

## Małgorzata Tasiemska: Spotkania kultur i religii. Dybuk w polskim kinie

Uniwersytet Jagielloński  
malgorzata.tasiemska@gmail.com

### Abstrakt:

Dybuk to wywodzące się z folkloru i mistycyzmu żydowskiego zjawisko opanowania ciała żywego człowieka przez ducha osoby zmarłej. Pierwotnie utożsamiane z przyłgnięciem demona do istoty ludzkiej, pod wpływem doktryny Izaaka Lurii o autorestrykcji i tułaczce duszy, zaczęło oznaczać przejęcie żywego ciała przez duszę potępioną, a z czasem – ją samą. Wspomniany motyw, w czasach późniejszych, stał się inspiracją dla szerokiego kręgu artystów, w tym twórców filmowych. W polskiej kinematografii zagadnienie opętania przez dybuka zostało wykorzystane po raz pierwszy w 1937 roku przez Michała Waszyńskiego w filmie *Dybuk*, który stanowił adaptację sztuki Szymona An-skiego pt. *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*. Ekranizacja została zrealizowana w języku jidysz dla społeczności żydowskiej, lecz swoim uniwersalnym przekazem wykroczyła poza wyznaniowe i kulturowe bariery. Widz spoza diaspory miał możliwość zapoznania się z folklorem i mistyką chasydów, jak również – bez względu na przynależność religijną – otwarcia na wymiar duchowy oraz refleksji moralnej. Po sukcesie *Dybuka* z 1937 roku powstały jeszcze dwie polskie ekranizacje sztuki Szymona An-skiego – nie odbiegały od fabuły pierwowzoru, w której motyw opętania przez dybuka został połączony z wątkiem nieszczęśliwej miłości. W znacznie inny sposób zjawisko przyłgnięcia żydowskiego demona do ciała żywej osoby zinterpretował reżyser Marcin Wrona w przepojonym metafizyką horrorze *Demon*. Wspomniana produkcja miała swoją premierę w 2015 roku, przy czym upływ czasu i związany z relacjami polsko-żydowskimi kontekst historyczny wpłynął na ponowne odczytanie omawianego symbolu. *Demon* ukazuje metamorfozę analizowanego motywu w polskim kinie – dybuk nie jest już tylko judaistycznym demonem, ale również pochodzącym z przeszłości głosem swojego narodu, który próbuje przeniknąć do współczesnego świata. Przyłgnięcie demona, poprzez dodanie tła

nadal nieokreślonej historii lokalnych pogromów Żydów w Polsce, uzyskało nowe znaczenie – metaforycznie nawiązuje do niedokonanego rozrachunku w stosunkach polsko-żydowskich, do ukrywania niewygodnych faktów i braku odpowiedzialności za przeszłe czyny.

Słowa Kluczowe: dybuk, film, Żydzi, kultura, demon

### **Abstract: Meetings of cultures and religions. Dybbuk in the Polish cinema**

Dybbuk is a phenomenon originating from the folklore and mysticism of the Jewish control of the body of a living man by the spirit of the dead. Originally identified with the adherence of a demon to a human being, under the influence of the doctrine of Isaac Luria about auto restitution and the wandering of the soul, it began to signify the taking over a living body by the condemned soul and, later, by itself. The mentioned topic, in later times, became an inspiration for a wide range of artists, including filmmakers. In the Polish cinematography, the issue of dybbuk possession was used for the first time in 1937 by Michał Waszyński in the film *Dybuk*, which was an adaptation of Szymon An-ski's work of art called "On the border between two worlds. Dybbuk. Filming was carried out in Yiddish for the Jewish community, but its universal message went beyond the religious and cultural barriers. The viewer from outside the diaspora had the opportunity to get acquainted with the Hasidic folklore and mysticism, as well as - regardless the religious affiliation - openness to the spiritual dimension and moral reflection. After the success of *Dybuk* from 1937, two Polish screen adaptations of Szymon An-ski's works of art were made - they did not differ from the original plot, in which the motif of dybbuk possession was combined with a thread of unhappy love. In a much more different way, the phenomenon of adherence of a Jewish demon to the body of a living person was interpreted by director Marcin Wrona in a full of metaphysics horror film *Demon*. The mentioned production had its premiere in 2015, while the passage of time and the historical context related to Polish-Jewish relations influenced the re-reading of the symbol in question. The demon shows a metamorphosis of the analyzed motif the in Polish cinema - the dybbuk is no longer just a Judaic demon, but also a voice of its nation that tries to penetrate the modern world. The adherence of the demon, by adding the background of the still undefined history of local Jewish pogroms in Poland, gained a new meaning -

metaphorically refers to an incomplete settlement in Polish-Jewish relations, to concealing uncomfortable facts and lack of responsibility for the past deeds.

