baszura sheacharej hamita¹⁷

Najsamprzód mąż kroczył w powadze, a za nim
Dzieciaki cichutko za trumną rządками.

Czytanie aszkenazyjskie nie jest cechą wyłącznie twórczości Kacnelsona; stosowali je również inni poeci i pisarze tamtych czasów, w tym wspomniany Ch.N. Bialik. Zapis utworu alfabetem hebrajskim jest taki sam zarówno w wersji aszkenazyjskiej, jak i sefardyjskiej, i dopiero jego odczytanie sprawia, że uwidaczniają się różnice. Nie był to więc decydujący czynnik, który sprawił, że poezja Kacnelsona stała się trudniejsza w odbiorze, jednak na pewno wpłynął na obniżenie jej atrakcyjności. Był to jeden z powodów, dla których jego sztuki teatralne nie zyskały uznania, a jemu samemu nie udało się otrzymać upragnionej posady w hebrajskim teatrze w Izraelu, o którą starał się podczas swojego drugiego pobytu w roku 1933. Już wtedy rozpowszechnienie wymowy sefardyjskiej było zbyt duże, a konkurencja używającej jej autorów zbyt znaczna¹⁸. Nie zmieniło to jednak jego podejścia do wymowy aszkenazyjskiej – żarliwie jej bronił:

Poeci, którzy powstaną nam spośród urodzonych w Ziemi Izraela, nie tylko mogą, lecz wręcz powinni śpiewać swe pieśni w wymowie sefardyjskiej, w czystości której się urodzili. W tym przypadku my jednak nie idziemy za ogólnie przyjętą wersją, lecz na odwrót: uczniowi wolno, lecz rabi nie! Niechże uczeń zrodzony w Tel Awiwie, Ein Harod czy Ben Szemen zachowa swoją, a rabi, oby żył sto dwadzieścia lat, litewski, wołyński czy polski Żyd swoją, wrodzoną mu wymowę, choćby zepsuta, lecz której się nie pozbędzie, gdyż bliższa mu jest bardziej niż ukochana żona... Z żoną ciężko się rozwieść, lecz z wymową – niemożliwe!¹⁹

Przy okazji warty jest podkreślenia fakt użycia rzeczownika *rabi*, oznaczającego nie tyle rabina, osobę sprawującą posługę religijną, co nauczyciela, duchowego mistrza. W tym sensie odróżnia się on od nauczyciela szkolnego (hebr. *more*), którego zadaniem jest nauczyć dziecko konkretnego przedmiotu. Co ciekawe,

¹⁷ I. Kacnelson, *Lewaja*, [w:] idem, *Szyrym* [Wiersze], Łódź 1937, s. 192–193; w przypadku tytułu tego tomu poetyckiego stosuję transkrypcję tradycyjną, zamiast *Szirim*, za stopką redakcyjną wydania z 1937 r.

¹⁸ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 110.

¹⁹ I. Kacnelson, *Hakdama leszloszat hakrachim* [Wstęp do trzech tomów], [w:] idem, *Sipurim umasot* [Opowiadania i eseje], Hakibuc Hameuhad 1982, s. 241.

more występuje w Starym Testamencie, a *rabi* – nie, pochodzi z aramejskiego i jest honorowym tytułem pierwszych uczonych w Piśmie zwanych *tanaitami* i *amora-itam*, którzy stworzyli podwaliny Talmudu²⁰. W późniejszym hebrajskim słowo to upowszechniło się w charakterze tytułatury („Szanowny Pan”) i zatraciło nieco swoje pierwotne znaczenie. Mimo że słowo *more* pojawia się często u Kacnelsona, w tym kontekście (wymagającym użycia słowa ‘nauczyciel’) użył arameizmu, i to w jego pierwotnym znaczeniu – ‘mistrz’. Świadczy to o wadze, jaką przywiązywał do swej hebrajskiej twórczości, oraz pozycji, w jakiej sam siebie sytuował – nie jako zwykły szkolny nauczyciel przekazujący podstawy gramatyki czy słownictwa, lecz duchowy mistrz, odnajdujący nowe znaczenia w prastarym biblijnym tekście.

Co ciekawe, Kacnelson nie był konsekwentny w kwestii wymowy i opublikował również nieliczne utwory w wymowie sefardyjskiej, jak piosenki dla dzieci *Hapridah* czy *Im klot hakaiz*, wydane w transkrypcji na alfabet łaciński wraz z zapisem nutowym w zbiorczym tomiku *Szirei jeladim. Songs for children* [Piosenki dla dzieci]²¹, czy piosenkę *Leil kaic. Eine Sommernacht* [Letnia noc]²².

