

Daria Mazur

Dybuk



WYDAWNICTWO NAUKOWE UAM

Classics of Cinema • Klasyka Kina

Wydawnictwo
Młodym
Książki

Dybuk

Dybuk

Wydawnictwo Młodym
Książki

Wydawnictwo Młodym
Książki

Pamięci
Józefiny i Stanisława
Lehmannów

DARIA MAZUR

Dybuk



507.10.01.9



POZNAŃ 2007

Recenzent

prof. dr hab. Tadeusz Szczepański

Publikacja dofinansowana przez
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy



UNIWERSYTET
KAZIMIERZA WIELKIEGO
W BYDGOSZCZY

© Daria Mazur 2007

Polon. 01.122



Fotosy z filmu *Dybuk* i inne materiały ikonograficzne
Filmoteka Narodowa w Warszawie
archiwum Romana Włodka
oraz zbiory prywatne Feliksa Fibicha

Projekt okładki: Ewa Wąsowska

Redaktor: Anna Rąbalska

Redaktor techniczny: Elżbieta Rygielska

ISBN 978-83-232183-0-2

WYDAWNICTWO NAUKOWE UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA
61-734 POZNAŃ, UL. NOWOWIEJSKIEGO 55, TEL. 061 829 39 85, FAX 061 829 39 80
www.press.amu.edu.pl e-mail: press@amu.edu.pl

Wydanie I. Nakład 400 egz. Ark. wyd. 4,75. Ark. druk. 7,25

Druk i oprawa: QUICK-DRUK s.c., ŁÓDŹ, UL. ŁĄKOWA 11

Spis treści

Podziękowania	6
Filmografia	7
Wstęp	9
ROZDZIAŁ 1. Źródła „złotej ery” filmów jidysz w Polsce	13
ROZDZIAŁ 2. <i>Dybuk</i> Szymona An-skiego	20
ROZDZIAŁ 3. Pomysł i scenariusz	25
ROZDZIAŁ 4. <i>Dybukowe</i> sprzeczności	30
ROZDZIAŁ 5. Kulisy realizacji	38
ROZDZIAŁ 6. Między ekspresjonizmem a liryzmem	52
ROZDZIAŁ 7. Pogranicze doczesności i transcendencji	61
ROZDZIAŁ 8. Obrazy śmierci w <i>Dybuku</i>	71
ROZDZIAŁ 9. Losy twórców <i>Dybuka</i>	81
ROZDZIAŁ 10. Inne wersje filmowe <i>Dybuka</i>	94
Przypisy	97
Bibliografia	109

Podziękowania

Serdeczne podziękowania za pomoc
w przygotowaniu tej książki niech zechcą przyjąć:

Feliks Fibich
Marek Haltof
Roman Włodek
Małgorzata Hendrykowska
Marek Hendrykowski
Adam Wyżyński
Konrad Klejsa
Grzegorz Pieńkowski
Leo Greenbaum (YIVO)
Aviva Astrinsky (YIVO)
Yeshaya Metal (YIVO)
Magdalena Bendowska (ŻIH w Warszawie)
Urszula Grygier (ŻIH w Warszawie)
Monika Adamczyk-Garbowska
Piotr Zwierzchowski
Mariusz Guzek
Joanna Preizner
Andrzej Mazur

Filmografia¹

Der Dibuk (Dybuk)

Scenariusz według sztuki Szymona An-skiego
Na pograniczu dwóch światów. Dybuk

Marek Arnsztein (pseud. Andrzej Marek) i Alter Kacyzne

Współpraca scenariuszowa: Anatol Stern

Reżyseria: Michał Waszyński

Zdjęcia: Albert Wywerka

Współpraca: Leonard Zajączkowski

Montaż: George Roland

Muzyka: Henocho Kon

Pieśni religijne w wykonaniu pierwszego kantora
synagogi warszawskiej: Gerszona Siroty

Dekoracje: Jacek Rotmil i Stefan Norris

Konsultacja historyczna: prof. Majer Balaban

Kierownictwo artystyczne: Marek Arnsztein

Choreografia: Judyta Berg

Obsada aktorska:

Judyta Berg (tancerka – Śmierć), Maks Bożyk (Nute, woźnica Sendera), Samuel Bronecki (Nachman, ojciec Menasze),
Dina Halpern (Frade, siostra Sendera),
Dawid Lederman (Meir), Leon Liebgold (Chonen),
Lili Liliana (Lea, córka Sendera), Mojżesz Lipman (Sender Brynicer), Gerszon Lemberger (Nisan, ojciec Chonena),
Samuel Landau (Zalman, swat), Abraham Morewski (Azriel, cadyk z Miropola), M. Messinger (Menasze, narzeczony Lei),
Ajzyk Samberg (Posłaniec – Meszulach),
Abraham Kurc (Michael), Zysze Kac (Mendel),
Szymche Fostel, Gorbanowa, Hauerowa, Lipmanowa,
Stokfederowa, Goldenberg, Kon, Kurman, Mel, Wiener

Język: jidysz

Produkcja:

Warszawskie Biuro Kinematograficzne Feniks Film, Polska

Rok produkcji: 1937

Kierownik produkcji: Ludwig Prywes

Pomocnik kierownika produkcji: Zygfryd Mayflauer

Plenery: Kazimierz Dolny nad Wisłą

Czarno-biały, dł. 2700 m, 100 min.

Kopie: Filmoteka Narodowa w Warszawie, NCJF

Premiera: Warszawa, 29 września 1937

Wstęp

Marzę o artystycznej platformie dla systematycznej i godziwej propagandy pokoju, tolerancji i wzajemnego umiłowania się ludzi bez względu na to, do jakiego Boga się modlą i w jakim języku swoje smutki i radości wyrażają. Marzę o scenie, na której wzniosłe dusze zwalczają będą ciemnotę, ignorancję i nieprawdę we wszystkich jej objawach².

Andrzej Marek

tłumacz i reżyser pierwszej polskiej inscenizacji
Na pograniczu dwóch światów. Dybuk

DYBUK MICHAŁA WASZYŃSKIEGO, uznany za jedno z arcydzieł europejskiego kina międzywojennego, nazwany wręcz „najważniejszym filmem polskiej kinematografii”³, jest dziełem osobnym, którego niepowtarzalne decorum porusza wyobraźnię widzów z całego świata od siedemdziesięciu lat. Obraz duchowej tęsknoty, wzniosłości, mistycznej żarliwości, nawarstwiających się emocji oddziałuje z rzadką w kinie hipnotyzującą siłą. Urok *Dybuka* – przekazu osadzonego w hermetycznym świecie wierzeń i tradycji chasydzkich – polega paradoksalnie na uniwersalizmie pragnień, do których się odwołuje. Przejmująco zobrazowane losy Chonena i Lei nie pozwalają poprzestać na kulturowej obserwacji. Gesty, ekspresja ciał i twarzy dotykają głęboko naszego „ja”; to, co minione, dalekie i nieznanne czynią niezwykle bliskim. Może więc dybuk zagarnia współczesnego widza, w sensie nadanym przez mistrza kabały Izaaka Aszkenazego Lurię – jako ten, który niesie pocieszenie?

Trudno nie zadać sobie pytań: co jeszcze mogło powstać po *Dybuku*, w jakim kierunku mogło rozwijać się przedwojenne kino jidysz w Polsce? Ukształtowane w tym nurcie filmowe obrazy nie uniknęły Zagłady; część z nich została zniszczona bezpowrotnie, inne zaginęły. Ofiarami Holocaustu stali się zarówno żydowscy twórcy, jak i ich publiczność. Unicestwiono świat sztetli – miasteczek, w których rozgrywały się przedwojenne filmowe opowieści, zrównano z ziemią Warszawę, przed wojną największe w Europie miasto skupiające ludność żydowską. *Dybuk* ocalał jako świadectwo, testament tamtego świata. Jego estetyka i przesłanie, wyrastające z literackiego pierwowzoru, wciąż inspirują. Dramat Szymona An-skiego *Na pograniczu dwóch światów*. *Dybuk* po drugiej wojnie światowej był wielokrotnie inscenizowany przez światowe i polskie zespoły teatralne.

Abraham Morewski, aktor związany z losami sztuki An-skiego i jej filmową adaptacją, po powrocie ze Związku Radzieckiego wystąpił ponownie w roli cadyka Azriela w pierwszym powojennym warszawskim przedstawieniu *Dybuka* (1957)⁴. W roku 1979 Stefan Szlachtycz wyreżyserował telewizyjną wersję przedstawienia Teatru Żydowskiego w Warszawie w adaptacji i reżyserii Szymona Szurmieja z roku 1970, w której Leę grała Golda Tencer, a Chonena Jan Szurmiej. Andrzej Wajda, który w roku 1988 wystawiał ten dramat w Starym Teatrze w Krakowie, w tym samym roku przygotował inscenizację *Dybuka* w Habimie – narodowej scenie izraelskiej. W roku 1997 odbyła się premiera *Dybuka* przygotowana przez związanego wcześniej z Gardzienicami Krzysztofa Czyżewskiego z Fundacji „Pogranicze” w Sejnach oraz Towarzystwo Wierszalin Teatr Piotra Tomaszuka. Sztuka wzbudziła też zainteresowanie Agnieszki Holland, która w roku 1999 wyreżyserowała spektakl telewizyjny pod tym tytułem, dając świadectwo osobi-

stych poszukiwań *sacrum* we współczesnym świecie. Natomiast w adaptacji, którą Krzysztof Warlikowski przygotował w roku 2003 na festiwal teatralny w Awinionie, opierając się na dramacie An-skiego i opowiadaniu Hanny Krall o tym samym tytule (z tomu *Dowody na istnienie*)⁵, widmowy świat chasydzkiej mistyki ukazany został przez pryzmat doświadczenia eksterminacji. W pewnym sensie historia kina jidysz w Polsce, którego próby odrodzenia po wojnie zakończyły się emigracją polityczną jego twórców, zatoczyła koło. Inicjowały ją nieme filmy oparte na dramatach pisanych w jidysz. *Dybuk* rozbrzmiewa dziś w tym języku ze sceny Państwowego Teatru Żydowskiego w Warszawie, a jego inscenizacje utrwalone na taśmie filmowej – po polsku.

NAJWIĘKSZE WYDARZENIE W 1937 ROKU

Wytwórnia »FENIKS« WARSZAWA
Zielna 15

zawiadamia, że nabyła prawo filmowania
na cały świat legendy dramatycznej

SZ. AN-SKIEGO

p. l.

DYBUK

(„NA POGRANICZU DWUCH ŚWIATÓW“)

Adaptacja filmowa i kier. art.

ANDRZEJ MAREK

Reżyseria: MICHAŁ WASZYŃSKI

Revelacyjna obsada!

Szczegóły wkrótce!

DYBUK

- to dramat o miłości,
silniejszej od śmierci!
- to zwycięstwo duszy
nad materią!
- to najwybitniejsze dzieło
literacko-metapsy-
chiczne!

**Produkcja w dwóch wersjach
rozpocznie się w czerwcu 1937 r.**

Źródła „złotej ery” filmów jidysz w Polsce

W HISTORII KINEMATOGRAFII POLSKIEJ filmy w języku jidysz są zjawiskiem nie do przecenienia. Twórczość, porównywalna z produkcją amerykańską tego rodzaju, kształtowała się na ziemiach polskich na początku wieku XX, a następnie w zróżnicowanej etnicznie Rzeczypospolitej doby międzywojnia, w której znaczącą mniejszość stanowili Żydzi – aktywni gospodarczo, politycznie i kulturowo⁶. Czynnikiem stymulującym produkcję filmową, zaspokajającą potrzeby kulturalne licznej publiczności w kraju i poza granicami, był język jidysz (władalo nim 2/3 diaspory)⁷. Dostępność kina była duża, gdyż większość ludności żydowskiej mieszkała w miastach (77%), a bilety nie były bardzo drogie. Żydzi kształtujący krajowy przemysł filmowy wykazywali dużą zdolność podejmowania ryzyka i dalekowzroczność, a ich inicjatywy dotyczyły też odbiorców polskich. Powstająca kinematografia dysponowała więc aktorami znającymi język odbiorców i autentyczny klimat kulturowy, odmienny od tworzonych przez środowiska emigrujące do Ameryki. Ponadto w *jidyszkeit* – kulturę Żydów

Aszkenazyjskich, w przeciwieństwie do elitarniej kultury Żydów Sefardyjskich – wpisany był immanentnie element ludowości i egalitaryzm. Język filmu także opierał się na tych elementach i doskonale nadawał do budowania kulturowego mitu na kanwie repertuaru uniwersalnych opowieści: o biedzie, tułaczce, nieszczęśliwej miłości, niespodziewanej śmierci. Uwarunkowania te sprzyjały powstawaniu na ziemiach polskich niemych obrazów, które opisywały kondycję ich odbiorców.

Film żydowski w pionierskim okresie wyrastał z popularnej twórczości dramaturgicznej w jidysz, podejmującej problematykę społeczną i obyczajową, wzbogaconą o motywy religijne oraz specyfikę folkloru⁸. Ważnymi osobowościami, które wpływały na charakter wczesnej produkcji filmowej, byli reżyserzy: Marek Arnsztejn – pisarz, dramaturg i tłumacz na język polski oraz Abraham I. Kamiński – twórca słynnego teatru rodziny Kamińskich. Po przerwie spowodowanej pierwszą wojną światową i kryzysem, produkcję wznowiono u początku lat 20. Ważnym osiągnięciem tamtych lat okazało się *Ślubowanie* (1924). Wybitny operator Seweryn Steinwurz el i reżyser Zygmunt Turkow ciekawie zinterpretowali temat, który kojarzył się ze sztuką *Na pograniczu dwóch światów*. *Dybuk* An-skiego i mógł budzić podejrzenie o plagiat. Akcja filmu opiera się na motywie z talmudycznej przypowieści o przeznaczeniu kobiety przyszłemu mężowi na 40 dni przed jej narodzeniem. Dwaj przyjaciele z jeszybotu postanowili, że jeżeli urodzą im się córka i syn, to w stosownym czasie zostaną żoną i mężem. Niechęć do wypełnienia obietnicy przez rodziców pary, która darzy się miłością, wywołuje interwencje proroka Eliasza. Perypetie uczuciowe bohaterów zmierzają do szczęśliwego finału w aurze niesamowitości (odwołania symboliczne, triki), na tle malowniczo przedstawionej obrzędowości. Film wzbudzał duże zainteresowanie żydowskiej i polskiej publiczności, był też popularny

w USA. Recenzenci, mimo niedoskonałości scenariusza, chwali-
li grę aktorów i umiejętnie wydobyte walory plastyczne. Dwa
ważne filmy lat 20. – wpisujące się w nurt kinematografii pol-
skiej po roku 1918 podejmujący wątki patriotyczne – łączy mo-
tyw wspólnoty losów Polaków i Żydów w okresie powstania
styczniowego. Pierwszy z nich to *Lamedwownik (Jeden z 36)* Hen-
ryka Szaro (1925), historia tytułowych Sprawiedliwych, którzy
gotowi są poświęcić się, by ratować całą społeczność. Kolejny
– *W lasach polskich* (1928), epopeja żydowska wpisana w dzieje
Polski, reżyserowana przez Jonasa Turkowa na kanwie popu-
larnej powieści Josefa Opatoszu (Opatowskiego), wieńczy okres
kina niemego dla polskiej diaspory.

Trzy tendencje kultury żydowskiej międzywojnia: trady-
cyjna – związana z językiem jidysz, syjonistyczna – odwołująca
się do języka hebrajskiego i asymilacyjna – otwarta na kulturę
i język polski, miały wpływ na kształtowanie się branży filmo-
wej. Nie do przecenienia jest wkład w ówczesną kinematografię
polską producentów i twórców pochodzenia żydowskiego.
Wspólna praca (filmy jidysz bywały efektem współpracy pol-
sko-żydowskiej: *Judeł gra na skrzypcach*, *Błazen purymowy*) i takie
same przeciwności finansowe, które musieli pokonywać przed-
stawiciele branży, sprawiały, że nie ujawniały się w niej wrogie
tendencje (nie powstał wtedy żaden film o wymowie antyse-
mickiej, a artyści prześladowani w nazistowskich Niemczech
znaleźli schronienie w Polsce)⁹. Jednak środowisko ludzi filmu
stanowiło enklawę, która funkcjonowała w społeczno-politycznej
rzeczywistości lat 30., a tę znamionowały przejawy antysemity-
zmu. W obawie przed radykalnymi reakcjami w latach 1928–
–1936 zaniechano produkcji w jidysz; prezentowano tylko ame-
rykańskie obrazy o tematyce żydowskiej. Ponadto, mimo iż
przełom dźwiękowy w kinematografii krajowej dokonał się
przy udziale przedstawicieli diaspory, producenci żydowscy

nie korzystali z możliwości użycia ścieżki dźwiękowej w filmach dla rodzimej publiczności. Nowość techniczna wymagała inwestycji. Natomiast *Sabra* (1933), nakręcona przez Aleksandra Forda w Palestynie, wprawdzie nie w jidysz, a w języku hebrajskim (wbrew kontrowersjom ideowym film nawiązywał do syjonistycznego systemu kulturalnego, kwestii odrodzenia państwa izraelskiego – Erec Izrael), nie odniosła spodziewanego sukcesu.

Pomimo niesprzyjających uwarunkowań społeczno-politycznych po roku 1936 doszło w Polsce do odrodzenia się twórczości filmowej w jidysz, i to w formie najdoskonalszej pod względem technicznym, a zarazem artystycznym. Okres ten Eric Goldman nazwał „złotą erą”¹⁰. Na przekór gustom niewybrednych widzów, chętnie oglądających lekceważoną przez krytyków amerykańską produkcję w jidysz, narastała w środowisku filmowym potrzeba tworzenia dzieł ambitnych, sięgających do źródeł tradycji żydowskiej. Represje, które dotknęły przedstawicieli diaspory w Niemczech, doprowadziły do skonsolidowania twórców wokół idei odrodzenia kulturowego – „Jewish Kulturdrang”¹¹. Powrót do twórczości w jidysz okazał się też ważny dla publiczności. Filmy kręcone przez Żydów dla Żydów wnosily w refleksję nad własnym statusem prześladowanych, żyjących w niepewności, istotny czynnik podmiotowy, wzmacniający tożsamość¹².

Głównymi ośrodkami produkcji w okresie dźwiękowym były: spółdzielnia Kinor, która powstała z inicjatywy antyasymlacyjnej przy współpracy firmy Sektor – Izaka i Saula Goskindów, oraz Green Film – Józefa Greena, który jako doświadczony fachowiec, znający rynek amerykański i polski, starał się obsadzać w filmach popularnych żydowskich aktorów teatralnych z USA. W roku 1936 wszedł na ekrany melodramat rodzinny *Za grzechy* w reżyserii Aleksandra Martena – stereoty-

powa opowieść o córce rabina, której ukochany ginie podczas pierwszej wojny światowej, ona zaś porzuca dziecko i wyjeżdża do Ameryki, lecz po latach wraca, by je odnaleźć. Film odniósł sukces – dzięki walorom technicznym, oparciu fabuły na motywie powrotu marnotrawnego członka rodziny oraz osadzeniu w realiach i folklorze żydowskim¹³. W tym samym roku Józef Green i Jan Nowina-Przybylski nakręcili komedię *Judeł gra na skrzypcach*, w której amerykańska gwiazda Molly Picon kreowała ubogą utalentowaną muzycznie dziewczynę, wędrującą w męskim przebraniu z ojcem i innymi grajkami po żydowskich miasteczkach. Skomplikowane okoliczności czynią ją w finale majątną, sławną i kochaną. Mit nagrody, czekającej prostych uczciwych ludzi, wzbogacony dramatycznym motywem zrywania zaślubin i ubarwiony humorem, sprawiał, że film cieszył się ogromną popularnością.

Nie powtórzyła tego sukcesu komedia *Weseli biedacy* (1937) w reżyserii Leona Jeannota i Zygmunta Turkowa ani przelamany głębszą refleksją niebanalny melodramat *Błazen purymowy*, z ciekawą kreacją Zygmunta Turkowa (Żyda-tułacza w „chaplino-wskim” stylu) i amerykańską gwiazdą Miriam Kresin. Nakręcone w 1938 roku *List do Matki* i *Mateczka* – w odmiennych konwencjach: dramatu obyczajowego i filmu muzycznego – odwoływały się do wspólnego mitu zjednoczonej wokół tradycji rodziny żydowskiej. W *Mateczce* (reż. Konrad Tom i Józef Green) według sztuki Mourice’a Schwartza gwarantem sukcesu stały się umiejętności aktorskie i wokalne Molly Picon, pozwalające wpleść w rozrywkową fabułę elementy liryzmu. W *Liście do matki*, do którego scenopis przygotował Anatol Stern, reżyserzy Józef Green i Leon Trystan zobrazowali perypetie rodziny doświadczanej na różny sposób (wojna, bezrobocie, kryzys moralny, emigracja), odwołując się do tradycji i folkloru, jako wartości spajających żydowską wspólnotę. Motyw rodziny, która



przechodzi trudną próbę rozstania i emigracji do USA, powrócił w *Bezdomnych*, ostatnim przedwojennym filmie jidysz nakręconym w Polsce. Napięcia polityczne i narastający niepokój związany z losem Żydów w Europie sprawiały, że od Aleksandra Martena, który wyreżyserował przygotowaną przez Altera Kacyznę adaptację sztuki Gordina, oczekiwano ważnego filmu politycznego. Jednak *Bezdomni* okazali się obrazem wtórnym i nieudanym.

Wśród filmów „złotej ery” bardzo ważne miejsce zajmują dwa obrazy, powstałe poza dominującymi wytwórniami, nawiązujące do nurtów mistycznych w judaizmie i do ludowych legend żydowskich. Jednym z nich jest *Dybuk* Michała Waszyńskiego (1937), najważniejszy film w dziejach kina żydowskiego w Polsce. Drugi to wersja dźwiękowa *Ślubowania* (1937), nakręcona przez Henryka Szaro przy współpracy Zygmunta Turkowa, według scenariusza Henryka Bojma, z dialogami Jecheskiele M. Neumana. 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.

Autorom melodramatów i komedii realizowanych w realistycznej konwencji nie udało się, bądź nie próbowali, odnieść się w przekonujący sposób do politycznej rzeczywistości lat 30., przesłanek, które napawały grozą i wieściły koniec kultury sztetlu. Natomiast *Ślubowanie* i *Dybuk* – jako świadectwa rezygnacji z mimetycznego opisu współczesności i świadomego zwrotu ku archaicznej przypowieści, ku wierze w ingerencję sił nadprzyrodzonych w świecie doczesnym – potwierdzają tezę o prawidłowości zainteresowania nurtami mistycznymi w do-

bie prześladowań¹⁴. Fabuła *Ślubowania*, która nie odbiegała od wersji niemej, opierała się na cudownych objawieniach Eliasza, prostującego mylne decyzje śmiertelników i gwarantującego ład w chaotycznym świecie. Wizja przeznaczenia oddziałującego na losy bohaterów mogła budzić w odbiorcach odczucie pocieszenia i utwierdzać ich w eskapistycznej reakcji na znamiona narastającego zwyrodnienia w otaczającej ich rzeczywistości.

Dybuk Szymona An-skiego

ROZWAŻANIE GENEZY nakręconego przez Michała Waszyńskiego *Dybuka* prowokuje do przypomnienia roli, którą odgrywał w międzywojennym środowisku diaspory w Polsce jego pierwowzór – dramat An-skiego¹⁵.

