

Teksty Drugie 1992, 5 , s. 47-62



Poetyka żydowskości: Mandelsztam, Dante a „zaszczytne powołanie Żyda”

Clare Cavanagh

Clare Cavanagh

Poetyka żydowskości: Mandelsztam, Dante a „zaszczytne powołanie Żyda”

„Podobnie jak odrobina piżma wypełnia swoim zapachem cały dom, tak znikoma doza judaizmu zabarwia całe życie”, napisał Mandelsztam w swojej autobiografii *Zgiełk czasu*. W ten oto sposób, choć nadal niechętnie, akceptuje on w 1925 roku przemożną siłę przeszłości, którą do tej pory próbował ominąć, przekształcić lub całkowicie wykorzenić. W innym miejscu swojej autobiografii opisał naturę ciężenia przeszłości, przed którą nie ma ucieczki:

Cały ten elegancki miraż Petersburga zdawał się jakby snem, olśniewającą zasłoną zakrywającą przepaść, podczas gdy wokół krzewił się chaos judaizmu — nie ojczyzna, nie dom, nie rodzinne ognisko, ale właśnie chaos, nieznanne łono świata, z którego wyszedłem, którego się lękałem, o którym snułem niejasne domysły i przed którym uciekałem, zawsze uciekałem.

Nie zamierzam w tym miejscu opisywać całej zawiłej trasy, jaką odbył Mandelsztam w ucieczce przed naciskiem żydowskiej przeszłości, ani rozważać sposobów, w jaki ta przeszłość, którą próbował zmusić do

Od tłumacza: Większość cytatów za: *Osip Mandelsztam „Słowo i kultura. Szkice literackie”, tłum. R. Przybylski, Warszawa 1972 (SK), oraz „Poezje”, Kraków-Wrocław 1984 (P)*. Pozostałe — jeśli nie zaznaczono inaczej — podaję w moim przekładzie za autorką artykułu.

milczenia, wywierała jednak wpływ na jego wczesną twórczość. Interesuje mnie przede wszystkim jego równie niespodziewany powrót do żydowskich korzeni, kiedy u schyłku lat dwudziestych próbował nakreślić portret poety jako społecznego wyrzutka; poety, który — jak pisał w *Czwartej Prozie* — idzie za głosem „zaszczytnego powołania Żyda [poczołnoje zwaniyje judeja]”. „W naszym tak bardzo chrześcijańskim świecie poeci to Żydzi [*W siom christianniejszem iz mirow Poety — żydy!*]”, skomentowała ironicznie Nadieżda Mandelsztam, cytując Cwietajewą.¹ Odpowiadając na złowieszcze wyzwanie porewolucyjnej Rosji, Mandelsztam zrewidował swoją tożsamość poety i Żyda, a miejscem, gdzie zetknęły się te dwa składniki, stała się wymarzona „kultura światowa”, antyczna i nowsza tradycja europejska.²

Kiedy Mandelsztam pisał *Rozmowę o Dancie* (1933), ta właśnie tradycja, twórczo zrewidowana, pozostała jedyną własnością poety outsidera, a „świat kultury” stał się prawdziwą ojczyzną poety-Żyda. To prawda, że tematyka żydowska „niemal całkowicie znikła” z jego twórczości w latach trzydziestych³, pozostała jednak swoista „żydowska” poetyka, która — jak zamierzam udowodnić — odegrała ogromną rolę w ukształtowaniu obrazu świata późnego Mandelsztama. Tak jak żydowskość w myśli Derridy, stworzyła ona wówczas „ukryte centrum i źródło tematów, które na pierwszy rzut oka zdają się nie mieć z judaizmem nic wspólnego”⁴. Na pozór nikt mniej nie przypomina żydowskiego odszczepieńca z *Czwartej Prozy* niż Dante, który znajduje się w samym sercu zachodniej, chrześcijańskiej kultury. Ale, jak pisze Mandelsztam, „zmyślenie i wspomnienie idą w poezji ręka w rękę” („Literacka Mos-

¹ N. Mandelsztam *Wspominanija*, Paris 1982–1983, wyd. 3, t. 2, s. 302.

² Nazwa „kultura światowa” pochodzi ze sławnego określenia akmeizmu przez Mandelsztama jako „tęsknoty za kulturą światową”. Cytowane w: N. Mandelsztam *Wspominanija*, t. 1, s. 264. O związkach Mandelsztama z judaizmem pisali m. in.: C. Cavanagh *Osip Mandelstam and the Modernist Creation of Tradition*, Harvard University 1988 (nieopubl. rozprawa doktorska); G. Freidin *A Coat of Many Colors, Osip Mandelstam and His Mythologies of Self-Presentation*, Berkeley 1987; J. G. Harris *The Impulse and the Text*, w: *Osip Mandelstam. The Complete Critical Prose and Letters*, Ann Arbor 1979; Ch. Isenberg *Substantial Proofs of Being: Osip Mandelstam's Literary Prose*, Columbus 1987; O. Ronen *Mandelstam Osip Emilyevich*, „Encyclopaedia Judaica Yearbook”, 1973; K. Taranovsky *Essays on Mandelstam*, Cambridge 1976.

³ K. Taranovsky, op. cit., s. 63.

⁴ A. Megill *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley 1985, s. 304.

kwa”, 1922). Ręka w rękę idą także w jego prozie. Choć *Rozmowa o Dantem* stanowi dojrzałą *ars poetica* Mandelsztama, jest to zarazem najbardziej twórcze przetworzenie jego żydowskiej przeszłości. I mimo że autor ni słowem nie wspomina tu o swoich korzeniach, to jednak tak niepostrzeżenie zmienia obraz tego najbardziej chrześcijańskiego z poetów, by pasował do jego własnego „zaszczytnego powołania”. Dlatego Dante w ujęciu Mandelsztama podejrzenie mocno przypomina prototyp jego poety–Żyda.⁵

Nowa epoka sowiecka nie sprzyjała rozwojowi tego typu tożsamości, wymyślonych czy też wydobytych z głębin pamięci, jakie tworzyły „zawiłą sieć” Osipa Mandelsztama i jego kultury światowej. Mandelsztam, „żydowski i rosyjski poeta, płacił — i nadal płaci — za wszystko podwójną czy potrójną cenę”, czytamy we wspomnieniach wdowy.⁶ On sam ujawnił ogrom swoich strat w odpowiedzi na ankietę w 1928 roku, pisząc że rewolucja zrobiła z niego kulturalnego bankruta:

Rewolucja październikowa musiała wpłynąć na moją twórczość, ponieważ odebrała mi moją „biografię”, a tym samym poczucie tożsamości. [...] Lecz jestem jej wdzięczny, bo raz i na zawsze zniszczyła moje poczucie duchowego bezpieczeństwa i położyła kres życiu kulturalnemu, czerpiącemu z niezasłużonych dochodów kulturalnych... Czuję się dłużnikiem Rewolucji, ale oferuję jej dary, których wciąż nie potrzebuję.

