

Andrzej Pawelec, Magdalena Sitarz

OSTATNI ŻYD W EUROPIE. PIEŚŃ O ZAMORDOWANYM ŻYDOWSKIM NARODZIE JICCHOKA KACENELSONA¹

wey mir, nito nit kejner szoyn... gewen a folk, gewen, un szoyn nito... gewen a folk, gewen, un szoyn... szoyn ojs!

[Biada mi! Nie ma nikogo... Był kiedyś naród, był naród i już go nie ma na ziemi...
Skończone... Koniec już, wiem to!]

J. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*

W zwykłym porządku rzeczy, w którym poszukuje spełnienia wspólnotowa natura człowieka, jednostka może liczyć na to, że jej żywot (a więc i biologiczny kres) wpisze się w szerszą postać życia, która będzie trwać i ocali jakąś część jej samej. Społeczne formy egzystencji stanowią w mniejszej lub większej mierze oparcie dla jednostkowej drogi i nadają jej sens, a w każdym razie chronią przed poczuciem osamotnienia (w stopniu, w jakim ktoś definiuje się w danych kategoriach czy poczuwa się do wspólnoty). Wiemy jednak, że zdarzają się sytuacje, kiedy naturalna ciągłość kolektywnej postaci życia zostaje przerwana – na przykład wtedy, kiedy dzieci umierają przed rodzicami – i powstaje ziejąca pustka. W przypadku Jicchoka Kacnelsona, który 1 maja 1944 roku został zamordowany razem ze swym

¹ W odróżnieniu od przyjętej w Polsce formy pisowni imienia poety („Icchak”) posługujemy się transkrypcją z języka jidysz, stosując tu, jak i we wszystkich cytatach, tak zwaną transkrypcję „literacką” polską zaproponowaną przez Ewę Geller; por. *Jidyszland – polskie przestrzenie*, red. E. Geller, M. Polt, Warszawa 2008, s. 13-14. Dłuższe cytaty z *Pieśni...* podajemy w przekładzie Jerzego Ficowskiego, który został wydany po raz pierwszy przez oficynę Czytelnik w 1982 roku (choć gotowy był już w 1973 roku); por. I. Kacnelson, *Pieśń o zamordowanym żydowskim narodzie*, tłum. J. Ficowski, Warszawa 1982. W analizie konkretnych fragmentów tekstu *Pieśni...* Kacnelsona posługujemy się własnym, dosłownym tłumaczeniem, podając również numer pieśni, strofy i wersu oryginału.

najstarszym synem w Auschwitz, mamy do czynienia ze skrajnym wykolejeniem naturalnego porządku rzeczy: przeżył o niemal dwa lata nie tylko mord żony i dwóch młodszych synów w Treblince (w sierpniu 1942 roku), ale również zagładę niemal całego narodu żydowskiego w Polsce². Każda sytuacja, w której szersza forma życia ginie na oczach tych, którzy związali z nią swój los, jest bezprecedensowa i nie da się „oswoić”. Niemniej jednak – i mimo wszystko – trzeba się do takiej sytuacji odnieść, nawet jeśli nie można się już w niej odnaleźć. Taką próbą jest *Dos lid funem ojsgehargetn jidishn folk*. Chcemy pokazać, w jaki sposób Kacnelson odniósł się w tym tekście do sytuacji skrajnego osamotnienia „ostatniego z narodu”.

Jicchok Kacnelson urodził się 1 lipca 1886 roku w Koreliczach koło Nowogródka, gdzie przez pierwsze lata życia mieszkał pod opieką babci, wdowy po rabinie. W tym czasie jego ojciec, Jakub Beniamin, który pochodził ze znanej rodziny rabinackiej (jego praprzodkiem był słynny rabin Jomtow Lipman Heller, zmarły w 1654 roku i pochowany na krakowskim Kazimierzu), objął posadę dyrektora chederów w Zgierzu i Łodzi. Jicchok przeniósł się do rodziców w wieku sześciu lat i pobierał nauki w szkole prowadzonej przez ojca. Chłopiec był bardzo uzdolniony literacko. Pierwszy dramat teatralny napisał po hebrajsku w dwunastym roku życia (i wystawił z kolegami na podwórku), a od 1899 roku publikował wiersze w czasopiśmie. Choć z powodu trudności finansowych swej rodziny Jicchok podjął pracę w fabryce, to nie zaprzestał twórczości literackiej (głównie w języku hebrajskim, ale także w jidysz). W 1907 roku odbył służbę wojskową, a potem przez rok podróżował po Europie. W 1910 roku wydał w dwóch tomach zbiór poezji hebrajskich *Dimdumin* („Zmierzchy”), a w 1912 był współzałożycielem trupy teatralnej „Ha-Bamah ha-Ivrit”. Sam Kacnelson występował jako aktor – wziął udział w tournée po Rosji, grając w spektaklu *Uriel Acosta* Karla Gutzkowa. Jeszcze przed I wojną światową otworzył szkołę w Łodzi, a w okresie międzywojennym prowadził na ulicy Zawadzkiej (obecnie Próchnika) dwie placówki: prywatną szkołę pod numerem 4 i gimnazjum męskie pod numerem 43. Był czynnym uczestnikiem życia literackiego: należał do grupy „Jung Jidysz” i był prezesem łódzkiego Związku Literatów i Dziennikarzy Żydowskich. Podróżował po świecie: odwiedził rodzinę w Nowym Jorku i dwukrotnie w Palestynie (1925, 1934). Był szczęśliwym mężem i późnym ojcem (żona Chana była od niego młodsza o 14 lat) trójki synów (Cwi, Bencjona i Jomele). W 1938 roku wydał w trzech tomach swoje wiersze zebrane, które jednak nie doczekały się dystrybucji w związku z wybuchem wojny.

² Paradoksalnie, z wyjątkiem rodzinnej Łodzi – ostateczną likwidację Litzmannstadt Getto Niemcy rozpoczęli 23 czerwca 1944 roku i doprowadzili do końca w sierpniu 1944.

Powyższe dane znaleźć można przede wszystkim w encyklopedycznych źródłach internetowych³, ponieważ nie powstała dotąd solidna biografia pisarza. Dostępne są jedynie opublikowane w roku 1948 powojenne wspomnienia jego siostry, Cypory⁴, które dotyczą dzieciństwa i czasów młodości Kacnelsona, przy czym ich „dostępność” jest ograniczona do kręgu osób władających jidysz⁵. Pełniejszą biografię znajdziemy w wydanej niedawno pracy Muki Tsuru *Wichry boleści. Śladami Jicchoka Kacnelsona*⁶, lecz książka ta – napisana po hebrajsku – została skierowana do czytelników w Izraelu⁷ i w gruncie rzeczy może być dostępna w Polsce tylko dla nielicznych. Na marginesie dodamy, że choć postać Kacnelsona jest ściśle związana z przedwojenną Polską, to współczesny badacz, który chciałby zająć się jego życiem i twórczością, nie znajdzie właściwie źródeł w języku polskim, a bariera, jaką stawiają język jidysz i (zwłaszcza) hebrajski, jest dla większości w gruncie rzeczy zaporą nie do przebycia.

