

Uniwersytet Warszawski
Wydział Orientalistyczny

Jowita Pańczyk

Numer albumu: 370883

***Medinat Aszkenaz* Roya Hasana na tle
walki kulturowej Żydów mizrachijskich w
Izraelu**

Praca licencjacka na kierunku
orientalistyka
w zakresie hebraistyki

Praca wykonana pod kierunkiem
Prof. dr. hab. Shoshany Ronen
Dr. hab. Marka Baraniaka

Zakład Hebraistyki

Warszawa, wrzesień 2018

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 przez 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

Celem niniejszej pracy było przedstawienie wiersza *Medinat Aszkenaz* autorstwa Roya Hasana na tle szerszego kontekstu historyczno-politycznego-poetyckiego, z uwzględnieniem działalności współczesnej izraelskiej grupy poetyckiej *Ars Poetica*. W Polsce zagadnienie to nie było jeszcze szerzej opracowane.

W pierwszym rozdziale zaprezentowano historię społeczności mizrachijskiej w Izraelu. Drugi rozdział skupia się na historii i charakterystyce poezji mizrachijskiej, ze szczególnym uwzględnieniem twórczości Ereza Bitona. Trzeci rozdział został poświęcony grupie poetyckiej *Ars Poetica*. W czwartym rozdziale przedstawiono biografię Roya Hasana, oraz przekład polski utworu *Medinat Aszkenaz* i próbę jego interpretacji.

Praca opiera się na oryginalnym tekście wiersza, opracowaniach, głównie izraelskich, dotyczących tej kwestii, artykułach prasowych oraz wywiadach przeprowadzonych z poetą.

Słowa kluczowe

Mizrachijczycy, poezja izraelska, Ars Poetica, Roy Hasan, konflikt kulturowy, tożsamość mizrachijska

Dziedzina pracy (kody wg programu Socrates-Erasmus)

08900 (inne nauki humanistyczne)

Tytuł pracy w języku angielskim

Medinat Ashkenaz by Roy Hasan in the context of the Cultural Struggle of Mizrahi Jews in Israel

Spis treści

WSTĘP	3
ROZDZIAŁ 1 ZARYS HISTORII ŻYDÓW MIZRACHIJSKICH W PAŃSTWIE IZRAEL	6
1.1. MIZRACHIM – PRÓBA DEFINICJI	6
1.2. STOSUNEK OFICJALNYCH OŚRODKÓW WŁADZY DO ARABSKIEJ KULTURY ŻYDÓW WSCHODNICH	8
1.3. PRZYBYCIE ŻYDÓW WSCHODNICH DO PAŃSTWA IZRAEL	8
1.3.1. Jemeńczycy	9
1.3.2. Irakijczycy	9
1.3.3. Żydzi z Afryki Północnej	10
1.4. PROCES ABSORPCJI	10
1.4.1. Ma'abarot – obozy przejściowe	10
1.4.2. Miasteczka rozwojowe	11
1.5. POLITYCZNA REAKCJA MIZRACHIM	13
1.5.1. Wadi Salib	13
1.5.2. Czarne pantery	13
1.5.3. Wymuszona modernizacja	14
1.5.4. Kontrkultura	16
1.6. WNIOSKI	17
ROZDZIAŁ 2 POEZJA MIZRACHIJSKA W IZRAELU	20
2.1. DEFINICJA	20
2.2. HISTORIA LITERATURY MIZRACHIJSKIEJ	21
2.3. EREZ BITON – OJCIEC WSPÓŁCZESNEJ POEZJI MIZRACHIJSKIEJ	22
2.3.1. Najważniejsze wiersze i cechy twórczości Ereza Bitona	23
2.4. TEMATYKA POEZJI MIZRACHIJSKIEJ	26
2.4.1. Trauma i postpamięć	26
2.4.2. Marginesy	27
2.4.3. Diaspora	28
2.4.4. Arabskość i język arabski	29
2.5. POLITYKA	30
2.5.1. Mizrachijska poezja polityczna	30
2.5.2. Trzecia możliwość	32
2.6. WYZWANIA	33
ROZDZIAŁ 3 ARS POETICA	35
3.1. POCZĄTKI DZIAŁALNOŚCI ARS POETIKI	35
3.1.1. Nazwa	36
3.1.2. Charakterystyka środowiska i organizowanych wydarzeń	36

3.2. ARS POETICA JAKO ZJAWISKO SPOŁECZENE	38
3.2.1. Poezja, hafla, tańce brzucha	38
3.2.2. Komponent polityczny	38
3.2.3. Inicjatywy poprzedzające Ars Poetikę	39
3.2.4. Poezja jako narzędzie protestu	39
3.2.5. Kontakt z odbiorcą	40
3.3. KRYTYKA	40
3.4. PODSUMOWANIE	42
ROZDZIAŁ 4 UTWÓR MEDINAT ASZKENAZ	44
4.1. BIOGRAFIA „KRÓLA PAŃSTWA ASZKENAZ”	44
4.2. WEJŚCIE DO ŚWIATA „ASZKENAZYJSKICH ELIT”	45
4.2.1. Próby porównań	45
4.3. ODBIÓR TWÓRCZOŚCI ROYA HASANA I JEGO WIZERUNKU	46
4.3.1. Próby odczytu	46
4.3.2. Konteksty	46
4.3.3. Inspiracje	47
4.3.4. Rola współczesnego poety	48
4.3.5. Odbiór krytyki	48
4.3.6. Wyobrażony wizerunek	49
4.4. <i>MEDINAT ASZKENAZ</i> – PRÓBA PRZEKŁADU I INTERPRETACJA	50
4.4.1. Próba interpretacji	53
4.4.2. Manifest? Pamflet?	60
4.4.3. Kraj Aszkenaz – próba lokalizacji	60
4.4.4. Odpowiedzi na <i>Medinat Aszkenaz</i>	61
4.5. CO PRZYNIESIE PRZYSZŁOŚĆ	62
ZAKOŃCZENIE	64
BIBLIOGRAFIA	66

Wstęp

Myśląc o kulturze izraelskiej, większość polskiego społeczeństwa posługuje się przede wszystkim kliszami prezentującymi kulturę Żydów aszkenazyjskich, ma przed sobą stereotypowe wyobrażenia o Żydach ze wschodnioeuropejskich miasteczek. Zapomina się, że Izrael, mimo swojego przekonania o przynależności do kręgu europejskiej rodziny, geograficznie związany jest ze Wschodem, a sporą część jego społeczeństwa stanowią Żydzi z obrębu kultury arabskiej.

Podkreślanie związków Państwa Izraela ze Starym Kontynentem oraz fakt, że syjonizm i większość tych, którzy odpowiadali za faktyczną realizację jego najważniejszych założeń, pochodzili z Europy, wyznaczyło budowanie państwa, jego instytucji, relacji społecznych w oparciu o europejskie modele, przy jednoczesnym odrzuceniu kultury, historii, dziedzictwa tych Żydów, którzy przybyli do „aszkenazyjskiego państwa”¹ z państw arabskich.

Celem mojej pracy jest zwrócenie uwagi czytelnika, w szczególności zainteresowanego studiami hebraistycznymi, na temat, któremu, moim zdaniem, nie poświęca się odpowiedniej uwagi – tj. współczesnej twórczości Żydów mizrahijskich osadzonej w historii tej społeczności w Izraelu. Postanowiłam przyjrzeć się bliżej poezji konkretnego artysty, Roya Hasana, którego twórczość przepełniona politycznymi treściami wyróżnia się na tle mozaiki współczesnych mizrahijskich głosów. Co więcej, temat ten zainteresował mnie ze względu na fakt, że znajduje się na pograniczu zarówno literaturoznawstwa, socjologii i historii, a także jest ważnym elementem współczesnej dyskusji w społeczeństwie izraelskim, wzbudzającym szczególne zainteresowanie młodych Izraelczyków, którzy poszukują alternatywnej formy wyrażenia swojej tożsamości, sprzeciwiającej się syjonistycznej narracji.

W dobie postnowoczesności słyszalny jest głos tych, którzy do tej pory milczeli. *Mizrahi studies* łatwo połączyć z dyskursem feministycznym, postkolonialnym czy z rozważaniami na temat wielokulturowości, polityki tożsamościowej, nierówności klasowej (Behar 2008, 91,96). Pojawiły się warunki, by odejść od narracji o jednolitym społeczeństwie izraelskim, zaczęto akceptować pluralizm kulturowy. Chęć powrotu do korzeni, poznania prawdziwych historii przodków, nostalgia sprawiły, że w obrębie

¹ Takie określenia Państwa Izrael pojawia się w twórczości członków ruchu Ars Poetica, Roy Hasan swoim wierszem *Medinat Aszkenaz* wprowadził to sformułowanie do oficjalnego dyskursu. Należy pamiętać, że jest to określenie nacechowane emocjonalnie, wyraża radykalną postawę prezentowaną przez artystę i nie jest wspólne dla wszystkich członków grupy poetyckiej.

izraelskiego społeczeństwa coraz wyraźniejszy staje się głos młodego pokolenia artystów, których przodkowie przybyli do Izraela z Maroka, Jemenu czy Iraku. Patrząc na doświadczenia starszych generacji, widzą oni często odbicie swojego własnego losu. Ich coraz większe wpływy polityczne, a także spory udział w tworzeniu izraelskiej kultury masowej dają im większą legitymację. Świadomi, bardziej odważni mówią głośno o swojej skomplikowanej relacji z Państwem Izrael. Jeden z najbardziej wyraźnych głosów w tej dyskusji prezentuje grupa poetycka *Ars Poetica*², zaś wśród jej najbardziej słyszalnych członków można wyróżnić wyżej wspomnianego Roya Hasana, autora wiersza *Medinat Aszkenaz*, któremu to utworowi na tle trwającej „walki” chciałabym się przyjrzeć.

W swojej pracy przyjąłem zapis imion i nazwisk autorów zgodny z angielską transkrypcją, gdyż zgodnie z takim zapisem funkcjonują oni w obrębie międzynarodowego środowiska akademickiego oraz artystycznego. Jednocześnie wszelkie terminy naukowe i nazwy własne będę zapisywać zgodnie z zasadami uproszczonej transkrypcji polskiej. Wszelkie tłumaczenia z języka hebrajskiego i angielskiego, jeśli nie wskazałam inaczej, są moim wolnym przekładem. Pragnę zwrócić szczególną uwagę na fakt, że tytuły tomików poezji i wierszy, do których będę się odnosić w kolejnych rozdziałach, również są moim własnym tłumaczeniem, gdyż do tej pory nie powstały żadne przekłady tej twórczości na język polski. Ilekroć było to jednak możliwe, sugerowałam się angielskimi próbami przekładu, starając się wybrać wariant jak najbliższy oryginałowi.

Metodologia mojej pracy polega na przedstawieniu utworu *Mediant Aszkenaz* na tle szerszego kontekstu, który stanowi historia wspólnoty i poezji mizrachijskiej w Izraelu oraz współczesne zjawisko z pogranicza sztuki i socjologii, jakim jest *Ars Poetica*. Po przedstawieniu szerszego tła, osadzeniu utworu w kontekście zaproponuję subiektywną interpretację wiersza.

W pierwszym rozdziale pracy skupię się na przedstawieniu historii Żydów mizrachijskich w Państwie Izrael, z naciskiem na wydarzenia i procesy, które w największym stopniu wpłynęły na proces formowania współczesnej, grupowej tożsamości mizrachijskiej. W rozdziale drugim przedstawię najważniejsze informacje dotyczące poezji mizrachijskiej tworzonej w Państwie Izrael, ze szczególnym uwzględnieniem najważniejszych motywów i szczególnej roli przypisywanej Erezowi Bitonowi, który jest postrzegany jako ojciec współczesnej poezji mizrachijskiej. W trzecim rozdziale dokonam krótkiej charakterystyki współczesnej grupy poetyckiej *Ars Poetica*, z którą był związany

² Historia i charakterystyka tej grupy poetyckiej zostanie przedstawiona w dalszej części pracy.

Roy Hasan, a także przedstawię argumenty, dlaczego ta grupa, moim zdaniem, jest także zjawiskiem społecznym. W ostatnim rozdziale zaprezentuję swój przekład utworu *Medinat Aszkenaz*, poprzedzony przedstawieniem biografii Roya Hasana, by na samym końcu dokonać jego interpretacji.

Ze względu na fakt, że temat, który poruszam, dopiero od kilku lat przykuwa uwagę środowiska akademickiego, to nadal brakuje opracowań dotyczących współczesnej poezji mizrahijskiej w Izraelu. Prace, które przywołam, w większości przedstawiają historię tej poezji, jej najważniejsze motywy, ale nie dokonują krytycznej oceny tych utworów, w szczególności w odniesieniu do twórczości osób związanych z *Ars Poetiką*. Poezja mizrahijska została w ostatnich latach zaprezentowana szerszemu gronu czytelników dzięki współpracy gazety *Haaretz* z członkami *Ars Poetiki*. Redaktorzy *Haaretz* jako pierwsi umożliwili twórcom mizrahijskim publikację literackich prób, jednocześnie rozpoczynając krytyczną dyskusję na temat ich twórczości, dlatego często w swojej pracy będę odwoływać się do materiałów z tej gazety. Innymi materiałami, z których skorzystam, będą ogólne opracowania dotyczące historii społeczności mizrahijskiej, nieliczne publikacje w języku hebrajskim dotyczące poezji mizrahijskiej, fragmenty wywiadów przeprowadzonych z Royem Hasanem oraz pierwszy tomik poezji wydany przez artystę.

Pragnę także zwrócić szczególną uwagę czytelnika na ogromne upolitycznienie tematu, którym się zajmuję. Kwestia mizrahijska, w szczególności współczesna poezja takich twórców jak Roy Hasan, wzbudza skrajne emocje. Każdemu, kto podejmuje próbę opisu tego zjawiska, trudno odciąć się od swoich własnych poglądów i presji, by wyrazić własne zdanie. Niemniej postaram się, by praca była jak najbardziej obiektywna, jednakże uważam, że momentami zupełne odrzucenie własnej perspektywy jest niemożliwe.

Rozdział 1 Zarys historii Żydów mizrachijskich w Państwie Izrael

Swoje rozważania na temat charakteru współczesnej twórczości Żydów wschodnich rozpocznę od zarysowania kontekstu historyczno-społeczno-politycznego, innymi słowy, krótkiego przedstawienia historii wspólnoty Żydów wschodnich w Państwie Izrael. Moim zdaniem twórczości Roya Hasana, jak i całego fenomenu ruchu *Ars Poetica* nie sposób zrozumieć bez tej podstawowej wiedzy. Rozdział ten rozpocznę od przedstawienia próby definicji tego, kim są Żydzi mizrachijscy, najważniejszych wyznaczników ich kolektywnej kultury, z uwzględnieniem stosunku oficjalnych władz państwowych do tej kultury. Następnie opiszę historię tej grupy w Państwie Izrael, rozpoczynając od krótkiej charakterystyki przybycia do Izraela trzech grup – Żydów jemeńskich, irackich i tych z Afryki Północnej. Następnie opiszę proces absorpcji i próby integracji oraz asymilacji Żydów mizrachijskich z resztą izraelskiego społeczeństwa. Kolejnym elementem tego rozdziału będzie uwzględnienie polityczno-kulturowej odpowiedzi Mizrachijczyków na ich sytuację w Państwie Izrael.

1.1. Mizrachim – próba definicji

Terminem ważnym dla mojej pracy jest pojęcie *mizrachim* określające Żydów pochodzących z krajów arabskich, stawiane w opozycji do *aszkenazim*, Żydów z Europy Środkowo-Wschodniej, czy do *sfaradim*, czyli potomków Żydów, którzy mieszkali na terenie Półwyspu Iberyjskiego³.

W okresie diaspory Żydzi zamieszkiwali różne obszary globu. Przez setki lat zachowując swoją własną kulturę, ulegali wpływom lokalnym, które odcisnęły piętno na charakterze poszczególnych wspólnot. Te właśnie różnice pomiędzy poszczególnymi grupami Żydów, wynikające z lokalnych uwarunkowań, stały się wyznacznikiem charakteru poszczególnych wspólnot żydowskich.

Sama nazwa *mizrachim* wskazuje na kontekst geograficzny. Odnosi się do słowa *mizrach*, które w języku hebrajskim oznacza wschód. Zatem *mizrachi* to Żyd wschodni, orientalny, przybyły do Izraela z państw muzułmańskich, będących pod wpływem szeroko rozumianej kultury arabskiej. Fakt ten sugeruje, że określenie to będzie stosowane wobec Żydów z odległych części świata, których z europejskiej perspektywy postrzegamy jako

³ Termin *sfaradim* był i nadal jest błędnie używany na zbiorcze określenie wszystkich nie-aszkenazyjskich Żydów.

orientalnych. Żydzi z Afryki Północnej, Jemenu, Iraku czy Iranu łączeni są tym jednym przymiotnikiem. W swojej pracy będę posługiwać się sformułowaniem *mizrachim* lub Żydzi wschodni. Na potrzeby swojej pracy będę stosować także przymiotnik mizrachijski i kolektywne określenie Mizrachijczycy.

W pewnym sensie termin ten jest hybrydą, sztucznie stworzoną definicją, która miała za zadanie pomóc w asymilacji w Państwie Izrael społeczności funkcjonującej pomiędzy dwiema kulturami – żydowską i arabską kulturą państw, z których przybyli. O złożoności samego określenia *mizrachim* pisze Ella Shohat w artykule o wymownym tytule: *The Invention of the Mizrahim*. W ujęciu syjonistycznej ideologii: „określenie Żyd arabski (Arab Jew) jest oksymoronem, niewłaściwą nazwą, konceptualną niemożliwością” (Shohat 1999, 6). Jedno słowo stało się terminem mającym spajać tak różnorodne społeczności⁴.

Sama nazwa *mizrachim* zaczęła być powszechnie używana dopiero w latach 90. jako alternatywa dla ogólnego określenia *bnej edot ha-mizrach*, oznaczającego potomków wschodnich grup etnicznych. Co ważne, termin *mizrachim* wyraża nie tylko geograficzne powiązanie Żydów, ale i wspólnotę ich późniejszych doświadczeń w Izraelu (Shohat 1999, 13-14).

Co więcej, coraz częściej w akademickim dyskursie używane jest określenie Żydzi arabscy (Arab Jews), szczególnie gdy mówi się o ciężkich doświadczeniach związanych z wymuszonym odrzucaniem arabskości *mizrachim* (Levy 2017, 81).

Mizrachim mimo demograficznego potencjału dla młodego państwa, posiadali niewielki wpływ na kształt swojej nowej ojczyzny. Spychana na margines narracja musi zostać w końcu wysłuchana, gdyż zgodnie z raportem „Żydzi, według kraju pochodzenia i wieku”⁵ na rok 2016, przygotowanym przez Centralne Biuro Statystyczne na 6.390,3 mln Żydów mieszkających w Izraelu, aż 1.566,7 mln stanowią Żydzi, których przodkowie urodzili się w Azji lub w Afryce lub sami ankietowani urodzili się w Azji lub w Afryce⁶.

⁴ Niemniej podobne zastrzeżenia można mieć wobec kolektywnego określenia wszystkich Żydów europejskich mianem Aszkenazyjczyków. Jak widać, w obu przypadkach jest to spore uproszczenie.

⁵ http://www.cbs.gov.il/reader/shnaton/shnatone_new.htm, dokument nr 2.8 *Jehudim, left eret moca wa-gil*

⁶ W raporcie za kraj pochodzenia przodków przyjmuje się kraj, w którym urodził się ojciec. Co więcej, należy jednak pamiętać, że nie wszystkie wspólnoty Żydów afrykańskich i azjatyckich możemy określić jako *mizrachim*, mam tutaj na myśli przede wszystkim Żydów z Etiopii.

1.2. Stosunek oficjalnych ośrodków władzy izraelskiej do arabskiej kultury Żydów wschodnich

Syjonistyczna narracja nie przewidziała odpowiedniego miejsca dla dziedzictwa Żydów wschodnich, ich historia i kultura pozostawały zawsze na marginesie. Miały one wpasować się w aszkenazyjskocentryczną wizję wspólnych dziejów światowego żydostwa, w tworzoną panżydowską narrację. Zajmowały one podległe wobec niej miejsce, punktem odniesienia była Europa, a akcenty położono na bolesne doświadczenia dla wspólnot żydowskich w arabskim świecie. Mowa o pozytywach kilkusetnej wspólnej egzystencji Żydów i Arabów utrudniłaby proces „modyfikowania ich tożsamości odpowiednio do syjonistyczno-europejsko-żydowskich paradygmatów” (Shohat 1999, 6). Z drugiej strony proces ten był najskuteczniejszym narzędziem, które umożliwiło Żydów wschodnim przyswojenie swojej nowej, izraelskiej tożsamości. Należy także dodać, że paralelna historia rozgrywała się w grupie Żydów przywiązanych do kultury języka jidysz.

Syjonistyczny projekt utworzenia nowego społeczeństwa żydowskiego w Izraelu wymagał przekształcenia charakteru grup Żydów wschodnich, ale też i Żydów aszkenazyjskich, powiązania ich z nowo tworzoną kulturą izraelską, odnoszącą się do kananejsko-biblijno-hebrajskich archetypów, mitu nowego Izraelczyka – *Sabry*, wymazania wszelkich komponentów negatywnie kojarzonych z diasporą, elementów arabskich, odrzucenia szeroko rozumianej wschodniości. Młode państwo korzystało z szeregu narzędzi, na czele z edukacją i wojskiem, które miały zjednoczyć podzielone kulturowo społeczeństwo, dla którego często jedynym łącznikiem była religia.

Dla przywódców nowopowstałego państwa zachowanie komponentu arabskiego było nie do przyjęcia, w ich opinii arabskość wykluczała izraelskość. Bliskość kulturowa Żydów wschodnich z Arabami zagrażała wizji stworzenia jednolitego, izraelskiego narodu. Wspólnoty z jednym językiem, kulturą, religią i historią. Co więcej, *mizrachim* zostali uwięzieni między rozwojem dwóch nacjonalizmów – arabskiego i syjonizmu, które wymagały od nich, szczególnie po powstaniu Państwa Izrael, jednoznacznego określenia swojej tożsamości (Shapira 2015).

1.3. Przybycie Żydów wschodnich do Państwa Izrael

Początek historii Państwa Izrael naznaczony jest ważnym zjawiskiem demograficznym, tzw. wielką aliją (Shapira 2015, 222). Do powstającego państwa przybywały ogromne grupy Żydów, pierwszą z nich stanowili ci, którzy przeżyli Zagładę w Europie. Młode Państwo borykające się z wieloma problemami nie było przygotowane na

przyjęcie tak dużej liczby ludności, a brak odpowiedniego przygotowania miał dać swoje pokłosie w późniejszym okresie.

Powstanie państwa żydowskiego w Palestynie doprowadziło do nieuniknionego konfliktu na Bliskim Wschodzie. Toczona przez Izrael wojna o niepodległość sprawiła, że los Żydów wschodnich mieszkających w państwach arabskich stanął pod znakiem zapytania. Arabskie władze zaczęły kwestionować lojalność swoich żydowskich obywateli, ogromne napięcie sprawiło, że obawiano się pogromów. Zaskakująca klęska państw arabskich w wojnie z rodzącym się państwem żydowskim, wzrost podsycanego przez religię nacjonalizmu arabskiego sprawił, że przyszłość żydowskiej diaspory na Bliskim Wschodzie była zagrożona. Nieunikniony był zatem masowy transfer ludności oznaczający tym samym koniec kilkusetletniej historii Żydów arabskich (Bregman 2003, 71).