Rewolucja październikowa, która odarła Mandelsztama z „biografii” i ograniczyła jego „kulturalne życie” do egzystencji pasożyta „czerpiącego z niezasłużonych dochodów kulturalnych”, zniszczyła jego marzenia o zdobyciu miejsca w samym sercu współczesnej mu epoki, a wraz z nimi zniknęło również centrum jego „kultury światowej”.

W szkicu *O naturze słowa* (1922) Mandelsztam pisze, że filozof Wasilij Rozanow „nie mógł żyć bez murów, bez akropoli”, chociaż „wszystko dokoła się poddaje” (SK, s. 31). W podobny sposób mógłby opisać własny dylemat. Petersburg, rosyjska stolica jego „kultury światowej”, stał się w *Znaczkę egipskim* (1928) „księgą w drewnianej, wysadzonej kamieniami oprawie, z której wyrwano wszystkie stronicy”. „Nic nie pozostało”, rozpacza narrator powieści, wtórując jak echo lamentowi

⁵ Bliskie związki poetyki *Czwartej Prozy* i *Rozmowy o Dantem* zauważył już E. A. Toddes w pracy o Mandelsztamie i formalistach (*Mandelsztam i opojazowskaja filologija, w: Tynianowskij sbornik. Wtoryje tynianowskije cztienija*, Riga 1986, s. 95), choć nie uznał żydowskości za jej istotną część.

⁶ N. Mandelsztam, op. cit., t. 2, s. 262–263.

kończącemu wiersz *Ten, co znalazł podkowę* (1923): „I już mi siebie samego nie starcza” (P, s. 235). Tak więc kultura i pisarz, jeśli chcą przeżyć w nieprzyjaznym nowym świecie, muszą nauczyć się żyć bez ochronnych murów. Muszą nosić w sobie swoje centra, naśladować egzystującą wiecznie na marginesie, ciągle zagrożoną żydowską tradycję, opisaną przez Mandelsztama w szkicu *Michoels* (1926). Tradycję, której „ogromna siła artystyczna” ujawni się w pełni dopiero wtedy, kiedy runą wszystkie mury, „dopiero wtedy, kiedy getto przestanie istnieć” (SK, s. 146).

Tę właśnie tradycję Mandelsztam „wymyśla i wydobywa z pamięci” w *Czwartej prozie*, a opisuje dokładnie w *Rozmowie o Dantem*. Nadzieja Mandelsztam zapisała w swoich wspomnieniach, że jej mąż „kochał wszystko, co przypominało mu, choćby odrobinę, bycie na pograniczu, na marginesie”.⁷ Dla Mandelsztama z *Czwartej Prozy* i *Rozmowy o Dantem* prawdziwie oryginalna kultura rozkwita na granicach i po-brzeżach, żywiąc się „chaosem i brakiem spójności”. Zadanie prawdziwej kultury polega na negowaniu oficjalnej, „autoryzowanej” kultury i jej uznanych punktów centralnych, a symbolem nowej „antykulturalnej kultury” i „antytradycyjnej tradycji” stają się już nie nowe akropole, lecz — „żydowski kij”.⁸ Prawdziwy artysta, „wyrzutek rodziny narodów”, kwestionuje granice nieautentycznej kultury, odmawiając ich uznania. Przyjmuje bez oporu swój status outsidera, bierze do ręki kij wędrowca i rusza w drogę.⁹

⁷ N. Mandelsztam, op. cit., t. 1, s. 149.

⁸ W *Theory of the Avant-Garde* (Cambridge 1968, s. 84) Renato Poggioli posługuje się terminem „antytradycyjna tradycja” w odniesieniu do tradycji literackiej w obrazoburczej wersji T. S. Eliota.

⁹ Kiedy kładę nacisk na faktyczne zainteresowanie Mandelsztama „brakami”, „lukami” i „marginesami” (jego własne wyrażenia), moje postępowanie zdawać się może samowolną „dekonstrukcją” jego samego i jego „kultury światowej”. Nie było to wcale moim zamiarem. Dekonstrukcja, która ze szczególnym zainteresowaniem śledzi drogi rozpadu rzeczy i tekstów, wydaje mi się dobrym remedium na postępowanie niektórych krytyków, przemocą narzucających koherencję twórczości Mandelsztama przez oplątywanie jej żelazną siecią strukturalną. Ale nie wszystkie przecie teksty są w równym stopniu „samosprzeczne”, jak zauważyła Tilottama Rajan w swojej najnowszej dekonstruktywistycznej pracy na temat angielskiej poezji romantycznej (*Dark Interpreter. The Discourse of Romanticism*, Ithaca 1980, s. 14). Niektóre z utworów Mandelsztama — na przykład *Znaczek egipski* (1928) czy *Ten, co znalazł podkowę* (1923) — zrodzone z „energii straty” (G. Boym *Zionism, Literature, and the Jewish Theater*, w: *Reading Kafka: Prague, Politics*

