

LIDIJA REZONIČNIK IN SEWERYN KUŚMIERCZYK

MOJSTROVINE POLJSKE KNJIŹEVNOSTI IN FILMA

FARAON
SVATBA
MATI IVANA
ANGELSKA



Univerza v Ljubljani
FILOZOFSKA
FAKULTETA

MOJSTROVINE POLJSKE KNJIŽEVNOSTI IN FILMA

Faraon, Svatba, Mati Ivana Angelska

Seriya Mojstrovine poljske književnosti in filma, 1. knjiga,
pripravila in uredila Seweryn Kuśmierczyk in Lidija Rezoničnik

Avtorja: *Lidija Rezoničnik in Seweryn Kuśmierczyk*

Recenzenta: *Nikolaj Jež, Zdzisław Darasz*

Jezikovni pregled: *Boris Kern*

Tehnično urejanje: *Jure Preglau*

Prelom: *Petra Jerič Škrbec*

Oblikovanje naslovnice in naslovnih strani: *Tomasz Wójcik*

Založila: Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Izdal: Oddelek za slavistiko

Za založbo: Roman Kuhar, dekan Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Ljubljana, 2021

1. izdaja, prvi natis

Tisk: Birografika Bori, d. o. o.

Naklada: 200 izvodov

Cena: 19,90 €



To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca (izjema so fotografije). / This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (except photographs).

Slikovno gradivo (filmski kadri analiziranih del) je v monografiji objavljeno v skladu z določbami o navajanju citatov in z dovoljenjem Studia za dokumentarni in igrani film v Varšavi (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie).

Monografija je izšla s finančno podporo Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije in Poljskega inštituta za filmsko umetnost (PISF – Polski Instytut Sztuki Filmowej).



POLSKI INSTYTUT SZTUKI FILMOWEJ
POLISH FILM INSTITUTE



JAVNA AGENCIJA ZA RAZISKOVALNO DEJAVNOST
REPUBLIKE SLOVENIJE

Prva e-izdaja. Publikacija je v digitalni obliki prosto dostopna na <https://e-knjige.ff.uni-lj.si/>

DOI: 10.4312/9789610604372

Kataložna zapisa o publikaciji (CIP) pripravili v
Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani

Tiskana knjiga
COBISS.SI-ID=55499523
ISBN 978-961-06-0436-5

E-knjiga
COBISS.SI-ID=55553283
ISBN 978-961-06-0437-2

Kazalo

UVOD	7
FARAON	
Lidija Rezoničnik	
»Država, smo mi« - Faraon Bolesława Prusa	13
Feljtonski roman in knjižne različice	15
Egipt v poljski literarni tradiciji in med bralci	16
Pripovedovalec in podoba Egipta	18
Historiozofski roman	19
Razvojni roman	20
Mehanizmi delovanja države	23
Prusova dela v slovenskem prevodu	24
Filmska adaptacija Faraona v slovenskih kinematografih	26
Bibliografija	28
Seweryn Kuśmierczyk	
Filmska podoba starega Egipta - Faraon Jerzyja Kawalerowicza	32
Stari Egipt: resničnost, ki obstaja	33
Scenografija	36
Svetloba v Faraonu	38
Arhetipska svetloba	39
Zakaj je pesek moral biti siv?	40
Ramzesova svetloba	41
Prizor sončnega mrka	42
Svetloba v notranjih prostorih	42
Barvna paleta Faraona	46
Faraon kot enotna oblika	50
Glavna kompozicijska os filma	51
Osrednja kompozicija, simetrija in pasovno vezana kompozicija	53
Prisotnost subjektivne kamere	55
Proksemika subjektivne kamere v prizoru bitke	56
Glasba in zvočna plast filma	60
Faraon kot rokodelski izdelek	62
Slikovno gradivo	64
Bibliografija	70

SVATBA

Lidija Rezoničnik

»Poljska – to je velika stvar« - Svatba Stanisława Wyspiańskiego	77
Krakov po povratku Wyspiańskiego iz Pariza	78
Drama Svatba: zunajliterarno ozadje	79
Prvo branje in gledališka uprizoritev	81
Zunanja in notranja zgradba	84
Narodna drama	86
Simbolika	87
Sinteza umetnosti	88
Dialog s slikarstvom	89
Dialog z glasbo	93
Dialog s književnostjo	93
»Takrat boš zatrobil v rog, da se okrepi bo Duh, kot ga sto let ni bilo.«	95
Wyspiański v slovenskem časopisju in prevodih	96
Bibliografija	98

Seweryn Kuśmierczyk

Filmska mandala - Svatba Andrzeja Wajde	103
Film Svatba kot izvedba partiture Stanisława Wyspiańskiego	105
Dogajalni prostor filmske Svatbe	106
Kot krokar na svatbi ...	109
Film v obliki mandale	110
Fraktalna struktura filma	110
Plesna sekvenca	112
Rahela	114
»Vse, kar v duši kdo ima, vse, kar v sanjah vidi sam«	115
»Baje je rejs en lep gospod ...« ali pomočnik	117
Liminalnost bronowiške noči	118
Dramaturgija barv	120
Metamorfoza plesa	122
Slikovno gradivo	123
Bibliografija	129

MATI IVANA ANGELSKA

Lidija Rezoničnik

Metafora zla - Mati Ivana Angelska Jarosława Iwaszkiewicza	135
Loudun in Ludinj: kronotop	137
Demoni, človekova narava ali osebne travme?	138
Rabin, judovska skupnost	141
Notranja forma	141
Odprtost literarnih likov	142
Metafora zla	143
Iwaszkiewiczzeva besedila v slovenskem prevodu	144
Filmske adaptacije Iwaszkiewiczzeve proze	145
Bibliografija	147

Seweryn Kuśmierczyk

Zablodeli potniki - Mati Ivana Angelska Jerzyja Kawalerowicza	151
Drama človeške nravi	152
Film Jerzyja Kawalerowicza in Jerzyja Wójcika	155
Zaprto dogajalni prostor	157
Nasprotje gostilne in samostana	158
»Zvonijo. Zakaj zvonijo?«	160
Pravila kompozicije kadra	161
Zlati rez v časovni strukturi filma	163
Na pragu notranjega sveta	166
Zvočna plast filma in pomen glasbe	167
Vloga vrtenja in kroženja	169
Belina, črnina in liminalna sivina	170
»In postal sem samemu sebi pokrajina pomanjkanja«	174
Slikovno gradivo	177
Bibliografija	185

Seweryn Kuśmierczyk

Antropološko-morfološka analiza filmskega dela kot filmološka praksa	191
Filmsko delo zahteva pozornost	191
Antropološko-morfološka analiza in »gosti opis«	192
Pravilo sizigijev	193
Laboratorij za analizo igranega filma	195

Analitični postopek	196
Antropologija in poetika	197
Bibliografija	198
FILMOGRAFIJA	203
IMENSKO KAZALO	209

UVOD

Monografija *Mojstrovine poljske književnosti in filma* predstavlja po tri izbrana dela poljskega literarnega kanona in njihove filmske adaptacije, ki jih odlikuje visoka umetniška raven ter spadajo v klasiko poljske kinematografije: roman Bolesława Prusa *Faraon* (*Faraon*, 1895) in film *Faraon* v režiji Jerzyja Kawalerowicza (*Faraon*, 1965); dramo Stanisława Wyspiańskiego *Svatba* (*Wesele*, 1901) in film *Svatba* v režiji Andrzeja Wajde (*Wesele*, 1972) ter novelo Jarosława Iwaszkiewicza *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniolów*, 1946) in film *Mati Ivana Angelska* v režiji Jerzyja Kawalerowicza (*Matka Joanna od Aniolów*, 1961). Zaključno poglavje ponuja natančnejšo predstavitev metode antropološko-morfološke analize filmskega dela, ki je bila uporabljena za analizo filmov in jo je razvil Seweryn Kuśmierczyk.

Merila za izbor del so bila poleg estetske vrednosti in reprezentativnosti za poljsko literarno in filmsko produkcijo tudi dostopnost literarnih del v slovenskem prevodu in možnost analize digitaliziranih formatov filmov.

Vrstni red poglavij se v monografiji ravna po kronologiji izida literarnih del. Posledično razpored filmov po poglavjih ne sledi njihovi časovnici nastanka. Jerzy Kawalerowicz je najprej režiral film *Mati Ivana Angelska* (1961), štiri leta kasneje pa film *Faraon* (1965), ki je v monografiji predstavljen v prvem sklopu. Film Andrzeja Wajde *Svatba* je izmed treh predstavljenih del nastal najkasneje (1972). Poglavja monografije so zasnovana samostojno in jih je mogoče prebirati po delih. Branje celote pa z analiziranimi literarnimi deli podaja širšo sliko kulturnozgodovinskih procesov in smernic v poljski književnosti od realističnih tokov konca 19. stoletja (*Faraon*), preko obdobja *mlade Poljske* na začetku 20. stoletja (*Svatba*) do svojevrstnega literarnega odziva na drugo svetovno vojno (*Mati Ivana Angelska*).

Roman *Faraon* z obdelavo zgodovinske snovi obravnava univerzalno problematiko mehanizmov vladanja, drama *Svatba* se osredotoča na specifično tematiko poljskega prostora, na stanje duha poljskega naroda v času razdeljenosti Poljske

med sosednje velesile in njenega formalnega neobstoja, novela *Mati Ivana Angelska* pa premleva univerzalno tematiko rojevanja zla v človeku in družbi. Vsa tri dela na svojevrsten način obravnavajo problematiko družbenih norm, moralnih vrednot, človekove svobode in njegovega delovanja v družbi.

Analize literarnih del se osredotočajo na vse tri elemente obstoja literarnega dela: produkcijo, besedilo in recepcijo, pri čemer osvetljujejo tiste plasti, ki so ključno zaznamovale posamezno delo. Upoštevajo dinamičnost besedila, njegovo umeščenost v širši družbenozgodovinski in kulturni sistem ter interakcijo z njim, hkrati pa edinstvenost v literarnem izrazu.

Obravnave filmskih del temeljijo na antropološko-morfološki metodi analize filma, so celostne in poglobljene, obravnavajo okoliščine nastanka dela, vsebinske in formalne posebnosti, recepcijo in širši vpliv dela ter vključujejo podatke, pridobljene neposredno v pogovorih z ustvarjalci filmov.

Monografija je plod slovensko-poljskega raziskovalnega sodelovanja dveh avtorjev, h kateremu pa so doprinesli še mnogi drugi, ki se jim avtorja najlepše zahvaljujeva: za pripravo mnenja o knjigi in podporo recenzentoma izr. prof. dr. Nikolaju Ježu z Univerze v Ljubljani in izr. prof. dr. Zdzisławu Daraszu z Univerze v Varšavi; za oblikovanje naslovnice in grafično podobo uvodnih strani monografije Tomaszu Wójciku, ki je naslovne slike – filmske kadre – še posebej skrbno izbral, saj je avtor vizualne podobe dveh izmed treh analiziranih filmov (*Faraon* in *Mati Ivana Angelska*) njegov oče, direktor fotografije Jerzy Wójcik; za jezikovni pregled besedila doc. dr. Borisu Kernu; in za pomoč pri pridobivanju dovoljenja za objavo izbranih filmskih kadrov iz analiziranih filmov Macieju Kowalczyku, vodji Oddelka za festivale, mednarodno sodelovanje in izdajo dovoljenj Studia za dokumentarni in igrani film v Varšavi (Dział Festiwalu, Współpracy z Zagranicą i Obrotu Licencjami z Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Fabularnych w Warszawie). Izid monografije je omogočila finančna podpora Javne agencije za raziskovalno dejavnost Republike Slovenije (ARRS) in Poljskega inštituta za filmsko umetnost (PISF – Polski Instytut Sztuki Filmowej).

Lidija Rezoničnik in Seweryn Kuśmierczyk

FARAON

Lidija Rezoničnik

»DRŽAVA, SMO MI«
FARAON BOLESŁAWA PRUSA

Seweryn Kuśmierczyk

FILMSKA PODOBA STAREGA EGIPTA
FARAON JERZYJA KAWALEROWICZA

Lidija Rezoničnik

»Država, smo mi« - Faraon Bolesława Prusa

Aleksander Głowacki, kot avtor poznan pod psevdonimom Bolesław Prus (1847–1912), je poleg Henryka Sienkiewicza (1846–1916) in Elize Orzeszkowe (1841–1910) ključni predstavnik poljskega realističnega romanopisja oziroma literarnega obdobja, imenovanega pozitivizem.¹

V času Prusovega literarnega ustvarjanja je bila Poljska razdeljena med tri velesile: Avstrijo, Rusijo in Prusijo, in med letoma 1795 in 1918 kot samostojna politična tvorba ni obstajala. V posameznih zasedbenih delih se je z različno hitrostjo odvijala postopna industrializacija, družbeno-gospodarski napredek je prinesel razvoj meščanstva, v katerem sta bili številčno zastopani tudi nemška in judovska skupnost. Nesoglasjem med veleposestniki in kmeti, ki so izhajali še iz fevdalnih časov, so se pridružila nesoglasja med razvijajočim se delavskim razredom in meščanstvom ter med različnimi narodnostmi. V ruskem zasedbenem območju, kjer je živel Prus, so se po propadli januarski vstaji, ki je potekala od leta 1863 do 1864, politični pritiski zaostri: okrepila se je cenzura,

1 Poleg razumevanja pojma *pozitivizem* v širšem smislu, in sicer kot svetovnega nazora, ki temelji na zaupanju v razum, znanstvene metode, zavračanje metafizike, dojemanje zgodovine kot naravnega procesa in evolucije ter razglašanje postulate uporabnosti, svobode in enakopravnosti, se je v poljski literarni zgodovini zakoreninil termin *pozitivizem* v ožjem smislu. Označuje obdobje realizma, ki je v poljski književnosti zamejeno z letnicama 1864 (konec januarske vstaje proti Ruskemu imperiju) in 1890. Vodilni avtorji obdobja – poleg Prusa, Sienkiewicza in Orzeszkowe še Maria Konopnicka (1842–1910), ki se je posvečala zlasti krajšim proznim oblikam in poeziji – pa so kontinuirano ustvarjali tudi v sledečih dveh desetletjih (do leta 1910), ko so mlajše generacije že razvijale nove poetike, danes poimenovane z literarnozgodovinsko oznako *mlada Poljska*.

rusifikacija, prepovedano je bilo ustanavljanje poljskih društev itd. (Markiewicz 2015: 13–16) Kljub temu so se novi umetniški tokovi najintenzivneje razvijali v tem zasedbenem delu, zlasti v Varšavi. Čeprav se je književnost po letu 1864 v veliki meri odvrnila od romantičnega povelečevanja vloge pisateljev kot narodnih voditeljev k postulatoma uporabnosti, racionalnosti in družbeni vlogi pisatelja, ji je zaradi nesamostojnosti Poljske še vedno ostajala naloga spodbujanja bralcev k patriotični drži in premisleka o nacionalni problematiki.

Mlajši avtorji so v publicistiki razširjali pozitivistične postulate, na katere so v veliki meri vplivali angleški in francoski modeli, zlasti geografski determinizem (H. T. Buckle), empirizem, utilitarizem in liberalizem (J. S. Mill), Darwinova evolucijska teorija, koncept družbe kot organizma in njene evolucije H. Spencerja ter deterministično pojmovanje kulturne zgodovine (Buckle in H. Taine). V ospredje so postavili nujnost dviga izobrazbene ravni in omogočanje šolanja nižjim slojem, spodbujanje in razširjanje znanstvenih dognanj, delo kot ključno vrednoto, toleranco in boj za enakopravnost spolov, narodov, družbenih slojev. Vse to naj bi privedlo do demokratizacije družbe. Pri tem so se zavedali razlike med razvitejšimi zahodnoevropskimi državami in takratnimi poljskimi razmerami. Zaradi počasnega napredka je od konca sedemdesetih let 19. stoletja optimizem poljskih pozitivistov bledeel in se prevešal v pesimistično smer.

Delovanje mlajše intelektualne elite v smeri gospodarskega napredka naroda v danih razmerah, četudi v sodelovanju z zavojevalci, je tako v okviru splošno sprejetega »organskega« delovanja »od temeljev« ne le zamenjalo, ampak tudi kritično obsodilo ilegalno zarotniško uporništvu, značilno za predhodno obdobje romantike.

Prus je od sedemdesetih let 19. stoletja aktivno sodeloval z varšavskimi časopisi, v katerih je izoblikoval svoje družbenopolitične, filozofske in estetske poglede, ki so bili umerjena sinteza pozitivističnih idealov z nekaterimi konservativnimi (Markiewicz 2015: 48). V ciklih feljtonov, npr. v *Tedenskih kronikah* (*Kroniki Tygodniowe*), objavljenih v časopisu *Kurier Warszawski* v letih 1875–1887, je obravnaval aktualno družbeno problematiko, vezano zlasti na varšavski prostor, ki je vključevala razmisleke o izboljšavah delovnih in življenjskih pogojev (bolezni, higiena, kanalizacija), prikaz sobivanja različnih narodnosti, predstavitev kulturnih dogodkov itd. Izmed pozitivističnih postulatov je izpostavljajal zlasti pomembnost dela kot vrednote, posledično pa vsestranskega gospodarskega in kulturnega razvoja družbe, ki jo je v idealnem primeru videl kot harmonično delujoč organizem (Markiewicz 2015: 69).

Prusov literarni program je razviden zlasti iz njegovih literarnih kritik in odzivov na kritike svojih del. V članku »*Z ognjem in mečem*« – roman iz davnine

Henryka Sienkiewicza (»*Ogniem i mieczem*« powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza)² je po H. Tainu kot ključna dosežka človeka, ki je sicer v marsičem podoben živalim, izpostavil znanost in umetnost. Slednja ima možnost, da tisto, kar je »najvišje«, prikaže na razumljiv in privlačen način:

Zdaj razumemo, kaj je bistvo velike umetnosti; to je prikazovanje najsplošnejših vzrokov in najtrajnejših zakonitosti, ki vladajo svetu, predvsem seveda človeškemu svetu, pa tudi – najsplošnejših in najtrajnejših značilnosti pojavov, vendar – prikazovanje tega na nazoren način, ki je splošno razumljiv. (Prus 1954)³

Glavno nalogo književnosti, zlasti romanopisja, je Prus videl v upodabljanju družbenih sprememb. Pisatelj mora biti pozoren opazovalec resničnosti in v romanu skozi realistično zasnovane literarne like pripovedovati o pomembnih socioloških procesih, ki temeljijo na dejstvih in odslikavajo bistvene vsebine dobe. Najpomembnejša razsežnost književnosti je torej spoznavna. Pri tem se je v smeri kritičnega realizma od osemdesetih let 19. stoletja dalje pri Prusu pojavil dvom v pozitivistične ideale.

V časopisih, ki so bili v tem obdobju pomemben medij za posredovanje književnosti, so kot podlistki izšla najpomembnejša Prusova dela, v katerih je realiziral svoj literarni program. Roman *Lutka* (*Lalka*, 1887–1888, *Kurier Codzienny*; knjižna izdaja 1890) prinaša panoramo družbenih slojev in življenja v Varšavi v drugi polovici 19. stoletja, podobo razkroja nekdanje družbene ureditve in človeka, ki se znajde v prehodni dobi; *Emancipiranke* (*Emancypantki*, 1890, *Kurier Codzienny*; knjižna izdaja 1894) so diskusija s pozitivističnimi ideali, zlasti z emancipacijo žensk; *Faraon* (1895–1896, *Tygodnik Ilustrowany*; knjižna izdaja 1897) pa se posveča problematiki oblasti in mehanizmov vladanja.

Feljtonski roman in knjižne različice

Roman *Faraon* je izhajal kot literarni podlistek v časopisu *Tygodnik Ilustrowany* od 5. oktobra 1895 do 26. decembra 1896,⁴ pri čemer avtor romana ni pisal sproti, temveč ga je dokončal že maja 1895.⁵ Prva knjižna izdaja je sledila

2 Tednik *Kraj*, 20. 7. 1884.

3 Prev. L. R.; enako velja za prevode v nadaljevanju.

4 V skoraj enakem obdobju (od marca 1895) je v konservativnem časopisu *Gazeta Polska* izhajal zgodovinski roman *Quo vadis* Henryka Sienkiewicza s snovjo iz zgodovine Rimskega imperija in obdobja vladanja cesarja Nerona v 1. stol. n. št.

5 Pripis na koncu knjige: »2. 5. 1895, popoldne ob 3. uri« (v nobeni izmed slovenskih izdaj tega pripisa ni).

leta 1897, za časa Prusovega življenja pa je bil roman ponatisnjen še dvakrat. V Prusovi zapuščini je bilo med rokopisi odkrito dodatno, končno poglavje romana, ki ni bilo objavljeno niti v časopisni niti v knjižni izdaji. Razlog za neobjavo ni dokončno pojasnjen, bodisi je šlo za vpliv cenzure bodisi za avtorjevo odločitev. Literarni zgodovinar Zygmunt Szweykowski (1894–1978) je neobjavljeno poglavje, ki mu je dodal naslov *Epilog*, umestil v izdajo iz leta 1935, čemur so sledili kasnejši ponatisi.

V različici brez epiloga je bolj izpostavljeno nesoglasje med dvema močnima osebnostma z različnima pogledoma na problematiko reševanja države in strategijama v boju za oblast. Poraz Ramzesa XIII. je posledica sovпада njegove nedozorelosti in naključij, ki jih je nasprotnik uporabil v svoj prid. Herhor po poroki s kraljico Nikotris postane faraon, nadaljnja usoda dinastije in egiptovske države pa je nejasna.

Epilog ne vsebuje nadaljevanja fabule, temveč gre za komentar v obliki dialoga med svečenikoma in modrecema Pentuerjem in Menesem. Slednji zgodovinske procese razume v kontekstu evlucijske teorije, tj. naravnega razvoja in razpada posamezne vladarske dinastije. V skladu z njo je Ramzesov neuspeh posledica dejstva, da je rojen ob nepravem času, ko je država obsojena na propad, obenem pa se že porajajo zasnutki nove ureditve. Zgradbo romana, pri katerem bralec že na začetku izve za faraonov neizogiben tragičen konec, je mogoče razlagati v smislu kompozicije grške tragedije, pri kateri je v zaključku potrebna katarza. Ta pri Prusu nastopi v epilogu. Z vidika zunanje zgradbe epilog sicer predstavlja simetričen element k uvodu in s tem zgodbeni okvir, vendar ukinja odprt konec in spreminja idejo romana. Interpreti romana se zato v večji meri nagibajo k tezi, da se je avtor sam odločil, da epiloga ne bo objavil (prim. E. Warzenica-Zalewska 1985: 21–34; Łukaszewicz 2017: 52).

Egipt v poljski literarni tradiciji in med bralci

Konec 19. stoletja, v času Prusovega ustvarjanja, je bila snov iz egipčanske zgodovine v književnosti že večkrat obravnavana. Avtorji, ki so se v delih naslajali na to obdobje, so glede na postopen razvoj egiptologije in dostopnost virov razpolagali z različno vednostjo o zgodovini starega Egipta (prim. npr. Kaczmarek 2014: 609–625).

Še pred Napoleonovim pohodom v Egipt in njegovo ustanovitvijo Egipčanskega inštituta v Kairu (1798) je Jan Potocki (1761–1815) svoja potovanja na Bližnji vzhod in v severno Afriko v francoskem jeziku opisal v zbirki *Potovanje v Turčijo in Egipt (Voyage en Turquie et en Egypte, 1788)*. Juliusz Słowacki (1809–1849) si

je Egipt ogledal v času razcveta egiptologije in egipčansko mitologijo ter motive vpletel v svoja dela, npr. *Pogovor s piramidami* (*Rozmowa z piramidami*), *Na vrhu piramid* (*Na szczycie piramid*), *Pesem na Nilu* (*Pieśń na Nilu*).

Informacije o odkritjih egiptologov so bile dostopne v znanstvenih in strokovnih obravnavah ter publicističnih prispevkih, v evropskih muzejih so bile na ogled razstave o Egiptu,⁶ zanimanje za to območje pa je dodatno spodbudil projekt gradnje in nato leta 1869 odprtje Sueškega prekopa med Sredozemskim in Rdečim morjem (Łukaszewicz 2017: 44). Med širšo publiko so odkritja egiptologov popularizirale tudi literarne predelave, npr. t. i. profesorski romani nemškega egiptologa Georga Ebersa (1837–1898), *Roman mumije* (*Le Roman de la Momie*, 1858) Théophila Gautierja (1811–1872), trivialni romani, pa tudi satirične predelave, npr. kratka zgodba Edgarja Allana Poeja (1809–1849) *Pogovor z mumijo* (*Some Words with a Mummy*, 1845) ali kasnejša Sienkiewiczzeva humoreska *Ozirisova sodba* (*Sąd Ozyrysa*, 1908) (Kulczycka-Saloni 1952: 93–128).

Bogata literarna tradicija poseganja k zgodovinski snovi starega Egipta oziroma drugim starodavnim kulturam je imela vpliv tudi na Prusov roman *Faraon*. Zaznamovali so ga predvsem roman *Salammbô* (1862) Gustava Flauberta s snovjo iz zgodovine Kartagine in cikel romanov o starem Egiptu Georga Ebersa. Prav Ebersovi romani naj bi s svojimi kriminalno-detektivskimi motivi vplivali na vključitev motiva umora v roman *Faraon*. Med razlikami, ki ločijo Prusov roman od predhodnikov, so obrobnost ljubezenskih motivov, realistični skepticizem, viden v »čudežih«, za katere pripovedovalec posreduje racionalne razlage (npr. sončni mrk), distanciran pogled na zgodovino, ki mestoma humorno prikazuje Egipčane (naivnost, nepoznavanje naravnih zakonov), in nesrečen konec literarnega lika, s katerim bralec simpatizira (Kulczycka-Saloni 1952: 114–118).

Egipčanski kronotop je bil torej med dobro razgledanimi poljskimi bralci vsaj v splošnih obrisih poznan, presenetilo pa je, da se je zgodovinske snovi lotil Prus, ki je do romana *Faraon* dogajanje umeščal v svoj sodoben čas in prostor ter v njem obravnaval aktualno družbeno problematiko, kot npr. v romanih *Lutka* in *Emancipiranke*.⁷ Kot pravi anekdota, se je ob novici, da Prus piše delo z naslovom *Faraon*, razširila vest, da gre za še en roman o poljski družbi konca 19. stoletja, njegov naslov pa se navezuje na takrat priljubljeno igro s kartami⁸ (Piescikowski 1998: 93).

6 Npr. na razstavi v Parizu, odprti leta 1867, je bil eden izmed razstavnih paviljonov v obliki egipčanskega svetišča iz mesta Edfu (Łukaszewicz 2017: 44).

7 Eden izmed vzrokov za prehod v zgodovinsko snov bi lahko bila cenzura. Z njo je imel Prus težave že pri romanu *Lutka* (Koblar 1967: 631).

8 Gre za francosko igro s štiridesetimi kartami.

Pripovedovalec in podoba Egipta

Tretjeosebni pripovedovalec v romanu *Faraon* z zgodovinsko in kulturno oddaljene perspektive ob razkrivanju fabule privzema različna gledišča. V uvodu gre za neke vrste informatorja, ki strnjeno povzame geografske, klimatske in družbenopolitične značilnosti Egipta ter pripoved umesti v konkretni prostor in čas. Gleda z oddaljenosti, kot da bi deželo ob Nilu opazoval s ptičje perspektive ali imel pred sabo geografski učbenik. Izpostavlja urejeno družbeno strukturo in organizacijo, znanstvene in gradbene dosežke ter omenja tuje vplive. Iz navedenih primerjav (npr. »Ko se je v srednji Evropi divjak oblačil še v surovo kožo in se skrival po jamah, je Egipt imel že visok družbeni red, kmetijstvo, obrtnijo in slovstvo.« (Prus 1967: 7);⁹ »ponekod doseže vročina sedemintrideset stopinj, kar pomeni pri nas toploto rimske kopeli« (8); Dandanes si ne moremo prav misliti, kakšno nenavadno moč je imel v Egiptu duhovniški stan. (10)) je razvidno, da gre za perspektivo osebe iz srednje Evrope 19. stoletja.

S prvim poglavjem prve knjige vsevedni pripovedovalec začinja pripoved »v triintridesetem letu srečne vlade Ramzesa XII.« (13), ko je faraon za prestolonaslednika imenoval svojega četrtega sina Hama-semereja-amena-Ramzesa. Ob tem v pripoved na besedni in opisni ravni vpeljuje avtentične elemente, kot so imena mesecev ali poimenovanja funkcij, ki jih sproti razlaga (mesec Paonij – marec, april;¹⁰ erprater ali prestolonaslednik) ali pojasnila oziroma primerjave, ki izdajajo pripovedovalčevo (evropocentrično) perspektivo (»tamarind[e], ki od daleč spominjajo na naše lipe« (15); »Tako je tožil možati Evnana in njegova pesem, polna solz, je preživela egiptovsko državo.« (39)). Na besedilne vložke iz staroegipčanskih virov opozarjajo avtorske opombe in pojasnila pod črto (npr. kmetove besede so izvirne; resnična staroegiptovska himna; po resničnih virih; izvirni nagrobnik; mina je 1½ kilograma).

Pripovedovalec pogosto privzema gledišče Ramzesa XIII., s čimer ob poročanju o postopnem spoznavanju prestolonaslednika z delovanjem državnega aparata razkriva tudi njegovo notranjost, subjektivne zaznave in karakterne poteze.

Prus se je na pisanje romana iz egipčanske zgodovine pripravljal s študijem dostopne literature, medtem ko si Egipta nikoli ni ogledal na lastne oči. Kulczycka-Saloni (1947: 8–23) v analizi romaneskne konstrukcije egipčanskega kronotopa ugotavlja, da pripovedovalec redko opisuje naravo, ko pa jo, gre za shematizirane

9 Vsi nadaljnji citati iz romana *Faraon* v slovenskem jeziku so iz prevoda Franceta Koblarja (Prus 1967), zato so v nadaljevanju v oklepajih označene samo strani.

10 Łukaszewicz (2017: 30) ob tem opozarja, da gre za anahronizem, saj so se imena mesecev, ki jih navaja Prus, uporabljala šele kasneje.

opise z oddaljene perspektive brez poglobljanja v podrobnosti. Teh prav tako ni v opisih zgradb – piramid, svetišč, faraonove palače, palač dostojanstvenikov – in drugih gradbenih dosežkov, pri katerih pripovedovalec izpostavlja zlasti monumentalnost, ki jo slika s podatki in primerjavami o merah.¹¹ Še manj opisov detajlov je v podobah interierjev, ki služijo samo kot kulisa.¹² Natančneje se pripovedovalec posveča opisom vsakdanjega življenja Egipčanov: njihovim oblekam, predmetom za vsakdanjo rabo in umetniškimi delom, običajem, verskim obredom (balzamiranje in pogreb faraona Ramzesa XII.) ter dialogom. Egipčanski kronotop in takratna atmosfera je tako najizraziteje poustvarjena v opisih posameznih oseb in njihovega obnašanja ter v razdelanih dialogih, ki avtentičnost vnašajo s citatno uporabo izvirnih izrekov, delov pesmi in napisov (npr. vzklik ob vsakokratni omembi faraona: »Da bi večno živel!«; »Sonce Egip-ta!«; »vladar obeh svetov«). Po drugi strani pa duhovnozgodovinsko stanje takratnega človeka v dialogih slika način mišljenja romanesknih likov, za katerega je značilna naivnost, preprostost in dobesedno razumevanje izjav. Le izobraženi duhovniki, ki imajo dostop do znanstvenih spoznanj, so sposobni kompleksnega razmišljanja. Modreci iz vrst duhovnikov so tisti, ki jim pripovedovalec v usta polaga razlage o delovanju sveta, naravnih pojavih (npr. sončni mrk, vulkani) ter predstavitve takratnemu egipčanskemu človeku, celo faraonu, pa tudi manj poučenim duhovnikom, nedoumljivih izumov (npr. kompas, parni stroj), vedenj o svetu (življenje v vzhodni Aziji, zemlja ni ploščata, izračun obsega zemlje) in potencialnih projektov (prekop med Sredozemskim in Rdečim morjem).

Historiozofski roman

Prus je delo označil z literarnozvrstno oznako roman, žanrsko pa ga ni opredelil. Glede na snov, ki jo je avtor črpal iz daljne egipčanske preteklosti, je *Faraon* pogosto označen kot zgodovinski roman.¹³ Vendar je literarni kritik Ignacy Matuszewski (1858–1919) (Martuszezwska 2003b: 152–154) že v študiji iz leta 1897 poudaril, da je bolj primerna oznaka historiozofski roman (ki sicer ni uveljavljena žanrska oznaka), saj avtorju ni šlo za zgodovinsko natančnost, temveč za univerzalnost. Resda je snov črpal iz egipčanske zgodovine in se o njej glede na dostopne vire poučil, vendar je za osrednji literarni lik izbral

11 Npr.: »Nasip je bil visok kakor enonadstropna hiša, v temelju debel okoli sto korakov in dolg nad štirideset kilometrov.« (483)

12 V nasprotju s *Faronom* sočasni romani Sienkiewicza ali Orzeszkowe veliko pozornosti posvečajo realističnemu opisu interierja, tudi eksterierja.

13 Tudi v drugi izdaji slovenskega prevoda romana. Prim. podpoglavje *Prusova dela v slovenskem prevodu*.

skrivnostno in dramatično osebo, Ramzesa XIII., o kateri je bilo malo znane-ga, sodobne študije pa kažejo, da ta vladar najverjetneje sploh ni obstajal in se je XX. dinastija končala s faraonom Ramzesom XI.¹⁴

Poznavalci Egipta in egipčanske zgodovine (prim. npr. Łukaszewicz 2017: 27–53; Niwiński 2014: 643–658) v analizah romana v luči zgodovinskih dejstev ob zgodovinsko ustreznih opisih in podatkih, ki jih navaja pripovedovalec, odkrivajo številne anahronizme, napake in nenatančnosti: npr. v času vladanja XX. dinastije v Egiptu položaj kmetov ni bil tako kritičen, kot ga opisuje pripovedovalec in ki spominja na položaj tlačanov v evropskem fevdalizmu, talent ni bila denarna enota v Egiptu, glavno mesto faraonov te dinastije ni bilo v mestu Memfis. Duhovščina je v obdobju vladanja XX. dinastije zares pridobila na veljavi, zlasti se je začelo kopičenje bogastva v svetiščih, vendar faraon zaradi tega ni bil odvisen od duhovnikov in je imel še vedno absolutno moč. Poleg tega so prisotne netočnosti v opisovanju oblek, prehrabnih navad, gradbeništva, obredov, narave itd.

Vendar roman v središče ne postavlja (domnevno) konkretnih oseb iz 11. stoletja pr. n. št. in egipčanskega kronotopa, temveč se osredotoča na boj dveh strani za oblast. V ozadju boja pa na življenje množic, ki ga vladarske odločitve na eni strani zelo zaznamujejo, na drugi strani pa ne glede na ravnanje oblasti ljudstvo živi dalje – rojevajo se otroci, ljudje se veselijo, trpijo, žalujejo, umirajo. Izpostavljena je etična raznolikost države, porajajoča se nesoglasja med posameznimi narodi, problematika zadolževanja, razkošja bogatih in izkoriščanja revnih.

Fabula prerašča zgodovinske okvire, v katere je postavljena, avtor jo univerzalizira in izpostavi dve osrednji temi romana: mehanizme delovanja države in oblasti ter problematiko dozorevanja vladarja k izpolnjevanju njegovih funkcij.

Razvojni roman

Osrednji konflikt romana poteka med prestolonaslednikom, kasnejšim faraonom Ramzesom XIII., in velikim Amonovim duhovnikom Herhorjem. Medtem ko je ostareli in oslabljeni faraon Ramzes XII. sprejel način vladanja, v katerem je opravljal reprezentativno funkcijo, najpomembnejše državne odločitve pa so narekovali najvišji predstavniki duhovščine, med njimi duhovnik in vojni minister Herhor, se je prestolonaslednik že pred prevzemom oblasti

14 Na to možnost oziroma na razlago za pomanjkanje informacij pripovedovalec opozarja v uvodu: »Toda marsikak faraon je vladal zelo kratek čas, pri nekaterih se niso pozabila samo njihova dela, ampak tudi njihovo ime.« (10)

odločil, da želi vladati samostojno. S tem se je začel sprva tihi spor med duhovščino in prestolonaslednikom, ki je kmalu prerasel v osebni boj za oblast med Ramzesom XIII. in Herhorjem. Pri tem je imel neizkušeni prestolonaslednik slabši položaj, saj ni mogel konkurirati odločnemu Herhorju, ki je imel močno podporo pri duhovščini. Razplet konflikta pripovedovalec bralcu izda že v uvodu:

Pričujoče pripovedovanje se opira na XI. stoletje pred Kristusom, ko je propadla dvajseta vladarska rodbina; tedaj se je za sončnim sinom, večnim Ramzesom XIII. povzpел na prestol in okrasil svoje čelo z ureusom večni sončni sin Sem-amen-Herhor, veliki duhovnik Amonov. (11)

Ramzes XIII. je v svet politike vstopil brez izkušenj, kot neustrašen in dobro izurjen vojak oziroma vojaški poveljnik z idealističnim mišljenjem o vladanju. Pri tem se je že v njegovo iniciacijsko preizkušnjo, v kateri je moral dokazati, da je sposoben voditi čete v boju, vmešal Herhor z enim glavnih orožij duhovščine: vplivom religije na ljudstvo. Zaradi dveh skarabejev so se prestolonaslednikove čete zaustavile, saj svetima hroščema po verovanju ni dovoljeno prekrizati poti. Preusmeritev vojske je pomenila smrt obupanega kmeta, ki so mu zasuli kanal. Začetna poglavja prve knjige tako izpostavljajo ključne značilnosti obeh strani: Ramzesov vojaški pogled na vladanje, trmo, nepoznavanje realnega življenja ljudstva in idealistični pogled na izboljšanje njihovih življenjskih razmer, na drugi strani pa Herhorjev vpliv, bogastvo, izkušnost, poznavanje življenja vseh plasti družbe v Egiptu, naravnih pojavov, odkritij in načina obvladovanja množic ter možnost manipulacije pod pretvezo religije.

Uvodna vojaška preizkušnja se je za Ramzesa končala pozitivno, hkrati z njo se je začelo njegovo postopno spoznavanje ureditve egiptovske države, ki jo pripovedovalec (po Spencerju) primerja z organizmom: »Tako je bil egipčanski narod na višku svoje moči kakor en sam človek: duhovniški stan je bil njegova misel, faraon njegova volja, ljudstvo njegovo telo, a pokorščina njegova trdna vez.« (9) Dokler je vladala zastavljena družbena hierarhija in se faraon ni vmešaval, je država dobro delovala. Ramzes se je kmalu prepričal, da je vnašanje sprememb v ureditev, pa čeprav bi te prispevale k večji enakopravnosti, skorajda nemogoče. Poskusi, da bi z zmanjšanjem davkov olajšal življenje kmetom in rokodelcem, so se izjalovili. Obljube o znižanju davkov so namreč povzročile nemire med kmečkim prebivalstvom, kar bi lahko vodilo v oslabitev države. Ramzesova dobrohotnost je spodbudila množice ljudi, ki so ga prihajali prositi za pomoč, ob čemer je kmalu spoznal njihovo neobvladljivost.

O posledicah odločitev in zapletenem delovanju države se je Ramzes učil skozi svoja dejanja: ko je želel iz ječe rešiti nepravilno obsojene ljudi, je spoznal

delovanje zakonodajne oblasti, razraščenege uradniškega aparata in zakonov, ki so mestoma sami sebi namen:

»Prevzvišenost, poglej to skrinjo. Polna papirusov; to so zapisniki o vsej zadevi. Sodnik v Memfisu zahteva vsak dan poročilo, da ga predloži njegovi svetosti. In kaj bi delali učeni risarji in toliko velikih mož, ko bi osumljence izpustili?« (77)

Vendar Herhor na drugi strani utemelji sistem delovanja in številčnost uradništva (to obsega duhovščino, inženirje, zdravnike, častnike, sodnike, načelnike, pisarje, blagajnike, jetniške paznike itd.), ki faraonu pomaga v upravljanju tako velike države. V nasprotnem primeru bi bilo vodenje neobvladljivo, o čemer se prestolonaslednik prepriča sam.

Ramzes se je postopoma zavedel svoje majhnosti in se spoznal z absurdi vladavine: kljub temu, da je faraon najvišji vladar Egipta, nima absolutne moči za spreminjanje ureditve, četudi želi delovati v korist ljudstva. Poskusi reform prinašajo nesoglasja in nezadovoljstvo vsaj ene izmed vpletenih družbenih plasti, posledično pa oslabitev egiptovske države in nevarnost napada sovražnikov. Za zakone, ki naj bi urejali življenje v državi, pa se izkaže, da niso enaki za vse:

Država tedaj ni večna in nepremakljiva stavba, h kateri mora vsak faraon dodati svoj kamen slave, ampak je kup peska, ki ga vsak faraon presipa, kadar ga je volja. V državi ni ozkih vratc, ki se imenujejo zakoni in pred katerimi mora vsakdo prikloniti glavo, najsi bo kmet ali prestolonaslednik. V tej hiši so različni vhodi in izhodi: ozki za majhne in slabotne, široki in celó udobni za mogočne. (81)

Po slovesnostih, na katerih so se mu klanjale množice ljudi, je Ramzes izvedel, da je bilo njihovo navdušenje zaigrano. Za evforične sprejeme faraona jim je bilo obljubljeno plačilo, ki ga mnogokrat sploh niso prejeli. Ob pogovorih z modrimi duhovniki o naravnih pojavih in znanstvenih odkritjih je bil soočen s svojo nevednostjo. Njihovih odkritij ni v celoti razumel, zlasti pa ne njihovega potenciala v boju za oblast, kar ga je stalo zmage. Na drugi strani je Herhor, tudi sam zelo dobro izobražen, cenil znanost in se zavedal moči, ki mu jo daje. V ključnem trenutku je izkoristil znanje o nebesnih pojavih:

Tako je duhovniška stran s svojim znanjem izrabila sončni mrk in tudi v Dolnjem Egiptu se je oblast Ramzesa XIII. zamajala. V nekaj minutah je faraonova vlada nevede stala na robu propada. Rešiti bi jo mogel le velik um, ki bi popolnoma poznal ves položaj. Tega v kraljevi palači ni bilo [...]. (587)

Iz začetne (politične) nedozorelosti in prenačlenosti se Ramzes XIII. razvija skozi postopno spoznavanje delovanja državnih institucij in upravljanja z njimi, načinov vodenja množic, diplomatskih potez, pa tudi nepoštenih manevrov

nasprotnika. Mladostne iluzije o vladanju se razbijajo.¹⁵ V tem kontekstu so v delu prepoznavne značilnosti razvojnega romana (Martuszezwska 2003a: 541).

Mehanizmi delovanja države

Prus je v teoretičnih spisih o književnosti izpostavljaj pomembnost prikazovanja mehanizmov delovanja, tj. skrite plati, ki ni vidna vsakomur. Ta postulat je poudaril v kritiki Sienkiewiczzevega romana *Z ognjem in mečem*, kjer ga je zmotilo neupoštevanje ali prirejanje zgodovinskih dejstev in površinskost prikaza: »Vendar teh obrisov v Sienkiewiczzevem romanu ne vidimo. Naslikal je samo številčnico ure, ni pa pokazal kolesc in vzmeti« (Prus 1954).