Szymon An-ski (właśc. Solomon Zejnwil Rapoport) – żydowski pisarz, publicysta, dramaturg i folklorysta – w latach 1911–1914 odbył etnograficzną wyprawę na Ukrainę, stanowiącą wówczas ważny ośrodek chasydyzmu. W podróży towarzyszył mu muzyk Joel Engel, i to on zainspirował An-skiego do rozwinięcia wątku opowieści zasłyszanej od żony karczmarza i frazy ludowej pieśni *Mipnei mah*¹⁶. Dramat mistyczny *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk* powstał pierwotnie w języku rosyjskim i w jidysz około roku 1916. Tłumaczenie hebrajskie Chaima Nachmana Bialika z roku 1918 pozwoliło An-skiemu na odtworzenie w wersji jidysz utraconego podczas ucieczki z Rosji jedyne go rękopisu¹⁷.

Sztuka skonstruowana zgodnie z regułami ibsenowskiej techniki dramatu analitycznego (rozwój wypadków prowadzi



do odkrycia ich źródeł w przeszłości) traktuje o nieszczęśliwej miłości jeszybotnika Chonena do Lei, córki bogatego Żyda. Parze kochanków nie jest dane połączyć się. Ojciec wybiera dla dziewczyny bogatego narzeczonego, a zrozpaczony Chonen, usiłując poprzez kabalistyczne zaklęcia zdobyć majątek pozwalający na małżeństwo, ginie porażony przez pozaziemskie moce, po czym wstępuje w ciało Lei jako dybuk – grzeszna dusza szukająca ukojenia. Groźba klątwy rzuconej przez pobożnego cadyka zmusza go do opuszczenia ciała dziewczyny, która tuż po tym umiera. Dusze kochanków mogą więc zjednoczyć się

w zaświatach. Kluczem wyjaśniającym tragiczne powikłania miłości Chonena i Lei jest motyw obietnicy – danej przez ich ojców przed narodzinami potomstwa – połączenia dzieci przeciwnej płci węzłem małżeńskim. Przysięga zostaje złamana przez ojca dziewczyny, co uruchamia serię dramatycznych wydarzeń. Istotną rolę w koncepcji dramaturgicznej odgrywał wątek dybuka (hebr. *dibbuk* – ‘połączenie, przywiązanie’). Pojęcie, zrodzone w środowisku mistycznego odłamu judaizmu, tzw. *Kabali* (uczniów Izaaka Lurii), pojawia się w zbiorze anonimowych podań – *Księżdzę przypowieści* wydanej w Bazylei (1602). Pierwotnie znaczyło *ruach-ra* – przyłgnięcie demona do żywej duszy. Z czasem, pod wpływem doktryny o wędrówce dusz (*gilgul*), zaczęło w wierzeniach ludowych oznaczać potępioną duszę, wstępującą w ciało człowieka dla oczyszczenia z win¹⁸. Właśnie ta interpretacja, popularna we wschodnioeuropejskim folklorze żydowskim od XVI wieku, stała się motywem inspirującym, wokół którego An-ski rozwinął swój dramat.

Wyjątkowe okoliczności doprowadziły do teatralnych realizacji tekstu, traktowanego jako niesceniczna udratyzowana legenda. W roku 1917 w Wilnie autor odczytał utwór gronu pasjonatów literatury, jednak nie został dobrze przyjęty, co – jak wspomina Natan Gross – mogło pogorszyć stan jego zdrowia. Wśród uczestników autorskiego wieczoru, podczas którego po raz pierwszy zaprezentowany został dramatyczny poemat, byli: reżyser Trupy Wileńskiej Dawid Herman i czołowy aktor tego teatru – Abraham Morewski (właśc. Menaker). Oni to nad grobem An-skiego – który zmarł nagle 8 listopada 1920 roku – postanowili, że w ciągu 30 dni (*szelosim*) wystawią *Dybuka*; w ten sposób mistyczny utwór zyskał metaforyczny wymiar epitafium dla autora¹⁹. Pierwsza inscenizacja w języku jidysz miała miejsce 9 grudnia 1920 roku w warszawskim te-

atrze Elizeum i rozpoczęła triumfalny pochód sztuki przez sceny polskie, europejskie i światowe²⁰. Kreujący cadyka Azriela Abraham Morewski pół roku później zorganizował w Wilnie następne wystawienie oraz *tournée* po Polsce i Europie. Koncepcja Hermana opierała się na chasydzkiej rodzajowości, podkreślonej scenografią i oprawą muzyczną. Przedstawienie, w którym oryginalność ludowo-społecznego tła połączono ze scenicznością (pieśni, ruch, rytm tańców), cieszyło się ogromnym powodzeniem. Zainicjowane przez Trupę Wileńską zainteresowanie *Dybukiem*, przybierając – jak oceniali niektórzy krytycy – formę dybukomanii²¹, rozprzestrzeniło się. Sztuka wprowadzająca w głębie przeżycia duchowego, piękno kultury, pozwalająca „wartościom żydowskiej moralności i uznaniu celebrowanej przez Żydów tajemniczości życia zająć centralne miejsce w teatrze żydowskim”²², dawała publiczności silne poczucie tożsamości i wspólnoty. Wątek przewagi duchowości nad cielesnością pozwalał odeprzeć bolesne doświadczenia i uprawomocnić sens własnej wizji świata. Była to też okazja do uświadomienia sobie zdolności wyrażania poetyckiej wartości języka jidysz.

Ważnym kontekstem dla międzywojennej adaptacji filmowej jest również wersja Jewgienija Wachtangowa, stworzona w moskiewskim teatrze *Habima*²³. Premiera – oparta na tłumaczeniu hebrajskim *Bialika*, podkreślającym efekt archaicznego rytuału – odbyła się 31 stycznia 1922 roku. Istotą koncepcji reżysera Ormianina, który – nie znając jidysz ani hebrajskiego – uczył się tekstu na pamięć, był quasi-religijny charakter widowiska, stylizacja i nowatorstwo formalne, polegające na szczególnym użyciu znaków obrazowych i dźwiękowych. Wachtangow opracował kod gestów dłoni, a nawet palców. Ważną rolę odgrywała tonacja kolorystyczna, symboliczne ze-

stawienia grup kostiumów, „zgeometryzowana charakteryzacja, upodabniająca twarze aktorów do wyrzeźbionych masek rytualnych”²⁴, muzyczne potraktowanie słowa – jak w obrzędowej inkantacji i ekstatyczność gry aktorskiej. Zespół Habimy odbył liczne *tournée* zagraniczne, prezentując *Dybuka* także w Polsce – kilkakrotnie, z ogromnym powodzeniem (w latach 1926, 1930, 1936)²⁵.

Pomysł i scenariusz

TAJEMNICZY WĄTEK DYBUKA, wpleciony w symboliczną strukturę archaicznej przypowieści i połączony z motywem nieszczęśliwej miłości, kusił twórców kina. 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 Eliasza – wykonawcy wyroków Opatrzności i zakończył ją docenianym przez widzów happy endem. Tak powstało *Ślubowanie* (1924), które – mimo oczywistych podobieństw do dramatu An-skiego – zostało przychylnie przyjęte jako dzieło osobne, oryginalne, ukształtowane zgodnie z modną tendencją ekspresjonistyczną. Twórcom dźwiękowej wersji *Ślubowania* nie udało się jednak powtórzyć tego sukcesu.

Jedną z osób usiłujących wprowadzić motyw dybuka do kina był Abraham Morewski, który nakłaniał przyjaciela Wiktora Biegańskiego do filmowej ekranizacji dramatu. Starania podjęte w roku 1925 zakończyły się na zdjęciach próbnych²⁶. To, co w latach 20. nie było możliwe, osiągnięto w roku 1937

– dzięki współpracy ludzi związanych z żydowskim teatrem, kinematografią, literaturą. W latach 30. zaznaczył się przełom w funkcjonowaniu środowisk żydowskich, który oznaczał powrót zasymilowanych przedstawicieli diaspory do tradycji życia i wartości rodzimej kultury. Ludwigowi Prywesowi udało się wtedy nakłonić Altera Kacyzne – pisarza, przyjaciela i wydawcę An-skiego, a zarazem właściciela praw do *Dybuka* – do przygotowania scenariusza, na podstawie którego miała powstać adaptacja²⁷. Współpraca wybitnych osobowości – przedstawicieli inteligencji żydowskiej, zainicjowała dzieło, które stanowi największe osiągnięcie artystyczne międzywojennej kinematografii polskiej.

Opracowaniem scenariusza wspólnie z Alterem Kacyzne, który jako autor recenzji do „Literarisze Bleter” miał dobrą orientację w sprawach kina, zajął się Andrzej Marek – ceniony tłumacz, reżyser pierwszego polskiego wystawienia *Dybuka*, później również kierownik artystyczny filmu. Do współpracy nad scenariuszem zaangażowany też został jeden z najważniejszych twórców awangardowych, poeta, scenarzysta i krytyk filmowy Anatol Stern. Konsultacji w sprawie tła historycznego podjął się profesor Uniwersytetu Warszawskiego Majer Bałaban. Ważną rolę w skryształowaniu ostatecznego kształtu fabuły odegrał reżyser. Płotka głosiła, że w związku z oczekiwaniami producentów, którzy szukali osoby biegłej w technice filmowej i zorientowanej w problematyce żydowskiej, realizacją miała zająć się hollywoodzka sława Ernst Lubitsch²⁸. Wybrano jednak Michała Waszyńskiego, najprężniejszego reżysera popularnego kina międzywojnia, pracującego szybko i tanio, co stanowiło ważny argument dla właścicieli Warszawskiego Biura Kinematograficznego Feniks (Feniks Film), które mimo trudnej sytuacji finansowej podjęło się produkcji *Dybuka*²⁹. Waszyński, który rok wcześniej odmówił reżyserowania komedii muzycz-

nej w jidysz z amerykańską gwiazdą Molly Picon, znaleźli się w gronie zapaleńców pracujących nad realizacją wyjątkowego dzieła i jego także ogarnął ów entuzjazm: „Fascynowała go monumentalność filmu i mistyczna romantyka zawarta w jego treści”³⁰. Był to pociągający prestiżowy projekt, który wymagał realizatora z renomą, co zapewne schlebiali Waszyńskiemu. Elżbieta Ostrowska ocenia, że w porozumieniu z autorami scenariusza zdecydował się on zrobić „formalnie bardziej oryginalne dzieło, w obrębie zapotrzebowań na główny nurt form kinowych”³¹, chcąc ukazać na ekranie tradycję, religijność chasydzką i nie uронić spirytualnego przekazu dramatu.

Scenariuszowi narzucono filmowy tryb chronologicznej narracji, rozpoczynając ją od wydarzeń, które stanowiły przedakcję w sztuce. Rolę prologu, zapowiadającego związek Chonena i Lei, spełnia fragment prezentujący przysięgę złożoną przez Nisana i Sendera u cadyka z Miropola. W pierwszej partii opowieści, która obejmuje tragiczną śmierć Nisana w wyniku niebezpiecznej przeprawy łodzią podczas burzy oraz śmierć żony Sendera przy narodzinach ich córki, a następnie dorastanie Lei i bogacenie się jej ojca, pojawia się też tajemnicza postać Posłańca. Jego wizerunek, wpisany w początek i koniec opowieści, towarzyszy też poszczególnym jej wątkom – swoiście pointując wypadki. Zmiany w scenariuszu pozwalały nie tylko na wyprowadzenie akcji w plener i osadzenie w realiach sztettłu, co czyniło ją barwniejszą, bardziej prawdopodobną, ale dotyczyły przede wszystkim prezentacji zdarzeń. Inny był rozkład akcentów dramaturgicznych, gdyż napięcie wzmagają informacje o śmierci ojca Chonena i matki Lei, zawarte w części inicjującej i rozbudowanej do około 1/3 fabuły. Dodano też okoliczności przybycia syna Nisana do domu Sendera, rozwoju uczucia dwojga przeznaczonych sobie młodych ludzi, aż po dramatyczną śmierć Chonena, która w sztuce kończy I akt,

i przejmującą scenę pogrzebu młodego jeszybotnika, rozgrywaną się o zmierzchu na cmentarzu.

Zaprezentowano więc wszystko to, co w oryginale było relacjonowane przez postaci jako zdarzenia wcześniejsze. Motyw śmierci protagonisty zyskał rangę punktu kulminacyjnego, od którego akcja rozwijała się meandrycznie, podlegając kolejnym niespodziewanym zwrotom. Zobrazowano wydarzenia pozwalające na ciekawe wykorzystanie środków filmowych i odwołania do ikonografii określonej konwencją gatunku. Taką rolę pełnił epizod cucenia przez młodzieńca omdlałej ukochanej, jako okazja do ukazania zakochanej pary w sposób subtelnie intymny. Poruszyć miała liryczna scena na cmentarzu, w której córka Sendera zaprasza oblubieńca na swój ślub i śpiewa kołysankę dla ich nienarodzonych dzieci, budujący napięcie obraz podnoszącego się z grobu ducha Chonena, a także budząca grozę scena przywoływania duszy Nisana na Sąd Tory. Istotną rolę odegrały też – częściowo inspirowane wystawieniami teatralnymi – fragmenty oparte na motywach muzycznych.

Zmiany podkreślały (nikły w pierwowzorze literackim) element doczesny historii miłości Chonena i Lei, pozwalały również na bardziej rozwinięte zaprezentowanie osobowości bohaterów³². Miały zarazem czynić fabułę zrozumiałą dla odbiorców spoza żydowskiego kręgu kulturowego, nie tracąc nic z duchowego przesłania. Stąd komentarz inicjujący film, traktujący o chasydzkim mistycyzmie, wierze w magiczne siły oraz ujęcie wędrowca powoli kroczącego piaszczystą drogą i nagle znikającego, co uświadamiało widzom, że on właśnie jest wysłannikiem sfery pozaziemskiej. Jednak inaczej niż w *Ślubowaniu*, Meszulach nie interweniował, lecz wprowadzał spirytualny kontekst, metafizyczne odwołanie dla spraw doczesnych. Zwyczajna sytuacja spotkania uczniów u cadyka zderzana była z elementami symbolicznymi (wypowiadane przez Posłańca

tajemnicze kwestie dotyczące przeznaczenia) i fantastycznymi (nagle pojawianie się i znikanie Meszulacha). Istotną rolę w zachowaniu atmosfery świata przenikniętego chasydzkim mistycyzmem odegrały i takie elementy, jak modlitwy, którym oddawali się składający przysięgę przyjaciele, ekstatyczny stan wywoływany śpiewaniem fragmentów *Pieśni nad pieśniami* oraz rytuał dnia Hoshana Rabba, kiedy to złożono kluczowe dla przebiegu fabuły ślubowanie.

Dybukowe sprzeczności

POJĘCIE ANTYNOMII STANOWI KLUCZ przybliżający istotę *Dybuka*. Film, który wprowadza widza w mistyczne założenia chasydyzmu i obrazuje religijne życie środkowoeuropejskiej diaspory, zrealizowali w większości zasymilowani Żydzi, z kręgów dalekich nie tylko od idei syjonistycznych, ale niekiedy także od tradycji talmudycznej. Nie pojmowali oni swej roli tak radykalnie jak środowisko Kinoru, jednak wspólna im była intencja podsywania kultury jidysz. Celem podjętego przez grupę nowoczesnej inteligencji żydowskiej wysiłku nad ekranizacją *Dybuka* było utrwalenie śladów *jidyszkeit* w duchu modernistycznym, a więc artystycznego ich przetwarzania. Tak też – jako „etnografię ocalającą” – pojmował swoje działania An-ski³³. Wspomniane sprzeczności odnajdujemy też w jego osobowości twórczej i postawie światopoglądowej, łączących zachodnią wrażliwość artystyczną, inspirację tradycją talmudyczną, kulturą Aszkenazyjczyków, oświeceniowym ruchem *Haskali* z sympatiami rewolucyjnymi i zdolnością do podejmowania krytyki społecznej. Jak podkreśla Gabriella Safran, jego koncepcja dra-

matu polegała właśnie na próbie splecenia mistycyzmu chasydów ze znamiennej dla współczesnej mu generacji modernistyczną świadomością kulturową³⁴.

W utworze *Na pograniczu dwóch światów*. *Dybuk* znalazły ostatecznie wyraz rozmaite sprzeczne dążenia autora, na przełomie XIX i XX stulecia poszukującego ideowych oraz artystycznych inspiracji w różnych kręgach. An-ski, który wychowywał się w środowisku chasydzkim, w młodości uległ fascynacji ideami *Haskali*, a następnie teoriami populistycznymi rosyjskich narodników. Zainteresowanie ideologią socjalistyczną sprawiło, że chcąc lepiej poznać warunki życia proletariuszy podjął pracę górnik. Uznany przez carską policję za politycznego agitatora, przeniósł się do St. Petersburga, ośrodka ówczesnej postępowej inteligencji, gdzie pod pseudonimem An-ski, opublikował po rosyjsku swój pierwszy utwór, oparty na doświadczeniach z okresu pracy w kopalni. W latach 1892–1905 przebywał na przymusowej emigracji w Paryżu, współpracując z rosyjskimi środowiskami rewolucyjnymi (związany był między innymi z radykalną grupą tzw. Eserów). Po powrocie do Rosji An-ski wstąpił do Bundu – partii żydowskich socjalistów, reprezentującej tendencję antysyjonistyczną i antyreligijną. Był autorem tekstu *Die Szvue* – hymnu Bundu. Droga jego światopoglądowych poszukiwań była więc dość meandryczna – wikłał się w rozmaite ideologiczne, polityczne konfiguracje, które oddalały go od rodzimej tradycji i religijnych korzeni.

Kontaktowi z twórczością Icchoka Lejbusza Pereca późniejszy autor *Dybuka* – po okresie młodzieńczego zerwania z judaizmem, a następnie fascynacji radykalną kulturą rosyjską – zawdzięczał zmianę postawy ideologicznej i artystycznej. Odsłoniła się przed nim możliwość tworzenia literatury w języku jidysz, która aspirowałaby do miana dorobku europejskiego.

Perec zainspirował nową pasję An-skiego – powrót do kultury przodków, do własnej tożsamości narodowej. Zaczął on wówczas po raz pierwszy od dwudziestu lat pisać w języku jidysz: ludowe legendy, chasydzkie opowieści, pieśni, opowiadania podejmujące kwestie społeczne. Stał się również docieklwym badaczem rodzimego folkloru³⁵. Sygnałem jego rzeczywistej troski o spuściznę kulturową i byt swego narodu była podróż, którą odbył po okupowanej przez Rosjan Galicji i Bukowinie w pierwszej połowie 1915 roku, w charakterze wysłannika Żydowskiego Komitetu Pomocy. Jej efektem było dzieło *Der yudisher hurban fun Poylen, Galicye un Bukovine (Zniszczenie Galicji)*, traktujące o pogromach ludności żydowskiej, o zagładzie materialnej i duchowej kultury diaspory. W roku 1917 wybrano An-skiego, jako deputowanego socjal-rewolucyjnego, do Konstytuanty. Jednak przebieg rewolucji październikowej i rządu bolszewików sprowokowały go do ostatecznego rozstania z Rosją. W roku 1918 wyjechał do Wilna, gdzie próbował kontynuować badania nad folklorem żydowskim i założył Towarzystwo Historyczno-Etnograficzne. Problemy zdrowotne, a także narastające tendencje antysemickie, wymusiły przeprowadzkę do Warszawy. Zmarł w Otwocku 8 listopada 1920 roku, w wyniku powikłań zapalenia płuc. Został pochowany na cmentarzu żydowskim w Warszawie. Ponad jego ogromną spuściznę, obejmującą wiersze, dramaty, komedie, rozmaite formy narracyjne, wspomnienia, badania folklorystyczne, wyrasta dzieło wyjątkowe – *Dybuk*, który stanowi w najdoskonalszej formie wyraz analizowanego przez badaczy twórczości An-skiego „paradygmatu powrotu” do mistyki chasydzkiej, do odzyskanej świadomości własnych kulturowych i duchowych korzeni.

Antynomiczność wiąże się również z żydowską tradycją sceniczną, która u początku XX wieku zmieniła się radykalnie dzięki Icchokowi Lejbuszowi Perecowi. Krytykował on gru-

biańskość i przeczącą własnej tożsamości formułę widowiska niskiego („grania kogoś”), która wywodziła się z karnawalizującego impulsu święta Purim. Wyrastające z inspiracji *Haskali* ambicje Pereca oznaczały próbę stworzenia nowoczesnej kultury jidysz, która byłaby traktowana na równi z innymi europejskimi dokonaniem artystycznymi.

Droga do niej wiodła przez aspiracje, przez nieustanne pięcie się w górę. Ruch ten wyrażał się jednocześnie w języku estetyki, etyki i mistycyzmu [...] miał humanistyczne oblicze [...]. Posiadał również mesjanistyczny i apokaliptyczny charakter³⁶.

Ów nowy typ teatru tworzony był i odbierany przez generację inteligencji, uznaną za „duchowych spadkobierców Pereca”³⁷, która wywarła też wpływ na kształt adaptacji *Na pograniczu dwóch światów*. W kinematografii, wobec której literatura i teatr jidysz wydają się bardziej hermetyczne i ściślej związane z misją żydowskiego renesansu kulturowego, ekranizacja ta zajmuje miejsce wyjątkowe. Dzieła przypominające *purim-szpil*, łączące konwencję wodewilową z elementami ludowej farsy – popularne widowiska dla niewymagającej publiczności, dominowały wśród filmów jidysz. Pod koniec lat 20. w Warszawie ukazywało się czasopismo poświęcone problematyce kina „Film Welt”, na łamach którego krytycy przekonywali do ambitnych przedsięwzięć, czerpiących z ducha nowej sztuki żydowskiej. *Dybuk* okazał się późną odpowiedzią na postulat oryginalnego źródłowego filmu jidysz:

Naszym zadaniem jest otworzyć skarbiec ludowy, nagromadzony w ciągu pokoleń. Nasze cierpienia i nasze radości i nasza rzekoma „egzotyka” winny we właściwych kształ-

tach ukazać się oczom świata, albowiem jesteśmy jednym z ogniw w potężnym, długim łańcuchu narodów³⁸.

Znamienne, że w tak ambitnym przedsięwzięciu, jak ekranizacja *Dybuka*, zaznacza się ponownie antynomiczność – przez wybór reżysera, najplodniejszego realizatora nurtu popularnego, w dodatku tworzącego dla publiczności polskiej. Depozytariuszem emblematycznego artystycznego osiągnięcia diaspory stał się Michał Waszyński, który był całkowicie zasymilowanym Żydem, znał trochę jidysz, jednak go nie używał³⁹. Kwestie rozwoju rodzimej kultury nie zajmowały go, a aktywność twórczą pojmował jako kosmopolityczne otwarcie i gwarantujący sukces towarzyski *charme*, autokreację. Wykluczał on w swych działaniach zawodowych świadome odwołania do własnego pochodzenia i związanych z nim wartości. Wyzbycie ambicji artystycznych i nowatorskich poszukiwań formalnych realizacji Waszyńskiego gwarantowały mu natomiast miano sprawnego rzemieślnika, doskonale operującego utartymi konwencjami popularnych gatunków – farsy i melodramatu.