Keywords: Dybbuk, Film, Jews, Culture, Demon

Charakter zachodzących podczas spotkania dwóch społeczności zjawisk zależy od wzajemnej otwartości, poszanowania ważnych dla każdej ze stron wartości oraz zrozumienia i akceptacji różnic. Przebieg ponad tysiącletniego współistnienia na jednym obszarze kultur: polskiej i żydowskiej, pomimo zmiennej natury wymienionych wyżej procesów można określić jako wzajemne przenikanie się. Wspominał o tym w roku 1988 profesor Andrzej Gierowski, otwierając w Krakowie I Festiwal Kultury Żydowskiej:

*Jeżeli chcemy dogłębnie poznać dzieje Polski, musimy objąć naszymi badaniami także dzieje ludności żydowskiej, mieszkającej na jej terytorium. Podobnie dla poznania kultury polskiej, dla lepszego zrozumienia jej bogactwa, musimy poznawać kulturę żydowską; stanowi ona bowiem jeden z ważnych korzeni naszej kultury.<sup>1</sup>*

Podobny charakter miało wystąpienie ambasadora Mordechaja D. Palzura – szefa Sekcji Interesów Izraela w Polsce, który podczas sesji naukowej „Żydzi i Polacy – spotkanie kultur”, odbywającej się w ramach powyższego festiwalu, również zwrócił uwagę na wspólne, polsko-żydowskie dziedzictwo kulturowe:

*Tutaj, na ziemiach polskich, uformowała się wielka część naszej współczesnej kultury i naszego współczesnego folkloru Żydów polskich. Będąc Narodem Księgi z jednej strony i mieszkając wśród narodu polskiego z drugiej strony, Żydzi polscy tworzyli w miarę upływu lat i wieków swoją specyficzną tradycję i kulturę. Jak wiadomo, Żydzi nie ograniczali się tylko do czynnego udziału i tworzenia kultury swojej, ale brali też czynny udział w rozwoju edukacji, sztuki, literatury i innych twórczych dziedzin życia narodu polskiego.<sup>2</sup>*

Jednym z motywów potwierdzających powyższe słowa jest obecność w kinematografii polskiej dybuka (hebr. *dybek*) – wywodzącego się z folkloru i mistycyzmu żydowskiego zjawiska opanowania ciała żywego człowieka przez ducha osoby zmarłej. Według *Polskiego Słownika Judaistycznego* zawładnięcia ciałem dokonują zazwyczaj dusze, które próbują oczyścić się z popełnionych grzechów w ciałach ludzi żyjących, powodując przy okazji ich cierpienie i chorobę. Chociaż termin 'dybuk', powstały w środowisku mistycznego odłamu judaizmu, pojawił się po raz pierwszy w zbiorze anonimowych podań – *Księżde przypowieści* wydanej w Bazylei w 1602 roku<sup>3</sup> – zjawisko, którego dotyczy, było znane znacznie

---

<sup>1</sup> Magazyn Filmowy Powiększenie, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 7.

<sup>2</sup> *Ibidem*, s. 5.

<sup>3</sup> D. Mazur, *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2007, s. 22.

wcześniej, w epoce talmudycznej.<sup>4</sup> Pierwotnie pojmowano je jako przyłgnięcie demona do żywego człowieka, następnie, wraz z umocnieniem mistyki żydowskiej w ruchu kabalistycznym oraz pod wpływem doktryny Izaaka Lurii o autorestytucji i tułaczce duszy, która nie wypełniła swojego zadania<sup>5</sup>, w wierzeniach ludowych uzyskało znaczenie przejęcia żywego ciała przez duszę potępioną celem jej oczyszczenia.