Roman *Faraon* skozi zgodbo Ramzesa XIII. in Herhorja prikazuje boj za oblast, zlasti pa njune strategije v tem spopadu, ki so večkrat moralno sporne. Ob faraonovih neuspešnih reševanjih problemov množic in ravnanju duhovnikov so predstavljeni mehanizmi upravljanja z ljudmi: poznavanje psihe množic, ustrahovanje, manipulacija, podkupovanje z dobrinami, verski čudeži, izkoriščanje nevednosti in naivnosti. Ramzes XIII. se med svojim dozorevanjem sooča z družbeno hierarhijo, delovanjem državnega aparata, uradništva, neenakopravnostjo oziroma neenakostjo pred zakonom, izkoriščanjem delovne sile, ležernim življenjem veleposestnikov in upraviteljev, močjo kapitala. Potencial za izboljšanje splošne dobrobiti, zlasti kmetov in rokodelcev, Prus – skladno s svojimi pozitivističnimi ideali – predstavi skozi nakazane možnosti za tehnološki napredek, ki bi olajšal delo in povečal produktivnost. Podpreti bi ga bilo treba z deljenjem znanja in ne skrivanjem, kot to počnejo duhovniki, s širjenjem poznavanja naravnih pojavov in zakonitosti, torej izobraževanjem. Pri tem morajo biti reforme izvedene preudarno in z veliko mero potrpežljivosti. Poudarjen je gospodarski razvoj, za katerega je pogoj poznavanje in izkoriščanje prednosti, ki jih ponujajo naravne danosti, v tem primeru reka Nil. Gospodarsko uspešne dežele pa imajo priložnost za pomembne kulturne, umetniške in znanstvene dosežke.

15 Paczoska (2004: 59–87) opozarja na vzporednice med Ramzesom XIII. in protagonistom Shakespearjevega *Hamleta*, ki je bil v drugi polovici 19. stoletja zelo pogosto uprizarjan na Poljskem ter ga je Prus dobro poznal. Pozitivisti so Shakespearjevo dramo brali kot dramo o oblasti in možnosti upora tej oblasti, v *Hamletu* pa videli tragedijo mladega posameznika, ki postopoma dozoreva in spoznava mehanizme oblasti. Tako *Hamlet* kot *Ramzes XIII.* sta prestolonaslednika brez predhodnih političnih izkušenj, vendar s svojima vizijama vladanja, ki se med njunim dozorevanjem in spoznavanjem omejenosti njune moči, rušijo. Da »se pri Faraonu ni mogoče znebiti misli na nekega staroegiptovskega *Hamleta*, ki v svojih načrtih propada po svoji in tuji krivdi«, piše tudi Francè Koblar (1967: 626).

Iz družbenega vidika roman izpostavlja (domneven) strah pred tujci, etično in versko raznolikost Egipta, z njo pa različne vrednote in načine življenja, kar spodbuja nesoglasja. Ob tem vsaka etnija deluje v smeri svojih interesov, z drugimi se povezujejo samo ob primerih predvidenih koristi. Sovražnost, egoizem, predsodki in nesodelovanje jih vodijo v propad. Glede oblastnikov in njihovega ravnanja je poudarjen kratek spomin ljudstva. Po uvedenih Herhorjevih reformah, kljub njegovi nekdanji krutosti in dejstvu, da so reforme le izpolnitev Ramzesovega načrta, ljudstvo duhovnika spozna kot velikega vladarja, Ramzesa XIII. pa kot krivca za nesreče in njihovo trpljenje. Vendar roman (še zlasti je to izpostavljeno v epilogu) na eni strani poudarja minljivost posameznih vladarjev in vladarskih rodbin, državnih ureditev, na drugi strani pa stalnost ljudskih množic, ki so kljub svoji politični majhnosti tiste, ki omogočajo obstoj vladarjem in so temelj države.

Roman *Faraon* se z družbenopolitično problematiko egipčanske ureditve ob koncu XX. dinastije faraonov obrača k zgodovinski snovi, pri čemer se v svojem sporočilu nagiba k univerzalnosti. V historiozofskem smislu ga je mogoče posplošiti in opazovati kot roman o problemih Prusove oziroma katere koli dobe.¹⁶

[J]unaki mislijo in filozofirajo v izposojenem jeziku, izposojeni od sodobnikov so tudi njihovi dvomi. Faraon, po zunanji podobi zgodovinski roman, se izkazuje – v smislu idejnega romana – kot popolnoma sodobni roman in na takšen način ga je treba interpretirati. (Tomkowski 1993: 297 v: Leszczyński: 1998: 172)

Prusova dela v slovenskem prevodu

V slovenščino so prevedeni štirje romani Bolesława Prusa. Poleg *Faraona* je leta 1906 v prevodu Frana Viranta izšel roman *Straža*, ki je opredeljen kot po-vest, Joža Glonar je dobrih trideset let kasneje prevedel roman *Emancipiranke* (1939), leta 1956 pa je izšel roman *Lutka*, ob katerem se je prevajalec podpisal s kraticama M. B. (Marjan Bregant).

16 Znane so interpretacije, da gre za roman s ključem, ki se navezuje na poljsko situacijo v Prusovem obdobju, tj. v času neobstoja Poljske in podrejenosti Ruskemu imperiju (»roman o Poljski, preoblečeni v egipčanska oblačila«), ali pa na dogodke v Ruskem imperiju (nepričakovana smrt carja Aleksandra III. leta 1894 in prihod na oblast mladega carja). Na drugi strani je poudarjena univerzalnost predstavljene problematike: neizogibnost minevanja, cikli vzponov in propadov družbenih in državnih struktur, vera v znanstvena spoznanja (prim. Łukasiewicz 2017: 42).

Zbirka *Trenutki oddiha: igra, povesti, novele, legende z domačih in tujih gredic*¹⁷ je v branje ponudila Prusovo novelo *Iz egiptovskih legend*, ki je na Poljskem izšla leta 1888. V njej je avtor od vsakdanjika prvič prešel k zgodovinski snovi in fabulo postavil v obdobje starega Egipta. V knjigi *Poljske novele: starejši pisatelji (1864–1914)* sta v prevodu Franceta Vodnika izšli Prusovi noveli *Lajna* in *Antek*.¹⁸

Konec 19. in v prvi polovici 20. stoletja je v slovenskem prostoru zaradi nacionalne motivacije vladalo precejšnje zanimanje za slovanski zgodovinski roman, zlasti češki, poljski in hrvaški (Hladnik 2009: 261–268). Poleg več prevodov romanov Henryka Sienkiewicza, ki je »usmerjal žanrska pričakovanja slovenskih bralcev ob zgodovinskem romanu« (Hladnik 2009: 265), je v slovenščini v prevodu in z uvodom Franceta Koblarja izšel roman *Faraon* (Jugoslovanska knjigarna). Izdan je bil v več zvezkih, prvi je izšel leta 1932, drugi in tretji pa leto kasneje. Ponatis prevoda v enem zvezku je sledil leta 1967 (Mladinska knjiga). Prevajalec mu je dodal obsežnejšo spremno besedo ter žanrsko oznako zgodovinski roman, ki je v izvirniku in prvi izdaji ni. V nobeni izmed izdaj ni dodanega Epiloga. Ta je bil v izvirniku kot del romana prvič objavljen leta 1935, torej ga prva izdaja slovenskega prevoda ni mogla vsebovati, v drugi pa se, kot kaže, zanj niso odločili.

V recenziji prevoda je J. A. Glonar (*Sodobnost* 1933: 230–232) zapisal, da je v romanu bolj kot duhovna tragika poudarjena moč dobro organizirane kaste, ki se v boju za oblast opira na bogastvo, znanje in celo na moderna sredstva, kot so telegraf, telefon in eksploziv. Kot moteče je navedel pisateljeve opombe pod črto z razlagami, da gre za izvirne izreke oziroma beleženje virov. Na drugi strani je izpostavil vzdrževanje napetosti do konca in berljivost romana. Analiza Koblarjevega prevoda prinaša primere neustreznega slovenjenja, ki se nanašajo zlasti na neprimeren izbor besed (Glonar ga pripisuje naglici ali podobnosti med obema jezikoma), neustrezno prevajanje realij (zaradi nepoznavanja) in mestoma okorne rabe jezika. Glonar je poudaril, da prevajalske napake sicer zgodbe ne okrnejo bistveno in bralca najverjetneje ne zmotijo pri branju, da pa bi »[t]ako veliko in zanimivo delo [...] vendar bilo vredno večje, skrbnejše pozornosti« (1933: 232).

Tine Debeljak je v *Domu in svetu* (1933: 543–547) zapisal, da je bil Prus kljub dosegljivim prevodom romana *Straža* in nekaterih novel v času izida *Faraona* v slovenščini med slovenskimi bralci slabo poznan avtor. Osrednjo dramo v romanu *Faraon* je pripisal nasprotju med človekoljubnim čustvom in politično

17 Ljubljana: Jugoslovanska knjigarna, 1920, ur. Franc Poljanec.

18 Ljubljana: Mladinska knjiga, 1951.

realizacijo. Ramzesu XIII., ki ga je označil kot napol romantika, napol realista, uresničitev političnih idealov ni uspela zaradi individualnih strasti. Nasprotnik iz duhovniške kaste pa se je opiral na preudarnost, znanje, izume in zmagal kot predstavnik napredka: »nad romantično revolucijo je zmagala realistična evolucija« (1933: 545). V recenziji je roman označil kot »epopejo o problemu državne organizacije«, izpostavil premišljeno kompozicijo romana in zanimivost teme za širšo publiko (»hvaležno ljudsko zgodovinsko branje«). Glede prevoda je poudaril tekoč jezik, ki mestoma izboljšuje izvirnik (»Prevod se bere zelo lepo, tekoče in včasih celo lepše kot v poljščini, kajti Prusov stil je ves gol, hladen, brez poetičnega patosa, brezbarven, matematično stvaren in poln žurnalističnih tujk [...]«), in pomembnost prevajalčevega uvoda z literarno-zgodovinsko opredelitvijo in razlago poljskih kulturnozgodovinskih realij v času nastanka romana. Ob tem se je postavil na stran prevajalca z mnenjem, da je Kobljarjeva razlaga pravilnejša kot kasnejša Glonarjeva, objavljena v reviji *Sodobnost* (1933). Debeljakova analiza prvih desetih poglavij prve knjige je pokazala prevajalske spodrseljaje, vendar so po njegovem mnenju te napake zanemarljive, saj ne motijo branja in nimajo vpliva na pravilno razumevanje.

V izdaji *Faraona* iz leta 1967 so bile prevajalske napake, na katere je opozoril Glonar, večinoma odpravljene, tiste, ki jih je izpostavil Debeljak, pa so v ponatisu ostale nepopravljene.

* * *

Filmska adaptacija *Faraona* v slovenskih kinematografih

V časopisu *Tovariš* je Branko Šomen 25. junija 1965 (54–56) poročal o treh »superspektaklih« oziroma »muzejskih filmih«, ki so jih pripravljali Wojciech Jerzy Has (*Rokopis iz Zaragoze/Rękopis znaleziony w Saragossie*, 1964), Andrzej Wajda (*Prah in pepel/Popioły*, 1965) in Jerzy Kawalerowicz (*Faraon/Faraon*, 1965). Obrat poljske kinematografije k zgodovinski tematiki označuje kot komercializacijo poljske produkcije in hkrati željo po doseganju umetniške vrednosti v žanru zgodovinskega filma ter se sprašuje, »če res prinašajo s seboj globlje zgodovinsko-etične, idejno-estetske in politično trajne vrednote, ali pa bodo ostali na ravni podobnih filmov z zahoda«. Kawalerowicza opredeli kot enega »najbolj formiranih poljskih režiserjev« in poudarja zahtevnost snemanja filma *Faraon* zaradi obsežne scenografije, številčnosti igralcev oziroma stativov, pri čemer glavne vloge igrajo mladi igralci, študentje igre.

Slovenska premiera filma *Faraon* je potekala 12. novembra 1966 v Kinu Union,¹⁹ tj. osem mesecev po poljski premieri (11. marec 1966) in štiriintrideset let po izidu slovenskega prevoda romana.

Odziv na film je bil objavljen v *Tedenski tribuni* (Ljubić 1966: 9), kjer je avtor izpostavil odvisnost filma od romana – filmski ustvarjalci naj bi želeli zvesto upodobiti romaneskno zgodbo, kar pa jim po mnenju avtorja ni uspelo v celoti, saj liki niso prikazani nevtralnno kot v Prusovem romanu, temveč ima Ramzes filmsko podobo, ki v gledalcih vzbuja simpatije. Revija *Ekran* (1966: 278–281) je objavila intervju z Jerzyjem Kawalerowiczem, v katerem režiser razlaga svoj pristop k snemanju filma po Prusovi in drugih literarnih predlogah: »Jaz nikoli ne delam adaptacij. Ne posreči se mi inscenirati ne literature in ne zgodovine. [...] Zame je sleherno literarno delo samo pod pretvezo inspiracije oblikovana lastna izpoved.« (1966: 279)

19 V *Delovem* Kino sporedu (12. 11. 1966; 7/308: 11) je v napovedi (»prem. polj. barv. CS filma Faraon«) navedeno tudi, da gre za film v širokem (CS) formatu (cinemascope/kinoskop). Filmski plakat hrani Slovenska kinoteka. Podjetje Vesna film je pridobilo distribucijske pravice za predvajanje filma *Faraon* do 31. 10. 1973 (*Vesna film 1972–1973*: 36).

Bibliografija

Viri

- PRUS, Boleslav, 1967: *Faraon*. Knjižica Levstikov hram. Prev. Francè Koblar. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- PRUS, Bolesław, 1954: »Ogniem i mieczem« powieść z dawnych lat Henryka Sienkiewicza. PRUS, Bolesław: *Wybór pism*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. Wikiźródła.
- PRUS, Bolesław, 2014: *Faraon. Wydanie analityczno-krytyczne z ilustracjami Edwarda Okunia*. Warszawa: Wydawnictwo Pro-Egipt.

Arhivski podatki

- Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Kartoteka tujih avtorjev v slovenskem periodičnem tisku, 1964–1979: Prus, Bolesław.
- Vesna Film, 1965: *Katalog 72–73*. Ljubljana: Gospodarski vestnik. Hrani Slovenska kinoteka.²⁰

Časopisje

- DEBELJAK, Tine, 1933: Boleslav Prus: Faraon. *Dom in svet* 46/9–10. 543–547.
- GLONAR, J. A., 1933: Prevodna literatura. Boleslav Prus: Faraon. *Sodobnost. Neodvisna slovenska revija*. 1/1. 230–232.
- LJUBIĆ, Milan, 1966: Faraon (Ramzes). Polemika ob filmu, ki analizira oblast in ob njej spor dveh svetov. *Tedenska tribuna* 14/19. 6. Dlib. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_DOC-9SJI6KSL/6/index.html
- ŠOMEN, Branko, 1965: Trije režiserji, trije superfilmi. *Tovariš. Ilustrirani tednik Dela* 21/25. 54–56. Dlib. http://www.dlib.si/listalnik/URN_NBN_SI_doc-2L4KJZFF/46/index.html
- WALASEK, Mieczysław, 1966: Drama oblasti in drama spominov. *Ekran* 5/33–34. 278–281.

Literatura

- HLADNIK, Miran, 2009: *Slovenski zgodovinski roman*. Ljubljana: Znanstvena založba Filozofske fakultete.
- KACZMAREK, Hieronim, 2014: Wiedza o starożytnym Egipcie w Polsce około 1895 roku. PRUS, Bolesław: *Faraon. Wydanie analityczno-krytyczne z ilustracjami Edwarda Okunia*. Warszawa: Wydawnictwo Pro-Egipt. 609–625.

²⁰ Za pomoč pri iskanju, pregledu in interpretaciji podatkov o filmu *Faraon* se zahvaljujem Juriju Bobiču iz Muzejskega oddelka Slovenske kinoteke.

- KOBLAR, Francè, 1967: Boleslav Prus in njegov Faraon. PRUS, Boleslav: *Faraon*. Knjižica Levstikov hram. Prev. Francè Koblar. Ljubljana: Mladinska knjiga. 611–644.
- KULCZYCKA-SALONI, Janina, 1947: *Wizja świata egipskiego w „Faraonie” B. Prusa*. Łódź: Spółdzielnia Wydawnicza „Polonista”. 8–23.
- KULCZYCKA-SALONI, Janina, 1952: *Geneza literacka „Faraona”*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 93–128.
- KULCZYCKA-SALONI, Janina, 1975: Bolesław Prus. PRUS, Bolesław: *Faraon*. Warszawa: Wiedza Powszechna. 436–510.
- LESZCZYŃSKI, Grzegorz, 1998: Przemija postać tego świata. Stulecie »Faraona«. *Trzy pokolenia. Pamięci Profesor Janiny Kulczyckiej-Saloni*. Warszawa: Wydawnictwo Instytutu Literatury Polskiej Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. 171–183.
- ŁUKASZEWICZ, Adam, 2017: O „Faraonie” Bolesława Prusa – starożytny Egipt i kontekst polski. *Pamiętnik Literacki* 108/2. 27–53.
- MARKIEWICZ, Henryk, 1981: Bolesław Prus a pozytywizm warszawski. *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza* 16/49–58. 49–58.
- MARKIEWICZ, Henryk, 2015: *Pozytywizm*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MARTUSZEWSKA, Anna, 2003a: Dojrzewanie do objęcia władzy w realistycznej i popularnej powieści historycznej (na przykładzie „Faraona” Bolesława Prusa i cyklu o Ramzesie Christiana Jacqa). GUTOWSKI, Wojciech, OWCZARZ, Ewa (ur.): *Z problemów prozy: powieść inicjacyjna*. Toruń: Dom Wydawniczy Duet. 538–551.
- MARTUSZEWSKA, Anna, 2003b: Stracone złudzenia młodego Faraona. MALIK, Jakub A., PACZOSKA, Ewa (ur.): *Prus i inni: prace ofiarowane Profesorowi Stanisławowi Ficie*. Lublin: Wydawnictwo KUL. 151–170.
- NIWIŃSKI, Andrzej, 2014: Tło historyczne akcji powieści: rekonstrukcja dziejów schyłkowej XX oraz XXI dynastii oparta na źródłach egiptologicznych. PRUS, Bolesław: *Faraon. Wydanie analityczno-krytyczne z ilustracjami Edwarda Okunia*. Warszawa: Wydawnictwo Pro-Egipt. 643–658.
- PACZOSKA, Ewa, 2004: Królewicz duński i młody faraon (zapomniane ogniwo „polskiego Hamleta”). PACZOSKA, Ewa: *Dojrzewanie dojrzałość niedojrzałość. Od Bolesława Prusa do Olgi Tokarczuk*. Warszawa: Wydawnictwo Sic!. 59–87.
- PIEŚCIKOWSKI, Edward, 1998: Bolesław Prus. Faraon – powieść, która powinna „rozejść się jak najszerzej i zostać jak najdłużej”. PIEŚCIKOWSKI, Edward: *Bolesław Prus*. Poznań: Dom Wydawniczy Rebis. 92–100.
- WARZENICA-ZALEWSKA, Ewa, 1985: Dwa zakończenia „Faraona” a sens ideowy powieści. *Pamiętnik Literacki* 76/2. 21–34.
- ŻURAWSKI, Sławomir, 2007: *Literatura Polska. Encyklopedia PWN*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.

„Państwo to my”. Faraon Bolesława Prusa

STRESZCZENIE

Rozdział poświęcony jest omówieniu powieści *Faraon* Bolesława Prusa reprezentującej polski realizm, epokę literacką dla której w polskim literaturoznawstwie przyjęto termin pozytywizm. Prus w swej działalności publicystycznej pisał o ideałach pozytywistycznych, a zwłaszcza o pracy jako ważnej wartości, o potrzebie rozwoju i wykształcenia, o konieczności poprawy warunków pracy i życia. W jego twórczości literackiej nadrzędna staje się funkcja poznawcza dzieła, a główne zadanie literatury widział w ukazywaniu przemian społecznych w taki sposób, aby wskazywały one na głębsze mechanizmy funkcjonowania społeczeństwa.

Powieść *Faraon* ukazywała się w latach 1895–1896 w odcinkach, w formie książkowej została natomiast po raz pierwszy w Polsce wydana w roku 1897. Materiał tematyczny Prus czerpał z historii starożytnego Egiptu, która w drugiej połowie XIX wieku, w czasie intensywnego rozwoju współczesnej egiptologii, wzbudzała zainteresowanie zarówno w literaturze polskiej, jak i europejskiej.

W części analitycznej rozdziału uwaga skupia się na narracji, w której obraz starożytnego Egiptu kreślony jest z dystansu, z perspektywy europejskiej, a autentyzm wnoszą określenia zaczerpnięte z egipskich tekstów źródłowych. Zaprezentowane i zanalizowane zostały cechy gatunkowe utworu jako powieści historycznej, historiozoficznej i rozwojowej. Omówiona została również szersza, uniwersalna problematyka funkcjonowania państwa i społeczeństwa, na którą Prus wskazuje, sięgając po opowieść ukazującą walkę o władzę pomiędzy faraonem i przedstawicielem kapłaństwa w XI wieku p.n.e.

Ostatnie dwa podrozdziały poświęcone są słoweńskim tłumaczeniom utworów Prusa oraz krytycznym reakcjom na przekład powieści *Faraon* autorstwa Francè Koblara (wydany początkowo w trzech częściach (1932–1933), drugie wydanie ukazało się w roku 1967), jak i premierze adaptacji filmowej *Faraona* w reżyserii Jerzego Kawalero-wicza, która w Słowenii miała miejsce w roku 1966.

Tłumaczenie: Monika Gawlak

“We are the state”. *Pharaoh* by Bolesław Prus

ABSTRACT

The chapter deals with the novel *Pharaoh* by Bolesław Prus, a representative of Polish realism. In Polish literary studies, the term positivism became established for this literary period. Within the framework of his journalistic writings, Prus discussed positivist ideals, especially the notion of work as an important value, and the necessity of the general development and improvement of working and living conditions as well as education. In literature, he emphasised the cognitive function and regarded the main task of literary creation as the depiction of this kind of social change, which also reveals the deeper structures of society.

The novel *Pharaoh* was published as a feuilleton in 1895–1896, and was first published in book form in Poland in 1897. Prus took the material for the novel from Egyptian history, which was often present in European and Polish literature in the second half of the nineteenth century, a time of intensive development of modern Egyptology.

The analytical part of the chapter deals with the narrator of the novel, who creates the image of ancient Egypt from a distant, European perspective, introducing authenticity with text inserts that refer to the original Egyptian texts. The genre definitions of the work as a historical, historiosophical novel and as a novel of coming of age are presented and analysed, as well as the broader, universal issue of the mechanisms of the state and society, which are presented by Prus within the framework of a story of the struggle for power between the pharaoh and representatives of the priesthood in the eleventh century BC.

The last two sections are devoted to a survey of translations of Prus's works into Slovenian and the critical responses to the translation of the novel *Pharaoh* – completed by Francè Koblar and first published in three parts (1932–1933), followed by a second edition in one volume in 1967 – and to the Slovenian screening of the film adaptation of *Pharaoh* by director Jerzy Kawalerowicz, which was first screened in Slovenian cinemas in 1966.

Translation: Neville Hall

Seweryn Kuśmierczyk

Filmska podoba starega Egipta - Faraon Jerzyja Kawalerowicza

Roman Bolesława Prusa *Faraon* so prvič poskusili prenesti na ekran na prelomu 40. in 50. let 20. stoletja. Takrat se je delo ustavilo pri scenariju, ki ga je pripravljala skupina avtorjev. Eden izmed članov skupine je bil Jerzy Kawalerowicz,¹ ki se je deset let pozneje, po mednarodnem uspehu filma *Mati Ivana Angelska*,² samostojno lotil upodobitve *Faraona*. Scenarij, ki ga je režiser napisal skupaj s Tadeuszem Konwickim,³ je Odbor za oceno scenarijev v okviru Narodne filмотeke v Varšavi odobril 24. novembra 1961.

Potem ko so zaradi zelo visokih stroškov opustili zamisel, da bi snemanje v eksterierjih potekalo v Egiptu, se je pojavila ideja, da bi film posneli v puščavskih delih Sovjetske zveze. Po dolgih razmišljanjih so izbrali območje puščave Kizilkum v Uzbekistanu, 35 km od Buhare. Odločilna sta bila »estetska« podoba puščave, ki je ustrezala umetniški in barvni zamisli filma, in organizacijski vidik: možnost nastanitve ekipe, pridobitve materiala za izdelavo ogromne

1 Jerzy Kawalerowicz (1922–2007) – eden največjih poljskih filmskih režiserjev. Med drugimi je režiral filme *Vlak* (*Pociąg*, 1959), *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1961), *Smrt predsednika* (*Śmierć prezydenta*, 1977), *Oštarija* (*Austeria*, 1982). Bil je dolgoletni umetniški direktor Filmskega studia Kadr, ki je ustvaril znamenite filme *poljske filmske šole*, najpomembnejše umetniške smeri v zgodovini poljskega kina, ki obsega filme, posnete med letoma 1956 in 1963.

2 Film je dobil posebno nagrado žirije na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu leta 1961.

3 Tadeusz Konwicki (1926–2015) – pisatelj, scenarist in filmski režiser.

scenografije, zagotovljena prisotnost velikega števila statistov. Ustvarjalcem filma je sovjetska produkcijska hiša Mosfilm na snemanju v eksterierjih ponudila pomoč v obliki udeležbe več tisoč vojakov. Vojaki so nastopili v vlogi statistov in pomagali pri gradbenih delih. Vodstvo poljske kinematografije je za produkcijo filma namenilo visoka finančna sredstva.

Spomladi 1964 se je v puščavi Kizilkum začela gradnja scenografije, snemanje pa se je začelo konec junija in je trajalo do konca oktobra. Februarja 1965 je bilo zaključeno studijsko snemanje v Lodžu, marca in aprila pa so bili nekateri prizori posneti v Egiptu. Film je posnet na barvnem Kodakovem traku CinemaScope, ki omogoča predvajanje slike v razmerju 2,66 : 1.

11. marca 1966 je potekala svečana premiera *Faraona* v Kongresni dvorani v Varšavi. Maja je bil film v krajši režiserjevi različici predstavljen na canneskem filmskem festivalu. Časopisi so obširno poročali o posameznih fazah izdelave filma. Ob prihodu na zaslone je *Faraon* pri gledalcih in kritikih vzbudil veliko zanimanje. Objavljenih je bilo več kot dvesto recenzij in člankov o njem. Toda že leta 1967 je bil film za nekaj desetletij skorajda pozabljen tako med gledalci kot tudi med kritiki in filmologi. Velja pa pripomniti, da je bil to prvi poljski film, katerega kopijo (še na 35 mm traku) je za svojo kolekcijo leta 1991 naročil ameriški režiser Martin Scorsese. Analitične študije o *Faraonu* so se pojavile šele v 21. stoletju. Leta 2012 so krajšo različico *Faraona* digitalno obnovili. Delu so povrnili prvotni blišč, ki je v veliki meri povezan z njegovimi oblikovnimi značilnostmi.

Stari Egipt: resničnost, ki obstaja

Analiza filmskih izraznih sredstev, iz katerih je zgrajen *Faraon*, prinaša odgovor na vprašanje glede načina prisotnosti starega egipčanskega sveta v Kawalerowiczevem delu in razkriva dovršenost metode njegovega prikaza. To je umetniško enoten svet vojnih prizorov z udeležbo več tisoč statistov in svet samote Ramzesa XIII.; prikazane so monumentalne palače in templji, scenografsko poustvarjeni sredi puščave, in najmanjše podrobnosti nakita in okrasja (slika 1).

Faraon ni poskus obnove sveta, ki ne obstaja več. Ustvarjalci filma, ki jim je s svojim znanjem in avtoriteto pomagal egiptolog Kazimierz Michałowski,⁴ so menili, da svet starega Egipta še vedno obstaja in je sodobnemu človeku

4 Kazimierz Michałowski (1901–1981) – poljski arheolog in egiptolog, poznan zaradi izkopavanja v Farasu, kjer so odkrili številne monumentalne zgodnjekrščanske slike.

dostopen v obliki, kakršna se je ohranila skozi tisočletja in ki so jo odkrili arheologi. Kot je zapisal Jerzy Wójcik:⁵

Nekaj nam je bilo zakrito. Ne vemo, kako dolgo je trajal ta proces. Zdaj je bilo razkrito, bilo nam je dano, videli smo na novo. To ni bil svet, ki je preminil. To je bil svet, ki je še naprej obstajal, čeprav je s sabo nosil izkušnjo prisotnosti časa. In takšnega smo ga želeli prikazati v našem filmu.

Začeli smo delati z najmanjšimi elementi. Se pravi, drugače kot tisti, ki so posneli *Kleopatru* in so v film vključili kar največ elementov, da bi na ekranu prikazali bogastvo sveta. Prav nasprotno, poskušali smo obdobje in njegovo zapletenost prikazati s pomočjo minimalnih elementov, ki skupaj oblikujejo podobo človeka, kakršna obstaja zaradi njegovega truda in ki odraža njegove roke, obraz. To, kar smo ponazorili, ne obstaja več, a je resnično obstajalo.

Govorili smo o bistvu in prikazali le nepogrešljive stvari. Produkcija *Faraona* je temeljila na redukciji, zadržanosti in surovosti, na prefinjenem razumevanju egipčanske kulture, ki odpira prostor za gledalčevo domišljijo, da si s prikazanimi elementi ustvari lasten svet. (Wójcik 2017: 68–70)

Ena najtežjih nalog, s katero se je soočil Jerzy Kawalerowicz, je bil prikaz starega egipčanskega sveta v gibanju. Način uporabe telesa in gibi ob izražanju občutkov in čustev so izhajali iz ohranjenega, negibnega ikonografskega izročila, zato so bili le režiserjeva predpostavka, bili so samo eni izmed mogočih gibov.

Dovršenost scenografije, rekvizitov in kostumov pusti vtis popolnosti in filmske lepote. Ampak v *Faraonu* najdemo tudi formalne rešitve, ki so ključne za organizacijo filmskega predstavljenega sveta in ki pričajo o tem, da so ustvarjalci filma globoko razumeli religijo in kulturo starega Egipta in so znali določene ideje umetniško izkoristiti za potrebe filma.

Takšno vlogo opravljata svetloba, »neodvisna od časa«, ki se navezuje na staro-egipčansko čaščenje sonca, in v večini prizorov prisotna glavna kompozicijska os filmske podobe, ki vodi v notranjost in je neposredna navezava na idejo osi procesije do egipčanskega templja, tesno povezana z »angažirano scenografijo« in uporabo posnetkov subjektivne kamere.

Namen preciznega, iz globokega razumevanja in na vsaki stopnji snemanja usklajenega dela režiserja, scenografa in direktorja fotografije je bil, da

5 Jerzy Wójcik (1930–2019) – snemalec, scenarist in filmski režiser, pedagog. Eden največjih poljskih filmskih ustvarjalcev, slaven snemalec *poljske filmske šole*, soustvarjalec najpomembnejših poljskih filmov v 50. in 60. letih 20. stoletja. Kot direktor fotografije je med drugimi posnel filme: *Eroica* (*Eroica*, 1957), *Pepel in diamant* (*Popiół i diament*, 1958), *Nibče ne kliče* (*Nikt nie woła*, 1960), *Faraon* (*Faraon*, 1965), *Potop* (*Potop*, 1973), sam pa je režiral filma *Pritožba* (*Skarga*, 1991) in *Vrata Evrope* (*Wrota Europy*, 1999).

gledalca »zadane v globino« in mu da občutek, da je udeleženec spektakla, ki ga gleda na ekranu.

Med pripravami na snemanje filma se je pripetil dogodek, ki je imel odločilno vlogo glede formalne oblike *Faraona*. Jerzy Wójcik je o njem povedal:

Med enim od poizvedovalnih obiskov v Egiptu sem bil v Dolini kraljev priča odkritju več tisoč let starega kipa. Kazimierza Michałowskega takrat ni bilo, kip so v moji prisotnosti odkopali profesorjevi sodelavci. Odkritje te skulpture je name naredilo ogromen vtis. Obstajalo je nekaj, kar je bilo zakrito in kar je bilo možno odkriti. To, kar je bilo zakrito, se je po tisočletjih razkrilo. Kip je odkopavala in hkrati razkrivala svetlobo. To, kar odkrijemo, dobi svetlobo, se razodene skozi svetlobo. (Wójcik 2017: 68)

Razumevanje starega egipčanskega sveta kot stalno prisotne resničnosti je bilo zelo blizu tudi svetovalcu filma Kazimierz Michałowskiemu, egiptologu, ki je podpiral idejo režiserja in direktorja fotografije, da bi način predstavitve Egipta na zaslonu upošteval tako njegov obstoj in trajanje kot tudi vidne spremembe, ki se pojavijo v času. Na zaslonu naj bi se pojavil »razkriti svet« – stari Egipt v obliki, kakršna je dostopna sodobnemu človeku preko elementov, ki so se ohranili na zemeljski površini ali so bili najdeni med arheološkimi raziskavami. Ti elementi so pričali o materialni in nematerialni kulturi, prinašali so podobo človeka, ki se je ohranila zaradi njegovega znanja, sposobnosti in truda ter je na voljo skozi izdelke njegovih rok.

Namen dokumentacije, ki je bila zelo skrbno pripravljena pred začetkom snemanja *Faraona*, je bilo doseganje kar največje skladnosti sveta, predstavljenega v filmu, z znanjem o starem Egiptu, razpoložljivim v polovici 20. stoletja. V *Faraonu* ni bilo prostora za filmske fantazije v slogu leta 1963 posnete *Kleopatre*.

Staroegipčanski svet se je v Kawalerowiczevem filmu začel oblikovati po načelu *pars pro toto* z zvestim poustvarjanjem najdrobnejših ohranjenih elementov, ki naj bi odražali veliko kulturno bogastvo stare civilizacije, prikazane v trajanju in spremembah. Hkrati pa je bilo vse, kar se pojavi v filmu, neprisotno in nedorečeno, pripovedovalo je zgodbo o skrivnosti starodavnega sveta.

Sprejete predpostavke so bistveno vplivale na v *Faraonu* uporabljene snemalne rešitve glede načina upodabljanja časa in prostora, prikaza nadčasovnih značilnosti prostora-časa in sprememb, ki se dogajajo v času. Vse to se neposredno odraža med drugim v načinu prisotnosti svetlobe in paleti barv. Treba je bilo tudi ustvariti filmsko podobo človeka, ki se navezuje na ohranjeno umetniško izročilo in na svet, kot so ga upodobili tedanji ustvarjalci: na kipe, slike in risbe (Kawalerowicz 1966: 3).

Scenografija

Čprav Jerzy Kawalerowicz ni nameraval posneti zgodovinskega filma in je v intervjujih poudarjal, da naj bi to bilo »nezgodovinsko« delo (Katarasiński 1964: 5), so si ustvarjalci filma po najboljših močeh prizadevali, da bi zvesto poustvarili arhitekturo in materialno kulturo starega Egipta. Pri tem so se sklicevali na rezultate izkopavanj in arheoloških odkritij. »Niso si poskušali izmisliti fantastičnega sveta. Tisto, kar je bilo razkrito, izkopano iz zemlje, so prikazali v gibanju z uporabo filmskih izraznih sredstev« (Mróz 2016: 101).

Dokumentacija, ki so jo zbirali za potrebe filma, je temeljila na obdobju Nove države od 18. do 20. dinastije.⁶ Po oceni egiptologov je to čas največje politične, vojaške, gospodarske in kulturne moči starega Egipta. Eden osnovnih virov informacij o starem Egiptu za filmsko ekipo je bilo življenjsko delo pomembnega egiptologa Carla Richarda Lepsiusa *Egiptovski in etiopski spomeniki* (*Denkmäler aus Aegypten und Aethiopien*, 1849), sestavljeno iz dvanajstih knjig. Raziskovalec je gradivo zanj zbiral v letih 1842–1845 med prusko odpravo v Egipt. Posebej pomemben del zbirke so številne ilustracije, ki med drugimi predstavljajo topografske zemljevide, arhitekturo, reliefe, slike, kipe in keramiko. Pomemben vir informacij o starem Egiptu so bila za ustvarjalce *Faraona* tudi številna potovanja in obiski muzejev v Varšavi, Kairu in Karnaku.

Poleti 1962 sta direktor fotografije Jerzy Wójcik in Kawalerowicz opravila dolgo dokumentacijsko potovanje v Maroko, Egipt, turkmensko puščavo Karakum in uzbeško puščavo Kizilkum. Namen odprave je bilo preverjanje nujnih tehničnih pogojev za produkcijo in ugotavljanje, ali imajo posamezne pokrajine potrebne reliefne značilnosti (*W Egipcje faraonów* 1965). Raziskave v Egiptu je vodil tudi Jerzy Skrzepiński:⁷ »Tam, na kraju, sem se lahko dotikal reliefnih zapisov na stolpih in zidovih templjev, tam sem videl grobnice faraonov v Dolini kraljev, teksturo in strukturo materiala, iz katerega so bili templji zgrajeni« (Skrzepiński 1966: 8).

Kostumografinja Barbara Ptak je zbirala vzorce materialov za kostume:

Največ vzorcev materialov je bilo v londonskem muzeju. Uspelo nam jih je pridobiti. V Lodžu smo imeli svoje tovarne in smo jim izročili originalne materiale. To je bila lepa, odlična volna, večinoma kamelja. V tistih časih je bil to najplemenitejši material. Kako so naši krojači vse to obdelali? Ne vem, ampak jim je uspelo poustvariti to vrsto. Tega verjetno nihče ne ve, ampak so bili materiali za vojsko skoraj stoddotno enaki kot v tistih časih. (Ptak 2017: 291)

6 Obdobje v zgodovini starega Egipta od 1570 do 1070 pr. n. št.

7 Jerzy Skrzepiński (1923–2017) – poljski filmski scenograf in slikar.

V muzejih so opazovali tudi način povezovanja nakita in tkanin. Ob šivanju kostumov niso smeli uporabiti ne šivov ne igel, ki jih v starem Egiptu niso poznali, saj bi jih kamera takoj ujela (Ptak 2017: 290).

Med avdicijo za glavne vloge so v skladu z režiserjevo odločitvijo iskali igralce, ki bi po videzu spominjali na ljudi, znane iz upodobitev iz časov Amenhotepa IV. – Ehnatona. V tistem obdobju so bile človeške postave in oblike glav značilno vitke. Za vloge svečenikov, katerih prepoznavni znak so bile v starem Egiptu obrbite glave, so iskali moške z estetsko oblikovanimi obrbitimi lobanjami.

Reliefi so bili za Kawalerowicza vir, na podlagi katerega je med drugimi poskušal poustvariti način gibanja starih Egipčanov. Režiser je statične upodobitve uporabil za poskus rekonstrukcije v njih prisotnega gibanja in gest. Tako rekonstruirana slika je bila uporabna na prizorišču snemanja pri delu z igralci. Kawalerowicz je znanje črpal tudi iz opazovanja obnašanja sodobnih ljudi, ki živijo v tropskem podnebjju (Machwitz 1965: 8).

Snemanje v puščavi Kizilkum ni bil običajen filmski projekt. Šlo je za resnično kinematografsko odpravo (Mróz 2016: 116). Priprava prizorišča snemanja v daljni puščavi v okolici Buhare, v tedanji Uzbeški socialistični sovjetski republiki, je zahtevalo dovoz vseh materialov in ogromno tehnično in organizacijsko zaledje. Slednje je, kot so poročali časopisi, obsegalo med drugim tovornjake, avtobuse, kamionete, cisterne za dovoz vode, dve škropilnici, dva buldožerja, poljsko kuhinjo, cisterne za bencin in olje, petindvajsetmetrsko dvigalo, letalo AN-2, ki pa ga zaradi težav s pristankom niso uporabili, in električni generator (Pelz 1964: 10–11). Rekvizite, pripravljene na Poljskem, je treba bilo pripeljati z vlakom⁸ (Grubert 1966: 8).

Pomemben element organizacije dela so bile metode za spopadanje z visokimi temperaturami. Klimatiziran avto snemalcev so pobarvali belo, da bi odbijal svetlobo, in vanj namestili hladilnik za shranjevanje filmskega traku. Role osvetljenega traku so z letali pošiljali v laboratorij v Lodžu na Poljskem. Delovna mesta za člane skupin, ki so se ukvarjale s posameznimi področji produkcije filma, so priredili v lesenih zemljankah, izkopanih v tla. Tako so organizirali med drugim garderobo, delavnico za rekvizite, prostor za ličenje (Czermiński 1964: 7).

V puščavi Kizilkum so zgradili gigantsko scenografijo: faraonovo palačo in Ptahov sanktuarij. Ustvarjalci so morali upoštevati tako stabilnost tal, na katerih so stali temelji scenografije, kot tudi kot padanja sončne svetlobe, da bi reliefi in kipi skozi več mesecev ohranili svoj plastični izraz. Sence elementov scenografije niso smele prekriti izraza izdelanih reliefov. Glede kraja izgradnje

⁸ 27 vagonov pripravljenih rekvizitov je prevozilo pot s skupno dolžino 24 tisoč kilometrov.

so se posvetovali z astronomi, ki so na podlagi predvidenega bodočega položaja sonca določili položaj scenografije glede smeri neba in čas, ko bo možno doseči ustrezne svetlobne in senčne učinke (Oleksiewicz 1966: 11).

Pri iskanju vzorca za faraonovo palačo je scenograf Jerzy Skrzepiński naletel na resne težave. Iz avtentičnih staroegipčanskih palač so se do naših časov ohranili le temelji in ostanki okenskih okvirov in vratnih podbojev. Končna različica scenografije se je navezovala na reliefni zapis, ki so ga našli v grobnici številka šest v severni skupini grobnic v el-Amarni in ki ponazarja faraonovo palačo iz obdobja 18. dinastije. Vzorec za scenografijo Ptahovega sanktuarija so bili arhitekturni spomeniki, ki so se ohranili v tempeljskih kompleksih v Luksorju in Karnaku (Mróz 2016: 124–126).

Edini eksterier, ki so ga v celoti posneli na Poljskem, je bil prizor ob reki Nil. Reko je igralo jezero Kirsajty pri Giżycku. Ustvarjalci so poljsko pokrajino ustrezno prilagodili: jezero so napolnili z umetnimi lokvanji in zgradili plavajoči otok s palmami. V vodo so stresli več kilogramov barve, da bi dosegli učinek suspenzije puščavskega peska. Trsje so pobarvali rjavo, da bi delalo vtis, da ga je ožgalo sonce.

Dva prizora so posneli v Egiptu. Filmsko ozadje so postali značilni spomeniki starega Egipta v Luksorju: Medinet Habu, Ramesseum, Dolina kraljev ter Karnak in Keopsova piramida v Gizi (Herman 1965: 9).

Labirint, ki vodi v zakladnico, so zgradili v produkcijskem studiu v Lodžu iz velikih mavčnih blokov, ki so spominjali na velike kamne. Z ustreznim premikanjem in nameščanjem sten so ustvarili vtis potovanja po vijugastih hodnikih.

Ustvarjalcem *Faraona* je uspelo »ujeti duha časa« faraonov, integralno združiti filmsko delo z razkritim svetom, ki ga poznamo iz izkopavanj, z artefakti izpred več tisoč let. »V Kawalerowiczevem filmu slika presega pojem filmskega dela in se dotika dela civilizacije, ki je nekoč obstajala. Postane svojevrstni časovni in prostorski prehod. Svet slike postane slika sveta« (Mróz 2016: 155).

