

JUSTYNA NOWAK
UNIwersytet Mikołaja Kopernika, Toruń, Polska
NOWAK.JUSTYNA2@GMAIL.COM

Na progu wolności – fenomen dybuka

Wstęp – w stronę *Dybuka*

Poniższy artykuł zawiera próbę interpretacji głęboko zakorzonego w folklorze żydowskim zjawiska dybuka. Najsłynniejszą historię dotyczącą tego fenomenu przedstawia dramat *Dybuk. Na pograniczu dwóch światów* napisany przez Salomona Zajnwlę Rapoportę, znanego pod pseudonimem literackim jako Szymon An-ski¹. Premiera sztuki odbyła się w 1920 roku, od tego czasu powstało wiele adaptacji dramatu oraz inspirowanych nim spektakli, z czego aż siedem pojawiło się w samym 2011 roku². *Dybuk* jest wystawiany w wielu językach na niemal wszystkich kontynentach. Również w Polsce można zaobserwować fascynację tym motywem. Wystarczy wspomnieć interpretację Krzysztofa Warlikowskiego z 2003 roku, opartą zresztą w połowie na opowiadaniu *Dybuk* autorstwa Hanny Krall³. Teatr Żydowski

¹ A. Legutko, *Dybuk jako klucz do tożsamości*, „Cwiszn” 2014, nr 1–2, s. 33.

² Tamże, s. 34.

³ Tamże.

w Warszawie regularnie wystawia tę sztukę, nie ustępują mu teatry w Łodzi, Wrocławiu czy w Rzeszowie.

W tradycji żydowskiej dybuk to dusza zmarłego, która przejmuje kontrolę nad ciałem żyjącej osoby. Jego obecność sygnalizuje ciągłe przeplatanie się życia ze śmiercią, w którym teraźniejsza rzeczywistość zostaje opętana przez przeszłość. Niewątpliwie to zjawisko do dziś rozpała wyobraźnię zarówno badaczy, jak i czytelników. Nieustająca nim fascynacja stanowi impuls do poniższych rozważań, zawierających zarówno próbę odkodowania znaczeń zawartych w dramacie An-skiego, jak i jego ekranizacji z 1937 roku w reżyserii Michała Waszyńskiego.

W pierwszej części artykułu poddałam analizie fenomen dybuka przez pryzmat Sartre'owskiej koncepcji miłości, skupiając się zwłaszcza na zagadnieniu spojrzenia i jego związku z wyobraźnią. Ideą przewodnią zaproponowanej przeze mnie interpretacji jest teza Sartre'a, że wyobrażenie może zrealizować się tylko wówczas, gdy jego przedmiot przestaje istnieć. Relacja miłosna opiera się, według niego, na wewnętrznie sprzecznej dynamice wyobrażeniowej namiętności, która dąży do zdobycia kontroli nad wolnością Innego, a zarazem pragnie, by wolność ta zachowała nienaruszoną autonomię. W rezultacie tej paradoksalnej dialektyki projekt miłości kończy się nieuchronnie klęską. Wykorzystując Sartre'owskie kategorie w interpretacji motywu tragicznej miłości, jaką przedstawia dramat An-skiego, pokażę, że paradoksalnym, ale koniecznym warunkiem możliwości pojednania jego protagonistów jest śmierć (1). W drugiej części artykułu skupię się na omówieniu wątków romantycznych obecnych w *Dybuku*. Za kluczowy motyw pochodzący z tradycji romantyzmu uznaję tutaj ściśle powiązanie miłości i śmierci, które na mocy fatum determinuje decyzje i działania bohaterów dramatu (2). Ostatnim i naturalnie najważniejszym kontekstem interpretacyjnym w moim odczytaniu dzieła An-skiego będzie mistycyzm żydowski, który splota poprzednie próby wyjaśnienia zjawiska dybuka i ustala dla nich nowy, wspólny punkt odniesienia (3, 4, 5).

Łącząc wspomniane tropy interpretacyjne, spróbuję przybliżyć nieistniejący już, choć przecież nie tak dawny, świat żydowskiego sztetla – małej ortodoksyjnej społeczności, która dzięki An-skiemu stała się częścią naszej zbiorowej pamięci. Nie ulega wątpliwości, że współczesny czytelnik może odnaleźć w tej historii coś, co łączy go z dawnym odbiorcą tego dzieła. Ukazane w nim uniwersalne doświadczenia egzystencjalne, takie jak przekraczająca społeczne normy miłość, sycące się nieosiągalnym obiektem pożądanie czy poszukiwanie w namiętności drogi ku transcendencji, powoduje, że *Dy-*

buk okazuje się niewyczerpanym źródłem rozmaitych odczytań, poszerzających obszar naszej samowiedzy. Można powiedzieć, że metafora dybuka odnosi się w równej mierze do odległego świata kabalistycznej magii, jak i do nas samych – do nieustannie powracających, „tych samych” sprzeczności i dylematów, z jakimi wciąż musimy zmagać się w naszym życiu.

Ten szczególny związek pomiędzy odbiorcą dzieła a jego twórcą i zawartym w nim przekazie zyskuje u An-skiego całą gamę nowych barw. Dybuk, podobnie jak sam czytelnik, jest w istocie istotą poruszającą się między opozycyjnymi światami życia i śmierci, fikcji i twardej rzeczywistości. Specyficzna przestrzeń magiczna, w której osadzeni są bohaterowie An-skiego, dodatkowo wzmacnia emocjonalny stosunek do dzieła. Odbiorcy towarzyszy lęk i niepokój, przecucie niewiadomego, strach przed tym, co nieznanne. Dzięki ekranizacji Waszyńskiego przekaz ten zostaje wzmocniony m.in. poprzez muzykę, kolorystkę i rekwizyty.

Całość rozpoczyna się jak mroczny półsen. Smutne piosenki szeptane w jidysz wprowadzają odbiorcę w rodzaj transu. Z początku ta senna, prawie intymna melodia dłuży się, by nagle nabrać mocy i zyskać tony wyraźniejsze, szybsze, niemal szaleńcze. Jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, trafiamy do żydowskiego miasteczka i przeżywamy rozgrywającą się w nim historię jako dobiegający z przeszłości przekaz, który nie stracił nic na swojej aktualności.

Historia, jaką przedstawia dramat (i jego ekranizacja), jest prosta. Dwóch przyjaciół zawiera umowę, zgodnie z którą ich niepoczęte jeszcze dzieci powinny zostać w przyszłości małżeństwem. W tle mający postać Poślańca Bożego, która posępnie obwieszcza zbliżającą się katastrofę i stwierdza, że nie należy łączyć osób dopiero oczekujących przyjścia na świat. Jeden z przyjaciół tonie w drodze powrotnej do domu – po jego śmierci rodzi się osierocony syn, Chanan. Drugi z przyjaciół, Reb Sender, traci w połogu żonę, która daje jednak życie córce, Lei. Reb łamie daną przysięgę i postanawia wydać córkę za kogoś znacznie bogatszego niż syn zmarłego przyjaciela. Mimo wszystko Lea zakochuje się w Chananie, który wkrótce umiera. Po śmierci przybiera postać dybuka, by nawiedzać ciało Lei. Ta zaś ulega jego „demonicznemu” oddziaływaniu, odrzuca ślub z bogatym kupcem, przerywa zamówione przez ojca egzorcyzmy i ostatecznie żegna się z życiem, by dopełnić pojednania z Chananiem. Tak w największym skrócie rozwija się opowieść ukazana w dramacie An-skiego. Przyjrzyjmy się teraz samej tytułowej postaci, jej genezie oraz znaczeniu w świecie kabalistycznej fantazji.

