

Sfera pogranicza doczesności i transcendencji w *Dybuku* Michała Waszyńskiego

Natan Gross przekonuje, że film żydowski, zainspirowany niemieckim ekspresjonizmem, rozwijał się w międzywojniu w przeciwnym kierunku niż teatr, „który od ludowych sztuk Goldfadena przeszedł do repertuaru złożonego z dramatów o charakterze społeczno-socjalnym”¹. *Dybuk* w reżyserii Michała Waszyńskiego z roku 1937, podobnie jak *Ślubowanie* (wersja niema z 1924 roku, wersja dźwiękowa z 1937 roku)², odbiegają od realistycznej konwencji komedii i melodramatów kręconych w latach 30. w języku jidysz, a zarazem tworzą odrębną grupę, różniącą się od produkcji filmowych powstających w Palestynie i ukazujących Erec Israel³. Oba przywoływane powyżej filmy świadczą o zainteresowaniu ich twórców ludową mistyką żydowską, wiarą w oddziaływanie sił nadprzyrodzonych na ludzką codzienność. Gross podkreśla, pisząc o genezie *Dybuka*, że Waszyński i scenarzysta Alter Kacyzne, z którym współpracowali Marek Arnsztein oraz Anatol Stern, podjęli próbę adaptacji dramatu Szymona An-Skiego⁴ ze względu na

symbolizm, zetknięcie się dwóch światów, tajemniczość, mistykę, obrzędowość, wielobarwność postaci, ludowość, egzotykę świata chasydów, ubiory oraz spotkanie tego, co niepojęte – z realizmem⁵.

¹ N. Gross, *Film żydowski w Polsce*, Kraków 2002, s. 136.

² Natan Gross zwraca też uwagę na podobieństwo obu filmów, tłumacząc to tym, że scenarzysta Henryk Bojm, nie mając praw do *Dybuka*, zmodyfikował główny jego wątek, tworząc opowieść zatytułowaną *Ślubowanie*. Por. tamże, s. 35–39, 90–91, 135.

³ Por. tamże, s. 136–137.

⁴ Pseudonim Salomona Zeinwel Rapoporty, ur. 1863 w Witebsku, zm. 8 listopada 1920 roku w Otwocku koło Warszawy. Żydowski pisarz, publicysta i dramaturg, a także etnograf, dokumentujący folklor żydowski. Najważniejszym jego utworem jest udratyzowana legenda *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk* (tłum. M. Koren, Lwów 1922) oraz 3-tomowe dzieło o zagładzie kultury żydowskiej w czasie I wojny światowej. W latach 1920–1923 ukazały się w Warszawie jego dzieła zebrane *Gasamfte Szrifth* w 13 tomach. Por. R. Ertel, *Dybuk*, tłum. J. Uszyński, „Film na Świecie” nr 307–308, 1984, s. 55–56.

⁵ N. Gross, *Film żydowski...*, s. 92. Wskazując, iż Michał Waszyński podjął się adaptacji sztuki An-Skiego, zafascynowany jej monumentalnością i mistyczną romantyką, należy również przypomnieć, że według Marka

Nie można więc interpretować *Dybuka* w oderwaniu od chasydzkiego nurtu, który od połowy XVIII wieku wpływał na judaizm i ożywił go w Europie Wschodniej⁶. Mistyczny ruch, podkreślający znaczenie ekstazy religijnej i dążność do wglądu w sferę zjawisk nadprzyrodzonych, wspierał się na egzegezie ksiąg Kabały⁷. Przywódcą społeczności chasydzkiej był cadyk – charyzmatyczna postać, pełniąca rolę łącznika pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, nauczająca i prowadząca zbiorowość ku Bogu. Należy też przypomnieć, rozważając filmową kreację świata w *Dybuku*, że jak ujmuje to Ira Konigsberg: „w chasydzkim rozumieniu wszechświat winien być traktowany jako jeden, dążący do zjednoczenia i wychwalany jako świadectwo Boga”⁸. Przywołując teorię kabalisty z XVI wieku Mojżesza Kordovero głoszącą, iż wszystko powstało z nieodgadnionego i niepoznawalnego Boga, przedstawianego jako Ein Sof (Nieskończony, Nieograniczony) i całość stworzenia napelniona jest ową boską siłą, Konigsberg wskazuje też, że panteistyczne wyobrażenie jedności równoważyła w chasydyzmie świadomość przypisanych materialnej rzeczywistości – ubóstwa i śmierci. „Głęboka wiara w Boga pozwalała zarówno na mistycyzm, jak i wiarę w sferę pozaziemską, w wizje zaświatów zamieszkiwanych przez duchy śmierci”⁹.

Wyreżyserowaną przez Waszyńskiego adaptację sztuki An-Skiego, jego obraz świata chasydów, znamionują bezsprzecznie wszystkie przywoływane powyżej cechy, które przenikają się w układzie dychotomicznych elementów, dając efekt pełnej, zjednoczonej rzeczywistości filmowej¹⁰. Nie można więc zgodzić się z opinią Richarda Marienstrasa, zgodnie z którą akcję utworu osadzono w nierzeczywistej przestrzeni charakterystycznej dla bajki lub mitu, gdyż przyjęcie takiego założenia oznaczałoby zarazem zawężenie pola interpretacji do gry kulturowymi konwencjami, zanegowanie realiów życia sztetu i jego metafizycznego podglebia¹¹. Natomiast niewątpliwym osiągnięciem Waszyńskiego było wykreowanie przesyconego pierwiastkiem duchowym

Hendrykowskiego, który wymienia *Dybuka* wśród nielicznych dojrzałych dokonań reprezentujących model kopisty, reżyser aspirował do roli drugiego autora, dążącego zarazem do pełnego odtworzenia indywidualnych wartości oryginału. Por. M. Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 149–152.

⁶ Na ten nierozzerwalny kontekst interpretacyjny wskazuje również I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World*”: *Religion, Psychoanalysis, and The Dybbuk*, „*Cinema Journal* 36” 1997 nr 4, s. 31.

⁷ „Kabała (hebr. kabbalah – to, co przekazane, tradycja) mistyczny nurt w judaizmie, związany z ezoteryczną interpretacją Biblii, dążący do wydobywania ukrytych w niej treści, będących »głębszym« przesłaniem Bożym. Do najważniejszych traktatów kabalistycznych należą *Zohar* (*Księga światłości*) i *Sefer Jecira*” (Przypisy do S. An-Ski, *Dybuk*, tłum. E. Bryll, przedmowa i komentarze S. Warecki, Warszawa 1988, s. 69). Por. W. Tyloch, *Judaizm*, Warszawa 1987, s. 208–220; A. Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. J. Zabierowski, Łódź 1989, s. 115–143.