Svetloba v Faraonu

Eden najpomembnejših elementov, ki gradijo filmski svet *Faraona*, je svetloba. V eksterierjih je njegov vir čisto, jasno nebo. V *Faraonu* je vedno dan, noben prizor ne poteka ponoči, ne vidimo ne vzhoda ne zahoda sonca. Kot je povedal Jerzy Kawalerowicz, naj bi to bil film brez najmanjšega oblaka (Zelnik 1966: 4), in to ne samo zaradi tega, ker na egipčanskih slikah oblakov ne najdemo.

Ključ za razumevanje načina obstajanja svetlobe v *Faraonu* je avtorska filozofija svetlobe, prisotna v posameznih ustvarjalnih dosežkih direktorja fotografije Jerzyja Wójcika. Ta prihaja do izraza že v njegovih prej posnetih filmih, zlasti v *Pepelu in diamantu* in *Materi Ivani Angelski*. Svetloba *Faraona* izvira iz globoke osebne izkušnje puščavske svetlobe in opazovanja svetlobnega misterija – poti sončne svetlobe v templju v Karnaku. To izkušnjo je Jerzy Wójcik opisal v knjigi *Labirint svetlobe (Labirynt światła)*:

Vse to se je zgodilo nenadoma. Nagel svit, ki se dela nad puščavo, kot da bi sonce ogromna moč zalučala v veliko jasnino, ki se pojavi naenkrat, v nekaj minutah. Ta energija je kot pospešitev vsega, kar vidim, in nenehna spremenljivost tega, kar svetloba oblikuje.

Postalo mi je jasno, kako je treba snemati *Faraona*. Nič me ni oviralo, vse mi je bilo v pomoč. V pomoč sta mi bili vročina sonca in barva peska. V pomoč mi je bilo vse, kar je bilo na nebesnem svodu, nad obzorjem. To ni bilo vprašanje, povezano z barvo, lazurno ali modro, ampak prav s pojmom svetlosti, ki mi je blizu. Vedel sem, da mora biti to velika pripoved, povezana s prisotnostjo svetlobe, kontra luči. To je postalo jasno in vse tehnične težave so bile samo še posledica takšnega razmišljanja. Jerzy Kawalerowicz je vse to odlično interpretiral in sprejel kot lastno. To je bil tudi njegov velik pečat.

To delo je bilo zame res velika šola. Razumevanje svetlobe je bilo povezano tudi z mojimi prejšnjimi izkušnjami, čeprav se je tokrat nanašalo pravzaprav samo na sončne žarke.

V času prvega dokumentiranja, ko smo bili v Karnaku, sem nenadoma zagledal, da žarki zahajajočega sonca določajo celotno kompozicijsko strukturo tega prostora. Sončna svetloba je prehajala skozi vse portale, skozi vse arhitekturne komponente, skozi vrata in stebrišča, sonce je vzhajalo skozi tempelj in bilo njegova resnična os. Na koncu templja so sončni žarki padali na žrtveni oltar. Žarki zapustijo oltar v trenutku, ko sonce zaide. Ta oltar, kot vsi oltarji, je zelo skromen. Je pravokoten blok, čista oblika, omejena na nekaj zelo preprostega, podobnega pojmu mize.

To je bil zame velik pretres. Razumel sem, da opazujem nekakšno veliko urejenost, na katero so mislili graditelji piramid in arhitekturnih kompozicij. In tako sem na oltar položil rože. (Wójcik 2006: 58)

Arhetipska svetloba

V geografskih širinah, kjer je potekalo snemanje puščavskih prizorov *Faraona*, je nebo tik nad obzorjem izgubljalo modro barvo, bilo je »razžarjeno do beline« (Wójcik 1966: 10) in je postajalo brezoblačen odraz svetlobe. Ta »velika urejenost« svetlobe, povezana s soncem in njegovim simbolom – skarabeji,

ki se pojavijo v prvem prizoru filma (Zorn 2006: 24), se nanaša na nastanek življenja in trajanje sveta, staroegipčansko čaščenje boga sonca Reja, najvišjega v egipčanskem panteonu, in je v *Faraona* vpisana z zelo dosledno prisotnostjo naravne kontra svetlobe. Ta svetloba je bila zelo intenzivna in »prostorsko bogata, prisotna v vseh smereh« (Wójcik 2017: 66). Med snemanjem v eksterierjih se je ohranjala harmonična delitev kadra. Nebo je zavzemalo tretjino kadra, preostali del njegovega prostora pa so zavzemala tla.

Ko je Jerzy Wójcik opisoval na ta način izraženo prisotnost svetlobe v filmu, je glede njenega bistva uporabil naslednje izraze: »svetloba, prisotna za nami in pred nami«, »ista svetloba kot nekoč«, »svetloba, ki je sama svetloba«, »svetloba, ki je vseprisotna«, »svetloba, nasičena s prisotnostjo«, »svetloba, popolnoma neodvisna od časa« (Wójcik 2017: 66–68).

Svetloba v *Faraonu* kaže na to, da njena prisotnost, prikazana kot s kamero ujeto izžarevanje svetlosti neba, presega časovna razmerja in je poskus prikaza arhetipske svetlobe, svetlobe kot skupne izkušnje vseh ljudi ne glede na čas, v katerem jim je dano živeti. To je pripoved direktorja fotografije o bistvu svetlobe, kakršne pred *Faraonom* svetovna kinematografija ni poznala.

Zakaj je pesek moral biti siv?

Nasprotje v *Faraonu* prisotnega pojma svetlobe je bila sivina puščavskega peska. Ustrezna, nevtralna barva peska je bila ključni kriterij pri izbiri puščave Kizilkum za snemanje v eksterierjih.

Svetloba je bila v *Faraonu* večinoma kontrastna svetloba, resnična in izvirna svetloba, pojem same svetlobe. Morali smo najti nasprotje takšne prisotnosti svetlobe. To je bil nevtralen pojem peska. Takšno njegovo razumevanje je bilo izraženo z naravnimi sivinami. Uporabili smo kompozicijo sivin in same svetlobe. Iskali smo nevtralno puščavo; pesek v puščavi Kizilkum je bil siv. Iskali smo element, ki bi se ujema s svetlobo, kot smo jo razumeli v filmu. (Wójcik 2017: 66)

Siv in ne rumen pesek je imel barvo sveta, prežganega od sonca. Sivina je bila dokaz trajanja in hkrati znak minevanja časa, ki prinaša spremembo (slika 2). Scenograf Jerzy Skrzepiński se je spominjal, da ga je med prvim dokumentacijskim obiskom v Egiptu osupnilo pomanjkanje barvnih stavb.

Egipt je bil siv. Šele ko sem vstopil v tempelj Hatšepsut, ki mi ga je priporočil profesor Michałowski, in v grobnico faraonov v Dolini kraljev, sem zagledal barve. Barve so bile pred mano skrite pod zemljo. Videl sem rumeno, rdečo,

zeleno, rjavkasto črno. Vse je bilo zelo živo, toplo, kot da bi bilo vzeto iz ene velike palete. Poleg tega me je očarala sama svetloba.

V Uzbekistanu je sonce povsem drugačno kot v drugih krajih, ki sem jih obiskal. Zdelo se je, da človeka presvetli skozi in skozi, kot da bi bil človek steklena figurica, skozi katero prehajajo žarki. V filmu so bili zame vedno pomembni trije dejavniki: svetloba, tekstura in barva.

Še ena pomembna stvar je bil zame prostor, bil je ogromen, kot da bi visel v tej svetlobi, v sivi, puščavski pokrajini. Takrat sem razumel, da ima svojevrstno globino, ki je bila vse. Direktor fotografije Jerzy Wójcik je imel popolnoma enake občutke. Strinjala sva se, da se je pred nama odprl drugačen svet. (Skrzepiński 2017: 94)

Svetloba v svojem nenehnem trajanju, ki je pripovedovala o nevidnem, in sivina peska, ki je pričala o minevanju človeka in sveta, sta postala oblikovno in simbolno ozadje dogodkov, ki se odvijajo v filmu, okvir za podobo življenja, prikazano v *Faraonu*.

Ramzesova svetloba

Takšna prisotnost svetlobe je bila, ob ohranitvi specifično filmske navezave na domeno *sacrum*, povezana tudi s staroegipčanskimi verovanji. »Čaščenje sonca je bilo praktično vedno prisotno. Še večji pomen je dobilo v obdobju Stare države. Z božanstvom sonca so istovetili druge bogove, npr. Amona-Re. Solarni element je obstajal vselej, v vsakem kultu« (Kuraszkiewicz 2017: 455).

Svetloba, prisotna v eksterierjih, se v filmu nadaljuje kot način osvetlitve lika faraona, ki je veljal za sina boga Reja. Monumentalna, razpršena svetloba se pojavi v prizorih v prestolni dvorani (slika 3). Na poseben način je bil v uradnih situacijah osvetljen tudi prestolonaslednik.

V prizoru, v katerem faraon sprejme Sargona, odposlanca kralja Assara, je Ramzesov obraz osvetljen z zelo močno svetlobo žarometov, tako da odpravi sence, ki se sicer pojavijo na njem. Na ta način svetloba izpostavi prestolonaslednika med drugimi ljudmi, ki jih spremlja igra svetlobe in sence. Da mu simbolno dimenzijo, ki ga povzdigne nad eksistenco navadnega človeka. Način osvetlitve odraža tudi vsebino Ramzesovih besed in tako poudarja njegovo odločnost in notranjo moč (slika 4).

V prizoru bitke Ramzes, ki poveljuje vojski, postane gospodar življenja in smrti. Del njegovega kostuma je čelada iz zloščene srebrne pločevine, izdelana tako, da se v njej zrcali svetloba neba (slika 5). Na ta način se v filmski sliki s

prisotnostjo svetlobe, ki je vidna na kostumu, odraža prepričanje, izhajajoče iz staroegipčanskih verovanj, da ima faraon božansko naravo in živi na meji vidnega in nevidnega sveta.

Prizor sončnega mrka

Potreba po navezavi na domeno *sacrum* se zaradi Herhorjevih manipulacij pojavi tudi v prizoru sončnega mrka. To je edini del filma, ki ima navpično kompozicijo, čeprav se posnetki iz ptičje perspektive pojavijo tudi v prejšnjih prizorih, ki se odvijajo v templjih, med Ramzesovo iniciacijo in njegovim obiskom v templju Astoreth.

V prizor mrka se navpična dimenzija uvaja postopoma. Ljudje, ki napadejo tempelj, poskušajo splezati na ogromna kipa, ki stojita na obeh straneh portala. S tem se začne prehod k navpični panorami kamere, ki nenadoma prikaže Herhorja, ko stoji na strehi med stebroma.

Nebo je v tem prizoru zaradi uporabe polarizacijskega filtra dobilo poglobljeno modro barvo. Ta uvaja simbolni pomen, povezan z verovanji, v skladu s katerimi so nebesa sedež bogov (slika 6).

Izraz jeze boga, ki »svoj obraz obrne proč od prekletega ljudstva«,⁹ je začetek sončnega mrka in nastanek teme. Zaradi spremembe položaja virov svetlobe senca začne prekrivati duhovnikovo postavo. Dogodki, ki se odvijajo v času mrka, so bili posneti na črno-beli negativ, ki je bil nato prekopiran na barvni trak. Jerzy Wójcik je o tem postopku zapisal: »V trenutku mrka smo svetu odvzeli barve in svetlobi dali drugačno gostoto, kar je značilno za mrk. Tovrstno pomanjkanje pri ljudeh in pri vseh živih bitjih vzbudi nemir« (Wójcik 2006: 63).

Svetloba v notranjih prostorih

Dosledna prisotnost kontrastne svetlobe v prizorih, posnetih v puščavi, je filmu dala enotno obliko, ki se je morala nadaljevati tudi v prizorih, ki potekajo v notranjih prostorih. Med gradnjo scenografije niso razmišljali, od kod naj bi v njih izvirala svetloba. Vprašanje osvetlitve notranjih prostorov se je pojavilo šele, ko je bila scenografija v filmskem studiu v Lodžu že pripravljena. Kot je povedal snemalec Wiesław Zdort,¹⁰ so način osvetlitve narekovali prejšnji

9 Citat iz filmskega dialoga.

10 Wiesław Zdort (1931–2019) – filmski snemalec, direktor fotografije za številna pomembna dela poljske kinematografije.

posnetki v eksterierjih: svetloba ni smela namigovati na čas v dnevu, vreme ali letni čas, njen vir naj bi bil nedoločen (Zdort 2017: 219).

V egipčanskih templjih je bilo le malo svetlobe, ki je prihajala »samo skozi vhodno odprtino in morda dodatno tudi skozi majhna okna v stenah pod stropom« (Lipińska 1982: 179). Zaradi tega so v filmu uporabili strmo, razpršeno svetlobo, ki prihaja od zgoraj. V prizoru Ramzesovega pogovora z očetom je Wiesław Zdort želeni učinek dosegel tako, da je obesil posebno osvetlitveno ogrodje z več deset manjšimi žarnicami, zasenčeno s širokim, za kamero nevidnim zaslonom iz debele črne lepenke. Tako so ustvarili usmerjeno, a hkrati razpršeno svetlobo, ki je dajala samo eno senco. Ta svetloba je ustvarjala posebno vzdušje, bila je monumentalna, prihajala je od zgoraj, podobno kot v karnaškem templju z visokimi stebri.

V starem Egiptu so palače gradili na lesenih ogrodjih iz mase, izdelane iz lanu in gline (Skrzepeński 2017: 106). Njihove konstrukcije niso prestale preizkusa časa, niso se ohranili niti reliefni zapisi, ki bi jih lahko uporabili kot predloge. Palačo je za *Faraona* projektiral Jerzy Skrzepeński na podlagi edinega ohranjenega reliefa, na katerem je upodobljena Egipčanka, ki pogleduje skozi okno (Skrzepeński 2017: 106). V filmu se v dvoranh palače pojavlja sprednja, bočna svetloba, ki zaradi vidnih odsevov na stenah in vratih kaže na prisotnost okenskih odprtih, ki jih kamera ne prikaže. V *Faraonu* oken ne vidimo, razen prizora, ko Ramzes skozi okno gleda vasi, ki jih je zažgala libijska vojska.

Svetloba gradi vzdušje tudi v prizorih, ki potekajo v templju Astoreth, med slovesnostjo ob pogrebu Ramzesa XII., v kotih palače v prizoru umora Ramzesa XIII. Liki, ki so v notranjih prostorih osvetljeni z močnejšo svetlobo, izstopajo iz ozadja, kar vpliva na osredotočenost gledalca. Zaradi simetrične kompozicije kadra neenakomerna razporeditev svetlosti ustvari občutek tsnosti prostora. V nekaterih prizorih, npr. ko se Ramzes pogovarja z očetom ali ko se duhovniki pogovarjajo z Beroesom, je kader na obeh straneh omejen s temnima površinama sten. V prizorih v labirintu pa kader omejujejo svetle ravnine stranskih sten hodnika. »Zožen kader« pomaga izpolniti prostor širokega zaslona v kameralnih prizorih, ko pa se dogajanje preseli na prosto, nastane občutek večje razsežnosti eksterierjev (Wójcik 1966: 10).

V notranjih prostorih so v *Faraonu* uporabili drugačno, in sicer motivirano svetlobo. Njen vir so oljne svetilke ali bakle. Hodnike labirinta, ki ščiti zakladnico, osvetljujejo oljenke, ki jih – odvisno od prizora – v rokah držijo čuvaji labirinta ali duhovnik Samentu. Površine sten labirinta imajo značilno teksturo, nosijo sledove kamnoseških dlet, kakršne so ustvarjalci filma videli med zbiranjem dokumentacije na stenah hodnikov, ki vodijo v egipčanske grobnice.

Scenograf Jerzy Skrzepiński je o nalogah, ki si jih je postavil med načrtovanjem hodnikov labirinta, povedal:

Kako prikazati, da nekdo ves čas hodi, hodi v popolni temi, da ne bi gledalca zdolgočasi? Veliko pozornost sem namenil teksturi sten, izdelanih iz posebne mavčne mase. Da bi se masa nekoliko iskrila, sem jo premazal z naftalinom v prahu, zaradi česar je ob osvetlitvi nastal učinek skalne stene; ta ni smela biti motna. Imel sem celo cel seznam skal, ki imajo primeren lesk. Želel sem pokazati, da ta stena ni mrtva, da je ozadje, ki posrka igralce. Šlo mi je za to, da je stena enotna masa, skala, ki obstaja kljub minevanju časa, ki je bila tam nekoč izklesana in zdaj gledamo žive sledove dlet kot prstne odtise, ki so dokaz prisotnosti človeka.

Ko smo skozi labirint vodili kamero, je to izgledalo, kot da bi se stene pomikale. Izdelal sem natančne risbe po meri samo za nekatere kadre. Scenografijo smo prilagajali kadru. Snemalec mi je vsakokrat povedal širino slike in jaz sem naredil ustrezno ozko ali široko scenografijo. Moje sodelovanje s snemalcem je bilo torej zelo tesno. Uporabljal sem tudi snemalno knjigo, iz katere sem lahko razbral natančne nastavitve kamere. Obrisal sem vse kote objektivov, ki so bili potrebni za snemanje. Scenografija se je morala idealno ujemati s kamero in zato ni bilo mogoče ničesar spremeniti. Vsak prizor je bil prilagojen kotu objektiva. (Skrzepiński 2017: 106, 108)

Prizore prehoda skozi labirint sta posnela Wiesław Zdort in Witold Sobociński.¹¹ Izdelan je bil poseben trikolesni voziček s sedežem kot v motornih kolesih, da bi se lahko snemalec nadzirano premikal skozi ozek in nizek prostor hodnika. Žaromet, ki je posnemal svetlobo oljne svetilke, je pri snemanju nosil Wiesław Zdort. Prisotnost električarja in druge osebe v ozkem hodniku so oteževale snemanje. Pomoč električarjev, ki so se plazili, da ne bi bili vidni v kadru, so uporabljali samo ob osvetljevanju ovinkov hodnika. Zaradi istega razloga med snemanjem v hodnikih labirinta v bližino kamere ni smel niti Jerzy Kawalerowicz, kar je bila razmeroma težka izkušnja za režiserja, navajenega, da je prisoten ob vsakem posnetku.

Wiesław Zdort je o tem snemanju pripovedoval kot o svojevrstnem rokodelstvu:

Labirint je lep simbol, abstrakt, ki se nanaša na mit o Ariadni niti. Gledalec mora razumeti, kdo ga vendarle lahko prehodi. Zato so tablice s hieroglifi, kakršne ima Samentu, in znaki na stenah ob ovinkih, ki jih prikažemo. V vsakem primeru je ideja tega filmskega labirinta, čeprav tako različna od grobnic, ki jih poznamo, npr. Tutankamonove grobnice v Dolini kraljev, lepa oblikovna posplošitev te ideje. V labirintu se ne premika samo filmski lik, ampak se premika tudi luč, ki jo držim v roki, česar gledalec ne sme vedeti. Poleg zapletene, velike osvetlitve in pogosto tehnično zahtevnih premikov kamere najdemo tudi

11 Witold Sobociński (1929–2018) – eden najpomembnejših poljskih filmskih snemalcev. Med snemanjem *Faraona* je bil drugi snemalec.

»ročno« izdelane posnetke. To je po mojem mnenju tisti čudovit in lep del pri delu snemalca. (Zdort 2017: 224)

Poseben tehnični izziv je bila tudi osvetlitev zakladnice. Ogromne zlate skrinje sredi velikega prostora bi se morale prikazati šele ob prižigu sveč. Žarometi, ki so posnemali njihovo luč, naj bi se prižgali šele v trenutku, ko so duhovniki z baklami prižgali velike sveče, razporejene po zakladnici. Wiesław Zdort je povedal, kako so to dosegli:

Za žarnice ARRI z močjo 20 kW takšnih uporovnih naprav ni bilo. Žarnice so bile tako velike, ker smo ob širokem zaslonu in uporabi anamorfnih objektivov morali imeti zelo veliko svetlobe in zaslonko vsaj $f : 4,5$. Skupna moč luči v zakladnici, zgrajeni v filmskem studiu v Lodžu, v veliki dvorani št. 3, je znašala več kot 400 kW. Postopno povečanje jakosti svetlobe ne s pomočjo uporovnih naprav, ampak posebnih loput, nameščenih na velike svetilke, je bilo izjemno zapletena naloga. Velik film je ves čas povzročal velike težave. (Zdort 2017: 222)

Nekateri gledalci – nekateri, ker gre za občutek subjektivne narave – lahko med gledanjem *Faraona* izkusijo pojav sinesteziije. V tem primeru gre za situacijo, ko vidni in slušni vtisi ob gledanju hkrati izzovejo skoraj fizični občutek spremembe temperature. Notranji prostori se v *Faraonu* zdijo hladnejši kot eksterierji, prežgani od sonca. Montažni prehod od prizora, v katerem Ramzes obišče z labirintom zaščiteno zakladnico, do prizora, v katerem se pogovarja z duhovniki na terasi palače, lahko prinese subjektivni občutek porasta temperature.

Snemalci so se zavedali potrebe, da slika vsebuje tudi informacijo o nižji temperaturi v notranjem prostoru. Po mnenju Witolda Sobocińskiego:

Največja umetnost je bil prenos podobe Egipta in Afrike v notranje prostore. Iz temperature 40 °C vstopimo v notranjost hiše, v kateri vlada hlad. Majhna okna in debeli zidovi povzročijo občutek znižanja temperature, ki je zunaj zelo visoka. Nižja temperatura pa je povezana s temo. To povezanost smo morali vključiti v koncept svetlobe v *Faraonu*. (Sobociński 2017: 255)

To vprašanje v knjigi *Labirint svetlobe* obravnava tudi Jerzy Wójcik:

Kadar smo iz eksterierja vstopali v notranje prostore, smo poskušali prikazati tudi temperaturno razliko med tema mestoma. Morali bi jo interpretirati še globlje, ampak ne smemo pozabiti, da je Kodakov negativ v tistem obdobju imel neko določeno občutljivost. Zlasti mraka in črnine ni odražal tako popolno, kot je to možno danes. Tehnološki pogoji so bili zelo strogi. Če bi *Faraona* posneli na današnje negative, z uporabo današnjih sredstev, bi bil boljši, globlji. (Wójcik 2006: 62)

Barvna paleta Faraona

Stari Egipt je bil raznobarven. Barve so opravljale zelo pomembno vlogo. V egipčanski likovni umetnosti je podoba živega človeka ali predmeta morala biti barvna, da je dobila svojo popolno identiteto (Zorn 2006: 103). Paleta barv v egipčanski umetnosti je sestavljalo šest barv: črna, bela, rdeča, rumena, zelena in modra. Z vsako barvo je bila povezana določena simbolika. Črnina je simbolizirala rodovitno zemljo, noč, smrt in podzemni svet. Belina je bila povezana s čistočo, svetostjo, vzvišenostjo in osebnostmi na visokih položajih. Rdeča barva je simbolizirala kaos, zlo in nevarnost. To je bila barva puščave, tujih ljudstev in boga Seta. V pozitivnem pomenu je bila rdečina barva Spodnjega Egipta. Zelena barva je simbolizirala prepород življenja in uspešen razvoj. Amuleti, ki so ščitili življenje, so bili zeleni. Modro barvo so povezovali z nebesi, zato je bila koža glavnih egipčanskih bogov modre barve. Rumena barva je simbolizirala nesmrtnost. Bila je prisotna v upodobitvah simbolov kraljevske oblasti in nebesnih teles (Zorn 2006: 103–104).

Barvni svet *Faraona* je drugačen. Barvna paleta starega Egipta v filmu ni prisotna. To vzbuja utemeljene očitke sodobnih egiptologov.

Peščeno sivi templji in palača zagotovo ne ustrezajo resničnosti. Zgradbe so bile v Egiptu večbarvne, skoraj pustno pisane. Reliefi so bili mnogobarvni. Vsi templji, ki jih danes poznamo kot veličastno svetlo rjave, so bili pobarvani s kričečimi barvami. Tudi kipi so bili pobarvani. S tega vidika scenografija ne ustreza resničnosti. (Kuraszkiewicz 2017: 462)

Barve »razkritega sveta« imajo v *Faraonu* nepopolno identiteto. Njihova prvotna izrazitost je oddaljena v času. So prežgane od sonca in obrabljene od peska, ki ga nosi veter. Film ima utišano, umirjeno barvno paletu reliefa, prevlečenega s »patino časa«.

Na barve v *Faraonu*, podobno kot na način filmske predstavitve staroegipčanske stvarnosti, so imeli odločilen vpliv dokumentacijski obiski Jerzyja Kawalerowicza, Jerzyja Wójcika in Jerzyja Skrzepińskiego v Egiptu. Režiser je v prispevku *Moj Egipt*, objavljenem v reviji *Ekran* dva dneva po *Faraonovi* premieri, obširno razložil prisotnost barv v svojem delu:

Barva. To je bilo verjetno najbolj bistveno in zapleteno vprašanje. Kako najbolj integralno povezati vsebino in obliko? Odločitev glede barvne palete *Faraona* je temeljila na potovanjih v sodobni Egipt in v njegovo antično zgodovino. S patino prevlečene barve na reliefih so nam bile zelo všeč. Očaral nas je tudi sodobni Egipt in njegova barvna paleta. Takoj smo vedeli, da ne bomo uporabili barv v njihovi tradicionalni obliki. Barva zelo pogosto razoroži dramaturgijo

in postane izključno tehnična komponenta. Temu smo se želeli izogniti. Želeli smo skrbno izbrati barve in jih usmeriti v sintezo oblike in vsebine oziroma omejiti bogastvo in blišč starega veka ter Egipt prikazati z moralnega vidika, kakršen je morda v resnici bil. Takoj smo izločili tri barve, ki so se do sedaj najbolj odražale na zaslonu: rdečo, modro in zeleno. Oprli smo se izključno na odtenke okra, belino, črnino in zlato. Ta barvna paleta nam je omogočila, da smo dosegli tisto patino, ki je v filmu postala dominantna in je ustvarila časovno distanco v čustvenem sprejemu filma. (Kawalerowicz 1966: 3)

V *Faraonu*, ne glede na sprejeti barvni sestav, ki je predpostavljal prisotnost »patine časa«, je veljalo pravilo zvestega posnemanja nekaterih barv, nekako v nasprotju z načeli. To pravilo je veljalo za tiste elemente filmske slike, ki so bili zaradi svoje narave odporni na spremembe, povezane z minevanjem časa, ali katerih barva je bila povezana z nespremenljivimi značilnostmi človekove narave ali življenja. Svojo prvotno barvo je ohranila črna ebenovina, iz katere je izdelano pohištvo, marmor v palači, umirjeno rdeči in safirni deli faraonovih okraskov in insignij. V prizoru Nila, ki Egiptu daje življenje, vidimo prodirajočo zeleno barvo, v prizoru bitke in prizoru Ramzesove smrti pa se pojavi intenzivna rdečina krvi. Nasičena modrina neba v prizoru mrka se navezuje na brezčasno, z domeno *sacrum* povezano simboliko te barve.

Med produkcijo *Faraona* so bili prizori v eksterierjih snemani ne samo v puščavi Kizilkum, ampak tudi v Egiptu in na Poljskem ob jezeru Kirsajty. V zmontiranem filmu so od sonca razgreti junaki iz puščave prehajali naravnost v notranje prostore, zgrajene v dvoranah filmskega studia v Lodžu. Zaradi tega se je pojavila cela vrsta nalog, povezanih z ohranjanjem enotne barvne palete filma.

Ena izmed težav je bila ohranitev enotne barve peska in neba v posnetkih s treh celin. Zaradi preverjanja ujemanja barve peska z barvo peska v Libijski puščavi v Egiptu so bili med dokumentacijskimi deli v Buhari izdelani filmski posnetki sipin v puščavi Kizilkum. Težava, kot je poročal Wiesław Zdort, se je pravzaprav rešila sama:

V puščavah Egipta ali Maroka je pesek nastal iz zdrobljene in s stoletji zmlate skale, je rumene barve, drugače kot v puščavi Kizilkum, kjer je sivkast. Treba je bilo narediti tako, da se ta razlika na zaslonu ne vidi. Med številnimi poskusi smo premišljevali, kako rešiti to težavo. Ko sem strmel v slike iz Libijske puščave, sem dojel, da težja, razpršena plast skal sploh ni tako rumena kot prah, ki ga dviguje veter, in da se barva sipin spreminja odvisno od položaja sonca. To je bila za nas priložnost za določeno svobodo.

Po prihodu v Lodž smo si vse gradivo ogledali na zaslonu. Posebno pozornost smo takrat posvetili barvi peska v različnih kopijah. Toda po poglobljeni analizi smo se odrekli kakršnemu koli usklajevanju barve peska puščave Kizilkum in

egiptovskega peska v Libijski puščavi, ugotovili smo, da to ni bistveno. Peščena puščava v Gizi pod piramidami prikazuje nekoliko drugačno mesto kot puščava v Buhari. To smo uskladili z ilustracijo Pentuerjevega predavanja, katerega odlomke naj bi posneli v Gizi in v Dolini kraljev. Tudi skale in kamni so namigovali na nekoliko drugačen kraj kot puščavske sipine in tudi to je bilo koristno. (Zdort 2017: 204)

Prizor ob piramidah v Egiptu je bil posnet brez sonca. Tako so dosegli približno enako svetlost barve neba kot nad obzorjem v puščavi Kizilkum. Gledalec med Ramzesovo vožnjo od piramid v faraonovo palačo ne opazi spremembe barve.

Asistent Jerzyja Kawalerowicza Andrzej Herman je med produkcijo *Faraona* 29. marca 1965 v dnevniku, ki ga je vodil med snemanjem v Egiptu, zapisal:

Snemanje v Karnaku. Zdi se, da čudoviti reliefi templja oživijo zaradi značilnih silhuet duhovnikov, ki smo jih razporedili na njihovem ozadju. Posebno vzdušje zajame igralce in ekipo. Snemamo kot v transu. [...] Ob tej priložnosti doživimo trenutke zadovoljstva. Tempelj, ki smo ga kot scenografijo zgradili v Buhari, se po značaju odlično ujema s tem, kar opazujemo tukaj. (Herman 1965: 9)

Med snemanjem v Egiptu so posebno odgovornost nosili snemalci. Snemanje je potekalo »na slepo«, ni bilo možnosti, da bi posnetke razvili in si jih na kraju ogledali. Negative so lahko razvili šele dva tedna pozneje na Poljskem. Za morebitne popravke, nastale zaradi možnih tehničnih okvar, bi bilo takrat že prepozno (Herman 1965: 9).

Posnetki za prizor Pentuerjevega predavanja v ruševinah v Luksorju so bili v filmu vmontirani v prizor Ramzesove iniciacije skupaj s posnetkom, ko ta vstopi v scenografijo templja, zgrajeno na snemališču pri Buhari. Jerzyju Skrzepińskemu je uspelo doseči popolno uskladitev arhitekturne oblike scenografskega objekta, njegove barve, ki odraža minevanje časa, in teksture, ki nosi znake obrabe, z ruševinami, ki so se ohranile v Egiptu. Pri tem so mu bila v pomoč zelo dolgotrajna, zamudna in skrbno izvedena dokumentacijska dela.

Tam, na kraju, sem se lahko dotaknil reliefnih zapiskov na stebrih in stenah templjev, tam sem zagledal grobove faraonov v Dolini kraljev, teksturo materiala in teksturo gradiva, uporabljenega za gradnjo templjev ... V Luksorju, Karnaku, Deir el-Bahariju sem naredil na stotine slik, ročnih skic in risb. Lahko sem si zapisal razmerja oblik, teksturo, barvo. Odvzel sem celo vzorce materiala iz apnenca in granita, ki sem jih, na veliko začudenje carinikov, domov prinesel okoli pet kilogramov. (Skrzepiński 1966: 8)

Skrzepiński je dobil možnost, da v zaprtih skladiščih muzeja v Kairu opravi podrobne raziskave, zbližal se je z varnostniki templjev v Karnaku, ki so mu dovolili, da vzame vzorce skalnih odlomkov (Skrzepiński 2017: 103).

Barvni paleti filma je bilo treba prilagoditi tudi eksterier na Poljskem, kjer so posneli prizor ob Nilu. Pokrajino ob jezeru Kirsajty v Mazuriji so obogatili z otokom s palmami, ki so ga zgradili na pontonih, in z dvajsetimi plavajočimi otoki s suhim trsjem, ki naj bi priklicali barvno paleto pokrajine z grmovjem ob Nilu. Največje težave so bile povezane s kadri v bližnjem planu. Da bi dobili za Nil značilno sivo rumeno barvo vode, so v jezero stresli več kilogramov suhe barve. Trsje na mestu, mimo katerega je plul Ramzesov čoln, je bilo pobarvano z rjavo barvo, ki je odražala vpliv žgočega sonca (slika 7). »Stopnja nasičenosti barv je v naši geografski širini popolnoma drugačna. Morali smo se približati tamkajšnjim razmeram, prisotnosti prahu na zelenju, vodi, naših oblačilih, telesih«, je povedal Jerzy Wójcik (2006: 65).

Eden najpomembnejših elementov barvnega koncepta filma je bil barvni sestav človeškega telesa. V *Faraonu* so se že na začetku pripravljajalnih del odrekli razgledniško rumeni barvi peska, živahni modrini neba in rjavo zago-relim junakom. Želena barvo človeškega telesa, usklajeno z umirjeno barvno paleto filma, ki ni vsebovala svetlih in nasičenih barv, so dosegli z ličenjem (Herman 1965: 6).

Barvno paleto teles, globoko sinhronizirano in harmonizirano s scenografijo in kostumi, je pripravila maskerka Teresa Tomaszewska¹² v tesnem sodelovanju s snemalci.

Najprej sem barvo uskladila s snemalcem. Dobila sem informacijo, da snemalec zajame takšno in takšno svetlobo, ta svetloba mi »požre« to in to, lahko sem opravila preizkus, da bi za »končno kopijo« pripravila ustrezno barvo šminke. Vedno sem pripravila barvne vzorce. [...] Najino medsebojno usklajevanje je bilo zelo pomembno, saj se je lahko zgodilo, da je uporabil kakšen »soft«, različne filtre, ki spremenijo barvo slike. Nikoli nisem poizvedovala, ker smo se zmenili, da če kaj takšnega naredijo, me morajo o tem obvestiti. Osnovni material je bil trak, ki je bil najdražji. Morali smo delati tako, da bi ga zapravili kar najmanj. Včasih je bilo treba opraviti tudi sto preizkusov, da bi kakšno stvar z gotovostjo ugotovili. (Tomaszewska 2017: 313–314)

O sodelovanju s Tereso Tomaszewsko je drugi snemalec Witold Sobociński povedal: »Po metodi poskusov in napak smo našli ustrezno barvo šminke, ki

12 Teresa Tomaszewska (1928–2016) – pomembna poljska filmska maskerka. Oblikovalka maske za več filmov, ki spadajo med klasična dela *poljske filmske šole*.

je prehajala v rjavo in vijolično. Barvna paleta, ki smo jo iskali, se je pojavila potem, ko so trak korigirali in izdelali ustrezno kopijo (Sobociński 2017: 248).

Ličenje je potekalo v zemljankah, izkopanih blizu snemalnega prizorišča. To so bili majhni prostori, izkopani v zemljo v globini 1 do 1,5 metra, s poševno streho, posuto s peskom. Ko je sonce pripekalo, je bilo v zemljankah veliko hladneje, temperatura je znašala osemnajst stopinj. Kljub temu je bilo delo zelo zahtevno:

[L]ičenje na prizorišču snemanja [je bilo] v puščavskih razmerah pekel. Mi smo še spali, ko so maskerke že začenjale z delom. Šle so z avti, ko je bila še tema, nekaj deset kilometrov skozi puščavo. Prostori za ličenje so bili vgrajeni v tla, da bi bilo hladneje. Delale so ure in ure, omedlevala so pri delu. Pogosto je igralo dvesto, tristo stativov in vsi so bili oblečeni v svoja telesa. Površina, ki jo je bilo treba naličiti, je bila ogromna. Predlagani barvni sestav se je dosledno uporabljal skozi ves film. (Wójcik 2006: 63)

Filmski vzorec podobe Egipčana je bil Jerzy Zelnik, ki je igral naslovno vlogo. Med ateljejskim snemanjem v Lodžu je bila barva njegovega telesa referenčna točka za snemalce. Kot je povedal snemalec Wiesław Zdort:

Kawalerowicz je odločil, da bo telo našega Ramzesa vzorec podobe Egipčanov, zlasti njihove polti. In to je bilo pravzaprav najpomembnejše za snemalne poskuse, zlasti zato, ker smo potrebovali zelo raznoliko paleta več rjav. Tudi v belinah smo iskali ne samo odtenke, ampak tudi teksturo, vezavo, v več vidikih smo iskali razlike v primeru najvišjih duhovnikov, višjih hierarhov, kot je Pentuer, menihov, služabnikov, nosačev ali nosilcev pahljač. Da ne govorimo o Libijcih, za katere smo iskali primerne rjave odtenke. (Zdort 2017: 201)

Barva telesa se je spreminjala v notranjih prostorih. Različna je na ozadju temno zelenih sten in sivega kamna. Spremeni se, ko kamen osvetlimo s plamenom, kot na primer v prizorih prehoda skozi hodnike labirinta (Wójcik 1966: 10).

Barvni koncept *Faraona*, ki so ga zelo skrbno oblikovali scenograf, oblikovalka maske in snemalci, je do popolnega izraza na ekranu prvič prišel najverjetneje šele po digitalni obnovi filma leta 2012. Med izdelavo kopij za predvajanje leta 1966 je bil barvni učinek zaradi nepravilnosti pri izdelavi kopij manjši.

Faraon kot enotna oblika

Faraon je kompozicija, sestavljena iz elementov, ki tvorijo določeno nerazdelljivo celoto. Njeno konstrukcijo so zagotovili snemalci s strogim upoštevanjem pravil prisotnosti svetlobe, izrazito določenega barvnega koncepta in dodatnih

kompozicijskih pravil, ki natančneje opredeljujejo način oblikovanja posameznih prizorov, vključno z načinom kadriranja, s čimer so ustvarili enotno celoto, notranje tesno povezano z obliko.

Dodatna kompozicijska pravila, ki jim *Faraon* dolguje svojo oblikovno plat oziroma enotno obliko, vključujejo prisotnost glavne kompozicijske osi, dosledno upoštevanje pravil centralne kompozicije, za staro egipčansko umetnost značilne pasovne kompozicije in ritma, ki spremljata centralno kompozicijo zlasti v eksterierjih, ter uporabo subjektivne kamere, značilne za avtorske filme Jerzyja Kawalerowicza.

Enotna oblika je odvisna od njenih posameznih komponent, ki poudarjajo in izpostavljajo izrazno plat filma ter hkrati postanejo njegov del, kar je v skladu z definicijo Juliusza Żurawskiego: »Obliko, ki nas s svojo izrazitostjo primora, da se ji vdamo in se podredimo njeni formalni disciplini, imenujemo enotna oblika« (Żurawski 2008: 44).

Glavna kompozicijska os filma

V kompoziciji posameznih prizorov v *Faraonu* lahko opazimo zelo dosledno ponavljajočo se zakonitost. Ta izhaja iz prisotnosti uprizoritvenega ključa, ki zagotavlja, da so posamezni prizori povezani v enotno celoto, in z določenim načinom gibanja likov v prostoru omogoča v filmski resničnosti prehod iz enega prizora k sledečim mestom, dogodkom, situacijam. To je bilo mogoče doseči zaradi zelo tesnega sodelovanja scenografa in direktorja fotografije.

Če se spomnimo začetnega odlomka filma, lahko opazimo podobne rešitve tudi v naslednjih prizorih. Ko Evnana zagleda skarabeja, s sporočilom o svetih hroščih teče naravnost proti kameri, med dvema vrstama vojakov, ki segata vse do obzorja (slika 8). Ramzes se po pogovoru z vrhovnim duhovnikom Herhorjem, s katerim se ne strinja glede potrebe, da bi vojska zaobšla sveta hrošča, oddalji od čet tako, da odide proti globini prizorišča v smeri bližnjih sipin skozi prehod, ki ga naredijo vojaki.

Prizor Ramzesovega pogovora s Saro se konča z njegovim tekom proč od kamere in vrnitvijo k četam, zbranim v puščavi. V naslednjem prizoru se v krog vojakov iz globoke notranjosti prizorišča pripelje asirski konj. Po isti poti po končanih manevrih z bojno kočijo odpelje Ramzes. Pozneje se nekako po njegovih sledih od kamere oddaljijo polki vojakov, za njimi pa še nosilnice z duhovniki. Po montažnem rezu Ramzesova bojna kočija, ki je v sredini kadra,

drvi naravnost proti kameri (slika 9). Po pogovoru z Evnano se prestolonaslednik odpelje in izgine v notranjosti prizorišča.

Naslednji montažni rez gledalca popelje v notranjost faraonove palače v prizoru, posnetem s subjektivno kamero. Na sredini slike se odpirajo številna nova vrata, ki vodijo v prestolno dvorano. Na steni za prestolom Ramzesa XII. vidimo temni odprtini, ki centralno kompozicijsko os, vzdolž katere se osredotoča uprizoritev avdiience, podaljšata v globino. Sledeči prizor odpre Sara, ki odgrne zaveso in na sredi slike vstopi iz globine v dvorano, v kateri sreča Ramzesa. V naslednjem prizoru iz globine kadra na srečanje s sinom pride kraljica Nikotris. Po pogovoru z materjo se Ramzes oddalji od kamere. Njegov pogovor z Dagonom se začne s prihodom trgovca v dvorano skozi v globini prizorišča vidna vrata, ki ostanejo v kadru med celotnim pogovorom. Skoznje Dagon zapusti dvorano in izgine v globini kadra. Ko gre Ramzes na srečanje s Saro, pride iz globine slike in gre naravnost proti kameri skozi prehod med dvema vrstama nevisokih stolpov. Prizor iniciacije v templju odpre Ramzes, ki vstopi v notranjost scenografije in v globino slike skozi portal templja, ki je umeščen na sredini. Arhitekturna os templja ga vodi skozi dvorišče v prostore, ki se zadaj skrivajo v temi.

Če smo pozorni na kompozicijsko os, ki je prisotna in izrazito poudarjena v vseh zgoraj opisanih prizorih, opazimo, da se pojavlja v celotnem filmu. Posamezne prizore povezuje enotna scenografsko-uprizoritvena kompozicija, sestavljena iz gibanja vzdolž osi v globino kadra. Vzdolž te osi gleda tudi kamera. Takšna kompozicija je izrazito poudarjena na začetku in ob koncu prizora. Gledalec to lahko dojame skoraj kot vstop igralcev »na oder« in odhod z njega (slika 10).

Glavno kompozicijsko os v *Faraonu* tvori zgrajena scenografija in z njo popolnoma usklajene nastavitve kamere ter igra, vse v skladu z idejo, ki se navezuje na staroegipčanske arhitekturne rešitve. Jerzy Skrzepiński je povedal: »Z direktorjem fotografije sva vedela, da je skupna arhitekturna značilnost templjev, da so zgrajeni „vzdolž osi v globino“. V tem prepričanju mi je uspelo utrditi Kawalerowicza« (Skrzepiński 2017: 95).

Glavna kompozicijska os se je upoštevala tako v notranjih prostorih kot tudi v eksterierjih.