W tradycyjnym mistycyzmie żydowskim dybuk to duch, który nie zaznał spokoju po śmierci i wszedł w ciało bliskiej mu osoby. Dybuk (hebr. *de-we-kut*) oznacza dosłownie *przylgnięcie*⁴. Kiedy dochodzi do opętania, dybuk zmienia tożsamość osoby zniewolonej, przemawia jej ustami, ale swoim głosem. Przekazy na temat osób, które doznały takiego nawiedzenia, są w tradycji żydowskiej niezwykle żywe. Ze względu na to, że jednostki opętane podejrzewano o grzeszność (dybuk musiał wejść w podatne ciało), najczęściej jego ofiarami padały kobiety. Wielu badaczy kultury żydowskiej zwraca uwagę, iż może mieć to związek z wiarą, że kobiece ciało jest siedliskiem mrocznych namiętności i pożądań. Z tego powodu dybukowi często przypisywano znaczenie nie tylko metafizyczne (w sensie kontaktu z bytem niematerialnym), ale również seksualne, co wiązało się z przekonaniem, że dybuk wchodzi w ciało kobiety przez jej strefy intymne⁵.

Dybuk był interpretowany również jako choroba psychiczna, ponieważ podobnie jak ona odrywał jednostkę od norm i zakazów wyznaczanych przez społeczeństwo. Dla opętanej kobiety stanowił często jedyną ucieczkę przed aranżowanym małżeństwem, a więc również przed niechcianym kontaktem seksualnym. Należy także wspomnieć, że pojęcie to stosowano także w rozmaitych kontekstach dotyczących problematyki zbawienia, pokuty oraz kary Bożej. Ostatecznie dybuk stał się pojęciem, za pomocą którego można było interpretować kwestię życia duszy i ciała, ludzkiej słabości i siły, a także choroby oraz dewiacji⁶.

W naszej interpretacji *Dybuk* to przede wszystkim dramat, który może być odczytywany z rozmaitych perspektyw (filozoficznej, religijnej, literackiej, kulturowej etc.), a każda z nich odkrywa w nim zupełnie nowy wymiar badawczy. Romantyczna symbolika, otoczka mistycyzmu żydowskiego, oniryczna struktura oraz wymiar religijny i filozoficzny nadają mu charakter intrygującej wieloznaczności. Opowieść o (męskim) duchu zawieszonym między światem żywych i umarłych, który poprzez energię duchowej namiętności przyciąga, a w pewnym sensie zniewala duszę kobiety, wydaje się na pierwszy rzut oka przynależać do religijnego folkloru. Bez trudu jednak możemy umiejscowić ją również w kontekście filozofii Sartre'a, który utrzymuje, że miłosna relacja opiera się na uprzedmiotowieniu drugiej osoby, ponieważ

⁴ R. Elior, *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*, przeł. K. Kornacka, Poznań–Gniezno 2014, s. 50.

⁵ A. Legutko, dz. cyt., s. 34.

⁶ R. Elior, dz. cyt., s. 54.

namiętność, zgodnie ze swoją wyobrażeniową logiką, nieuchronnie zmierza do przejęcia władzy nie tylko nad ciałem, ale przede wszystkim nad wolnością kochanej osoby. Właśnie tutaj kryje się możliwość odnalezienia analogii pomiędzy działaniem dybuka a realizacją zniewalającego uczucia miłości, o której pisze Sartre.

1. Wyobrażeniowy konflikt – miłosne zniewolenie

Kluczową dla zrozumienia koncepcji miłości Sartre'a kategorią jest „spojrzenie” (*le regarde*), opisywane przez filozofa jako pierwszy kontakt z Innym, stanowiący zaproszenie do spotkania. Uchwycenie spojrzenia Innego to moment o decydującym znaczeniu, ponieważ od tego jednego, ulotnego momentu zależy formowanie się uczuciowej relacji. Za pośrednictwem spojrzenia Inny wkracza w moją autonomiczną przestrzeń. Mój świat i świat Innego, które przed pierwszym kontaktem (zainicjowanym przez spojrzenie) funkcjonują jako odrębne i niezależne, nagle spotykają się. To zetknięcie tworzy przedstawienie porządku rzeczywistości oraz jego deformacji. Jak zauważa filozof, niemożliwe bowiem jest „wejść” w czyjś świat i zostawić go nietkniętym – dokładnie takim samym, jakim był wcześniej. Już samo pojawienie się Innego jest równoznaczne z wtargnięciem w przestrzeń mojego doświadczenia, które powoduje nieodwracalne zmiany. Zmiany te zaś dokonują się dzięki działaniu wyobraźni, która, według Sartre'a, stanowi fundamentalną władzę poznawczą. Wyobraźnia różni się od świadomości tym, że potrafi uobecnić nieistniejący przedmiot⁷. W takim przypadku potrzebuje ona jedynie pewnej realnej podpory, realnie istniejącego obiektu, który udało się w przeszłości „uchwycić” spojrzeniem. Tego rodzaju przedmiotem musi być coś istniejącego w materialnej rzeczywistości; coś, co pobudza wyobraźnię do działania. Treści wyobraźni nie muszą jednak zawsze istnieć realnie, ponieważ świadomość ze swej natury ma zdolność przekraczania obiektywnej rzeczywistości⁸. Zauważmy, że w świetle tej teorii, spojrzenie ma moc quasi-demiurgiczną, tworzy obraz Innego przy użyciu mocy wyobrażenia. Przedstawia go więc w taki sposób, w jaki wyobrażający podmiot chce go widzieć. Wszystkie elementy konstytuujące obraz Innego (zachowanie, charakter,

⁷ H. Puszko, *Sartre: filozofia jako psychoanaliza egzystencjalna*, Warszawa 1993, s. 258.

⁸ Tamże.

wygląd etc.) wydają nam się jego cechami własnymi, ustanawianymi przez jego „byt w sobie”. W rzeczywistości jednak to my ustanawiamy Innego, a on ustanawia nas. Inny przejmując za pośrednictwem spojrzenia władzę, kontrolę nad naszym bytem, wkracza w naszą rzeczywistość, zmienia ją i „urabia”, podobnie jak rzeźbiarz nadaje kształt rzeźbie. To „urabianie”, tworzenie na nowo zachodzi w medium wyobraźni, na skutek czego wszelkie relacje z Innym nabierają wirtualnego, iluzorycznego charakteru.

Wymuszone przez dynamikę imaginatywną namiętności obcowanie z wyobrażeniem Innego, a nie z nim samym, rodzi konieczność uznania nieprzekraczalnego i nieuniknionego dystansu, jaki dzieli jednostki. Jedność z Innym staje się niemożliwa do zrealizowania⁹.

Teza Sartre’a, że miłość rozwija się na podstawie pewnego zbioru egzystencjalnych projektów, zbioru „możliwości bycia” obydwu stron miłosnej relacji¹⁰, przywodzi na myśl spostrzeżenie Denisa Rougemont, że miłość unifikuje, a zarazem ustanawia realną, osobową odmiennosc¹¹. Oznacza to, iż upragniony obiekt ukazuje się podmiotowi miłosnej namiętności w coraz nowszych, zmieniających się odsłonach, które stanowią swoistą eksterioryzację jego własnego wnętrza. Chociaż myśl Sartre’a ma nieco inne konotacje¹², to jednak obydwu autorów łączy pogląd, że wyobrażenie odgrywa kluczową rolę w procesie formowania się uczucia. Tam jednak, gdzie Sartre snuje pesymistyczną wizję miłości jako projektu idealnego, choć niemożliwego do zrealizowania, Rougemont szuka pozytywnych rozwiązań antropologicznych w rozmaitych mitach o miłości. Klasyczny przykład takiej optymistycznej wizji znajdziemy w *Pieśni nad Pieśniami*:

Ukaż mi swą twarz,
daj mi usłyszeć swój głos!
Bo słodki jest głos twój
i twarz pełna wdzięku¹³

Zauważmy, jak dużą rolę w tym hymnie odgrywa tworzenie wizerunku drugiej osoby. Oblubieniec prosi o „ukazanie się” ukochanej, co niekonicz-

⁹ J. P. Sartre, *Byt i nicość*, przeł. J. Kiełbasa, Kraków 2007, s. 456.