⁸ I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World*”..., tłum. autorki, s. 31.

⁹ Tamże.

¹⁰ Rachel Ertel zwraca uwagę na zastanawiający fakt, iż wizję świata przenikniętego mistycyzmem, głęboką religijnością stworzył niewierzący reżyser. Por. R. Ertel, *Dybuk*..., s. 57.

¹¹ Por. R. Marienstrasz, *Dybuk – realizm magiczny*, tłum. J. Uszyński, „*Film na Świecie*” nr 307–308, 1984, s. 58.

świata, w którym dokonuje się to, czego człowiek usilnie pragnie i czego zarazem się lęka; skonfrontowanie widza ze stawianymi w odwołaniu do świadomości religijnej pytaniami o sens egzystencji i miejsce jakie zajmuje w niej śmierć, jako wydarzenie pograniczne otwierające się na dwa porządki: doczesny i transcendentny¹².

Fabula *Dybuka* stanowi rozwinięcie wątków ludowej legendy, na której oparł swój utwór An-Ski. Przyjaciele Nisan i Sender przyrzekają, że ich przyszłe dzieci zostaną sobie zaślubione. Nisan ginie podczas burzy w nurtach rzeki, zanim urodził się jego syn Chonen. Mija osiemnaście lat i Chonen, uczeń jeszybotu, przybywa do domu Sendera i zakochuje się w jego córce, Lei. Ojciec jednak wybiera dla niej bogatego narzeczonego. Przed spisaniem umowy przedślubnej, Sender odkrywa tożsamość Chonena, ale nie chce dotrzymać przyrzeczenia. Młodzieniec, oddany studiom kabbalistycznym, cierpiąc z powodu nieszczęśliwej miłości, przywołuje na pomoc szatana. Prosi, by zły duch za wszelką cenę oddał mu rękę Lei, po czym pada martwy. W dniu swego ślubu Lea, mimo ostrzeżeń wystannika zaświatów Meszulacha, że może w nią wstąpić dusza zmarłego, zaprasza Chonena na uroczystość swych zaślubin, następnie ucieka spod baldachimu, a przez jej usta przemawia dybuk – duch ukochanego¹³. Przerażony Sender prosi o pomoc cadyka, któremu zdradza, że złamał dane kiedyś przyrzeczenie. Wobec bezskutecznych starań o przebaczenie dla Sendera od wezwanej duszy Nisana, rabin podejmuje próbę wygnania dybuka poprzez groźbę kławy – Herem¹⁴. Jednak dusza dziewczyny nierozdzielnie połączona z duszą ukochanego opuszcza ciało, Lea umiera, aby na zawsze pozostać z Chonenem.

Należy podkreślić, że Waszyński usiłował oddać środkami filmowymi nastrój przełamujący banalność melodramatycznej opowieści, dlatego też rys folklorystyczny, etnologiczny, jak i obyczajowy, podporządkowany został jej wymiarowi duchowemu¹⁵. Także Konigsberg rozważa sens *Dybuka* jako metafizycznej i psychologicznej *love story* w świecie religii, rytuału i nadprzyrodzoności, która zmierza ku rozpoznaniu tajemnic życia i śmierci. Dzieło mówiące o odwiecznej obecności śmierci, utracie, straconych możliwościach i nadziejach, może być współcześnie traktowane jak epita-fium dla szteltu, dla świata, który przeniknięty był chasydzkimi wierzeniami, tradycją

¹² Podobnie zostało to ujęte w analizie *Dybuka*, której autor odwołuje się do wątków judaizmu i teorii psychoanalizy. Por. I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World*”..., s. 31.

¹³ W folklorze żydowskim dusza zmarłego grzesznika, która zamieszkała w ciele osoby żyjącej; z hebr. *dibbuk* 'połączenie; przywiązanie'. Por. W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2003, s. 255.

¹⁴ „Herem wypędza Żyda, żywego lub zmarłego ze wspólnoty żydowskiej; nie jest to jednak ekskomunika ani egzorcyzm.” R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 58. Por. A. Unterman, *Żydzi...*, s. 284.

¹⁵ Atmosfera misterium rozgrywanego się na pograniczu dwóch światów czyniła utwór An-Skiego interesującym także dla innych reżyserów (Agnieszka Holland, Szymon Szurmiej, Stefan Szlachtycz, Krzysztof Warlikowski).

i uległ zagładzie¹⁶. Tak więc dla właściwej interpretacji zagadnień zasygnalizowanych w tytule: sfera pogranicza doczesności i transcendencji, nieodzowne wydaje się poczynienie pewnych założeń. Pojęcie pogranicza nie występuje tu w ujęciu warunkowanym geograficznie, bądź jako formuła określająca transkulturowość, gdyż zgodnie z koncepcją Abrahama J. Heschela Żydzi Aszkenazyjscy żyli na terenach Europy Środkowo-Wschodniej:

Trwale przywiązani do swoich własnych tradycji, skoncentrowali się na doskonaleniu tego, co najbardziej własne, co najbardziej swoiste i osobiste. Nie pożyczali od innych kultur ani treści, ani formy¹⁷.

Waszyński wykreował w *Dybuku* właśnie taką wizję szteltu jako osobnej, zamkniętej rzeczywistości; stworzył obraz środowiska chasydzkiego, dla którego członków „światem” są współbracia w wierze. Religijność stanowiła wszak fundamentalny element warunkujący tożsamość Żydów Aszkenazyjskich; ich egzystencja skierowana była na to, co duchowe. „Życie bez Tory i bez pobożności było dla nich chaosem, a człowiekowi, który żył bez nich, przyglądano się z uczuciem strachu”¹⁸.