Po wybuchu wojny 53-letni pedagog i autor musi się ukrywać przed gestapo. Wyjeżdża z Łodzi do Warszawy, gdzie po paru miesiącach dołącza do niego rodzina. Najważniejszym wydarzeniem dla Kacnelsona w warszawskim getcie było spotkanie z młodzieżą z syjonistycznej organizacji Dror (Wolność), a w szczególności z Icchakiem „Antkiem” Cukiermanem, który uznał Kacnelsona za duchowego przewodnika i otoczył go opieką⁸. Tylko dzięki współpracy z tą podziemną grupą – która wraz z „bundowcami” Marka Edelmana utworzyła później Żydowską Organizację Bojową – pisarz wydobył się z depresji i znalazł siłę do działania. W getcie podejmuje działalność edukacyjną – przygotowuje w sierocińcach przedstawienia swoich sztuk dla dzieci i organizuje wieczory poezji – oraz literacką (pisze teraz dużo w jidysz, żeby trafić do szerokiej publiczności). Wraz z najstarszym synem pracuje w „szopach” – warsztatach zorganizowanych na potrzeby „wysiłku wojennego” – co daje, do czasu, względne bezpieczeństwo jemu i rodzinie. Najbardziej tragiczne wydarzenie w życiu Kacnelsona miało

³ Zob. <http://www.sztetl.org.pl/pl/person/72,icchak-kacnelson/> (dostęp: 07.06.2014); <http://culture.pl/pl/tworca/icchak-kacnelson> (dostęp: 07.06.2014).

⁴ C. Kacnelson-Nachumow, *Jicchok Kacnelson*, Buenos Aires 1948.

⁵ Krótki fragment tej książki dotyczący związków brata ze Zgierzem, w przekładzie na angielski, znaleźć można w „Księdze Pamięci” Zgierza: <http://www.jewishgen.org/yizkor/zgierz/zgi421.html> (dostęp: 07.06.2014).

⁶ http://gfh.org.il/Eng/ViewImage.asp?Image=_Uploads/dbsArticles/Katznelson.jpg (dostęp: 07.06.2014).

⁷ „Jej celem jest przywrócenie [tej postaci] do dyskursu literackiego i pedagogicznego we współczesnym Izraelu” – czytamy w recenzji Tali Shner, zob. <http://gfh.org.il/Eng/?CategoryID=349&ArticleID=553&dbsAuthToken=> (dostęp: 07.06.2014).

⁸ Por. I. Cukierman, *Nadmiar pamięci*, Warszawa 2000.

miejsce 14 sierpnia 1942 roku. W „wielkiej akcji” likwidacyjnej getta, którą Niemcy rozpoczęli 22 lipca, żona Chana i dwóch młodszych synów, Bencjon i Jomele, zostali wywiezieni do Treblinki, gdzie zginęli w komorze gazowej zaraz po przyjeździe na miejsce. Kacnelson do końca swoich dni (niemal dwa lata później) nie mógł sobie wybaczyć, że nie zdołał temu zapobiec, i w głębi duszy uważał, że zginął wraz z nimi. Przed popadnięciem w obłęd ocaliła go współpraca z Drorem, a w ostatnim roku życia – nadzieja na to, że uda mu się ocalić najstarszego syna, Cwi.

Od połowy sierpnia 1942 do maja 1943 roku Kacnelson pozostaje w getcie, gdzie wraz z bojownikami (do których przyłączył się Cwi) udaje mu się przetrwać kolejne wywózki – w tym „kocioł na ulicy Miłej”⁹ – i powstanie. Przez ostatnie trzy tygodnie ukrywa się – wraz z dwudziestoma pięcioma osobami – w bunkrze, skąd miał zostać przerzucony do kryjówki w domu po stronie aryjskiej. Zamiast tego decyduje się na przyjęcie paszportu Hondurasu w ramach akcji „Hotel Polski” i wraz z synem trafia w transporcie do miejscowości uzdrowskiej Vittel we wschodniej Francji, gdzie przebywa w hotelu „Providence” od 22 maja 1943 do 18 marca 1944 roku. Następnie Niemcy przenoszą Żydów, których paszporty „zostały unieważnione” przez państwa południowoamerykańskie, do oddalonego o kilometr hotelu „Beausite”, skąd – 18 kwietnia – przewożą ich do obozu przejściowego w Drancy (6 km od Paryża). Stamtąd Kacnelson zostaje przetransportowany do Auschwitz, gdzie zaraz po przybyciu na miejsce – prawdopodobnie 1 maja – zostaje zgładzony wraz z synem w komorze gazowej. W ten sposób powtórza drogę, którą wcześniej przebyła Chana, Bencjon i Jomele.

Można powiedzieć – z czym on sam zgodziłby się pierwszy – że Kacnelson przeżył o niemal dwa lata swoją śmierć. Jednocześnie przeżył zagładę wszystkich skupisk ludności żydowskiej w Europie Wschodniej – ze wspomnianym wyjątkiem rodzinnej Łodzi (gdzie przebywało wówczas jeszcze około 70 tysięcy osób). Naród żydowski Kacnelsona, posługujący się jidysz i zamieszkujący ziemię na wschód od Niemiec, przestał istnieć – wraz z ogromną częścią wszystkich Żydów europejskich. Źródła podają¹⁰, że z ok. 3,5 mln Żydów Polskich wojnę przeżyło ok. 300 tysięcy (w całej okupowanej Europie z ok. 7,3 mln zginęło ok. 5,9 mln Żydów). Kacnelson miał wiarygodne informacje na ten temat od samego początku procesu ekstermi-

⁹ Ostatni etap „wielkiej akcji” wywożenia Żydów z warszawskiego getta do komór gazowych Treblinki (od 6 do 11 września 1942); por. J. Leociak, *Spojrzenie na warszawskie getto: Ulica Miła*, <http://www.warszawskiegetto.dsh.waw.pl/?page=spojrzenia&subpage=place&place=6> (dostęp: 07.06.2014).

¹⁰ Por. *Najnowsze dzieje Żydów w Polsce*, red. J. Tomaszewski, Warszawa 1993, s. 383-384.

nacji, gdyż w getcie warszawskim znał osoby z kręgu „Oneg Szabat” Emanuela Ringelbluma, gdzie dokumentowano na bieżąco – zbierając relacje uciekinierów z miejsc zagłady – kolejne fazy wyniszczania narodu¹¹. Dlatego jednak Kacnelson napisał w swojej ostatniej pieśni, że naród żydowski został zamordowany, a on sam jest „ostatnim z ostatnich” Żydów w Europie, skoro jeszcze w święto Paschy 1942 roku przekonywał swoich słuchaczy, w mowie sederowej wygłoszonej po hebrajsku, że naród żydowski bez wątplenia przetrwa¹²? Uważamy, że poeta uznał, iż to, co jawiło mu się jako istota *jidyszkajt*, „żydowskości wschodnioeuropejskiej”, nieodwołalnie przepadło. Spróbujemy to pokazać w naszej analizie *Dos lid funem ojsgehargetn jidiszn folk*.