U początków kariery pracował on w Berlinie przy realizacji *Prinzessin Suwarin* Johanessa Gutera. Istnieje też przekonanie, że był asystentem Friedricha Wilhelma Murnaua, jednak jego biograf twierdzi, że to informacje niepotwierdzone, podobnie jak współpraca w Moskwie z Wachtangowem⁴⁰. Przekonanie, że praktykował w teatrze, w którym wystawiono słynnego *Dybuka*, mogło natomiast zaważyć na powierzeniu mu ekranizacji sztuki. Pewne jest, że w latach 20. Waszyński zdobył doświadczenie u boku najlepszych polskich reżyserów i rozpoczął samodzielną pracę nad filmem *Pod banderą miłości*. Reżyserował *Kult ciała* i *Niebezpieczny romans*, współpracując ponownie z twórcami z zagranicznych środowisk filmowych. Lata 30. to pasmo komercyjnych sukcesów Waszyńskiego w kraju. Reali-

zował po kilka filmów rocznie, niemal każdego gatunku, według zasady: dobrze opracowany temat, sprawna reżyseria, doborowa obsada. Były to seryjne obrazy, które zjednywały mu popularność wśród szerokiej publiczności, ale wywoływały również krytyczne oceny części recenzentów, zarzucających nadmierne eksploatowanie banału i rutynę. Wśród filmów docenionych przez krytyków za jakość techniczną, profesjonalizm, umiejętne poprowadzenie aktorów, a w niektórych przypadkach także wiarygodność psychologiczną i udane efekty dramatyczne lub niewymuszony humor, znalazły się: *Sto metrów miłości*, *Dwanaście krzesel*, *Prokurator Alicja Horn*, *Antek policmajster*, *Panienka z poste restante*, *Będzie lepiej*, *Znachor*, *Profesor Wilczur*, *Kobiety nad przepaścią*, *Druga młodość*, *Gehenna*, *Trzy serca*, *U kresu drogi*. Były to komedie i melodramaty, całkowicie odmienne gatunkowo i różniące się tonacją od wysublimowanej wizji mitycznego świata, którą udało się osiągnąć w *Dybuk*. Indywidualność twórcza Waszyńskiego do momentu tej realizacji rozwijała się wszak w wąskich ramach głównego nurtu popularnego polskiego kina międzywojnia. Problematyka żydowska nie interesowała trzydziestotrzyletniego „dziecka szczęścia”⁴¹ – dandysa, który robiąc karierę porzucił swą tożsamość. Nie był on więc reżyserem stale tworzącym w nurcie jidysz i związanym z tym środowiskiem, a ekranizacja dramatu An-skiego nie stanowiła konsekwentnego etapu w jego zawodowym rozwoju.

Ponadto pracę nad filmową wizją świata przenikniętego mistycyzmem powierzono reżyserowi, który nie był ortodoksyjnym Żydem⁴². Jak twierdzi Samuel Blumenfeld, błyskotliwy młodzieniec zadawał obrazoburcze pytania, za co został wyrzucony z jesziwy i zaprzestał studiowania świętych ksiąg⁴³. Zerwanie Waszyńskiego z judaizmem nastąpiło w roku 1918 (natomiast w latach 60. w Hiszpanii prezentował się już jako

żarliwy katolik, przyjaciel Jana XXIII). Ira Konigsberg podkreśla tajemniczą ambiwalencję osobowości Waszyńskiego:

Jako ukraiński Żyd, okazywał on jakąś niechęć do reżyserowania filmu jidysz, nawet do tego stopnia, że symulował językową ignorancję podczas kręcenia. W procesie walki ze swym własnym pochodzeniem, coś w nim zapłonęło i stworzył najbardziej poruszający dokument żydowskiego życia, ukazujący złe przecucie lat trzydziestych. Filmowa wersja *Dybuka* miała natychmiastowy i silny wpływ na widzów, ponieważ jego żydowski świat był pokazany w sposób tak poruszający i barwny, ale także dlatego, że radził sobie z podstawowymi pragnieniami i konfliktami, które były odziedziczoną częścią judaizmu minionych wieków⁴⁴.

To dziedzictwo musiał najpierw oswoić sam Waszyński. Jak zauważa Blumenfeld, *Dybuk* okazał się przełomem w karierze reżysera, który miał zacząć realizację serii filmów jidysz (planowano *Kol Nidre*); jednak do tego nie doszło, a jego bohaterami stali się kloszardzi, prostytutki, ludzie zrozpaczeni – znajdujący się w sytuacjach granicznych. Twórcza idea dekadencji, determinująca wizję świata tuż przed zagładą, towarzyszyła mu także po wojnie, podczas współpracy przy produkcjach filmowych we Włoszech i w Hiszpanii⁴⁵. Waszyński, spełniony triumfator, mistrz kamuflażu – mimo że nie powrócił już do tematu własnej żydowskiej tożsamości – odnalazł dzięki *Dybukowi* ukryty swoisty duchowy rys, którego cień go nie opuścił i pomagał wydobyć w filmowych wizjach godność zdławionego człowieczeństwa.

Osoba reżysera, zaznajomionego z konwencjami kina popularnego, miała wpływ na jeszcze jeden wymiar antynomicz-

ny, w którym postrzega się *Dybuka*. Jest on analizowany zgodnie z różnymi wyznacznikami gatunkowymi: melodramatu, filmu grozy i dzieła zaangażowanego w społeczną krytykę⁴⁶. Interpretowany jest też w odwołaniu do teorii psychoanalizy Freuda i koncepcji etnografii ocalającej jako dokument folklorystyczny, a nawet jako dzieło zawierające motywy homoseksualne⁴⁷. Poza ostatnim, wszystkie wspomniane elementy są w nim obecne, ale zarazem przelamują się nawzajem. Konwencja melodramatyczna (fabularna matryca) wpleciona jest w wątki metafizyczne i wykorzystana tak subtelnie przez niebanalne zobrazowanie miłości niemożliwej, że znajduje wyraz raczej w liryzmie niż sentymentalności. Niezbyt nachalne elementy, budzące skojarzenia z horrorem, wypływają z motywacji religijnej, co pozwala uniknąć łatwego przerysowania, efektu groteskowości⁴⁸. Udało się też połączyć psychologizm, który ma źródła w refleksji egzystencjalnej, z pietyzmem oddania realiów sztetlu, dalekim od schematyzmu i sztuczności upozowanej etnograficzno-muzealnej wizji. Film, w którym interesujący efekt dało zderzenie wizerunku zamożnego przedstawiciela diaspory i żydowskiej biedoty, unika również tendencyjności służącej jakiejś ideologii. Dominantą spajającą elementy struktury są motywy metafizyczne. Wykorzystano je w przekonujący sposób, dbając o duchowy wymiar oryginalnej opowieści, opartej na opozycji czystości i grzechu, „dobra przeciwko złu, tradycyjnego judaizmu przeciwko kabalistycznym (mistycznym) praktykom”⁴⁹, którą zobrazowano unikając jednoznaczności.

Dybuk dodaje szczyptę kulturowego dystansu do specyficznie żydowskiego pojmowania niesamowitości. Władza przeszłości ustawicznie staje się namacalna. Żyjący sąsiadują ze śmiercią, ujawniającą się jako duchy, widziadła i pomniki⁵⁰.

Kulisy realizacji

PRACE NAD *DYBUKIEM* W ATELIER FILMOWYM rozpoczęto późną wiosną 1937 roku i trwały one pięć tygodni. Według Diny Halpern filmowaniu towarzyszyły niebezpieczne ekscesy, gdyż warszawskie studio mieściło się w najbardziej antysemitycznym sąsiedztwie i żydowscy statyści musieli często salwować się ucieczką przed bojówkami; niemal codziennie trzeba było opatrywać poturbowanych⁵¹. Jednak ogromny entuzjazm i wyjątkowa atmosfera pracy sprawiały, że samo studio i kreowana w nim rzeczywistość filmowa zyskiwały rangę enklawy – świata wyrwanego z historycznej rzeczywistości, naznaczonej piętnem okrucieństwa.

Pejzaż okolic Kazimierza Dolnego, gdzie przez dwa tygodnie kręcono zdjęcia plenerowe, okazał się przestrzenią magiczną. Hoberman, porównując go do Monument Valley w twórczości Johna Forda, ocenia, iż nastrój *Dybuka*, przywodzący skojarzenia z plenerowym przedstawieniem Trupy Wileńskiej z lat 20., miał „swobodne, rytualne tempo zmierzchu przed upadkiem teatralnej indiańskiej wioski”⁵². Ciche, senne,

malownicze miasteczko, z jego wąskimi uliczkami i drewnianą architekturą, tworzyło idealną lokalizację „dla dramatycznej legendy An-skiego, w której snute są, niczym w mistycznej tkaninie, żydowski folklor i romans tęsknoty jak ze snu”⁵³. Leon Liebgold podkreślał jeszcze jeden aspekt kręcenia filmu w tym właśnie miejscu: dla mieszkańców – statystów rejestrowane realia stanowiły codzienność, a mogli nieco zarobić.

Kazimierz był historycznie doskonały. Miał nawet mały cmentarz. Społeczność żydowska, czy też jej znacząca część, miała coś do zrobienia w *Dybuku*, występując w scenach zbiorowych⁵⁴.

Waszyński włożył ogromny wysiłek, by stworzyć film wierny historycznym realiom, traktujący z powagą material folklorystyczny i tradycyjne wierzenia. Nie używał jednak na planie jidysz i reżyserował otaczając się grupą współpracowników, wśród których był Marek Arnsztejn, pomocny jako tłumacz i *mashgiekh*⁵⁵, pojmujący pracę jako powołanie. Powstały w takich okolicznościach *Dybuk* to dzieło „wieloautorskie” w rozumieniu, jakie obrazom polskiej szkoły filmowej nadal Marek Hendrykowski⁵⁶, a więc na ostatecznym jego kształcie zaważyły wzajemnie dopełniające się koncepcje doskonałych specjalistów różnych dziedzin. W kręgu ludzi zaangażowanych w to przedsięwzięcie byli wszak nie tylko autorzy scenariusza Arnsztejn i Kacyzne, współpracujący z nimi Anatol Stern i prof. Majer Bałaban. Na nieprzemijającą urodę *Dybuka* miały niewątpliwie wpływ umiejętności techniczne i porozumienie z reżyserem Alberta Wywerki, doświadczonego operatora, autora zdjęć do blisko 70 filmów, który często z Waszyńskim współpracował. Jego ciekawe ujęcia (oparte niekiedy na ruchu kamery z dołu do góry, co dawało plastyczny efekt deformacji), ekspre-

sjonistycznie sfilmowane sceny zbiorowe, liryczne zbliżenia, rozświetlone plenery i umiejętnie wykorzystane triki, doskonale zmontował George Roland.

Kierownik produkcji Ludwig Prywes i współpracujący z nim Zygfryd Mayflauer podtrzymywali ambicje stworzenia obrazu konkurującego z *Golemem*, który odniósł międzynarodowy sukces. Scenografię – oryginalne nawiązanie do słynnych teatralnych inscenizacji *Dybuka*, opracowali Jacek Rotmil i Stefan Norris, popularni twórcy dekoracji międzywojennego kina. Autorem muzyki był Henocho Kon, jeden z najzdolniejszych kompozytorów tworzących dla filmu żydowskiego w Polsce (*Droga młodych*, *Za grzechy*, *Weseli biedacy*), który musiał sprostać porównaniom z innymi utworami muzycznymi inspirowanymi motywem dybuka⁵⁷. Podejmująca z nim często wspólne projekty Judyta Berg, organizatorka pierwszej w Polsce żydowskiej szkoły tańca, stworzyła zaś jedną z najciekawszych choreografii, jakie powstały w owym czasie⁵⁸.

W przedwojennej ankiecie Waszyński podkreślał ruch i akcję, jako konieczne elementy struktury filmu dźwiękowego, zalecał unikanie psychologizowania, doceniał czynnik taneczno-muzyczny i scenerię świata na uboczu, opartego na tradycji, wartościach, mitach napędzających akcję⁵⁹. Wszystko to zaważyło na konstrukcji *Dybuka*, służąc nadrzędnemu założeniu, którym było wykreowanie popularnej adaptacji dzieła An-skiego, interesującej dla szerokich rzesz odbiorców. Film jest „wnikliwą popularyzacją”⁶⁰, udaną próbą ukazania istoty mistycznego dramatu w kinie – medium masowym, w którym po przełomie dźwiękowym ważny stał się wysoki standard wykonawczy. Stąd tak kluczowa rola osób, dzięki którym film wzniósł się na wysoki poziom pod względem inscenizacji, aktorstwa, kreacji muzyczno-wokalne i zastosowanych środków technicznych. Według Marka Hendrykowskiego, który wymie-

nia *Dybuka* wśród nielicznych międzywojennych dojrzałych dokonań reprezentujących model kopisty:

Adaptator-kopista wchodzi w rolę drugiego autora, dążąc do możliwie najpełniejszego odtworzenia indywidualnych wartości oryginału. [...] Bywa na ogół doskonale świadom tego, że filmowa replika, jaką tworzy, będzie wersją dzieła oglądaną bez porównania częściej i w praktyce znaną o wiele lepiej od swego literackiego prototypu. [...] Ale równie często pomnaża jego popularność względnie przyczynia się do jej dalszego utrwalenia⁶¹.

Niewątpliwie taką rolę spełnia *Dybuk*, który pozostaje wierny duchowi oryginału, a zarazem jest świadectwem wnikliwej, wzorcowej lektury zespołu specjalistów różnych dziedzin, którzy w procesie syntezy kształtowali różnorodne materiały składające się na filmowy obraz. Żadna z kolejnych adaptacji tego dzieła nie wzniosła się na ten poziom i nie stała się równie popularna.

Szerokie zaangażowanie ówczesnej literacko-teatralnej Warszawy zaznaczyło się też poprzez obsadę, obejmującą kilka pokoleń aktorów wybranych z różnych stołecznych zespołów. Dina Halpern, jedna z gwiazd filmu, wspominała:

Liczni z nas byli weteranami wielu różnych scenicznych wystawień [i] każda osoba związana z filmową produkcją czuła się uprzywilejowana, nawet statyści⁶².

Główne role zagrali młodzi aktorzy teatru satyrycznego Di Jidische Bande (Żydowska Banda) – Lili Liliana i Leon Liebgold, którzy stanowili parę małżeńską (od roku 1935) i w dorobku scenicznym mieli role w sztuce An-skiego wystawianej w Ry-

dze, gdzie Liliana zagrała Leę, a Liebgold – Posłańca. Waszyński wykorzystał ich subtelne młodzieńcze rysy, a zarazem powagę, dostojność, rzewny wyraz twarzy, jakby zapowiadający nieszczęśliwy los. Goldman pisze o Lilianie, że została wybrana spośród 35 kandydatek, gdyż miała duże doświadczenie filmowe⁶³. Myli ją natomiast z Lilianą Ziełińską, polską aktorką (pseud. Lili Liana, Lili Lyana), która była żoną Tadeusza Chrzanowskiego i występowała w jego filmach. Dokonano jednak trafnego wyboru smukłej aktorki, której jasne, szczerze oblicze przenika wewnętrzne światło; jest ona doskonałą Leą. Podobne uduchowanie reżyser rozpoznał w jej mężu, co sprawia, że na ekranie udało się ukazać ich nie tylko jako zafascynowanych sobą, zakochanych, ale też połączonych tajemniczą metafizyczną więzią. Leon Liebgold, już w dzieciństwie grający w grupie teatralnej ojca, w latach 1928–1933 aktor Trupy Wileńskiej, występował na *tournée* w Europie, miał też doświadczenie zdobyte podczas kręcenia komedii muzycznej *Judeł gra na skrzypcach*, w której grał u boku Molly Picon jako młody muzyk Froim. Potrafił doskonale wcielić się w postać Chonena – zagubionego młodzieńca, rozdartego pomiędzy kabalistycznymi praktykami a realnym światem.

Czapliński dostrzega podobieństwo gry protagonistów i kreacji Ajzyka Samberga jako Meszulacha do koncepcji ról wypracowanych w Habimie⁶⁴. Spektakl Wachtangowa był w Polsce bardzo popularny, aktorzy mogli więc wzorować się na grze opartej na zmianach tempa, śpiewnej inkantacji, rytualnym rozchwianiu ciała, ekstatyczności ruchów zderzanej z somnambulicznym odrętwieniem. Tak właśnie – na krawędzi emocjonalnych stanów – grają Liliana i Liebgold. Waszyński, który w prowadzeniu aktorów wykazał się taktem i intuicją, zastosował trafny zabieg: nawiedzona przez dybuka Lea przemawia nieco zmienionym, głębszym, ale własnym głosem, co podkre-

śliło i nie przerysowało stanu hysterii. Ajzyk Samberg – popularny aktor, przewodniczący Związku Artystów Scen Żydowskich, członek Trupy Wileńskiej, który wystąpił w kilku niemych filmach żydowskich, a także jako Jankiel w *Panu Tadeuszu* (1928) i w dźwiękowcach *Za grzechy* i *Błazen purymowy*, w *Dybuku* stworzył interesującą kreację Posłańca. Tajemniczo zastygły w majestatycznej pozie starzec spogląda na bohaterów, a raczej poprzez nich, jakimś nieobecnym, odsyłającym w zaświaty wzrokiem i wypowiada prawdy, których sensu nie jest dane rozpoznać śmiertelnikom. Postać ta powstała wbrew wcześniejszemu szorstkiemu stylowi gry Samberga, znanego z ról proletariuszy i gangsterów, a według Hobermana stanowiła – ze względu na ekspresję – kontrast z „intelektualnym stylem” Abrahama Morewskiego⁶⁵.

Ten wybitny aktor o bogatym doświadczeniu scenicznym należał do pierwotnej obsady *Dybuka* Trupy Wileńskiej. Jego teatralna kreacja cadyka okazała się doskonałym materiałem na postać filmową. Morewski, który ujawnił swój kunszt grając rabina w *Za grzechy*, w *Dybuku* zaprezentował doskonałe wcielenie autorytetu społeczności żydowskiej, przyjmującego na siebie ciężar trudnych decyzji. Szczególnie przejmująco wypadły zbliżenia twarzy podczas *Heremu*, gdy uduchowiony drżący starzec odczuwa boleśnie ambiwalencję użycia klątwy, świadom tragicznych konsekwencji – wykluczenia Żyda żywego lub zmarłego ze wspólnoty żydowskiej⁶⁶. Hoberman porównuje go w tej roli do czulego instrumentu, „nastrojonego na odbiór częstotliwości, której nikt inny nie może usłyszeć”⁶⁷. Wspólnym mianownikiem kreacji aktorskich w *Dybuku* było „przeżycie” postaci, a nie ich odgrywanie, podobnie jak w wystawieniach Trupy Wileńskiej, których naturalistyczną estetykę gry przenosil na plan filmowy właśnie Abraham Morewski⁶⁸.



Koncepcja obsady, zgodna z receptą Waszyńskiego na udane widowisko filmowe, opierała się na plejadzie doskonałych artystów, z których część to populami aktorzy filmów jidysz. Był wśród nich Mojżesz Lipman, który wystąpił w obu wersjach *Ślubowania*, w *Jednym z 36* i *W lasach polskich*. W *Dybuk* stworzył przekonującą kreację Sendera – pobożnego Żyda zmieniającego się w chciwca, kogoś troszczącego się jedynie o pomnożenie bogactwa i łamiącego dane wcześniej słowo. Dinie Halpern, która jako niezwykle utalentowana aktorka o zjawiskowej urodzie (wystąpiła w *Za grzechy* i w dźwiękowym *Ślubowaniu* jako narzeczona Rachel) mogłaby zapewne bardzo

przejmująco zagrać Leę, przeznaczono rolę ciotki Frade. Nie wiązało się to z niewielką różnicą wieku (Halpern była o 4 lata starsza od Liliany), lecz z zamysłem stworzenia filmu, który nie będzie budził skojarzeń ze *Ślubowaniem*.

Wśród aktorów wyróżniał się też Maks Bożyk, grający role charakterystyczne w dźwiękowym *Ślubowaniu*, *Judeł gra na skrzypcach*, *Weseli biedacy*, *Błazen purymowy*. W *Dybuku* wykreował ciekawą postać woźnicy prześmiewcy. Równie popularny był grający swata Samuel Landau, który w pierwszym piętnastolecu XX wieku wystąpił w sześciu niemych obrazach, a także w obu wersjach *Ślubowania*, *W lasach polskich*, *Judeł gra na skrzypcach* i w *Błaźnie purymowym*. Gerszon Lemberger, który rok wcześniej grał w *Za grzechy*, stworzył subtelną kruchą postać Nisana – przedwcześnie zmarłego ojca Chonena. Wśród aktorów drugiego planu wystąpili też: grający wcześniej w *Judeł gra na skrzypcach* Abraham Kurc (Michael – gabaj cadyka z Miropola); znany z niemiejskiej wersji *Ślubowania* i *W lasach polskich* Dawid Lederman, który zagrał Meira – bożnicznego w Brynicy; Samuel Bronecki – Nachman, ojciec narzeczonego Lei oraz M. Messinger – Menasze, narzeczonego Lei. Ponadto Zysze Kac, aktor teatru satyrycznego Di Jidisze Bande, jako Mendel i Szymche Fostel, który grał w dźwiękowym *Ślubowaniu*, ale znany był przede wszystkim z roli ojca Itke w *Judeł gra na skrzypcach*.

Premiera *Dybuka* odbyła się 29 września 1937 roku w Sfinksie, jednym z głównych kin warszawskich, w którym latem tego samego roku pokazano dźwiękowe *Ślubowanie*⁶⁹. Film Waszyńskiego, grany przez prawie trzy miesiące, cieszył się ogromną popularnością wśród żydowskiej i polskiej publiczności⁷⁰, także za sprawą prestiżu szeroko znanego pierwowzoru i ze względu na odmienność od wcześniejszych dźwiękowych produkcji jidysz. Szczególnie zadbano, by adaptacja nie przypominała *Ślubowania*, opartego na identycznym Mo-



tywie przysięgi i środkach wyrazu obrazujących również wątki mistyczne. W obsadzie znalazło się wielu tych samych aktorów, jednak starano się nie powielać ról. *Dybuk*, jako wyjątkowe osiągnięcie filmowe, zdystansował produkcję Henryka Szaro i Zygmunta Turkowa; pokazywany był z powodzeniem w najlepszych kinach stolicy i całej Polski. Przeważały bardzo przychylnie recenzje. Według Mieczysława Sztyrcera *Dybuk* wzniósł się na szczyt artystycznych i technicznych osiągnięć kina, przewyższając:

o klasę znakomitą większość nowych filmów europejskich. Jest dziełem prawdziwej, poważnej sztuki; nie tej komercyjnej, obliczonej na efekt handlowy, lecz tej, która płynie z istoty talentu, z niezafalszowanego natchnienia twórczego. [...] Artyzm widać w konstrukcji utworu, zwartej, mocnej a przejrzystej, w poważnym, a jednak nie ciężkim nastroju realizacji, w pięknym rozwiązaniu wszystkich scen, w rytmie całego filmu, umiejętnie rozłożonym na poszczególne etapy akcji, w podejściu do trudnego tematu, w którym przy odrobinie szarży nietrudno byłoby o mimowolną śmieszność⁷¹.

Na taki efekt naraziliby się realizatorzy, podążając za radą Wiesława Bończy-Tomaszewskiego, który przedkładał mechaniczne obrazowanie zagadnień metafizycznych nad subtelne wywiedzenie ich z doczesnego tła⁷². Stefania Zahorska z „Wiadomości Literackich” dała wyraz zapiekłemu krytycyzmowi, którego motywy – zdaniem Elżbiety Ostrowskiej – wynikały z kulturowego mechanizmu „famiaryzowania Innego”⁷³. Zahorska, zaślepiona metodą czytania obcego dzieła jako jedynie wariantu „naszego” utworu, porównywała film z *Dziadami*, *Nie-Boską komedią*, utworami Stanisława Wyspiańskiego, obra-

zami Artura Grottgera, Jana Matejki, Władysława Podkowińskiego i formułowała krzywdzące zarzuty:

pozostawia po sobie mdły osad patetycznego kiczu, [...] wszystkie tradycje, na których się oparł, nie doprowadziły do ani jednej naprawdę dobrej sceny. [...] poziom filmu jest niski [...] odkrywa pewną przeciętną i szablonową strukturę wyobraźni⁷⁴.

