

Uniwersytet Warszawski
Wydział Orientalistyczny

Diana Byra
Nr albumu: 334478

*Wybrane motywy i tematy w poezji
Dawida Fogla na tle hebrajskiej poezji
początków XX wieku*

Praca magisterska
na kierunku orientalistyka
w zakresie hebraistyki

Praca napisana pod kierunkiem
dr hab. Prof. UW Shoshany Ronen
Zakład Hebraistyki
Wydział Orientalistyczny

Warszawa, czerwiec 2017

Oświadczenie kierującego pracą

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie tytułu zawodowego.

Data

Podpis kierującego pracą

Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca dyplomowa została napisana przeze mnie samodzielnie i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem tytułu zawodowego w wyższej uczelni.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data

Podpis autora pracy

Streszczenie

Dawid Fogel tworzył w początkach XX wieku poza Palestyną, dlatego też często określa się go mianem poety europejskiego, również z powodu uniwersalności jego poezji, w której rzadko odnaleźć można elementy tradycji czy religii żydowskiej. Uniwersalne tematy, którym poeta poświęcił wiele miejsca w swojej twórczości to między innymi okres dzieciństwa, miłość oraz przemijanie, starość i śmierć. Dlatego też zostały one wybrane, aby przez ich pryzmat opisać poezję Dawida Fogla oraz jego styl poetyki. Kolejnym warunkiem do stworzenia takiego opisu stał się główny, najczęściej występujący w wierszach Fogla motyw, czyli ciemność, reprezentowana przez barwę czarną oraz noc.

Na pierwszą część pracy składa się biografia poety oraz próba umiejscowienia go na arenie modernistycznej literatury hebrajskiej. Główną część pracy stanowią zaś przekłady wierszy i ich analiza oraz interpretacja, której celem jest próba przedstawienia cech charakterystycznych wierszy o tematyce dzieciństwa, miłości romantycznej i jesieni, symbolizującej kres życia człowieka. Następnie przedstawiona została także próba opisu stylu poety w oparciu o wybrane utwory.

Słowa kluczowe

poezja hebrajska, modernizm, motyw, czerń, noc, dzieciństwo, miłość, jesień

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

09200 literaturoznawstwo ogólne i porównawcze

Tytuł pracy w języku angielskim

Selected Motifs and Themes in David Fogel's Works against the Backdrop of Hebrew Poetry at the Beginning of the 20th Century

Spis treści

WSTĘP	5
ROZDZIAŁ PIERWSZY.....	8
DAWID FOGEL JAKO POETA MODERNIZMU HEBRAJSKIEGO	8
BIOGRAFIA POETY	9
DAWID FOGEL A HEBRAJSKA LITERATURA MODERNISTYCZNA	19
ROZDZIAŁ DRUGI	29
WYBRANE MOTYWY W WIERSZACH DAWIDA FOGLA.....	29
MOTYW CZERNI I NOCY	30
<i>Czerń a inne barwy</i>	<i>33</i>
INTERPRETACJA WYBRANYCH WIERSZY Z MOTYWEM NOCY I CZERNI	36
ROZDZIAŁ TRZECI	53
WYBRANE TEMATY W TWÓRCZOŚCI DAWIDA FOGLA.....	53
DZIECIŃSTWO A DOROSŁOŚĆ	54
<i>Interpretacja wierszy o tematyce dzieciństwa.....</i>	<i>54</i>
MIŁOŚĆ ROMANTYCZNA	68
<i>Dawid Fogel jako reprezentant poezji kobiecej</i>	<i>68</i>
<i>Interpretacja wybranych wierszy miłosnych</i>	<i>74</i>
JESIEŃ	85
ZAKOŃCZENIE	95
BIBLIOGRAFIA	102
W JĘZYKU HEBRAJSKIM.....	102
W INNYCH JĘZYKACH	103
ŹRÓDŁA INTERNETOWE	105

Wstęp

Przyjmuje się, że nowoczesna literatura hebrajska wzięła swój początek z okresu *haskali*, czyli żydowskiego oświecenia. To wtedy *maskile*, to jest zwolennicy owego oświecenia, propagowali rozwój języka hebrajskiego i literatury w nim pisanej. W pierwszych latach XX wieku wielu wybitnych poetów i pisarzy tworzyło już w tym języku. Do ich grona zaliczyć można między innymi: Chaima Nachmana Bialika, Saula Czernichowskiego, Achad Ha-Ama, Michę Josefa Berdyczewskiego czy Josefa Chaima Brennera, a także Dawida Fogla¹. Ten ostatni pozostał jednak poetą niedocenionym za życia. Jego twórczością na szerszą skalę zainteresowano się dopiero w latach 50-tych XX wieku za sprawą innego poety - Natana Zacha, który niejako „odkrył” twórczość Fogla na nowo, wydając artykuły na temat jego twórczości.² Kolejnym ważnym propagatorem jego poezji był Dan Pagis (także poeta), który przybliżył twórczość Fogla szerszej grupie odbiorców, wydając zbiór wszystkich jego utworów poetyckich.³ Znalazły się w nim zarówno teksty z pierwszego tomu wierszy Fogla pod tytułem *Lifnej ha-sza 'ar ha-afel (Przed bramą mroku)*, jak i wcześniej niepublikowane, przechowywane w archiwum Instytutu Gnazim w Tel Awiwie, a także trzy obszernie rozdziały traktujące o biografii poety, jego krytykach oraz stylu jego twórczości. Kluczowa jest również praca badawcza i redaktorska Aharona Komema, który wydał po raz drugi wiersze zebrane poety oraz napisał obszerną pracę na temat stylu i języka poetyckiego oraz prozatorskiego Dawida Fogla.⁴ Nie można zapomnieć także o specjalnym wydaniu czasopisma „Prooftexts” w całości poświęconemu temu twórcy.⁵ Zaś bardzo ważną w kontekście twórczości prozatorskiej oraz biografii poety jest praca redaktorska Menachema Periego, który odnalazł rękopis wykładu Dawida Fogla

¹ Podjęłam decyzję, aby w niniejszej pracy nazwisko tego poety zapisywane było przy pomocy litery „f”, mimo oryginalnej pisowni „Vogel”, ponieważ jest ona bardziej rozpowszechniona wśród badaczy zajmujących się owym twórcą.

² Między innymi: Zach Natan, „*Lajla kwar szoche szachor...*” w: „*Dawar*” (11.12.1959), str. 7-8. oraz Zach Natan, *Be-ikwot meszorer sze-niszkach*, „*Le-merchaw*”, (23.09.1954), przedrukowany ponownie w książce Zacha *Ha-szirasze-me'ewer la-milim*, Ha-kibuc ha-me'uchad, Tel Awiw 2011.

³ Fogel Dawid, *Kol ha-szirim*, Ha-kibuc ha-meuchad, Tel Awiw 1972.

⁴ Fogel Dawid, *Kol ha-szirim*, red. Komem Aharon, Hoca'at ha-kibuc ha-meuchad, Tel Awiw 1998.

Komem Aharon, *Ha-ofel we-ha-pele. Ijunim be-jecirato szel Dawid Fogel*, Hoca'at ha-sfarim szel uniwersytat Hejfa, 2001, Chejfa / Tel Awiw 2001.

⁵ „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), *Dawid Fogel (1891-1944) and the Emergence of Hebrew Modernism*. Znalazły się w nim artykuły wybitnych badaczy, między innymi: Michaela Gluzmana, Roberta Altera, Naomi Seidman, a także tłumaczenie autorstwa Jael Meroz i Erica Zakima na język angielski wykładu Fogla pod tytułem *Laszon we-signon be-sifrutenu ha-ceira* kluczowe dla zrozumienia sposobu postrzegania poezji przed tego poetę.

wyłoszonego w Polsce w roku 1931 i wydał dziennik poety z jego młodzieńczych lat oraz teksty napisane prozą⁶, a także badania Dana Laora, który dotarł do wojennej korespondencji prowadzonej między poetą a jego żoną.⁷

Wielu z wyżej wymienionych badaczy i poetów starało się określić styl i główną tematykę wierszy autorstwa Dawida Fogla. Według Dana Pagisa trzy główne tematy jego poezji to: śmierć, miłość i dzieciństwo.⁸ Także Aharon Komem, omawiając wiersze poety, dzieli je na te opisujące krajobraz oraz miłosne. Obydwaj zwracają także uwagę na najczęściej pojawiający się epitet kolorystyczny - barwę czarną.⁹ Właśnie dlatego wiersze autorstwa tego poety analizowane w niniejszej pracy zostały wybrane na podstawie obecności trzech tematów: dzieciństwa jako przeciwieństwa dorosłości, miłości romantycznej i jesieni, a także motywów czerni i nocy. Warto zaznaczyć, że spośród wszystkich wybranych i omawianych w pracy dwudziestu jeden wierszy motyw nocy pojawia się w szesnastu z nich, a motyw czerni w dziesięciu. Nawet jeżeli poeta nie użył tych dwóch, konkretnych słów w utworach pojawiają się określenia nawiązujące do nich, takie jak: ciemność, zachód słońca, księżyc czy wieczór.

Celem pracy jest ukazanie twórczości Dawida Fogla w perspektywie wyżej wymienionych motywów i tematów oraz zbadanie ich wpływów na wymowę utworów oraz próba stworzenia na ich podstawie zasad rządzących stylem tego poety.

Niniejsza praca została podzielona na trzy rozdziały. W pierwszym przedstawiono biografię Dawida Fogla, aby wykazać, jaki wpływ na twórczość poetycką mogły mieć jego doświadczenia życiowe, otoczenie, liczne przeprowadzi i związki z kobietami. Następnie podjęta została próba umiejscowienia artysty wśród poetów modernizmu hebrajskiego i przedstawienia jego poglądów na temat nowej literatury hebrajskiej i poezji w ogóle.

⁶Fogel Dawid, *Laszon we-signon be-sifrutenu ha-ceira*, w: "Siman Kri'a: Riw'on meoraw le-sifrut" 3-4 (1974), Tel Awiw;

Fogel Dawid, *Tachanot kawot*, red. Peri Menachem, Siman kri'a, Tel Awiw, 1990.

⁷Laor Dan, *Lean huwlu ha-acurim? Al ha-perek ha-chaser be-kronikat ha-milchama szel Dawid Fogel w: Mimerkazim le-merkaz: sefer Nurit Gowrin*, Uniwersytet w Tel Awiwie, Tel Awiw, 2005.

⁸Pagis D., *Al szirato (...)*, str. 66.

⁹Oprócz Dana Pagisa i Aharona Komema o częstotliwości występowania tego epitetu wspominają także Michael Gluzman, w *Unmasking the Politics of Simplicity in Modernist Hebrew Poetry: Rereading David Fogel*, „Prooftexts” 13/1(styczeń 1993), Indiana University Press. Robert Alter w *Fogel and the Forging of a Hebrew Self*, w: „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), str. 3-14., Natan Zach w „*Lajla kwar szocheh szachor...*” w: „Dawar” (11.12.1959), str. 7-8.

W drugim rozdziale przeanalizowane zostały wiersze, w których występuje motyw nocy i czerni, zaś w trzecim utwory o tematyce dzieciństwa, miłości i jesieni.

Dawid Fogel był poetą niedocenionym, niezrozumianym i niewystarczająco poznanym za życia. Próby analizy jego wierszy i biografii oraz rozpowszechnienia jego twórczości to więc dopiero lata 60-te i 70-te XX wieku. Zaś w Polsce jest on autorem właściwie nieznanym, także dlatego, że jego utwory nie zostały dotąd przetłumaczone. Warto więc kontynuować badania nad jego twórczością oraz rozszerzyć je o analizę kolejnych wierszy.

Wszystkie utwory Dawida Fogla zawarte w niniejszej pracy zostały przeze mnie przetłumaczone w sposób dosłowny. Tłumaczenia te miały za zadanie oddać oryginalne znaczenie słów i zwrotów, aby posłużyły przy analizie wierszy, dlatego nie są to przekłady literackie.

Transkrypcja użyta przeze mnie w pracy jest prostą transkrypcją z języka hebrajskiego na język polski, zaś fragmenty Biblii Hebrajskiej pochodzą z tłumaczenia autorstwa Izaaka Cyłkowa. Tłumaczenie to zostało przeze mnie wybrane, ponieważ jest jednym z najwierniejszych i najpiękniejszych przekładów Biblii z języka oryginalnego na język polski, nieprześlągniętych jednocześnie wpływami doktryny chrześcijańskiej, co w pracy traktującej o poecie żydowskim wyrastającym z tego właśnie kręgu kulturowego jest niezwykle ważne.

ROZDZIAŁ PIERWSZY

Dawid Fogel jako poeta modernizmu hebrajskiego

Biografia poety¹⁰

Dawid Fogel urodził się piętnastego maja 1891 roku w Satanowie, niewielkiej miejscowości na Podolu. Wychowywał się w rodzinie religijnej i, jak wielu żydowskich intelektualistów tego czasu, urodzonych na prowincji, w 1909 lub w 1910 roku wyjechał z rodzinnej miejscowości do większego miasta, którym w jego przypadku było Wilno. Tam uczył się w jesziwie Ramaillis¹¹ i pracował jako gabaj¹² w jednej z synagog. Wspominał Wilno z rozrzewnieniem i nostalgią. Tam też, mając dziewiętnaście lub osiemnaście lat, przeszedł swoją inicjację seksualną, nawiązując romans z kobietą dużo od niego starszą, która miała być dla niego namiętną kochanką i opiekuńczą matką jednocześnie. Nazywał ją w swoim pamiętniku jedynie literą C. Wynikało to być może z chęci utrzymania jej tożsamości w tajemnicy lub z chęci zachowania jej personaliów dla siebie jako niezwykle intymnych szczegółów ich relacji. Później niejednokrotnie wspominał, że to właśnie ta relacja uczyniła z niego rozgoryczonego pesymistę, ponieważ ukochana nie zaspokoila jego pragnień „znalezienia w C. matki, środka odurzającego, który uleczy i pomoże zapomnieć”¹³, a ich z wypełniony był ciągłym klóceniem i godzeniem się, pełnym agresji i erotycznej pasji. Po zakończeniu ich półrocznej znajomości Fogel był zraniony i pełen nienawiści do byłej kochanki.¹⁴

Miał się także zadurzyć w jedenastoletniej córce C., Hani (lub Hanie), jednak okoliczności tego związku, czy nawet jego charakter nie są do końca jasne. Pewne jest, że Wilno kojarzyć mu się miało już zawsze z nią, jego ukochaną uczennicą, która w 1912

¹⁰ Rozdział ten został napisany na podstawie trzech źródeł:

Alter Robert, *Fogel and the Forging of a Hebrew Self*, w: "Prooftexts" 13/1 (styczeń 1993), str. 3-14;

Fogel Dawid, *Kecot ha-jamim*, w: *Tachanot kawot*, Siman kri'a, Tel Awiw, 1990, str. 296-326;

Pagis Dan, *Kijum le-biografia*, w: Fogel Dawid, *Kol ha-szirim*, Ha-kibuc ha-meuchad, Tel Awiw 1972, str. 13-33.

¹¹ Jesziwa Ramaillis –jesziwa (wyższa szkoła talmudyczna) działająca w Wilnie, stolicy Litwy, od 1815 roku.

Więcej: Cinowicz Mosze, *Iszim we-kehilot*, Tel Awiw 1990.

¹² Gabaj – w czasach późniejszych, a więc także w XIX i XX w., termin ten oznaczał pracownika synagogi, pełniącego funkcję administratora synagogi, wybieranego przez społeczność, który m.in.: zarządzał kasą synagogalną i rozdzielał jałmużnę między członków społeczności.

Więcej: Borzymińska Zofia, Żebrowski Rafał, *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

¹³ Fogel Dawid, *Kecot ha-jamim*, w: *Tachanot kawot*, Siman kri'a, Tel Awiw, 1990, str. 278, wpis z 9 cheszwan 5673.

¹⁴ Alter R., *Fogel and the Forging (...)*, str. 7-8.

roku wyjechała prawdopodobnie do Stanów Zjednoczonych i z którą jeszcze przez pewien czas po jej przeprowadzce korespondował.

To właśnie związek z C. był dla Fogla główną inspiracją do napisania powieści, której rękopis bez tytułu i roku powstania został odnaleziony w 2010 roku w archiwum *Gnazim* w Tel Awiwie przez badaczkę literatury izraelskiej, Lilach Netanel. Nadano mu tytuł *Roman wina'i (Wiedeński romans)*. Jak pisze w posłowniu sama Netanel, w powieści można odnaleźć wiele wydarzeń łądząco podobnych do tych, które Fogel opisywał w swoim pamiętniku (Fogel Dawid, *Kecot ha-jamim (...)*). Kluczowym wątkiem powieści jest miłosny trójkąt. Główny bohater *Wiedeńskiego romansu*, Michael, zakochuje się w wynajmującej mu mieszkanie kobiecie, Gertrudzie, a także w jej córce, Ernie.¹⁵

Następnie, we wrześniu 1912 roku, Fogel wrócił na krótki okres do swojej rodzinnej miejscowości, jednak pobyt ten przyniósł mu jedynie rozczarowanie. Ze wspomnień pochodzących z tego czasu, które opisał w swoim pamiętniku *Kecot hajamim*, obejmującym okres od 1912 roku do 1922 roku, wydanym przez Menachema Periego w zbiorze pod tytułem *Tachanot kawot*, można wywnioskować, że został osierocony przez ojca, ponieważ wspomina w nich już tylko matkę. Następnie młody poeta podróżował przez Galicję, przez krótki okres przebywał we Lwowie, ponieważ nie było go stać na podróż do Wiednia, o której marzył. Nie był zadowolony z pobytu we Lwowie, czuł się rozczarowany miastem, ponieważ nie mógł znaleźć satysfakcjonującej i dobrze płatnej pracy, często narzekał na zmęczenie, przytłoczenie problemami dnia codziennego i biedę. Kwestia problemów finansowych stale przewijała się w jego dzienniku, także po przeprowadzce do wymarzonej, zachodniej europejskiej stolicy kultury – Wiednia, do którego dotarł w grudniu 1913 roku.

„Teraz dopadł mnie prawdziwy głód (...) a głód wiedeński różni się od innych, towarzyszy mu brak miejsca do spoczynku, ból nóg i straszne zmęczenie od biegania przez cały dzień. I chociaż nie pracowałem dzisiaj, jestem zmęczony, a moja głowa jest ociężała od tego biegania. Nie ma dla mnie żadnej pracy. Mieszkanie opłaca się tu za każdy tydzień i jutro muszę zapłacić za przyszły tydzień, a nie mam nic.”¹⁶

¹⁵Zobacz: Fogel Dawid, *Roman wina'i*, Am oved, Tel Awiw 2012.

¹⁶Fogel D., *Kecot ha-jamim*, wpis z 23.12.1912, str. 287. Przekład własny.

Brakowi stabilności finansowej towarzyszyła ciągła niepewność i strach o jutro, trapiła go samotność oraz dojmujący i nieprzemijający smutek. W swoim dzienniku Fogel często używa takich słów jak ból, apatia, zmęczenie, samotność czy smutek.

„Samotność i głód, głód i samotność.”¹⁷

Wpisy z pamiętnika przekazują czytelnikom nie tylko informacje biograficzne, ale także ukazują stan psychiczny poety i jego stosunek do otaczającej go rzeczywistości, pełnej rozczarowań i trosk.

Warto również zauważyć, że w pierwszym wpisie z Wiednia, z trzynastego grudnia 1912, poeta po raz pierwszy rezygnuje z zapisu daty według kalendarza żydowskiego. Może więc być to symboliczny gest całkowitego, tak długo przez niego wyczekiwanego, oderwania się od religijnej społeczności, zerwania ze swoją sztetlową przeszłością.

Wtedy też Fogel rozpoczyna samodzielną naukę języka niemieckiego. We wspomnianym już pamiętniku pisze o wyrzutach sumienia, jakie miał w związku tym faktem, ponieważ czuł, że zaniedbuje język hebrajski, poświęcając wiele czasu nauce języka niemieckiego. Nie pomagał mu w tym również brak dostępu do hebrajskich książek. Co ciekawe, jego przywiązanie do tego języka nie wynikało z pobudek ideologicznych. Fogel nigdy nie był syjonistą, nie identyfikował się z tą ideologią ani nie promował jej założeń. Jego wybór tworzenia w języku hebrajskim był dość zaskakujący. Oczywistym jest więc fakt, że nie był to akt syjonistyczny z jego strony, nie miał na celu zachęcać Żydów do wspierania tego ruchu ani nie odzwierciedlał jego ewentualnych zapędów politycznych.

Dowodem na to jest także bunt Fogla przeciwko poetom centrum, którzy uważają sam wybór języka hebrajskiego na narzędzie swojej twórczości za akt syjonistyczny¹⁸.

Być może więc decyzja o tworzeniu w tym języku wynikała z powszechnego wśród twórców hebrajskiego modernizmu przekonania, że dzięki stworzeniu własnego kanonu w języku hebrajskim, literatura ta stanie się równorzędna z innymi literaturami europejskimi, a pisarze i poeci hebrajscy będą mogli uważać się za równych twórcom europejskim jako posiadacze własnej, indywidualnej i charakterystycznej dla nich twórczości.¹⁹ Możliwym

¹⁷Fogel D., *Kecot ha-jamim*, wpis z 28.01.1913, str. 288.

Przekład własny

¹⁸ Gluzman Michael, *Unmasking the Politics of Simplicity in Modernist Hebrew Poetry: Rereading David Fogel*, „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), Indiana University Press.

Kwestia ta zostanie dokładniej omówiona w kolejnym podrozdziale.

¹⁹ Brinker Menachem, *Ha-sifrut ha-ivrit kesifrut eiropé'it*, Jerozolima 2016, str. 11-19.

jest, że pogląd ten podzielał również Dawid Fogel i mógł być on jednym z czynników, które pomogły Foglowi ustanowić język hebrajski językiem jego twórczości.

Fogel miał jednak do wyboru także język jidysz, który był oczywistą alternatywą dla języka hebrajskiego w ówczesnym czasie i który wybierało wielu żydowskich pisarzy modernizmu, jednak on nie zdecydował się na ten krok. Według Roberta Altera poeta nie wybrał jidysz, ponieważ nie był on dla niego wystarczająco „prestizowy literacko”²⁰ oraz chciał się uwolnić od jidyszowego sztetla i zaściankowego, religijnego świata z nim związanego. Jedyny wyjątek stanowi fabularyzowany pamiętnik *Kronikat ha-milchama* (*Kronika wojenna*), wydany pod tytułem *Kulam jac 'u lakraw*²¹ (*Wszyscy wyruszyli na bitwę*), w którym Fogel opisuje wydarzenia od wybuchu wojny, aż do swojej ostatniej podróży, najprawdopodobniej do obozu zagłady²², napisany w 1942 roku właśnie w języku jidysz. Nieznane są jednak motywy pisarza, które nim powodowały, gdy zdecydował się na wybór tego języka, pierwszy i ostatni raz w swojej twórczości. Dan Laor w swoim artykule opisującym losy Fogla w czasie wojny, wyraża opinię, że wybór ten podyktowany był chęcią użycia „żywego języka” a nie „języka pisanego”, który miał być, według niego, bardziej funkcjonalny i wiarygodny do opisanie rzeczywistości.²³

I wojna światowa zastała Fogla w Wiedniu. Niedługo po jej wybuchu został zaarrestowany i był więziony w wielu miejscach przeznaczonych dla jeńców wojennych. Fogel jednak nie opisuje dokładnie wydarzeń tego okresu, lecz raczej swój stan psychiczny, wspomina o dojmującej samotności i braku bratniej duszy pośród więźniów. W lipcu 1916 roku zostaje uwolniony z więzienia i wraca do Wiednia. Tam jednak czekać ma na niego dobrze mu już znane rozczarowanie, rozpacz i brak perspektyw.²⁴

W tym czasie poeta poznał też swoją przyszłą żonę, Ilkę, która niedługo później zachorowała na gruźlicę. Stało się to przyczyną kolejnych zmartwień Fogla. W wpisach z jego dziennika z tego czasu można zauważyć, jak wiele miejsca poświęcił tematowi śmierci, stale czuł wokół jej aurę. W opisie jego relacji z Ilke można zauważyć, w jak złym stanie psychicznym znajdował się poeta i w jaki sposób myślał o sobie samym.

²⁰ Alter R., *Fogel and the Forging (...)*, str. 5.

²¹ Fogel Dawid, *Kulam jac 'u lakraw*, w: *Tahanot kawot*, Siman kri'a, Tel Awiw 1990, str. 65-198.

²² Więcej o *Kronice wojennej* Fogla w dalszej części podrozdziału.

²³ Laor Dan, *Lean huwluha-acurim? Al ha-perek ha-chaser bechronikat ha-milchama szel Dawid Fogel* w: *Mimerkazim le-merkaz: sefer Nurit Gowrin*, Uniwersytet w Tel Awiwie, Tel Awiw, 2005.

²⁴ Pagis Dan, *Kijum le-biografia* w: Fogel Dawid, *Kol ha-szirim*, Ha-kibuc ha-meuchad, Tel Awiw 1972.

„Bardzo mi jej szkoda. Bo kimże ja jestem?! Połamany. Chłopak, który cudem tylko jeszcze żyje. I nie jestem w stanie w ogóle kochać. Szczególnie jej. (...) Nie Kocham i cierpię, cierpię. I nic nie rozumiem. (...) Umrzemy. Obydwoje.”²⁵

W czerwcu 1919 roku Fogel poślubił Ilke, a w grudniu tego samego roku stracili dziecko podczas operacji, której musiała zostać poddana Ilke. Fogel notuje wtedy w dzienniku:

„Poczułem uczucia miłosne względem straconego płodu. I było mi go szkoda. Jednak koniecznym było uśmiercenie córki, aby uratować matkę.”²⁶

Mimo przeprowadzonej operacji Ilke nadal musiała być hospitalizowana i wyjechała do sanatorium w górach. W tym czasie okazało się, że także Fogel zachorował na gruźlicę, dołączył więc do swojej żony. Doświadczenie to miało być inspiracją do napisania przez niego opowiadania *W sanatorium (Be-weit ha-marpe*²⁷).²⁸

W 1918 roku Dawid Fogel zaczął publikować swoje wiersze na łamach gazet. Pierwszą z nich było wiedeńskie czasopismo „Gwulot”. Rok później wydrukowano jego utwory także w nowojorskim „Miklat”, a w 1920 roku w londyńskim „Ha-olam”, warszawskiej „Ha-cefira”, a także w Jafo w gazecie „Ha-poel ha-cair”.

W 1923 roku Fogel zebrał swoje 72 wiersze w tom *Lifnej ha-sza'ar ha-afel*, który następnie został wydany przez wydawnictwo „Machar”. Spotkał się on z entuzjastycznym przyjęciem ze strony krytyków, którzy recenzowali dzieło na łamach różnych gazet, a tłumaczenia wierszy ukazywały się w zagranicznych gazetach, takich jak warszawskie „Literarisze Bleter” (tłumaczenie wierszy na język jidysz) czy w berlińskim „Jüdische Rundschau”. W ówczesnym czasie stał się więc Fogel postacią rozpoznawalną w gronie pisarzy hebrajskich i jidyszowych w Wiedniu. Miał wspólnie z nimi przesiadywać w jednej

²⁵ Fogel D., *Kocot ha-jamim*, wpis z 11.08.1916, str. 317.

Przekład własny.

²⁶ Fogel D. *Kecot ha-jamim*, wpis z 14.12.1919, str. 324-325.

Przekład własny.

²⁷ Fogel Dawid, *Be-weit ha-marpe* w: *Tachanot kawot*, Siman kri'a, Tel Awiw 1990, str. 199-264.

²⁸ Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 21.

z wiedeńskich kawiarni Arkaden, jednak nie potrafił poczuć się częścią grupy i utrzymywał bliskie kontakty jedynie z poetą Abrahamem ben Icchakiem Sonne^{29, 30}.

Tak, jak pisał wcześniej w swoim dzienniku, poeta miał problem z zaangażowaniem się w związek z Ilke, co mogło być jedną z przyczyn ich rozvodu w 1924 roku. Wtedy też Fogel otrzymał pozwolenie na stały pobyt w Wiedniu, mimo to postanowił wyjechać do Paryża.

Decyzja nie była niespodziewaną. Poeta często wspominał o chęci zerwania z obecnym stanem rzeczy, pisał o planach zaczęcia życia od nowa, w jakimkolwiek miejscu, np.: w Erec Israel (Ziemii Izraela). Pomysł ten nie był jednak umotywowany identyfikowaniem się z ideologią syjonistyczną czy szczególną tęsknotą za Erec Israel, o czym może świadczyć kolejny poniższy wpis z dziennika:

„Czasami, kiedy moja cierpliwość jest już na skraju wytrzymałości, uciekłbym stąd, nawet do samych piekieł, na krańce świata: do Ameryki, do Argentyny, do Brazylii, do Erec Israel, nieważne gdzie, tylko uciec, żeby już tutaj nie być.”³¹

Przed wyjazdem do Paryża odwiedził jeszcze Warszawę w 1925 roku, więc w stolicy Francji znalazł się jeszcze w 1925 lub już w 1926 roku.³² Miała ona na nim zrobić wielkie wrażenie, dlatego zapragnął szybko nauczyć się języka francuskiego. Mimo gorących uczuć, jakimi zapalał do Paryża, nie opuściło go uczucie samotności. Tam dokończył opowiadanie *Beweit ha-marpe (W sanatorium)*, które zostało wydane w Jerozolimie w 1927 roku, a także rozpoczął pisanie powieści *Chajej nisuiim (Życie małżeńskie)*, którą dokończył już w Tel Awiwie i którą poświęcił swojej drugiej żonie Edzie Nadler.

Decyzja o tym wyjeździe również nie była pochopna. Już w 1923 roku pisał do swojego przyjaciela Abrahama Polka, że myśli o przeprowadzce do Erec Israel. Myśl ta dojrzała w nim długo i była umotywowana już nie tylko chęcią zerwania z trudną

²⁹Abraham Ben Icchak Sonne –urodzony w Przemyślu w 1883 r. syjonista, psycholog i literaturoznawca, po wkroczeniu wojsk niemieckich do Austrii w czasie II wojny światowej, wyjechał do Palestyny i tam zmarł w 1950 roku. Więcej: <http://www.jewishmag.com/118mag/avrahambenyitzhak/avrahambenyitzhak.htm> oraz Goldberg Lea, *Pgisza im meszorer: al Awraham Ben Icchak Sone*, Ha-kibuc ha-arci ha-szomer ha-cair, Tel Awiw 1952.

³⁰Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 22.

³¹Fogel D., *Kecot ha-jamim*, wpis z 20.02.1913, str. 291.
Przekład własny.

³²Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 23.

rzeczywistością i rozpoczęciem życia od nowa, ale także nieokreśloną tęsknotą, którą być może udałoby się zaspokoić w Erec Israel, a także chęcią odpoczynku i rehabilitacji w palestyńskim słońcu.³³ Fogel wraz z żoną dotarł do Palestyny w 1929 roku. Tam też urodziła się jego córka Tamar. Oprócz rodziny poeta nie posiadał wielu znajomych. W Palestynie również nie zawiązał nowych przyjaźni. Z natury był człowiekiem małomównym i skrytym, dodatkowo jego dystans wobec spraw politycznych (także do ideologii syjonistycznej) nie zjednywały mu sympatii ze strony wiodących pisarzy i poetów hebrajskich w Erec Israel. Już w 1930 roku poeta opuścił Palestynę. Kiedy kilka lat później spotkał się w Paryżu z Mosze Ben Menachemem, miał powiedzieć:

„Nie mogłem się zaaklimatyzować (...) Mój dom jest tutaj. Tym powietrzem mogę oddychać.”³⁴

Następnie na krótki okres wrócił do Wiednia, a już w 1931 roku wyruszył do Berlina. Również i tam nie opuściły go problemy finansowe. Miał trudności z wydaniem swojej powieści *Chajej nisuiw* w przekładzie na język niemiecki i po raz kolejny musiał cierpieć głód i był bezradny wobec sytuacji, w jakiej znalazł się on sam i cała jego rodzina.³⁵ Już na jesieni tego samego roku postanowił opuścić Berlin. Zanim się to stało jego znajomi zorganizowali dla niego wieczór pożegnalny, na którym Fogel odczytał swoje wiersze, a „goście wypełnili całą salę”³⁶. Nigdy do tej pory poeta nie spotkał się z takim uznaniem i wyrazami sympatii. Napisał później, że był to chyba najmiłszy wieczór w jego życiu.³⁷

Kolejnym przystankiem Fogla stał się Lwów, w którym podjął współpracę z żydowsko-polskim czasopismem „Chwila”, wygłaszając serię wykładów na temat literatury hebrajskiej, a także ze stowarzyszeniem Tarbut³⁸, które zorganizowało cykl spotkań w wielu różnych miastach pod nazwą: „Wieczory z Foglem”. Niestety, wyżej wymienione, świetnie zapowiadające się wydarzenia, okazały się kolejnym niepowodzeniem poety, ponieważ

³³Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 25.

