

Małgorzata Lipska

Poza sceną, czyli jawne i niejawne w *Dybuku* Szymona An-skiego

Jak mówić o sprawach wiary – o sile wyższej, rzeczach nadnaturalnych czy niepojętych – nie posługując się nomenklaturą związaną ściśle ze sferą religii? Analiza twórczości Samuela Becketta dokonana przez Shimona Levy’ego pokazuje, że można w tym celu zastosować pojęcie „tego, co poza” (Levy, 2000). *Nowy słownik języka polskiego* PWN definiuje przyimek „poza” jako oznaczający miejsce „dalsze niż położenie przedmiotu oznaczonego przez rzeczownik, a na zewnątrz przestrzeni ograniczonej” i podaje przykład użycia w zdaniu: „Akcja rozgrywa się poza krajem” (Sobol, 2002, s. 736). A zatem „poza” przywołuje skojarzenie z czymś odległym, być może niewidocznym lub niewyczuwalnym innymi zmysłami; zawiera w sobie pierwiastek nietutejszości i tajemniczości. Owo „poza” można przełożyć na techniczny język sceny poprzez angielskie pojęcie *offstage*, tj. poza sceną, za kulisami.

Jak zauważa Levy, twórczość Becketta przesycona jest nieuchwytnymi bytami „spoza”, do których nieustannie dążą i których poszukują osoby dramatu. To, co „poza”, jest jak „gorączkowo powracający zdekonstruowany Godot” (oryg.: „restlessly re-appearing deconstructed Godot”; Levy, 2000, s. 17). Pragnienie transgresji obecne w większości utworów Becketta manifestuje się w wyjątkowo częstych i nieszablonowych odwołaniach do tego, co poza sceną (*offstage*). Najbardziej znany Beckettowski bohater, tytułowa postać dramatu *Czekając na Godota*, nigdy przecież nie pojawia się na scenie – a jednak stanowi oś akcji utworu. W *Ostatniej taśmie Krappa* z kolei istotną rolę odgrywają odtwarzane z magnetofonu

The study was conducted at author's own expense.

No competing interests have been declared.

Publisher: Institute of Slavic Studies PAS & The Slavic Foundation.

This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 3.0 PL License (creativecommons.org/licenses/by/3.0/pl/), which permits redistribution, commercial and non-commercial, provided that the article is properly cited. © The Author(s) 2016.

wspomnienia sprzed lat. „Tu i teraz” Krappa zostaje skonfrontowane nie tylko z „nie tu”, lecz także „nie teraz”, przez co uwaga widza kieruje się poza miejsce i poza czas pierwotnie przedstawionej akcji. Jest to swoista wariacja na temat chwytu „teatru w teatrze”. Późna twórczość Becketta reprezentuje posunięcie koncepcji *offstage* do skrajności. W jednoaktówce *Nie ja* widzowie obserwują wyłącznie oświetlone reflektorem usta aktorki – cała reszta jest niewidoczna, niema, nieistniejąca. Miniatura dramatyczna *Oddech*, zaplanowana na zaledwie kilkadziesiąt sekund trwania w realizacji scenicznej, stanowi grę oświetleniem, scenografią i odtwarzanymi z nagrania odgłosami płaczu i oddechu. Widz nie wie, kto wydaje te odgłosy. Nie jest mu dane zobaczyć i poznać osoby dramatu, która pozostaje dla niego postacią spoza sceny. Wniknięcie w świat bohatera okazuje się niemożliwe, gdyż należy on do rzeczywistości *offstage*.

Levy zauważa, że postaci z dramatów Becketta nierzadko wykonują osobiste rytuały, będące desperacką próbą nadania sensu rzeczywistości owego sensu pozbawionej – lub też usiłowanie nadania możliwej, znośnej formy temu, co niewyrażalne (Levy, 2000, s. 20). Dokonują też aktu kreacji, tworząc nowe byty w swojej świadomości i upodabniając się tym sposobem do Boga – bytu powołującego nowe istoty dla towarzystwa, by nie być samotnym w pustym świecie (Levy, 2000, s. 23). Co jednak najistotniejsze – przy założeniu istnienia Boga, w dramatach Becketta jawi się on jako zakulisowy, trzecioosobowy obserwator (Levy, 2000, s. 25). *Offstage* jest zatem środkiem wyrazu, techniką czy też poetyką, jaką posługuje się Beckett do wyrażenia wszystkiego, co niepojęte, niewyrażalne, niezrozumiałe, przekraczające ludzkie doświadczenie.

Uzasadnione wydaje się potraktowanie koncepcji Levy’ego na temat poetyki *offstage* jako narzędzia badawczego i wykorzystanie go do analizy dramatu *Dybuk* Szymona An-skiego (właśc. Szlomo Zajnwel Rapoport). Klasyczny dramat żydowski, którego burzliwe dzieje powstania same w sobie stanowią interesującą opowieść, utwór kilkakrotnie modyfikowany, tworzony od nowa z powodu zagubienia rękopisu, napisany niemal jednocześnie w trzech językach (rosyjskim, jidysz i hebrajskim)¹, stanowi doskonały materiał do takiej analizy ze względu na stałą obecność dwóch kluczowych elementów: sił nadprzyrodzonych i czegoś nieobecnego, niedopowiedzianego, pozostającego „poza”.