W swojej twórczości Kacnelson przeszedł znamiennej ewolucję. Debiutował przed I wojną jako autor poezji typu *fin de siècle* głównie w języku hebrajskim, ale przez większość międzywojnia jego utwory – poezje, dramaty, piosenki w języku hebrajskim i jidysz – były pełne optymizmu i humoru (zwłaszcza te dla dzieci), by tuż przed kolejną wojną znów pogрузić się w pesymizm i smutek. Utwory napisane w czasie II wojny światowej są datowane – najwidoczniej poeta uznał, że w obliczu katastrofy poezja przestaje być ponadczasowa. Dzięki temu dysponujemy dokładną chronologią wojennej twórczości pisarza¹³.

W pierwszym okresie – do „wielkiej deportacji” getta – Kacnelson prowadzi działalność edukacyjną i pisze głównie „ku pokrzepieniu serc”. Punktem kulminacyjnym tego okresu jest wiersz *Wej dir* („Biada tobie”) napisany 31 maja 1942, w którym autor przedstawia wizję pośmiertnej zemsty Żydów na swoich katach. W ostatnich strofach pisze:

*es zol di erd in corn irn grojs un in ir hasn ajch ojsszpajen mit ekl fun ir mojł –
[...]
hert hert un zol a szturem wild ajch bald af sztojb cerajbñ
fartrogn in midborjes ajch mit wajb un kind –
es zol nit ka gedechtnisz fun ajch farblajbn!
o cholem bejz, wer opgemekt, farwej in wint!*¹⁴

¹¹ Por. S.D. Kassow, *Who will write our history? Emanuel Ringelblum, the Warsaw Ghetto, and the Oneg Szabes Archive*, Bloomington 2007.

¹² Por. *ibidem*, s. 331.

¹³ Twórczość Kacnelsona z getta warszawskiego została po wojnie wydana przez Jechiela Szejntucha; zob. J. Kacnelson, *Jidisze geto-ksawim*, edycja, wstęp i objaśnienia J. Szejntucha, Israel 1984.

¹⁴ *Ibidem*, s. 638-639.

Niech ziemia w swoim gniewie i nienawiści wypluje was z obrzydzeniem
ze swych ust –
[...]
Słuchajcie, słuchajcie i niech dziki huragan zetrze was w proch
i rozniesie po pustyniach z kobietami i dziećmi –
niech nie pozostanie po was żadna pamięć!
Koszmarze senny, zniknij, przemiń z wiatrem!

Kiedy ginie żona Chana i młodszy synowie, poeta pogrąża się w rozpacz. Po dwóch miesiącach zdobywa się na napisanie utworu *14.08.1942. Dzień mojego największego nieszczęścia*¹⁵, w którym przedstawia swoją niemoc po utracie bliskich. W tym okresie powstają dwa większe poematy: *Pieśń o Żelichowskim* oraz *Pieśń o rabinie z Radzyna* – obydwie o tym, że godna śmierć z rąk oprawców jest możliwa i ocala naród, który nigdy nie był agresorem i nie potrafi zabijać niewinnych. Żelichowski ginie na szafocie z pieśnią na ustach; rabin z Radzyna organizuje pochówek pobratymców, rezygnując z możliwości chwilowego ocalenia. Jak wspomina Cukierman, te wiersze wzbudziły konsternację wśród bojowników Droru – chcieli zabijać Niemców, a nie po prostu „godnie zginąć”. Po miesiącach ukrywania się w piekle wyludnionego i zamienionego w ruinę getta – a w czasie Powstania (19.04-18.05.1943) spalonego przez Niemców¹⁶ – Kacnelson dociera 22 maja do uzdrowskiego Vittel, gdzie tego samego dnia zaczyna pisać dziennik. Wspomina o zadaniu, które przed nim stoi: „opłakać wyniszczenie i zagładę naszego całego narodu”, ale po zamordowaniu bliskich nie jest w stanie: „Sam nie potrafię!”¹⁷. Po jednym wpisie przerywa zapiski na dwa miesiące. Jest w depresji, próbuje pisać dramat Hannibal o upadku Kartaginy (w tym wydarzeniu upatruje analogię do współczesności), ale też przerywa. Myśli o samobójstwie, lecz: „Jak mógłbym po prostu skończyć życie tutaj, wśród trzciny i sitowia, kiedy ich tam bestialsko pomordowano?”¹⁸. Wraca do dziennika 21 lipca, dokładnie w przededniu rocznicy akcji likwidacyjnej getta, którą odtwarza w pamięci i przeżywa na nowo¹⁹ (z wyjątkiem najstraszniejszego epizodu – „kotła na Milej” – którego nie jest w stanie opisać słowami). Ostatni wpis z 16 września urywa się w następujący sposób: „Tak,

¹⁵ Tytuły podajemy w przekładzie z jidysz na język polski.

¹⁶ O czym z drugiej strony muru opowiada Czesław Miłosz w wierszu *Campo di fiori*, a także Jan Błoński w artykule *Biedni Polacy patrzą na getto*.

¹⁷ Y. Kacnelson, *Vittel Diary*, Tel Aviv 1964, s. 45. *Dziennik z Vittel* został napisany w języku hebrajskim, tu odwołujemy się do przekładu angielskiego, podając nasze tłumaczenie.

¹⁸ *Ibidem*, s. 28.

¹⁹ Por. D.G. Roskies, N. Diamant. *Holocaust Literature: A History and Guide*, Waltham 2013, s. 71.

chę opowiedzieć o wymordowaniu czterystu tysięcy Żydów. Co do ulicy Miłej, ach, biada mi!”²⁰. Po dwóch tygodniach zaczyna spisywać swoją ostatnią pieśń o wymordowaniu Żydów Europy.

„Na początku nie wiedział, jaki tytuł będzie nosić poemat ani jak będzie długi” – czytamy we wprowadzeniu do *Dziennika z Vittel*²¹. Ukończony tekst liczy piętnaście pieśni, z których każda składa się z piętnastu czterowersowych strof o strukturze rymów „abab” (z nielicznymi wyjątkami). Tę formę znamy już z poprzednich długich utworów, takich jak na przykład *Pieśń o Żelichowskim*. Otwarte pozostaje pytanie o długość *Dos lid...*: dlaczego akurat piętnaście pieśni złożonych z piętnastu strof? Możliwą odpowiedź podpowiada numerologia. Liczba piętnaście oznaczała w starożytności „najwyższy punkt cyklu księżycowego”²². Według Starego Testamentu było piętnaście pokoleń od Abrahama do Salomona – za panowania którego Królestwo Judy znajdowało się u szczytu potęgi – i kolejne piętnaście od Salomona do Sedecjasza, ostatniego władcy państwa przed „niewolą babilońską”²³. Ponadto, w żydowskiej gematrii liczbę piętnaście można zapisać jako sumę „5” i „10” (w formie alfabetycznej „hej” i „jud”), co oznacza pieśń żalobną, lub w odwrotnej kolejności („jud’ i „hej”), co oznacza Boga. Można więc założyć, że Kaczenelson uznał schemat „15 po 15” za sugestywną formułę dla zamknięcia losów narodu żydowskiego.