³⁴Ben Menachem Mosze, list z 18.05.1964 w: Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 26.

³⁵Fogel D., pocztówka wysłana do Josefa Aharonowicza 29.05.1931 w: Pagis D., *Kijum le-biografia*, str.27.

³⁶Pagis, D., *Kijum le-biografia*, str.27.

³⁷*Ibidem*.

³⁸Tarbut – Żydowskie Stowarzyszenie Oświatowo-Kulturalne działające pod auspicjami Organizacji Syjonistycznej. W Warszawie działało od 1922 roku.

Więcej: Borzymińska Zofia, Żebrowski Rafał, *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.

nie cieszyły się one zainteresowaniem wśród czytelników. Postanowił więc wrócić do Paryża i stamtąd już napisał:

„Najwidoczniej, nie ma miejsca na tym świecie dla ludzi takich jak my.”³⁹

W następnych latach jego nowe wiersze wydawało kilka gazet w Erec Izrael, a także jidyszowy nowojorski „Cukunft”, w którym drukowano autorskie przekłady Fogla na język jidysz. Mimo tego, nadal nie mógł zapewnić godnego bytu swojej żonie i córce. Dodatkowo nie mógł liczyć na wsparcie ze strony większości pisarzy hebrajskich, ponieważ uważali oni, że winą za swoje niepowodzenia Fogel może obarczyć własne lenistwo.⁴⁰

W momencie wybuchu II wojny światowej poeta wraz ze swoją córką nadal mieszkał w Paryżu, zaś jego żona przebywała w sanatorium w Hauteville, z powodu gruźlicy, dokąd już drugiego września poeta odwiózł także córkę, Tamar. Jako obywatel Austrii (dzięki wieloletniemu pobytowi w Wiedniu Fogel otrzymał austriacki dokument stałego pobytu) został zaaresztowany już 3 października tego samego roku i umieszczony w obozie dla internowanych. Praktyka ta była na porządku dziennym we Francji w stosunku do obywateli niemieckich i austriackich.⁴¹ Do takich obozów trafiali nawet uchodźcy z Trzeciej Rzeszy, którzy szukali azylu we Francji.⁴² Pierwszym aresztem, do którego trafił poeta, był obóz w Bourg-en-Bresse, a następnie wielokrotnie przenoszono go do innych miejsc przetrzymywania na południu kraju. Dziewiątego czerwca Fogel pisał, że niedługo mają zostać znowu przeniesieni, ale nikt jeszcze nie wie dokąd.⁴³ Dziesiątego czerwca 1940 roku rozkazano dwudziestu więźniom spakować swoje rzeczy, a następnie przewieziono ich na dworzec kolejowy, aby wsiedli do bydłowych wagonów. Fogel zanotował w swej *Kronice wojennej*, że był to wagon, w którym zmieściłoby się osiem koni lub czterdziestu ludzi, a kiedy do niego wsiadał, ten już był zatłoczony.⁴⁴

³⁹Fogel D., pocztówka do Debory Baron z 30.12.1931 w: Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 28.

⁴⁰Pagis D., *Kijum le-biografia*, str. 29.

⁴¹Laor D., *Lean huwlu (...)*, str. 386.

⁴²Obozy te budziły wiele kontrowersji, a w powojennej historiografii nazwano je „obozami wstydu”.

Więcej w: Grynberg Anne, *Les camps de la honte: les internes juifs des camps francais, 1939-1944*, Editions La Decouverte & Syros, Paris 1999.

⁴³Spekulowano przede wszystkim o Afryce jako o miejscu przeniesienia.

Więcej w: Fogel D., *Kulam jac'u la-kraw*, str. 192-193.

⁴⁴Fogel D., *Kulam jac'u la-kraw*, str. 195.

„Płatanina nóg, ramion, ciał, głów, bagaży – prawdopodobnie było już tam pięćdziesiąt osób. Nie było gdzie położyć nóg.”⁴⁵

Jechali przez całą noc i godziny poranne, w tłoku, duchocie i smrodzie. Następnie Fogel odnotowuje, że zatrzymali się na dłuższą chwilę w Avignon, kiedy to wszyscy pasażerowie spodziewali się końca podróży, ale pociąg ruszył znowu.⁴⁶ Jechał tak jeszcze przez długie godziny, mijając kolejne francuskie miasta. Losy Dawida Fogla, opisane przez niego samego w ostatnim dziele-pamiętniku *Kronice wojennej*, kończą się słowami poety:

„Teraz wciąż jedziemy wzdłuż morza rozciągającego się aż po horyzont, gładkiego jak lustro, bez najdrobniejszej zmarszczki, o głębokim odcieniu błękitu, pod palącym słońcem południa, stojącego na uboczu.”⁴⁷

Jednak Dan Laor w swoim artykule traktującym o ostatnim etapie życia Dawida Fogla, udowadnia, że wyżej wymienione słowa nie były ostatnimi, napisanymi przez poetę.⁴⁸ Napisał, a następnie wysłał, 26 pocztówek zaadresowanych do jego żony, Ady.⁴⁹ Pierwsza z nich została wysłana w dzień po przyjeździe do obozu w Milles, tj. trzynastego czerwca 1940 roku, a ostatnia ósmego sierpnia. Fogel pisze w niej, że nazajutrz wyjdzie z obozu, ponieważ otrzymał pozwolenie na zwolnienie z aresztu.⁵⁰ Dzięki pocztówkom, można przyjrzeć się także relacjom między małżonkami. Fogel pisał je często, prawie co drugi dzień, także Ada odpowiadała na nie dość systematycznie. Dan Laor zauważa również, że mimo zwięzłego stylu, w jakim zostały napisane, głównymi tematami ich korespondencji były: z jej strony pełne napięcia oczekiwanie na jego rychły powrót, a z drugiej jego troska o bezpieczeństwo rodziny i zdrowie Ady.⁵¹ W listach do żony Fogel stale próbuje ją pocieszyć i potrzymać na duchu, co w zestawieniu z jego dawnym pesymistycznym nastawieniem do życia i trudnościami w radzeniu sobie z problemami,

⁴⁵Fogel D., *Kulam jac'u la-kraw*, str. 195.

Przekład własny.

⁴⁶*Ibidem*, str. 196.

⁴⁷Fogel D., *Kulam jac'u la-kraw*, str. 197.

Przekład własny.

⁴⁸Laor D., *Lean huwlu ha-acurim (...)*, str. 387.

⁴⁹Dwie pierwsze zostały napisane po francusku, a kolejne już po niemiecku, w którym to języku głównie porozumiewali się Fogelowie.

⁵⁰Laor D., *Lean huwlu ha-acurim (...)*, str. 408.

⁵¹*Ibidem*, str. 391.

może dziwić. Być może zmusiła go do tego troska o uspokojenie bliskich, zapewnienie ich o jego dobrej kondycji fizycznej i psychicznej, aby nie martwili się o męża i ojca. Wielokrotnie powtarza, że najważniejsze jest zdrowie, a cała reszta jakoś się ułoży:

„Dzięki Bogu, że mogłyście zostać w Hauteville i że jesteście zdrowe, moja ukochana. Wszystko inne jeszcze przyjdzie.”⁵²

Innym razem zaś dodaje:

„Nie wolno tracić nadziei i cierpliwości. Tobie też nie wolno, Adula, moja słodka.”⁵³

Bliską relację między małżonkami a także tęsknotę za ukochaną potwierdzają także zwroty, jakimi Fogel zaczyna swoje wiadomości do żony: „jakirati” (moja najdroższa), „ahuwat libi” (miłości mego serca), „ahuwati hajekara” (moja najdroższa ukochana), „ahuwati” (moja ukochana), „metuka szeli” (moja słodka) oraz zdania takie jak to:

„Jeśli przypadkiem masz swoje zdjęcie albo zdjęcie córeczki, jakieś nowe zdjęcie, wyślij je proszę do mnie.”⁵⁴

W końcu, po długim oczekiwaniu na uwolnienie, Fogel opuścił obóz w Milles dziewiątego sierpnia i dotarł do Hauteville. Tam mieszkał wraz ze swoją żoną i córką, aż do lutego 1944 roku, kiedy to został zaarrestowany przez gestapo i został osadzony w więzieniu w Lyon, które zostało zamienione przez nazistów w obóz koncentracyjny. Już 3 marca Dawid Fogel znalazł się w grupie więźniów, którzy zostali przetransportowani pociągami na północ, a następnie do obozu koncentracyjnego w Drancy, który był miejscem przetrzymywania głównie Żydów we Francji i ostatnim przystankiem przed obozem zagłady w Auschwitz II-Birkenau. Siódmego marca Dawid Fogel wraz z innymi 1500 więźniami obozu Drancy, został przewieziony do obozu zagłady w Auschwitz II – Birkenau. Nie jest

⁵² Fogel D., pocztówka do żony Ady z 06.07.1940 w: Laor D. *Lean huwlu ha-acurim (...)*, str. 395. Przekład własny.

⁵³ Fogel D., pocztówka do żony Ady z 17.07.1940 w: Laor D., *Lean huwlu ha-acurim (...)*, str. 400. Przekład własny.

⁵⁴ Fogel D., pocztówka do żony Ady z 27.07.1940 w: Laor D., *Lean huwlu ha-acurim (...)*, str. 403. Przekład własny.

jednak pewne czy został zamordowany w komorze gazowej czy zmarł już w drodze do obozu. Pewnym jest, że była to jego ostatnia podróż.

Nawet jeśli w wierszach Fogla nie ma wielu oczywistych i bezpośrednich odniesień do jego biografii, to nie można nie zauważyć, że wydarzenia z jego życia miały wielki wpływ na jego twórczość. W związku z nimi często towarzyszyły mu negatywne emocje. Bardzo przeżył swoją pierwszą miłość, która okazała się być nieszczęśliwą, upatrywał w niej przyczyn swojego pesymizmu i nieumiejętności zaangażowania się w nowy związek. W żadnym miejscu, w którym mieszkał, nie czuł się do końca szczęśliwy. Przez całe życie czuł się niedoceniany i odrzucony, zarówno przez społeczność literatów, jak i czytelników. Stale trapiły go kłopoty finansowe, narzekał na głód, zmęczenie i samotność. Emocje te przekazał właśnie w swoich wierszach, w których dominują motywy czerni, nocy i jesieni, jednoznacznie kojarzące się z sytuacjami trudnymi, pełnymi zmartwień i lęków, a które to wiersze zostaną omówione w następnych rozdziałach niniejszej pracy.

Dawid Fogel a hebrajska literatura modernistyczna

Modernizm w literaturze jest pojęciem szczególnie złożonym i wielowymiarowym. Trudno więc byłoby sformułować jedną definicję, która odnosiłaby się do każdego z jego przejawów. Należałoby zastosować kryterium języka i terytorium, na jakim powstawała literatura, a także wartości, jakie dzieliła dana społeczność, w której tworzono literaturę modernistyczną. Nie jest jednak celem autorki opisanie wszystkich przejawów modernizmu czy stworzenie jego definicji w rozumieniu ogólnym, gdyż jest to zadanie karkołomne i może prowadzić do wielu uproszczeń i zbyt pochopnych wniosków czy uogólnień. Dlatego też, autorka niniejszej pracy skupi się na jednym z przejawów modernizmu, a więc na hebrajskiej literaturze modernistycznej, tj. pisanej w języku hebrajskim, która w niniejszej pracy będzie także nazywana terminem *ha-moderna*.

Chcąc uzasadnić wybór jednego z przejawów modernizmu żydowskiego, jakim jest modernistyczna literatura hebrajska, warto przytoczyć kryteria sformułowane przez izraelskiego profesora literaturoznawstwa, semiotyki i teorii literatury, Itamara Ewen-Zohara, które, według niego, muszą zostać spełnione, aby można było mówić o powstaniu literatury należącej do pewnej grupy społecznej. Są nimi: społeczność, język i terytorium. Dana

społeczność musi więc używać wspólnego języka oraz tworzyć w tych samych warunkach ekonomicznych, socjalnych, politycznych i kulturalnych.⁵⁵ Nietrudno więc zauważyć, że tę definicję trudno zastosować w przypadku literatury żydowskiej, traktowanej jako jednolitą całość, ponieważ nie jest ona tworem jednorodnym i linearnym, a więc opisanie wszystkich jej przejawów stanowiłoby kwestię zbyt obszerną. Warto więc mówić o tej literaturze jako o zbiorze wielu literatur żydowskich, których kanony tworzone były nierzadko jednocześnie w różnych miejscach na świecie, w różnych językach i w społecznościach o odmiennych cechach. Wynika z tego, że definicja Ewen-Zohara będzie przydatna w stosunku do literatury żydowskiej, nie jako zbioru wszystkich literatur, powstałych w różnych językach, na przestrzeni wieków, ale raczej do każdej z osobna, jako niezależnego podzbioru. Nie zmienia to faktu, że pojawiały się próby utworzenia jednej, spójnej literatury żydowskiej, na którą miały składać się dzieła zarówno w języku jidysz, jak i w języku hebrajskim. Aby to zrobić, potrzebna była zgoda między dwiema skłóconymi stronami – literatami tworzącymi w języku jidysz i tymi, piszącymi po hebrajsku. Pomysł ten został zwerbalizowany już po konferencji w Czerniowcach⁵⁶ przez Izydora Eljaszewa⁵⁷ i popierany był przez innych jidyszystów. Przeciwnikami okazali się jednak hebrajskojęzyczni syjoniści, a także tworzący w innych, europejskich językach.⁵⁸ Nie należy także zapominać o fakcie, że część ówczesnych pisarzy była dwujęzyczna, więc język, w jakim tworzyli teksty był wynikiem świadomego wyboru. Co równie ważne, niejednokrotnie nie rezygnowali z żadnego z języków, jakimi władali – tworzyli w obydwu.

Nietrudno więc zauważyć brak możliwości stworzenia jednolitej i jedynej kultury żydowskiej, biorąc pod uwagę działalność różnych ruchów ideologicznych i religijnych, które rodziły się już w wieku XVIII, następnie ewoluowały i dołączały do nich kolejne. Nie można również zapomnieć o twórcach pochodzenia żydowskiego, którzy nie identyfikowali się ze swoją żydowskością. Korpus ich wytworów kultury zaliczany jest do nowej kultury

⁵⁵Ewen-Zohar Itamar, *Ha-sifrut ha-ivrit ha-israelit; model histori*, „Ha-sifrut” 4/3 (1973), s. 427-440.

⁵⁶Konferencja w Czerniowcach – pierwsza międzynarodowa konferencja, na której poruszono kwestię roli i znaczenia języka jidysz. Odbyła się w dniach 09.08-04.09.1908. Wzięli w niej udział ważni intelektualiści i literaci, m.in.: Icchok Lejbusz Perec, Szalom Asz czy Hirs Dawid Nomberg.

Więcej: http://www.jhi.pl/psj/konferencja_w_Czerniowcach.

⁵⁷Izidor Eljaszew – (ur.1873 – zm. 1924) krytyk literatury jidysz i hebrajskiej oraz lekarz urodzony w Kownie. Znany ze wspierania literatury jidysz jako osobnej dziedziny twórczości.

Więcej: http://www.jhi.pl/psj/Eljaszew_Izidor.

⁵⁸Miron Dan, *Mawo w: „Zman Jehudi Chadasz. Tarbut jehudit be-idan chiloni mabat enciklopedi”*, Keter, Tel Awiw 2007, t.3, str. 3- 4.

europejskiej, a oni sami często odżegnywali się od stwierdzenia, że tworzą kulturę żydowską. Należeli więc do oddzielnej grupy, której przynależność do literatury żydowskiej jest wątpliwa i trudna do rozstrzygnięcia. Warto więc podkreślać ową wielość i różnorodność, mówiąc raczej o nowych rodzajach kultur żydowskich. Stąd nasuwa się wniosek, że mnogość ta dotyczy także nowoczesnej literatury. Do nich zaliczyć należy literaturę tworzoną w języku hebrajskim i języku jidysz, nawet jeśli powstała ona na terenach różnych krajów, i na którą wpływ miały dzieła literatury rodzimej danego państwa. A także literaturę powstałą w językach innych niż dwa wyżej wymienione, tworzoną jednak przez twórców identyfikujących się z kulturą żydowską (czy jedną z kultur żydowskich), również przez to, że były one traktowane przez jej odbiorców jako wytwory kultury żydowskiej lub poruszały tę tematykę. Pogląd na przynależność danego twórcy do kultury żydowskiej zmienił się także pod wpływem nowych ruchów ideologicznych uniwersalistycznych, takich jak socjalizm czy marksizm, które często zyskiwały poparcie Żydów i propagowane były szczególnie przez ludzi kultury i sztuki⁵⁹.

W niniejszej pracy będą więc używane zamiennie określenia nowoczesna literatura hebrajska⁶⁰ lub modernistyczna literatura hebrajska, gdyż właśnie w jej ramach tworzył Dawid Fogel, jako przedstawiciel żydowskiego modernizmu, który zdecydował się pisać w języku hebrajskim.

Jeśli więc poruszony zostanie jedynie przejaw modernizmu żydowskiego, jakim jest nowa literatura tworzona w języku hebrajskim, warto zastosować przyjęte przez Dana Mirona kryteria, które świadczą o przynależności do niej danego autora lub jego dzieł. Mowa o czterech normach, które owa literatura nazwała i stworzyła i które stanowią jej cechy charakterystyczne. Są to: humanizm i egzystencjalizm (zarówno w odniesieniu do kolektywności, jak i w kontekście jednostki), a więc stawianie w centrum zainteresowania człowieka, jego egzystencji, miejsca i roli w świecie, a także estetyka oraz identyfikowanie

⁵⁹Miron D., *Mawo (...)*, str. 3.

⁶⁰ Nowoczesna literatura hebrajska - za jej początek uważa się okres Haskali, czyli żydowskiego oświecenia, jednak badacze nie są do końca zgodni w kwestii dokładnej daty i miejsca powstania lub pisarza, który miałby ją zapoczątkować. Większość z nich sądzi, że miało to mieć miejsce w Niemczech w drugiej połowie XVIII w., jednak są i tacy, którzy jej początków upatrują nieco wcześniej, bo w pierwszej połowie XVIII w., w pismach Mosze Chaima Luzzato. Dan Miron, podążając za Nachumem Sokołowem, twierdzi, że w praktyce nową literaturą hebrajską można nazwać twórczość powstałą około stu lat później, to jest w latach 80-tych XIX w., ponieważ, według niego, aby można było mówić o nowym zjawisku w literaturze nie wystarczy, żeby byli pisarze je tworzący, lecz muszą być także odbiorcy tej literatury.

Więcej: Miron Dan, *Harpai'a le-corech negi'a*, Am oved, Tel Awiw 2005.

się z żydowską historią i wreszcie, wybór języka hebrajskiego jako języka swojej twórczości, mimo że nie był to wybór oczywisty, przez wzgląd na popularność języka jidysz czy możliwość pisania w językach europejskich, co mogło zapewnić szerszy odbiór dzieła.⁶¹

Literaturę hebrajskiego modernizmu można podzielić na dwie podgrupy, przyjmując za kryterium powszechność każdej - na literaturę „centrum” i literaturę „marginesu”. Do pierwszej należy twórczość popularna wśród odbiorców, będąca przekątnikiem idei syjonistycznych i narodotwórczych, popierana przez działaczy politycznych pierwszej połowy XX-wieku, w ramach której tworzyli tacy poeci jak Abraham Szlonski, Natan Alterman, Uri Cwi Grinberg czy Abraham Halfi. Warto również zaznaczyć, że z czasem cechą charakterystyczną dla literatury kanonicznej stało się także ustanowienie jej faktycznego, fizycznego centrum w Palestynie, gdzie tworzyli jej przedstawiciele. Literatura „marginesu”, poprzez kontrast do centralnej, nie jest dominującą w określonym czasie, znajdowała się poza głównym nurtem w danym okresie i nie zyskała wielkiego grona zwolenników na początku wieku XX. Warto zastanowić się, jakie cechy musi posiadać literatura mniej popularna, aby móc nazwać ją marginalną. W niniejszej pracy zostaną użyte kryteria, zaproponowane przez Davida Lloyda, a które zyskały uznanie także w oczach Michaela Gluzmana, który również przyjął je w swoich rozważaniach nad nową literaturą hebrajską, tworzoną przez mniejszości. Mowa o wykluczeniu z ówczesnego kanonu, które może wynikać ze względów estetycznych lub różnego rodzaju dyskryminacji pewnej grupy (na przykład kobiet lub innowierców). Drugą cechą jest jej sprzeciw wobec kanonu i wartości, jakie ze sobą niesie. Ostatnie kryterium to sprzeciw wobec tworzenia „narracji etnicznej tożsamości”⁶², a więc unikanie tworzenia modelu tożsamości, a nawet uciekanie od określania tejże. Dlatego też Dawida Fogla można uznać za poetę marginesu hebrajskiej literatury modernistycznej, a także poetę należącego do mniejszości, ponieważ w sposób świadomy tworzył swoją poezję, obfitującą w wyżej wymienione cechy. Stawiał się w opozycji do dominujących tendencji poetyckich, takich jak: poezja zaangażowana, a więc hołdująca ideom syjonistycznym, narracja kolektywistyczna, brak zainteresowania przeżyciami wewnętrznymi jednostki. Fogel stanowczo odciął się od tworzenia

⁶¹Miron D., *Mawo (...)*, str. 3.

⁶²Lloyd David, *Nationalism and Minor Literature*, Berkley, 1987, str. 20-22, w: Gluzman M., *Unmasking the Politics of Simplicity (...)*, str. 21.

„wymagowanej społeczności”⁶³, którą chcieli stworzyć ważni poeci „centrum”, odwołując się do idei kolektywistycznych i narodowych, nawet zanim powstało Państwo Izrael, aby wzbudzić w jednostkach chęć przynależności do społeczności w ramach przyszłego państwa. Przyjął politykę milczenia o syjonizmie i kolektywizmie, tym samym, wyrażając wobec nich swój sprzeciw, a dokładniej wobec upolitycznianiu poezji i traktowaniu jej przedmiotowo, jako narzędzia do propagowania pewnych idei, a nie sceny, na której może podzielić się swoimi emocjami z czytelnikami. Nie chciał dołączyć do tworzenia nowej żydowskiej tożsamości jako „poeta, brukujący Izrael” („pajtan solel beIsrael”⁶⁴), jak nazwał siebie Abraham Szlonski w swoim wierszu *Amal*. Co ciekawe, postawa, jaką reprezentował Fogel jako poeta, a także cechy jego poezji usytuowały go na pozycji marginalnej hebrajskiego modernizmu, podczas gdy te same cechy w europejskiej literaturze modernistycznej świadczyły o przynależności do jej kanonu, którego główną zasadą była afirmacja jednostki zmarginalizowanej, wygnanej i innej⁶⁵. Poeci skupieni na przeżyciach wewnętrznych człowieka, jego emocjach, nierzadko znajdujące się w sytuacjach granicznych, prosty język, rezygnujący z kwiecistych wyrażen oraz zabiegów stylistycznych, stają się poetami centralnymi europejskiego modernizmu. W hebrajskiej literaturze modernistycznej sytuacja jest odwrotna, tutaj wyżej wymienieni poeci zepchnięci są na jej margines.

Fogel jako oponent poetów „centrum”, nie dołączył do tworzenia wraz z nimi manifestów syjonistycznych, lecz stworzył niejako własny język, dotyczący literatury. Jako twórca hebrajskojęzyczny, w swoim artykule-manifeście *Język i styl w naszej nowej literaturze* (*Laszon we-signon be-sifrutenu ha-ceira*)⁶⁶ porusza kwestię fenomenu nowej hebrajskiej literatury. Warto także zwrócić uwagę na nazwę artykułu, w której pojawia się słowo *sifrut* z końcówką zaimka dzierżawczego –nu, oznaczającego 1 os. liczby pojedynczej. Dan Miron zauważa, że słowo *sifrutenu* w takiej formie używane jest bardzo często przez hebrajskojęzycznych, XIX-wiecznych i XX-wiecznych (aż do powstania literatury

⁶³Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of the Nationalism*, London, 1991 w: Gluzman M., *Unmasking the Politics of Simplicity (...)*, str. 22.

⁶⁴Szlonski Abraham, *Amal*, w: *Szisha sidrej szira: Kol shirej Abraham Szlonski*, Sifriat Poalim, Tel Awiw 2002, t. 2, s. 15.

⁶⁵Kronfeld Chana, *On the Margins of Modernism*, University of California Press, Berkley 1996.

⁶⁶Po raz pierwszy w całości artykuł został opublikowany w czasopiśmie *Siman Kri'a*, dzięki Menachemowi Periemu, który odnalazł nieznaną dotąd rękopis wykładu Fogla, wygłoszonego w Polsce w 1931 roku. Fogel Dawid, *Laszon we-signon be-sifrutenu ha-ceira*, w: „*Siman Kri'a: Riw'on meoraw le-sifrut*” 3-4 (1974), Tel Awiw, 387-390.

izraelskiej) pisarzy i poetów. Jego użycie wskazuje na związek z tradycją literatury hebrajskiej.⁶⁷ W treści samego artykułu Fogel dokonuje rozróżnienia między językiem a stylem jako komponentami twórczości literackiej. Według poety, język pełni jedynie rolę środka wyrazu myśli, który jednak, co warto podkreślić, stale ewoluuje, rozwija się, rozszerza o nowe środki wyrazu, reaguje na bodźce językowe, powstające w danej grupie społecznej, która potrzebuje danych innowacji, odpowiadających konkretnym czasom i przemianom społecznym czy ekonomicznym. Styl zaś przejawia się nie tyle w procesach rozwoju języka, lecz raczej w indywidualnej kreatywności i oryginalnej wizji świata, formułowanej przez artystę w swoich dziełach.

„Różnica między językiem a stylem jest jak różnica między rutyną a indywidualną formą.”⁶⁸

Pogląd ten pozwala zrozumieć sposób, w jaki Dawid Fogel postrzega społeczność – nie jako homogeniczną całość, w której dominującą wartością jest kolektywizm, ale raczej jako zbiór indywidualnych, samostanowiących o sobie jednostek, posiadających własny, niepowtarzalny styl, odzwierciedlający ich kreatywność i niepowtarzalność. Można więc wnioskować, że stawia go to w pozycji przeciwnika ważnej idei syjonizmu, tj. kolektywizmu. Warto również podkreślić, że jego pogląd na język i styl ukazuje również stosunek poety do literatury, której jakości nie będzie mierzył miarą mnogości wyrażeń literackich, będących częścią języka, lecz miarą obecności charakterystycznego dla danego twórcy stylu. Styl ten ukaze czytelnikowi indywidualność oraz wyjątkowość artysty, niebędącej jedynie budulcem zjednoczonej i silnej społeczności, ale jednostki skończonej i całkowitej w owej indywidualności. Dzieło artysty ma być więc odbiciem jego duszy i osobowości, którą chce podarować swoim odbiorcom w postaci swojej twórczości. Nie wolno więc unikać przelewania swoich indywidualnych cech osobowości i własnych emocji na papier, ponieważ utwór pozbawiony zostaje wówczas stylu, który to według Dawida Fogla jest:

⁶⁷ Miron Dan, *Sifrut Iwrit Chadasha*, w: *Zman Jehudi Chadasz. Tarbut jehudit beidan chiloni mabat enciklopedi*, Keter, Tel Awiw 2007, t.3, str. 7.

⁶⁸ Fogel Dawid, *Language and Style in Our Young Literature*, w: „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), Indiana University Press, str. 15-16.

„człowiekiem, jego wyjątkową esencją we wszystkich przejawach i ukrytych warstwach”⁶⁹.

Poeta uważał, że kluczowym elementem twórczości jest więc styl, a umiejętności językowe i zabiegi stylistyczne są rzeczą drugorzędną.⁷⁰ Tenże styl nie musi być piękny czy imponujący, lecz raczej charakterystyczny dla danego twórcy. Zatem jak można powtórzyć za Danem Mironem stwierdzenie o mnogości literatur żydowskich, tak warto też zgodzić się z Foglem, że istnieje również wiele stylów, gdyż każdy artysta posiada własny. Pamiętać jednak należy, że tylko ci, którzy mogą poszczycić się swoim stylem, zasługują na miano prawdziwych artystów, a takich według Fogla brakuje na arenie nowej literatury hebrajskiej. W centrum owej znajdują się przede wszystkim geniusze języka, którzy nie władają własnym stylem. Poeta nie waha się użyć względem nich określeń „oszuści” czy „uzurpatorzy”⁷¹, którzy uniemożliwiają rozwój literatury hebrajskiej, co więcej, oszukują swoich czytelników, nie odsłaniając przed nimi swoich emocji i cech osobowości, które przejawiają się w utworze jako styl autora. Używając zaś języka z czasów biblijnych i określeń dla niego charakterystycznych, niejako negują jego rozwój, co sprowadza się do podtrzymywania jego pozycji jako języka świętego. Co za tym idzie, uniemożliwiają jego użycie w nowych, codziennych kontekstach, tworzą tematyczne tabu, pozwalając na używanie go jedynie w kontekście wzniosłych idei, ważnych dla całego narodu, nie dla jednostki.

Nie dziwi więc reakcja poetów centrum modernizmu hebrajskiego na atak ze strony Fogla, w imieniu których wystąpił Abraham Szlonski, jeden z najważniejszych poetów pierwszej połowy XX wieku, otwarcie popierający ruch syjonistyczny i dający temu wyraz w swoich wierszach. Dawid Fogel, nazwawszy w sposób ironiczny poetów „centrum” „mistrzami języka”⁷², „ignorantami, pretendującymi do bycia przewodnikami literatury”⁷³, którzy potrafią jedynie mamić i zwodzić swoich czytelników skomplikowanymi zabiegami językowymi, zwrócił się personalnie do Abrahama Szlonskiego, nazywając go „literackim

⁶⁹Fogel D., *Language and Style in Our Young Literature* (...), str. 16.

⁷⁰*Ibidem*.

⁷¹*Ibidem*.

⁷²*Ibidem*.

⁷³*Ibidem*, str. 19.

klaunem”⁷⁴. Szlonski odpowiedział na tę krytykę (w sposób równie agresywny jak ten, zastosowany przez poetę „marginesu”) w swoim eseju, wydanym w 1938 roku „*Językowe sztuczki*” czy „*prostota*” („*Lahatej laszon*” o „*pasztut*”) ⁷⁵. Rozgorzała więc dyskusja, która miała wprawdzie także podłoże personalne, ale przede wszystkim dotyczyła funkcji poezji oraz poety w nowej, a także przyszłej, społeczności żydowskiej. Wyrażała ona napięcia między maksymalistami⁷⁶ i minimalistami⁷⁷, którzy proponowali całkiem inną jakość twórczości. Szlonski jako przedstawiciel maksymalizmu, uważał, że wybór prostoty językowej, o używanie której postulował Fogel i którą sam stosował, jest wynikiem braku umiejętności poetyckich lub ograniczonych możliwości językowych poety, a nie świadomego wyboru⁷⁸, więc minimaliści w jego oczach są poetami nieudolnymi, którym brak warsztatu lub talentu. Oczywiście było, że wybór estetyki minimalizmu, dokonany przez Fogla, stanowił o jego buncie przeciwko syjonizmowi. Mimo że sprzeciw poety był niemy, wyrażał go właśnie poprzez przemilczanie kwestii ideologii syjonistycznej, z czego Szlonski zdawał sobie sprawę, dlatego też podkreślał, że sam fakt pisania w języku hebrajskim (który był świadomym wyborem poetów początku XX wieku) jest aktem syjonistycznym⁷⁹. Kanoniczny poeta uważał również, że hebrajska poezja nie powinna traktować o przeżyciach wewnętrznych jednostki, ponieważ:

„Zabronione jest płakać publicznie. Stąd: zabronione jest płakać w wierszu. Tak jak zabronione jest wymiotować na scenie, nawet jeśli aktor udaje pijanego. Przesadzona, emocjonalna, „szczerza”, uproszczona i bardzo prywatna liryka jest jak wymioty duszy.”⁸⁰

Kolejną różnicą między poetami centralnymi hebrajskiego modernizmu a Dawidem Foglem jest kwestia odwołań do tematyki czy postaci biblijnych w wierszach, które

⁷⁴Fogel D., *Language and Style in Our Young Literature* (...), str. 19.