Tytułowy dybuk to wedle *Polskiego słownika judaistycznego* dusza zmarłego grzesznika, która próbuje oczyścić się w ciele osoby żyjącej. „Obca dusza opanowuje część osobowości

¹ Wersje rosyjska i jidysz zostały napisane przez samego An-skiego; przekładu na język hebrajski dokonał narodowy wieszcz izraelski Chajm Nachman Bialik i to właśnie hebrajski przekład jest dziś przez wielu uznawany za wersję kanoniczną.

człowieka, przemawia jego ustami, powodując cierpienie i chorobę” (Kos, 2003, s. 354). W utworze An-skiego dybukiem zostaje Chanan – przeznaczony swej ukochanej, Lei, jeszcze przed narodzinami obojga kochanków. Na przeszkodzie ich miłości staje ojciec dziewczyny, który znajduje jej bogatszego narzeczonego imieniem Menasze. Chanan umiera, a jego zbłąkana dusza wstępuje w ciało Lei. Główną osią akcji dramatycznej są próby pozbycia się dybuka, wypędzenia obcego ducha z ciała dziewczyny.

An-ski nazwał *Dybuka* „realistycznym dramatem o mistykach” i podkreślał obecność w fabule walkę między dążeniami jednostki a dobrem zbiorowości; między indywidualną wolnością a normą społeczną (Elior, 2014, s. 103). Późniejsze interpretacje i sposoby analizowania tekstu An-skiego sprowadzały się głównie do osadzania utworu w określonym kontekście społecznym, historycznym, religijnym, psychologicznym czy kulturowym.

Ira Konigsberg, pisząc o ekranizacji *Dybuka* w reżyserii Michała Waszyńskiego, ale także o fabule dramatu, charakteryzuje zawładnięcie ciałem Lei przez ducha Chanana z perspektywy religioznawczej i psychoanalitycznej. Bada dysfunkcje w rodzinie Lei, traktując osoby dramatu jak realnych ludzi. Pisze o patriarchalnych wzorcach w judaizmie i w fabule *Dybuka*. W połączeniu się Lei i Chanana widzi ucieczkę od patriarchalnego świata i próbę powrotu do stanu pierwotnego, do wczesnego etapu rozwoju osobowości, w którym nie istnieje podział na „ja” i świat zewnętrzny czy na płęć męską i żeńską (Konigsberg, 1997, s. 36).

Rachel Elior wykorzystuje fabułę *Dybuka* jako modelową sytuację do zilustrowania swojej tezy o ucieczce w szaleństwo, tzn. o fenomenie opętania jako jedynej alternatywnej drogi dla kobiety żyjącej w ortodoksyjnej społeczności żydowskiej (Elior, 2014, ss. 103–105).

Naomi Seidman proponuje interpretację *queerową*. Badaczka zauważa, że za fasadą heteroseksualnej relacji Lei i Chanana kryje się symboliczny homoseksualny związek ich ojców, Sendera i Nisana – związek tym wyraźniej widoczny, jeśli weźmie się pod uwagę, że żony obu przyjaciół są w utworze prawie zupełnie nieobecne (Seidman, 2003, ss. 233–234). Tony Kushner w swojej adaptacji *Dybuka* opublikowanej w 1998 roku również akcentuje wątki gejowskie i podkreśla kulturowy mizoginizm żydowskiej ortodoksji (Fisher, 2001, s. 149).

Istnieje wiele odczytań *Dybuka* przez pryzmat Holokaustu, związanej z nim traumy i pamięci o Zagładzie. Magda Romanska zauważa związki między *Umarłą klasą* Tadeusza Kantora a *Dybukiem*, który jako dramat o dręczącej (nie)obecności stanowił dla reżysera istotne źródło inspiracji. *Umarła klasa* jest w tym kontekście „mystyczną medytacją nad

Holokaustem: co stało się z tymi wszystkimi duszami, których życie zostało przerwane? Czy żyją między nami (...), żądając sprawiedliwości, epilogu, wspomnienia?” (Romanska, 2014, s. 261; cytata w przekładzie własnym). W podobny sposób zinterpretował *Dybuka* Krzysztof Warlikowski w swojej inscenizacji z 2003 roku, łącząc tekst An-skiego z opowiadaniem Hanny Krall również noszącym tytuł *Dybuk*.

Zvika Serper dowodzi istnienia formalnego i treściowego podobieństwa *Dybuka* do japońskich sztuk z gatunku *nō* i *kabuki* (Serper, 2001). Sam jest też autorem inscenizacji *Dybuka* w konwencji teatru japońskiego. Shimon Levy analizuje natomiast *Dybuka* w kontekście teorii chaosu, wskazując na fraktalną strukturę dramatu i uznając *Dybuka* za tzw. dziwny atraktor (Levy, 2009, s. 272).

To tylko kilka spośród wielu interpretacji dramatu An-skiego. Niniejszy szkic nie ma na celu odrzucenia bądź obalenia którejkolwiek z nich. Są one wobec siebie komplementarne i poszerzają pole dyskusji o *Dybuku*, choć należy zauważyć, że część z nich skupia się nie tyle na samym utworze, co na realiach, w których osadzono akcję; utwór literacki służy im zaledwie za punkt wyjścia do rozważań na temat ról społecznych czy pamięci zbiorowej. Tymczasem proponowane tutaj spojrzenie pozwala na powrót do tekstu i do jego aspektów literacko-teatralnych. W efekcie powstać może, mówiąc słowami Patrice’a Pavis, kolejna „warstwa interpretacyjna” (ang. „layer of interpretation”; Pavis, 1992, s. 53).