Igralec, ki se je na začetku ali koncu prizora približal posameznemu liku, je nato šel mimo njega in še naprej. Režiser se je zavedal, da izdelava scenografije »vzdolž osi v globino« za igralce pomeni celo vrsto težkih izzivov, zahteva disciplino. Perspektivo smo upoštevali tudi v eksterierjih. Ni šlo za prikaz tega, da nekdo gre, zato da bi kam prišel, temveč za prikaz tega, da gre »globlje«. V takšnem primeru je prizor pomemben z drugega vidika kot je fabulativni. (Skrzepiński 2017: 101)

Uprizoritev, ki je bila usklajena s scenografijo, je – kot je poudaril Jerzy Skrzepiński – vplivala na to, da so bili splošni plani in prizori pogovorov urejeni po načelu »do prihoda«:

Na primer, ko smo snemali pogovor med dvema osebama, ki prideta na sceno, smo prikazali samo vrata, ki se odprejo, njun prihod in potem je kamera naprej sledila osebama, ki se pogovarjata. Posneli smo veliki plan in lik ustavili. Vse je bilo podrejeno izkoriščanju arhitekture. Moj namen je bila uporaba perspektive, da se konstrukcije gradijo v globino. To lahko razlagamo kot povabilo gledalcem, naj pridejo noter. V *Faraonu* ni nič naključno. Ta film odlikuje izredna skrb za kompozicijo. Imeli smo vizijo, glede katere smo se strinjali že na začetku. (Skrzepiński 2017: 98)

Osrednja kompozicija, simetrija in pasovno vezana kompozicija

Na vizualni ravnini *Faraona* se ne pojavlja za zahodno kulturo značilna linearna perspektiva. Ni je, ker staroegipčanska umetnost ni poznala takšnega načina prikazovanja globine na ploskvi slike. Na odločitev, da te perspektive ne bodo uporabili, je vplivala tudi uporaba tehnike CinemaScope pri snemanju. Tovrstno perspektivo je v širokozaslonski tehniki težko doseči.

V eksterijerjih v *Faraonu* vidimo izrazito navezavo na način prikaza perspektive, kakršen se je uporabljal v staroegipčanski umetnosti. Inspiracijo so črpali predvsem iz upodobitev iz obdobja 18. dinastije. Filmska slika se v več vidikih navezuje na značilnosti tedanjih reliefov in stenskih slik. V masovnih zunanjih prizorih med manevri in bitko vidimo navezavo na pasovno vezano kompozicijo. Vidni elementi so razporejeni v globino slike, v vodoravnih vrstah pravokotno na kamero. Položaj prikazanih oseb je izražen z velikostjo lika (Lipińska 1978: 78). Ramzes stoji v sredini slike v prvem planu, zato ga objektiv vidi kot večjega od likov, ki stojijo za njim. Njegova silhueta izrazito izstopa. V ozadju vidimo čete, razporejene proti globini slike v sledečih si vrstah.

V staroegipčanskih reliefih in stenskih slikah je bil za glavni lik rezerviran poseben del prostora, stranski liki pa so predstavljeni na vodoravnih pasovih oziroma trakovih, ki so postavljeni eden nad drugim in razdeljeni le s črto (Michałowski 1974: 120). Manj kot je lik pomemben, v višjem pasu je upodobljen (Lipińska 1978: 79) (slika 11).

Pasovno vezano kompozicijo najdemo tudi v načinu uprizoritve Pentuerjevega predavanja. Prizor odpre vožnja kamere z zasukom, ko gledalci vidijo od

spodaj prikazane velike stene, bogato pokrite s hieroglifi in reliefi. Duhovnik mladega Ramzesa poduči, kako stara je že egipčanska civilizacija. V vsakem kadru te sekvence lahko nekje v ozadju opazimo vodoravno črto iz človeških silhuet, kakršno smo pred trenutkom videli na reliefih.

Element *Faraonove* kompozicije, ki je najpogosteje opažen v analizah filma, je poleg umirjene barvne palete centralna kompozicija in z njo povezana simetrija. Zelo pogosto je najpomembnejši lik umeščen v sredino kadra. Na ta način je vedno prikazan faraon Ramzes XII. Glavni junak se začne pojavljati središčno v kompoziciji kadra šele potem, ko po očetovi smrti postane vladar. Takrat ga kamera gleda rahlo od spodaj, na voljo dobi več prostora v kadru in dominira nad drugimi liki. Pred tem Ramzesovo mesto v kadru večinoma določajo črte zlatega reza.¹³

Faraon je iz staroegipčanske reliefne umetnosti prevzel harmonijo in simetrično kompozicijo. To v prizorih pogovorov dopolnjuje značilna razporeditev likov, ki se navezuje na način predstavitve na reliefih in slikah človeškega telesa. V starem Egiptu so v skladu z načelom »aspektualne« predstavitve resničnosti poskušali prikazati najbolj značilne vidike predmetov ali človeškega telesa, brez nepravilnosti, ki bi nastale ob uporabi perspektive (Zorn 2006: 93–94). Človeško telo je prikazano od spredaj, v predelu trebuha se pojavi zasuk v profil, v katerem so prikazane noge. Običajno je predstavljen desni profil, lik koraka v desno. Glava je prikazana v profilu, oko pa od spredaj. Roke vidimo od strani (Michałowski 1974: 158). V *Faraonu* sta osebi, ki se pogovarjata, razporejeni tako, da je obraz ene od njiju prikazan od spredaj, druge pa v profilu (slika 12).

Simetrijo, ki soustvarja vidno strukturo *Faraona*, lahko dojemamo kot pomembno sestavino harmonije in lepote filmske slike, sestavino, ki simbolizira popolnost in hieratičnost staroegipčanskega sveta. Lahko pa jo dojemamo tudi kot znak omejitve, trajanja in stagnacije, kot odraz težav, s katerimi se sooča država faraonov in dinastija, ki se bliža svojemu koncu.

Prisotnost simetrije so razlagali tudi širše, kot strukturno komponento, ki omogoča ustvarjanje integralnega sveta filmske resničnosti, izražanje njene »egipčanskosti« in prikaz določene miselne sinteze. Maria Kornatowska je v *Faraonovi* simetriji videla »zelo močno, skoraj corbusierjevsko filmsko obliko v duhu sodobnih umetnostnih struj« (Kornatowska 1966: 45).

13 Zlati rez je razmerje, ki ga ponazarja delitev daljice ali ploskve na dva neenaka dela, pri čemer je razmerje celotne dolžine daljice proti večjemu delu enako razmerju večjega dela proti manjšemu.

Prisotnost subjektivne kamere

Eden formalnih elementov, značilnih za avtorske filme Jerzyja Kawalerowicza, je način snemanja, ki imitira pogled z zornega kota junaka, imenovan *subjektivna kamera*.

Kawalerowicz, podobno kot številni drugi režiserji tistega časa, npr. Hitchcock, je bil prepričan, da imajo takšni zorni koti veliko vrednost, in je pozneje celo v Filmski šoli v Lodžu predaval o subjektivnosti in objektivnosti pogleda in o delitvi na takšna pogleda. Verjetno je do konca svojega življenja kadre opredeljeval kot subjektivne ali objektivne, vendar ni pretirano skrbel za to, da bi bil ta način snemanja dosledno in razločno vkomponiran v filmsko pripoved. Mislim, da tudi drugi režiserji po svetu to počnejo in vedno imajo podobne težave. (Zdort 2017: 180–181)

V *Faraonu* subjektivna kamera svojo moč, da gledalca vključi v dogajanje, razkrije v prvem kadru prizora avdience, ko prikaže faraona, ki ga nesejo v nosilnici. Gledalec procesijski prehod v prestolno dvorano opazuje z zornega kota lika, ki je v nosilnici. Jerzy Kawalerowicz je pojasnil ustvarjalna izhodišča za način izvedbe tega prizora:

Zdelo se mi je pomembno, da gledalec doživi nekaj vzvišenega. Najprej gledalca posadim v nosilnico. Ne vemo, koga in zakaj nesejo. [slika 13] Odprejo se naslednja vrata. Zbor pravzaprav prej recitira, kot poje (ker beseda ima tukaj vrednost dialoga, je pomembnejša od melodije) himno v čast faraona. Vse to traja razmeroma dolgo. Gledalec začne doživljati nekaj vzvišenega, začuti, da je faraon čaščen kot bog, da je nekdo nenavaden, da predstavlja nekaj največjega v tej državi. In šele potem, ko to gledalcu namignem, se na zaslonu prikaže faraon. (Janicki 1966: 29–30)

Kawalerowicz uporablja subjektivno pripoved in tako gledalca vključi v filmsko dogajanje, v miselne procese, gledalec postane eden izmed udeležencev prizora. Enako nalogo v *Faraonu* opravljajo pogledi likov naravnost v kamero in umestitev gledalca v položaj osebe, ki gleda, podobno kot kamera, vzdolž osi v globino.

Način gledanja, značilen za subjektivno kamero, se pojavi v prizoru na sipinah med Ramzesovim tekom za bežečo Saro, na izrazit, dodelan način pa je prisoten v prizoru Beroesovega pogovora z duhovniki in med Ramzesovim tekom do Sarine hiše potem, ko od Kame dobi novico, da je njegov sin Jud. Subjektivna kamera postane nenadomestljivo izrazno sredstvo v prizoru Samentujevega prehoda skozi hodnike labirinta, kjer gledalcu omogoča, da zelo od blizu spremlja duhovnikova doživetja. Najbolj

spektakularno je prisotna v prizoru bitke, ki je prikazana z zornega kota vojaka, ki se je udeleži.

Jerzy Kawalerowicz je uporabo subjektivne kamere v tem prizoru utemeljil v enem izmed intervjujev:

Bitka. Njeni elementi so pesek, puščava, egipčanska vojska in orožje. Želel sem poudariti krutost bitke in jo prikazati kot doživetje navadnega vojaka. Vendar je ta vojak gledalec, to sem tudi jaz. Kamera, vojak, gledalec ne vedo, kam tečejo. In to niti ni pomembno, saj gre za občutek bitke, za doživljanje bitke. Ta prizor sicer sledi subjektivnemu doživetju Ramzesa, ki se po izgnanju Sare prepusti zabavam, potem pa naenkrat postane poveljnik in stopi pred vojsko, ki čaka na njegove ukaze. Ramzes jo mora voditi v napad – ampak se boji! In zdaj, od tega doživetja preidem na tisto, kar vidi in doživlja navaden vojak. (Janicki 1966: 39)

Eden najtežjih prizorov za izvedbo v *Faraonu* je bila bitka. Potrebne so bile zelo dolge priprave v puščavi z udeležbo več sto statistov. Od snemalcev je prizor bitke zahteval ustvarjalnost, uporabo nekonvencionalnih tehničnih rešitev in nadarjenost Witolda Sobocińskiego.

Proksemika subjektivne kamere v prizoru bitke

Zaradi visoke ravni strukturiranosti filma, v *Faraonu* prisotne strogo določene kompozicije, ki izhajajo iz povezave elementov, ki tvorijo filmsko sliko, in za ta film značilne hieratičnosti je moralo gibanje, vsebovano v sliki in v delu kamere, biti urejeno na določen način. To urejenost je lahko predlagal samo drugi snemalec. Witold Sobociński je pri opisovanju svojih posnetkov poudarjal, da so »pojem kompozicije, ritma in dinamike v sliki, v celoti in v njenih posameznih majhnih elementih, gradili prav podzavestni ritmi, oni so gradili sliko. Prenesel sem jih neposredno iz svojih glasbenih izkušenj« (Sobociński 2017: 254).

Način snemanja prizora bitke je dediščino poljske in svetovne kinematografije obogatil z novim načinom prisotnosti kamere v prostoru. To je subjektivna kamera, ki se udeleži bitke, odraža zorni kot enega od vojakov, ki teče čez sipine, vse dokler se neposredno ne sooči s nasprotnikom. To ni bila vožnja kamere, nameščene na premikajočem se vozičku ali vozečem avtu. Ne nastane občutek, da kamera stoji na nečem, kar se premika. To je bilo odkritje kamere, ki pluje v zraku. Ta je plula, šla po pesku, to je bil svojevrsten let.

V knjigi *Labirint svetlobe* je Jerzy Wójcik opisal, kako težka je bila naloga snemalne ekipe, zlasti pa drugega snemalca:

S kamero v roki, v stalnem gibanju, je bilo treba prečkati puščavske sipine, ves čas brez vozička. Konstruirali smo lastne naprave in hodili čez sipine po najbolj strmih pobočjih, spuščali smo se s teh sipin in vzpenjali nanje, premagovali vsakršne ovire, kar se je do tedaj zdelo v kinu nemogoče. Tak način snemanja je bil napisan posebej za Sobociński, težavnost te naloge pa je verjetno dosegla vrhunec. Če naj bi to delal kdo drug, bi bilo to treba napisati drugače. Tega ni mogel izpeljati nihče drug. (Wójcik 2006: 64)

Prizor napada so snemali tik po vzhodu sonca. Pobočja sipin so takrat osenčena, vdolbine in gube postanejo vidne, odprt prostor dobi sence, ki izginejo, ko se sonce dvigne višje. To je čas, ko »puščava pripoveduje o sebi« (Wójcik 2017: 81). Opoldan sončni žarki padajo skoraj navpično in stoječ človek ima samo nekaj sence ob nogah. Prisotnost svetlobe in sence je skupaj z reliefom tal v tem prizoru oblikovala plastičnost prostora, hkrati je bila tudi eden od elementov, ki so določali značaj dogodka in njegovo dinamiko. Obrazi vojakov, ki tečejo proti nasprotnikom, osvetljeni z žarki, padajočimi od strani, so do polovice prekrti s senco. Udeležba v bitki, ki prinaša svojevrsten suspenz med življenjem in smrtjo, se v tem prizoru odraža v načinu osvetlitve prostora in ljudi. Nadaljevanje in posledica vključitve spopada ljudi v makrokosmos rojevajočega se in umirajočega dne so prizori, ki se dogajajo po bitki, posneti ob zahodu sonca.

Snemanje prizora spopada na način, da so sence vidne, je zahtevalo skrbne priprave. Zaradi hitro dvigujočega se sonca je bilo treba vse posneti v dobrih desetih minutah. Vsa pripravljala dela je filmska ekipa opravila prejšnjega dne zvečer. Filmarji in osemsto vojakov, ki so se udeležili bitke, so noč prebili v puščavi. Tako se je lahko snemanje začelo takoj po svitu (Wójcik 2017: 81).

Del puščave, v katerem je bil posnet prizor bitke in ki je opravljal vlogo scenografije, je moral imeti ustrezno estetsko oblikovano površino. Eksterierje za posamezne prizore so Kawalerowicz in njegovi sodelavci iskali med dolgimi pohodi po puščavi (Peltz 1964: 6–7). Kraj, kjer so posneli prizor napada, je moral imeti tudi dodatne značilnosti, ki jih je določil snemalec in ki so omogočale, da kadri dobijo ustrezen ritem. Izbrali so sipine, oblikovane tako, da so posamezni odseki poti, ki jih pretečejo vojaki, kar najkrajši. Vzpenjanje na sipino in spuščanje z nje ni smelo trajati predolgo.

Snemanje je bilo povezano s praktično fizičnostjo naloge. To je bila povezava prostora s časom, s prizadevanjem, da prizor dobi ustrezen ritem sprememb zaradi plezanja na sipino in spuščanja z nje. To je povezano tudi s tem, da med tekom vojak zagleda bližajoče se nasprotnikove vojake, ki se za trenutek prikažejo skupaj s črto obzorja in izginejo. (Sobociński 2017: 260)

Med snemanjem *Faraona* še ni obstajal danes razširjeni sistem steadicam, ki stabilizira kamero na način, da mehansko loči gibanje kamere od snemalca. Naprava, ki so jo začeli uporabljati leta 1975, omogoča, da s kamero, ki jo drži snemalec npr. med hitro hojo, hojo po neravni površini ali v prostoru, ki narekuje »ročno« snemanje, dosežemo gladkejše kadre brez udarcev, sunkov in vibracij.

Zaradi izdelave prizora napada v načrtovani obliki, ki je predpostavljala prikaz z vidika enega od vojakov oziroma uvedbo gledalca v sredino tekoče čete, so izdelali posebno nosilnico. Nosili so jo drugače, kot je to običajno. Ljudje, ki so držali drogove in nanje pritrjene prečne letve, niso bili spredaj in zadaj, ampak na levi in desni strani. Da bi dosegli gladko premikanje nosilnice, niso smeli teči ritmično, s sinhronimi koraki, ampak so se morali premikati neenakomerno, ohranjati individualen ritem in dolžino korakov (Sobociński 2017: 257).

Kamera, ki je najprej šla, nato pa tekla z vojaki, je med plezanjem na sipine prikazovala njihove noge in stopala, med spuščanjem pa so se v kadru pojavljala telesa in orožje. Na vrhu sipine se je nad glavami vojakov za trenutek prikazal prostor, ki je omogočal oceno razdalje do nasprotnika. »Kader je ustvarjal sliko, ki je nekako povzemala napad. V nekem smislu je bilo to »petje« melodije tega teka, hkrati je razporeditev sipin določala ritem« (Sobociński 2017: 260).

Kawalerowicz je menil, da prikaz bitke na tipičen filmski način ne bi v film vnesel nič novega. V enem izmed intervjujev ob premieri *Faraona* je pojasnil način, kako so posneli napad, z vidika subjektivnega pripovedovanja, uporabljenega v filmu:

Lahko bi prikaz bitke začeli s sliko dveh vojsk, ki stojita druga nasproti druge. Potem vojaki tečejo, vojski se mešata, ulovimo posamezne junake, prikažemo posamezne dvoboje, nekdo umre, nekdo zmaga.

V *Faraonu* se bitka začne s sliko, kakršno lahko vidi Ramzes, ki bitko vodi. Potem Ramzesa izgubim – ni več pomemben. Skupaj s kamero, gledalcem in enim izmed vojakov sem sredi vojske, ki teče po pesku in se vanj pogreza do kolen. Ne vidim trenutka, ko se vojski srečata, saj tečem v šesti ali sedmi vrsti. Pred sabo vidim samo hrbte, ko pa se ozrem, vidim obraze. Nasprotnika zagledam šele takrat, ko tisti, ki teče pred mano, pade ... To je sicer težko opisati brez slike, saj je enako pomemben ritem montaže teka in hripavo dihanje utrujenih vojakov. Vse skupaj sestavlja doživetje, kakršno želim ustvariti. (Janicka 1966: 7)

Dramaturgijo prizora napada, ki traja dve minuti in je sestavljen iz vrste kadrov, posnetih s subjektivno kamero, oblikuje način montaže, ki upošteva razvoj napada v času in prostorska razmerja med ljudmi v kadru skupaj z okolico, ki jo zajame kamera.

Prizor bitke odpre montažna sopostavitev Ramzesovega obraza v zelo velikem planu ter puščave in sipin v daljnem planu. To določa prostor bojnega spopada, razpet med doživetji enega človeka in prostorom boja egipčanske vojske z libijskimi četami. Ščiti, ki jih vojaki dvigajo in spuščajo, da bi Ramzesa zavarovali pred letečimi kamni, tvorijo prolog prizora, sestavljenega iz medsebojno usklajenih ritmov (slika 14).

Sekvenca kadrov, ki tvorijo prizor napada, sledi zgoščenim četam, ki se bližajo z desne in leve strani v smeri napada; ta smer sovpada s kompozicijsko osjo, ki vodi po sredini v globino slike. Ostre, podaljšane sence postanejo vidna napoved bližajoče se bitke, s svojo ekspresivnostjo odražajo nastajajočo napetost.

Prvi kadri gledalca uvedejo v umestitev subjektivne kamere v sredino čete, ki prečka sipine. Pogled od zadaj nad glavami vojakov omogoča, da vidimo sledeče si vrste, ki gredo v napad. Pojavi se občutek, da smo zaprti znotraj strnjene skupine, obdani s telesi in ščiti, ki ohranjajo enotno barvno paletu, zaradi česar posamezni liki izgubijo individualnost. V naslednjem kadru se med spuščanjem z vrha sipine razprostre prostor pred vojaki, odprt prostor, ki jih ločuje od libijske vojske, ki jo vidimo na vrhovih sipin v črti obzorja. Ko se vzpnemo na vrh naslednje sipine, se za trenutek prikaže prostor med napadalci in nasprotnikom. Zaradi reliefa pokrajine je razdaljo težko oceniti. Premikanje čete dobi vedno daljšo časovno razsežnost, je svojevrstno trajanje v teku in pričakovanje neposrednega spopada s sovražnikom.

Prostor-čas teka je razdeljen na posamezne faze, v katere so kot slikovne vrstice vpisani ritmi kamere, ki gleda zdaj naprej, zdaj nazaj, ritmi velikih in daljnih planov, vzpenjanja in spuščanja s sipin. Te ritme spremlja stalen avdiovizualni mikroritem teles in nog vojakov, prikazanih v velikem planu, ter zvoki njihovih korakov in dihanja, vse s spremenljivo dinamiko, ki jo poudarjajo premikajoče se sence, ki se vlečejo po pesku.

Kamera, ki je znotraj skupine vojakov, jih prikaže v bližnjih planih. Pojavijo se tudi obrazi v velikem planu, ki vstopijo v kader. Zdi se, da so tisti, ki tečejo najbližje, oddaljeni za dolžino iztegnjene roke (slika 15). Proksemika planov, ki jih je uporabil snemalec (Kuśmierczyk 2014: 20–21), ustvari skoraj kinestetičen vtis bližine, poskuša se navezati na gledalca poznan občutek, da smo z drugimi v individualni razdalji, ki omogoča vzpostavitev fizičnega stika (Hall 1978: 163–165). Filmska slika konkretizira trud, ponazori vedno večjo utrujenost vojakov, ki tečejo, in tako poudari občutek, da smo soudeleženi v napadu.

Prostor okrog gledalca, ki prevzame zorni kot subjektivne kamere, zaprt in zožen med tekom, se začne odpirati pred neposrednim spopadom z nasprotnikom.

Sliko skupine v teku, ki dominira v kadru in obdaja gledalca, miselno in čustveno soudeleženege v dogodku, nadomesti pogled na posamezne vojake, ki se bližajo sovražniku in se začnejo boriti. Razdalja med napadalci in nasprotnikom se nenadoma zmanjša. Trenutek srečanja s sovražnikom je presenečenje. Neposredni spopad dobi osebno razsežnost. Način uprizoritve gledalcu pove, da se srečanju iz oči v oči s sovražnikom ni mogoče izogniti (slika 16).

Hitrost, s katero se ta situacija prikaže v filmski sliki, je svojevrsten prostorsko-čustveni vdor na gledalčevo čustveno območje, nakar skoraj takoj pride do neposrednega napada s strani sovražnika, ki udarec z gorjačo usmeri v točko, iz katere gleda subjektivna kamera. Kamera se opoteče, vidimo kose neba in tal. Na zaslonu se prikaže rdečina krvi, nato pa tema. Silovitost napada je z montažnim spojem kontrastirana z umirjenostjo, tišino po bitki in zahajajočim soncem.

Prizor napada poskuša čustveno delovati na gledalca tako, da s pomočjo predvsem snemalnih izraznih sredstev ustvari zaslonsko razsežnost prisotnosti in doživetij lika, ki se udeleži bitke in v njej umre.¹⁴

Glasba in zvočna plast filma

Eden najpomembnejših ciljev Jerzyja Kawalerowicza je bila vključitev glasbe v *Faraona* tako, da se »zlije« s sliko in z njo ustvari nedeljivo celoto. Skladatelj Adam Walaciński je glasbene elemente v filmu omejil na skoraj izključno vokalno glasbo. Ta obsega dve vrsti petja: zborovske himne za moške glasove in solistične pesmi. Tretja vrsta glasbe, ki se v filmu pojavi samo enkrat, je kratek odlomek za lesena tolkala, ki spremlja prizor orgije v faraonovi palači. (Czachorowska-Zygor 2016: 439).

Veličastne, svečane himne v izvedbi moškega zbora *a cappella* se v filmu pojavijo štirikrat. Izvajata jih dva enoglasna zbora: basovski in tenorski. Walaciński se zelo na splošno sklicuje na psalmsko-koralno tradicijo, navezuje se predvsem na antifonsko petje, kar lahko razlagamo kot poskus približevanja antičnemu vokalnemu slogu Bližnjega vzhoda.

Pesmi Judinje Sare je skladatelj opredelil kot psalme. Te se izrazito razlikujejo od svečeniških pesmi. Odlikuje jih širši diapazon, v primeru pesmi *Jok je prvi krik človeka na tej zemlji* pa tudi veliko bolj dramatičen potek, ki poudarja njen čustveni značaj (Czachorowska-Zygor 2016: 450).

14 Temu prizoru je posvečen izobraževalni film *PHARAOH (Faraon). An Analysis of the Battle Scene*: <https://www.youtube.com/watch?v=ip_YF3o9_l8&tab_channel=EdukacjaSpojrzienia>.

V zvočni plasti uvodne špice filma se pojavijo težko opredeljivi zvoki. Asociirajo nas lahko na zvoke, proizvedene na netradicionalen način z godalnimi instrumenti, kakršne slišimo v avantgardnih skladbah Krzysztofa Pendereckega¹⁵ ali Henryka Mikołaja Góreckega¹⁶ iz 60. let 20. stoletja (Czachorowska-Zygor 2016: 457). Te zvoke pojasnjuje Anna Iżykowska-Mironowicz,¹⁷ glasbena svetovalka *Faraona*:

Kawalerowicz je dobil odlično idejo, da bi skupaj praskala po strunah klavirja: jaz po zgornjem delu skale, on pa spodnjem. Izkazalo se je, da je končni učinek odličen. Vse pa se je začelo tako, da sem med enim od številnih odmorov, potrebnih za namestitvev traku v kabini, zaradi dolgega stopila h klavirju, ki je s priprtimi pokrovom stal pred zaslonom, in z nohtom oplazila nekaj strun ... (Iżykowska-Mironowicz 2016: 373)

V *Faraonu* vokalne skladbe – himne za moški zbor *a cappella*, pesmi Judinje Sare in svečenika – bistveno dopolnjujejo avdiovizualno sporočilo, pri tem učinkujejo ne samo na čustveni in izrazni ravni, ampak predvsem na semantični ravni. O tem, kako pomembna je bila za Kawalerowicza glasba, priča dejstvo, da je v fazi montaže prednost večkrat dal prav njej. V *Faraonu* to velja med drugim za prizor pogreba Ramzesa XII., ki je pomemben za dramaturgijo filma. Adam Walaciński se spominja:

Kawalerowicz je celotno sekvenco pogreba montiral s poudarkom na glasbi. Velik pomen je dajal prefinjeni montaži in ko je dolge ure delal ob montažni mizi, je montažerki narekoval: »Tu je treba izrezati štiri sličice, tu pa glasbo pomakniti nekoliko naprej«. Ni bil strokovnjak za glasbo, včasih so bila njegova mnenja prav zabavna, imel pa je odličen občutek in je vedel, kaj hoče. (Woźniakowska 2008: 102).

Funkcijo glasbe v *Faraonu* izpolnjujejo veličastne himne in pesmi, toda osnovno vlogo opravljajo akustični skrbno izbrani in skomponirani učinki (Kornatowska 1966: 41).

Najpomembnejši element slušne plasti *Faraona* so pogovori med liki. Ker so v filmu večkrat uporabili naknadno sinhronizacijo, se včasih besede, ki jih slišimo, ne ujemajo natančno s premikanjem ustnic igralca, ki ga vidimo v kadru. Težave s pravilno sinhronizacijo so tipične za filme iz tega obdobja (Pająk 2016: 383–384). V naknadno sinhroniziranih prizorih je pomembna komponenta zvočno ozadje, ki dopolnjuje zvočni prostor, v katerem se nahaja junak.

15 Krzysztof Penderecki (1933–2020) – poljski skladatelj in dirigent.

16 Henryk Mikołaj Górecki (1933–2010) – poljski skladatelj sodobne resne in religiozne glasbe.

17 Anna Iżykowska-Mironowicz (1938–2016) – glasbena svetovalka.

Omogoča, da se dialogi zlijejo z zvoki okolice. V *Faraonu* med najpogosteje uporabljene zvoke spadajo šumenje vetra, zvoki narave, pogovori ljudi in zvoki vojske, nastanjene v puščavi. Tretji element, ki se pogosto pojavi v *Faraonu*, so sinhroni učinki. Te so posneli v zvočnem studiu zaradi dopolnjevanja manjkajočih zvokov, ki jih ni bilo mogoče posneti na snemalnem prizorišču.

Veliko število posnetih sinhronih učinkov kaže, kako precizno je bila pripravljena zvočna plast in koliko truda je bilo vložnega v postprodukcijo. Številni od zvočnih učinkov, prisotnih v filmu, so bili zarisani že v fazi snemalne knjige. Opazna je tudi zvočna enotnost učinkov, ki so si v celotnem filmu pogosto podobni. Po mnenju Jacka Pajaka (2016: 422) večina zvokov, ki jih slišijo gledalci, opravlja določeno vlogo in oblikuje pomene, ki gradijo svet junakov, soustvarja prostor posameznih prizorov, se navezuje na čas in spremenljivost v času in tako preišljeno součinkuje z načinom uporabe kamere, lučmi, montažo, rekviziti in kostumi.

Osnovi dejavnik, ki oblikuje zvok v *Faraonu*, je zavestna redukcija. Film vsebuje le malo elementov, ki zvenijo nerazločno in jih je težko slišati. [...] Zvoki v filmu so izraziti in dobro slišni tudi za gledalca, ki ni seznanjen s skrivnostmi zvočne analize filmskega dela. Zagotovo lahko trdimo, da je zvok udeležen pri soustvarjanju celovitega sveta, ki nastaja s »prečiščevanjem, sintezo, odstranjevanjem vsega, kar je naključno, vsakdanje, naturalistično« (Kornatowska 1966: 41). Zaradi odsotnosti bogatih zvočnih virov, zavedne subjektivizacije zvočne naracije ter neuporabe nediegetične glasbe je zvočna podoba filma del dosledno načrtovane in izpeljane celote. Zvok je v *Faraonu* emanacija režiserjeve vizije in se precizno vpisuje v celotno delo. (Pajak 2016: 423)

Faraon kot rokodelski izdelek

O arhetipski podobi svetlobe, prisotne v *Faraonu*, o barvni paleti, ki izraža minevanje človeka in sveta, o scenografiji in rekvizitih, ki prinašajo primerjavo z izvirniki, o kompozicijski osi, prevzeti iz arhitekturnega sloga staroegipčanskih templjev, in o številnih drugih elementih, zaradi katerih je Kawalerowiczew film brezčasna mojstrovina, za vedno vpisana v zgodovino svetovne filmske umetnosti, ni mogoče govoriti, ne da bi poudarili ogromen trud vseh članov filmske ekipe, ki so prispevali svoje znanje ter psihično in fizično angažiranost.

Z vidika sodobne filmske tehnike je *Faraon* nastal kot rokodelski izdelek. Ogromna zbirka slik, ki sta jih med pripravami in na prizorišču snemanja izdelala Jacek Stachlewski in Ryszard Ronczewski in ki jih hrani Fototeka

Narodne filmoteke v Varšavi,¹⁸ narekuje, da ta izraz razumemo dobesečno.

O trudu, povezanem s produkcijo filma, so pripovedovali vsi ustvarjalci. Jerzy Wójcik je delo celotne ekipe opisal v svoji knjigi *Labirint svetlobe* v poglavju, posvečenem *Faraonu*:

Med delom neposredno na prizorišču snemanja se še verjetno nisem dodobra zavedal prisotnosti in številnosti različnih ekip, ogromnega truda, ki je bil potreben, da so se vse nujne stvari pojavile na snemališču, oddaljenem dobrih deset tisoč kilometrov od Varšave. Film je bil projekt, ki ga je izvedla zelo velika ekipa, ki je znala usklajeno, na občudovanja vreden način sodelovati skozi dolgo obdobje. Poleg filma, rezultata, ki se je pojavil na zaslonu, smo lahko o sebi rekli: »Naredili smo to!« Za tovrsten trud ne dobiš nagrad, tudi v časopisih tak trud ni pretirano opevan. Ampak to je nekaj zelo velikega. (Wójcik 2006: 65)

Prevedel Adam Sewastianowicz,
uredila Lidija Rezončnik

18 Gradivo je dostopno tudi na spletu.

Slikovno gradivo

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



Slika 12



Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



Bibliografija

Arhivski podatki

- Narodna filмотeka v Varšavi. Zapisnik o zasedanju Odbora za oceno scenarijev, 24. 11. 1961, št. A-214/166.
- Fototeka - Filмотeka Narodowa, Instytut Audiowizualny: *Faraon*. Zbirka fotografij. <<http://fototeka.fn.org.pl/filmy/info/624/faraon.html>>. (Dostop: 16. 1. 2021)

Literatura

- CZACHOROWSKA-ZYGOR Ewa, 2016: Muzyka w „Faraonie”. Adam Walański komponuje dla Jerzego Kawalerowicza. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Poetyka filmu*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 431–476.
- CZERMIŃSKI, Adrian, 1964: Z Ramzesem w jednym wozie. *Gazeta Zielonogórska* 226. 7.
- GRUBERT, Halina, 1966: Jak powstawały dekoracje do „Faraona” opowiada „Ekspressowi” scenograf Jerzy Skrzepiński. *Express Wieczorny* 71. 8.
- HALL, Edward Thitchell, 1978: *Ukryty wymiar*. Prev. T. Hołówka. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- HERMAN, Andrzej, 1965: Dziennik z Egiptu. *Ty i Ja. Magazyn Ilustrowany* 8. 6–9.
- IŻYKOWSKA-MIRONOWICZ Anna, 2016: O muzyce, udźwiękowieniu i konsultacji muzycznej w „Faraonie” z Anną Iżykowską-Mironowicz rozmawia Jacek Pająk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 355–374.
- JANICKA, Bożena, 1966: Aktualność, przekora. Mówi Jerzy Kawalerowicz, rozmawiała Bożena Janicka. *Film* 11. 7.
- JANICKI, Stanisław, 1966: „Faraon”. Materiały dokumentacyjne. *Kino* 4. 28–40.
- KATARASIŃSKI, Jerzy, 1964: W pałacu faraonów. *Panorama Dziennika Łódzkiego* 306. 5.
- KAWALEROWICZ, Jerzy, 1966: Mój Egipt. Przed premierą „Faraona”. *Ekran* 11. 3.
- KORNATOWSKA, Maria, 1966: Piramida kinematografii. *Kino* 3. 43–48.
- KURASZKIEWICZ, Kamil Omar, 2017: Spojrzenie egiptologa. Rozmawiał Michał Mróz. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 447–464.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2016: Między światłem nieba a szarością piasku. Sztuka operatorska w „Faraonie”. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Poetyka filmu*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 249–330.

- LEPSIUS, Carl Richard, 1849: *Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Koenige von Preussen, Friedrich Wilhelm IV., nach diesen Ländern gesendeten, und in den Jahren 1842–1845 ausgeführten wissenschaftlichen Expedition auf Befehl Seiner Majestät. 13 vols.* Berlin: Nicolaische Buchhandlung.
- LIPIŃSKA, Jadwiga, 1978: *Historia rzeźby, reliefu i malarstwa starożytnego Egiptu.* Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- LIPIŃSKA, Jadwiga, 1982: *Sztuka Egiptu.* Warszawa: Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne.
- MACHWITZ, Zbigniew, 1965: Przy pół czarnej z twórcą filmowego „Faraona”, *Odgłosy* 3. 8.
- MICHAŁOWSKI, Kazimierz, 1974: *Nie tylko piramidy... Sztuka dawnego Egiptu.* Warszawa: Wiedza Powszechna.
- MRÓZ, Michał, 201: Kształtowanie warstwy plastycznej obrazu filmowego. Scenografia i rekwizyty w filmie „Faraon”. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Poetyka filmu.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 97–174.
- OLEKSIEWICZ, Maria, 1966: Piramida papieru i egipskie świątynie. Mówi scenograf Jerzy Skrzepiński. *Film* 12. 11.
- PAJĄK, Jacek, 2016: Sonorystyka filmu „Faraon”. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Poetyka filmu.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 375–430.
- PELTZ, Jerzy, 1964: „Faraon” pod Bucharą (I). *Film* 32. 10–11.
- PELTZ, Jerzy, 1964: „Faraon” pod Bucharą (II). *Film* 35. 6–7.
- PTAK, Barbara, 2017: Pierwotność, spokój, piasek. Z Barbarą Ptak rozmawia Agnieszka Korycka. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 279–300.
- SKRZEPIŃSKI, Jerzy, 1966: „Faraon” – wierność fakturze i formie. *Ekran* 12. 8–9.
- SKRZEPIŃSKI, Jerzy, 2017: Scenografia jako spoiwo dzieła filmowego. Uredila Agnieszka Korycka. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 89–108.
- SOBOCIŃSKI, Witold, 2017: Wewnętrzny rytm. Z Witoldem Sobocińskim rozmawia Seweryn Kuśmierczyk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 241–261.
- TOMASZEWSKA, Teresa, 2017: „Interpretacja ludzi i projektowanie charakterów”. Z Teresą Tomaszewską rozmawia Agnieszka Korycka. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „Faraon”. *Rozmowy o filmie.* Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 301–327.
- W EGIPCIE FARAONÓW [poročiło s prizorišča snemanja], 1965. *Film* 29–30, 8–9.
- WOŹNIAKOWSKA, Anna, 2008: *Rzeki płyną różnymi korytami. Rozmowy z Adamem Walacińskim,* Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

- WÓJCIK, Jerzy, 1966: Mysł i realizacja. Mówi Jerzy Wójcik, rozmawiała Krystyna Garbień. *Film* 12. 10.
- WÓJCIK, Jerzy, 2006: *Labirynt światła*. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Canonia.
- WÓJCIK, Jerzy, 2017: Światło pustyni. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 61–87.
- ZDORT, Wiesław, 2017: Mój Egipt. Uredila Robert Birkholz in Seweryn Kuśmierczyk. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): „*Faraon*”. *Rozmowy o filmie*. Warszawa. Czuły Barbarzyńca Press. 169–242.
- ZELNIK, Jerzy, 1966: Mówi J. Zelnik „Faraon”, pogovarjala se je Barbara Burkaba. *Słowo Ludu* 333. 4.
- ZORN, Olivia, 2006: *Starożytny Egipt*. Prev. Paweł Taracha. Warszawa: Świat Książki.
- ŻURAWSKI, Juliusz, 2008: O budowie formy architektonicznej. JURUŚ, Dariusz (ur.): *Juliusz Żurawski: Wybór pism estetycznych*. Kraków: Universitas.

Filmowy obraz starożytnego Egiptu. Faraon Jerzego Kawalerowicza

STRESZCZENIE

Rozdział zawiera analizę sposobu przedstawienia świata starożytnego Egiptu w filmie *Faraon* Jerzego Kawalerowicza. Zostały omówione aspekty sztuki operatorskiej, estetyka obrazu filmowego, sonorystyka i warstwa muzyczna oraz aspekty realizatorsko-warsztatowe.

W rozdziale zostały wykorzystane liczne informacje o charakterze źródłowym pozyskane w trakcie ukierunkowanych rozmów przeprowadzonych z twórcami filmu.

Starożytny Egipt był uważany przez twórców *Faraona* za wciąż istniejącą rzeczywistość, „świat odsłonięty” dostępny dzięki elementom zachowanym na powierzchni ziemi lub odnalezionym w trakcie prac archeologicznych. Przed przystąpieniem do prac zdjęciowych została przeprowadzona niezwykle staranna dokumentacja.

W rozdziale zostało omówione obecne w pustynnych scenach plenerowych *Faraona* światło kontrowe jako pojęcie „niezależnego od czasu” światła archetypowego oraz będąca jego przeciwieństwem szara barwa piasku pustyni jako znaku trwania, a zarazem dokonującej się w czasie przemiany. Analizie został poddany sposób oświetlenia postaci faraona oraz realizacja oświetlenia we wnętrzach, w tym światła motywowanego w korytarzach labiryntu i w skarbcu. Omówiona została także scena zaćmienia Słońca.

Analiza koncepcji kolorystycznej filmu zawiera analizę obecnej w *Faraonie* palety barw zachowującej „patynę czasu” oraz wyjaśnia przyczyny wyeliminowania niektórych kolorów. Analiza kompozycji obrazu filmowego przedstawia obecne w *Faraonie*, odwołujące się do sztuki egipskiej, zasady perspektywy pasowej i symetrii.

Został także poddany analizie obecny w wielu scenach sposób filmowania kamerą subiektywną oraz założenia tworzącej główną oś kompozycyjną, w rozwiązaniach scenograficznych i operatorskich, zasady ruchu po osi obrazu w głąb.

Osobny podrozdział analizuje pracę operatora kamery Witolda Sobocińskiego i specyfikę jego zdjęć, ze szczególnym uwzględnieniem ich dynamiki i rytmu, proksemiki kamery subiektywnej w scenie bitwy.

Omówione zostały także funkcje pełnione w *Faraonie* przez muzykę oraz rola dźwięku w audiowizualnej jedności filmu Jerzego Kawalerowicza.

The Cinematic Image of Ancient Egypt. *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz

ABSTRACT

The chapter analyses the way ancient Egypt was presented in the film *Pharaoh* by Jerzy Kawalerowicz. It discusses the camera operator's art, the aesthetics of the motion picture, sonoristics and the musical layer, as well as aspects of production and the workshop, based on a range of source information gathered during structured discussions with the filmmakers.

Ancient Egypt was seen by *Pharaoh's* crew as a reality that still exists, "a world unveiled", which is accessible thanks to the elements preserved on the surface or found during archaeological excavations. Meticulous documentation was gathered before filming commenced.

The chapter analyses the backlight in the desert location scenes in *Pharaoh* as the concept of archetypical light "independent of time", while the contrasting grey of the desert sand symbolises both continuity and the changes that occur over time. The analysis investigates the way lighting is used for the pharaoh's silhouette and in the interiors, including the motivated light in the labyrinth corridors and the treasury. The scene of the solar eclipse is also discussed.

Analysis of the colour concept for the film examines the palette of *Pharaoh*, which retains the "patina of time", and explains the reasons for eliminating certain colours. Investigating the composition of the motion picture reveals the rules of vertical perspective and symmetry applied while filming *Pharaoh*, which were inspired by Egyptian art.

The chapter also devotes attention to the manner of filming many scenes with a POV camera, as well as the assumptions of the rule of movement into the image along its axis, which shapes the main compositional frame in scenography and motivates the operator's decisions.

A separate section is devoted to the work of cameraman Witold Sobociński and the specificity of his shots, especially their dynamics and movements, as well as the proxemics of the POV camera in the battle scene.

In addition, the role of music in *Pharaoh* and the function of sounds in the audiovisual unity of the film by Jerzy Kawalerowicz are discussed.