Twórczość teatralna

Teatr to kolejny bardzo ważny aspekt w działalności Kacnelsona i jego największa pasja. Świadczy o tym napisana przez niego liczba sztuk teatralnych, które publikował już od początków swej literackiej kariery, jak jidyszowe *Der dekadent* [Dekadent] (Warszawa 1908), *Karikaturn* [Karykatury] (Warszawa 1909), czy hebrajski poemat dramatyczny *Im dimdumei haerew* [W zmierzchach wieczoru] (Odessa 1909). Niektóre z nich wychodziły w obu językach, jak komedia *Bocherim* [Młodzieńcy], której wersja jidyszowa ukazała się w roku 5669 wedle kalendarza żydowskiego, czyli 1908/1909, a hebrajska w roku 1911, czy poemat dramatyczny *Di zun! Di zun!* [Słońce! Słońce!], który ukazał się w 1908 roku w jidysz (Warszawa) oraz po hebrajsku (Odessa). Niektóre swoje sztuki Kacnelson również reżyserował, jak prezentowane w sali łódzkiego towarzystwa śpiewaczego „Hazomir” *Mechirat Josef* [Sprzedanie Józefa]²³. Był on ponadto jednym z założycieli hebrajskiego teatru Habima w Łodzi, jednak przedsięwzięcie to zakończyło się niepowodzeniem. W swych wspomnieniach Kacnelson pisze:

Teatr od najmłodszych lat był moją największą słabością. Od razu po sklepie, jeszcze przed posiłkiem, brałem monetę, wchodziłem na galerię, a mój wzrok dosłownie

²⁰ Zob. E. Szoszan, *Milon Even Shoshan*, Izrael 2003, t. 5. s. 1738.

²¹ *Szirei jeladim. Songs for children*, red. J. Engel, Berlin [ok. 1923], s. 2–3, 16–17. Tomik wydany w Berlinie z przekładami angielskimi przez Agency for the Diaspora Berlin.

²² J. Engel, I. Kacnelson, *Leil kaic. Eine Sommernacht*, Berlin 1923.

²³ Zob. *Haalmanach szel „Hazomir”* [Almanach „Hazomir”], Łódź 5669 [1908/1909], s. 12; w 1909 r. dramat ten został również opublikowany.

przyklejał się do pojawiających się przede mną obrazów. Mój ojciec był wtedy w Warszawie, a matka, wielka miłośniczka teatru, zawsze była ciekawa mych opowiadań o tym, co widziałem i słyszałem. Wyniosłem z teatru więcej niż ze wszystkich mych książek razem wziętych: repertuar był szeroki i dobrany, Shakespeare, Goethe, Schiller i inni. Wszystkich widziałem na scenie. Nie wszystkich zrozumiałem w pełni, ale bardzo mnie poruszyli. Deklamowałem na głos z aktorskim zapałem, płakałem, śmiałem się w miejscach, w których trzeba, z głosem, intonacją i mimiką prawdziwego aktora²⁴.

Fascynacja Biblią objawia się w twórczości Kacnelsona niezależnie od języka. W wielu swoich utworach nawiązuje wprost do motywów biblijnych. Widoczne jest to głównie w sztukach teatralnych, często opartych bezpośrednio na motywach ze Starego Testamentu, parafrazujących historie w nim zawarte, np. Józefa (obok *Mechirat Josef* także *Beweit hamiszne*), proroków (*Hanawi* [Prorok]), króla Achaszwerosza, choć zdarzają się również nawiązania do motywów chrześcijańskich, jak w opublikowanym przez wydawnictwo Jung Idysz, napisanym w jidysz poemacie dramatycznym *Fatima*.

Twórczość teatralną Kacnelsona w języku hebrajskim cechuje niespotykane wśród innych autorów podejście do tekstu biblijnego jako do klasycznego tekstu teatralnego zawierającego doskonały materiał sceniczny. Świadomie odrzuca on wątki dramatyczne i komiczne mające związek z kulturą grecką i koncentruje się jedynie na interpretacji tekstów Starego Testamentu. Połączenie Biblii i teatru miało w przypadku Kacnelsona głęboki wymiar duchowy, choć nie należy pomijać również jego strony praktycznej – edukacyjnej. Jego zdaniem tekst nabiera swego ostatecznego kształtu dopiero, gdy jest wypowiedziany. Wtedy staje się częścią rzeczywistości, a nawet ją kreuje. Wierzył, że to słowo stwarza sytuację, a sytuacje wymagają słów. Było to podejście typowe dla mistyki żydowskiej, według której stworzenie świata odbyło się za pomocą słów wypowiedzianych przez Boga właśnie po hebrajsku. Co więcej, niektóre autorytety rabiniczne wręcz twierdziły, że tekst Starego Testamentu był czymś w rodzaju partytury, z której Stwórca wykonał symfonię stworzenia²⁵. Użycie słów z tego samego źródła i wypowiedzenie ich na nowo w sztuce teatralnej nadaje tekstowi głębszy wymiar mistyczny, którego celem jest wywarcie wpływu na widza i przeniesienie go w inny wymiar duchowości. Kacnelson pragnął w ten sposób sprawić, by odbiorca stał się częścią biblijnej historii, by ujrzał ją na własne oczy, zrozumiał oraz głęboko przyswoił. Tak to ujmował:

I oto na sali zapada ciemność. Gdybym nie trzymał mych uczuć na wodzy, zacząłbym wrzeszczeć ze strachu i emocji... Aż tu staje się cud: w czarodziejski sposób sama unosi się kurtyna. Otwierają się bramy do „innego świata”, a w nim, gdzieś w oddali, ledwo widoczny dla widzów, pojawia się Człowiek. [...] O teatrze! Jesteś przykładem żywej twórczości.

²⁴ I. Kacnelson, *Skica otobiografit*.

²⁵ Zob. *Midrasz Raba*, *Bereszit*, parasza 1, wers 1; *Zohar*, cz. 2, s. 161a.

Twoja scena jest jak otwarta dłoń. A na dłoni tej ukazujesz nam kruchego, delikatnego, a następnie rosnącego do rozmiarów olbrzyma, tańczącego i skaczącego – Człowieka [...] ²⁶.

Hebrajskie sztuki teatralne Kacnelsona wpisują się w nurt niezwykle ważnej w judaizmie twórczości zwanej *midrasz* ²⁷. Jest to pojęcie bardzo obszerne i oznacza szeroką gałąź literatury żydowskiej objaśniającej Biblię oraz inne aspekty życia religijnego za pomocą opowieści, legend i paraboli. Nie bez znaczenia jest też ich aspekt edukacyjny: opowiadając proste historie, wyjaśniały skomplikowane zagadnienia religijne i etyczne. Istnieją również *midrasze* objaśniające Stary Testament i będące jego alegorycznym komentarzem. Ponieważ nie są kanonicznymi tekstami, mogą sobie pozwolić na więcej swobody, zaglądając za kulisy biblijnych wydarzeń i opisując w formie legend wydarzenia, a nawet osoby niewystępujące w pierwotnym tekście. Dokładnie w ten sam sposób funkcjonują teatralne adaptacje Kacnelsona: na kanwie tekstu biblijnego opowiadają historię mającą za zadanie poruszyć i zmienić czytelnika. W tradycyjnej hermeneutyce żydowskiej *midrasze* są trzecim z czterech stopni rozumienia tekstu hebrajskiego (*pszat* – rozumienie dosłowne, *remesz* – rozumienie kontekstowe, *drasz* ²⁸ – rozumienie alegoryczne, *sod* – rozumienie tajemne), których pierwsze litery układają się w hebrajski wyraz PaRDeS, oznaczający raj. Przejście na ostatni stopień możliwe jest w żydowskiej mystyce za pomocą wieloletnich studiów i praktyk modlitewnych. Wydaje się, że w teatrze Kacnelson wyczuwał podobną moc, zdolną przenieść człowieka w inny wymiar i przemienić go. Jeden i drugi sposób łączył ten sam cel: osiągnięcie kontaktu z Absolutem za pomocą słowa.

Na scenę pada blask jutrzeńki, ożywczej jak w Pieśni nad Pieśniami. To ukryte światło ma w naszych oczach coś tak ludzkiego, że prawie widzimy duchy pragnące przedrzeć się do jego wnętrza. Ludzie – otwórzcie swe serca! Spójrzcie na Leę z możnego rodu, pragnącą wyrwać się dalej niż na cztery łokcie z zaczarowanego kręgu i czyńcie jak ona! [...] Jeszcze coś ją trzyma, coś ziemskiego, jej ziemskie nozdrza jeszcze oddychają. Zaraz to zwalczy... Jeszcze podmuch, jeszcze jeden – niebiańskie wichry są coraz silniejsze... Zwyciężają i oto się stało! Wyrwała się, leci... ²⁹

Nie bez znaczenia był też aspekt czysto pedagogiczny. Kacnelson jest autorem szeregu sztuk teatralnych przeznaczonych dla dzieci, zarówno w języku hebrajskim, jak i w jidysz. Oprócz kształtowania postaw moralnych odpowiadały one haskalowym postulatom obrony tożsamości żydowskiej oraz podtrzymywaniu świadomości historycznej wśród najmłodszych. Było to związane ze wspomnianą powyżej

²⁶ I. Kacnelson, *Sipurim umasot*, s. 165.