Richard Marienstras podkreśla, że film Waszyńskiego służy utrwaleniu wrażenia, iż „rytuał, Bóg i księgi mogły organizować życie ludzkie”¹⁹. Znajdowało to swój wyraz już w porządku kodeksu żydowskiego prawa *Szulchan Aruch* z XIV wieku, zgodnym z codziennym tokiem zajęć, poczynając od porannego wstawania, a kończąc na wieczornej modlitwie²⁰. Źródłem „religijności egzystencjalnej” była według Martina Bubera Kabała, która stając się etosem chasydyzmu, służyła przenikaniu do powszedniości treści duchowych²¹. Według *Zoharu* spełnianie przez Żydów micwot (przykazań bożych, będących rodzajem wytycznych, obejmujących wszystkie dziedziny aktywności człowieka) ma ogromne znaczenie dla świata ludzkiego i boskiego. Grzechy dostarczają życiowych składników Mocom Nieczystym, stanowiącym część boskiej struktury dziesięciu sefirotów – form wyemanowanych przez Boga, za pośrednictwem których tworzy on rzeczywistość i nią kieruje. „Podporządkowując się prawom i nakazom Tory może Żyd pomóc utrzymywać Sitra Achra w ryzach i zachować harmonię we wszechświecie”²². Natomiast zgodnie z późniejszą od *Zoharu*

¹⁶ Wskazują na takie wątki interpretacyjne Ira Konigsberg i Richard Marienstras. Por. I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World'...*”, s. 23 i 24–25; R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 60.

¹⁷ A.J. Heschel, *Pańska jest ziemia... Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej*, tłum. H. Halkowski, „Pismo literacko-artystyczne” 1989 nr 5, s. 57.

¹⁸ Tamże, s. 67.

¹⁹ R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 60.

²⁰ Por. A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia...*, s. 61.

²¹ Por. P. Hertz, *Postawie*, [w:] M. Buber, *Opowieści chasydów*, tłum. P. Hertz, Poznań 1986, s. 285.

²² A. Untermań, *Żydzi...*, s. 127.

koncepcją kabalisty Izaaka Lurii Aszkenazego z XVI wieku naczynia (kelim), mające pomieścić boskie światło wysyłane podczas procesu stwarzania, popękały zamykając jego iskry w swych skorupach jak w pułapce i konieczne było wystanie światła restytucji. Jednak owa restytucja (tikkun) nie została dokończona i zadaniem człowieka jest uwalnianie uwieczonych iskier światła poprzez wypełnianie micwot z właściwą intencją mistyczną.

Gdy każdy spełni swe własne zadanie tikkun, wtedy świat osiągnie stan harmonii kosmicznej i zaświta wiek mesjaniczny. Tylko że człowiek nie wywiązuje się ze swego zadania restytucji i dlatego ulegnie po śmierci ponownemu wcieleniu, reinkarnacji, aby móc kontynuować pracę nad tikkun²³.

Zgodnie z koncepcją micwy, zawierającej w sobie pojęcie nagrody i kary w życiu pozagrobowym, cnotliwy zasługuje na rozkosze Ogrodu Edenu, a grzesznik na Gehennom, oznaczające piekło i czyściec. Wyobrażeniom tym towarzyszyła też od wczesnego średniowiecza silna wiara w transmigrację dusz (gilgul) jako wyraz idei wielokrotnego zmartwychwstania²⁴. Zgodnie z tą koncepcją nie dość święta dusza musiała realizować po śmierci swoje niespełnione ziemskie powołanie, na zmierzającej ku Bogu drodze reinkarnacji, pod postacią zwierzęcia, a nawet rośliny. Gdy jednak wcielenie takie nie było możliwe zmuszona była wędrować, aż znalazła czasowe schronienie w ciele osoby żyjącej. Właśnie ta kwestia stała się kanwą utworu An-Skiego. Uzasadnione wydaje się więc odwołanie, w toku interpretacji działań bohaterów *Dybuka* i analizy ich wzajemnych powiązań oraz roli śmierci w rozwoju zdarzeń, do kabalistycznej koncepcji transmigracji dusz, teodycei i motywów eschatologicznych. Heschel przekonuje, że w świecie Żydów Aszkenazyjskich pospolite splatało się ze wzniostym: „Ideały stały się ludowymi zwyczajami, a Boskie nakazy – ludzką troską. To, co najbardziej odległe, stało się bardzo intymne, bardzo bliskie”²⁵. Poszukiwania duchowe sięgać miały zarazem wyżej niż to, co dane, doczesne, gdyż etyka chasydzka nie znata możliwości do określenia, kompromisowego constans doskonałości.

Formuła pogranicza zakłada wzajemność; sferę „pomiędzy” określa konieczność relacji dwu sąsiadujących porządków doczesności i transcendencji. Istotnym kontekstem dla rozważenia tych związków jest fundamentalne dychotomiczne rozróżnienie teologii żydowskiej: „W judaizmie mamy do czynienia ze sprzecznością dialektyczną pomiędzy immanencją i bliskością Boga oraz jego absolutną transcendencją”²⁶.

²³ Tamże, s. 131.

²⁴ Por. tamże, s. 39, 44–45.

²⁵ A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia...*, s. 63.

²⁶ A. Unterman, *Żydzi...*, s. 34.

Powtórzmy zatem, że charakter codzienności społeczności chasydskiej miał związek z zakładaną obecnością pierwiastka boskiego w stworzeniu i zarazem głęboką religijną potrzebą połączenia z nieznanym, nieodgadnionym Absolutem. Stąd też śmierć jednostkowa traktowana jako integralny element egzystencji, ukazana została w adaptacji sztuki An-Skiego zarazem jako wydarzenie – łącznik, które stanowi moment przejścia z jednej sfery do drugiej. Świat *Dybuka* charakteryzuje formuła harmonii w ruchu, która oznacza bezustanną otwartość, ciężenie, wychylenie ku transcendencji, poszukiwanie jedni. Punktem wyjścia dla rozwoju zdarzeń w filmie Waszyńskiego jest wizja rzeczywistości, którą znamionuje dążenie do pełni, oznaczającej przenikanie się wymiaru materialnego i duchowego, co znajduje szczególnie wyraz w kreacji przestrzeni²⁷. Sąsiadujące w scenografii elementy sakralne i świeckie: rynek – miejsce targów i spotkań, a wokół niego liczne chaty mieszkańców Brynicy i znajdujący się w centrum miasteczka symboliczny grób narzeczonych; bożnica, w której zgodnie z ludową wiarą modlą się nocą grzeszne dusze; cmentarz, z którego przywołać można zmarłych i dostatnie domostwo Sendera, w którym zwykły stół staje się w Szabas poświęconym ołtarzem, służą uwypukleniu związków dwóch porządków – doczesnego i transcendentnego.