⁷⁵Szlonski Abraham, *Jalkut Eszel*, Tel Awiw 1960, s. 151-157.

⁷⁶ Maksymaliści - pojęcie to stosowane w niniejszej pracy rozumiem jako określenie odnoszące się do poetów „centrum”, którzy w swojej poezji używali kwiecistego języka, wielu wyszukanych figur stylistycznych, poruszali kwestię przyszłości narodu i wyrażali swoje sympatie syjonistyczne.

⁷⁷ Minimaliści - pojęcie to stosowane w niniejszej pracy rozumiem jako określenie odnoszące się do poetów „marginesu”, którzy w swojej poezji unikali stałego rymu i rytmu, stosowali proste konstrukcje zaczerpnięte z języka biblijnego, a także poruszali tematy dotyczące życia codziennego oraz przeżyć wewnętrznych jednostki.

⁷⁸ Gluzman M., *Unmasking the Politics of Simplicity* (...), str. 26.

⁷⁹*Ibidem*.

⁸⁰Szlonski Abraham, *Pirkej Joman*, Tel Awiw, 1981, str. 46.

są nagminne w utworach poetów takich jak Abraham Szlonski, Uri Cwi Grinberg czy Icchak Lamdan, podczas gdy poeta marginesu ich unika. Jego jedyny związek z żydowskością (oczywiście oprócz języka twórczości) ujawnia się w posługiwaniu się przez niego językiem hebrajskim biblijnym. Co więcej, w tym zabiegu, według Chany Kronfeld, ma przejawiać się także modernizm Fogla i jego pionierska pozycja, tj. w odejściu od stylu misznaickiego i zastosowaniu zamiast niego swojej „surowej” oraz unowocześnionej wersji języka hebrajskiego biblijnego.⁸¹

„Odejście od metaforycznej diety stylu hebrajskiej poezji Fogel osiągnął poprzez „ugniatanie” oraz modernizację późnej, oszczędnej i nieudekorowanej wersji języka hebrajskiego biblijnego, ale mimo wszystko jednak hebrajskiego biblijnego.”⁸²

Świadczyć może o tym podejście poety do aspektu czy innymi słowy, czasów, które odnaleźć można właśnie w Biblii hebrajskiej. W praktyce często oznacza to interpretowanie formy czasownika jako czynności w czasie przeszłym, mimo jego gramatycznej formy w czasie przyszłym. W utworach Fogla, mimo że przy czasowniku w czasie przyszłym nie zawsze występuje *waw konsekutywna*⁸³, warstwa znaczeniowa narzuca odwrotną interpretację czasu.

Dawida Fogla można więc uznać za ważnego, aczkolwiek niedocenionego przez jemu współczesnych, przedstawiciela nowej literatury hebrajskiej z wielu powodów. Już w warstwie językowej demonstruje on odejście od kwiecistego stylu i misznaickiego języka, które upodobali sobie kanoniczni moderniści, na rzecz języka biblijnego. Należy też podkreślić jego świadomy wybór języka hebrajskiego na język swojej twórczości, mimo tego, że większość swojego dorosłego życia spędził w Europie. Poeta dokonał konsekwentnej i zamierzonej auto-marginalizacji, nie tylko poprzez wybór języka hebrajskiego, ale także poprzez wybór minimalistycznego stylu, tematyki skupionej wokół jednostki, jej przeżyć wewnętrznych, nastrojów, uczuć i emocji oraz przez stanowcze

⁸¹Kronfeld Chana, *On the Margins (...)*, str. 47.

⁸²*Ibidem*.

⁸³Waw konsekutywna (ha-hipuch) – konstrukcja gramatyczna, w której poprzez dodanie litery waw przed czasownikiem, zmienia się czas lub aspekt danego czasownika.

Więcej: Weingreen Jacob, *A Practical Grammar for Classical Hebrew*, Oxford University Press 1963.

odżegnanie się od polityki i poezji zaangażowanej – jego wiersze były jednocześnie manifestem indywidualizmu, estetyzmu oraz głosem jednostki zmarginalizowanej, niezrozumianej, odrzuconej i samotnej, o czym będzie można się przekonać w następnym rozdziale, w którym omówione zostaną wybrane wiersze Dawida Fogla.

ROZDZIAŁ DRUGI

Wybrane motywy w wierszach Dawida Fogla

Motyw czerni i nocy

Ciemność stanowi niezwykle popularny motyw w literaturze i sztuce. Jej przejawami, niejednokrotnie z nią utożsamianymi, są noc i czerń. Symbole te można rozpatrywać w ogólny, szeroko rozpowszechniony sposób ich interpretacji. Podstawową jej warstwą są dwa rodzaje odczytywania symboliki ciemności: jedną z nich jest postrzeganie jej jako przeciwieństwa światła - więc brak światła oznacza ciemność. „I widział Bóg światło, że dobre; i rozdzielił Bóg między światłem a ciemnością.”⁸⁴

Dychotomię tę chętnie podkreślali oświeceniowi twórcy, którzy postrzegali ciemność jako symbol błędnego myślenia, zagubienia, zakłamania i nieszczerości, podczas gdy światło kojarzone było z prawdą, pięknem, dobrymi intencjami, a nawet klarownością wypowiedzi.⁸⁵ W tym ujęciu to światłość jest wartością pierwotną w stosunku do ciemności, niosącą ze sobą pozytywne cechy, takie jak: dobroć, życie, byt, zrozumienie, umiejętność poznania, nadzieję czy bóstwo⁸⁶. Ciemność zaś, już w starożytnych przekazach, kojarzyła się ludziom ze złem, strachem, śmiercią, utratą nadziei, pustką, niebytem czy grzechem. Ciemność może również odnosić się do miejsca ukrycia, także w sensie metaforycznym - ukrycia swoich emocji czy ukrycia się przed innymi ludźmi. Świadczą o tym niżej podane cytaty z Mitologii Greków:

„Nie spodziewając się po nich (Cyklopach - D.B) ani wdzięczności, ani poszanowania swej władzy ojcowskiej, strącił ich w bezdenne czeluści Tartaru (...) gdzie panuje noc potrójna. (...) Ktoś, kto by tam wszedł, nie zdołałby przez rok cały dojść do ostatecznych granic tego bezmiaru ciemności.”⁸⁷

oraz z Księgi Hioba:

„Bodajby zaginął dzień, którego się urodził i noc, w której mówiono: poczęty chłopiec. Bodajby dzień ten ciemnym pozostał, bodajby nie pytał o niego Bóg w wysokości, a nie zaświecił nad nim promień jasny. Bodajby zachmurzyła

⁸⁴Księga Rodzaju 1, 4 w: *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza* w tłumaczeniu Izaaka Cyłkowa, Austeria, Kraków 2010.

⁸⁵Saganiak Magdalena, *Wewnętrzne doświadczenie nocy i ciemności*, w: *Noc. Symbol - Temat - Metafora*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2011, t.1, str. 34-35.

⁸⁶Saganiak M., *Wewnętrzne doświadczenie (...)*, str. 33.

⁸⁷Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Puls, Londyn 1922, str. 36-37.

go ciemność i pomroka śmiertelna a zawisnął nad nim obłok gęsty, a trwożyły go zaćmienia dzienne.”⁸⁸

Ciemność, odwrotnie do światłości, nie ma wielu wcieleń - może przyjąć formę czerni, mroku lub nocy. Pojęcia te są nierzadko ze sobą utożsamiane. „I nazwał Bóg światłość dniem a ciemność nazwał nocą.”⁸⁹

Wszystkie te pojęcia tworzą konotacje z czymś niebezpiecznym, zakrytym, niewidocznym.

Z jednej strony ciemna noc może być czasem samotności, lęków, udręki czy strachu przed czającym się w ciemności nieznanym złem. Konotacje te zostały wzmocnione kulturowo przez pamięć zbiorową poprzez takie tragiczne wydarzenia historyczne jak „Noc długich noży” czy „Noc kryształowa”.⁹⁰ Z drugiej jednak strony, można spojrzeć na ciemność jako na coś pierwotnego w stosunku do światłości, co zauważyć można już w jednych z najważniejszych starożytnych tekstów, tj. Biblii oraz Mitologii Greckiej i Rzymskiej, kształtujących literacką świadomość twórców następnych pokoleń.

„Na początku stworzył Bóg niebo i ziemię. Ziemia zaś była zamętem i bezładem, a ciemność nad otchłanią; a duch Boży unosił się nad powierzchnią wód.”⁹¹

„Na początku był Chaos. Któż zdoła powiedzieć dokładnie, co to był Chaos? Niejedni widzieli w nim jakąś istotę boską, ale bez określonego kształtu. Inni — a takich było więcej — mówili, że to wielka otchłań, pełna siły twórczej i boskich nasieni, jakby jedna masa nie uporządkowana, ciężka i ciemna, mieszanina ziemi, wody, ognia i powietrza.”⁹²

Ciemność w powyższym ujęciu może mieć wydźwięk negatywny, symbolizując niebyt czy brak formy. Jednak przede wszystkim posiada ona cechy pozytywne, pewną pierwotną wartość, twórczy potencjał, z którego początek mogą wziąć zarówno światło (a więc dobro), ale również zło. Czynnikiem decydującym jest więc stwórca, który może wytworzyć z ciemności-niebytu nowy twór - życie. Z takim sposobem jej postrzegania wiąże się także

⁸⁸ *Księga Hioba* 3, 3-5.

⁸⁹ *Księga Rodzaju* 1, 5.

⁹⁰ Kulas Dariusz, *Noc w kulturze – noc kultury*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2011, t.1, str. 92.

⁹¹ *Księga Rodzaju* 1, 1-2.

⁹² Parandowski J., *Mitologia*. (...), str. 36.

pojęcie śmierci rozumianej w romantyczny sposób jako powrót do matczynego łona, który to powrót jest czasem nieograniczonych możliwości i przygotowania do mentalnego odrodzenia.⁹³ Pisarze romantyczni upodobali sobie także spojrzenie na ciemność i światło w metafizycznym ujęciu, aby ukazać dualizm duszy ludzkiej, jej przeżycia wewnętrzne, głównie nieświadome, takie jak: sen, marzenia, ekstaza czy natchnienie.⁹⁴ Stąd to właśnie noc postrzegana była przez romantyków jako pełna czarów, magii, tęsknoty, a także romansu. Dlatego ta sama noc jest często tłem przeżyć erotycznych, które to tło chętnie wykorzystywał także Dawid Fogel w swoich wierszach erotycznych:

Jeśli zbliży się noc do twojego snu -	כִּי יִגַּשׁ הַלַּיִל אֶל חַלּוֹנִי -
Wyjdź do niej naga.	צֵאִי אֵלָיו עֲרֻמָּה.
Międko wypłynie i szernieje	רַךְ יִזַּל וַיִּשְׁחִיר
Wokół twojego beztroskiego piękna	סָבִיב יִפְגֵּךְ הַשּׁוֹקֵט
I dotknie krańców twojej piersi.	וַיִּגַע קְצוֹת שְׁדֵיךָ. ⁹⁵

Ważnym aspektem nocy jest jej powolne pojawianie się, czyli zmierzch. Razem z nim pojawia się niepewność przyszłości, niepokój i ukryte lęki, szczególnie te przed samotnością: „Zmierzch otula człowieka nadchodzącą samotnością nocy, pozostawia go w samotności.”⁹⁶ Zmierzch i kolor szary z nim związany przywodzi na myśl również proces starzenia się:

W godzinach zmierzchu ,	בְּשַׁעַת דְּמִדּוּמִים,
na szarych mgłach jesiennych,	עַל עֲרַפְלֵי סָתוּ אֶפְרַיִם,
odejdzie ode mnie cicho, cicho	יָסַעוּ חֶרֶשׁ מִנִּי, חֶרֶשׁ,
młodość.	הַנְּעוּרִים. ⁹⁷

Jednocześnie zmierzch otwiera człowieka na to, co niedozwolone lub źle postrzegane za dnia. To właśnie w nocy jednostka może pokazać swoje prawdziwe pragnienia, ponieważ nie jest skrzepowana konwenansami ani normami społecznymi. W nocy więc mogą wyjść na jaw zarówno marzenia i natchnienia, jak i niemoralne żądze czy pragnienia czynienia zła. Zmierzch prowadzi człowieka w przestrzeń nocy, w której może on zastanowić się nad

⁹³Saganiak M., *Wewnętrzne doświadczenie nocy i ciemności (...)*, str. 36.

⁹⁴Więcej: *Ibidem*, str. 37-44.

⁹⁵Fogel Dawid, *Ki igasz ha-lail el chalonech*, w: *Kol ha-szirim*, red. Komem Aharon, Hoca'at ha-kibuc ha-meuchad, Tel Awiw 1998, str. 31.

⁹⁶Kulas D., *Noc w kulturze (...)*, str. 93.

⁹⁷Fogel D., *Bi-sza'at dimdumim (...)*, str. 54.

samym sobą, poznać własne jestestwo i prawdę o sobie. „Noc jest opowieścią o człowieku i to opowieścią z konsekwencją, która ma prowadzić do rozumienia człowieka przez niego samego, zmierzać ku prawdzie o człowieku, ku wydobyciu skrywanych aspektów *ja*.”⁹⁸

Nocą więc rządzą raczej myśli człowieka niż jego czyny.⁹⁹ Jest to czas wypełniony rozmyślaniami, pełnymi emocji i wzburzenia bądź melancholii i refleksji, kiedy jednostka pyta samą siebie o sens istnienia, o czym pisze sam Fogel w jednym ze swoich wierszy:

Z daleka wrócę do siebie.

מְרַחֵק אֶשׁוּבָה אֵלַי.

W ciemności zagłębię się w siebie
spoglądając.

בְּאֶפֶל אֶעֱמִיק בִּי חֹזֶה - ¹⁰⁰

Ten aspekt nocy jest szczególnie istotny w perspektywie emocjonalnej i indywidualnej poezji Dawida Fogla, który sam kładł nacisk na przekazywanie uczuć, emocji i charakteru twórcy w jego dziełach, ponieważ, jak pisze polska badaczka Helena Krukowska „poezja żyje z nocy”¹⁰¹.

Czerń a inne barwy

Kolor można uznać za jeden z pierwszych symboli, występujący już w kulturach pierwotnych. Wykorzystując dany kolor i związane z nim skojarzenia, można było wymusić oczekiwany rezultat u odbiorcy, np.: jaskrawe barwy miały onieśmielić przeciwnika, ciepłe kolory lepiej zwracały uwagę odbiorcy niż zimne, czerwień pobudzała, zieleń miała wzbudzać sympatię i nadzieję, zaś biel była znakiem kapitulacji. Barwa mogła mieć więc charakter ostrzegawczy, odstrasżający bądź zachęcający. Często kolory wpływają na nastrój człowieka, mimo iż nie zdaje on sobie z tego sprawy - dzieje się to w sposób nieświadomy.¹⁰²

Znaczenie barw jest ciekawym zagadnieniem w literaturze, ponieważ na przestrzeni

⁹⁸Kulas D., *Noc w kulturze (...)*, str. 97.

⁹⁹Krukowska Halina, *Noc poetów, noc filozofów*, w: *Noc. Symbol - Temat - Metafora*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2012, t.2, str. 33-35.

¹⁰⁰Fogel D., *Ze ha-olam, (...)*, str. 197.

¹⁰¹Krukowska H., *Noc poetów (...)*, str. 39.

¹⁰²Dąbrowska Alicja, *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2002, str. 8-9.

wieków skala barw rozszerzała się, a same kolory otrzymywały nowe znaczenia i konotacje. Zabieg ten jest szczególnie widoczny w poezji modernistycznej, z wyjątkowym naciskiem na kierunki takie jak symbolizm, impresjonizm czy naturalizm, w których to twórcy chętnie eksponowali symbolikę barw, używając do tego często synestezji kolorów, dźwięków, smaków, zapachów czy kształtów.¹⁰³

Cel użycia kolorów w twórczości jest inny u impresjonistów niż u symbolistów. Ci pierwsi chcą zwiększyć walory estetyczne swojego dzieła, stworzyć poetycki, plastyczny pejzaż pełen kolorów i niejednoznacznych opisów, wzmocnić nastrój wiersza czy wywołać wrażenia estetyczno-zmysłowe u odbiorców. Symboliści zaś używają barw jako symbolicznego znaku przekazu. Kolory w ich twórczości mają zadanie wartościujące, występują w tekście, aby wywołać u odbiorcy konkretne emocje, bazując na symbolicznych znaczeniach danej barwy, zakorzenionych głęboko w świadomości odbiorców.¹⁰⁴ „Dlatego też barwa, traktowana jako element sztuki, może być wykorzystywana jako czynnik współdziałający dla osiągnięcia najwyższych celów estetycznych.”¹⁰⁵

Także Dan Pagis, pisząc o poezji Dawida Fogla, porównał zawarte w niej bogactwo barw do impresjonistycznego obrazu, w którym poeta przypisuje wybrane przez siebie kolory do konkretnych obiektów, np.: szkarłatny/karmazynowy - zachód słońca, jasnoniebieski - dym, niebieski - obłoki i chmury, biały - kaczka, czarny - noc.¹⁰⁶

Kolory mogą przywodzić na myśl stałe motywy literackie, z którymi są silnie związane w społecznej pamięci kulturowej, ale także mogą wzbudzać w odbiorcy konkretne emocje. Johann Wolfgang Goethe jako pierwszy zwrócił uwagę na psychofizyczny charakter kolorów w swoim dziele *Nauka o barwach*, tworząc także „koło kolorów”, w którym sklasyfikował barwy przypisując im pewne cechy charakteru oraz rzeczowniki, z którymi konotują, a także wywołują w ludziach określone nastroje.¹⁰⁷ Do barw dodatnich, a więc działających pobudzająco i energizująco zaliczył żółtą, pomarańczową i żółtoczerwoną, zaś barwami ujemnymi, wywołującymi niepokój i tęsknotę są błękit, czerwone niebieski i niebieskoczerwony. Według niego błękit (który jest szczególnie obecny w wierszach Fogla z motywem dzieciństwa): „(...) w swej najczystszej postaci jest niejako nicością, która

¹⁰³Dąbrowska A., *Symbolika barw (...)*, str. 7.

¹⁰⁴*Ibidem*, str. 37.

¹⁰⁵*Ibidem*, str. 293.

¹⁰⁶Pagis D., *Al szirato*, w: Fogel Dawid, *Kol ha-szirim (...)*, str. 52.

¹⁰⁷Goethe Wolfgang Johann, *Nauka o barwach*, w: *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, str. 289-324.

pobudza”¹⁰⁸ a także wydaje się być czymś ulotnym i nieuchwytnym: „Podobnie jak niebo wysoko nad nami góry w oddali wydają się być błękitne, tak niebieska powierzchnia zdaje się uciekać przed nami.”¹⁰⁹

Goethe podkreślał, że kolor niebieski kojarzy się z uczuciem chłodu, gdyż przywodzi na myśl cień, co ma wskazywać na jego związek z czernią. Relację między tymi dwoma kolorami można również zaobserwować w wierszach Dawida Fogla.¹¹⁰

Z drugiej strony błękit jest także wiązany z tęsknotą za ideałem, czystością, naiwnością, ukojeniem i beztrioską¹¹¹, nie dziwi więc, że Dawid Fogel tak chętnie umieszczał ten w kolor w wierszach z motywami dzieciństwa.

Nieśliśmy pełne czarki,

גְּבִיעִים מְלֵאִים נְשָׂאנוּ,

Wyrastając z **błękitnego dzieciństwa**.

עַתָּה עָלֵינוּ מִתּוֹךְ יְלָדוֹת כְּחֵלֶה.¹¹²

Badaczka Ada Barkaj wiąże ten kolor także ze źródłami wody, które według niej są również symbolem dzieciństwa¹¹³, co szczególnie można zauważyć w wierszach, w których te dwa pojęcia nierzadko występują wspólnie.¹¹⁴

Biel bywa często rozumiana jako przeciwieństwo czerni, a więc symbolizować ma wyidealizowaną rzeczywistość lub jej elementy, delikatność, czystość, nieskazitelność, tęsknotę za ideałem (dlatego też kolor często opisuje ukochanego lub ukochaną). Tak jak przejawami czerni są: ciemność, noc, zmierzch, cień, tak przejawami i nośnikami bieli są: światło, jasność, promienność, dzień, poranek, blask, a więc bardzo często nieuchwytnie elementy rzeczywistości:

Jednak w twój sen

אוֹלָם בְּנוֹמֵךְ

Wplączę się w twój sen dziewczycy, **biały**.

אֶתְרַקֵּם בְּחֵלֹמְךָ הַבְּתוּלִי, הַצָּחוּר.

Biel to nie tylko to, co nieuchwytnie. W tym samym wierszu poeta zatrzymuje ją w materii - ciele kobiety, w którym biel, mimo swojej materialności, jest jednocześnie

¹⁰⁸Goethe W., *Nauka o barwach* (...), str. 299.

¹⁰⁹*Ibidem*.

¹¹⁰Zjawisko to zostanie omówione dokładniej w rozdziale czwartym, a więc opisującym wiersze z motywem dzieciństwa, w których kolor niebieski jest najczęściej pojawiającą się barwą.

¹¹¹Dąbrowska A., *Symbolika barw* (...), str. 28.

¹¹²Fogel D., *Gwi'im mle'im nasanu* (...), str. 165.

¹¹³Barkaj Ada, *Dawid Fogel - Szlosza szire'i kaic*, w: „Mozna'im” (listopad 1979), str. 331.

¹¹⁴Więcej w rozdziale czwartym.

miękka, czysta i zmysłowa:

Stanę w ciszy

אָעמד לי דומם

Na wzgórzu twojej **bladej**, wysnionej piersi.

על גבעת שָׂדֶךְ הַתּוֹר, החולם.¹¹⁵

lub w przedmiocie:

Lecz poruszą się

אולם ירעדו למקומות

Plamy blasku

בתמי הפרק

Jak **białe** płótna namiotu.

פיריעות אהל צְתוּרוֹת.¹¹⁶

Biel w powyższym fragmencie wiersza *Bejn ga'agu'ei ha-laila* (*Pomiędzy nocnymi tęsknotami*) jest jednocześnie inną odmianą bieli – blaskiem - nieuchwytnym, ulotnym i błyszczącym, który rozświetla przestrzeń wokół niego. Jej cechy charakterystyczne to ulotność, efemeryczność, delikatność i ruch.¹¹⁷

Barwy są nieodłącznym elementem poezji Dawida Fogla, która dzięki nim jest niezwykle plastyczna i niejednoznaczna. Należy jednak pamiętać, że ważne jest także spojrzenie na dany kolor i symbolikę z nim związaną w kontekście całego tekstu oraz przez pryzmat autora, nurtu artystycznego, w jakim tworzy, idei, jakim hołduje czy systemu filozoficznego, jaki wyznaje.¹¹⁸ Dlatego też w interpretacji symboli czerni i nocy w utworach Dawida Fogla trzeba wziąć pod uwagę zarówno aspekty uniwersalne tych symboli, jak i ich jednostkowy, charakterystyczny dla poety charakter, co zostanie zaprezentowane w następnych rozdziałach.

Interpretacja wybranych wierszy z motywem nocy i czerni

Według Abrahama Szlonskiego „wszechogarniająca czerń w utworach Dawida Fogla jest wyrazem sentymentalnego i solipsystycznego opisu osobistego smutku”, która obniża

¹¹⁵Fogel D., *Bejn ga'agu'ei ha-laila* (...), str. 28.

¹¹⁶*Ibidem*.

¹¹⁷Tomaszewska Grażyna, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007, str. 310.

¹¹⁸Więcej: Gadamer Hans George, *Symbol i alegoria*, w: *Symbole i symbolika*, Warszawa 1990, s. 98.

wartość poetycką utworów, ponieważ tworzy „emocjonalne i powtarzalne poetyckie obrazy straty i agonii”.¹¹⁹ Nie można nie zgodzić się z poetą poetyckiego „centrum” literatury hebrajskiej, co do częstotliwości użycia przez Fogla motywu czerni oraz nocy. Rzeczywiście jest to najczęściej występujący wątek w jego wierszach. Jednak należy dodać, że poeta umieszczał go w swoich utworach w sposób świadomy i twórczy. Motywy te stosowane były w różnych formach - epitetów przymiotnikowych lub przysłówkowych, synestezji, jako *nomen regens* (pierwszy człon *smichutu*) lub *nomen rectum* (drugi człon *smichutu*¹²⁰), stanowiąc tło sytuacji lirycznej, budujące atmosferę wiersza, charakter bohatera lirycznego lub adresata słów podmiotu lirycznego. Czerń i ciemność, kojarzone z emocjami negatywnymi i sytuacjami granicznymi, często tworzyły lub współtworzyły poetycki obraz przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego, sytuacji nierealnych, przypominających sen, rozgrywających się w nocy, atmosfery pełnej grozy, strachu i smutku. Jak pisze Dan Pagis, często w centrum owych wierszy poeta umieszcza jednostkę oderwaną od świata i rzeczywistości oraz towarzyszącą jej bezradność.¹²¹

Pierwszy wybrany wiersz *Le'at olim susaj* (*Powoli wspinają się moje konie*) jest równocześnie wierszem otwierającym pierwszy tom wierszy Dawida Fogla *Lifnej ha-sza'ar ha-afel* (*Przed ciemną bramą*).

Powoli wspinają się moje konie

¹²² לְאֵט עוֹלָיִם סוּסֵי

Powoli wspinają się moje konie
po zboczu góry,
Noc zamieszkała już czarno
w nas i we wszystkim.

לְאֵט עוֹלָיִם סוּסֵי
עַל מַעְלֵה הַהָר,
לְיֵלָה כָּבֵר שׁוֹכֵן שְׁחֹר
בָּנוּ וּבְכָל.

Mój ciężki powóz zaskrzypi momentami
Jak obładowany tysiącami umarłych.

בְּיָדָה תַּחֲרֹק עֲגָלָתִי לְרִגְעִים
כַּעֲמוּסָה אֶלְפֵי מֵתִים.

¹¹⁹Gluzman M., *The Politics* (...), str. 30.

¹²⁰Smichut - związek dwóch lub trzech rzeczowników zależnych od siebie, niepołączonych ze sobą przymkami.

Więcej: Coffin Edna, Bolozky Shmuel, *A Reference Grammar of Modern Hebrew*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 261-274.

¹²¹Pagis D., *Al szirato*, w: Fogel Dawid, *Kol haszirim* (...), str.

¹²² Fogel D., *Le'at olim susaj*, w: *Kol ha-szirim* (...), str. 15.

Cichą pieśń wysłę
nad fale nocy,
która zniknie w oddali.

זָמַר חֲרִישֵׁי אֶשְׁלָח
עַל פְּנֵי גְלֵי הַלַּיִל,
שִׁיעֵבֶר לְמֶרְחָק.

Moje konie nasłuchują i wspinają się powoli.

סוֹסֵי מֵאֲזִינִים וְעוֹלִים לְאֵט.

Na podstawie wiersza *Le'at olim susaj* Natan Zach stworzył zbiór zasad charakteryzujących poezję Dawida Fogla. Według poety cechy te to: „lakoniczny styl, otwarte zakończenie, strofy luźno związane ze sobą narracyjnie, unikanie innowacyjnych lub wystylizowanych figur metaforycznych (metafory Fogla są bardziej naturalne i sugestywne, dzięki ich konkretnym, zmysłowym znaczeniom), tradycyjny styl, stroniący od „językowych akrobacji”, rezygnacja z oryginalności rozumianej jako niepospolitość i nietuzinkowość, zaskakiwanie czytelnika.” Zach dość odważnie stwierdza także, że w poezji Fogla „wprawne oko” może odnaleźć niezwykłą innowacyjność, mimo prostoty językowej.¹²³

Wiersz *Le'at olim susaj* zbudowany jest z czterech nieregularnych strof. Zwrotka go rozpoczynająca składa się z czterech wersów opisujących sytuację liryczną. Wspinanie się koni jest przeciwstawione nadejściu nocy. Chana Kronfeld zauważa, że „mimetyczny powolny rytm końskich kopyt niejako przerywa niezauważony proces zapadania nocy”¹²⁴. Następnie badaczka pisze, że kolejna zwrotka zawiera charakterystyczny zabieg dla twórczości Dawida Fogla, rozpoczynający się od impresjonistycznego, abstrakcyjnego opisu, czyli „obalenie konkretności sytuacji”.¹²⁵ Kolor czarny jest barwą najczęściej towarzyszącą takim obrazom poetyckim. Jednak użyty w opisie zapadania nocy pełni funkcję przysłówka, a nie przymiotnika, dookreślając czasownik „szochen” (mieszkać). Natan Zach nazywa taki zabieg „odkupieniem koloru czarnego, poprzez zamianę go z przymiotnika w przysłówek”¹²⁶, a więc w oczach poety w poniższym kontekście barwa ta w formie

¹²³Zach Natan, *Le-akliman ha-signoni szel sznot ha-chamizim we-ha-szizim be-sziratenu*, w: *Ha-szira she-me'ewer la-milim*, Ha-kibuc ha-me'uchad, Tel Awiw 2011, str. 166.

¹²⁴Kronfeld Chana, *Fogel and Modernism: A Liminal Moment in Hebrew Literary History*, w: “Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), str. 57.

¹²⁵*Ibidem*.

¹²⁶Zach N. *Le-akliman* (...), str. 166.

przymiotnika nie byłaby niczym wyjątkowym, jednak poprzez nadanie jej innej, niegramatycznej formy, wers ten zyskuje zupełnie nowe, niebanalne znaczenie.

Badacz szczególnie zwraca uwagę na syntaktyczny charakter tej zmiany, natomiast Chana Kronfeld widzi w niej także pierwszy krok nocy w stronę niezdefiniowanej i niejasnej świadomości podmiotu lirycznego w liczbie mnogiej - podmiotu lirycznego, jego koni i „wszystkiego”.¹²⁷ Wyrażenie to, zwracające uwagę na sposób i miejsce „zamieszkania” nocy, wskazuje na człowieka jako element przyrody.

W kolejnej strofie podmiot liryczny deklaruje wysłanie pieśni, nie jest jednak jasne, kto miałby być jej adresatem. Czasownik „ma’azinim” (nasłuchują) z kolejnej strofy może sugerować, że są nim konie należące do osoby mówiącej w wierszu. W tej zwrotce po raz drugi pojawia się motyw nocy, zestawiony ze słowem „galim” (fale), przywodzącym na myśl zbiornik wodny. Noc staje się więc czymś płynnym, nieuchwytnym, niosącym pieśń podmiotu lirycznego. Jednocześnie, wiedząc, że noc „zamieszkała w nas” ową pieśń podmiot liryczny śpiewa także sobie.

Ostatnia, jednowersowa strofa wraz z pierwszym wersem wiersza tworzą kompozycję para-klamrową. Zamieniona została jednak w nich kolejność: „le’at olim susaj” - „susaj olim le’at”. Kronfeld twierdzi, że zabieg ten ma na celu wskazanie na różnicę pomiędzy wędrówką koni na początku wiersza a na jego końcu, wynikającą być może ze zmiany stanu świadomości koni (lub także podmiotu lirycznego) po odkryciu ładunku powozu, który ciągną konie - zwłok.¹²⁸

W pierwszej i ostatniej jednowersowej strofie poeta użył czasu teraźniejszego, mającego wskazywać na powtarzalność danego działania lub jego trwanie w czasie. W pozostałych zwrotkach zaś znajdują się formy czasownikowe w czasie przyszłym. Według Chany Kronfeld operowanie przez poetę w jednym wierszu czasownikami interpretowanymi zarówno w perspektywie ich aspektu (konwencja biblijna) jak i czasu gramatycznego (konwencja współczesna) ubogaca formę wiersza i stanowi środek do ukazania napięcia pomiędzy subiektywną przestrzenią a obserwowaną rzeczywistością oraz aktywnością a statycznością.¹²⁹ Jednoczesne użycie aspektowości i czasowości tych form gramatycznych podkreśla brak realizmu sytuacji lirycznej, która staje się raczej impresjonistycznym obrazem

¹²⁷Kronfel Ch., *Fogel and Modernism* (...), str. 57.