*Za los najstraszliwszy ze wszystkich, za karę najbardziej przerażającą, jaka może spotkać grzesznika, o wiele gorszą niż wszelkie męki piekielne, uważa się teraz dolę dusz „odrzuconych” albo „nagich”, którym nie dane jest ani piekło, ani ponowne wcielenie. Błąkanie się bez żadnej osłony w otchłani wygnania chemicznie, by tak rzec, czystego – oto najgorszy koszmar duszy, która przenosi w swój wymiar indywidualny tragiczny los całego narodu.<sup>6</sup>*

Z czasem z terminem 'dybuk' utożsamiono samego demona. Uwolnienie człowieka od obcej duszy miało się odbywać za pomocą egzorcyzmów, których liczne opisy zawiera kabalistyczna literatura postluriańska. Zadaniem egzorcystów (hebr. *balszem*) oraz wielce pobożnych (hebr. *chasidim*) – osób posiadających moc niezbędną do wygnania ducha, było nie tylko uwolnienie ciała opętanego, lecz również umożliwienie zbłąkanej duszy ponownego wejścia w krąg wcieleń. Jeden z ostatnich opisów tego typu egzorcyzmów dotyczy dusz Sabataja Cwi i Natana z Gazy – nawiedzających liczne osoby w Bagdadzie w 1903 roku.<sup>7</sup>

Według wyobrażeń ludowych rodzajem talizmanu chroniącego dom przed nieszczęściem, dostępem sił nieczystych oraz dybukiem, były mezuzy, czyli przytwierdzone w specjalnych futerałach do górnej części prawej framugi drzwi wersety z *Tory*.

Opisywany motyw w czasach późniejszych stał się inspiracją dla szerokiego kręgu artystów, w tym twórców filmowych. Nieprzypadkowo profesor Marek Hendrykowski – polski filmoznawca, badacz historii i kultury filmowej określił judaistycznego demona jako: „wielki temat sztuki i kina XX wieku”.

Początkowo zjawisko przyłgnięcia dybuka łączono z wątkiem nieszczęśliwej miłości i w tym właśnie kontekście zostało użyte po raz pierwszy w polskiej

---

<sup>4</sup> Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *Polski Słownik Judaistyczny: dzieje, kultura, religia, ludzie*. T.1., Prószyński i S-ka, Warszawa 2003, s. 354.

<sup>5</sup> G. Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2007, s. 312.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 278.

<sup>7</sup> Z. Borzymińska, R. Żebrowski, *op. cit.*, s. 366.

kinematografii, w wyreżyserowanym przez Michała Waszyńskiego filmie *Dybuk*. Powstała w 1937 roku produkcja stanowiła adaptację sztuki Szymona An-skiego (właśc. Solomon Zejnwił Rapoport – żydowski pisarz, publicysta, dramaturg, a z zamiłowania etnograf) pt. *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*.<sup>8</sup> Ekranizacja cieszyła się ogromną popularnością, została okrzyknięta mianem „najważniejszego filmu w dziejach kina żydowskiego w Polsce”<sup>9</sup>, a krytyk filmowy Parker Tyler pisał o niej w następujący sposób: „Jedno z najbardziej poważnych świadectw mistycznych sił duszy, które wyobraźnia kiedykolwiek przeniosła na taśmę filmową”.<sup>10</sup>

Zgodnie z tytułem pierwowzoru fabuła oscyluje na granicy świata metafizycznego i rzeczywistego. Początkowe napisy filmu przybliżają widzowi spoza diaspory naturę narodu żydowskiego, w której „głęboko zakorzeniona jest wiara w magiczne siły i niewidzialne duchy” w tym również możliwość powrotu duszy przedwcześnie zmarłej osoby, celem dokończenia jej posłannictwa. W dalszej części jesteśmy świadkami ślubowania dwóch przyjaciół, przyrzeczenie dotyczy połączenia węzłem małżeńskim dzieci przeciwnej płci, jeśli takowe posiadać będą. Koleje losu spowodują, że jeden z nich utonie, spiesząc podczas burzy do żony w połogu (która wyda na świat syna), a drugiemu urodzi się córka i umrze przy tym małżonka. Powyższym, jak również późniejszym sekwencjom filmu towarzyszy postać tajemniczego posłańca – Meszulacha. Wspomniana istota przybiera ludzkie ciało, aby czuwać nad wypełnieniem przeznaczenia. Początkowo przestrzega Żydów przed decydowaniem w sprawach nienarodzonych jeszcze dzieci, gdy jednak przysięga zostanie złożona – czuwa nad jej dotrzymaniem.