Schemat wersyfikacyjny nie uniósł jednak ciężaru wspomnień poety. Wersy w kolejnych pieśniach wydłużają się coraz bardziej – do tego stopnia, że ostatnia pieśń jest niemal dwa razy dłuższa od pierwszej. W rezultacie pierwotny rytm wiersza gubi się, a rymy – choć zachowane do samego końca – nie nadają mu już odczuwalnego kształtu. Ten stan rzeczy mógł mieć dodatkowe powody, o czym świadczą daty spisania kolejnych pieśni (nieco różniące się w rozmaitych wydaniach utworu, gdyż zachowało się pół tuzina nieidentycznych kopii poematu)²⁴. Oto daty i tytuły kolejnych pieśni na podstawie wydania polskiego²⁵:

²⁰ Y. Katznelson, *Vittel Diary*, op. cit., s. 248.

²¹ M. Cohen, *Biographical Notes*, [w:] Y. Katznelson, *Vittel Diary*, op. cit., s. 29.

²² Związek z księżycem – ang. *Moon*, niem. *Mond* – można odnaleźć w słowie „mendel”.

²³ Por. F.C. Endres, A. Schimmel, *Das Mysterium der Zahl. Zahlensymbolik in Kulturvergleich*, Köln 1984, s. 230.

²⁴ Więcej na ten temat pisze Yechiel Szeintuch w swojej wydanej niestety po hebrajsku obszernej pracy zawierającej drobiazgowy komentarz do wszystkich rękopisów *Dos lid...*, które się zachowały; Y. Szeintuch, *Yitzhak Katzenelson's Rescued Manuscripts*, Jerusaleń 1990.

²⁵ W nawiasach podaliśmy kolejno liczbę dni, w trakcie których powstawała dana pieśń, oraz liczbę dni, które upłynęły do rozpoczęcia spisywania kolejnej; w przypadku pierwszej pieśni podaliśmy liczbę dni, które upłynęły od ostatniego wpisu w *Pamiętniku z Vittel*.

1. *Śpiewaj* 3-5 X (3, 17)
2. *Gram* 15 X (1, 10)
3. *O, bólu mój* 22 X (1, 7)
4. *Znów powróciły wagony* 26 X (1, 4)
5. *Posiedzenie gminy w sprawie dziesięciu* 29 X (1, 3)
6. *One pierwsze* 2-4 XI (3, 4)
7. *Za późno* 7-12 XI (6, 3)
8. *Cmentarny dół, zgładzony dom rodzinny* 16-18 XI (3, 4)
9. *Do niebios* 23-26 XI (4, 5)
10. *Początek końca* 4-6 XII (3, 7)
11. *Pamiętasz?* 14-16 XII (3, 8)
12. *Ulica Miła* 24-26 XII (3, 8)
13. *Wśród Chaluców* 3-5 I (3, 8)
14. *Epilog* 9-13 I (5, 4)
15. *Po wszystkim* 15, 16, 18 I (3, 2)

Rzecz jasna, gołe daty nie są jednoznaczne i nie powiedzą nam wiele. W połączeniu z innymi danymi – budową wiersza, wewnętrzną dynamiką narracji i faktami z internowania w Vittel – pozwalają jednak na dalsze spekulacje. Jeśli chodzi o budowę wierszy, to mają one sporo cech charakterystycznych dla twórczości oralnej, które odnajdujemy w greckich eposach, ale i we współczesnej poezji ludowej. Niektóre z nich mają wartość mnemotechniczną. Tekst jest rymowany, co ułatwia zapamiętywanie²⁶, i pełen powtórzeń. Z jednej strony powracają całe frazy: zarówno *verbatim*, jak i w wariantach. Z drugiej zaś pojawiają się liczne wyrażenia synonimiczne w charakterystycznym dla jidysz zestawie: słowo hebrajskie i jego rodzime odpowiedniki²⁷. Interesujące jest to, że największe nagromadzenie tych środków stylistycznych znajdujemy w pierwszych sześciu pieśniach, które – można spekulować – powstawały najpierw w pamięci, a następnie – w for-

²⁶ Por. W. Biermann, *Jizhak Katzenelson, ein Jude*, [w:] J. Katzenelson, *Das lied vunem ojsgehargetn jidischen volk. Großer Gesang vom ausgerotteten jüdischen Volk*, tłum. W. Biermann, Köln 1994, s. 7. Przekład Biermanna jest bardzo interesującą książką, znajdują się w niej obszerny wstęp i posłowie tłumacza, który przybliży czytelnikowi postać poety, a także tło historyczne powstania *Pieśni...*, jak również własną pracę nad przekładem. To drugie widoczne jest też dzięki układowi graficznemu tekstu, w którym po lewej jest zaprezentowana transkrypcja oryginału na alfabet łaćniński, wraz z odręcznymi notatkami Biermanna, a po prawej widnieje tekst w języku niemieckim. Według nas, przekład Biermanna jest mimo wszystko niezbyt udany; wstępnie o tym por. M. Sitarz, *Wolf Biermann: deutsch-jüdischer Dichter und Übersetzer*, [w:] XX. UDGV-Tagung. *Begegnungen zwischen der Ukraine und den deutschsprachigen Ländern in Literatur, Sprache und Kultur*, red. A. Pasławska, Lwów 2013, s. 230-232.

²⁷ Co zapewne odzwierciedla sposób nauczania w chederach przez przekład *loszn-kojdesz*, świętego języka.

mie niemal gotowej – zostały przez Kacnelsona „przelane na papier” (co dotyczy w szczególności pieśni 2-5, skoro napisał je w jeden dzień). Z kolei pieśń siódma była spisywana najdłużej, być może dlatego, że wyczerpała się pierwotna dynamika narracji – oparta na sekwencji skojarzeń – więc autor sięgnął po alternatywną formułę opartą na chronologii zdarzeń, rozpoczynając narrację niejako „od początku” – od wybuchu wojny. Istotny wpływ na proces twórczy mogła również wywrzeć inspekcja z 8 grudnia, kiedy to Niemcy skonfiskowali wszystkie papiery należące do internowanych. Kacnelson ukrywał wprawdzie powstający manuskrypt w szparze za okiennicą, ale od tego momentu mógł nabrać przekonania, że jego czas w Vittel dobiega końca i musi się spieszyć. Ponadto, papier stał się z pewnością towarem jeszcze bardziej deficytowym, czym można zapewne tłumaczyć długie przerwy pomiędzy spisywaniem kolejnych pieśni (11-13)²⁸.

Po ukończeniu *Dos lid...* Kacnelson poświęcił parę tygodni na sporządzenie kopii. W lutym 1944 roku zakopał w parku jeden rękopis ukryty w trzech butelkach, w czym pomagała mu Miriam Nowitsch – Żydówka z francuskim paszportem. Kolejny rękopis Nowitsch przekazała obozowej pracownicy, która przemyciła go na zewnątrz i ukryła w piwnicy własnego domu. Pozostałą kopię na wiosnę 1944 wywiozła z obozu w ręce od walizki Ruth Adler, Żydówka z brytyjskim paszportem, która trafiła do Palestyny w ramach wymiany za tamtejszych niemieckich kolonistów, internowanych w czasie wojny przez Brytyjczyków. 12 września 1944 obóz w Vittel został wyzwolony przez Aliantów. Nowitsch wykopała ukryte butelki i odzyskała przemycony na zewnątrz manuskrypt (zachował się w tak złym stanie, że nie nadawał się do odczytania). Czytelny rękopis zawiozła do Nathana Ecka, przyjaciela Kacnelsona jeszcze z czasów łódzkich, który był wraz z poetką w transporcie z Vittel do Drancy, ale zdołał wyskoczyć z wagonu, a następnie dotarł do Paryża. Eck przepisał *Dos lid...* na maszynie i wydał go w lutym 1945 roku w stolicy Francji, spełniając tym samym obietnicę daną Kacnelsonowi, że doprowadzi do publikacji jego dzieł, jeśli ten nie przeżyje wojny²⁹. Nowitsch została kustoszem muzeum Holocaustu (pierwszego na świecie) w kibucu Bojowników Getta imienia Jicchoka Kacnelsona, który to kibuc do dnia dzisiejszego jest strażnikiem pamięci o poecie i pozostaje głównym wydawcą jego utworów³⁰.

