

Jacek Nowakowski

Filmowe dybuki: od żydowskiej legendy do polskiego koszmaru sennego

1. Wstęp

Istnienie na ekranach kinowych dramatu Szymona An-skiego *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk* ma swoją długą tradycję. Żydowski pisarz, publicysta i badacz folkloru napisał swój mistyczny dramat pod wpływem opowieści usłyszanej podczas podróży etnograficznej na tereny dzisiejszej Ukrainy w pierwszych latach drugiej dekady XX w. Pisana i przerabiana od 1914 r. rosyjskojęzyczna, następnie jidysz, a także hebrajska wersja sztuki ujrzała światła sceny teatralnej kilka tygodni po śmierci autora, pod koniec 1920 r.

Jak brzmiała w punkcie wyjścia ta chasydzka opowieść w wersji pisarza? Mówiła o nieszczęśliwej miłości młodego Chonena do rówieśnicy, Lei, córki bogacza; bohaterowie zamieszkiwali daleki, prowincjonalny sztetl na wschodzie Europy. Mimo uczucia łączącego młodych, a także obietnicy małżeństwa dzieci, złożonej sobie nawzajem przez ojców, do ślubu nie dochodzi. Wbrew planom, jakie mieli oboje, ojciec dziewczyny decyduje się wydać ją za dużo bogatszego narzeczonego. Uruchamia to lawinę nieszczęść. Chonen chce zdobyć pieniądze na małżeństwo, ale próbuje wykorzystać do tego celu magiczną, kabalistyczną formułę, co powoduje jego

śmierć wywołaną przez groźne, pozaziemskie siły. Wraca jednak jako dybuk – upiorna, grzeszna siła, która chce ukojenia i... wstępuje w ciało Lei. Dzięki umiejętnościom i pobożności miejscowego cadyka zneutralizowana egzorcyzmami zła moc opuszcza w końcu ciało dziewczyny, ale ta umiera. Teraz jednak będzie mogła połączyć się z ukochanym w zaświatach. Ta nieskomplikowana w gruncie rzeczy historia miała swoje zaplecze w bogatej mistyce żydowskiej.

Sednem jest tutaj sama koncepcja dybuka, którego nazwa pochodzi od hebrajskiego słowa oznaczającego połączenie (z kimś) i zarazem przywiązanie (do kogoś). U jej źródeł leży kabalistyczny nurt judaizmu, wywodzący się z działalności i pism Izaaka Lurii (1534-1572), który rozwijał mesjanistyczny prąd w kabale, czyli tradycyjnym, „boskim przekazie”, jakim była mistyka żydowska w swej odmianie wywodzącej się od XIII-wiecznej księgi *Zohar – Księga Blasku*. Próba opisania świata ludzkiego jako odbicia boskiego życia miała bardzo bogatą symbolikę i mitologię, ale w pewnym momencie, u progu nowoczesności, była już zbyt odległa i hermetyczna, aby przetrwać w powszechnej pamięci. Jej głównym założeniem stał się mit o wygnaniu i zbawieniu, połączony z koncepcją *Szechiny*, Bożej obecności, która w wyniku ludzkiego grzechu zostaje rozszczępiona na zasadę męską i żeńską, przyczyniając się do owego wygnania. Cała koncepcja była mocno sprzężona z żydowską historią, a właściwie losem. Stopniowo jednak wiara w nią stała się raczej elementem folkloru właśnie, a nie powszechnie przywoływaną tradycją, do której można by się codziennie odwoływać. Tym niemniej niektóre elementy symboliki kabalistycznej miały bardzo dużą moc oddziaływania na wyobraźnię; dotyczy to także istnienia dybuka (dybuków). Samo pojęcie pojawiło się po raz pierwszy prawdopodobnie w zbiorze podań *Księga przypowieści* (Bazylea 1602) i oznaczało przyłgnięcie demona do duszy żywej osoby. Stopniowo zmieniało swe konotacje pod wpływem koncepcji peregrynacji dusz, o której Gershom Scholem [1996: 128] pisał, że – co moim zdaniem istotne – chodzi w niej „o wygnanie dusz wędrujących od wcielenia do wcielenia, od jednej formy bytu do drugiej. Teoria wędrowki dusz jako wygnania duszy zyskuje niespotykaną wcześniej intensywność także w powszechnej świadomości”. Być może owa popularność tej

koncepcji sprawiła, że obraz działania dybuka tak łatwo „odnalazł się” w sztuce teatralnej i filmowej.