Po latach, dorosły syn Nisana przybywa (z pomocą Meszulacha) do domu dawnego przyjaciela ojca, spotyka jego córkę Leę i zaczyna darzyć dziewczynę afektem. Uczucie jest odwzajemnione, jednak nie ma szans na spełnienie, ponieważ młodzi nie wiedzą o obietnicy złożonej w przeszłości, a Sender szuka dla córki bogatego zięcia. Nawet odkrycie pochodzenia Chonena nie wpływa na podjętą decyzję i nie skłania ojca Lei do dotrzymania słowa. W rezultacie zdesperowany młodzieniec eksperymentuje, wzywając złe moce na pomoc celem zdobycia majątku, oddaje duszę szatanowi, a następnie umiera, porażony przez siły nadprzyrodzone. W przeddzień zaaranżowanych przez Sendera zaręczyn śni się Lei, prosząc, aby zaprosiła go na uroczystość. Dziewczyna wędruje na cmentarz, traci przytomność przy grobie ukochanego i to jest właściwy moment, aby jego

---

<sup>8</sup> D. Mazur, *op. cit.*, s. 20.

<sup>9</sup> *Ibidem*, s. 18.

<sup>10</sup> *Ibidem*, s. 51.

dusza mogła połączyć się z ciałem wybranki. W późniejszym „Tańcu ze śmiercią”, będącym elementem weselnego rytuału, tancerka personifikująca śmierć władczo oplata ramionami Leę, a ta rozpoznaje w jej obliczu twarz Chonena. Brak wyraźnych granic między światami żywych i zmarłych w mistycyzmie żydowskim podkreśla przywoływanie ducha Hany – matki Lei, aby przybyła z raju i zaprowadziła córkę do ślubu. W kolejnych scenach panna młoda przerywa ceremonię zaślubin, oddając się pod opiekę świętej pary tragicznie zmarłych narzeczonych – antycypuje tym samym przyszłe wydarzenia. Zaczyna przemawiać przez nią dybuk (o czym informuje Meszulach), po czym przerażony tłum się rozpierzcha. Scenom towarzyszy wiatr, burza, ulewa – siły natury wzmacniają działanie sił pozaziemskich, potęgując grozę. W następstwie opisanych wydarzeń ojciec zawozi Leę do rabina, gdzie zostaje wyjaśniona przyczyna zawładnięcia ciałem dziewczyny przez dybuka. Rabin zarządza dintoirę Sendera ze zmarłym przyjacielem. Tym razem to żywi ingerują w świat pozagrobowy – duch Nisana zostaje skutecznie wezwany. Wyrok sądu rabinicznego unieważnia przysięgę złożoną przed laty i nakazuje dybukowi opuścić ciało ukochanej. Ten jednak „nie ma dokąd pójść” co sugeruje niezgodność ludzkich sądów z boskim prawem. W następstwie rabin nakłada na ducha Chonena klątwę, wyklinając go z „grona Izraela”. Pozbawiony religijnej przynależności dybuk, opuszcza ciało dziewczyny, ale „wchodzi” w jej duszę, do czego sama go zaprasza. W rezultacie Lea umiera, oblubieńcy pozostają złączeni na wieki poprzez zespolenie dusz, przysięga została dopełniona, a posłannictwo Meszulacha zakończone.

W okresie realizacji filmu w Polsce mieszkało ok. 3,5 miliona Żydów posiadających mocną świadomość narodową, życie kulturalne, szkolnictwo oraz wydawnictwa prasowe i książkowe we własnym języku. Najważniejszym czynnikiem umacniającym rozsianą po świecie diasporę były tradycje religijne, drugorzędne znaczenie pełnił język. W większości amerykańskich i europejskich żydowskich wspólnot posługiwano się językiem kraju zamieszkania lub jidysz, a hebrajski pozostawał domeną elity wyznaniowej.<sup>11</sup> Strategią akulturacyjną bardzo często była wymuszona względami ekonomicznymi, lecz pozostająca w konflikcie z tradycją, asymilacja. Nie zawsze jednak ten model był dominujący, we wcześniejszych wiekach społeczność żydowską w Polsce można określić jako odseparowaną.