An-ski napisał *Dybuka*, opierając się na podaniach i opowieściach chasydzkich, a także na podstawie materiału zebranego w latach 1912–1914 podczas wyprawy zleconej przez Żydowskie Towarzystwo Badań Folkloru i Etnografii w Sankt Petersburgu (Elior, 2014, ss. 101–102). Wspólnie z grupą etnografów podróżował po żydowskich miasteczkach Wołynia i Podola, gromadząc ludowe opowieści, legendy, informacje o zwyczajach i praktykach religijnych, a także rejestrując piosenki i pieśni. Fabuła *Dybuka* zawiera zarówno elementy folkloru, stanowiące zebrany materiał badawczy, jak również własne doświadczenia An-skiego z wyprawy. Jak wspomina uczestnik ekspedycji Joel Engel, wątek miłosny Lei i Chanana, będący osią fabuły dramatu, został zainspirowany prawdziwą historią:

W Jarmolińczu gościliśmy u zamożnego Żyda. Podczas kolacji byliśmy świadkami potajemnej, niemej gry miłosnej między córką gospodarza a uczniem jesziwy, który stołował się w tym domu. Ten skromnie prowadzony romans ojciec przerwał, oznajmiając, że postanowił wydać córkę za innego. W nocy obudził nas płacz dziewczyny. An-ski wstał i w przejęciu aż do rana robił zapiski w swoim notatniku. Ta miłość zrobiła na nim wielkie wrażenie.

(cytat za: Rapoport, 2007, s. 10)

Na początku XX stulecia etnografka Regina Lilientalowa w publikacji dotyczącej ludowych wierzeń Żydów aszkenazyjskich podała kilkadziesiąt przesądów dotyczących samych tylko złych duchów (Lilientalowa, 1905, ss. 148–150). Przesady i praktyki magiczne rodem z prowincjonalnego wschodnioeuropejskiego miasteczka z początku XX wieku znajdują swoje odzwierciedlenie w fabule *Dybuka*. Dramat An-skiego przepełniony jest gusłami i opowieściami o zjawiskach nadprzyrodzonych, a zaludniają go – prócz zwykłych osób dramatu – nieuchwytnie postaci „spoza”, z tytułowym dybukiem na czele.

Cały utwór skonstruowany jest na zasadzie gry tego, co odkryte, z tym, co zakryte, tajemnicze, niedostępne (lub dostępne tylko dla wybranych). Bardzo silnie zarysowany jest motyw liminalności i transgresji. Znaczący jest już sam tytuł dramatu. Choć dzieło An-skiego zwykło się nazywać w skrócie *Dybukiem*, jego pełny tytuł brzmi: *Na pograniczu dwóch światów: Dybuk* lub też, w innym tłumaczeniu, *Dybuk: Między dwoma światami*. Tytułowe dwa światy to życie i śmierć, świat żywych i umarłych. Dybuk-Chanan nie jest jedynym zmarłym ingerującym w świat Lei. Lea rozmawia ze zmarłymi, idzie na cmentarz, by zaprosić swą dawno zmarłą matkę na wesele, a gdy nadchodzi chwila ślubu z niekochanym przez Leę narzeczonym Menasze, dziewczyna podbiega do znajdującej się nieopodal mogiły tragicznie zmarłych kochanków, ofiar rzezi Chmielnickiego², krzycząc: „Święci oblubieńcy, ochrońcie mnie! Ratujcie mnie!” (Anski, 2003, s. 40). Lea stale obcuje ze zmarłymi i sama, niczym dybuk, żyje pomiędzy dwoma światami.

Lea styka się ze światem zmarłych, jednakże w świecie żywych również odbywa się gra widzialnego z niewidzialnym, odkrytego z ukrytym. Poniższy dialog świadczy dobitnie, że osoby dramatu nigdy nie mogą być pewne, czy pod maską dostępnej zmysłowo rzeczywistości nie kryje się coś ponadto, jakiś byt „spoza”:

BATLAN II

(...) Ale wzgarda dla biedaków może sprowadzić ciężką karę.

Nigdy nie wiadomo, kogo łachman kryje.

Może to żebrak, a może kto inny.

Kto wie? Może to jeden z „trzydziestu sześciu sprawiedliwych”?³

² Pojęcie „rzezi Chmielnickiego” związane jest głównie z żydowskim doświadczeniem wydarzeń z okresu powstania Bohdana Chmielnickiego. Określeniem tym posługuje się np. tłumacz międzywojennego polskiego wydania *Dybuka* (An-ski, 1922, s. 27). We współczesnej izraelskiej historiografii mówi się o „powstaniu Chmielnickiego” (hebr. *mered Chmelnicki*) oraz o „pogromie” czy właśnie „rzezi roku 1648” (hebr. *gzerot tach-tat*). Pierwszy termin odnosi się do wszystkich działań zbrojnych z okresu powstania Kozaków Zaporoskich i chłopstwa ruskiego, drugi zaś – wyłącznie do strat poniesionych podczas Chmielniczczyzny przez ludność żydowską. W literaturze polskiej sformułowania „rzeź Chmielnickiego” użył Kajetan Koźmian, tytułując tak fragment poematu *Ziemiaństwo polskie*.

³ Trzydziestu sześciu sprawiedliwych – w tradycji żydowskiej: trzydziestu sześciu cnotliwych ludzi, których można spotkać w każdym pokoleniu ludzkości, i których zasługi umożliwiają światu dalsze istnienie. Co znaczące, owych trzydziestu sześciu sprawiedliwych zwykło się określać też mianem „ukrytych” – hebr. *nistarim* (Żebrowski, 2003, s. 742).

MEIR

A może ELIJAHU HANAWI...⁴

Jak wiadomo, prorok objawia się jako żebrak.

GOŚĆ

Trzeba uważać.