¹²⁸*Ibidem*, str. 58.

¹²⁹*Ibidem*.

niż opisem rzeczywistych działań. Czasowniki w czasie przyszłym (aspekcie imperfectum) mogą więc oznaczać akcję niedokonaną, ujętą w impresjonistyczny sposób w trakcie „stawania się” lub sytuację nierealistyczną i fantastyczną.¹³⁰

Wspólną cechą wiersza *Le'at olim susaj* oraz dwóch poniższych utworów jest poetycki obraz nierzeczywistej sytuacji poetyckiej. W wierszu *Be-lejlot jare'ach* nie występują postaci rzeczywiste, zaś charakterystyczny dla Fogla pierwszoosobowy podmiot liryczny nie ujawnia się. Dan Pagis zwraca uwagę na przewrotność tych utworów, pisząc, że ich celem jest opisanie rzeczywistości, jednak owa rzeczywistość okazuje się być senną, nie podlegającą prawom świata zewnętrznego.¹³¹

W księżycowe noce

¹³²בְּלֵילוֹת יָרֵחַ

W księżycowe noce
gdzieś galopuje jeździec
po drodze zroszonej kurzem,
głuchy galop
wybija więc godzina
w srebrzystą noc.

בְּלֵילוֹת יָרֵחַ - :
אֵי-בְּזָה דוֹהַר פָּרָשׁ
בְּאֵבֶק-דָּרָךְ מְרִבֵּז,
שְׁעֵטָה עֲמוּמָה
הוֹיָה אֶז נִשְׁעָה
בְּכֶסֶף לָיִל.

Długi cień przemyka szybko
przez całą szerokość przerażonych kłosów.

צֵל אָרְךָ חוֹלֵף מְהֵרָה
לְרֹחַב קִמָּה תִּרְדָּה.

W środku ciemności pokoi
idzie lunatyczka po omacku
zawstydzonym krokiem
po podłodze.

תוֹף אֶפֶל תִּדְרִים
מְגִשְׁשָׁה סְהֵרוּרִית
בְּצַעֲדִים נְבוֹכִים
אֶת הַקַּרְקַע.

Rankiem wstają ludzie -
jakby nic się nie stało.

בְּקָר קָמִים בְּנֵי אָדָם -
וְלֹא הָיָה דְבָר.

Wiersz *Be-lejlot jare'ach* zbudowany jest z czterech zwrotek o nieregularnej ilości wersów. Pierwsza strofa stanowi opis sytuacji lirycznej, której tłem są „księżycowe noce”

¹³⁰Kronfel Ch., *Fogel and Modernism* (...), str. 59.

¹³¹Pagis D., *Al szirato* (...), str. 56.

¹³²Fogel D., *Be-lejlot jare'ach* (...), str. 70.

z pierwszej linijki. Jej bohaterem jest jeździec, nieopisany żadnym epitetem, galopujący w nieznanym kierunku. Ów galop określony został przymiotnikiem „amuma” tłumaczony jako „ciemny”, ale także „głuchy”, „stłumiony”, świadczy więc to o dalekiej odległości jeźdźca od podmiotu lirycznego. Jednocześnie jest to jedyna informacja o osobie mówiącej w wierszu. Postać jeźdźca jest jednym z bardziej charakterystycznych bohaterów poetyckich w wierszach Dawida Fogla. Jest ona często częścią świata rzeczywistego, symbolizującą każdego człowieka, błąkającego się po drogach własnego życia, a jednocześnie jak pisze badacz Aharon Komem, jest zależna od innego człowieka, nie jest postacią samodzielną i działającą w realnym świecie.¹³³ Motyw drogi i wędrowca jest zaś niezwykle obecny także w wierszach Fogla. Jednak w wierszu *Be-lejlot jare'ach* odnosi się on do bliżej nieznaney postaci jeźdźca, podczas gdy, jak podkreśla badaczka Ada Barkaj, najczęściej występuje wraz z podmiotem lirycznym w pierwszej osobie liczby pojedynczej lub mnogiej.¹³⁴

Bohaterem lirycznym drugiej, dwuwersowej strofy jest cień i strach, który przywodzi na myśl nadchodzącą noc. Przykrywa on ciemnością kłosa zboża, budząc w nich strach, który zaczyna panować nad całą, szeroką przestrzenią.

W kolejnej zwrotce, składającej się z czterech krótkich wersów (zbudowanych z trzech lub dwóch słów) bohaterem lirycznym jest lunatykująca kobieta, która idzie niepewnie, jest zagubiona, zawstydzona i zaspana. Dan Pagis zwraca także uwagę, że sposób w jaki porusza się lunatyczka przeciwstawiony jest galopowi jeźdźca,¹³⁵ który symbolizuje pewność siebie i chęć do działania. Kobieta zaś nie przejawia inicjatywy, jest zagubiona i zawstydzona. Jej postać może nawiązywać do ślepoty, przez którą nie widzi otaczającego ją świata, a także symbolizować przywiązanie do nocy, tęsknotę za tą porą doby.

Kulminacją sytuacji lirycznej opisanej w wierszu jest ostatnia dwuwersowa strofa wyjaśniająca obraz poetycki z poprzednich zwrotek, który okazuje się być tylko snem, z którego budzą się ludzie. Komem podkreśla, że Dawid Fogel posiadał umiejętność tworzenia niezwykle poetyckich obrazów sennych.¹³⁶ Biorąc jednak pod uwagę niezwykle impresjonistyczny charakter wiersza, możliwym jest także postrzeganie każdej ze zwrotek

¹³³Komem Aharon, *Ha-ofel we-ha-pele. Ijunim be-jecirato szel Dawid Fogel*, Hoca'at ha-sfarim szel uniwersitat Hejfa, 2001, Chejfa / Tel Awiw 2001, str. 48.

¹³⁴Barkaj Ada, *El ha-merchak ha-szachor. He-helech be-szirat Dawid Fogel*, „Mozna'im” (lipiec 1980), str. 120-121.

¹³⁵Pagis D., *Al szirato (...)*, str. 57.

¹³⁶Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele (...)*, str. 39.

jako osobnego obrazu poetyckiego, rozgrywającego się niezależnie od siebie. Każda z sytuacji lirycznych przedstawionych w wierszu jest pełna tajemniczości i magiczności. Zaś nadejście dnia kładzie kres niezwykłym nocnym wydarzeniom, a budzący się ludzie, są ślepi jak lunatyczka z poprzedniej strofy i nie zdają sobie sprawy z tego, co działo się rzeczywiście w nocy lub co działo się nocą w ich sennej podświadomości.

Wszystkie czasowniki w wierszu są w czasie teraźniejszym, co podkreśla jego uniwersalny i niezmienny charakter, mimo że poetycki obraz nie jest realistyczny. Opisana sytuacja liryczna zdaje się być wspólną dla wszystkich ludzi, co podkreśla także ostatnia strofa „boker kamim bnej adam / we-lo haja dawar” (rankiem wstają ludzie / jakby nic się nie stało), dotyczy więc ona wszystkich ludzi, każdy człowiek jej doświadcza.

Zarówno Dan Pagis, jak i Aharon Komem pisząc o wierszu *Be-lejlot jare'ach*, wspominają także o utworze *Derech je'arot*, ponieważ obydwaj opisują senny obraz poetycki, nieprzedstawiający sytuacji rzeczywistej.¹³⁷

Przez lasy

¹³⁸ דָּרַךְ יַעֲרוֹת

Przez lasy
mija noc ciche echo
jak bładoniebieska nić.

דָּרַךְ יַעֲרוֹת
עוֹבֵר לַיְלָה הַד הַרְיֵשִׁי
כְּחוּט תְּכֵלֶת.

Kiedy świat zasypia,
obudzi się w czerni staruszek
i wysłucha galopu wszystkich jego dni.

עַת תִּבֶּל נִרְדָּמָה,
יַעוֹר יֵשִׁישׁ בַּשְּׁחֹר
וַיִּקְשֹׁב לְדַהְרוֹת כָּל יָמָיו.

Na śnieżnej górze, której nigdy nie było
znowu się spotykają
dwaj jeźdźcy
i odwracają się bez słowa
każdy w swoją stronę.

עַל הַר-שֶׁלֶג לֹא-הָיָה
שׁוֹב רִגַע נִפְגָּשִׁים
שְׁנֵי פָרָשִׁים
וּפּוֹנִים אֶין-אֶמֶר
אִישׁ לְדַרְכּוֹ.

Noc połyka szybko
dwa czarne konie.

לַיְלָה גּוֹמָא מְהֵרָה
שְׁנֵי סוּסִים שְׁחוּרִים.

¹³⁷ Pagis D., *Al szirato* (...), str. 56-58; Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 39.

¹³⁸ Fogel D., *Derech ja'arot* (...), str. 133.

Wiersz *Derech je'arot* zbudowany jest z czterech strof o nieregularnej długości. Podmiot liryczny nie ujawnia się w żadnej z nich. Pierwsza z nich przedstawia tło i miejsce sytuacji lirycznej, którym jest ciemny las nocą. Do tego opisu poeta użył synestezji, czyli zabiegu stylistycznego, w którym przypisuje się jednemu zmysłowi wrażenia odbierane w rzeczywistości innym zmysłem, a więc ma on służyć obiorowi różnych odczuć przy użyciu tylko jednego bodźca. Aharon Komem, badacz twórczości Fogla, uważał, że poeta rozwinął zabieg synestezji najbardziej ze wszystkich hebrajskich poetów.¹³⁹ Tak więc „echo” porównane zostało do błękitnej nici. Sformułowanie to przywodzi także na myśl idiom w języku hebrajskim „ower ka-chut ha-szani” (mija jak szkarłatna nić), który odnosi się do motywu lub stale powtarzającego się elementu. Co również ciekawe, niebieska nić z wiersza kojarzy się również z bożym przykazaniem z Księgi Liczb: „Powiedz synom Izraela, a poleć im, aby zrobili sobie strzępki na krajach szat swoich, w pokoleniach swych, a nadawali na te strzępki narożne nić z błękitu. (hebr. *petil tchelet* - przypis D.B)”¹⁴⁰

W drugiej strofie opisany jest nierzeczywisty senny obraz poetycki, który kontynuowany jest w kolejnej zwrotce. Pierwszy wers - „et tewel nirdama” (kiedy świat zasypia) potwierdza rozpoczęcie sennej opowieści. Bohaterem tej strofy jest staruszek „który obudzi się w czerni”, a więc mowa o jego sennej świadomości, budzi się, lecz tylko we śnie, nie w rzeczywistości. Śni o wszystkim, co przydarzyło mu się w życiu lub śni na jawie, wspominając minione wydarzenia.

W trzeciej, najdłuższej, pięciowersowej strofie sen bohatera lirycznego wiersza trwa. Jednak centralnymi postaciami tej zwrotki są dwaj jeźdźcy, którzy są pobudzani do działania przez śniącego sen. Jak podkreśla Aharon Komem, postać jeźdźca w tym wierszu, ale także w utworze *Be-lejlot jare'ach* jest niejako uruchamiana przez bohaterów w trzeciej osobie.¹⁴¹ Jak pisze Dan Pagis, samo zdarzenie, opisane w tej zwrotce, poddane jest pod wątpliwość - jeźdźcy spotykają się wielokrotnie, na nieistniejącej górze. „Nic ich nie łączy - ich spotkanie jest zaś w rzeczywistości rozstaniem - i nic nie wskazuje na cel ich galopu”¹⁴². Jednak staruszek z poprzedniej strofy słucha owego galopu, będącego symbolem jego całego życia, co podkreśla tajemniczość jeźdźców, którzy jednak nie ukazują mu ani życia, ani śmierci,

¹³⁹Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 58.

¹⁴⁰*Księga Liczb* 15, 38.

¹⁴¹Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 48.

¹⁴²Pagis D., *Al szirato* (...), str. 57.

a całe zdarzenie z ich udziałem okazuje się być jedynie „nieprzyjemnym snem, przedstawionym jako jedyna rzeczywistość”.¹⁴³

Ostatnia dwuwersowa zwrotka stanowi kulminację snu bohatera lirycznego i jednocześnie koniec sennej sytuacji lirycznej - „lajla gome mehera / snej susim szchorim” (noc połyka szybko / dwa czarne konie). Noc kładzie kres życiu koni we śnie staruszka, a więc także jego inicjatywie działania, która uwidacznia się w sennej podświadomości, gdy stwarza on i pobudza do życia jeźdźców i ich konie.

Większość czasowników także w tym wierszu występuje w czasie teraźniejszym, co może sugerować, że wydarzenia te stale rozgrywają się nocami i dotyczą wszystkich ludzi, co podkreśla uniwersalny charakter wiersza i niezmienny cykl życia. Jedynie dwa z nich, z drugiej zwrotki, odnoszących się do staruszka - „je’or” (obudzi się) oraz „jakszew” (posłucha) występują w czasie przyszłym, które jednak w wierszu mogą być tłumaczone zarówno poprzez czas przeszły jak i teraźniejszy.

Kolejnym wierszem jest utwór *Bnej adam - lo szachna ha-simcha*, składający się z trzech zwrotek z wersami o nieregularnej długości.

Ludzie - nie zamieszkała radość

¹⁴⁴בְּנֵי אָדָם - לֹא שָׁכְנָה הַשְּׂמֵחָה

Ludzie - nie zamieszkała radość
w ich sercach,
zawsze będą słyszeć:
kroki bezszelestne
będą za nimi podążać.

בְּנֵי אָדָם - לֹא שָׁכְנָה הַשְּׂמֵחָה
בְּלִבָּם,
נִצַּח יִשְׁמְעוּ:
צַעֲדֵי-אֵין-שִׁמֶע
אַחֲרֵיהֶם יִנוּעוּ.

Owszem,
Czasami przytulą kobietę czy dziecko,
lecz wtedy nagle wypełni ich przerażenie
jak ciemny las,
dobrze wiedzieli:

אָכּוּ,
פְּעָמִים וְחִבְּקוּ אִשָּׁה אוּ יֶלֶד,
אך פֶּתַע יִמְלֵאוּ חֲרָדָה
כְּיַעַר אֶפֶל,
וְיָדְעוּ מֵאֵד:
חַיֵּי-אֵין-שִׁמֶע

¹⁴³Pagis D., *Al szirato* (...), str. 58.

¹⁴⁴Fogel D., *Bnej adam - lo szachna ha-simcha* (...), str. 79.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

bezszelestne życie
stojące na ich plecach
jak bezkresne noce.

עומדים על גבם
כְּלִילֹת פְּתוּחִים.

Do łóżek wsuną się w ciemności
a kołdra na ich głowach,
leżą czujni,
przestraszeni,
przez wszystkie ich noce.

בַּמְטוֹת יִתְכַנְסוּ בְּחֹשֶׁכָה
וְשִׁמְיָהָ עַל רֵאשָׁם,
וְרוֹבְצִים עָרִים,
גְּפָתֵיהֶם,
כָּל לַיְלוֹתָם.

Pierwsza strofa wiersza *Bnej adam-lo szachna ha-simcha* składa się z pięciu wersów o nieregularnej długości. Zbiorowym bohaterem lirycznym nie tylko tej zwrotki, ale także całego wiersza, są ludzie, którzy nie zaznali szczęścia, zaś podmiot liryczny nie ujawnia się. W strofie tej pojawiają się dwa czasy przeszły - „lo szachna” (nie zamieszkała) oraz przyszły - „iszma’u” (usłyszą) i „janu’u” (poruszą się), przetłumaczone właśnie jako czasy, nie jako aspekty. Mimo że zbiorowy bohater liryczny stanowi grupę uniwersalną, a wydarzenia w wierszu mogą być częścią cyklu życia, poeta podkreśla także jednostkowość i wyjątkowość sytuacji lirycznej, przedstawionej w utworze oraz jej nierzeczywistość.

W strofie tej pojawiają się także elementy symboliczne, takie jak serce, oznaczające emocje i przeżycia bohatera lirycznego oraz „kroki, które będą za nimi podążać”, mogące symbolizować strach i niepewność, nawiedzającą stale nieszczęśliwych ludzi. Owe kroki zostały opisane za pomocą wyrażenia „ejn szema”, co oznacza, że pomimo iż nie ma widzialnych lub słyszalnych znaków wieszczących nieszczęście, ludzie i tak żyją w ciągłym strachu, nie potrafią zapomnieć o czyhających na nich niebezpieczeństwach, które podkreślone są poprzez słowo „necach” - „wieczność”, będą więc nawiedzać ludzi już zawsze.

Druga, centralna zwrotka stanowi wyjątek wśród innych omawianych strof autorstwa Fogla pod względem długości, ponieważ składa się aż z ośmiu wersów. Jest ona kontynuacją i rozwinięciem poetyckiego obrazu życia i stanu, w jakim znajduje się zbiorowy bohater liryczny. Rozpoczyna ją krótki, jednowyrazowy wers, na który składa się spójnik „achen” (owszem, rzeczywiście), kładący nacisk na następujące po nim słowa. Jak podkreśla Natan Zach, Dawid Fogel upodobał sobie używanie krótkich słów, mających na celu podkreślenie

atmosfery wiersza.¹⁴⁵ Jak okazuje się w kolejnym wersie nawet w chwilach radosnego uniesienia bohaterowie liryczni nie potrafią zapomnieć o strachu. Ich przerażenie porównane jest do ciemnego lasu, a więc miejsca, które jest pełne tajemnic i dzikich zwierząt, w którym można się zgubić i z którego można nigdy nie wrócić. Ów strach jest więc wszechogarniający, otaczający i obezwładniający.

Następnie powtórzony został zwrot „ejn szema” (bez dźwięku), który odnosi się tym razem do życia. Życie bezdźwięczne symbolizuje pasywność, brak inicjatywy, niemożność życia w pełni, lecz raczej potrzebę ukrywania się i swoich pragnień, zaniechanie dążenia do szczęścia, które często symbolizują okrzyki radości czy głośny śmiech.

Co ciekawe w strofie tej pojawiają się czasowniki zarówno w czasie przeszłym jak i przyszłym. Jednak przed czasownikiem w czasie przeszłym stoi *waw konsekutywne*, narzucające odwrotną interpretację owej formy. Fabuła wiersza nie wymusza tłumaczenia czasownika „jad’u” (wiedzieli), również poprzedzonego przez *waw*, jako formy czasu przyszłego. Zaś w ostatnich wersach pojawia się imiesłów „omdim” (stoją), a więc forma czasownikowa w czasie teraźniejszym, podkreślająca uniwersalizm i realizm sytuacji lirycznej.

Trzecia i zarazem ostatnia zwrotka składa się z pięciu wersów, tak jak pierwsza strofa. Wydarzenia w niej przedstawione również rozgrywają się w ciemności - motywie obecnym także w poprzedniej zwrotce tego wiersza. Okazuje się, że nawet w nocy ludzie nie zaznają spokoju. Nie mogą zasnąć, ponieważ są zbyt przerażeni. „Kołdra na ich głowach” jest widocznym symbolem strachu, który nie opuszcza ich nawet we własnych łóżkach. Ostatnie dwa czasowniki to imiesłowy, a więc formy czasownikowe w czasie teraźniejszym, które wraz z wyrażeniem „kol lejlotam” (wszystkie ich noce) z jednej strony podkreślają niezmienną naturę stanu psychicznego, w jakim znajdują się bohaterowie liryczni, z drugiej jednak strony kładą także nacisk na uniwersalność i realizm sytuacji lirycznej, która dotyczy wszystkich ludzi, na jej powtarzalność i niezmienny cykl życia.

Kolejny wiersz *Afelat lejl kajc (Ciemność nocy letniej)* jest utworem wyjątkowym przez wzgląd na odmienną, pozytywną interpretację motywu ciemności i nocy.

¹⁴⁵ Zach Natan, *Be-ikwot meszorer sze-niszkach. Al Dawid Fogel, w: Ha-szira sze-me’ewer la-milim, Ha-kibuc ha-me’uchad*, Tel Awiw 2011, str. 220.

Ciemność nocy letniej

¹⁴⁶אֶפְלַת לַיִל קַיִץ

Ciemność nocy letniej
przytula po kryjomu
poła parujące ciepłą parą.

אֶפְלַת לַיִל קַיִץ
חֹבֶקֶת בְּחֶשְׂאֵי
שָׂדוֹת מִהִבְלִיִּים אֵד תָּמִים.

W powozie skrzypiącym ciężko
pojadę do obcego kraju,
dym z fajki woźnicy
i smród końskich odchodów
prześlizgną się przyjemnie przez moją twarz.

בְּעִגְלָה חֹרֶקֶת בְּכַבְדוֹת
אֶל הַנֶּכֶר אֶסָּעָה,
עֵשֶׂן הָעִגְלוֹן הַמְקַטֵּר
וְרִיחַ גְּלִי הַסּוֹסִים
יִתְחַלְקוּ עֲרָבִים אֶת פָּנָי.

Nasza droga prawie wyblakła
i zniknęła w odłamkach ciemności.

דֶּרֶכְנוּ מִחֹוּרָה כְּמַעֵט
וְאוֹבְדָה תוֹף גּוֹשׁ הָאֶפְלָה.

Z daleka wysłane do nas: „o-ho” wciąż
pobrzmiewa -
Odsuńmy się na bok.

מִמְרָחֵק נִשְׁלַח אֵלֵינוּ: "או-הו" מִמְשָׁף -
הִבָּה נְסוּרָה הַצְּדָה.

W tę cichą, sekretną noc,
wyruszę do obcego kraju,
Tak bardzo zapragnąłem wyjechać
na zawsze.

בְּלַיִל זֶה הַשָּׁקֵט, הַמְחֻבֵּא,
אֶסָּע אֶל הַנֶּכֶר, -
כֹּה אֲבִיתִי לְנִסֵּעַ
לְנֶצַח.

Kolejny wiersz *Afelat lejl kajc* (*Ciemność nocy letniej*), przedstawiający nocną podróż podmiotu lirycznego, nazwany został przez Aharona Komema balladą.¹⁴⁷ Znaleźć w nim można motywy charakterystyczne dla tego gatunku literackiego, takie jak: postać zakochanego wędrowca, często pojawiający się we wczesnych wierszach miłosnych Fogla, opis podróży, nocne spotkanie i nutka tajemnicy. Równocześnie badacz widzi analogię między tym utworem a wierszem wcześniejszym, otwierającym pierwszy tom poety *Lifnej ha-sza'ar ha-afel - Le'at olim susaj*, w którym podobna sytuacja liryczna została przedstawiona w sposób bardziej symboliczny i nierealistyczny¹⁴⁸, podczas gdy ten utwór Komem postrzega jako najbardziej realistyczny spośród wierszy poety, przez wzgląd na

¹⁴⁶Fogel D., *Afelat lejl kajc* (...), str. 266.

¹⁴⁷Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 44.

¹⁴⁸*Ibidem*, str. 45.

zawarte w nim szczegóły (na przykład zapachy).¹⁴⁹ Dodatkowo, co równie zaskakujące, w utworze nie pojawiają się takie emocje jak strach czy przygnębienie, tak częste w wierszach z motywem czerni i nocy. Wiązać się to może także z obecnością dodatkowego motywu - lata, który wprowadza do wiersza nastrój błogości, ukojenia, i spokoju, tak jak w przypadku wierszy o tematyce dzieciństwa.¹⁵⁰

Utwór ten składa się z pięciu strof o nieregularnej ilości wersów, w których poeta zawarł różne wątki składające się na poetycki obraz sytuacji lirycznej: opis krajobrazu oraz wydarzenia należące do linii fabularnej.

W pierwszej zwrotce nakreślone zostało tło sytuacji lirycznej, która rozgrywa się letnią nocą na polach. Ciemność pełni także rolę spersonifikowanego bohatera lirycznego, który przytula owe pola. Zwrotka ta jest pełna bodźców zmysłowych - dla podkreślenia letniego nastroju poeta dookreślił rzeczownik „sadowo” (pola) poprzez imiesłów „parujące” oraz dopełnieniem „parą” i epitetem przymiotnikowym „ciepłą”.

W drugiej strofie ujawnia się pierwszoosobowy podmiot liryczny. Jednocześnie w zwrotce pojawiają się informacje pozwalające nazwać utwór wierszem drogi pełnym realizmu. Poeta precyzuje środek komunikacji, jakim podróżuje podmiot liryczny, a także cel podróży - „obcy kraj”.

Także ta strofa pełna jest zmysłowych bodźców, tym razem zapachowych. Szczególnie w nich przejawia się ów realizm, także dlatego, że nie są to jedynie miłe wrażenia zmysłowe, ale również takie jak „smród końskich odchodów”, który jednocześnie jest nieodłącznym elementem podróży powozem zaprzężonym w konie. Co ciekawe, Fogel podkreśla namacalność owych wrażeń poprzez sformułowanie bliskie synestezji - „jachaliku arewim al panaj” (prześlizgną się przyjemnie przez moją twarz), świadczące o tym, że pozornie nieprzyjemne doświadczenia zyskują w wierszu, przez swoją namacalność i prawdziwość właśnie, pozytywny aspekt.

W kolejnej, krótkiej, dwuwersowej strofie zmienia się podmiot liryczny z pojedynczego na zbiorowy. Trudno orzec kogo ma na on myśli, używając końcówek zaimka dzierżawczego „-nu”, charakterystycznych dla pierwszej osoby liczby mnogiej.

¹⁴⁹Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 45.

¹⁵⁰Więcej: Barkaj Ada, *Dawid Fogel - Szlosza szirej kajc* w: „Mozna'im” (listopad 1979) oraz w następnym rozdziale.

Aharon Komem uważa, że jest to część dyskusji z innym podróżnym¹⁵¹, jednak zbiorowym podmiotem lirycznym mógł stać się wędrowiec i jego woźnica lub szeroko rozumiana grupa nieznających się nawzajem podróżnych, opuszczających swoje rodzinne strony w poszukiwaniu lepszego życia w owym „obcym kraju”. Jeśli droga, którą podróżują, jest bliska wyblaknięcia, proces jej zanikania w ciemności może symbolizować zapominanie o niej przez wędrowców oddalających się od swoich miast i wspomnień z nimi związanych.

W kolejnej, również dwuwersowej zwrotce wypowiada się zbiorowy podmiot liryczny, który pozostaje w dialogu z nieznanym interlokutorem, wydającym z siebie jedynie nawołujący okrzyk. Jeśli przyjąć założenie, że ową zbiorowością jest grupa emigrantów, która opuszcza swoje rodzinne strony, wtedy nawołującymi ich byłiby bliscy pozostali w domach. Oni jednak chcą odsunąć się na bok, aby okrzyk „o-ho” nie dotarł do nich i być może nie zmienił ich decyzji o wyjeździe.

Ostatnia, dłuższa, bo czterowersowa strofa jest częściowym powtórzeniem wersu z drugiej zwrotki - „esa el ha-nechar” - „el ha-necharesa’a”, co tworzy kompozycję paraklamrową, którą Dawid Fogel niezwykle sobie upodobał.¹⁵² Dodatkowo, podmiot liryczny podaje przyczynę swojej podróży - chęć pozostania w owym „obcym kraju” „na zawsze”. Jednak ciekawą informację dopełniającą sytuację liryczną stanowią epitety opisujące noc w pierwszym wersie ostatniej zwrotki - „szaket” (cichy) oraz „machbi” (sekretny). Jeśli noc, w której rozgrywają się wydarzenia w wierszu jest sekretna, być może podmiot liryczny nie zdradził nikomu swoich planów dotyczących wyjazdu lub nigdy nie doszło do jego podróży - rozegrała się ona tylko w marzeniach i planach snutych cichą nocą.

Ostatni spośród wybranych wierszy z motywem czerni to utwór *Aronot szchorim* (Czarne trumny).

Czarne trumny

¹⁵³ אַרְוֹנוֹת שְׁחֹרִים

Czarne trumny dla tysięcy
puste będą czekać

אַרְוֹנוֹת שְׁחֹרִים לְרִבְבוֹת
רִיקִים יִחְכוּ

¹⁵¹ Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 44.

¹⁵² Więcej: Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 52.

¹⁵³ Fogel D., *Aronot szchorim* (...), str. 74.

na ziemi.

עַל פְּנֵי אֲרֶז.

Obok nich starcy,
bez nóg
stoją przepołowieni
i wyciągają
ręce długie i chude.

עַל יָדַם זְקֵנִים,
חֲסָרֵי רַגְלִים,
יַעֲמָדוּ חֲצָאִים
וְשׁוֹלְחִים
יָדִים אַרְכוֹת וְרוֹזוֹת.

Ostrożni ludzie
chowają się w domu
i żyją po kryjomu.

בְּנֵי אָדָם זְהִירִים,
נִחְבָּאִים בְּבֵתָיִם
וְחַיִּים בְּלִבָּם.

W nocie
zbliża się do okna
palec długi i chudy
i puka potajemnie.

בְּלֵילוֹת
קִרְבָּה אֶל הַחַלּוֹן
אֲצַבֵּעַ אַרְבָּה וְרֵזָה
וְדוֹפְקֶת בְּחֻשָּׂאֵי.

Wiersz ten składa się z czterech strof o różnych ilościach wersów o nieregularnej długości. Podmiot liryczny nie ujawnia się w żadnej ze zwrotek. Czerń zaś jest pierwszym słowem w utworze i podkreśla jego ponury nastrój oraz makabryczny poetycki obraz sytuacji lirycznej. Epitet „szchorim” (czarne) odnosi się do trumien dla ogromnej ilości osób, co przywodzi na myśl ofiary katastrofy lub masowych mordów. Jednocześnie użyty czas przyszły „jchaku” (będą czekać) może odnosić się do pogrzebów wielu osób zmarłych w różnym czasie i miejscu, co potwierdza także zwrot „al pnej arec” (na powierzchni ziemi).

W drugiej, najdłuższej zwrotce z krótkimi wersami kontynuowany jest makabryczny, poetycki obraz ofiar, które mają spocząć w trumnach z poprzedniej zwrotki. Jednak, jak podkreśla Dan Pagis, wiersz nie ma na celu opisywania sytuacji rzeczywistej, realistycznej czy mimetycznej. Badacz pisze dalej, że obraz z tej zwrotki, a więc osoby pozbawione nóg, łączy się z tajemniczym, chudym palcem pukającym w okno z ostatniej strofy.¹⁵⁴ Ów palec nie jest jedynie wyobrażeniem czy marą, lecz postacią aktywną, bohaterem lirycznym ostatniej strofy. Jednak trudno jednoznacznie stwierdzić, jaka jest jego symbolika. Choć Dan Pagis uważa, że palec nie może być do końca przeciwieństwem ludzi z trzeciej zwrotki, to jego inicjatywę można przeciwstawić marazmowi i bezsilności „bnej adam zehirim”

¹⁵⁴Pagis D., *Al szirato* (...), str. 61.

(ostrożnych ludzi), którzy „chajim be-libam”. Sformułowanie to może oznaczać zarówno potajemne życie, być może pełne strachu przed „długim i chudym palcem”, jak i życie wyobrażone, nieprawdziwe, niepełne, prowadzone niejako we własnej wyobraźni, a nie w rzeczywistości. Biorąc pod uwagę także poetyckie obrazy rozczłonkowanych ciał i trumien na nich czekających, palec ten może symbolizować śmierć czającą się na ludzi. Pagis zwraca uwagę na częste występowanie w innych wierszach motywu rozczłonkowanego ciała „jako obrazów strachu sięgającego szaleństwa”¹⁵⁵. Także pukający palec może być postrzegany jako część ciała oderwaną od niego lub może stanowić synekdochę i symbolizować większą całość na przykład zjawy - śmierci. Warto także zwrócić uwagę na czasowniki w czasie teraźniejszym z trzeciej zwrotki, które podkreślają uniwersalność sytuacji lirycznej mimo jej fantastyczności. Pagis pisze dalej, że zostały one użyte właśnie w takiej formie, aby podkreślać z jednej strony jednostkowość i wyjątkowość chwili, z drugiej jednak kłaść nacisk na wieczny cykl życia, w którym wszystko jest powtarzalne.¹⁵⁶ Mimo więc nierealistycznych obrazów poetyckich i fantastycznej sytuacji lirycznej, odnajduje ona odzwierciedlenie w życiu każdego człowieka, który czasem musi „chować się w domu i żyć po kryjomu”.