---

<sup>11</sup> W. Stradomski, *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, [w]: *Magazyn Filmowy Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 95.

*Kultura ortodoksyjnych Żydów miała charakter zamknięty i dzieliła się jak gdyby na dwa obszary językowe. Pierwszy to obszar świętego języka hebrajskiego, czyli Księgi, liturgii i głęboko zsakralizowanych czynności, podporządkowanych nakazom oraz zakazom skodyfikowanym w Talmudzie, do przestrzegania których był zobowiązany każdy pobożny Żyd. Drugi to obszar języka jidysz, naznaczony specyfiką codziennego życia w społeczeństwie zamkniętym, w którym jedynie wewnątrz stają się czytelne słowo i gest. Można powiedzieć, iż fakt elitarnego funkcjonowania języka hebrajskiego nadawał kulturze, której był wyrazicielem, status kultury wysokiej.<sup>12</sup>*

Przełom w tradycyjnej kulturze Żydów w Polsce dokonał się za sprawą rozprzestrzeniania, zapoczątkowanego w połowie XVII wieku, ruchu oświeceniowego – Haskala. Żydowscy reformatorzy dążyli do zmiany opartego na religijnej izolacji wzorca kulturowego poprzez asymilację świeckich wartości kultury europejskiej przy jednoczesnym zachowaniu dotychczasowego wyznania.<sup>13</sup> Propagowano zbliżanie się do kultury krajów osiedlenia, czego wyrazem była między innymi nauka języków obcych.

*Żydzi dążyli do pomniejszenia różnic obyczajowych, do asymilacji podstawowych wartości kultury europejskiej, co dawało im szansę pozbycia się stygmatu getta, i wreszcie do zmiany statusu społecznego – z pogardzanej mniejszości religijnej do poziomu pełnoprawnych obywateli kraju.<sup>14</sup>*

Proces laicyzacji i postępującej za tym polonizacji części mieszkających w Polsce Żydów zakończył się wraz z odzyskaniem przez Polskę niepodległości. Nasilający się antysemityzm, koncepcja państwa narodowego oraz zróżnicowany charakter stosunków polsko-żydowskich spowodowały upadek idei asymilacyjnych i zapoczątkowały ruchy autonomistyczne i syjonistyczne. Kultura żydowska była w tym czasie oparta na – wykształconym także przy udziale wpływów polskich – języku jidysz, którym pod koniec lat trzydziestych, posługiwało się ok. 2/3 Żydów na świecie.<sup>15</sup>

*Dybuk* został zrealizowany w języku jidysz dla społeczności żydowskiej, zapewne umocnił jej tożsamość kulturową, ale również, swoim uniwersalnym przekazem, wykroczył poza wyznaniowe bariery. Widz spoza diaspory miał

---

<sup>12</sup> J. Makuch, *Żydzi i Polacy – spotkanie kultur*, [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 219.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 219.

<sup>14</sup> *Ibidem*, s. 219-220.

<sup>15</sup> W. Stradomski, *op. cit.*, s. 95.



możliwość zapoznania się z folklorem i mistyką chasydów, jak również – bez względu na przynależność religijną – otwarcia na wymiar duchowy i refleksji moralnej. Afirmacja miłości mężczyzny i kobiety, zgubne skutki materialistycznych dążeń oraz braku odpowiedzialności za dane słowo mają tutaj ponadreligijne i ponadkulturowe przesłanie.