SVATBA

Lidija Rezoničnik

»POLJSKA – TO JE VELIKA STVAR«
SVATBA STANISŁAWA WYSPIAŃSKEGA

Seweryn Kuśmierczyk

FILMSKA MANDALA
SVATBA ANDRZEJA WAJDE

Lidija Rezoničnik

»Poljska – to je velika stvar« - Svatba Stanisława Wyspiańskiego

Do premiere drame *Svatba (Wesele)* je bil Stanisław Wyspiański (1869–1907) prepoznaven zlasti kot slikar, restavrator, ilustrator knjig in oblikovalec pohištva, čeprav je do leta 1901 napisal in izdal več dram (npr. *Legenda/Legenda, Varšavjanka/Warszawianka, Lelewell/Lelewel, Kletev/Kłątwa*), izmed katerih so bile nekatere uprizorjene v krakovskem gledališču, vendar brez večjega odmeva. Likovna umetnost je bila tudi njegova študijska izbira: leta 1887 se je vpisal na Akademijo za likovno umetnost v Krakovu, hkrati pa je obiskoval predavanja na Filozofski fakulteti Jagelonske univerze. Nato se je na prvem študijskem potovanju po Evropi v Münchnu in Bayreuthu seznanil s konceptom glasbenih dram Richarda Wagnerja. Tudi v času nadaljnjih študijskih izpopolnjevanj v Parizu med letoma 1890 in 1894 sta bila poleg slikarstva v središču njegovega zanimanja gledališče in opera. Po vrnitvi iz Pariza se je ustalil v Krakovu, ki ga do konca življenja skorajda ni več zapustil. Sprva se je posvetil slikarsko-umetniškemu projektom: slikal je zlasti portrete, pripravljal ilustracije za knjige, sodeloval pri prenovi cerkva v Krakovu in zanje ustvarjal vitraže (med njimi je najbolj znan vitraž *Bog-Oče* v Baziliki sv. Franciška Asiškega). Vendar je pri projektih polihromije in vitražev lahko le deloma urešnil svoje ideje, njegovi projekti so bili namreč večkrat zavrženi, in sicer ali zaradi njihove drznosti ali finančnih razlogov.

Leta 1899 je Wyspiański zbolel za sifilisom, ki je bil tudi vzrok njegove smrti osem let kasneje. V času bolezni se je poleg prijatelja Lucjana

Rydla (1870–1918) zanj zavzel Henryk Sienkiewicz (1846–1916), ki je v okviru svoje fundacije pomagal talentiranim, a revnim umetnikom. V korespondenci je zapisal:

V zasebnem pismu se je name obrnil predsednik Akademije s prošnjo, da bi štipendijo dodelil Wyspiańskemu. Gre za izjemno nadarjenega pisatelja in hkrati slikarja. Nedavno je poslikal frančiškansko cerkev v Krakovu – in njegova ornamentika je prepoznana kot genialna. (Sienkiewicz v: Okońska 1971: 239)¹

Wyspiański je štipendijo Sienkiewiczzevega sklada prejemal v letih 1901–1902, v tem času si je tudi zdravstveno opomogel in nadaljeval umetniško delo.

Krakov po povratku Wyspiańskega iz Pariza

Čeprav je bil Krakov v primerjavi s Parizom malo, konservativno mesto in je Wyspiański po povratku iz Pariza v pismih opisoval razočaranje nad mentaliteto prebivalcev in mestnim kulturnim življenjem, so se konec 19. stoletja med tamkajšnjimi umetniki in inteligenco postopoma izoblikovali novi pogledi na umetnost in Krakov je poleg Lvova postal center kulturnega življenja v Galiciji.

Stanisław Przybyszewski (1868–1927) je leta 1899 v časopisu *Życie* objavil manifest z naslovom *Confiteor*, v katerem v smislu larpurlartizma za umetnost in umetnika zahteva svobodo, neodvisnost od nacionalnih, družbenih in moralnih obvez, pravico do eksperimenta. Umetnost lahko v svoji absolutnosti upodobi globino človeške duše, človekovo bistvo, ki se skriva v podzavesti, tj. »golo dušo«, kar naj bo edina težnja umetniškega ustvarjanja. Krakovski časopis *Życie* je bil poleg varšavske *Chimere*² osrednji medij, v katerem so objavljali mladi avtorji, za katere se je ustalilo poimenovanje *mlada Poljska*³ in ki

1 Prev. L. R.; enako velja za prevode v nadaljevanju.

2 Tednik *Życie* je izhajal v letih 1897–1900 (Przybyszewski je bil njegov urednik od 1898 do 1900), *Chimera* pa v letih 1901–1907 (urednik je bil Zenon Przesmycki – Miriam).

3 Za književnost *mlade Poljske* se v poljski literarni vedi pogosto uporablja tudi oznaka *modernizm*, vendar termin ni v celoti prekriven s pojmom *modernizem*, kot ga poznamo v angloameriški književnosti. Glede na posebnosti literarnega razvoja in časovni okvir ga lahko vzporejamo s slovensko literarno *moderno*.

Literarna zgodovina obdobje *mlade Poljske* umešča med letoma 1890 in 1918. Poetiki Przybyszewskega so sledili zlasti mladopoljski pesniki, npr. Kazimierz Przerwa Tetmajer (1865–1940), Jan Kasproicz (1860–1926), Leopold Staff (1878–1957) in Bolesław Leśmian (1878–1937), medtem ko se je v proznih delih Władysława Stanisława Reymonta (1867–1925) in Stefana Żeromskega (1864–1925) bolj uveljavil angažirani tip književnosti, ki zlasti pri Żeromskem obravnava nacionalno in politično problematiko. Nacionalna vprašanja je v dramatikii obravnaval Wyspiański, tematiko lažne meščanske morale pa Gabriela Zapolska (1857–1921).

so v književnost vnašali nove smeri, kot so dekadenca, ekspresionizem, simbolizem, impresionizem in nova romantika. Vzporedno z njimi pa sta bila še vedno prisotna realizem in naturalizem. Wyspiański je s časopisom *Życie* začel sodelovati leta 1897 kot grafični oblikovalec in ilustrator, kasneje kot dramatik.

Spremembe v krakovsko kulturno življenje je prinesla tudi nova zgradba mestnega gledališča, danes Gledališča Juliusza Słowackega. Ravnatelj Tadeusz Pawlikowski (1861–1915) je po otvoritvi gledališke stavbe posodobil gledališki program in poleg evropskih in poljskih klasikov (*Zabłocki*, *Fredro*, prve uprizoritve romantičnih dram Mickiewicza in Słowackega) nanj umestil dela mladopoljskih in evropskih sodobnih avtorjev (Ibsen, Strindberg, Maeterlinck). Z mestnim gledališčem je Wyspiański sprva sodeloval kot scenograf, novembra 1898 je sledila prva gledališka uprizoritev njegovega dela, *Varšavjanke*, leto kasneje predstava *Lelewel*. Drame *Legija* (*Legion*), ki je v knjižni obliki poleg že omenjenih dveh dram izšla leta 1899, pa zaradi zahtevnosti scenografije niso uprizorili.

Novi tokovi so se uveljavljali tudi na Akademiji za likovno umetnost, kjer so po smrti Jana Matejke (1838–1893) mlajši profesorji in umetniki ustanovili društvo *Sztuka*, v katerem je Wyspiański opravljal funkcijo tajnika. (Nowakowski 1981: 3–24)

Drama Svatba: zunajliterarno ozadje

Wyspiański se je 20. novembra 1900 udeležil poroke prijatelja in pesnika Lucjana Rydla z Jadwigo Mikołajczykówno, ki je prihajala iz kmečke družine. Poroka je potekala v Krakovu in v bližnji vasi Bronowice.⁴ Navdušenje mladopoljskih umetnikov nad podeželskim življenjem, vaškimi tradicijami, kmečko preprostostjo in lepoto je na prelomu stoletij med drugimi privedlo do porok med krakovskimi umetniki in kmečkimi deklety ter številnih navezav na ljudsko kulturo v umetnosti.⁵ Slikar Włodzimierz Tetmajer se je poročil z Anno Mikołajczykówno, Jadwigino sestro, in na njenem posestvu v Bronowicach se je odvijala Rydlova svatba. Med svati je bil Wyspiański z ženo Teodoro Teofilo Pytkówno, ki je prav tako bila kmečkega rodu, iz mesta pa so na svatbo prišli še brat gospodarja Włodzimierza Tetmajerja, pesnik Kazimierz Przerwa Tetmajer, novinar Rudolf Starzewski, predstavnik krakovske boheme in slikar

4 Danes so Bronowice del mesta Krakova.

5 Za navdušenje nad podeželskim življenjem se je uveljavil izraz *chłopomania* oziroma »kmetomanija«.

Tadeusz Noskowski in drugi. Rydel je v korespondenci s češkim prijateljem poročal o raznoliki družbi svatov:

To je bil edinstven in čisto neobičajen pogled, ko so se pri Tetmajerjevih okrog mize posedli gospodje v frakih, med njimi pa vaške ženske v životcih z našitki in koraldami okrog vratu, in gospe v praznjih oblekah, in kmetje v suknjah. Najlepše od vsega pa je bilo to, da je bila cela tako nenavadno izbrana družba zelo sproščena in vesela in se je očitno imenitno zabavala. (Rydel 1953: 207)

Gostje na Rydlovi poroki so si Wyspiańskiego zapomnili kot nekoliko nenavadnega svata, ki je celo noč natančno opazoval dogajanje. Sam je znancu pripovedoval, da je med spremljanjem svatbenega rajanja na steni izbe opazil reprodukcijo Matejkove slike *Wernyhora* in razmišljal, kaj bi se zgodilo, če bi iz slike izstopil Wernyhora z novico, da je čas za izpolnitev prerokbe in osvoboditev Poljske (Okońska 1971: 244).

Po slabih treh mesecih od Rydlove poroke je Wyspiański obvestil takratnega ravnatelja krakovskega mestnega gledališča Józefa Kotarbińskiego (1849–1928), naslednika Pawlikowskega, da ima za uprizoritev pripravljeno novo dramo (Nowakowski 1981: 24). Drama je bila aktualna in za gledališče zanimiva zlasti zaradi upodobitve takratne krakovske družbe – v mestu prepoznavnih umetnikov, izobražencev in veljakov – ter znane Rydlove poroke, ki je potekala v Marijini cerkvi na glavnem trgu v Krakovu in je predstavljala pomemben dogodek v mestu, ki so si ga ogledale množice:

Na trgu trume ljudi. Vzдолž črte A–B do same cerkve je stalo nekaj tisoč oseb, med njimi množica znancev, ki so naju pozdravljali z mahanjem s klobuki. V cerkvi nepopisen drenj [...] Gneča je bila tako velika, da so mojo mater, brate in sestre, in sorodnike, in povabljeni prijatelje – nepovabljeni gledalci iz kapele izrinili v cerkev. (Rydel 1953: 205, 206)

Poleg Rydlove poroke je Wyspiański snov za dramo črpal iz zgodovinskih dogodkov in takratnih družbeno-političnih razmer. Njihovo poznavanje je pomembno za razumevanje drame, o čemer je Wyka (1950: 9) zapisal, da: »ne glede na to, s katere stani pogledamo na *Svatbo*, gre za zelo galicijsko delo, nerazumljivo brez poznavanja družbeno-političnega ustroja tega zasedbenega dela Poljske, sistema, ki se zrcali v družbeni izkušnji Wyspiańskiego«.

Ozemlje Poljske so si leta 1772 prvič razdelile velesile Avstrija, Rusija in Prusija. Temu sta sledili še dve delitvi, leta 1793 in leta 1795, ko je bila takratna Poljska v celoti razdeljena in je prenehala obstajati kot samostojna politična tvorba. Krakov je pripadel Avstro-Ogrski in je bil del pokrajine Galicije z glavnim mestom Lvovom. Večina prebivalstva v pokrajini so bili kmetje,

posestva so bila v rokah aristokratskih plemiških družin, ki so bile v veliki meri proavstrijske. Zastopniki njihovih interesov, konservativno usmerjeni t. i. »lojalisti«, so vzrok za izgubo poljske samostojnosti videli v poljskem ljudstvu in so nasprotovali organiziranju vstaj proti oblasti ali za socialne pravice. Po ciklu anonimnih satiričnih člankov – pamfletov na konspirativne dejavnosti naprednih gibanj, objavljenih leta 1869 z naslovom *Stańczykowa listnica* (*Teka Stańczyka*), so se imenovali »stańczycy« (stančikovci).⁶ Njihov vodja in soavtor pamfleta je bil grof, profesor in rektor Jagelonske univerze Stanisław Tarnowski. V primerjavi z ruskim in pruskim delom, kjer sta bili izvajani intenzivna rusifikacija oziroma germanizacija, je bila avstrijska oblast v Galiciji milejša, dopuščala je sodelovanje galicijskih konservativnih lojalistov v vladi in mdr. dovoljevala izobraževanje, upravo in sodstvo v poljskem jeziku. Kljub temu je v pokrajini vladala revščina, ki je poglobljala nasprotja med kmečkim prebivalstvom in aristokracijo ter meščani.

Družbene razlike v Galiciji sta zaznamovala zlasti dva zgodovinska dogodka. V Krakovu se je leta 1794 zbrala kmečka vojska, oborožena s kosami, ki je pod vodstvom Tadeusza Kościuszke (1746–1817) odšla v boj proti ruskemu okupatorju in dosegla znamenito zmago v bitki pri Raclawicach. Kasneje je bil upor zatrt, sledila je že omenjena tretja delitev Poljske leta 1795 in s tem dokončna izguba poljske samostojnosti. Leta 1846 je na območju Galicije potekal t. i. galicijski pokol, v katerem so se izkoriščani kmetje nasilno uprli plemstvu. Med krvavim uporom, ki ga je spodbudila avstrijska oblast, da bi poljsko prebivalstvo odvrnila od delovanja proti Avstro-Ogrski, so kmetje pod vodstvom Jakuba Szelle pobijali plemstvo, duhovščino in dvorne uradnike ter ropali njihove domove. (Nowakowski 1981:36–45) Oba dogodka se pojavita v *Svatbi*.

Prvo branje in gledališka uprizoritev

Literarna svatba se odvija neke novembrske noči leta 1900 v kmečki hiši v bližini Krakova. Na poroki kmečkega dekleta in pesnika iz mesta se zberejo tako kmetje, vaški duhovnik, judovski krčmar kot tudi mestni izobraženci ter umetniki. Svatje se ob glasbi, pijači in hrani zabavajo s plesom, običaji in

6 Ime je aluzija na zgodovinski lik Stańczyka (ok. 1480–1560), ki je bil dvorni norec Aleksandra I Jagelonca (1461–1506), Zygmunta I Starega (1467–1548) in Zygmunta II Avgusta (1520–1572). Prepoznaven je bil zaradi inteligentnih šal in komentarjev k političnemu dogajanju in dvornemu življenju. V književnosti so ga upodobili npr. renesančni pisatelji Jan Kochanowski (1530–1584), Mikołaj Rej (1505–1569), Łukasz Górnicki (1527–1603), nato v obdobju romantike npr. Julian Ursyn Niemcewicz (1758–1841) in Józef Ignacy Kraszewski (1812–1887). Jan Matejko ga je na slikarskem platnu upodobil desetkrat. (Węgrzyniak 2001: 129, 130)

bolj ali manj resnimi pogovori. Ko se svatbenemu vrvežu pridružijo fantastični liki, v ospredje stopijo individualne travme dramskih likov in nacionalna problematika: Poljska je podjarmljena tujim oblastem, možnost osvoboditve je v enotnem delovanju vseh družbenih slojev.

V prvi različici *Svatbe*, ki jo je Wyspiański prebral v krogu intelektualcev, so bili liki poimenovani s konkretnimi imeni izvendramskih oseb. Avtor je že v drugi različici avtentična imena nadomestil (z izjemo imen treh deklet, Maryne, Zosie in Haneczke), kljub temu je bilo jasno, kdo so prototipi likov, kar je poskrbelo za dodatno zanimanje med gledalci. Osebe, ki so se v drami prepoznale, so reagirale različno. Medtem ko je gospodar oziroma Włodzimierz Tetmajer po ogledu drame avtorju izrazil občudovanje in je literarni kritik Rudolf Starzewski – čeprav je v liku novinarja upodobljen kritično – napisal objektivno in kljub nekaterim pripombam⁷ naklonjeno recenzijo,⁸ je bila ženinova mati ogorčena, da so v drami uporabljena prava imena hčerke in njenih dveh prijateljic. Na lastne stroške je poskrbela, da so bila na plakatih z vabilom na premiero zamenjana. Lucjan Rydel je bil razočaran nad svojo upodobitvijo, še bolj pa nad prikazom žene kot naivnega kmečkega dekleta brez domoljubnih čustev, zaradi česar je bilo prijateljstvo med Wyspiańskim in Rydlom prekinjeno. (Nowakowski 1981: 27, 34; Grzymała-Siedlecki 1953: 183)

Za gledališke igralce je uprizoritev drame predstavljala velik izziv. Njihova naloga je bila upodobitev še živečih in v Krakovu prepoznavnih oseb (večina izmed njih je bila prisotna na premieri ali na eni izmed ponovitev),⁹ spet drugi so igrali prikazni fiktivnih, mitskih ali zgodovinskih osebnosti. Pri tem je bilo treba postvariti mejo med njimi, tako da lahko gledalec razloči, kdaj gre za realistične prizore ter kdaj med svate vstopajo fiktivni liki. V drami ni izrazilih glavnih oseb, zato so tudi manj izkušeni člani igralskega ansambla dobili pomembne vloge. Igralci nad dramo večinoma niso bili navdušeni, besedila niso razumeli, malokdo je verjel v uspeh uprizoritve, begala jih je nepovezanost dialogov in ne navadna zgradba brez izrazitega zapleta in konca. Med njimi so o drami krožile

7 Glavni očitki Starzewskega: Drama je idealistična, prikazuje abstraktno podobo kmeta, odvija se v psihi posameznih likov. Številni liki, dialogi in hitro menjajoči se prizori brez prave akcije od gledalca zahtevajo posebno pozornost in so lahko vzrok za njegovo zmedenost, s čimer je recepcija dela otežena (Starzewski 2001: 23–32).

8 »Kritičnost in domišljija, možgani in živci so se združili v *Svatbi*: okrutno delo, kot jedka kemijska tekočina, toda drgetajoče, kot plamen, od razbeljenega patriotizma, originalno in individualno delo popolnoma predanega umetnika – po mojem mnenju – najpomembnejše delo v ustvarjalnosti mlade generacije poljskih dramskih poetov.« (Starzewski 2001: 31)

9 Čeprav naj bi avtor poudarjal, da so resnične osebe le navdih za dramske like in igralce prosil, naj se v karakterizaciji, govoru in obnašanju ne poskušajo približati realnim osebam (Got 1977: 241).

šale, npr. »v tej predstavi bi se lahko še tiger sprehodil čez oder, pa ne bi začudil nikogar« (Grzymała-Siedlecki 1953: 186, 187; prim. tudi Got 1977: 228–252).

Svatba je bila prvič uprizorjena 16. marca 1901, režiral jo je stalni režiser krakovskega Gledališča Juliusza Słowackega Adolf Walewski (1852–1911), Wyspiański je pri režiji in scenografiji sodeloval.¹⁰ Gledališke premiere so se v tistem času odvijale vsako soboto, takoj po njej so igralci že dobili besedilo za naslednjo premiero, saj je bila predstava pogosto na repertoarju samo en teden.¹¹ Drama Wyspiańskiego je presenetila: »pred dvema dnevyoma smo računali največ na *succès d'estime*, to grenko tolažbo za blagajno; toda na drugi uprizoritvi polna dvorana, celo – kot sem kasneje ugotovil – prepolna; kar takrat še ob nedeljah ni bil nič kaj pogost primer v Krakovu« (Grzymała-Siedlecki 1953: 193). Eno izmed ponovitev predstave sta si ogledala tudi Przybyszewski in Sienkiewicz, vendar nad *Svatbo* nista bila pretirano navdušena. Mnenje javnosti in literarne kritike je bilo tudi med siceršnjimi somišljeniki deljeno. Konservativci in duhovščina so si prizadevali za prepoved nadaljnjih uprizoritev, vendar je v nasprotju s tem novinar konservativnega časopisa *Czas Starzewski* – kot že omenjeno – napisal naklonjeno recenzijo drame, ki je bila objavljena po delih v štirih številkah tega časopisa. Na drugi strani so bili umetniki mlajše generacije nad predstavo navdušeni, njihov duhovni vodja Przybyszewski pa se je iz predstave norčeval. (Grzymała-Siedlecki 1953: 195–198)

Do konca gledališke sezone 1901/1902 so v Krakovu *Svatbo* uprizorili 35-krat, premieri v Krakovu je 24. maja 1901 sledila premiera v Lvovu (Nowakowski 1981: 91). Na četrti uprizoritvi drame so gledalci napolnili dvorano do zadnjega kotička in s tem gledališču izrazili podporo proti zakulisnim poskusom cenzure. Wyspiańskemu so v odmoru po drugem prizoru izročili dva venca. Na enem je bilo zapisano število 44 (Węgrzyniak 2001: 9, 10), ki je aluzija na dramo *Praznik mrtvih (Dziady)* Adama Mickiewicza – v tretjem delu te drame v prizoru videnja duhovnik Piotr namreč napove prihod mesije, odrešitelja naroda z imenom štiriinštirideset, ki ostaja nepojasnjeno: »Glej – Ha! Ta otrok je ušel – raste – to je zaščitnik! / Buditelj naroda! / S tuje matere; njegova kri,

10 Mnenja o vlogi Wyspiańskiego pri režiji drame *Svatba* so različna: glede na razpoložljive dokumente (skice scenografije in gibanja likov na odru, spomine igralcev in drugih gledaliških ustvarjalcev) prevladuje stališče, da je Walewski dramo skoraj v celoti režiral po navodilih Wyspiańskiego. Avtor drame je prav tako nadziral ponovitve in sodeloval pri pripravi uprizoritev v Lvovu. Na drugi strani se pojavljajo informacije, da je bil Wyspiański sicer prisoten na vajah, vendar je priprave spremljal pasivno in na vprašanja igralskega ansambla glede načina realizacije posameznega lika odgovarjal zelo skopo (prim. Got 1977: 229–244).

11 Wyka (1950: 7) navaja, da je bila v tem obdobju posamezna predstava povprečno odigrana samo od trikrat do petkrat.

davni junaki, / njegovo ime pa bo štiriinštirideset.« (Mickiewicz 1920: 118, 119) Javnost je s to simbolično gesto Wyspiańskiego okronala za naslednika velikih romantičnih pesnikov in četrtega narodnega pesnika-preroka.¹²

Zunanja in notranja zgradba

Drama *Svatba* je zgrajena iz treh dejanj. Prvo dejanje je realističen prikaz dogajanja na svatbi. V sproščenem vzdušju se vrstijo dialogi med svati iz podeželja in mesta, medtem ko v ozadju igra glasba in se odvija ples.

Dramski liki v kratkih pogovorih obravnavajo vsakdanje teme, dialogi so pogosto komični in satirični ter odstirajo osebnosti posameznikov in nasprotja med kmeti in inteligenco. Prehod iz realizma v fantastiko je nakazan v zadnjih prizorih prvega akta. Izobražena Judinja Rahela, ki strastno prebira poezijo in skozi jo vidi vse, kar jo obdaja, pesniku naroči: »povabite sem na Svatbo / vsa čuda, rože, rožne grme, / vse, kar prepeva tam na vrtu ...« (Wyspiański 2006: 67)¹³ Na vrtu so rastline, zavite v slamo, ki jih ščiti pred mrazom. Te slamnate grme ženin in nevesta povabita na gostijo.

V drugem dejanju sledi preplet realističnih in fantastičnih elementov. Realističnim dramskim osebam se tokrat v daljših pogovorih pridružijo fantastični liki oziroma njihovi prividi. Ti so pri odraslih povezani z njihovimi individualnimi travmami. Deklica Ivka se v sobi sreča s Slamnatim strašilom

12 Adam Mickiewicz (1798–1855) – ključni avtor poljske romantike. V poljski književnosti tega obdobja se je razvil mit o mesijanizmu, ki nesvoboden in posledično trpeč poljski narod vidi kot mesijo, ki se bo zmagovalno povzdignil in s svojo zmago rešil tudi druge trpeče narode. Mesijanizem je imel pomembno vlogo v romantični književnosti, ta je v času poljske nesamostojnosti prevzela funkcijo spodbujanja narodne zavesti in boja za domovino. Glavni avtorji tega toka, imenovani tudi »navdahnjeni pesniki« oziroma »pesniki-preroki« (*polscy wieszczowie*), so poleg Mickiewicza še Juliusz Słowacki (1809–1849) in Zygmunt Krasiński (1812–1859). Mednje literarna zgodovina mestoma prišteva tudi Cypriana Kamila Norwida (1821–1883).

Kot nasledniku »pesnikov-prerokov« je krakovsko gledališče oktobra 1901 Wyspiańskemu zaupalo pripravo besedila vseh treh delov Mickiewiczovega *Praznika mrtvih II, IV, III* (*Dziady II, IV, III*) za uprizoritev (Wyka 1950: 13). Wyka tudi ugotavlja (1950: 16, 17), da imata deli *Praznik mrtvih III* in *Svatba* več skupnih potez: snov črpata iz resničnega dogodka, dramski liki temeljijo na izvenliterarnih osebah, izstopa narodna problematika, ki pa se ne pokaže v realističnih prizorih, temveč prevladuje v fantastičnih. Razlike med deloma pa so zlasti v jeziku in stilistiki, pri Wyspiańskem npr. izstopa simbolika.

13 Vsi nadaljnji citati iz drame *Svatba* v slovenskem jeziku so iz prevoda Katarine Šalamun Biedrzycke (Wyspiański 2006), zato so v nadaljevanju v oklepajih označene samo strani.

(*Chochoł*),¹⁴ Marička doživi srečanje s svojim umrlim zaročencem. Novinarju se prikaže dvorni norec Stańczyk, ki v njem budi potlačeno slabo vest zaradi sodelovanja s proavstrijskimi konservativci in pomanjkanja narodne zavesti. Pesnik se pogovarja s Črnim vitezom, prividom viteza Črnega Zaviše, ki se je leta 1410 boril v bitki pri Grunwaldu, v kateri je poljska vojska premagala križarje. V pogovoru z njim se zave »nevrednosti« svoje poezije in se odloči za več domoljubja: »Bil sem navaden slabič – / vsa dela – prazno izgubljanje časa, / ničvredna megla. / Zdaj pa se je nenadoma okrog mene vžgalo / in gorim – moje prsi gorijo; /.../ Poljska – to je velika stvar« (99, 100). Ženin doživi vizijo narodnega izdajalca, hetmana Branickega, ki se je zaradi svojih koristi povezal z ruskim okupatorjem, zaradi izdaje pa mora prenašati peklenške muke. Dedu se prikaže privid Jakuba Szele, vodje že omenjenega krvavega pokola, v katerem so poljski kmetje leta 1846 pobijali plemstvo. Prizor se zaključi s prihodom Wernyhore, ukrajinskega kozaka, preroka in igralca na liro iz 18. stoletja,¹⁵ ki se od ostalih prividov razlikuje v tem, da ga srečajo tri osebe in da za sabo pusti otipljive predmete: zlati rog in zlato podkev. Prerok Wernyhora obiše gospodarja in mu preda zlati rog z naročilom, naj zbere kmečko vojsko, ki bo počakala na prihod upornikov iz Krakova, nato pa bodo skupaj odšli v boj za samostojnost. Gospodar je predstavnik krakovske družbe umetnikov, ki se je poročil na podeželje. Wernyhora mu zaupa tako pomembno nalogo, ker predstavlja vez med družbenimi sloji in s tem upanje za uspešno sodelovanje. Vendar gospodar zlati rog in nalogo preda mlademu kmetu Janku.

Preplet realnosti in fikcije se nadaljuje v tretjem dejanju. Nadaljujejo se pogovori med svati, med kmeti pa se širi vest o pozivu Wernyhore. Ob tem se med kmečkimi in mestnimi svati pojavijo tragikomična nesoglasja glede pripravljenosti delovanja za domovino in tudi grožnje:

Čepec:¹⁶ »Vejste, kaj vam bom povejdal – je hudič, / de se sporazumt na muor-mo, / da nej med nami skupnəh besedi.« (172)

Pesnik: »Seveda, saj nas res ne družī nič.« (172)

14 V slovenskem prevodu Katarine Šalamun Biedrzycke je *Chochoł* poimenovan Slamnato strašilo-gram. Gre za t. i. slamovko, slamnat ovoj, s katerim so pozimi rastline zaščitene pred pozebo. V drami ima simbolno vlogo, saj po eni strani pomeni pasivnost ovite rastline, čakanje na pomlad, po drugi strani pa prinaša upanje, da bo rastlina zimo preživela in spomladi spet zacvetela. Poljskemu bralcu je motiv poznan tudi iz slike Wyspiańskiego z naslovom *Chochoły* (1898).

15 Wernyhora je Poljski napovedal ponovno pridobitev samostojnosti, in sicer v mejah, kot so bile pred prvo delitvijo 1772. Legenda o ukrajinskem preroku je predstavljala optimizem v prizadevanjih Poljakov in bila večkrat poustvarjena v književnosti, zlasti v obdobju romantike (npr. Juliusz Słowacki v epski pesnitvi *Beniowski* in tragediji *Salomejin srebrni sen*) (Januszewicz 1994: 183, 184).

16 Vaški župan.

Čepec: »Vi pa kar mlatíte prazno slamo, / pejsəmce, zgodbice, vse tie knjige; / vŝeč so mu krivčki pa naša noša, / če bæ se blu trejba s kum pomiert, pa pər prič da riep med nuge.« (176)

Čepec: »Vejste kaj, gospudje vi – / če na buoste z nam odšli, / buomo pa mi šli nad vas – / in tu s kosam, ne za špas! (175)

S kosami oboroženi kmetje in ostali svatje napeto pričakujejo prihod rojakov iz Krakova. Vendar zvokov prihajajoče vojske ni slišati, kmečka vojska je brez vodstva nemočna, svatje onemijo, saj je Janko izgubil zlati rog, s katerim bi jih prebudil iz otopenosti. Slamnato strašilo svate z ritmično pesmijo usmeri v nenavaden, fantastičen ples, neskončno svatovsko kólo.

Vsako izmed dejanj ima svojstveno, iz didaskalij razvidno tonacijo, ki temelji na dogajalnem času oziroma osvetlitvi, glasbi, izpostavljenih likih, temah pogovorov in jezikovno-stilistični zasnovi. V prvem dejanju je v poznem večeru svatbeni prostor močno osvetljen, stalno sta prisotna glasba in ples, liki se izmenjujejo, pogovori so lahkotni, nekateri se dotikajo politike in umetnosti. Dialogi so kratki, izjave večkrat nedokončane, samo v obliki posameznih besed. Kramljanje v drugem dejanju preide v dialoge z daljšimi monološkimi deli, v katerih se dramske osebe pogovarjajo s fantastičnimi liki. Duhovi bodisi polemizirajo z njimi bodisi odgovarjajo kratko in odrezavo, v funkciji glasu vesti. Sobe so slabo osvetljene, ob polnoči so na vrsti svatbeni običaji, kot je snemanje deklškega venca, godba je utišana, pojejo obredne pesmi. Po neprespani noči imajo svatje v tretjem dejanju zamegljene misli, skušajo se spomniti dogodkov ali sanj. Iz mraka se počasi razvija nov dan, svatbeno glasbo je nadomestila tišina, vse dokler se ne pojavi pesem Slamnatega strašila (Chochołova pesem).

Svatbena sproščenost in brezskrbnost iz prvega dejanja poudarja tragiko sledečih dejanj: stiske individualnih likov, ki jim v tretjem dejanju sledi nacionalna tragedija. (Makowiecki 1955: 48–53)

Narodna drama

Zvrstno je prvo dejanje drame blizu komediji (tako so jo gledalci ob prvih predstavah tudi doživljali), vendar se z vsakim dejanjem čedalje bolj približuje groteski in na koncu tragediji. Skozi besedilo in scenografijo ali opise v didaskalijah (slikarske upodobitve) izpostavlja bodisi junaške bodisi travmatične dogodke iz poljske zgodovine (bitka pri Grunwaldu, 1410; bitka pri Raclawicach – Kościuszkova vstaja, 1794; izguba poljske samostojnosti, galicijski pokol 1846) in narodne mite (Wernyhora, Stańczyk).

Vzporedno kritično predstavlja poljsko družbeno-politično realnost na začetku 20. stoletja: državno razdeljenost med Avstrijo, Rusijo in Prusijo, nesoglasja med konservativnimi in naprednimi intelektualci, bohemsko umetniško življenje v Krakovu in preprosto življenje na podeželju, navidezno meščansko/izobražensko-kmečko solidarnost in povezanost. Ob soočenju svatov iz različnih družbenih slojev (med katerimi prevladujeta dve skupini: bogatejši kmetje in mestni intelektualci/umetniki, medtem ko na svatbi ni predstavnikov delavskega razreda in aristokracije)¹⁷ izpostavi še druga družbena trenja in pomanjkljivosti, npr. nenaklonjenost do Judov (»Vem, da se vam gabim, ker sem Žid,« (35)) in materializem duhovščine.

Mestne intelektualce in umetnike označi kot sanjače, ki veliko govorčijo, mitizirajo podeželsko življenje in tradicije, domovino vidijo skozi umetniške okvire, ko pa so potrebna dejanja, obnemijo. Na drugi strani je kmečko prebivalstvo prvinsko, močno in pripravljeno na dejanja, pri tem pa zaletavo, nepremišljeno, nagnjeno k alkoholizmu (kot tudi mestni umetniki) in brez vodstva nemočno v boju za domovino.

Razlike med slojema in dramskimi osebami se odražajo tudi skozi jezik. Medtem ko kmetje govorijo v narečju (stilizirani mešanici narečij iz okolice Krakova), nekateri prehajajo med narečjem in knjižnim jezikom (gospodar, ženin), intelektualci pa uporabljajo knjižni jezik, pogosto poln vznesenih izrazov (Rahela, pesnik). Od njihovega govora pa se razlikujeta govor Juda in govor fantastičnih likov.

Simbolika

V prepletu realističnega in fiktivnega imajo v drami pomembno vlogo simboli, ki odpirajo raznolike možnosti interpretacije.¹⁸ Notranja oprema hiše v Bronowicach predstavlja splet kmečkega in mestnega/intelektualnega, hkrati pa se v njej nahajajo predmeti, ki nakazujejo na plemiško preteklost in sobivanje z judovsko skupnostjo. Natančen opis se nahaja v začetnih didaskalijah: »podobe svetnikov«, »nad oknom pšenični venec iz klasja«, »ogromna kmečka skrinja, pisano poslikana z rožicami in drugimi vzorci«, »rjavkasta empirska mizica, na njej pa stara ura z alabastrnimi stebriči«, »prekrižane sablje, puške, pasovi in usnjena torba«, »judovski bronasti svečniki« (6, 7).

17 Tudi Wyka (1950: 38, 49) opozarja, da med svati ni predstavnikov vseh družbenih slojev, npr. proletariata in plemstva, zato je zadržan do oznake *Svatbe* kot »drame vseh družbenih slojev« oziroma »drame narodne vesti«. Poudarja pa, da gre za pomemben prikaz galicijske družbe in preizpraševanje vesti galicijskega izobraženca v odnosu do kmečkega vprašanja.

18 V nadaljevanju navajam samo nekatere.

Dramski liki so vzorovani po zunajliterarnih osebah, fantastični liki pa zrcalo njihovih razdvojenosti. Hkrati jih je mogoče razumeti širše, kot predstavnike (takratnega) poljskega naroda in bleščeče poljske preteklosti, ki pa ima tudi negativne like, tako v plemiški kot kmečki preteklosti (hetman, pošast). S čimer drama predstavlja kritični pogled na povelečevanje tradicije in zgodovine konec 19. stoletja (Makowiecki 1955: 61–64).

Zlata podkev, simbol sreče in blagostanja, prikaže karakter podeželskega prebivalstva. Gospodinja jo je skrila pred ostalimi, da bi jo prihranila za svojo družino, pri čemer kmetje tega ne vidijo kot egoistično dejanje, temveč kot preudarnost.¹⁹ Podobno predstavlja kapa s pavjimi peresi bogastvo in pomembnost, hkrati pa egoizem. Zlati rog, znak narodne zavednosti iz davnine, naj bi prebudil ljudstvo iz nacionalne apatije: »Takrat boš zatrobil v rog, / da se okrepiš bo Duh, / kot ga sto let ni bilo – / ker bodo vsi napeli uho. / Le da roga ne bi izgubil – / zlat je in ga Bog pošilja.« (135). Vendar je Janko zlati rog izgubil, ko se je sklonil po kapo s pavjim peresom. Ostala je bingljajoča vrstica, simbol neuspeha narodnih gibanj in vstaj. Slamnato strašilo nastopa kot simbol narodne otopelosti, ker pa se s slamo pred mrazom ščiti rastline, ki spomladi ponovno zaživijo, je lahko tudi upanje za prihodnost. Prizor prisluškovanja svatov predstavlja pasivno čakanje na čudež, na vodjo, ki bo prišel in bo Poljsko popeljal v boj za svobodo. Ples, ki ga na koncu zrežira Slamnato strašilo (Chochołow ples), pa je simbol vrtenja v krogu, začaranega kroga nesvobode in apatije, sprizajznenja s političnim stanjem Poljske, iz katerega se rojakom Wyspiańskiego do nastanka drame ni uspelo osvoboditi.

Sinteza umetnosti

Wyspiańskiego so v Nemčiji navdušile glasbene drame Richarda Wagnerja, ki je umetnino prihodnosti videl v spoju plesne, glasbene in pesniške umetnosti. Ob podpori arhitekture, kiparstva in slikarstva se lahko navedene umetnosti najučinkoviteje združijo v drami in tvorijo t. i. popolno, celostno umetnino (prim. Wagner 2014: 39–119; 1850). Nove poglede na uprizoritve je Wyspiański udejanjil v svojih dramah ter v inscenacijah, ki jih je pripravil za krakovsko gledališče, s čimer je pomembno vplival na razvoj in prenovu poljske gledališke umetnosti.

19 Čepec: »De so dal podku v škrijo? / Nəkomər ne pokázal? / No, rejs je dobra gospodija, / dobru – tu je hvalevrednu.« (160). Gospodinjinino dejanje je mogoče razumeti tudi kot kritiko družbe, ki jo zanima samo dobrobit posameznika, ni pa pripravljena z lastnim doprinosom sodelovati pri prizadevanjih za širše dobro.

Koncept celostne umetnine je v *Svatbi* udejanjen v prepletu dramskega besedila s slikarskimi, glasbenimi in plesnimi elementi. Vloga omenjenih umetnosti je opredeljena v začetnih didaskalijah (opis scene):

[...] Skozi odprta vrata ob strani je slišati bučno svatbo, brneče base, cvileče gosli, opotekajoči se klarinet, vriskanje kmečkih dedcev in bab – in nad vsem nekakšen melodičen šum in topot plesalcev, ki se tam sučejo, ujeti v ritem nekakšnega v hru-pu izgubljaljočega se napeva ...

In vsa pozornost oseb, ki bodo šle čez to izbo-sceno, je usmerjena tja, ves čas tja; neprestano so vsi zagledani v ta nenehni ples, v objemu poljske melodije ...; v ta ples, v polsvetlobi kuhinjske svetilke, barv narodnih noš /.../ – naša vaška Poljska.

[...][V] izbi pa je tudi pisalna miza, nastlana z množico papirjev; nad njo visita fotografija Matejkove slike »Wernyhora« in litografija slike »Raclawice« [...], nad uro je portret lepe mlade dame v temni obleki z rahlim muslinastim turbanom okoli kodrčkov, iz 1840. let. [...] Nad svatbenimi vrati ogromna slika Matere božje Ostrobramske z njeno srebrno obleko in obodom zlatih žarkov na temnomodrem ozadju; nad vrati kamre pa prav tako ogromna slika Matere božje iz Čenstohove, v pisanem oblačilu s koralami in krono Kraljice Poljske, z Detecem, ki je dvignilo ročico v blagoslov.« (6, 7)

Dialog s slikarstvom

Slikarstvo je v drami prisotno tako na besedni ravni kot v scenografiji – bodisi opisana podoba likov ali scenografije izvira iz slikarskega dela bodisi se pojavijo reprodukcije slik ali omembe slikarskih del oziroma avtorjev.

Neposredno ali posredno se v drami pojavi skoraj trideset slikarskih del (prim. Januszewicz 1994). Največ slikarskih citatov in aluzij se nanaša na slikarja poljske narodne zgodovine Jana Matejka (1838–1893). Matejko je avtor portretov in upodobitev oseb, pomembnih za poljsko zgodovino in kulturo (npr. *Konrad Wallenrod*, 1863; *Mikołaj Kopernik*, 1873; *Wernyhora*, 1883–1884), zlasti pa je prepoznaven po monumentalnih upodobitvah ključnih poljskih zgodovinskih dogodkov. Pot do izgube poljske samostojnosti je prikazal skozi cikel slik *Stańczyk* (med njimi je najbolj znana upodobitev zamišljenega in zaskrbljenega dvornega norčka v rdeči obleki na velikem naslonjaču ob novici o ruskem zavzetju Smolenska leta 1514, v ozadju se zabava kraljevi dvor, 1862), *Skargova pridiga* (*Kazanie Skargi*, 1864, dvorni pridigar Piotr Skarga opozarja na samovoljo in egoizem poljskega plemstva) in *Reytan v varšavskem sejmu leta 1773* (*Reytan na sejmie warszawskim 1773 roku*, 1865, neuspešen protest Tadeusza Reytana proti ratifikaciji traktata o delitvi Poljske). Zmago poljsko-litovske vojske nad nemškim križarskim redom leta 1410 je

upodobil v *Bitki pri Grunwaldu* (*Bitwa pod Grunwaldem*, 1878), zmago združene kmečko-plemiške vojske pod vodstvom Tadeusza Kościuszke leta 1794 proti ruski vojski na platnu *Kościuszko pred Raclawicami* (*Kościuszko pod Raclawicami*, 1888), zlato dobo poljske kulture v času renesanse pa v upodobitvah *Dvig Sigmundovega zvona* (*Zawieszenie dzwonu Zygmunta*, 1874) in *Sigmund I poslušaj* »Sigmundov« zvon (*Zygmunt I słuchający dzwonu „Zygmunta”*, 1883). Matejkovo slikarstvo je v času neobstoja poljske države prevzelo simbolično vlogo ohranjanja nacionalne identitete, zgodovine in poljskih osamosvojitvenih teženj, s čimer je slikar nadaljeval poslanstvo romantičnih pesnikov Mickiewicza, Słowackega in Krasińskega. Leta 1878 mu je mesto Krakov podelilo žezlo, simbol duhovnega vodje poljskega naroda v času brezvladja. (Micke-Broniarek 2004).

V drugi polovici 19. stoletja je bil Matejko uveljavljen slikar ne samo pri Poljakih, temveč tudi v Evropi,²⁰ kjer je razstavljal dela in prejemal mednarodne nagrade, čeprav so v času porajajočih se novih smeri v evropskem slikarstvu, zlasti impresionizma, njegove slike naletale tudi na kritične odzive. Wyspiański je Matejka srečeval že v mladosti, med slikarjevimi obiski v očetovi rezbarski delavnici in v hiši tete Joanne Stankiewiczowe, ki je skrbela zanj po zgodnji materini smrti, nato pa v času študija na Akademiji za likovno umetnost, kjer je Matejko opravljal funkcijo dekana. Čeprav Wyspiański nikoli ni študiral neposredno pri Matejki, je profesor opazil njegov talent in ga še kot študenta (skupaj z Józefom Mehofferjem) ob prenovi gotske Marijine cerkve v Krakovu povabil k sodelovanju pri izdelavi polikromije.