1.3.1. Jemeńczycy

Pierwszą znaczącą grupą Żydów wschodnich przybyłych do nowopowstałego państwa byli Żydzi jemeńscy, którzy pielgrzymowali do Palestyny już od okresu trwania pierwszej aliji (1882-1904), a ich motywacja miała mesjanistyczne podłoże. Operację transferu Jemeńczyków z Jemenu i Adenu na przełomie 1949 i 1950 roku nazwano *Magic Carpet – Latający Dywan*. Krótco po Jemeńczykach przybyły kolejne grupy z Tunezji, Turcji i Libii (Shapira 2015, 223)

1.3.2. Irakijczycy

Szczególne na tle innych historii wydaje się historia Żydów irackich, których cała 120 tys. wspólnota została zmuszona do ucieczki do Izraela na przełomie roku 1950/1951 w ramach operacji *Ezdrasz i Nehemiasz* (Shapira 2015, 223-224). Żydzi stanowili ważną część irackiego społeczeństwa, proces modernizacji i integracji sprawił, że stali się równymi obywatelami Iraku, mieli wpływ na jego kulturę, politykę, gospodarkę, wiedli dostatnie życie. Jednakże wzrost arabskiego nacjonalizmu i powstanie Państwa Izrael sprawiło, że rząd iracki zaczął kwestionować lojalność swoich żydowskich obywateli, zaangażowanie młodych Żydów w działalność Partii Komunistycznej wzbudzało dodatkowe podejrzenia. Żydzi iraccy dostali pozwolenie na podróż w jedną stronę, wyjazd z Iraku równoważny był utracie obywatelstwa, a cały ich majątek przejmowało państwo irackie (Shindler 2011, 118). W nowej ojczyźnie zmienił się status społeczny dumnych ze swojego dziedzictwa Irakijczyków – niegdyś bogaci, wykształceni wraz z przyjazdem do Izraela tracili swój majątek i pozycję społeczną.

1.3.3. Żydzi z Afryki Północnej

Na temat nowych przybyszy, niezależnie od tego skąd przybyli, zaczęto tworzyć mity i szkodliwe stereotypy. Starzy mieszkańcy Izraela postrzegali Żydów wschodnich jako obcych. Stereotypy wytworzyły się także wokół Żydów z Maroka, a jednym z najbardziej utrwalonych w świadomości izraelskiego społeczeństwa jest tzw. *Maroko-sakin*⁷. Stereotyp ten oznacza dosłownie „Maroko-nóż” i metaforycznie odnosi się do przekonania o skłonności do przemocy wśród Żydów z Afryki Północnej, w szczególności z Maroka, i ich wybuchowego charakteru. W latach 50. sytuacja Żydów w Północnej Afryce pod zarządem francuskim była stabilna, dlatego na wyjazd do Izraela decydowali się głównie ludzie niewyedukowani, wykluczeni społecznie, mieszkańcy żydowskich gett na obrzeżach miast, niepełnosprawni, starcy, widzący w emigracji szansę na poprawę swojego bytu ekonomicznego (Shindler 2011, 119).

Koniec francuskich rządów i utworzenie niepodległego Maroka oznaczało przybycie do Izraela około 70 tys. Marokańczyków w latach 1954–1956, których rozmieszczono w powstających na obrzeżach kraju miasteczkach rozwojowych. Kolejna duża fala Marokańczyków przybyła między 1960 a 1964 rokiem (Shapira 2015, 237).

1.4. Proces absorpcji

Ogromnym wyzwaniem dla władz było rozlokowanie ludności, zaspokojenie ich podstawowych potrzeb, zapewnienie jedzenia, pracy i edukacji. Brakowało miejsc, gdzie można byłoby na początku osadzić przybywających Żydów. Przedsięwzięcie przeprowadzane na masową skalę wykluczało dbałość o poszczególną jednostkę, chodziło o pomoc setkom tysięcy (Shapira 2015, 223).

1.4.1. Ma‘abarot – obozy przejściowe

Pierwszym etapem absorpcji były obozy dla imigrantów, w których nowoprzybyli czekali na przeprowadzkę do stałych mieszkań. Izrael nie posiadał odpowiednich możliwości absorpcyjnych, nie był przygotowany na tak ogromne przedsięwzięcie. Nieprzewidywalny rozwój wydarzeń zmuszał do natychmiastowych, często nieprzemyślanych rozwiązań. I tak oto powstały *ma‘abarot*, czyli obozy przejściowe. Niestety warunki, jakie panowały w obozach, nie dawały szansy na myśl o lepszej przyszłości. Rodziny trafiały do namiotów, chat zbudowanych z kiepskich materiałów, nie miały dostępu do elektryczności i wody. Mieszkańcy obozów musieli pracować na swoje

⁷ <https://www.haaretz.co.il/opinions/.premium-1.3934147>

utrzymanie, wykonując zazwyczaj niskopłatne, tymczasowe prace przy budowie domów, dróg.

Zgodnie z rządowymi wytycznymi *ma'abarot* zamierzano budować w pobliżu większych ośrodków miejskich, które miały zapewnić doraźną pomoc mieszkańcom obozów, oraz znaleźć dla nowoprzybyłych miejsca pracy.

Jak podkreśla Anita Shapira, Żydzi wschodni zostali zmuszeni do przejścia procesu przymusowej proletaryzacji, która jeszcze bardziej utrudniała ich aklimatyzację w nowych warunkach: „(...) zszokowani imigracją, niezaznajomieni z tajemnicami izraelskiej biurokracji, nierozumiejący języka mieszkańcy *ma'abarot* musieli przejść proces proletaryzacji. Musieli przyzwyczać się do pracy fizycznej, która w krajach ich pochodzenia była uważana za poniżającą” (Shapira 2015, 226).

Przyzwyczajanie do zupełnie innego systemu wartości doprowadziło w wyniku zderzenia z socjalistycznym państwem do szoku kulturowego. Pozbawieni czasu na przetrawienie nowej rzeczywistości *mizrachim* musieli zaakceptować nowe warunki. Brak psychologicznego wsparcia powodował, że wielu z nowoprzybyłych wpadało w stan apatii. Państwo miało zapewnić zaspokojenie podstawowych potrzeb fizycznych i na tym kończyła się jego rola w procesie socjalizacji.

1.4.2. Miasteczka rozwojowe

Kolejnym rozwiązaniem mającym zapewnić absorpcję fal imigrantów było utworzenie miasteczek rozwojowych, których zbudowanie było częścią planu stworzonego przez architekta odpowiadającego za przyrządowy wydział planowania – Arie Sharona. Głównym celem było rozmieszczenie ludności na terenie całego państwa (jednym z podstawowych czynników decydujących były kwestie bezpieczeństwa i ochrony granic Państwa), odejście od modelu koncentracji ludności tylko w największych ośrodkach, tj. w obrębie Tel Awiwu, Jerozolimy i Hajfy. Plan Sharona zakładał utworzenie 24 regionów z centralnym, samowystarczalnym ośrodkiem „Nowym Miastem” o populacji kilkudziesięciotysięcznej (Jasiński 2016, 104-105).

Budowane jednostki mieszkalne były zunifikowane, powstawały na podstawie tych samych projektów. Ze względów ekonomicznych do ich budowy wykorzystano tanie materiały. W nowopowstających ośrodkach koncentrowano głównie *mizrachim*, chociaż liczone także na napływ mieszkańców starego *jiszuwu*⁸, lecz tak się nie stało. Miasta te były

⁸ *jiszuw* – określenie społeczności żydowskiej mieszkającej w Palestynie, która osiadła tam przed powstaniem Państwa Izrael

pozbawione odpowiedniej infrastruktury, brakowało środków na inwestycje, tworzenie miejsc pracy, rozwój życia kulturalno-społecznego, otoczone pustynnym klimatem nie dawały możliwości asymilacji w przeciwieństwie do starych, rozwiniętych ośrodków (Jasieński 2016, 107-113).

Żydzi wschodni wyposażeni w nowy dach nad głową zostali pozostawieni sami sobie, daleko i w izolacji od głównych ośrodków. Nastąpił przestrzenny podział, segregacja geograficzno-socjalno-etniczna izraelskiego społeczeństwa, w wyniku której miasteczka rozwojowe popadły w stagnację, możliwości ich rozwoju ekonomicznego-kulturowego były ograniczone (Tzfadia 2007, 64-65). Miasteczka przyczyniły się do wzrostu nierówności społecznych, powstania grupy wykluczonych, pogrążonych w apatii, skazanych na pomoc socjalną Izraelczyków. *Mizrachim* stali się ofiarami syjonistycznej koncepcji urbanistycznej, idealnym materiałem na zagospodarowanie pustych przestrzeni młodego państwa⁹. Co więcej, w taki sposób próbowano włączyć ich do formowanego narodu izraelskiego, sprawiając jednocześnie, że staną się oni odizolowaną, nieposiadającą wpływów mniejszością (Tzfadia 2007, 69).

Żydzi mizrachijscy, tak jak i większość Żydów przybyłych z Europy, nie posiadali w Izraelu ziomek, rodzin, przyjaciół, którzy pomogliby im na starcie. Wyjazd do Izraela był dla nich jednostronną podróżą, nie mogli wrócić do swoich krajów pochodzenia, pozbawieni alternatywy mieszkaniowej gotowi byli na przyjęcie jakichkolwiek warunków oferowanych im nowe państwo. *Mizrachim* często decydowali się na przeprowadzkę z obozów przejściowych, miasteczek na obrzeżach kraju do byłych dzielnic arabskich położonych na przedmieściach największych miast, przykładowo w południowych dzielnicach Tel Awiwu. Duże ośrodki kusily ich szansą znalezienia pracy i zapewnienia lepszej edukacji dzieciom, jednakże często osiedla te były przeludnione, mieszkania nie były w dobrym stanie, a dostęp do podstawowych usług w obrębie dzielnicy pozostawiał wiele do życzenia (Shapira 2015, 237). Zdarzało się, że osiedla na przedmieściach podzielały los miasteczek rozwojowych, stawały się gettami, obszarami zmagającymi się z różnymi patologiami i problemami społecznymi.

⁹ Ciekawym projektem dotyczącym całego mechanizmu powstawania miasteczek rozwojowych i tego, jak współcześnie one funkcjonują, z jakimi problemami próbują zmierzyć się ich mieszkańcy, jest film dokument *Salach po ze eret Izrael* w reżyserii Dawida Deri, http://reshet.tv/item/vod/sallah/episodes/sallah_ep_01-602791/

1.5. Polityczna reakcja *mizrachim*

1.5.1. Wadi Salib

Problem segregacji etnicznej w obrębie państwa, nierówny dostęp do edukacji, brak miejsc pracy, szanse rozwoju uzależnione od miejsca zamieszkania przyczyniły się do wybuchu protestu, który był wyrazem rozczarowania Żydów wschodnich: ich warunkami życia w Izraelu, poczuciem niesprawiedliwości i dyskryminacji względem uprzywilejowanych Żydów aszkenazyjskich. Do największych zamieszek doszło w lipcu w 1959 roku w Hajfie w byłej arabskiej dzielnicy Wadi Salib, gdzie po-arabskie domy zajęli *mizrachim*. Swoją protest wobec życiowej stagnacji i warunków życia wyraziło pokolenie młodych Marokańczyków, wychowanych już w Izraelu¹⁰.

Etniczny konflikt rozpoczął się od zastrzelenia przez policję Yaakova Elkarifa. Mieszkańcy Wadi Salib na wieść o tym wydarzeniu postanowili wyjść na ulicę i rozpoczęli demonstrację przed komisariatem policji, utrudniali dojazd do bogatej dzielnicy Carmel, w której mieszkali Aszkenazyjczycy.

Protest został szybko zakończony, ale naświetlił jeden z najważniejszych problemów młodego państwa, z którym miało się ono borykać przez kolejne dziesięciolecia – nierówności etniczne¹¹.

1.5.2. Czarne pantery

Jednym z najważniejszych symboli walki o równość nie-aszkenazyjskich Żydów, ale też i walki między poszczególnymi grupami etnicznymi Izraela był powstały w roku 1971 ruch społeczno-polityczny *Czarne Pantery*. Jego działacze inspirowali się działalnością amerykańskich *Czarnych Panter*, czerpiąc jednocześnie z idei ruchów lewicowych. *Pantery* połączyły walkę z dyskryminacją i przemocą z ogólnoswiatową walką o prawa grup dyskryminowanych. Tysiące młodych Żydów wschodnich postanowiło wyjść na ulice, ponieważ czuli się obywatelami drugiej kategorii: „Nazwa, którą wybraliśmy, przeraża i nie jest przyjemna, ale prawda jest taka, że nie jesteśmy dzikimi zwierzętami, ale istotami ludzkimi, i prawdą jest to, że przeważająca większość nas nie jest czarna tylko biała. Mimo to krzywdzi się nas. Głęboko. Może nie w sposób bezpośredni, bo przecież jest równość w tym kraju. Jesteśmy krzywdzeni w sposób pośredni”¹².

¹⁰ <https://www.haaretz.com/jewish/1.5280465>

¹¹ *ibid.*

¹² <https://www.haaretz.co.il/news/education/1.1178218> Manifest otwierający pierwsze wydanie gazety *Dawar Ha-Panterim ha-Szchorim*

Zamieszki rozpoczęły się w dzielnicy Musrara. Dzielnica ta mierzyła się z wieloma problemami społeczno-ekonomicznymi. Jakość życia, przeciętne zarobki, bezrobocie, warunki mieszkaniowe, niski poziom edukacji oraz fakt, że osiedle znajdowało się w latach 1948-1967 tuż przy granicy ze Wschodnią Jerozolimą pod kontrolą Jordanii, sprzyjało atmosferze napięcia i kumulacji problemów. Dodatkową drażliwą kwestią był fakt, że młodzi mieszkańcy Musrary porównujący absorpcję przybyłych na początku lat 70. emigrantów z Rosji z przyjęciem pokolenia swoich rodziców widzieli ogromne różnice, które powodowały ich frustrację (Chetrit 2004, 137-140).

Młodzi okazywali swój sprzeciw wobec polityki rządzącej Partii Pracy, wówczas pod przywództwem Goldy Meir, której hasła o egalitaryzmie izraelskiego społeczeństwa odbiegały od rzeczywistości. Mizrachijczycy czuli nierówność – warunki ich życia, pozycja społeczna, dostęp do edukacji, wykonywane zawody różniły się od aktualnych pozycji zajmowanych przez społeczność aszkenazyjską. Pokłosem wojny sześciodniowej był boom ekonomiczny, który przyczynił się do poprawy warunków życia średniej klasy izraelskiej – wtedy głównie aszkenazyjskiej. Mizrachijczycy nie odczuli poprawy, wręcz przeciwnie czuli rozczarowanie i stracili zaufanie do ośrodków władzy, jednocześnie zaczęła wzrastać świadomość ich tożsamości mizrachijskiej (Chetrit 2004, 119-120).

Niezadowolenie młodych osób z rzeczywistości izraelskiej, ich rozgoryczenie i ból sprawiły, że do historii przeszły słowa premier Meir, które wypowiedziała na antenie audycji radiowej po spotkaniu z przedstawicielami ruchu, przedstawiające jej opinię na temat protestujących młodych *mizrachim*: „Oni nie są mili”¹³ (Chetrit 2004, 144).

Chociaż w wyniku wojny Jom Kipur w 1973 ruch powoli schodził z głównego planu wydarzeń, to działacze ruchu uważają, że pojawienie się Panter w społeczeństwie izraelskim miało wpływ na inne procesy przyczyniające się do poprawy izraelskiego systemu pomocy socjalnej i wzrostu samoświadomości Żydów wschodnich: „Pantery miały swój udział w tym, co zadziało się później: Program Odnowy Dzielnic, (powstanie partii) Szas, (rozwój) muzyki mizrachijskiej”¹⁴.

1.5.3. Wymuszona modernizacja

Izraelskie władze wypracowały własną koncepcję tygla kulturowego. Władzom państwowym zależało na jak najszybszej modernizacji Żydów mizrachijskich: zaakceptowania przez nich europejskiego modelu życia, wszczęcia progresywnego,

¹³ w oryginale: *Hem lo nechmadim*

¹⁴ <https://www.haaretz.co.il/news/education/1.1178218>, słowa Dawida Ben Youna

świeckiego światopoglądu, zbudowania jednego narodu pod egidą języka hebrajskiego i tworzonej hebrajskojęzycznej kultury. Pielęgnowanie etnicznych różnic zagrażało koncepcji stworzenia jednolitego narodu.

Na tym polu musiało dojść do tarć. Społeczności wschodnie cechowało większe przywiązanie do tradycji, ustalonych ról i porządku społecznego. Patriarchalny model rodziny, przywiązanie do religii, szacunek i posłuszeństwo wobec starszych, konserwatywny styl życia często kolidował z wartościami przyjętymi przez resztę społeczeństwa izraelskiego, nie pasował do propagowanego wzorca świeckiego sabry (Shapira 2015, 240).

Żydzi mizrachijscy byli przez wieki częściami społeczności państw o zupełnie innym charakterze niż Żydzi europejscy. Podczas gdy ich europejscy bracia przechodzili proces modernizacji, dążyli do redefinicji żydowskiego kolektywu, na Bliskim Wschodzie i w Północnej Afryce charakter jakichkolwiek zmian wewnątrz społeczności był ściśle powiązany z kolonialną naturą państw. W skomplikowanej siatce relacji rzeczywistości kolonialnej zmiana statusu społeczności żydowskiej nie była wynikiem siły oddziaływania ideologicznych prądów, tak jak w Europie, ale opierała się na współpracy polityczno-społecznej Żydów z europejskim kolonizatorem. Poprawa statusu Żydów owocowała jednak stopniowym pogorszeniem relacji z lokalną ludnością muzułmańską, utożsamianiem ich z europejskim ciemnym, a w efekcie wzrostem narodowego antysemityzmu wymierzonego przeciw lokalnym Żydom (Fischer 2016, 68-72). *Mizrachim* nie przeszli tych samych historycznych transformacji wewnątrz swoich społeczności, ominęło ich żydowskie oświecenie – *haskala*. Nie byli zaangażowani w działalność ruchów socjalistycznych, nie asymilowali się. Wykształcenie zawodowe *mizrachim* odpowiadało potrzebom arabskiego świata, nie byli zaznajomieni ze wszystkimi ówczesnymi nowoczesnymi technologiami, nie posiadali zaplecza odpowiadającego wymogom „produktywnego społeczeństwa socjalistycznego” (Fischer 2016, 73). Nie operowali tym samym językiem co aszkenazyjscy przywódcy socjalistycznego, zorientowanego na Europę Państwa Żydowskiego (Shindler 2011, 119-120). Między tymi dwiema grupami znajdowała się przepaść; silniejsza, mająca wpływ na kształt budowanego przez siebie państwa społeczność europejska zażądała dostosowania się do wyznaczonych przez siebie norm i zasad, z podejrzliwością, niechęcią patrzyła na powiązania swoich współobywateli z wrogim światem arabskim.

Młodsze pokolenia, które już rodziły się i wychowywały w Izraelu, przechodziły proces akulturacji, możliwy dzięki całemu aparatowi edukacyjno-wojskowemu,

odpowiadającemu za proces socjalizacji, odrzucały tradycyjny model życia swoich przodków, bo w modernizacji widziały szansę na rozwój, wyrwanie się ze stagnacji, w której trwali ich rodzice, dziadkowie. W języku hebrajskim istnieje nawet specjalne słowo opisujące to zjawisko, *hitaszkenazut*, które oznacza proces stawania się *Aszkenazyjczykiem* (Shapira 2015, 240). Należy jednak pamiętać, że było ono używane w sposób obraźliwy przez Mizrachijczyków, którzy nie chcieli wyjść poza ramy swojej mizrachijskiej tożsamości, nie chcieli zintegrować się z resztą społeczeństwa izraelskiego, wobec tych Mizrachijczyków, którzy gotowi byli na przejście tego procesu.

Ella Shohat w swoim wymownym artykule *Dislocated Identities: Reflections of an Arab Jew* przedstawia proces adaptacji *Mizrachim* w nowym, izraelskim środowisku, narzędzia stosowane przez aszkenazyjski establishment wydają się podobne do mechanizmów typowych dla kolonizacji. Przymusowa westernizacja Żydów arabskich, automatyczne powiązanie Żydów z tym, co zachodnie, europejskie, przy jednoczesnym zdefiniowaniu tego co arabskie jako wschodnie (Shohat 1992, 8).

Można zatem stwierdzić, że Mizrachijczycy byli ofiarami przemocy symbolicznej. Państwo Izrael budowało swoją tożsamość w oparciu o zupełnie inne wartości i symbole aniżeli te znane Żydom wschodnim. *Hitaszkenazut* dobrowolny, jak i wymuszony społeczną presją, zarówno ze strony oficjalnych władz izraelskich, jak i ze strony reszty wspólnoty mizrachijskiej dążącej do integracji ze społeczeństwem izraelskim, walka z tradycjami, cechami, które były zbyt arabskie – wymowa, kanon estetyczny, przyczyniły się do uruchomienia mechanizmów wstydu, problemów z samoakceptacją. Skomplikowana relacja Mizrachijczyków z Izraelem sprawiła, że: „Mimo wysiłków włożonych w proces transformacji Żydów arabskich (Arab Jews) w Żydów izraelskich (Israeli Jews), związek mizrachim z europejskim Izraelem jest złożony, ambiwalentny, czasami sceptyczny, a nawet przypadkowy” (Shohat 1992, 13).

1.5.4. Kontrkultura

Każda sztucznie wprowadzona zmiana ma swoje pokłosie. Już kolejne pokolenia zaczęły odczuwać skutki przymusowego procesu wykorzeniania i odrzucania dziedzictwa swoich przodków. Mimo wymuszonej modernizacji Żydzi wschodni zajmowali niższe pozycje w hierarchii społecznej Izraela, a ich poczucie niesprawiedliwości społecznej rosło. Reakcją części Żydów orientalnych na proces wymuszonej akulturacji jest odrodzenie kultury mizrachijskiej, sprzeciw wobec wizji homogenicznej kultury izraelskiej, idei „fuzji diaspor”, a w efekcie wytworzenie własnej kontrkultury (Picard 2017, 2-4). Widoczna jest ona przede wszystkim na polu kultury masowej, szczególnie w przemyśle muzycznym.

Muzyka mizrachijska z podwórkowych przyjęć tzw. *haflot*, wdarła się do muzycznego mainstreamu, otrzymując etykietę muzyki śródziemnomorskiej (Picard 2017, 5). Największymi gwiazdami izraelskiej muzyki pop, w której silnie wyczuwalny jest komponent śródziemnomorski, są właśnie *mizrachim* – Eyal Golan, Lior Narkis czy Dudu Aharon.

Część mizrachijczyków, w szczególności młode pokolenie związane z *Ars Poetica*, rozpoczęło proces powrotu do swoich korzeni właśnie poprzez kontakt z arabską kulturą popularną¹⁵. Prywatna przestrzeń domu i osiedli stała się miejscem spotkań z kulturą arabską, oglądanie arabskiej telewizji, słuchanie Umm Kulthum¹⁶, Nazem al-Ghazali¹⁷ – częścią tego doświadczenia.

Mizrachim w odpowiedzi na narzucony model izraelskiej wspólnoty zaczęli propagować swoją własną wizję, gdzie tradycja i religia znajdują swoje miejsce w nowoczesnym świecie. Coraz silniejsza stawała się tendencja odnowy tradycyjnego stylu życia, konserwatywnych wartości wśród Żydów orientalnych. Ich potrzeby zaczęły zauważać środowiska polityczne. Początkowo *Mizrachim* okazali swoje poparcie prawicowej partii *Likud*, szczególnie w wyborach w roku 1981 (Picard 2017, 8-11), wyrażając tym samym swój sprzeciw wobec socjalistycznej Partii Pracy utożsamianej z aszkenazyjskim establishmentem. Kolejnym krokiem było wyłonienie się partii *Tami* pod przywództwem Żyda marokańskiego Aharona Abu Hatzeiry, a następnie *Mizrachim* znaleźli swoje własne polityczne przedstawicielstwo pod egidą partii *Szas* na czele z charyzmatycznym rabinem Owadiją Josefem (Fischer 2016, 75-78). *Szas* wyraźnie podkreślała swój etniczny charakter, wagę kultury mizrachijskiej, nawoływała do odrodzenia tradycji sefardyjskiej, restauracji antycznej chwały (Picard 2017, 14). Zyskała ona poparcie nieortodoksyjnych Żydów, którzy w jej działaniach widzieli docenienie dziedzictwa swoich przodków. Ruch polityczny stał się fenomenem, głównym aktorem procesu odradzania mizrachijskiej tożsamości.