W kontekście wzajemnego oddziaływania kultur należy również wspomnieć o tym, iż krajowa krytyka filmowa dostrzegła w omawianej ekranizacji motywy polskie. Cadyk Ezriel miał zatem przypominać Guślarza z *Dziadów* Mickiewicza, sceny cmentarne – obrazy Podkowińskiego o tej samej tematyce, dopatrywano się również związków z twórczością Wyspiańskiego.<sup>16</sup>

Po sukcesie „Dybuka” z 1937 roku dramat Szymona An-skiego stał się inspiracją także dla następnych pokoleń twórców filmowych. Powstały jeszcze dwie ekranizacje wspomnianej sztuki. Pierwszą, w reżyserii Stefana Szlachtycza, zrealizowano w 1979 roku, była to telewizyjna wersja przedstawienia Teatru Żydowskiego w Warszawie. Druga – spektakl telewizyjny wyreżyserowany przez Agnieszkę Holland – miała swoją premierę w 1999 roku i została nagrodzona na Krajowym Festiwalu Teatru Polskiego Radia i Teatru TV „Dwa Teatry” w Sopocie. Zarówno pierwsza, jak i druga realizacja nie odbiegały od fabuły pierwowzoru z 1937 roku.

Od czasu zaistnienia dybuka w polskiej kulturze masowej, demon inspiruje oraz fascynuje pokolenia kolejnych twórców, przez co pojawia się w dziełach szerokiego kręgu artystów – pisarzy, reżyserów, muzyków. Upływ czasu nie spowodował dezaktualizacji znaczenia analizowanego motywu, wpłynął natomiast na jego reinterpretację i ponowne odczytanie w związku z dodaniem kontekstu historycznego.

W ten właśnie sposób, wychodząc poza znaczenia konwencjonalne, zjawisko przyłgnięcia żydowskiego demona do ciała żywej osoby wykorzystał reżyser Marcin Wrona, zdobywca Srebrnych Lwów na Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni. Opętanie przez dybuka było wątkiem przewodnim w przepojonym metafizyką horrorze *Demon* – ostatnim filmie reżysera. Wspomniana produkcja miała swoją premierę w 2015 roku, zdobyła nagrody na festiwalach w Hajfie, Austin oraz na festiwalu Sitges w Hiszpanii. Wzmoczone zainteresowanie filmem, jak również szereg spekulacji na temat działania „złych mocy”, wywołała samobójczą śmierć reżysera podczas Festiwalu Filmowego w Gdyni, na którym *Demon* został zaprezentowany w konkursie głównym.

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, s. 104.

Zagadnienie zawładnięcia ciałem żywej osoby przez dybuka w filmie Marcina Wrony ukazuje metamorfozę symbolu, który poprzez dodanie tła nadal nieokreślonej historii lokalnych pogromów Żydów w Polsce po II Wojnie Światowej, uzyskał nowe znaczenie. Dodatkowo, jak zaznaczył reżyser w jednym z wywiadów: „Polską i żydowską kulturę łączyła warstwa mistyczna. Używam motywu dybuka, by przypomnieć o wspólnej tradycji, którą budowaliśmy przez wieki, a dziś od niej uciekamy”.

Akcja filmu rozgrywa się w małym, odizolowanym od świata miasteczku (most został zburzony dawno temu, środkiem transportu jest barka). W kontekście ogólnego przesłania ekranizacji – zburzenie mostu jest alegorią zerwania relacji pomiędzy kulturami („budowanie mostów” stanowi bardzo częstą metaforę określającą dialog nawiązywany w celu porozumienia dwóch odmiennych społeczności), kolejną będzie zgubienie obrączki. Do rzeczonoego miasteczka przyjeżdża „Pyton”, aby wziąć ślub z Żanetą, córką lokalnego biznesmena. Podczas przeprawy przez rzekę zauważa zawodzącą, brodzącą w wodzie kobietę. Ktoś się utopił, zatem już pierwsze minuty filmu zostają naznaczone przez śmierć, co stanowi wyprzedzenie przyszłych wydarzeń. Spowita w czerni kobieta o żydowskich rysach twarzy i sceny z pogrzebu, w krótkich, niezwiązanych z fabułą, sekwencjach, pojawią się podczas filmu kilkakrotnie, wzmacniając symboliczny przekaz związany z niedokończeniem rytuału grzebania zmarłych wskutek nadal otwartych spraw doczesnych. W przeddzień ślubu „Pyton” używając koparki, zaczyna porządkować ogród na posesji, którą przyszła żona odziedziczyła po dziadku. W stojącym tam domu młoda para ma zamieszkać po ślubie. Sytuacja nabiera dramatyzmu, gdy mężczyzna w wykopie zauważa ludzkie kości. Chce zawiadomić Żanetę, ale nie może się dodzwonić, jedzie do niej, jednak widząc gości – rezygnuje. Wraca, zakopuje kości i od tej pory powoli przestaje być sobą. Błąka się niespokojnie, w budynku znajduje nacięcia na futrynie, za pomocą których ktoś zaznaczał wzrost rosnących dzieci. Jego dłoń zatrzymuje się przy nacięciu z imieniem Hana. Wychodzi do ogrodu podczas ulewy (stały element towarzyszący działaniom sił nadprzyrodzonych), zauważa postać kobiety w białej sukni i... zostaje wessany przez błoto. Rankiem najwyraźniej nie pamięta ostatnich wydarzeń – zakładając strój weselny, ze zdziwieniem odkrywa na sobie ślady błota. Odtąd, powtarzającym się do końca filmu motywem będą jego brudne ręce, których, pomimo prób, nie może doczyścić – to istotny szczegół w kontekście nowej interpretacji symbolu dybuka w filmie.

