

ZOHAR WEIMAN-KELMAN

ONRIRN DI CAJT

– DOTYKAJĄC CZASU O EROTYZMIE JIDYSZ

Seks i sztet! – kusił tytuł konferencji, w której brałam udział. Tytuł bez wątpienia sensacyjny, sędzę jednak, że odwoływał się bardziej do naszego poczucia humoru niż do libido. W niniejszym eseju chcę rozważyć konsekwencje, jakie dopuszczenie libidynalnej reakcji na jidysz może mieć dla naszych dzisiejszych akademickich poczynań i dla samego statusu jidysz. Chcę zbadać erotykę jidysz (możliwość erotycznej interakcji w lub z jidysz) jako rodzaj tego, co Carolyn Dinshaw określa mianem „queerowego akcentu historycznego”, realizującego „potencjał dających przyjemność skojarzeń czynionych w kontekście postmodernistycznego niedookreślenia”¹. Dinshaw utrzymuje, że queerowe historie składają się ze związków emocjonalnych i stara się te historie pokazać poprzez zestawienie, w którym wydarzenia minione i terażniejsze dotykają się². Wykorzystując pomysł, który pozwala przeszłości z przyjemnością dotykać terażniejszości, zamierzam wskazać, jak jidysz sam w sobie podlega erotyzacji, czy dokładniej – fetyszacji we współczesnym postmodernistycznym systemie odniesień. Chcę się też zastanowić, jak możemy skorzystać na aktywacji głębszej erotyki jidysz. Traktując „queerowy akcent” zarówno jako metodę historyczną, jak i przedmiot badania, aktywuję „erotykę” jednocześnie jako teoretyczną metaforę i ucieleśnioną praktykę. W swoim tekście chciałabym pokazać potencjał tkwiący w dopuszczeniu do interakcji między nimi.

Umieszczenie tego projektu w kontekście „queerowe- go pożądanania historii”³ nie czyni go historią queerowości (choć czasami nią jest), ani historią pisaną przez autorki queer (choć wiele z nas jest queer). To sam impuls tej historii, możliwość – jak proponuje Dinshaw – „dotykania (się) poprzez czas, dekompozycji czasu przez kontakt emocjonalny”⁴, odwraca kierunek linearnej, reproduktywnej, heteronormatywnej historii i przyszłości.

Nie muszę chyba wyjaśniać, dlaczego związek jidysz z przyszłością jest niestały, szczególnie kiedy myślimy o przyszłości jako (re)produkowanej heteronormatywnie. Świeckich użytkowników jidysz naprawdę nie „robi się” w sypialni. Nawiązuję tu do krytyki akademizacji jidysz, z jaką swego czasu spotkał się badacz Jeffrey Shandler, któremu powiedziano, że osoby posługujące się jidysz powinny powstawać w sypialni, a nie na sali wykładowej, to znaczy powinny być mówcami jidysz z urodzenia, a nie uczyć się go na zajęciach. Niemniej jednak większość świeckich użytkowników jidysz istotnie „powstaje” na sali wykładowej. Dlatego kultura jidysz nie buduje swojego przyszłego dziedzictwa w oparciu o normatywne sposoby działania wcielane w życie przez kulturę dominującą i wielkie literatury.