¹⁰ Tamże, s. 456.

¹¹ D. Rougemont, *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Warszawa 2002, s. 7.

¹² Mam na myśli panowanie europejskiego mitu o miłości, o którym będę pisać w następnym rozdziale.

¹³ *Pieśń nad Pieśniami*, [w:] *Biblia Tysiąclecia*, wyd. 4, Poznań 1991, s. 684.

nie musi oznaczać jej fizyczną obecność. Prawdopodobnie nie chce zobaczyć osoby jako takiej – ale „swoją miłość”, czyli w istocie własne wyobrażenie. Zwróćmy uwagę na to, że używane przez niego słowa są wyjątkowo zmysłowe, nacechowane erotycznie, odnoszą się jednoznacznie do cielesności oblubienicy. Przedmiot jego miłości ma piersi „jak dwoje kozłat, bliźniąt gazeli” i „pagórek kadzidla”¹⁴. Oblubienica objawia mu się w najdoskonalszej formie, czyli w formie, którą stworzył na potrzeby uczucia. Metaforyka odzwierciedla bardzo intymne odczucie bliskości wobec kobiety, rysuje jej emocjonalny portret, unaocznia ją i poetycko konkretyzuje¹⁵. Przekazane w hymnie wyobrażenia tworzą unikalną przestrzeń dla uczucia, które zmienia zakochanych, przeobraża ich, tak jak przeobrażają się strefy intymne oblubienicy w „górze mirry”¹⁶.

Jeżeli spojrzymy na miłość jako akt kreacji, bez trudu dostrzeżemy jego iluzoryczność. Niewątpliwie jest to główny powód rozczarowania i smutku, jaki ogarnia większość osób dotkniętych tym odczuciem, gdy odkrywają, że obiekt ich pragnienia nie jest tym, za kogo początkowo go uznawały. Często doznajemy zawodu miłosnego, gdy odkrywamy „prawdziwą”, odartą z wyobrażeniowego sztafażu naturę ukochanej osoby. Trudno zaakceptować nam wady partnera, które odkrywają się przed nami, gdy opada zasłona magii pierwszych spotkań, czułych pocałunków czy pierwszych zbliżeń. Tutaj możemy jednak postawić pytanie, czy miłość byłaby w ogóle możliwa bez wyobrażeniowej iluzji?

Spróbujmy tymczasem odnieść Sartre’owską koncepcję miłości do dramatu An-skiego. Relacja miłosna między główną bohaterką dramatu – Leą a dybukiem rodzi się w momencie, gdy po raz pierwszy słyszy ona głos ducha. Głos z innego wymiaru przenika ją w sposób podobny do działania spojrzenia w teorii Sartre’a. Tajemnicze wołanie zmusza ją, by skierowała „oko duszy” w jego stronę, to z kolei powoduje, że stopniowo cała poddaje się zniewalającej mocy dybuka. Spojrzenie przybiera tutaj postać głosu, wizualna metafora procesu uprzedmiotowienia przekształca się zatem – zgodnie z duchem tradycji judaistycznej – w metaforę akustyczną. Przeobrażona Lea przestaje być zwykłą, wtopioną w życie społeczności dziewczyną i staje się duchową marionetką „złego” ducha.

¹⁴ Tamże.

¹⁵ Przyglądam się tylko jednej interpretacji *Pieśni nad Pieśniami*, pomijając wykładnię, zgodnie z którą hymn traktuje o relacji Boga i człowieka.

¹⁶ *Pieśń nad Pieśniami...*, s. 684.

W teorii Sartre'a podmiot i przedmiot spojrzenia tworzą dla siebie specyficzną, imaginacyjną przestrzeń, w której mogą odgrywać role narzucone przez ich wyobrażeniową namiętność. Na tym obszarze ich tożsamości stapiają się ze sobą w sposób unikatowy, dostępny jedynie ich doświadczeniu. Te imaginacyjne osobowości wzajemnie wpływają na siebie, tworząc nowy porządek świata i przeobrażając nie tylko świadomość, ale również własne ciała. To samo dzieje się z ciałem Lei, gdy wstępuje w nią dybuk. Dziewczyna gubi swoją tożsamość, a w istocie musi się jej pozbyć, aby zyskać siłę do urzeczywistnienia idei miłości.

Według francuskiego filozofa wyobrażenia odgrywają istotną rolę w procesie projektowania uczucia, jednak ich ucieleśnienie nie gwarantuje faktycznego spełnienia. Przyjrzyjmy się chociażby postaci Marceli, bohaterki *Dróg wolności*. Kochanek odwiedza ją regularnie, mogą więc przebywać razem przez większość część czasu. Taki układ powinien przynosić im zadowolenie, jednak Marcela wydaje się nieszczęśliwa. Kobiętę dręczy niepokój, ponieważ nie może poddać kontroli, „zawładnąć” świadomością kochanka. Lęk, jaki towarzyszy jej miłości, nie jest wyrazem chęci posiadania Innego na sposób przedmiotu, lecz przejawem wewnętrznie sprzecznego pragnienia, które usiłuje zapanować nad jego wolnością, a zarazem pozostawić ją w nienaruszonym stanie¹⁷.

Perspektywa zaproponowana przez Sartre'a pozwala nam interpretować zjawisko „uwiedzenia” przez dybuka jako akt symbolicznego zniewolenia opętanej osoby. Zauważmy, że filozof pisze o miłości jako formie ukrytego sadyzmu¹⁸. Kochający karmi się wrażeniem, że instrumentalnie zdobywa wolność Innego, pragnie go zniewolić i zadawać mu ból, aby w ten sposób móc urzeczywistnić własne wyobrażenie o nim. U Sartre'a ingerencja w wolność drugiej osoby ma charakter symboliczny, natomiast dybuk An-skiego fizycznie wnika w ciało Lei i w sensie dosłownym więzi jej świadomość. Uwięzienie duszy i ciała przekracza jednak poziom empirycznej rzeczywistości, w której projekt miłosnego opętania skazany jest na porażkę. Miłość realizuje się tutaj ostatecznie w „przestrzeni metafizycznej”, niedostępnej zarówno dla mieszkańców szteta, jak i dla odbiorców dramatu.

Wejście dybuka w ciało Lei możemy interpretować literalnie jako stosunek płciowy pomiędzy kochankami. Zły duch odbiera dziewczynie wolność, zmienia jej ciało i duszę, przeobraża ją w taki sposób, by miłość mogła urze-

¹⁷ J. P. Sartre, *Byt i nicłość...*, s. 457.

¹⁸ Tamże.

czywistnić się wbrew wszelkim przeciwnościom. Podobnie Sartre pokazuje, że Inny za pośrednictwem miłości chce nas w pełni pojąć, dlatego wchodzi z nami w konflikt¹⁹. W *Dybuku* areną dla takiego konfliktu staje się ciało Lei. Dziewczyna pod wpływem ducha zostaje przeobrażona w pełni kontrolowany przedmiot i wykonawcę jego bezwzględnej woli. Widzimy również, że sprawia jej to fizyczny ból (Sartre'owski „sadyzm miłości”), ciałem wstrząsają spazmy, jej twarz przenika złowrogi grymas, aż w końcu ulega przemożnej, nadludzkiej sile i w stanie skrajnego wyczerpania „godzi się” na niebezpieczne egzorcyzmy, których finałem jest jej tragiczna śmierć. Lea oczyszczona z ostatnich pozostałości ziemskiej kondycji zdaje się ucieleśniać mistyczne wyobrażenie Chanana, jednak za takie pojednanie płaci niezwykle wysoką cenę.

Silnie wyeksponowane tutaj powiązanie miłości i śmierci wpisuje *Dybuka* w tradycję romantyzmu, której nie powinno pominąć kompleksowe odczytanie tego dzieła, dlatego w kolejnej części artykułu porzucimy Sartre'owską perspektywę interpretacji dramatu na rzecz poszukiwania obecnych w nim motywów romantycznych.