W jednej z kolejnych sekwencji filmu Piotr (tym imieniem teraz jest określany) gubi obrączkę – kolejny symbol zerwania relacji, umowy, więzi. Bliscy

zaczynają zauważać, iż jego osobowość uległa zmianie. W scenerii nabierającej intensywności uroczystości nauczyciel Żanety – stary Żyd wygłasza przemówienie pełne podtekstów. Przyrównuje deszcz do łez rozpacz, „których więcej, niż szczęścia i radości” oraz cytuje Arystotelesa, mówiąc, iż „taki, który żyje poza społecznością, jest albo bogiem, albo zwierzęciem”. W tym czasie ojciec panny młodej czuwa, gotowy w każdej chwili przerwać wystąpienie, co też czyni w momencie, gdy mówca stwierdza, iż „nie ma człowieka bez wspólnoty i nie ma wspólnoty bez pamięci”. Czyżby wspomniana pamięć miała związek ze znaleziskiem w ogrodzie, a brudne ręce „Pytona” – znaczenie nie tylko dosłowne? O czym pamięta i o czym nie mówi żydowski nauczyciel, aby nie zostać wyrzuconym poza margines społeczności, w której żyje? W dalszej części filmu widz dowie się, że jest on jedynym reprezentantem żydowskiej społeczności, która niegdyś, wspólnie z mieszkańcami, żyła w miasteczku. Pewnego dnia – wszyscy poza nim zniknęli.

W kolejnych scenach pan młody, podczas kłótni, informuje teścia o znalezisku z dnia poprzedniego, jednak ten bagatelizuje sprawę i namawia do zatajenia odkrycia. Tymczasem wpływ dybuka na Piotra staje się coraz bardziej zauważalny, co powoduje również przyspieszenie akcji filmu – Żaneta dowiaduje się o wykopaniu kości, „Pyton” nie panuje nad członkami, mówi w języku jidysz, doktor (przedstawiający się w filmie jako człowiek nauki) podejrzewa opętanie, ksiądz odprawia modły, a duch Hany przechadza się po ogrodzie, widząc w wykopanym dole Piotra. W piwnicy, w której dla zachowania pozorów teść umieścił opętanego, zjawia się stary Żyd przyprowadzony przez Żanetę. Rozmawia z Haną przemawiającą przez pana młodego w jej języku, wspomina dawne czasy. Hana twierdzi, że Piotr był jej przyobiecany ukochany. Profesor tłumaczy obecnym zjawisko przyłgnięcia przez dybuka do ciała żywej osoby, jako sposób na dokończenie tego, co śmierć przerwała, jak również możliwość oczyszczenia duszy opętanego. Nienaturalność zachowania Piotra zostaje wyjaśniona, lecz na tym kończy się historia Hany, ponieważ opętany mężczyzna nieoczekiwanie znika z piwnicy, w której został z pracownikiem teścia. Poszukiwania nie przynoszą skutku, jedynie nauczyciel wspomina podczas nich dawne czasy, Hanę i jej trzy siostry – rodzinę, o której pewnego dnia słuch zaginął. Goście w stanie bardzo nietrzeźwym rozchodzą się do domów.