Filmowe wyobrażenie materialnego, rzeczywistego świata przeświecane jest refleksiem płynącym ze sfery nadprzyrodzonej. Reżyser wykorzystuje ekspresjonistyczne inscenizacje, zamknięte przestrzenie, grę światłocienia, kreując rzeczywistość otwartą na oddziaływanie tajemniczych irracjonalnych sił²⁸. Symboliczną rolę odgrywają także elementy natury, pejzażu. Ekspresjonistyczny nadmiar linii krzywych zarówno w architekturze, jak i w krajobrazie, pełni funkcję odrealniającą. Waszyński wykorzystuje realistyczne plenery, w których rozgrywają się niezrozumiałe zdarzenia, oddziałują niewidzialne moce; zwyczajną, pokrytą kurzem wiejską drogą wędruje, to pojawiając się w kadrze, to znów znikając, Postaniec – pośrednik między światem ludzi i transcendencją²⁹. Siły natury: ulewa, wiatr, burza, stanowią tło zjawisk paranormalnych. Marienstras przekonuje, że współtworzą one przestrzeń magiczną:

stwarzają między niebem a ziemią przestrzeń duchów, w której żywi mogą rozmawiać ze zmarłymi, gdzie obietnice kiedyś dane wiążą nieubłaganie dzień dzisiejszy, gdzie moce nadziemskie ukazują się z zadziwiającą wiarygodnością³⁰.

²⁷ Por. A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia...*, s. 53.

²⁸ Należy przypomnieć, że Waszyński współpracował z Friedrichem W. Murnauem. Por. R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 59; I. Königsberg, „*The Only 'I' in the World!*...”, s. 26.

²⁹ Por. R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 59.

³⁰ Tamże.

Reżyser, konsekwentny w kreowaniu irrealnej atmosfery przenikającej materialną, doczesną rzeczywistość, nie korzysta jednak z atrybutów fantastyki grozy, horroru, dążąc raczej do zobrazowania doświadczenia mistycznego³¹.

Heschel twierdzi, że

Żydzi w Europie Wschodniej żyli bardziej w czasie niż w przestrzeni. Było tak jakby ich dusza była zawsze w drodze, jak gdyby tajemnica ich serca nie miała pokrewieństwa z rzeczami³².

Właśnie w wymiarze czasowym ujawniają się szczególnie związki porządków doczesnego i transcendentnego. Egzystencję, wpisaną w czas sakralny, formuje rytm religijnego rytuału. *Dybuk* ukazuje życie społeczności chasydzkiej, której członkowie niczego nie pozostawiają przypadkowi. Osadzenie przebiegu zdarzeń w wyraźnym kontekście świąt religijnych pozwala zarazem na uzasadnienie działań bohaterów motywacją metafizyczną. Dwaj przyjaciele Nisan i Sender składają kluczową dla rozwoju fabuły przysięgę o połączeniu węzłem małżeństwa swych nienarodzonych jeszcze dzieci w Hoszana Rabba – siódmy dzień święta Sukkot (Święta Namiotów), obchodzonego dla upamiętnienia woli Bożej³³. Scena ta rozgrywa się w synagodze w obecności cadyka, co podkreśla wagę przyrzeczenia składanego w obliczu Boga. Natomiast do pierwszego spotkania pary, przeznaczonych sobie Lei i Chonena, dochodzi w osiemnaście lat później, również w dzień święty, a więc w Szabas. Więzy między nimi zasygnalizowana zostaje bez słów, jedynie poprzez wymianę spojrzeń nad kielichem³⁴.

Należy też przypomnieć, że wypowiedane przez Postać ponaglenie kierowane do młodzieńca, wobec groźby spóźnienia się na Szabas, nie wynika tylko z niedopełnienia fundamentalnego nakazu religijnego, ale także możliwości, nieświadomego wprowadzie, jednak przeciwstawienia się woli Boga – zainicjowania związku Chonena i Lei. Waszyński rezygnuje z zastosowanej przez dramaturga narracji opartej na swoistej retardacji, opóźnianiu ujawnienia źródeł konfliktu i wybiera narrację chronologiczną, która pozwala na budowanie innego rodzaju napięcia niż oparte na zaskoczeniu, a więc na wczesnym wtajemniczeniu i przekonaniu odbiorcy o nadrzędnej racji,

³¹ Ira Konigsberg także odrzuca klasyfikację *Dybuka* jako przykładu gatunkowego horroru, wskazując na pokrewieństwo stylistyczne z literaturą jidysz, określaną mianem „chasydzkiej groteski” lub „chasydzkiego gotyku”. Por. I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World...*”, s. 26; J. Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, New York 1991, s. 280.

³² A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia...*, s. 52.

³³ Por. A. Unterman, *Żydzi...*, s. 221.

³⁴ Ira Konigsberg podkreśla znamiennej asekualność bohaterów, psychiczne podobieństwo graniczące z utożsamieniem i ich obopólną fascynację wyrastającą ponad cielesne pożądanie. Por. I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World...*”, s. 36.

uzasadnieniu metafizycznym związku Chonena i Lei oraz w konsekwencji nieustannie podsycanemu wrażeniu, iż jego udaremnienie równoznaczne jest z utratą szansy na osiągnięcie pełni, stanu harmonii. Efektowi temu służy wprowadzenie scen nieistniejących w utworze An-Skiego, a związanych ze sferą duchową i jej oddziaływaniem na losy bohaterów (prologu – przysięgi składanej przez przyjaciół w synagodze; śmierci Nisana; wędrówki Chonena, podczas której spotyka Postać; pogrzebu Chonena; zapraszania przez Leę zmarłego ukochanego na własny ślub).

Szczególnie wyeksponowana została w filmie postać Meszulacha – Postać sfery pozaziemskiej. Niejasny, trudny do zdefiniowania wydaje się status przewodnika poruszającego się po sferze pogranicza doczesności i transcendencji, anioła wcielonego w ziemską powłokę, którego istnienie przekracza ramy porządku czasowego i przestrzennego. Postaniec o kamiennym nieobecnym wyrazie twarzy uosabia przeznaczenie, przypomina niczym chór w greckiej tragedii³⁵, że nic, co ludzie postanowią, nie może być niezgodne z wolą Boga. Samo pojawienie się Postać może wpłynąć na postawę bohaterów, jednak pozbawiony jest on możliwości działania i jego ingerencja ogranicza się do napomnień, co wydaje się podkreślać tajemnicę związku woli człowieka i planów boskich.