2. Romantyczny tragizm

Jak przekonująco pokazała Hanna Arendt, miłość może rozwijać wyłącznie w sferze prywatnej, daleko od spojrzeń innych. W *Kondycji ludzkiej* czytamy:

[...] miłość, w odróżnieniu od przyjaźni, jest uśmiercana, czy raczej gaśnie, w chwili, gdy jest ujawniana publicznie [...], mimo iż jest jednym z najrzadszych zjawisk w życiu człowieka, rzeczywiście posiada niezrównaną moc samoodkrywania i niezrównaną jasność widzenia. Odsłania *kim* ktoś jest, właśnie dlatego, że nie jest zainteresowana – aż po granice zupełnej bezświatowości – *czym* byłaby osoba kochana, zarówno jej przymiotami i ograniczeniami, jak i osiągnięciami, jej porażkami i wykroczeniami. Z powodu swej namiętności miłość niszczy to, co pomiędzy, co wiąże nas z innymi i od nich oddziela [...] Miłość z natury jest nieświatowa i właśnie z tego powodu, a nie z racji swojej nieświatowości, jest nie tylko apolityczna, ale i antypolityczna²⁰.

¹⁹ Tamże, s. 495.

²⁰ H. Arendt, *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000, s. 58, 263–264.

Miłość jest zatem doświadczeniem na wskroś intymnym, dostępnym w całości jedynie naszemu subiektywnemu przeżywaniu, odsłania wprawdzie człowieka odartego ze społecznej maski, ale nie jest to bynajmniej poznanie obiektywne. Jak każde uczucie opiera się bowiem na wyobrażeniu, które w znacznej mierze kształtuje przekaz kulturowy. W świecie zachodnim, a więc głównie chrześcijańskim, religia silnie ingerowała w każdą sferę życia człowieka, sprawując kontrolę głównie nad jego popędami, które uważała za niebezpieczne. Warte uwagi jest to, że chrześcijaństwo jako religia, która w pierwszym rzędzie wielkich cnót stawia miłość, samo nie posiada żadnych świętych ksiąg o tym uczuciu. Bardziej wyspecjalizowało się w ustalaniu norm i zakazów, niż w kształceniu erotyzmu i kierowaniu go na tory duchowe.²¹ Również judaizm jest pod tym względem raczej rygorystyczny i ascetyczny, a seksualność wiąże bardziej z prokreacją, aniżeli ze zmysłowością. Jak możemy zauważyć na przykładzie religii, negowanie istnienia namiętności i odebranie prawa do celebrowania zmysłowości nie rozwiązuje problemu ich istnienia. W świecie, w którym namiętność jest zakazana, jej formy przybierają aspekt duchowy, a fizyczność zostaje zamknięta w symbolicznych wyobrażeniach. Purytanizm poglądów zabrania literaturze opisywać miłość zmysłową, jednak ta odradza się jako miłość romantyczna, co przypomina gwałtowny wybuch tłumionego przez dłuższy czas uczucia, które nagle przełamuje jarzmo zakazu i narusza skorupę moralności.

Dramat An-skiego odczytuje się często jako żydowską wersję *Romea i Julii* Szekspira²². Porównując silne uczucie łączące parę kochanków w obu dramatach, ich tragiczne losy, którym patronują dwie potężne siły miłości i śmierci, rzeczywiście ciężko oprzeć się wrażeniu podobieństwa obydwu historii. Analogicznych romansów odnajdziemy jednak w historii literatury znacznie więcej. Jeśli uznamy, że *Dybuk* jest tylko powtórzeniem pewnego wzorca kulturowego, podobnie zresztą jak *Romeo i Julia* czy *Tristan i Izolda*, nie mówiąc już o współczesnych melodramatach, to może nasunąć się nam pytanie, dlaczego romantyczny mit o miłości wciąż nas pociąga?

Denis Rougemont uważa, że potrzebujemy mitu o miłości, by odgrywać go wciąż na nowo w swoim życiu. W każdym takim micie kryje się bowiem zapis namiętności ludzkich, rodzaj algorytmu, który kształtuje nasze reakcje emocjonalne, determinuje nasze indywidualne postępowanie, z pozoru

²¹ D. Rougemont, dz. cyt., s. 20.

²² A. Legutko, dz. cyt., s. 34.

przypadkowe spotkania i wybory²³. Gdy konfrontujemy się z takim dziełem jak *Dybuk*, pragniemy wierzyć w miłość Lei i Chanana, gdyż kieruje nami nadzieja, że skoro im się udało, może udać się także nam. To tylko jeden z wielu sposobów, w jaki sztuka tworzy szczególną więź z odbiorcą, łączy się z jego uczuciami, doświadczeniami i tym samym czyni go współtwórcą dzieła²⁴. Historia dybuka wydaje nam się romantyczna, ponieważ widzimy w niej to, co wydaje się nam romantyczne, i odwrotnie – autor celowo wykorzystuje wątki romantyczne, by silnie oddziaływać na odbiorcę i odnieść się do jego pojęcia romantyczności. W ten sposób mit o miłości żyje przede wszystkim w odbiorcy.

Zwróćmy uwagę na ukazany na początku dramatu motyw grobu anonimowych kochanków, który umieszczono pośrodku miasteczka. Ma on przypominać o tragicznych wydarzeniach, staje się jednak symbolem miłości przekraczającej granice śmierci, jest też miejscem pielgrzymek zakochanych. Lea myśli o nim w dniu swojego ślubu, wtedy też zaczyna przemawiać przez nią dybuk. Można odnieść wrażenie, że para zamordowanych przez Kozaków kochanków symbolicznie „wspiera” Chanana i Leę w dążeniu do śmierci, która ma stanowić o ostatecznym połączeniu dusz. Ich tragiczna historia aktualizuje zatem mit o miłości dawnych kochanków. Nie trzeba daleko szukać podobnych przykładów. Prawie we wszystkich czołowych dziełach polskich romantyków odnajdziemy symboliczny grób kochanków bądź motyw pary, którą rozłączyła śmierć. *Dybuk* wyraźnie nawiązuje do tej tradycji.

Bohater romantyczny często podejmuje decyzje, które mogą skazać go na cierpienie. Miłość będzie tutaj więc ceniona jako wartość sama w sobie, niezależnie od tego, czy przyniesie klęskę, czy nawet śmierć. Denis Rougemont widzi w tych tragicznych decyzjach człowieka dążenie do realizacji idei wolności, a przez to – do realizacji siebie. Osoba w takim przypadku znajduje dowód swojej prawdziwej wolności w decyzjach, które nie mogą być dyktowane żadnymi ogólnymi, wspólnymi dla wszystkich prawami, a mają podlegać celowi wyznaczonemu tylko dla niej²⁵. Chanan i Lea zdają się potwierdzać tę tezę, kiedy porzucają reguły życia ortodoksyjnego społeczeństwa. Możemy tutaj zauważyć również pewne wspólne punkty z filozofią Sartre’a, który istotę człowieczeństwa dostrzegał w dążeniu do realizacji nieuwarunkowa-

²³ D. Rougemont, dz. cyt., s. 20.

²⁴ Rolę odbiorcy w procesie kształtowania dzieła podkreślali m.in.: R. Ingarden, U. Eco, H. Gadamer.

²⁵ D. Rougemont, dz. cyt., s. 21.

nej wolności. Tam, gdzie Rougemont pisze o samorealizacji poprzez ciągle uaktualnianie mitu, Sartre określa działanie człowieka jako „wyłanianie siebie”. Podmiot buduje siebie (zazwyczaj bezrefleksyjnie, nieświadomie) przede wszystkim „na zewnątrz” w tym sensie, że projektuje własne „ja” jako przedstawienie dla Innego²⁶. Kiedy widzimy więc walkę Chanana i Lei z przeciwnościami losu, tragiczną realizację idei miłości, do pewnego stopnia uświadamiamy sobie również aktualizację ich własnego projektu egzystencjalnego, który staje się w istocie „przedstawieniem dla nas”, odbiorców dzieła.