2. Wzorem legendy

Powstały na podstawie dramatu An-skiego film *Dybuk* (*Der Dibuk*) w języku jidisz Michała Waszyńskiego z 1937 r., którym zajmę się poniżej jako jednym z czterech filmowych „wcielen” dybuka, nie był ani pierwszym, ani tym bardziej ostatnim utworem zrealizowanym na potrzeby ekranu kinowego (bądź telewizyjnego). Był jednak, gwooli prawdy, ukoronowaniem nurtu filmów w tym języku, powstałych w ramach kinematografii polskiej, tragicznie przerwanych przez wywołaną agresją nazistów wojnę. Przed nim powstało jeszcze *Ślubowanie* (1924) w reżyserii Zygmunta Turkowa, według scenariusza Henryka Bojma, film tak podobny do historii przedstawionej przez An-skiego, że aż mogący wywołać oskarżenia o plagiat. Jak pisała Daria Mazur [2007: 25], polska monografistka utworu Waszyńskiego:

Był to znakomity temat, którego realizacja mogła przynieść sukces kasowy. Henryk Bojm pragnął zaadaptować *Dybuka*, jednak nie mając praw do utworu, wykorzystał jedynie wątek przysięgi ojców, wplótł w opowieść motyw interwencji Eliaza – wykonawcy wyroków Opatrzności i zakończył ją docenianym przez widzów happy endem.

Kilkanaście lat później, w 1937 r., powstała dźwiękowa wersja *Ślubowania*, zrealizowana przez Henryka Szaro, ujęta przez Mazur [2007: 18] w równie krytycznym tonie:

Popularnemu reżyserowi międzywojnia nie udało się stworzyć indywidualnej koncepcji filmu; jego *Ślubowanie*, zachowując wysoki poziom techniczny, zbyt nachalnie odwoływało się do pierwszej wersji. Pomimo pewnych walorów, wśród których doceniono poważną tonację i dbałość o realia, na niekorzyść filmu działało też porównanie z *Dybukiem*, uznanym za wyjątkowe osiągnięcie artystyczne.

Obok trzech wymienionych wyżej filmów legenda o dybuku wraca w różnego typu utworach ekranowych, ale najintensywniej już po kilkudziesięciu latach, w XXI w. Oprócz dzieła Michała Waszyńskiego zajmować mnie tutaj będą *Poważny człowiek* (*A Serious Man*, 2009) z repertuaru autorskiego kina braci Joela i Ethana Coenów, *Kronika opętania* (*The Possession*, 2012) duńskiego twórcy Olego Bornedala, wykorzystująca gatunek grozy, oraz *Demon* (2015) polskiego reżysera – zmarłego tragicznie tuż po pierwszych publicznych pokazach – Marcina Wrony, kreującego w tym filmie świat z pogranicza thrillera, horroru i dramatu obyczajowego.

Dybuk Waszyńskiego powstał w szczęśliwym momencie, kiedy to jeden z najlepszych i najpopularniejszych rzemieślników i zarazem artystów polskiego kina okresu międzywojennego zgłosił swój akces do sztuki jawnie żydowskiej, tworzonej na potrzeby ekranów kinowych w języku jidysz. Waszyński był całkowicie zasymilowanym Żydem, a w jego polskojęzycznej, wcześniejszej twórczości trudno znaleźć wyraziste judaica. Film miał też innych, wysokiej artystycznie i intelektualnie rangi współtwórców. Byli to między innymi autorzy scenariusza na podstawie sztuki An-skiego: Alter Kacyzne (krytyk piszący do *Literarisze Bleter*), Andrzej Marek (tłumacz i reżyser pierwszej wersji teatralnej) oraz ważna figura polskiej awangardy literackiej okresu dwudziestolecia międzywojennego – Anatol Stern. Wspólnie z reżyserem postawili na rozbudowanie wątku miłości młodych bohaterów za ich życia, a przede wszystkim na uwypuklenie warstwy mistycznej i folklorystycznej utworu, choćby przez umieszczenie większej części akcji w niezwykłych plenerach (czego oczywiście nie było w materiale pierwowzoru literackiego). Kilka scen na cmentarzu, sytuacje przedstawione na lonie natury, częste ukazywanie szteta, a także sceny rodem z fantastyki grozy, jak podnoszący się z grobu duch Chonena czy przywołanie duszy Nisana – ojca chłopaka – na sąd w zaświatach budują wspomniane wrażenie w odbiorcy. Oprócz bezpośrednich i naturalnych zabiegów scenograficznych i wybrania odpowiednich lokacji rozbudowano w *Dybuku* warstwę dźwiękową (zwłaszcza pieśni, modlitwy i muzykę) odsyłającą do świata chasydzkiej kultury. Ponadto autorzy filmu zdecydowali