„Wesela nie było, was nie było, mnie nie ma” – słowa ojca Żanety na zakończenie uroczystości podkreślają oniryczność końcowych scen filmu, jak również – w kontekście nowego obszaru działalności symbolu dybuka – niechęć do działań zmierzających do rozliczenia się z przeszłością. Rankiem samochód

„Pytona” zostanie wrzucony do jeziora, a dom zburzony. Życie toczy się dalej i tylko ślubne zdjęcie Hany i Piotra leżące na gruzach przypomina widzowi, iż nie uległ „zbiorowej halucynacji”, a dom – rzekomo odziedziczony po dziadku – stanowił własność żydowskiej rodziny. Zakończenie filmu, tak jak i historia – nie przynoszą jasno zdefiniowanej wiedzy o przeszłych wydarzeniach.

*Dybuk wciąż krąży po świecie, niczym aktualizujący się wyrzut sumienia po zamordowanym narodzie żydowskim, przypominając o potrzebie dokonania moralnego katharsis i wskazując zarazem na jeszcze jedno źródło europejskiego dziedzictwa cywilizacyjnego.<sup>17</sup>*

W odróżnieniu od pierwszego z analizowanych filmów *Demon* w niewielkim stopniu zapoznaje widza z mistycyzmem żydowskim, ale może pomóc w ponownym odkrywaniu funkcjonowania tej kultury na ziemiach polskich. W omawianej produkcji dybuk nie jest już tylko judaistycznym demonem, ale również pochodzącym z przeszłości głosem swojego narodu, który próbuje przeniknąć do współczesnego świata. Przyłgnięcie dybuka do Piotra, w ogólnym kontekście filmu nawiązuje do rozrachunku, a raczej jego braku w stosunkach polsko-żydowskich, do ukrywania niewygodnych faktów i braku odpowiedzialności za przeszłe czyny, przy czym w warstwie werbalnej ekranizacji powyższa problematyka nie jest wyrażona wprost. „Czucie i wiara” przynosi więcej odpowiedzi, niż „mędrca szkiełko i oko”, dlatego też „człowiek nauki” w miarę rozwoju wydarzeń staje się „człowiekiem wiary” – w odróżnieniu od księdza, który ma jałowe podejście do duchowości.

Ogólna wymowa pierwszego z omawianych filmów czyniła miłość silniejszą niż śmierć, a zawładnięcie ciałem żywej osoby przez duszę osoby zmarłej – środkiem umożliwiającym dokończenie wiodących spraw doczesnych. Pejoratywne zabarwienie faktu opętania zostało osłabione przyzwoleniem danym dybukowi przez Leę. Temat niespełnionej miłości zaznaczył się również w przypadku *Demona*, lecz wspomniane zagadnienie miało tutaj znaczenie drugorzędne. Ujmując poruszane w powyższej ekranizacji kwestie w sensie dosłownym i metaforycznym, można stwierdzić, iż wykopanie kości obudziło demony przeszłości, równocześnie jednak dybuk w filmie Marcina Wrony nie był konceptualizowany jako uosobienie zła, lecz istota zagubiona, szukająca dawnego życia – może nawet w większym stopniu, niż sprawiedliwości. Ponadto, zgodnie z zamiarem reżysera, motyw zaczerpnięty z mistycyzmu obcej, lecz niegdyś bliskiej

---

<sup>17</sup> L. Czapliński, *Dybuk. Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*. [w]: *Magazyn Filmowy Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990, s. 145.

Polakom społeczności, stał się symbolem wspólnych tradycji łączących polską i żydowską kulturę.

### **Bibliografia:**

Borzymińska, Z., Żebrowski, R., *Polski Słownik Judaistyczny: dzieje, kultura, religia, ludzie*. T.1., Prószyński i S-ka, Warszawa, 2003.

Czapliński, L., *Dybuk. Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*. [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków, 1990.

Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków 1990.

Makuch, J., *Żydzi i Polacy – spotkanie kultur*, [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków, 1990.

Mazur, D., *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2007.

Scholem, G., *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa, 2007.

Stradomski, W., *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, [w]: Magazyn Filmowy *Powiększenie*, nr 1-4 (37-40), Zakład Graficzny AGH, Kraków, 1990.