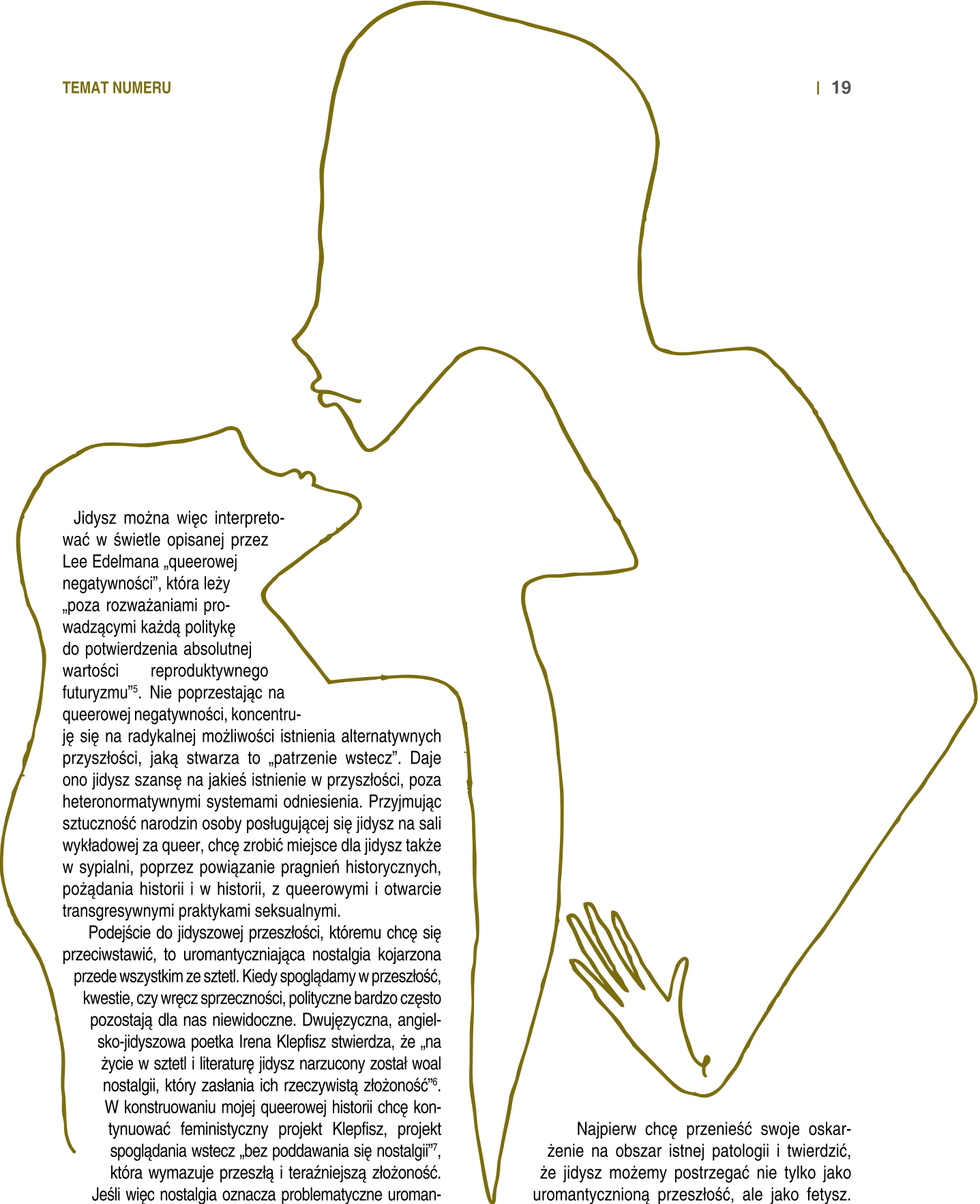
W pewnym sensie studiowanie jidysz polega na spoglądaniu wstecz, na opieraniu się nakazom terażniejszości, która każe patrzeć przed siebie, w przyszłość.

1 >> Carolyn Dinshaw, *Getting Medieval Sexualities and Communities, Pre- and Postmodern*, Series Q. Durham, NC: Duke University Press, 1999, s. 36. Większość cytowanych przez autorkę tekstów nie została przetłumaczona, dlatego przekłady wszystkich cytatów w tekście pochodzą od tłumaczki, a numery stron w nawiasach odsyłają do angielskich oryginałów [przyp. tłum.].

2 >> Tamże, s. 12.

3 >> Wypowiedź Carolyn Dinshaw podczas dyskusji [w:] Elizabeth Freeman, *Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion*, „GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies” 2007, nr 13, s. 178.

4 >> Dinshaw, *Getting Medieval Sexualities...*, s. 128.



Jidysz można więc interpretować w świetle opisanej przez Lee Edelmana „queerowej negatywności”, która leży „poza rozważaniami prowadzącymi każdą politykę do potwierdzenia absolutnej wartości reproduktywnego futuryzmu”⁵. Nie poprzestając na queerowej negatywności, koncentruję się na radykalnej możliwości istnienia alternatywnych przyszłości, jaką stwarza to „patrzenie wstecz”. Daje ono jidysz szansę na jakieś istnienie w przyszłości, poza heteronormatywnymi systemami odniesienia. Przyjmując sztuczność narodzin osoby posługującej się jidysz na sali wykładowej za queer, chcę zrobić miejsce dla jidysz także w sypialni, poprzez powiązanie pragnień historycznych, pożądania historii i w historii, z queerowymi i otwarcie transgresywnymi praktykami seksualnymi.

Podejście do jidyszowej przeszłości, któremu chcę się przeciwstawić, to uromantycniająca nostalgia kojarzona przede wszystkim ze sztettl. Kiedy spoglądamy w przeszłość, kwestie, czy wręcz sprzeczności, polityczne bardzo często pozostają dla nas niewidoczne. Dwujęzyczna, angielsko-jidyszowa poetka Irena Klepfisz stwierdza, że „na życie w sztettl i literaturę jidysz narzucony został woal nostalgii, który zasłania ich rzeczywistą złożoność”⁶. W konstruowaniu mojej queerowej historii chcę kontynuować feministyczny projekt Klepfisz, projekt spoglądania wstecz „bez poddawania się nostalgii”⁷, która wymazuje przeszłą i teraźniejszą złożoność.

Jeśli więc nostalgia oznacza problematyczne uromantycznienie przeszłości, to ja proponuję zastąpić ją seksem jako materialnym odpowiednikiem romansu, angażującym rzeczywiste ciała – minione i współczesne.

Najpierw chcę przenieść swoje oskarżenie na obszar istnej patologii i twierdzić, że jidysz możemy postrzegać nie tylko jako uromantyczoną przeszłość, ale jako fetysz. Bez wchodzenia zbyt głęboko w dyskurs na temat fetyszu, chcę skoncentrować się na jego psychoanalitycznym rozumieniu jako reakcji na postrzegany brak

5 >> Lee Edelman, *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press, 2004, s. 3.