się na umieszczenie komentarza otwierającego utwór, podkreślającego żydowski mistycyzm przenikający świat przedstawiony. Wszystkie te uzupełnienia i zmiany pierwowzoru „Miały zarazem czynić fabułę zrozumiałą dla odbiorców spoza żydowskiego kręgu kulturowego, nie tracąc nic z duchowego przesłania” [Mazur 2007: 28]. Splecenie kilku elementów gatunkowych – filmu grozy, melodramatu, filmu religijnego oraz opowieści dokumentującej folklor pewnej społeczności – pozwoliło na niespotykaną dotąd w polskim (a na pewno tworzonym w jidysz) kinie skalę wydobyć metafizyczny charakter tej w gruncie rzeczy przypowieści, w której liczy się pojęcie dobra i zła, grzeszności i bezgrzeszności, oddanie miłości lub jej sprzeniewierzenie, dotrzymywanie słowa i jego łamanie. W dodatku w naturalny sposób przenikają się w *Dybuku* światy żywych i umarłych, ludzi i widm, istot oddanych bogu i demonicznych. Jeśli jeszcze spojrzymy na historię opowiedzianą przez An-skiego i Waszyńskiego przez pryzmat romantycznych wyobrażeń o miłości silniejszej niż śmierć, zobrazowanej przez takie postaci z panteonu literackiego epoki, jak Karusia i Jasieczek z *Romantyczności*, Grabiec i Goplana z *Balladyny* czy nieco późniejsze kreacje Marysi i Widma z *Wesela* (a jeżeli rozszerzyć sferę konotacji, można wykazać paralele z mitologią grecką i mitem o Echo i Narcyzie), to okaże się, że film ten jest opowieścią nad wyraz uniwersalną. Rzecz w tym bowiem, że legenda przywołana przez An-skiego, a następnie Waszyńskiego w wersji filmowej ukazała swe ponadwyznaniowe i niejednoznacznie określone religijnie oblicze. Kultura, która poprzez kinowe medium została zreinterpretowana, zachowała zarazem swe znamiona swojskie, jak i – by tak rzec – kosmopolityczne, tj. uniwersalne. Za wszystkim stoi bowiem odnajdywanie się przez człowieka w otaczającym go świecie transcendencji.

Kolejne ekranizacje sztuki Szymona An-skiego wiodą nas do końca lat 60., a następnie 90. ubiegłego wieku w Izraelu. Powstały tam odpowiednio filmy: *Ha Dybuk* (*Dybuk*, 1968) Ilana Eldada (w koprodukcji z RFN) oraz, trzydzieści lat później, *The Dybuk of the Holy Apple Field* (1998) Yossiego Somera, zrealizowany we współpracy z Niemcami i Szwajcarią. W kolejnych dekadach, w nowym milenium, filmy o dybuku nie wykorzystywały już

oryginalnej, literackiej podstawy An-skiego, a bazowały raczej na samej legendzie (przypowieści) związanej z tą postacią, czasem nawet pomijając jej źródłowy, tj. związany z chasydzkim folklorem, sztafaż.

3. W służbie postmodernistycznej wersji kina autorskiego

Twórczość Braci Coen uchodzi za modelowy przykład filmowego postmodernizmu. W takich utworach, jak *Barton Fink* (1991), *Fargo* (1996) czy *The Big Lebowski* (1998), a także w wielu innych można dostrzec między innymi charakterystyczną dla ich kina konstrukcję bohatera, która jest przeciwieństwem tradycyjnego modelu, zwłaszcza hollywoodzkiego. Model człowieka, który stara się, walczy, wybiera czy szuka sukcesu życiowego u Coenów w zasadzie nie istnieje. W ich filmach bohater jest zwykle słaby, niemądry, sfrustrowany, poddany różnorodnym obsesjom i fobiom, w najlepszym razie – przeciętny. Zasadę tę dobrze ilustruje film o znamienym tytule *Człowiek, którego nie było* (*The Man Who wasn't there*, 2001), a także interesujący mnie tutaj *Poważny człowiek*. Ten ostatni jest ciekawy także dlatego, że stanowi istotne novum w dorobku Coenów. Jest to bowiem utwór, który po raz pierwszy w ich autorskim kinie jawnie odwołuje się do judaistycznej tradycji i kultury, czego wcześniej u tych słynnych, bądź co bądź, amerykańskich Żydów nie miało miejsca.

Tytułowym bohaterem filmu jest mężczyzna w średnim wieku, Larry Gopnick (Michael Stuhlbarg), uniwersytecki wykładowca fizyki, niemal całkowicie zeświecczony Żyd, czekający na bar micwę (rytuał przejścia w dorosłość) syna. Nagle, w krótkim czasie spada na niego lawina problemów i nieszczęść: żona oświadcza mu, że związała się z jego dobrym kolegą – ich wspólnym sąsiadem – i prosi go o opuszczenie domu oraz zgodę na rozwód. Mężczyźnie grozi też wyrzucenie z pracy po tym, jak jeden ze studentów wrabia go w sytuację łapówkarską; ponadto jego brat hazardzista trafia do więzienia itd. Gopnick jako mężczyzna racjonalny (nieprzypadkowo jest naukowcem badającym fizyczny charakter rzeczywistości) i chyba nawet agnostyk, unikający związków z religią przodków, zostaje postawiony w sytuacji