Nie wiadomo, skąd dusza pochodzi, ani po co wraca na ten świat.

(Rapoport, 2007, ss. 73–74)

Koncepcja *offstage* – rozumiana jako poetyka czy też strategia dramaturgiczna polegająca na odsuwaniu kluczowych, najbardziej znaczących elementów „za kulisy” – może być analizowana na dwóch poziomach: dosłownym (technicznym) i metaforycznym (metafizycznym). Warstwa dosłowności zawiera w sobie wszystko to, co literalnie należy do sytuacji dramatycznej i co dosłownie da się odnaleźć w tekście dramatu, np. w didaskaliach. Gdy któraś z postaci wychodzi lub gdy didaskalia podają informację, że z oddali niesie się jakiś głos – wtedy można mówić o scenicznej dosłowności, ponieważ odbiorca otrzymuje jednoznaczny komunikat odnośnie do tego, co znajduje się na scenie, a co – poza nią. Natomiast poziom metaforyczny to taki rodzaj świata „zakulisowego”, którego osoby dramatu, a także czytelnik lub widz mogą się jedynie domyślać, przeczuwać jego istnienie. Do świata tego należą wszelkie duchy i zjawiska nadnaturalne.

Przykładem *offstage* w sensie dosłownym jest scena przybycia Menasze do domu narzeczonej. Początkowo słychać jedynie marsz weselny (orkiestra wita pana młodego w bramie), a złąkniona Lea jest bliska omdlenia. Jej przyjaciółki biegną sprawdzić, jak wygląda narzeczony, którego przecież ani one, ani Lea, wyswatana przez ojca, nie miały jeszcze okazji spotkać. Menasze wciąż nie wkroczył na scenę, a już staje się przyczyną wzrostu napięcia akcji dramatycznej. Tak zjawiska zza kulis oddziałują na akcję widoczną na scenie.

W pierwszym akcie *Dybuka* wszystko, co istotne, odbywa się dosłownie poza sceną. Częściowo można to wytłumaczyć prawami ekspozycji, tj. koniecznością wstępnego zapoznania odbiorcy z tłem wydarzeń, cechami postaci i relacjami pomiędzy poszczególnymi osobami. Najprostszym i najszybszym sposobem wprowadzenia odbiorcy w sytuację dramatyczną jest opowiedzenie mu najważniejszych wątków, tzn. wprowadzenie relacji ustnych w postaci dialogów czy monologów padających z ust osób dramatu. W ten sposób zostaje zaprezentowana postać Chanana. Na początku pierwszego aktu Chanan przebywa wraz z innymi Żydami w synagodze. W pewnym momencie wychodzi, lecz akcja nadal

⁴ Eljahu Hanawi – prorok Eliasza.

toczy się w bożnicy. Od tego momentu Chanan należy tymczasowo do świata „poza sceną”, zaś pozostające na scenie postaci zaczynają o nim opowiadać.

MESZULACH

(Spogląda za nim)

Dziwny młodzian. Kim jest?

BATLAN I

Z uczniów jesziwy, szlachetna istota!

BATLAN II

Wybitna. Pięćset stron Gemary w pamięci.

MESZULACH

Skąd przybywa?

MEIR

(Podchodzi do stołu)

Gdzieś z Litwy.

Wcześniej uczył się w jesziwie, zgłębiał Gemarę dzień i noc.

Był pośród uczniów najzdolniejszym, miał zostać rabinem.

Nagle zniknął.

Niedawno wrócił.

Inny człowiek. Chodzi jak cień.

Pości od szabatu do szabatu, godzinami siedzi w mykwie.

Chłopcy mówią, że zajmuje go Kabała.

BATLAN II

(Potajemnie)

Już wiadomo o tym w mieście. Chodzą do niego po amulety – nie daje.

(Rapoport, 2007, ss. 36–37)

Nieobecna na scenie postać wyrasta w ten sposób na głównego bohatera akcji. Warto zauważyć, że Chanan zaczyna intrygować innych od wspomnianej przez Meira wyprawy w nieznaną. Przez pewien czas przebywa daleko (mówi się o nim, że „zniknął”). Jeśli miasteczko wraz z najbliższą okolicą uznać za scenę, na której rozgrywa się akcja, to – w retrospekcji – Chanan tę scenę opuścił, udając się na daleką włóczęgę. Jego nieobecność to pewien rodzaj przebywania *offstage*, poza sceną. Czas spędzony „za kulisami” głównego biegu wydarzeń odmienia Chanana. Meir relacjonuje, że Chanan powrócił jako „inny człowiek”. Znaczące rzeczy wydarzyły się „nie tu”.

Chanan nie jest jedynym nieobecnym, o którym się rozmawia. Kolejnym tematem poruszonym przez Żydów zgromadzonych w synagodze jest postać Sendera – ojca Lei. Mężczyźni spierają się na temat sposobu, w jaki Sender wybiera sobie zięcia. Niektórzy

uważają, że ojciec Lei niesłusznie szuka przede wszystkim chłopca bogatego, nie zaś uczonego w Piśmie.

Gdy tylko kończy się rozmowa o Chananie i Senderze, do bożnicy wpada kobieta, aby poprosić o modlitwę w intencji swej córki, od dwóch dni leżącej na łożu śmierci. Potem jeden z Żydów, nazywany Meszulachem („Posłańcem”) wspomina, że wcześniej tego samego dnia w synagodze lamentowała kobieta, której córka od dwóch dni nie może urodzić. Meszulach łączy fakty:

MESZULACH

Dusza konającej chce wejść w ciało dziecka nienarodzonego.