6 >> Irena Klepfisz, *Di feder fun harts/The Pen of the Heart: Tsveyshprakhikay/ Bilingualism in Jewish American Poetry*, [w:] *Jewish American Poetry: Reflections, Poems, Commentary*, ed. Jonathan Barron i Eric Murphy Selinger, Hanover, NH: University Press of New England, 2000, s. 41.

7 >> Irena Klepfisz, *Queens of Contradiction: A Feminist Introduction to Yiddish Women Writers*, [w:] *Found Treasures: Stories by Yiddish Women Writers*, red. Frieda Forman i in., Second Story Press, 1994, s. 324.

(na przykład „matczyzny fallus”, ale niekoniecznie). Według Freuda, fetysz to obiekt wybrany, aby odroczyć stratę wynikającą z uświadomionego braku⁸, a jednocześnie zastępujący utracony obiekt i znaczący pustkę pozostałą po stracie. Fetysz jest reakcją na „[to,] czego nie widać”, tłumiąc prawdę tego, co zostaje sfetyszyzowane w miejsce tego, co zostało utracone i zaprzeczając temu, co widać naprawdę. Jidyszowa poetka Rywka Bassman pisze w wierszu, odpowiadając na stwierdzenie lekarza, że nie ma żadnej przyczyny jej bólu, którą mógłby stwierdzić: „on nie rozumie, właśnie to, czego nie ma, mnie boli” – *der nito tut mir wej*. W dzisiejszych czasach jidysz, funkcjonując we współczesnej kulturze w szczątkowej formie, w całej nieobecności znaczonej jego obecnością, może być interpretowany właśnie przez figurę fetyszu jako obecnego znacznika braku.

Należy pamiętać, że obiekt wybrany na fetysz jest całkowicie umowny i że fetysz „działa” (jako zastępnik i jako obiekt umożliwiający seksualne spełnienie) po prostu przez (i pomimo) bycie/a „nie tym”. Fetysz jest przeceniany, ale czymkolwiek w rzeczywistości jest, to coś pozostaje niedocenione. Dzieje się tak, ponieważ jego indywidualna treść jest tym, co oddziela go od „rzeczy właściwej”. Chciałabym powiązać to istotne dla fetyszu przecenienie formy i niedocenywanie treści z jidysz w jego obecnym postwernakularnym stanie⁹. Według Jefferey’a Shandlera, „na etapie postwernakularnym sam fakt, że coś jest powiedziane (napisane, zaśpiewane) w jidysz jest co najmniej tak ważne jak to, co zostało powiedziane, jeśli nawet nie bardziej”¹⁰. Shandler opisuje szeroki zakres współczesnych użycy jidysz, od gadżetów po queerowe performanse, w praktyce łączące elementy jidysz i angielskiego. Przy czym jidysz – dla efektu komicznego – pozostaje w nich często nieprzetłumaczony. Nieprzetłumaczony, może na wpół zrozumiały, jidysz „działa” (tak jak fetysz, działający dokładnie jak to, w miejsce czego został podstawiony). Istotne jest, że coś powiedziane zostało w jidysz, a nie to, co zostało powiedziane. Znaczenie kryjące się za słowami (i świat, z którego pochodzą) często pozostają nieprzeniknione, zastonięte, umniejszają swoją treść. Taki zabieg skutecznie redukuje złożony system semantyczny do czegoś na kształt „umownego obiektu” i ułatwia zgrabne „opakowanie” i marketing współczesnego jidysz (kiedy T-shirt z napisem „shiksa goddess” [bogini sziksa] sprzedaje się lepiej niż tomik poezji w jidysz).

Jaką funkcję i znaczenie ma taki język? W kulturze popularnej (tej, która nas otacza i tej widzianej oczyma

Shandlera) pozostają puenty, zabawne czy smutne albo tylko dlatego, że są w jidysz, albo w wyniku zestawienia z angielskim (lub innymi językami) w kontekście międzykulturowym. „Jidyszowy fetysz”, o którym tu mówię, powstaje na przecięciu kultur, bo jidysz może być sfetyszyzowany tylko wtedy, gdy przestaje być głównym narzędziem komunikacji, przeważnie kiedy ustępuje nowemu dominującemu językowi miejscowemu. Pokrywa się to z antropologiczną koncepcją fetyszu jako „produktu wymiany międzykulturowej”¹¹, ale niezakończoną pomyślnie, raczej takiej, którą William Pietz nazywa „dyskursem nieudanego tłumaczenia, redukcją wierzeń innej kultury do fetyszyzmu”. Używając metafory nieudanego przekładu wartości, chcę przyjrzeć się nieudanym tłumaczeniom jidysz. Chciałabym przyjrzeć się wierszowi Ireny Klepfisz *Etleche werter ojf mame-loszn* [Kilka słów w mowie matczynej], który wykorzystuje dynamikę nieudanego przekładu między jidysz a angielskim, pozwalając im dotykać się – czy wręcz popychać – nawzajem, przez co także dotykają one i nas.