biblijnego Hioba, testowanego przez Stwórcę w celu sprawdzenia siły wiary. Bohater udaje się w końcu do lokalnych rabinów, aby zapytać, co może być powodem tej sytuacji i jak może sobie z nią poradzić, jednak zostaje przez nich całkowicie odrzucony jako ktoś, kto jest za mało religijny. Larry wcześniej nie chciał, a teraz nie potrafi rozmawiać z Bogiem, nawet za czyimś pośrednictwem. Hiobowy trop interpretacyjny okazuje się w tym przypadku nie tyle zwodniczy, ile niepełny. Pamiętamy przecież, że biblijny bohater cierpiał po to, aby udowodnić (bezwiednie) siłę swojej wiary w Boga; ten zaś wynagrodził mu przykrości długim, dostatnim życiem. W filmie nie ma takiej puenty, a i sam „poważny mężczyzna” nie dostrzega tej metafizycznej perspektywy. Nie pomogli mu w tym wspomniani religijni mędrcy, którzy nie tyle go przegonili, ile zniechęcili swoją nieumiejętnością dostrzeżenia w Gopnicku człowieka słabego, tchórzliwego, nawet niedowiarka, jednak kogoś potrzebującego wsparcia. Okazali się zbyt drobiazgowi i małoduszni, zajęci analizowaniem szczegółów doktrynalnych kosztem egzystencjalnego dramatu człowieka. Jak na połowę lat 60. ubiegłego wieku w Ameryce, lat kontrkulturowej swobody i poszukiwania nowych wartości, byli za mało elastyczni w stosowaniu prawd wiary. Istnieje jednak inny trop, którym należy podążać, aby zrozumieć historię tego racjonalnego Hioba w *Poważnym człowieku*. Jest nim ingerencja dybuka w świat przodków bohatera, a tym samym w jego wewnętrzny świat.

Prolog utworu, który jest sekwencją tzw. przedakcji, rozgrywa się gdzieś na wschodnich terenach Polski czy może lepiej: Europy, w okolicach Lwowa, w małym, żydowskim miasteczku. Niesprecyzowany jest czas wydarzeń (równie dobrze może być nim koniec XIX w. jak kilka pierwszych dekad wieku następnego); akcja przedstawia dzieje pewnego małżeństwa, które kłóci się o spotkanie na drodze przez mężczyznę rabiego, według żony – człowieka zmarłego trzy lata wcześniej. Żona twierdzi, że to spotkanie oznacza, po pierwsze, iż Bóg ich przeklnie, a po wtóre, że mąż zapewne spotkał dybuka – złego ducha, który wszedł po śmierci rabina w jego najwyraźniej nie dość dobrze pilnowane ciało. Gdy rabin ten przychodzi do ich domu, racjonalny, jak o sobie mówi, mąż, wita go z radością i szacunkiem, a mistycznie i bogobośnie

nastawiona żona dostrzega w tym zdarzeniu kłutwę, obecność dybuka, którego prawdziwość trzeba przetestować ciosem noża w serce. Mimo że rana zaczyna krwawić, jako widzowie nie wiemy, jak rozumieć tę scenę: czy kobieta się pomyliła i śmiertelnie zraniła starca, czy też dybuk okazał się tak przebiegły i zwodniczy, że uszedł z ciała świątobliwego w domu, w którym go rozpoznano...

Nie można oczywiście wnioskować z całą pewnością, że Gopnik lub jego żona są potomkami wschodnioeuropejskiej rodziny z prologu filmu, można natomiast dostrzec sugestię wpływu judaistycznej tradycji religijno-kulturowej na kolejne pokolenia, nawet te, które się od tej tradycji odcinają lub dystansują. „Racjonalny człowiek”, a więc zarówno bohater wstępnej części dzieła Coenów, jak i główna postać części właściwej, jest bezradny wobec losu, właściwie – pisanego wielką literą – rozumianego jako pojęcie metafizyczne i historyczne. Czy zatem reżyserzy sugerują życiową porażkę swojego bohatera w starciu z siłą, która go przerasta? Pokazują, że nie może (a my, widzowie, wraz z nim) jednoznacznie określić, jaki ma charakter i proveniencję? Niekoniecznie. Tym, co broni go przed zakusami niezrozumiałej transcendencji, jest jego stoicka postawa, właściwie przekorna wobec losu, bo spokojnie i poważnie stawiająca mu czoła. Ponadto takie usytuowanie bohatera wobec wydarzeń wydobywa z całej sytuacji ironię, z posługiwania się którą słyną Joel i Ethan Coenowie. W tym filmie dominuje jej wariant sytuacyjny, egzystencjalny. Jeśli wcześniej autorzy ci brali w ironiczny cudzysłów wiele z kluczowych składników ładu społecznego, takich jak prawo, rodzina, obyczaje, dystansując się od nich, to w *Poważnym człowieku* oprócz nich zostaje przedstawiony w ten sam sposób wymiar religijny (może lepiej: duchowy) życia współczesnego, amerykańskiego Żyda. Poniekąd też każdego reprezentanta klasy średniej w tym kraju.

W twórczości autorów *Okrucieństwa nie do przyjęcia* (*Intolerable Cruelty*, 2003) często pojawiał się też dyskurs na temat relacji wolność – konieczność. Zwykle odnosi się ona do kilku poziomów komunikacji: między postaciami, jednostką a grupami czy środowiskami, postaciami a autorami i widzami. W omawianym tutaj filmie wolność bohatera nie jest kwestionowana przez otaczające go kręgi społeczne: rodzinny, dzielnicowy, uczelniany czy religijny;

to raczej test *a'rebours*, który dzięki nadrzędnym wobec mężczyzny instancjom – społecznym czy prawnym – pozwala przypomnieć o jego znikomości, nieważności. Gopnik to człowiek poczciwy i nie powinien się zmieniać – zdają się mówić żona, przyjaciele, dziecko – nie oczekujemy od niego nic więcej. Nagromadzenie nieszczęść jest dobrym testem na pokorę bohatera i na całkowitą wolność, której doświadczał, a która jednak staje pod znakiem zapytania.