Traktując dualizm świata mistycznego i realnego jako wyłączną domenę polskiego romantyzmu, Zahorska nie dostrzegала nie tylko uniwersalności tego motywu w kulturze, ale też istotnej tradycji modernizmu rosyjskiego, z którą związany był An-ski, i nawiązań do inscenizacji Habimy. A o reżyserze miała wyrobione zdanie: już na początku lat 30. nazwała go „wstydem polskiego kina”⁷⁵. Bliższy obiektywnej oceny okazał się Jerzy Toeplitz, który napisał po latach, że *Dybuk*:

wszedł dziś do kolekcji klasyków filmowych, reprezentuje bowiem bezspornie najwyższe osiągnięcie artystyczne w produkcji filmów w języku żydowskim, realizowanych przez polską kinematografię⁷⁶.

Atak na estetykę i problematykę *Dybuka* powtórzył się w retoryce Franka Nugenta po amerykańskiej premierze 27 stycznia 1938 roku w Continental Theater w Nowym Jorku⁷⁷. Jednak był to głos odosobniony. Film utrzymywał się na ekranie przez 7 tygodni i poświęcono mu więcej recenzji niż wcześniejszym produkcjom jidysz z Polski, także w takich pismach, jak „Time” czy „Newsweek”. Irene Thirer pisała, że trafił na listę filmów koniecznych do obejrzenia dla każdego, kto ceni niezwykle i wyjątkowe kino, jako najlepsza, wywierająca silne



**Dawno oczekiwana
premiera !!!**
KINO dźwiękowe „Goplana”
w BRZOZOWIE

wyświetla

Już

we środę dnia 5 paźdz. 1938 o godz. 8 w.

we czwartek d. 6 paźdz. “ o godz. 8 w.

w piątek dnia 7 paźdz. “ o godz. 8 w.

Wielką legendę dramatyczną p.t.

„DYBUK”

wg. Sz. An-skiego

W gł. rolach: Dina Halpern, Abraham Morewski, Lila
Liliana, Leon Libgold, A. Samberg, M. Lipman, M. Bożyk i inni

Reżyseria: Michał Waszyński kier. art. Andrzej Marek

„DYBUK” - to wędrówka dusz zakochanych!

„DYBUK” - to porywająca siła i świeżość scen miłosnych!

„DYBUK” - to zwycięstwo duszy nad naturą!

„DYBUK” - to dramat o miłości silniejszej od śmierci.

Wszyscy jak jeden mąż powinni zobaczyć ten przepiękny film!

3 ul. Słowackiego 11, Brzozów

Za Zarząd Kina
Franciszek Antkowski

wrażenie produkcja o niewątpliwych walorach muzycznych. I kończyła recenzję:

Nie ma znaczenia, jaka jest Twoja religia czy narodowość, polecamy Ci *Dybuka* jako prawdziwie godne obejrzenia osiągnięcie filmowe⁷⁸.

Herbert Cohn głosił:

Znajdujemy i akceptujemy w filmowej wersji *Dybuka* jeden z najbardziej poruszających dramatów, które kiedykolwiek chcielibyśmy oglądać⁷⁹.

Film – przez autora recenzji w „Jewish Daily Forward” nazwany „prawdziwym skarbem”⁸⁰ – nie pozostawiał nikogo obojętnym. Szyderczy ton formułowanej z pozycji pseudowyzszej kultury recenzji Nugenta, który kpil z aktorów, grających jakby „zaangażowali w to własne dusze” i z „zapomnianych doktryn, przesądów i strachów”⁸¹, mógłby wypływać z ostentacyjnego braku zainteresowania religią. Jednak w przededniu wybuchu drugiej wojny światowej lekkość, z jaką Nugent naigrawał się z prezentowanego w *Dybuku* „obrazu przebijającego bólem znużenia poszukiwaniem wiecznego pokoju przez ludzi ledwie trzymających się ziemi, dającego wgląd w absurdalne zawilóści, które są przerostem zwykłej wiary”⁸², wpisywała się zło-wieszczco w kontekst hitlerowskiej obsesji czystości rasy i kultury. Znamienne, że ton Nugenta współgrał z opinią Josepha Goebbelsa z lutego 1942 roku, że film ten – jako wyraz żydowskiej propagandy – wywiera dokładnie przeciwne wrażenie:

jak niewiele Żydzi wiedzą o sobie samych i jak słabo zdają sobie sprawę z tego, co jest odpychające dla nie-Żyda, a co nie⁸³.

Dzieło, którego istotą było przekraczanie barier, przenoszące opowieść osadzoną w realiach żydowskiego folkloru i wierzeń poza granice izolujące tę społeczność, także ku innemu odbiorcy, pozwalając mu rozpoznać jej uniwersalną ośnowę, budziło niepokój nazistowskiego propagandzisty. Film rozszerzał horyzont odbiorczy nie tylko poprzez przelamywanie utartych konwencji estetycznych, ale przede wszystkim jako wyraz aspiracji zobrazowania dążeń ku temu, co niepojęte, nienazwane – niepodległości duchowych poszukiwań. Poeta i krytyk filmowy Parker Tyler, doceniając głęboki artystyczny wyraz *Dybuka*, pisał:

cudowny anachronizm [...] jedno z najbardziej poważnych świadectw mistycznych sił duszy, które wyobraźnia kiedykolwiek przeniosła na taśmę filmową⁸⁴.

Między ekspresjonizmem a liryzmem

SCENOGRAFIA *DYBUKA*, zaprojektowana przez Rotmila i Norrisa, przelamuje czysto filmową tendencję do traktowania oświetlenia jako najważniejszego elementu inscenizacji⁸⁵ i nawiązuje do teatralnych realizacji dramatu. Popularni w międzywojniu autorzy dekoracji stworzyli projekt, który przez zestawienia barwne i kanciastość form zachowuje groteskowo-ekspresjonistyczny wyraz, a zarazem wpisuje się w bujną linię plenerów okolic Kazimierza. Splatają się w nim inspiracje awangardową koncepcją Wachtangowa z tradycyjnymi wyznacznikami urbanistycznymi sztétlu i specyfiką otaczającego go krajobrazu. Sukces oprawy scenograficznej polega na tym, że jej autorom udało się twórczo wyzyskać naturalne czynniki plastyczne przestrzeni, w której rozgrywała się fabuła. Wykorzystali ekspresjonistyczną krzywiznę domostw; układ miasteczka, którego centrum jest plac z bożnicą i otaczanym czcigrobem narzeczonych zamordowanych w czasie pogromu; realistyczny detal bogatego wnętrza domu Sendera i malowniczość cmentarza położonego na peryferiach sztétlu. Istotne jest

też, że żydowski topos miasteczka – jako przestrzeni zamkniętej i ostoi tradycji, scalającej czynnik urbanistyczny, społeczny i sakralny – stał się jednym z fundamentów tej inscenizacji⁸⁶.

Innymi elementami, zaczerpniętymi z topiki kabalistycznej, które kształtują plastyczny wyraz filmu, są Księga i Światło. Obraz rozwierającej się Księgi (modelową realizacją tego toposu jest *Biblia*), nad którą lśnią świece w kandelabrze, rozpoczyna *Dybuka*, stając się znakiem snutej opowieści i jej mistycznych odniesień – jako symbol Prawa, którego przestrzeganie bądź odstępstwo od niego jest siłą sprawczą zdarzeń. Motyw ten spleta



się w ujęciu kłamrowym kończącym film z motywem Światła; jego źródło gasi Meszuach, a następnie wraz z ostatecznym rozwiązaniem losów bohaterów zamyka się Księga, z której płynęło przesłanie opowieści. Symbolika dwóch ujęć, jako zewnętrznej ramy kompozycyjnej, znajduje potwierdzenie w kabalistycznej wykładni:

Z liter alfabetu hebrajskiego i ze światła został stworzony świat. Słowo (litera, pismo) i światło tworzą jedną całość stwórczą, kreatywną. Stąd mówi się o Księżdzie blasku⁸⁷.

Zarazem ów motyw sygnalizuje źródło kultury żydowskiej, którym było słowo, i zwiastuje, że wraz z rozwojem teatru oraz kina jidysz stawała się ona również kulturą obrazu.

Silniejszym z dwóch źródeł estetyki ekspresjonistycznej *Dybuka*, przez Gertrud Koch określonego jako „mroczny poemat Waszyńskiego”, jest inscenizacja *Habimy*, słabszym zaś – dokonania niemieckiej ekspresjonistycznej szkoły filmowej, które „uwidaczniają się w scenach z łodzią i burzy”⁸⁸. Trudna do zweryfikowania informacja o współpracy młodego Michała Waszyńskiego z Friedrichem Wilhelmem Murnauem (prawdopodobnie przy realizacji filmu *Phantom* z 1922 roku) prowokuje do poszukiwania w adaptacji dramatu An-skiego śladów inspiracji inscenizacyjnymi koncepcjami tego twórcy, słynącego z formalnego nowatorstwa. W *Dybuku*, podobnie jak w *Nosferatu – symfonia grozy*, plenery zostały wykorzystane jako realistyczne tło dla nadnaturalnych zdarzeń. Sięgający źródeł romantycznych obraz demonicznej dwoistości, powracający w wizjach nie tylko Murnaua, ale i innych ekspresjonistów niemieckich, fatalizm w przedstawianiu ludzkich losów oraz upodobanie do motywu śmierci splecionego z wątkiem melodramatycznym, zaznaczają się również w filmie Waszyńskiego. Należy jednak

pamiętać, że wszystkie wspomniane elementy stanowią konstytutywne składniki rzeczywistości przedstawionej w pierwowzorze literackim *Dybuka*.

Hipotetyczna współpraca młodego praktykanta z Polski z Murnauem zdecydowanie nie doprowadziła w jego późniejszej twórczości do prób kalkowania mrocznych obrazów, powielania posępnej tematyki czy nachalnego, odtwórczego wykorzystywania ekspresjonistycznej poetyki grozy. To, co wydaje się łączyć filmowe wizje Murnaua z rzeczywistością przedstawioną w *Dybuku*, polega raczej na zbliżonej do ekspresjonistycznej *Stimmung*, umiejętnie wykreowanej aurze niesamowitości, wydobywanej półcieniami i kontrastami plastycznej kreacji sztetlu, spowitego nimbem metafizycznej tajemnicy, otwarciu realistycznej przestrzeni na wymiar duchowy, sakralny.

Inspiracja przedstawieniem Wachtangowa nie polegała także na prostym powtórzeniu w scenografii perspektywicznych skrótów deformujących rzeczywistość, ale raczej na wygrywaniu czerni i bieli. W obu inscenizacjach, zarówno teatralnej – Habimy, jak i filmowej, znaczącą rolę pełnią przypisane postaciom kostiumy w kontrastowych barwach. Kolory stroju protagonistki w filmie wpisano w odmienną symbolikę scen. Na tle szarości określającej kondycję masy biedaków wyróżnia się samotna biel sukni Lei, która jaśniej też w finałowej scenie mistycznych zaślubin. Natomiast w sekwencji *Heremu* skryte pod czarnym płaszczem ciało Lei, łączące kochanków, tkwi samotnie w środku synagogi, osaczone przez złowrogie figury w białych kitlach i talesach. Skrajne barwy – czerń i biel – doskonale odpowiadają postaciom tragicznym – Chonenowi i Lei, wydobywając z realistycznego modulowanego szarością tła ich indywidualny dramat, nadając mu wymiar ponadczasowy, archetypiczny.

Koncepcja plastyczna opiera się na bogactwie relacji ukaziwanych wycinków rzeczywistości: przez konkret, naturalizm, autentyzm podkreślający refleksję moralną i obserwację społeczną oraz przez kreację, grozę i liryzm związane z kontekstem metafizycznym. Romantyczna ikonografia kształtuje diegetyczną przestrzeń scen na cmentarzu, oswajając element irrealny i uwalniając od poręcznego sztafażu horroru. Filmowa rzeczywistość jest uprawdopodobniona przez etniczne realia, odbija też pejzaż duchowy bohaterów – relację człowieka wobec transcendencji. Malownicze plenery służą nie tylko zawieszeniu opowieści w dość sielskiej przestrzeni, ale i jej ulirycznieniu; w czym walory krajobrazowe współgrają z czynnikiem muzycznym (scena na wzgórzu, kiedy Nisan śpiewa fragment *Pieśni nad pieśniami*). Zabiegi te nie czynią jednak filmu naiwnie sentymentalnym, oleodrukowo szablonowym.

Siła lirycznego wyrazu płynie z doskonałości formy, która nie tylko stanowi źródło spójnej muzycznej koncepcji *Dybuka*, ale jest też swoistym katalizatorem fabuły⁸⁹. Przesłanie *Pieśni nad pieśniami* przenika cały film. Towarzyszy rozwojowi wypadków od sceny na wzgórzu, nadającej wymiar metafizyczny przysiędze przyjaciół. Egzegeza, zgodnie z którą *Pieśń nad pieśniami* uznano za alegorię *unio mystica* Narodu Wybranego i boskiego Oblubieńca, sięga czasów przed II w. n.e. Częste odwołania w filmie do tego ogniwa *Tory* winny być interpretowane nie tylko jako wyraz afirmacji miłości mężczyzny i kobiety, ale właśnie w teologicznym kontekście związku Boga i Izraela⁹⁰. Scena połączenia dusz kochanków – rozwiązanie dramaturgiczne jako konsekwencja osadzenia opowieści w tradycji chasydów – może być odczytana w nawiązaniu do istotnego celu ich religijnych praktyk: mistycznego zjednoczenia, zaślubin z Najwyższym.

Koncepcja wybitnego kompozytora Henocha Kona wynikała ze świadomości, że *Dybuk* powinien nieść efekt harmonijnego współgrania polifonicznych elementów struktury. Zdając sobie sprawę z roli słowa w adaptacji, o mocy zarówno stwórczej, jak i degradującej (przysięga przyjaciół, przyzywanie szatana przez Chonena, klątwa *Herem*), wybrał on element literacki – biblijny przekaz *Pieśni nad pieśniami* jako kanwę kompozycji. Kon wyznawał:

Muzykę do tego tematu (już) skomponowali Joel Engel (*Dybuk* w Habimie) i Lodoviko Rocca (opera *Dybuk*), wobec czego muszę wziąć się mocno w garść, żeby sprostać w konkurencji z takimi wielkimi kompozytorami. Do pisania tej muzyki przystąpiłem jak do świętości. [...] przestrzegam jednolitości stylu, aby nie wkraść się obcy ton. W ciągu całego mego życia nie pracowałem z aż tak wielkim poświęceniem jak obecnie⁹¹.

Urodzony w rodzinie chasydzkiej Kon doskonale wyczuwał nośność materiału folklorystycznego i zrównoważył indywidualne partie wokalne, oparte w istotnej mierze na fragmentach *Pieśni nad pieśniami*, motywami wpisanymi w chasydzką tradycję w tanecznych scenach zbiorowych. Jeden utwór w żartobliwej konwencji, nawiązujący do motywów folklorystycznych, wykonał Maks Bożyk, który po latach wystąpił w muzycznym filmie *Catskill Honeymoon*. Kon, by osiągnąć wysoki standard wykonania, zaprosił też do współpracy Gerszona Sirotę, słynnego *hazzana* – pierwszego kantora Wielkiej Synagogi w Warszawie. Śpiewak znany w Europie i USA, nazywany „królem kantorów”, „żydowskim Caruso” – znakomity tenor o wielkiej sile i słodczy głosu, mistrz koloratury, porywająco wykonał rytualne pieśni. Kompozytor powierzył też partię wokalną Lili

Lilianie, która zaprezentowała doskonały silny głos. Dlatego zapewne Hoberman mylnie przypisuje jej główną rolę w filmowej wersji opery *Halka* (1937). Liryzm pieśni *Farlangen* (*Tęsknota*) w wykonaniu Liliany, która przejmująco wyraziła głęboki żal, osierocenie po stracie ukochanej osoby, zainspirował współczesną artystkę Ewę Sicular do stworzenia nowej safickiej aranżacji (1997).

Układy taneczne przygotowała Judyta Berg, niezwykle utalentowana tancerka i choreograf. Stały się one kulturową ikoną. *Taniec śmierci* z Leą jest jednym z najbardziej przejmujących, doskonałych przedstawień tego motywu, które weszło do muzeum filmowej wyobraźni. Berg studiowała ekspresjonistyczny nowoczesny taniec w Berlinie u Mary Weigman i potrafiła interesująco przetworzyć awangardowy wzorzec scenicznego ruchu Habimy. Udało się jej stworzyć choreografię, która jest pełnym energii połączeniem ekspresjonistycznych tendencji ze specyficznym sposobem poruszania się, autentycznymi gestami wywiedzionymi z korzeni rytualnych tańców chasydzkich, pozwalających na osiągnięcie mistycznej ekstazy i wspomagających odczytywanie woli Boga.

Opracowała ona sekwencje *freylekhs* (tańca w kręgu), któremu oddają się chasydzi na wieść o zaręczynach Lei, i *patsh-tants* (tańca z klaskaniem) – wykonywanego przez bogate kobiety podczas zaślubin. Feliks Fibich, mąż i przez 50 lat sceniczny partner Judyty Berg, twierdzi, że w początkowo intuicyjnie tworzonym przez nią stylu, następnie wspólnie wypracowywanym, istotnym elementem była opozycja, której źródło dostrzega w skrajnych nastrojach żydowskiej duszy – radości i smutku, w przeciwstawieniu fizyczności ciała i duchowości⁹². Wyraża się ona w chasydzkim tańcu na ugiętych kolanach, które następnie są prostowane, i w używaniu podczas tanecznego ruchu rytualnego paska (*gartel*), który separuje cielesne od spi-

rytualnego i dzieli ciało dążące w sprzecznych kierunkach. Stąd w stylu Judyty Berg antynomia ruchu. Feliks Fibich podkreśla: „Odkryliśmy opozycję w ciele. Więc kiedy ramiona wędrują w jedną stronę, głowa zwraca się w przeciwną”⁹³. Tak też tańczą chasydzi w *Dybuku*, przemykając przez kadr w wirującym, pogmatwanym ekstатыcznym kręgu. Połączeni ramionami mężczyźni odwracają głowy to w jedną, to w drugą stronę, wciąż zmieniając kierunek, w którym dążą.

W sekwencjach *Tańca z biedakami* i *Tańca żebraków* poprzez schematyczne, przesadne, zrytmizowane gesty zaznacza się wy-



rażnie element ekspresyjny. W pierwszym z nich bezwolne ciało Lei miotane jest w kłębiącym się, gęstym nurcie wyciągniętych rąk tancerzy. Owa koncentracja kadru raczej na dłoniach niż twarzach tańczących oddaje istotę ich gestu, naznaczonego pożądaniem dostatku, młodości i piękna (we wcześniejszej sekwencji oni też łapczywie wyciągali ręce po jałmużnę)⁹⁴. W *Tańcu żebraków*, przechodzącym w *Taniec Lei ze śmiercią*, ważnym czynnikiem jest kanciastość ruchów⁹⁵, mozolnie człapiących bezkształtnych ciał. Doskonale wyraża się w nim istota egzystencjalnego przekazu z *Koheleta* (jako wprowadzenia do tej sekwencji) o daremności ludzkiego trudu.

Gabriella Safran przypomina, że An-ski przez zestawienie weselnych tańców i *dance macabre* wyraził sięgający średniowiecza aszkenazyjski obyczaj, w którym przez antynomię radości życia i śmierci objawia się triumf jednego nad drugim⁹⁶. Wyszukany, tajemniczy *Taniec ze śmiercią* autorka choreografii oparła na opisie zasłyszonym od swej babki. Szczególnie zachwyca gestyka, którą posłużyła się kreując rolę śmierci. Jej ciało, odziane w powłóczysty, obszerny pasiasty strój, faluje i tchnie jakąś niezmierną siłą. W płynnych i władczych ruchach tancerka-śmierć wyciąga ramiona w stronę Lei, przywołuje ją i zagarnia. W budzącym lęk kredowym obliczu narzeczona rozpoznaje rysy ukochanego, co oddano w rytmicznych zbliżeniach twarzy: Lei i ukazywanej techniką przenikania twarzy Chonena w wizerunku śmierci. Zarazem liryczny i ekspresyjny w swym wyrazie *taniec* kończy wywiedzenie z kłębiącego się tłumu samotnej Lei, uwieszona w geście afirmacji na szyi tancerki-śmierci jak na oblubieńcu. „Breughłowska”, jak nazwał ją Hoberman, choreografia jest przejmująca, esencjonalnie znamienna dla całego stylistycznego efektu, jaki wywołuje *Dybuk*. Autor *Bridge of Light* podkreśla rolę Judyty Berg: „Można by sobie życzyć, aby to ona wyreżyserowała cały film”⁹⁷.

Pogranicze doczesności i transcendencji

NIE MOŻNA INTERPRETOWAĆ *DYBUKA* w oderwaniu od chasydyzmu, który od połowy XVIII wieku wpływał na judaizm w Europie Wschodniej⁹⁸. Mistyczny ruch, podkreślający znaczenie ekstazy religijnej i dążność do wglądu w sferę zjawisk nadprzyrodzonych, wspierał się na egzegezie ksiąg Kabały⁹⁹. Przywódcą społeczności chasydzkiej był cadyk – postać charyzmatyczna, pełniąca rolę łącznika między przeszłością a teraźniejszością, nauczająca i prowadząca zbiorowość ku Bogu. Rozważając filmową kreację świata w *Dybuku* trzeba pamiętać, że: „w chasydzkim rozumieniu wszechświat winien być traktowany jako jeden, dążący do zjednoczenia i wychwalany jako świadectwo Boga”¹⁰⁰. Königsberg, przywołując teorię kabalisty Mojżesza Kordovero (XVI w.), głoszącą, iż wszystko powstało z niepoznawalnego Boga (*Ein Sof* – Nieskończony, Nieograniczony) i całość stworzenia napelniona jest boską siłą, podkreśla, 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 śmierci¹⁰¹.

Obraz świata w *Dybuku* posiada wszystkie te cechy, które przenikają się w układzie dychotomicznych elementów, dając efekt pełnej zjednoczonej rzeczywistości filmowej. Nie można więc zgodzić się z opinią Richarda Marienstrasa, zgodnie z którą akcję osadzono w nierzeczywistej przestrzeni charakterystycznej dla bajki lub mitu, gdyż takie założenie oznaczałoby zawężenie pola interpretacji do gry kulturowymi konwencjami, zanegowanie realiów sztetlu i jego metafizycznego podglebia¹⁰². Niewątpliwym osiągnięciem było wykreowanie przesyconego pierwiastkiem duchowym świata, w którym dokonuje się to, czego człowiek pragnie i czego się lęka; skonfrontowanie widza ze stawianymi w odwołaniu do świadomości religijnej pytaniami o sens egzystencji i miejsce, jakie zajmuje w niej śmierć – wydarzenie pograniczne otwierające się na dwa porządki: doczesny i transcendentny. Waszyński usiłował oddać środkami filmowymi nastrój przelamujący melodramatyczny banał, a rys folklorystyczny, etnologiczny, obyczajowy, podporządkował wymiarowi duchowemu. 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, straconych nadziejach, może też być traktowane jak epitafium dla przenikniętego chasydzkimi wierzeniami świata sztetlu, który uległ zagładzie¹⁰³.

Pogranicze nie występuje w *Dybuku* w ujęciu geograficznym ani jako formuła określająca transkulturowość, gdyż – zgodnie z koncepcją Abrahama J. Heschela – Żydzi Aszkenazyjscy 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 formy¹⁰⁴.

W *Dybuku* wykreowano właśnie taką wizję osobnej, zamkniętej rzeczywistości; stworzono obraz środowiska, dla którego członków „światem” są współbracia w wierze. Religijność stanowiła jednak 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 strachu¹⁰⁵.