Umetniški dialog s slikarstvom Matejke je v drami *Svatba* prisoten od že omejenega začetnega opisa scenografije: na steni visita fotografija Matejkove slike *Wernyhora* in litografija slike *Raclawice*. Upodobitev ukrajinskega preroka Wernyhore je nato realizirana v fantastičnem dramskem liku, ki se na svatbi pojavi z zlatim rogom. Kmečka vojska s kosami, zbrana po naročilu Wernyhore, je parafraza Kościuszkove vojske pri Raclawicah. Medtem ko kmetje iz Bronowic takoj poprimejo za kose, mestnim umetnikom – gospodarju – kosa služi le kot

20 Dela Matejke so bila predstavljena tudi v slovenski periodiki. Kot »historični slikar« je na kratko predstavljen v *Domu in svetu* leta 1891, v nekrologu dobro leto po smrti pa sta izpostavljena njegova vera in domoljubje ter zgodovinske slike, »katere je risal z zgodovinsko resnico in z bogato vsebino« (1894: 46). V naslednjih letih je *Dom in svet* objavljal reprodukcije s kratkimi razlagami, npr. slike *Nikolaj Kopernik* (1897: 10/2), *Rejtan v varšavskem zboru* (1903: 16/10), *Peter Skarga napoveduje propad Poljske* (1908: 21/5), *Bitka pri Grunwaldu* (1939: 51/9) idr. Vojeslav Molè je leta 1910 v *Ljubljanskem zvonu* (30/1) predstavil kritično monografijo Stanisława Witkiewicza (1851–1915) o slikarstvu Matejke in Slovencem za zgled pri oblikovanju narodove kulture postavil Matejkove slike kot »umetniške vizije genialnega duha o narodovi preteklosti« (Molè 1910: 54). Ob stoletnici rojstva Matejke (1938) pa je Tine Debeljak za *Dom in svet* (1939: 51/8) pripravil daljši članek o slikarju in pomenu njegovih del za Poljake.

rekvizit pri slikanju.²¹ Ob tem postane jasno, da se svatje različnih družbenih slojev ne bodo uspeli povezati in ne bo prišlo do podobnega uspeha, kot ga je dosegla Kościuszkova vojska. Matejkova upodobitev Stańczyka (v naslonjaču, zamišljen ob novici o zavzetju Smolenska) se v drami pojavi posredno, kot literarna parafraza: fantastični lik dvornega norca v polemiki z novinarjem navaja očitke pasivnosti poljske družbe, ob tem pa se usede v starinski naslonjač z visokim naslonjalom. Povezava je bila lahko še bolj očitna v gledališki uprizoritvi, kar je bil tudi cilj avtorja: »Izjemno skrbno je Wyspiański posadil Kamińskiego-Stańczyka v stari fotelj, pozoren je bil na vsako najmanjšo podrobnost položaja in postavitve rok, pri čemer je zvesto posnemal slavno Matejkovo sliko.« (Eustachiewicz 1991: 25) Poleg tega se Stańczyk v pogovoru z novinarjem navezuje še na dve Matejkovi sliki: *Dvig Sigmundovega zvona* in *Sigmund I poslušá »Sigmundo» zvon*:

Kraljevski zvon: – / Sedel sem kralju ob nogah, / za mano ves kraljevski dvor: / sinček in nekaj hčera, / Italijanka – veliki zbor / duhovnih prepeval je himne; / zvon pa se je dvigal – / obvisel v višavah / in zapel z vrhov: / glas je krožil in krožil, / se zibal visoko, / visoko nad oblaki – / vsa množica se je poklonila. / Ozrl sem se na kralja / in kralj je zardel ... / Zvon pa je pel. (86, 87)

Posredno, kot inspiracija za podobo dramskega lika (Črni vitez in Hetman) ali dela scenografije (podoba Matere Božje iz Čenstohove), se v drami pojavita še Matejkovi sliki *Rejtan v varšavskem sejmu*, *Bitka pri Grunwaldu* in oltarni triptih *Kraljica Poljske (Królowa Korony Polskiej, 1887–1888)* (Januszewicz 1994: 155–161).

Na Akademiji za likovno umetnost, v razredu Jana Matejke, je študiral tudi ključni slikar obdobja *mlade Poljske* Jacek Malczewski (1854–1929).²² Wyspiański je dobro poznal njegova dela, izmed katerih sta na dramo *Svatba* vplivali zlasti sliki *Melanholija (Melancholia, 1894)* in *Začarani krog (Błędne koło, 1895–1897)*. Na prvi sliki izpod čopiča slikarja s slikarskega platna izstopa množica likov, ki se giblje proti oknu s pogledom na naravo, na katerem sloni v črnino oblečena ženska.

21 Pesnik: »Če je potreboval za svojo sliko / koso, jo postavite v kot – [...]« (172). Gospodar/Włodzimierz Tetmajer je sodeloval pri slikanju monumentalnega platna (15 m x 120 m, 1800 m²) *Panorama Raclawicka, 1894*, ki tako kot Matejko upodablja motiv bitke pri Raclawicah.

22 S slikarstvom Malczewskega se je lahko seznanilo tudi slovensko bralstvo. Vojeslav Molè je v *Ljubljanskem zvonu* (1912: 32/1) predstavil razstavo na Dunaju, na kateri sta med drugimi razstavljala slikar Jacek Malczewski (1854–1929) in kipar Waclaw Szymanowski (1859–1930). Poljsko umetnost – tudi drame Wyspiańskega – v začetku 20. stoletja je opredelil kot dekorativno in baročno, hkrati pa prepleteno s poljsko nrajvo, prepojeno z romantičnimi težnjami. Za Malczewskega piše, da je predvsem »Poljak z dušo in telesom in zre na ves svet skozi prizmo duše svojega naroda« (1912: 24), o njegovih slikah pa: »toliko globin je v njih, da se mora človek šele preboriti do umetniških kvalitete in vendar so te tudi Malczewskemu prva stvar« (1912: 25). V *Domu in svetu* (1912: 25/2) je bila istega leta objavljena reprodukcija in kratek opis slike *Na zadnji postaji v Sibirijo* Malczewskega iz leta 1891.

Vendar noben izmed likov, ki predstavljajo prizadevanja Poljakov v 19. stoletju za dosego ponovne svobode, ne doseže zelenega cilja. Tik pred oknom neznana sila okamenele usmeri mimo. Tudi v upodobitvi *Začarani krog* se pojavi umetnik, tokrat mlad fant, ki sedi na lestvi. Okrog njega se v krogu vrstijo liki, ki predstavljajo umetnikove strasti in trpljenje. Kot piše Wyka (v Januszewicz 1994: 228), tako sliki Malczewskega kot zaključek drame Wyspiańskiego s Chochołovim plesom predstavljajo motiv brezumnega kroženja, začaranega kroga, v katerega so ujeti liki.

Wyspiański se je v drami navezal tudi na nekatera svoja slikarska dela. Večkrat je na platnu upodobil krakovski mestni park Planty, ki obdaja staro mestno jedro. Med najbolj prepoznavnimi je slika *Chochoły* iz leta 1898, na kateri so upodobljeni parkovni grmi, oviti v slamnato zaščito pred mrazom in razporejeni v krog kot v plesno kolo. Deklica Ivka, ki se v drami »igra s svetilko, tako da jo privija in odvija ter gleda vanjo« (73), je parafraza slike *Dekle ugaša svečo* (*Dziewczynka gasząca świecę*, 1893). Upodobitev *Deklica za oknom* (*Dziewczynka za oknem*, 1899), ki jo je Wyspiański narisal za gledališki plakat za predstavo *Materlincka*, pa je v drami poustvarjena z motivi okna in deklet – Ivke, Maričke, Hanke, Zofke, Katke, Rahele – ki pogledujejo iz hiše na vrt. Sliki *Matere Božje iz Čenstohove* in *Matere Božje Ostrobramske*, zaščitnic poljskega naroda in simbolov poljsko-litovske unije, ki visita v kmečkem dvorcu, je Wyspiański za gledališko uprizoritev v Krakovu narisal sam. Ob tem Skwarczyńska (1970: 82, 83) ugotavlja, da gre pri sopostavitvi obeh verskih podob za literarno aluzijo na Mickiewiczevega *Gospoda Tadeja* (*Pan Tadeusz*, 1834): »Gospa presveta, bramba jasne Čenstohove, svetinja ostrobramska!« (Mickiewicz 1974: 7)²³

V *Svatbi* se pojavijo še druge navezave na poljsko in evropsko slikarstvo, npr.: Rachel nosi moderno pričesko »a la Botticelli«²⁴ (33); pesnik jo rad opazuje, ker je »kot na Burne-Jonesovem platnu«²⁵ (66); pesnik opisuje podobo v svoji glavi, ki je »kot na pokopališču Ruisdala«²⁶ (50); ženin razmišlja o podeželski idili: »in mir božji nad mojo hišico, / majceno, kot so te sličice, / ki jih slika Stanisławski / z jablanami in osatom / v takem soncu zlatem ...«²⁷ (170).

23 Motiv Matere Božje iz Čenstohove kot zavetnice in predstavnice poljskega ljudstva se v poljski književnosti pojavi še večkrat, verjetno med bolj znanimi je Sienkiewiczev zgodovinski roman *Potop*.

24 Sandro Botticelli (1444–1510) – zgodnjerenesančni slikar iz Firenc. V času nastanka drame so bile moderne pričeske po vzoru ženskih likov na Botticellijevih slikah. (Wyspiański 1981: 42)

25 Edward Burne-Jones (1833–1898) – angleški slikar, preraphaelit, navduševalo ga je slikarstvo Botticellija. (Wyspiański 1981: 84)

26 Jacob van Ruisdael (1629–1682) – nizozemski slikar, pejsažist, med njegovimi najbolj znanimi upodobitvami je *Judovsko pokopališče*. (Wyspiański 1981: 63)

27 Jan Stanisławski (1860–1907) – poljski pejsažist, eden najpomembnejših predstavnikov poljskega impresionizma, od 1897 profesor na Akademiji za likovno umetnost v Krakovu. (Wyspiański 1981: 217)

Dialog z glasbo

Vsako izmed treh dejanj vsebuje malo pravega dramskega dogajanja, to nastopi ob koncu posameznega dejanja, sicer pa prevladujejo dialogi, ki odsevajo zlasti subjektivnost dramskih likov: »Vse, kar v duši kdo ima, / vse, kar v sanjah vidi sam« (74). Makowiecki (1955: 53–60) ugotavlja, da je *Svatba* po notranjem slogu lirična ter vsebuje številne elemente, povezane z glasbo. V vsakem dejanju se glasba pojavi neposredno; v prvem godba igra in svatje plešejo (»Kot jagode na rožnem vencu, / ples za plesom se vrsti«, 112), v drugem se pojavijo tradicionalne pesmi ob obredu snemanja dekliškega venca ali pa dramski liki pri sebi mrmrajo največkrat ljudske pesmi ali njihove variacije, zadnje dejanje pa zaznamuje Chochołova pesem. Posredno se glasbeni motivi pojavljajo v besedišču, s katerim liki izražajo svoja mnenja in občutja (»saj ko vendar najdeš svoje, / je, kot bi našel melodijo«, 42; »Lastni ton, glasba duše; / ton, ki z njim duša kriči.«, 143; »Če pa bo kakšna struna počila / in bo začela igrati otožnost ...«, 151), v metaforah (»jaz igram na gosli, vi pa na bas«, 32), pojavljajo se navezave na glasbena dela (»Ker kot Lohengrin žvrgolite / nad mano kot nad labodom«,²⁸ 10; »Če Chopin bi še živel, / bi ga pil –«,²⁹ 145) in ljudske pesmi.

Drama je napisana v verzih (z izmenjavanjem toničnega ritma s silabotoničnim), dialogi so rimani, v funkciji rime se pojavljajo enake besede, pogoste so anafore in paralelizmi, besedilo je ritmično. Besedna ponavljanja oziroma rahlo modificirane ponovitve delov povedi ali celih fragmentov delujejo kot (glasbeni) motivi, ki se vedno znova vračajo. Podobno se »ponavljajo« dramski liki s svojimi posebnostmi. Ponavljanja na besednih, stavčnih in vsebinskih nivojih ustvarjajo posebno atmosfero in muzikalnost drame.

Dialog s književnostjo

Med svati v Bronowicach so predstavniki krakovske literarne elite zlasti ženin in pesnik oziroma njuna zunajliterarna modela Lucjan Rydel in Kazimierz Przerwa Tetmajer ter Rahela kot velika ljubiteljica in poznavalka poezije. Njihovi pogovori so usmerjeni v razmisleke glede lastnega ustvarjanja in odnosa do književnosti (»vsa dela – prazno izgubljanje časa, / ničvredna megla.«, 99;

28 Lik Lohengrina je znan iz legend o Gralu, širše prepoznaven pa je postal zlasti zaradi opere Richarda Wagnerja z naslovom *Lohengrin*, prvič izvedene leta 1850 (Wyspiański 1981: 11, 12).

29 Aluzija na vodjo krakovskih bohemov Stanisława Przybyszewskega in na glasbo Friderika Chopina. Przybyszewski je bil navdušen nad Chopinovo glasbo, ki jo je v času bohemskih srečanj mladopoljskih umetnikov, znanih tudi po velikih količinah alkohola, neumorno preigral.

»Boš pisal sonet ali oktavo?«, 100; »Zakaj pa imamo umetnost? - / Ta vanjo naj se utelesi. / V kakršni koli obliki, bo že prišlo prav: / mogoče lirični sonet, / mogoče kot feljtonski roman.«, 152; »vi pa, kot vidim, ste si že pripeli krila, / in poezijo stlačili v prav vsak hip, / v vso bajto in v vso svatbo in v vse goste.«, 153), vsebujejo aluzije na književna dela, npr. na motive iz Rydlove poezije ali Tetmajerjeva dela (drama *Črni Zarwysza*, ki jo je Tetmajer pisal v času svatbe in je bila v krakovskem gledališču uprizorjena mesec dni pred *Svatbo* (lik Črnega viteza), cikel pesmi *Qui amant*: »v igri čustev „qui amat“, / to bi bila vesela zgodba, / ampak zato strašno žalostna.«, 43, pesem *Evviva l'arte*: »Vem, poznam: evviva l'arte, / čeprav življenje je en drek«, 144), ali pa dela drugih avtorjev (Dante, Bolesław Prus, Ignacy Maciejowski – Sewer). Rahela, ki »ves Przybyszewski pozna« (33), in član krakovske boheme Nos se navežeta na takratni modni literarni krog, ki ga je vodil Przybyszewski v Krakovu.

V drami Wyspiańskega je mogoče najti še posredne ali neposredne navezave na poljsko književnost. Wernyhora govori o »Bogarodici«, podobi Matere Božje, zaščitnice poljskega naroda, ki je opevana v najstarejši zapisani poljski verski pesmi *Bogurodzica*: »[L]eć kto pierwszy do Warszawy / z chorągwią i hufcem sprawy, / z ryngrafem Bogarodzicy:« (Wyspiański 1981: 163),³⁰ pri čemer se v prevodu neposredna navezava izgubi: »Poženi prvi v Varšavo / s praporji in konjenico, / s pobožno našo himno sveto;« (128). Vendar pa prevajalka z besedno zvezo »himna sveta« ohrani navezavo na versko pesem in na zgodovinsko vlogo *Bogurodzice* kot neuradne himne, med drugimi pete ob odhodih na boj. Pojavljajo se aluzije na poezijo renesančnega pesnika Jana Kochanowskega, npr. na začetku drame, ko novinar opisuje mir na podeželju (Wyspiański: »Ale tu wieś spokojna.« (9) je aluzija verza Kochanowskega iz cikla *Śenjanževa pesem o kresu* (*Pieśń świętojańska o Sobótce*, 1586): »Wsi spokojna, wsi wesola!«, pri čemer se v prevodu ta navezava izgubi: »Ampak tu je vendar mir.« (9)). Novinar se v pogovoru s Stańczykom sprašuje »Prawdy czy Fraszki??« (113), resnic ali frašk/igračk,³¹ pri čemer se ponovno navezuje na epigrame Kochanowskega, ki jih je avtor imenoval *Fraszki* oziroma na zbirko epigramov iz leta 1584 (v prevodu se navezava izgubi: »Resnic ali Norcij??« (89))

Neoromantične prvine v drami so dopolnjene z navezavami na književnost obdobja romantike, največkrat na dela Mickiewicza in Słowackega (npr. v verzu »Młodości! Wyrwij mnie z cieśni!« (116) / »Mładost, iztrgaj me iz tega prepa-da« (92) parafrazira verz Mickiewicza iz *Ode mladosti* (*Oda do młodości*, 1827):

30 Vsi nadaljnji citati v poljskem jeziku v tem poglavju so iz izdaje iz leta 1981 (Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich), zato so v nadaljevanju v oklepajih označene samo strani.

31 Rozka Štefan in Lojze Krakar izraz *fraszka* v slovenščino prevajata tudi kot *igračka*.

»Młodości! dodaj mi skrzydła!« / »Mładost, podaj mi krila!«). Na romantične pesnike, na mesijanizem³² in njegovo aktualizacijo se v drami sklicuje novinar: »in ti naši poljski posti / duš na čast svetnikov poljskih, / in ti naši mavrični mostovi / ganjenosti nad praznino, / čenstohovske sličice / s krono – in vse Vere!« (89).

»Takrat boš zatrobil v rog, da se okrepi bo Duh, kot ga sto let ni bilo.«

Že po prvih uprizoritvah je *Svatba* močno odmevala, sprva v Krakovu, nato na širšem območju Galicije in drugod. Gledališki in literarni kritik Adam Grzymała-Siedlecki in igralec Andrzej Mielewski, ki je v predstavi upodobil Janka, sta pripravila literarni večer z referatom o *Svatbi* in recitalom. Na večkratnih ponovitvah po Galiciji sta se prepričala »da od časov *Trilogije* na Poljskem ni bilo dela, ki bi podobno kot *Svatba* bilo ne samo literatura, temveč bi postalo del družbenega življenja« (Grzymała-Siedlecki 1953: 199). Posamezni deli dialogov so se kmalu po premieri pojavili v vsakdanjem govoru Krakovčanov in do danes ostali del zlasti intelektualnega in publicističnega diskurza. Anekdota (Got 1977: 269) pravi, da naj bi se kočijaži na klice strank sredi noči odzivali s besedami Slamnatega strašila z začetka drugega dejanja: »Kdo me je klical, / kaj je hôtel –« (74). V sodobnih poljskih publicističnih besedilih ali mestoma v medosebni komunikaciji deli dialogov iz *Svatbe* v dobesedni ali formulirani obliki dobivajo vlogo krilatic, npr.: »Koku je kej tam u politiki?« (8); »Poljska – to je velika stvar:« (100); »in prav to je Poljska« (169); »Imel, prostak, si zlati rog« (203).³³

Drama je raziskovalni predmet mnogih študij, njena kompleksnost in večplastnost vznemirjata raziskovalce tudi izven literarne vede. Predstavlja eno osrednjih del poljskega literarnega kanona, hkrati pa sproža polemike o upravičenosti priznavanja literarne izjemnosti in tako visokega statusa v nacionalni literaturi in kulturi. O tem sta med drugimi pisala Witold Gombrowicz in

32 Kult mesijanizma se je v Galiciji ponovno okrepi konec 19. stoletja, med največjimi zagovorniki je bil Wincenty Lutosławski, profesor na Jagelonski univerzi.

33 Citati v poljščini: »Kto mnie wołał, czego chciał –« (Wyspiański 1981: 93); »Cóż tam, panie, w polityce?« (8); »Polska to jest wielka rzecz:« (126); »A to Polska właśnie.« (215); »Miałeś, chamiu, złoty róg« (257).

Odlomki iz *Svatbe* se pojavljajo tudi v leksikonih literarnih citatov, npr. HERTZ, Paweł, KOPALIŃSKI, Władysław (ur.), 1975: *Księga cytatów z polskiej literatury pięknej*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy; CUDAK, Romuald, HAJDUK-GAWRON, Wioletta, MADEJA, Agnieszka (ur.), 2018: *Na wryrywki. 100 cytatów z polskiej poezji i dramatu, które powinien znać także cudzoziemiec*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

Czesław Miłosz, ki sta izpostavila patetičnost, lokalnost oziroma provincialnost in pretiran patriotizem v drami.³⁴ Kljub njeni močni zakodiranosti v specifični družbeno-zgodovinski, politični, kulturni in literarni kontekst, je bila prevedena v več jezikov,³⁵ tudi v slovenščino.

Wyspiański v slovenskem časopisju in prevodih

Ljubljanski zvon (1908: 28/1) je ob smrti Wyspiańskega navedel, da je umrl »najznamenitejši sedanji poljski pesnik, ženij, ki ga je uvrstiti takoj poleg dveh največjih poljskih pesnikov, Mickiewicza in Słowackega, ki je bil prorok in duševni vodja poljske narodnostne ideje« (63). *Dom in svet* (1908: 21/6) je o avtorju zapisal: »Najbolj popularen je Wyspiański postal vsled svoje drame „Wesele”. Od dobe Sienkiewiczzeve „Trilogije” ni nobena drama tako pretresla poljskega občinstva kakor „Wesele”.« (286) Rozka Štefan je ob petdesetletnici avtorjeve smrti v reviji *Jezik in slovstvo* (1957: 3/3) Wyspiańskega opredelila kot tretjega vélikega dramatika, za romantičnima dramatikoma Aleksandrom Fredrom (1793–1876) in Juliuszem Słowackim (1809–1849), za temelj njegove poetike pa izpostavila misel iz drame *Varšavjanka*, »da je za poljski narod pogubna poezija smrti, kajti kdor hoče živeti, mora misliti na zmago, ne pa na romantično slavo mučeniške smrti«. (97) Njegov pomen za poljsko književnost je primerjala z vlogo Ivana Cankarja v slovenski književnosti.

Cankar je ustvarjalnost Wyspiańskega poznal, o čemer pripoveduje anekdota *Iz knjige spominov* Vojeslava Moleta:

S Šlebingerjem, ki je bil urednik *Ljubljanskega zvana*, sva nekoč obiskala Ivana Cankarja na Rožniku. Sprejel me je prijazno, toda ko me je spraševal o poljski literaturi in sem mu začel pripovedovati o Wyspiańskem in njegovem simbolizmu, je vidno postal nervozen. Za nekaj minut se je odstranil in Šlebinger mi je v naglici zašepetal: »Nekaj je nezadovoljen, gotovo te bo naštenkal«. In res, ko se je vrnil, je najprej rekel, da simbolizem Wyspiańskega ni nič novega, da je v njegovih dramah, zlasti »Lepi Vidi«, vse to tudi že povedano. [...] Ko sva se s Šlebingerjem vračala proti mestu, mi je le-ta pravil: »Kaj nisi vedel, da v njegovi navzočnosti ne smeš nikogar hvaliti?« (Molé 1970: 102)

34 Prim. npr. Aleksander Fiut: »*Nam nie zostawił Wyspiański pomocy*«. *Gombrowicz i Miłosz o Wyspiańskim*.

35 Drama je bila prevedena v nemščino, angleščino, francoščino, madžarščino, slovaščino, češčino, ruščino, italijanščino, romunščino, hebrejščino (prim. Podržaj 2012: 115, 116).

Kljub omembam avtorja v publicistiki,³⁶ je v slovenščino prevedenih malo njegovih del. V antologiji pesniških prevodov Toneta Pretnarja *Veter davnih vrtnic* je objavljenih nekaj krajših prevodov poezije Wyspiańskega in kratek odlomek iz *Svatbe* (1993: 64, 65),³⁷ ki je leta 2006 kot celota izšla v knjižnem prevodu Katarine Šalamun Biedrzycke.

Zaradi zasidranosti v čas in prostor avtorjeve domovine, množice aluzij, medbesedilnosti in jezika drama predstavlja kompleksen izziv za prevajanje. Prevajalka v slovenščino je v spremni besedi (Šalamun Biedrzycka 2006: 209, 210) opisala nekatere prevajalske odločitve: dejstva iz poljske zgodovine/kulture, ki so slovenskemu bralcu neznan, je pojasnila v opombah k besedilu, v določenih primerih se je odločila za poslovenjenje (pavja peresa, ki so zatakljena na Jankovi kapi, je spremenila v »krivčke za klobukom«; v enega izmed pogovorov je vpletla citat iz pesmi Otona Župančiča: »To ni kompliment, jaz to čutim, / jaz v globini duše slutim.«), poskušala je ohraniti ritem, rime in asonance.³⁸ Za prevod pogovorov v narečju je izbrala osrednje dolensko narečje, ki ga je lektoriral Janez Dular. Prevod v slovenščino je pospremlilo nekaj časopisnih poročil, ki poudarjajo pomembnost prevoda ključne drame poljske književnosti in potrebo po natančnejši spremni študiji.³⁹

* * *

Drama *Svatba* v slovenskih gledališčih (še) ni bila uprizorjena, prav tako ni podatka, da bi bila v kinematografih na Slovenskem predvajana njena filmska adaptacija, ki jo je leta 1972 posnel Andrzej Wajda.

36 Poleg navedenih je o Wyspiańskem govora še v kratkem prispevku Frana Ilešiča o doktorski disertaciji Zdenke Marković *Der Begriff des Dramas bei Wyspiański (Ljubljanski zvon, 1915, 35/5. 287)* in v *Delu* (1992: 34/256), kjer je Tone Pretnar poročal o jubilejni uprizoritvi *Svatbe* ob sedemdesetletnici Šlezjskega gledališča Stanisława Wyspiańskega v Katowicah.

37 V antologiji so tudi prevodi poezije Lucjana Rydla (1993: 66–71).

38 Tina Podržaj (2012: 65, 66, 86) v analizi prevoda ugotavlja, da se zunanje opombe (opombe prevajalke) navezujejo na zgodovinske osebe in dogodke, medbesedilne navezave, poljske kulturne elemente, v eni opombi je pojasnjen predmet-simbol. Poleg zunanjih je prevajalka uporabila še dve notranji opombi (znotraj besedila), nekatere aluzije so se v prevodu izgubile (npr. že omenjene navezave na dela Kochanowskega, Mickiewicza) ali bile parafrazirane (navezava na Mati Božjo oziroma »Bogarodico«). Jezikovne nianse je prevajalka v slovenščini vzpostavila z vpeljavo dolenskega narečja, ki pa lahko otežuje branje in prinaša dodatne konotacije.

39 O prevodu naklonjeno poroča Igor Gedrih v članku *Wyspiańskega svatba (2000, revija za krščanstvo in kulturo, 2007, 195/196, 193–195)*. Le v spremni besedi pogrša, »da se prevajalka ni razpisala tudi širše o Wyspiańskem in sočasni poljski kulturni sceni.« (195). Podobno Podržaj v reviji *Literatura* (2008, 202/20. 219, 220) meni, da bi obširnejša uvodna beseda slovenskemu bralcu pomagala bolje razumeti dramo. O prevodu je pisal še Peter Petkovšek na spletnem portalu *Airbeletrina* (22. 11. 2009).

Bibliografija

Viri

- MICKIEWICZ, Adam, 1921: *Dziady część III*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza. Wikiźródła.
- MICKIEWICZ, Adam, 1974: *Gospod Tadej*. Prev. Rozka Štefan. Ljubljana: DZS.
- MOLÉ, Vojeslav, 1970: *Iz knjige spominov*. Ljubljana: Slovenska matica.
- PRETNAR, Tone, 1993: *Veter davnih vrtnic. Antologija pesniških prevodov 1964–1993*. JEŽ, Niko, SVETINA, Peter (ur.). Ljubljana: Slava.
- RYDEL, Lucjan, 1900: List do Franciszka Vondračka, 5. 12. 1900. *Pamiętnik teatralny* 1953/4. 207.
- ŠTEFAN, Rozka, 1999: *Prošnja za srečne otoke. Antologija poljske ljubezenske lirike*. Radovljica: Didakta.
- WYSPIAŃSKI, Stanisław, 1977: *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901*. Opracował Jerzy Got. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- WYSPIAŃSKI, Stanisław, 1981: *Wesele*. Opracował Jan Nowakowski. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- WYSPIAŃSKI, Stanisław, 2006: *Svatba: drama v treh dejanjih*. Prev. Katarina Šalamun Biedrzycka. Ljubljana: Društvo 2000.

Časopisje

- DEBELJAK, Tine, 1939: Dva poljska kulturna jubileja. *Dom in svet* 51/8. 446, 512–522. Dlib.
- I., J., 1894: Ivan Matejko. *Dom in svet* 7/23. 705, 706. Dlib.
- MALCZEWSKI, Jacek, 1912: Na zadnji postaji v Sibirijo. *Dom in svet* 25/2. 61, 80. Dlib.
- MOLÉ, Vojeslav, 1910: Stanislaw Witkiewicz: Matejko. *Ljubljanski zvon* 30/1. 53, 54. Dlib.
- MOLÉ, Vojeslav, 1912: Češka in poljska umetnost na Dunaju. *Ljubljanski zvon* 32/1. 20–28. Dlib.
- PRETNAR, Tone, 1992: Še enkrat izrečeni pisateljev umetniški in moralni credo: pismo iz Katowic. *Delo* 34/256 (5. 11. 1992). 15.
- ROBIDA, Ivan, 1891: Črtice iz zgodovine slikarstva, zlasti slovenskega. *Dom in svet* 4/1. 35. Dlib.
- PRZYBYSZEWski, Stanisław, 1899: Confiteor. *Życie* 10. 1. 1899.
- MATEJKO, Jan, 1897: Nikolaj Kopernik. *Dom in svet* 10/2. 41. Dlib.
- MATEJKO, Jan, 1903: Rejtan v varšavskem zboru (1773). *Dom in svet* 16/10. 630, 632, 633. Dlib.

- MATEJKO, Jan, 1908: Peter Skarga napoveduje propad Poljske. *Dom in svet* 21/5. 200, 239. Dlib.
- MATEJKO, Jan, 1939: Bitka pri Grunwaldu. *Dom in svet* 51/9. Dodatek. Dlib.
- GOLAR, Cvetko, 1908: Stanislaw Wyspiański. *Ljubljanski zvon* 28/1. 63. Dlib.
- ŠTEFAN, Rozka, 1957: Stanislaw Wyspiański. *Jezik in slovstvo* 3/3. 97–102. Dlib.
- ŠTINGL, Franc, 1908: Stanislaw Wyspiański. *Dom in svet* 21/6. 286. Dlib.

Literatura

- EUSTACHIEWICZ, Lesław, 1991: „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne.
- FIUT, Aleksander, 2009: „Nam nie zostawił Wyspiański pomocy”. Gombrowicz i Miłosz o Wyspiańskim. CZABANOWSKA-WRÓBEL, Anna (ur.): *W labiryncie świata, myśli i sztuki*. Krakov: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. 517–523.
- GOT, Jerzy, 1977: Wstęp i opracowanie. WYSPIAŃSKI, Stanisław: *Wesele. Tekst i inscenizacja z roku 1901*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy. 5–15, 198–310.
- GRZYMAŁA-SIEDLECKI, Adam, 1953: U kolebki „Wesela”. *Pamiętnik teatralny* 1953/4. 182–202.
- JANUSZEWICZ, Maria, 1994: *Malowany dramat. O związkach literatury z malarstwem w „Weselu” Stanisława Wyspiańskiego*. Zielona Góra: Wyższa Szkoła Pedagogiczna im. Tadeusza Kotarbińskiego.
- KOSSOWSKA, Irena, 2002: *Jacek Malczewski*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. <<https://culture.pl/pl/tworca/jacek-malczewski>>. (Dostęp: 16. 6. 2020)
- KRECZMAR, Jerzy, 1955: Tradycja teatralna Wesela. *Twórczość* 1953/7. 180–188.
- MAKOWIECKI, Tadeusz, 1955: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń: Towarzystwo Naukowe w Toruniu.
- MICKE-BRONIAREK, Ewa, 2004: *Jan Matejko*. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie. <<https://culture.pl/pl/tworca/jan-matejko>>. (Dostęp: 14. 6. 2020)
- NOWAKOWSKI, Jan, 1981: Wstęp. WYSPIAŃSKI, Stanisław: *Wesele*. Kraków: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 3–94.
- OKOŃSKA, Alicja, 1971: *Stanisław Wyspiański*. Warszawa: Wiedza Powszechna. 235–273.
- PODRŽAJ, Tina, 2012: *Teorija v praksi: problem kulturnega konteksta in narečja v slovenskem prevodu Svatbe Stanisława Wyspiańskega*. Diplomsko delo (mentorja dr. Boris A. Novak in dr. Niko Jež). Ljubljana: Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta.

- SKWARCZYŃSKA, Stefania, 1970: *Wokół teatru i literatury (Studia i szkice)*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax. 88–146.
- STARZEWSKI, Rudolf, 2001: *Wesele Wyspiańskiego*. Kraków: Collegium Columbinum.
- ŠALAMUN BIEDRZYCKA, Katarina, 2006: Stanisław Wyspiański in njegova *Svatba*. WYSPIAŃSKI, Stanisław, 2006: *Svatba: drama v treh dejanjih*. Prev. Katarina Šalamun Biedrzycka. Ljubljana: Društvo 2000. 205–213.
- WAGNER, Richard, 1850: *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Verlag von Otto Wigand. Deutsches Textarchiv <http://www.deutschestextarchiv.de/wagner_zukunft_1850/198>. (Dostop: 29. 8. 2020)
- WAGNER, Richard, 2014: Umetnina prihodnosti (odlomki). WAGNER, Richard: *Izbrani spisi. Umetnost in družba*. Prev. Tanja Petrič, Mojca Dobnikar, Kostja Žižek. Ljubljana: Studia humanitatis. 39–119.
- WĘGRZYŃIAK, Rafał, 2001: *Encyklopedia Wesela Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.
- WYKA, Kazimierz, 1950: *Legenda i prawda „Wesela”*. Kraków: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- ZIEJKA, Franciszek, 1977: *W kręgu mitów polskich*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.

„Polska to jest wielka rzecz”. Wesele Stanisława Wyspiańskiego

STRESZCZENIE

W rozdziale omówiony został dramat *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego, którego premiera teatralna miała miejsce w 1901 roku w Krakowie. Dramat, zgodnie z ideą sztuki totalnej, łączy elementy malarskie, muzyczne oraz literackie, a ponadto zawiera wiele nawiązań do historii Polski, dzieł artystycznych i do kultury.

W pierwszych podrozdziałach przedstawiono przemiany krakowskiego życia kulturalnego i artystycznego na przełomie XIX i XX wieku. Literatura odchodziła w tym okresie od poetyki realizmu, a zwracała się ku nowszym kierunkom artystycznym, które w polskim literaturoznawstwie otrzymały wspólną nazwę Młoda Polska.

Wyspiański podczas wyjazdu na studia do Francji zyskał nowe spojrzenie na sztukę i łączył je z problematyką lokalną czy też narodową. Omówiona została pozaliteracka geneza powstania dramatu (wesele Lucjana Rydla) oraz kontekst historyczny i wydarzenia kluczowe dla odczytania dzieła (podziały i niesuverenność Polski jako tworu politycznego, powstanie kościuszkowskie, rzeź galicyjska). Następnie zaprezentowane zostały fakty związane z pierwszą inscenizacją teatralną i reakcjami na nią.

W części analitycznej omówiona została budowa zewnętrzna i wewnętrzna dramatu, charakterystyczne motywy, które powodują, że dramat zyskał określenie »narodowy«, przybliżone zostały także wybrane symbole. Wyspiański w czasie studiów zetknął się z ideą sztuki totalnej w odniesieniu do dramatów muzycznych Richarda Wagnera i wpłynęła ona na jego twórczość dramatyczną. Widoczna jest między innymi w *Weselu*: w łączeniu tekstu literackiego z elementami malarskimi (np. dialog z obrazami Jana Matejki, Jacka Malczewskiego, z własnymi dziełami sztuki malarskiej), muzycznymi lub rytmicznymi (np. taniec, pieśni ludowe, nawiązania do utworów muzycznych, rytm wewnętrzny, rymowane dialogi) oraz dzięki pośrednim i bezpośrednim nawiązaniom do dzieł literackich lub ich autorów (np. Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Stanisław Przybyszewski, Lucjan Rydel, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz).

Ostatni podrozdział dotyczy recepcji dzieł literackich i malarskich Stanisława Wyspiańskiego w słoweńskiej prasie oraz tłumaczenia *Wesela* na język słoweński autorstwa Katariny Šalamun-Biedrzyckiej.

Tłumaczenie: Monika Gawlak

“Poland – that is a big thing”. The Wedding by Stanisław Wyspiański

ABSTRACT

The chapter presents the drama *The Wedding* by Stanisław Wyspiański, which was first staged in 1901 in Kraków. Following the concept of the *Gesamtkunstwerk*, the drama combines elements of painting, music and literature, and contains many connections to Polish history, art and culture.

The initial sections of the study focus on the changes in cultural and artistic life in Kraków at the turn of the twentieth century. Following European models, literature during this period turned away from realistic poetics towards new literary trends, which are united under the label *Young Poland* in Polish literary studies. Wyspiański brought new views on art from his period of study in France and intertwined them with local or national issues. The study identifies the specific extra-literary background of the drama (Lucjan Rydel’s wedding) and outlines the historical context and events that are crucial for understanding the drama: the division and non-existence of Poland as an independent political entity, the Kościuszko Uprising, and the Galician Slaughter. This is followed by a presentation of the facts related to the first theatrical performance of *The Wedding* and its reception.

The analytical section deals with the external and internal structure of the drama, the specific elements that result in the work often being labelled a “national” drama, and selected symbols. During his study sojourns, Wyspiański encountered the idea of the *Gesamtkunstwerk* in the music dramas of Richard Wagner. This concept influenced his dramatic creativity and was realised in *The Wedding*, among other works. The present study focuses on the interweaving of the dramatic text with painting (e.g., the dialogue with the paintings of Jan Matejko and Jacek Malczewski, as well as with Wyspiański’s own paintings), musical and rhythmic elements (e.g., dance, folk songs, connections to music in the vocabulary, the lyrical inner style, rhyming dialogues), as well as direct or indirect links to literary works and their authors (e.g., Kazimierz Przerwa Tetmajer, Stanisław Przybyszewski, Lucjan Rydel, Jan Kochanowski, Adam Mickiewicz).

The last section concerns the reaction to Wyspiański’s literary and painting creativity in a Slovenian newspaper, as well as the translation of *The Wedding* into Slovenian, which is the work of Katarina Šalamun Biedrzycka.

Translation: Neville Hall

Seweryn Kuśmierczyk

Filmska mandala - Svatba Andrzeja Wajde

Z idejo za filmsko adaptacijo *Svatbe* Stanisława Wyspiańskiego se je Andrzej Wajda začel ukvarjati že na začetku 60. let 20. stoletja. Kot pričajo režiserjevi dnevniki,¹ je leta 1962 Jerzyju Andrzejewskemu² predlagal, da napiše scenarij. Šlo naj bi za posodobljeno različico drame, ki bi ohranila poetičnost Wyspiańskega. Nekateri liki, podobno kot v drami, bi temeljili na resničnih osebah. Ženin, študent stomatologije, bi izhajal iz grofovske družine. Nevesta bi bila hči partizana iz časov vojne in takratnega ministra.³ Vendar režiserjevo sodelovanje z Andrzejewskim ni obrodilo sadov.

Leta 1963 je Wajda prebral novelo Andrzeja Kijowskega⁴ *Wesele 1963* (*Svatba 1963*). Dramsko dogajanje je bilo posodobljeno. Besedilo novele se je navezovalo na posamezne prizore in poznane dialoge iz drame Wyspiańskega. Vsebovalo je tudi politične namige, kritiko socialistične ureditve. Leta pozneje je Wajda v knjigi *Kino in preostali svet. Autobiografija (Kino i reszta świata. Autobiografia)* zapisal: »Scenarij je bil tako zloben in brez cenzure, da si ga niti nisem upal predložiti vodstvu kinematografije v oceno.« (Wajda 2013: 136)

1 Dnevnikje Andrzeja Wajde hrani režiserjev arhiv v Muzeju Manggha v Krakovu.

2 Jerzy Andrzejewski (1909–1983) – pisatelj in publicist. Po romanu Andrzejewskega *Pepel in diament* je Wajda leta 1958 posnel film.

3 Zapis v režiserjevem dnevniku, 5. oktober 1962.

4 Andrzej Kijowski (1928–1985) – literarni kritik, esejist, scenarist.

Namera, da bi *Svatbo* prenesli na ekran, se je ponovno pojavila spomladi 1971. Režiser je dobil scenarij filma, ki ga je pripravil Andrzej Kijowski. Ta je idejo, da bi dogajanje posodobili, opustil. Dogodke je umestil v prvotni zgodovinski kontekst drame Wyspiańskiego. Wajda je bil nad scenarijem navdušen.⁵ Kijowski je besedilo drame strnil, ohranil najbolj poznane dialoge, se odločil, da bo možnosti filmskega jezika izkoristil v prizorih s prikaznimi, ki jih je štel za »naše skupinske sanje, poljske domišljajske arhetipe« (Kijowski 1971: 10).

Maja in junija 1971 je Wajda premišljeval o imenih igralcev za vloge v *Svatbi*, pripravil dokumentacijo filma, sestavil zapiske o tem, kako naj bi izgledali kostumi posameznih likov.⁶ Izdelana je bila tudi dokumentacija eksterierjev za film in poskusni posnetki.⁷ Etnografski muzej v Krakovu je za namene filmske *Svatbe* organiziral odkup pohištva in gospodinjskih pripomočkov.

12. julija 1971 je bil film napoten na produkcijo. Začela so se pripravljala dela. Ustvarjalci filma so opravili obisk »na kraju samem«, v Bronowicach (Malatyńska 1971: 6). Scenograf Tadeusz Wybult je skupaj s scenografsko ekipo potoval po vaseh in preučeval dnevnik pričevalcev, da bi lahko kar se da zvesto poustvaril Tetmajerjevo hišo, v kateri je potekala svatba. Potem ko so v Studiu za produkcijo dokumentarnih filmov v Varšavi (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie) zgradili scenografijo notranjosti kmečke hiše, je direktor fotografije Witold Sobociński⁸ začel posamezne poskuse z lučmi in snemanjem, iskal je ustrezne barve za notranje prostore. Na travniku v bližini Varšave so zgradili scenografijo za eksterierje. Hišo so zgradili iz lesa, pridobljenega iz stare krakovske hiše, ki so jo za ta namen kupili.

Snemanje filma se je začelo 3. novembra (Markowski 1971: 10–11). Potekalo je v Krakovu in v eksterierjih v bližini Varšave (Dipont 1971: 8). V začetku decembra se je filmska ekipa preselila v notranjost hiše, ki jo je predstavljala scenografija, postavljena v hali filmskega studia v Varšavi. Marca 1972 so priredili prve predstavitve zmontiranega filma.⁹

5 Zapis v režiserjevem dnevniku, nedatiran, vpisan med 25. marcem in 5. aprilom 1971.

6 Nedatiran zapis v dnevniku, vpisan po 29. maju 1971.

7 Zapisi v režiserjevem dnevniku, 14., 28. in 29. junij 1971.

8 Witold Sobociński (1929–2018) – eden najznamenitejših poljskih filmskih snemalcev, direktor fotografije pri filmih Andrzeja Wajde, Jerzyja Skolimowskega, Romana Polańskega, Wojciecha Jerzyja Hasa.