Naśladując słownik, Klepfisz podaje najpierw słowo w jidysz, na przykład *di kurwe*, potem angielskie tłumaczenie: *the whore* [dziwka]¹², a następnie wyjaśniające zdanie „kobieta, która uznaje swoje namiętności”. Lub: „*di lezbianke* ta z / koleżanką, choć nigdy nie używaliśmy / tego słowa”. Z jednej strony Klepfisz wprowadza nas w „tajemnice” jidysz, którego używa, ale dodając przewrotną interpretację każdego słowa, przypomina także czytelnikowi, że bezpośredni przekład nie istnieje, że obecny jest przede wszystkim kontekst dyktowany przez dominujący dyskurs. Komplikuąc treść za pomocą tłumaczenia, Klepfisz podważa naszą znajomość zarówno jidysz, jak i angielskiego, tym samym obalając dominujący dyskurs. Wiersz prowadzi nas powoli od konfliktu z nim, ukazanego jako seria napięć między jidysz a angielskim, do świata kobiet reprezentowanych przez, a później również w jidysz. Proces ten jest przeciwieństwem fetyszyzacji jidysz – poetka nie ogranicza się do tłumaczenia „na żywo”, ale czyni akt przekładu narzędziem poetyckim i politycznym, aktywując język, jego przeszły kontekst i współczesne znaczenie. Poprzez przepisanie, przeinterpretowanie i przetłumaczenie, Klepfisz stwarza kontradyskurs, w którym jidysz i to, co queer (kobiece, lesbijskie) stają się politycznie i poetycko nie do rozdzielienia. Granica, która powinna być wyraźna, zostaje przez to rozmyta. W punkcie kulminacyjnym wiersza pozwala to na triumf kontradyskursu nad dyskursem dominującym: wiersz ucieka w nieprzetłumaczony jidysz, który poetka nauczyła nas rozumieć poprzez zapewnione wcześniej translacje¹³.

8 >> Zygmunt Freud, *Fetyszyzm*, [w:] Charles de Brosses, *O kulcie fetyszów*, przeł. Marian Skrzypek, Warszawa: Wyd. IFiS PAN, 1992, s. 131–136.

9 >> „Postwernakularyzm” używany jest we współczesnych studiach nad kulturą jidysz do opisanego statusu języka jidysz, który po Zagładzie przestał być potoczny językiem wschodnioeuropejskich Żydów. Por. przekład fragmentu książki Shandlera w „Cwiszn” 2010, nr 1–2 [przyp. tłum.].

10 >> Jeffrey Shandler, *Queer Yiddishkeit: Practice and Theory*, „Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies” 2006, vol. 25, nr 1, s. 91.

11 >> William Pietz, *The Problem of the Fetish I*, „RES” 1985, nr 9, s. 5–17. Zob. też tenże, *The Problem of the Fetish II*, „RES” 1987, nr 13, s. 23–45 oraz *The Problem of the Fetish IIIa*, „RES” 1988, nr 16, s. 105–123.

12 >> W polskim przekładzie powtórzono słowo „kurwa” [przyp. red.].

13 >> Przekład całego wiersza, autorstwa Belli Szwarman-Czarnoty, zob. Bella Szwarman-Czarnota, *Świecka tożsamość żydowska w poezji Ireny Klepfisz*, [w:] *Nieme dusze? Kobiety w kulturze jidysz*, red. Joanna Lisek, Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2010, s. 254 [przyp. red.].

Adam¹⁴

1.
*Rozpieszczonego,
 Wygłaskanego przez kobiece dłonie,
 Spotkałam cię na mej drodze,
 Młody Adamie.
 Zanim dotknęłam cię wargami
 Poprosiłeś
 Z bładą twarzą, delikatniejszy
 Od najdelikatniejszej lilii:
 – Nie gryź mnie, nie gryź,
 Zobaczyłam – twoje ciało
 Pokryte ślady ukąszeń,
 Zadrżałam i wgrzyłam się w ciebie.*

2.
*Rozdąłeś nade mną
 Swoje wątle nozdrza.
 Zbliżyłeś się –
 Gorący horyzont gdy dotyka pola.*

אדם
 1.
 א גילגולונגט,
 אן אומגעשטראלען פון פילע פרויערונגען,
 האב איך דיר און דיין פליז וועג געטראפן,
 יונגער אדם.
 און איינער און האב צוגעלייגט צו דיר מינע ליפן.
 האסטו געפונען
 מיט מיין, בראטער און צארטער
 פון דער פארשטעטער ליליען
 – מיט מיין טיף, מיט מיין טיף,
 איך האב דערזען און דירן ליפן
 און אונטערן בארעכט מיט צייכען פון ציינער,
 א פארשיטערטע האב איך דיר און דיר אונגעפונען.
 2.
 דו האסט פאנגעווערענעבלאזן איבער טיף
 דיינע דיינע פארלעבער,
 און האסט דיר צוגענוקט צו טיף,
 דו א הייסער הארציגקייט צום פערל.