1.6. Wnioski

Jak podkreśla Ella Shohat w swoim artykule *Dislocated Identities: Reflections of an Arab Jew*, *mizrachim* zostali zmuszeni do przyjęcia homogenicznej żydowskiej tożsamości,

¹⁵ Przykładowo Adi Keissar – inicjatorka projektu *Ars Poetica* - w wywiadzie udzielonym gazecie *Haaretz* wspomina, że słucha zarówno muzyki europejskich artystów, jak i Umm Kulthum, <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

¹⁶ Umm Kulthum (1898-1975) – egipska piosenkarka, aktorka, autorka tekstów. Symbol egipskiej muzyki zarówno w świecie arabskim, jak i poza nim. Określana mianem „Głosu Egiptu”.

¹⁷ Nazem al-Ghazali (1921 - 1963) – iracki piosenkarz, artysta znany w arabskim świecie muzycznym.

zgodnej z wizją Aszkenazyjczyków. Bycie arabskim Żydem stało się logicznym paradoksem, początkowo niezrozumiałym dla Mizrachijczyków, dla których czynnikiem różniącym była religia, a ich arabskość nigdy dotąd nie była kwestionowana. Badaczka mówi wprost o wykorzenianiu Żydów wschodnich z ich arabskości (Shohat 1992).

Niemniej jednak, należy pamiętać, że wpływy Żydów wschodnich rosną, a ich głos staje się coraz bardziej widoczny. Przykładowo w 2016 roku powstała specjalna komisja rządowa, która pracowała nad włączeniem do programu nauczania izraelskich szkół narracji o Żydach wschodnich. Także środowisko akademickie zauważyło potrzebę wprowadzania nowej ścieżki edukacyjnej – Jewish-Arab cultural studies, takie studia oferuje Uniwersytet Tel Awiwski (Levy 2017, 90).

Wielu badaczy widzi także zatarcie się różnic pomiędzy grupami etnicznymi w Izraelu w wytworzeniu się nowej klasy społecznej – średniej klasy mizrachijskiej, która zaburzyła strukturę tradycyjnie aszkenazyjskiej izraelskiej klasy średniej (Selinger 2013, 124-128). Kolejne pokolenia Żydów wschodnich posiadają lepszy status społeczny od swoich przodków, funkcjonują w ramach przestrzeni, które przez długie lata były dominacją Aszkenazyjczyków (Selinger 2013, 130).

W kolejnych rozdziałach na podstawie poezji przyjrę się, w jaki sposób przedstawiciel młodego pokolenia Mizrachijczyków opowiada o traumie, której historyczno-społeczne podłoże starałam się zarysować w tym rozdziale. Należy jednak pamiętać, że trauma mizrachijska jest jedną z wielu niezagojonych ran w społeczeństwie izraelskim. Trudno jest przypisać rolę kata i ofiary odpowiednio Aszkenazyjczykom i Mizrachijczykom. Żydzi europejscy także musieli przejść przez szereg bolesnych doświadczeń, by zbudować swoje życie w Izraelu, przyzwyczać się do nowej rzeczywistości, wpasować się w syjonistyczną wizję państwa. Umarła arabska, muzułmańska kultura Żydów mizrachijskich, ale jednocześnie Zagłada i powstanie Państwa Izrael oznaczało kres kilkusetletniej tradycji i kultury jidysz. Także od Żydów aszkenazyjskich wymagano odcięcia się od przeszłości, pozbycia się charakterystycznych elementów tożsamości na czele z językiem jidysz.

Jak widać, kwestia doświadczeń Żydów wschodnich w Izraelu pozostaje nadal kontrowersyjnym tematem, który wymaga dyskusji. Szczególnie czuć, że młode pokolenia potrzebują przestrzeni, by mówić głośno i wyraźnie o swoich odczuciach. Chętnie nadają oni ton dyskursowi, czasami sprawiając, że narracja mizrachijska staje się bardzo radykalną, przepełnioną skrajnymi emocjami opowieścią. Przed osobą, która podejmuje próbę zrozumienia specyfiki mizrachijskiej traumy, stoi także niezwykle trudne zadanie

zachowania obiektywizmu w warunkach, które nie sprzyjają powstrzymaniu się od oceny, wyrażeniu własnego stanowiska.

W swojej pracy przyjrze się głębiej narracji pokolenia, które w wyrażnie krytyczny sposób odnosi się do doświadczeń zarówno własnych, jak i swoich przodków w Państwie Izrael, których przeżycia w interesujący sposób ilustruje parafraza Psalmu 137 przedstawiona przez Elę Shohat: „Nad rzekami **Cyjonu** – tam siedzieliśmy i płakali wspominając **Babilon**”¹⁸.

¹⁸ Polski tekst Psalmu 137 na podstawie Biblii w przekładzie Izaaka Calkowa, pogrubieniem zaznaczona zamiana słów w parafrazie Shohat.

Rozdział 2 Poezja mizrachijska w Izraelu

W pierwszym rozdziale swojej pracy starałam się wyjaśnić, czym jest tożsamość mizrachijska. Jednym z ważnych elementów tej tożsamości jest kultura mizrachijska, a w kontekście mojej pracy szczególne miejsce zajmuje poezja Żydów wschodnich, praktycznie nieznana polskiemu czytelnikowi. Spróbuję odpowiedzieć na podstawowe pytanie – czym jest poezja mizrachijska? Postaram się po krótkce prześledzić jej historię, przedstawię jej charakterystyczne cechy, przywołam także postać Ereza Bitona – postrzeganego jako ojca poezji mizrachijskiej.

Chcę także zaznaczyć, że badania nad literaturą mizrachijską w Izraelu rozwijają się dopiero od kilku lat. Wiele zagadnień nadal czeka na głębsze zbadanie, zainteresowanie akademii i czytelników. W tym rozdziale będę odwoływać się głównie do badań Yochaia Oppenheimera i Ktzii Alon. W polskim środowisku naukowym zajmującym się tematyką żydowską zagadnienie to nie wzbudziło jeszcze głębszego zainteresowania.

2.1. Definicja

Podstawowa definicja poezji mizrachijskiej wskazuje, że jest to poezja pisana przez twórców, których łączą wspólne szczególne doświadczenia w Izraelu – doświadczenie emigracji, doświadczenie bycia Mizrachijczykiem i świadomość swojej tożsamości etnicznej, która w znaczącym stopniu wpływa na sposób, w jaki opisują oni świat w tekstach. Tak jak starałam się przedstawić w poprzednim rozdziale swojej pracy, określenie *Mizrachijczycy* jest pojemnym terminem odnoszącym się do Żydów, których przodkowie pochodzą z krajów muzułmańskich, i zanim przybyli do Państwa Izrael funkcjonowali w ramach kultury arabsko-muzułmańskiej, oczywiście z zachowaniem wyróżniających ich elementów żydowskiej tożsamości. Przybycie do Państwa Izrael sprawiło, że Mizrachijczycy musieli zmienić swój dotychczasowy styl życia, dostosować się do nowych warunków społeczno-kulturowych, a proces tejże zmiany nie zawsze przebiegał w sposób łatwy, przez co w kolektywnej świadomości mizrachijskiej silne jest poczucie bycia ofiarą państwa budowanego przez Żydów europejskich. Niemniej nie należy zapominać, że jest to tylko jeden z kilku głosów w dyskursie mizrachijskim, nie jest on wiążący, a doświadczenia poszczególnych Mizrachijczyków są różnorodne.

Podstawowym wyznacznikiem łączącym twórców tej poezji jest zatem tożsamość mizrachijska, wyrażana zarówno na poziomie indywidualnym, jak i kolektywnym, jej podporządkowana jest forma i treść wierszy.

„Poezja ta pisana jest w języku hebrajskim przez twórców i twórczynię, którzy emigrowali z krajów arabskich lub urodzili się w Izraelu w rodzinach mizrachijskich. Przedstawiają oni wspólne kulturowe punkty widzenia, oparte na ich własnych doświadczeniach, które są wyrażane w ich twórczości” (Oppenheimer 2011, 7).

2.2. Historia literatury mizrachijskiej

Powstanie nowoczesnej literatury hebrajskiej wiąże się z rozwojem żydowskiego oświecenia, tzw. *haskali*, w XIX-wiecznej Europie. Niemniej nie należy zapominać, że także Żydzi wschodni mieli swój udział w tym procesie. Przedstawiciele żydowskich społeczności na Bliskim Wschodzie i w Afryce Północnej uczestniczyli zarówno w *haskali*, jak i w arabskim odrodzeniu kulturowym, tzw. *nahda*, tworząc swoje dzieła w języku hebrajskim, arabskim standardzie literackim, jak i języku judeo-arabskim (Pinsker 2017, 761). Szczególnie aktywnymi ośrodkami pod tym względem były Algieria, Tunezja i Maroko modernizujące się pod wpływem francuskiej kultury. W tych ośrodkach powstały pierwsze domy wydawnicze, czasopisma (Pinsker 2017, 761).

Także Bagdad przeżywał w latach 20. i 30. XX wieku okres modernizacji, liberalizacji i kosmopolityzacji. Grupa żydowskich intelektualistów angażowała się w rozwój literatury i czasopism w nowoczesnym języku arabskim, paralelnie kwitła twórczość w nowoczesnym języku hebrajskim, powstało pierwsze czasopismo traktujące o kulturze – *Yeshurun*, publikujące teksty w języku hebrajskim, jak i judeo-arabskim. (Levy 2012, 219). W tym samym czasie zaczęli pisać pierwsi mizrachijscy Żydzi, którzy urodzili się w Palestynie lub przybyli do niej we wczesnych latach dzieciństwa (Cohen 2014, 105).

Niemniej właściwa historia literatury mizrachijskiej w Izraelu rozpoczyna się znacznie później, bo w latach 60. i 70. XX wieku, kiedy to zaczynają być publikowane utwory napisane przez artystów, którzy osobiście doświadczyli emigracji z któregoś z muzułmańskich państw do Izraela po roku 1948. Przynależą oni do tak zwanej pierwszej fali pisarzy mizrachijskich (Levy 2012, 210). Najbardziej znanymi twórcami z tego okresu są Shimon Ballas oraz Sami Michael, oboje zaczęli pisać w języku arabskim, a następnie zmienili język tworzenia na hebrajski. W swoich powieściach, odpowiednio *Ha-Ma'abara* (Obóz przejściowy) i *Szawim we-szawim joter* (Równi i równiejsi), opisali doświadczenia nowego emigranta w latach 50., który znalazł się w obozie przejściowym. Ich bohater musi

odnaleźć się w nowej izraelskiej rzeczywistości, jednocześnie zderza się z przepaścią, zarówno kulturową, jak i ekonomiczną między nim a Aszkenazyjczykami (Pinsker 2017, 772). Bohaterowi towarzyszy także nostalgia za miejscem urodzenia, pisarze wracają pamięcią do krain swojego błędnego dzieciństwa, zestawiając tamten sielankowy obraz z nową rzeczywistością izraelską (Cohen 2014, 106).

Końcówka lat 70., a następnie lata 80. przyniosły przełom wewnątrz literatury izraelskiej. Coraz popularniejsza stawała się poezja politycznie zaangażowana, poezja protestu. Z drugiej strony kolejne pokolenie Mizrachijczyków, a wśród nich tacy poeci jak Eli Bachar, Erez Biton, Peretz-Dror Banai i Roni Somek, zaczyna w swoich wierszach opisywać doświadczenie migracyjne, związaną z nim traumę, próbę odnalezienia się w izraelskim społeczeństwie, budowanie swojej nowej tożsamości, poczucie alienacji. Wyraźny komponent stanowi element etniczny, powrót do arabskich korzeni (Pinsker 2017, 773). W przypadku pisarzy pierwszej fali wpływ na ich twórczość odcisnęły dwa elementy: nowoczesna twórczość literacka Żydów na Bliskim Wschodzie oraz nowoczesna literatura hebrajska, z którą spotkali się po swojej emigracji do Izraela (Levy 2012, 212).

Drugie pokolenie przynosi także zmianę perspektywy. Świat nie jest już opisywany przez osobę, która sama doświadczyła emigracji, lecz przez jej potomków, którzy na bazie zachowanych skrawków pamięci ich milczących rodziców, dziadków próbują zbudować swoje własne wspomnienie o kraju pochodzenia, ich perspektywę określa się mianem „załamanej” (Oppenheimer 2011, 56).

Dostrzegalny jest także proces zapomnienia. Pokolenie rodziców próbuje zapomnieć, odciąć się od swojej przeszłości, podejmując jednocześnie nieudolną próbę włączenia swoich dzieci w ten proces (Oppenheimer 2011, 56). Jednocześnie pamięć staje się dziedzicznym dobrem między pokoleniami, wewnątrz rodziny. Jej spadkobiercy dzielą się wspomnieniami o kulturze żydowsko-arabskiej.

2.3. Erez Biton – ojciec współczesnej poezji mizarchijskiej

Miano ojca poezji mizarchijskiej w Izraelu niewątpliwie należy do Ereza Bitona i to właśnie do jego spuścizny poetyckiej odwołuje się grupa *Ars Poetica*, dlatego od postaci tego poety chcę zacząć opowieść o poezji mizarchijskiej.

Pierwszy tomik wierszy Bitona, *Mincha Maroka`it* (Marokański prezent), wydany w 1976 roku postrzegany jest jako przełom w historii nowoczesnej literatury hebrajskiej, a znaczenie tej postaci dla kultury izraelskiej próbuje przyrównać się do roli, jaką odegrał w niej Chaim Nachman Bialik (Hever 2012, 11). Dlatego uważam, że nie zwykle ważne jest,

bym przedstawiła najważniejsze cechy poezji Bitona jako punkt odniesienia dla twórczości współczesnego nam pokolenia mizrachijskich twórców i twórczyń.

W swojej pracy poświęconej wybranym poetom i poetkom mizrachijskim Ktzia Alon tłumaczy, że postanowiła zacząć od Ereza Bitona, tym samym podkreślając wagę jego twórczości dla innych artystów, gdyż jego poezja: „symbolizuje w charakterystyczny sposób linię przecięcia w hegemonicznej poetyce poezji hebrajskiej i w rzeczywistości to ona stanowi początek nowej tradycji poetyckiej” (Alon 2014, 11). Przeplata ona hebrajski z arabskim, podkreśla znaczenie wartości rodzinnych, tradycji, nawiązuje do tradycyjnej formy hebrajskiej poezji religijnej, tzw. *piut* (Alon 2014, 11), wprowadza tym samym nową jakość na izraelską scenę poetycką.

Biton urodził się w 1942 roku w Oranie i choć już w 1948 roku przybył ze swoją rodziną do Izraela, wspomnienia z kraju dzieciństwa będą stanowić niezwykle ważny komponent jego twórczości. W wieku 10 lat poeta stracił wzrok. Z wykształcenia psycholog, pracował także jako pracownik socjalny. Opublikował kilka tomików poezji, pracował jako redaktor magazynu *Apirion* i dziennika *Maariv*. Biton został także pierwszym mizrachijskim laureatem Nagrody Izraela w kategorii literatura oraz otrzymał nagrodę Bialika za całokształt twórczości (Langella 2005, 108).

2.3.1. Najważniejsze wiersze i cechy twórczości Ereza Bitona

Debiut Bitona wyznaczył pewne archetypiczne podejście do zagadnień związanych z traumą emigranta. Charakter utworów poety podkreśla ogromną trudność jednostki z wyrażeniem tej traumy i opowiedzeniem o niej innym. Twórczość Bitona stała się niejako źródłem, modelem dla kolejnych, którzy próbowali opisać doświadczenie emigracji: „Wydaje się, że źródło, które mamy przed sobą, jest dychotomiczne, usidlone przez gąszcz traumy doświadczonej przez imigrantów z Północnej Afryki do Izraela. Stworzyło to złożony, heterogeniczny model kulturowy dla poetów, którzy podążyli jego śladem” (Hever 2012, 11). Poezja Bitona podkreśla traumę, która ma także polityczne oddziaływanie, efekt. Jak twierdzi Hever, Biton pisze o wymuszonym procesie otrząśnięcia się z traumy, któremu poddani zostali Mizrachijczycy¹⁹.

¹⁹ Należy jednak pamiętać, że trauma związana z emigracją do Izraela jest także ważnym doświadczeniem dla Żydów aszkenazyjskich. Zatem należałoby mówić co najmniej o dwóch rodzajach traumy migracyjnej występującej w społeczeństwie izraelskim – aszkenazyjskiej oraz mizrachijskiej. Być może ta mizrachijska w sposób bardziej radykalny walczyła i nadal walczy o swoją reprezentację w świadomości izraelskiego kolektywu? Podkreśla brak jednoznacznego sukcesu w aklimatyzacji Mizrachijczyków w Państwie Izrael wynikającego, w większości przypadków, z różnic kulturowych, niezrozumienia dla syjonistyczno-socjalistycznego modelu budowy społeczeństwa. Przyjmując perspektywę mizrachijską, dostrzegamy, że Żydzi mizrachijscy uważają, że zostali zepchnięci na marginesy, dlatego w sposób radykalny walczą o wyjście z cienia.

Biton w swojej poezji próbuje też znaleźć odpowiedź na pytanie, jak Żyd wschodni jest w stanie spoić swoją etniczną tożsamość z izraelską, a przy tym pamiętać o jej charakterystycznych elementach? „Jak trauma orientalnej imigracji może nie tylko łączyć się z izraelskością, ale także stać w opozycji do niej, jednocześnie zachowując swoją wyjątkowość” (Hever 2012, 22). Odpowiedzią dla Bitona, jak i dla wielu innych, stał się dialog między traumami i jednostkami naznaczonymi traumami, możliwy dzięki zjawisku wielokierunkowej, wielowymiarowej pamięci²⁰.

Jednym z utworów podejmujących tematykę związaną z traumą jest *Maszehu al ruach tzazit* (Komentarze na temat wzburzonego wiatru) opisujący próbę uciszenia, zatarcia rany. Artysta walczy o prawo do wyrażenia swoich traumatycznych doświadczeń na własnych zasadach. Izraelska dominacja wyraża się na poziomie literacko-lingwistycznym, zabraniając poecie opowiedzieć o bolesnych doświadczeniach w jego własnym, nawet jeśli „niedoskonałym”, języku; dąży do podporządkowania prywatnej opowieści o traumie syjonistycznej narracji (Hever 2012, 13-14). Kolektyw opisany w wierszu przedstawiony jest jako grupa nieakceptowana, nieprzystająca do określonego kodu kulturowego (Alon 2014, 23-24).

Podmiot w utworach Bitona usytuowany jest w pozycji między światem arabskim a żydowskim, między Marokiem a Izraelem, między sielankowym dzieciństwem a życiem na marginesie. W zależności od momentu poeta łączy oba światy lub dystansuje się od któregoś z rzeczywistości. Zabieg, z którego chętnie korzysta Biton, tj. oddalenie perspektywy, sprawia, że przeszłość staje się zbiorem pozostałości odciętych od swojego kontekstu. Powraca ona w formie przywoływanych przez artystę wspomnień dziecięcych zabaw, ludowych zwyczajów, przekleństw, powiedzeń dorosłych. Opis lat minionych jednocześnie zarysowuje przepaść kulturową między teraźniejszością a przywoływaną przeszłością (Oppenheimer 2012, 46).

Biton wprowadza także do swojej poezji silne elementy folklorystyczne związane z dziedzictwem Żydów z Północnej Afryki, które do tej pory nie miały swojej odpowiedniej reprezentacji w literaturze izraelskiej. Folkloryzacja miałaby być aktem rewolucyjnym ze strony artysty (Oppenheimer 2012, 44). Marokańska tradycja powraca regularnie w utworach Bitona. Mizrachijczycy, elementy ich świata, kultury opisani są jako zbędni. Z czasem także i bohater mizrachijski zaczyna postrzegać samego siebie w ten sposób.

²⁰ Hever odnosi się do koncepcji *pamięci wielokierunkowej* Michaela Rothberga, zob. Rothberg, Michael. *Pamięć wielokierunkowa. Pamiętanie Zagłady w epoce dekolonizacji*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Pan, 2015.

Nagromadzone obiekty symbolizujące kulturę marokańską stają się resztkami, pozostałościami po tej kulturze, nie mają wartości w nowym środowisku, nie pasują do niego (Alon 2014, 20-22).

Jednym z najbardziej znanych utworów Bitona jest *Chatuna Maroka'it* (Marokańskie wesele). Barwny, oddziałujący na zmysły czytelnika utwór, opisujący marokańską tradycję zawiera także w sobie przekaz polityczny, przedstawiony w bardzo wysublimowany sposób. Ktzia Alon przy analizie tego utworu odwołuje się do dwóch pojęć-kłuczy ważnych, jej zdaniem, dla zrozumienia charakteru poezji Bitona – *nomenklatury* i *redundacji*. Pierwsze z nich ma oznaczać użycie pewnych nazw, pojęć, których znaczenie jest znane odbiorcy, drugie z nich oznacza nadmiar w opisie świata przedstawionego; użycie obu oddaje bogatość kultury Żydów marokańskich. Atmosferę wiersza przepelnia opis doznań zmysłowych, którym łatwo nadać znaczenie transcendentalne, przykładowo²¹:

Strach

אַימָה

Dziesięć ptaków próbuje uwolnić się
z klatki piersiowej,

עֶשְׂרֵי צְפוּרִים רוֹצוֹת לְהִנָּחֵם מִקְבֵּרַת הַזֵּי,

Mój ukochany, jak daktyl rodzaju Buskri

יְקִיר יְקִיר בְּפִשִּׁי, כְּמוֹ תְּמָר מְסוּג בְּסִקְרִי

Który jest najśłodszym rodzajem

שֶׁהוּא הַסּוּג הַמְּתוּק בְּיִתְרֵךְ

Twoje usta są dwoma daktylami

שְׁפִתֶיךָ שְׁנֵי תְּמָרִים

Rodzaju Buskri, który jest najśłodszym
rodzajem.

מְסוּג בְּסִקְרִי שֶׁהוּא הַסּוּג הַמְּתוּק בְּיִתְרֵךְ.

Na przyjęciu weselnym obecni są także arabscy goście: „Arabowie i Żydzi, przyjdziemy”²² – marokańska wioska jest przestrzenią, gdzie w naturalny sposób wzajemnie przenikają się obie kultury – w przeciwieństwie do rzeczywistości izraelskiej, gdzie zamiast mostów spotkania buduje się mury. Marokańskie wesele, zdaniem Alon, można interpretować w oparciu o te dwa terminy. Przywołana tradycja i duchowość marokańskich Żydów na pewnym poziomie ma znaczenie polityczne, zagęszczony opis barwnej

²¹ tekst utworu na podstawie: <http://tarbut.cet.ac.il/ShowItem.aspx?ItemID=9fbfe962-dae9-4b05-9608-d90dca8640a5&lang=HEB>

²² w oryginale: *Arawim we-jehudim nawo*

przeszłości jest nie tylko aktem poetyckim, lecz także politycznym, marokańskie wesele jest opozycją dla wesela izraelskiego (Alon 2014, 11-16).

Pamięć i nostalgia stają się ważnymi elementami w twórczości Bitona. U poety mają one bezpośredni charakter, jednak z czasem, w przypadku młodszych artystów, indywidualna perspektywa jednostki ustąpi miejsca perspektywie rodzinnej, a następnie perspektywie całej społeczności mizrachijskiej w Izraelu, nabierając tym samym politycznego wymiaru.

Trzeba jednak zaznaczyć, że nostalgia pierwszego pokolenia, którego niewątpliwym symbolem jest Biton, nie ma naiwnego charakteru, służy zarazem krytycznemu, jak i ironicznemu spojrzeniu, można ją rozpatrywać w kontekście post-kolonialnym: „(...) nostalgia Bitona nie ma regresywnego charakteru, nie jest przyłgnięciem do idealnej przeszłości bez możliwości zmierzenia się ze złożoną rzeczywistością (...). Tę nostalgię należy postrzegać w inny sposób: jako środki służące określeniu wierzeń, wartości kulturowych, które znajdują się w niebezpieczeństwie lub pod zagrożeniem; jako kanał wspólnej pamięci społeczno-kulturowej i jako podstawę krytyki wobec hegemonii kulturowej” (Oppenheimer 2012, 44).