Wizję rzeczywistości, opartą na przenikaniu się dwu porządków, nacechowaną dążnością do osiągnięcia pełni, jedni w Bogu, zaburza złamanie przez Sendera danej przed laty obietnicy (w wymiarze religijnym oznacza to zaniechanie obowiązku mi-cwy), co pociąga za sobą także niestawną śmierć Chonena. Intryga miłosna wydaje się iskrą, która wznieca pożar³⁶, jednak właściwą przyczyną nieszczęśliwych losów pary oblubieńców i w konsekwencji konfliktu w sferze pogranicza doczesności i transcendencji jest grzech ojca Lei. Sender zaprezentowany w początkowych scenach jako człowiek bogobojny, pobożny Żyd odwiedzający w święto cadyka, przechodzi metamorfozę zasygnalizowaną przez dramaturgiczny skrót sceny liczenia pieniędzy. W toku dalszego rozwoju fabuły ten *constans* konstrukcji postaci zatwardziałego grzesznika, zaślepionego przez pragnienie pomnażania majątku, staje się źródłem tragicznych losów pary zakochanych.

Zaniechanie Sendera ma znaczenie dla utrzymania kosmicznego porządku, bo w takim odniesieniu winien być rozpatrywany według tradycji żydowskiej sakralny związek mężczyzny i kobiety, pojmowany nie jako połączenie dwu różnych istot w stanie równowagi, ale jako zjednoczenie dwóch w jedną, stworzenie całości. Należy więc

³⁵ Ira Königsberg przypomina, że An-Ski wprowadził tę postać do swego dramatu dzięki inspiracji Stanisławskiego. Por. tamże, s. 23.

³⁶ Por. R. Ertel, *Dybuk...*, s. 56.

podkreślić wymiar duchowy cielesnego związku, dokonującego się w obliczu Boga, który pozwala na ciągłe odradzanie się życia poprzez uświęcony akt prokreacji³⁷. Zjednoczenie takie ujmowane było w literaturze kabalistycznej i chasydzkiej jako yihudim – stan pełni Boga i Shekhiny pierwiastka żeńskiego boskości, poprzez który objawia się obecność Boga w świecie³⁸. *Dybuk* wykracza poza schemat melodramatyczny, stawiając go w kontekście wątku metafizycznego, wobec kwestii duchowego doskonalenia bądź upadku człowieka, sensu jego życiowej drogi. Zawiązanie fabularnego konfliktu następuje wszak w konsekwencji decyzji Sendera, ludzkie sumienie staje się źródłowym obszarem rozstrzygnięć znaczących dla całego przebiegu akcji.

Wątek obecności śmierci w świecie wykreowanym przez Waszyńskiego powinien być także interpretowany z uwzględnieniem powyższych odniesień do chasydzkich wierzeń. Trudno nie zgodzić się z Konigsbergiem, który twierdzi:

Dybuk jest kadiszem, modlitwą dla śmierci, która zmusza nas do pamiętania, czym jest śmierć. [...] *Dybuk* więc, to przede wszystkim film o odwiecznej obecności śmierci, o cienkiej granicy pomiędzy życiem a śmiercią, o wzajemnym przenikaniu się śmierci i świata żywych (podtytuł sztuki to *Na pograniczu dwóch światów*)³⁹.

Stąd też obrazy umierania i wątki zmarłych, wraz z ich licznymi relacjami wobec śmiertelników, zostały integralnie wkomponowane w strukturę rzeczywistości filmowej obrazującą doczesność. Epizodyczne ujęcie w prologu nagłej śmierci ojca Chonena – Nisana, jak i niepokazana w filmie, a zrelacjonowana wyłącznie śmierć matki Lei, powodują, że ciężar wypełnienia obietnicy złożonej przed laty spoczywa na Senderze. Zarazem uprzedzając właściwy tok akcji rozwijającej perypetie pary zakochanych, śmierci te nie mają znamion zdarzeń, które naruszają porządek kosmiczny. Podobnie wprowadzony w formie opowieści Lei wątek śmierci narzeczonych, zamordowanych przez kozaków pod hupą (baldachimem) podczas pogromu⁴⁰, służy niejako antycypacji nieszczęśliwych losów bohaterów *Dybuka*. Symboliczny grób, znajdujący się w centrum świeckiej przestrzeni miasteczka, określa wyjątkowy status zamordowanych, którzy stają się patronami związku Chonena i Lei. Bohaterka *Dybuka* bezradna wobec ludzkich działań, zwraca się podczas ślubu z niechcianym narzeczonym do pary zmarłych z prośbą o interwencję z zaświatów.

³⁷ Por. A. J. Heschel, *Pańska jest ziemia...*, s. 52–53; I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World...*”, s. 27.

³⁸ Por. I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World...*”, s. 35–36; A. Unterman, *Żydzi...*, s. 120, 127.

³⁹ I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World...*”, s. 25.

⁴⁰ Por. przypis traktujący o rzeziach na Rusi dokonanych przez Bohdana Chmielnickiego w 1648 roku (S. An-Ski, *Dybuk...*, s. 29).

Pierwszym natomiast zdarzeniem, które jest efektem złamanej przysięgi Sendera, a w konsekwencji zaburzenia relacji utrzymujących stan równowagi między sferą doczesną a transcendencją, jest śmierć Chonena. Umiera on jakby porażony piorunem, ukarany za próbę wytworzenia złota przy pomocy praktyk magicznych wywiedzionych z Kabały. Bałwochwalstwo, sprzymierzenie z szatanem (modyfikacja motywu faustowskiego)⁴¹ pociągają karę; śmierć jest konsekwencją odstąpienia od Boga. Znamienne jednak, że działanie młodzieńca w celu osiągnięcia bogactwa, które pozwoli połączyć się z przeznaczoną mu ukochaną, wzorowane jest na postawie Sendera i powoduje, że za niestawną śmierć, pozbawiającą Chonena „miejsca w pośmiertnej egzystencji”⁴², odpowiada niedoszły teść. Dlatego to ojciec Lei słyszy od rebe Azriela oskarżenie o pozostawienie najlepszego przyjaciela bez imienia, bez spadkobiercy i bez modlitwy kadisz⁴³.

Waszyński buduje dramaturgię sceny śmierci Chonena, wzmocnionej nielicznymi w filmie efektami specjalnymi, przede wszystkim opartymi na wystudiowanych, konwulsyjnych gestach bohatera, jego ekstatycznej pozie i porażającej tragizmem ekspresji słownej. Widz od początku sceny, przeplatanej z ujęciem radosnego tańca chasydów świętujących zaręczyny córki Sendera, rozpoznaje sens złowróżbnej konfrontacji tych obrazów. Tragiczny finał podjętej przez młodego jeszybotnika próby powstrzymania nieprzychylnego mu wyboru narzeczonego inicjuje cykl zdarzeń, w których znajdują odzwierciedlenie relacje wiążące świat żywych i umarłych. Uwarunkowane są one także stanem zaburzonej równowagi dwóch porządków: doczesnego i transcendentnego. Mimo iż celem wysiłków Chonena ma być realizacja bożego planu, to jednak droga, jaką wybiera – sprzymierzenie z szatanem – oddala go przecież od Boga; dlatego jego usiłowania są płonne. Demon nie przywraca obłubienicy młodzieńcowi i na tym polega również, obok różnicy intencji, modyfikacja wątku faustowskiego. Kochankowie mogą osiągnąć pełne zjednoczenie tylko poprzez boską interwencję, w której pośrednikami staną się wystawnicy zaświatów – zmarli.