„Kocham tylko ciebie... i Żydów” — napisał Mandelsztam w liście do żony z 1926 roku. To szczególne wyznanie oznacza zarazem początek poszukiwań, w utworach prozatorskich drugiej połowy lat dwudziestych, żydowskich korzeni, które wcześniej starał się ignorować.¹⁰ Jego żona jednak zauważyła, że odkryta na nowo „pamięć krwi” miała „szczególną naturę”, gdyż tyleż była autentycznym wspomnieniem, co owocem poetyckiej inwencji.¹¹ Najlepiej widać to w *Czwartej Prozie*, gdzie nowemu „powołaniu Żyda” nadaje Mandelsztam równie wymyślony przez siebie kształt, jak stworzonej wcześniej osobowości Rosjanina, Europejczyka i Hellena. Do przeszłości swojej rodziny dociera wieloma pośrednimi drogami, przy czym już sama nazwa, jaką określa Żyda opisując swoje nowe „zaszczytne powołanie”, wyznacza symbolicznie kierunek poszukiwań. „Żyd” Mandelsztama to „Hebrajczyk” czy „Judejczyk”, gdyż rosyjska nazwa „judej” zachowała biblijny rdzeń, a jego nowa genealogia powraca do rodzinnych korzeni, do biblijnych początków, zespolonych w jedno z odrzuconą przeszłością wcześniejszych utworów. W *Czwartej Prozie* pisze z naciskiem: „Na mojej krwi ciąży dziedzictwo hodowców owiec, patriarchów i królów”. Jego przodkowie należeli do ludu wybranego, oddzielonego od innych narodów, by służyć Bogu jako wyrzut dla nieprawych. Lecz Mandelsztam, nadając kształt swojej nowej tożsamości, nawiązuje także do innych starodawnych obrazów: Żyda — społecznego wyrzutka, Żyda — ofiary, Żyda — człowieka marginesu i wiecznego wędrowca.

„W naszym tak bardzo chrześcijańskim świecie poeci są Żydami” — powtarzała z naciskiem Cwietajewa. W epoce, która występki uznaje za cnotę i nie toleruje odstępstw od swoich norm na opak, transgresja staje się sprawą sumienia, zaś „świadomy parias”¹², „Żyd” z własnego

and the Fin de Siècle, New York 1989, s. 8) nadają się bardziej niż inne do dekonstruktywistycznej interpretacji. W *Czwartej Prozie* i *Rozmowie o Dantem* sam Mandelsztam (tezy o „śmierci autora” wydają mi się przedwczesne) wyraźnie poszukuje sposobów takiego połączenia swojej niespójnej przeszłości z teraźniejszością, by powstały nowe, choćby ulotne, całości kulturalne. Trudno to nazwać postępowaniem dekonstruktywisty, choć przy interpretacji tych utworów narzędzia dekonstruktywistycznej analizy mogą się okazać bardzo użyteczne.

¹⁰ „Żydowski temat” pojawia się przede wszystkim w *Zgielku czasu* (1925), *Kijowie* (1926), *Jachontowie* (1926), *Michoelsie* (1927) i *Znaczkę egipskim* (1928).

¹¹ N. Mandelsztam, op. cit., t. 2, s. 563.

¹² H. Arendt *The Jew as Pariah*, w teście: *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New York 1978.

wyboru jest jedynym sprawiedliwym. „Zaszczytne powołanie” Mandelstama ma takie samo symboliczne i literackie znaczenie, jak Cwietajewej porównanie poetów do Żydów. Odrzucone kiedyś dziedzictwo staje się teraz tytułem, pozycją, powołaniem (rosyjskie *zwanije* łączy wszystkie trzy sensy). Jest to zaszczyt, na który należy zasłużyć; pozycja, którą musi się osiągnąć; wezwanie, którego trzeba wysłuchać. Lecz nie każdy Żyd zasługuje na ten honor, twierdzi Mandelstam, samozwańczy potomek patriarchów i królów. W jego nowej wizji świata nie ma miejsca dla Żydów asymilowanych. I to po części tłumaczy, choć w żadnej mierze nie usprawiedliwia, ten przewrotny, niepokojący posmak „antysemityzmu”, jaki Gregory Freidin zauważył w *Czwartej Prozie*.¹³ Na początku tego utworu Mandelstam potępia swego imiennika, niejakiego Izajasza Benedyktynowicza Mandelstama, który pochodzi nie od mitycznych biblijnych przodków, lecz ze szczęśliwie zasymilowanego rodu:

Wszyscy krewni Izajasza Benedyktynowicza umarli w swoich żydowskich łózkach z rzeźbionego orzecha. Podobni Turkom podróżującym do czarnego kamienia z Kaaby, ci mieszcianie z Petersburga — potomkowie rabinów patrycjuszowskiej krwi, zaznajomieni z dziełami Anatola France’a w przekładach Izajasza — pielgrzymowali do uzdrowisk noszących ślady pobytu Lermontowa i Turgieniewa, przygotowując się za pomocą kuracji do wędrówki na tamten świat.

Pospolitą reakcją na „żydowską nienawiść do samych siebie”, zauważył jeden z krytyków, jest „zastępowanie nienawiści do własnego «ja» obrazem żydowskich Innych”.¹⁴ Tworząc postać diabelskiego bliźniaka, asymilowanego Mandelstama, który zaprzedał duszę „obcemu reżimowi” za materialny i kulturalny dobrobyt, zdaje się Mandelstam egzorcyzmować swoje wcześniejsze, dążące do asymilacji „ja”. Izasz Benedyktynowicz wszedł w szeregi „literackich morderców”, estetycznych i moralnych degeneratów (Gornfeld i Izasz Benedyktynowicz kupczyli „tandetnymi tłumaczeniami”). Nie bronił ofiar nowego państwa, gdyż zadał sobie zbyt wiele trudu, by „zaszczepić się przeciwko plutonowi egzekucyjnemu”, choć — inaczej niż Gornfeld z *Czwartej Prozy* — nie wziął też aktywnego udziału w ich prześladowaniach. Fałszywą etykę połączył tu Mandelstam z fałszywą estetyką, aby stworzyć postać nikczemnego Żyda.

¹³ G. Freidin *A Coat of Many Colors...*, op. cit., s. 292.

¹⁴ S. L. Gilman *Jewish Self-Hatred: Anti-Semitism and the Hidden Language of the Jews*, Baltimore-London 1986, s. 233.

I odwrotnie, prawdziwy Żyd niekoniecznie musi być żydowskiego pochodzenia. U Mandelsztama „zaszczytne powołanie Żyda” obejmuje tych wszystkich, którzy odmawiają współpracy z „oficjalną” kulturą opresyjnego państwa. Jako przykład „autentycznych pisarzy, śmiertelnych nieprzyjaciół Literatury”, a zatem nieprzyjaciół uznanego, „zasymilowanego” pisarstwa, podaje Zoszczenkę i Siergieja Jesienina. Dla Mandelsztama z *Czwartej Prozy* prawdziwy pisarz jest zarazem prawym Żydem, a żydowskość to powołanie literackie, przeciwstawione Literaturze:

Podkreślam z naciskiem, że zawód pisarza w kształcie, jaki przybrał w Europie, a szczególnie w Rosji, nie da się w żaden sposób pogodzić z zaszczytnym powołaniem Żyda.