W tym tragicznym dążeniu do realizacji siebie poprzez ideę miłości możemy dostrzec również zdiagnozowane przez Kierkegaarda „pragnienie własnej zguby”. Każda namiętność jest namiętnością niespełnioną, nienasyconą, świadomą ograniczeń, które uniemożliwiają jej pełną realizację. To paradoks namiętności – istnienie granicy jednocześnie ustanawia ją i unicestwia. Niemożność spełnienia popycha człowieka do decyzji tragicznych, zamieniając pragnienie nasycenia w dążenie do samozatraty.

Następnym elementem łączącym żydowską parę kochanków z romantycznym mitem miłości jest to, że ich relacja uczuciowa rozgrywa się przede wszystkim na planie duchowym –wprawdzie również tutaj dostrzegamy udział zmysłowości, ale jej znaczenie dla kształtowania się miłosnego związku jest ewidentnie drugorzędne. Literatura doby romantyzmu pokazuje, że prawdziwa namiętność jest przymiotem duszy, nie ciała. Chanan i Lea odrzucają bezpośredniość uczuć ze względu na zasady narzucane przez społeczeństwo, w którym żyją. Właśnie owa paradoksalna ucieczka przed bliskością wywołana zakazem i tabu kulturowym sprawia, że ich uczucie jest tak namiętne²⁷.

Tragiczna śmierć Chanana niewątpliwie wzmaga istniejący już, społeczny, rodzinny i ekonomiczny dystans między kochankami. Przepaść bezpowrotnie oddzielająca życie od śmierci ujawnia gorzką prawdę, że dusza ukochanej osoby jest w istocie nieosiągalna, do końca życia pozostaje niezgłębialną tajemnicą²⁸. Z drugiej strony nieoczekiwane odejście Chanana wyzwala w dziewczynie namiętną, „cierpiącą” miłość. Do tej pory obserwowaliśmy tylko subtelne świadectwa rodzącego się uczucia: niepozorne gesty i spojrzenia, które bez owej gwałtownej zmiany prawdopodobnie nie przekroczyłyby

²⁶ J. P. Sartre, *Byt i nicność...*, s. 537.

²⁷ D. Rougemont, dz. cyt., s. 21.

²⁸ Motyw przenikania się sfer życia i śmierci jest obecny w każdej znanej nam kulturze. Ciekawym zbiorem omawiającym ten paradoks na przykładach literatury zachodniej jest książka M. Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001.

progu dopuszczalnej społecznie sympatii. Dybuk podważa zatem pogląd Rougemonta, że siła Erosa płynie z bliskości. Im większy dystans, tym większa namiętność. Mity o miłości rozpalają wyobraźnię wtedy, gdy jest to miłość niespełniona. W istocie trudno znaleźć w zachodniej literaturze przykład namiętności rozpalającej się do przedmiotu bliskiego, łatwo dostępnego i moralnie dozwolonego²⁹. Miłość romantyczna zawsze zakłada istnienie jakiejś osoby trzeciej między kochankami. W przypadku *Dybuka* jest to ortodoksyjna społeczność żydowska, chciwy ojciec Lei, próbujący wydać ją za odpowiednio majątnego kandydata, a także śmierć, która staje się pożegnaniem w tym świecie, a zarazem początkiem pojednania poza czasem i przestrzenią.

3. Dybuk i Lea w świetle tradycji judaistycznej – pierwiastek męski

Gdy judaizm wyraźnie uwolnił się od wpływów religii Bliskiego Wschodu i zaczął podążać własną drogą, seksualność została sprowadzona do prokreacji między małżonkami. Najczęściej jedyną drogą ucieczki kobiety od takiego życia okazywał się dybuk. Rachel Elior zwraca uwagę na fakt, że to właśnie przemoc stała u źródeł pojawienia się tej choroby. Według badaczki dybuk stanowi swoistą emanację cierpienia jednostki, której odczucia, myśli i pragnienia były spychane na margines, a niepokój z nimi związany powodował nagłą utratę kontroli nad swoim ciałem i duchem, co skutkowało gwałtowną zmianą osobowości³⁰.

Pierwsza interpretacja aktu zespolenia z oblubieńcem stawia Leę w pozycji ofiary. Po śmierci ukochanego zrozpaczona dziewczyna zostaje zniewolona przez mroczne moce. Tym samym podlega podwójnemu zniewoleniu – mocą miłości do ukochanego oraz mocą dybuka. Historia ukazana w dramacie An-skiego pozwala nam przyjąć, że dziewczyna zmarła wskutek własnej decyzji, wyczerpana egzorcyzmami. Z powodu represyjnej siły patriarchy i konwencji społecznych Lea nie widziała dla siebie innej drogi niż śmierć. W tym kontekście nasuwa się jednak pytanie, czy nie powinniśmy uznać podwójnego zniewolenia tragicznej bohaterki za jedyną drogę prowadzącą do jej wyzwolenia z opresyjnej sytuacji?

²⁹ D. Rougemont, dz. cyt., s. 37.

³⁰ R. Elior, dz. cyt., s. 63.

Wiara w dybuki oparta była na założeniu, że zły duch musi odnaleźć podatne ciało. Osoba opętana jest więc w pewnym sensie osobą grzeszną, narażoną na działanie złych mocy. Jako że ciało kobiety uważane było za siedlisko grzesznych impulsów (co wynikało z obawy, jaką żywił judaizm przed starożytnymi kultami płodności i Wielkiej Matki³¹), ofiarami dybuków najczęściej stawały się kobiety. Podkreśla się również często, że duch miał wchodzić w ciało przez organy rodne, co rzekomo potwierdzało grzeszność nawiedzonej osoby³². W tradycji żydowskiej strefy intymne były bowiem przeznaczone wyłącznie do prokreacji i zastrzeżone dla męża. W ten sposób łatwo można było interpretować opętanie jako karę za rozwiązłość czy cudzołóstwo. Samo zjawisko dybuka jest opisywane również słowem *ibbur*, oznaczającym zapłodnienie, a więc związanym z pojęciami stosunku seksualnego i ciąży³³. Warto również zwrócić uwagę na fakt, iż mit o dybuku może nawiązywać do starożytnych kultów płodności i stanowić kolejny przykład na ich deformację, będącą skutkiem głębokiego odcięcia się judaizmu od religii starożytnych.

Przyjrzyjmy się więc wizerunkom kobiecości z Çatal Hüyük w Anatolii, pochodzącym sprzed blisko ośmiu tysięcy lat. Dostrzeżemy tam płaskorzeźbę kobiety z szeroko rozłożonymi nogami, umieszczoną ponad głowami byków o wielkim porożu. To tak zwana pozycja *baubo*, która wyraża kobiecy seksualizm, górujący nad męską dzikością i agresją. Innym przykładem wypartego w judaizmie wyobrażenia kobiecości jest stela wotywna ze staroegipskiego miasta zmarłych, Teb, która przedstawia nagą boginię miłości dosiadającą lwa. Jak zauważa Baudler, ta personifikacja Wielkiej Matki nie służy podkreśleniu jej władzy, lecz wyraża zdolność do panowania nad pierwotną dzikością, umiejętność wprowadzania harmonii i czuwania nad urodzajem³⁴. Na obu malowidłach mocno podkreślane są atrybuty kobiecości, a seksualizm jawi się jako siła, która obłaskawia i sprowadza dobrobyt. Zaznaczenie organów płciowych kobiety ma na celu zwrócenie uwagi na ich wyjątkową rolę. Zwierzęta symbolizujące pierwiastek męski są przedstawiane poniżej organów – seksualizm jest kluczem do obłaskawienia, a organy płciowe kobiety – bramą do świata błogości, spokoju i harmonii. W micie o dybuku oznaczają one natomiast „bramę”, przez którą przechodzi zły duch, a więc symbolizują mroczne moce.