Richard Marienstras podkreśla, że film utrwała wrażenie, iż „rytuał, Bóg i księgi mogły organizować życie ludzkie”¹⁰⁶. Znajdowało to wyraz już w porządku kodeksu żydowskiego prawa *Szulchan Aruch* (XIV w.), zgodnym z codziennym tokiem zajęć, poczynając od porannego wstawania, a kończąc na wieczornej modlitwie. Źródłem „religijności egzystencjalnej” była – zdaniem Martina Bubera – Kabała, która jako etos chasydyzmu służyła przenikaniu do powszedniości treści duchowych¹⁰⁷. Według *Zoharu* spełnianie *micwot* (przykazań bożych, będących rodzajem wytycznych, obejmujących wszystkie dziedziny aktywności) 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 utrzymać *Sitra Achra* w ryzach i zachować harmonię we wszechświecie¹⁰⁸.

Natomiast zgodnie z koncepcją Izaaka Lurii Aszkenazego (XVI w.), naczynia (*kelim*) mające pomieścić boskie światło wysyłane podczas procesu stwarzania, popękały, zamykając jego iskry w swych skorupach jak w pułapce i konieczne było wysłanie światła restytucji. Jednak restytucja (*tikkun*) nie została dokończona i zadaniem człowieka jest uwalnianie uwięzionych iskier światła przez wypełnianie *micwot* z intencją mistyczną.

Gdy każdy spełni swe własne zadanie *tikkun*, wtedy świat osiągnie stan harmonii kosmicznej i zaświta wiek mesjański. Tylko że człowiek nie wywiązuje się ze swego zadania restytucji i dlatego ulegnie po śmierci ponownemu wcieleniu, reinkarnacji, aby móc kontynuować pracę nad *tikkun*¹⁰⁹.

Zgodnie z koncepcją *micwy*, zawierającą pojęcie nagrody i kary w życiu pozagrobowym, cnotliwy zasługuje na rozkosze Ogrodu Edenu, a grzesznik na Gehinnom – piekło i czyściec. Wyobrażeniom tym od wczesnego średniowiecza towarzyszyła silna wiara w transmigrację dusz (*gilgul*) – wyraz idei wielokrotnego zmartwychwstania¹¹⁰. Zgodnie z nią nie dość święta dusza realizowała po śmierci niespełnione powołanie, na zmierzającej ku Bogu drodze reinkarnacji, pod postacią zwierzęcia, a nawet rośliny. Gdy wcielenie nie było możliwe, zmuszona była wędrować, aż znalazła czasowe schronienie w ciele osoby żyjącej. Ta kwestia stała się kanwą utworu Anskiego. Uzasadnione jest więc odwołanie, w toku interpretacji działań bohaterów *Dybuka*, analizy ich powiązań i roli śmierci w roz-

woju zdarzeń do kabalistycznej koncepcji transmigracji dusz, teodycei, motywów eschatologicznych. Abraham J. Heschel przekonuje, że w świecie Żydów Aszkenazyjskich pospolite spletało się ze wzniostym:

Idealy stały się ludowymi zwyczajami, a Boskie nakazy – ludzką troską. To, co najbardziej odległe, stało się bardzo intymne, bardzo bliskie¹¹¹.

Poszukiwania duchowe sięgać miały wyżej niż to, co dane, doczesne, gdyż etyka chasydzka nie знаła możliwego do określenia, kompromisowego *constans* doskonałości.

Formuła pogranicza zakłada wzajemność; sferę „pomiędzy” określa relacja sąsiadujących porządków doczesności i transcencji. Istotnym kontekstem jest fundamentalne dychotomiczne rozróżnienie teologii żydowskiej:

W judaizmie mamy do czynienia ze sprzecznością dialektyczną pomiędzy immanencją i bliskością Boga oraz jego absolutną transcencją¹¹².

Codziennosc społeczności chasydzkiej wynikała z zakładanej obecności pierwiastka boskiego w stworzeniu i zarazem głębokiej potrzeby połączenia z nieodgadnionym Absolutem. Stąd też śmierć jednostkowa, integralny element egzystencji, została ukazana w filmie jako wydarzenie łącznik, które stanowi moment przejścia z jednej sfery do drugiej. Świat *Dybuk*a charakteryzuje formuła harmonii w ruchu, która oznacza bezustanną otwartość, ciężenie, wychylenie ku transcencji. Punktem wyjścia dla rozwoju zdarzeń jest wizja rzeczywistości, którą znamionuje dążenie do pełni, oznaczającej przenikanie się wymiaru materialnego i duchowego, co znajduje szczególny wy-

raz w kreacji przestrzeni. Sąsiadujące w scenografii elementy sakralne i świeckie: rynek – miejsce targów i spotkań, wokół niego liche chaty mieszkańców Brynicy i znajdujący się w centrum symboliczny grób narzeczonych¹¹³; bożnica, w której zgodnie z ludową wiarą modlą się nocą grzeszne dusze; cmentarz, z którego przywołać można zmarłych, i dostatnie domostwo Sendera, gdzie zwykły stół staje się w Szabat poświęconym ołtarzem, służą uwypukleniu związków dwóch porządków – doczesnego i transcendentnego.

Filmowe wyobrażenie materialnego świata prześwietlane jest refleksem płynącym ze sfery nadprzyrodzonej. Kreując rzeczywistość otwartą na oddziaływanie tajemniczych irracjonalnych sił, wykorzystano grę światłocienia, inscenizację plastyczną zamkniętych przestrzeni. Symboliczną rolę odgrywają także elementy natury, pejzaż. Funkcję odrealniającą pełni ekspresjonistyczny nadmiar linii krzywych – tak w architekturze, jak i w krajobrazie. W naturalnych plenerach rozgrywają się niezrozumiałe zdarzenia, oddziałują niewidzialne moce: zwyczajną pokrytą kurzem drogą, to pojawiając się w kadrze, to znikając, wędruje Posłaniec między transcendencją i światem ludzi. Siły natury: ulewa, wiatr, burza, stanowią tło zjawisk paranormalnych. Richard Marienstras przekonuje, że tworzą one przestrzeń magiczną:

[...] stwarzają między niebem a ziemią przestrzeń duchów, w której żywi mogą rozmawiać ze zmarłymi, gdzie obietnice kiedyś dane wiążą nieubłagane dzień dzisiejszy, gdzie moce nadziemskie ukazują się z zadziwiającą wiarygodnością¹¹⁴.

Reżyser, konsekwentny w kreowaniu irrealnej atmosfery przenikającej rzeczywistość doczesną, nie korzystał z nadmiaru

atrybutów fantastyki i grozy, dążąc raczej do zobrazowania doświadczenia mistycznego. Abraham J. 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 rzeczami¹¹⁵.

Związki porządków doczesnego i transcendentnego ujawniają się szczególnie w wymiarze czasowym; wpisana w czas sakralny egzystencję formuje rytm religijnego rytuału. *Dybuk* ukazuje życie społeczności chasydzkiej, której członkowie niczego nie pozostawiają przypadkowi. Osadzenie zdarzeń w kontekście świąt religijnych pozwala na uzasadnienie działań bohaterów motywacją metafizyczną. Przyjaciele składają kluczową dla rozwoju fabuły przysięgę o połączeniu węzłem małżeństwa swych nienarodzonych dzieci w Hoszana Rabba – koniec rozpoczętego z nowym rokiem okresu Sądu Bożego, siódmy dzień święta Sukkot (Święta Namiotów). Scena rozgrywa się w synagodze, podczas modlitwy o plony, co podkreśla wagę przyrzeczenia w obliczu Wszechmocnego. Do pierwszego spotkania Lei i Chonena dochodzi w osiemnaście lat później, również w dzień święty – Szabat, który uważa się za „odbicie Przyszłego Świata w świecie doczesnym”¹¹⁶. W dzień symbolizujący jedność i harmonię według *Zoharu* „dochodzi do małżeńskiego zespolenia męskiego pierwiastka Bóstwa z żeńskim”¹¹⁷, których siły zła nie mogą osiągnąć. Czystość więzi między przeznaczonymi sobie zasygnalizowano w *Dybuku* bez słów, poprzez wymianę spojrzeń nad kielichem wina¹¹⁸.

Kierowane przez Posłańca do wędrującego Chonena ponaglenie (wobec groźby spóźnienia się na Szabat) wynika nie tylko z niebezpieczeństwa niedopełnienia fundamentalnego naka-

zu religijnego, ale i możliwości nieświadomego przeciwstawienia się woli Boga – zainicjowania miłości bohaterów. Zrezygnowanie z narracji opartej na retardacji (opóźnianie ujawnienia źródeł konfliktu) i wybór narracji chronologicznej pozwoliły na budowanie innego rodzaju napięcia niż oparte na zaskoczeniu, a więc na wczesnym wtajemniczeniu i przekonaniu odbiorcy o nadrzędnym metafizycznym uzasadnieniu związku Chonena z Leą. Nieustannie podsycane jest wrażenie, że jego udaremnienie to utrata szansy na osiągnięcie pełni, harmonii. Szczególnie wyeksponowano postać Pośłańca sfery pozaziemskiej. Niejasny, trudny do zdefiniowania jest status przewodnika poruszającego się w sferze pogranicza doczesności i transcendencji, anioła wcielonego w ziemską powłokę, którego istnienie przekracza ramy czasowe i przestrzenne. Mieszulach o kamiennym nieobecny wyrazie twarzy uosabia przeznaczenie, przypomina – niczym chór w greckiej tragedii¹¹⁹ – że nic, co ludzie postanowią, nie może być niezgodne z wolą Boga. Jego pojawienie się może wpłynąć na postawę bohaterów, pozbawiony jest jednak możliwości działania i jego ingerencja ogranicza się do napomnień, co podkreśla tajemnicę związku woli człowieka i boskich planów.

Wizję rzeczywistości, opartą na przenikaniu się dwóch porządków i dążności do osiągnięcia jedni w Bogu, zaburza złamanie przez Sendera danej przed laty obietnicy (w wymiarze religijnym – zaniechanie obowiązku *micwy*), co pociąga za sobą niesławną śmierć Chonena. Intryga miłosna wydaje się wzniecającą pożar iskrą, jednak właściwą przyczyną nieszczęśliwych losów pary oblubieńców, a w konsekwencji konfliktu w sferze pogranicza doczesności i transcendencji, jest grzech ojca Lei. Sender, początkowo prezentowany jako bogobojny Żyd odwiedzający cadyka, przechodzi metamorfozę zasygnalizowaną przez dramatyczny skrót sekwencji liczenia pieniędzy. W to-



ku dalszego rozwoju fabuły *constans* konstrukcji postaci za-
twardzalego grzesznika, zaślepionego przez pragnienie po-
mnażania majątku, jest przyczyną tragicznych losów pary za-
kochanych. Zaniechanie Sendera ma znaczenie dla utrzymania
kosmicznego porządku, bo według tradycji żydowskiej w ta-
kim odniesieniu winien być rozpatrywany sakralny związek
mężczyzny i kobiety – nie jako połączenie dwóch różnych istot
w stanie równowagi, ale jako zjednoczenie dwóch w jedną,
stworzenie całości¹²⁰. Stąd wymiar duchowy cielesnego związ-
ku, dokonującego się w obliczu Boga, który pozwala na ciągle
odradzanie się życia poprzez uświęcony akt prokreacji¹²¹. Zjed-
noczenie to ujmowano w literaturze kabalistycznej i chasydz-
kiej jako *yihudim* – stan pełni Boga i *Shekhiny* pierwiastka żeń-
skiego boskości, poprzez który objawia się obecność Boga
w świecie¹²². *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
w konsekwencji decyzji Sendera; ludzkie sumienie staje się
źródłowym obszarem rozstrzygnięć znaczących dla przebiegu
akcji.

Obrazy śmierci w *Dybuku*

Wizja rzeczywistości wykreowanej w filmie Michała Ważyńskiego nosi znamiona, które pozwalają na odczytanie jej jako metafory.

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 żywych¹²³.

Obrazy umierania, wątki zmarłych i ich relacji wobec śmiertelników zostały wkomponowane w doczesną strukturę rzeczywistości filmowej. Epizodyczne ujęcie w prologu nagłej śmierci Nisana i relacjonowana tylko śmierć matki Lei powodują, że ciężar wypełnienia obietnicy złożonej przed laty spoczywa na Senderze. Uprzedzając właściwy tok akcji rozwijającej perypetie pary zakochanych, śmierci te nie mają znamion zdarzeń, które naruszają kosmiczny porządek. Wątek śmierci narzeczonych zamordowanych przez kozaków pod *chuppą* (ślub-

nym baldachimem) podczas pogromu służy antycypacji nieszczęśliwych losów bohaterów, a ich symboliczny grób w centrum świeckiej przestrzeni miasteczka określa wyjątkowy status patronów związku Chonena i Lei. Bohaterka *Dybuka*, bezradna wobec ludzkich działań, zwraca się podczas ślubu z niechciany narzeczonym właśnie do tej pary z prośbą o interwencję z zaświatów.

Pierwszym zdarzeniem, które jako efekt złamanej przysięgi Sendera burzy stan równowagi między sferą doczesną a transcendencją, jest śmierć Chonena. Umiera on rażony przez niezemskie moce, ukarany za próbę stworzenia złota przy pomo-



cy magicznych praktyk. Bałwochwalstwo, sprzymierzenie z szatanem (modyfikacja motywu faustowskiego) pociągają za sobą karę. Śmierć jest konsekwencją odstąpienia od Boga. Działanie w celu osiągnięcia bogactwa, które pozwoli połączyć się z ukochaną, wzorowane jest na postawie Sendera i powoduje, że za pozbawiającą Chonena pośmiertnej egzystencji¹²⁴ niesławna śmierć odpowiada niedoszły teść. Dlatego to on słyszy od rebe Azriela oskarżenie o pozostawienie najlepszego przyjaciela bez imienia, spadkobiercy i bez modlitwy kadisz¹²⁵. Dramaturgię umierania Chonena, wzmocnionego nielicznymi efektami specjalnymi, zbudowano wykorzystując ekstatyczność, konwulsyjne gesty i porażającą tragizmem ekspresję słowną. Widz od początku sceny, przeplatanej z ujęciem tańca chasydów świętujących zaręczyny Lei, poznaje sens złowróznej konfrontacji obrazów.

Tragiczny finał próby powstrzymania nieprzychylnego jeżybotnikowi wyboru inicjuje cykl zdarzeń, w których odzwierciedlają się relacje świata żywych i umarłych, warunkowane zaburzeniem równowagi porządków: doczesnego i transcendentnego. Celem wysiłków Chonena jest realizacja Bożego planu, ale droga, którą wybiera (sprzymierzenie z szatanem), oddala go od Boga. Demon nie przywraca mu oblubienicy, na czym, prócz różnicy intencji, polega modyfikacja wątku faustowskiego. Zjednoczenie okaże się możliwe przez boską interwencję, w której pośrednikami staną się wysłannicy zaświatów – zmarli. Przestrzeń kontaktu z nimi to miejsca sakralne – cmentarz, synagoga i ślubna *chuppa*. Po pogrzebie Chonena Lea staje się apatyczna, mentalnie nieobecna. Kameralna, rozgrywająca się w słoneczny dzień, scena zapraszania duszy ukochanego na ślub z innym, mimo wypowiedzianej przez Posłańca groźby wstąpienia dybuka, nie ma znamion grozy. Oszczędna, wyciszona gra Liliany odzwierciedla stan wewnętrznego rozbicia

ści i śmierci¹²⁷. Personifikacja srogiej siły, równającej wszystkich i zapowiadającej nieuchronny kres egzystencji, okazuje się jednak łaskawym pośrednikiem, który pozwala na zbliżenie rozdzielonych kochanków. Otwartość Lei na oddziaływanie transcendentnych mocy, pragnienie zatraty, wspomaga rozpoznanie w wizerunku śmierci twarzy ukochanego. Taniec ten służy wyeksponowaniu dążenia oblubieńców do pełnego zjednoczenia w metafizycznym, kosmicznym sensie. Buduje dramaturgiczne napięcie, zapowiadając zawładnięcie ciałem Lei przez martwego kochanka, czego dopełnieniem jest wizja nadchodzącej z cmentarza duszy Chonena, przeplatana ujęciem zainicjowanego obrządku zaślubin. Ira Konigsberg komentuje tę scenę: „Śmierć wraca, aby osiąść życie”¹²⁸. Napięcie znajduje rozładowanie w przelamaniu bierności Lei; kolejny obraz to kulminacyjny moment przerwania ceremonii ślubnej przez narzeczoną i przemówienia przez nią dybuka. Jego objawieniu towarzyszy silny wiatr, a kończy je ulewa i burza. Elementy natury znów wykorzystano jako wzbogacające obrazy oddziaływania sił pozaziemskich. Mimo iż scena rozgrywa się w miejscu publicznym, przy udziale obserwatorów, symbolicznie wyraża głęboki personalny wymiar relacji łączących świat żywych i umarłych, stanowi ich apogeum. Kluczowy aspekt – połączenie duszy Chonena z ciałem Lei – rozgrywa się 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 prawdziwy.

Nękana przez złe duchy grzeszna dusza znajduje schronienie w gotowym na jej przyjęcie ciele ukochanej. Jednak teoria mistrza Kabaly Izaaka Aszkenazego Lurii – który rozważał proces wstępowania duszy jako wsparcie, umocnienie dla oso-

by zagubionej i nieszczęśliwej, a taką jest Lea – uzasadnia przekonanie o wzajemności relacji. Złączenie skrzywdzonej duszy z ciałem żywego człowieka – *Ibbur* ma szlachetny cel: wypełnienia *micwy* – ratunku, pocieszenia, ujawnienia prawdy, od której zależy ludzkie życie¹²⁹. Zawładnięcie ciałem oblubienicy przez zmarłego jest, w obliczu nieszczęśliwego rozwiązania ich losów, jedyną pośrednią w drodze ku Bogu dostępną formą zjednoczenia. Należy podkreślić unikatowość tak ujętego motywu dybuka, wobec wzorców opowieści hebrajskich i w jidysz z podtekstem seksualnym, o duszach złoczyńców, które władają ciałami zepsutych kobiet¹³⁰. Dybuk nie jest jednak demonem, a jego wstąpienie w ciało, które zapewnia ratunek i wytchnienie



– według Konigsberga – może też być kojarzone z próbą powrotu dziecka do matczynego łona¹³¹.

Sender komplikuje związki sfery doczesności i transcencji, paradoksalnie on też podejmuje próbę przywrócenia równowagi. Jednak jego działanie – przywiezienie córki do cadyka, by uwolnić ją od dybuka, podszyte jest kłamstwem, za co zostaje ukarany – nie otrzyma przebaczenia przyjaciela i straci Leę. Kluczową scenę *Heremu* poprzedza drugi z wątków przywoływania dusz zmarłych z zaświatów. Cadyk, znając źródło konfliktu (złamanie przysięgi, niezgodność ludzkich postanowień z wolą Boską), wzywa Sendera i zmarłego Nisana na Sąd Tory. Przyzywanie jego duszy odbywa się o północy na cmentarzu, a wyrazista aura grozy kontrastuje z intymną, rozświetloną sceną przywoływania przez Leę oblubieńca. Natomiast *dintojrę* ukazano realistycznie, z pietyzmem oddając szczegóły zachowań, gesty, stroje uczestników i zaznaczając obecność duszy przez prosty zabieg uchylania się drzwi, ruchu zasłony. Waszyński przedstawiając próbę kontaktu ze zmarłymi skorzystał z atrybutów, które zabezpieczały przed niepożądanym oddziaływaniem anioła śmierci: krąg (z którego wezwanej duszy nie wolno wystąpić) i białe szaty z talesem zakrywającym twarz. Ujęcia w synagodze – łączące się z sekwencją przysięgi w Hoszana Rabba, symbolizują, że ludzki sąd, mimo iż powołany w imię Boga, może być omylny i sprzeczny z jego wyrokiem. Dusza Nisana nie akceptuje ludzkiej sprawiedliwości, wyrażonej przez rebege Azriela, usiłującego przywrócić zachwianą równowagę. Rozwiązanie konfliktu nastąpić musi w sferze pozaziemskiej; jedynie zgodnie z wolą Boga zbłąkana dusza może opuścić ciało Lei. W pierwowzorze literackim to przesłanie wzmacniają słowa cadyka, 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«¹³². Pierwsza próba uleczenia obu dusz kończy się niepowodzeniem¹³³.

Sposób ukazania zdarzenia, które ma przesądzić o rozwiązaniu dramatycznego konfliktu, sygnalizuje, że przewidziany w ludzkim prawie schemat reagowania na sytuację niezrozumiałą, niemożliwą do racjonalnego rozstrzygnięcia, musi zostać zneutralizowany przez ingerencję czynników pozaziemskich. Ujęcie oparte na ruchu kamery z dołu do góry powoduje deformację ciała i podkreśla emocjonalny stan rebege Azriela, powątpiewającego w słuszność swego działania – użycia kłatwy wykluczającej z grona Izraelitów, której konsekwencją będzie pozbawienie duszy Chonena racji wzniesienia się na wyży-



ny boskości¹³⁴. Groźba zmusza dybuka do ustąpienia, nie doprowadzi jednak do harmonii porządków doczesnego i transcendentnego. Monumentalna scena *Heremu*, ze świdrującym dźwiękiem trąbek, która ma stanowić kulminację dramatycznego napięcia *Dybuka*, przechodzi w niemal komiczną scenę rozgardiaszu, przesyconą nadmiernym ruchem uczestników obrzędu z podekscytowaniem opuszczających synagogę, by przygotować zaślubiny, na przeszkodzie którym już nic nie stoi. Zabieg ten pozwala na kameralne rozegranie scen finałowych filmu i ponowne skoncentrowanie uwagi na parze kochanków.

Poetycko nacechowany, stanowiący literacką aluzję do *Pieśni nad pieśniami*¹³⁵, dialog bezimiennej, wypędzonej w zaświaty duszy, skazanej na niepamięć i oszołomionej obrzędem Lei, prowadzi do mistycznego ślubu rozdzielonych oblubieńców, znajdujących się w dwóch różnych światach. Konigsberg przekonuje: „W *Dybuku* połączenie z Bogiem może być osiągnięte tylko poprzez połączenie z kobietą”¹³⁶. Narzeczona w białej sukni, która odslania się po zsunięciu czarnego płaszcza w geście miłosnego rozwarcia ramion, pragnąc złączenia z wybranym, poddaje się woli Boga. Śmierć Lei, podobnie jak śmierć jej ukochanego, ma miejsce w przestrzeni sakralnej. Jednak scena rozgrywająca się w wolnym tempie, które pozwala wybrzmieć tragicznej tonacji, wymowne wyciszenie bohaterki, kontrastuje z ekspresją, krzykiem, ekstatycznymi ruchami wykonywanymi przez umierającego Chonena. Cicha śmierć Lei, jako moment kojącego przejścia w sferę transcendencji, niesie przesłanie o ostatecznym uwolnieniu pary bohaterów z pęt nieszczęśliwego losu zgotowanego przez ojca dziewczyny. Obraz wyzwolenia duszy, która dąży do połączenia z duszą ukochanego i ziszczania przysięgi, wzmacnia kwestia wypowiedzana przez Posłańca zdmuchującego płomień lampy: „Błogosławiony niech



będzie Sędzia Sprawiedliwy”¹³⁷. Cały przebieg filmowej opowieści, rozgrywającej się na pograniczu dwóch światów, zmierza nieuchronnie do pointy: Bóg okazuje się ostateczną instancją, gwarantem kosmicznej harmonii.