9 Zapis v režiserjevem dnevniku, 10. marec 1972.

6. novembra 1972 je Wajda v dnevniku zapisal: »Danes okrog 15:00 tel. iz Varšave. Ni odločitve glede premiere *Svatbe*, neki zapleti ...«¹⁰ 8. novembra pa je zapisal: »Okrog 13 tel. Varšava. Odločitev o premieri *Svatbe* negativna, ampak ni jasno, ali gre samo za premiero, ali za film. Vabijo me, naj pridem, ker me želi minister osebno prepričati.«¹¹

10. novembra je režiser izvedel, da so film zadržali na podlagi t. i. »sovjetskega člana«. Očitek vodstva partije se je nanašal na prizor, v katerem ruski Kozak strelja na jahajočega Janka. Wajda se je strinjal, da kader, v katerem se sliši strel, skrajšajo in je v dnevniku zapisal: »Nikoli nisem pomislil, da bi lahko streljal avstrijski vojak... in sem zgrešil.«¹²

8. januarja 1973 je premiera *Svatbe* potekala v Gledališču Juliusza Słowackega v Krakovu, dan zatem pa v Varšavi.

Film *Svatba* kot izvedba partiture Stanisława Wyspiańskiego

Film *Svatba* v režiji Andrzeja Wajde je tradicionalno obravnavan kot priredba drame Stanisława Wyspiańskiego. Tak interpretacijski pristop je zaradi očitnih razlogov razumljiv, na to temo so nastale številne študije, vendar se zdi, da ni edini možni način razlage filma, ki ima v poljski kinematografiji, in ne samo poljski, posebno mesto. Je nedvomno mojstrovina filmske umetnosti. Svojo končno obliko *Svatba* dolguje dvema ustvarjalcema: poleg Andrzeja Wajde je k umetniški podobi filma zelo veliko prispeval avtor fotografije Witold Sobociński.

Med razpravo, ki je 6. marca 1973 potekala na Inštitutu za literarne vede Poljske akademije znanosti (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii nauk), je umetnostni zgodovinar Wiesław Juszczak dramo *Svatba* Stanisława Wyspiańskiego primerjal z glasbeno obliko, ki ne vsebuje nobenih navodil glede načina izvedbe, in predlagal, da si *Svatbo* predstavljamo kot »popolno« partituro. Mogoča je torej čisto instrumentalna, čisto vokalna ali vokalno-instrumentalna izvedba. Toda vsaka izvedba mora izpolnjevati določen pogoj: mora razbrati in v celoti posredovati smisel dela. Ne sme prezreti nobene od avtorjevih intenc.

10 Zapis v režiserjevem dnevniku, 6. november 1972.

11 Zapis v režiserjevem dnevniku, 8. november 1972.

12 Zapis v režiserjevem dnevniku, 7. december 1972.

Če bi lahko stvar obravnavali na tej ravni, bi Wajdovo *Svatbo* označil kot *historische Aufnahme* partiture Wyspiańskiego. Za eno izmed možnih popolnih dojetij tega dela. In na vprašanje: kakšno je razmerje med filmom (ne »filmsko adaptacijo«) in dramo? – imam samo en odgovor: na ravni globokih, bistvenih pomenov, na ravni »oblike« v metafizičnem smislu ne vidim razlik. [...] Film je ustvarjalna, to je živa in popolna ter hkrati pietetna izvedba drame. (Juszczak 1973: 144.)

Pri filmološkem in hkrati antropološkem pristopu k filmu Andrzeja Wajde, izhajajočem iz takšnega razumevanja, se razmerja med filmskim delom in literarno predlogo pomaknejo v ozadje, zelo pomembno vlogo pa imajo osnovne antropološke kategorije: prostor in čas, gledana z upoštevanjem neločljivih povezav med njima, prisotnost posameznih oseb – filmskih likov, vključno z analizo njihove prisotnosti v prostoru svatbene noči, ter poskus pronikniti v svet njihovih notranjih občutij v procesu sprememb, ki jih doživijo.

Pri analizi filma *Svatba* bom – kot pri ostalih analizah v tej monografiji – uporabil metodo antropološko-morfološke analize filmskega dela (Kuśmierczyk 2014: 11–34; Kuśmierczyk 2015: 11–29). Posebno pozornost, v skladu z načelom sizigijev (Kuśmierczyk 2015: 16–19),¹³ bom namenil enotnosti vsebine in oblike, prostora in časa, slikovne in zvočne plati ter, kar je v primeru drame Stanisława Wyspiańskiego in njene izvedbe v obliki filmskega dela še posebej pomembno, enotnosti kraja dogajanja in notranjega sveta likov. Zelo pomembno bo tudi upoštevanje vključevanja vseh komponent filmskega dela, vključevanja, ki gradi pomene.

Dogajalni prostor filmske Svatbe

Film se začne s prologom, ki so ga dodali ustvarjalci filma, ko svatbena povorka po poroki krene izpred cerkve v Krakovu in se napoti proti vasi Bronowice, v kateri bo svatba. Witold Sobociński je vlogo prologa pojasnil takole:

Prolog nam pove, da se nekega dne pesnik, razumnik oženi s kmetico, nato gredo iz cerkve v kmečko hišo, v kateri bo zabava. Ob poti vadijo tuji vojaki, to je podatek o položaju na Poljskem, ki je bila takrat razkosana med tuje velesile. To je dodana pripoved, ki sporoča o zgodovinskem času in okoliščinah svatbe, ki se bo šele zgodila.

Prolog filma je obravnavan dokumentarno vse do trenutka, ko ob zahodu sonca na svatbo prispe Novinar in vstopi v prostor, ki ga tvorijo plesalci, vpitje, dim in

13 Načelo je podrobneje pojasnjeno v poglavju *Antropološko-morfološka analiza filmskega dela kot filmološka praksa* v tej monografiji.

bleščeči, potni, razplameneli, strastni obrazi. To je začetek prave *Svatbe*. Prolog zažene prostor, ki je nekakšen uvod v dramo, ki se bo zgodila med svatbo v kmečki hiši. Prolog nas spomni, da dogajanje drame Wyspiańskiego poteka v obdobju, v katerem je Poljska izgubila neodvisnost. To je pripoved o sanjah o svobodi in hkrati pripoved o notranji nezmožnosti začeti boj, s katerim bi si svobodo lahko povrnili. To, kar se dogaja v *Svatbi*, izvira iz zgodovinskega časa in psihičnih stanj likov, stopnjevanih s plesom in pitjem alkohola. To je obračun Poljakov s sanjami o svobodi. Drama *Svatba* je težje razumljiva za tiste, ki poljske zgodovine ne poznajo dobro.¹⁴

V uvodu filma poročna povorka zapusti Krakov in se pomika proti vasi Bronowice po poti, ki vodi med polji. Po prihodu v vas gredo svatbeni gostje mimo kmečke hiše, ob katero je naslonjena krsta. Ta navezava na sliko *Kmečka krsta* Aleksandra Gierymskega¹⁵ se pogosto omenja v delih, posvečenih filmu *Svatba*. Toda zakaj se režiser že na začetku filma poslužuje tako izrazitega citata iz slikarske umetnosti, s čimer nas skoraj izziva, da si postavimo vprašanje o smislu uvedbe »oživljenega« slikarstva v filmsko delo?

Ena možnih razlag je povezana z izhodiščnim namenom filma, v katerem je dogajanje drame Wyspiańskiego predstavljeno v bronoviško kmečko hišo, v kateri je 20. novembra 1900 potekala svatba Lucjana Rydla¹⁶ in Jadwige Mikołajczykówny.¹⁷ Namen ustvarjalcev je bil, da gledalec med prikazom filma zaradi slike, posnete z dinamično kamero, opremljeno z objektivom z vidnim kotom, približno enakim vidnemu kotu človeških oči, umeščeno v središče dogodkov, v scenografsko rekonstruirano Tetmajerjevo¹⁸ hišo, postane eden izmed svatbenih gostov, kot je to nekoč bil Stanisław Wyspiański.

Tako izrazita navezava na sliko *Kmečka krsta* je lahko svojevrstna režiserjeva provokacija. Gledalec prepozna slikarski citat in ne posveča pozornosti resnični tragediji kmečke družine, povezani s prisotnostjo krste. Morda podobno kot mladopoljski inteligenti, ki gredo v Bronowice, opazi svet lastnih predstav, ne pa resnično sliko kmečkega življenja, zasidrano v stvarnosti. Postavitev

14 Navajam na podlagi pogovora z Witoldom Sobocińskim 21. septembra 2017.

15 Aleksander Gierymski (1850–1901) – poljski slikar, predstavnik realizma, začetnik poljskega impresionizma, luminist.

16 Lucjan Rydel (1870–1918) – pesnik, prozaist in dramaturg iz obdobja *mlade Poljske*. Rydlova poroka z Jadwigo Mikołajczykówno, ki je potekala 20. novembra 1900, je bila snov drame *Svatba* Stanisława Wyspiańskiego.

17 Jadwiga Mikołajczykówna (1883–1939) – kmečka hči iz Bronowic, žena Lucjana Rydla.

18 Włodzimierz Tetmajer (1861–1923) – poljski slikar in grafik, eden vodilnih predstavnikov *mlade Poljske*. V njegovi hiši v Bronowicach je potekala svatba Lucjana Rydla in Jadwige Mikołajczykówny.

pokrova krste pred hišo je bil običajen način obveščanja vaše skupnosti o smrti enega od vaščanov in o molitvah, ki potekajo ob pokojnikovem truplu. Pred kmečko hišo so postavili pokrov krste, kot je to naslikal Gierymski. V filmu je ob steno hiše oprta cela krsta.¹⁹ Ta postane vznemirljiv znak smrti na poti gostov na svatbeno zabavo.

Trenutek zatem ta podatek (v antropološkem razumevanju dogajalnega prostora) v filmu dobi svoje nadaljevanje. Ob večernem somraku se tik ob obcestnem Kristusovem kipu prevrne eden izmed vozov, s katerimi se peljejo svatbeni gostje. Na ta način je poudarjena prisotnost meje, ki jo morajo gostje, ki gredo na svatbo, prečkati. To ni meja okupacijskih držav, ampak je meja dveh svetov.

Obcestni kip ali križ je znak, ki v prostoru, ki ga človek zaznava in doživlja, določa mejo med znanim svetom, prijaznim prebivalcem določenega kraja, in simbolnim »onstranskim svetom« oziroma tujim in skrivnostnim prostorom polnim nevarnosti, ki se razteza za to mejo.

Onstran tako določene meje sta samo še noč in nepregledna megla, ki tvorita vidni krog, ki obdaja prostor. Za ljudi, ki prihajajo na svatbo, bo ta krog zaščitni obroč, ki jih varuje med preizkusom, ki ga bodo morali prestati (Kryszczyński 1997: 33), v primeru neuspeha pa postane meja njihovega notranjega ujetništva.

V tako ustvarjen krog je umeščena kmečka hiša, zgrajena v obliki pravokotnika. Krog simbolizira duhovnost (Lurker 1994: 149–168), pravokotnik pa je simbolna predstava materialnega sveta (Kopaliński 1990: 182–183). Sopojavaitev obeh figur lahko razlagamo kot predstavo človeškega bivanja. Tako začne filmski prostor, v katerem se bo odigrala drama novembrske noči, pripovedovati o sebi. Ta prostor je zaprt.

Velja poudariti, da imata notranjost hiše in prostor, ki jo obdaja, podobne značilnosti, ki dogajalnemu prostoru dajo kohezivnost in so dokaz njegovega enovitega značaja. Ekvivalent megli, ki obdaja hišo, je dim, ki se dviguje v notranjih prostorih, kjer poteka svatba. Direktor fotografije Witold Sobociński je odločil, da bo noč okrog kmečke hiše razsvetljena z rdečim bleskom energije, ki prihaja iz notranjosti, nasičene s plesom.

Na poljih okrog hiše vse do meje vidnosti, določene z meglo, rastejo vrbe. Vrbe, rastoče ob mejah polj in travnikov ter vzdolž cest, so tipičen element poljske

19 Mogoče so se za takšno rešitev odločili zato, da bi bila krsta bolj vidna v kadru.

pokrajine, njena posebnost.²⁰ V ljudski tradiciji so vrbe tesno povezane z domeno *sacrum*. So vrata v onstranstvo, mejno drevo med peklom in nebesi. Pred prihodom krščanske tradicije so vrbe povezovali s smrtjo, plodnostjo in prenovo življenja. Pozneje so jih šteli za leglo zlih sil (Oleđzki 1994: 91–95; Dobrowolski 2011: 259–261). V filmski *Svatbi* vrbe kot drevesa življenja in smrti spremljajo ljudi in sooblikujejo ozadje doživljanja notranjih sprememb (slika 1).

Kot krokar na svatbi ...²¹

Ko se na meji vasi ob obcestnem kipu Kristusa prevrne eden izmed vozov, s katerimi se peljejo gostje, se zraven nenadoma pojavi Ded. Njegova prisotnost na tem mestu se ne zdi naključna.

V tradicionalni kulturi je starec, berač ki potuje in obiskuje vedno nove vasi, prihaja »od neznano kod« in odhaja »neznano kam«, veljal za posrednika med svetom živih in svetom mrtvih, povezavo z resničnostjo »drugega sveta«. Včasih so se mu posmehovali, vendar je vedno vzbujal strah in spoštovanje kot nekdo, ki ima vpogled v duhovni svet in vednost o poslednjih rečeh (Grochowski 2009: 38).

Ded postane v filmu Varuh praga. Njegova prisotnost je dokaz, da se bo zgodila metamorfoza (Campbell 2013: 76–77). Dedovo vlogo Varuha praga so intuitivno opazili nekateri kritiki, ki so po premieri *Svatbe* pisali: »Wajda kamero nenavadno vztrajno usmerja na Deda v tistih trenutkih, ko se dogajanje nekako ustavi tik za pragom sobe, na obmejnem območju med „svetom gostov“ in „svetom prikazni-slamnatih strašil-sovražnikov“ « (Mruklik 1973: V) (slika 2).

Varuhi se pojavijo na začetku iniciacijske poti junakov, da preverijo njihovo odločnost in notranjo moč. V psihološki interpretaciji so ovire, ki jih utelešajo varuhi, pravzaprav naši notranji demoni:

[O]bsesije, čustvene prizadetosti, slabosti, odvisnosti in omejitve, ki zavirajo naš razvoj. Zdi se, da se ti demoni vsakič, ko poskušamo v svoje življenje uvesti neko resno spremembo, prebudijo in se aktivirajo ne zato, da bi nas zadržali, ampak da bi nas skušali, ali smo res odločni, ali res želimo sprejeti izziv, kakršnega predstavlja sprememba. (Vogler 2010: 26.)

20 Eksteriersko scenografijo kmečke hiše so zgradili na travnikih ob Visli v bližini kraja Czsońów pri Varšavi.

21 Navezava na Očetove besede: »Hej, vi ded, kot čarn krokar / tle postopate na svatbi.« (Wyspiański 2006: 53)

Film v obliki mandale

Način ureditve prostora, v katerem se dogaja *Svatba*, izpolnjuje osnovna formalna merila simbolike mandale. To je zunanji krog z vanj umeščenim kvadratom (Jung 1993: 87; Tucci 2002: 52). Simbol mandale je najrazvitejšo obliko dosegel v tibetansko-indijskem okolju. »Mandale so simbol vsega vesolja: zunanjega in notranjega« (Kalmus 1987: 191), pomagajo pri meditaciji, varujejo, ponovno integrirajo, združujejo z božanstvom, sprožajo psihično izkušnjo. Pri iniciacijskih postopkih se uporabljajo, da pomagajo doseči stanje razsvetljenja (Kryszczyński 1997: 32). Mandale so univerzalni simbol, prisoten v vseh dobah. Pojavljajo se povsod po planetu. So eden najstarejših simbolov človeštva na svetu (Krzak 1998: 9–13).

Vendar ima mandala, na katero se lahko navežemo pri interpretaciji filmske *Svatbe*, drugačen značaj. V njeni sredini ni božanstva in ni simbol dosežene popolnosti, ni povezana s spremembo človeka v božansko bitje (Jung 1970: 190–191). Je prej avtoportret človeka, ki išče notranjo enotnost, ideogram ozaveščenih in neozaveščenih vsebin, simbol iskanja reda v primeru krize (Sikora 2006: 72), notranje izgubljenosti in dezorientiranosti. Njena pojavitvev je kompenzacijsko dejanje, katerega namen je v skladu s konceptom Carla Gustava Junga doseganje notranjega reda (Jung 1993: 112).

Tako razumljena mandala bo v primeru filmskega dela predstavljala upodobitev trenutnega duševnega stanja njegovih junakov, poskus dojemanja vsebin, ki se iz podzavesti premikajo na zavestno raven, in zapis postopka iskanja nove smeri, sprave med nasprotji (Sikora 2006: 56). Je prenos »ponazarjanja psihike s pojavi«, ki je značilno za dela Stanisława Wyspiańskiego, v filmsko razsežnost (Makowiecki 1969: 148), prenos, ki v celotni sliki odvijajočih se dogodkov tvori mandalo narodne drame.

Fraktalna struktura filma

Film sestavljajo tri sekvence, ki se ujemajo z delitvijo drame na tri dejanja. Witold Sobociński je vsaki izmed njih dal posebno barvno podobo. V prvi sekvenci, ki jo v nadaljevanju imenujem plesna sekvenca in ki je polna dinamičnih gibov kamere, silovitega ritma glasbe in plesa, dominira rdečina vrtečih se krakovskih noš. V drugi sekvenci, sekvenci prikazni, mirno delo kamere spremlja vijolična barva. V zaključni sekvenci, sekvenci nezmožnosti dejanja, dominira belina.

Interpretacijski vstop v prostor-čas *Svatbe* zahteva nekoliko podrobnejši opis posameznih sekvenc. Toda preden začnemo z opisom, poudarimo, da je trojna delitev prisotna tudi v posameznih odlomkih filma. Lahko jo opazimo v uvodu, v načinu prikaza pogovorov v kmečki hiši, v prizorih s prikaznimi. To je izrazita delitev. Trojnost je v *Svatbi* prisotna skoraj v vsaki najmanjši slikovni povedi in je razporejena po vzorcu uverture, kulminacije in zaključne kode.

Trojno strukturo celotnega filma posnemajo posamezni prizori, epizode, fraze. Zaradi ponavljajočih se odlomkov z zgradbo, podobno zgradbi celote, lahko govorimo o fraktalni strukturi *Svatbe*.

Uvod v film obsega odhod iz mesta, vožnjo po poti med polji in prihod v vas. Kadri, ki prikazujejo goste, prehajajo v sliko vojakov, ki vadijo na senčnih poljih, nato pa se vrnejo h gostom. Ta struktura se odraža tudi na zvočni ravni. Ko povorka zapusti mesto, utihne zvok trobente s stolpa Marijine cerkve in ga nadomesti ropot vozov, ki ga ob prihodu v naselje zamenja glasba godbe.

Primer trojne strukture v pogovornih epizodah je lahko izmenjava mnenj med Ženinom in Hanko. Ženin se vzdolž stene smeje približuje Hanki. V prvem planu se pred njim pojavijo silhete plešočih gostov, slišimo glasbo in plesni topot. To je uvertura. Kulminacija je njegov pogovor s Hanko. Njuna obraza vidimo v velikem planu, zvok svatbene zabave je utišán, pogovor je dobro slišen. V ozadju za Ženinom vidimo goste, ki se zabavajo. Po njegovih zadnjih besedah se jakost zvokov okolja vrne na prejšnjo, visoko raven. Ženin odide v smeri, iz katere je prišel. Epizoda je končana.

Vsi pogovori so prikazani tako, da so pred ali za liki, ki se pogovarjajo, vidni plesalci. Zaradi tega so liki med pogovorom ves čas obkroženi z drugimi ljudmi, njihov pogovor je poudarjen, vendar hkrati le eden od dogodkov, ki se odvijajo v vrvežu, ki jih obdaja in ostane viden v kadru.

Primer prizora, v katerem je poleg trojne strukture prisotna tudi za cel film značilna združitev različnih elementov, ki tvorijo filmsko sliko, je pogovor Ženina z Nevesto med plesom. Ženin se sredi plesalcev približuje ženi in izgovarja svoje besede. To je začetni odlomek prizora, njegova uvertura. Po kratkem premoru, v katerem vidimo Pesnika, ki se pogovarja z Marino, se začne kulminacijski del. Mladoporočenca, ki se vrtita v vedno hitrejšem ritmu plesa, sta prikazana z nihanjem kamere, ki prevzame zorni kot govorečega lika. Bliskovite panorame kamere zameglijo sliko okolja, ga prikažejo neostro. Na podoben način prostor okrog sebe vidijo vrteči se plesalci. Čim hitrejši je ritem plesa, tem krajše postajajo izjave Ženina in Neveste in z večjo dinamiko jih izgovarjata.

Prizor odraža subjektivnost zaznavanja okolja s strani plesalcev. V osrednjem trenutku prizora sliko, ki izgublja ostrino, spremlja nenaraven zvok, ki se predvaja s pospešeno hitrostjo. Glasba godbe izgubi diegetičnost in preide v subjektivni zvok, kot ga sliši vrteči se par. Kadri, v katerih vidimo plesalce, postajajo vedno krajši. Ritem gradi sozvočje vseh elementov, ki tvorijo filmsko sliko. Z Ženinovimi besedami »Se raje mučiš? Le čemu?« se začne koda, zaključni del. Tempo plesa se upočasni. Odhod Neveste se navezuje na Ženinovo obnašanje na začetku prizora in nekako poveže, zaokroži prizor. Glasba izgubi subjektivni značaj in se vrne k običajnemu ritmu.

Z vidika montaže je *Svatba* nenavaden film. Sestavlja ga 820 kadrov.²² Najkrajši kadri trajajo slabo sekundo, so akord na meji zaznavnega območja, kot npr. nekatere pojavitve Stańczyka v Novinarjevem videnju. Vedno jih spremlja slušna komponenta. Nekateri prizori *Svatbe* bi lahko bili z vidika hitrosti montaže vzorec za več let poznejše videospote MTV.

Primer prisotnosti trojne strukture v prizorih s prikaznimi je Pesnikovo videnje. Pesnik je v drugi sobi, zaprta vrata ga ločujejo od plešočih gostov. Po pogovoru z Novinarjem s svečo, ki stoji na mizi, zažge list rokopisa. Ko plameni zajemajo list, postane glasba, ki prihaja od zunaj, tišja, slika pa potemni. Videnje zavzema osrednji del prizora (slika 3). Podobno kot druga videnja ima tudi to svoj lasten, neponovljiv barvni sestav in značilno nediegetično glasbo. Kulminacija se konča, ko Ženin odpre vrata. V prostor prodre glasba godbe, Ženinov glas pa Pesnika pripelje nazaj v resničnost. Po montažnem rezu se vrnejo barve iz prvega dela prizora, s Pesnikove dlani pa izgine kri, ki jo je še tik pred tem videl.

Pesnikovo videnje, podobno kot druga videnja v osrednji sekvenci filma, je element niza dogodkov, ki sestavljajo scenarij potovanja junakov v svojo resnično notranjost.

Plesna sekvenca

Ko se kočija, s katero se na svatbo pelje Novinar, po montažnem rezu, ki uvod filma loči od prve sekvence, približa kmečki hiši, je že tema. Bolj ko se kočija približuje, izraziteje bi moral zamudnik slišati glasbo godbe. Toda zgodi se drugače. Ko Novinar stopi k vratom, zvoki opazno utihnejo. Podoba noči in utišana zvočna plat filma pripravljata trenutek, ko bo prečkal prag. Ko Novinar odpre vrata, temo in tišino zamenjata blesk razsvetljene sobe, udarec glasne glasbe in

22 Število kadrov navajam po podatkih iz montažnega seznama filma.

živahen klepet.²³ Spremljata jih vrvež gneče in intenzivnost plesa. To je začetek glavne ritmične linije filma. Kamera začne krožiti med pogovarjajočimi se in plešočimi ljudmi (slika 4). Njena dinamika bo postopoma ugašala vse do tišine in mirovanja, ki ju bo prineslo jutro. Kot je povedal Witold Sobociński:

Snemali smo iz roke, steadicam so izumili šele pozneje. Uporabili smo tudi poseben voziček, ki sem ga skonstruiral. Način izvedbe tega filma lahko primerjamo z džezovsko glasbo, na prizorišču snemanja je bila prisotna improvizacija v pozitivnem pomenu besede. To velja za delo režiserja, igralcev, moje snemalno delo. Med produkcijo je v živo igrala avtentična vaška godba. Občutek za ritmem, za glasbo sem prenesel na gibanje kamere, ki je kot udeleženka celotnega dogodka, tudi kamera je vznemirjena. Nastal je ritem, ki določa slog filma. Kamera izpostavlja like, prikazuje njihova doživetja, psihična stanja, obraze v velikem planu.²⁴

Posamezne sobe v kmečki hiši imajo značilno barvno paletu, zato lahko gledalec filma takoj prepozna, v kateri sobi poteka dogajanje v posameznih kadrih. Topografija notranjosti je pregledna. Ples poteka v sivi sobi, desno od veže (slika 5). Na levi strani je vijolična soba (slika 6), ob njej pa modra. Modra je tudi soba, pripravljena za mladoporočenca. V rumeni sobi je pripravljena pojedina za goste (slika 7). Barvni koncept filma je pripravil Witold Sobociński.

Nisem želel citirati slikarstva Stanisława Wyspiańskiego, njegovih slik, ampak sem želel ustvariti zelo veliko barvnih izjav, kompozicij v filmu, ki bi spominjale na pasteles Wyspiańskiego. Odločil sem se, da bom namesto čopiča uporabil svetlobo in barvno temperaturo. Uporabil sem filtre, poskušal sem razgibati barve, iskal sem sliko, ki bi bila nekakšna njihova interpretacija, ampak sem to iskanje opustil. Začel pa sem uporabljati barvne luči, ker sem v izrazu pastelov Wyspiańskiego videl sestav, na katerega bi lahko namignil. Zagnal sem osvetljevalno tehniko in sem npr. sence osvetljeval z barvno svetlobo. To je bila tehnika osvetljevanja in razmišljanja z barvo. Sence so bile modre in z druge strani so svetile toplo rumene luči, za povrhu pa so bili prisotni realistični kostumi iz tistega obdobja. Zaradi tega so slike na nek način spominjale na slikarstvo, v tem smislu, da sem uporabil barvno paletu slikarstva Wyspiańskiego. Deloval sem s svetlobo in barvo. To je bil moj barvni koncept, ki je odražal dramaturški koncept *Svatbe* Wyspiańskiego.

Scenografija je bila razdeljena na sobe, namenjene za ustrezne prizore. Diferenciral sem jih z barvo. Stene sob v hiši sva s scenografom Tadeuszem Wybultom pobarvala v štiri barve: sivo, modro, rumeno in vijolično. Te barve prevladujejo v slikarstvu Wyspiańskiego. Da bi dosegel veliko intenzivnost barv, sem pobarvane stene

23 Opisani način prisotnosti zvoka v prizoru Novinarjevega prihoda je bil pri digitalni obnovi *Svatbe* spremenjen. Tišanje zvoka v trenutku, ko se kočija približuje kmečki hiši, je bilo odstranjeno, jakost zvoka je bila izravnana.

24 Navajam na podlagi pogovora z Witoldom Sobocińskim 21. septembra 2017.

osvetljeval z ostro barvno lučjo. Tako so nastale barvne cone, prisotne v kadru premikajoče se kamere. Vse to je skupaj ustvarilo barvno paleto *Svatbe* Wyspiańskiego.²⁵

V plesni sekvenci je kmečka hiša napolnjena s plesom in gibanjem likov, prikazanih z dinamično kamero. Vsa vrata med sobami so odprta, liki se lahko svobodno premikajo po celotnem prostoru. Ta prostor se bo z razvojem dogodkov postopoma omejeval. Na začetku svatbene noči dominirata ritem plesa in rdečina oblačil. Omamljeni čuti ljudi in zgoščeno, »zatohlo« vzdušje ustvari skoraj halucinogeno sliko. Pojavi se svojevrsten »mrk „vsakdanje“ zavesti, omamljenost, ki spominja na primer na dionizično norost ali „manijo“ (če uporabimo grško besedo s širšimi konotacijami: to ni samo „norost“ ampak tudi „obsedenost“, „zanos“, „iracionalno stanje“ itd.)« (Juszczak 2009: 355).

»Ritem pokori, ujame in omeji življenje in mu tako da moč,« je zapisal Gerardus van der Leeuw in dodal: »osebnost izgine v zmedi, tesni okviri telesa in najbližje okolice se razširijo in raztegnejo v neskončnost« (Leeuw 1978: 337). Energija iz notranjosti prodre ven. Črna noč, skozi katero se je peljal Novinar, je v trenutku, ko se pojavi Rahela, že rdeča. To so dosegli zahvaljujoč delu direktorja fotografije Witolda Sobocińskiego.

V *Svatbi* so zelo pomembni odnosi med svetlobo v kmečki hiši in svetlobo zunaj ter sprememba prisotnosti svetlobe v obeh teh okoljih, ki se zgodi ob svitu in odraža spremembo, ki jo doživijo junaki. V filmu mrak in noč nista modra. Želel sem svatbeni žar, svetlobo petrolejk prenesti ven. Zame so bila pomembna okna. Svetloba razžarjenih duš, hrepenenje po svobodi in neodvisni Poljski se je rodilo v notranjih prostorih v barvni svetlobi, ki je uhajala ven. Svetloba v eksterierju, ko junaki stopijo iz hiše, je rdeča ali oranžna. Okna so vmesna točka, skozi katero od znotraj navzven prehajajo materialne stvari in pronicajo stanja, duhovne predstave, ki so se izoblikovale v mislih. Od tod izvirajo tople barve, prenesene ven, rdeče obarvana noč. Ko na svatbo pride Rahela, izplava iz rdeče noči. Začel sem razmišljati s kategorijami človeškega razpoloženja. Svata je drhteča, topla notranjost hiše, ki izžareva svetlobo in jo obda z barvnim obročem. Tako se svatba, ki se dogaja v notranjosti, razširi navzven.²⁶

Rahela

Rahela pride »iz megle« in potem, ko opravi svojo nalogo, v njej izgine. Ko prečka prag kmečke hiše, ljudi, ki so v njej, najprej zagleda v zrcalu, ki visi v veži. Vidi jih v drugačni resničnosti, ko vstopajo v globino svoje notranjosti.

25 Navajam na podlagi pogovora z Witoldom Sobocińskim 21. septembra 2017.

26 Navajam na podlagi pogovora z Witoldom Sobocińskim 21. septembra 2017.

Kdo je ta lik? Izstopa po drugačni obleki, mehkih gibih in načinu razmišljanja. Sama se drži ob strani in gostje se ji izogibajo. Ne spada več v skupino »oseb« in še ne v skupino »oseb drame« (Juszczak 1973: 507). Posega v dogodke in svetuje, kako ravnati naprej. Ko se pridruži plesu, ga ustavi. Rahela se v ples vključi na točki zlatega reza, določeni na časovni črti filma, kar poudari pomen tega prizora v celotnem poteku dogodkov. Rahela, ko Pesniku svetuje, naj povabi Slamnato strašilo, v hišo vpelje prikazen smrti, vodiča mrtvih (Juszczak 2009: 365).

Rahela je lahko znanilka, kakršne poznamo iz mitično-iniciacijskih struktur in ki napoveduje potrebo po spremembi, dogajanje pomakne naprej in junakom pokaže možnost, da sprejmejo nov izziv (Vogler 2010: 61–62).

V trenutku, ko Rahela ustavi ples, vse gibanje zamre in nastane tišina. Ta trenutek napoveduje prihajajoče dogodke. Ples, čeprav bo še prisoten, se opazno umakne v ozadje. Še nekaj časa se bo pojavljal v ozadju dogodkov, ki spremeniijo podobo dotlej preplesane noči. Siva soba ni več glavni kraj dogajanja. S prihodom Rahele osrednje dogajališče postane vijolična soba. Začne se druga sekvenca filma (slika 8).

»Vse, kar v duši kdo ima, vse, kar v sanjah vidi sam«²⁷

Po prihodu Rahele se gibanje kamere umiri, dramaturški ritem filma narekuje način snemanja. Kamera se prilagodi obnašanju ljudi, ki nehajo plesati, vse pogosteje stojijo in se pogovarjajo. Prehod v sekvenco s prikaznimi je tekoč, a postopen. Vrata posameznih sob se ena za drugimi zapirajo. Hrupna zabava postane preteklost. Rodi se prostor-čas, ki posamezne like spodbuja k srečanju s samim seboj: »punoč je mənila« (Wyspiański 2006: 72).

Ko se liki premikajo v prostoru (pri interpretaciji, da je to prostor mandale), se približujejo središčnemu mestu, ki je v njih samih. Premikanje ima tako fizični kot tudi simbolni značaj (Gennep 2006: 43).

Na vizualni ravnini filma začne prevladovati vijolična barva. Ta je, kot piše Vasilij Kandinski v knjigi *O duhovnem v umetnosti*, »ohlajena rdečina« (Kandynski 1996: 97). Je barva melanholije in žalosti (Gross 1990: 160). Patti Bellantoni bi verjetno dodala – če bi poznala *Svatbo* –, da je vijolična barva zagotovo znak, da bo nekdo umrl ali doživel transformacijo (Bellantoni 2010:

27 Besede, ki jih v drami izgovori Slamnato strašilo (Wyspiański 2006: 74).

203).²⁸ V krščanstvu vijolična barva simbolizira mučeništvo, vdanost in trpljenje (Kopaliński 1990: 93). Intenzivnost vijolične barve v sekvenci s prikaznimi so pri snemanju filma dosegli tako, da so z vijolično lučjo osvetlili vijolično pobarvane stene.²⁹

Prostor v sekvenci s prikaznimi dobi značaj zaprtega ritualnega prostora. V vijolično sobo lahko vstopijo le izbrani gostje, ki bodo podvrženi »misterijskemu preizkusu«, in Gospodar. Bližajoče se dogodke napoveduje pogovor Ženina s Pesnikom:

– Smrt!?

– Oh, to bi bila sila!

(Wyspiański 2006: 43.)

Wiesław Juszczak je v svoji razpravi o drugem dejanju *Svatbe* zapisal: »To je svojevrstna katabasis, sestop v globino, v podzemlje« (Juszczak 2009: 355), hkrati je to tudi prihod mrtvih v svet živih. »Ta vektorja lahko združimo in metaforično poimenujemo „napad preteklosti“ ali „sestop v tradicijo“ oziroma preprosto „zgodovina“,« ugotavlja avtor članka *Resničnost »Svatbe« (Rzeczywistość „Wesela“*, Juszczak 2009: 356). »Osebe drame« obstajajo, so bitja z drugačnim »eksistenčnim statusom«.

Če sprejmemo razlago Carla Gustava Junga, potem so vse prikazni, ki se pojavijo v *Svatbi*, zakoreninjene »v isti „zemlji“, tj. v kolektivnem nezavednem, ki je za vse enako« (Jung 1993: 19). Po premieri filma je o tem upravičeno pisal filmski kritik Zygmunt Kałużyński: »vsebina *Svatbe* ni nič drugega kot razkritje „kolektivne podzavesti“ udeležencev«. Kritik je predlagal, da videnja razdelimo v dve skupini. Videnji Marine in Deda imata po njegovem mnenju osebni, freudovski značaj, preostala štiri pa izražajo »potlačeno hrepenenje po narodnem obstoju« (Kałużyński 1973: 9).

To, kar se zgodi v drugi sekvenci filma, je mediacija med podobami iz zavesti in podzavesti, ki se prikažejo kot videnja. To je osnovna vloga mandal, ki nastopajo v vlogi mediatorja (Sikora 2006: 73). Način predstavitve posameznih videnj v filmu jih umešča na mejo zavesti. V videnjih se pojavijo elementi resničnosti, ki se nahajajo v bližini oseb, ki to doživljajo. Pesnik, ki sedi ob steni, na kateri je obešen oklep, v svojem videnju vidi viteza, oblečenega v oklep. Pločevinasti viteški naprsnik, ki visi na steni v Gospodarjevi sobi, se pojavi v

28 Patti Bellantoni je avtorica knjige *Ko je vijolična, bo nekdo umrl (If It's Purple, Someone's Gonna Die)*, v kateri se posveča prisotnosti in simboliki barv v filmu.

29 Izjava Witolda Sobocińskiego v dokumentarnem filmu *Portret w przestrzeni. Tadeusz Wybult (Portrait in space. Tadeusz Wybult)*, rež. Jerzy Wójcik, 1997.

Dedovem videnju, okronan orel, ki je del mize, pa v Novinarjevem. Ženin v svojem videnju vidi pse, ki v resnici lajajo na dvorišču pred hišo.

Vizualna podoba videnj je delo Witolda Sobocińskiego. Vsako izmed njih je dobilo drugačno barvno karakteristiko. Na zaslonu se pojavi belo-rumen sadovnjak v Marininem videnju (slika 9), rdeče-zelen Stanczykov obraz (slika 10). V Dedovo videnje je Sobociński uvedel belino in rdečino, ki se asociirata s Poljsko. Prizor s Hetmanom je dobil zelenomodro barvno paletu (slika 11). Učinek irealnosti je v tem videnju dodatno poudarjen z uporabo širokokotnega objektivna. Slikovno plat spremlja za vsako videnje posebej pripravljen zvočni trak. Vsa videnja razen zadnjega se pojavijo v filmskem toku zavesti posameznih oseb, ločenem s kratkimi presledki.

Gospodarjevo videnje je ločeno. V prostoru, kjer se zgodi, čeprav je to še vedno vijolična soba, se je marsikaj spremenilo. Ugasnila je intenzivna barva sten in izginil je dim, ki se je dotlej dvigoval v sobi. V barvni paleti filmske slike se postopoma začne pojavljati belina, ki napoveduje prehod k naslednji sekvenci filma. Zdi se, da je prihajajoči dogodek napovedovalo tudi Gospodarjevo obnašanje, ko je dvakrat pogledal skozi okno, kot bi nekoga pričakoval.

»Baje je rejs en lep gospod ...«³⁰ ali pomočnik

Gospodar sliši trkanje na okensko šipo. Mimo prižgane svetilke, ki stoji na mizi, stopi k oknu. Svetilka določa mejo prostora srečanja, ki se bo kmalu zgodilo. Gospodarjev prehod te meje se v prizoru odraža tudi na slušni ravni. Glasba godbe, ki se sliši iz notranjosti hiše, umolkne. Hkrati prizor dobi lasten, vznemirljiv zven. Ko Gospodar vzame zlati rog in se oddalji od okna, se glasba vrne.

Gospodarjev obraz je prikazan v t. i. zelo velikem planu. Ne vidimo cele glave, del čela ostane izven zgornje meje kadra. Človeški obraz, prikazan na tak način, ki se sicer v *Svatbi* uporablja zelo pogosto (slika 12), gledalčevo pozornost usmeri na oči junaka in skozi njega na svet notranjih doživetij. Prizor pogovora med Gospodarjem in Wernyhoro je posnet z objektivom s spremenljivo goriščno razdaljo. Ko operater kamere spremeni ostrino, prišlekov obraz, ki ga vidimo skozi okno, preide v Gospodarjev obraz, ki odseva na šipi. Na ta način se v filmski sliki utelesi resničnost videnja, ki se zgodi ob stiku materialnega in nematerialnega sveta.

30 Gospodarjeve besede iz drugega dejanja drame (Wypiański 2006: 119).

Reprodukcijo Matejkove³¹ slike, ki predstavlja Wernyhoro,³² je Stanisław Wyspiański zagledal na eni od sten hiše, v kateri je potekala svatba Lucjana Rydla. Stanisław Estreicher je poročal, da mu je Wyspiański povedal, da »si je takrat zastavil vprašanje: kaj bi bilo, če bi nenadoma s stene sestopil Wernyhoro z vestjo, da se njegova prerokba uresničuje in da je prišel čas osvoboditve iz suženjstva? Kakšen vtis bi to naredilo na prisotne, kakšen učinek bi imelo na ves narod?« (Węgrzyniak 2001: 164–165) V filmski interpretaciji Andrzeja Wajde ima Wernyhoro obraz Józefa Piłsudskega³³ s portreta, ki ga je naslikal Jacek Malczewski.³⁴

Kdo pa je ta lik v antropološki interpretaciji dogodkov bronowiške noči? Nedomno je pomočnik, ki prihaja iz sveta nadnaravnih sil. Joseph Campbell meni, da je to lahko »čarovnik, puščavnik, pastir ali kovač, ki se pojavi, da junaku da potrebne amulete ali nujne nasvete. V bolj prefinjenih mitologijah to vlogo opravlja učitelj, prevoznik ali vodnik duš, ki v panteonu zavzema visoko mesto« (Campbell 2013: 61–62). Wernyhoro je svečenik iniciacije. Ta vodnik, »skrivnosten in nedoumljiv, utelešenje varovanja in usmerjanja nadnaravnih sil«, kot pravi Campbell, »združuje v sebi vse dvoumnosti nezavednega in tako ponazarja podporo, ki jo ima zavedni del naše osebnosti v tistem drugem, večjem sistemu« (Campbell 2013: 61–62).

Zlati rog, ki ga Wernyhoro pusti Gospodarju, je »čarobni predmet«, ki se pojavlja v pravljicah in iniciacijskih pripovedih in katerega naloga je, da junaku olajša izvedbo naloge (Propp 2011: 43–49). Njegova izročitev je kulminacijska točka pravljice (Propp 2003: 179). Vladimir Propp bi verjetno Wernyhoro opredelil kot darovalca. Ko junaku izroči »čarobni predmet«, ga hkrati podvrže preizkusu (Propp 2003: 122) (slika 13).

Liminalnost bronowiške noči

Potek dogodkov v prvi in drugi sekvenci *Svatbe* omogoča, da v njih opazimo strukturo, prisotno v različnih položajih, povezanih s človeškim življenjem, v

31 Jan Matejko (1838–1893) – poljski slikar zgodovinskih in vojaških prizorov.

32 Wernyhoro – potujoči stari, legendarni kovaški modrec iz 18. stoletja. Ni znano, ali je resnično obstajal. Jan Matejko ga je upodobil na sliki.

33 Józef Piłsudski (1867–1935) – politik, državnik. Prvi maršal Poljske (1920), dvakratni premier Poljske (1926–1928 in 1930). Vojak, politik, družbeni in osamosvojitveni aktivist. Od 11. novembra 1918 glavni poveljnik Poljske vojske.

34 Jacek Malczewski (1854–1929) – poljski slikar, eden najvidnejših predstavnikov simbolizma na prelomu 19. in 20. stoletja.

katerih imamo opravka s prehodom v naslednjo fazo življenja ali v drugačen družbeni položaj (Gennep 2006: 183–184). To je obred prehoda, v katerem je Arnold van Gennep ločil tri zaporedne faze. Prva faza je ritual ločevanja, med katerim se posameznik ali skupina izključi iz dotedanega statusa: mesta v družbeni strukturi, sestavi kulturnih razmer. Druga faza obsega prehodno obdobje, ki ga imenujemo liminalna ali obrobna faza. »Liminalna bitja ne prebivajo ne tu ne tam. Nahajajo se med nasprotjema, ki ju določa in ureja pravo, običaj, konvencija in ceremonial. [...] Liminalnost je pogosto primerjana s smrtjo, bivanjem v maternici, nevidnostjo ...« (Turner 2010: 115–116). Po liminalni fazi nastopi faza ponovnega združevanja ob upoštevanju nastalih sprememb. To je vrnitev v stabilno stanje z novo opredeljenimi pravicami in dolžnostmi.

Kot vemo, je Joseph Campbell, ko je predstavil shemo odprave arhetipskega junaka, postavil tezo, da mite s celega sveta povezuje ista struktura. To sestavljajo tri faze: odhod junaka iz običajnega v nenavadni svet, v katerem obstajajo neznane sile; faza iniciacije, ki jo je treba prestati samostojno ali ob pomoči, in vrnitev. Dar, ki ga junak prinese z odprave, lahko reši svet (Campbell 2013: 32–33).