Przeciwstawienie „rasy zawodowych pisarzy” prawym Żydom odpowiada rozróżnieniu, jakie Mandelsztam poczynił w innym miejscu *Czwartej Prozy*: „Dziękuję całą literaturę światową na uznane i nielegalne dzieła. Te pierwsze to śmieci, te drugie — skradziony oddech”. Zawodowy pisarz produkuje „uznane” śmieci, podczas gdy nieoficjalny pisarz, poeta-Żyd, bierze to, co prawnie do niego nie należy, by tworzyć z tego swoją „nie uznaną”, nielegalną, a przez to oryginalną sztukę. Na prawdziwą „literaturę światową” składają się nielegalne dzieci wyrzutków, pariasów, poetów-Żydów. Jednym z takich nielegalnych dzieci rosyjskiej tradycji będzie z pewnością Andriej Siniawski, którego literackie *alter ego*, Abram Terc, „otrzymał imię po żydowskim bohaterze społecznego marginesu z piosenki odesskich złodziei”, by uwypuklić wybraną przez autora tożsamość „kryminalisty, wywrotowca, błazna i kozła ofiarnego”.¹⁵

Mandelsztam, „sierota bez kulturalnej tradycji”, dość wcześnie nauczył się zmieniać pasywa w aktywa, a z brakujących fragmentów przeszłości czynić więzi łączące go ze współczesną epoką i innymi epokami, z jego własnym narodem i innymi narodami.¹⁶ W *Znaczkę egipskim* stworzenie nowej całości z brakujących części wydaje się przedsięwzięciem niemożliwym w epoce równie fragmentarycznej, niekompletnej i niestabilnej, jak sam narrator. Jeszcze w *Zgiełku czasu* „judaistyczny chaos” z typowym dla niego „zagrożeniem destrukcją” był z trudnością utrzymywany

¹⁵ D. Fanger *Conflicting Imperatives in the Model of the Russian Writer*, w: *Literature and History: Theoretical Problems and Russian Case Studies*, Stanford 1986, s. 115.

¹⁶ G. Freidin *The Whisper of History and the Noise of Time in the Writings of Osip Mandelstam*, „Russian Review” vol. 37, nr 4 [1978], s. 436.

w ryzach przez wspaniałość kamiennego Petersburga. Jego niszcząca siła została uwolniona w *Znaczku egipskim*, by — działając jak uniwersalny rozpuszczalnik: *alkahest* — obróciła w niwecz wszystkie nietrwałe kulturalne twory, jakie Mandelsztam z takim trudem budował w swoich wcześniejszych utworach: „Wszystko staje się coraz mniejsze. Wszystko się roztapia. Nawet Goethe się roztapia”. Narrator walczy o ukształtowanie nowej, „marginalnej” sztuki z brakujących części, które jednocześnie stanowią jego rodzinne dziedzictwo i rzeczywistość epoki pozbawionej korzeni, ale nie może uciec przed przemożnym poczuciem bezsily. Nie może podolać wymaganiom swoich czasów.

W *Czwartej Prozie* Mandelsztam zrezygnował już nawet z takich prób. „Czuję się dłużnikiem Rewolucji, ale oferuję jej dary, których wciąż nie potrzebuje”, lamentował w 1928 roku. W okolicach 1930 roku i w *Czwartej Prozie* nauczył się czerpać dumę ze swoich niedostatków:

Jestem wiecznym dłużnikiem. Ocalałem dzięki uchylaniu się... Nigdy nie stanę się prawdziwym robotnikiem. Moja praca, niezależnie od jej formy, jest świadomą psotą, łamaniem prawa, czymś zgoła przypadkowym [*śluczajność*]. Ale to właśnie mi się podoba.

Kiedy Mandelsztam zaczyna określać swoją tożsamość nie w terminach typowych dla współczesnej mu epoki, ale przeciwko nim, jego wady i niedostatki — prawem paradoksu — stają się cnotami, a cechujący rodzinną przeszłość w *Zgiełku czasu* „znak rozziwu” zmienia się w honorową odznakę¹⁷.

Hannah Arendt zauważyła, że w społeczeństwie gojów asymilowany Żyd zawsze nosił „maskę”: „Ukrywał swoją prawdziwą tożsamość, lecz przez każdą dziurę w jego kostiumie prześwitywała jego dawna kondycja pariasa”.¹⁸ Na szczęście Mandelsztam sam zdejmuje maskę w *Czwartej Prozie*, wskazując na „dziury” ujawniające jego „kondycję pariasa”. Pełen dumy pisze:

Z każdym mijającym rokiem stawałem się coraz bardziej niezdolny do poprawy. Wyglądało to tak, jakby ktoś porobił we mnie dziury konduktorskim dziurkaczem i ostemplował moim rodzinnym nazwiskiem.

W nowej wizji świata u Mandelsztama nie ma miejsca dla asymilowanego

¹⁷ Tutaj i dalej korzystam z rozważań Jane Gary Harris na temat „filologicznej przekory” Mandelsztama, w: *The Impulse and the Text*, op. cit., s. 29–33.

¹⁸ Cyt. za: J. M. Cuddihy *The Ordeal of Civility: Freud, Marx, Lévi-Strauss and the Jewish Struggle with Modernity*, Boston 1984, s. 29.

Żyda, ponieważ prawdziwa żydowskość, jak pokazywało jego własne doświadczenie, zawsze w końcu odrzuca asymilację. Opiera się wszelkim wysiłkom, własnym i cudzym, dopasowania do form innej kultury. Tworząc swoją tożsamość i tradycję, której nie zdoła pochłoniąć wszechogarniający „obcy reżim”, Mandelsztam powraca do „dziur” i „luk” w swojej żydowskiej przeszłości, do miejsc, które nie dały wypełnić się obcą treścią. Bezdomność, poczucie obcości, rozdziarcie i chaos stają się esencją jego twórczości i kultury, złożonych — jak on sam — z „powietrza, pęknięć i nieobecności”. W innym miejscu natomiast oświadcza: „Dla mnie wartość obwarzanka mieści się w jego dziurze, bo obwarzanek można pożreć, ale dziura zostanie”. Poeta-Żyd nie potrzebuje się lękać braku akropolii, pęknięć w tradycji, roztrzaskanej tożsamości, kiedy ciągłość i wartość czerpie właśnie z nieistniejących części, z „chaosu i luk”. W państwie, które z każdym dniem coraz bardziej gloryfikuje postępy centralizacji, Mandelsztam pozostaje prowokująco i dosłownie „eks-centriczny”, poza centrum i jego zasięgiem.