Coenowie pozostają sobą, nie udzielając odpowiedzi ani nie dołączając do filmu puenty, która określiłaby charakter „poważnego człowieka” i jego pożądany sposób reakcji na to, co mu się przydarza. Transcendencja, która się o niego upomina, wciąż wpisuje się swoim charakterem – z jednej strony – w typowy dla ich kina model, reprezentujący założenia sztuki postmodernistycznej, jest tzw. transcendencją pustą, pozbawioną religijnego zaplecza. Z drugiej natomiast strony wykracza poza dotychczasowy model. Wynika to z ogólnego kształtu ich dzieł, charakteru formy filmowej, niezwykle bogatej i dynamicznej, nawet przy mało epickiej historii, jaką w tym przypadku przedstawiają. Omawiając jedną z prac zbiorowych poświęconych Coenom i wydanych na Zachodzie, Alicja Helman [2001: 49] rekapitulowała: „Dynamizm ich filmów wyrasta z różnych systemów estetyczno-moralnych. I to właśnie ich forma wyrasta ponad postmodernistyczne pojmowanie wolności jako negacji”. Zamiast jednoznacznej refleksji na temat roli religii, która mogłaby na przykład krępować wolność jednostki, w *Poważnym człowieku* Coenowie proponują łączenie kultury wysokiej i niskiej oraz brak jednoznacznego przesłania. W ich świecie nie ma już bowiem nadrzędnej instancji, która by to przesłanie uprawomocniła.

4. Dybuk jest grozą

Trzecie z proponowanych przeze mnie do interpretacji „dybukowych” dzieł to nosząca polski tytuł *Kronika opętania*, w oryginale: *Opętanie* (*Possession*), film grozy zrobiony w Stanach Zjednoczonych przez doświadczonego twórcę z Danii. Ole Bornedal wykorzystuje jedną z odmian czy konwencji horroru, w której zagro-

żeniem dla człowieka jest przedmiot, a właściwie ukryty w nim demon, duch, zjawa czy upiór – słowem istota nierzeczywista, obecna jednak w większości światowego folkloru czy – po prostu – w wierzeniach religijnych. Istota zła, pragnąca wyjść z ukrycia i zawładnąć ciałem, umysłem lub duszą napotkanej osoby. Z jednej strony będą to więc filmy w rodzaju *Diabelskiej planszy Ouija* (*Ouija*, 2014) Stilesa White'a czy wszelkiej maści opowieści o ożywających lalkach, a nawet emanujących złą moc kasetach wideo (popularne filmy japońskie sprzed kilkunastu lat). Z drugiej natomiast film Boredala reprezentuje cały podgatunek horroru religijnego; kluczowym motywem jest w nim opętanie i egzorcyzmy (notabene schemat ten znajdziemy w filmie *Nienarodzony* [*The Unborn*] Davida S. Goyera z 2009 r., w którym młodą osobę opętuje właśnie... dybuk, a geneza tej historii sięga żydowskich przodków dziewczyny i wydarzeń z czasów II wojny światowej i Holokaustu). Do tego modelu zaliczyć trzeba najsłynniejszego w tej materii i inicjującego ów podgatunek *Egzorcystę* (*The Exorcist*, 1973) Williama Friedkina czy najnowszą falę filmów amerykańskich na temat sztuki wypędzania demonów, z *Ostatnim egzorcyzmem* (*The Last Exorcism*, 2010) Daniela Stamma na czele.

W czym tkwi specyfika *Kroniki opętania*? Przede wszystkim jej autorzy (współscenarzystą filmu jest tu, co ciekawe, reżyser *Diabelskiej planszy*) pokazują – stąd zapewne polski wariant tytułu – kolejne etapy opętania przez dybuka ciała mniej więcej dwunastoletniej dziewczynki, najmłodszej członkini rodziny klasy średniej w kryzysie, oraz próby wygnania z niej złego ducha. Tworzy się w ten sposób rodzaj dokumentu opisującego ten proces i zmusza widza do przyjęcia wiary, że taka sytuacja jest jak najbardziej realna i możliwa, że potencjalnie może dotknąć każdej rodziny. Kupiona na ulicznej wyprzedaży drewniana, zabytkowa skrzynka z orientalnymi inskrypcjami trafia w ręce małej Emily, wyraźnie nią zafascynowanej. Kolejne etapy tej swoistej zależności są inkrustowane złowieszczymi, typowymi dla horroru znakami: a to na przykład ćma, a później całą chmarą tych owadów, jakie pojawiają się w domu, w którym ojciec przebywa z córkami, a to próbą zranienia go przez młodszą córkę lub też atakiem agresji pojawiającym się u dziewczynki podczas lekcji. Są i dalsze dziwne



Ryc. 1. Okiełznanie demona, kadr z filmu *Kronika opętania* (*Possession*), 2012, USA, reż. Ole Bornedal.

zachowania, takie jak autoagresja, wreszcie otwarcie skrzynki i wchłonięcie demona (pod postacią owadów). Próby leczenia nie dają rezultatu. Po konsultacji u znajomego profesora, specjalisty od rytuałów religii żydowskiej, który wyjaśnia pochodzenie skrzynki (tereny Polski lat 20. lub 30. XX w.) i jej charakter, ojciec odnajduje w społeczności chasydów osobę, która podejmuje się egzorcyzmować dybuka płci żeńskiej. Syn rabina, który kazał zdać się na wolę Bożą i odmówił pomocy, sam, przy udziale wspierającej go rodziny dziewczynki, uwalnia dybuka i wprowadza go z powrotem do skrzynki. Zabierając ją ze sobą, płaci jednak najwyższą cenę [ryc. 1].