Chcę zaproponować tę dwujęzyczną konstrukcję jako część tego, co Doris Sommer w swojej książce *Bilingual Aesthetics* [Estetyka dwujęzyczna] nazywa „wniosłością wielokulturową”, w której często niewygodne czy nawet bolesne dwujęzyczne spotkanie obiecuje dojrzałe rozkosze w zamian za moment bólu¹⁵, oferując pociechę, jeśli nie nadzieję, w „czuciu się dobrze z powodu złego samopoczucia”¹⁶. Fetyszizm z łatwością wpasowuje się w wachlarz tendencji „czucia się dobrze z powodu złego samopoczucia”, co jest może paradoksem, ale paradoks jest oczywiście samą logiką fetyszu, a ten paradoks – mariaż rozkoszy i bólu – jest od dawna celebrowany przez społeczność BDSM¹⁷. Chcę tu podkreślić, że mówię o fetyszizmie na zupełnie innym poziomie, odwracając się od psychologii i antropologii ku seksuologii, wzorując się na eseju Gayle Rubin z 1980 roku *Thinking Sex*¹⁸ i wywiadzie *Sexual Traffic*¹⁹, przeprowadzonym przez nią w 1990 roku z Judith Butler, w którym Rubin zwraca się ku seksuologii jako „empirycznej podstawie radykalnej teorii seksualności,” źródle danych czy też dowodów prowadzących do spotkania tych, których nazywa „żywymi, oddychającymi, mówiącymi dewiantami i zboczeńcami”²⁰. Rubin utrzymuje, że metoda ta stanowi „bardziej użyteczną” alternatywę dla „mieszanej psychoanalizy i feministycznych

aksjomatów, do których ucieka się tak wiele tekstów”²¹. Używam Rubin jako przykładu w rozważaniach, co może stać się zarówno z teorią, jak i historią (i teorią historii), gdy weźmiemy pod uwagę praktykę, a tym bardziej – ucieleśnioną praktykę seksualną.

Przechodząc do praktyki, proponuję eksperyment w czytaniu erotycznej poezji jidysz powstałej w czasie, kiedy jidysz był językiem wernakularnym, używanym w świeckim kontekście seksualnym, czyli interesuje mnie „fetysz w jidysz raczej niż jidysz jako fetysz”. Skoncentruję się na wierszu Celi Dropkin²², która jest świetnym przykładem niepokornego kobiecego podmiotu seksualnego i która nie tylko otwarcie wyraża swoją wolność do podejmowania decyzji i pożądanie, ale opisuje nienormatywne fantazje (a może i praktyki?) sadomasochistyczne.

W wierszu tym kobiecy podmiot opowiada o spotkaniu z Adamem (jid. *Odem*). Adam może być zarówno imieniem konkretnego mężczyzny, jak i odsyłać nas do biblijnego Adama, albo też wskazywać, że mamy do czynienia z prototypem mężczyzny, „mężczyzną w ogóle”. Choć podmiot liryczny ujawnia się dopiero w trzecim wersie, to wola narratorki i jej punkt widzenia wyraźnie kształtują strukturę wiersza od samego początku. Nazwanie napotkanego mężczyzny

14 >> Tekst w przekładzie Barbary Klickiej i Karoliny Szymaniak. Inna wersja przekładu, autorstwa Joanny Lisek, zob. Agnieszka Legutko, dz. cyt., s. [przyp. red.].

15 >> Doris Sommer, *Bilingual Aesthetics: A New Sentimental Education*, Durham and London: Duke University Press, 2004, s. 64.

16 >> Tamże, s. 57.

17 >> Skrót pochodzący od słów „związanie” i „dyscyplina” (ang. *bondage & discipline*, B&D), „dominacja” i „uległość” (ang. *domination & submission*, D&s, D/s), sadyzm i masochizm (ang. *sadism & masochism*, S&M). Odnosi się do szerokiego spektrum działań i form relacji międzyludzkich, również tych dotyczących pełnego spektrum osobowości i interakcji seksualnej [przyp. tłum.].

18 >> Gayle S. Rubin, *Thinking Sex*, [w:] *The Lesbian and Gay Studies Reader*, red. Henry Abelove, Michele Aina Barale i David M. Halperin, New York: Routledge, 1993, s. 3–44, przekład polski: *Rozmyślając o seksie: zapiski w sprawie radykalnej teorii polityki seksualności*, przeł. Joanna Mizielnińska, „Lewą Nógą” 2004, nr 16, s. 164–224.

19 >> Gayle Rubin, *Sexual Traffic* [wywiad z Judith Butler], „differences: A Journal of Feminist Cultural Studies” 1994, vol. 6, nr 2+3, s. 62–99.

20 >> Tamże, s. 80.

21 >> Rubin, *Thinking...*, dz. cyt., s. 16.