A póki jedna jeszcze żyje – ta brzemienna urodzić nie może.

A kiedy chora ozdrowieje – dziecko narodzi się martwe.

(Rapoport, 2007, s. 42)

Dwie kobiety – umierająca i rodząca – znajdują się poza sceną w sposób jak najbardziej dosłowny. Przez cały pierwszy akt scenę stanowi wnętrze synagogi. Umierająca i rodząca nie przychodzą do bożnicy, ale mówi się tam o nich. Są postaciami epizodycznymi, a zatem ekspozycja ich nie dotyczy; odbiorca nie musi znać ich losów, by nabrać koniecznej wstępnej orientacji w fabule. Dlaczego więc mówi się o tych kobietach? I dlaczego – zgodnie z postawioną wyżej hipotezą – ich przynależność do świata „poza sceną” jest znacząca? Z technicznego punktu widzenia obie kobiety istotnie znajdują się za kulisami, poza sceną. Jednak poziom teatralnej dosłowności służy tu tylko za szkielet, na którym nabudowana jest warstwa metafizyczna. Za kulisami odbywa się walka sił „nie z tego świata”, dusza umierającej osoby usiłuje przedrzeć się z jednego ciała do innego. Zdarzenie to jest nieuchwytnie zmysłowo, a informuje o nim Meszulach – człowiek z krwi i kości, który jednak widzi, wie i rozumie więcej niż pozostałe osoby dramatu. Meszulach jest jedną z kluczowych postaci w *Dybuku*⁵. Balansuje pomiędzy dwiema rzeczywistościami i niczym wysłannik sił wyższych zwiastuje i objaśnia sprawy dla innych niepojęte.

Fabula *Dybuka* pełna jest zjawisk nadnaturalnych, zaś epizod z dwiema kobietami oraz objaśnienie go przez Meszulacha stanowią jeden z pierwszych takich wątków w dramacie, a zarazem zapowiedź następnych. Wszystkie one należą już do głębszej, metaforycznej warstwy *offstage*.

⁵ Notabene postać Meszulacha dodał An-ski po konsultacjach z Konstantinem Stanisławskim, dyrektorem słynnego Moskiewskiego Teatru Artystycznego. Stanisławski przeczytał rosyjski rękopis *Dybuka* w 1915 roku i zaproponował kilka zmian, w tym wprowadzenie do akcji dramatu postaci o nieokreślonej do końca naturze, pojawiającej się zawsze w najważniejszych dla akcji momentach i wypowiadającej prorocze kwestie (por. Rapoport, 2007, s. 10).

Utwór zaczyna się od rozmów o cudach dokonywanych przez cadyków, czyli żydowskich (a ściślej – chasydzkich) przywódców religijnych. Wyznawcy poszczególnych cadyków prześcigają się w opowieściach na temat ich niezwykłych i niepojętych czynów. Dla osób dramatu są to historie, które wydarzyły się gdzieś, kiedyś – czyli nie „tu i teraz”. Jest też mowa o siłach nieczystych – o szatanie i innych złych duchach. Wszystkie te nadnaturalne siły – zarówno ciemne, jak i jasne moce – znajdują się poza bożnicą, w której rozgrywa się pierwszy akt, lecz Żydzi są przekonani, że można je sprowadzić na scenę za pomocą zaklęcia.

BATLAN III

Nie wolno mówić o tych sprawach po nocy,
a zwłaszcza w bóżnicy.

BATLAN II

Lepiej milczeć, gdy o Kabale mowa,
bo mową sprowadzisz, nie daj Bóg, szkodę.

(Rapoport, 2007, ss. 35–36)

Lea także zostaje pouczona, że złe moce czają się zawsze w ukryciu. Same są niewidoczne, lecz śledzą ludzkie poczynania, by w odpowiednim momencie wyjść „zza kulis”, tj. z dziur i szczelin, by uczynić człowiekowi krzywdę.

LEA

Jeśli zostawia się pannę młodą samotną w dzień ślubu –
przychodzą wtedy duchy i unoszą ją daleko.

FRADE

(zmartwiona)

Co ty mówisz, Leo?

Nie wolno wywoływać złych mocy.

One kryją się po wszystkich kątach, w dziurach i szczelinach.

Wszystko widzą, wszystko słyszą.

I czyhają tylko, aż człowiek wspomni ich plugawe imię,

i natychmiast rzucają się na niego. Tfu, tfu!

(Rapoport, 2007, s. 79)

Z powyższych dialogów wyłania się obraz świata otoczonego zewsząd niezrozumiałymi i niedostępnymi dla ludzkich zmysłów zjawiskami. Postaci egzystują w pewnej ograniczonej, bezpiecznej przestrzeni, niczym w bańce mydlanej, wokół której kłębi się nieznanne. W określonych okolicznościach bańka ta może zostać przebita i oddziaływania z zewnątrz mogą wtargnąć w spokojną przestrzeń życiową bohaterów. Podobnie jak w *Nie ja* Becketta – to, co widoczne, stanowi zaledwie wierzchołek góry lodowej, zaś całej reszty można się tylko domyślać.

Przestrzeń „poza” zaludniają dusze zmarłych. W drugim akcie Lea zastanawia się, co dzieje się z duszą człowieka zmarłego przedwcześnie; czy jego niedokonane czyny mają szansę zostać zrealizowane „na tamtym świecie”; czy gdzieś rodzą się jego niewydane na świat dzieci. Dziewczyna, wstrząśnięta śmiercią swego ukochanego Chanana, porównuje jego życie do świecy. Raz zgaszoną świecę zapala się później na nowo, dzięki czemu knot może wypalić się do końca. Lea sugeruje, że podobnie musi być z ludzkim życiem, które zakończyło się przed czasem. Skoro nie na scenie życia doczesnego, to gdzieś indziej – poza tą sceną – muszą dopełnić się dni Chanana. Swoje rozważania Lea zamyka stwierdzeniem, że możliwe jest zajrzenie za zasłonę oddzielającą życie od śmierci.