²⁷ Zob. *Polski słownik judaistyczny. Dzieje – kultura – religia – ludzie*, oprac. Z. Borzymińska, R. Żebrowski, t. 2, Warszawa 2003, s. 151–154.

²⁸ Od tego samego hebrajskiego rdzenia pochodzi właśnie słowo *midrasz*.

²⁹ I. Kacnelson, *Sipurim umasot*, s. 245–246.

tendencją powrotu do korzeni i odtworzenia „czystej”, opartej na Biblii wersji judaizmu, bez późniejszych talmudycznych naleciałości³⁰. Jego napisane prostym językiem utwory teatralne sprawić miały, podobnie jak w przypadku dorosłej publiczności, by dziecko odebrało treść biblijną jako żywą historię przekazaną językiem mówionym. Co ciekawe, w twórczości jidyszowej dla dzieci, podobnie jak w teatrze, nie stronił od współpracy z awangardowymi poetami, jak Mojżesz Broderson, którego wiersze zamieścił w tomiku wierszy dla dzieci *Gezang un szpil* [Śpiew i zabawa]³¹. W 1922 roku wystawiono *Karikaturen* w założonym przez Brodersona teatryku marionetek Chad Gadija, a w 1928 roku piosenki Kacnelsona z muzyką Izraela Gładzsteina weszły do repertuaru, również kierowanego przez Brodersona, teatru Ararat³².

Przyroda

Istotnym motywem hebrajskiej twórczości Kacnelsona jest Ziemia Izraela, opisy jej przyrody oraz miejsc ważnych dla tradycji żydowskiej. Co ciekawe, część zawierających ten motyw utworów powstała już w początkowym okresie twórczości, zanim pisarz po raz pierwszy odwiedził Izrael, jak np. napisana w 1906 roku piosenka *Jafim haleilot bichmaan* [Jak piękne są noce kanaańskie]³³, jeden z najpopularniejszych jego utworów we współczesnym Izraelu. Był tam dwukrotnie, po raz pierwszy w roku 1924, a potem w 1933³⁴. Prawdopodobnie planował wyjechać nawet wcześniej, w roku 1910, by włączyć się w prace nad powstającym w tym samym czasie teatrem hebrajskim, jednak z nieznanых powodów nie zrealizował swych planów³⁵.

Oczywistym jest, że motywy izraelskie w pierwszym okresie twórczości Kacnelsona nie zostały zaczerpnięte z empirycznych doświadczeń, tylko z lektur, w tym głównie z tekstu biblijnego. Brak jest szczegółowych opisów, dominuje wyidealizowany obraz Izraela jako ziemi obiecanej, krainy ludzi szczęśliwych, żyjących z pracy rąk w zgodzie z naturą. Motywy te wypływają one wprost z tęsknoty żyjącego na wygnaniu Żyda za idealnym krajem przodków. Jest w nich coś z fascynacji ziemią nieodkrytą, wręcz Dzikim Zachodem.

Rozgrzeje się Galilea –
Jako i serce moje:
U boku mego strzelba,
I koń arabski³⁶.

³⁰ Zob. M. Wodziński, *op. cit.*, s. 71–72.

³¹ I. Kacnelson, *Gezang un szpil*, Warszawa 1920.

³² G. Rozier, *Mojżesz Broderson. Od Jung Idysz do Araratu*, tłum. J. Ritt, Łódź [2008], s. 101.

³³ I. Kacnelson, *Szyrym*, s. 9.

³⁴ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 109–111.

³⁵ Ibidem.

³⁶ I. Kacnelson, *Szir Hagalil* [Wiersz galilejski], [w:] idem, *Szyrym*, s. 116–117.

Konfrontacja z bliskowschodnią rzeczywistością izraelską była dla Kacnelsona wielkim rozczarowaniem. Trudne i niebezpieczne warunki życia w Ziemi Obiecanej oraz wysoka cena, jaką przyszło płacić pierwszym osadnikom za urzeczywistnienie swych syjonistycznych marzeń, nie ostudziły co prawda jego emigracyjnych zapałów – zakupił nawet działkę w pod budowę swego przyszłego domu³⁷ – sprawiły jednak, że w swej twórczości zaczął opisywać rzeczywistość prawdziwą, którą zobaczył na własne oczy. Podczas pobytów starał się jak najdokładniej poznać swą nową ojczyznę, wiele podróżował i poznawał nowych ludzi. Miał tam również rodzinę; jego kuzyni Berl Kacnelson i Icchak Tabenkin byli znanymi działaczami syjonistycznymi³⁸. Jednak nawet w Izraelu doznawał przejmującego uczucia samotności, które wcześniej traktował jako wynik przebywania w diasporze³⁹. Również los w czasie obu podróży wyraźnie mu nie sprzyjał: podczas pierwszej został ukąszony przez skorpiona, podczas drugiej nabawił się poważnego zakażenia, co w obu przypadkach spowodowało konieczność wcześniejszego, niż planował, powrotu do Polski.