22 >> O Celi Dropkin zob. także Agnieszka Legutko, „Cyrkowa dama” – poezja Celi Dropkin czytana z perspektywy genderowej, [w:] *Nieme dusze?*, dz. cyt., s. 207–242.

junger Odem [młodym Adamem] tworzy nierówny układ sił, podobnie jak stwierdzenie, że znajdował się on w rękach nie jednej, a wielu kobiet. Od początku Adam jest więc pasywny i uprzedmiotowiony – „rozpieszczony” (choć słowo to może również oznaczać „rozwiązany”), głaskany czy pieszczone rękami wielu kobiet. Sądzę jednak, że tę pasywność można widzieć jako aktywne odgrywanie sadomasochistycznej roli uległego. To Adam zdaje się podsuwać kochance pomysł ugryzienia, gdy ona zbliża ku niemu tylko swoje wargi, nie zęby. Błagając „nie gryź mnie”, sygnalizuje swoje pragnienie i zarazem mu zaprzecza, jak na sadomasochistyczny „dół”²³ przystało. Jego prośba może być odebrana jako rodzaj zgody czy nawet instrukcji. Taką interpretację usprawiedliwia jego pozytywna, choć subtelna odpowiedź, ruch nozdrzy, oddech, zbliżenie ku niej. Jego brak głosu i możliwości wyboru są uderzające, ale zarówno jego prośba, jak i dwa ruchy, które wykonuje, czynią zeń aktywnego uczestnika, chętnie wypełniającego rolę uległego.

Nie staram się zaklasyfikować tej sceny miłosnej jako sadomasochistycznej. Jak pisze dr Leonard Landes w jidyszowym podręczniku seksuologicznym *Di libe* z 1910 roku: *Bajsen dem gelibtn oder wern gebisen fun im iz natirlech baj ganc gezunte menczn* [gryzienie kochanka czy bycie przez niego gryzionym jest naturalne u całkowicie zdrowych ludzi]. Ale, ciągnie dr Landes, w niektórych przypadkach uczucia miłości i bólu stają się nienaturalne, stają się „bardzo szczególną chorobą” – *a recht zonderbare krankhajt*²⁴. Nie zamierzam spekulować, jak dr Landes zdiagnozowałby narratorkę wiersza czy samą Celię Dropkin. Co ciekawe, stwierdza on, że „szczególna choroba”, o której mówi, nazywa się sadyzmem u kobiet i masochizmem u mężczyzn. Sztywny podział ról genderowych w wierszu, czy raczej sfetyzowanych odwrócenie ról (z kobietami na górze i mężczyznami na dole) rozgrywa się „tradycyjnie”. Zupełnie inaczej jest w słynnym wierszu Dropkin *Dama cyrkowa*, gdzie pragnienie podmiotu lirycznego, by spaść na „zimne, stalowe sztylety”, które ją otaczają, może oznaczać masochistyczne pragnienie bólu stającego się przyjemnością²⁵. Zarówno jako sadystka, jak i masochistka, „góra” czy „dół”, Dropkin daje głos seksualności przekraczającej normatywne role i praktyki nie tylko jej, ale także naszego czasu.

Niezwykle znaczące jest, że scena ta ma historyczne, a dokładniej biblijne odniesienia. Łatwo jest, jak już wspomniałam, widzieć w *Odemie* (Adamie) – *Odem ho-riszn* [pierwszego człowieka], co czyni z narratorki Chawę (Ewę) albo Lilith. Dropkin zdaje się konstruować związki emocjonalne, erotycznie uaktywniając biblijną narrację, co zbliża ją do mojej próby nawiązania prawdziwych, cielesnych relacji z dawnymi poetkami jidyszowymi. Jeśli podmiot

liryczny to Ewa, obraz gryzienia odpowiada motywowi zakazanego owocu – w wierszu, zamiast wgrzyźć się w owoc z drzewa poznania dobrego i złego, kobieta wbija zęby w samego Adama. Z kolei uznanie narratorki za Lilith przywołuje żydowską tradycję ludową opisującą kłótnię Adama i Lilith o to, kto będzie na górze, co stanowi przedłużenie walki o władzę zajmującej centralne miejsce w wierszu. Porównanie twarzy Adama do lilii (*lijje*) wprowadza Lilith do wiersza poprzez fonetyczne podobieństwo i czyni z Adama odwrócone zwierciadło jej gwałtowności. Adam jest zniewieściały, słaby i blady, wypisz-wymaluj stereotypowy żydowski mężczyzna. Dla odmiany, przywołane kobiece postacie historyczne związane są z ważnym czynem albo pozycją, choć w obydwu przypadkach skutki ich działań okazują się raczej niepożądane (i Lilith, i Ewa tracą miejsce w raju, zabierając lub nie Adama ze sobą).