²⁸ Por. M. Cohen, op. cit., s. 30.

²⁹ Eck miał jeszcze wówczas nadzieję, że Kacnelson przeżył, i dlatego usunął z tekstu dane, które mogły pozwolić na identyfikację miejsca i czasu powstania utworu.

³⁰ Ghetto Fighter's House Museum, <http://www.gfh.org.il/eng/> (dostęp: 07.06.2014) oprócz działalności wydawniczej posiada dostępne on-line bogate zbiory archiwalne, w tym manuskrypty Kacnelsona.

Zanim przejdziemy do głównego zadania, jakie postawiliśmy przed sobą w tej pracy – analizy *Dos lid...* jako wyrazu samotności „ostatniego Żyda” – chcemy odwołać się do Heideggerowskiego terminu *Sein-zum-Tode* w interpretacji przedstawionej przez Huberta Dreyfusa³¹. „Bycie-ku-śmierci”, jak wiadomo, jest według Heideggera warunkiem życia autentycznego, to znaczy prawdziwie własnego, w odróżnieniu od życia „nieswojego”, wyznaczonego przez ramy kulturowego *Das Man* („Się”). Jak jednak rozumieć to „wybieganie ku śmierci”? Heideggerowska śmierć nie jest po prostu zgonem – zdarzeniem u samego kresu życia, które trzeba z góry zaakceptować, żeby uwolnić się od trwogi, strachu przed nicością. Nie chodzi o wymiar „ontyczny” – zdarzeń w świecie – ale o wymiar „ontologiczny” (transcendentalny): o warunki istnienia świata, w ramach którego cokolwiek ma dla nas sens. Śmierć – przemijanie form egzystencji, indywidualnych i zbiorowych – jest wpisana w naturę czasowości. Życie prawdziwie własne musi więc liczyć się z możliwością utraty „ram świata” – a nie tylko obiektów istniejących w tych ramach – i wychodzić ku niej naprzód. Trwoga jest nieusuwalna, jeśli chcemy żyć autentycznie. Z jednej strony skłania nas do tego, by robić wszystko w celu zachowania naszego świata, czyli umacniać jego fundamenty i przeciwdziałać zagrożeniom, które je podkopują. Z drugiej jednak strony – by dostrzegać to, co w ramach istniejącego świata wydaje się anomalią, ale może stanowić szansę na odnowienie go, na taką transformację, by mógł zachować jakiś sens w zmienionych warunkach. W interpretacji przedstawionej przez Dreyfusa trwoga może więc wyzwolić dwie autentyczne postawy: postawę zaangażowania w ocalenie świata istniejącego, która jednak w sytuacji, gdy ten „stary” przestaje mieć żywotny sens, ustępuje miejsca wysiłkom na rzecz budowania świata „nowego”, którego załączki pojawiły się w postaci „anomalii”.

Co na podstawie tej analizy da się powiedzieć wstępnie, zanim zagłębimy się w tekst *Dos lid...*, o wyzwaniu, przed jakim stanął Kacnelson? Poeta należał do elity swojego narodu i przez całe dorosłe życie utożsamiał się z jego dobrem, pojmowanym tradycyjnie. Jako pedagog dbał o to, by kolejne pokolenia „narodu Księgi” (*am ha-sefer*) miały do niej dostęp w języku oryginału (*loszn kojdesz*), a jako poeta i dramaturg miał swój udział w literackim renesansie hebrajskiego. W getcie wziął jednak na siebie zadanie znacznie większe – przyjął rolę barda narodu skazanego na wyniszczenie i z tego powodu zaczął pisać przede wszystkim w jidysz. Dodawał ludziom otuchy

³¹ Por. H. Dreyfus, *Foreword*, [w:] C. White, *Time and Death. Heidegger's Analysis of Finitude*, Aldershot 2005, s. IX-XXXIV.

i dawał nadzieję na ocalenie tego, co stanowi o tożsamości narodu. W obliczu jego fizycznej zagłady tę nadzieję utracił.

Dos lid... zaczyna się od wezwania:

*zing, nem dajn harf in hant, ojsgehojlt un gring,
af zajne strunes din, warf dajne finger szwer,
wi hercer wi cewetikte, dos lid dos lecte zing,
zing fun di lecte jidn af Ojropes erd.*

Śpiewaj! I harfę chwyć w dłonie, lekką, z pustego drewna,
Ciężarem palców wydobądź ze strun jej tony wysokie,
Tak jakby to serca czyniły zbolale, ostatnią pieśń śpiewaj,
Zaśpiewaj dziś o ginących ostatnich Żydach w Europie.

[Śpiewaj, weź twą harfę do ręki, pustą i drobną,
na jej struny wążle rzuć twe palce ociężale,
jak serca jak zbolale, zaśpiewaj pieśń, tę ostatnią,
zaśpiewaj o ostatnich Żydach na europejskiej ziemi.]

Na to wezwanie pada odpowiedź, która jest wyrazem niemocy:

*- wi ken ich zingen? wi ken ich efenen majn moj!
az ich bin geblibn ejner nor alejn -
majn wajb un majne ojfelech di cwej - a grojl!
mich grojlt a grojl... me wejnt! ich her wajt a gewejn -*

- I jakże mógłbym dziś śpiewać? I jakże usta otworzę,
Gdym oto został sam jeden i na nikogo nie czekam -
Bo żona moja i dwoje piskląt rodzonych - o Boże!...
I obejmuje mnie zgroza... płacz słyszę. Płacz z bardzo daleka -

[- Jak mam śpiewać? Jak mam otworzyć moje usta
skoro zostałem sam tylko jeden -
moja żona i moje ptaszęta dwa - zgroza!
przeraża mnie zgroza... ktoś płacze! Słyszę w oddali płacz -]³²

Czytelnik jest świadkiem dialogu: ktoś nieznany wzywa barda - a więc autora - do wywiązania się z ciężącego na nim obowiązku. Jak pamiętamy, Kacnelson pisał o tym zadaniu w pierwszym z zapisków w *Dzienniku z Vittel*. Mamy więc do czynienia z dialogiem wewnętrznym poety-barda,

³² Cytaty w jidysz: J. Kacnelson, *Dos lid funem ojsgehargetn jidiszn folk*, Nju-Jork 1963, s. 19, cytaty po polsku: Idem, *Pieśń...*, op. cit., s. 13. W nawiasie kwadratowym podano przekład filologiczny naszego autorstwa.

dialogiem pomiędzy głosem sumienia („Musisz, nawet jeśli twoja harfa i palce już się do tego nie nadają”) a głosem niemocy („Nie jestem w stanie, bo zostałem sam”). Prześledźmy, jak przebiega – w kolejnych trzech odsłonach – ten dialog i co w końcu skłania barda do śpiewu.