LEA

(...) Dusza człowieka nie ginie.
Kto pragnie całym sercem,
może ją zobaczyć,
usłyszeć jej głos,
zrozumieć jej myśli.

(Rapoport, 2007, s. 81)

Lea nie wie jednak, jakie niebezpieczeństwo wiąże się z próbą transgresji, zajrzenia „poza”. Za życia Chanana zgłębiał tajniki Kabały; usiłował wykorzystać nadnaturalne siły, by zdobyć rękę Lei. Wiedział, że Sender nie jest mu przychylny i szuka dla swej córki lepiej sytuowanego wybranka. Chanan umiera zaraz po usłyszeniu, że ojciec Lei spisał akt zaręczyn. Umiera jednak nie z powodu złamanego serca, nie ze wstrząsu wywołanego tragiczną dla niego wieścią, lecz dlatego, że w tej samej chwili jego mistyczna kontemplacja doprowadza go do objawienia. Innymi słowy – Chanan kona w momencie, gdy zagląda poza granicę życia doczesnego, poza „ten świat”. Pierwszy akt zamykają słowa Meszulacha wypowiedziane nad ciałem zmarłego: „Zobaczył – i umarł” (Rapoport, 2007, s. 69)⁶. Chwilę wcześniej Meszulach mówi sam do siebie: „Świeca zgasła. / Trzeba nową zapalić” (Rapoport, 2007, s. 65). Owo dwuznaczne stwierdzenie na pozór jest banalną uwagą na temat mroku, jaki nagle zapanował w bożnicy, jednak w istocie odnosi się do metafory użytej również przez Leę: metafory życia ludzkiego jako płonącej świecy.

Interesującym przykładem przekraczania czy też zacierania granicy między dwoma światami jest przedstawiony w czwartym akcie Sąd Tory, na który wzywa Sendera jego zmarły przed laty przyjaciel, a zarazem ojciec Chanana – Nisan. Cadyk Azriel przewodzi obrzędowi, podczas któ-

⁶ Zdanie to, pojawiające się w hebrajskiej wersji dramatu, można też przetłumaczyć jako „Zajrzał – i umarł”. Takie sformułowanie jeszcze dobitniej podkreśla, że Chanan dokonał aktu transgresji; zobaczył „od kulis” zjawiska, które nie powinny być dostępne śmiertelnikowi.

rego za zasłoną z prześcieradła zjawia się duch Nisana i wyjawia cadykowi swoje zarzuty wobec Sendera. Rabin Azriel nie pozwala duszy zmarłego wyjść poza wyznaczoną dla niego niewielką przestrzeń. Tylko obecni na Sądzie Tory rabini słyszą słowa Nisana. Ukryty za zasłoną duch jednocześnie jest i nie jest obecny na scenie – zarówno w sensie dosłownym, jak i metaforycznym.

Wspomniany Sąd Tory dotyczy wzajemnej przysięgi złożonej przed laty przez Sendera i Nisana. Mężczyźni obiecali sobie, że jeśli jednemu z nich urodzi się syn, a drugiemu – córka, to pożenią dzieci ze sobą. Choć po śmierci Nisana Sander zapomina o obietnicy, raz dane słowo pozostaje w mocy i czyni Leę przeznaczoną Chananowi już od chwili urodzenia. Przysięga ojców nie należy do „tu i teraz” akcji, a jednak jest dla jej przebiegu zdarzeniem kluczowym. Los musi wypełnić się w ten czy inny sposób. Niczym marionetki w teatrze lalek, osoby dramatu podążają w kierunku, w którym prowadzą je – zza kulis – siły wyższe. Nieuniknionym następstwem działania tego swoistego fatum jest powstanie dybuka. Gdy Chanan umiera, przeznaczenie znajduje inną drogę, by złączyć kochanków. Chanan jako dybuk wstępuje w ciało Lei. Przez pewien czas jego status jest nieokreślony. Dusza zmarłego krąży między nieuchwytnym światem zmarłych, a materialnym ciałem dziewczyny. Cadykowi chwilowo udaje się całkowicie wypędzić z Lei dybuka, lecz w finale dramatu duch powraca.

LEA

(Wzdycha ciężko. Otwiera oczy)

Kto tu wzdycha tak ciężko?

GŁOS CHANANA

Ja.

LEA

Słyszę twój głos, ale ciebie nie widzę.

GŁOS CHANANA

Dzieli nas zaklęte koło.

(Rapoport, 2007, ss. 142–143)

Chanan jest w tej scenie niemal pod każdym względem „poza”: poza zasięgiem wzroku czy dotyku, poza światem żywych i poza granicą „zaklętego koła” wyznaczonego przez cadyka. Lea słyszy jedynie głos ukochanego. Prosi go, by do niej wrócił – by mogli w snach wspólnie kołysać swoje nienarodzone dzieci⁷. W końcu wypędzony dybuk przestaje być głosem – jego wizerunek ukazuje się Lei na ścianie.

⁷ Notabene sen jest kolejną odmianą „teatru w teatrze” i kolejną formą zjawiska „spoza”. Motywy oniryczne niejednokrotnie pojawiają się w utworze An-skiego; we śnie zmarły Chanan prosi Leę, by zaprosiła go na swe wesele; również we śnie rabinowi ukazuje się ojciec Chanana i żąda Sądu Tory dla Sendera.