Losy twórców *Dybuka*

TWARZE POJAWIAJĄCE SIĘ W KADRACH FILMU Waszyńskiego odslaniają tajemnicę pasji tworzenia – są utrwalonymi śladami wielu istnień. Koncepcja interpretacyjna, w której *Dybuk* to *kadisz* dla unicestwionego świata sztetu, prowokuje do przypomnienia losów osób zaangażowanych w jego powstanie. Przybliżenie ich nie byłoby możliwe bez niezwyklej serdeczności i pomocy 90-letniego Feliksa Fibicha z Nowego Jorku oraz życzliwości i wsparcia eksperta historii kina jidysz – Romana Włodka. Wnikliwie opisano do tej pory biografię Michała Waszyńskiego¹³⁸, który uciekając przed armią hitlerowską trafił do Taszkientu, gdzie w roku 1941 wstąpił do armii Andersa. Jako kierownik Referatu Foto-Filmowego utrwalił na taśmie filmowej szlak bojowy Polskiej Armii, aż po walki pod Monte Cassino. W roku 1945 zdecydował się pozostać we Włoszech, gdzie poślubił wiekową księżnę, a po jej śmierci stał się bogaty. W roku 1946 nakręcił melodramat wojenny *Wielka droga*, a rok później dramat – *Lo sconosciuto di San Marino* z Anną Magnani w roli prostytutki i Vittorioem De Sicą oraz *Fiamme sul mare*. Był

asystentem Orsona Wellesa podczas kręcenia *Otella*, dyrektorem artystycznym *Quo vadis*, *Rzymskich wakacji* i szefem obsady przy *Bosonogiej contessie* oraz *Aleksandrze Wielkim*. Na przełomie lat 50. i 60. we frankistowskiej Hiszpanii zajmował się produkcją amerykańskich filmów: *Król Królów*, *Cyd*, *Upadek cesarstwa rzymskiego*. Skłonny do autokracji i megalomanii, związany przez lata z partnerem Georgiem Dickmannem, podawał się w środowisku filmowym za polskiego księcia. Mimo dumy z osiągnięcia, jakim był *Dybuk*, któremu zawdzięczał uznanie ważnych osobowości świata filmu, do motywów związanych z kulturą i tradycją żydowską nigdy nie powrócił. W prywatnych zbiorach przechowywał jednak pamiątki, książki w języku jidysz i hebrajskim. Zmarł na atak serca 20 lutego 1965 roku w madryckim jockey clubie i został pochowany we Włoszech.

Tragiczne są wojenne losy obu scenarzystów. Andrzej Marek (ur. 1878 w Warszawie) został kierownikiem artystycznym i reżyserem licznych przedstawień Nowego Teatru Kameralnego w getcie warszawskim. Dbał o wysoki poziom, wystawiał repertuar żydowski w języku polskim i światowe sztuki współczesne. Organizował przedstawienia dla dzieci. W roku 1940 przyjął chrzest, a w marcu 1943 roku działacze podziemia zorganizowali uroczystość na 40-lecie jego pracy twórczej. Podczas powstania w getcie został wywieziony przez Niemców do obozu w Majdanku i według relacji Jerzego Pfefera zginął tam wiosną 1943 roku, zagazowany. Alter Kacyzne (ur. 31 maja 1885 w rodzinie chasydzkiej w Wilnie) był niezwykle aktywnym twórcą międzywojnia (pisarz, dramaturg, eseista, tłumacz, krytyk, fotograf), skupiającym wokół siebie artystyczną bohémę żydowską. Zginął, uciekając z rodziną przed wojskami niemieckimi, zamordowany przez nacjonalistów ukraińskich 7 lipca 1941 roku w Tarnopolu. Ocalałej córce udało się po latach odnaleźć jego zdjęcia, dokumentujące życie codzienne Żydów pol-

skich lat 20. i 30.; pokazano je w 2002 roku na wystawie w krakowskim Muzeum Fotografii.

Dramatyczne były losy Anatola Sterna (ur. 24 października 1899 w Warszawie), poety, prozaika, scenarzysty, tłumacza, współtwórcy poetyckiego ugrupowania futurystów. W roku 1939 został aresztowany przez NKWD wraz grupą innych twórców lewicowych. Zwolniony, w roku 1941 wstąpił do armii Andersa i dotarł z nią do Palestyny, gdzie przebywał do roku 1948, publikując wiersze i powieści tłumaczone na hebrajski. Po powrocie do Polski w dobie socrealizmu zamilkł, pracując nad tłumaczeniami z francuskiego i rosyjskiego. Jego utwory ukazały się dopiero w roku 1955 i 1956. Zmarł 19 października 1968 roku. Majer Bałaban (ur. 1877 we Lwowie), syn drukarza, był w międzywojniu jednym z najbardziej cenionych autorytetów naukowych. Historyk, badacz dziejów żydowskich, człowiek o szerokich horyzontach, rektor Seminarium Rabinicznego w Warszawie, od roku 1936 profesor Uniwersytetu Warszawskiego, twórca Instytutu Nauk Judaistycznych, po wkroczeniu Niemców został kierownikiem Wydziału Archiwalnego Judenratu i kontynuował pracę naukową w getcie warszawskim. Domniemanie jego samobójczej śmierci, która nastąpiła pod koniec 1942 lub na początku 1943 roku, nie zostało potwierdzone.

Albert Wywerka (ur. 1894 w Jabłonie-Dzierzbach), autor zdjęć do ponad 60 filmów, związany był z kinematografią od roku 1918 (pełnił funkcję operatora przy sztabie Wodza Naczelnego). Przeżył drugą wojnę światową i stanął za kamerą, pracując przy dokumencie *Budujemy Warszawę* (1945) Stanisława Urbanowicza. Jego zdjęcia już po jego śmierci (zm. 1945 w Łodzi) znalazły się też w filmie *Odbudowa Warszawy* (1946) Stanisława Urbanowicza i Eugeniusza Cękałskiego. Leonard Zajączkowski (ur. 1909 w Warszawie), fotograf i operator, współ-



pracujący przy *Dybuku*, w 1944 roku znalazł się w Czołówce Filmowej Wojska Polskiego. Po wojnie stał się autorem blisko dwóch tysięcy tematów Polskiej Kroniki Filmowej i zdjęć do około 30 filmów dokumentalnych. Jeszcze w dwudziestoleciu sporadycznie występował jako aktor. Trzy lata przed śmiercią zagrał operatora Leonarda w *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy. Zmarł 3 lutego 1979 roku, został pochowany na Cmentarzu Bródnowskim w Warszawie.

Odmienne potoczyły się losy autorów scenografii. Jacek Rotmil (ur. 24 listopada 1888 w St. Petersburgu) tworzył dekoracje filmowe od roku 1918, najpierw w Niemczech (ok. 90 filmów), a potem w Polsce (ok. 100 filmów), często współpracując ze Stefanem Norrisem. Opracował scenografię do prawie wszystkich filmów jidysz, powstałych w Polsce w drugiej połowie lat 30. Został rozstrzelany na Pawiaku 31 lipca 1944 roku. Stefan Norris (ur. 29 kwietnia 1894 w Warszawie) studiował w warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych i na politechnice wiedeńskiej. W międzywojniu stworzył dekoracje do ponad 100 filmów. W roku 1938 wyjechał do Bejrutu. Internowany w Rumunii w roku 1939, podjął współpracę z tamtejszą kinematografią. Po wojnie pozostał w Bukareszcie. Pełnił funkcję dyrektora techniczno-artystycznego Teatru Narodowego, pisał i reżyserował sztuki teatralne, realizował filmy i programy telewizyjne. Zmarł tamże 24 grudnia 1979 roku.

Gerszon Sirota (ur. 1874 na Podolu), słynny kantor, który otrzymywał propozycje występów od oper i teatrów muzycznych w Europie i USA, wierny śpiewaniu w synagodze, tuż przed wojną wrócił ze Stanów Zjednoczonych. W roku 1941 wystąpił podczas nabożeństwa w Rosz Haszanna w synagodze Nożyka w getcie warszawskim. Został przez Niemców spalony wraz z rodziną w kryjówce przy ul. Wołyńskiej, w czasie powstania w getcie. Natomiast kompozytor Henocho Kon (ur. 1890

w Łodzi), który był jednym z założycieli grupy Jung Idysz, współpracował przed wojną z teatrykami Azazel, Ararat i Trupą Wileńską. Tworzył muzykę do filmów dokumentalnych i fabularnych, a w roku 1924 wystawił swą operę *Dawid i Batszeba*. Publikował też artykuły na temat muzyki żydowskiej i amerykańskiej. W roku 1940 przez Paryż trafił do USA i tam komponował dla Jidiszer Kunst Teater. Do Polski wrócił w roku 1947, w nadziei związania się z Judytą Berg, jednak była już ona żoną Feliksa Fibicha. Wyjechał więc do USA, a po przybyciu tam pary tancerzy w roku 1950, zaprzyjaźniony z obojgiem, komponował dla nich muzykę. Opublikował zbiór pieśni żydowskich z gett i obozów koncentracyjnych *Lider fun geto un widersztand* (1963). Zmarł 20 kwietnia 1972 roku w Nowym Jorku.

Judyta Berg (ur. 1912 w Łodzi) studiowała filozofię, jednak swe życie poświęciła sztuce; jako tancerka i choreograf stworzyła wyjątkowy styl – język ruchów odwołujący się do głębokiej tradycji żydowskiej. Uciekając przed armią niemiecką, spotkała w Białymstoku swego ucznia i przyszłego męża Feliksa Fibicha¹³⁹ (ur. 5 sierpnia 1917 w Warszawie), z którym następnie występowała w Azerbejdżanie i Turkmenistanie, gdzie organizowali też pomoc żywnościową dla polskich zesłańców w Kazachstanie i na Syberii. Powrót do kraju na przełomie maja i czerwca 1946 roku okazał się traumatycznym przeżyciem, jednak nakłoniono ich do wykonania sekwencji tańców chasydzkich w sierocińcach w Otwocku i Helenówku, którą utrwalono w filmie dokumentalnym *My, którzy przeżyliśmy* (1948). Udało im się też otworzyć we Wrocławiu szkołę tańca dla dzieci żydowskich, lecz narastający terror stalinowski prowokował do emigracji. Wyjechali w roku 1949. Przez Paryż dotarli do USA i w październiku 1950 roku zatańczyli w Carnegie Hall. Przez lata wiedli bardzo aktywne życie artystyczne, występowa-



li w USA, Ameryce Południowej, Izraelu, Europie. W roku 1987 zostali uhonorowani przez Żydowskie Seminarium Teologiczne w Nowym Jorku nagrodą za wyjątkowe osiągnięcia w sztuce i promowanie kultury żydowskiej. Judyta Berg-Fibich była także autorką scenariuszy filmowych: komedii *Almost Summer* (1978) i wielu odcinków serialu *Swamp Thing*. Zmarła 19 sierpnia 1992 roku w Nowym Jorku. Jej mąż, Feliks Fibich, tworzący choreografię do widowisk telewizyjnych i spektakli na Broadwayu, powrócił na europejską scenę w roku 1998, grając główną rolę w musicalu *Planet Lulu* (reż. Michel Laub). W roku 1996 odwiedził Polskę jako uczestnik Festiwalu Kultury Żydowskiej w Krakowie. Ma 90 lat i mieszka w Nowym Jorku.

Ocalała też para grająca główne role. W roku 1939 oboje wystąpili w USA w filmie muzycznym *Kol Nidre*. Leon Liebgold (ur. 31 lipca 1910 w Przemyśle) otrzymał wtedy również propozycję zagrania Fedyi Galagena w *Tewje Maurice'a Schwarza*. Praca nad tym filmem tak się przedłużała, że zrezygnowali z Lilianą z powrotu statkiem do Polski 30 sierpnia 1939 roku. Lili Liebgold (ur. 23 października 1913 w Warszawie) wystąpiła następnie wśród żydowskich gwiazd w muzycznym filmie Josepha Seidena *Mazl Tov, Jews* (1941), prezentującym popularne piosenki w jidysz. Leon Liebgold służył natomiast w stopniu sierżanta w amerykańskiej armii. W wywiadzie z 1989 roku, wspominając *Dybuka*, wyznawał:

Wszyscy ludzie, którzy brali udział w filmie, zostali zamordowani w getcie warszawskim lub popełnili samobójstwa. To mnie do tego stopnia przygnębiało, że przez 10 lat, począwszy od 1943 roku, pracowałem dla kontrwywiadu amerykańskiego¹⁴⁰.

Po wojnie oboje aż do lat 80. byli członkami żydowskich zespołów teatralnych w Nowym Jorku, Chicago i Detroit (Lieb-gold, grający często główne role w Folksbine, kilkakrotnie współpracował też z przyjacielem choreografem Feliksem Fibi-chem). Małżeństwo Liebgoldów występowało także na Broad-wayu oraz na *tournée* w Izraelu i Ameryce Południowej. Leon Liebgold przez wiele lat był przewodniczącym Hebrew Actors Union. Zaprzeszał występów na scenie, gdy zaczął tracić słuch. Oboje z żoną przez ostatnie lata życia pozostawali pod opieką Jana Liebgolda, brata Leona, któremu udało się dotrzeć do USA w roku 1946. Lili Liebgold zmarła 27 listopada 1989 roku w Nowym Jorku, a jej mąż 3 września 1993 roku w New Hope w Pensylwanii.

Dina Halpern (ur. 15 lipca 1909 w Warszawie), siostrzenica Idy Kamińskiej, ogromnie utalentowana aktorka, wyjechała do USA przed wojną. Występowała w latach 40. w teatrach żydowskich w Nowym Jorku (w 1944 zagrała rolę Wandy w sztuce Leyvika Halperna *Cud w warszawskim getcie*). Po wojnie, w roku 1946, grała na scenach Paryża i Londynu. Odbyla też liczne *tournée* w Izraelu i Ameryce Południowej. W USA wzięła ślub z Danny Newmanem, słynnym impresario opery w Chicago. Grała w tamtejszym żydowskim zespole teatralnym, w latach 1970–1978 współpracując z Judytą Berg i Feliksem Fibi-chem. Występowała też samodzielnie, recytując fragmenty poezji i prozy żydowskiej. Wszystkie jej przedstawienia cechował wysoki poziom artystyczny. W 1985 roku otrzymała doktorat honoris causa Uniwersytetu Bar-Ilan w Izraelu. Zmarła w Chicago po długiej walce z rakiem 18 lutego 1989 roku. Mojżesz Lipman (ur. 20 lutego 1893 w Opatowie) przeżył wojnę i został kierownikiem artystycznym powstałego w sierpniu 1946 roku Teatru Żydowskiego w Łodzi. Jego występ w *Tewje Mleczarzu* włączono do filmu *My, którzy przeżyliśmy*. W 1948 roku wyje-

chał z zespołem teatru na *tournée* do Paryża i tam pozostał. Jego dalsze losy, podobnie jak jego żony, która wymieniana jest w obsadzie *Dybuka*, nie są znane. Natomiast Gerszon Lemberger (Gustav Berger), który urodził się 8 stycznia 1909 lub 1910 roku w Warszawie, przybył do Chicago wśród uchodźców z lat 1942–1945 i trafił do żydowskiego środowiska teatralnego, przyjaźnił się i współpracował z Feliksem Fibichem. Był mężem Fani Rubiny, która w *Za grzechy* grała rolę śpiewaczki Sary. Wiosną 1939 roku oboje wystąpili w głównych rolach, jako aktorskie małżeństwo, w nakręconym w USA filmowym dramacie rodzinnym w jidysz, zatytułowanym *My son*. Po wojnie śpiew Fani Rubiny utrwalono w *My, którzy przeżyliśmy*. Gustav Berger zagrał też w 1950 roku postać szatana w filmie *God, Man and Devil* w reżyserii Josepha Seidena. Zmarł nagle 18 października 1958 w Nowym Jorku, z powodu niewydolności krążenia.

Ajzyk Samberg (ur. 22 lutego 1889 w Warszawie) zaczynał karierę w roku 1907 i towarzyszył kształtowaniu się kina jidysz od początków. Przed wojną prowadził własny zespół teatralny, występował w Ameryce Południowej i USA. W getcie warszawskim znalazł się wśród 139 członków Związku Artystów Scen Żydowskich i nazywany był ich „królem”. Prowadził teatr dramatyczny Nowy Azazel, w którym potwierdził swój kunszt aktorski, grając tytułową rolę w *Skąpcu* Moliera. Przygotowywał przedstawienia dla dzieci, grał na rzecz Pomocy Żimowej. W pierwszej akcji likwidacyjnej stracił żonę i ponownie założył rodzinę, jednak kilka miesięcy później zginął zamordowany w obozie w Poniatowej podczas tzw. krwawej środy (4 listopada 1943), kiedy hitlerowcy rozstrzelali 15 tysięcy Żydów. Natomiast Maks Bożyk (ur. 3 maja 1899 w Łodzi), który pod koniec lat 30. grał w *Mateczce* i *Liście do matki*, tuż przed wojną wyjechał do Argentyny. Od 1941 roku występował w teatrach

żydowskich w USA. Zagrał w filmie *God, Man and Devil* (1950) według sztuki Jakuba Gordina i w komedii muzycznej *Catskill Honeymoon* (1950). Zmarł 5 kwietnia 1970 roku w Nowym Jorku. Abraham Morewski (ur. 18 marca 1886 w Wilnie) znakomity aktor, reżyser, dyrektor krakowskiego Teatru Żydowskiego, przeżył wojnę w Związku Radzieckim, skąd mógł powrócić dopiero w roku 1956. Stał się wtedy jednym z filarów Państwowego Teatru Żydowskiego w Warszawie. Napisał czterotomową autobiografię *Tam i z powrotem*. W przygotowaniu piątego tomu przeszkodziła mu śmierć – zmarł 10 marca 1964 roku w Warszawie. Został pochowany na cmentarzu żydowskim.

Dawid Lederman (ur. 1891 lub 1892 w Opatowie), który w roku 1939 w USA grał z Leonem Liebgoldem, Lili Lilianą i Zysze Kacem w filmie *Kol Nidre*, wrócił do rodziny w Polsce i uciekając przed armią niemiecką trafił do Białegostoku¹⁴¹. Aresztowany tam w roku 1940 przez NKWD, został zesłany do łagrów na północy. Po wojnie na krótko znalazł się w Polsce i wyjechał do Argentyny, gdzie występował w teatrze żydowskim w Buenos Aires. Tam też wydał wspomnienia *Po drugiej stronie kurtyny* (1960). Data i miejsce jego śmierci nie są znane. Samuel Landau (ur. 9 sierpnia 1882 we Włocławku), popularny teatralny aktor żydowski, który tuż przed wojną zagrał w filmie *List do matki*, zginął w 1942 roku w getcie warszawskim. Nieznane są wojenne losy Samuela Broneckiego (Jakubowicza), urodzonego w 1894 roku w Łodzi. Abraham Kurc, urodzony 13 kwietnia 1892 roku, w międzywojniu związany z zespołami teatralnymi Estery Racheli Kamińskiej i Juliusza Adlera, zginął podczas pierwszej powstańczej akcji w getcie warszawskim 19 kwietnia 1943 roku. Zysze Kac (ur. 1892 w Łodzi), aktor, krytyk i eseista, który w międzywojniu współpracował z pismami żydowskimi w Warszawie, Nowym Jorku i Paryżu, w 1939 roku zagrał w USA w *Kol Nidre* i wrócił do Polski razem z Dawi-

dem Ledermanem. Uciekając przed hitlerowcami znalazł się w Białymstoku, gdzie po akcji wywożenia przez NKWD obywateli polskich do łagrów, kiedy to aresztowano jednego z jego synów, 29 lipca 1940 roku popełnił samobójstwo.

Szymche Fostel (ur. 16 stycznia 1896 w Warszawie), który w okresie międzywojennym prowadził bardzo bujne życie artystyczne, grał na scenach Wiednia, Londynu, Kowna, a także w Belgii i Afryce Południowej, podczas wojny znalazł się w getcie warszawskim, gdzie występował i obchodził swój jubileusz w Teatrze Nowy Azazel. Jako znakomity aktor komiczny, brał udział w przedstawieniach na rzecz Pomocy Zimowej i Domu Sierot Korczaka. W kwietniu 1943 roku został wywieziony do obozu koncentracyjnego w Poniatowej, gdzie zginął. Nie wiadomo, jak potoczyło się życie M. Messingera. Nieznane są losy aktorów wymienionych w filmografii Natana Grossa bez imion (Gorbanowa, Hauerowa, Kon¹⁴², Kurman, Mel¹⁴³, Wiener¹⁴⁴). Pod nazwiskiem Goldenberg kryje się prawdopodobnie przedwojenna aktorka o imieniu Ester. Zginęła ona wraz ze swym partnerem Mordechajem Mazo (przed wojną dyrektorem Trupy Wileńskiej) w czasie powstania w getcie warszawskim. Stokfederowa – to najprawdopodobniej Ewa, żona aktora Abrahama Stokfedera, która – jak wspomina Feliks Fibich – pochodziła z artystycznej rodziny. W dwudziestoleciu była ona popularną aktorką charakterystyczną teatrów żydowskich, wykonującą także repertuar operetkowy, szokującą ekscentrycznością i kostiumami. Zginęła podczas wojny z rąk nazistów.

Według relacji Leona Najberga, zamieszczonej w książce *Ostatni powstańcy*, Ludwig Prywes (ur. 1900) zginął wyprowadzony z kryjówki przez hitlerowców na miejsce kaźni 10 czerwca 1943 roku. Nie dożył wojny natomiast pomocnik Prywesa – Zygmunt Mayflauer (właśc. Ryszard Zygfryd Mayblum, ur.

2 lutego 1890 w Wiedniu), który związany był z kinem od roku 1907. W roku 1910 założył on we Lwowie pierwszą szkołę operatorską. Na początku lat 20. debiutował jako reżyser filmów dokumentalnych i fabularnego *Krzyku*, później zaś był głównie operatorem i zajmował się dystrybucją. Założył też własną wytwórnię. Zygmunt Mayflauer był bardzo popularną postacią w środowisku filmowym ze względu na swe poczucie humoru. Zmarł 18 kwietnia 1939 roku i został pochowany na Powązkach. Właściciele firmy Feniks Film: Felicja Fenigstein i Leon (Izydor) Fenigstein zginęli w czasie Holocaustu. On, według relacji prawnuczki, w getcie warszawskim. Ocalała jedynie ich córka Helena.

Inne wersje filmowe

*Dybuka*¹⁴⁵

W ROKU 1968 Z OKAZJI 50-LECIA HABIMY nakręcono w Izraelu adaptację dramatu An-skiego w reżyserii Ilana Eldada (właśc. Ivan Lengyel), zarazem autora scenariusza napisanego wspólnie ze Shragą Friedmanem, aktorem urodzonym w Polsce w 1923 roku. Hebrajska wersja *Ha Dybbuk* była pierwszym przedsięwzięciem filmowym realizowanym wspólnie z kinematografią RFN. Muzykę skomponował urodzony przed wojną w Palestynie Noam Sheriff, który zaaranżował dawne motywy muzyczne na współczesne instrumenty. Autorem zdjęć był aktywny w Niemczech Zachodnich od lat 50. operator – Götz Neumann. Scenografię tworzył, pracujący następnie przy produkcji *Jesus Christ Superstar* – Danny Perlman. W roli Lei wystąpiła Tina Wodetzky, a Chonena – Moti Barkan. Sendera zagrał Peter Frye, znany z ról w adaptacji 1984 Orwella i filmach religijnych *Król David* i *Jezus (Poncjusz Piłat)*. Według Lesława Czaplińskiego, ważną kreację, której nie dorównywali pozostali aktorzy, stworzył syn pisarza Jozefa Opatoszu – Dawid Opatoszu¹⁴⁶. Popularny aktor filmowy, o dużym doświadczeniu sce-

nicznym (członek nowojorskiego Yiddish Theatre), wystąpił w roli cadyka Azriela. W filmie usiłowano scalić stylistykę kanonicznej wersji *Dybuka* Habimy – charakterystyczną formę ruchu scenicznego i ekspresjonistyczną w wyrazie scenografię, z elementami nowoczesnymi. Jednak połączenie to nie powiodło się zarówno pod względem oprawy muzycznej, jak i dekoracji, które w kolorowym filmie zatraciły pośepny wyraz.