Z wierszy izraelskich

Śpij syneczku, oczka zmruż
Za oknem szakał wyje już...
„To nie szakał, on już śpi
To jest zbójca żądny krwi,
Tam czatuje na nas zbój – ”
Śpij syneczku mój...

*

Śpij syneczku, oczka zmruż
Tam gdzieś skorpion czyha już...
„To nie skorpion matko, wiesz
To arabski zbójca jest
Tam czatuje na nas zbój – ”
Śpij syneczku mój...

*

Śpij syneczku, oczka zmruż,
Pękł w ogrodzie płot wśród burz...
„O nie matko, to nie płot,
Strzały we mnie trafił grot...
Usiądź mamó, nie budź mnie –
Ja już zasnąć... Zasnąć chcę”.

1937⁴⁰

³⁷ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 109–110.

³⁸ Zob. C. Kacnelson-Nachumov, *Icchak Kacnelson*, Buenos Aires 1948, s. 9.

³⁹ Zob. *ibidem*.

⁴⁰ I. Kacnelson, *Szyrym*, s. 78–79.

Przyroda, nie tylko izraelska, jest częstym motywem w twórczości Kacnelsona. Odnajdujemy w niej również opisy natury oraz zjawisk, z którymi stykał się on na co dzień, mieszkając w Polsce. Wziąwszy pod uwagę jego fascynację teatrem, można postawić tezę, że przyroda często była rodzajem scenografii, stwarzała odpowiedni nastrój i współgrała z przekazem, jak w bardzo wczesnym wierszu *Wiosną*, pisanym formatem mieszanym – dwunasto- i dziewięciogłoskowym.

Przygnębiony byłem w dni straszne zimowe
Mówiłem: niech wiosna nastanie –
Wtedy ona i we mnie życie tchnie nowe
Jak we wszystko dookoła mnie⁴¹.

Również ta przyroda jest pewnym tworem idealnym, w którym odzwierciedla się często tęsknota pisarza za utraconym rajem dzieciństwa, spędzonego w niewielkim miasteczku Korelicze koło Nowogródka⁴². To właśnie takie malutkie senné miasteczko, sztetl, jest dla Kacnelsona symbolem ciepła, radości życia, z jednej strony prostego i zbliżonego do natury, z drugiej pełnego magii i tajemnic. Dał temu wyraz szczególnie w swych pierwszych publikacjach: np. hebrajskim poemacie prozą *Begwulot Lita*, opisującym podróż do kraju dzieciństwa, którą odbył w pierwszych latach XX wieku.

Miasteczko jeszcze spało wzdłuż długiej wąskiej uliczki. Małe domki o bielonych ścianach i białych okiennicach oraz białych ramach okien, które na okiennice sobie nie zasłużyły. Dywan różnorakich ogrodów, z których żaden nie wywyższa się nad drugim w oczach obserwatora. Przez całą długość ulicy widać było pojedyncze dachy z kominami, a każdy komin zdawał się być śliczną dziewczynką siedzącą na dachu i palącą „lulkę”. Zdawało się, że każdy z tych domów ma jakąś szczególną tajemnicę i starczy wspiąć się w taki poranek, jak ten, na jeden z dachów, zajrzeć do komina, a ujrzy się tajemnicę w formie serca, ukrytą w tym małym budyneczku... Ale wystarczy – oto wschodzi słońce!⁴³

Fascynacja prowincją jest charakterystyczna dla twórczości Kacnelsona w obu językach, co widoczne jest w wydany niedługo po *Begwulot lita* jidyszowym tomie poezji *Dos wajse lebn*. Sztetl, dla literatury żydowskiej miejsce wręcz archetypowe, sielankowa enklawa życia tak bardzo kontrastująca z wielkomiejskim gwarem, jest w tym tomie stałym i bardzo charakterystycznym motywem⁴⁴. Podobnie

⁴¹ Idem, *Baawiw* [Wiosną], [w:] idem, *Szyrym*, s. 25.