Nazwisko własne Mandelsztama — wyraźnie niemieckiego i żydowskiego pochodzenia, pomimo nowego wcielenia w cyrylicy — ostemplowało go wszystkimi dziurami i lukami rodzinnej przeszłości. To ono sprawiało, że stał się „niezdolny do poprawy”, bez szans na odzyskanie dobrego imienia, niepodatny na asymilację. To ono naznaczyło go nieodwracalnie jako outsidera. Nazwisko stało się dla Mandelsztama zarówno środkiem ocalenia tożsamości, jak artystycznym *credo*. „Bardzo lubię napotykać swoje nazwisko w oficjalnych papierach” — pisał w *Czwartej Prozie*:

Tam moje nazwisko przybiera całkowicie obiektywne brzmienie: zyskuje zgoła nowy dźwięk i, muszę przyznać, dosyć interesujący. Mnie samego często korci, by zrozumieć, co do tej pory robiłem źle. Co to za ptaszek ten Mandelsztam, który przez tyle lat powinien zrobić to i to, a zawsze zdołał, szelma jeden, jakoś te powinności ominąć?

„Jak stać się koczownikiem, imigrantem i cyganem w odniesieniu do własnego języka?” W jaki sposób lingwistyczny wyrzutek — nieważne: emigrant, Żyd czy żydowski emigrant — przyswaja sobie język, do którego nie ma przyrodzonego prawa i czyni go sobie posłusznym? W jaki sposób potrafi, w chwili potrzeby, obrócić skradziony język przeciwko „językowi państwowemu”, „językowi oficjalnemu”, „językowi panów”? Przed podobnym problemem stał w Pradze inny pozabawiony dziedzictwa modernista, Franz Kafka, niemiecki Żyd tworzący

na kresach cesarstwa Habsburgów.¹⁹ O tych „językowych niemożliwościach” pisał Kafka w sławnym liście do Maxa Broda:

Oni [pisarze niemieccy żydowskiego pochodzenia] muszą żyć pomiędzy trzema niemożliwościami, które nazywam niemożliwościami językowymi... A są nimi: niemożliwość rzucenia pisania, niemożliwość pisania po niemiecku i niemożliwość pisania w żadnym innym języku.

Kafka, podobnie jak Mandelsztam, przechytrzył te „niemożliwości”, tworząc literaturę uradowaną swoim nieprawym pochodzeniem, „literaturę niemożliwą pod każdym względem, literaturę cygańską, która wykradła z kołyski niemieckie dziecko i pospiesznie je wywczyzyła, bo ktoś przecie musiał tańczyć na linie”.²⁰

Kafka tworzył swoją „cygańską” literaturę, tak zbliżając literacki niemiecki do jego „pogardzanego” potomka jidysz, by powstał między nimi ukryty, trudny do usłyszenia dialog. W ten sposób stawał się kimś, kogo określał mianem „cyrkowego jeźdźca na dwóch koniach”.²¹ Jidysz,

¹⁹ Dla Kafki, który pisał wyszukany, „czystym” literackim językiem niemieckim, *mauscheln*, czyli niemiecki z naleciałościami jidysz, wyróżnia się nie tylko wymową czy akcentem, lecz przede wszystkim samoponizującym, ironicznym dowcipkowaniem, które nieodłącznie towarzyszy „wyrzutom z powodu przywłaszczenia sobie cudzej własności” (cytuje L. S. Gilman, op. cit.). Por. też G. Deleuze, F. Guattari *Kafka: Toward a Minor Literature*, Minneapolis 1986, s. 19, 26–27.

²⁰ Cyt. za: Ch. Stolz *Kafka: Jew, Anti-Semite, Zionist*, w: *Reading Kafka...*, op. cit., s. 67.

²¹ Ch. Stolz, op. cit., s. 69. Uwagi Deleuze’a i Guattariego na temat Kafki i jego języka bardzo inspirują przy lekturze Mandelsztama, ale trzeba podchodzić do nich ostrożnie. Autorzy niejasno bowiem definiują „państwowy język”, któremu przeciwstawiał się Kafka swoją „cygańską literaturą”, a ten brak jasności, jak sądzę, płynie z ogólniejszych niedostatków ich argumentacji. Christoph Stolz, w swojej pracy lepiej osadzonej w historycznym kontekście, sugeruje, że judaizowana niemczyzna Kafki oznacza próbę oporu wobec „niemieckich rasistowskich nacjonalistów i czeskich szowinistów”, których doktryny groziły mu literackim i językowym wykluczeniem z praskiej kultury (op. cit., s. 70). Inaczej mówiąc, język Kafki stanowił taką samą odpowiedź na s p e c y f i c z n ą sytuację historyczną, jak stworzenie przez Mandelsztama postaci zbuntowanego poety–Żyda w *Czwartej Prozie*. Lecz Deleuze i Guattari to postmodernistyczni romantycy. Gloryfikują każdy bunt i przewrót, więc każdy pisarz, którego utwory badają, okazuje się — jak Kafka — nomadą i rebeliantem. Dlatego postępowanie Kafki w ich ujęciu jest przede wszystkim wzorem do naśladowania: „Znienawidzić wszystkie języki władzy (...). Spożytkować różnokształtność własnego języka (...), przeciwstawić cechom dominującym języka jego zepchnięte na margines własności, znaleźć te miejsca słabiej rozwiniętej lub całkowicie nieobecnej kultury, te obszary językowego Trzeciego Świata, dzięki którym język zdoła się ocalić” (s. 26–27). W podobny sposób, jako nieustanny bunt, traktuje język poetycki

jak się zdaje, jest idealnym narzędziem dla żydowskiego artysty, który chciałby wystawić na pokaz swój status społecznego wyrzutka i demonstracyjnie zamieszkać na obrzeżach oficjalnej kultury. Z zasobów języka jidysz korzystał zwykle „jedynie żargon złodziejski”, zauważa Kafka we *Wstępie do języka jidysz*, „ponieważ przez całe lata jidysz był, ostatecznie, językiem pogardzanym”. Sander Gilman w swoim najnowszym, prowokacyjnym studium pisze o starodawnej tradycji Zachodu, która „uważała żydowską mowę za język najbardziej marginalnych elementów europejskiego społeczeństwa — żebraków, złodziei i wędrownych morderców”²²:

Żydowska mowa była językiem złodziei, ponieważ złodzieje rekrutowali się głównie spośród Żydów. Jeśli nawet kryminaliści nie należeli do Żydów, ani nie mówili w jidysz, ich społeczna funkcja outsiderów egzystujących poza wszelkimi normami i państwowym porządkiem czyniła z nich niby-Żydów. Z drugiej strony, prawdopodobnie sami Żydzi używali języka złodziei, jidysz, aby lepiej ukryć przed władzami swoje działania, które zawsze były sprzeczne z interesami państwa.²³

Ten „język marginesu”, z jego „niepewną” i „zmienną naturą”, uważano przez wiele wieków rozwoju kultury europejskiej za nieodpowiedni tak dla społeczeństwa dobrze urodzonych, jak w ogóle dla nie-Żydów, pisze Gilman.²⁴

Jidysz natomiast zdawał się jakby specjalnie stworzony dla zdeklarowanego przeciwnika interesów państwa, dla wykrętnego, nieodpowiedzialnego poety-Żyda z *Czwartej Prozy*. Mandelsztam nie znał „melodyjnego, zawsze pełnego niespodzianek i rozczarowań, stawiającego wszystko pod znakiem zapytania języka”, który opisywał z zachwytem w *Zgiełku czasu*. Lecz już w *Czwartej prozie* jego zbuntowany rosyjski wyraźnie zbliża się do podejrzanego i nielegalnego języka, opisywanego przez Gilmana. Podobnie jak Kafka, Mandelsztam nauczył się czerpać nową

Julia Kristeva w problematycznej i prowokacyjnej pracy o Majakowskim i Jakobsonie (*Ethics and Linguistics*, w: *Desire in Language*, New York 1980, s. 23–35). Używa w tej pracy języka zdeklarowanej politycznie i poetycko rewolucjonistki, by poprzeć swoją tezę, że cały język poetycki jest z natury rewolucyjny, a każde „społeczeństwo da się ustabilizować jedynie przez eliminację poetyckiego języka” (s. 31). Argumenty tego typu mogą łatwo stać się równie „totalne” i monolityczne, jak struktury społeczne, przeciwko którym są one skierowane.

²² S. L. Gilman, op. cit., s. 68.

²³ Tamże, s. 76.

²⁴ Tamże, s. 77, 83.

„energię fonologiczną” ze swego lingwistycznego żydowskiego dziedzictwa. Odwrócił się od zdradliwej rosyjskiej „matki filologii” do innej filologicznej rodziny, aby jego poetycki głos odzyskał swoją moc. „Mowa ojca i mowa matki — czyż nasz język nie żywi się ich wpływami przez całe swoje długie życie, czyż nie one tworzą jego prawdziwą istotę?” — pytał w *Zgielku czasu*. I choć nie wspomniał niedoskonałego rosyjskiego swoich rodziców w *Czwartej Prozie*, niepostrzeżenie powrócił w tym utworze do przyrodzonego sobie poplątania języków, do swojego lingwistycznego dziedzictwa „związanego języka i niemoty”, kiedy starał się stworzyć niezgodną z oficjalnymi normami sztukę, która nie będzie podlegała cenzurze wrogiego państwa.

Zgielek, który w swojej biografii opisuje Mandelsztam, to nie tylko zgielek czasu. To także „bełkot”, „narastający zgielek” jego niewykształconej, nie do końca zasymilowanej rodziny, „ze związanym językiem od urodzenia”. Toteż autobiografia Mandelsztama pokazuje zarówno portret artysty i jego czasów, jak wysiłki rosyjskiego Żyda pierwszej generacji, który chce „uciec od ułomnego dyskursu [swoich] rodziców” i zdobyć nowy język, nowy dom i rodzinę w rosyjskiej kulturze.²⁵ Wysiłki Mandelsztama w *Zgielku czasu* bardzo mocno przypominają losy niemieckich pisarzy żydowskiego pochodzenia, których próby opanowania „czystego” niemieckiego opisał Gilman w cytowanej pracy. Musieli oni wciąż walczyć ze swoimi obawami, wzmacnianymi przez opinię społeczną, że Żydzi „nie potrafią mówić po niemiecku... bez pewnych specyficznych oznak żydowskości”. Jak to oświadczył jeden z uczniów Ryszarda Wagnera: „Pod najbardziej wyrafinowanym niemieckim, jakiego można nauczyć Żyda, zawsze przemyka się głos jego pobratymców z ich pożyczonym niemieckim”²⁶. (Praca Gilmana o nienawiści Żydów do własnego „ja” koncentruje się wokół tego lingwistycznego dylematu: „Etykietki «nienawiść do samego siebie» używam, aby określić reakcję pisarzy na zarzuty, iż nie potrafią opanować języka i zasad dyskursu świata, w którym żyją”.) W *Zgielku czasu* Mandelsztam okazuje nadzwyczajną wrażliwość na niuanse wymowy charakterystyczne dla rosyjskich Żydów. Obawiał się bowiem nie tylko językowej ziemi niczyjej swojego ojca:

Mój ojciec w ogóle nie miał języka; jego mową był związany język i niemota. Rosyjska

²⁵ Tamże, s. 223–224.

²⁶ Tamże, s. 86, 226.

mowa polskich Żydów? Nie. Mowa niemieckich Żydów? Także nie. Może specyficzny kurlandzki akcent? Nigdy takiego nie słyszałem... Mogło to być wszystko, lecz z pewnością nie język, rosyjski czy niemiecki.