Abraham Szlonski zarzucał Dawidowi Foglowi brak umiejętności poetyckich, o którym miała świadczyć prostota językowa oraz ograniczona paleta, czyli powtarzalność barwy czarnej i epitetów z pola semantycznego związanego z ciemnością.¹⁵⁷ Prawdą jest, że poeta upodobał sobie szczególnie motyw czerni i nocy. Stanowiły one jednak świadomie wybrane narzędzie, przy pomocy którego Fogel tworzył niezwykle poetyckie obrazy snu na jawie, nierzeczywistych sytuacji czy uczuć podmiotu lirycznego w sytuacjach granicznych. Bardzo często zdarzało się również, że osoba mówiąca w wierszach, w których motywy te są obecne, nie ujawniała się. Fakt ten oraz formy czasownikowe w czasie teraźniejszym często wpływały na przedstawienie nierealistycznej lub uniwersalnej sytuacji lirycznej. Nierzadko motywy te reprezentowały emocje negatywne, takie jak strach, smutek, rozpacz, obojętność, rozczarowanie czy rozgoryczenie. Przypominały o nadchodzącym końcu życia, relacjach międzyludzkich lub danych okresów w życiu. Niekiedy jednak poeta różnicował i rozszerzał

¹⁵⁵Pagis D., *Al szirato* (...), str. 61.

¹⁵⁶*Ibidem*.

¹⁵⁷Gluzman M., *The Politics* (...), str. 30.

ich znaczenie w poszczególnych wierszach, co zauważyć można na przykładzie wierszy z motywem lata oraz letnich wieczorów, w których czerń i noce nacechowane były pozytywnie, wprowadzały uczucie błogości i spokoju.

ROZDZIAŁ TRZECI

Wybrane tematy w twórczości Dawida Fogla

Dzieciństwo a dorosłość

Przeciwagę i jednocześnie uzupełnienie melancholijnych, pesymistycznych wierszy Dawida Fogla z czernią jako motywem przewodnim stanowią jego nostalgiczne utwory o dzieciństwie. Pragnienie powrotu do tego okresu, które jest obecne w poniższych wierszach, symbolizuje tęsknotę za dziecięcą niewinnością, niewiedzą nieobarczoną obowiązkiem podejmowania decyzji i przyjmowania ich konsekwencji. Zrozumienie, które przychodzi wraz z dorosłością, Fogel postrzegał jako ranę czy defekt, z którym muszą żyć ludzie dorośli i który ich ogranicza.¹⁵⁸ Według Dana Pagisa Fogel czuł „duszę, język, pomysły i lęki dziecka w sposób zbliżający się niekiedy do progu bólu”¹⁵⁹.

Interpretacja wierszy o tematyce dzieciństwa

Dawid Fogel pochodził z niewielkiej miejscowości na Podolu, którą opuścił, będąc w młodym wieku. Czas dzieciństwa skończył się dla niego bezpowrotnie wraz z przedwczesną śmiercią ojca i wyjazdem do większego miasta, który był równoznaczny z obowiązkiem usamodzielnienia się, niezależnienia się, także finansowego, od przeszłości i rodziny.

Wiersze o tematyce dzieciństwa wyrażają tęsknotę poety za utraconym czasem beztroski. Jediną możliwością powrotu do niego jest zatrzymanie minionych chwil w poezji. Fogel tworzy więc poetycki, magiczny świat należący do dzieci, często odtwarzając ich sposób myślenia.¹⁶⁰ Dziecięca rzeczywistość przedstawiona w wierszach zbudowana jest z kolażu poetyckich obrazów, wspomnień i wyobrażeń o ponownym przeżyciu tego pięknego okresu. Mimo wszelkich starań, Fogel nie jest w stanie przywrócić do życia tych, których stracił i wrócić do miejsc, które opuścił, ani powrócić do dziecięcego stanu świadomości, który tak bardzo chciałby znowu osiągnąć.

Tęsknota za przeszłością i straconym bezpowrotnie światem ujawnia się w poniższych wierszach, mimo że decyzja poety o opuszczeniu domu rodzinnego była

¹⁵⁸Pagis D., *Al szirato* (...), str. 62.

¹⁵⁹*Ibidem*, str. 63.

¹⁶⁰*Ibidem*.

świadoma i umotywowana chęcią rozwinięcia twórczych skrzydeł, zerwania łańcuchów tradycyjnej religijności i poszukania nowych możliwości w stolicy europejskiego i żydowskiego modernizmu - Wiedniu, o którym to mieście marzył w młodości.

Pierwszy wybrany wiersz o tej tematyce to *Hen zekancha ha-szachor* (*Oto twoja czarna broda*), w którym poeta przedstawił relacje dziecka i ojca.

Oto twoja czarna broda

הן זקנך השחור¹⁶¹

Oto twoja czarna broda,
kędzierzawa,
trzepotała na moim miękkim policzku -
a moje serce tańczyło.

הן זקנך השחור,
המסלסל,
רפרר על לחיי הרפה -
ולכבי רקד.

I twoja owłosiona dłoń
odpoczywała cicho w moich małych
dłoniach,
tato.

ונדה השעירה
נחה דומם תוך הקטנות,
אבי.

Twoje smutne oczy
Będą patrzeć przez wszystkie dni
Na mnie.

אה עיניך הנוגות
ארא כל הימים
עלי.

Wszystkie moje drogi prowadzą do ciebie,
tato!

כל שבילי באים אליך, אבי!

Kiedy wyleję całe moje życie
na twoje nogi
jak wino złote, błyszczące?

מתי אסוף כל חיי
לרגליך
כזין זהוב, נוצץ?

Wiersz składa się z pięciu strof, w tym trzech trójwersowych oraz jednej jednowersowej, będącej wykrzyknieniem do adresata.

Nie można jednoznacznie stwierdzić, że podmiot liryczny w wierszu *Hen zekancha ha-szchora* (*Oto twoja czarna broda*) jest tożsamy z poetą, a nawet że wypowiada się

¹⁶¹Fogel D., *Hen zekancha ha-szachor* (...), str. 18.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

w rodzaju męskim. Trudno jednak zignorować fakt, że Fogel stracił ojca w młodym wieku i chętnie wracał do tej postaci w swoich utworach.

W wierszu występuje zróżnicowanie czasów, co jest zabiegiem dość rzadkim w utworach Fogla. Pierwsza i druga strofa zawierają czasowniki w czasie przeszłym, opisując relację dziecka z ojcem. Oczywistym jest więc, że związek między nimi miał miejsce w przeszłości, zaś w momencie, w którym podmiot liryczny o nim opowiada, już nie istnieje. Osoba mówiąca w wierszu wyraża więc tęsknotę za tym, co minione. Skupia się na drobnych gestach, jakie okazywali sobie nawzajem z ojcem, a które niezaprzeczalnie świadczyły o łączącej ich bliskiej więzi. Dwie pierwsze strofy stanowią więc przepiękny obraz poetycki, do którego stworzenia Fogel użył swojego ulubionego epitetu kolorystycznego - czerni, która opisuje brodę ojca. Ta informacja potwierdza tezę mówiącą o tym, że owa relacja zachodzi między małym dzieckiem, a młodym ojcem, który świadomie jest opisany jako posiadacz czarnej, a nie siwej brody, nie może być więc tatą dorosłego już syna, lecz raczej dziecka. Czerń symbolizować może także melancholijny i spokojny charakter ojca. Jego broda opisana jest przy użyciu podwójnego epitetu, często używanego przez Dawida Fogla, rozdzielonego graficznie na dwa wersy, z dodatkowym użyciem przecinka po pierwszym z nich. Policzek ojca pokryty czarną i kędzierzawą brodą zestawiony jest na zasadzie kontrastu z miękkim, delikatnym policzkiem dziecka. Już cechy wyglądu chłopca opisane przez rzeczowniki oznaczające części ciała oraz epitety je określające: „miękki policzek”, „małe dłonie” przedstawiają podmiot liryczny jako delikatnego i niewinnego młodego człowieka, który niesie ukojenie dorosłemu ojcu, zmagającemu się z codziennymi problemami i defektami dojrzałości. Możliwość przytulania się do niego i dotykania jego dłoni, być może w geście milczącego pocieszenia, stanowi dla chłopca przyczynę wielkiej radości, z której „jego serce tańczyło”.

W przekonaniu o negatywnych cechach dorosłego życia utrzymuje odbiorcę trzecia strofa, w której podmiot liryczny zwraca uwagę na smutek w oczach ojca. Patrząc na syna, zdaje sobie sprawę, że on także straci swoją beztroskość i niewinność oraz że także na niego czeka dorosłość wraz z jej negatywnymi skutkami.

Kolejna strofa zbudowana tylko z jednego wersu stanowi apostrofę do ojca. Jest to rozpaczliwe wołanie pełne tęsknoty, która nigdy nie wygaśnie. Podmiot liryczny uważa, że gdziekolwiek by się nie znalazł, zawsze w jego pamięci pozostanie postać ojca

i do niego będą prowadziły go wspomnienia. Wers ten również przywołuje na myśl postać samego Fogla, którego życie wypełnione było tułaczką po świecie, jednak w żadnym z miejsc, które odwiedził, nie opuściły go wspomnienia o dzieciństwie i tęsknota za ojcem.

Ostatnia zwrotka stanowi niezwykle ciekawy obraz poetycki obmycia nóg ojca. Obrzęd ten będący symbolem pokory, ofiarnej służby i miłości pojawia się kilkakrotnie w Nowym Testamencie, m.in. w opowieści o grzesznicy namaszczej stopy Jezusa olejkami:

„A oto kobieta, która prowadziła w mieście życie grzeszne, dowiedziawszy się, że jest gościem w domu faryzeusza, przyniosła flakonik alabastrowy olejku, i stanąwszy z tyłu u nóg Jego, płacząc, zaczęła łzami oblewać Jego nogi i włosami swej głowy je wycierać. Potem całowała Jego stopy i namaszczała je olejkami.”¹⁶²

Podmiot liryczny nie używa jednak do tego celu olejków, a „całego swojego życia”, a więc czegoś o wiele bardziej cennego niż wonności, które ówczasie uchodziły za towar luksusowy. Jednocześnie swoje życie porównuje do wina, opisanego przez dwa epitety - jeden kolorystyczny (barwa złota), a drugi również związany z optyką, bliski barwie białej i złotej ukazanej w słońcu (błyszczący). Obydwa epitety symbolicznie łączą się ze splendorem, chwałą, ale także spokojem, zadowoleniem i satysfakcją. Być może więc dorosłość nie zawsze przynosi jedynie cierpienie, trud i ograniczenia. Jednak syn, używając słowa „mataj” (kiedy), pokazuje, że nie jest przekonany o wartości swojego życia. Pyta sam siebie, kiedy stanie się ono godne, aby mógł ofiarować je ojcu. Akt ten jest wyrazem szacunku, oddania i miłości do ojca, której syn czuje się niegodny i sądzi, że nigdy nie będzie. Chciałby ofiarować ojcu podarunek o wielkiej wartości, „złoty” i błyszczący”, który uhonoruje postać stale obecną w świadomości syna, jednak nie jest pewien czy jest w stanie obdarować go czymś równie drogocennym, co troska jego smutnych oczu ze strofy trzeciej.

W wierszu *Be-ecba'ot anugot* lekko zasygnalizowany temat dzieciństwa pojawia się, aby zostać przeciwstawionym dorosłości.

¹⁶² Łk 7, 37 - 38 w: Biblia Tysiąclecia.
<http://biblia.deon.pl/rozdzial.php?id=322>

Delikatnymi palcami

163 באצבעות ענגות

Delikatnymi palcami
brzdąka deszcz
cichą melodię smutku
na organach czarnej nocy.

באצבעות ענגות
פורט הגשם
מנגינת-נכאים חרישית
על עוגב הליל השחור.

Teraz usiądziemy w ciemności
Każdy w swoim domu
- przecież zasnęły dzieci -
a my będziemy milczeć do deszczu,
bo będzie mówił nasz smutek.

עתה נשבה בחשכה
איש בביתו
- הילדים הן נרדמו -
ונשתק לגשם,
כי ישח עצבנו.

Bo nie ma więcej słów w naszych ustach,
Nasze nogi są ociążałe
Od dzisiaj
I nie ma w nich już tańca.

כי אין עוד מלה בפינו,
רגלינו כבדו
מן היום
ואין בן המחול עוד.

Budowa wiersza jest wyjątkowo regularna w porównaniu do innych, wybranych wierszy Dawida Fogla. Pierwsza i trzecia strofa zawierają po cztery wersy, tworząc konstrukcyjną kompozycję klamrową, podczas gdy druga zwrotka zbudowana jest z pięciu wersów. Dodatkowo, trzecia zwrotka teź strofy stanowi wtrącenie, co potwierdza także graficzne oddzielenie jej do reszty tekstu myślnikami. W utworze nie występuje także strofa złożona tylko z jednego wersu, chociaż powyższe wtrącenie sprawia wrażenie logicznie niepasującego sformułowania, jednocześnie będąc przeciwstawionym pozostałym wersom, odnoszącym się do świata ludzi dorosłych.

W pierwszej strofie podmiot liryczny nie ujawnia się. Bohaterem lirycznym jest zaś deszcz, znajdujący się w centrum sytuacji lirycznej, której tło stanowi czarna noc - nierozzerwalny związek rzeczownika z epitetem w wierszach Dawida Fogla. Trzy na cztery rzeczowniki (w tym dwa smichuty zawierające po dwa rzeczowniki) występujące w tym utworze określone są przez epitety, które tworzą wspólnie dość typowe wyrażenia. Jednak

¹⁶³ Fogel D., *Be-ecba'ot anugot* (...), str. 50.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

wszystkie razem połączone w jedną strofę są wyjątkową metaforą melancholijnego wieczoru. Ten niezwykle poetycki obraz współtworzy także personifikacja deszczu, który potrafi grać na organach.

Być może tę smutną melodię słyszą zatroskani ludzie, porwani przez ciemność, a więc owładnięci niepokojem, strachem i smutkiem, które symbolizuje noc, będący bohaterami lirycznymi drugiej zwrotki. W tym samym domu, w którym rodzice przeżywają negatywne emocje, śpią też niczego nieświadome i beztroskie dzieci. Ich spokojny sen przeciwstawiony jest niespokojnej nocy dorosłych, przepelnionych smutkiem. Noc dla dzieci jest czasem odpoczynku, wytchnienia i spokoju, zaś dla ich rodziców chwilą wytchnienia, zanurzenia się w strachu i ciszy, w której odzywają się wszystkie lęki i niepewności.

Podmiot liryczny w pierwszej osobie liczby mnogiej ujawnia się dopiero w drugiej zwrotce przez czasownik w czasie przyszłym, który jednak nie musi być interpretowany jako czynność w przyszłości. Aharon Komem twierdzi, że postrzeganie czasu przez poetę jest wyjątkowo rozbudowane. Stąd czasownik w czasie przyszłym może w rzeczywistości oznaczać czynność w trybie niedokonanym, trwającą przez dłuższy czas w teraźniejszości.¹⁶⁴ Istnieje także druga możliwość interpretacji czasu przyszłego - jako czasu przeszłego, co jest zabiegiem często stosowanym w Biblii Hebrajskiej, z języka której chętnie czerpał Fogel. Zbiorowy podmiot liryczny opisuje siebie w sytuacji quasi dialogu z deszczem, który został poddany zabiegowi personifikacji. Na ową rozmowę nie składają się jednak słowa, a milczenie. Podmiot liryczny wyraża siebie poprzez ciszę i to nią niejako „mówi” do deszczu, swojego powiernika. Niewysłowny smutek staje się tym bardziej dojmujący, kiedy okazuje się, że to on przemówi, a nie podmiot liryczny. Żal jest tak silny i wszechogarniający, że zawładnął ludźmi i wypowiada się w ich imieniu, a oni przyjmują jego panowanie nad ich życiem z milczącą zgodą.

W ostatniej, trzeciej strofie zbiorowy podmiot liryczny kontynuuje swoją wypowiedź, używając końcówki zaimka dzierżawczego „-nu”. Do opisu ich sytuacji emocjonalnej poeta zastosował części ciała, które nie wypełniają swoich podstawowych funkcji - usta nie mówią, a nogi nie potrafią chodzić. Jest to więc metafora niepełnego życia bez przyjemności, które wie dzie podmiot liryczny.

¹⁶⁴ Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 60.

Kolejny wiersz *Gwi'im mle'im* (*Pełne czarki*) jest trzecim wierszem spośród wybranych utworów, ukazującym rozczarowanie dorosłością.

Pełne czarki

¹⁶⁵גְּבִיעִים מְלֵאִים

Nieśliśmy pełne czarki,
wyrastając z błękitnego dzieciństwa.

גְּבִיעִים מְלֵאִים נִשְׁאָנוּ,
עַתָּה עָלֵינוּ מִתּוֹךְ יְלָדוּת כְּחֻלָּה.

Nasze błyszczące życie
Wylaliśmy na ziemię pochopnie
na całą długość drogi!

חַיֵּינוּ הַנוֹצֵצִים
אֵיךְ שִׁפְכְנוּ אֶרְצָה בְּחֻפְזָנוּ,
לְאֶרֶץ כָּל הַדֶּרֶךְ!

I oto wraz z odejściem dnia
Powoli ruszymy
i wesprzemy się na nocy,
bo jesteśmy zmęczeni -
a nasze naczynia są już zupełnie puste.

וְהִנֵּה עִם רֵדַת הַיּוֹם
אֵט נִתְנַהֵלָה,
וְעַל לַיִל נִשְׁעֵנוּ,
כִּי עֵיפָנוּ -
וְכָלֵינוּ כְּבָר רִיקִים מִפֶּה אֶל פֶּה.

Strach zakwitnie w oczach,
jeśli popatrzymy w tył
lub w przód.

וּפַחַד יִשְׁגָּה בְּעֵינַיִם,
אִם לְאַחֹר נִבִּיט
וְאִם לְפָנַיִם.

Wiersz składa się z czterech nieregularnie zbudowanych strof. Pierwsza z nich zawiera jedynie dwa wersy, w których ujawnia się zbiorowy podmiot liryczny, symbolizujący wszystkich dojrzałych ludzi, którzy czas dzieciństwa mają dawno za sobą. „Pełne czarki” symbolizują ogrom możliwości, jakie otrzymuje człowiek na początku swojego życia i które najpełniej może wykorzystać właśnie w okresie dzieciństwa, kiedy poznaje siebie, swoje pragnienia oraz zalety i w zgodzie z nimi decyduje, co zrobić z własnym potencjałem. Owo dzieciństwo poeta nazywa „błękitnym”, co sugeruje optymizm wobec przyszłości, czas radosnej błogości.¹⁶⁶

Już w następnej strofie zbiorowy podmiot liryczny przyznaje się, że zawartość czarek została wylana, co symbolizuje stracone życie i niewykorzystanie jego potencjału,

¹⁶⁵ Fogel D., *Gwi'im mle'im* (...), str. 166

¹⁶⁶ Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 66.

wynikające z nieuwagi i marnowania czasu, który był mu dany.¹⁶⁷ Życie to określone jest epitetem „błyszczące”, a więc nieuchwytnie i ulotne, a jednocześnie wyjątkowe oraz piękne.

Poeta często wykorzystuje pory doby, w których umiejscowieni są bohaterowie liryczni, a które symbolizują okresy ich życia. Tak więc trzecia strofa jest opisem emocjonalnego i fizycznego zmęczenia zbiorowego podmiotu lirycznego. Wypowiadający się bohaterowie szukają ukojenia w nadchodzącej nocy, jednak ich „naczynia są już zupełnie puste”. Noc może więc symbolizować ostateczne ukojenie, czyli czekającą ich śmierć. Jednocześnie została ona poddana zabiegowi personifikacji - na niej, jak na bliskim przyjacielu lub rodzicu chcą wesprzeć się osoby mówiące w wierszu, oczekując na koniec życia.

Ostatnia, trójwersowa strofa jest pełna negatywnych emocji. Podmiot liryczny przepełniony jest strachem, zarówno przed przyszłością, w której nic dobrego go już nie spotka, jak i przed przeszłością, ponieważ tam czają się wspomnienia o pozytywnym początku życia i jego niewykorzystanym potencjale. Wiersz kończy się więc brakiem nadziei na poprawę sytuacji i ma przez to niezwykle pesymistyczny wydźwięk.

Trzy powyżej omówione wiersze dobitnie ukazują stosunek poety do zjawiska dorastania, które nie przynosi człowiekowi nic prócz rozczarowania i tęsknoty za lepszymi, beztruskimi czasami dzieciństwa.

Dawid Fogel należy do twórców, który potrafią wcielać się w postać kobiety i często w swoich utworach mówią jej głosem.¹⁶⁸ Kolejny wiersz jest przedstawicielem właśnie tej grupy utworów, w których temat dzieciństwa przedstawiony jest z perspektywy matki zwracającej się do swojego dziecka.

Nie bój się, moje dziecko

אל תירא, ילדי¹⁶⁹

Nie bój się, moje dziecko,
to tylko dwie myszy
skaczą ze stołu na krzesło.
Są mniejsze od ciebie

אל תירא, ילדי,
רק שני עכברים הם,
הקופצים מן השלחן אל הכסא.
קטנים הם ממך

¹⁶⁷ Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 66.

¹⁶⁸ Kwestia ta zostanie szerzej omówiona w następnym podrozdziale.

¹⁶⁹ Fogel D., *Al tira, jaldi* (...), str. 145.

i nie mogłyby cię połączyć.

ולא יוכלו בקלועך.

Nie bój się, moje dziecko,
to tylko palec deszczu,
mokry, pukający w okno -
nie otworzymy mu.

אל תירא, ילדי,
רק אצבע הגשם היא,
הדופקת בטבעה בחלון -
לא נפתח לו.

Ukryj się dobrze we mnie,
jestem twoją mamą.
Zaciągniemy ciemną noc na nasze głowy,
i nikt nas nie znajdzie.

החבא בי היטב,
אני אמך.
נמשך ליל אפל מעל לראשינו,
ואיש לא ימצאנו.

Osobą mówiącą w wierszu *Al tira, jaldi* (*Nie bój się moje dziecko*) jest matka, która już w pierwszym wersie zwraca się bezpośrednio do swojego syna.

Epitety są najczęstszym poetyckim środkiem wyrazu, który stosuje Fogel w swoich wierszach. Jednak ten wiersz w nie nie obfituje. Zdecydowaną większość stanowią czasowniki, co jest wyjątkowe w przypadku poety, który słynie z tworzenia poetyckich obrazów, zbudowanych z wersów i strof często nie łączących się w logiczny ciąg wydarzeń. Jednak powyższy wiersz jest zamkniętą historią rozmowy mamy i jej dziecka.

Dan Pagis zauważa, że wiersz ten jest pełen magii.¹⁷⁰ Zdaje się on być bajką dla dzieci, której bohaterami, szczególnie w pierwszej zwrotce, są zwierzęta. Myszy skaczące ze stołu na krzesło wywołują jednak w chłopcu strach, który matka stara się przepędzić.

W kolejnej strofie przejawem fantastycznego świata jest palec pukający w okno, który mógłby należeć do leśnego stwora lub wiedźmy, starających się wejść do domu.

W trzeciej, ostatniej zwrotce matka zapewnia syna, że jest w stanie ochronić go przed całym złem tego świata, które reprezentowane jest przez baśniowe elementy w dwóch poprzednich zwrotkach. Lekiem na strach jest matczyzna bliskość i domowe ciepło. Te dwa czynniki są w stanie obronić chłopca do czasu wejścia w dorosłość. Później będzie musiał stawić czoła przeciwnościom losu i dorosłości, która sama w sobie jest przeszkodą w drodze do szczęścia.

¹⁷⁰ Pagis D., *Al szirato* (...), str. 63.

Ciekawym jest także użyty przez Fogla zwrot „hechawe wi” (ukryj się we mnie), ponieważ przywodzi on na myśl powrót do matczynego łona, które jest jedynym i najbezpieczniejszym miejscem schronienia.

W trzecim wersie ostatniej strofy znajduje się smichut, jednak bez epitetu go opisującego (podobnie w poprzedniej strofie - „ecba ha-geszem”), który w zestawieniu z czasownikiem tworzy niezwykle plastyczną metaforę - podmiot liryczny wraz z adresatem wypowiedzi lirycznej nałożą na swoje głowy noc, tak jak przykrywa się kołdrą czy kocem aż po samą brodę ze strachu. Wyjątkowy wydźwięk ma w powyższym wierszu także ciemna noc. Nie należy ona do grupy elementów wywołujących strach, lecz wręcz przeciwnie, staje się obrońcą podmiotu lirycznego i adresata jego słów oraz najlepszą kryjówką, w której zło ich nie znajdzie.

Oracze

החורשים¹⁷¹

Oracze na dalekich polach
już ściągnęli swoje płaszcze.
Wybielili swoje bawełniane rękawy
po oraniu.

החורשים על שדות רחוקים
כבר פשוטו מעילם.
שרוולי כתנתם ילבינו
אחר המחרשה.

Od wejścia do obory
Wyciągnęła swoją głowę moja pełna krowa.
W nocy ocielila spokojnie
wilgotne ciele.

מפתח הרפת
תשלח פרתִי המלאה את ראשה,
הלילה תמליט בטח
עגל לח.

Na ciepłych ławkach
usiedli staruszkowie w ogrodach miejskich,
żeby wykichać swoją zimę
publicznie.

על ספסלים חמים
התישבו ישישים בגני הקרִיה
לזורר את הרפם
לעין השמש.

A moje małe osły,
Moje potulne osły -
dzieci jeździły na nich radośnie

וחמורי הקטנים,
חמורי העגורים -
עליהם ירכבו הילדים בשמחה

¹⁷¹ Fogel D., *Ha-choresim* (...), str. 157.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

dookoła na powitanie wiosny.

מִסְבִּיב לְבִרְכַת הָאָרֶץ.

Wiersz *Ha-choreszim* (*Oracze*) zbudowany jest z czterech zwrotek, po cztery wersy o różnych długościach w każdej, co stanowi konstrukcję w miarę regularną w stosunku do innych wierszy Dawida Fogla. Podmiot liryczny ujawnia się w drugiej i czwartej strofie jedynie w końcówce „-i” zaimka dzierżawczego, który opisuje w każdej strofie inną sytuację liryczną z innymi bohaterami lirycznymi. Wiersz składa się więc niejako z czterech oddzielnych historii - poetyckich obrazów, przesiąkniętych zaskakującą metaforyką.

Przyroda i jej elementy stanowią ważny motyw w wierszach Dawida Fogla, szczególnie obecny w utworach, w których istotny jest także temat dzieciństwa. Wybór zwierząt na bohaterów lirycznych dwóch strof w wierszu *Oracze* nie jest więc przypadkowy. Dan Pagis podkreśla, że w zwierzętach Fogel widzi część dziecięcego świata.¹⁷² Przyczyny takiej percepcji można szukać w biografii poety. Pochodził on z małej miejscowości na Podolu, w której mieszkańcy z pewnością hodowali zwierzęta, a którą opuścił w młodym wieku. Zwierzęta stały się więc częścią wspomnień z dzieciństwa i zarazem ich symbolem. Kolejnym elementem przyrody są pory roku zawarte w poszczególnych strofach, symbolizujące różne okresy w życiu człowieka.

W pierwszej strofie poeta przedstawia oraczy - ciężko pracujących na roli rolników, którzy trują się, aby ziemia wydała plon. Bohaterowie i praca, którą wykonują, jednoznacznie wskazują na jesień. Ta pora roku symbolizuje dojrzałość. Oracze to więc dorośli ludzie, trujący się każdego dnia, aby zapewnić byt swojej rodzinie, skupieni na wysiłku i tylko jemu poświęceni. Wybielają swoje rękawy po pracy, starają się więc oddać przyjemności i realizować inne cele w życiu, jednak następnego dnia znów ubrudzą je w polu. Po przekroczeniu progu dorosłości ich życie zamieniło się więc w znój bez perspektyw na lepsze, beztroskie jutro. Jedyne epitetem występującym w strofie jest przymiotnik „dalekie” opisujący rzeczownik „pola”, czyli miejsce pracy bohaterów lirycznych.

W kolejnej strofie poeta przedstawia inną sytuację liryczną, jednocześnie ujawniając podmiot liryczny poprzez dodanie końców „-i” zaimka dzierżawczego do rzeczownika „krowa”. Zwierzę jest więc bohaterem tej zwrotki. Rodząca wilgotne cielę krowa, przywodzi

¹⁷²Pagis D., *Al szirato* (...), str. 63.

na myśl upalne lato, pełne gorącego, wilgotnego i „lepkiego” powietrza. Także epitet przysłówkowy „betach” (spokojnie) nadaje charakter temu obrazowi poetyckiemu - ciepły, letni wieczór przynosi spokój i ukojenie po porodzie krowie, symbolizującej spracowanych, zmęczonych całym dniem pracy w upale, ludzi.

Bohaterami kolejnej strofy są staruszkowie, którzy spędzają dzień, siedząc na ławce w parku. W przeciwieństwie do oraczy, nie pracują i mają dużo wolnego czasu, a to dlatego, że także kiedyś byli rolnikami, teraz otrzymali należny im odpoczynek. Jednocześnie staruszkowie grzeją się w słońcu, będącym symbolem energii życiowej i szczytu sił witalnych człowieka. Siedząc na ławce opromienionej słońcem, wydają ze swojego ciała „ich zimę” - starość, która ich ogarnia i obezwładnia. Wyrzucają więc ze swojego ciała, jak wirusa, który atakuje ciało, oznaki słabości i starości, której nie chcą się poddać. Skutecznym antidotum na tę „chorobę” staje się dla nich właśnie słońce.

W ostatniej zwrotce bohaterami lirycznymi są po raz drugi zwierzęta, tym razem osły, opisane przy pomocy epitetów „małe” oraz „potulne, spokojne”, na których jeżdżą dzieci. To zwierzę jest powszechnie uznane za symbol głupoty i uporu. Zestawienie go z tematem dzieciństwa może oznaczać bez troskę i radosną nieświadomość dziecka. Jednocześnie ta sytuacja liryczna rozgrywać ma się na wiosnę - okres budzenia się elementów przyrody do życia, symbolizującą pierwszy i jedyny szczęśliwy etap w życiu człowieka - dzieciństwo.

Ostatni omawiany wiersz *Ha-szmaszot ma'afilot* to najdłuższy spośród wybranych utworów o tej tematyce.

Zachodzą słońca

¹⁷³הַשְּׁמֹשׁוֹת מְאַפִּילוֹת

Słońca zachodzą nad wsią.

הַשְּׁמֹשׁוֹת מְאַפִּילוֹת בְּכָפָר.

Z oddali horyzontu
przyszła do nas
pieśń długa i melancholijna
i odsłania wieczory dzieciństwa.

מִמְרָחַק הָאֶפֶק
יָגִיעַ אֵלֵינוּ
זֶמֶר מְמֹשֶׁף וְנוֹגֵה
וּמְעֵלָה עֶרְבֵי הַיְלָדוֹת.

Letnie wieczory,

עֶרְבֵי הַקִּיץ,

¹⁷³ Fogel D., *Ha-szmaszot meafilot* (...), str. 265.

które zakwitły blado i ciepło
na naszych twarzach
i orzeźwiły delikatnymi wiatrami
duszę -
a my nie wiedzieliśmy.

שְׁפָרְחוּ הַנְּרִים וּפּוֹשְׁרִים
עַל פְּנֵינוּ
וְהַשִּׁיבוּ רוּחוֹת קְלִים
אֶל הַנֶּפֶשׁ -
וְלֹא יִדְעֵנוּ.

Zgrzyt zardzewiałej korby
studni
w ciszy wówczas zadrzała,
drewniane wiadro grzmotnęło
spadając
łomotem stłumionym i czarnym.

חֲרִיקַת מוֹט תְּלוּד
שֶׁל בְּאֵר
בְּשִׁתִּיקָה אֲזֵרָעָה,
דְּלִי יַעַץ נִקְשׁ
בְּנִפְלוֹ
נְקִישָׁה עֲמוּמָה, שְׁחֹרָה. -

Słońca zachodzą nad wsią.

הַשְּׁמֵשׁוֹת מֵאַפִּילוֹת בְּכַפָּר.