⁴² Zob. C. Kacnelson-Nachumov, *op. cit.*, s. 65.

⁴³ I. Kacnelson, *Begwulot Lita*, s. 15.

⁴⁴ Zob. M. Adamczyk-Garbowska, *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004, s. 20.

jak w twórczości hebrajskiej, miasteczko kojarzone jest jednoznacznie z dzieciństwem, z matczyną miłością i troską. Jak Kacnelson sam przyznaje w poemacie prozą *Judisz*:

Jestem dzieckiem żydowskim i kocham białe życie na ziemi. [...] Wstąpić chcę na wielką górę w dzień świąteczny i spojrzeć z niej w dół na ziemię. Pięknie musi to wyglądać, gdy wszystkie kolory wysypują się ze swych izb na uliczki i mieszają się ze sobą, czarny z białym, zielony z niebieskim, czerwony z żółtym – i płasają w wielkim kolorowym tańcu, śpiewając wielką kolorową melodię.

Kiedyż ten świąteczny dzień nadejdzie?

I drżą gwiazdy nad swymi kolorami jak wierne matki.

Śluchajcie! Gwieździsta noc mnie wzywa, zobaczyć chcę, jak ma matka nade mną drzy...⁴⁵

Śmierć

Wiele hebrajskich utworów Kacnelsona traktuje o umieraniu, jednak w jego twórczości jidyszowej sprzed 1939 roku ta tematyka nie jest praktycznie obecna, choć pojawia się oczywiście potem w jidyszowej *Dos lid fun ojsgehorgenem jidishn folk* (*Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*), powstałej w getcie warszawskim oraz w obozie internowania Vittel we Francji. Jednak wyraźnej obecności tego tematu w twórczości Kacnelsona nie można przypisać jedynie doświadczeniom związanym z Zagładą, okrucieństwem i wszechobecnością śmierci, która pochłonęła również najbliższe mu osoby. Nie są to również echa I wojny światowej, której trauma obecna jest w literaturze polskiej oraz żydowskiej okresu międzywojennego. Temat śmierci jest w twórczości Kacnelsona obecny już we wczesnych jego utworach.

W nocy śmierć do mnie przyszła
Ludzką postać miała
W długi czarny płaszcz
Ubrana była cała⁴⁶.

Jest to o tyle zaskakujące, że w literaturze poświęconej Kacnelsonowi często podkreśla się właśnie optymizm, humor i radość życia, jakie miały charakteryzować jego utwory, w odróżnieniu od dzieł innych, „poważnych i dostojnych”, twórców hebrajskich tamtej epoki⁴⁷. Należy tu jednak dokonać rozróżnienia po-

⁴⁵ I. Kacnelson, *Judisz* [Jidysz], [w:] idem, *Dos wajse lebn*, s. 105.

⁴⁶ I. Kacnelson, *Baal Hachow* [Dłużnik], [w:] idem, *Szyrym*, s. 211; wiersz powstał w latach 1903–1904.

⁴⁷ Zob. M. Tzur, *op. cit.*, s. 22–23; A. Pawelec, M. Sitarz, *Ostatni Żyd w Europie*. „Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie” Jicchoka Kacnelsona, „Zeszyty Naukowe Centrum Badań im. Edyty Stein” 2014, nr 12: *Wobec samotności*, red. A. Kaczmarek, A. Kulig, K. Machtyl, s. 203–220.

między utworami napisanymi dla dzieci oraz dla celów edukacyjnych a najbardziej intymną formą wyrazu – poezją. Rzeczywiście te pierwsze pełne są radości i słońca, śmiechu i tańca. Był to również zamierzony koncept pedagogiczny. Jako doświadczony nauczyciel Kacnelson doskonale rozumiał, że dzieci, szczególnie to najmłodsze, najlepiej uczą się przez zabawę, dlatego pisał dla swoich uczniów wiersze i piosenki, które z jednej strony bawiły, a z drugiej edukowały, jednocześnie zapoznając najmłodszych zarówno z hebrajskim słownictwem (jak wiersze o zwierzętach czy zawodach), jak i z formami gramatycznymi⁴⁸.