Po blisko trzydziestu latach zekranizowania *Dybuka* podjął się Yossi Somer¹⁴⁷. Koprodukcja izraelsko-niemiecko-szwajcarska *Ha Dybbuk B'sde Hatapuchim Hakdoshim* (*The Dybbuk of the Holy Apple Field*) weszła na ekrany w roku 1998. Autorem scenariusza był Eyal Sher, amerykański pisarz i reżyser dokumentów o Europie i Bliskim Wschodzie.

Film opisuje konflikt między nowoczesnymi zachodnimi ideałami demokratycznymi i starymi tradycjami, które często odbijają autokratyzm w opresyjnym sposobie myślenia¹⁴⁸

– przekonywał Somer, który zrealizował historię nieszczęśliwej miłości świeckiego chłopaka i dziewczyny z ortodoksyjnej rodziny. Jej ojciec nie pochwała ich związku, a współczesny Chonen usiłuje znaleźć pomoc w kabale. Muzykę skomponował Roger Waters z Pink Floyd wspólnie z Rickiem Wentworthem. Obsada (młodzi seksowni aktorzy: Yehezkel Lazarov – Chonen i Ayelet Zurer – Lea), montaż, choreografia, motywy muzyczne (piosenka Boba Dylana *Knockin' On Heaven's Door*), modna konwencja (wskazywano na podobieństwo z *Pi* Aronofskiego oraz *Romeo + Juliet* z Leonardem DiCaprio) i plenerowa scena miłosna stanowią elementy widowiska kierowanego do młodej publiczności. Michael Fox podkreślał w recenzji:

Dybuk, pamiętna polska adaptacja jidysz z 1937 roku, czarował oryginalnie niepokojącą aurą tajemniczości i nadprzyrodzonych sił, bez pomocy wypreparowanych komputerowo efektów specjalnych. W porównaniu, nowy film skłania się ku poetyce powściągliwości, inteligencji i lekkiej erotyki, podczas gdy w historii o duchach naprawdę chcemy gromu, przerażenia i lęku przed Bogiem¹⁴⁹.



Przypisy

¹ W filmografii wykorzystano dane z książki Natana Grossa *Film żydowski w Polsce* (tłum. Anna Ćwikowska, red. Roman Włodek, Kraków 2002, s. 152) oraz z internetowej bazy filmu polskiego: <http://filmpolski.pl/fp/index.php/22497> i <http://www.imdb.com/title/tt0030092/>

² Andrzej Marek, cyt. za: Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 23, oprac. Jan Kott, Warszawa 1965, s. 515.

³ Szewach Weiss, *Dusza podróżująca*, „Wprost” 2007, nr 24, s. 115. Arcydziełem nazwał *Dybuka* Parker Tyler. Zob. tegoż, *Classics of the Foreign Film: A Pictorial Treasury*, New York 1962, s. 120. Por. Wskaźniki oglądalności *Dybuka*: <http://www.imdb.com/title/tt0030092/ratings>

⁴ Zob. Eleonora Udalska, „*Dybuk*” na scenach polskich, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998, s. 173.

⁵ Zob. Analiza motywu dybuka w literaturze współczesnej: Lesław Czaplinski, „*Dybuk*”. *Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*, „Powiększenie” 1990, nr 1-4, s. 138-145.

⁶ Filmy w jidysz powstawały też w Rosji, Austrii, Niemczech, Czechosłowacji, Rumunii, na Litwie, Lotwie i Węgrzech. Zob. Marek Hendrykowski, Małgorzata Hendrykowska, *Yiddish Cinema in Europe*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford 1996, s. 174-176; Roman Włodek, *Żydowski (jidysz) film*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, przy współpracy Adama Garbicza, słowo wstępne Andrzej Wajda,

Kraków 2003, s. 1066-1067; Judith N. Goldberg, *Laughter through Tears. The Yiddish Cinema*, New York 1983.

⁷ Ich liczebność w roku 1921 wynosiła 2845,4 tys., w 1931 – 3113,9 tys. i w 1939 – 3460 tys. Zob. *Najnowsze dzieje Żydów w Polsce: w zarysie (do 1950 roku)*, red. Jerzy Tomaszewski, Warszawa 1993, s. 159.

⁸ Zob. Natan Gross, dz. cyt., s. 19-30; Małgorzata Hendrykowska, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przełomu stuleci 1895–1914*, Poznań 1993.

⁹ Por. Edward Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992, s. 19-20.

¹⁰ Zob. Eric A. Goldman, *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present*, Ann Arbor 1983, s. 83-109. Istotne były też ekonomiczne uwarunkowania produkcji filmowej w Polsce. W czerwcu 1936 roku korzystnie obniżono opodatkowanie krajowych filmów.

¹¹ Jim Hoberman, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, Philadelphia 1995, s. 276.

¹² Jerzy Uszyński twierdzi, że kino to wyprzedziło zjawisko kinematografii narodowych lat 50. i 60., z ich obrachunkowym charakterem. Zob. tegoż, *O kulturze i kinie jidysz*, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 52. Według Grzegorza Pieńkowskiego próba zaspokojenia potrzeb głównych odbiorców, oczekujących schematów i motywów znanych z bezpośredniego otoczenia, warunkowała hermetyzm produkcji w jidysz. (Wystąpienie *Międzywojenne polskie kino jidysz – hermetyzm pozorny* na sesji naukowej poświęconej przedwojnemu filmowi żydowskiemu, Żydowski Instytut Historyczny w Warszawie, 7 września 2006 r.).

¹³ Por. repertuar motywów kina jidysz: Lesław Czapliński, *Film żydowski w Polsce lat trzydziestych*, „Kino” 1986, nr 5, s. 20-23.

¹⁴ Por. Lesław Czapliński, „Dybuk”..., s. 139.

¹⁵ Solomon Zejnwil Rapoport (ur. 1863 w Czaśnikach na Białorusi; zm. 8 listopada 1920 w Otwocku). W Wilnie w latach 1921–1924 ukazały się jego dzieła zebrane *Gazamelte Shriften* w 15 tomach, które wznowiono w 1928 roku.

¹⁶ Jej fragment, o zstępowaniu duszy w otchłań i wyprowadzaniu jej ponownie ku wyżynom niebieskim, otwiera i zamyka dramat.

¹⁷ Por. Ira Konigsberg, „The Only ‘I’ In the Word”: Religion, Psychoanalysis, and „The Dybuk”, „Cinema Journal” 36, 1997, nr 4, s. 23.

¹⁸ Por. Lesław Czaplński, „Dybuk”..., s. 138. Zob. Gershom Scholem, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. Ireneusz Kania, Warszawa 1997, s. 302-351.

¹⁹ Trupa Wileńska – awangardowy zespół teatralny, grający w jidysz w Wilnie od roku 1916. Występował też w Warszawie. Odbył liczne *tournée* w kraju i za granicą. W roku 1924 w Nowym Jorku rozpadł się, jedna z grup działała w Warszawie (1928–1936). Międzynarodową sławę zyskał wystawieniem *Dybuka*. Zob. N. Gross, dz. cyt., s. 94-95; Nahma Sandrow, *Vagabond Stars: A Word History of Yiddish Theater*, New York 1977, s. 217. Według Karen Goldberg, premierę planowano na listopad 1920 roku, ale śmierć An-skiego w dniu, w którym miała się odbyć, zmusiła Trupę Wileńską do czekania 30 dni – zgodnie z obyczajem żałobnym. Zob. tejsze, *Znaczenie teatru żydowskiego dla polskich Żydów*, tłum. Jolanta Kordacka, [w:] *Teatr żydowski...*, s. 323-324.

²⁰ Sztukę przełożono na 18 języków (w tym esperanto).

²¹ Zob. Michael C. Steinlauf, „Fardibekt!”: An-sky’s Polish Legacy, [w:] *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, ed. Gabriella Safran and Steven J. Zipperstein, Stanford 2006, s. 234-236, 246-247; Eugenia Prokop-Janiec, *Mojżesz Kanfer a teatr jidysz*, [w:] *Teatr żydowski...*, s. 262.

²² Karen Goldberg, dz. cyt., s. 323.

²³ Habima – teatr żydowski założony w roku 1912 w Białymstoku. Następnie do roku 1917 działał w Moskwie, gdzie we współpracy ze Stanisławskim i Wachtangowem przygotował inscenizację *Dybuka*. W roku 1931 osiadł w Tel Awiwie. Obecnie jest to izraelska scena narodowa.

²⁴ Lesław Czaplński, „Dybuk”..., s. 142.

²⁵ Inszenizacja w niezmiennym kształcie osiągnęła 1100 powtórzeń i stanowi kanoniczną realizację dramatu. Zob. tamże.

²⁶ Zob. Stefania Beylin, *A jak to było, opowiem ...*, Warszawa 1958, s. 55.

²⁷ Naftal Prywes, wuj Ludwiga Prywesa, sfinansował premierowe wystawienie *Dybuka* przez Trupę Wileńską.

²⁸ Zob. Samuel Blumenfeld, *L'homme qui voulait être prince. Les vies imaginaires de Michał Waszyński*, Paris 2006, s. 64.

²⁹ Właścicielami Feniksa byli Izydor i Felicja (Fajga) Fenigsteinowie (zob. Natan Gross, dz. cyt., s. 92). Współudziałowcami w Feniksie i kinie Atlantis byli też Szeryngowie (rodzina Felicji) i być może osoba o nazwisku Preigrodt. Część autorów wymienia przy nazwisku właściciela Feniksa imię Leon. Blumenfeld podaje zaś informację o jego drugiej żonie Marii Hilszweg, podkreślając jej wpływ – pomysł kredytu (100 tys. złotych) na produkcję *Dybuka* i *Znachora*. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 63-64. Informacja ta nie wydaje się wiarygodna, gdyż potomkowie Fenigsteinów nic o tym nie wiedzą, a w środowisku filmowym osoba o nazwisku Hilszweg nie działała. Znana była natomiast producentka Maria Hirszbejn, która jednak z powstaniem *Dybuka* nie była związana.

³⁰ Moasi (Mojżesz Kanfer), *Z ekranu: „Dybuk”, „Nowy Dziennik” 1937*, nr 259, s. 15. Według Zofii Wilczyńskiej, zgodził się ze względu na żydowskich dziadków i prestiż przedsięwzięcia. Zob. Samuel Blumenfeld, dz. cyt., s. 65.

³¹ Elżbieta Ostrowska, *Der Dibuk, The Dybbuk*, [w:] *The Cinema of Central Europe*, ed. Peter Hames, London 2004, s. 27, tłum. autorki.

³² Por. tamże.

³³ Gabriella Safran, *Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in „Austeria” and „The Dybbuk”*, „Slavic Review” 59, 2000, nr 4, s. 779, tłum. autorki.

³⁴ Zob. tamże, s. 765.

³⁵ W tym okresie prowadził on badania etnograficzne na Wołyniu i Podolu, które doprowadziły do powstania dramatu *Na pograniczu dwóch światów. Dybuk*.

³⁶ Michael C. Steinlauf, *Ichok Lejbusz Perec – lęk przed purimem*, tłum. Elżbieta i Dariusz Leśnikowscy, [w:] *Teatr żydowski...*, s. 136.

³⁷ Tamże, s. 137.

³⁸ Marek Tenenbaum, cyt. za: Natan Gross, dz. cyt., s. 48.

³⁹ Michał Waszyński (właśc. Mosze Waksberg) urodził się 29 września 1904 roku w Kowlu na Wołyniu, w rodzinie o tradycjach chasydzkich

i związanej z ruchem Jakuba Franka. Zob. Samuel Blumenfeld, dz. cyt., s. 25-58; Eric A. Goldman, dz. cyt., s. 96.

⁴⁰ Zob. Samuel Blumenfeld, dz. cyt., s. 47-48.

⁴¹ Jim Hoberman, dz. cyt., s. 282, tłum. autorki.

⁴² Por. Rachel Ertel, *Dybuk*, tłum. Jerzy Uszyński, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 57.

⁴³ Zob. Samuel Blumenfeld, dz. cyt., s. 36-39, 251.

⁴⁴ Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 24, tłum. autorki. Na sprzeczności w osobowości Waszyńskiego wskazuje też Samuel Blumenfeld. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 13-14, 18.

⁴⁵ Zob. tamże, s. 16, 97-99.

⁴⁶ Elżbieta Ostrowska interpretuje go jako melodramat, Lester Friedman jako horror, a Nicole Karoubi podkreśla motywy różnic społecznych i krytyki socjalnej. Zob. Elżbieta Ostrowska, dz. cyt.; Lester D. Friedman, *'Canyons of Nightmare': The Jewish Horror Film*, [w:] *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, ed. Barry Keith Grant, New York 1984, s. 134-136; Nicole Karoubi, *Le Dibbuk*, „Cinéma” 72, 1981, nr 265, s. 91-92.

⁴⁷ Zob. Ira Konigsberg, dz. cyt.; Gabriella Safran, dz. cyt. Fascynację homo-erotyczną przypisano Senderowi i Nisanowi, podczas gdy kontakty takie są w żydowskiej etyce seksualnej zakazane. Pomniejszono też rolę kobiet, wskazano na brak figury matki i żony, a wątki te są wyraźnie wpisane w kreację Lei. W filmowym obrazie męskiej przyjaźni trudno zaś znaleźć seksualne odniesienia. Reżyser traktował swój homoseksualizm z dyskrecją; był on znany tylko w bardzo wąskim kręgu. Zob. Eve Sicular, *Outing the Archives: From the Celluloid Closet to the Isle of Klezbos*, [w:] David Schneer, Caryn Aviv, *Queer Jews*, New York 2002, s. 199-214; Samuel Blumenfeld, dz. cyt., s. 97; Alan Unterman, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. Janusz Zabierowski, Łódź 1989, s. 178-180.

⁴⁸ Ira Konigsberg odrzuca klasyfikację *Dybuka* jako horroru i wskazuje na pokrewieństwo stylistyczne z literaturą jidysz, określaną jako „chasydzka groteska”, „chasydzki gotykt”. Zob. tegoż, dz. cyt., s. 26; Jim Hoberman, dz. cyt., s. 280.

- ⁴⁹ Eric A. Goldman, dz. cyt., s. 96, tłum. autorki.
- ⁵⁰ Jim Hoberman, dz. cyt., s. 280, tłum. autorki.
- ⁵¹ Zob. tamże, s. 283.
- ⁵² Tamże. W Kazimierzu kręcono też *Judeł gra na skrzypcach*.
- ⁵³ B. Filmikus, cyt. za: Eric A. Goldman, dz. cyt., s. 97, tłum. autorki.
- ⁵⁴ *The Dybbuk's male lead* – Leon Liebgold interviewed, „The New York Times”, 10 September 1989, tłum. autorki.
- ⁵⁵ Zob. Jim Hoberman, dz. cyt., s. 282.
- ⁵⁶ Zob. Marek Hendrykowski, „Polska szkoła filmowa” jako formacja artystyczna, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska, Łódź 1998, s. 10-11.
- ⁵⁷ Istnieje kilkadziesiąt utworów muzycznych i baletowych inspirowanych *Dybukiem*.
- ⁵⁸ Por. Eric A. Goldman, dz. cyt., s. 97.
- ⁵⁹ Zob. *Przyszłość kina. Ankieta filmowa „Kurierza Polskiego”*. Uwagi Michała Waszyńskiego, „Iluzjon” 1991, nr 1, s. 51-52.
- ⁶⁰ Jim Hoberman, dz. cyt., s. 283, tłum. autorki.
- ⁶¹ Marek Hendrykowski, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988, s. 150.
- ⁶² Dina Halpern, cyt. za: Jim Hoberman, dz. cyt., s. 282, tłum. autorki.
- ⁶³ Zob. Eric A. Goldman, dz. cyt., s. 96. Jim Hoberman mylnie przypisuje jej rolę w *Halce* (1937).
- ⁶⁴ Zob. Lesław Czapliński, „*Dybuk*”..., s. 142.
- ⁶⁵ Jim Hoberman, dz. cyt., s. 282, tłum. autorki.
- ⁶⁶ Zob. Alan Unterman, dz. cyt., s. 284; <http://jewishencyclopedia.com/view.jsp?artid=199&letter=B&search=herem>. Nie obchodzi się żaloby po duszy poddanej Heremowi i gasi świece na znak, że zgasło jej bezpowrotnie światło Niebios.
- ⁶⁷ Jim Hoberman, dz. cyt., s. 283, tłum. autorki.
- ⁶⁸ Por. Hans-Peter Bayerdörfer, „*Urodzeni aktorzy*”. *Teatr żydowski z Europy wschodniej a dyskusje teatralne w niemieckim środowisku żydowskim*, tłum. Małgorzata Leyko, [w:] *Teatr żydowski...*, s. 367.

⁶⁹ Por. Natan Gross, dz. cyt., s. 152. Jim Hoberman podaje 25 września 1937 r. Zob. tenże, dz. cyt., s. 283.

⁷⁰ Pokazywano go z polskimi napisami. Dina Halpern podkładała głos pod wszystkie postaci żeńskie w hebrajskim dubbingu, który przygotowano dla żydowskich osadników. Zob. tamże.

⁷¹ Mieczysław Sztycer, *Na srebrnym ekranie. „Dybuk” – kino Sfinks*, „Film” 1937, nr 28, s. 4.

⁷² Zob. Wiesław Bończa-Tomaszewski, *O filmach tygodnia. „Dybuk” (kino Sfinks)*, „X Muza” 1937, nr 21, s. 2.

⁷³ Elżbieta Ostrowska, dz. cyt., s. 33, tłum. autorki.

⁷⁴ Stefania Zahorska, *Nowe filmy [Dybuk]*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 44, s. 6.

⁷⁵ Stefania Zahorska, cyt. za: Samuel Blumenfeld, dz. cyt., s. 51, tłum. autorki.

⁷⁶ Jerzy Toeplitz, *Historia sztuki filmowej*, t. 4, Warszawa 1969, s. 406.

⁷⁷ Nad wersją dla amerykańskiej publiczności *The Dybbuk* pracowali: Abraham Armand – tłumacz, Leonora Fleischer – napisy, Jacob Mestel – tłumacz na żywo.

⁷⁸ Irene Thirer, *Review: The Dybbuk*, „New York Post”, 27 I 1938, tłum. autorki.

⁷⁹ Herbert Cohn, *The Dybbuk*, „Brooklyn Daily Eagle”, 29 I 1938, tłum. autorki.

⁸⁰ B. Tsavion, *Fun cajtungen un žurnaln*, „Literarisze Bleter” 1938, nr 13, s. 229, tłum. autorki.

⁸¹ Frank Nugent, *The screen in review: Lady Behave, The Dybbuk, Love is a headache*, „The New York Times”, 7 II 1938, tłum. autorki.

⁸² Tamże, tłum. autorki.

⁸³ *Dr. Goebbels at the Cinema: Excerpts from Diaries*, „Sight and Sound”, 19 VIII 1950, s. 237, tłum. autorki.

⁸⁴ Parker Tyler, dz. cyt., s. 120, tłum. autorki.

⁸⁵ Por. Eric A. Goldman, dz. cyt., s. 97.

⁸⁶ Por. Władysław Panas, *Topika judajska w literaturze polskiej XX wieku*, [w:] tegoż, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996, s. 133-135.

⁸⁷ Tamże, s. 127.

⁸⁸ Gertrud Koch, *W połowie drogi do anioła zapomnienia. Jidysz w Ameryce*, tłum. Ewa Bojenko-Izdebska, „Powiększenie” 1991, nr 1-4, s. 127.

⁸⁹ Por. Fragment z *Miszny*: „Cały świat bowiem nie jest wart tego dnia, w którym Izrael otrzymał *Pieśń nad Pieśniami*. Wszystkie księgi *Pisma* są święte, ale *Pieśń nad Pieśniami* jest najświętsza ze świętych”, cyt. za: Alan Unter-
man, dz. cyt., s. 57.

⁹⁰ Motyw *Pieśni nad pieśniami* wykorzystano i w *Ślubowaniu* – jako znak rozpoznawczy kochanków.

⁹¹ Henocho Kon, cyt. za: Natan Gross, dz. cyt., s. 93.

⁹² Choroba uniemożliwiła młodemu Feliksowi Fibichowi wzięcie udziału w pracach nad *Dybukiem*. Zob. *The Unwitting Gastrol.* Excerpts from an Oral History Interview Felix Fibich with Judith Brin Ingber*: http://www.jbriningber.com/Fibich_Apr_18_07.pdf, s. 10. (Pierwodruk: Felix Fibich, *Selections from an Oral History*, Interview by Judith Brin Ingber, „Jewish Folklore and Ethnology Review” 2000, nr 1-2, s. 78-86).

⁹³ Feliks Fibich, [w:] *The Unwitting Gastrol.**, dz. cyt., s. 11, tłum. autorki.

⁹⁴ Por. Gabriella Safran, dz. cyt., s. 766.

⁹⁵ Zob. Feliks Fibich, [w:] *The Unwitting Gastrol.**, dz. cyt., s. 10.

⁹⁶ Zob. Gabriella Safran, dz. cyt., s. 769.

⁹⁷ Jim Hoberman, dz. cyt., s. 283, tłum. autorki.

⁹⁸ Zob. Gershom Scholem, dz. cyt., s. 395-425. Por. Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 31. Dr Agnieszka Żuk jest autorką rozprawy: „*Dybuk* Michała Waszyńskiego a duchowość i kultura Żydów Europy Środkowo-Wschodniej”, której nie zechciała udostępnić dla potrzeb tej publikacji.

⁹⁹ Kabała (hebr. *qabbālā* – ‘tradycja’) – mistyczny, teozoficzny nurt w judaizmie (koniec XII–XIV w.), związany z ezoteryczną interpretacją *Biblij*,

oparty na neoplatońskiej teorii emanacji i elementach doktryn gnostyckich. Do najważniejszych traktatów kabalistycznych należą: *Zohar (Księga światłości)* i *Sefer Jecira*. Por. Gershom Scholem, dz. cyt.; Witold Tyloch, *Judaizm*, Warszawa 1987, s. 208-220; Alan Unterman, dz. cyt., s. 115-143.

¹⁰⁰ Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 31, tłum. autorki.

¹⁰¹ Tamże.

¹⁰² Por. Richard Marienstras, *Dybuk – realizm magiczny*, tłum. Jerzy Uszyński, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 58. Przestrzeń w *Dybuku* nie jest ahistoryczna; utrzymano realia wskazujące na osadzenie akcji, jak w pierwowzorze, w połowie XIX w.

¹⁰³ Zob. Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 23 i 24-25; Richard Marienstras, dz. cyt., s. 60.

¹⁰⁴ Abraham Joshua Heschel, *Pańska jest ziemia... Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej*, tłum. Henryk Halkowski, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 5, s. 57.

¹⁰⁵ Tamże, s. 67.

¹⁰⁶ Richard Marienstras, dz. cyt., s. 60.

¹⁰⁷ Por. Paweł Hertz, *Posłowie*, [w:] Martin Buber, *Opowieści chasydów*, tłum. Paweł Hertz, Poznań 1986, s. 285.

¹⁰⁸ Alan Unterman, dz. cyt., s. 127.

¹⁰⁹ Tamże, s. 131.

¹¹⁰ Por. tamże, s. 39 i 44-45.

¹¹¹ Abraham Joshua Heschel, dz. cyt., s. 63.

¹¹² Alan Unterman, dz. cyt., s. 34.