Wiersz został zbudowany przy użyciu dokładnej kompozycji klamrowej. Zabieg ten, co podkreśla Aharon Komem jest używany przez Dawida Fogla niezwykle często, nie zawsze w tak czystej formie jak w wierszu *Ha-szmaszot ma'afilot*, niekiedy powtórzone zostaje tylko jedno słowo lub wyrażenie występujące w środku tekstu powraca na końcu utworu, czasami w zmienionej formie.¹⁷⁴ W przypadku wiersza *Ha-szmaszot ma'afilot* utwór rozpoczyna się i kończy dokładanie tą samą jednowersową strofą, tworzącą ramę dla sytuacji lirycznej, zawartej w pozostałych trzech nieregularnych zwrotkach.

Kolejną cechą utworu jest przedstawienie lata jako głównego, obok dzieciństwa, tematu wiersza. Właściwie te dwa tematy uzupełniają się i określają się wzajemnie. Jak pisze badaczka Ada Barkaj, w swoim artykule poświęconym wierszom Dawida Fogla, w których lato stanowi motyw przewodni, „utwory te przedstawiają letni, wiejski krajobraz, atmosferę ciszy i spokoju, dzieciństwo, dom.”¹⁷⁵ Charakterystyczne dla tych wierszy jest ukazanie przez poetę raczej atmosfery i odczuć z nią związanych niż konkretnych wydarzeń. Ową atmosferę Fogel tworzy przez użycie epitetów, zarówno przymiotnikowych, jak i przysłówkowych, szczególnie przy opisie letniego wieczoru. Z tą porą dnia i roku wiążą się takie uczucia jak: zmęczenie, pragnienie odpoczynku i oczekiwanie nadejścia końca życia.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 52.

¹⁷⁵ Barkaj Ada, *Dawid Fogel - Szlosza szirej kajc* (...), str. 331.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

Już pierwsza zwrotka, na którą składa się tylko jeden wers - „słońca zachodzą nad wsią”, określa porę dnia i miejsce sytuacji lirycznej.

W drugiej strofie ujawnia się zbiorowy podmiot liryczny poprzez użycie końcówki „-nu” - zaimka osobowego w pierwszej osobie liczby mnogiej. Pełne melancholii wspomnienia o dzieciństwie uosabia pieśń, która została przez poetę ożywiona i która przychodzi do osoby mówiącej w wierszu „z oddali horyzontu”. To wyrażenie zaś przywodzi na myśl zachodzące na horyzoncie słońce, o którym była mowa w poprzedniej strofie, stanowiącej niejako wprowadzenie do sytuacji lirycznej i nakreślenie jej tła.

W pierwszym wersie trzeciej strofy podmiot liryczny precyzuje czas sytuacji lirycznej - „letnie wieczory”, którym poeta nadaje cechy charakterystyczne dla elementów ożywionych przyrody. Czasownik „parchu” (zakwitły) w oczywisty sposób kojarzy się z roślinami, a w połączeniu ze smichutem z poprzedniej strofy „arwej kajc” (letnie wieczory) tworzy poetycki obraz ogrodów pełnych kwitnących letnich kwiatów, pachnących szczególnie wieczorami. Jednak kwitną one nie w ogrodzie, a na twarzy podmiotu lirycznego. Metaforę tę dopełniają epitety pełniące rolę przysłówków - „chiwerim” (blade) i „poszrim” (letnie), które tworzą kolejny poetycki obraz, przywodzący na myśl twarz pokrytą delikatnym rumieńcem emocji, pojawiającym się na wspomnienie utraconego czasu. Te same wspomnienia wywołały w podmiocie lirycznym zadumę, która kryje się pod metaforą „delikatnych wiatrów skierowanych w stronę duszy”. Lekki, orzeźwiający wiatr, często przynoszący ochłodę w letnie wieczory, niesie ze sobą także symbolikę ukojenia, zanurzenia się we wspomnieniach i rozmyślaniach. Strofę tę kończy dwuwyrzowy wers „we-lo jadanu” (a my nie wiedzieliśmy). Słowa te stanowią retrospekcję dzieciństwa. Podmiot liryczny, odtwarzając w myślach utracony czas, zwraca uwagę na beztroskę owego czasu, niewiedzę, która go charakteryzuje, za którą tęskni.

Czwarta strofa stanowi kulminację sytuacji lirycznej. Podmiot liryczny opisuje przełomowy czas w jego życiu, kiedy przestał być dzieckiem, opuścił czasy dzieciństwa i przeszedł na „ciemną stronę życia” czyli do dorosłości. Dlatego też w zwrotce dominują wyrazy dźwiękonaśladowcze, wywołujące nieprzyjemne skojarzenia zmysłowe oraz kojarzące się z grozą - „zgrzyt”, „zadrzała”, „grzmotnęło”, „łomot”, a także epitety, pełniące tę samą funkcję - „zardzewiała”, „czarny”, „ponury”. Aktowi przejścia z dzieciństwa do dorosłości towarzyszy motyw studni. Studnia na starożytnym Bliskim Wschodzie zazwyczaj

była otworem w ziemi przykrytym ciężkim głazem. Aby dostać się do wody trzeba było najpierw odsunąć kamień, a dopiero później próbować jej zaczerpnąć. Często jednak po wielkim wysiłku usunięcia głazu, okazywało się, że upragnione źródło jest ukryte głęboko i aby się do niego dostać, trzeba użyć czerpaka. W wierszu podmiot liryczny użył do tego celu drewnianego wiadra, które jednak nie spełniło swojego zadania, gdyż spadło na sam dół studni, wydając nieprzyjemny dźwięk. Przekroczenie granicy dorosłości, które symbolizuje otwarcie studni i użycie jej korby jest początkiem życia pełnego strachu, niepowodzeń i nieszczęścia, które symbolicznie reprezentowane są przez spadające wiadro. Dążenie młodych ludzi do dorosłości przypomina więc próbę dotarcia do wody przez spragnionego człowieka. Obydwa wydarzenia kończą się jednak klęską.

Ostatnia zwrotka jest dokładnym powtórzeniem pierwszej. Stanowią więc one ramę, w której zamknięta jest sytuacja liryczna wiersza, tworząc w ten sposób jego kompozycję kłamrową. Oba wersy nie należą do sytuacji lirycznej, pierwszy jest jej prologiem, a ostatni epilogiem. Stanowią więc retrospekcję wydarzeń zawartych w utworze, co zresztą, jak podkreśla także Aharon Komem jest zabiegiem bardzo chętnie i często wykorzystywanym przez Dawida Fogla.¹⁷⁷

Miłość romantyczna

Dawid Fogel jako reprezentant poezji kobiecej

Abraham Szlonski uważał, że literaccy minimaliści prezentują poezję zindywidualizowaną, a więc „słabszą”. Zastosowanie minimalistycznych środków poetyckich nie miało być więc ich świadomym wyborem, ale miało wynikać z braków warsztatowych.¹⁷⁸ Jednocześnie maksymaliści uważali, że poezję, która porusza tematykę indywidualnych przeżyć jednostki zamiast zwracać uwagę na problemy całego narodu, można nazwać poezją kobiecą. Według poetów modernistycznego literackiego „centrum” Dawida Fogla można więc zaliczyć do grona twórców poezji kobiecej przez wzgląd na

¹⁷⁷ Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele (...)*, str. 52.

¹⁷⁸ Gluzman M., *Unmasking the Politics of Simplicity (...)*, str. 26.

tematykę oraz styl jego wierszy. Także jeden z najważniejszych badaczy literatury izraelskiej naszych czasów, Dan Miron, łączył styl Fogla z dziełami takich poetek jak Rachel, Ester Raab czy Jochewed Bat-Miriam. W wierszach powyższych poetów zauważyć można jedną główną wspólną cechę: pasywny, pogrążony w smutku podmiot liryczny, który nie może osiągnąć emocjonalnej samorealizacji.¹⁷⁹ Hebrajski modernistyczny establishment w latach 20-tych XX wieku zepchnął poetki na margines hebrajskojęzycznej twórczości.¹⁸⁰ Dawid Fogel świadomie wybrał tę samą, zmarginalizowaną poetycką drogę, którą podążały kobiety. Literacka arena zdominowana była wówczas przez mężczyzn, którzy związani byli z ruchem syjonistycznym, co musiało być widoczne również w ich poezji, pełnej wyszukanych środków stylistycznych i kwiecistego języka. Twórczość Fogla nie wpisywała się więc w główny nurt hebrajskiej poezji, dlatego również stał się on częścią społeczności poetek, które cenił, a jedną z nich szczególnie - Deworę Baron¹⁸¹, o której mówił we wspomnianym już wykładzie *Język i styl w naszej młodej literaturze*:

„Nie wolno mi przejść obojętnie obok prawdziwej artystki - Dewory Baron, której pokora w tworzeniu odzwierciedla szlachetność jej czystej duszy. Jej opowiadania są prawdziwymi perłami w naszej literaturze, tak ubogiej w prozę, zasługującej na to miano.”¹⁸²

Fogel identyfikował się ze zmarginalizowaną pozycją kobiet, był zainteresowany ich punktem widzenia i doświadczeniami życiowymi. Być może dlatego często wcielał się w ich rolę, a jako podmiot liryczny swoich wierszy często wypowiadał się w rodzaju żeńskim. Co ciekawe, nie oznacza to jednak, że wiersze pisane w rodzaju żeńskim różnią się pod względem tematyki, stylu czy użytych środków stylistycznych od utworów, w których podmiot liryczny wypowiada się w rodzaju męskim lub nie jest znana płeć osoby mówiącej w wierszu. Dzięki tej niezmienności Fogel może uchodzić za feministę, według którego obie płci są sobie równe i mogą wyrażać się w dowolny sposób.¹⁸³ Jednak badaczka Naomi

¹⁷⁹ Miron Dan, *Imahot majasdot, achajot chorgot*, Ha-kibuc ha-meuchad, Tel Awiw 1991, str. 91-92.

¹⁸⁰ Seidman Naomi, „*It is you I speak from within me*”: *David Fogel's Poetics of the Feminine Voice Author(s)*, w: „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), Indiana University Press, str. 88.

¹⁸¹ Dewora Baron - ur. 4 grudnia 1887, zm. 20 sierpnia 1956, pisarka hebrajskojęzyczna, nazywana pierwszą nowoczesną hebrajskojęzyczną pisarką, autorka ponad 80 opowiadań i jednej powieści, redaktorka i tłumaczka.

Więcej: http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Baron_Devorah

¹⁸² Fogel D., *Laszon we-signon* (...), str. 390.

¹⁸³ Miron D., *Imahot* (...), str. 93.

Seidman poddaje tę hipotezę w wątpliwość, przyglądając się uważniej żeńskim podmiotom lirycznym wierszy Dawida Fogla. Należy przyznać, że są to często kochanki, czekające na swojego partnera lub tęskniące za straconym ukochanym. Ich seksualność zaś dochodzi do głosu dzięki dotykowi mężczyzny, jemu pragnie ją podarować.¹⁸⁴

Kiedy przychodzi do mnie miękka noc
Tak bardzo tęsknią moje dwie małe, białe
piersi
za tobą, mój ukochany!

ובבא אלי הלילה הרך,
מה יערגו שני שדי הקטנים, החורים
אליה, דודי!¹⁸⁵

lub obdarować go potomstwem:

I moje łono zadrzy cicho, tęskniąc
za dzieckiem.

גם רחמי ירעד תרש תוך געגועים
אל הילד.¹⁸⁶

Według Naomi Seidman hipotezę Dana Mirona niejako podważa, a przynajmniej poddaje pod wątpliwość sam Fogel, pisząc w swoim pamiętniku:

„Już w pierwszej chwili, gdy się poznaliśmy wyczułem w niej dodatkowe cechy męskie i wielki talent, lecz nie geniusz. A dziś wyjawiała mi, że uważa się za geniusza - i nagle utworzyła się między nami przepaść. Nie mogę się z nią więcej spotykać. Moja męskość została urażona. Nie mogę zadawać się z kobietą, która uważa, że jej możliwości intelektualne przewyższają moje. (...) Kobieta musi zdawać sobie jasno sprawę - nie, właściwie nie o to chodzi. Miałem na myśli, że musi instynktownie wyczuwać przewagę mężczyzny nad sobą i cenić tę przewagę. Tylko wtedy może go pokochać.”¹⁸⁷

Trudno jednak zgodzić się z badaczką w zupełności, ponieważ reakcja Fogla mogła być podyktowana emocjami, a co więcej, kobieta, o której pisał, została później jego pierwszą żoną. Ponadto, poglądy, które wygłaszał poeta publicznie, stawiały go w pozycji sympatyka poetek i pisarek oraz stylu ich twórczości. Jego własne utwory, napisane

¹⁸⁴Seidman N., „*It is you* (...), str. 89.

¹⁸⁵Fogel D., *El dodi* (...), str. 216.

¹⁸⁶*Ibidem*.

¹⁸⁷Fogel D., *Kecot ha-jamim* (...), wpis z 10 maja 1917 roku, str. 320.

Przekład własny.

w rodzaju żeńskim, świadczą o upodobaniu sobie literatury tworzonej przez kobiety, ale także mogą wskazywać na próbę definicji samego siebie i poszukiwania własnej tożsamości. Badacze twórczości Fogla¹⁸⁸ często zwracają uwagę na rozmyślania poety na temat zagubienia własnego „ja”, esencji swojego jestestwa i charakteru. Sam autor pisze o tym w swoim pamiętniku: „Nie znam siebie. Fogel zgubił Fogla.”¹⁸⁹

Przykładem poszukiwania własnego głosu i służącej temu wielogłosowości w twórczości poety jest wiersz *Michtawim pszutim (Proste listy)*, w którym męskie liryczne „ja” dialoguje z tym w rodzaju żeńskim. Jak pisze Naomi Seidman: „wiersz, ostatecznie zacierając granice między męskim a żeńskim mówcą, ukazuje liryczne „ja” jako arenę dla polifoniczno-tekstualnego świata”¹⁹⁰.

Proste listy

¹⁹¹מכתבים פשוטים

Proste i skromne listy
Pisząc je, napracowała się ciężka ręka
Zaszczytne insygnia zawiesiłem na mojej
piersi.

מכתבים פשוטים וענווים,
עמלה יד כבדה לקתבם -
תוי-כבוד תליתים על תזי.

Twoje słowa, które zakwitły na
besarabijskim stepie
Jak twarde kolby kukurydzy,
Moja czarna siostró!

מליך שצמחו בערבובת בסרביה
פקלחי התירס הקשים,
אחותי השחורה!

Wykopałaś studnię przed swoimi drzwiami,
Przyszedł twój sąsiad, futrzasty pies
zobaczyć co się stało.
A twoi synowie udają, że w niej łowią
wieczorem
księżyc, który schlebia.

לפני פתחה באר חפרת,
כלב-שכנה השעיר בא
לראות במעשה.
ובניה דמו לדוג בה
עם ערב
ירח מתמא.

¹⁸⁸Na tę kwestię zwrócili uwagę m.in. Robert Alter w artykule *Fogel and the Forging of the Hebrew Self*, „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), Indiana University Pressi Naomi Seidman w artykule „It is you I speak from within me”: *David Fogel’s Poetics of the Feminine Voice Author(s)*, w: „Prooftexts” 13/1 (styczeń 1993), Indiana University Press.

¹⁸⁹Fogel D., *Kecot ha-jamim (...)*, wpis z 1 czerwca 1915 roku.

Przekład własny.

¹⁹⁰Seidman N., „It is You (...), str. 93.

¹⁹¹Fogel D., *Michtawim pszutim (...)*, str. 105.

Pełzałem -
ze stołu spaść
mi nie pozwoliłaś.

זוחל הייתי -
ומן השלחן לנפל
לא נתתיני.

A teraz mówię obce słowa
co noc
do zdziwionego miasta -
i nikt nie wie,
że tobą mówię z mojego wnętrza
moja ukryta siostró
pośród besarabijskich stepów.

ועתה אמרה מלים זרות
מדי לילה
אל פרך משתאה -
ואין יודע,
כי אותך אדבר מקרבי,
את אחותי הנעלמה
בערבות בסרביה.

Już od pierwszej strofy podmiot liryczny odnosi się, choć nie wprost do dwóch grup twórców: kobiet i mężczyzn. „Proste i skromne listy” mają reprezentować twórczość kobiecą, która to mimo swojej prostoty wymaga wielkiego wysiłku przy jej powstawaniu. Wysiłek ten został opisany przy użyciu synekdochy, a więc w tym przypadku słowa „ręka”, które opisuje całość (pisarkę) przy użyciu tylko jej fragmentu (piszącej ręki). Dłoń symbolizuje więc w oczywisty sposób autora tekstu, który natrudził się raczej intelektualnie niż fizycznie przy tworzeniu wiersza. Naomi Seidman twierdzi, że znaczenie drugiego wersu dodatkowo podkreśla fakt, że rzeczownik „jad” (ręka) jest w języku hebrajskim rodzaju żeńskiego.¹⁹² Badaczka pisze dalej, że listy zamieniają się w insygnia zaszczytów (a więc dowody uznania), które kobiety-autorki otrzymują w oczach samego Fogla, noszącego owe „insygnia” - listy na piersi, a więc na przykład w kieszeni koszuli. Jednak warto zauważyć, że wers drugi i trzeci nie uzupełniają się wzajemnie, a raczej są sobie przeciwstawione. Podmiot liryczny ujawnia się dopiero w wersie następnym. Interpretacja może być więc odwrotna do tej, sugerowanej przez Seidman: wkład pracy ręki autorki nie zostaje doceniony, ponieważ to grupa mężczyzn-autorów zbiera laury. Podmiot liryczny, definiując więc siebie po raz pierwszy właśnie w wersie trzecim, zalicza się do uprzywilejowanej męskiej grupy twórców, dzięki czemu może odbierać symbole uznania, które jednoznacznie kojarzą się z medalami lub odznaczeniami wojskowymi, przywodzącymi na myśl męski świat.

Zwrotka druga rozpoczyna się od bezpośredniego zwrotu do adresata wiersza, którego podmiot liryczny nazywa „siostrą”, co może być kolejnym argumentem

¹⁹²Seidman N., „It Is You (...), str. 95.

przemawiającym za męską naturą autora, który przeciwstawia ją naturze kobiecej. Zwrotka druga, tak jak poprzednia, rozpoczyna się od wyrażenia przywodzącego na myśl przejawy twórczości literackiej - „twoje słowa”. Nie bez przyczyny słowa adresatki „zakwitły” w Besarabii, która była krainą wyjątkowo zróżnicowaną etnicznie, co może symbolizować chęć wprowadzenia różnorodności także do głównego nurtu nowoczesnej literatury hebrajskiej, która ciągle zdominowana jest przez mężczyzn i w której twórczość kobiet jest zaszufladkowana i zmarginalizowana. Słowa autorki wyrastają jak kolby kukurydzy na równinie, są naturalnym produktem społeczności hebrajskojęzycznej, tak jak kukurydza jest najczęściej uprawianą rośliną na terenie dawnej Besarabii, rośliną, która chętnie rośnie na tamtejszej glebie i na którą jest stale zapotrzebowanie.¹⁹³

Ciekawym jest także przymiotnik, którym podmiot liryczny opisuje swoją adresatkę, czyli kolor czarny. Jak zostało opisane w rozdziale drugim, barwa ta ma niezwykle bogatą symbolikę i często występuje w wierszach Dawida Fogla, a która w tym przypadku może podkreślać minimalizm i modernizm kobiecej twórczości. Jednak Seidman zwraca także uwagę na subtelną aluzję apostrofy - „achoti ha-szchora” (moja czarna siostrze) do biblijnej księgi Pieśni nad Pieśniami, w której możemy znaleźć samookreślenie się osoby mówiącej w tekście - „szchora ani we-na’awa” (jestem czarna i piękna).¹⁹⁴

Trzecia strofa jest opisem wydarzeń, wydaje się niezwiązanych z narracją poprzednich dwóch strof. Być może jest parafrazą słów napisanych przez kobietę w liście do podmiotu lirycznego.¹⁹⁵ Jednak akt wykopania studni łączy tę zwrotkę z pierwszą. To już druga czynność, która zmęczyła adresatkę i która jest tylko jej dziełem. Jedynym męskim obserwatorem jej osiągnięć, w tym wypadku fizycznych, które mogą reprezentować jej zmagania o równą pozycję w męskim świecie, jest „futrząsty pies”. Kolejnym obrazem w tej zwrotce są dzieci, chcące złowić księżyc w wykopanej przez kobietę studni, co jest jednocześnie niezwykle plastycznym obrazem poetyckim oraz nawiązaniem do zainteresowania kobiet-autorek prostymi, codziennymi czynnościami, które siła poezji potrafi zmienić w magiczne obrazy poetyckie.

¹⁹³Więcej: *Słownik geograficzny Królestwa Polskiego i innych krajów słowiańskich*.

http://dir.icm.edu.pl/pl/Slownik_geograficzny/Tom_I/159

¹⁹⁴Seidman N., „*It Is You (...)*”, str. 96.

¹⁹⁵*Ibidem*, str. 97.

Zwrotka czwarta przedstawia sytuację liryczną, w której podmiot raczkuje jak dziecko po stole, a jego siostra-adresatka wiersza pilnuje, aby nie spadł i by nic mu się nie stało. Symbolizuje ona relację między uczestnikami tego poetyckiego dialogu, opartą na wzajemnej trosce i uwadze poświęcanej sobie nawzajem. W przeciwieństwie do współczesnej Foglowi sytuacji, w której literackie poczynania kobiet są bacznie obserwowane i surowo oceniane przez mężczyzn, podmiot literacki stopniowo coraz bardziej zbliża się do siostry-autorki i wchodzi w relację z nią, chcąc okazać należne jej zainteresowanie i uznanie.

W ostatniej strofie podmiot liryczny - brat wskazuje na fizyczne oddalenie się od swojej siostry, która jednak okazuje się mu stale towarzyszyć duchowo. Obrazującym jej obecność oraz tym samym dualizm podmiotu lirycznego jest wers „ki otach adaber mi-kirbi” (że tobą mówię z mojego wnętrza), który jest niezwykle trudny do przetłumaczenia, ponieważ występują w nim dwa podmioty, kryjące się pod słowami: „otach” (ciebie) oraz odmienioną formą czasownika w pierwszej osobie liczby pojedynczej w czasie przyszłym. Sformułowanie to świadczy o silnej identyfikacji podmiotu lirycznego z adresatką i jej poezją. Identyfikuje się z nimi na tyle silnie, że odnosi wrażenie, że jej słowa są jego słowami, czuje, jak gdyby wychodziły one z jego wnętrza, spod jego ręki. Zwrotka ta stanowi więc kulminację rozważań podmiotu lirycznego nad naturą kobiecej i męskiej twórczości oraz dialogu z siostrą-autorką, który okazuje się być monologiem między dwiema odsłonami charakteru podmiotu lirycznego - męską i kobiecą jednocześnie, które uzupełniają się wzajemnie i niejako działają w symbiozie.

Wiersz ten może być przedśionkiem do erotycznej poezji Dawida Fogla, w której podmiot liryczny nierzadko wypowiada się w rodzaju żeńskim i przybiera postać kobiecą, a która reprezentuje jednocześnie najbardziej zmysłową, subtelną i nieoczywistą stronę poety oraz jego twórczości.

Interpretacja wybranych wierszy miłosnych

Temat miłości i bliskości fizycznej jest jednym z najczęściej występujących wątków w poezji Dawida Fogla. Miłość i seksualność opisywana przez poetę przybiera różne formy: miłości niespełnionej, miłości kobiety do mężczyzny lub mężczyzny do kobiety, pełnej

tęsknoty, smutku i samotności. Wspólnym mianownikiem ich wszystkich jest sposób, w jaki poeta o nich pisze: pełen erotyzmu, sensualności, subtelności, niejednoznacznych wyrażań i plastycznych opisów.

W kolekcji rękopisów pierwszych wierszy Fogla (czyli pisanych od 1915 roku) odnaleziono dziewięć wierszy miłosnych, z czego w czterech z nich podmiot liryczny wypowiada się w rodzaju męskim, a w pięciu osoba mówiąca w wierszu to kobieta.¹⁹⁶ Natomiast wśród wszystkich wierszy miłosnych w tomie *Lifnej ha-sza'ar ha-afel (Przed ciemną bramą)* w dziesięciu z nich podmiot liryczny jest mężczyzną, a w jedenastu pozostałych wypowiada się młoda kobieta. Aharon Komem wiąże tę empatię w stosunku do zakochanych młodych dziewcząt z uczuciem Fogla do córki swojej kochanki C. - Hani.¹⁹⁷ Trudno jest jednak jednoznacznie orzec, że to właśnie postać Hani była tą, do której pisał i która mówiła w jego wierszach z perspektywy kobiecej, przede wszystkim dlatego, że w miłosnych wierszach Fogla podmiot liryczny rzadko ujawnia swoje cechy i ukazuje się czytelnikowi w pełni. Także erotyczne wiersze pełne delikatności i subtelności nie muszą być kojarzone z miłością Fogla do nastolatki, gdyż on sam był wówczas młodym człowiekiem i perspektywa, z której pisał, mogła wynikać z jego własnych doświadczeń czy podejścia do miłości i erotyki.

W dwóch poniższych wierszach, będących częścią pierwszych rękopisów, Dawid Fogel wybiera jeden ze swoich ulubionych sposobów pisania o miłości - z perspektywy kobiecej. Utwory te powstały we wczesnych latach jego twórczości - *El dodi (Do mojego ukochanego)* w 1915 roku, a *Cehuba elaw jacati (W złości do niego poszłam)* 19 sierpnia 1916 roku, co świadczy o uznaniu Fogla dla kobiet-autorek i upodobaniu sobie kobiecej perspektywy już w młodym wieku (poeta miał wtedy 24 lata). Obydwa wiersze reprezentują grupę utworów, w których podmiot liryczny oplakuje swoją nieszczęśliwą miłość, którą utracił, której poszukuje i powrotu której pragnie.

¹⁹⁶Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele (...)*, str. 40.

¹⁹⁷*Ibidem*, str. 42.

Do mojego ukochanego

אל דודי¹⁹⁸

Dzień odejdzie
moja sekretna miłości
spójrz w błękitny smutek swoich oczu.
Moja skromna miłości.

היום יפנה
ואהבתי הקשאים
אך תביט אל תוגת עיניך התכלה.
אהבתי הצנועה.

Kiedy przychodzi do mnie miękka noc
Tak bardzo tęsknią moje dwie małe, białe
piersi
Za tobą, mój ukochany!

ובבא אלי הלילה הרך,
מה יערגו שני שדי הקטנים, החורים
אליך, דודי!

I nagle wtedy wyskoczyłam z łóżka
A dłońmi przycisnęłam je do serca.
Przerażona szepnęłam do nocy:
„Ukochałam go, ukochałam go!”

ופתע אז אתר מיצועי
ובנדי אלקצם אל לבי. חרדה אלקח
אל הלילה:
”אהבתי, אהבתי!”

I moje łono zadrżało cicho, tęskniąc
za dzieckiem.

גם רחמי ירעד תרש תוך געגועים
אל הילד. -

Wraz z zakończeniem się dnia rozpoczyna się monolog podmiotu lirycznego skierowany do ukochanego mężczyzny. Poprzez sufiks zaimka dzierżawczego w pierwszej osobie liczby pojedynczej „-i” „ahawati” może oznaczać zarówno uczucie, jakie łączy tych dwojga, jak i może być bezpośrednim zwrotem do adresata, o czym świadczy także logiczna warstwa tekstu, ponieważ w trzecim wersie podmiot liryczny mówi do ukochanego: „spójrz w błękitny smutek swoich oczu”. Słowo „ahawati” - moja miłość jest pojęciem o wiele szerszym niż „dodi” zawarte w tytule, które oznacza ukochanego. Wyrażenie „moja miłości” może więc być symbolem ogromu miłości, jaką darzy ona adresata, który jednocześnie stał się dla niej uosobieniem tego pojęcia. Dodatkowo ich miłość jest „sekretna” i „skromna”, a więc między bohaterami lirycznymi zawiązała się intymna, subtelna relacja, należąca tylko i wyłącznie do tych dwojga.

¹⁹⁸Fogel D., *El dodi* (...), str. 216.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

Już w trzecim wersie Fogel używa charakterystycznego dla siebie zabiegu poetyckiego, a więc symboliki kolorów. Smutek adresata został przez poetę połączony z błękitem - barwą kojarzoną z nostalgią, ale także z tęsknotą i ukojeniem. Jednocześnie owo uczucie kryje się w oczach mężczyzny. Ten abstrakcyjny opis jest niezwykle plastyczny, gdyż przez użycie smichutu („tugat ejnecha” - smutek twoich oczu) dookreślonego przez przymiotnik „niebieski” budzi niepowstrzymane skojarzenie z niebieskim kolorem oczu, mimo że przymiotnik ten występuje w formie gramatycznej odpowiadającej słowu „smutek”, a nie oczom.

W drugiej zwrotce tłem do intymnych wyznań i erotycznych tęsknot jest po raz kolejny noc, określona tym razem przymiotnikiem „rach” - miękki i delikatny. Ciemna noc w plastyczny sposób przeciwstawiona została bladym piersiom kobiety, a mimo to jej miękkość i delikatność przywodzą na myśl „małe białe piersi”, które pogrążone są w tęsknocie. Poeta użył także synekdochy, dzięki której piersi reprezentują fizyczne pragnienie powrotu ukochanego mężczyzny. Zwrotkę kończy kolejne westchnienie do adresata z końcówką zaimka dzierżawczego „-i”, czyli „mój”.

Zwrotka trzecia jest pełna niepokoju. Tęsknota kobiety zmienia się w szaleństwo, pełne strachu i bólu. Jedyłą powierniczką zakochanej kobiety jest noc, która jednak w języku hebrajskim jest rodzaju męskiego, nie można jej więc traktować jako przyjaciółki, lecz raczej jako powiernika, który jednak nie zastąpi jej ukochanego, może tylko jej wysłuchać. Ostatni wers to krzyk rozpaczliwej połączonej z ogromną miłością, skierowany do nocy lub do samej mówiącej, która potwierdza swoją miłość do mężczyzny. Sformułowanie to po raz kolejny wskazuje na pierwszą osobę liczby pojedynczej. Podmiot liryczny silnie podkreśla przynależność ukochanego i ich miłości do niej samej poprzez końcówki zaimka dzierżawczego.

Ostatnia zwrotka przypomina fizyczną tęsknotę, którą odczuwa kobieta. Tym razem jednak nie tęsknią jej piersi, lecz łono. Kulminacją wiersza okazuje się być pragnienie bycia matką. Nie jest jasne czy dziecko, którego oczekuje, miałoby być ostatecznym znakiem wielkiej miłości do adresata jej słów i owocem jej tęsknot czy szalona tęsknota z pierwszych zwrotek była wywołana głębokim pragnieniem dziecka. Trudno jednak zignorować wielokrotne zapewnienia miłości, które podmiot liryczny złożył w poprzednich wersach.

W złości do niego poszłam

צְהוּבָה אֵלָיו יִצְאָתִי¹⁹⁹

W złości do niego poszłam,
Delikatnie podniosło się dwoje moich oczu
na mą duszę
jasną
jak błękitne wiatry o złotawym poranku.

צְהוּבָה אֵלָיו יִצְאָתִי,
וְקִלּוֹת רַחֲפוּ שְׂתִי עֵינַי עַל נַפְשִׁי
הַבְּהִירָה
כַּתְּכֵלִי רוּחוֹת תּוֹךְ בִּקְרָר זֶהְבֶּהָב.

Jednak zamilkł. Nasycony swoimi czarnymi
nocami,
bezwieżdnymi.

אָךְ הוּא שָׁתָק. רִוְה לִילָיו הַשְּׁחוּרִים,
חִדְלֵי הַכּוֹכָבִים.

Powiedziałam:
Do jego wód wskoczę
i popłynę cichutko
jak jasny księżyc po falach nocy.

אָמַרְתִּי:
אֶל מֵימָיו אֶקְפֹּצָה
וְאֶשְׁחָה לִי תַרְשׁ
כַּסְּהָר הַבְּהִיר עַל גְּלֵי הַלָּיֶל.

A on zamilkł samotny.

אָךְ הוּא שָׁתָק בּוֹדֵד.