Gdy weźmie się do ręki wydanie opowiadającej o proroku Elizeuszu sztuki Kacnelsona *Hanawi* [Prorok], rzuca się w oczy niezwykła staranność edytorska. Gruby, czerpany papier, duży i bardzo wyraźny druk oraz bardzo „rozrzutna” typografia (na jednej stronie mieści się dosłownie kilka zdań) to cechy tej publikacji, które odróżniają ją od większości wydawnictw tamtej epoki, zarówno w jidysz, jak i po hebrajsku, często drukowanych na papierze złej jakości, niewyraźnymi i niewielkimi czcionkami. Nawet jeśli wziąć pod uwagę niezwykłą dbałość Kacnelsona o zewnętrzny wygląd wszystkich jego publikacji⁴⁹, *Hanawi* jest niewątpliwie wydaniem bibliofilskim. Świadczy to o niezwykłej wadze, jaką przykładął autor właśnie do tego utworu. Nie ulega wątpliwości, że Kacnelson postrzegał siebie jako proroka, osobę stojącą na scenie życia i deklamującą strofy, których słowa być może odmienia serca słuchaczy. W jego przypadku było to jednak zarazem i przekleństwo, i dar. Przekleństwo prorocstwa, koszmarnych wizji, które urzeczywistniły się jeszcze za jego życia, przekuwał on w pełną życia i radości pieśń. Była ona dla twórcy wytchnieniem od strasznych obrazów, które wyobrażenia podsuwała mu już od najmłodszych lat, oraz ciężkich przeżyć, którymi doświadczył go los już w młodości.

Uciekam, odkąd tylko ujrzałem świat na oczy – uciekam, a oczy mam otwarte – jak u Adama, to znaczy jeszcze jestem w raju, lecz zjadłem już Owoc Poznania. [...] Od tego dnia uciekam... Dziesiątki lat już tak uciekam, zakrywam swe uszy przed złymi duchami, które do nich szepcą. Szczęśliwi jesteście, bo wam tych szeptów nie ujawniłem, śpiewałem tylko o drzewach, kamieniach i rzeczach codziennych, a nie o tych wszystkich straszliwych wizjach, które mym oczom się ukazywały, co cięły mnie jak ostrza. [...] Zawsze gdy spadł taki głaz na mą głowę, wołałem: Jedno z nas: ja lub głaz, wyjdzie z tego bez szwanku, a drugiemu stanie się krzywda. Jeśli nie pęknie mi czaszka, na pewno to właśnie ten kamień rozpadnie się na kawałki. Ta myśl sprawiała, że zaczynałem w mózgu sprawdzać, czy coś zadźwięczy, czy raz jeszcze poruszy me serce, próbowałem się też śmiać, by sprawdzić, czy broń Boże nie zapomniałem, jak to się robi, i wtedy ukazywały się te tańczące kręgi będące strofami mych pieśni!⁵⁰

⁴⁸ Zob. np. I. Kacnelson, *Gan jelađim* [Ogród dziecięcy], Warszawa 1918.

⁴⁹ Zob. np. wyrzuty, jakie czyni Kacnelson Brennerowi z powodu niewłaściwego układu jego wierszy (M. Tzur, *op. cit.*, s. 54).

⁵⁰ I. Kacnelson, *Sipurim umasot*, s. 245–246.

Zakończenie

Jestem z tych, co nie wiedząc czemu, na ofiarny idą stos.
Z tych, którym nigdy nie znajdzie miejsca na ziemi los...
Z tych jestem, co bratem obcego zwą, z obcymi z kielicha piją –
Z tych, których życie jest krótkie i śmierć nawet samotnie im mija⁵¹.

Recepcja twórczości Kacnelsona pełna jest paradoksów. W okresie przedwojennym był on artystą niezwykle cenionym, autorem o bogatym dorobku literackim w dwóch językach, członkiem awangardowych grup artystycznych, a nawet, jak w przypadku Szoszany Częstochowskiej oraz Malkiela Lusternika, mentorem i nauczycielem młodego pokolenia twórców. Jednak po Zagładzie twórczość ta uległa zapomnieniu, zarówno w Izraelu, jak i poza jego granicami, przyćmiona niezwykle rozgłosem jego przejmującej jidyszowej *Pieśni o zamordowanym żydowskim narodzie*, uznanej przez społeczność międzynarodową za ważny głos o Holokauście, o czym świadczy liczba przekładów na obce języki⁵² – ale uznanie to nie przełożyło się na zainteresowanie innymi dokonaniai autora.

Niewątpliwie podstawowe znaczenie mają tutaj osobliwości języka, którego używał w swej twórczości, choć to właśnie hebrajski był dla niego głównym oraz najważniejszym środkiem artystycznego wyrazu. Jednak nadmierna waga, jaką przywiązywał do haskalowej ideologii odrodzenia czystej biblijnej hebrajszczyzny sprawiła, że wyobrażenia i preferencje Kacnelsona dotyczące kształtu ożywianego języka i jego wewnętrznych struktur rozminęły się z rzeczywistością. Oświeceniowe postulaty były niemożliwe do zrealizowania na gruncie praktycznym, gdyż biblijny hebrajski jest językiem literackim i nie do końca odpowiada wymogom języka mówionego. Nowohebrajski poszedł zupełnie inną drogą, prostota i pragmatyzm wzięły górę nad kunsztem i estetyką. To, co przez Kacnelsona odbierane było jako „zepsucie”, okazało się konieczną ceną, jaką ten martwy język musiał zapłacić, by z literackiego stać się na powrót językiem żywym.