W trzeciej strofie głos sumienia nakazuje poecie, by poszukał Boga w niebiosach, czy tam jeszcze jest, i zaśpiewał mu o ostatnich Żydach, którzy „gelebt, gesztorbn, niszt bagrobn un niszt...” [żyli, umarli, nie zostali pogrzebani i nie ma ich...] (I, 3, 3-4). W odpowiedzi poeta powtarza, że nie jest w stanie, bo nie ma wsparcia bliskich, którzy towarzyszą mu – jak niemy wyrzut – już tylko jako widma: „ich hob zej nit ba mir do, un zej lozn mich nit op! / o szotns finctere fun majne lichtikste, o szotns kalt und blind!” [Nie mam ich obok siebie, a jednak oni mnie nie opuszczają! / O mroczne cienie moich najjaśniejszych, o cienie zimne i ślepe!] (I, 4, 3-4). Głos sumienia nie ustępuje i nakazuje mu zaśpiewać po raz ostatni Bogu z wyrzutem, że wymordowano wszystkich Żydów: „farglejš di ojgn in Em szwer / un zing a lectn mol Em, szpil ojs Em af dajn harf: / nito szojn mer ka jidn! ojsgehar-get un nito zej mer!” [Wlep w Niego oczy ciężkie / i zaśpiewaj Mu ostatni raz, zagraj Mu na twojej harfie: / nie ma już Żydów! Wymordowani i już ich nie ma!] (I, 5, 2-4). Tym razem poeta skarży się – do Boga – że nie jest w stanie zapłakać: „a trer fargliwert hot / farklibn zich in ojn mir... zi rajst zich, rajst / fun ojn arojs zich – un zi ken nit faln... Got, majn Got!” [Zastygła łza / przylgnęła mi do oka... odrywa się, odrywa / z oka – i nie potrafi upaść... Boże, mój Boże!] (I, 6, 2-4). Ale Bóg w niebiosach odwrócił się od swojego narodu wybranego. Jedyne, co pozostaje, to udawać (wbrew oczywistości), że tam wciąż jest dla niego, żeby móc powtórzyć odwieczny gest proroków narodu żydowskiego – zaintonować pieśń do Boga z ruin kłęski: „wi s'wolt gewen a Got dort in di himlen... wink Em, wink – / wi s'wolt geszajnt, ge-lojchtn undz noch dortn grojs a glik! / zic af di churbes fun dem ojsgehar-getn fun folk un zing!” [Jak gdyby był jakiś Bóg tam w niebiosach... pomachaj Mu, pomachaj – / jak gdyby jaśniało, świeciło nam tam jeszcze wielkie szczęście! / usiądź na zgliszczach zamordowanego narodu i śpiewaj!] (I, 7, 2-4). Poeta odpowiada, że nie może śpiewać, bo jego świat opustoszał: „– wi ken ich zingen – az s'iz di welt mir wist?” [- Jak mam śpiewać – gdy mój świat jest pusty?] (I, 8, 1). I wtedy dostrzega, że musi odszukać swoich słuchaczy: „wu zenen majne tojte? ich zuch di tojte majne, Got, in jedn mist, / in jedn bergl asz: – o, zogt mir wu ir zent?” [Gdzie są moi umarli? Szukam moich zmarłych, Boże, w każdej kupie gnoju, / w każdej kupce popiołu: – ach, powiedzcie mi, gdzie jesteście?] (I, 7, 3-4). Od tego momentu wewnętrzny dialog z sumieniem przeradza się w rozmowę z umarłymi.

Pierwsze osiem strof *Dos lid...* jest zapisem drogi, jaką poeta musiał przebyć, żeby odzyskać głos: musiał wziąć w nawias osobiste cierpienie (łzy, których nie mógł wypłakać) i odrzucić fundament wiary narodu wybranego w szczególną relację z Bogiem. Ale żeby zaśpiewać, potrzebował słuchaczy – wymordowanego ludu. To do nich – a nie do Boga ani do żywych – chce skierować swoją pieśń. W kolejnych siedmiu strofach próbuje swoich słuchaczy odnaleźć. Są one niebywale poruszające, gdyż ukazują w dojmujących szczegółach pośmiertne losy zamordowanych. Ich zwłoki nie mogą powstać z cmentarnych grobów, bo oprawcy pozbywali się ich we wszystkich możliwych miejscach i na wszelkie sposoby: „szrajt arojs fun jedn zamd, fun unter jedn sztejn, / fun ale sztojb n szrajt, fun ale flamen, fun jedn rojch” [Krzyccie z każdego piachu, spod każdego kamienia, / z wszystkich prochów krzyccie, z wszystkich płomieni, z każdego dymu] (I, 9, 1-2); „szrajt arojs fun chajes-ingewejd in wald, fun fisz in tajch – / zej hobn ajch gegesn. szrajt fun kalchojwns” [Krzyccie z wnętrzości zwierząt w lesie, z ryb w rzece – / one was zjadły. Krzyccie z pieców] (I, 10, 1-2); „arojs fun griber tif un majln-lang un ongepropt gedicht, / szicht unter szicht, mit kalch bagosn un farbrent” [z dołów głębokich i długich na mile i ułożeni ciasno / warstwa pod warstwą, polani wapnem i spaleni] (I, 13, 2-3); „kumt, getriknte, cemolene, ceribene [...] / kumt, bejner jidisze fun proszkes, fun sztiklech zejf” [Chodźcie wysuszeni, zmieleni, starci na proch [...] / Chodźcie, kości żydowskie z proszków, z kawałków mydła] (I, 14, 1, 4). Poeta wymienia niczym litanię – w tej pieśni i w kolejnych – znane mu miejsca kaźni: „kumt ale fun Treblinki, fun Sowibor, fun Oszwenczim, / fun Belżic kumt, kumt fun Ponari un fun noch, fun noch, fun noch!” [Chodźcie wszyscy z Treblinki, z Sobiboru, z Oświęcimia, / z Bełżca chodźcie, chodźcie z Ponar i jeszcze z, jeszcze z, jeszcze z!] (I, 13, 1).

Jakże odnaleźć umarłych, po których oprawcy chcieli zatrzeć wszelki ślad? Poeta wzywa umarłych do krzyku: „szrajt arojs” [krzyccie] (I, 9), krzyku rozpacz i wołania o pomoc: „ich wil a gwald, a wejgeszej” [chcę wołania ratunku, krzyku bóleści] (I, 10, 3). Natychmiast jednak zdaje sobie sprawę z tego, że ten krzyk nikogo nie poruszy: „nit szraj cum himl, er hert dich wi di erd, der hojfn mist, / szraj nit cu der zun, nit rej d cum lomp...” [Nie wołaj do nieba, ono cię usłyszy, tak jak ziemia, ta kupa gnoju, nie wołaj do słońca, nie rozmawiaj z lampą...] (I, 11, 1-2). Skoro ziemia jest „kupą gnoju”, trzeba zgasić słońce, niczym lampę w jaskini zbójców, i w ten sposób oddać sprawiedliwość narodowi wybranemu, którego światłość na tle ciemności stanie się znów widoczna: „majn folk, host mer gelojchtn! bist lichtiker gewen!” [Mój narodzie, jaśniałeś bardziej, byłeś bardziej świetlisty!] (I, 11, 4).