³¹ G. Baudler, *Bóg i kobieta: historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. A. Baniukiewicz, Gdynia 1995, s. 256.

³² A. Legutko, dz. cyt., s. 35.

³³ R. Elior, dz. cyt., s. 64.

³⁴ Przykłady za: G. Baudler, dz. cyt., s. 256.

Dybuk utożsamiany w dramacie An-skiego z pierwiastkiem męskim zniewala dziewczynę, co wiernie oddaje tradycyjny przekaz. Wejście w jej ciało jest aktem przemocy, a zarazem triumfu męskiej siły nad uległą kobiecością. Dziewczyna poddaje się dybukowi, oddając mu swoje ciało, a cały ten akt możemy uznać za metaforyczne zaślubiny. Lea mówi: „Widzę cię, mój luby. Chodź do mnie!”³⁵. Wtargnięcie dybuka w ciało i duszę dziewczyny pozbawia ją dziewictwa w tym sensie, że nie może już ona „po raz drugi” wyjść za mąż, ponieważ „ziemski”, rekomendowany przez ojca kandydat staje się w tej sytuacji potencjalnym źródłem zdrady dybuka – prawdziwego oblubieńca.

Taka interpretacja pozwala również wysnuć wniosek, iż akt wejścia dybuka w ciało Lei jest rodzajem symbolicznego gwałtu, który niszczy jej niewinność. To przypuszczenie potwierdza uwaga Rachel Elijor, że dybuk stwarzał wokół kobiety aurę symbolicznej nieczystości oraz chronił ją przed niechcianym kontaktem fizycznym. We wszystkich żydowskich interpretacjach śmierć uznawana jest bowiem za coś nieczystego, niechcianego, chaotycznego. Dybuk jako zły duch pochodzący ze świata zmarłych, który wchodził w posiadanie ciała dziewczyny, automatycznie czynił ją również nieczystą – w oczach wspólnoty stawała się ona bowiem nietykalna³⁶.

4. Dybuk i Lea w świetle tradycji judaistycznej – pierwiastek żeński

Szczególnie interesująca dla naszej interpretacji jest terminologia używana przy opisie zjawiska dybuka. Jak już wspomniano, często stosowanym w tym kontekście terminem było pojęcie *ibbur*, oznaczające „zapłodnienie”. W tradycji rabinicznej hebrajszczyzny *ibbur* łączyło się zaś z pojęciem *kewer*, które można przetłumaczyć jako „macicę”, ale również jako „grób”³⁷. Sam proces rodzenia opisywano przy użyciu frazy „tak długo jak grób jest otwarty”³⁸. Bez trudu można dostrzec, że w takiej frazeologii uwidacznia się głęboko zakorzeniony lęk przed seksualnością kobiety, która jest obdarzona mocą płodno-

³⁵ Sz. An-ski, *Dybuk. Między dwoma światami. Legenda dramatyczna w 4 aktach*, przeł. M. Friedman, Warszawa 2003, s. 41.

³⁶ R. Elijor, dz. cyt., s. 67.

³⁷ Tamże, s. 66.

³⁸ Tamże, s. 67.

ści, a zarazem posiada moc destrukcji – tym samym staje się w judaistycznym imaginariu „Panią Życia i Śmierci”. Negatywna moc ma związek z jej cyklem menstruacyjnym, który wyznacza możliwość wejścia w posiadanie kobiety przez mężczyznę³⁹. W ten sposób określa się liczba seksualnych zbliżeń i wymusza powstrzymanie od nich. Nieprzewidywalny charakter kobiecego cyklu miał opisywać naturę samej kobiety, którą kojarzono z chaosem i nieczystością, a więc także ze światem zmarłych⁴⁰. Podwójne znaczenie słowa *kewer* świadczy również o tym, że macica kobiety mogła być postrzegana jako swoisty „portal” łączący świat duchów ze światem żywych.

W mistycyzmie żydowskim pierwiastek żeński utożsamia się z mroczną stroną Boga często ukazującą demoniczne rysy⁴¹. W kontekście *Dybuka* najważniejszym kabalistycznym pojęciem o żeńskich konotacjach jest Szechina, którą początkowo pojmowano ogólnie jako obecność i aktywność Boga w świecie⁴². Z upływem czasu nastąpiło nagłe oddzielenie Szechiny od Boga i odtąd interpretowano ją jako jego samodzielny, żeński aspekt⁴³.

Istotny staje się w tym miejscu paradoksalny motyw rozdzielenia Szechiny od Boga. Według kabały sam Bóg wygnał z siebie część swojej istoty⁴⁴. Ten akt bardzo często przedstawiano jako wypędzenie królowej lub córki przez męża czy ojca. Często też opisywano go jako ujarzmienie złych mocy, wygnanie diabelskiego aspektu, tzn. mrocznego drugiego oblicza Boga⁴⁵. W tym kontekście Szechina występowała również jako demonicznie „drzewo śmierci” oddzielone od „drzewa życia”⁴⁶. Motyw Szechiny pojawia się ponadto w kabalistycznej wykładni grzechu pierworodnego. Kabała opisuje go jako rozdzielenie zasady męskiej i żeńskiej w samym Bogu, które powstało na skutek przerwania jedności boskiego działania w świecie. Ciekawy jest jednak fakt, iż przy opisywaniu rozdzielania pojawia się symbolika drzewa i zmniejszającego się księżycy, która może być interpretowana jako „wypędzanie” Szechiny⁴⁷. Obserwacja, że księżyc wraz ruchem Ziemi wokół słońca zmniejsza się, zrodziła pogląd, że „zjada” go ciemność, pochłania mrok nocy. To zaś

³⁹ Tamże.

⁴⁰ Tamże.

⁴¹ G. Scholem, *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Warszawa 2014, s. 154.

⁴² Tamże, s. 152.

⁴³ Tamże.

⁴⁴ Tamże, s. 155.

⁴⁵ Tamże, s. 156.

⁴⁶ Tamże, s. 155.

⁴⁷ Tamże, s. 156.

rozumiano jako wygnanie demonicznego aspektu Boga, ale również jako alegorię ludzkiej winy. W kabalistycznej wizji celem zbawienia w ostatecznym rozrachunku okazuje się ponowne połączenie Boga i Szechiny⁴⁸. Taka wykładnia sugerowała wyznawcom, że zbawienie możliwe jest tylko na drodze połączenia pierwiastka męskiego i żeńskiego. Takie przekonanie możemy odnaleźć we wszelkich liturgicznych źródłach późnego judaizmu⁴⁹. Scholem wspomina, że zaczęło być ono niewygodne dopiero dla oświeconego dziewiętnastowiecznego nurtu tej religii, dlatego z modlitewników usunięto formułę mówiącą, że każdy uczynek człowieka powinien być jawnym dążeniem do zjednoczenia Boga z Szechiną, a więc pierwiastka męskiego z żeńskim, czyli kobiety z mężczyzną.

Zatrzymajmy się jeszcze przy prastarej symbolice księżycy. Jak już wspominałam, symbol ten łączony był z pierwiastkiem żeńskim, który często ukazywał demoniczne rysy. W tradycji talmudycznej oraz w folklorze żydowskim odnajdziemy związaną z nim postać upiorzycy, nazywanej Lilith. Według legendy hebrajskiej była to pierwsza żona Adama, która nie chciała mu się podporządkować i uciekła z raju. W Biblii pojawia się również jako „jędza”, „upiór nocny” czy „sowa błotna”⁵⁰. Pora jej działania przypada więc na okres nocy, kiedy władzę nad niebem przejmuje księżyc. Może być to związane z przekonaniem kabalistów, że o zmierzchu światem rządzi potęga surowego sądu związanego z symboliką lunarną. Scholem wskazuje jednak, że, według kabały, po północy potęga ta traci swoją władzę. Szechina, przebywająca na wygnaniu, zaczyna o tej porze śpiewać pieśni skierowane do swego małżonka i zawiera z nim mityczne zaślubiny⁵¹. Na gruncie tej koncepcji Izaak Luria, uznawany za ojca nowożytnej kabały, stworzył zwyczaj nazywany rytuałem północnym, który składa się z porządku Racheli i Lei symbolizujących dwa oblicza Szechiny⁵². Rachela pozostaje tutaj w stanie oddalenia od Boga oraz żaloby, natomiast Lea przebywa we wciąż odnawiającym się zespoleniu z boskim władcą⁵³.