Mandelsztam rozpoznawał żydowski akcent skryty w rodzinnej kopii *Historii rosyjskich Żydów*, „spisanej niezgrabnym, wstydliwym językiem mówiących po rosyjsku Talmudystów”. Niedoślyszalne niemal tony nierosyjskie odkrywał nawet u swojego nauczyciela hebrajskiego, którego „poprawny rosyjski brzmiał fałszywie”, a także w nienagannej, lecz „zubożałej wielkorosyjskiej mowie” swojej matki.²⁷

„*Nel mezzo del'cammin di nostra vita* — w środku drogi żywota — zatrzymany zostałem w gęstym sowieckim lesie przez bandytów, którzy nazwali się moimi sędziami.” W środku sowieckiego lasu *Czwartej Prozy* szlak Mandelsztama przeciął drogę Dantego, a rozmowa, jaką nawiązał z towarzyszem podróży, zakończyła się trzy lata później *Rozmową o Dantem* (1933). Mandelsztam odnalazł wzorzec poety-Żyda w katolickim pisarzu włoskim, którego twórczość zdaje się należeć do najbardziej „oficjalnej” europejskiej kultury. Jego Dante stał się świętym patronem wszystkich poetów-pariasów; wyrzutkiem, którego twórczość czerpała z wędrowniej, pozbawionej sankcji tradycji, tworzącej esencję prawdziwej kultury.

„Kiedy poeci wracają do wielkich mistrzów przeszłości, wracają do obrazu, który sami stworzyli; do obrazu, który zwykle odzwierciedla potrzeby ich wyobraźni, artystyczne skłonności i warsztat” — zauważył irlandzki poeta Seamus Heaney.²⁸ Także Mandelsztam ukradkiem tworzy Dantego z *Rozmowy* na swój obraz oraz na podobieństwo poety-Żyda z *Czwartej Prozy*.²⁹ „Kim byli twoi przodkowie?” (SK,

²⁷ W *Zgielku czasu* Mandelsztam powtarza z naciskiem, trochę zbyt kategorycznie, że nic nie zapamiętał z lekcji hebrajskiego: „Całym moim jestestwem buntowałem się... przeciwko przedmiotowi”. Lew Szeszow, inny skomplikowany rosyjsko-żydowski pisarz, także utrzymuje, że zapomniał całkowicie swój dziecienny hebrajski, choć zachował w pamięci francuski, niemiecki, łacinę i grekę (to porównanie zawdzięczam Judith Kornblatt *The Wandering Jew: Lev Shestov and Russian Religious Thought*, w: *American Scholars on Twentieth Century Russian Literature*, praca w druku).

²⁸ S. Heaney *Envy and Identifications: Dante and the Modern Poet*, „Irish University Review”, vol. 15, nr 1 [1985], s. 5–19.

²⁹ Jurij Levin podkreśla, że Dante Mandelsztama to „próba autocharakterystyki” — i do jego znakomitej pracy o *Rozmowie* tutaj nawiązuję (*Zamietki k Razgoworu o Dante O. Mandelsztama*, „International Journal of Slavic Linguistics and Poetics”, 15 [1972], s. 184–197). Odwołania do *Boskiej Komedii* w późnej twórczości Mandelsztama pieczęto-

s. 90) — pyta Dante. Mandelsztam nie odpowiada wprost i bardzo trudno znaleźć w *Rozmowie o Dancem* prowokacyjny obraz żydowskiego poety z *Czwartej Prozy*. Wydaje mi się jednak, że poddana twórczej rewizji żydowska przeszłość autora wpłynęła w znacznej mierze na ukształtowanie postaci Dantego. Przecież *Boska Komedia* w szkicu Mandelsztama czerpie swoją energię i sensy z przywołania tej właśnie przeszłości. A co szczególnie warte odnotowania, linia jej rodowodu zbiega się z odległą przeszłością samego Mandelsztama, który pisze:

Więc proszę sobie wyobrazić, że do rozspiewanych i rozwrzeszczanych organów weszli jak do otwartego domu i ukryli się w nim patriarcha Abraham i król Dawid, cały Izrael z Izaakiem, Jakubem, z wszystkimi krewniakami [...]. A jeszcze wcześniej wszedł tam praojciec Adam ze swoim synem Ablem, stary Noe i Mojżesz — prawodawca i czciciel prawa.

[...] I nagle organy te uzyskały możliwość poruszania się. Wszystkie piszczałki i miechy wpadły we wściekłość i rozszalałe organy zaczęły cofać się do tyłu [SK, s. 129].

Myślę, że w tym znakomitym fragmencie sam Mandelsztam cofa się we własną przeszłość. Odzyskana mocą wyobraźni żydowska przeszłość z *Czwartej Prozy* ukrywa się we wnętrzu *Rozmowy o Dancem* jak patriarchowie i królowie w tej swoistej *Boskiej Komедii*, której chwałę głosi Mandelsztam. A „nienaturalny” ruch do tyłu, tak typowy dla rodzinnej przeszłości Mandelsztama, ma nie mniejszy udział w powstaniu obrazu Dantego niż w narodzinach poety—Żyda w *Czwartej prozie*. „Pochodzenie, los i charakter człowieka Dante określał po głosie” (SK, s. 124). Ponieważ prawomocne dziedzictwo językowe Mandelsztama to „związany język i niemota”, uczy się on u Dantego jak obracać językowy nieład na swoją korzyść i na korzyść poezji. „Mowa ojca i mowa matki — czyż nasz język nie żywi się ich wpływami przez całe swoje długie życie, czyż nie one tworzą jego prawdziwą istotę?” I chociaż nigdzie się o tym nie wspomina, to „bezgranicznie prymitywny” język poezji Dantego, który kulturze nie ufa, który ją niszczy i obraża, prawdopodob-

wicie tropi również Marina Glazowa, lecz jej obraz Dantego pokazuje poetę oficjalnie uznanego, „całkowicie zgodnego z etosem swojego społeczeństwa”, jest więc dokładnie taki, jaki Mandelsztam uważał za błędny (*Mandelstam and Dante: The Divine Comedy in Mandelstam's Poetry of the 1930's*, „Studies in Soviet Thought”, vol. 28, nr 4 [1984], s. 281–335). Dante Glazowej przypomina raczej autora *Boskiej Komедii* pokutującego w poezji T. S. Eliota, którego Seamus Heaney wyraźnie przeciwstawia ekscentrycznemu „Wielkiemu Europejczykowi” ze szkicu Mandelsztama (*Envy and Identifications...*, op. cit., s. 7–16).

nie nauczył się złych manier od źle zasymilowanej rodziny samego Mandelsztama. U Dantego, pisze, „ohydna mowa [zostaje] skierowana wstecz, odwrócona do tyłu” (SK, s. 120). W antykulturalnym włoskim dialekcie Dantego łączą swe siły rodzina i filologia; podobnie u Mandelsztama, gdy „nienaturalny ruch” odkrywanego rodowodu wraca do swoich wstydlivych, niemych źródeł.