2.4. Tematyka poezji mizrachijskiej

Czy istnieje zatem określona ars poetica mizrachijska? Czy można zawęzić tematykę, którą podejmują poszczególni artyści? Opisać formalne wyznaczniki ich stylu? Pobieżne spojrzenie na charakterystykę poezji mizrachijskiej ukaże, że wachlarz problemów podejmowanych przez twórców mizrachijskich jest zróżnicowany, niemniej w centrum jej zainteresowania pozostaje doświadczenie mizrachijskie, trudności życia w Izraelu.

2.4.1. Trauma i postpamięć

Czytając utwory poszczególnych artystów, odnosi się wrażenie, że podmiot mizrachijski mierzy się ze swoim wewnętrznym bólem, przemawia przez niego żal, poczucie niesprawiedliwości, potrzeba wyrażenia swojego nieszczęścia w mniej lub bardziej radykalny sposób. Życie w Izraelu odcisnęło na bohaterze utworów piętno traumy. Niemniej jednak trauma towarzyszy społeczeństwu izraelskiemu od lat, ta mizrachijska funkcjonuje obok dwóch innych, zdaje się, że jeszcze bardziej eksponowanych, traumy Holokaustu i Nakby. Poezja mizrachijska daje możliwość opowiedzenia o traumie mizrachijskiej, przekazania indywidualnego świadectwa tym, którzy bezpośrednio jej doświadczyli, ale także kolejnym pokoleniom, które tę traumę odziedziczyły. Jest ona sposobem zmierzenia się z piętnem tej traumy, który podejmuje pojedyncza jednostka na rzecz kolektywu;

niemniej dokonuje tylko ekspozycji wewnętrznego bólu jednostki, nie gwarantuje terapii (Ben Jehuda 2015, 271-273). Poezja staje się zatem jedną ze strategii radzenia sobie z rzeczywistością społeczno-kulturową Izraela przyjętą przez grupę, która odczuwa, że została wypchnięta na marginesy tej rzeczywistości.

Bardzo ciekawą próbą byłoby zinterpretowanie współczesnej poezji mizrachijskiej poprzez odniesienie do teorii postpamięci Marianne Hirsch. Co prawda badaczka stosuje tę koncepcję wobec drugiego pokolenia Holokaustu, wydaje się, że podobne mechanizmy zaszły także wewnątrz wspólnoty mizrachijskiej. Zgodnie z tą teorią, traumatyczne doświadczenia są przekazywane z pokolenia na pokolenie. „Drugie pokolenie” czy też inaczej określane „pokolenie po”, które bezpośrednio nie doświadczyło Holokaustu, dziedziczy kulturową traumę swoich przodków bazującą na przekazywanych wspomnieniach i zachowaniach. Ogrom tej traumy jest tak wielki, że drugie pokolenie zaczyna traktować doświadczenia swoich przodków jak swoje własne (Hirsch 2008, 103).

Nie sposób nie zauważyć, że wspomnienia i doświadczenia, do których odwołuje się pokolenie współczesnych mizrachijskich poetów i poetek w dużej mierze są wynikiem procesu przekazywania ich z pokolenia na pokolenie. Traumatyczne doświadczenie emigracji do Izraela, odcięcie się od arabskiej przeszłości, tożsamości, kultury nie jest doświadczeniem osobiście przeżytym przez twórców i twórczynie grupy *Ars Poetica*. W opisie rzeczywistości izraelskiej chętnie odwołują się do przeżyć własnych przodków, z których nieszczęściem, porażkami silnie się utożsamiają. Nie odwołują się do własnej pamięci, tylko do postpamięci odziedziczonej od przodków.

2.4.2. Marginesy

Poezja mizrachijska tworzona przez grupę mniejszościową przez lata zajmowała miejsce na marginesach. Opowiadała o grupie, która znalazła się na marginesie i musiała zbudować na nowo swoją pozycję w nowej rzeczywistości. Twórczość ta wprowadziła do dyskursu literackiego alternatywną narrację, narrację z marginesów, która stara się załamać dominującą, homogeniczną opowieść, próbuje zmierzyć się z granicami narzuconymi przez oficjalny kanon²³ i go rozszerzyć (Oppenheimer 2012, 7-13). Co więcej, próba odczytu tej

²³ Myśląc o oficjalnym kanonie izraelskim, mam na myśli tę literaturę, która była akceptowana przez syjonistyczne ośrodki władzy i izraelskie społeczeństwo. Zdaniem Hanana Hevera powstanie kanonu hebrajskiej literatury jest wynikiem konfliktu dyskursów, które doprowadziły do powstania „korpusu tekstów, którym (od końca XIX wieku) przypisywano ważne miejsce w repertuarze narodowej kultury” (Hever, 2002, 2). Teksty te sprzyjały procesowi kształtowania narodu, ich treść była zgodna z głównymi wytycznymi

poezji jako poezji mniejszości czy tworzonej przez emigrantów pomaga podkreślić miejsce, jakie dotychczas zajmowała w oficjalnym kanonie, a więc traktowanie jej jako poezji etnicznej, związanej z diasporą, wskazując na wyniosły stosunek do niej (Oppenheimer 2012, 8). Niezgodna z syjonistyczną wizją sztuki została odrzucona, niemniej taki sam los spotkał poezję jidyszową czy poezję tworzoną w innych językach.

2.4.3. Diaspora

Nie można także zapomnieć o istotnym fakcie, jakim jest silna świadomość *galutu* – diaspory, w twórczości poetów mizrachijskich. Powrót do diaspory, odejście od syjonistycznego paradygmatu oceny i negacji przeszłości żydowskiej w diasporze jest już dobrze znanym zjawiskiem w społeczności żydowskiej. Niemniej w kontekście twórców mizrachijskich powrót do przeszłości podkreśla także ich odczucie, że poniekąd nadal funkcjonują w ramach wyimaginowanej diaspory wewnątrz Państwa, żyją na uboczu lub z dala od izraelskiej rzeczywistości i jej hegemonicznej kultury (Oppenheimer 2012, 21).

Samo pojęcie diaspory wskazuje na możliwość opisanie nowych doświadczeń, które do tej pory nie mogły być wyrażone, były zepchnięte na margines, a teraz zostają przywołane, nierzadko w sposób radykalny, u poetów i poetek mizrachijskich (Oppenheimer 2012, 21). Wykorzystuje się potencjał przeszłości w diasporze w procesie kształtowania swojej tożsamości, włączenie w nią elementów wielokulturowych (Oppenheimer 2012, 22). Proces odkrycia diaspory, jej dziedzictwa i kulturowego bogactwa poprzedzał mechanizm wyparcia, odrzucenia wcześniejszych pokoleń. Poeci związani z *Ars Poetica* z dumą opisują swoją tożsamość mizrachijską dlatego, że ich rodzice i dziadkowie sami musieli przejść przez proces wyparcia, a następnie akceptacji. Odejście od ideologii syjonistycznej umożliwiło powrót do przeszłości, wyimaginowanego domu, niemniej jednak, nie można zapomnieć, że powrót do przeszłości w diasporze jest postawą post-syjonistyczną charakteryzującą także twórców aszkenazyjskich.

syjonistycznej narracji. Walka między dyskursami dotyczyła przede wszystkim pozycji literatury hebrajskiej, która, korzystając z nomenklatury Deleuze'a i Guattariego, z literatury mniejszościowej (minor literature) tworzonej w diasporze przeistoczyła się w literaturę większościową (major literature), od tej pory już izraelską tworzoną w Państwie Izrael (Hever, 2002, 3,4). Zmiana pozycji sprawia, że literatura hebrajska zawiera w sobie cechy charakterystyczne dla obu kategorii. Co więcej, sprzężenie tejże literatury z procesem tworzeniem narodu izraelskiego, sprawia, że Hever próbuje odczytać ją w kontekście nowoczesnego zjawiska narodowego, które pełni funkcję „politycznego aparatu służącego produkcji narodowej kultury” (Hever, 2002, 3). Tworzenie oficjalnego, spójnego kanonu sprawiło, że niektóre narracje zostały uciszone lub wymazane - odpowiednio palestyńska i mizrachijska, a ich obecność w dyskursie zagraża jednolitej, hegemonicznej narracji syjonistycznej (Hever, 2002, 4,5). Zob. Hever, Hannan. *Producing the Modern Hebrew Canon. Nation Building and Minority Discourse*. New York: New York University Press, 2002.

2.4.4. Arabskość i język arabski

Na kartach wielu utworów wyraża się napięcie między arabskością a żydowskością poszczególnych artystów, konflikt wewnętrzny dotyczący tożsamości poszczególnych jednostek. Jedną z płaszczyzn tego konfliktu są tarcia między językami: arabskim a hebrajskim. Arabski symbolizuje język matki, to narzędzie służące do snucia opowieści o sferze intymnej, emocjach, bliskich, przeżyciach. Podczas gdy zupełnie inną funkcję pełni hebrajski będący językiem utożsamianym z ojcem, urzędami, oficjalnymi sytuacjami. Tak jak w strukturach tradycyjnej patriarchalnej rodziny język ojca próbuje zdominować język matki, spycha go na marginesy. Z drugiej strony język matki pełni także funkcję łącznika między światem żydowskim a arabskim. Arabski i hebrajski wzajemnie się przenikają, chociaż nie zawsze są to miejsca najbardziej oczekiwane – arabski pojawia się w izraelskich przekleństwach, z kolei hebrajski stał się dla strony palestyńskiej językiem utożsamianym z okupacją (Alon 2011, 86-92).

Warto także zaznaczyć, że poezja mizrachijska wprowadziła do poezji izraelskiej oprócz elementu innowacyjnego w postaci nawiązań do języka arabskiego także charakterystyczny język dzielnic zamieszkałych przez Mizrachijczyków oraz odnośniki do religijności Żydów wschodnich (Oppenheimer 2012, 20).

Ciekawym zagadnieniem w kontekście namacalnej obecności arabskości, arabskiego języka są pojawiające się w twórczości poszczególnych poetek i poetów odniesienia do postaci Mahmuda Darwisha²⁴. Bezpośrednie i pośrednie nawiązania oraz cytaty pokazują, że palestyński poeta jest ważnym źródłem inspiracji dla kolejnych pokoleń, a jego poetyka bliska tej mizrachijskiej. I tak przykładowo Almog Bahar odnosząc się do palestyńskiego poety, określa go „Mój brat Mahmud Darwish”²⁵, a Sami Shalom Chetrit swoim wierszem *Ciur le-lo kir* (Obraz bez ściany) nawiązuje bezpośrednio do utworu Darwisha *Ciur kir* (Mural)²⁶ (Alon 2011, 88-91). Jak widać wielu twórców nie tylko stara się podkreślać swoją arabską tożsamość, ale także szuka nici połączenia z narodem palestyńskim. Mahmud Darwish jest jednym z tych łączników.

Twórcy mizrachijscy odwołują się nie tylko do dziedzictwa literackiego świata żydowsko-arabskiego, ale również chętnie sięgają do tradycji literackich Żydów

²⁴ Mahmud Darwish (1941-2008) – palestyński poeta uznawany za narodowego poetę Palestyńczyków, zaangażowany politycznie, przebywający na emigracji.

²⁵ w oryginale: *Achi Mahmud Darwish*

²⁶ w języku hebrajskim mural to *ciur kir*, dosłownie oznacza „obraz ścienny”, zatem tłumaczenie hebrajskie tytułu wiersza Darwisha brzmi *Ciur kir*; stąd dla niehebrajskojęzycznego odbiorcy analogia może być nie zrozumiała.

sefardyjskich, przywołując postaci Jehudy ha-Lewiego²⁷ czy Salomona ibn Gabirola²⁸, rozszerzając tym samym krąg wpływów artystycznych, pod których wpływem się znajdują (Oppenheimer 2012, 60-61). Można stwierdzić, że poeci i poetki mizrachijskie starają się wpłynąć na pamięć alternatywną, która odwołuje się do rozszerzonego kanonu, toczy walkę o uwagę izraelskiego odbiorcy tekstów kultury, by zainteresował się tekstami stworzonymi przez Żydów poza Europą, by myślał o literaturze hebrajskiej w szerszym kontekście geograficzno-kulturowym.

2.5. Polityka

Nie sposób nie zauważyć połączenia między poezją mizrachijską a postawą polityczną, jaką przyjmują twórcy mizrachijscy. Zdaniem Ben Jehudy, charakter poetycki, podejmowane tematy przez twórców *mizrachim* są bezpośrednio związane z sposobem, w jaki wyraża się ich tożsamość polityczna i dlatego autor określa ją mianem zdecydowanej, jasnej, jednoznacznej (Ben Jehuda 2015, 263).

Uwaga ta wydaje się cenna, gdyż poezja ta swoim charakterem bardzo często przypomina prozę, tłumaczy rzeczywistość, opisuje rzeczy takimi, jakimi one są (Ben Jehuda 2015, 267). Nie pozostawia czytelnikowi możliwości wielowymiarowej interpretacji, bo zamiarem autora jest oddanie prawdy o rzeczywistości widzianej z perspektywy podmiotu lirycznego.

Podmiot liryczny w utworach poetów i poetek mizrachijskich z głosu wyrażającego postawę indywidualnej jednostki staje się głosem reprezentującym większą grupę, ponieważ głos, który do tej pory nie był słyszalny, ani akceptowany bardzo szybko staje się manifestacją postawy polityczno-społecznej – opowieść o życiowych doświadczeniach zmienia się w opowieść o poglądach politycznych (Ben Jehuda 2015, 266-267).

Twórczość poszczególnych poetów związanych z grupą Ars Poetica charakteryzuje silna obecność elementów politycznych, dlatego warto wspomnieć parę słów na temat poezji politycznej w Izraelu. Tym bardziej, że utwór, któremu poświęcę swoją uwagę, przypomina manifest polityczny.

2.5.1. Mizrachijska poezja polityczna

Początki poezji politycznej w Izraelu wiążą się z przełomem, do którego doprowadził manifest Natana Zacha na początku lat 60. Zach sprzeciwił się poezji narodowej – modelu

²⁷ Jehuda ha-Lewi – sefardyjski poeta i filozof żyjący na przełomie XI i XII wieku w Hiszpanii.

²⁸ Salomon ibn Gabirol – sefardyjski filozof, lekarz, poeta żyjący w XI-wiecznej Hiszpanii.

propagowanego przez pokolenie Natana Altermana w latach 40., dając tym samym początek indywidualizmowi w poezji izraelskiej, wprowadzeniu perspektywy pojedynczej jednostki. Manifest Zacha wyznaczył nie tylko kierunek rozwoju poezji tzw. pokolenia państwa (*dor ha-medina*), ale również stał się punktem odniesienia dla poezji politycznej poetów aktywnych w tamtym okresie (Oppenheimer 2012, 187).

Twórczość poetów politycznych odnosiła się przede wszystkim do kwestii palestyńskiej. Prezentowali perspektywę charakterystyczną dla izraelskiej lewicy, utożsamiali się z Palestyńczykami jako ofiarami izraelskiej okupacji, krytykowali aparaty władzy i ośrodki kultury odpowiedzialne za promocję wizji narracji narodowej. Jednak ich poezja rzadko odnosiła się do sytuacji społecznej wewnątrz Izraela, nie podejmowała tematyki związanej ze zróżnicowaniem kulturowym Żydów izraelskich i przepaściami ekonomiczno-społecznymi między poszczególnymi grupami etnicznymi (Oppenheimer 2012, 190-191), a głos taki był potrzebny. Mainstreamowi artyści nie potrafili odpowiedzieć na potrzeby Mizrachijczyków, dlatego poeci mizrachijscy samodzielnie wypełnili tę przestrzeń, nie czekając na rzeczników swojej sytuacji.

Dla poezji mizrachijskiej niezwykle istotny jest aspekt polityczny. Wielu autorów mizrachijskich wiąże swoje poglądy polityczne ze świadomością arabskiej tożsamości, ze swoją etnicznością. Dla poetów i poetek mizrachijskich odnoszenie się do kwestii arabskiej polega przede wszystkim na pisaniu o sobie, o swojej odepchniętej, nieakceptowanej przez społeczeństwo arabskiej tożsamości (Oppenheimer 2012, 193).

Jednym z poetów, u którego następuje silne sprzężenie etniczności z poglądami politycznymi, jest Sami Shalom Chetrit. Jego przykład oddaje przyjmowaną przez poetów mizrachijskich perspektywę. Oprócz rozpoznania losu Palestyńczyków i okazania im empatii, poeci mizrachijscy dokonują procesu identyfikacji z Palestyńczykami, oczywiście ze świadomością różnic wynikających z pozycji wewnątrz społeczeństwa izraelskiego i względem Państwa Izrael. Co więcej, takie połączenie wpływa także na zrozumienie swojej tożsamości i jej kształtowanie (Oppenheimer 2012, 193-194). W tym kontekście niezwykle wymowny jest wiersz Chetrita *Ani palit arawi* (Jestem arabskim uchodźcą), gdzie to następuje symboliczna identyfikacja autora z narodem palestyńskim.

Coraz radykalniejszy krytycyzm charakteryzujący poezję mizrachijską należy także rozpatrzyć w kontekście pojawienia się w latach 80. krytyki post-syjonistycznej. Jest to stanowisko sprzeciwiające się nadużyciu haseł narodowych mających tłumaczyć postawę państwa wobec ludności palestyńskiej (Oppenheimer 2012, 199). Taką skrajną perspektywę przyjmuje przykładowo Mati Shemoelof w utworze *Charuszat ha-Isra'eliut* (Produkcja

izraelskości), który w swoim wierszu sprzeciwia się nadużywaniu Zagłady w sytuacji, gdy społeczeństwo izraelskie, ośrodki jego władzy prześladują inne grupy.

Poeci i poetki lokują swoje utwory w obszarach postrzeganych jako arabskie, na przykład w szuku. Pojawiający się w tych przestrzeniach Arabowie stanowią łącznik między światem dzieciństwa, domem, rodzinnymi opowieściami, intymnymi przeżyciami (Oppenheimer 2012, 201). Nawiązanie tego kontaktu pomaga poetom na powrót do swojej arabskiej tożsamości. W przeciwieństwie do pierwszego pokolenia emigrantów, które zaakceptowało model społeczny wymuszający na nich porzucenie swojej arabskiej tożsamości, pokolenie twórców płodnych w latach 90. dostrzega słabość integracji izraelskiego tygla kulturowego i przyjmuje zupełnie inną postawę, będącą znakiem ich sprzeciwu wobec polityki integracjonistycznej (Oppenheimer 2012, 202). Poeci i poetki manifestują swoje dwie tożsamości, które łączą się w jedną, płynną, wykraczającą poza granice tożsamość Żyda mizrachijskiego, arabskiego.

Głos podmiotu w utworach artystów mizrachijskich przechodzi płynnie z pierwszej osoby liczby pojedynczej do mnogiej. Autor ma świadomość, że jego utwory znajdują większą grupę, która będzie mogła utożsamić się z ich treścią (Oppenheimer 2012, 206). Być może stąd poeci mizrachijscy czerpią ogromną siłę i odwagę, by w sposób tak dosadny krytykować rzeczywistość izraelską, krytycyzm ten przybiera formę walki społecznej, momentami odnosi się wrażenie, że nawet i radykalnego odcięcia od izraelskości. Niemniej, nie należy zapominać, że poeci ci z tą izraelskością są związani. Wychowali się i funkcjonują w izraelskiej kulturze, prezentuje ona jedyną im znaną rzeczywistość. Odbiorca ich twórczości jest częścią tej właśnie izraelskości, którą tak mocno krytykują, chociaż do niej należą i jej nie porzucają.

2.5.2. Trzecia możliwość

Poezję mizrachijską określa się mianem „trzeciej możliwości” dla poezji izraelskiej. To twórczość, która wskazuje na miejsce pomiędzy, w domyśle między kulturą żydowską a arabską, które można twórczo zagospodarować. Co więcej, trzecia możliwość wyraża także ogromną empatię tego środowiska wobec problemów społecznych w Izraelu, jest to także pewnego rodzaju strategia polityczna. Postawa, która wyraża: „Politykę ofiar, które są zarówno delikatne, jak i ostre, krzyczą, protestują, tęsknią i przede wszystkim wyrażają okropny brak komfortu życia tego, kto żyje w Izraelu i jest świadomy losu drugiego człowieka” (Ben Jehuda 2015, 264). Postawa ta charakteryzuje się empatią, świadomością problemów, wrażliwością społeczną.

Co więcej, „trzecia możliwość” daje głos wszystkim grupom funkcjonującym wewnątrz społeczeństwa izraelskiego oraz ich narracjom. Jej inkluzywność jest szczególnie cenna w kontekście opowieści o izraelskich traumach, nie przyjmuje ona jednej, narodowej narracji, jest raczej ich „mieszanką” (Ben Jehuda 2015, 272).

Poezja mizrachijska pełni także funkcję krytycznego dialogu z hegemoniczną kulturą izraelską, otwierając ją tym samym na nowe obszary kontaktu międzykulturowego (Oppenheimer 2012, 24).

Kolejną wyróżniającą cechą tej poezji jest stworzenie pamięci etnicznej i pamięci sprzeciwiającej się. Z jednej strony twórcy mizrachijscy należą do kręgu kultury izraelskiej, w niej funkcjonują, tworzą, z drugiej strony jej się sprzeciwiają, kwestionują, stawiają wobec niej wyzwania. (Oppenheimer 2012, 26). Ta dychotomia oraz inne sprzeczności sprawiają, że poezja mizrachijska oferuje poszerzony kontekst dla tych, którzy pragną sprzeciwić się ograniczeniom narzuconym przez oficjalny kanon.

2.6. Wyzwania

Największą pułapką dla badacza i czytelnika poezji mizrachijskiej staje się odczytanie jej jedynie w kontekście alternatywy dla izraelskiej poezji hegemonicznej i sprzeciwu wobec narracji syjonistycznej. Zwracanie uwagi na fakt, że wielu twórcom dała możliwość wyzwolenia i pogodzenia się ze swoją traumą. W takim kontekście poezję tę widzą Oppenheimer czy Alon, ale takiej wizji sprzeciwia się Ben Jehuda. Twierdzi on, że taka optyka oddala nas od najważniejszego elementu – opowieści o bólu, wewnętrznym rozdarciu podmiotu lirycznego. Co więcej, zauważa on, że podejście współczesnych badaczy odpowiada charakterystyce współczesnej poezji mizrachijskiej, utożsamianej z grupą *Ars Poetica*, której przekaz ma wyraźnie polityczne zabarwienie; ale niekoniecznie jest słuszna w kontekście pierwszych pokoleń poetów i poetek mizrachijskich (Ben Jehuda 2015, 273).

„Literatura mizrachijska jest postrzegana jako młoda i nowa gałąź, która wyrosła z drzewa literatury hebrajskiej lub, alternatywnie, z niej jest skomponowana” (Levy 2012, 210). Wielu, tak jak na przykład Lital Levy, dostrzega nieprawidłowości w dotychczasowym podejściu badaczy literatury i poezji do twórczości mizrachijskiej. Levy twierdzi, że przede wszystkim zwracało się uwagę na jej rolę jako narzędzie służące wyrażaniu tożsamości mizrachijskiej, odpowiedź na opresję i upokorzenie, kontrnarrację dla narracji aszkenazyjsko-syjonistycznej a nie wytwór artystyczny (Levy 2012, 211). Dodatkowo należałoby w badaniu historii twórczości mizrachijskiej, jej początków uwzględnić także

kontekst poza izraelski. Brakuje dyskusji o korzeniach tej literatury, o wpływach literackich i kulturowych, jakie wywarli na nią nie-żydowscy pisarze z kręgu kultury arabskiej.

Uwaga Levy wydaje mi się niezwykle istotna. Przez poruszaną tematykę bardzo ciężko jest czytać współczesną poezję mizrachijską w oderwaniu od polityki. Większość autorów i autorek nie ukrywa swoich poglądów i uważa, że powinny mieć odzwierciedlenie w ich twórczości. Nacechowanie emocjonalne utworów, przesylenie doraźnymi stwierdzeniami wpływa na podobny odbiór tej poezji u czytelników. Wymagane jest od odbiorcy tekstu jednoznaczne opowiedzenie się, jaki jest jego stosunek do poruszanych problemów. Bardzo trudno zatem ocenić walor artystyczny tej twórczości, a i wielu krytyków dystansuje się od takiej oceny.