Aharon Komem uważa, że to właśnie w pierwszych wierszach miłosnych Fogla pojawia się charakterystyczna dla utworów poety struktura i rytmika. Badacz ma na myśli to, że poeta odcina się od powierzchownej tematyki, mimetyzmu, a także od tradycyjnej formy metrum, wersyfikacji i rymu.²⁰⁰ W zamian za to zauważyć można dominujący rytm eliptyczny, a także ciekawą, nieprzewidywalną formę wersyfikacji. W wierszu *Cehuba elaw jacati* (*W złości do niego poszłam*) mamy do czynienia z czterema zwrotkami, z różną liczbą wersów w każdym. Pierwsza strofa zawiera cztery wersy o różnej ilości słów, następna dwa wersy, w trzeciej strofie powtarza się liczba czterech wersów, a wiersz zamyka zwrotka, zbudowana tylko z jednego wersu. Mimo tego, w utworze występuje kompatybilność jednostki syntaktycznej (zdania) z jednostką prozodyczną (zwrotka),²⁰¹ co można zaobserwować na przykładzie związku przyczynowo - skutkowego w wierszu. Osoba mówiąca w wierszu, rozpoczyna swoją wypowiedź od opisu minionego wydarzenia, gdy poszła do swojego ukochanego, jednocześnie dookreślając go poprzez emocje, jakie wtedy czuła, a więc złość oraz następującą po niej refleksję, emocjonalną „podróż” w głąb samej

¹⁹⁹Fogel D., *Cehuba elaw jacati* (...), str. 227.

²⁰⁰Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 50.

²⁰¹*Ibidem*, str. 51.

siebie. Zamyślenie to wyrażone zostało poprzez symbolikę oczu, które nazywane są „zwierciadłem duszy”, a więc spojrzenie w nie zdradza pragnienia i emocje danej osoby. Jednocześnie w opisie tej chwili refleksji poeta używa kolorów - niebieskiego oraz złotego. Swoją własną duszę podmiot liryczny porównuje z błękitnym wiatrem o złotym poranku. Myśli więc o sobie jako o kobiecie delikatnej, nostalgicznej, której dusza wypełniona jest tęsknotą, co sugeruje błękit, a jednocześnie, co sugerować może kolor złoty, jest kobietą pełną szlachetności i cnót. W wierszach Fogla postaci liryczne bardzo często podróżują przez czas, czyli pory dnia czy dobry i pory roku, które symbolizują wędrówkę przez życie.²⁰² Stąd metafora poranka, użyta do opisu kobiety, może sugerować jej młody wiek, dopiero rozpoczyna ona swoją podróż przez życie, tak jak wstające słońce rozpoczyna wędrówkę po widnokręgu.

Następna zwrotka stanowi powrót do wydarzeń opisywanych przez podmiot lirycznych w pierwszym wersie, a więc mowa o reakcji ukochanego mężczyzny, do którego poszła mówiąca kobieta, a który to mężczyzna nie odpowiedział na jej słowa. Zamiast tego „opił się swoimi czarnymi nocami, bezgwiezdny”. Czasownik „lirwot” oznacza „ugasić pragnienie”, „napić się do pełna”, „nasycić się”. Noc zaspokoila więc mężczyznę, nie potrzebował on już tęskniącej za nim kobiety. W języku polskim wyrażenie to jest tym bardziej wymowne, ponieważ słowo „noc” występuje w rodzaju żeńskim, jednak pamiętać należy, że w języku hebrajskim jest odwrotnie. Kolor, który wybrał poeta, aby opisać sytuację mężczyzny, to czerń, która stanowi przeciwieństwo jasnych barw cechujących kobietę. Dodatkowo ciemna noc, która go zaspokoila, była bezgwiezdna, a więc niezapowiadająca słonecznej pogody następnego dnia, co oznacza, że kolejny dzień będzie dla niego samotny, bez kobiety, która jest jasna i złota jak słońce o poranku. Warto także zwrócić uwagę na typowy dla wierszy Fogla układ graficzny wyrażen zawierających podwójny epitet: „lejlaw szchorim / chidlej kochawim” (noce czarne / bezgwiezdne). Bardzo często zdarzało się, że wersje wczesnych wierszy w rękopisach miały inny układ graficzny, w którym epitety były oddzielone jedynie przecinkiem, w druku Fogel postanowił przenieść je do kolejnej linijki.²⁰³

²⁰²Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele (...)*, str. 69.

²⁰³*Ibidem*, str. 53.

Trzecia zwrotka zdaje się kontynuować wydarzenia w wierszu. Kobieta nie poddaje się w walce o ukochanego mężczyznę, chociaż zatopił się on w wodach nocy i negatywnych emocjach. Używając mowy bezpośredniej, przytacza swoje słowa, cytując siebie samą. Deklaruje, że chce wziąć udział w jego życiu, nawet jeśli będzie musiała pozostać niezauważona, towarzyszyć mu w jego samotności. Jednocześnie chce rozświetlać jego ciemności, jednak już nie w agresywny, wszechogarniający sposób jak słońce, lecz delikatnie, jak księżyc, który pochodzi z tego samego pola semantycznego, co noc.

Kulminację wiersza stanowi jednowersowa strofa, w której podmiot liryczny przedstawia swoją porażkę. Mimo próby porozumienia się z ukochanym, ten pozostaje nadal zagubiony w swoim własnym świecie i mimo dobrych chęci podmiotu lirycznego, wciąż czuje się samotny. Ostatnia zwrotka ukazuje także zamiłowanie Fogla do kompozycji kłamrowych, nawet jeśli nie buduje ich w czystej, dokładnej formie. Dlatego też sformułowanie „ach hu szatak” (jednak zamilkł) pojawia się ponownie, w wersie kończącym wers, w nieco zmienionej formie: „ach hu szatak boded” (a on zamilkł samotny). Powtórzenie to może stanowić zarówno retrospektywny charakter wypowiedzi podmiotu lirycznego, który nie wnosi nowej informacji, a tylko określony punkt obserwacyjny, kierujący myśli osoby mówiącej w wierszu w przeszłość, jak i kolejną część fabuły, która wprowadza nową informację - w tym przypadku - brak reakcji mężczyzny na propozycję kobiety.

Dwa kolejne wiersze reprezentują grupę wierszy miłosnych z tomu *Ha-sza'ar ha-afel*, wydane w 1923 roku, w których osobą wypowiadającą się w utworze jest mężczyzna.

Między nocnymi tęsknotami

²⁰⁴בין געגועי הלילה

Między nocnymi tęsknotami

בין געגועי הלילה

Cichymi, miękkimi

הקרישים, הקרים,

Przyjdę do ciebie.

אבא אליך.

W cieniu wspomnień młodości

בצל זכרון נעורים

Schowam się -

- אֶתְבֵּא

A ty mnie nie zobaczysz.

וְאַתָּה לֹא תִרְאֶנִי.

²⁰⁴Fogel D., *Bejn ga'aguej ha-lajla* (...), str. 28.

Jednak w twój sen
W twój biały, dziewiczy sen się wplączę.

אוֹלָם בְּנוֹמֶךָ
אֶתְרַקֵּם בְּחֵלּוֹמֶיךָ הַבְּתוּלִי, הַצָּחוּר.

W postaci iskrzącej się muchy
Stanę w ciszy
Na wzgórzu twojej piersi bladej, wysnionej

בְּדַמּוֹת זָבוּב-רֶקְמָה
אֶעֱמַד לִי דוֹמָם
עַל גְּבֻעַת שְׂדֵךְ הַחֹר, הַחֹלֵם.

Niech w ciszy stanę.

דוֹמָם אֶעֱמְדָה.

Wiersz rozpoczyna smichut „ga’aguei ha-lajla” (tęsknoty nocy), które to tęsknoty opisane są przy użyciu dwóch epitetów w kolejnym wersie, oddzielonych jedynie przecinkiem. Połączenie smichutu z epitetem, a tym bardziej podwójnym, jest jedną z ulubionych struktur Dawida Fogla. Często zdarza się, że forma gramatyczna przymiotnika pasuje do obydwu składników status constructus. W tym przypadku jednak, użyte epitety występują w liczbie mnogiej rodzaju męskiego, nie ma więc wątpliwości, że należy połączyć je z rzeczownikiem „tęsknoty”. Obydwa przymiotniki współgrają ze sobą tematycznie, tworząc poetycki obraz nocy, w której podmiot liryczny jest w nastroju melancholijnym, a on sam odwiedza w snach, ukochaną za którą tęskni i robi to w sposób subtelny i delikatny, być może aby jej nie przestraszyć.

Druga strofa również rozpoczyna się od smichutu, tym razem złożonego z trzech rzeczowników, nie określonego już jednak przez przymiotniki. W zamian za to konstrukcja ta pełni funkcję tła do czynności, wykonywanej przez podmiot liryczny - chowania się. Czasownik „chować się” występuje w wierszu w czasie przyszłym, jednak interpretacja czasu nie jest jednoznaczna.

W drugiej zwrotce podmiot liryczny zakrada się więc do ukochanej kobiety. Z pierwszego wersu wynika, że ich romans miał miejsce w przeszłości, zakochali się w sobie jako młodzi ludzie. Dlatego też interpretacja czasu przeszłego jako teraźniejszego jest w tym przypadku trafna, ponieważ podmiot liryczny stale przypomina ukochanej o sobie, nawet jeśli nie jest widoczny, dlatego że się ukrywa, kobieta i tak czuje jego obecność.

Kolejna strofa jest przykładem misternie utkanej przez poetę metafory. Podmiot liryczny, używając czasu przyszłego, obiecuje ukochanej, że przyjdzie do niej we śnie, nawet jeśli ona chciałaby o nim zapomnieć, będzie to niemożliwe, ponieważ on „wplączę się”,

przeniknie głęboko do jej podświadomości i wspomnienia o nim zostaną z nią na zawsze. Badaczka Ciwia Litewski zaznacza jednak, że owo wtargnięcie nie dzieje się za pomocą przemocy, lecz w trakcie snu, delikatnie podmiot liryczny wnika w ukochaną, staje się częścią niej samej, co ma także wydźwięk erotyczny.²⁰⁵Warto zauważyć, że sen kobiety, która być może pierwszą młodość, kiedy to przeżyła romans z nadawcą wypowiedzi lirycznej, ma już za sobą, jest snem dziewiczym i białym, a więc czystym i niewinnym. Po raz kolejny poeta stosuje podwójny epitet, w którym jeden z przymiotników oznacza barwę białą - „cachor”, a więc dopełnia on opis snu kobiety.

Następna strofa to kolejny przykład poetyckiego kunsztu Fogla. W pierwszej strofie podmiot liryczny używając metafory zaczerpniętej ze świata przyrody, porównuje siebie do muchy, a konkretniej „zwuw-rikma”, wyjątkowego owada, w którego trzepoczących skrzydłach odbijają się promienie słoneczne. Obraz ten stanowi więc wyjątkową poetycką projekcję, oddziałującą na zmysły odbiorcy. Wybór tego właśnie owada przywodzi na myśl także jego kompulsywne machanie skrzydłami, który przeszkadza człowiekowi spać, stale go budząc, co po raz kolejny ukazuje upór mężczyzny, aby nie pozwolić dawnej ukochanej o sobie zapomnieć. Jednak mucha utożsamiana z podmiotem lirycznym „stanie w ciszy”, nie będzie przeszkadzała kobiecie, chce tylko być przy niej, poczuć jej obecność i jej nagie ciało. Jednocześnie, jak pisze Ciwia Litewski, owad ten symbolizuje najgłębszą tęsknotę człowieka - dążenie do poznania duszy innego człowieka.²⁰⁶ Piers, na której usiadł owad, również została opisana poprzez smichut oraz dwa epitety, z których jeden nawiązuje ponownie do koloru białego - „chiwer” (blady), symbolizującego niewinność i młodość kobiety, a drugi z nich - „chalomi” (wyśniony) - przymiotnik abstrakcyjny tworzy wraz z rzeczownikiem „twoja pierś” pseudo synestezję.

Po raz kolejny Dawid Fogel kończy wiersz jednowersową strofą, która w dodatku stanowi powtórzenie wersu z poprzedniej zwrotki. W tym przypadku kompozycja paraklamrowa może stanowić retrospekcję wydarzeń, a także, co bardziej przekonujące w tym przypadku, może stanowić o chęci uwypuklenia determinacji podmiotu lirycznego w trwaniu w uczuciu do kobiety a także delikatności i subtelności w owej determinacji. Warto także zauważyć, powtarzające się określenia z tego pola semantycznego („ciche”, „miękkie”,

²⁰⁵Litewski Ciwia, *Tewa achar bi neor*. Artykuł dostępny online: http://www.helicon.org.il/site/detail/detail/detailDetail.asp?detail_id=867375

²⁰⁶*Ibidem*.

cisza”) odnoszą się do cech męskiego charakteru. W ten sposób Fogel łamie stereotyp silnego i niewyrażającego emocji mężczyzny, mimo że, jak zauważa Litewski, pozycja muchy zdobywającej wzgórze piersi kobiety jest jednocześnie symbolem władzy podmiotu lirycznego nad nią.²⁰⁷

Kolejny wiersz *Ki igasz ha-lajl* (*Jeśli zbliży się noc*) reprezentuje grupę wierszy przepełnionych subtelnym erotyzmem, zbudowanym poprzez środki stylistyczne, w których osobą mówiącą w wierszu jest mężczyzną, z uwzględnieniem charakterystycznej dla Fogla zmiany liczby podmiotu lirycznego.

Jeśli zbliży się noc

כִּי יִגַּשׁ הַלַּיִל²⁰⁸

Jeśli zbliży się noc do twojego snu -
wyjdź do niej naga.

כִּי יִגַּשׁ הַלַּיִל אֶל חֲלוֹנְךָ -
צֵאִי אֵלָיו עֲרֻמָּה.

Międko wypłynie i szernieje
wokół twojego beztroskiego piękna
i dotknie krańców twojej piersi.

רַךְ יִזַּל וַיִּשְׁחִיר
סָבִיב יִפְתֹּךְ הַשּׁוֹקֵט
וַיִּגַע קְצוֹת שְׁדֵיךָ.

Z nią stanę zagubiony
i cicho zapagniemy:
przyjdź do naszego mroku.

אַתּוֹ אֶעֱמַד אֲבַד-דָּרְךָ
וְחָרַשׁ נִתְאוֹ:
בֵּאִי אֶל אֶפְלֹנוּ.

Przeniosą się twoje oczy
na nas
aby rozjaśnić mnie i mojego przyjaciela.

וְתַסְעֶנָּה שְׁתֵּי עֵינֶיךָ
לְפָנֵינוּ
לְאִיר לִי וּלְרֵעִי.

Ostatni już spośród wybranych wierszy erotycznych to wiersz *Ki igasz ha-lajl* (*Jeśli zbliży się noc*), który rozpoczyna się apostrofą do kobiety. Noc staje się tłem przeżyć erotycznych, dlatego podmiot liryczny radzi kobiecie, by była naga, gdy ta nadejdzie. Jednak mężczyzna nie prosi ją o to, by czekała na niego naga, lecz by rozebrała się dla nocy, która już w następnej zwrotce okazuje się być nie tylko pasywnym tłem dla zakochanej pary,

²⁰⁷Litewski Ciwia, *Tewa achar bi neor* (...).

²⁰⁸Fogel D., *Ki igasz ha-lajl* (...), str. 31.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

ale raczej aktywnym bohaterem lirycznym. Druga strofa to więc opis działań nocy, ubarwiony przysłówkiem „miętko” pełniącym formę epitetu.

W powyższym wierszu można zauważyć także brak przywiązania Fogla do budowania sytuacji lirycznej opartej na ciągu przyczynowo skutkowym. Poeta dąży raczej do stworzenia poetyckich, poszatkowanych obrazów, połączonych ze sobą w luźne sekwencje. Dlatego też, często pojawia się niejednorodność czasów lub form gramatycznych, co można zaobserwować w strofie trzeciej. Rozpoczyna się ona wypowiedzią podmiotu lirycznego w liczbie pojedynczej, podczas gdy w dwóch kolejnych wersach występują formy czasowników w pierwszej osobie liczby mnogiej oraz przymyki z końcówką osobową tej samej formy gramatycznej „-nu”.

W tej samej zwrotce podmiot liryczny dołącza do nocy i swojej ukochanej. Jednak nie jest tak pewny i zdecydowany w działaniach jak noc. Czuje się zagubiony i chciałby, aby to kobieta przejęła inicjatywę, przychodząc do niego i jego zagadkowego towarzysza. Pojawia się tutaj także rzeczownik „mrok”, który charakteryzuje stan psychiczny, w jakim znajduje się zbiorowy podmiot liryczny. Jednocześnie, jeśli ów podmiot jest zagubiony, możliwym jest, że jego towarzysz jest alter ego mężczyzny lub drugą, ukrytą, nieujawnioną częścią jego osobowości.

W ostatniej strofie ponownie pojawia się zbiorowy podmiot liryczny, który utrzymuje się już do końca utworu. Podmiot liryczny ujawnia też tożsamość drugiej osoby mówiącej w wierszu, nazywając ją „przyjacielem”, co nie rozwiewa wątpliwości jej dotyczących. W ostatniej strofie okazuje się także, że to kobieta ma możliwość ocalenia mężczyzny/mężczyzn z mroku, jej oczy, które w tradycji nazywane są „zwierciadłem duszy” są w stanie rozjaśnić mroki męskiej duszy.

W wierszach erotycznych Dawida Fogla poeta udowadnia, że przedstawiciele obydwu płci mogą tęsknić za utraconą miłością oraz opisywać swoich kochanków w piękny i delikatny sposób. Nie odmawia on ani mężczyźnie, ani kobiecie możliwości do przeżywania miłosnych uniesień. Charakterystyczne dla jego wierszy miłosnych jest subtelna metaforyka, bogactwo epitetów, działających na zmysły odbiorców, a także upodobanie w opisywaniu piękna kobiecego ciała.

Jesień

Trzecim, występującym niezwykle często w poezji Fogla, tematem jest jesień. Wiersze o tej tematyce są pełne smutku, nostalgii, melancholii oraz rozmyślań o zbliżającym się końcu życia. Jesień to czas przygotowania się do zimy, obumierania roślin lub ich wegetacji. Dlatego też owa pora roku symbolizuje czas smutku, zmartwień, powolnego zmierzania ku końcowi życia, starości. Co ciekawe, temat ten, mimo iż niezwykle popularny w poezji Fogla, jest raczej tłem przeżyć wewnętrznych podmiotu lirycznego a nie głównym bohaterem wierszy. W utworach o tematyce jesiennej niezwykle powszechne jest użycie barwy czarnej jako epitetu, a także motywu nocy, omówionych w rozdziale poprzednim.

Poniżej przedstawione zostaną więc wiersze, których głównym tematem jest właśnie jesień, w towarzystwie motywu czerni i nocy.

Pierwszy omówiony wiersz jest jednym z najbardziej znanych wierszy Fogla, rozpoczynający się charakterystycznym dla niego sformułowaniem: „bi-szat dimdumim” (w godzinach zmierzchu) zawarty w pierwszym tomie wierszy *Lifnej ha-sza'ar ha-afel* (*Przed ciemną bramą*).

W godzinach zmierzchu

²⁰⁹בְּשַׁעַת דְּמְדוּמִים

W godzinach zmierzchu,
na szarych mgłach jesiennych,
odejdą ode mnie cicho, cicho
młodzi.

בְּשַׁעַת דְּמְדוּמִים,
עַל עֲרַפְלֵי סְתוֹ אֶפְוִרִים,
יִסְעוּ חֶרֶשׁ מְנִי, חֶרֶשׁ,
הַנְּעוּרִים.

Zgarbiony stanę w oknie
i smutny powiem:
Idźcie w pokoju!

שָׁחוּחַ אֶעֱמֹד עַל הַחֲלוֹן
וְנוֹגָה אֵמַר:
"סְעוּ לְשִׁלוֹם!"

²⁰⁹Fogel D., *Bi-szat dimdumim* (...), str. 54.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

Na moje drżące plecy
wdrapie się powoli noc.

על גוי הרועד
אט זײַטס הלילה.

Wpełźnie też pomiędzy zmarszczki mojej
twarzy.

גם יזחל בין קמטי פני.

Tam
odejdą ode mnie cicho, cicho
młodzi.

וְשָׁם
יִסְעוּ חָרָשׁ מְנִי, חָרָשׁ,
הַנְּעוּרִים.

Wiersz *Bi-szat dimdumim* stanowi metaforyczny, poetycki obraz procesu starzenia się. Składa się na niego pięć strof o nieregularnych ilościach i długościach wersów. W pierwszej z nich podmiot liryczny w pierwszej osobie liczby pojedynczej nakreśla tło czasowe sytuacji lirycznej - rozgrywa się ona „w godzinach zmierzchu”, które dookreśla smichut z epitetem - „szare mgły jesienne”. Kolor szary łączy się zaś z przygnębieniem, apatią, zubożeniem.²¹⁰ Wydarzenia mają więc miejsce w szary, spowity mgłą, jesienny wieczór. Opis ten tworzy przygnębiający obraz, w rzeczywistości symbolizujący dłuższy okres w życiu człowieka - starość. Podmiot liryczny ujawnia się właściwie dopiero w trzecim wersie pierwszej strofy poprzez zaimek „meni” (ode mnie). Ciche, niejako potajemne odejście młodzieży symbolizuje opuszczanie przez podmiot liryczny owej grupy młodych, od której powoli oddalały go lata życia, aż w końcu młodość zupełnie go opuściła.

Potwierdzać może to jego pozycja w drugiej strofie - zgarbiony, a więc zmęczony wyzwaniem, które stawiało przed nim życie, stoi przy oknie i spogląda na odchodzącą młodzież, pozdrawiając ich, mówiąc: „idźcie w pokój”. Okno jest zaś symbolem bycia pomiędzy dwoma światami i niemożnością lub niechęcią przynależności do żadnego z nich. Owe dwa światy to z jednej strony młodość i starość, z drugiej zaś świat przeżyć wewnętrznych, który przynosi mu ból i cierpienie oraz świat zewnętrzny, z którym nie potrafi się identyfikować i który napawa go rozczarowaniem. Nie pasuje więc do żadnej z tych grup, na zawsze pozostanie rozdarty pomiędzy nimi.

W następnej, dwuwersowej strofie Fogel dokonuje uosobienia nocy, która wdrapuje się na plecy podmiotu lirycznego, opisane przez epitet „roed” (drżący), symbolizujący strach.

²¹⁰Popek Stanisław, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008, str. 120.

Czasownik „jetapes” odnosi się do czynności wspinania się, noc obezwładnia więc osobę mówiącą w wierszu, zdobywa go jak alpinista wysoki szczyt górski.

W kolejnej, krótkiej, składającej się z jednego wersu, strofie noc kontynuuje swój podbój ciała podmiotu lirycznego. Tym razem do użycia czynności przez nią wykonywanej poeta użył czasownika „izchal”, oznaczającego czołganie się i pełzanie, co przywodzi na myśl sposób poruszania się węża, symbolu podstępności, zniszczenia i grzechu. Owa noc przynosząca starość, ma więc niszczycielską moc.

Ostatnie dwa wersy wiersza to dokładne powtórzenie drugiej części pierwszej zwrotki. Świadczy to więc o kompozycji para-klamrowej wiersza, używanej często przez poetę. W obydwu przypadkach poeta powtórzył przysłówek „cheresz” (cicho) dla podkreślenia nastroju wiersza oraz faktu, że upływający czas działa niepostrzeżenie, lecz skutecznie.

Kolejny wiersz - *Al ha-ilan*, również ukazuje sytuację niespokojnej, rozdartej duszy, która nie zazna ukojenia. Miarą jego wyjątkowości są nawiązania do judaizmu, które w wierszach Dawida Fogla występują niezwykle rzadko.

Na drzewie

עַל הָאֵילָן²¹¹

Na drzewie
jesiennym zadrzy liść, zadrzy, zadrzy.

עַל הָאֵילָן
סְתוּי יָרֵעַד עֵלָה, יָרֵעַד, יָרֵעַד.

Wkrótce błądy Jom Kipur będzie się tułał
po duszy.

יָם פְּפוּרִים חוֹר פְּכָר יִתְהַלֵּךְ
בְּנֶפֶשׁ.

A jesienne odległe miasteczko,
przesiąknięte ciemnymi tęsknotami,
zobaczy płacząc nad duszą.

וְעִירַת סְתוּ רְחוֹקָה,
טְבוּלַת גְּעוּגוּעִים פְּהִים,
תִּרְאֶה בּוֹכָה אֶל הַנֶּפֶשׁ.

A dławiąca łza
ani nie wzniesie się do oka.

אֶף הַדְּמְעָה הַמִּתְנִיקָה
הֵן לֹא תַעֲלֶה אֶל הָעֵין.

²¹¹Fogel D., *Al ha-ilan* (...), str. 228.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

Ani nigdy nie opadnie.

וְלֵעוֹלָם לֹא תִרְדּוּ.

Powyższy wiersz jest jednym z niewielu utworów Fogla, w których nie pojawia się pierwszoosobowy podmiot liryczny. Pod względem budowy nie jest on już tak wyjątkowy, ponieważ składa się ze strof o nieregularnej liczbie wersów, które zawierają nierówną ilość słów, dominują w nim jednak krótkie zwrotki.

W wierszu panuje nastrój przygnębienia, melancholii i nostalgii. Atmosferę tę tworzy opis tła sytuacji lirycznej, a więc jesieni, przedstawiony w pierwszej strofie poprzez użycie synekdochy - jesienny liść na drzewie reprezentuje właśnie tę porę roku. Liść został przez poetę ożywiony, ponieważ czasownik go opisujący - „drzeć”, charakterystyczny jest dla istot żywych. Dodatkowo, konotuje on z takimi uczuciami jak strach czy zdenerwowanie. Jeśli bohater liryczny tej strofy odczuwa te emocje, świadczyłoby to o innym zastosowanym środku stylistycznym - personifikacji.

W drugiej zwrotce pojawia się element życia żydowskiego - jedno z najważniejszych świąt - Jom Kipur, przypadające właśnie na okres jesienny. Co ważne, święto to ma charakter pokutny, refleksyjny, należy w jego czasie prosić Boga i bliźnich o wybaczenie.²¹² W wierszu określa je przymiotnik „chiwer” (błady) oraz czasownik „ithalech” (przechadzać się). Epitet kolorystyczny wiąże się z barwą białą, konotuje ze strachem i śmiercią, ale także młodością i delikatnością. Jom Kipur został więc przywołany w strofie drugiej, aby symbolizować nastrój, jaki towarzyszy podmiotowi lirycznemu w okresie jesieni, a refleksje na temat jego postępowania i emocji będą mu towarzyszyły przez dłuższy czas (o trwaniu tego stanu świadczy czasownik „ithalech”, tłumaczony w języku polskim przy użyciu trybu niedokonanego).

W trzeciej, centralnej, najdłuższej, bo składającej się z trzech wersów strofie, bohaterem lirycznym jest jesienne miasteczko, wyrażone przez smichut określony epitetem „dalekie”. W drugim wersie pojawia się kolejny określony przez epitet „kehim” (ciemne) smichut, opisujący bohatera lirycznego z poprzedniej linijki. W strofie tej została także zastosowana personifikacja miasteczka, które będąc w okresie jesiennym tęskni, widzi i płacze nad „duszą” swoją lub jego mieszkańców. Jednocześnie miasto może stanowić

²¹²Więcej: Scherman Nosson, *Yom Kippur - Its Significance, Laws and Prayers*, Mesorah Publications, New York 1989.

synekdochę i reprezentować wszystkich jego mieszkańców, pogrążonych w jesiennej zadumie i tęsknocie za czymś, co utracili wraz z odejściem lata, symbolizującego często rozkwit życia.

Kolejna strofa została zbudowana przez poetę jak poprzednie - składa się z dwóch wersów, mimo że ostatnia jednowersowa zwrotka wiersza jest niejako jej kontynuacją. Jednak została oddzielona, aby wniosek, do jakiego doszła osoba mówiąca w wierszu, mocniej wybrzmiał. Ostatnie dwie strofy, w których bohaterem lirycznym jest łaża, przedstawiają tragiczną sytuację człowieka pogrążonego w smutku i apatii - jego negatywne emocje, symbolizowane przez łażę, nigdy go nie opuszczają. Nie może o nich zapomnieć, nie cofnie czasu ani wypłakanych łez, jednak nigdy także ich nie wytrze, nie otrząśnie się z bólu i na zawsze zawiśnie w próżni smutku. Możliwym jest również, że owa łaża, która nigdy nie spadnie, symbolizuje emocje uwięzione w podmiocie lirycznym, które nie mogą znaleźć ujścia na zewnątrz, nie oczyszczają, lecz jedynie duszą i ograniczają jego możliwości emocjonalne.

Wiersz *Dumam jafuach* (*Cicho przywieje*) przywodzi na myśl wiersze miłosne, omówione w poprzednim podrozdziale.

Cicho przywieje

²¹³דומם יפוח

Cicho przywieje do mnie jesień
i potrząśnie mną do głębi.

דומם יפוח עלי סתו
וירעיד את נימי.

Jego ciemna dusza
będzie się sączyć ciężka w moje oko
i napelni je smutkiem.

בפשו הכהה
תזל כבדה אל עיני
ותעציבה.

Fioletowy sekretny dźwięk
roztrzaska się o moje stopy.

צליל סגל חשאי,
יגוע לרגלי.

I stała się jesień, jesień.

ויהי סתו, סתו.

²¹³Fogel D, *Dumam jafuach* (...), str. 234.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

Kolejny wiersz zbudowany jest podobnie jak poprzedni - pierwsza dwuwersowa strofa, następnie centralna, składająca się z trzech wersów, kolejna dwuwersowa i ostatnia jednowersowa zwrotka, będąca kulminacją i podsumowaniem utworu. Jednocześnie wersy są zdecydowanie krótsze od tych w poprzednich przedstawionych utworach.

Bohaterem lirycznym, o którym mówi podmiot liryczny, jest mężczyzna - świadczy o tym końcówka osobowa „-o” zaimka dzierżawczego trzeciej osoby liczby pojedynczej. Sugerować to może, że osobą mówiącą w wierszu jest kobieta, tak jak to było w przypadku wierszy miłosnych.

Już w pierwszej strofie podmiot liryczny ujawnia się w końcówce „-i” zaimka dzierżawczego. Bohaterem tej zwrotki jest jesień reprezentująca starość, a jej nadejście opisuje przysłówek „dumam” (cicho), symbolizujący przemijający niepostrzeżenie czas, który płynie nieubłaganie. W wierszu po raz kolejny zastosowany został zabieg personifikacji - jesień szarpie włosy podmiotu lirycznego. Czasownik „jar'id” (potrząśnie) tworzy konotacje z przemocą, jednocześnie wers ten jest ciekawie niejednoznaczny. Z jednej strony może sugerować ożywioną porę roku, symbolizującą starość, która w agresywny sposób odbiera człowiekowi młodość, z drugiej jednak strony owo szarpnięcie włosów przez jesienny wiatr tworzy poetycki obraz tej pory roku.

W centralnej, złożonej z trzech wersów, strofie została przedstawiona niezwykle plastyczna wizja, mimo że opisane w niej zostały pojęcia abstrakcyjne. Jej bohaterem jest mężczyzna, być może ukochany podmiotu lirycznego, który ujawnia się w końcówce zaimka dzierżawczego, dołączonej do słowa „niesz” (dusza). Rzeczownik ten został określony poprzez podwójny epitet, rozdzielony graficznie na dwa wersy. Obydwa przymiotniki - ciemny i ciężki tworzą obraz zagubionego człowieka z problemami. Opis dopełnia czasownik „tiszal” (cieknać, sączyć się), który w języku polskim przetłumaczony został przy użyciu trybu niedokonanego, ponieważ sam czasownik sugeruje czynność trwającą, rozciągniętą w czasie. Jednocześnie jego znaczenie kojarzy się z czymś negatywnym, popsutym, czy nawet niszczycielskim i zabójczym - tak jak jad węża sączący się w krew ofiary. W wierszu smutek adresata wypełni oko podmiotu lirycznego i pozbawi go tym samym szczęścia. Oko stanowi synekdochę zastępującą podmiot liryczny i jego emocje, jednocześnie zwykło się o nim mówić jako o „zwierciadle duszy” ukazującym emocje człowieka.