Film Bornedala należy do wcale niemałej współcześnie grupy horrorów religijnych. W większości są to filmy, w których siły Zła, reprezentowane przez różnej maści demony, upiory, a często i samego Szatana, czyhają na niewinne osoby, choć zdarza się też, że pragną tylko dusz grzeszników, których ziemskie życie w ich mniemaniu nie powinno dłużej trwać. Z jednej strony nietrudno się zgodzić, że ta odmiana kina grozy wpisuje się mocno w komercyjną eksploatację wątków religijnych, z jaką mamy do czynienia właściwie od zarania kinematografu. Z drugiej zaś wydaje się, że wspomniana fala współczesnych filmów o Szatanie, nawiedzeniu, egzorcyzmach itd. jest oczywistą reakcją na niepokoje egzystencjalne i metafizyczne człowieka na przełomie tysiącleci. Kultura popularna, w tym kino, wyraża je w formie gatunków, nawet w horrorze, w którym dochodzi często do degradowania sacrum.

Jednak zwykle zabieg ten jest środkiem do celu – podkreślenia roli sfery metafizycznej w naszym życiu. Przypadek *Kroniki opętania* jest ciekawy, gdyż Zło w postaci dybuka, poszukującego ze swej skrzynki-kryjówki coraz to nowych ofiar, posłużyło ostatecznie do odbudowania więzi rodzinnych. Rodzice kilka miesięcy po rozwodzie muszą się zjednoczyć, aby uratować młodszą córkę i zarazem łączącą ich wcześniej wzajemną więź. Przy okazji do jakiegoś stopnia rezygnują z racjonalnego postrzegania rzeczywistości, otwierając się na ludzi, którzy żyją dla Boga i – dla innych.

Pewnym novum w tej kategorii filmów jest wykorzystanie dybuka jako reprezentanta czasoprzestrzeni egzotycznej. Jak wspominałem, pochodzi on z polskich terenów okresu dwudziestolecia międzywojennego, prawdopodobnie z Kresów Wschodnich, zamieszkałych licznie przez ludność narodowości żydowskiej. Dla mieszkańca Stanów Zjednoczonych, niemającego tam korzeni, to miejsce odległe, by nie powiedzieć: orientalne, w znaczeniu, jakie nadał mu język kolonialny. Odwołanie się następnie do społeczności chasydzkiej, zamieszkującej na przykład Nowy Jork, nieco zmniejsza ten dystans. Warto jednak zauważyć, że w utworze protoplaście nurtu horroru „egzorcyzmowego”, wspomnianym *Egzorcycie*, zło pod postacią demona przychodziło z Bliskiego Wschodu, z kolebki kultury judeochrześcijańskiej. Zło z filmu *Bornedala* przybywa z naszej części Europy, jak się okazuje nadal naznaczonej piętnem egzotyki w Hollywood. Ten trop prowadzi nas jednocześnie do Polski i ostatniego z omawianych w tym miejscu filmów – *Demona*, trzeciego i ostatniego zarazem filmu *Wrony*.

5. Śnić czy nie śnić?

Nominalnie film korzysta z pomysłu zawartego w sztuce Piotra Rowickiego z 2008 r. – *Przylgnięcia* – wystawionego po raz pierwszy w warszawskim Laboratorium Dramatu. Ukazana w nim historia dotyczyła gangstera Pytona, który przybywa z zagranicy do Polski, aby się tu ożenić i założyć legalny interes. Na weselu jednak zaczyna przemawiać głosem kilkuletniej żydowskiej dziewczynki, żyjącej kilkadziesiąt lat wcześniej, co unieważnia całą uroczystość. Akcja *Demona* *Wrony* tylko w ogólnym zarysie odnosi się do

zawartego w sztuce schematu i także rozgrywa się współcześnie na polskiej prowincji. Do posiadłości bogatego gospodarza przybywa młody Anglik polskiego pochodzenia (izraelski aktor Itay Tiran), który ma poślubić piękną dziewczynę (Agnieszka Żulewska), córkę gospodarza i siostrę swojego przyjaciela. Dobę przed ślubem ma spędzić w starym, żydowskim domu na terenie posesji ojca panny młodej – domu, w którym prawdopodobnie, po wyremontowaniu, młoda para zamieszka. Mężczyzna postanawia pokazać, że jest pracowity i ma dobre chęci – bierze się do porządkowania otoczenia małą koparką. W rezultacie odkrywa ludzkie kości, jak się okaże, należące do pochowanej tu przed laty żydowskiej dziewczyny, Hany. Piotr (Peter) nie chce swym znaleziskiem niepokoić innych, zwłaszcza przyszłej żony, ale prawda o odkryciu stopniowo wychodzi na jaw. Noc weselna zamienia się w horror: w ciało pana młodego wstępuje dybuk – nieukojonny duch Hany – i zaczyna go coraz mocniej opętywać.