Poezja mizrachijska jest pojemnym terminem i ciekawym zjawiskiem wewnątrz izraelskiego świata artystycznego. Jak pisze Alon, poezja mizrachijska została i jest tworzona przez twórców, którzy lokują się w miejscach środka, pomiędzy, między wachlarzem dychotomicznych tożsamości, jakie przyjmuje izraelski obywatel, wykluczających się grup: religijni-świeccy, Żydzi-Arabowie, biedni-bogaci, kobiety-mężczyźni, prawica-lewica (Alon 2014, 8). Poezja ta cały czas się rozwija, cieszy zainteresowaniem, być może przez niespotykane sprzężenie sztuki z polityką młodzi poeci mizrachijscy przyciągają szeroką publikę, a ich twórczość wychodzi poza kręgi wąskiego grona odbiorców.

Poprzez próbę przedstawienia tła mizrachijskiej historii i literatury w Izraelu, niezwykle ważnych w kontekście współczesnych zjawisk artystycznych, chciałam jak najlepiej przygotować się do próby zmierzenia się z utworem Roya Hasana, który poniekąd stał się jednym z najbardziej wyrazistych symboli obecności mizrachijskiego głosu w oficjalnym dyskursie. Głos ten przepełniony jest skrajnymi emocjami, żalem, bólem. Z jednej strony twórczość młodych Mizrachijczyków budzi zrozumienie, wsparcie. Z drugiej zmusza do głębszej refleksji, zastanowienia się, czy *Medinat Aszkenaz* jest tylko iluzorycznym konstruktem, przerysowany odbiorem izraelskiej rzeczywistości, być może już nieaktualną oceną.

Rozdział 3 Ars Poetica

Roy Hasan, tak jak i wielu innych twórców współczesnej poezji mizrahijskiej, związany był na pewnym etapie swojej kariery artystycznej z grupą poetycką powstałą w okół cyklicznie organizowanych wieczorów poetyckich pod nazwą *Ars Poetica*. Ze względu na to istotne jest, bym w swojej pracy odniosła się do tej grupy, której specyfika wykracza daleko poza granice tradycyjnej formacji poetyckiej. Być może charakterystyka tego środowiska poniekąd ułatwi zrozumienie twórczości młodego poety. Należy także dodać, że *Ars Poetica* jest dość świeżym zjawiskiem na scenie artystyczno-społeczno-politycznej Izraela. Grupa i jej członkowie budzą skrajne emocje, a przez jej charakter oraz fakt, iż zjawisko to cały czas się rozwija, trudno przewidzieć, w jakim podąży kierunku, wielu badaczy powstrzymuje się od głębszej oceny. Chociaż grupa budzi ogromne zainteresowanie publiczności, a także osób zajmujących się naukowo literaturą, to nie powstało jeszcze naukowe opracowanie traktujące o grupie. Większość źródeł, do których odwołuję się w tej części, pochodzi z gazety *Haaretz*, na łamach to której zaczęto publikację utworów osób związanych z grupą, a także podejmowano pierwsze próby dyskusji na temat zjawiska.

3.1 Początki działalności Ars Poetiki

Ars Poetica jest dziełem charyzmatycznej młodej poetki Adi Keissar, która w 2013 roku wyszła z inicjatywą zorganizowania wieczorów poetyckich w Tel Awiwie, pierwsze wydarzenie odbyło się w barze *Zevulun 10*²⁹. Debiutujący poeci i poetki zaprezentowali swoją twórczość, która w dużej mierze dotyczy tożsamości mizrahijskiej. Zgodnie z definicją organizatorów, *Ars Poetikę* można podsumować w trzech następujących słowach: „poezja, hafla³⁰, tańce brzucha”³¹, które z jednej strony określają charakter, atmosferę, jednak z drugiej strony pomniejszają jej znaczenie i sprowadzają tylko do wydarzenia o charakterze rozrywkowym.

Pełna definicja *Ars Poetiki*, dla Adi Keissar, brzmi następująco: „Ars Poetica jest cyklicznym wieczorem czytania poezji, organizowanym przez poetów i artystów rozrywkowych, gdzie to czytaniu poezji towarzyszy impreza z muzyką i tańcami brzucha. W wytworzonej przestrzeni Ars Poetiki wielu poetów czuje się na tyle komfortowo, by czytać poezję, która dotyczy ich mizrahijskiej tożsamości – tożsamości drugiego i trzeciego

²⁹ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

³⁰ *hafla* – arabskie określenie przyjęcia, imprezy

³¹ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

pokolenia emigracji, jest to mizrahijska poezja protestu. Oprócz zaangażowania w kwestię tożsamości mizrahijskiej, w wieczorach *Ars Poetiki* uczestniczą także utalentowani poeci i poetki, którzy nie posiadają mizrahijskiego pochodzenia, prezentują oni poezję poruszającą wiele różnorodnych aspektów, a w skrócie poezję dotyczącą miłości³². Na podstawowym poziomie *Ars Poetica* jest zatem cyklicznym wydarzeniem artystycznym, które daje szansę młodym artystom chcącym podzielić się z szerszą publicznością swoim przemyśleniami na temat tożsamości mizrahijskiej. Prezentacja ta często ma charakter prowokacyjny, mający wzbudzić zainteresowanie izraelskiej publiczności. Z czasem wydarzenie zaczęło gromadzić wokół siebie określoną grupę artystów i artystek, sprawiając, że *Ars Poetica* zaczęła funkcjonować w świadomości społecznej jako poetycki kolektyw.

3.1.1. Nazwa

Wydarzenie zgromadziło dookoła siebie grupę młodych artystów świadomych i dumnych ze swojej etnicznej tożsamości, którzy w kontrowersyjny, dla wielu, sposób opowiadają o doświadczeniach mizrahijskich w Izraelu. Sama nazwa *Ars Poetica* ma ogromne znaczenie. Jest to poniekąd zabawa skojarzeniami – osoba nieznająca alfabetu hebrajskiego, widząca zapis w transkrypcji pomyśli o sztuce pisania, manifeście poetyckim, który proponują młodzi literaci. Niemniej słowo *ars* zapisane jest nie przez literę alef, lecz ajin i daje nam to zupełnie inny kontekst. Wyraz *ars* zapisany przez ajin, pochodzi z języka arabskiego i pierwotnie oznaczał alfonsa, niemniej wszedł do izraelskiego slangu i nabrał nowego znaczenia. Obecnie jest stereotypem społecznym stosowanym w odniesieniu do osób z Afryki i Azji, którym przypisuje się negatywne cechy – przemoc, wulgarność, zachowania niezgodne z prawem, brak kultury. Często w ten sposób obraźliwie określa się właśnie Mizrahijczyków. Młodzi mizrahijscy artyści świadomie zatem nawiązują do tego stereotypu – z jednej strony walczą z nim, a z drugiej są dumni z tego, kim są. Określenie *arsim* wywołuje w nich dumę.

3.1.2. Charakterystyka środowiska i organizowanych wydarzeń

W środowisku *Ars Poetiki* funkcjonuje wiele zróżnicowanych jednostek, o innej osobowości i wrażliwości artystycznej – Roy Hasan i Shlomi Hatuka w sposób wyraźny formułują swoje poglądy, ich utwory przepełnione są upolitycznioną treścią, podczas gdy utwory Israela Dadona przepełnia atmosfera mistycyzmu i filozoficznej refleksji³³.

³² <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2216953>

³³ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

Warto także przyjrzeć się motywacji Keissar, by zrozumieć początkowe podejście artystki do wprowadzenia do szerszej przestrzeni publicznej poezji mizrachijskiej. „Zawsze pisałam, ale postrzegałam poezję jako coś bardzo elitarnego, zachodniego, białego. Podczas gdy sama jestem całkowitym przeciwieństwem... Mogę powiedzieć, że zaczęłam organizować *Ars Poetikę*, żeby „poczernić”³⁴ poezję i jednocześnie „nadać cech mizrachijskich”³⁵ jej zachodnio-elitarnemu stereotypowi, ale tak naprawdę zaczęłam (organizować wieczory) ze względów osobistych. Po prostu chciałam, żeby powstał wieczór poetycki, podczas którego będę się czuć jak w domu, wieczór, na którym słyszy się muzykę jemeńską, grecką, marokańską. Wieczór, na którym dobrze jest wypić arak, a czytanie poezji może także zawierać tańce brzucha”³⁶. Jak widać, artystka w sposób dość kontrowersyjny podchodzi do kwestii związanej z dostępem do poezji. Jej zdaniem poezja jest dobrem dostępnym tylko wybranym jednostkom przynależącym do „białych elit”. Z takim podejściem oczywiście można polemizować – poezja jest elementem edukacji szkolnej, a rozwój nowoczesnych technologii ułatwił darmowy dostęp do wielu dzieł.

Jednocześnie Keissar podkreśla, że zależało jej na znalezieniu przestrzeni, w której w końcu czułaby się komfortowo, by dzielić się z innymi swoją poezją. Bardzo ważny komponent dla artystki stanowi tożsamość etniczna, być może nawet w przesadzony wymiarze w jakim poetka ją wykorzystuje, czyniąc z niej jedno z podstawowych określeń grupy. Istotny element stanowi także wymiar rozrywkowy wydarzenia – to, co dzieje się w tle. Poezja łączona jest z rozrywkami niższego rzędu, *sacrum* miesza się z *profanum*.

Wydarzenia *Ars Poetiki* odbywają się zazwyczaj w przestrzeni telawiwskich pubów, klubokawiarni, alternatywnych księgarni, wydawnictw, miejsc modnych, postrzeganych jako alternatywne – zjawisko określiło już swoje lokalizacje na mapie izraelskiego miasta. Każdy zaproszony artysta i artystka ma prawo przeczytać dwa wiersze w trakcie dwóch rund. Zgromadzona publiczność żwawo reaguje na występy poszczególnych poetów i poetek. Upojenie alkoholem, lecąca z głośników muzyka zachęca do przepelnionej emocjami reakcji, szczególnie, gdy zaprezentowany utwór w sposób dosadny, zgodny z mizrachijską narracją, opowiada o mizrachijskiej tożsamości³⁷.

³⁴ w oryginale: *lehaszchir*

³⁵ w oryginale: *lemazreach*

³⁶ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2216953>

³⁷ *ibid.*

3.2. Ars Poetica jako zjawisko społeczne

Z czasem *Ars Poetica* ewoluowała w kierunku pewnego fenomenu społecznego, zaczęła symbolizować pojęcie znacznie szersze aniżeli wieczór poetycki. O fali artystycznej stało się głośno, kiedy wybrane utwory zostały opublikowane na łamach dodatku „Kultura i literatura” gazety *Haaretz*³⁸. Utwory wzbudziły ogromne emocje, zarówno pozytywne, jak i negatywne, w szczególności odnoszono się do kontrowersyjnej twórczości Roya Hasana, o której wspomnę później. Osobiście odbieram *Ars Poetikę* przede wszystkim jako fenomen społeczny. Zjawisko to ma swoje zarówno pozytywne, jak i negatywne aspekty, którym warto się przyjrzeć.

3.2.1. Poezja, hafla, tańce brzucha

Dzięki *Ars Poetice* poezja „wyszła na ulice”, jest bliżej swoich odbiorców. Niestandardowy charakter wydarzeń, czy też fakt, że wieczór poetycki zamienia się w imprezę – *haflę*, przyciąga w szczególności młode osoby, obecność na takim wydarzeniu poetyckim jest po prostu modne w środowiskach, które określają siebie jako alternatywne. Zdaniem Gili Eizikovitz wydarzenia *Ars Poetiki* przypominają performance, dają nową możliwość prezentacji artysty i dotarcia do publiczności. Wydaje się, że styl prezentacji artystycznej poetów i poetek inspirowany jest występami raperów – szybki, cięty język, odpowiednia intonacja, zaangażowanie emocjonalne artysty³⁹. Poezja zaczęła łączyć się z innymi rodzajami sztuki, szczególnie tymi audio- i wideo-wizualnymi, które urozmaicając odczyty, przyciągają uwagę publiczności. Czy można zatem postawić hipotezę, że w XXI wieku poezja musi się skomercjalizować, żeby zainteresować odbiorcę? Czy sztuka musi dostarczać rozrywki, żeby w ogóle zaistnieć w szerszej świadomości społeczeństwa? Czy w takiej odsłonie poezja pozostaje nadal poezją, czy może staje się tylko tłem dla zabawy? W przestrzeni publicznej Izraela jest coraz więcej miejsca dla poezji, ale nie oznacza to, że jakość tej twórczości jest lepsza. Być może nadmiar nie idzie w parze z wartością?

3.2.2. Komponent polityczny

Michael Gluzman odbiera *Ars Poetikę* jako zawile zjawisko społeczne z wyraźnym komponentem politycznym. Uważa także, że zjawisko to należy rozważać w znacznie szerszym kontekście: „Chodzi o procesy kulturowe znacznie bardziej złożone, które rozpoczęły się już w latach 50., kiedy Natan Zach napisał wers „Jestem dla siebie, śpiewam”⁴⁰. Rewolucja w poezji w tamtym dziesięcioleciu bazowała na przejściu z

³⁸ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

³⁹ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/premium-MAGAZINE-1.2751699>

⁴⁰ Pierwszy wers utworu Natana Zacha *Ani le-acmi*, w oryginale *Ani le-acmi szar*

(podmiotu) kolektywnego na rzecz indywidualnego”⁴¹. Pokłosie tych procesów mamy dostrzec obecnie. Została stworzona przestrzeń, którą zaczęto wypełniać. Pustka po poprzednich pokoleniach poetów i ich wiernych odbiorcach ustąpiła miejsca młodym twórcom i ich młodej publiczności. W tym kontekście należy zwrócić uwagę przede wszystkim na możliwości, jakie dają nowoczesne technologie. Zorganizowanie poetyckiego spotkania, dzielenie się swoją twórczością z masami stało się o wiele łatwiejsze przede wszystkim dzięki wykorzystaniu medium, jakim są media społecznościowe, a szczególną rolę wśród nich odgrywa Facebook – także *Ars Poetica* ma swoje konto na tym portalu, gdzie informuje o swojej działalności, najbliższych wydarzeniach, wstawia nagrania z odbytych wieczorów⁴².

Co więcej, wydaje się, że w kontekście sukcesu niezwykle istotną kwestią jest przystępność wierszy. Twórcy związani z ruchem *Ars Poetica* tworzą utwory, które łatwo zrozumieć – odbiorca nie musi w tym celu posiadać pogłębionej wiedzy z zakresu poezji. Utwory pisane są językiem prostym, dosadnym, pozbawionym dekoracji. Artyści wysyłają jasny komunikat swoim czytelnikom. Proces interpretacyjny odbywa się sprawnie, nie ma czasu na głębszą refleksję. Internetowy dostęp do utworów przyciąga w szczególności uwagę młodego czytelnika, tworząc jednocześnie nową grupę odbiorców.

3.2.3. Inicjatywy poprzedzające *Ars Poetikę*

Należy także podkreślić, że *Ars Poetica* nie jest jedynym przykładem dla tego już nie tylko poetyckiego, ale przede wszystkim socjologicznego zjawiska, częścią powrotu ku wspólnotowości. W XXI wieku zaczęły wychodzić nowe magazyny publikujące na swoich łamach poezję, przykładowo – *Ho*, *Orot*, *Almanach*, a mniejsze grupy osób zainteresowanych poezją zaczęły organizować swoje własne spotkania. Co prawda nie wszystkie inicjatywy przetrwały próbę czasu, niemniej rozpoczęły one proces, który obserwujemy współcześnie – różnorodność głosów pojawiających się na łamach czasopism traktujących o poezji i prozie⁴³.

3.2.4. Poezja jako narzędzie protestu

Poezja stała się towarem łatwo dostępnym, a nawet narzędziem rewolucji. Zgodnie ze słowami Shlomiego Hatuki – także związanego z *Ars Poetiką* – poezja w wydaniu obecnym „(...) jest narzędziem pasującym do ducha obecnego czasu (...). To naturalne

⁴¹ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/.premium-MAGAZINE-1.2751699>

⁴² strona *Ars Poetiki* na portalu społecznościowym Facebook <https://www.facebook.com/פואטיקה-ערס-Ars-poetica-452953154782666/>

⁴³ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/.premium-MAGAZINE-1.2751699>

narzędzie protestu, a przecież znajdujemy się w okresie protestów i rewolucji. (...) poezja jest czymś, co można stworzyć od razu, nie wymaga przygotowania, koordynacji ani budżetu. W sposób naturalny pasuje jako narzędzie protestu (...)”⁴⁴. Czasy współczesne upolityczniły poezję, uprzedmiotowiły ją. W takim kontekście wykorzystuje twórczość większość artystów i artystek związanych z *Ars Poetiką*. Poezja jest dla nich środkiem, narzędziem wyrażającym indywidualne i grupowe traumy, politycznym manifestem ich mizrahijskiej tożsamości.

3.2.5. Kontakt z odbiorcą

Fenomen *Ars Poetiki* można także znaleźć w niezwykle intymnym kontakcie pomiędzy twórcami a publicznością, wspólnotą doświadczeń i potrzebą stworzenia przestrzeni, w ramach której będzie można dzielić swoimi historiami. Zgodnie ze słowami Michaela Gluzmana – „To poeci, którzy łączą się z szeroką publicznością, nie jako (akt wyrażający) tradycyjną wyższość poety, lecz jako jednostki, które na własnym ciele przeżyły wykluczenie, poniżenie, podział Mizrachijczyków w Izraelu. Wieczory *Ars Poetiki* udowadniają, że jest społeczność, która chce o tym rozmawiać. Jest sukces, któremu nie można zaprzeczyć”⁴⁵. Poezja opuściła salony i przybyła do mas. Nabrała silnego zabarwienia polityczno-społecznego, odnosi się do kwestii bliskich przeciętnemu odbiorcy, stała się manifestem.

Wielu zwraca uwagę przede wszystkim na wymiar socjologiczny zjawiska – zdaniem Oded Karmeli w fenomenie *Ars Poetiki* nie chodzi o poezję, tylko o wyrażenie swojego głosu – „To, co robi *Ars Poetica*, to wyrażenie głosu za lub przeciw kwestiom, w odniesieniu do których każdy Izraelczyk jest za lub przeciw”⁴⁶. Przyjście na wieczór poetycki sprawia tylko, że publiczność utwierdza się w przyjętym już wcześniej stanowisku, chce mieć potwierdzenie słuszności swoich poglądów.

3.3. Krytyka

Wyrażenie głosu jest także konieczne w przypadku oceny całego fenomenu. Grupa i jej działania stały się na tyle obecne w przestrzeni publicznej Izraela, są obiektem toczonych dyskusji, że trudno przejść wobec *Ars Poetiki* obojętnie. I w tym kontekście niezwykle silne znaczenie ma element polityczny, które obecny jest w twórczości członków i członkiń *Ars Poetiki*. Osoby, które mają styczność z przedstawicielami grupy i ich twórczością, przykładowo dziennikarze przeprowadzający wywiady, muszą określić swoje stanowisko

⁴⁴ *ibid.*

⁴⁵ *ibid.*

⁴⁶ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/.premium-MAGAZINE-1.2751699>

wobec zjawiska. Problematiczną kwestią jest presja sprawiająca, że nie można pozostać obojętnym lub powstrzymać się od swojej opinii – istnieją dwie możliwości – można być za lub przeciw. Docenić i chwalić twórczość młodych artystów i artystek lub przeciwnie – kwestionować jej jakość, podchodzić krytycznie do formy dyskursu mizrachijskiego, którą proponują twórcy i twórczynie związani z *Ars Poetiką*. Zdystansowanie się nie jest jednak łatwym zadaniem – kontakt z wierszami członków i członkiń *Ars Poetiki* wzbudza w czytelniku skrajne emocje, wobec których ciężko pozostać obojętnym. Zdaniem poety i redaktora literackiego Eliego Hirscha „Wytworzyła się swoistego rodzaju polaryzacja, czuć pewien podział. (*Ars Poetica*) to temat, który zwraca uwagę wielu i stawia naprzeciwko siebie urażonych aszkenazyjczyków i dumnych, i (także) urażonych Mizrachijczyków”⁴⁷.

Krytyka grupy i przedsięwzięć poszczególnych artystów z nią związanych dotyczy przede wszystkim prowokacyjnej wymowy ich utworów. Poeci ci ze względu na charakterystykę swojej twórczości już od początku musieli być gotowi do obrony swojej twórczości. Ale, zdaniem Roya Hasana, celem prowokacyjnych dzieł jest właśnie pobudzenie czytelników do wyrażenia swojego zdania, krytyka. Co więcej, krytyczna postawa wobec utworów artystów ma także potwierdzić słuszność przyjmowanych przez nich pozycji, dać legitymizację ich radykalnemu podejściu do zagadnień związanych z kwestią mizrachijską⁴⁸.

Podobne zdanie wyraża także poeta Mati Shemoelof, zwracając uwagę na fakt, że w przypadku *Ars Poetiki* trzeba oddzielić konstruktywną krytykę od zwykłej zazdrości spowodowanej zaskakującym sukcesem poetów i poetek. Pojawiająca się krytyka, zdaniem Shemoelofa, ma tylko potwierdzić znaczenie poezji *Ars Poetiki* dla współczesnego społeczeństwa izraelskiego⁴⁹.

Nie należy jednak zapomnieć o wspomnianej już przeze mnie wcześniej kwestii – związku między upolitycznieniem i prowokacyjnym wydźwiękiem poezji a jej jakością. Być może wiele głosów krytycznych bierze się z faktu, że mariaż poezji z polityką nie zawsze przynosi dobre rezultaty. Mówienie o pewnych kwestiach w sposób dosłowny a nie metaforyczny, wplatanie kwestii politycznych może ograniczyć właśnie jakość poetycką utworów, ich artystyczne walory. I w tym przypadku krytyka jest jak najbardziej na miejscu. W mojej opinii nie należy krytykować kontrowersyjnej zawartości poszczególnych utworów – *Ars Poetica* ma prawo do przedstawienia swojej własnej narracji. Niemniej można i należy

⁴⁷ <https://www.haaretz.co.il/gallery/black-flag/.premium-1.2550060>

⁴⁸ *ibid.*

⁴⁹ *ibid.*

krytykować sposób, w jaki o tych treściach się opowiada, jak tworzy się z nich dzieło sztuki, jakim niewątpliwie jest wiersz.

3.4. Podsumowanie

Ars Poetica, pomimo kilkuletniej działalności na izraelskiej scenie artystycznej, jest nadal zjawiskiem świeżym. Jak widać, kolejni artyści związani z grupą wydają tomiki poezji, cieszą się zainteresowaniem publiczności – przykładowo Adi Keissar ma na swoim koncie już trzy wydania. *Ars Poetica* wywołała poruszenie w izraelskiej przestrzeni społecznej. Niezależnie od tego jak oceniamy zjawisko, nie można zakwestionować faktu, iż *Ars Poetica* zainteresowała sporą grupę młodych osób współczesną poezją i przyczyniła się do pobudzenia ich mizrahijskiej świadomości. Co więcej, w sposób niekonwencjonalny zachęca ona do niezwykle potrzebnej dyskusji o kwestii mizrahijskiej, a projekt Keissar być może spowodował większe zainteresowanie środowisk akademickich twórczością Żydów mizrahijskich w Izraelu.

W artykule, który ukazał się w gazecie *Haaretz*, Israel Dadon zapytany o to, jak określiłby *Ars Poetikę*, stwierdza: „Można powiedzieć, że jesteśmy falą. Czymś, co wznosi się ku górze z środka uciszonego morza, by następnie, możliwe, uspokoić się w trakcie powrotu”⁵⁰. Porównanie Dadona wydaje mi się niezwykle trafne. *Ars Poetica* wywołała sporo zamieszania, przyczyniła się do przepełnionych emocjami dyskusji, od początku nie kryła się ze swoim stosunkiem wobec wielu delikatnych kwestii. Stała się bezpośrednim rzecznikiem mizrahijskich krzywd, zarówno tych prawdziwych, jak i tych zarzutów, z których słusnością można polemizować. Reprezentuje swoich poszkodowanych w sposób wyraźny, niepozwalający na bierną reakcję, obojętność. Czasami rani drugą stronę wymagowanej barykady, tzn. aszkenazyjską część izraelskiego społeczeństwa. Podkreśla podziały, sztuczne granice we wspólnocie, w której ich nie brakuje.