Choć ta historyczna interpretacja ma swój potencjał, to obecność wielu innych kobiet, które przed narratorką zostawiły ślady swoich dłoni i zębów na Adamie, czyni tę scenę powtarzalną, „archetypalną” – mówiąc słowami Kathryn Hellerstein²⁶ – raczej niż pierwotną. Sprowadziłabym koncepcję archetypu na poziom jeszcze bardziej dosłowny, uznając go za podstawę fetyszystycznego rytualnego odtworzenia opartego na modelu biblijnym. Czy traktujemy wiersz Dropkin jako opartą na Biblii erotyczną zabawę w odgrywanie ról, czy jako erotyczne przerobienie biblijnej z Tanachu, stanowi on rodzaj erraty do biblijnej narracji. Nawet jeśli w przyszłości trzeba będzie zapłacić za to wykroczenie, w czasie trwania wiersza kobiecy punkt widzenia stwarza moment zawieszenia, w którym nie istnieje nic poza bolesną rozkoszą.

Zarówno transgresja, jak i ładunek erotyczny wiersza *Odem* wytrzymują próbę czasu i wprowadzają nas, współczesne czytelniczki i czytelników, w walkę o władzę pomiędzy dwójką bohaterów, wytwarzając erotyczną dynamikę między wierszem a czytającym. Zostajemy wciągnięci w tę relację subtelnie, poczawszy od bezpośredniego zwrotu (*hob ich dich ofj majn weg getrofn* – spotkałam cię na mej drodze) rozpoczynającego wiersz, którego adresat aż do czwartego wersu pozostaje niejasny. Liczne przerzutnie angażują czytelnika – każą czekać, odwołują odkrycie, a wreszcie dają opóźnione spełnienie. Na przykład w czwartym wersie od dołu Adam „nadyma” czy „rozszerza” i dopiero w następnym dowiadujemy się, jakie jest dopełnienie tego zdania: nozdrza. Ten końcowy obraz, w którym Adam umieszczony zostaje nad kobietą (*du host funandergebloszn iber mir* – rozdałeś nade mną), nie czyni jednak z niego partnera dominującego. Jest on zaledwie wyższy wzrostem, nie silniejszy. W przerzutni obserwuje-

23 >> W terminologii osób praktykujących BDSM, partner(ka) posiadająca kontrolę nazywana jest *top* (ang. góra), a partner(ka) uległa *bottom* (ang. dół) [przyj. tłum.].

24 >> Dr Leonard Lander, *Di libe*, Niu Jork 1910, s. 55.

25 >> Por. przekład tego wiersza, autorstwa Joanny Lisek, [w:] Agnieszka Legutko, dz. cyt., s. 219.

26 >> Kathryn Hellerstein, *From 'Ikh' to 'Zikh': A Journey from 'I' to 'Self' in Yiddish Poems by Women*, [w:] *Gender and Text in Modern Hebrew and Yiddish Literature*, ed. Naomi Sokoloff, Anne Lapidus Lerner i Anita Norich, New York: JTSA, 1992.

my Adama otwierającego się dla narratorki i wraz z nim oczekujemy na możliwą penetrację z jej strony, odpowiadającą penetracji jego ciała przez jej zęby.

W mojej interpretacji wiersza używam współczesnych narzędzi teoretycznych (queerowych, historycznych i krytycznoliterackich) i współczesnego słownictwa związanego z praktykami BDSM w połączeniu z seksuologią z czasów powstania wiersza. Użycie wczesnej seksuologii ma na celu odczytanie wiersza w kontekście jego czasu, a użycie współczesnych narzędzi krytycznych pochodzi z mojego kontekstu, akademickiego i nie tylko. Oczywiście wiersz po publikacji w Nowym Jorku w 1935 roku został uznany za gorszący, kiedy to „dojmująca bezpośredniość i otwarty erotyzm [jej poezji] spowodowały znaczące zakłopotanie” jak pisze Janet Hadda²⁷. Pozostaje on gorszący i dziś, nie tylko dlatego, że wzajemne oddziaływanie seksu i przemocy wciąż widziane jest w kategoriach transgresji, ale przede wszystkim dlatego, że jest tak bardzo różny od wizerunku sztetlowego jidysz dominującego zbiorową wyobraźnię. Omawiając ten wiersz ze studentami, czasem czytam go najpierw po angielsku, dopiero później odkrywając jego jidyszową formę i treść. Zawsze upieram się przy czytaniu go także w jidysz, nawet jeśli jestem jedyną osobą, która go wtedy rozumie, ponieważ mam przeczucie, że tak jak popularna zagraniczna pornografia, wiersz może być seksowny bez zrozumienia słów. Ale nie jest to fetyszystyczne – „doskonale wiem (że nie rozumiem), ale i tak (się podniecę)” – ignorowanie treści na rzecz formy, o którym wspominałam wcześniej. Wiersz ten nie jest seksowny ponieważ jest w jidysz, przeciwnie, sugerowałabym, że jest seksowny pomimo bycia w jidysz, czy też pomimo wszystkiego co kojarzymy z jidysz, przeszłym i teraźniejszym.