¹¹³ Legenda o narzeczonych zamordowanych przez kozaków pod chuppą nawiązuje do motywu *Benei Kedoszim* (synowie męczenników). Tak nazywano tych, którzy przeżyli pogromy w czasach Chmielnickiego ok. roku 1648.

¹¹⁴ Richard Marienstras, dz. cyt., s. 59.

¹¹⁵ Abraham Joshua Heschel, dz. cyt., s. 52.

¹¹⁶ Alan Unterman, dz. cyt., s. 209.

¹²⁹ Zob. <http://www.the614thcs.com/40.686.0.0.1.0.phtml>; <http://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourc/biography/Luria.html>

¹³⁰ Zob. Gedalya Nigel, *Sippure Dibbuq b'Sifrut Yisrael*, Jerusalem 1983.

¹³¹ Zob. Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 30.

¹³² Szymon An-ski, *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, tłum. Maksymilian Koren, Lwów 1922, s. 47.

¹³³ Istotą egzorcyzmów w judaizmie jest uleczenie obu dusz, a nie wygnanie dybuka. Por. <http://www.the614thcs.com/40.686.0.0.1.0.phtml>

¹³⁴ Por. Alan Unterman, dz. cyt., s. 276-278.

¹³⁵ Powraca w nim motyw związku przeznaczonych sobie kochanków, w kontekście relacji człowieka do Boga. Por. Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 37; Julia Kristeva, *Tales of Love*, transl. Leon S. Roudiez, New York 1987, s. 86, 97-98.

¹³⁶ Ira Konigsberg, dz. cyt., s. 31.

¹³⁷ Tekst ze ścieżki dźwiękowej, według wersji tłumaczonej przez Adama Bieleckiego.

¹³⁸ Zob. Samuel Blumenfeld, dz. cyt.

¹³⁹ Choreograf, tancerz i aktor. Grał w podejmującym temat Holocaustu *The Song and the Silence* (1969), francuskiej komedii *XXL* (1997) i serialu *Prawo i porządek: Zbrodniczy zamiar* (1999, 2003). Wystąpił też w filmie dokumentalnym Dana Katzira *The American Jiddish Theater* (2004).

¹⁴⁰ *The Dybbuk's male lead* – Leon Liebgold interviewed, dz. cyt., tłum. autorki.

¹⁴¹ Spotkał tam w 1940 roku przybyłego z Moskwy, by indoktrynować żydowskich twórców, poetę Peretza Markisza, który w sekrecie wyraził opinię o represjach Stalina. Przez lata, zgodnie z prośbą, Lederman nie zdradził jej nikomu, a Markisz, mimo utworów dedykowanych Stalinowi, został zgładzony w 1952 r. podczas „nocy zamordowanych poetów”. Zob. *Stalin's secret pogrom*, ed. Joshua Rubenstein, Vladimir P. Naumov, New Haven 2001; <http://www.mail-archive.com/ctrl@listserv.aol.com/msg2881.html>

¹⁴² Możliwe, że był to aktor o imieniu Szlomo, urodzony w warszawskiej rodzinie chasydzkiej. Przed pierwszą wojną światową występował on

w zespole teatralnym Kamińskiej, w 1919 roku współpracował z Wachtangowem w Habimie, a następnie grał w Trupie Wileńskiej. W czasie wojny znalazł się w getcie warszawskim (występował w teatrze Eldorado) i tam zginął.

¹⁴³ Skrót ten mógł zastąpić nazwisko Heli Melman, aktorki o zjawiskowej urodzie, pochodzącej z zasymilowanej rodziny inteligenckiej, która by występować w żydowskich teatrach musiała nauczyć się jidysz. Wraz z mężem udało jej się uciec przed niemieckimi wojskami najpierw do Białegostoku, a następnie do Lwowa. Po wkroczeniu hitlerowców ukrywała się w getcie lwowskim. Zadenuncjowana przez szmalcownika, została wywieziona do obozu koncentracyjnego.

¹⁴⁴ Może być to przekształcona forma nazwiska Reginy Winer (ur. 25 marca 1900 w Łodzi), która w wieku lat 13 wystąpiła na scenie w dziecięcej roli Chasi. W latach 20. grała w Paryżu, Wiedniu i Budapeszcie, a także w Belgii, Szwajcarii, na Litwie. Nieznane są jej wojenne losy.

¹⁴⁵ W 1985 roku powstał w USA film dokumentalny *Almonds and Rasins* (reż. Dawid Elstein i Russ Karel), o amerykańskiej i polskiej twórczości filmowej jidysz od roku 1927 po 1940, którego narratorem był Orson Welles. Wykorzystano w nim fragment *Dybuka*. Sztuka An-skiego była też dwa razy prezentowana w amerykańskim teatrze TV: w roku 1949 w reżyserii Paula Nickella, w serii *Studio One* CBS TV z Mary Sintclair i Dawidem Opatoszu oraz w roku 1960 w reżyserii Sidneya Lumeta, w serii *The Play of the Week* WNTA TV z Carol Lawrence, Michaelem Tolanem, Theodorem Bikelem.

¹⁴⁶ Zob. Lesław Czapliński, „*Dybuk*”..., s. 143.

¹⁴⁷ Reżyser antywojennego filmu *Resisim* (1989).

¹⁴⁸ *Jewish is hip, 'Dybbuk' director wants his audiences to know. Jewish Film Festival Interview by Michael Fox*, „Entertainment. Jewish Bulletin of Northern California. Online” 31 July 1998, <http://www.jewishsf.com/bk980731/etaadybbuk.htm>

¹⁴⁹ M. Fox, *Jewish Film Festival Review: Haunting tale opens film fest with romantic update of classic*, „Entertainment. Jewish Bulletin of Northern California. Online” 10 July 1998, <http://www.jewishsf.com/bk980710/etaatale.htm>

Bibliografia

- AMAURY JOËL, *Le Dibbouk*, „Jeune Cinéma” 1981, nr 134, s. 38-40
- AN-SKI SALOMON, *Dybuk*, tłum. Ernest Bryll, Warszawa 1988
- AN-SKI SZYMON, *Na pograniczu dwóch światów (Dybuk)*, tłum. Maksymilian Koren, Lwów 1922
- ARMATYS LESZEK, WIESŁAW STRADOMSKI, *Od „Niewolnicy zmysłów” do „Czarnych diamentów”*. Szkice o polskich filmach z lat 1914–1939, Warszawa 1988
- BAYERDÖRFER HANS-PETER, *„Urodzeni aktorzy”. Teatr żydowski z Europy wschodniej a dyskusje teatralne w niemieckim środowisku żydowskim*, tłum. Małgorzata Leyko, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998, s. 357-375
- BEYLIN STEFANIA, *A jak to było, opowiem...*, Warszawa 1958
- BLUMENFELD SAMUEL, *L’homme qui voulait être prince. Les vies imaginaires de Michał Waszyński*, Paris 2006
- BOŃCZA-TOMASZEWSKI WIESŁAW, *O filmach tygodnia. „Dybuk” (kino Sfinks), „X Muza”* 1937, nr 21, s. 2
- CAŁA ALINA, *Kabala i chasydyzm*, „Novum” 1978, nr 11-12, s. 111-141
- COHN HERBERT, *The Dybbuk*, „Brooklyn Daily Eagle”, 29 I 1938
- CZAPLIŃSKI LESŁAW, *Film żydowski w Polsce lat trzydziestych*, „Kino” 1986, nr 5, s. 20-23
- CZAPLIŃSKI LESŁAW, *„Dybuk”. Na pograniczu tradycyjnej kultury i nowoczesnej sztuki*, „Powiększenie” 1990, nr 1-4, s. 138-145

- DEMBOWSKI IRENEUSZ, *Wstęp do filmografii filmów żydowskich zrealizowanych w Polsce w latach 1911–1939*, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 61-62
- Dr. Goebbels at the Cinema: Excerpts from Diaries, „Sight and Sound”, 19 VIII 1950
- The Dybbuk's male lead* – Leon Liebgold interviewed, „The New York Times”, 10 September 1989
- ERTEL RACHEL, *Dybuk*, tłum. Jerzy Uszyński, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 55-57
- Felix Fibich, *Selections from an Oral History*, Interview by Judith Brin Ingber, „Jewish Folklore and Ethnology Review” 2000, nr 1-2, s. 78-86
- FILMIKUS B., *Of landszaft oifnamen cum „Dibuk-film”*, „Literarische Bleter” 1937, nr 29, s. 469
- Filmografia kina jidysz*, oprac. Ewa Ziembła, „Powiększenie” 1991, nr 1-4, s. 199-206
- Filmowe Judaica – katalog*, oprac. Danuta Zielińska, Jacek J. Cegiłka, Warszawa 1993
- Filmy w języku jidysz*, oprac. Lesław Czaplński, „Powiększenie” 1991, nr 1-4, s. 238-241
- FOX STUART, *Jewish films in the United States: A Comprehensive Survey and Descriptive Filmography*, Boston 1976
- FRIEDMAN LESTER D., *'Canyons of Nightmare': The Jewish Horror Film*, [w:] *Planks of Reason: Essays on the Horror Film*, ed. Barry Keith Grant, New York 1984, s. 126-152
- GOLDBERG JUDITH N., *Laughter through Tears. The Yiddish Cinema*, New York 1983
- GOLDBERG JUDITH N., *The Dybbuk*, [w:] Frank N. Magill, *Magill's Survey of Cinema. Foreign Language Films*, New York 1985, s. 887-891
- GOLDBERG KAREN, *Znaczenie teatru żydowskiego dla polskich Żydów*, tłum. Jolanta Kordacka, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998, s. 320-327

- GOLDMAN ERIC A., *Visions, Images, and Dreams. Yiddish Film Past and Present*, Ann Arbor 1983
- GROSS NATAN, *Film żydowski w Polsce*, tłum. Anna Ćwikowska, red. Roman Włodek, Kraków 2002
- HALTOF MAREK, *Kino polskie*, tłum. Mirosław Przyłipiak, Gdańsk 2002 (rozdz. „Kino polskie okresu niemieckiego”, „Lata trzydzieste”)
- HENDRYKOWSKA MAŁGORZATA, *Śladami tamtych cieni. Film w kulturze polskiej przelotem stuleci 1895–1914*, Poznań 1993
- HENDRYKOWSKI MAREK, *Autor jako problem poetyki filmu*, Poznań 1988
- HENDRYKOWSKI MAREK, „Polska szkoła filmowa” jako formacja artystyczna, [w:] „Szkoła polska” – powroty, red. Ewelina Nurczyńska-Fidelska i Bronisława Stolarska, Łódź 1998, s. 5-22
- HENDRYKOWSKI MAREK, HENDRYKOWSKA MAŁGORZATA, *Yiddish Cinema in Europe*, [w:] *The Oxford History of World Cinema*, ed. Geoffrey Nowell-Smith, Oxford 1996, s. 174-176
- HERTZ PAWEŁ, *Posłowie*, [w:] Martin Buber, *Opowieści chasydów*, tłum. Paweł Hertz, Poznań 1986, s. 283-292
- HESCHEL ABRAHAM JOSHUA, *Pańska jest ziemia... Wewnętrzny świat Żyda w Europie Wschodniej*, tłum. Henryk Halkowski, „Pismo Literacko-Artystyczne” 1989, nr 5, s. 49-77
- Historia i kultura Żydów polskich. Słownik*, oprac. Alina Cała, Hanna Węgrzynek, Gabriela Zalewska, Warszawa 2000
- HOBERMAN JIM, *Bridge of Light: Yiddish Film between Two Worlds*, Philadelphia 1995
- JANICKI STANISŁAW, *Polskie filmy fabularne 1902–1988*, Warszawa 1990
- JEWSIEWICKI WŁADYSŁAW, *Materiały do dziejów filmu w Polsce*, z. 1-2, Warszawa 1952
- JEWSIEWICKI WŁADYSŁAW, *Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego (1930–1939)*, Łódź 1967
- „Jüdische Lebenswelten in Film” – Eine Retrospektive, red. Erika Gregor, Ulrich Gregor, Helena Schleif, Berlin 1992

- KAROUBI NICOLE, *Le Dibbouk*, „Cinéma 72”, 1981, nr 265, s. 91-92
- KIMM, *The Dybbuk*, „Variety” 1989, nr 7, s. 31
- KOCH GERTRUD, *Mistyka chasydzka i kultura ludowa*, tłum. Lucyna Żmuda, „Powiększenie” 1991, nr 1-4, s. 146-150
- KOCH GERTRUD, *W połowie drogi do anioła zapomnienia. Jidysz w Ameryce*, tłum. Ewa Bojenko-Izdebska, „Powiększenie” 1991, nr 1-4, s. 124-134
- KONIGSBERG IRA, „The Only ‘I’ In the Word”: Religion, Psychoanalysis, and „The Dybuk”, „Cinema Journal” 36, 1997, nr 4, s. 22-42
- KRISTEVA JULIA, *Tales of Love*, transl. Leon S. Roudiez, New York 1987
- LIFSON DAVID S., *The Yiddish Theatre In America*, New York 1965, s. 103-116
- MADEYSKA-PILCH ANNA, „Dybuk” i Kabala, „Dialog” 1988, nr 4, s. 137-146
- MARIENSTRAS RICHARD, *Dybuk – realizm magiczny*, tłum. Jerzy Uszyński, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 58-60 (pierwodruk: Richard Marienstras, *Un réalisme spirituel (Le Dibbouk)*, „Positif” 1981, nr 243, s. 58-60
- MAŚNICKI JERZY, STEPAN KAMIL, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego 1896–1939*, Kraków 1996
- MOASI (MOJŻESZ KANFER), *Z ekranu: „Dybuk”*, „Nowy Dziennik” 1937, nr 259, s. 15
- Najnowsze dzieje Żydów w Polsce: w zarysie (do 1950 roku)*, red. Jerzy Tomaszewski, Warszawa 1993
- MAZUR DARIA, *Sfera pogranicza doczesności i transcendencji w „Dybuku” Michała Waszyńskiego*, [w:] *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, pod red. Piotra Zwierzchowskiego i Darii Mazur, Bydgoszcz 2005, s. 22-36
- NIGEL GEDALYA, *Sippure Dibbuk b’ Sifrut Yisrael*, Jerusalem 1983
- NUGENT FRANK, *The screen in review: Lady Behave, The Dybbuk, Love is a headache*, „The New York Times”, 7 II 1938
- OSTROWSKA ELŻBIETA, *Der Dibuk, The Dybbuk*, [w:] *The Cinema of Central Europe*, ed. Peter Hames, London 2004, s. 25-33
- PANAS WŁADYSŁAW, *Pismo i rana. Szkice o problematyce żydowskiej w literaturze polskiej*, Lublin 1996

- PIENKOWSKI GRZEGORZ, *Międzywojenne polskie kino jidysz – hermetyzm pozorny* (abstrakt wystąpienia na sesji naukowej poświęconej przedwojennemu filmowi żydowskiemu w Żydowskim Instytucie Historycznym w Warszawie, 7 IX 2006 r.)
- Polski słownik judaistyczny. *Dzieje, kultura, religia, ludzie*, oprac. Zofia Borzymińska i Rafał Żebrowski, t. 1-2, Warszawa 2003
- „Powiększenie” (żydowski numer specjalny) 1990, nr 1-4
- PROKOP-JANIEC EUGENIA, *Mojżesz Kanfer a teatr jidysz*, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998, s. 261-287
- Przyszłość kina. Ankieta filmowa „Kuriera Polskiego”*. Uwagi Michała Waszyńskiego, „Iluzjon” 1991, nr 1, s. 51-52
- SAFRAN GABRIELLA, *Dancing with Death and Salvaging Jewish Culture in „Austria” and „The Dybbuk”*, „Slavic Review” 59, 2000, nr 4, s. 261-281
- SANDROW NAHMA, *Vagabond Stars: A World History of Yiddish Theater*, New York 1977
- SCHMERUK CHONE, *Historia literatury jidysz. Zarys*, Wrocław 1992
- SCHOLEM GERSHOM, *Mistycyzm żydowski i jego główne kierunki*, tłum. Ireneusz Kania, Warszawa 1997
- SICULAR EVE, *Outing the Archives: From the Celluloid Closet to the Isle of Klezbos*, [w:] *Queer Jews*, ed. David Schneer, Caryn Aviv, New York 2002, s. 199-214
- SKORECKI LOUIS, *Pologne 1938*, „Cahiers du Cinéma” nr 320, 1981, s. 50-51
- Stalin’s secret pogrom*, ed. Joshua Rubenstein, Vladimir P. Naumov, New Haven 2001
- STEINLAUF MICHAEL C., „Fardibekt!”: *An-sky’s Polish Legacy*, [w:] *The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, ed. Gabriella Safran and Steven J. Zipperstein, Stanford 2006, s. 232-251
- STEINLAUF MICHAEL C., *Ichok Lejbusz Perec – lęk przed purimem*, tłum. Elżbieta i Dariusz Leśnikowscy, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998, s. 127-138

- STRADOMSKI WIESŁAW, *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, „Iluzjon” 1985, nr 3, s. 34-39
- STRADOMSKI WIESŁAW, *Film żydowski*, [w:] *Historia filmu polskiego*, Barbara Armatys, Leszek Armatys, Wiesław Stradomski, t. 2, Warszawa 1988, s. 305-310
- STRADOMSKI WIESŁAW, *Film żydowski w międzywojennej Polsce*, „Powiększenie” 1990, nr 1-4, s. 95-107
- SZNEUR M., *Hanoch Kon un zajn muzikalisze tetikajt*, „Literarisze Bleter” 1937, nr 23, s. 305
- SZYTCER MIECZYŚLAW, *Na srebrnym ekranie. „Dybuk” – kino Sfinks*, „Film” 1937, nr 28, s. 4
- Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998
- TENENBAUM MAREK, [artykuł redakcyjny], „Film Welt” 1928, nr 2, s. 2-3
- THIRER IRENE, *Review: The Dybbuk*, „New York Post”, 27 I 1938
- TOEPLITZ JERZY, *Historia sztuki filmowej*, t. 4, Warszawa 1969, s. 404-406
- TSAVION B., *Fun cajtungen un žurnaln*, „Literarisze Bleter” 1938, nr 13, s. 229
- TYLER PARKER, *Classics of the Foreign Film: A Pictorial Treasury*, New York 1962
- TYLOCH WITOLD, *Judaizm*, Warszawa 1987
- UDALSKA ELEONORA, „Dybuk” na scenach polskich, [w:] *Teatr żydowski w Polsce*, pod red. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej i Małgorzaty Leyko, Łódź 1998, s. 168-180
- UNTERMAN ALAN, *Żydzi. Wiara i życie*, tłum. Janusz Zabierowski, Łódź 1989
- The Unwitting Gastrol.* Excerpts from an Oral History Interview Felix Fibich with Judith Brin Ingber*, http://www.jbriningber.com/Fibich_Apr_18_07.pdf
- USZYŃSKI JERZY, *O kulturze i kinie jidyszu*, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 50-54
- WEISS SZEWAH, *Dusza podróżująca*, „Wprost” 2007, nr 24, s. 115
- WĘSIERSKA NUTA, *Filmografia filmów żydowskich zrealizowanych w Polsce*, „Film na Świecie” nr 307-308, 1984, s. 63-67

- WŁODEK ROMAN, *Getto i film*, „Powiększenie” 1991, nr 1-4, s. 151-164
- WŁODEK ROMAN, *X muza na emigracji*, „Przegląd Polonijny” 2001, z. 1, s. 45-74
- WŁODEK ROMAN, *Żydowski (jidysz) film*, [w:] *Encyklopedia kina*, pod red. Tadeusza Lubelskiego, przy współpracy Adama Garbicza, słowo wstępne Andrzej Wajda, Kraków 2003, s. 1066-1067
- WŁODEK ROMAN, *Z Galicji w filmowy świat. Krótki przegląd biograficzny*, [w:] *Galiczyjskie spotkania 2005*, red. Urszula Jakubowska, Kalisz 2005, s. 271-280
- The Worlds of S. An-sky. A Russian Jewish Intellectual at the Turn of the Century*, ed. Gabriella Safran and Steven J. Zipperstein, Stanford 2006
- ZAHORSKA STEFANIA, *Nowe filmy [Dybuk]*, „Wiadomości Literackie” 1937, nr 44, s. 6
- ZAJIČEK EDWARD, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918–1991*, Warszawa 1992
- ZILBERCWAJG ZALMEN, *Leksikon fun jidiszn teater*, t. 1-6, New York, Warszawa, Mexico City 1931–1969
- ŻEBROWSKI RAFAŁ, BORZYMIŃSKA ZOFIA, *Po-Lin. Kultura Żydów Polskich XX wieku (zarys)*, Warszawa 1993
- Żydzi w Polsce: dzieje i kultura. Leksykon*, red. Jerzy Tomaszewski, Andrzej Żbikowski, Warszawa 2001
- <http://filmpolski.pl/fp/index.php/22497>
- <http://www.imdb.com/title/tt0030092/>
- <http://warszawa.getto.pl/>
- <http://www.lodzjews.com/pl/a.htm>
- <http://www.karta.org.pl/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0139168/>
- <http://www.imdb.com/title/tt0143231/>

INFORMACJA O SPRZEDAŻY WYDAWNICTW
UNIwersytetu IM. ADAMA MICKIEWICZA W POZNANIU

Sprzedaż wszystkich publikacji Wydawnictwa Naukowego UAM prowadzą księgarnie naukowe na terenie całego kraju (w Poznaniu: Księgarnia Uniwersytecka, ul. Zwierzyniecka 7). W razie braku w tych księgarniach poszukiwanych tytułów można skierować zamówienie bezpośrednio do Wydawnictwa (61-734 Poznań, ul. Nowowiejskiego 55, tel. 061 829 39 79, fax 061 829 39 80) - pisemnie lub pocztą elektroniczną: e-mail: press@amu.edu.pl
Pełna oferta Wydawnictwa oraz e-księgarnia:

www.press.amu.edu.pl

INFORMATION ON THE SALE OF
ADAM MICKIEWICZ UNIVERSITY PRESS PUBLICATIONS

All Adam Mickiewicz University Press publications are available in scientific publications bookshops all over Poland. In Poznań they are sold by the University Bookshop (Księgarnia Uniwersytecka, 60-813 Poznań, ul. Zwierzyniecka 7, tel. +48 61 847 02 81).

Foreign customers can contact directly Adam Mickiewicz University Press (61-734 Poznań, ul. Nowowiejskiego 55, tel. +48 61 829 39 79, fax +48 61 829 39 80). Our e-mail address: press@amu.edu.pl They can obtain information on other kinds of transactions and editorial cooperation with Adam Mickiewicz University. Full list of our publications and an e-bookshop at:

www.press.amu.edu.pl

Biblioteka Polonistyczna

Uniw. Kazimierza

792



012-0001122--00

792
Mazur, Daria
Dybuk /

Dotychczas ukazały się:

Don Fredericksen Bergman's *"Persona"*

Don Fredericksen, Marek Hendrykowski *Kanał*

Iwona Grodź *Rękopis znaleziony w Saragossie*

Marek Hendrykowski *Nóż w wodzie*

Marek Hendrykowski *Rejs*

Krzysztof Kozłowski *Barry Lyndon*

Daria Mazur *Dybuk*

Katarzyna Mąka-Malatyńska *Europa Europa*

Piotr Zwierzchowski *Zezowate szczęście*

W przygotowaniu:

Małgorzata Hendrykowska *Matka Królów*

Marek Hendrykowski *Popiół i diament*

Przemysław Kaniecki *Latwa*

Ewa Skwara, Joanna Skwara *Zabawne zdarzenie
w drodze na forum*

Andrzej Szpulak *Ucieczka z kina Wolność*

ISBN 978-83-232183-0-2



9 788323 218302