Narodowi zamordowanemu – osłupiałemu i niememu – któremu bard zaśpiewa swoją ostatnią pieśń: „un ich wel zingen... jo... aher di harf – ich szpil!” [A ja zaśpiewam... tak... podaj harfę – ja gram!] (I, 15, 4).

Ten wstrząsający prolog zawiera zapowiedź głównych wątków *Dos lid...*: Kacnelson próbuje unieść cierpienie pomordowanych – bliskich i dalszych (Iza, która nie może się potoczyć); chce rozliczyć się z Bogiem narodu wybranego (wlep w Niego wzrok i zaśpiewaj Mu po raz ostatni: nie ma już Żyda...); i chce być głosem „swoich umarłych” wobec świata – świata, z którego niebawem odejdzie, żeby do nich dołączyć. Tym nadludzkim wysiłkom towarzyszy poczucie „nierealności” położenia, w jakim poeta się znalazł – losu „ostatniego z narodu”, pozbawionego oparcia w rzeczywistości i przyszłości.

W drugiej pieśni wątek rozprawy z Bogiem przyjmuje postać apostrofy do proroka Ezechiela, któremu w „dolinie suchych kości” Pan pokazał, że szkielety mogą zmartwychwstać (Ez 37,1-14). Ale zamordowany naród nie może już powstać z martwych, bo nie zostały nawet kości: Niemcy spalili ciała lub przerobili je na mydło. Proroctwa Ezechiela czy Jeremiasza na nic się nie przydadzą. Naród istnieje bowiem już tylko w wyobraźni poety: „ch'hob ojsgetracht a jidisz folk! ch'hob ojsgetracht doch zej!” [Wymyśliłem naród żydowski! Wymyśliłem go przecież!] (II, 7, 4). To, co jest rzeczywiste, to cierpienie: „nor emes zenen zejere inoim vos du zest, di pajn, di pajn / fun zejzer ojsgeharget wern iz doch wor un grojs...” [Lecz prawdziwe są ich cierpienia, które widzisz, ból, ból / bycia mordowanym jest przecież prawdziwy i olbrzymi...] (II, 8, 3-4). Poeta dystansuje się więc wobec żydowskiej tradycji śpiewu do Boga „na ruinach” (*af di churbes*) i wybiera wspólnotę cierpienia z milionami zamordowanych, którzy patrzą na niego oczami bliskich: żony Chany, młodszych synów – Bencjonka i Jomy – oraz brata Berla. To dla nich śpiewa „an ejche-lid a lects fun lectn, lectn jid [pieśń żałobną ostatnią ostatniego, ostatniego Żyda] (II, 13, 2). Proroctwa pozostawia dawnym prorokom, a sam pozostaje z cierpieniami narodu, o których zaczyna opowiadać w kolejnej pieśni.

Co znamienne, tę opowieść zaczyna od przywołania „Żydów żyjących za morzem”, którzy mają szczęście, że nie wiedzą najstraszniejszego, bo kiedy ból poety „otworzy usta”, to zatruje im życie (III, 1, 1-4). Powraca wątek biblijny, a konkretnie *Lamentacje* Jeremiasza. Poeta przywołuje słowa: „Jam człowiek, co zaznał boleści pod różgą Jego gniewu” (Lm 3,1). Podczas gdy cierpienie proroka jest drogą do odnowienia nadziei (Lm 3,21-27), to cierpienie poety – wywołane przez wspomnienie wywózek kobiet, dzieci i starców przeprowadzanych w sposób bestialski przez policję żydowską –

trwa: „o, szrek in mir farsztart!” [O, strachu we mnie zastygły!] (III, 15, 4) i zżera go niczym robaki pożerające ciało w grobie „wi werim in a kejwertif” [Niczym robaki w mogile głębokiej] (III, 2, 2). Deportowani są upychani w wagonach, które następnego dnia wracają znów puste. Poeta przeżywa w wyobraźni nieludzkie sceny, jakie musiały mieć miejsce w transportach, i zwraca się do wagonów – „milczących świadków” – żeby opowiedziały: „wu / ir firt, ir hot dos folk, dos jidisze, arojsgefirt cum tojt?” [dokąd / gdzieście, czy wywiozłyście naród, ten żydowski, na śmierć?] (IV, 14, 3-4). Podczas gdy wagony będą opowiadać o tym, co zobaczyły, poeta wreszcie będzie mógł uronić łzę (IV, 15, 4).

22 lipca 1942 roku rozpoczęły się w getcie transporty na wielką skalę, które odchodziły z Umschlagplatzu do Treblinki. Dzień później samobójstwo popełnił prezes Judenratu, Adam Czerniaków. Na stole zostawił krótki list do żony: „Żądają ode mnie, bym własnymi rękami zabijał dzieci własnego narodu. Nie pozostaje mi nic innego, jak umrzeć”³³. Kacnelson uznał to samobójstwo za tak istotne, że poświęcił mu pieśń piątą. Nastawiony bardzo krytycznie do mówiącego po polsku Czerniakowa poeta – mówiąc o nim „Prezes”, „Inżynier” i zwracając się wprost „Adamie”³⁴ – mówi: „dajn lebn, jo, dajn lebn – erew szmad... dajn sztarbn hot a gresern a haft” [Twoje życie, tak, twoje życie – w przededniu chrztu... Twoja śmierć ma większe znaczenie] (V, 10, 4). Całkowicie fałszywie przedstawia przy tym motywację Czerniakowa, który w jego dramatycznej relacji protestuje – po faryzejsku – przeciwko podniesieniu dziennego limitu przeznaczonych do wywózki z sześciu do dziesięciu tysięcy, a nie w ogóle przeciwko deportacjom, w pierwszej kolejności sierot. Ta pieśń ukazuje stronnictwo Kacnelsona, który w imię „prawdziwej żydowskości” wydaje sądy niesprawiedliwe.

Nie mamy miejsca na pełną prezentację utworu i nie jest to naszym celem. Dogłębna analiza tekstu wymagałaby konfrontacji ze znacznie szerszym kontekstem literackim i historycznym – to zadanie pozostawiamy sobie na przyszłość. Tutaj – dla całości obrazu – przedstawimy tylko w skrócie zawartość pozostałych pieśni.

Wielka deportacja dotknęła najpierw dzieci – małych „mesjaszy” – które poeta z niespotykaną czułością przedstawia w pieśni szóstej. W serii winietek oglądamy paroletnie dzieci, które z dojrzałością nie tylko ponad wiek, ale nawet większą niż dorośli, troszczą się o innych.

³³ A. Czerniakow, *Dziennik getta warszawskiego*, Warszawa 1983, s. 304.

³⁴ W oryginale te polskie słowa są wprawdzie zapisane alfabetem hebrajskim, niemniej jednak (także poprzez zachowanie obcej językowi jidysz polskiej formy wołacza „Adamie”) sygnalizują w sarkastyczny sposób wyraźny dystans Kacnelsona wobec polonizujących się Żydów.