Wrona swobodnie wykorzystuje i łączy różne środki stylistyczne i konwencje, odwołując się do kina grozy, thrillera i opowieści o rodzimej obyczajowości, a zarazem balansując między obrazowaniem groteskowym i onirycznym. Sceny weselne pokazują, jak Polacy chętnie i zarazem „tradycyjnie” się bawią: jest głośno, energicznie, z dużą ilością alkoholu. Reżyser pokazuje również, że współczesne polskie wesele odbywa się na gruzach dawnego świata – świata, który w wyniku wojen i Zagłady stał się zbiornikiem pełnym kości, zarówno zmarłych, jak i zabitych oraz zamordowanych. Wszyscy weselnicy niby znają tę prawdę, ale nie bardzo chcą, aby ją przywoływano. Unikają podejmowania tego tematu, a zaproszony na uroczystość nestor społeczności – stary nauczyciel pochodzenia żydowskiego, próbujący przypominać dawne historie związane z tym miejscem – spotyka się z lekceważeniem. Stopniowo jednak groza narasta: pan młody widzi nie tylko ducha z przeszłości, ale także sam zaczyna mówić w języku jidysz, wchodząc w rolę, jaką proponuje mu żeńskie wcielenie dybuka. Groza łączy się z konsternacją, a przerażenie – z czarnym humorem. Nic dziwnego: groteskowo przedstawione zdarzenia są konwencją, która pozwala uniknąć niebezpieczeństw zarówno patosu, jak i nadmiernej ilustracyjności przedstawianej historii.

Jednak obok dreszczu grozy z powodu nadejścia niesamowitego i irracjonalnego filmowiec posługuje się konwencją snu. Nie mamy pewności, czy ta historia nie jest majakiem głównych postaci, a i one same chciałyby, aby tak było. Końcowe sceny weselne sugerują możliwość rozegrania wszystkiego nie na jawie, ale w jakimś delirycznym, mrocznym koszmarze. Dodatkową sugestią takiej perspektywy jest klamra, która spaja właściwą akcję filmu. Jest nią początkowy i końcowy obraz, sugerujący, że główny bohater wpadł w wielką dziurę, w rzeczywistości – wyrobisko, w którym przed niewielu laty zapewne coś wydobywano. Metaforyczny charakter sceny wstępnej i zwłaszcza końcowej każe czytać *Demon* jako opowieść o polskiej niepamięci albo wyparciu tego, co horrendalne i wstydlive w naszej historii.

Film polskiego twórcy jest zbudowany z odwołań do naszej rodzimej historii i sztuki, zwłaszcza romantycznej i kontynuującej ją – modernistycznej. Widzę w tym geście raczej świadome posłużenie się pewnymi schematami i kliszami niż bezwiedne wykorzystanie wzorców, które mają – w sztuce polskiej – charakter już archetypowy czy topiczny. Przedstawiona wspólnota, nawet jeśli pełna tarć złożona z czasami niechętnych sobie różnych nacji, podobnie jak współistnienie żywych z umarłymi – to jedno. Drugie to wyizolowanie czasoprzestrzenne akcji do postaci uroczystości weselnej, której mikroskala ma oddać wyraźniej to, co widać w skali makro. Opowieść polskiego reżysera rekreuje typowe figury weselne naszej sztuki narodowej, w której obok Gospodacza i Młodej Pary występują: racjonalny Inteligent (tu pod postacią miejscowego lekarza, który zaczyna wierzyć), stary Nauczyciel, obrońca wiary i tradycji, czy Widmo, ukazujące się oczywiście niektórym. Figury te stają się rozbudowanym kontinuum sztuki zapoczątkowanej przez *Dziady* Adama Mickiewicza, a we właściwym, ścisłym znaczeniu nawiązują do *Wesela* (prem. 1901) Stanisława Wyspiańskiego, sztuki adaptowanej i parafrazowanej także na ekranie kinowym, dawniej przez Andrzeja Wajdę (1972), w ostatnim czasie przez Wojciecha Smarzowskiego (2004). W tle sytuje się także *Salto* (1965) Tadeusza Konwickiego, w którym pojawia się transowy, chocholi taniec, a w gruncie rzeczy niemal cała twórczość artysty, także literacka (choćby małomiasteczkowa Polska