W kolejnej strofie poeta wraca do dwuwiersowej konstrukcji. W pięciu słowach Dawid Fogel zawarł niezwykle poetycki obraz o niejednoznacznej wymowie, do stworzenia którego użył synestezji. Tak więc kolor fioletowy reprezentuje miękkość i melancholię, jednocześnie stanowiąc epitet wyrazu „clil” (dźwięk) wraz z przymiotnikiem „chaszai” (sekretny). Wspólnie tworzą niebanalną metaforę pobudzającą dwa zmysły: słuch i wzrok, dopełnioną przymiotnikiem abstrakcyjnym. Kolejną synestezję tworzy rzeczownik „dźwięk” wraz z czasownikiem „igwa” oznaczający „wygasać, ginąć”, który został przetłumaczony jako „roztrzaskać się” przez wzgląd na słowo z nim zestawione- „le-ragłaj” (o moje nogi).

Ostatnia zwrotka zawiera jedynie jeden wers, stanowiący kulminację sytuacji lirycznej - taki zabieg stylistyczny można było zaobserwować już w poprzednich, omówionych wierszach poety. W poprzednich strofach dominował czas przyszły, w ostatniej zaś czasownik w tym czasie został poprzedzony waw konsekwentnym, co jest oczywistym znakiem, aby interpretować go jako czynność w czasie przeszłym. Oprócz owego czasownika „stać się” wers zawiera jedynie powtórzony dwa razy rzeczownik jesień. Stanowi więc on rodzaj kulminacji smutnego oczekiwania podmiotu lirycznego na nieubłagane nadejście tej pory roku, symbolizującej w rzeczywistości starość i jednocześnie wyrażenie zadumy nad utratą lata, a więc młodości.

Ostatni spośród wybranych wierszy to *Lejlej staw szchorim* (*Czarne noce jesienne*) również należy do grupy utworów, których tematyka oscyluje wokół jesieni - pojawia się ona już w tytule obok motywu nocy i czerni. To, co wyróżnia utwór spośród pozostałych, to obecność dodatkowego tematu - nieszczęśliwej, straconej miłości. Opisanie więc wcześniej elementy są obecne obok siebie w poniższym utworze, a właściwie już w samym jego tytule.

Czarne noce jesienne

לילי סתו שְחֹרִים²¹⁴

Czarne noce jesienne

לילי סתו שְחֹרִים

Oblegają mój dom-

צְרִים עַל מִשְׁכְּנִי -

Przynajmniej nie jestem już sama.

אך אֵין אֲנִי בַּוְדָּה עוֹד.

²¹⁴Fogel D., *Lejlej staw szchorim* (...), str. 255.

Analiza tego wiersza została przeze mnie przeprowadzona samodzielnie. Wynika to z faktu, że w znanej mi literaturze, traktującej o twórczości Dawida Fogla, z którą zapoznałam się wnikliwie, nie znalazłam informacji na temat wybranego przeze mnie wiersza.

Jeśli odszedłeś ode mnie, mój ukochany,
To przyjemnie zamieszkujesz pośrodku
mojego życia,
Aż tak miłe, malutkie istoty,
Wrócisz do mnie.

אם הלכת מני דודי,
הנה שוכן ערב קרב חיי,
ומה ענג, זעיר יצורים,
תשוב תהיה לי.

Przeze mnie powoli do mnie powrócisz

דרכי אט אלי תשובה.

Ukryta tęsknota mężczyzny
Obejmie panowanie nad twoim życiem,
Jak czarne ciężkie chmury
Zabierze cię ode mnie.

כמיהת גבר טמירה
שורה תשרה על חייך,
כעבי שחור כבדים
אף תנהגה מני.

Jednak jeśli odszedłeś ode mnie, mój
ukochany,
Nie jestem już sama.

אך אם הלכת מני, דודי,
אין אני בודדה עוד.

Wiersz *Lejlej staw szchorim* składa się z pięciu strof o nieregularnej ilości wersów. Wyjątkowym w jego strukturze jest graficzne oddzielenie centralnej, najkrótszej zwrotki, składającej się z tylko jednej linijki. Utwór, podobnie jak poprzednie, pozbawiony jest rymów i wyraźnego rytmu.

Podmiotem lirycznym jest kobieta zwracająca się bezpośrednio do ukochanego, który ją opuścił. W pierwszej, trójwersowej strofie osoba mówiąca w wierszu nakreśla sytuację liryczną, w której centrum znajduje się jej samotność. Pierwszy wers zawiera smichut określony epitetem, jedną z ulubionych figur Fogla. Oprócz tego, że „czarne, jesienne noce” stanowią tło czasowe wydarzeń w wierszu są także bohaterami lirycznymi tej zwrotki, poddanymi personifikacji i reprezentują kumulację symboli każdego z elementów tego wyrażenia. Oblegają dom podmiotu lirycznego, stale ją obserwują, napawają ją strachem, niepokojem i smutkiem. Mimo to, woli ona ich towarzystwo od samotności.

Kolejna strofa stanowi wyjaśnienie samotności podmiotu lirycznego - kobieta została opuszczona przez ukochanego. Była jednak na tyle do niego przywiązana, że pomimo odejścia mężczyzny, czuje jego obecność w swoim życiu, a ta możliwość odczuwania przynosi jej radość i utwierdza ją w przekonaniu o powrocie ukochanego. Jego powrót może

dokonać się tylko „przez” podmiot liryczny. Jak gdyby ona sama była bramą, przez którą ma on przejść. Jednocześnie deklaracja ta może świadczyć o wyobrażonym powrocie kochanka, który dokonuje się jedynie w wyobraźni podmiotu lirycznego i tylko poprzez podmiot liryczny, czyli jego myśli i uczucia. Natomiast tajemnicze „miłe, malutkie istoty” mogą symbolizować wspomnienie bliskości i czułości między kochankami.

W kolejnej strofie podmiot liryczny opowiada o tęsknocie mężczyzny. Okazuje się bowiem, że nie tylko kobieta tęskni za swoim ukochanym, lecz także on cierpi z powodu braku jego ukochanej. Tęsknota panuje nad nim całym, obezwładnia go i kieruje jego życiem. Jest jak ciemne chmury wyrażone przez smichut opatrzony epitetem - „awej szchor kwedim”, które zalegają nad jego głową, tak jak „czarne noce jesienne”, oblegające dom podmiotu lirycznego w pierwszej zwrotce. Jednak tęsknota adresata różni się od tęsknoty osoby mówiącej w wierszu. Mimo że emocja ta powinna przybliżać kochanków do siebie, odbiera mężczyznę ukochanej i nie pozwala mu do niej wrócić. Obezwładnia go, niejako nie pozwalając mu się ruszyć.

Zwrotka ta jest więc pełna sprzeczności. Świadczy o tym także zwrot „ukryta tęsknota mężczyzny / obejmie panowanie nad twoim życiem”, który mógłby sugerować, że podmiot liryczny zaczął zwracać się do adresata w trzeciej osobie liczby pojedynczej. Jednak przeczy temu końcówka „-cha” zaimka dzierżawczego przy rzeczowniku „życie” z kolejnej zwrotki.

Ostatnia, dwuwersowa strofa jest powtórzeniem poprzednich wersów ze strofy pierwszej i drugiej. Według Komema, tego typu zabieg retoryczny służy podsumowaniu sytuacji lirycznej lub stanowi retrospektywne spojrzenie na minione wydarzenia, nie jest częścią poetyckiej fabuły.²¹⁵ Jeśli jednak należy on do poetyckiego obrazu, podmiot liryczny uświadamia sobie sytuację swoją i swojego związku, który bezpowrotnie się zakończył, jednak dzięki stale podtrzymywanej tęsknocie, jej ukochany na zawsze będzie z nią, w jej świadomości.

Trzy tematy zawarte w powyżej omówionych wierszach - dzieciństwo, miłość romantyczna i jesień są niezwykle często spotykane w wierszach Dawida Fogla. Jednocześnie symbolizują one etapy cyklu życia człowieka. Poeta upodobał sobie

²¹⁵Komem A., *Ha-ofel we-ha-pele* (...), str. 52.

opisywanie okresów ludzkiej egzystencji poprzez pory dnia i nocy oraz roku, a także emocje targające człowiekiem czy kolory dla nich charakterystyczne. Dla wybranych wierszy o danej tematyce typowy jest jednak pierwszoosobowy, zindywidualizowany punkt widzenia, choć wyjątki od tej reguły znajdują się w wierszach o tematyce jesiennej. Wszystkie charakteryzują się specyficzną dla Dawida Fogla atmosferą delikatności, ulotności i zmysłowości (tę cechę posiadają przede wszystkim wiersze erotyczne) oraz ciszy. Dawid Fogel udowodnił w nich swój kunszt poetycki dzięki wyszukanyim metaforom, synestezjom czy synekdochom, ale także dzięki niezwyklej umiejętności tworzenia poetyckich obrazów i zamkniętych w nich ulotnych wrażeń, emocji czy atmosfery sytuacji lirycznej.

Zakończenie

Dawid Fogel był przedstawicielem nowoczesnej literatury hebrajskiej, tworzącym poza jej centrum, zarówno terytorialnym, czyli Palestynie, jak i metaforycznym, to jest kanonem *ha-moderny*. Poeta ten został przedstawiony jako twórca literatury „marginesu” z powodu wyborów poetyckich, których dokonał. W przeciwieństwie do maksymalistów stawiał jednostkę w centrum swojego poetyckiego zainteresowania. W jego utworach dominowały emocje jednostki, jej cierpienie, samotność, doświadczenia i przeżycia wewnętrzne, które stawiane były ponad wartościami narodowymi i syjonistycznymi.

Jego styl charakteryzowały nieregularność i nieprzewidywalność. Większość utworów to wiersze wolne, bez stałego metrum, w których brak rymowanych wersów i symetrycznych zwrotek. Każda z nich składa się często z dwóch lub trzech nierównych wersów, a nawet z pojedynczej linijki. Odnaleźć w nich można pewną melodię, opartą jednak bardziej na aliteracjach wewnątrz wersu niż na powtarzalności morfemów czy rymów występujących na jego końcu.

Mimo używania przez Fogla tradycyjnego słownictwa związki wyrazowe, jakie tworzył, są zaskakujące. Bardzo często spotkać można zestawienia rzeczownika z przymiotnikiem, rzeczownika z rzeczownikiem bądź z czasownikiem, nierzadko pozbawione miłą kiszur (spójnika) pomiędzy nimi. Najczęstszymi środkami poetyckimi są epitety przymiotnikowe i przysłówkowe, często kolorystyczne, a także synestezje, w używaniu których Fogel był niezwykle biegły. Paradoksalnie pomagały one w tworzeniu impresjonistycznych obrazów poetyckich, opisujących świat przeżyć wewnętrznych. Wśród epitetów kolorystycznych najczęściej stosowana była czerń, która służyła przede wszystkim do opisywania onirycznych i pesymistycznych obrazów emocji człowieka, przepełnionych samotnością, smutkiem, rozczarowaniem i oczekiwaniem na nadejście śmierci. Jak się jednak okazało ciemność, noc i czerń nie zawsze symbolizowały zbliżający się koniec. Ich znaczenia rozszerzały się i różnicowały. Ową zmianę szczególnie zaobserwować można w wierszach na temat dzieciństwa, w których motywy te otrzymują nowe znaczenie związane z uczuciami spokoju, błogości, odpoczynku i wspomnień z przeszłości. Przykładem ilustrującym tę zmianę może być zwrotka z wiersza *Al tira,jaldi*:

Ukryj się dobrze we mnie,
jestem twoją mamą.
Zaciągniemy **ciemną noc** na nasze głowy,
i nikt nas nie znajdzie.

הַחֶבֶא בִּי הַיֵּטִב,
אֲנִי אִמָּךְ.
נִמְשָׁךְ לַיִל אָפֵל מֵעַל לְרֵאשֵׁינוּ,
וְאִישׁ לֹא יִמָּצְאֵנוּ

Obok dzieciństwa kolejnymi najczęstszymi tematami w wierszach Dawida Fogla są miłość oraz elementy przyrody, przede wszystkim pory roku. Trzy wybrane tematy z poezji Fogla reprezentują jednocześnie etapy życia człowieka. W większości przypadków poeta opisuje je poprzez użycie pierwszoosobowej narracji, epitetów kolorystycznych (także tutaj najczęściej występującą barwą jest czerń), synestezji i synekdoch. We wszystkich wybranych wierszach Dawid Fogel stworzył niezwykle, ulotne i zmysłowe obrazy poetyckie. Niektóre z nich przedstawiają często oniryczną i impresjonistyczną sytuację liryczną, nierzadko odległą od rzeczywistości. Do tej grupy należą wiersze z motywem nocy i czerni, na przykład utwór *Be-lejlot jare'ach*, w którym opisane zostały nierzeczywiste sytuacje liryczne rozgrywające się nocą.

W księżycowe noce
gdzieś galopuje jeździec
po drodze zroszonej kurzem,
głuchy galop
wybija więc godzina
w srebrzystą noc.

בְּלֵילוֹת יָרֵחַ - :
אִי-בְּזֶה דוֹהֵר פָּרֵשׁ
בְּאֵבֶק-דָּרָף מְרִבֵּץ,
שְׁעֵטָה עֲמוּמָה
הוֹיָה אִזְ שְׁעָה
בְּכֶסֶף לַיִל.²¹⁶

Także w wierszu *Derech je'arot* można zaobserwować tę samą postać jeźdźca, który jest postacią nierealną, niedającą się umieścić w rzeczywistości.

Na śnieżnej górze, której nigdy nie było
znowu się spotykają
dwaj jeźdźcy
i odwracają się bez słowa
każdy w swoją stronę.

עַל הַר-שֶׁלֶג לֹא-הָיָה
שׁוֹב רָגַע נִפְגָּשִׁים
שְׁנֵי פָרָשִׁים
וּפּוֹנִים אֶין-אִמָּר
אִישׁ לְדַרְכוֹ.

²¹⁶Wszystkie cytaty przytoczone w zakończeniu pracy znalazły się w poprzednich rozdziałach i zostały w nich dokładnie omówione.

Zdarzało się także, że motyw ten wspomagał również opis nierzeczywisty, już nie tyle oniryczny i subtelny, lecz raczej napawający przerażeniem opis destrukcji ludzkiego ciała, symbolizujący kres życia i negatywne emocje z nim związane.

Obok nich starcy,
bez nóg
stoją przepołowieni
i wyciągają
ręce długie i chude.

עַל יָדָם זְקָנִים,
חֲסֵרֵי רַגְלִים,
יַעֲמָדוּ חֲצָאִים
וְשׁוֹלְחִים
יָדִים אָרְכוֹת וְרוֹזוֹת.

Jednocześnie wśród wierszy z motywem nocy i czerni znalazły się także wiersze pełne realizmu, jak na przykład *Afelat lej lkajc*, w którym realizm przejawia się w opisie odczuć zmysłowych:

(...)
dym z fajki woźnicy
i smród końskich odchodów
prześlizgną się przyjemnie przez moją
twarz.

(...)
עָשַׁן הָעֵגְלוֹן הַמְּקַטֵּר
וְרִיחַ גְּלִי הַסּוּסִים
יִחְלִיקוּ עֲרָבִים אֶת פְּנֵי.

Dokładna analiza wybranych wierszy o tematyce dzieciństwa, miłości romantycznej i jesieni jako symbolu ostatniego etapu życia człowieka oraz tych utworów, w których obecny był motyw czerni i nocy, wykazała więc, że dane motywy występują w zdecydowanej większości wierszy i reprezentują różne emocje, choć najczęściej niosą ze sobą negatywny ładunek emocjonalny. Służą do podkreślenia nastroju wierszy o różnej tematyce. Owa tematyka reprezentuje kolejne stadia życia człowieka, które są w nim kluczowe. Zaś niezależnie od tematu utworu jest on przepelniony atmosferą ulotności, ciszy, samotności i zmysłowości, szczególnie w przypadku wierszy erotycznych, którą to atmosferę podkreślają takie epitety przymiotnikowe i przysłówkowe jak: „rach” (miękki), „cheresz” (cicho), „chasza’i” (sekretny), „kalot” (lekko), „boded” (samotny), „cholem” (wyśniony), „dumam” (cicho), a także różne odcienie bieli i jasności, podkreślające niewinność i subtelność kobiecego ciała oraz relacji między kochankami.

Można więc stwierdzić, że Dawid Fogel pisał poezję wyjątkową. W czasach, kiedy królowała tematyka narodowa, mająca służyć podtrzymaniu dyskursu syjonistycznego

i celom narodotwórczym, Fogel tworzył w myśl zasady „sztuka dla sztuki”. Jego wiersze pełne były subtelnego piękna. Powściągliwie i z umiarem dobierał słowa, tworząc wyjątkowe obrazy poetyckie. Owe słowa nie były jedynie ozdobami, mającymi zrobić wrażenie na czytelniku, zaskoczyć go czy zaimponować mu umiejętnościami językowymi, lecz służyły poetyckiemu wyrażeniu emocji i przeżyć wewnętrznych autora także w przypadku, gdy podmiot liryczny nie był z nim tożsamy lub trudno określić kim była osoba mówiąca w wierszu.

W godzinach zmierzchu,
na szarych mgłach jesiennych,
odejdą ode mnie cicho, cicho
młodzi.

בְּשַׁעַת דְּמָדוּמִים,
עַל עֶרְפְּלֵי סָתוּ אֶפּוֹרִים,
יָקְעוּ חֲרָשׁ מְנִי, חֲרָשׁ,
הַנְּעוּרִים.

Kiedy przychodzi do mnie miękka noc
Tak bardzo tęsknią moje dwie małe, białe
piersi
za tobą, mój ukochany!

וּבָבֵא אֵלַי הַלֵּילָה הַרֹדֶה,
מֵהַ יַעֲרָגוּ שְׁנֵי שְׂדֵי הַקְּטָנִים, הַחֲוָרִים
אֵלַיָּהּ, דּוֹדֵי!

Potwierdza to używanie prostego słownictwa, a także wielu czasowników i bezpośrednich zwrotów do adresata.

Wszystkie moje drogi prowadzą do ciebie,
tato!

כָּל שְׂבִילֵי בָּאִים אֵלַיָּהּ, אָבִי!

Mimo prostego słownictwa i nieskomplikowanych konstrukcji gramatycznych Dawid Fogel stworzył niezwykle zestawienia słów przy użyciu poszczególnych środków poetyckich, takich jak:

- epitety, także kolorystyczne, których poeta używał, aby podkreślić nastrój wiersza:

miękka noc

הַלֵּילָה הַרֹדֶה

moje dwie małe, białe piersi

שְׁנֵי שְׂדֵי הַקְּטָנִים, הַחֲוָרִים

błękitny smutek swoich oczu

תּוֹגַת עֵינָיָהּ הַחֲבֵלָה

Nasycony swoimi czarnymi nocami,
bezwiezdnyimi.

רוה ליליו השחורים,
חדלי הפוכבים.

- porównania:

Delikatnie podniosło się dwoje moich oczu
na mą duszę
jasną
jak błękitne wiatry o złotawym poranku.

וקלות רחפו שתי עיני על נפשי
הבהירה
פתכלי רוחות תוד בקר זהבה.

(...) i popłynę cichutko
jak jasny księżyc po falach nocy.

ואשקה לי חרש
פסהר הבהיר על גלי הליל.

- synekdochy:

W nocie
zbliza się do okna
palec długi i chudy
i puka w okno.

בלילות
קרבה אל החלון
אצבע ארפה ורזה
ודפקת בחשא.

Proste i skromne listy
Piszac je, napracowała się ciężka ręka

מכתבים פשוטים וענוים,
עמלה יד כבדה לקתבם -

- metafory i personifikacje:

A jesienne odległe miasteczko,
prześlknięte ciemnymi tęsknotami,
zobaczy płacząc nad duszą.

ועירת סתו רחוקה,
טבולת געגועים פהים,
תראה בוכה אל הנפש.

Cicho przywieje do mnie jesień
i potrząśnie mną do głębi.

דומם יפותח עלי סתו
וטרעיד את נימי.

Czarne nocie jesienne
Oblegają mój dom-
Przynajmniej nie jestem już sama.

לילי סתו שחורים
צרים על משפני -
אך אין אני בודדה עוד.

Ciemność nocy letniej

אפלת ליל קיץ

przytula po kryjomu
pola parujące ciepłą parą.

חֹבֶקֶת בְּחֻשָּׁאֵי
שָׂדוֹת מִהֶבְלִים אֵד תָּמִים.

Jeśli zbliży się noc do twojego snu -
wyjdź do niej naga.

כִּי יִגַּשׁ הַלַּיִל אֶל חֲלוֹנְךָ -
צֵאֵי אֵלָיו עֲרֹמָה.

Miękko wypłynie i szernieje
wokół twojego beztroskiego piękna
i dotknie krańców twojej piersi.

רַךְ יִזַּל וַיִּשְׁחִיר
סָבִיב יִפְּנֵךְ הַשּׁוֹקֵט
וַיִּגַע קְצוֹת שָׁדֶיךָ.

Na moje drżące plecy
wdrapie się powoli noc.
Nieśliśmy pełne czarki,
wyrastając z błękitnego dzieciństwa.

עַל גּוֹי הָרוֹעֵד
אִט יִטַּפֵּס הַלַּיִלָּה.
גָּבִיעִים מְלֵאִים נְשָׂאנוּ,
עַת עֲלִינוּ מִתּוֹךְ יְלָדוֹת כְּחֻלָּה.

Nasze błyszczące życie
Wylaliśmy na ziemię pochopnie
na całą długość drogi!

חַיֵּינוּ הַנוֹצְצִים
אֵיךְ שִׁפְכְנוּ אֶרְצָה בְּחֻפְזָנוּ,
לְאֶרֶץ כָּל הַדֶּרֶךְ!
!

- synestezje, w tworzeniu których stał się niedościgniony:

Fioletowy sekretny dźwięk
umrze u moich stóp.

צִלִּיל סֵגֶל חֻשָּׁאֵי,
יָגוּע לְרַגְלֵי.

Przez lasy
mija noc ciche echo
jak bladoniebieska nić.

דֶּרֶךְ יַעֲרוֹת
עוֹבֵר לַיְלָה הַד חֲרִישֵׁי
כְּחוּט תְּכֵלֶת.

Wszystkie wyżej wymienione środki stylistyczne świadczą o kunszcie autora i umiejętności zbudowania poetyckiego nastroju przy użyciu prostego słownictwa. Owe słowa zestawiane są przez poetę w taki sposób, że tworzą wspólnie zaskakujące literackie połączenia. Dawid Fogel tworzył relację pomiędzy emocją a poetyckim obrazem, który ją ilustrował, co zaobserwować można w wielu omówionych wierszach, np.: w utworze *Le'at olim susaj*:

Powoli wspinają się moje konie
po zboczach góry,
Noc zamieszkała już czarno
w nas i we wszystkim.

לְאֵט עוֹלִים סוּסֵי
עַל מַעְלֵה הַהָר,
לְיָלָה כְּבֵר שׁוֹכֵן שְׁחֹר
בְּנוֹ וּבְכָל.

Przytoczona zwrotka wyraża uczucie smutku i melancholii zobrazowane w niezwykle sposób poprzez poetycki obraz wspinania się koni, wraz z którym zapadała noc i zapanowała nad podmiotem lirycznym. To działanie świadczy także o niezwyklej umiejętności Dawida Fogla uchwycenia ulotnych chwil i zamknięcia wrażeń zmysłowych z nimi związanych w wierszu, tak jak w utworze *Afelat lejl kaje*:

W powozie skrzypiącym ciężko
pojadę do obcego kraju,
dym z fajki woźnicy
i smród końskich odchodów
prześlizgną się przyjemnie przez moją
twarz.

בְּעֵגְלָה חוֹרֶקֶת בְּכִבְדוֹת
אֶל הַנֶּכֶר אֶסְעָה,
עֵשֶׁן הָעֵגְלוֹן הַמְקֻטֵּר
וְרִיחַ גְּלֵי הַסּוּסִים
יִתְחַלְקוּ עֲרָבִים אֶת פְּנֵי.

Dawida Fogla można więc nazwać mistrzem utrwalania chwil i emocji dzięki niezwykłym obrazom poetyckim. To poeta dojrzały, pełen refleksji na temat życia wewnętrznego człowieka, który właśnie tematowi uczuć poświęcił swoją poezję. Z nostalgią spoglądał na czas dzieciństwa, który postrzegał jako najpiękniejszy okres w życiu człowieka, pełen beztroski i radości. Doceniał także chwile zakochania, kiedy ludźmi targają różne emocje, zarówno pozytywne, jak i negatywne, wypełniające ich smutkiem i tęsknotą. Interesował go także temat śmierci i starości, jako okres dojrzałości człowieka i posiadania przez niego doświadczenia, jako czas refleksji i nostalgii, powrotu myślami do dzieciństwa. Nie stronił od opisywania emocji negatywnych, przeżyć bolesnych i sytuacji granicznych, do opisu których często używał właśnie barwy czarnej i motywu nocy.

Bibliografia

W języku hebrajskim

1. אבן-זהר איתמר, הספרות העברית הישראלית: מודל היסטורי, ב: "הספרות" 3/4 (1973), עמ' 440-427.
2. ברינקר מנחם, הספרות העברית כספרות אירופית, ירושלים 2016.
3. ברקי עדה, אל המרחק השחור. ההלך בשירת דוד פוגל, ב: "מאזנים" 2/51 (יולי 1980), עמ' 123-120.
4. ברקי עדה, שלושה שירי קיץ, ב: "מאזנים" 6/49 (נובמבר 1979), עמ' 333-331.
5. גולדברג לאה, פגישה עם משורר: על אברהם בן יצחק סונה, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, תל אביב 1952.
6. זך נתן, בעקבות משורר שנשכח. על דוד פוגל, ב: השירה שמעבר למלים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011, עמ' 224-218.
7. זך נתן, לאקלימן הסגנוני של שנות החמישים והשישים בשירתנו, ב: השירה שמעבר למלים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 2011, עמ' 171-165.
8. זך נתן, "לילה כבר שוכן שחור..." , ב: "דבר" (11.12.1959), עמ' 7-8.
9. לאור דן, לאן הובלו העצורים? על הפרק החסר בכרוניקת המלחמה של דוד פוגל, ב: ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, אוניברסיטת תל אביב, תל אביב 2005, עמ' 411-385.
10. מירון דן, אימהות מייסדות, אחיות חורגות, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1991.
11. מירון דן, הרפיה לצורך נגיעה, עם עובד, תל אביב 2005.
12. מירון דן, מבוא, ב: זמן יהודי חדש. תרבות יהודית בעידן חילוני מבט אנציקלופדי, כתר, תל אביב 2007, כרך 3, עמ' 2-6.
13. מירון דן, ספרות עברית חדשה, ב: זמן יהודי חדש. תרבות יהודית בעידן חילוני מבט אנציקלופדי, כתר, תל אביב 2007, כרך 3, עמ' 18-6.
14. פגיס דן, קיום לביוגרפיה, ב: פוגל דוד, כל השירים, הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1972, עמ' 13-33.
15. פוגל דוד, בבית המרפא, ב: תחנות כבות, הוצאת הקיבוץ המאוחד: ספרי סימן קריאה, תל אביב 1990, עמ' 264-199.

16. פוגל דוד, כולם יצאו לקרב, ב: תחנות כבות, הוצאת הקיבוץ המאוחד: ספרי סימן קריאה, תל אביב 1990, עמ' 65-197.
17. פוגל דוד, כל השירים, הוצאת הקיבוץ המאוחד, תל אביב 1998.
18. פוגל דוד, קצות הימים, ב: תחנות כבות, הוצאת הקיבוץ המאוחד: ספרי סימן קריאה, תל אביב 1990, עמ' 269-326.
19. פוגל דוד, רומן וינאי, עם עובד, תל אביב 2012.
20. פוגל דוד, שפה וסגנון בספרותינו הצעירה, ב: "סימן קריאה: ריבעון מעורב לספרות" 4/3 (1974), תל אביב, עמ' 387-390.
21. צביה ליטבסקי, "טבע אחר בי נעור".
- http://www.helicon.org.il/site/detail/detail/detailDetail.asp?detail_id=867375
22. צינוביץ משה, אישים וקהילות, תל אביב 1990.
23. קומם אהרון, האופל והפלא. עיונים ביצירתו של דוד פוגל, אוניברסיטת חיפה/זמורה ביתן, תל אביב/חיפה 2001.
24. שלונסקי אברהם, ילקוט אשל, תל אביב 1960.
25. שלונסקי אברהם, עמל, ב: שישה סדרי שירה: כל שירי אברהם שלונסקי, ספריית פועלים, תל אביב 2002, כרך 2, עמ' 15.
26. שלונסקי אברהם, פרקי יומן, תל אביב 1981.

W innych językach

1. Anderson Benedict, *Imagined Communities: Reflections of the Origin and Spread of the Nationalism*, London 1991.
2. Borzymińska Zofia, Żebrowski Rafał, *Polski słownik judaistyczny. Dzieje. Kultura. Religia. Ludzie*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2003.
3. Coffin Edna, Bolozky Shmuel, *A Reference Grammar of Modern Hebrew*, Cambridge University Press, Cambridge 2005.
4. Dąbrowska Alicja, *Symbolika barw i światła w „Hymnach” Jana Kasprowicza*, Wydawnictwo Akademii Bydgoskiej im. Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2002.

5. Fogel Dawid, *Language and Style in Our Young Literature*, w: „Prooftexts” 13/1 (January 1993), Indiana University Press.
6. Gadamer Hans George, *Symbol i alegoria*, w: *Symbole i symbolika*, Warszawa 1990.
7. Gluzman Michael, *Unmasking the Politics of Simplicity in Modernist Hebrew Poetry: Rereading David Fogel*, w: „Prooftexts” 13/1 (January 1993), Indiana University Press.
8. Goethe Wolfgang Johann, *Nauka o barwach*, w: *Wybór pism estetycznych*, Warszawa 1981, str. 289-324.
9. Grynberg Anne, *Les camps de la honte: les internes juifs des camps francais, 1939-1944*, Editions La Decouverte & Syros, Paris 1999.
10. Kronfeld Chana, *Fogel and Modernism: A Liminal Moment in Hebrew Literary History*, w: “Prooftexts” 13/1 (January 1993).
11. Kronfeld Chana, *On the Margins of Modernism*, University of California Press, Berkley 1996.
12. Krukowska Halina, *Noc poetów, noc filozofów*, w: *Noc. Symbol - Temat - Metafora*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2012, t.2.
13. *Księga Rodzaju*, w: *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza w tłumaczeniu Izaaka Cyilkowa*, Austeria, Kraków 2010.
14. *Księga Liczb*, w: *Tora. Pięcioksiąg Mojżesza w tłumaczeniu Izaaka Cyilkowa*, Austeria, Kraków 2010.
15. *Księga Hioba* w tłumaczeniu Izaaka Cyilkowa, Austeria, Kraków 2010.
16. Kulas Dariusz, *Noc w kulturze – noc kultury*, w: *Noc. Symbol – Temat – Metafora*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2011, t.1.
17. Lloyd David, *Nationalism and Minor Literature*, Berkley, 1987.
18. Nowy Testament, w: *Biblia Tysiąclecia*.
19. Saganiak Magdalena, *Wewnętrzne doświadczenie nocy i ciemności*, w: *Noc. Symbol - Temat - Metafora*, Wydawnictwo Uniwersyteckie Trans Humana, Białystok 2011, t.1.
20. Parandowski Jan, *Mitologia. Wierzenia i podania Greków i Rzymian*, Wydawnictwo Puls, Londyn 1922, str. 36-37.

21. Popek Stanisław, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2008.
22. Scherman Nosson, *Yom Kippur - Its Significance, Laws and Prayers*, Mesorah Publications, New York, 1989.
23. Seidman Naomi, „*It is you I speak from within me*”: *David Fogel’s Poetics of the Feminine Voice Author(s)*, w: “Prooftexts” 13/1 (January 1993), Indiana University Press.
24. Tomaszewska Grażyna, *Jak widzi dusza? Estetyka i metafizyka światła w „Panu Tadeuszu”*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2007.
25. Weingreen Jacob, *A Practical Grammar for Classical Hebrew*, Oxford University Press 1963.

Źródła internetowe

1. http://www.yivoencyclopedia.org/article.aspx/Baron_Devorah
2. http://dir.icm.edu.pl/pl/Slovník_geograficzny/Tom_I/159
3. http://www.jhi.pl/psj/konferencja_w_Czerniowcach
4. http://www.jhi.pl/psj/Eljaszew_Izydor
5. <http://www.jewishmag.com/118mag/avrahambenyitzhak/avrahambenyitzhak.htm>