W kolejnej pieśni Kacnelson rozpoczyna narrację niejako „od początku” – od napaści Niemiec na Polskę – by w następnej przedstawić wstrząsający „obrazek” Niemców, którzy zabawiają się poniżaniem rabina i szamesa, zanim puszczą z dymem synagogę. Ta scena stanowi wstęp do oskarżenia niebios w pieśni dziewiątej.

Kolejne dwie pieśni są poświęcone żonie. Dopiero po pożegnaniu się z jej cieniem poeta jest w stanie wrócić do wydarzenia, na którym przerwał relację w dzienniku z Vittel: „Tak, chcę opowiedzieć o wymordowaniu czterystu tysięcy Żydów. Co do ulicy Miłej, ach, biada mi!”³⁵. W kolejnych dwóch pieśniach Kacnelson opowiada o walce z Niemcami i powstaniu w getcie. Pieśń ostatnia zawiera opis sceny, której nie opowiedziały wcześniej wagony – opis mordu w komorze gazowej – po której następuje wielkie epitafium dla „wymyślonego narodu” i jego bohaterów w najmocniejszej z możliwych formule *ubi sunt*: „już nigdy więcej nie zobaczymy...”. Pieśń kończy klątwa rzucona na tych, dla których Kacnelson ma tylko słowa pogardy. Stanowi ona niejako odwrócenie wcześniejszych klątw, które padały na przykład w utworze *Wej dir*. Teraz poeta nie polega już na mocy sił natury, które w najlepszym razie były beczynnymi świadkami zagłady (ziemia – kupa gnoju, słońce – lampa w jaskini zbójców, księżyc – stara kurwa). W paradoksalnym geście wzywa żywioły, żeby nic nie robiły – bo „żli powinni unicestwić się sami”: „o himl wajt, o brejt di erd, o jamim grojs – / nit balt cuzamen in ejn knojl zich un nit farnicht di szlechthe af der erd, zoln zej farnichtn zich alejn!” [O nieba szerokie, o rozległa ziemio, o oceany potężne – / nie zbijajcie się w jeden kłęb i nie niszczone złych na ziemi, niech się wyniszczą sami!] (XV, 15, 3-4).

Czymże jest więc *Dos lid...*, ostatnia pieśń ostatniego Żyda w Europie? Najkrócej mówiąc, jest wyrazem wspólnoty z „majne tojte” – z „moimi umarłymi”. A więc w pierwszym rzędzie z żoną Chaną i młodszymi synami, Bencjonem i Jomele; z rodziną i znajomymi; z wybitnymi postaciami życia społecznego i kulturalnego; a wreszcie z sześcioma milionami ofiar Treblinky, Sobiboru, Auschwitz, Bełżca i „fun noch, fun noch, fun noch” (I, 13, 2). Kacnelson wznosi im wszystkim nagrobny pomnik. Ale też w ich imieniu – a w szczególności w imieniu zamordowanych dzieci – kieruje wezwaniem do żywych: „un blajbt a jid wajt in Amerike, in Erec-Jisroel noent – mon ojch di kinder ba der welt, mon, mon” [I dopóki pozostanie jakiś Żyd daleko w Ameryce, w Ziemi Izraela bliskiej – przypominaj światu także o dzieciach, przypominaj, przypominaj] (XV, 5, 3). Dlatego właśnie uczynił

³⁵ Y. Katznelson, *Vittel Diary*, op. cit., s. 248.

wszystko, co w jego mocy, aby tekst *Dos lid...* przetrwał dla potomności, a zwłaszcza trafił do Żydów w Palestynie.

Zarazem jednak, i był to z pewnością wybór świadomy, pozbawił swoją „ostatnią pieśń” szans na bezpośrednie oddziaływanie w przyszłości. Ten dwujęzyczny autor – piszący równoległe po hebrajsku i w jidysz – mógł zdecydować, że napisze epitafium dla swojego zamordowanego ludu w języku, który całe życie pielęgnował jako największy skarb „narodu żydowskiego” – w *loszn-kojdesz*. Tym bardziej że utwór, który stanowi najważniejszy literacki pierwowzór *Dos lid..* – poemat *W mieście rzezi* Chaima Nachmana Bialika – został napisany po hebrajsku³⁶. Kacnelson nie mógł wprowadzić wiedzieć, że hebrajski zostanie uznany za język urzędowy państwa Izrael w 1948 roku, ale mógł mieć pewność, że jidysz podzieli los zamordowanego narodu żydowskiego. Mimo to wybrał jidysz w geście solidarności z umarłymi.

W tym miejscu powracamy do tytułowej kwestii samotności „ostatniego Żyda w Europie”. Miłosz, widząc kręcącą się karuzelę przy murze płonącego getta, snuł w 1943 roku refleksje na temat ostatnich chwil Giordano Bruno na Campo di Fiori:

Ja jednak wtedy myślałem
O samotności ginących.
O tym, że kiedy Giordano
Wstępował na rusztowanie,
Nie znalazł w ludzkim języku
Ani jednego wyrazu,
Aby nim ludzkość pożegnać,
Tę ludzkość, która zostaje³⁷.

Tymczasem Kacnelson, po długich miesiącach wewnętrznej męki, znalazł w tym samym roku 1943 słowa w jidysz, żeby pożegnać się – nie z tymi, którzy pozostali, lecz z tymi, którzy odeszli przed nim. Wiemy, że robił wszystko, żeby przeżyć – i ocalić najstarszego syna. Wiemy, że miał nadzieję, iż jego słowa trafią do Żydów w Ameryce i w Palestynie. Ale ostatecznie wybrał samotność, która była rewersem wspólnoty z umarłymi.

³⁶ Utwór napisany po pogromie Żydów w Kiszyniowie w 1903 roku; zob. *Antologia poezji żydowskiej*, red. S. Łastik, A. Ślucki, Warszawa 1986, s. 70-75. Z relacji Miriam Nowitsch wiemy, że Kacnelson miał egzemplarz poematu Bialika w Vittel i czytał go podczas ich ostatniego dłuższego spotkania; zob. M. Cohen, *Biographical Notes*, op. cit., s. 37.

³⁷ Cz. Miłosz, *Campo di Fiori*, <http://www.milosz.pl/przeczytaj/poezja/32/campo-di-fiori> (dostęp: 07.06.2014).

Jeśli warunkiem „życia autentycznego”, jak chce Heidegger, jest wybieganie ku śmierci: zarówno własnej, jak i wspólnot, które stanowią ramy indywidualnej egzystencji, to Katzenelson nie miał na nie szans. Nie mógł „wybiegać ku śmierci” swojego ludu, bo jego śmierć go ubiegła: naród został zgładzony przed nim. Nie musiał „wybiegać ku śmierci” własnej, bo miał już pewność, że „nie umrze, ale zostanie zabity” (XIV, 14, 1). Mógł jednak w tej bezprecedensowej sytuacji – nie mniej autentycznie – wybrać rolę samotnego strażnika pamięci o zamordowanych.

**The last Jew in Europe: Itzhak Katzenelson's
*Song of the Murdered Jewish People***

Summary

Itzhak Katzenelson was a Polish Jew who survived the uprising in the Warsaw Ghetto, to be murdered a year later in Auschwitz. During his internment in Vittel, he wrote a requiem for the European Jewry. The paper offers a preliminary analysis of the text and asks the question: what is involved in the feeling that one is the last of a people?