z *Sennika współczesnego* z 1963 r.). W filmie *Wrony* widoczna jest również tradycja kina gatunków, którą reżyser lubi, ale nie traktuje jej ortodoksyjnie, co udowodnił wcześniejszymi filmami: *Moja krew* (2009) i *Chrzest* (2010), które pod zewnętrzną warstwą sensacyjną, mogącą podobać się szerokiej publiczności, ukrywały formułę moralitetu (takim filmem zresztą jest i *Demon*). Sam autor tak w jednym z wywiadów definiował swoją sztukę w połączeniu z rzemiosłem: „Któregoś dnia musiałem podjąć konkretną decyzję i wybrać drogę, która nazaczy moją twórczość. Najważniejsze stało się dla mnie robienie kina, które sam lubię, sytuującego się gdzieś na pograniczu filmów artystycznych i gatunkowych” [Wrona 2015: 47]. Czy to się w przypadku *Demona* udało? Pamiętajmy, że tematy skomplikowane i drażliwe, a do takich należy trudne dziedzictwo polsko-żydowskich relacji w XX w., w tym zwłaszcza Zagłady, obecne współcześnie w naszej codzienności, nie są łatwo podatne na umieszczenie ich zarówno w matrycach kina gatunkowego, jak i inkrustowanego elementami poetyki kina artystycznego. Kazus *Pokłosa* (2012) Władysława Pasikowskiego świadczy o tym najlepiej. Tym razem mogło być, i do pewnego stopnia jest, podobnie.

Połączenie obu wspomnianych tradycji czy raczej modeli kina przy próbie zachowania poczucia wzniosłości świadczyć może o artystycznej brawurze. Dlatego reżyser od początku daje widzowi do zrozumienia, że posługuje się tematyką i symboliką religijną-narodową nie odkrywczco, lecz raczej jako troskliwy kustosz obsługujący repozytorium pełne obrazów i scen zarówno pochodzących z naszej zbiorowej, narodowej świadomości, jak i tkwiących równie często w bezpośrednio niedostępnych rejonach jaźni, zorganizowanej przez literaturę i filmy o tej tematyce. Od siebie dodaje przede wszystkim ich montaż, który rozumieć tu trzeba, najdosłowniej, jako zabieg techniczny, polegający na „sklejaniu” ujęć i obrazów dobrze nam znanych, a także jako czynność metaforyczną, polegająca z grubsza na wizyjnym, natchnionym modelowaniu naszej pamięci przy pomocy tychże obrazów o charakterze niemal ikonicznym. Odpowiada temu tempo *Demona*, z początku spokojne, by w centralnej części, weselnej, nabrać dynamiki, prowadzącej miejscami do stworzenia feerii obrazów, a następnie

znów zwolnić, co odpowiada zmiennej percepcji zarówno opętanego przez dybuka, jak i osób mu się przyglądających. Finał *Demon* odsyła widza wprost do konwencji snu, wywołanego może sugestią hipnotyzera, który poprzez stopniowe odliczanie wprowadza nas do świata lub wyprowadza ze świata, o którym nie pamiętaliśmy lub który zapomniony. Otwarte zakończenie, wzmocnione dopełniającym całość epilogiem, pozwala odbiorcy zdecydować, którą drogą pójść. W istocie w ten sposób Wrona pyta nas o osobisty model odbioru sztuki: czy decydujemy się na krytyczno-pobudzający, czy wolimy raczej zaakceptować model oparty na zjawisku projekcji-identyfikacji. W paradoksalny sposób *Demon* oferuje obie możliwości.

Bibliografia

- Helman Alicja (2001), *Bracia Coen – w połowie drogi*, „Kino”, nr 4, s. 48-49.
- Mazur Daria (2007), *Dybuk*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Scholem Gerschom (1996), *Kabala i jej symbolika*, przeł. Ryszard Wojnakowski, Znak, Kraków.
- Wrona Marcin (2015), *Kręcenie filmów to sportowe wyzwanie. Marcin Wrona w rozmowie z Urszulą Wolak*, „Ekran”, nr 5 (27), s. 46-48.

Jacek Nowakowski

Dybbuks in Movies: from a Jewish Legend to a Polish Nightmare

The article discusses several screen adaptations of the drama *Dybbuk or Between Two Worlds* by Szymon An-ski. Written on the basis of an old Jewish legend, An-ski's play has provided inspiration for many movies. The four analysed works represent different cultural traditions and film genres and come from different decades of the cinema history. Diverse as they are, these four works emphasize different issues. They are: *Dybbuk* by M. Waszyński – the best Polish movie in Yiddish exploring the Jewish folklore; *A Serious Man* by the Coen brothers, with a 'dybbuk' prologue that redefines their art towards the Judaic tradition, as well as two other works that are strongly characteristic of the film genres that they represent: *The Possession* by O. Bornedal, using the poetics of religious horror, and the Polish thriller *The Demon* by M. Wrona, drawing from the tradition of

the national drama as defined by *Wesele* [*The Wedding*] by S. Wyspiański and its screen adaptations and travestations.

Keywords: Dybbuk; Jewish legend; religious horror; screen adaptation; Jewish folklore.

Jacek Nowakowski – doktor habilitowany, literaturoznawca i filmoznawca, pracuje w Pracowni Literatury i Kultury Niezależnej IFP UAM w Poznaniu. Autor książek: *Filmowa twórczość Andrzeja Kondratiuka* (2000) oraz *W stronę raj. O literackiej i filmowej twórczości Lecha Majewskiego* (2012). Interesuje się kinem niezależnym, związkami filmu i innych sztuk, fantastyką filmową oraz wątkami orientalnymi w kulturze zachodniej.