Twórczość Kacnelsona wykazuje niespotykaną wcześniej symbiozę idei Haskali z syjonizmem. To niezwykle o tyle, że pojawienie się ruchów syjonistycznych pod koniec XIX wieku zostało przyjęte przez zwolenników Oświecenia wręcz wrogo⁵³. Mimo pewnych wspólnych postulatów, jak powrót Żydów do tradycyjnych zawodów, w tym rolnictwa, obrona żydowskiej tożsamości czy pielęgnacja języka hebrajskiego, Haskala zakładała akulturację i pozostanie w diasporze w miejscu dotychczasowego pobytu, syjonizm zaś od początku optował za niezależnym państwem żydowskim. Kacnelson łączy te dwie ideologie, tworząc jako oświecony

⁵¹ Idem, *Miszirei ota isza* [Z wierszy dla tejsze kobiety], [w:] idem, *Szyrym*, s. 12.

⁵² Utwór został przetłumaczony na większość języków europejskich oraz japoński i arabski. W sumie powstało kilkanaście przekładów.

⁵³ M. Wodziński, *op. cit.*, s. 264.

syjonista, czerpiący z bogatej tradycji biblijnej, lecz marzący o życiu w Izraelu i urzeczywistnieniu tam własnych ideałów. Jego twórczość cechuje jednak również rozdarcie oraz świadomość losu wygnańca, błakającego się między Jidyszlandem a Palestyną, który nigdzie nie był w stanie zamieszkać na stałe.

Bibliografia

Literatura podmiotowa

- Kacnelson I., *Begwulot Lita*, Warszawa 1908.
 Kacnelson I., *Bewait hamiszne*, Warszawa 5680 [1919/1920].
 Kacnelson I., *Dos wajse lebn*, Warszawa 5669 [1908/1909].
 Kacnelson I., *Fatima*, Łódź 5680 [1919/1920].
 Kacnelson I., *Gan jeladim*, Warszawa 1918.
 Kacnelson I., *Hanawi*, Łódź 5682 [1921/1922].
 Kacnelson I., *Jesz li szir*, Hakibuc Hameuhad 1954.
 Kacnelson I., *Mechirat Josef*, Warszawa 1909.
 Kacnelson I., *Szyrym*, Łódź 1937.
 Kacnelson I., *Sipurim umasot*, Hakibuc Hameuhad 1982.
 Kacnelson I., Berkman I., *Hadikduk aruch beszita kala*, t. 1–2, Warszawa 5681 [1920/1921].

Literatura przedmiotowa

- Adamczyk-Garbowska M., *Odcienie tożsamości. Literatura żydowska jako zjawisko wielojęzyczne*, Lublin 2004.
 Borzymińska Z., Żebrowski R., *Polski słownik judaistyczny*, t. 1–2, Warszawa 2003.
 Choweret Icchak Kacnelson *lichwod szawua hasefer haiwri*, Montreal 5707 (1947).
 Kacnelson-Nachumov C., *Ichhak Kacnelson*, Buenos Aires 1948.
 Szoszan E., *Milon Even Shoshan*, t. 1–6, Izrael 2003.
 Tzur M., *Ruach acuw*, Kibuc Lochamei Hagetaot 2012.
 Wodziński M., *Oświecenie w Królestwie Polskim wobec chasydyzmu*, Warszawa 2003.

Abstract

Between Yiddishland and Palestine. Yiddish and Hebrew works by Icchak Kacnelson

The literary work of Icchak Kacnelson from the very beginning was bilingual and oscillated between two worlds – the Yiddish reality of Eastern Europe and the dream land of Israel. Despite his great involvement in Yiddish works, including participation in the avant-garde artistic group Jung Yiddish, his literary legacy was dominated by works written in Hebrew. It was in this language that his numerous poems, plays, short stories, books

for children, and even a textbook of Hebrew grammar, intended for study in schools, were written. It is distinguished by an extraordinary attention to form and a specific sense of the mission of the writer, who considered himself the restorer of the Hebrew language. The analysis of the language he used shows that he sought to recreate the biblical language and later remove accretions, mainly related to the influence of the Aramaic and European languages. This is visible both in the structure of a sentence and in grammatical forms.