Ars Poetica pojawiła się na scenie artystycznej w idealnym momencie – przerwała trwającą ciszę, by dokonać hucznej prezentacji. Pomysłodawczyni projektu w błyskotliwy sposób wykorzystwała możliwości, jakie dają portale społecznościowe – wypromowała wydarzenie poprzez użycie Internetu. W tym kontekście warto zwrócić uwagę na fakt, że poezja dociera do środowisk, do których nie trafiała w przeszłości. Każdy, kto jest „w sieci”, ma taki sam dostęp do sztuki, niezależnie od tego, kim jest w świecie rzeczywistym – poezja przestała być elitarnym towarem, dostępnym tylko dla wybranych. Być może jest to kierunek, w którym będzie zmierzać współczesna poezja?

⁵⁰ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

Kolejną ważną zasługą grupy jest zainteresowanie młodych osób gałęzią sztuki, jaką jest poezja. Młodzi czytają, odkrywają, poddają także głębszej refleksji swoją etniczną tożsamość. Nie będzie wyolbrzymieniem stwierdzenie, że w pewnych kręgach wykazywanie większego zainteresowania współczesną poezją mizrachijską, obecność na wydarzeniach *Ars Poetiki* jest w modzie – jednak z oceną tej mody się wstrzymam, gdyż wiele zależy od tego, w jaki sposób młodzi ulegają tej modzie, czy to bezkrytyczna akceptacja, czy jednak zawiera ona element krytycznej refleksji. Jak już wspominałam wcześniej, jest to współczesne zjawisko, nadal brakuje badań naukowych, zarówno literaturoznawczych, jak i socjologiczno-antropologicznych, które w sposób krytyczny oceniłyby *Ars Poetikę*. Potrzeba jeszcze czasu, by zdystansować się od zjawiska i dokonać oceny.

Kolejną ważną kwestią, która wymaga głębszych rozważań, jest przede wszystkim to, jak należy zaklasyfikować twórczość osób związanych z *Ars Poetiką*, a w przypadku mojej pracy, jak ocenić charakter utworów Roya Hasana. Czy ze względu na upolitycznienie tych tekstów, ich dosłowność są one nadal poezją? A może ze względu na sposób, w jaki są one prezentowane, stają się performancem wykorzystującym poezję? Czy są hybrydowym gatunkiem przypominającym bardziej manifest polityczny aniżeli utwór poetycki?

Fala, o której wspomina Dadon, wezbrała. Nadal nie wiemy, czy spokojnie powróci do punktu startowego, cały czas zmierza w jakimś kierunku, który obiera poszczególny twórca. Spróbuję przedstawić, jaki kierunek nadał tejże fali Roy Hasan.

Rozdział 4 UTWÓR *MEDINAT ASZKENAZ*

4.1. Biografia „Króla Państwa Aszkenaz”⁵¹

Roy Hasan – rocznik 1983, miejsce urodzenia Hadera, Żyd mizrachijski, potomek Żydów przybyłych do Izraela z Maroka. To podstawowe informacje, które w ogromnym stopniu wpływają na to, kim jest i jak pisze. Jak sam podkreśla, nie pochodzi z rodziny, w której czytano książki, jego rodzice pracowali fizycznie, wysoka kultura nie była obecna w ich domu. Mimo braku wykształcenia przekazano mu jednak wartości, z których jest dumny. Od dzieciństwa pracował, pomagał finansowo rodzicom. Z jednej strony jego dzieciństwo nie było proste, ale dzięki temu zdobył życiowe doświadczenie. W wywiadzie przeprowadzonym przez Kobięgo Meidana Hasan opowiada, że w dzieciństwie odkrył także świat książek – gdy stwierdzono u niego pewien rodzaj schizofrenii, którą chciano leczyć farmakologicznie, jego matka nie zgodziła się i podjęła decyzję, że zamiast leków będzie leczył się za pomoc książek. Wizyty w miejskiej bibliotece stały się dla niego rodzajem terapii (Chinuchit Riszonim Ba-Olam, 2015). Zanim stał się poetą, pracował jako kucharz, była to praca, której nienawdził, jak stwierdza w wywiadzie: „Przez dwanaście lat żyłem w poczuciu codziennej nienawiści wobec swojej egzystencji” (Chinuchit Riszonim Ba-Olam, 2015). Być może obcowanie z krwią, brudem sprawiło, że poeta został weganinem.

Po kilkunastu latach frustracji, braku nadziei na lepszą przyszłość, strachu przed tym, że powtórzy los swoich rodziców, dołączył do inicjatywy *Ars Poetica*, a swoje wiersze wysłał do dodatku *Kultura i literatura* gazety *Haaretz*. Znamienne jest, że jego utwory trafiły właśnie do tej konkretnej gazety, która dla Hasana, jak sam przyznaje w materiale filmowym przygotowanym przez portal Mako, stanowi symbol „białej, aszkenazyjskiej dominacji”: „I powiedzcie sobie, że nadejdzie dzień i będę tam, właśnie tam, na scenie najbardziej białej, jaka tylko może być. I dlatego, gdy napisałem *Medinat Aszkenaz*, to był mój pierwszy wybór” (Mako. Ma’ase Be-Chamisza Meszorerim – Roy Hasan, 2018). Wtedy to następuje punkt zwrotny w jego życiu, a dzięki wierszowi *Medinat Aszkenaz* Hasan staje się mizrachijskim głosem pokolenia, budzącym zarówno podziw, jak i morze krytyki.

Początki kariery Hasana związane są niewątpliwie z występami w ramach wieczorów organizowanych pod szyldem *Ars Poetiki* i chociaż po paru występach artysta

⁵¹ tytuł podrozdziału zainspirowany nagłówkiem w wywiadzie, jaki przeprowadził z Hasanem portal Mako <https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-8f8a14e20fa6a51006.htm>

postanowił się od niej odłączyć, postawić na artystyczną niezależność, to nadal jest postrzegany jako członek tej grupy.

Pierwszy tomik artysty „Psy, które czekały w naszym dzieciństwie, miały kagańce” został wydany w 2014 roku przez wydawnictwo Tangier⁵². W 2015 Hasan został uhonorowany nagrodą Bernsteina, razem z Adi Keissar⁵³ i Tehilą Hakimi⁵⁴, w kategorii poezja. W 2016 roku ukazał się drugi tomik jego poezji „Złoto lwów”, także nakładem wydawnictwa Tangier⁵⁵.

4.2. Wejście do świata „aszkenazyjskich elit”

Mimo że Hasan publikuje regularnie na łamach *Haaretz*, to jego obecność w kręgu „aszkenazyjskich elit” wzbudziła duże kontrowersje w wyniku decyzji Michaela Gluzmana – dyrektora wydziału literatury na Uniwersytecie Telawiwskim – by nawiązać współpracę z poetą i zaproponować mu prowadzenie zajęć z kreatywnego pisania ze studentami. Mimo że Hasan posiada niewielkie doświadczenie edukacyjne – prowadził zajęcia dotyczące kinematografii w szkole dla „zagrożonej młodzieży”, a samego Gluzmana do podjęcia tej odważnej decyzji zachęciło pozytywny odbiór spotkania Hasana ze studentami, którzy byli oczarowani jego osobowością – to jednak decyzja profesora budzi kontrowersje. Przykładowo Dror Borstein – pisarz i jednocześnie wykładowca wydziału – twierdzi, że nawiązywanie współpracy z młodym artystą, które nie miał jeszcze wystarczająco dużo czasu, by przemyśleć swoje błędy, może przynieść tylko szkodę dla studentów. Warto także zaznaczyć, że sam poeta podchodzi do pomysłu z dystansem, uważa, że jest coś pretensjonalnego w uczeniu sztuki pisania⁵⁶.

4.2.1. Próby porównań

Twórczość Roya Hasana wzbudza wiele emocji i kontrowersji. Na pewno jest on jednym z najbardziej wyróżniających się młodych twórców izraelskich. Trudno się nie zgodzić z Ilanem Berkovichem – poetą i krytykiem literackim – że swoją twórczością wnosi świeżość, poruszenie tak bardzo charakterystyczne dla innych ważnych poetów i poetek izraelskich: „(...) jest Natanem Altermanem naszego pokolenia, jest Natanem Zachem naszego pokolenia, jest Yoną Wallach naszego pokolenia, Meirem Wiseltirem naszego pokolenia, ale przede wszystkim jest Royem Hasanem naszego pokolenia, najbardziej

⁵² w oryginale: *Ha-Klawim sze-nawchu ba-jaldutenu haju chasumej pe*

⁵³ Adi Keissar – ur. 1980, izraelska poetka pochodząca z rodziny Żydów jemeńskich, założycielka Ars Poetiki

⁵⁴ Tehila Hakimi – ur. 1982, izraelska poetka, inżynierka, jej rodzina pochodzi z Maroka i Iranu.

⁵⁵ w oryginale: *Zahaw Ariot*

⁵⁶ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2733611>

wyróżniającym się poetą pokolenia, który lepiej od poetów mojego pokolenia wyraża zupełnie nową poetykę i tematykę, o której nie pisano w przeszłości”⁵⁷. Jednak być może porównywanie Hasana do wielkich postaci jest przesadzone i należy poczekać z tak śmiałymi zestawieniami.

4.3. Odbiór twórczości Hasana i jego wizerunku

4.3.1. Próby odczytu

Berkovich zwraca uwagę na fakt, że poezja Hasana jest czytana przez izraelską publiczność w nieodpowiednim kontekście i w niewłaściwy sposób. Po pierwsze, większość skupia się tylko na wycinku twórczości poety, jakim są wiersze dotyczące konfliktu mizrachijsko-aszkenazyjskiego, opublikowane na łamach *Haaretz*, a wśród nich *Medinat Aszkenaz*. Opinia na temat Hasana formowana jest na podstawie lektury tych najbardziej kontrowersyjnych tekstów, podczas gdy większość utworów zamieszczonych w pierwszym tomiku traktuje o tożsamości jednostki i życiu rodzinnym⁵⁸ – niemniej czy także podstawą tych utworów nie są odwołania do mizrachijskości, która u Hasana jest obiektem polityzacji? Co więcej, trudno jest zapomnieć o wierszach politycznych twórcy, w momencie kiedy to one, a nie spokojne utwory o codziennych rozterkach stanowią jego credo.

4.3.2. Konteksty

Druga uwaga badacza wskazuje na fakt, że czytelnik izraelski chce czytać poezję izraelską, nawet tę współczesną, w odniesieniu do wszystkich ważnych światowych prądów literackich, które ją ukształtowały, w oparciu o światowy kanon. Trudno czytelnikom pogodzić się z faktem, iż ciężko jest analizować i interpretować współczesną poezję tylko w oparciu o wcześniejsze tradycje. W przypadku twórczości Hasana trudno jest odnaleźć oczywiste nawiązania do klasyki poezji⁵⁹.

Odczytanie twórczości Hasana wymaga zupełnie innych narzędzi – przede wszystkim znajomości współczesnych tekstów kultury: muzyki, kina, ich historii i tradycji. „Krytyk współczesnej poezji musi być obeznanym z Facebookiem, YouTube’em, jak i w nie mniejszym stopniu posiadać wiedzę na temat pierwszego tomiku Majakowskiego, Siergieja Jesenina czy religijnych wierszy Shaloma Shabaziego”⁶⁰. Współczesny krytyk staje przed ogromnym wyzwaniem – musi być zarówno osadzony w świecie literackich tradycji, jak i posiadać szeroką wiedzę na temat współczesnej kultury.

⁵⁷ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2683077>

⁵⁸ *ibid.*

⁵⁹ *ibid.*

⁶⁰ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2683077>

„Chcę być Omerem Adamem⁶¹. Mainstream jest jak najbardziej w porządku”⁶² – poeta przyznaje, że nie wstydy się swojego zainteresowania popkulturą, a także współpracą z jej przedstawicielami: „W ogóle nie boję się funkcjonowania w mainstreamie. Wręcz przeciwnie, nigdy nie pragnąłem być w jego marginesach”⁶³. Słowa poety podkreślają, jak ważna jest znajomość współczesnej izraelskiej popkultury dla zrozumienia jego tekstów.

4.3.3. Inspiracje

Hasan pisze językiem prostym, dosadnym, pełnym emocji tak, by jego teksty zrozumiał prosty człowiek – w podobny sposób tworzone są teksty kultury, do których się odwołuje. Nie sposób nie zauważyć w jego twórczości inspiracji amerykańską klasyką hip hopu wywodzącą się z zamieszkałych przez czarnoskórych dzielnic biedy – tak samo sfrustrowanych, z ograniczonymi szansami na rozwój jak Hasan. Poeta wskazuje też na inspiracje jazzowe, wpływ muzyki tworzonej przez Ofera Levi⁶⁴, amerykańskie kino Jima Jarmuscha, Spike’a Lee i włoską klasykę Piera Paolo Pasoliniego⁶⁵.

Szczególnie ważne wydają się jednak inspiracje hip-hopowe. Berkovich uważa, że utwory Hasana, szczególnie te przepełnione tematyką oscylującą dookoła mizrahijskiej tożsamości, należy czytać i interpretować w rytmie hip-hopowych utworów. Wiele korespondencji można dostrzec między wierszami poety a albumem grupy *Wu Tang Clan* „Enter to the Wu Tang 36 Chambers”⁶⁶ – wydanego w 1993 jednego z najważniejszych wydawnictw w dziejach amerykańskiego rapu, opowiadającego o rzeczywistości amerykańskich gett, problemach i marzeniach czarnoskórej młodzieży, którego tło historii dopełniają inspiracje dalekowschodnią sztuką walki kung-fu⁶⁷.

Sam Hasan miał okazję opisać wyżej wspomniany album: „Żywe bity, półwiartowana mozaika cięć, bity odważne w swoim minimalizmie, bity, które popychają do przodu, ale też ciągną cię do tyłu, tworząc dysonans między głową a ciałem” – dla Berkovicha taka jest właśnie twórczość Hasana⁶⁸.

⁶¹ Omer Adam (ur. 1993) – izraelski piosenkarz, jego muzykę można określić mianem mizrahijskiego, bliskowschodniego, śródziemnomorskiego popu.

⁶² <https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-8f8a14e20fa6a51006.htm>

⁶³ *ibid.*

⁶⁴ Ofer Levi (ur. 1964) – izraelski piosenkarz wykonujący muzykę mizrahijską.

⁶⁵ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2683077>

⁶⁶ Nazwa albumu bezpośrednio nawiązuje do filmu *36 komnata Shaolin* w reżyserii Chia-Liang Liu, dialogi z filmu także zostały umieszczone na płycie. Fabuła filmu stanowi idealne tło dla opowieści o amerykańskiej czarnoskórej młodzieży, jak i o pokoleniu sfrustrowanych Mizrahijszczyków, w głosie których przemawia Hasan – nastolatek San Te walczy o swoją wioskę przed najeźdźcą, wyrusza do klasztoru Szaolin, by opanować kung-fu i ocalić swoją wioskę.

⁶⁷ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2683077>

⁶⁸ *ibid.*

Uwagi Berkovicha wydają się niezwykle cenne. Jeśli porównamy utwór *Medinat Aszkenaz* i funkcje, które ma pełnić, z charakterystyką i zadaniami piosenek hip-hopowych widzimy wiele wspólnych połączeń. Napisane przez osoby ze społecznego marginesu, odwołujące się do rzeczywistości znanej tym, którzy także funkcjonują na marginesach. Używające języka prostego, nacechowanego emocjonalnie, często spoza oficjalnego rejestru, mającego zwrócić uwagę odbiorcy. Mówiące wprost, oskarżające i szukające wroga, którym w obu przypadkach jest system i jego elity. Wyrażające ogromny gniew, frustrację i ból. Zachęcające do rewolucji.

4.3.4. Rola współczesnego poety

„Uważam, że zadaniem poety jest kwestionowanie sposobu, w jaki myślimy o pewnych kwestiach i fakt, że Hasan to robi, nie przeraża mnie, ale sprawia, że myślę od nowa o problemach”⁶⁹ – tak rolę współczesnego poety widzi Michael Gluzman. Hasan wpisuje się w paradygmat artysty z misją, którego zadaniem jest poruszenie mas. Kwestionowanie rzeczywistości, doprowadzenie do dyskusji i publicznego sporu – Hasan na pewno wypełnia swoje obowiązki, a jego działalność jest w znaczący sposób stymulująca dla całego izraelskiego środowiska artystycznego i akademickiego, nawet jeśli przyczynia się do krytyki.

Co więcej, są także tacy, którzy próbują wpisać Hasana w paradygmat narodowego poety, zgodny ze słowiańsko-romantyczną wizją, który jest doceniany nie tylko ze względu na swoje osiągnięcia artystyczne, ale przede wszystkim na umiejętność wyrażenia narodowego ducha, przywoływanie tematów ważnych dla narodu⁷⁰. Jeśli w ramach określenia narodowy odniesiemy się do społeczności mizrachijskiej, to zapewne Roy Hasan posiada cechy, które pozwalają mu na dzierżenie miane poety ważnego dla społeczności mizrachijskiej.

4.3.5. Odbiór krytyki

Zapytany o krytykę, dotyczącą głównie zbyt upolityczniania poezji, nadmiernego wykorzystywania tożsamości mizrachijskiej, jednoznacznego oceniania i stawiania w opozycji tego, co aszkenazyjskie a tego, co mizrachijskie – krytyki, której doświadcza razem z innymi przedstawicielami fali współczesnej poezji mizrachijskiej, odpowiada – „Kiedy krytyka przestaje być konstruktywna i dotyczy kwestii osobistej – ja też potrafię zejść na ten poziom. Może komuś się nie spodobać mój wiersz, można powiedzieć,

⁶⁹ <https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2733611>

⁷⁰ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.5810228>

że jest zły, ale kiedy wmawia się mi, że nie jestem poetą, to rani mi serce. Skończyły się czasy, że ktoś powie mi albo komukolwiek innemu – nie jesteś poetą”⁷¹.

Hasan jest świadomy wagi swoich utworów, prowokacji, ich odbioru – „Nie mam problemu z prowokacją w sztuce. W życiu osobistym staram się być kulturalny, ale jako poeta nie widzę żadnego powodu, dla którego miałbym być grzeczny”⁷². Hasan zakłada zatem, że jako poeta ma prawo do wyrażania swoich poglądów, dzielenia się nimi z publicznością i jest świadomy, że wiele przekazywanych treści może spowodować niemałe zamieszanie.

4.3.6. Wyobrażony wizerunek

Bardzo szybko poetę zaczęto postrzegać przez pryzmat tworzonych przez niego utworów – ich waleczność i rewolucyjność chciano dostrzec także w osobowości artysty, jednak jak sam przyznaje, wykreowany wizerunek różni się od rzeczywistości: „Jest znacząca różnica między tym, jak jestem postrzegany – walczący, groźny – całe to wyobrażenie, do którego znacząco się przyczyniłem a między spotkaniem ze mną w rzeczywistości, kiedy to mówię wolno i cicho. Jest także dysonans między tym, co wyrażam na zewnątrz a tym, co czuję w środku. Jestem cały czas spięty, w każdym aspekcie życia”⁷³.

Zapytany o znaczenie kwestii mizrachijskiej dla swojej twórczości, o pojawiające się skrajne emocje odpowiada w krótkim materiale filmowym portalu Mako: „Piszę o swoim wewnętrznym świecie, kwestia mizrachijska, po prostu, jest częścią mojego wewnętrznego świata, nawet znaczącą jego częścią. Oczywiście w wierszach jest gniew i oczywiście jest nawet, można tak to ująć, nienawiść w wierszach i jest złość w wierszach, ale znajduje się ona w wierszach (nie w rzeczywistości)” (Mako. Ma’ase Be-Chamisza Meszorerim – Roy Hasan, 2018).

Dla niektórych zarzutem wobec Hasana może być fakt, że jego utwory przepełnione są skrajnymi emocjami, brakuje w nich opanowania, odrobiny powściągliwości: „Uczucie, które otrzymuje czytelnik, jest takie, że ktoś pisze z ogromnym ładunkiem emocji i powiedzieć, że jest to nieprawda, to byłoby kłamstwo, są emocje, ale powiedzieć, że tylko emocje, to też byłoby kłamstwo” (Mako. Ma’ase Be-Chamisza Meszorerim – Roy Hasan, 2018).

⁷¹ *ibid.*

⁷² *ibid.*

⁷³ *ibid.*

4.4. Medinat Aszkenaz⁷⁴ – próba przekładu i interpretacja

W Kraju Aszkenaz rozkwita migdałowiec	בְּמִדְיַת אֲשְׁכֶנֶז הַשְּׂקֵד פֹּרַח
W Kraju Aszkenaz oczekuje się gościa	מִדְיַת אֲשְׁכֶנֶז מְצַפִּים לְאוֹרַח
a nie partnera	לֹא לְשִׁתְּרָה
myje się ręce mydłem i następnie	רוֹחֲצִים יָדַיִם בְּסַבּוֹן וְגַם אֵץ
dotyka z daleka	נוֹגְעִים מְרַחֵק
nie ściska się dłoni	אֵל תּוֹקְעִים כַּף
W Kraju Aszkenaz jestem	בְּמִדְיַת אֲשְׁכֶנֶז אֲנִי אֶכֶל
ostrym jedzeniem i przytulnym domem	חֲרִיף וּבֵית חֶם
W Kraju Aszkenaz jestem mufletą ⁷⁵	בְּמִדְיַת אֲשְׁכֶנֶז אֲנִי מוּפְלֵטָה
Jestem haflą ⁷⁶	אֲנִי חַפְלָה
Jestem honorem	אֲנִי כְבוֹד
Jestem leniem	אֲנִי עֲצָלָן
Jestem wszystkim czego nie było kiedyś	אֲנִי כֹל מַה שְׁלֹא הָיָה פֶּה פַּעַם
kiedy wszystko było białe	כְּשֶׁהָפֵל הָיָה לָבָן
Jestem niszczycielem	אֲנִי הַהָרָס
Katastrofą	הַחֲרָבָה
Uzbrojonym-pierdolonym demonem	הַשֵּׂד הַמְזִיזֵן
przestępcą z kipą	הַעֲבָרָן עִם הַכֶּפֶה
w sądzie	בְּבֵית הַמִּשְׁפֵּט
jestem grobami cadyków	אֲנִי קִבְרֵי צַדִּיקִים
i talizmanami	וּקְמָעוֹת
jestem arsem	אֲנִי עָרֶס

⁷⁴ tekst hebrajski na podstawie tomiku poezji *Ha-Klawim sze-nawchu be-jaldutenu haju chasumej pe* (Hasan, 2014, 46-48).