Aby ten wiersz pobudzał, niezbędna jest, według mnie, jego treść i kontekst dostarczone w akcie czytania (co oznacza, że czytelniczka czy czytelnik musi go przynajmniej zrozumieć), albo zapośredniczone przez obecność przekładu obok jidyszowego oryginału. To treść, która przekracza czas (z przeszłości do teraźniejszości) i język (z jidysz na angielski, czy w tym przypadku – polski), zachowując siłę oddziaływania, pobudzenia seksualnego, dawniej i dziś. Tak jak wielokulturowa wzniosłość Sommer, ani jidysz, ani angielski nie są samowystarczalne. Chociaż angielski do pewnego stopnia może „działać” bez jidysz, tak jak fetysz nie będąc „rzeczą właściwą”. Możliwe, że powoływanie poezji jidyszowej do życia w angielskim przekładzie również jest rodzajem fetyszyzmu, zawsze odwołującym się do strachu, pomnikiem ku czci braku i istnienia jednocześnie. Ale ja proponuję ten fetyszyzm jako odwrócenie fetyszyzmu postwernakularnego, który używa jidyszowej formy i słów bez treści. Takie czytanie poezji, ze

słowami w jidysz lub bez, przywołuje ze świata jidyszowej przeszłości coś z dotykającego, odczuwalnego fizycznie lub seksualnie, jednocześnie znacząc nieobecność tej namacalności. Nieobecność, która jest częścią historii jidysz i niewątpliwie cechuje jego obecny stan. Dopuszczenie do interakcji z jidyszową treścią jest sposobem na potwierdzenie braku raczej niż jego zaprzeczenie²⁸.

Przyznanie istnienia braku, czy wręcz erotyzowanie go i używanie w celach poetyckich i politycznych ma miejsce we wspomnianym wcześniej wierszu Ireny Klepfisz. Jak już pisałam, kończy się on słowami w jidysz, angielski całkowicie zanika. Kończy się on w miejscu spotkania materialnej „jidyszowości” (*jidyszkajt*) i snu o kobiecie / snu kobiety. *A wajbl cholmt / di kartofl / di chale / jidyszkajt / zi cholmt / di hor / di lange szwarce hor / zi cholmt / zi cholmt / zi cholmt* [kobieta śni / o ziemniakach / o chałce / jidyszkajt / śni / o włosach / długich czarnych włosach / śni / śni / śni]. To sen o jidysz, w jidysz. Pozwala „innemu” – jidysz, kobiecie, lesbijce, przeszłości – zwyciężyć teraźniejszość. Pozwala nam – jak sugeruje Elizabeth Freeman używając terminu „erotohistoriografia” – „wyobrazić sobie nas samych nawiedzanych przez rozkosz, a nie tylko stratę”, pozwalając zaistnieć „pozostałościom pozytywnych emocji (scenom erotycznym, utopiom, wspomnieniom dotyku)”²⁹ i potencjalnie stworzyć „queerowe kontr- (lub para-) historiografie”³⁰. Wyobrażając sobie historie i przyszłości poza linearnymi, odtwórczymi przekazami kulturowymi, możemy, podobnie jak Freeman, widzieć historyczność „jako strukturę namacalnego uczucia, rodzaj dotyku, nawet praktykę seksualną”³¹. W przeciwieństwie do abstrakcyjnych identyfikacji, ta erotyczna dynamika jest rzeczywistą interakcją pojawiającą się na obu końcach spektrum historycznego. Możemy dzięki niej spróbować dotknąć historii i być przez nią dotkniętymi, poprzez czas. *Onrim di cajt*, dotykając czasu, zatytułowała jidyszowa poetka Riwka Basman swój wiersz i niedawno wydany tomik poezji, dzieło napisane w jidysz po „śmierci jidysz”, postpostwernakularne, dwutomowy pomnik ku czci *nito*: tego, czego nie ma, które właśnie jest *do*: tutaj, czekając na nasz dotyk.

przełożyła Anna Ostrowska

Zohar Weiman-Kelman – doktorantka na Wydziale Literatury Porównawczej Uniwersytetu Kalifornijskiego w Berkeley. Pracuje i żyje w kilku językach – jidysz, hebrajskim, niemieckim, angielskim i polskim. Urodziła się i wychowała w Zachodniej Jerozolimie.

Anna Ostrowska – ukończyła stosunki międzynarodowe na UW i Gender Studies (MA) w School of Oriental and African Studies (SOAS) w Londynie. Aktualnie pracuje nad doktoratem, w którym próbuje pogodzić działanie polemiczne opisane przez Hannę Arendt z teorią działania komunikacyjnego Jürgena Habermasa.

27 >> Janet Hadda, *The Eyes Have It: Celia Dropkin's Love Poetry*, [w:] *Gender and Text...*, dz. cyt.

28 >> Na tym dokładnie polega moje zaangażowanie w jidysz. Po indoktrynacji horrorami Zagłady, poprzez jidysz odzyskałam to, co naprawdę zostało utracone, a nie sam proces, w którym zostało ono utracone.

29 >> Elizabeth Freeman, *Time Binds or Erotohistoriography*, „Social Text” 2005, nr 23, s. 59.

30 >> Tamże, s. 66.

31 >> Tamże.