LEA

Oto zakłęte koło znikło.
Widzę ciebie, mój mężu.
Chodź do mnie!

CHANAN

Chodź do mnie!

LEA

(Wstaje radośnie)
Idę do ciebie...

(Rapoport, 2007, s. 145)

Dziewczyna kroczy do oblubieńca jak panna młoda. Gdy staje w miejscu, w którym objawiła jej się postać Chanana, zjawia znikła.

LEA

(Głosem z daleka)
Jasność nas ogarnia.
Jestem z tobą na wieki...
Wznosimy się wysoko...
Wysoko...

(Rapoport, 2007, s. 146)

Didaskalia są w tym fragmencie bardzo znaczące. Lea odzywa się głosem z daleka, czyli już nie „stąd”. Przechodzi z jednego świata do drugiego. Jak wcześniej Chanan, tak teraz ona zagląda za kurtynę dzielącą ją od innego świata. Płaci też taką samą cenę – po chwili pada martwa. Ostatecznie zniesienie granicy pomiędzy „tym” a „tamnym” światem okazuje się niemożliwe. Można być na scenie albo za kulisami, ale nie w obu tych miejscach jednocześnie. Jest to istotna konstatacja płynąca z metafory sceny teatralnej. Lea schodzi z areny świata żywych z przekonaniem, że wszystko to, czego nie zdołała na niej odegrać, uda jej się wykonać za kulisami – w miejscu niedostępnym ludzkim zmysłom.

W *Dybuku An-skiego* – podobnie jak w dramatach Becketta – uwaga odbiorcy kierowana jest w stronę tego, czego nie widać na scenie. Decydujące znaczenie mają te wątki i postaci, o których odbiorca dowiaduje się jedynie pośrednio lub których istnienia może się zaledwie domyślać. Skłonność ku temu, co dalekie, niedostępne, nieosiągalne, niepojęte, niewidzialne i „nie z tego świata” cechuje wszystkie osoby dramatu. Żydzi w bożnicy emocjonują się cudami dokonywanymi przez cadyków, ale tylko się o tym mówi, żaden z nich tych cudów nie widział, bo miały miejsce dawno temu lub w odległym miasteczku, do którego długo trzeba by jechać,

więc jest ono praktycznie nieosiągalne. Lea rozmawia ze zmarłymi, woła o pomoc nad grobem ofiar rzezi Chmielnickiego, dąży do interakcji z zaświatami. Chanan jeszcze za życia oddaje się rozważaniom nad rzeczami nadprzyrodzonymi i odbywa daleką wędrówkę w poszukiwaniu pomocy. Szuka „poza”, bo „tu” nie znajduje ratunku. Chanan-Dybuk to bohater, który zdołał przekroczyć granicę, przedostał się na drugą stronę, po czym pociągnął za sobą Leę.

Intrygujące w tym kontekście są słowa Menasze, narzeczonego Lei:

MENASZE

(*Wielce zmartwiony*)

(...) Dreszcz mnie przechodzi, kiedy wszyscy na mnie patrzą...

Boję się ich oczu...

(...) Chciałbym, rabi, uciec,

ukryć się przed tymi ludźmi, schować przed ich wzrokiem.

(Rapoport, 2007, s. 91)

Nawet Menasze odczuwa skłonność ku przejściu w sferę *offstage*. Ludzki wzrok go przeraża i chciałby przed nim uciec, skryć się, stać się niewidzialny. Jednak najwyraźniej nie jest zdolny do transgresji jak Chanan i Lea. Nie dane jest mu obcować z tym, co „poza”.

W utworze silnie zaznaczone jest poczucie braku, niespełnienia, niedopowiedzenia, nienasyceń – co manifestuje się przede wszystkim w ciągłym dążeniu Lei i Chanana do skonsumowania ich wzajemnego uczucia. Kilkakrotnie w dramacie pojawia się w didaskaliach informacja o dobiegających z oddali odgłosach muzyki weselnej. Do ślubu jednak nie dochodzi. Muzyka zza kulis sygnalizuje niespełnione dążenie do małżeńskiego zjednoczenia. Lea tęskni nie tylko do ukochanego, ale także do ich wspólnych niespłodzonych i nienarodzonych dzieci. Jedno z najważniejszych przykazań judaizmu: *pru u-rwu* („rozzadzajcie się i rozmnażajcie się”) zostaje niezachowane, a Lei pozostaje jedynie wiara, że to, co nie spełniło się „tu”, spełni się „tam”. Dziewczyna silnie odczuwa również brak nieżyjącej od lat matki. Poczucie to nasila się w okresie przedślubnym, gdy panna opuszcza dom rodzinny, a nie ma tej, która powinna dziewczynę wyprawić i pobłogosławić na nową drogę życia.