⁷⁵ *mufleta* – tradycyjny marokański naleśnik

⁷⁶ *hafla* – arabskie określenie przyjęcia, imprezy

jestem jalla ⁷⁷	אָנִי יֵאלֵלָהּ
Oklaski	כּפּוּיִם
i tanią muzyką	וּמוּסִיקָה זׁלֵלָהּ
pod kulturą	מִתַּת תּרְבוּת
gorszą jakością	מִתַּת רַמָּה
jestem upartym korzeniem	אָנִי שֶׁרֶשׁ עֵקֶשׁ
i wrzodem na dupie	וְקוֹזַץ בַּמַּסַּחַת
jestem kłamcą	אָנִי שֶׁקֶרֶן
przecież rasizm jest reliktem przeszłości	הַרִי הַגִּזְעוּנוּת הַיָּא נִחְלַת הָעֶבֶר
i już umarł jakiś czas temu	וּמָתָה מִזְמַן
jestem „wzięli mi wypili” ⁷⁸	אָנִי לְקַחוּ לִי נִשְׁתוּ לִי
jestem po prostu beksą	אָנִי סֵתֵם בְּכֵן
jestem UFO	אָנִי עֵצֵם
	בְּלַתִּי מִזֵּהָה
utknąłem ci tutaj	תִּקְוֵעַ לְךָ פֶּאן
nie widziałeś mnie gdy szedłem na wodzie	לֹא רָאִיתָ אוֹתִי כְּשֶׁהֵלַכְתִּי עַל הַמַּיִם כְּמוֹ יֵשׁוּ
jak Jezus	
i nie wtedy gdy liczyłem grosze tak jak	וְלֹא כְּשֶׁסָּפַרְתִּי אֲגוּרוֹת כְּמוֹ שֶׁסָּפַרְתָּ כּוֹכָבִים
liczyłem gwiazdy	
i nie wtedy gdy posadziłem fasolę na	וְלֹא כְּשֶׁהִנְבַּטְתִּי שְׁעוּעִית בְּצֶמֶר גֶּפֶן כְּדִי
wacie by nauczyć się	לְלַמֵּד
od niej	מִמֶּנָּה
jak rośniemy	אִיךָ צוֹמְחִים

⁷⁷ *jalla* – wyrażenie z języka arabskiego przyjęte w potocznym hebrajskim, tłumaczone jako „no, dalej”; „pośpiesz się”

⁷⁸ *jestem wzięli mi wypili mi* – słów tych nie należy rozumieć dosłownie, w slangu stosowane jako wyraz uzalania się nad sobą przez Mizrachijczyków

i nie wtedy gdy budziłem się przed

ולא כְּשֶׁהִתְעוֹרַרְתִּי לְפָנֹת בֶּקֶר לְצִפּוֹת ב-

NBA

porankiem żeby obejrzeć mecz NBA

żeby zobaczyć czarnych unoszących się w
cyrku białych

כְּדֵי לְרֹאוֹת שְׁחֵרִים מְרֻחָפִים בְּקַרְקָס שֶׁל לְבָנִים

i nie wtedy gdy uczyłem się angielskiego
od Jay-z⁷⁹

ולא כְּשֶׁלְמַדְתִּי אֲנִגְלִית מ-Jay

ponieważ musiałem wiedzieć

כִּי הֵייתִי חַיֵּב לְדַעַת מָה שֶׁיֵּשׁ לְיֶלֶד מֵהַגֵּטוֹ

co ma do powiedzenia dzieciak z getta

לְהַגִּיד

i nie wtedy, gdy podkochiwałem się w
Romi Aboulafii⁸⁰

ולא כְּשֶׁהִתְאַהַבְתִּי בְּרוֹמִי אַבּוּלְעַפִּיָּה

ponieważ symbolizowała dla mnie
wszystko co przyswajałem jako dziecko

כִּי הִיא סִמְלָה בְּשִׁבְלִי אֵת כָּל מָה שֶׁהִפְנַמְתִּי כְּיֶלֶד

że Aboulafią nigdy nie będziesz mógł się
stać

שֶׁאַבּוּלְעַפִּיָּה לְעוֹלָם לֹא תוּכַל לִהְיוֹת

i nie kiedy upijałem się całą noc

ולא כְּשֶׁהִשְׁתַּכַּרְתִּי כָּל לַיְלָה

choć nigdy nie lubiłem pić

לְמַרּוֹת שֶׁאַף פַּעַם לֹא אֶהְבַּתִּי לְשִׁתּוֹת

i nie gdy nienawidziłem Arabów

ולא כְּשֶׁשָׂנְאתִי עֲרָבִים

tak jak nauczyli mnie nienawidzić na
lekcjach historii

כְּמוֹ שֶׁלְמַדוּ אוֹתִי בְּשַׁעוֹרֵי הִיסְטוֹרְיָה לְשֹׁנָא

i nie wtedy gdy myślałem o mojej mamie

ולא כְּשֶׁחֲשַׁבְתִּי עַל אִמָּא שְׁלִי בְּטֻקְסֵי יוֹם

הַשׁוֹאָה

podczas obchodów Dnia Holokaustu

żeby udało mi się zapłakać

כְּדֵי לְהַצְלִיחַ לְבַכּוֹת

i nie gdy nienawidziłem poezji i poetów

ולא כְּשֶׁשָׂנְאתִי שִׁירָה וּמְשׁוֹרְרִים

⁷⁹ Jay-z – ur. 1969, amerykański raper

⁸⁰ Romi Aboulafia – ur. 1984, izraelska aktorka dziecięca

bo nie powiedzieli mi że Chetrit ⁸¹ i Biton i	כי לא ספרו לי ששטרית וביטון ונדון ונתנוך
Dadon ⁸² i Hatuka ⁸³	
też piszą wiersze	גם כותבים שירים
mimo to stworzyłem sobie bibliotekę	ובכל זאת בניתי לעצמי ספרייה
z poezją i literaturą aszkenazyjską	של שירה וספרות אשכנזית
i tak jak ateista czytający święte księgi	וכמו אַתאיסט הקורא בכתבים קדושים
żeby wiedzieć jak nie myśleć	כדי לדעת איך לא לחשוב
tak czytałem wszystkich	כה קראתי את כלם
żeby wiedzieć jak nie pisać	כדי לדעת איך לא לכתוב
nie opłakiwałem Kaniuka ⁸⁴	לא התאבלתי על קניוק
i spaliłem książki Natana Zacha ⁸⁵	ושרפתי את הספרים של נתן זך
i nie świętuję Twojego Dnia	ולא חוגג לך עצמאות
Niepodległości	
dopóki nie powstanie dla mnie państwo	עד שתקום לי מדינה
jeśli mnie wygnasz odejdę	אם תגדשי אותי אלה
tylko nie przezywaj mnie wyzwiskami	רק אל תקראי לי בשמות
rozumiesz?	הבנת?

4.4.1 Próba interpretacji

Celem mojej interpretacji jest spojrzenie na wiersz z perspektywy podmiotu lirycznego, zrozumienie jego świata i uczuć. Następnie postaram się analizować wiersz w innym kontekście – zastanowię się nad jego funkcją, związkiem między podmiotem a autorem, kontrowersjami, rodzącymi się pytaniami. W tej części nie będę powoływać się na opracowania innych osób – takowe bowiem jeszcze nie powstały. Dodatkowo chcę zaznaczyć, że zaprezentowana próba tłumaczenia ma charakter filologiczny i jestem

⁸¹ Sami Shalom Chetrit – ur. 1960, izraelski poeta, naukowiec, działacz społeczny

⁸² Israel Dadon – poeta związany z *Ars Poetika*

⁸³ Shlomi Hatuka – poeta związany z *Ars Poetika*, działacz społeczny

⁸⁴ Yoram Kaniuk (1930-2013) – izraelski pisarz i malarz

⁸⁵ Natan Zach – ur. 1930, izraelski poeta

świadoma licznych mankamentów, ubożego waloru artystycznego. Niemniej moim celem było przede wszystkim wierne oddanie oryginału.

Już pierwsze spojrzenie na tytuł utworu wzbudza niepokój czytelnika. Kraj Aszkenaz, państwo należące do Aszkenazyjczyków, państwo przez nich zdominowane, zarządzane, gdzie uprzywilejowaną grupą są Żydzi aszkenazyjscy. Pojawia się pytanie, czy Hasanowi chodzi o jakiś wyimaginowany byt, czy przeciwnie, bo Państwo Aszkenaz to po prostu określenie Izraela? Adresatem utworu jest niewątpliwie Kraj Aszkenaz, wskazują na to chociażby pojawiające się w wierszu czasowniki i ich forma – kierując się do adresata, podmiot stosuje formę 2. osoby liczby pojedynczej rodzaju żeńskiego, takiego rodzaju jest w języku hebrajskim rzeczownik państwo. Pierwsze dwie strofy utworu są bezpośrednim nawiązaniem do wiersza Lei Goldber *Be-Erec ahawti ha-szaked poreach* (W moim ukochanym kraju rozkwita migdałowiec). Poeta przywołuje twórczość poetki kanonicznej, aszkenazyjskiej, sielankowe otwarcie – rozkwitający migdałowiec stanowią idealny kontrast dla perspektywy, przez którą postrzega świat Hasan. Państwo Aszkenaz jest na pozór miejscem otwartym – możesz być gościem, ale nie kimś, kto będzie decydował o jego kształcie, ostateczny głos należy do jego zarządców. Ogranicza się także jakikolwiek kontakt fizyczny z obcym – myje ręce, dotyka z daleka, nie ściska się dłoni – patrzy się na świat zewnętrzny z dystansu.

Po zarysowaniu tła podmiot liryczny przechodzi do monologu w pierwszej osobie liczby pojedynczej – jego długa wyliczanka przedstawia percepcję jego osoby w Kraju Aszkenaz. Czytelnik łatwo się domyśla, że podmiot nie jest Aszkenazyjczykiem. Kolejne wersy oparte na podobnym schemacie – zaczynają się od sformułowanie jestem i doklejonych do nich stereotypów dotyczących mizrachijjskich Żydów. Mizrachijczyk postrzegany jest przez pryzmat swojej orientalności, przemocowego wizerunku, otaczającego go folkloru, zacofania i zaściankowości. Prezentowany obraz to połączenie wszystkiego, co stanowi negatywny stereotyp mizrachijjskiego Żyda, i pobieżna opinia na temat kultury żydowsko-arabskiej: mufleta, hafla, talizmany, groby cadyków, kiczowata muzyka, kultura gorszej jakości, brak smaku – orientalno-folklorystyczne ujęcie Mizrachijczyka. Z drugiej strony drzemie w nim ogromny potencjał niszczycielski i brak jakiegokolwiek potencjału twórczego – jest przecież leniem, niszczycielem, demonem, *arsem*, kłamcą, przestępcą w kipie (być może jest to aluzja do religijnych polityków, którzy popełniają przestępstwa albo do próby przedstawienia się w lepszym świetle przez przestępców?). Stanowi ogromne zagrożenie, bo przecież się tu zakorzenił i nie można się

go pozbyć, trzeba zaakceptować jego obecność, nawet jeśli jest jak „wrzód na dupie”, którego nikt nie chce, który powoduje ból.

Podmiot liryczny chętnie operuje kontrastem między czarnym a białym. Państwo Aszkenaz jest białe, pozbawione problemów, dopóki nie przybyli do niego przedstawiciele drugiej strony – czarni. Biel krajobrazu, jego spokój zaburzyli właśnie ci, których reprezentuje podmiot liryczny. Użycie tych pojęć w sposób tak dosłowny boli odbiorcę, który chciałby wierzyć, tak jak zresztą w ironiczny sposób przypomina osoba mówiąca w wierszu, że „przecież rasizm jest reliktem przeszłości i już umarł jakiś czas temu”. Poeta w opisie rzeczywistości nie boi się użyć mocnych słów. Użycie opozycji między czarnym a białym pojawia się jeszcze raz w wierszu, gdy podmiot wspomina o oglądaniu meczy koszykówki amerykańskiej ligi NBA. Biali znowu mają kontrolę – to w ich cyrkach unoszą się czarni. Czarni są obiektem, to w rękach białych jest władza. Niemniej, wydaje się, że używanie antagonistycznych słów-kluczy biel i czerń jest pewną nadinterpretacją izraelskiej rzeczywistości, przeniesieniem na jej teren podziałów amerykańskich, które nie do końca odpowiadają realiom izraelskim.

Mizrachijczyk w Państwie Aszkenaz jest niczym UFO. Obiektem, który ze względu na swoją złożoną tożsamość jest trudny do zidentyfikowania, przyporządkowania pewnym definicjom, przybywa z innej rzeczywistości, pojawia się w dziwnych okolicznościach. Na dodatek sprawia trudności gospodarzom, którzy nie są zadowoleni z jego pobytu, ponieważ zostali zmuszeni do jego przyjęcia – Mizrachijczyk utknął tutaj. Podmiot liryczny twierdzi, że Państwo Aszkenaz było tworzone przez Żydów aszkenazyjskich i z myślą o nich. Koleje historii sprawiły, że Aszkenazyjczycy musieli przyjąć swoich „niechcianych” braci z państw muzułmańskich. Sugeruje się, że Aszkenazyjczycy woleliby, gdyby Mizrachijczycy pozostali w swoich dawnych muzułmańsko-arabskich ojczyznach i nie zaburzali procesu kreacji europejskiego państwa na Bliskim Wschodzie.

Opisując siebie, podmiot odnosi się do obraźliwego określenia Mizrachijczyków: „jestem wzięli mi wypili mi”, które ma wskazywać, że cały czas narzekają, że są kojarzeni z przemocą, złem, chociaż nie ma w tym ich winy. Z drugiej strony podmiot pisze, że nie jest zdolny do konkretnej reakcji, próby buntu, uważa się nad sobą i swoją sytuacją, akceptuje zastaną rzeczywistość: „Jestem beksą” – być może w ten sposób wyraża się jego świadomość uprzedmiotowienia i podległości?

Mimo wszystkich ograniczeń, podmiot starał się czegoś dokonać. I być może podejmowane aktywności – małe, nic nie znaczące, wykonywane cicho, na uboczu – budowały jego siłę, której punktem kulminacyjnym jest deklamacja manifestu. Jako dziecko

bacnie obserwował świat, przyrodę, to od niej pobierał nauki o życiu. Kraj Aszkenaz nie widział, co działo się z podmiotem, nie dostrzegał zachodzących w nim zmian. Podmiot liryczny zaczyna kolejną wyliczankę skierowaną bezpośrednio do Kraju Aszkenaz: „nie widziałeś mnie, gdy (...)”. Może to forma oskarżenia? Państwo nie widziało, bo po prostu nie chciało? Wykluczało jakąkolwiek możliwość rozwoju. Podmiot dokonał rzeczy niezwykłych, które metaforycznie oddaje porównanie do spaceru Jezusa po wodzie. Być może liczenie nic nieznaczących groszy miało dla podmiotu ogromną wartość? Tak samo obserwowanie kiełkujące fasoli ukazało, jak rośniemy, jak nabieramy sił?

Dzieciństwo podmiotu było okresem, w którym uczył się, jak żyć. Nauczycielami byli dla niego popularni artyści, a naukę czerpał z tekstów popkultury. Amerykański raper Jay-z nauczył go angielskiego. Poeta nawiązując do tej postaci, podkreśla, jak ważne źródło inspiracji stanowi dla niego amerykańska klasyka hip-hopu, jak paralelne historie można odnaleźć między biografią mizrachijskich nastolatków z prowincji a historią czarnoskórnej młodzieży z amerykańskich dzielnic-gett, sam zresztą nazywa się dzieckiem z (amerykańskiego) getta. To amerykański hip-hop przekazał mu umiejętność walki o swoje, opowieści o swoich frustracjach, niesprawiedliwościach i bólu.

Kolejną przywołaną figurą z dzieciństwa podmiotu jest Romi Aboulafia – dziecięca aktorka, gwiazda, symbol marzeń izraelskiego dziecka. Jednocześnie podmiot już na wczesnym etapie był świadomy, że „Aboulafia nigdy nie będziesz mógł się stać“, wiedział, że symbolizuje on świat, do którego nie będzie miał dostępu, świat dziecięcych marzeń, które nigdy nie zostaną spełnione. Chociaż z drugiej strony można tutaj zauważyć pewną ciekawą kwestię – Romi Aboulafia pomimo swojego mizrachijskiego nazwiska, które z góry miałyby przekreślić jej szanse na sukces, sukces ten odniosła.

Wraz z dojrzewaniem podmiotu pojawiały się także chwile, gdy moralnie upadał, wiele okazji, by wybrał świat uzależnień, pozbawił się jakichkolwiek szans na osiągnięcie lepszej przyszłości: „I nie kiedy upijałem się każdej nocy / Mimo że nigdy nie lubiłem pić”.

Podmiot krytykuje także system izraelskiej edukacji i wychowania młodzieży w duchu syjonistycznego patriotyzmu. Jest to doświadczenie, które powoduje traumę, jak i przede wszystkim próbuje zindoktrynować młodzież – to w izraelskiej szkole podmiot zaczął nienawidzić Arabów, wpajano mu nienawiść, nauczono go jej na lekcjach historii. Edukacja staje się narzędziem w ręku władzy.

Kolejnym ważnym narodowym symbolem przywołanym przez podmiot jest odwołanie się do Dnia Pamięci o Zagładzie i związanymi z nim uroczystymi obchodami. Podmiot przyznaje, że myślał o swojej mamie, by udało mu się uronić jakąkolwiek łzę

podczas obchodów. Fragment ten skłania czytelnika do głębszej refleksji. Po pierwsze wskazuje na problem, jakim jest nieumiejętność utożsamiania się Żydów wschodnich z Zagładą Żydów europejskich, traktowanie Holocaustu jako czegoś przynależnego wyłącznie do dziedzictwa Aszkenazyjczyków; a z drugiej strony braku reprezentacji w świadomości zbiorowej izraelskiego społeczeństwa wiedzy o losach Żydów mizrachijskich w dobie II wojny światowej⁸⁶. Po drugie wersy te budzą pytanie o wykorzystanie motywu Zagłady w społeczeństwie izraelskim, sposób, w jaki posługują się nią zarówno politycy, jak i artyści – czy współcześnie istnieją jeszcze jakiegokolwiek granice dla jej użycia?

Kolejną prowokacją w utworze Hasana jest część, w której bezpośrednio odnosi się do najwybitniejszych przedstawicieli izraelskiej poezji. Poezja i literatura izraelska jest dla niego przede wszystkim poezją i literaturą aszkenazyjską, do której odnosi się negatywnie a priori. Używa silnie nacechowanego czasownika, by oddać swoją relację z czołowymi przedstawicielami izraelskiej poezji – „nienawidziłem poezji i poetów”. Podmiot uzasadnia swoje negatywne odczucia faktem, że w trakcie jego edukacji nie zapoznano go z poezją pisaną przez Żydów mizrachijskich, gdyż nie należą oni do oficjalnego izraelskiego kanonu, o ich twórczości, z wyjątkiem Ereza Bitona, nie uczy się w szkołach. Oczywiście, można zauważyć pewną słuszość w zarzucie podmiotu – jak starałam się zaprezentować w rozdziale dotyczącym historii poezji mizrachijskiej, przez długi znajdowała się ona na marginesie, czekała na swoje odkrycie. Jednakże czy dziedzictwem podmiotu nie jest także ta kultura, którą tak mocno krytykuje i odrzuca? Czy można na samym wstępie umniejszać wartość kanonicznej poezji izraelskiej tylko ze względu na fakt, że w większości przypadków wyszła spod pióra Żydów europejskich? Kolejne strofy ujawniają jeszcze większą nienawiść poety, eskalujące emocje, które prowadzą do punktu kulminacyjnego, jakim jest spalenie księżek Natana Zacha. Zanim jednak doszło do aktu przemocy, metaforycznego zabójstwa ojca, podmiot zagłębiał się w świat aszkenazyjskiej literatury. Swoje doświadczenie przyrównuje do próby, jaką podejmuje ateista czytający święte księgi. Oznacza to, że podmiot z góry odrzuca ich kanoniczność i wartość. Jego podejście jest niezwykle krytyczne, a podczas lektury szuka potwierdzenia dla swoich argumentów przeciwko tekstom. Znow a priori decyduje o ich wartości, nie umie oddzielić własnego poglądu od zasady „sztuka dla sztuki”, niezależnie od tego, kim jest autor. „Żeby wiedzieć,

⁸⁶ Ciekawym uzupełnieniem dla tych wersów może być scena z popularnego serialu *Zaguri Imperia* opowiadającego o losach rodziny marokańskich Żydów mieszkających w Ber Szewie. Podczas wycia syren w trakcie Dnia Pamięci o Zagładzie większość członków rodziny odmawia wstania i uczczenia pamięci ofiar Zagłady.

jak nie myśleć” i „Żeby wiedzieć, jak nie pisać”. Podmiot jednoznacznie odrzuca dziedzictwo izraelskiej poezji, chce być jej antytezą. Nie oplakuje śmierci Yorama Kaniuka. Zapewne gdy powstawały te wersy, utwór został opublikowany w październiku 2013 roku – izraelskie środowisko artystyczne wspominało twórczość tego wybitnego artysty, który zmarł w czerwcu 2013 roku. Hasan na pewno czytał o Kaniuku na łamach dodatku literackiego do *Haaretz*, który co tydzień kupował. Może fakt, że pisarz urodził się, dojrzał i zmarł w Tel Awiwie jeszcze bardziej sprawia, że w oczach podmiotu jest przedstawicielem aszkenazyjskich elit. Jednakże nawet i Kaniuk nie został od razu doceniony przez swoje pokolenie – musiał czekać na kolejne pokolenie, by doceniono jego talent.

Jednak punktem kulminacyjnym jest prowokacyjne, a nawet i oburzające, przywołanie postaci Natana Zacha, który dla podmiotu stał się symbolem aszkenazyjskich elit. Podmiot pali jego książki – to akt buntu wobec wszystkiego, co symbolizuje Zach. Po pierwsze akt palenia książek jednoznacznie kojarzy się z działaniem nazistów, którzy w III Rzeszy palili na stosach żydowskie książki. Czy Hasan świadomie korzysta z tego nawiązania? Nie dość, że chce spalić swój wymaginowany symbol aszkenazyjskich elit, to jednocześnie sprzeniewierza się całemu dorobkowi artystycznemu Zacha, który sam dokonał rewolucji w poezji izraelskiej jako czołowy przedstawiciel tzw. pokolenia państwa. A może tak kontrowersyjny czyn jest nieświadomym zabójstwem poetyckiego ojca? Także Zach musiał sprzeciwić się poezji Natana Altermana – czyżby zatem historia zataczała koło? Jedno jest pewne, Hasan świadomie używa figury Zacha, wykorzystuje kontrowersje i oskarżenia o rasizm, jakie padły pod adresem Zacha po wywiadzie udzielonym w kanale 10. w programie *Ha-Makor*, w którym poeta na zasadzie kontrastu zestawia kulturę Żydów europejskich i mizrahijskich, mówiąc: „Narodził się pomysł, by wziąć ludzi, których nic nie łączy. Jedni wywodzą się z najwyższej kultury, jaką posiadamy – zachodniej kultury europejskiej – a drudzy przybywają z jaskiń”⁸⁷. Niemniej jednak wydaje się, że spalenie książek Zacha jest naruszeniem pewnych moralnych granic, wykroczeniem, którego nie można wybaczyć.

Po punkcie kulminacyjnym czas na zakończenie. Podmiot w żaden sposób nie utożsamia się z tytułowym Krajem Aszkenaz, nie jest to jego ojczyzna, nie świętuje Dnia Niepodległości. Czeką na moment, aż powstanie jego państwo, antyteza Państwa Aszkenaz, tylko wtedy będzie mógł powiedzieć, że jest jego obywatelem. To warunek konieczny, by

⁸⁷ <https://www.haaretz.co.il/gallery/1.3415975>

zaczął czuć jakąkolwiek więź z państwem. Jeśli zostanie odrzucony, bez żalu odejdzie, może stać się uchodźcą wypędzonym z kraju pobytu. Jedyna prośba, którą kieruje wobec znienawidzonego Państwa Aszkenaz, to nieprzypisywanie mu kolejnych łatek, nietworzenie kolejnych stereotypów. Ostatni wers „rozumiesz?” sprawia, że odczytujemy mimo wszystko prośbę jako ostrzeżenie i groźbę. Jeśli nie postąpisz tak, jak mówię, czekają cię konsekwencje.

Końcówka utworu zostawia przestrzeń na dalsze działania podmiotu. Ten przepelniony złością, przemocą ton kojarzy się z zapowiedzią buntu, rewolucji. Czy podmiot jest właśnie tym, który rozpali pierwszą iskrę i pociągnie za sobą tłumy? Tłumy mizrachijskich czytelników sprzeciwiających się aszkenazyjskim elitom?