Ciekawą ścieżką interpretacji może być właśnie odczytywanie *Dybuka*, a ściślej sytuacji, w jakiej znalazła się Lea, w świetle zaprezentowanych powyżej kabalistycznych motywów. Już samo imię bohaterki łączy ją fonetycznie

⁴⁸ Tamże, s. 157.

⁴⁹ Tamże.

⁵⁰ W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 2011, s. 1201.

⁵¹ G. Scholem, dz. cyt., s. 213.

⁵² Tamże, s. 214.

⁵³ Tamże.

z demoniczną Lilith, a bezpośrednio z drugim aspektem Szechiny – noszącą to samo imię Leą. W pewnym momencie dramatu Chanan przeprowadza talmudyczne wyliczenia, które mają, w jego mniemaniu, symbolizować metafizyczne zespolenie bohaterów, tzn. konieczność ich połączenia wpisaną w porządek świata. Chanan sygnalizuje również, że imię Lea odczytane przez pryzmat kabalistycznej numerologii oznacza dosłownie „nie od Boga”⁵⁴. Chwilę wcześniej zdarza mu się powiedzieć jednak, że drugą stroną Boga są złe moce. Mistyczne rozważania młodego kabalisty wydają się nawiązywać do idei rozdzielenia Szechiny od Boga, które polegało na „wypędzeniu złych mocy”. Kogo więc naprawdę przyzywa Chanan i od czyich mocy ginie? Szatana, Lei, Lilith, Boga?

5. Zjednoczenie pierwiastka żeńskiego i męskiego a kabalistyczna koncepcja zbawienia w *Dybuku*

Przyjrzyjmy się jeszcze raz literackiej postaci dybuka przez pryzmat kabalistycznych wyobrażeń na temat pierwiastka żeńskiego, księżycy i Szechiny, które łączą się w ramach mistycznej wizji zbawienia. We wspomnianym już rytuale północnym ważną rolę odgrywa tzw. porządek duszy⁵⁵ – zalecenie, aby koncentrować się na połączeniu Boga i Szechiny z każdym członkiem swojego ciała. Jak podkreśla Scholem, ciało każdego z uczestników tej części rytuału powinno stać się „rydwanem dla Szechiny”⁵⁶. W *Dybuku* funkcję takiego „rydwanu” spełnia opętane przez demona ciało Lei. Dokonywane na niej egzorcyzmy, podobnie jak wspomniany rytuał, odbywają się nocą w blasku księżycy. Lunarny motyw wyraźnie odsyła do mistycznej soteriologii. Kabała łączy bowiem „odnowienie księżycy” (święto nowiu) z mesjańskim zbawieniem. Według upowszechnionej w tej tradycji legendy księżyc świecił kiedyś tak mocno jak słońce, ale utracił swój blask i został pozbawiony światła na skutek wypędzenia Szechiny. Gdy nadejdzie zbawienie, powróci on jednak do swojej pierwotnej postaci⁵⁷. Nawiązanie do tego mitu odnajdujemy w końcowej scenie dramatu An-skiego, kiedy Lea zaczyna odczu-

⁵⁴ Sz. An-ski, dz. cyt., s. 31.

⁵⁵ G. Scholem, dz. cyt., s. 217.

⁵⁶ Tamże, s. 218.

⁵⁷ Tamże, s. 217.

wać bliskość ostatecznego pojednania z dybukiem. Dostrzega wówczas, że „ogromna światłość rozlewa się dokoła. Na wieki złączona jestem z tobą, mój ty przeznaczony... razem wznosimy się coraz wyżej, wyżej i wyżej”; na zewnątrz zaś „robi się coraz ciemniej i ciemniej, z daleka słychać cichy śpiew”⁵⁸. To odniesienie do połączenia dnia z nocą, światła z mrokiem potwierdza kabalistyczna modlitwa, której słowa w kontekście naszej interpretacji są znamienne: „Ja jestem twoim słońcem, a ty moim księżycem”⁵⁹.

Warta uwagi jest również występująca w dramacie postać Posłańca Bożego, Meszułacha. W *Kabale i jej symbolice* Scholem opisuje rytuał północny, zwany *wigilią północną*, który łączy się z wiarą, że o tej porze Bóg wkracza do raju, aby przechadzać się ze Sprawiedliwymi⁶⁰. Rajskie drzewa zaczynają wtedy śpiewać hymny, a wiatr o kierunku północnym niesie bożą iskrę, która wpada pod skrzydła archanioła Gabriela. Iskra symbolizuje ogień „potęgi karzącej”. Archanioł Gabriel w mitologii biblijnej jest zaś wysłannikiem Boga, aniołem zwiastowania i zmartwychwstania. Podobnie tajemniczy Meszułach, przedstawiony przez An-skiego jako Posłaniec Boży, wydaje się przybywać do domu Lei, aby zapowiedzieć i osądzić jej zespolenie z dybukiem, mówiąc w końcowej części dramatu: „Niech będzie pochwalony Sędzia Prawdy”⁶¹. Z uroczyścią zaślubin i metaforą zapłodnienia łączy się bezpośrednio ceremonia egzorcyzmowania dybuka. Jak zauważa Rachel Elijor, w obu rytuałach pojawia się fraza „*we-dawak be-iszto*”, oznaczająca „i połączy się ze swoją żoną”⁶².

Dramat An-skiego osadzony w licznych ideowych i kulturowych kontekstach jednoczy sprzeczne elementy, tworzące złożony obraz świata żydowskiej społeczności: dobro i zło, miłość i śmierć, wolność i zniewolenie, opętanie (opętanie) i zbawienie. Dobro i zło, chociaż stawiane w opozycji, okazują się pochodzić w ostatecznym rozrachunku z tego samego źródła. Zbawienie zaś nie jest możliwe bez ich połączenia, a więc bez zespolenia pierwiastka męskiego i żeńskiego, które dokonuje się wyłącznie poprzez działanie miłości.

⁵⁸ Sz. An-ski, dz. cyt., s. 41.

⁵⁹ G. Scholem, dz. cyt., s. 217.

⁶⁰ Tamże, s. 211.

⁶¹ Sz. An-ski, dz. cyt., s. 41.

⁶² R. Elijor, dz. cyt., s. 95.

Zakończenie

Dybuk to opowieść oparta przede wszystkim na paradoksach, operuje bowiem kluczowymi antynomiami ludzkiej egzystencji, które niepokoją na poziomie życiowego doświadczenia, ale zostają rozwiązane w wymiarze metafizycznym. Najważniejsza opozycja miłości i zniewolenia ujawnia się bezpośrednio w wątku miłosnym głównych bohaterów. Zauważmy, że w ortodoksyjnym świecie zasad, w jakim żyją, ich działania i decyzje znajdują się poza nawiasem norm narzuconych przez społeczeństwo. Ich decyzje są gwałtowne, szaleńcze, opierają się bardziej na prawdopodobieństwie niż na pewności. Takie postępowanie nie mieści się w ramach sztywnych zasad i norm społecznych, za pomocą których powinni byli budować swoją tożsamość oraz otaczającą ich rzeczywistość.