Spojrzenie na *Dybuka* An-skiego z perspektywy *offstage* pozwala na oddalenie się od terminologii związanej ściśle ze sferą religii oraz nauk społecznych – i zastąpienie jej językiem teatru, czyli językiem, w którym utwór ten został napisany. Potraktowanie *offstage* jako strategii dramatopisarskiej dostarcza wyjaśnienia tego, jak w utworze budowane są nastrój grozy i napięcie. Ukrycie jakiegoś elementu za kulisami przy jednoczesnym uczynieniu go tematem dialogów i głównym przedmiotem zainteresowania postaci znajdujących się na scenie – kreuje tajemnicę

i wywołuje zaciekawienie odbiorcy. Co jednak ważniejsze, spojrzenie na *Dybuka* z perspektywy znaczących niedopowiedzeń i niejawności rzuca nowe światło na metafizyczny aspekt fabuły oraz pozwala na przewartościowanie tematów i wątków dramatu pod kątem ich istotności (co może stanowić cenną wskazówkę dla reżyserów szukających nowych interpretacji tekstu). Dzięki temu można wyraźniej dostrzec, w jak dużym stopniu *Dybuk* traktuje o pustce i potrzebie wypełnienia jej, o pragnieniu i o chęci zaspokojenia pragnienia, o niezłomnym ludzkim dążeniu do przekraczania granic. Zwłaszcza granic z natury nieprzekraczalnych.

Bibliografia

- Anski, S. (2003). *Dybuk: Między dwoma światami: Legenda dramatyczna w 4 aktach*. (M. Friedman, Tłum.). Warszawa: Teatr Rozmaitości.
- An-ski, S. A. (1922). *Na pograniczu dwóch światów: Dybbuk*. (J. Joelon & J. Rottersman, Tłum.). Kraków: nakład własny.
- Elior, R. (2014). *Dybuki i kobiety żydowskie w historii społecznej, myśli mistycznej i folklorze*. (K. Kornacka, Tłum.). Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk.
- Fisher, J. (2001). *The theater of Tony Kushner: Living past hope*. New York: Routledge.
- Konigsberg, I. (1997). "The only 'I' in the world": Religion, psychoanalysis, and "The Dybbuk". *Cinema Journal*, 36(4), 22–42. <http://dx.doi.org/10.2307/1225611>
- Kos, B. (2003). Dybuk. W Z. Borzymińska & R. Żebrowski (Red.), *Polski słownik judaistyczny: Dzieje – kultura – religia – ludzie* (T. 1, s. 354). Warszawa: Prószyński i S-ka.
- Levy, S. (2000). On and offstage: Spiritual performatives in Beckett's drama. *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui*, 9, 17–29.
- Levy, S. (2009). הערה על הדיבוק ככאוס – אל תגרשוני" – אחרית דבר: [Posłowie: „Nie wypędzajcie mnie” – uwaga o „Dybuku” jako chaosie]. W S. Levy & D. Yerushalmi (Red.), *“Do not chase me away”: New Studies on The Dybbuk* (ss. 267–273). Tel Awiw: Assaph–Safra.
- Lilientalowa, R. (1905). Wierzenia, przesady i praktyki ludu żydowskiego. *Wisła: Miesięcznik Ilustrowany Poświęcony Krajoznawstwu i Ludoznawstwu*, 19(2), 148–176.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the crossroads of culture*. (L. Kruger, Tłum.). London: Routledge.
- Rapoport, S. Z. (2007). *Na pograniczu dwóch światów: Dybuk*. (A. Hadari, Tłum.). Kraków: Austeria.
- Romanska, M. (2014). *The post-traumatic theatre of Grotowski and Kantor: History and Holocaust in "Akropolis" and "The Dead Class"*. London: Anthem Press.
- Seidman, N. (2003). The ghost of queer loves past: Ansky's "Dybbuk" and the sexual transformation of Ashkenaz. W D. Boyarin, D. Itzkovitz, & A. Pellegrini (Red.), *Queer theory and the Jewish question* (ss. 228–245). New York: Columbia University Press.

Serper, Z. (2001). "Between two worlds": *The Dybbuk* and the Japanese Noh and Kabuki ghost plays. *Comparative Drama*, 35(3–4), 345–376. <http://dx.doi.org/10.1353/cdr.2001.0019>

Sobol, E. (Red.). (2002). *Nowy słownik języka polskiego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

Żebrowski, R. (2003). Trzydziestu Sześciu Sprawiedliwych. W Z. Borzymińska & R. Żebrowski (Red.), *Polski słownik judaistyczny: Dzieje – kultura – religia – ludzie* (T. 2, s. 742). Warszawa: Prószyński i S-ka.

Offstage: The revealed and the concealed in An-sky's *The Dybbuk*

The Israeli theatre scholar Shimon Levy describes the works of Samuel Beckett using the category of "offstage," i.e. what is "backstage" or "behind the scenes." This notion is also suitable to describe the plot of An-sky's play *The Dybbuk*. The plot, which follows the wanderings of the soul of a prematurely deceased lover, is based on a continuous interplay between the explicit and the implicit, the revealed and the concealed, the present and the absent. Applying the category of "offstage" as an analytical tool allows for speaking about the supernatural forces which are depicted in the play, while replacing religious nomenclature with a glossary of terms from the field of theatre.

Keywords:

theatre; drama; Judaism; Dybbuk

Poza sceną, czyli jawne i niejawne w *Dybuk* Szymona An-skiego

Izraelski teatrolog Shimon Levy opisuje twórczość Samuela Becketta, posługując się kategorią „offstage”, czyli tego, co znajduje się poza sceną, za kulisami. Kategoria ta doskonale nadaje się także do opisu fabuły *Dybuka* Szymona An-skiego. Akcja dramatu o wędrowce duszy przedwcześnie zmarłego kochanka opiera się na ciągłej grze jawnego z niejawnym, odkrytego z zakrytym, obecnego z nieobecnym. Zastosowanie kategorii „offstage” jako narzędzia analitycznego pozwala mówić o ukazanych w dramacie siłach nadprzyrodzonych przy zastąpieniu nomenklatury religijnej zestawem pojęć ze sfery teatru.

Słowa kluczowe:

teatr; dramat; judaizm; dybuk