Rosyjski język, który Mandelsztam opisuje w szkicu *O naturze słowa*, „powstał z różnych przymieszek, skrzyżowań, szczepów i obcych wpływów” (SK, s. 27), gdyż akceptował emigrantów i czerpał swoją energię z wpływów obcej krwi. (Pod tym względem przypomina jidysz Kafki, podlegający „nieustannym przemianom” na krzyżujących się szlakach narodów: „Wielkie emigracje przemieszczają się przez jidysz z jednego krańca na drugi. Wszystkie zaś te języki — niemiecki, hebrajski, francuski, angielski, słowiański, holenderski, rumuński, a nawet łaciński — skoro tylko zostaną wchłonięte przez jidysz, zaraz wykorzystywane są z ciekawością i lekkomyślnością”.³⁰) Język Dantego idzie nawet dalej. Gwałci wszelkie normy. Żywi się niekoherencją, czerpiąc swój „naddatek fonologicznej energii” z językowego chaosu, bełkotu oraz „związanego języka i niemoty” wykorzenionych, nie zasymilowanych Żydów. W *Rozmowie o Dantem* Mandelsztam pisze: „Wydaje mi się, że Dante studiował uważnie wszystkie defekty mowy, przysłuchiwał się jakałom, ludziom sepleniącym, mówiącym przez nos, nie wymawiającym liter i wiele się od nich nauczył” (SK, s. 118). Włoski Dantego balansuje na granicy między językami: „w duchu pieśniarz improwizuje w świętym i ukochanym języku greckim, wykorzystując fonetykę i tkanę ojczystego włoskiego dialektu” (SK, s. 106). Żywi się własnym upadkiem, „mową zdegenerowaną” do poziomu „niemowlęcego gaworzenia”, „bezsensownego szczebiotu” (SK, s. 86).

Podobnie brzmiał głos poezji Mandelsztama na początku lat trzydziestych. Northrop Frye twierdzi, że cała poezja narodziła się z *melos* i *opsis*, z „bełkotu i bazgrania”.³¹ Mandelsztam, którego wiersze zaczynały się

³⁰ Tak rosyjski Mandelsztama, jak jidysz Kafki przypominają bardzo język włoski Dantego, opisywany przez Mandelsztama: „Widzę w utworze Dantego wiele leksykalnych wpływów. Jest barbarzyństwo niemieckich dźwiękonaśladowczych szumów i słowiańskiej kakofonii; jest łacina rodem z *Dies irae* i *Benedictus qui venit*, a kiedy indziej łacina kuchenna. Widać też wielki wpływ języka jego rodzinnej prowincji — mowy toskańskiej.”

³¹ N. Frye *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, s. 275.

— jak pisze jego żona — od tętentu i szeptu [*topot i szopot*]³², pewnie by się z tym zgodził. Z utworów napisanych po *Czwartej Prozie* wynika wyraźnie, że zadaniem poety jest powrót do początków, które zbiegają się z jego językowym rodowodem, żywym w wierszach negujących oficjalny język przez zakazane „szlachetne zygzaki [*czestnyje zygzagi*]”. Mandelstam tworzył swoje poetyckie zygzaki w sposób znany czytelnikowi *Czwartej Prozy* czy *Rozmowy o Dantem*. W *Moskiewskim notatniku* (1930–1934) eksperymentował z obcymi językami, bezsensownymi słowami i zdaniami oraz „dziecięcymi” rymowankami. Poeta z *Moskiewskiego notatnika* nadal dźwiga brzemień „żydowskich trosk [*judejskije zaboty*]”, ale nauczył się — jak poeta–Żyd z *Czwartej prozy* — przemieniać swoje wątpliwe dziedzictwo w sztukę: „On bytu próbuje w szczebiocie / I szczebiot chce z bytu wydobyć” (przekład A. Pomorskiego). Może, co więcej, jak Dante czy Ariosto w poemacie z 1933 roku, obrócić swój „bezsensowny język”, który „z Orlandem dokazuje bajdurząc nielicho”, przeciwko niegodziwościom złowieszczej epoki, w której „władza wstrętna jest jak ręce golibrody” (przekład A. Pomorskiego).³³

Rodzinną „wstydliva mowa [*postydnaja rzecz*]” została przetworzona przez Mandelstama w „świadomie bezwstydną [*naroczito biesstyżaja*]” włoską mowę Dantego i rosyjski jego własnych utworów. Przedtem dziedzictwo żydowskiej „niemoty” i językowego chaosu traktował jak swego wroga i nieprzyjaciela kultury. W chwili, kiedy sam zmienił się we wroga kultury, to dziedzictwo nie stało się po prostu sojusznikiem, lecz — prawdziwą esencją poetyckiego języka. Pełną energii, zawsze gotową do czynu herezją, która nieustannie rzuca wyzwanie „tak zwanej kulturze”, obraża jej normy, ignoruje zasady i niszczy struktury. Taki poetycki język, język poety–Żyda, stał się dla Mandelstama głosem prawdziwej kultury i żywej tradycji.

Tłumaczyła Małgorzata Sugiera

³² N. Mandelstam, op. cit., t. 1, s. 192.

³³ Poetyckie eksperymenty Mandelstama z lat trzydziestych świadczą nie tylko o jego twórczym odtworzeniu żydowskiego dziedzictwa językowego, ale również o jego związkach z futurystami i formalistami, którzy wielką wagę przywiązywali do mowy dzieci, języków obcych, nonsensu i trans-sensu (zob. P. Steiner *Russian Formalism. A Meta-poetics*, Ithaca 1984, s. 140–171). Dlatego awangardowy Dante Mandelstama, który uprawia rodzaj „dziecięcego trans-sensu”, to nie tylko „honorowy Żyd”, ale także profuturysta.