Zgodnie z tradycją judaistyczną żywi stają wobec dusz, które odeszły w zaświaty, zobowiązani do pamięci i modlitwy – kadisz, ale też zabezpieczeni przed niepożądanym

⁴¹ Stefania Zahorska recenzując *Dybuka* w 1937 roku, wskazywała natomiast na wpływy polskiej kultury w adaptacji Waszyńskiego. Por. S. Zahorska, *Nowe filmy*, „Wiadomości Literackie” 1937 nr 44, s. 6.

⁴² R. Ertel, *Dybuk...*, s. 56. Ira Königsberg także podkreśla ów stan zagubienia duszy Chonena pomiędzy dwoma światami, duszy niegotowej na przejście do nieba ani do piekła, ale zmierzającej jednak ku Bogu, dążącej do osiągnięcia pełnego zjednoczenia. Por. I. Königsberg, „*The Only 'I' in the World*”..., s. 30.

⁴³ „(Aram. uświęcenie) odmawiana po aramejsku, w obecności minianu, modlitwa wychwalająca Pana i wyrażająca poddanie Jego woli; odmawiana m.in. w intencji zmarłych, zwł. przez syna po śmierci ojca w każdą rocznicę zgonu. Brak potomstwa płci męskiej oznacza, iż po śmierci nikt za zmarłego nie zmówi Kadisz, co jest czymś w rodzaju śmierci ostatecznej; związek między synem a jego przyszłą rolą wyraża m.in. pieśzczołliwe określenie »kaddisz-ejnu« – »nasz kadiszu« – używane pod adresem synów.” (Przypisy do S. An-Ski, *Dybuk...*, s. 76).

ich oddziaływaniem poprzez wyznaczony krąg, poza który zawezwanej duszy nie wolno wystąpić; białe szaty z tafesem zakrywającym wzrok przed wizerunkiem nieboszczyka. Waszyński skorzystał w swym filmie z tych atrybutów. Bohaterowie *Dybuka* usiłują nawiązać kontakt ze zmarłymi w miejscach znajdujących się na pograniczu sacrum i profanum, takich jak cmentarz i bożnica. Sceny rozgrywające się podczas pogrzebu Chonena, ukazujące postać omdlewającej nad trumną córki Sendera w czarnej sukni, a następnie odchodzącą z cmentarza Leę odwracającą się, mimo zabraniającego tego obyczaju, po to, by zapamiętać grób ukochanego, służą podkreśleniu nierozzerwalności związku oblubieńców. Dziewczyna po ceremonii pogrzebowej, a nim nastąpi mistyczne połączenie duszy zmarłego z jej ciałem, staje się apatyczna, mentalnie nieobecna, jakby wyłączona ze świata żywych⁴⁴.

Żałobny stan zagubienia, braku kontaktu z doczesnym światem prowadzi do ponownego omdlenia podczas powtórnej wizyty na cmentarzu. Kameralna scena zapraszania duszy Chonena na ślub z innym, pomimo wypowiedzianej przez Postać groźby wstąpienia dybuka (grzesznej duszy szukającej ukojenia w ciele bliskiej osoby), rozgrywa się w słoneczny dzień, co odejmuje jej znamiona grozy. Oszczędna, wyciszona gra Lili Liliany, odzwierciedla stan wewnętrznego rozbicia bohaterki, której dusza przynależy już do świata zmarłych, świata duchowego. Przeznaczenie Lei, które nie może ziścić się w świecie doczesnym, determinuje jej los. Wątek ten wyostreza jeszcze wymowa śpiewanej przez dziewczynę kofysanki dla nienarodzonych dzieci jej i Chonena⁴⁵. Biała suknia i także peleryna – strój Lei przywołującej zmarłego, służą podkreśleniu łączącej ich nierozzerwalnej więzi narzeczeństwa.

Waszyński wykorzystał ponownie biały strój jako atrybut panny młodej w scenie mistycznego zjednoczenia Chonena i Lei podczas tańca ze śmiercią. Poprzez kostium podkreślił on zarazem osamotnienie bohaterki, podobnie jak uczynił to Wachtangow w inscenizacji w moskiewskiej Habimie w 1922 roku⁴⁶, przebijając pozostałych uczestników sceny w ciemne stroje. Ukazany w *Dybuku* obyczaj tańca narzeczonej z postacią symbolizującą śmierć, jak i śpiewy kantora oparte na inspirowanych *Księgą Koheleta* motywach marności, *vanitas*, służyły uświadomieniu uczestnikom weselnej zabawy kruchości ludzkiej egzystencji, jak również podkreśleniu związku miłości i śmierci⁴⁷.

⁴⁴ I. Konigsberg wskazuje na pasywność charakteru Lei, której uzasadnienie znajduje w dzieciństwie bohaterki pozbawionej obecności matki. Podkreśla też, że nieuchronnie zmierza ona ku śmierci, którą przyjmuje biernie. Por. I. Konigsberg, „The Only 'I' in the World"... , s. 32–33.

⁴⁵ Por. S. An-Ski, *Dybuk...*, s. 71.

⁴⁶ Por. J. Toepnitz, *Historia sztuki filmowej*, t. IV, Warszawa 1969, s. 405.

⁴⁷ Wskazując na związki miłości i śmierci należy też przypomnieć, że „[p]od wpływem *Zoharu* uważano wędrówkę dusz za karę i łaskę dla grzeszników, którzy naruszali niektóre przykazania lub popełniali pewne grzechy, zwłaszcza przeciw prokreacji.” W. Tyloch, *Judaizm...*, s. 220.

Konigsberg, wskazując na odwieczne w kulturze europejskiej uwikłanie Erosa i Tanatosa, poszukuje dla tego motywu odniesień w psychoanalizie. Pisze:

Miłość i śmierć są nierozłączne w fizycznych relacjach, ponieważ takie relacje niosą groźbę dominacji i siły, ale są one także nierozdzielne w świecie ducha, gdzie niezależność i odrębne ja zatracą się w połączeniu z drugim⁴⁸.