Można zatem próbować znaleźć odpowiedź na pytanie, czym jest utwór *Medinat Aszkenaz* i jaką pełni on funkcję. Na pewno nie jest to wiersz pisany w ramach zasady „sztuka dla sztuki”. Nie zachwyca bogactwem języka, doborem środków artystycznych, wręcz przeciwnie, pisany jest prostym językiem tak, by jego treść zrozumiał każdy, nie zależnie od swojej poetyckiej wrażliwości. Odwołuje się do prostych skojarzeń, symboli współczesnej popkultury zarówno izraelskiej, jak i amerykańskiej, z chęcią wykorzystuje zakorzenione w społeczeństwie izraelskim stereotypy dotyczące Żydów mizrachijskich. Jeśli pojawiają się w utworze nawiązania do postaci związanych z kulturą wysoką, to automatycznie w świecie literackim Hasana są pogrupowane na dwie kategorie – wyznaczniki ich etnicznej tożsamości i jednocześnie główne czynniki wpływające na ocenę wartości ich twórczości: poetów mizrachijskich wartościowanych pozytywnie i poetów aszkenazyjskich będących symbolem izraelskich elit, których dorobek artystyczny podmiot odrzuca.

Autor nie stroni od kontrowersji, nie boi się przekraczania granic. Jego podmiot prezentuje subiektywną wizję izraelskiej rzeczywistości, podyktowaną przede wszystkim skrajnymi emocjami, wewnętrzną raną, poczuciem niesprawiedliwości, jak i ogromną nienawiścią wobec aszkenazyjskich elit, które dla młodego Mizrachijczyka są największym wrogiem, przyczyną wszystkich życiowych niepowodzeń. Należy zadać pytanie, czy tożsamość podmiotu i autora jest zbieżna? Powiedziałabym, że podmiot jest publiczną kreacją Roya Hasana, wyobrażeniem, jakie powstało wokół jego osoby, do promocji którego sam się przyczynił. Podmiot to odważny Hasan, który mówi wprost o swoich emocjach i przekonaniach. Hasan, którego widzimy w mediach, ale nie Roy, którego spotkamy w Haderze – jak zresztą i pisałam wcześniej, sam autor w wywiadach przyznaje, że na co dzień

jest spokojnym człowiekiem, a wizerunek burzyciela, rewolucjonisty jest tylko artystyczną kreacją, w której zawiera się maleńkie ziarenko prawdy.

4.4.2. Manifest? Pamflet?

Myśląc o twórczości Hasana przez pryzmat najbardziej wyrazistych utworów, widzimy artystę zaangażowanego, który nie jest wyalienowanym poetą. Jak przyznaje w wywiadzie z Kobim Meidanem: „Moja poezja jest bardzo związana ze światem. Wypływa z mojego wewnętrznego świata, ale jest powiązana ze światem zewnętrznym i z ludźmi” (Chinuchit Riszonim Ba-Olam, 2015). Hasan pisze dla publiczności, jeśli spojrzeć się na sposób, w jaki deklamuje swoje utwory, czuć ogromną teatralność, dramat, patos. Chce, by jego utwory wpłynęły na odbiorcę, kreowały rzeczywistość. Mają one określony cel, przepełnione są emocjami. Czy zatem można stwierdzić, że *Medinat Aszkenaz* jest manifestem politycznym, a może i nawet pamfletem politycznym? Osobiście skłaniam się ku takiej interpretacji. Celem podmiotu jest obrażenie i poniżenie aszkenazyjskich elit i izraelskich instytucji, krytyka kanonicznych poetów. Ale przede wszystkim utwór jest zarzutem wobec Kraju Aszkenaz – Izrael, wobec którego podmiot nie żywi patriotycznych uczuć, wręcz przeciwnie, odnosi się z ogromną nienawiścią. Ekspresyjny język, przejaskrawienia – typowe cechy pamfletu widoczne są w utworze Hasana.

Wskazałam także na manifest, gdyż moim zdaniem również i cechy tego gatunku można dostrzec w *Medinat Aszkenaz*. Podmiot dokonuje krytycznej oceny rzeczywistości, odrzuca całe dziedzictwo przeszłości, deprecjonuje wartość poezji swoich poprzedników. Swoją treścią zapowiada pojawienie się zmian, końcówka sugeruje zbliżający się bunt, rewolucję. W tym przypadku zmianą może być pojawienie się młodego pokolenia Mizrachijczyków świadomych swojej tożsamości. Mizrachijczyków, którzy podzielają narrację Hasana o losach Żydów wschodnich w Państwie Izrael, w sposób krytyczny odnoszą się do procesu absorpcji Mizrachijczyków, winą obarczając przede wszystkim państwo i jego instytucje.

4.4.3. Kraj Aszkenaz – próba lokalizacji

Ciekawą próbę podjął Ilan Berkovich, szukając tytułowego Kraju Aszkenaz. Krytyk literacki udał się do rodzinnego miasteczka autora – Hadery, by odkryć, o jakiej rzeczywistości pisze poeta i czy Państwo to jest tylko wymysłem jego wyobraźni, czy też rzeczywistym bytem. Berkovich przechodząc przez centrum miasta, zwrócił uwagę na fakt, że większość ulic i miejsc publicznych nazwanych jest na cześć Żydów europejskich, niemniej jednak samo miasto cechuje ogromne zróżnicowanie społeczne – mieszkają w nim

przedstawiciele większości izraelskich grup społecznych – na ulicach Hadery widać Etiopczyków, Rosjan, ultraortodoksów, ale i młodych Izraelczyków krzyczących „śmierć Arabom”, „śmierć lewacom”⁸⁸. Ulice Hadery kumulują w sobie charakterystyczne problemy Izraela, ale czy rzeczywiście ich źródłem jest Kraj Aszkenaz i jego aszkenazyjscy obywatele? Czy nienawiść Hasana, nawet jeśli jest to zbyt mocne określenie, opiera się na jego własnych doświadczeniach z ulic Hadery, a może jest sumą post-wspomnień jego przodków, którzy rzeczywiście doświadczyli krzywd? Jak widać, prawdziwa Hadera różni się od tej wyobrażonej, zresztą w utworze *Rakewet lajla* (Nocny pociąg)⁸⁹ Hasan pisze o niej jak o prawdziwym domu, której specyficzny koloryt jest mu bliski:

Ze stacji Savidor Centrum łapię pociąg
nocny do Hadery.
Dzieciaki w wagonie słuchają głośno
Omera Adama.

מסבידור מרכז תופס רכבת
לילה לחדרה.
הילדים בקרון שומעים בווליום עומר אדם.

Jestem szczęśliwy i już naprawdę czuję się
jak w domu.

אני מבסוט וכבר ממש מרגיש
בבית.

4.4.4. Odpowiedzi na *Medinat Aszkenaz*

Ciekawą próbę odpowiedzi na utwór *Medinat Aszkenaz* podjęła poetka Hava Pinchas Cohen. Na łamach *Haaretz* opublikowano jej poetycki komentarz skierowany do „drogiego Roya”. Sama poetka pochodzi z rodziny Żydów sefardyjskich, przybyłych do Izraela z Bułgarii. Jej przekaz jest klarowny: „Drogi Royu, Aszkenazyjczycy są takim narodem jak wszystkie pozostałe narody”⁹⁰. Niechęć Hasana bierze się z jego postawy niedopuszczającej zrozumienie dla drugiej strony, brak akceptacji dla faktu, że dla większości Żydów, niezależnie od ich przynależności etnicznej, budowanie życia w Izraelu było ciężkim doświadczeniem, a tworzenie podziałów, segregowanie społeczeństwa nie jest dobrym rozwiązaniem. Pinchas Cohen zwraca także uwagę na fakt, że Hasan pałac książki Zacha, robi dokładnie to samo, co wcześniej uczynił sam Natan Zach: „(...) i ty przechadzasz się,

⁸⁸ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2379648>

⁸⁹ tekst na podstawie tomiku poezji *Ha-Klawim sze-nawchu be-jaldutenu haju chasumej pe* (Hasan, 2014, 63).

⁹⁰ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2204148>

paradoksalnie, śladami Natana Zacha po ulicach Tel Awiwu, który zabił Natana⁹¹, który był przed nim, jego będziesz kochał nienawidzić w ramach obowiązku „zabójstwa ojca”, (które przechodzi) z pokolenia na pokolenie”⁹².

4.5. Co przyniesie przyszłość?

Wydanie drugiego tomiku poezji stanowi idealny pretekst do refleksji o to, w jakim kierunku podążą artysta, tym bardziej, że zdążył już przyzwyczaić publikę do swojego specyficznego głosu i złości. Zdaniem Yotama Reuveny najnowszy tomik Hasana dzieli się na dwie części: wiersze spokojne, skromne i te przepełnione krzykiem i złością. Z jednej strony poeta kontynuuje poetykę, do której przyzwyczaił swoich czytelników: „Odwaga i siła, tupet, siła. Prawdą jest, że czekałem na anty-aszkenazyjskie okrzyki, które opublikował jako kucharz z Hadery, który pisze wiersze, a znalazłem parę utworów poruszających serce”⁹³. Momentami łatwo zapomnieć o *Medinat Aszkenaz*, kiedy Hasan skupia się na świecie pojedynczej jednostki, poety, jednak nie potrafi odciąć się od swojego „obsesyjnego, przesadzonego zainteresowania Natanem Zachem i krzykliwej krytyki wobec Aszkenazyjczyków”⁹⁴. Przykładem może być utwór *Acawim* (Nerwy)⁹⁵ i jego wyróżniające się strofy:

Młody Etiopczyk z boską stylówką	בחור אתיופי עם סטייל של אלוהים
Dotknął moje ramię	נגע לי בכתף
To ty spaliłeś książki Natana Zacha, co nie?	זה אתה ששרפת את הספרים של נתן זך, לא ?
Przyznaję się do winy	מודה באשמה
Widziałem cię na 8. kanale	ראיתי אותך בערוץ 8
Mogę cię o coś spytać?	אפשר לשאול אותך משהו ?
Pewnie	בטח
Kim jest Natan Zach?	מי זה נתן זך?

⁹¹ chodzi o Natana Altermana

⁹² <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2204148>

⁹³ <https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.3865351>

⁹⁴ *ibid.*

⁹⁵ *ibid.*

Natan Zach jest dla poety ważną figurą, symbolem aszkenazyjskiej hegemonii, wszystkim, czego Hasan nienawidzi. Lejtmotywnym jego poezji, nawet jeśli porównanie to budzi wiele kontrowersji. Reuveny podkreśla wewnętrzne rozdarcie, które cechuje poetę i jego twórczość: „Walka między doktorem Jekyll a panem Hayde, między tym, co liryczne a tym, co społeczne; między tym, co indywidualne a tym, co kolektywne dręczy poetę”⁹⁶. Kontynuując rozważania na temat wewnętrznej sprzeczności: „Roy: introspektywista, spokojny, wyrażający tęsknotę, czasami liryczny i Hasan: czujący potrzebę uderzyć w każdą rzecz, jakby była pustym koszem, w który uderza młodzież na chodniku”⁹⁷.

W swojej pracy chciałam uniknąć oceny wiersza *Medinat Aszkenaz*, starałam się przedstawić świat widziany oczami podmiotu i zrozumieć zarówno interpretację czytelnika bezkrytycznie przyjmującego wizję podmiotu, jak i tego, który z pewnym dystansem odnosi się do utworu i nie boi się postawić ważnych pytań. Uważam, że ocena wiersza będzie możliwa dopiero po upływie czasu, gdy wszyscy – poeta, krytycy, odbiorca – nabiorą dystansu. Przekonamy się także, w jakim kierunku ewoluuje twórczość Hasana i czy w końcu, parafrazując Meidana, cisza pokona hałas.

⁹⁶ *ibid.*

⁹⁷ *ibid.*

Zakończenie

Dla zrozumienia współczesnej poezji mizrahijskiej tworzonej w Izraelu, jak starałam się udowodnić w pierwszych dwóch rozdziałach swojej pracy, niezwykle ważne jest posiadanie wiedzy o szerszym kontekście historyczno-społecznym, który umożliwia próbę zgłębienia charakteru tej twórczości.

W pierwszym rozdziale pracy opisałam historię Mizrahijszczyków w Izraelu, ze szczególnym uwzględnieniem wydarzeń i procesów, które przyczyniły się do pojawienia się mizrahijskiej traumy, jednocześnie w kolejnych pokoleniach te same zjawiska wpłynęły na kształt współczesnej mizrahijskiej tożsamości – dla wielu artystów powodem do dumy.

Drugi rozdział mojej pracy dotyczył historii poezji mizrahijskiej. Mimo że forma i treść współczesnej poezji różnią się od tej tworzonej kilkadziesiąt i kilkanaście lat temu, to niezwykle ważne jest w procesie analizy i interpretacji odwołanie się do wcześniejszych tradycji, odnalezienie wspólnych elementów, powtarzających się motywów. Zwróciłam szczególną uwagę na poezję Ereza Bitona, gdyż to on jest uznawany za ojca poezji mizrahijskiej i to w szczególności do jego twórczości odnosi się wielu młodych twórców.

W trzecim rozdziale opisałam charakter grupy *Ars Poetica*, której to pojawienie się na izraelskiej scenie artystycznej doprowadziło do zainteresowania publiczności mizrahijską poezją. Jednocześnie starałam się udowodnić, że *Ars Poetikę* należy postrzegać przede wszystkim w kategorii zjawiska społecznego.

Ostatni rozdział pracy dotyczył już stricte twórczości jednego z najbardziej wyróżniających się młodych mizrahijskich poetów. Na podstawie przetłumaczonego przeze mnie utworu *Medinat Aszkenaz* przedstawiłam opowieść Roya Hasana o losie Mizrahijszczyków w Państwie Izrael.

Młodzi twórcy mizrahijscy mają konkretną wizję tego, jaką rolę powinna spełniać poezja w XXI wieku, a także w jaki sposób należy opowiadać o historii mizrahijskiej. Swoją wizję i narrację prezentują w sposób, który wzbudza kontrowersje i przyczynia się do żywej dyskusji w społeczeństwie. Jednym z najbardziej wyraźnych elementów tej narracji jest opowieść o traumie mizrahijskiego kolektywu. Roy Hasan, którego utwór *Medinat Aszkenaz* uczyniłam głównym punktem swoich rozważań, w sposób wyraźny wyartykułował traumy mizrahijskiej społeczności – zarówno te prawdziwe, jak i te wyobrażone. Niezabliźnione rany, oskarżenia, zarzuty – o słuszość których można się spierać. Skala krytyki, jak i poparcia dla Hasana obrazują, że w społeczeństwie izraelskim

istnieje potrzeba dyskusji o kwestii mizrahijskiej. Hasan i inni związani z *Ars Poetika* wprowadzają do tej dyskusji radykalne głosy. Ich twórczość jest niezwykle zaangażowana, jednak warto zastanowić się, czy nadmierne upolitycznienie wierszy nie wpływa na ich artystyczną wartość? Czy ich działalność jest nadal artystycznym aktem czy może politycznym performancem? A może swoistego rodzaju hybrydą poetycko-polityczną, którą trudno opisać, zaklasyfikować, a przede wszystkim ocenić.

Moją szczególną uwagę zwraca fakt, że poezja mizrahijska wzbudza coraz większe zainteresowanie wśród młodych Izraelczyków. W środowiskach chcących uchodzić za alternatywne czytanie wierszy i bywanie na wieczorach poetyckich jest w modzie. I znów można poddać pod refleksję jakość tej poezji. Potrzeba czasu, by środowisko krytyków literackich mogło dokonać obiektywnej oceny tej twórczości. Ze względu na fakt, że współczesna poezja mizrahijska tworzona jest tu i teraz, nadal trudno o zdystansowane podejście, zarówno ze strony twórców, odbiorców, jak i badaczy.

Być może najważniejszą zasługą współczesnych poetów mizrahijskich jest fakt, że pobudzają poczucie mizrahijskiej tożsamości wśród swoich młodych czytelników, skłaniają do poszukiwania i odkrywania korzeni, powrotu do dziedzictwa mizrahijskiej kultury. Środowisko *Ars Poetiki* zmusza do publicznej dyskusji na temat obecności mizrahijskiej kultury w izraelskim kanonie, w programach nauczania szkół czy w świadomości przeciętnego Izraelczyka. Niezależnie od tego, jaki jest nasz stosunek do *Ars Poetiki* i twórczości Roya Hasana, trzeba przyznać, że walka o pamięć o mizrahijskim dziedzictwie jest ważna, kontrowersje może wzbudzać natomiast forma i sposób, w jaki walczy się o dostrzeżenie mizrahijskiego głosu.

Bibliografia:

Teksty źródłowe:

Tora w przekładzie Izaaka Cyłkowa. Kraków: Wydawnictwo Austeria, 2010.

Opracowania:

Behar, Moshe. "Mizrahim, Abstracted: Action, Reflection and the Academization of the Mizrahi Cause." In *Journal of Palestine Studies* 37, No. 2 (2008): 89-100.

Bregman, Ahron. *A History of Israel*. London: Palgrave Macmillan, 2003.

Cohen, Doron B. "Minorities in Modern Hebrew Literature: A Survey." In *Jewish Literature Textual Studies* 1, No. 1 (2014): 89-127.

Fischer, Shlomo. "Two Patterns of Modernization: An Analysis of the Ethnic Issue in Israel." In *Israel Studies Review* 31, No. 1 (2016): 66-85.

Hever, Hannan. "We Are Fragments of Rhymes: The Poetry of Erez Biton between East and West." In *Journal of Levantine Studies* 2, No. 2 (2012): 11-38.

—. *Producing the Modern Hebrew Canon. Nation Building and Minority Discourse*. New York: New York University Press, 2002.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." In *Poetics Today* 29, No. 1 (2008): 103-128.

Jasiński, Artur. *Architektura i urbanistyka Izraela*. Kraków: Oficyna Wydawnicza AFM, 2016.

Langella, Maria L. "Erez Biton" In *Encyclopedia of Modern Jewish Culture*, edited by Glenda Abramson, Volume 1: 108. London: Routledge, 2005.

Levy, Lital. "The Arab Jew Debates: Media, Culture, Politics, History." In *Journal of Levantine Studies* 7, No. 1 (2017): 79-103.

Picard, Avi. "Like a Phoenix: The Renaissance of Sephardic/Mizrahi Identity in Israel in the 1970s and 1980s." In *Israel Studies* 22, No. 2 (2017): 1-25.

Pinsker, Shachar. "Modern Hebrew Literature." In *The Cambridge History of Judaism: The Modern Era*, edited by Mitchell B. Hart, Tony Michels, 727-754. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Selinger, Guy Abutbul. "The Experience of Mizrahi Middle-Class Adolescents in Israel." In *Israel Studies Review* 28, No. 2 (2013): 122-139.

Shapira, Anita. *Israel: A History*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2015.

- Shindler, Colin. *Historia współczesnego Izraela*. Warszawa: Książka i Wiedza, 2011.
- Shohat, Ella. "Dislocated Identities: Reflections of an Arab Jew." In *Performance Journal*, No. 5 (1992): 8.
- . "The Invention of the Mizrahim." In *Journal of Palestine Studies* 29, No. 1 (1999): 5-20.
- Tzfadia, Erez. "Public Policy and Identity Formation: The Experience of Mizrahim in Israel's Development Towns." In *Journal for the Study of Sephardic and Mizrahi Jewry* 1, No. 1 (2007): 57-82.

Opracowania internetowe:

Haaretz. Schechter, Asher. July 9, 1959: Wadi Salib Riots, 2013.

<https://www.haaretz.com/jewish/1.5280465>

Haaretz. Shalev, Asaf. When Israel's Black Panthers Used Passover to Protest Jewish "Racism", 2015.

<https://www.haaretz.com/jewish/black-panther-haggadah-rediscovered-1.5345262>

Bibliografia w języku hebrajskim

Teksty źródłowe:

חסן, רועי. **הכלבים שנבחו בילדותנו היו חסומי פה**. תל אביב: הוצאת סנג'יר, 2014.

תרבות. מנחה מרוקאית / ארז ביטון. חתונה מרוקאית, 2014.

<http://tarbut.cet.ac.il/ShowItem.aspx?ItemID=9fbfe962-dae9-4b05-9608-d90dca8640a5&lang=HEB>

Opracowania:

אופנהיימר, יוחאי. **מה זה להיות אותנטי – שירה מזרחית בישראל**. תל אביב: הוצאת רסלינג, 2012.

בן יהודה, עמרי. "שלוש אפשרויות, שלוש טראומות: שירה ופרוזה מזרחית." **תאוריה וביקורת** 45 (2015): 266 - 277.

לוי, ליטל. "צירתם של יהודים-ערבים והיסטוריוגרפיה של הספרות העברית: גאוגרפיה ספרותית חדשה." **מכאן, כתב-עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית** (2012): 210 - 227.

עלון, קציעה. **אפשרות שלישית לשירה: עיונים בפואטיקה מזרחית**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, תשע"א 2011.

—. **שושנת המרי השחורה: קריאות בשירה מזרחית**. משרד הביטחון - ההוצאה לאור, 2014.

שטרית, סמי שלום. **המאבק המזרחי בישראל: בין דיכוי לשחרור, בין הזדהות לאלטרנטיבה 1948 - 2003**. תל אביב: עם עובד, 2004.

Opracowania internetowe:

הארץ. איזיקוביץ, גילי. פואטיקה להמונים: איך הפכו ערבי שירה לבילוי הכי סוער ויצרי?,
2015.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/.premium-MAGAZINE-1.2751699>

הארץ. אליהו, אלי. קבוצת "ערס פואטיקה" עושה מהפכה בשירה העברית, 2013.
<https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2181467>

הארץ. בן-זקן, אבנר. המקורות ההיסטוריים לרתיעה ממרוקאים, 2017.
<https://www.haaretz.co.il/opinions/.premium-1.3934147>

הארץ. ברקוביץ, אילן. המטרה: למצוא את מדינת אשכנז של רועי חסן, 2014.
<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2379648>

הארץ. ברקוביץ, אילן. מצאתי שני משוררים לאומיים שיירשו את חיים גורי, 2018.
<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.5810228>

הארץ. ברקוביץ, אילן. רועי חסן הוא נתן אלתרמן של דורנו, 2015.
<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2683077>

הארץ. ברקוביץ, אילן. רשמים מביקור בערב של משוררי "ערס פואטיקה", 2014.
<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2216953>

הארץ. חסון, ניר. 40 שנה אחרי נותנים כבוד לפנטרים, 2011.
<https://www.haaretz.co.il/news/education/1.1178218>

הארץ. מדר, רוויטל. "ערס פואטיקה" חוגגים שנתיים: מהפכניים אמיתיים או פרובוקטורים מחושבים?, 2015.
<https://www.haaretz.co.il/gallery/black-flag/.premium-1.2550060>

הארץ. סקופ, ירדן. רועי חסן ילמד שירה באוניברסיטת ת"א. הסופר דרור בורשטיין: "היגיון של כוכב נולד",
2015.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/literature/1.2733611>

הארץ. ערמון אזולאי, אלי. אנשי תרבות קוראים לשר החינוך להסיר את נתן זך מתוכנית הלימודים, 2010.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/1.3415975>

הארץ. פנחס-כהן, חוה. רועי יקר, אשכנזים הם עם ככל העמים, 2014.

<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.2204148>

הארץ. ראובני, יותם. רועי חסן - קצת משורר, הרבה תרגון, 2017.

<https://www.haaretz.co.il/literature/poetry/.premium-1.3865351>

יהודים, לפי ארץ מוצא וגיל. 2.8, 2018.

http://www.cbs.gov.il/reader/shnaton/shnatone_new.htm

מקו. ברק, תחיה. מלך מדינת אשכנז, 2017.

<https://www.mako.co.il/culture-weekend/Article-8f8a14e20fa6a51006.htm>

ערס פואטיקה. פייסבוק.

<https://he-il.facebook.com/Ars-poetica-452953154782666/>

Materialy wideo w języku hebrajskim:

חינוכית ראשונים בעולם. חוצה ישראל עם קובי מידן – רועי חסן, 2015.

<https://www.youtube.com/watch?v=axhr0IwegS0>

זגורי אימפריה. בבימויו של מאור זגורי. HOT3, 2014.

מקו. מעשה בחמישה משוררים – רועי חסן, 2018.

<https://www.mako.co.il/culture-articles/Article-93807df2ce9d361006.htm?Partner=searchResults>

רשת 13. סלאח, פה זה ארץ ישראל: פרק 1, 2018.

https://reshet.tv/item/vod/sallah/episodes/sallah_ep_01-602791/