W dramacie An-skiego odkrywamy romantyczny tragizm, który doprowadził nas do interpretacji zbieżnej z odczytaniem relacji miłosnej między bohaterami, przez pryzmat fenomenologicznych kategorii Sartre'a. Według tej wykładni centralnym motywem tworzącym tragiczny węzeł jest poszukiwanie autentycznie wolnej egzystencji w wyobraźniowej namiętności, która odrzuca wszelkie zewnętrzne ograniczenia i społeczne normy. Podobnie romantyczna wykładnia wskazuje, że kluczowym momentem dramatu jest złączenie pierwiastka męskiego i żeńskiego, dzięki któremu zostaje osiągnięte miłosne pojednanie, a tym samym prawdziwa wolność. Lea, wybierając drogę wolności, zdaje się potwierdzać myśl francuskiego filozofa, że nie ma takich nakazów, wartości, norm społecznych, które mogłyby odebrać nam wolność.

W dramacie An-skiego obserwujemy równocześnie paradoksalny splót wolności i zniewolenia. Lea zostaje wprawdzie opętana przez dybuka, ale ostatecznie właśnie dzięki niemu uzyskuje wyzwolenie. Dybuk odbiera jej ciało i społeczną tożsamość, a zarazem wskazuje nową, „własną” egzystencję, w której może ona urzeczywistnić swoją niepowtarzalną autentyczność. W finałowej scenie Lea przeistacza się w dybuka, dzięki czemu zyskuje prawo do podejmowania prawdziwie suwerennej decyzji o swoim życiu. Zasadniczo dokonuje ona unikalnej transgresji, ponieważ w patriarchalnych społeczeństwach odmawiano i nadal odmawia się prawa do publicznego zabierania głosu przez kobiety⁶³. Moralna, religijna i kulturowa presja, jakiej są one stale poddawane w ortodoksyjnej społeczności, powoduje, że nie mogą

⁶³ Tamże, s. 74.

kwestionować aranżowanych małżeństw. Przywilej ten zyskuje wyłącznie osoba, w którą wstąpił zły duch, dlatego dybuk stał się skutecznym sposobem ucieczki z więzienia norm i zasad patriarchalnego społeczeństwa. Opętanie przez dybuka oznaczało wprawdzie ucieczkę w chorobę, ale choroba ta dawała kobiecie prawo do mówienia i bycia wysłuchaną.

Istotnym elementem naszej interpretacji okazała się również opozycja romantycznej, czysto duchowej miłości i przemocy związanej z wtargnięciem „nieczystego ducha” w duszę i ciało głównej bohaterki. Dzięki temu mogliśmy wyeksponować psychogenezę zjawiska dybuka – wykluczenie kobiet ze sfery publicznej i nadanie im niższego statusu. Jak pokazują badacze tematu, opętanie przez złego ducha dotyczyło w zdecydowanej większości przypadków kobiet, a sam akt wejścia łączono z takimi praktykami rytualnymi, jak: „mistyczne zapłodnienie”, złożenie do grobu czy duchowe zaślubiny, które łądząco przypominały rytuał wygnania złego ducha. Takie praktyki znajdowały swoje uzasadnienie dzięki utożsamieniu mroku (księżycy) z kobiecością, światła zaś (słońca) z męskością.

Ważnym narzędziem w analizie zjawiska dybuka był dla nas również klucz kabalistyczny. Okazało się, że kabała przenika w istocie każdy element dramatu An-skiego i nadaje mu mistyczny sens, który rozwiązuje zawarte w nim antynomie i konflikty. Życie stanowi w świetle tej tradycji drogę do zbawienia, polegającą na stopniowym znoszeniu wszystkich nękających człowieka sprzeczności. Zjednoczenie „duchowego światła” z „ziemskim mrokiem” realizuje się tutaj w medium miłości i śmierci. Nieszczęśliwa namiętność prowadzi do opętania, a ono skutkuje zarówno potępieniem, jak i zbawieniem. Odniesienie do kabały pozwoliło nam ponadto wyjaśnić, dlaczego wiara w dramacie An-skiego nieuchronnie miesza się z niewiarą, a święte rytuały odkrywają swoje zarówno demoniczne, jak i anielskie oblicze.

Dybuk to wielowymiarowa opowieść oddająca nastroje społeczne i obraz dawnych czasów, która nawiązuje do tradycji znanych żydowskiemu odbiorcy, a także realizuje znane mu wartości. Dramat kryje w sobie jednak przesłanie, które wykracza poza krąg judaistycznej kultury i fascynuje również współczesnego odbiorcę. Opętanie duchem lub wyobrażeniem (jeśli przyjmujemy taką interpretację) może być odczytane jako walka zarówno z odgórnymi narzuconymi normami i wartościami, jak i ze zniewalającą siłą własnych wyobrażeń, lęków, pragnień, których nie można spełnić w realnym świecie. An-ski sugeruje, że być może każdy ma swojego dybuka, nie każdy jednak czuje potrzebę jego wypędzenia. Istnieje bowiem możliwość oswojenia ducha Inności, która nie wymaga porzucenia tego świata. Dybuk ucieleśniający

to, co inne może stać się integralną częścią naszego doświadczenia i pomóc nam w kształtowaniu przyszłości, w nadawaniu sensu przeszłości, a przede wszystkim w dążeniu do samorealizacji.

Bibliografia

- An-ski Sz., *Dybuk. Między dwoma światami. Legenda dramatyczna w 4 aktach*, przeł. M. Friedman, Wyd. Teatr Rozmaitości, Warszawa 2003.
- Arendt H., *Kondycja ludzka*, przeł. A. Łagodzka, Warszawa 2000.
- Baudler G., *Bóg i kobieta: historia przemocy, seksualizmu i religii*, przeł. A. Baniukiewicz, Uraeus, Gdynia 1995.
- Biblia Tysiąclecia*, wyd. 4, Poznań 1991.
- Elior R., *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*, przeł. K. Kornacka, Wyd. Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań–Gniezno 2014.
- Janion M., *Żyjąc tracimy życie: niepokojące tematy egzystencji*, W.A.B., Warszawa 2001.
- Kierkegaard S., *Albo-Albo*, t. 1, przeł. J. Iwaszkiewicz, Wyd. Naukowe PWN, Warszawa 2010.
- Kopaliński W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Oficyna Wydawnicza Rytm, Warszawa 2011.
- Legutko A., *Dybuk jako klucz do tożsamości*, „Cwiszn” 2014, nr 1–2.
- Puszko H., *Sartre: filozofia jako psychoanaliza egzystencjalna*, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1993.
- Rougemont D., *Mity o miłości*, przeł. M. Żurowska, Czytelnik, Warszawa 2002.
- Sartre J. P., *Byt i nicość*, przeł. J. Kielbasa, Zielona Sowa, Kraków 2007.
- Sartre J. P., *Drogi wolności*, t. 1: *Wiek męski*, przeł. J. Rogoziński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Sartre J. P., *Egzystencjalizm jest humanizmem*, przeł. J. Krajewski, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, Warszawa 1998.
- Sartre J. P., *Wyobrażenie*, przeł. Paweł Beylin, PWN, Warszawa 1970.
- Scholem G., *Judaizm: parę głównych pojęć*, przeł. J. Zychowicz, Inter Esse, Kraków 1991
- Scholem G., *Kabała i jej symbolika*, przeł. R. Wojnakowski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2014.

Abstract

On the Freedom's Threshold – the Phenomenon of Dybbuk

In the Jewish tradition dybbuk is the soul of deceased, which takes control on the body of a living person. Its presence reveals everlastingly interweaving of life and death. This article shows the connection between phenomenon of dybbuk and Sartre's love conception; its focusing mainly on issues of the gaze and its relation with imagination. This text also registers, that drama *The Dybbuk* continues romantic tradition, based on category of distance and status of the relation between love and death. Moreover, article takes the problem of Jewish mysticism, in the context of An-ski's drama. What you are, dybbuk? Perhaps you live in each of us.

Key words: dybbuk, spirit, Jewish mysticism, women, Judaism, romanticism, J. P. Sartre, the gaze, imaginations, freedom