Przypominając o zależności dwu przeciwstawnych sił w psychice ludzkiej, pożądania seksualnego (popędu prokreacji) i ekstynkcji (popędu ku nicości), Konigsberg podkreśla, że zmierza ona do równowagi. Niewątpliwie scena tańca dziewczicy ze śmiercią służy wyeksponowaniu dążenia kochanków do pełnego zjednoczenia. Nieodłączny wydaje się jednak w tym procesie, przywoływany już wcześniej, sens metafizyczny, kosmiczny takiego związku. Obraz mistycznego przenikania się, połączenia Chonena i Lei jest więc całkowicie przeciwstawny wobec strindbergowskiego *Tańca ze śmiercią*, rozszarpującej się pary małżeńskiej Alicji i Edgara. Otwartość bohaterki *Dybuka* na oddziaływanie transcendentnych mocy pozwala jej rozpoznać w wizerunku śmierci twarz ukochanego. Personifikacja srogiej siły, zapowiadającej nieuchronny kres egzystencji, okazuje się więc zarazem łaskawym pośrednikiem, który pozwala na zbliżenie rozdzielonych kochanków. Dlatego też związek miłości i śmierci wydaje się bardziej znaczący od kontekstu społecznego, który ujawnia się w przejściu od tańca z biedotą do *danse macabre*, jako wyrazu idei wszechobecności śmierci równającej wszystkich ludzi, oraz poprzez nasuwające się skojarzenie, że to różnica majątku nie pozwoliła zakochanym na małżeństwo. Wpływ ekspresjonistycznej poetyki zaznaczył się wyraziście w obrazie dziewczyny, której wyraz twarzy i ruchy zdradzają ambiwalencję lęku oraz pragnienia zraty w przerażającym tańcu. Lea, rozpoznając w postaci wiodącej ją w tan wizerunek ukochanego, poddaje swe ciało jego zagarniającym ramionom. Scena oparta jest na celowo schematycznych, przesadnych gestach i silnym zrytmizowaniu, co podkreśla jeszcze kontrastowe użycie światła i cienia.

Dramaturgicznie taniec ze śmiercią buduje napięcie, które nieuchronnie zapowiada zawładnięcie ciałem Lei przez martwego kochanka. Dlatego dopełnieniem tej sceny jest wizja nadchodzącej z cmentarza duszy Chonena, przeplatana ujęciem zainicjowanego obrządku zaślubin. Wzmaga to jeszcze napięcie, które musi znaleźć swe rozładowanie w działaniu, służącym przetłamaniu w pewnym sensie bierności Lei. Konigsberg komentuje tę scenę: „Śmierć wraca, aby posiąść życie”⁴⁹. Kolejne

⁴⁸ I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World!*...”, s. 29.

⁴⁹ Tamże.

obrazy prowadzą więc do kulminacyjnego momentu przerwania ceremonii ślubnej przez narzeczoną i przemówienia przez nią dybuka. Jego objawieniu towarzyszy silny wiatr, a kończy je ulewa i burza; Waszyński wykorzystuje ponownie elementy natury jako wzbogacające obrazy oddziaływania sił pozaziemskich. Znamienne, że właśnie ta scena, rozgrywająca się przy udziale licznych obserwatorów w miejscu publicznym, wyraża w sposób symboliczny głęboki, personalny wymiar relacji łączących świat żywych i umarłych, stanowi niejako ich apogeum. Kluczowy jej aspekt – połączenie duszy Chonena z ciałem Lei – rozgrywa się wszak poza zasięgiem wzroku widzów w intymnej, wewnętrznej przestrzeni osoby narzeczonej, a jedynym jego zewnętrznym sygnałem jest zmieniony głos dziewczyny, co paradoksalnie pozwala na proces identyfikacji i sprawia, że niewidzialny dybuk wydaje się obecny i prawdziwy⁵⁰.

Nękana przez złe duchy grzeszna dusza znajduje schronienie w gotowym na jej przyjęcie ciele ukochanej. Jednak teoria mistrza Kabaty Izaaka Lurii Aszkenazego⁵¹, który rozważał proces wstępowania dybuka jako pomoc, wsparcie, umocnienie dla osoby zagubionej, nieszczęśliwej, a taką przecież jawi się Lea, uzasadnia przekonanie o wzajemności tej relacji. Zawładnięcie ciałem oblubienicy przez zmarłego wydaje się więc w obliczu nieszczęśliwego rozwiązania losów pary kochanków jedyną dostępną im formą zjednoczenia, pośrednią, jak podkreśla Konigsberg, w drodze dusz ku Bogu. Należy też wskazać na unikalność podjętego przez Waszyńskiego motywu dybuka jako zjednoczenia dwu kochających się istot, w konfrontacji z wzorcami zawartymi w pisanych po hebrajsku i w jidysz opowieściach, z jasnym podtekstem seksualnym, o grzesznych duszach zdegenerowanych, areligijnych złoczyńców, które władają ciałami młodych zepsutych moralnie kobiet⁵². Przypomnijmy też, że dybuk nie jest demonem, a jego wstąpienie w ciało, które zapewnia ratunek i wytnienie, kojarzone być może także z próbą powrotu dziecka do matczynego łona⁵³.

Postacią, której działanie komplikuje w filmie Waszyńskiego związki sfery doczesności i transcendencji, jest Sender, paradoksalnie też i on podejmuje próbę przywrócenia stanu równowagi. Jednak jego działanie – przywiezienie córki do rebe Azriela, po to, by ten uwolnił Leę od dybuka, podszyte jest kłamstwem, za co zostaje ostatecznie ukarany, nie otrzyma przebaczenia przyjaciela i straci córkę. Kluczową dla rozwoju fabuły scenę wypędzania duszy Chonena poprzedza drugi z rozwijanych

⁵⁰ Por. R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 59.

⁵¹ Por. R. Ertel, *Dybuk...*, s. 55.

⁵² Por. Jak podaje Ira Konigsberg, zbiór taki w języku hebrajskim zredagowała Gedalya Nigel, *Sippure Dibbuk b'Sifrut Yisrael*, 1983. I. Konigsberg, „The Only 'I' in the World"...”, s. 29.

⁵³ Taką tezę interpretacyjną stawia także Ira Konigsberg. Por. tamże, s. 30.

w *Dybuku* wątków przywoływania dusz zmarłych z zaświatów. Cadyk, dostrzegając źródło konfliktu – złamanie przysięgi, a więc niezgodność ludzkich postanowień z wolą Boską, wzywa ojca Lei i jego zmarłego przyjaciela Nisana na Sąd Tory.

Przejmująco złowieszczą sceną przyzywania duszy Nisana za pośrednictwem innego nieboszczyka, rozgrywa się o północy na cmentarzu i jej wyrazista aura grozy kontrastuje z intymną, rozświetloną sceną przywoływania przez Leę oblubieńca. Natomiast Din Torę Waszyński ukazał realistycznie, z pietyzmem oddał szczegóły zachowań, gesty, stroje jej uczestników, zaznaczając jednocześnie obecność duszy zmarłego wyłącznie poprzez prosty zabieg uchylania się drzwi. Ujęcia w bożnicy, stanowiące klamrę z sekwencją przysięgi składanej w Hoszana Rabba, mają wyraziste znaczenie, że ludzki sąd, mimo iż powołany w imię Boga, może być omylny i sprzeczny z wyrokiem boskim. Wywołana dusza Nisana nie akceptuje jednak sprawiedliwości ludzkiej, której wyrazicielem jest rebe Azriel, usiłujący przywrócić zachwianą równowagę pomiędzy sferą doczesną i sferą transcendencji. Niezgoda zmarłego na ludzki wyrok wskazuje tym samym, że rozwiązanie konfliktu nastąpić musi w sferze pozaziemskiej. Tak więc, jedynie zgodnie z wolą Boga zbłąkana dusza może opuścić ciało Lei⁵⁴. Wzmacniają to przesłanie słowa cadyka, przed którym stawiane jest zadanie wypędzenia dybuka, i który wątpi w swoje siły: „Gdyby z oczu spadło im bielmo, nie do mnie by szli, lecz do Niego, który jeden mocen jest powiedzieć: »Ja«”⁵⁵.

Sposób ukazania przez Waszyńskiego zdarzenia, które miałyby przesądzić o rozwiązaniu dramatycznego konfliktu, wydaje się sygnalizować, iż przewidziany w ludzkim prawie schemat reagowania na sytuację niezrozumiałą, niemożliwą do racjonalnego rozstrzygnięcia, może zostać zneutralizowany przez ingerencję czynników pozaziemskich. Ujęcie oparte na ruchu kamery z dołu do góry powoduje deformację ciała⁵⁶ i podkreśla stan emocjonalny postaci rebe Azriela, powątpiewającego w słuszność własnego działania, swoistego szantażu, którego nieodwracalną konsekwencją będzie pozbawienie Chonena racji zbawienia, w wyniku wykluczającej z grona Izraelitów klątwy Herem. Groźba zmuszająca dybuka do ustąpienia nie doprowadzi jednak do harmonii porządków doczesnego i transcendentnego. Monumentalna scena Heremu, z towarzyszącym mu świdrującym dźwiękiem trąbek, która stanowić ma kulminację dramatycznego napięcia *Dybuka*, przechodzi w niemal komiczną obrazującą podeksycytowanie scenę rozgardiaszu, przesyconą nadmiernym ruchem uczestników Heremu, opuszczających bożnicę w celu przygotowania zaślubin, na przeszkodzie których w myśl ludzkiego

⁵⁴ Tamże, s. 27.

⁵⁵ S. An-Ski, *Dybuk...*, s. 47.

⁵⁶ Por. R. Marienstras, *Dybuk...*, s. 59.

prawa nie stoi już nic. Zabieg ten pozwala na kameralne rozegranie scen finałowych filmu, na ponowne skoncentrowanie uwagi na parze głównych bohaterów – kochanków.

Poetycko nacechowany, nasuwający myśl o aluzji literackiej do *Pieśni nad pieśniami*⁵⁷ dialog bezimiennej wypędzonej w zaświaty duszy, skazanej na niepamięć i Lei, oszołomionej obrzędem wygnania dybuka, prowadzi do mistycznego ślubu rozdzielonych oblubieńców, znajdujących się w dwu różnych światach. Konigsberg interpretuje scenę zaślubin: „W *Dybuku* połączenie z Bogiem może być osiągnięte tylko poprzez połączenie z kobietą”⁵⁸. Narzeczoną, przybraną ponownie w białą suknię, która odświeża się po zsunięciu czarnego płaszcza poprzez gest miłosnego rozwarcia ramion, pragnąc złączenia z wybranym, poddaje się woli Boga. Umierająca Lea ukazana została w tej samej przestrzeni, w której nastąpiła śmierć jej ukochanego. Jednak scena rozgrywająca się w spowolnionym tempie, które pozwala wybrzmieć tragicznej tonacji, wymowne wyciszenie bohaterki, kontrastuje z ekspresją, krzykiem, ekstatycznymi ruchami wykonywanymi przez umierającego Chonena. Cicha śmierć Lei, jako moment końącego przejścia w sferę transcendencji, niesie przesłanie o ostatecznym uwolnieniu pary bohaterów z pęt nieszczęśliwego losu zgotowanego im przez ojca dziewczyny. Obraz wyzwolenia duszy, która dąży do połączenia z duszą ukochanego i tym samym, ziszczenia przysięgi, wzmocniony został kwestią wypowiedzianą przez Postać, zdmuchującego płomień lampy: „Błogostawiony niech będzie Sędzia Sprawiedliwy”⁵⁹. Cały przebieg filmowej opowieści Michała Waszyńskiego, rozgrywającej się na pograniczu dwóch światów, zmierza nieuchronnie do pointy, w której Bóg okazuje się ostateczną instancją, gwarantem kosmicznej harmonii.

⁵⁷ Motyw *Pieśni nad pieśniami* pojawia się w *Dybuku* uprzednio trzykrotnie: w scenie, w której Nisan wykonuje ją dla cadyka, w scenie w bożnicy, kiedy Chonen śpiewa ją w obecności Lei oraz w scenie, w której wykonywana przez Leę *Pieśń* pozwala Senderowi na odkrycie tożsamości Chonena. Wszystkie te sceny łączą się więc z kwestią związku przeznaczonych sobie kochanków. Szczególnie istotny zaś w ich interpretacji jest też fakt, że w *Pieśni nad pieśniami* poprzez miłość oblubieńców wyobrażona została relacja do Boga. Por. I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World*...”, s. 37; J. Kristeva, *Tales of Love*, trans. L. S. Roudiez, New York 1987, s. 86, 97–98.

⁵⁸ I. Konigsberg, „*The Only 'I' in the World*...”, s. 31.

⁵⁹ Tekst ze ścieżki dźwiękowej, według wersji tłumaczonej przez Adama Bieleckiego.