V doslej obravnavanih sekvencah *Svatbe* opazimo prisotnost dveh faz zgoraj opisane mitično-iniciacijske strukture. Odhod udeležencev svatbe iz mesta, prikazan v uvodu filma, je faza ločevanja. Noč v kmečki hiši v Bronowicach je liminalna faza, med katero se izbrani gostje soočijo z nezavednimi vsebinami, stopijo v stik z duhovi mrtvih, Gospodarja pa obišče pomočnik, ki ga preizkuša, da mu nalogo in hkrati ponudi pomoč, potrebno za njeno izvedbo. V skladu s Campbellovim monomitom je s tem zaključena faza ločevanja in nastopi faza iniciacijskih preizkusov.

Pijan Gospodar ni zmožen opraviti naloge, ki mu jo je dal pomočnik, zato jo preda Janku. Na začetku se zdi, da se bo poslanstvo končalo uspešno. Ko se Janko odpravlja na pot, se svita, vlada tišina, megla se dviguje in skozi preseva svetloba vzhajajočega sonca. Belina svetlobe lahko postane barva začetka novega življenja, barva fizične in duhovne čistosti, ali pa se spremeni v barvo, ki simbolizira smrt in žalovanje (Libera 1987: 121–122).

Janko, medtem ko se želi izogniti srečanju z obmejnimi patroljami – iniciacijskimi varuhi praga –, izgubi zlati rog. Poskus se konča z neuspehom. Postopek iniciacije ne bo dokončan. V filmu se namesto faze vrnitve in ponovne združitve pojavi sekvenca nemoči, nezmožnosti delovanja.

Dramaturgija barv

Belina je zadnja barva v avtorski barvni partituri filma, ki jo je predlagal Witold Sobociński. Barve posameznih sob: sivo, vijolično, modro in rumeno sta si scenograf Tadeusz Wybult in direktor fotografije za potrebe *Svatbe* izposodila iz barvne palete slikarskih del Stanisława Wyspiańskiego. Barva, ki v posameznih trenutkih filma pride v ospredje, je tesno povezana z dramaturško linijo.

V filmski *Svatbi*, podobno kot na slikah Wyspiańskiego, ni temnih ali sivih senc. Bronowiška noč na obraze svojih gostov meče modre sence (slika 14). Simbolika te barve omogoča, da opazimo njihovo povezanost s smrtjo (Gross 1990: 143). Modre sence naznanjajo, da odvijajoči se dogodki presegajo meje resničnega.

Witold Sobociński v posameznih kadrih vseskozi ohranja nasprotje toplih in hladnih barv. Gre za unikaten primer takšne uporabe barvnih luči v celotnem filmu. Barvna paleta, ki je nastala na ta način, omogoča, da v snemalčevem delu opazimo kreativno navezavo na barvni sestav slike *Začarani krog* – »vho-da v začarani ples« (Skwarczyńska 1970: 115) – ene dveh, poleg *Melanholije*, slik Jacka Malczewskega, ključnih za nastanek drame Wyspiańskiego. Je hkrati barvna ponazoritev polariziranih odnosov med ljudmi, ki so v svatbenem prostoru.

V prvi sekvenci filma Witold Sobociński s pomočjo barv prikazuje enotnost ljudi in prostora v njihovem čustvenem in plesnem ritmu: »obvladuje paleto možnih odtenkov, spreminja njihov obseg in intenzivnost, uvaja premore, ustvarja svojevrsten ritem svetlosti in teme, popolne palete barv in enobarvnosti, včasih pa tudi brezbarvnosti« (Czyżewski 2005: 25–26).

Jerzy Wójcik je v knjigi *Labirint svetlobe (Labirynt Światła)* interpretiral prisotnost barv v *Svatbi*:

Svatba se začne z rdečo nočjo, z bleskom, ki se razliva z neizmerno, rastočo intenzivnostjo in se ustavi pri rdečini. Ni nič drugega kot odsev v oknih, pomnožen z nadarjenostjo Witolda Sobocińskiego. Vse to je v suspenzu in traja. Z zvokom vstopimo v notranjost, v dogajanje. Takrat se zgodi nekaj nenavadnega. Pojavi se vir vsega, kar je energija: v notranjosti hiše, v med sabo različnih, odlično prikazanih sobah in v plesu. Gre za to, da svetloba iz notranjosti, svetloba iz te kmečke hiše razsvetli noč. [...] Svetloba še razširja od znotraj, nato pa se zgodi krasen preobrat. Ob svitu je dnevna svetloba energija, ki pride v hišo. Ta hladna, drugače usmerjena svetloba, pride v hišo in ljudi najde v pozah, v situacijah, ki so izrazite in razumljive, ker je svetloba prav takšna. Svetloba je vstopila v hišo in ustavila vse dogajanje. (Wójcik 2006: 128.)

Slepeča belina, ki se po halucinogeni noči pojavi v notranjosti hiše in ki lahko zaradi sinestezije pri gledalcu povzroči občutek hladu, prihaja od zunaj, nevtralizira in izpodriva barvo. Pri tem ji pomaga belina, ki je že znotraj. Namesto rdečih kmečkih suknj zdej vidimo bele. Gospodje iz mesta so sneli suknjiče, so v belih srajcah. S svetlobo presvetljeni, nemočni liki postanejo neresnični, izgledajo kot začarani (slika 15).

Interpretacijo prisotnosti svetlobe v zaključnem delu filma je ponudil tudi Witold Sobociński:

Ta film rahlo lebdi nad zemljo, liki so, kot da ne bi čutili gravitacije, v nekem trenutku začnejo videti, kar mislijo, kar se jim zdi. Zaporedje videnj predstavlja vrhunec svatbe, po katerem se vsi potopijo v neko razmišljanje. Ko napoči svit, se pojavi mogočen kontrast, povezan s prisotnostjo beline.

Ob svitanju močna bela svetloba pride v notranjost, je silovito zanikanje prejšnje barvne palete filma, uniči sanje in hkrati povzroči, da svatbene goste še močnejše peče vest. Omeji fizično in psihično aktivnost predstavnikov inteligence, ki so se zabavali na svatbi. Pojavi se šibkost Poljakov, vse zajame nemoč. Okna so presvetljena z velikim pramenom svetlobe. Ta ustvari hladno vzdušje streznitve. Rdečina ponikne v jeklenastih odtenkih sivine. Nastane slika nadrešnične nemoči, prisotne v duševnosti inteligence.

Svatje so osupli od veličine nerealistične svetlobe, ki prodira skozi okno, zgroženi, da nekdo prihaja, prepričani, da se bo nekaj zgodilo. Takrat se pojavi poanta *Svatbe*, izražena s filmskimi sredstvi: prikažejo se blodne podobe kmečke vstaje, ki jih v drami Wyspiańskega ni. Vizija vstaje je skoraj brezbarvna. Kmetje v belih suknjah gredo po snegu, vidni so samo prapori in kose. Ko v hišo priteče Janko in kliče, da je treba oditi v boj, liki otrpnejo kot začarani, se ne premikajo, so presvetljeni s svetlobo, brez moči za življenje. Nezmožnost delovanja je v nasprotju s prejšnjo prisotnostjo barve, ki izgine v megli in človeški nemoči. Življenje zamre, kot da bi nekdo upihnil svečo.³⁵

Barve v filmu skrivajo v sebi še eno možnost interpretacije. Po mnenju Zbigniewa Libere miti, pravljice in uganke iz slovanske kulture omogočajo, da v ljudskem pogledu na svet razberemo hierarhijo barv, povezanih z nastankom sveta, rojevanjem življenja in kulture. Belina v teh pripovedih predstavlja Boga, temna modrina prvoten kaos, rumena barva pa je povezana s kamnom, iz katerega so nastali nebo, sonce in mesec. Poleg tega se pojavi še rdečina, ki je barva ognja (Libera 1987: 132). Vse te barve so prisotne v *Svatbi*. V filmu se pojavijo v obratnem vrstnem redu, značilnem za iniciacijski prehod skozi smrt in ponovno rojstvo. To je prava, »mandalična« simbolika barv.

35 Navajam na podlagi pogovora z Witoldom Sobocińskim 21. septembra 2017.

Metamorfoza plesa

Ljudje ostanejo negibni, toda ples se nadaljuje. Plešoča kamera, ki prikaže otrple junake, nadomesti plešoče ljudi. To je začarani ples. Kamera s pomočjo gibanja prikaže podobo ljudi, ki v zadnjem prizoru filma brezvoljno plešejo pred kmečko hišo (slika 16), v zaprtem krogu, ki ga ne bodo mogli več zapustiti. Gre za dopolnitev podobe začaranega plesa, ki se v filmu začne že veliko prej.

V filmski podobi *Svatbe* so prisotni elementi, ki v film vnašajo skrivnostnost. To sta megla okrog kmečke hiše in dim v njeni notranjosti. To je tudi nediegetičen basovski zvok, ki ga slišimo v več prizorih. Kakšno vlogo opravljajo?

Stalno prisotnost megle in dima lahko poskusimo pojasniti z izvedbenimi razlogi. Zaradi megle je bilo prostor okrog kmečke hiše v vsakem trenutku mogoče snemati v obsegu 360 stopinj, dim v sobah pa razredči barve, jih naredi bolj prefinjene in pastelne. Za razlago prisotnosti megle in dima ter vznemirljivih, nizkih zvokov lahko uporabimo tudi z ikonopisno umetnostjo povezan pojem asista. To je eterična patina iz tankih, zlatih črtic (Trubieckoj 1979: 67), katere namen je izraziti tisto, česar ni možno izraziti z barvo. Funkcijo asista lahko pojasnimo na zgledu slikarske podobe magneta. Jeklo magneta lahko upodobimo z barvo. Nevidno energijo magnetnega polja pa lahko na sliki označimo abstraktno prav z asistom (Florenski 1981: 131), ki naznanja prisotnost nevidnega.

V filmski *Svatbi* bela megla in bel dim z obrobja vidnega in materialnega prinašata informacijo o začaranem plesu, ki se v zadnji sekvenci utelesi v intenzivnosti beline. V filmu je začarani ples prisoten vse od začetka kot skrito obličje svatbenega plesa.

Prevedel Adam Sewastianowicz,
uredila Lidija Rezoničnik

Slikovno gradivo

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



Slika 12



Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



Bibliografija

Viri

WYSPIAŃSKI, Stanisław, 2006: *Svatba: drama v treh dejanjih*. Prev. Katarina Šalamun Biedrzycka. Ljubljana: Društvo 2000.

Literatura

BELLANTONI, Patti, 2010: *Jeśli to fiolet, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*. Prev. Monika Dańczyszyn. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.

CAMPBELL, Joseph, 2013: *Bohater o tysiącu twarzy*. Prev. Andrzej Jankowski. Kraków: Nomos.

CZYŻEWSKI, Stefan, 2005: Wesele. *Film & Tv Kamera* 4. 25–26.

DIPONT, Małgorzata, 1971: Dzień „Wesela”. *Życie Warszawy* 307. 8.

DOBROWOLSKI, Jacek, 2011: Symbolika wierzby jako drzewa życia i śmierci w Polsce w kontekście kultur Europy, Azji i Śródziemnomorza. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 2–3. 259–274.

FLORENSKI, Paweł, 1981: *Ikonostas i inne szkice*. Prev. Zbigniew Podgórzec. Warszawa: instytut Wydawniczy „Pax”.

GENNEP, Arnold van, 2006: *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*. Prev. Beata Biały. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.

GROCHOWSKI, Piotr, 2009: *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i pieśniach*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.

GROSS, Rudolf, 1990: *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*. Prev. Anna Porębska. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

JUNG, Carl Gustav, 1970: *Psychologia a religia*. Prev. Jerzy Prokopiuk. Warszawa: Książka i Wiedza.

JUNG, Carl Gustav, 1993: *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*. Prev. Magnus Starski. Poznań: Brama.

JUSZCZAK, Wiesław, 1973: Splot symboliczny. O „Weselu” Andrzeja Wajdy. *Teksty* 5. 144–147.

JUSZCZAK, Wiesław, 2009: *Wędrowka do źródeł*. Gdańsk: Słowo, obraz/terytoria.

KALMUS, Marek, 1987: O sztuce buddyzmu tybetańskiego. SIERADZAN, Jacek (ur.): *Buddyzm*. Kraków: Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego.

KAŁUŻYŃSKI, Zygmunt, 1973: „Wesele” czekało na kino. *Polityka* 3. 9.

KANDYNSKI, Wassily, 1996: *O duchowości w sztuce*. Prev. Stanisław Fijałkowski. Łódź: Państwowa Galeria Sztuki.

KIJOWSKI, Andrzej, 1971: Czekał na „Wesele”. *Film* 28–29. 10.

- KOPALINSKI, Władysław, 1990: *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KRYSZCZYŃSKI, Tomasz, 1997: Trójca, czwórca, mandala w ujęciu Karola Gustawa Junga. *ALBO albo. Problemy psychologii i kultury* 1–2. 33.
- KRZAK, Zygmunt, 1998: Mandala w pradziejach. *ALBO albo. Problemy psychologii i kultury* 1. 9.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2012: „Wesele” Andrzeja Wajdy jako mandala. *Kwartalnik Filmowy* 79. 6–21.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- LEEuw, Gerardus van der, 1978: Czy w niebie tańczą? Prev. A. Wojtaś. *Literatura na Świecie* 5. 337–340.
- LIBERA, Zbigniew, 1987: Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich. *Etnografia Polska* 1. 120–133.
- LURKER, Manfred, 1994: *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*. Prev. Ryszard Wojnakowski. Kraków: Znak.
- MAKOWIECKI, Tadeusz, 1969: *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- MALATYŃSKA, Maria, 1971: Śladami Młodej Polski. *Film* 33. 6.
- MARKOWSKI, Andrzej, 1971: Potrzeba wyobraźni. *Film* 49. 10–11.
- MRUKLIK, Barbara, 1973: Wesele. Biblioteczka analiz filmowych. *Kino* 4. V.
- OLEŃDZKI, Jacek, 1994: Filodzoön. Ciesząca się życiem albo Ogławianie. *Kultura wierzy. Konteksty. Polska Sztuka Ludowa* 3–4. 90–99.
- PROPP, Władimir, 2003: *Historyczne korzenie bajki magicznej*. Prev. Jacek Chmielewski. Warszawa: KR.
- PROPP, Władimir, 2011: *Morfologia bajki magicznej*. Prev. Paweł Rojek. Kraków: Nomos.
- SIKORA, Katarzyna, 2006: *Mandala według Carla Gustawa Junga*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- SKWARCZYŃSKA, Stefania, 1970: *Wokół teatru i literatury*. Warszawa: Wydawnictwo „Pax”.
- TRUBIECKOJ, Eugeniusz, 1979: Dwa światy ikony staroruskiej. Prev. Ryszard Przybylski. *Znak* 295–296. 65–75.
- TUCCI, Giuseppe, 2002: *Mandala*. Prev. Ireneusz Kania. Kraków: Znak.
- TURNER, Victor, 2010: *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*. Prev. Ewa Durak. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- VOGLER, Christopher, 2010: *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*. Prev. Karolina Kosińska. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec.
- WAJDA, Andrzej, 2013: *Kino i reszta świata. Autobiografia*. Kraków: Wydawnictwo Znak.
- WĘGRZYŃIAK, Rafał, 2001: *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*. Kraków: Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie.
- WÓJCIK, Jerzy, 2006: *Labirynt światła*. Warszawa: Canonia.

Filmowa mandala. Wesele Andrzeja Wajdy

STRESZCZENIE

Rozdział zawiera analizę i interpretację filmu *Wesele* Andrzeja Wajdy jako filmowej mandali, rozumianej jako wizualizacja stanu psychicznego bohaterów, całościowy obraz treści świadomych i nieświadomych pojawiający się w procesie poszukiwania wewnętrznej osobistej i narodowej jedności. Autor przywołuje koncepcję mandali wg C. G. Junga jako ideogramu wyrażającego treści psychiczne w aktualnym momencie rozwoju stanu wewnętrznego człowieka.

Antropologiczna analiza przestrzeni miejsca akcji przedstawia wiejską chatę wraz z analizą kolorystyczną jej wnętrza oraz omawia usytuowanie chaty w zamglonej przestrzeni jako charakterystyczny dla mandali czworokąt wpisany w koło.

Została omówiona triadyczna, fraktalna struktura filmu obejmująca podział na sekwencje oraz ich charakterystyka barwna i rytmiczna. Przedstawiono analizę poszczególnych scen rozmów i wizji oraz metamorfozę postaci znajdującą wyraz w przemianach czasu i przestrzeni, a także sposób wyrażenia procesu zmian za pośrednictwem filmowych środków wyrazu, ze szczególnym uwzględnieniem elementów sztuki operatorskiej.

Autor omawia obecne w filmie struktury mityczno-inicjacyjne, obecność struktury rytuału przejścia zgodnie z teorią van Gennepa, występowanie elementów wyprawy bohatera w ujęciu Campbella i bajki magicznej według badań Proppa. Analizie zostają poddane funkcje wybranych postaci pełnione w czasie przedstawionego w filmie obrzędu przejścia.

Poddano analizie, na przykładzie wybranych scen, jedność warstwy wizualnej i audialnej w obrazie filmowym. Omówiona została metamorfoza tańca w kolejnych sekwencjach filmu. Przedstawione zostały obrazowe nawiązania do malarstwa Stanisława Wyspiańskiego i Jacka Malczewskiego. Została omówiona kolorystyka filmu, swoista dramaturgia barw i znaczenie wkładu artystycznego operatora Witolda Sobocińskiego dla wymowy całości dzieła.

Autor przedstawia symboliczne znaczenie kolorów odwołujące się do semantyki barw w polskiej kulturze ludowej i ich powiązanie z symboliką mandali oraz metamorfozą postaci.

Została zastosowana autorska metoda analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego, ze szczególnym zwróceniem uwagi na budujące znaczenia zintegrowanie wszystkich elementów współtworzących obraz filmowy.

A Film Mandala. *The Wedding* by Andrzej Wajda

ABSTRACT

The present analysis and interpretation of Andrzej Wajda's film *The Wedding* centres around the idea of a film mandala, understood as the visualisation of the mental state of the protagonist, a comprehensive image of conscious and subconscious content appearing in the search for internal personal and national unity. The author recalls the concept of a mandala as developed by C. G. Jung, who saw it as an ideogram expressing the content of the mental state in the current stage of the development of the inner man.

Anthropological analysis of the location concerns the village house and the interpretation of its interior colours. It also highlights the placement of the house in a foggy area as the quadrilateral inscribed in a circle, which is typical of a mandala.

The analysis discusses the fractal triadic structure of the film, which includes its sequences and the colour and rhythm characteristics of each sequence. The study also analyses individual conversations and visions, as well as the metamorphosis of the character expressed via the changes of time and space, along with the manner of showing these changes using cinematic means of expression, with particular regard to the camera operator's art.

The author investigates mythical-initiation structures, the rite of passage according to van Gennep, elements of the hero's quest developed by Campbell, and the magical tale in Propp's paradigm. The functions of selected characters during the presented rite of passage are also analysed.

There is a closer examination of the visual and audio unity of the cinematic image based on the example of selected scenes, and the metamorphosis of dancing in subsequent film sequences is discussed. The author presents the visual references to paintings by Stanisław Wyspiański and Jacek Malczewski. The analysis also outlines the film's colour palette, its unique drama of colours and the role of the artistic input of cameraman Witold Sobociński in conveying the overall message of the work.

The symbolic meaning of colours is explained with reference to the colour semantics within Polish folk culture and their relation to the symbolic meaning of the mandala and character metamorphosis.

The entire chapter employs an original method of anthropological and morphological analysis of a motion picture, with particular attention to the meaning-building integration of all elements of the cinematic image.

MATI IVANA ANGELSKA

Lidija Rezoničnik

METAFORA ZŁA

MATI IVANA ANGELSKA JAROSŁAWA IWASZKIEWICZA

Seweryn Kuśmierczyk

ZABLODELI POTNIKI

MATI IVANA ANGELSKA JERZYJA KAWALEROWICZA

Lidija Rezoničnik

Metafora zla -

Mati Ivana Angelska Jarosława Iwaszkiewicza

Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980) je novelo *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniołów*) napisal med drugo svetovno vojno, v letih 1942 in 1943, in jo prvič javno prebral na enem izmed tajnih literarnih večerov. Čeprav je bil v tem obdobju že uveljavljen avtor – po študiju prava in muzikologije v Kijevu se je preselil v Varšavo, kjer se je v medvojnem dvajsetletju aktivno vključil v tamkajšnje literarno življenje kot član literarne skupine Skamander,¹ med drugo svetovno vojno pa sta z ženo Anno Iwaszkiewicz na svojem posestvu Stawisko v bližini Varšave ohranjala kulturno življenje in

1 Pesniško literarno skupino Skamander so poleg Iwaszkiewicza sestavljali pesniki Jan Lechoń (1899–1956), Antoni Słonimski (1895–1976), Julian Tuwim (1894–1953) in Kazimierz Wierzyński (1894–1969), skupina je delovala od leta 1919 do konca tridesetih let. Avtorji so sprva objavljali v časopisu *Pro Arte et Studio*, kasneje preimenovanem v *Pro Arte* (1916–1919), nato so izdajali lasten literarni časopis *Skamander* (1920–1928, 1936–1939) in objavljali v tedniku *Wiadomości Literackie* (1924–1939). V varšavski kavarni Pod Picadorem so organizirali literarna srečanja. Medtem ko so sočasne avantgardne pesniške skupine, ki so se po prvi svetovni vojni izoblikovale v večjih poljskih mestih (npr. krakovska avantgarda, futuristi), razglašale smernice svojega umetniškega ustvarjanja v manifestih, so bili skamandrovci zavestno brez uradnega literarnega programa. V nasprotju s poezijo *mlade Poljske*, ki je bila usmerjena k larpurlartizmu, in pesniškimi eksperimenti avantgardnih skupin se je poetika skamandrovcev zavzemala za povezavo poezije z vsakdanjim življenjem, preprostim človekom in naravo, za razumljiv jezik in razbijanje kulta pesnika kot izjemne osebnosti, ki je nad množico povprečnežev. Vitalizem in komunikativnost sta njihovi poeziji prinesla dolgoročno priljubljenost.

ponujala zatočišče umetnikom² – poslušalcev z besedilom ni pretirano navdušil. V času nemške okupacije Poljske in priprav na varšavsko vstajo, ki se je začela leto kasneje (1944), je publika od literarnih besedil pričakovala določeno mero angažiranosti. Iwaszkiewiczzeva novela pa dogajanja ne umešča v obdobje druge svetovne vojne in zla ne prikazuje kot imanentne lastnosti tujega oziroma okupatorja, temveč tematiko obravnava z zgodovinske razdalje ter s filozofskega in antropološkega vidika (Graf 1999: 93–94).

V knjižni obliki je novela izšla v zbirki *Nova ljubezen* (*Nowa miłość*) leta 1946, v času ko so v poljski književnosti prevladovala refleksije končane vojne (Tadeusz Borowski, Zofia Nałkowska, Jerzy Andrzejewski itd.), zaradi česar je ponovno predstavljala svojevrsten odklon in spodbudila poskuse interpretacij v smislu posrednega odziva na vojne dogodke. Iwaszkiewicz z odmikom k zgodovinski tematiki (poleg *Matere Ivane Angelske* je prav tako med vojno napisal novelo *Bitka na ravnini Sedgemoor/Bitwa na równinie Sedgemoor*, kjer se snov navezuje na bitko iz 17. stol. v Angliji)³ obravnava problematiko človeške zavesti in morale, ki sta v skrajnih okoliščinah neposredno soočeni z zlom, terorjem in sovraštvom. Zgodovinska tema mu omogoča distanco, s tem pa drugačen pogled in razmislek o smislu in vzrokih človeških reakcij ter dvom v smiselnost nekaterih zgodovinskih dogodkov (Wyka 1968: 223–226; Zaworska 1985: 57–63).

Prva izdaja zbirke *Nova ljubezen* je bila opremljena s citatom Stanisława Ignacyja Witkiewicza – Witkacyja (1885–1939): »Gre za intenzivnost tako v angelstvu kakor v hudičevstvu – in tega manjka naši književnosti«⁴ in avtorjevimi pojasnilom v uvodu:

Dogajanje, ki je deloma opisano v tej pripovedi, se je resda odvilo nekje drugje, pod drugačnim nebom in v drugačnem ozračju. Prenos teh dogodkov v naše obmejne pokrajine je nastopil zgolj zaradi tega, da bi avtorju njihova neobičajnost postala bolj dostopna. [...] V teh drobcih in vrzelih sem našel nekakšen čar. (Witkiewicz v: Melikowski 1997: 47)

2 Tudi po vojni so se srečanja umetnikov, branja, recitali in diskusije v Stawisku nadaljevali. Iwaszkiewicz je od petdesetih let dalje opravljal pomembne funkcije na literarnem področju (od 1953 glavni urednik literarne revije *Twórczość*, od 1959 predsednik Društva poljskih pisateljev), zato je njegova podpora pomenila svojevrstno odskočno desko mladim književnikom. Tudi sam je aktivno literarno ustvarjal vse do svoje smrti: izdal je več pesniških zbirk, pisal je romane in kratko prozo, drame, eseje in razprave ter prevajal.

3 Omenjeni noveli neposredno ne tematizirata vojne, kar pa ne pomeni, da se je Iwaszkiewicz v delih izogibal tematike, povezane z drugo svetovno vojno. Primer sta (v slovenščino prevedeni) noveli *Mlin ob Lutynji* (*Młyn nad Lutynią*) in *Stara opekarna* (*Stara cegielnia*).

4 Prev. L. R.; enako velja za prevode v nadaljevanju.

Loudun in Ludinj: kronotop

Snov za zgodbo je avtor – kot je pojasnil v uvodu prvega natisa – vzel iz rešničnih dogodkov. V uršulinskem samostanu v francoskem mestu Loudun se je leta 1633 med redovnicami pojavilo več primerov obsedenosti. Vzroki za nenavadno obnašanje redovnic so bili različno interpretirani: poleg mnenja, da je redovnice obsedel hudič, so se pojavile razlage o psihološkem ali političnem ozadju. Tamkajšnji duhovnik Urbain Grandier naj bi bil politični in osebni nasprotnik kardinala Richelieuja, obsedenost redovnic pa zaigrana, vse dokler ni prišlo do Grandierjeve obsodbe in smrti na grmadi.⁵ (Graf 1999: 109)

Iwazskiewicz je fabulo prenesel v fiktivno mesto Ludinj v takratni vzhodni obmejni pokrajini Poljske v bližini Smolenska. Oče Jožef Surin, jezuit in eksorcist, je bil poslan v Ludinj z nalogo, da bi iz sester uršulink izgnal demone. Najintenzivneje se je posvetil izganjanju hudičev iz prednice samostana, matere Ivane Angelske. Pri tem je spoznal, da bo prednica ozdravela le, če bo obsedenost prevzel nase: da bi Satanu dokazal, da se mu je popolnoma predal, je Surin s sekiro umoril dva hlapca.

Literarni Ludinj je majhno mesto z uršulinskim samostanom, zgrajenim leta 1611, nahaja se daleč od glavnih cest, obkroženo je z gozdovi, močvirnato in slabo obljudeno, v njem je malo katoliškega prebivalstva. Ulice so blatne in temne, ob njih so vlažne lesene hiše, na ulicah ležijo koze in svinje. To je kraj, kamor si Surin ni želel priti. Medtem ko se zdi, da lokalnih prebivalcev podoba mesta in atmosfera v njem ne motita, pri Surinu vzbujata nelagodje in krepita počutje tujosti. Iz svoje majhne samostanske celice, ki ga je varovala pred zunanjim svetom, je prišel v zakoten kraj, kjer ga na vsakem koraku spremljajo radovedni ljudje in čakajo, kaj se bo zgodilo. V samostanu je lahko obvladoval nepojasnjeno zlo, ki ga je čutil globoko v sebi, v Ludinju pa se je znašel v neznanem, nenaklonjenem okolju. Neprijazna podoba literarnega prostora poleg tekočih dialogov, izpostavljenih motivov, suspenzov in grozljivosti fabule v pripovedi gradi napetost. Očeta Surina v Ludinj pošljejo, ker naj bi bil izkušen izganjalec hudičev. Na pot se odpravi v začetku septembra in v mestu preživi nekaj tednov, v pripovedi strnjenih v ključne dogodke, ki so usodni za njegovo psiho in nadaljnje življenje. Izkaže se, da je tudi on šibek, čustven, niha v razpoloženjih in se boji samote. V kratkih analepsah bralec izve, da je v samostan odšel zelo mlad, da bi nadoknadil praznino ob izgubi matere. Življenje izven

5 Obsedenost redovnic v Loudunu je bila snov tudi za kasnejša dela, npr. roman Aldousa Huxleyja *Demoni iz Louduna*, 1952, dramsko uprizoritev Johna Whitinga *Demoni*, 1960, opero Krzysztofa Pendereckega *Demoni iz Louduna*, 1969, filmsko adaptacijo Kena Russella *Demoni*, 1971.

samostanskih zidov ne pozna dobro, svoje psihološke stiske premaguje s telesnim samokaznovanjem. Bega ga dejstvo, da okrog sebe neprestano vidi zlo, še bolj pa, da zametek zla čuti v sebi. To se pod vplivom dogodkov v Ludinju stopnjuje vse do sklenitve pogodbe s hudičem.⁶

Demoni, človekova narava ali osebne travme?

Surinova zunanja in notranja tragedija predstavlja le krovno fabulativno plast, ki je hkrati ogrodje za moralna, družbena in verska nesoglasja, izpostavljena ali zgolj nakazana v noveli. Verjetno osrednje vprašanje je, kdo ali kaj obseda sestre uršulinke.

V lokalni in širši družbi je sprejeto dejstvo, da jih je obsedel hudič. To razlago, vsaj uradno, potrjuje tudi Cerkev.⁷ Demoni, ki so se polastili sester, povzročajo njihovo nenavadno vedenje: vreščanje, tuljenje, zvijanje teles, plezanje po cerkvi, grozljive poglede ali pohlevno izpolnjevanje ukazov duhovnikov, padanje na tla pred najsvetejšim, lizanje oltarnih stopnic itd. Pri tem prednjači mati Ivana Angelska, prednica samostana, ki trdi, da jo je obsedlo osem demonov. Najbolj grozoviti so prizori med javnim izganjanjem hudičev, ki ga – sicer večinoma neuspešno – izvajajo štirje v samostanu stalno prisotni duhovniki. Ne samo, da so pri eksorcizmi lahko prisotni župljani, na obrede prihajajo ljudje iz daljnih krajev, med njimi pomembneži, celo kraljevič Jakob. Duhovnik Laktancij je namreč prepričan, da »če ljudstvo vidi hudiča – potem bolje veruje v Boga in v Katoliško cerkev« (Iwaszkiewicz 1965: 34).⁸ Za ljudstvo obisk Ludinja pomeni romanje, ki vsebuje posebno predstavo, kot da bi šli na sejem ali v gledališče, le da je predstava strašnejša. Za okoliške krčmarje in trgovce pa dogodek predstavlja zaslužek.

Pri tem se na eni strani postavljajo vprašanja:

- družbene morale (Ima družba tako nizke moralne vrednote, da se ji zdi ogled trpljenja sester sprejemljiv? Kako to, da niso ogorčeni nad

6 Motiv pogodbe s hudičem, ki je znan iz legende o Faustu in mu je sloves utrdil Goethejev *Faust*, podobno kot Iwaszkiewicz preigrava tudi Thomas Mann v romanu *Doktor Faustus* (1947). Obe deli sta bili napisani med drugo svetovno vojno in izšli po njej. Za razliko od Iwaszkiewiczzeve novele, kjer je zlo človeku, naravi in zgodovini imanentno, se pri Mannu človek glede sodelovanja s hudičem svobodno odloči (Melikowski 1997: 54, 55).

7 Nekateri njeni predstavniki so do tega kritični: »Župnik Brim je nekaj časa gledal bolešno namrščeno čelo, kakor bi preudarjal, ali naj pove, kar misli. Končno se je odločil. „Razen če hudičev tam sploh ni!“« (Iwaszkiewicz 1965: 35). Tudi med obiskovalci krčme v Ludinju se pojavljajo nejasne govornice o morebitnih drugih vzrokih obsedenosti.

8 Vsi nadaljnji citati iz novele *Mati Ivana Angelska* v slovenskem jeziku so iz prevoda Franceta Vodnika (Iwaszkiewicz 1965), zato so v nadaljevanju v oklepajih označene samo strani.

neutemeljeno smrtno obsodbo duhovnika Garnca? Kako to, da domačini ob sumu, da je obsedenost le zaigrana, ne ukrepajo?),

- naveličanosti (Ali ljudem za sprostitvev ne zadostuje obisk sejmov, gledaliških ali drugih prireditev in potrebujejo intenzivnejšo predstavo?),
- zaslužkarstva (Se jim služenje na račun obsedenih sester ne zdi problematično?).

Na drugi strani se pojavi problematika:

- moralnosti cerkvenih institucij (Gre pri sestrah res za obsedenost s hudičem ali cerkev nenavadno – zaigrano? – stanje v samostanu izkorišča za pridobivanje vernikov oziroma krepitev njihove vere, svarjenje pred grehi, krepitev patriarhata, prepoznavnosti samostana?),
- sodelovanja cerkvene in posvetne oblasti (Ali je kraljevič Jakob na slovesnost z izganjanjem hudiča prišel, da bi z njegovo udeležbo pritegnili še več obiskovalcev in s tem dali težo dogodku?⁹ Je bil duhovnik Garnec obsojen zaradi domnevnih grehov oziroma čarovništva ali zaradi dejstva, da ni bil vseh kraljici?¹⁰).

Morda pa sester sploh ne obsedajo demoni, temveč je vzrok za obnašanje v njihovih psihičnih stiskah in strahovih, travmah iz otroštva, strogih pravilnih samostanskega življenja, erotičnih hrepenenjih, zlobi ali v napuhu in želji po prepoznavnosti. »Morda pa je to le človekova lastna narava?« (95), kot se sprašuje rabin iz Ludinja.

Surina ob prihodu v Ludinj preseneti način življenja v samostanu: sestre ne živijo v popolni samostanski klavzuri, med njimi poleg duhovnikov živijo še drugi moški (kurjač, organist), ki jim pomagajo in jih ob priložnostih na skrivaj opazujejo. Med drugimi zanje koljejo živali, torej sestre proti Surinovim pričakovanjem jedo meso. Nekdanji mestni duhovnik Urban Garnec naj bi jih v preteklosti obiskoval v sanjah ter jih nagovarjal h grehom, zaradi njega naj bi sestre npr. gole tekale po vrtu. Bolj verjetno pa je, da so si sestre želele erotičnih doživetij s privlačnim duhovnikom in ker jih je zavrnil, so ga obtožile čarovništva.¹¹ Škofovska sodba ga je zato kazno-

9 Izkaže se namreč, da kraljeviča Jakoba dogodek sploh ne zanima, saj celo ob najstrašnejših prizorih eksorcizmov v cerkvi zeha. Vprašanje je, ali je tako naveličan raznolikih predstav, da ga niti takšen dogodek ne pretrese, ali pa je morda vzrok v tem, da je obsedenost le zaigrana, s čimer je kraljevič morda seznanjen. V resnici naj bi v Ludinj prišel zaradi finančnih poslov z Judi.

10 »[K]raljici ta pes ni bil vseh, ker je preveč lajal« (52).

11 Duhovnik Brim: »[M]islam, da se je tem sestram prav močno hotelo, da bi Garnec prihajal k njim in da so jim samo te njihove želje tako stopile v glavo« (33). Ob tem Surin tudi izve, da Garnec »ni bil ravno svetnik«, saj je kršil celibat in imel z dekletom iz mesta dva otroka.

vala s sežigom na grmadi in najverjetneje je bil tudi ta obred svojevrstna predstava za ljudi.¹²

Edina v samostanu, ki ne kaže znakov obsedenosti, je sestra Margareta a Cruce. Ona je tudi edina, za katero je znano, da občasno krši samostansko klavzuro s tem, da se izmuzne iz samostana in odhiti v krčmo na klepet s krčmarico, pa tudi z gosti in »nemara ravno zaradi tega sestra Margareta ni iskala drugih sprememb, ni imela videnj, ni imela splošno pozornost vzbujajočih prigod« (49). Ali ostale sestre ne zmorejo več življenja po strogih samostanskih pravilih in se njihova psihična stiska kaže v t. i. obsedenosti? Mati Ivana Angelska namreč prosi Surina: »Saj me moraš vendar ti rešiti iz brezna te osamelosti ... v katerega me je pahnil Bog ...« (44) Ali pa redovnice z obsedenostjo zgolj opravičujejo svoje grehe in poželenja? Zlasti moški literarni liki jih vidijo skozi stereotip po naravi grešne ženske, ki je izvir zlega (duhovnik Brim) in ji je usoda namenila trpljenje (rabin).

Več literarnim likom so skupne travme iz otroštva. Zlasti Surin se v najtežjih trenutkih zateka k spominom na otroška leta. Oče ga je kot otroka pretepal, vendar je zavetje našel pri materi. Njegova travma se je začela pri trinajstih letih, ko ga je ovdovela mati zapustila in odšla v karmeličanski samostan. Prednica Ivana Angelska, hči bogataša iz okolice Smolenska, je grbasta. Zaradi telesne hibe ni mogla izpolniti očetove vizije idealne hčerke, nato pa žene in matere, kar je bil najverjetneje vzrok, da je morala oditi v samostan. O stiskah in strahovih deklet pripoveduje tudi pesem sestre Margarete: »Preljuba moja mati, / jaz pa nunica bom! / Ker nečem zamož iti / s prvim, ki ga do bom! // Mož bi z betom / gonil me kar naprej, / da me revo pobil bi ... / Raje sem nunica!« (55).

Prednico Ivano Angelsko vodi tudi močna želja po prepoznavnosti. Želi si postati svetnica, vendar se zaveda, da je to zanjo nedosegljivo. Njen strah, da bi postala samo ena izmed z dolgočasenih nun, je tako velik, da se preda hudičem oziroma hlini obsedenost in v tem najde svojo slavo. Pri tem je ponosna na dejstvo, da je prav njo obsedlo največ demonov in je izmed vseh redovnic v samostanu najbolj prepoznavna, in ji ni mar, da je bil zaradi nje po krivem obtožen duhovnik Garnec in sta njegova otroka postala siroti ter da bo pogubila tudi Surina.

12 »A cvilil je ko prašič.«; »Obleka sama najprej zgori in človek ostane nag,» je stvarno pojasnil Odrin.« (23) Podobno tudi prihod Surina v Ludinj za ljudi predstavlja novo atrakcijo – duhovnik Brim Surinu: »Zavoljo tebe, oče, je tak naval.« (38)

Rabin, judovska skupnost

Novela poleg tragike individualnih literarnih likov nakaže problematiko sobivanja poljske in judovske skupnosti. Judje in katoliki se v Ludinju med sabo ne družijo, čeprav imajo podobne skrbi – pri obojih se pojavljajo primeri obsedenosti. Za izganjanje hudičev pri judih skrbi rabin Reb Iše. Obupani oče Surin po neuspelih eksorcizmih prestopi mejo med obema skupnostma in se odpravi k rabinu na pogovor o demonih. Pogovor je poln napetosti, čeprav tako rabina kot duhovnika družijo vprašanje o stvarjenju sveta in smislu trpljenja: »A če je svet ustvaril Bog, zakaj je potem na njem toliko zla? Smrt, bolezni in vojske? Zakaj preganja nas, Žide? [...] Zakaj pobijajo naše sinove, onečaščajo naše hčere?« (97)

Poskus sodelovanja obeh skupnosti se izkaže za neuspešnega. Rabin je ogorčen, da se duhovnik zateka k njemu po nasvet potem, ko sam ne vidi več izhoda, medtem ko se ga je prej izogibal, ter da od njega pričakuje takojšnjo in brezpogojno pomoč. Surinovo načeto psiho pa srečanje dokončno uniči, duhovnik spozna, da so se ga demoni polastili ravno po obisku rabina.¹³ Ob tem mu v ušesih odzvanja rabinova izjava »Jaz sem ti – ti si jaz!« (100), ki ostaja nepojasnjena.

Notranja forma

Po notranji formi je novela zasnovana zrcalno, povezujejo jo ponavljajoči se motivi. Začne in konča se v gostilni Ciganke Evdokije na poti v oziroma iz Ludinja. Tako v ludinjski kot v Cigankini krčmi se zabava prekine, ko v gostilno vstopi Surin. V veži Cigankine gostilne se Surin skorajda spotakne ob sekiro in to sekiro po nekaj tednih, ko se vrača iz Ludinja, vzame z istega mesta. Tu prvič sreča popotnika Volodkoviča, ki ga spremlja v mesto, kjer ga ves čas opazuje iz ozadja, po neuspeli misiji v samostanu pa se mu Volodkovič zopet pridruži na poti iz mesta.

Motiv sekire je poudarjen še nekajkrat: samostanski kurjač razlaga Surinu, da je njegova naloga sekanje drv, Surin se spominja mladosti in družinskega hlapca Nikite, ki ga je pobesneli kmet pobil s sekiro. Hlapca Kazik in Jurij se po prihodu v Ludinj pred spanjem pogovarjata o obstoju hudiča in o Jurijevih strahovih, da ga bo obsedel hudič in bo v takšnem stanju s sekiro ubil osovražene očeta.

13 Volodkovič, medtem ko se s Surinom vzpenjata v rabinove prostore, pomenljivo pripomni: »Kakšne nesramne stopnice pa so to! Saj menda drže v pekel!« (93)

Podobno so ponovljeni tudi drugi ključni motivi: med pogovorom hlapcev v ozadju zvonijo zvonovi, za katere Kazik razloži, da po ukazu škofa v Ludinju zvonijo za zablodele popotnike v gozdu kot svarilo pred volkovi. Pogovor o hudiču, obsedenosti, Jurijevem očetu in zvonjenju za zablodele popotnike se ponovi v hlevu krčme, pred smrtjo hlapcev. Motiv gozda in volkov se pojavi še nekajkrat: duhovnik Brim pretresenemu Surinu po neuspelem izganjanju hudiča svetuje, naj se sprehodi po gozdu, Surin opazuje otroško igro »lov in strašenje volkov«,¹⁴ ki je ne razume. Ko se nameni v gozd, pa na poti sreča Kazika, ki ga posvari pred »volkom« Volodkovičem.

Odprtost literarnih likov

Ob branju se pojavi vprašanje, kdo je Vincencij Volodkovič. Sam se predstavlja kot reven plemič, ki potuje iz kraja v kraj, saj težko zdrži na svojem posestvu. Vendar lik Volodkoviča ostaja nejasen. Njegov zunanji izgled je nenavaden (majhen, podoben hrčku, škrbasti zobje, vijoličaste dlesni, velike črne oči, črn jastrebji prst itd.), obnašanje pa vsiljivo. Odkar v krčmi Ciganke spozna Surina, nenehno kroži okrog njega in ga izprašuje. Ko Surin pred njim naredi znamenje križa, prestrašen odskoči. V Ludinju se zanima za vse govorce, zlasti tiste o grehih in prešuštvovanjih, sestro Magdaleno spodbuja k pitju, druženju z moškimi in ji pomaga pri pobegu iz samostana. Surina že v Cigankini gostilni opozori na sekiro, ko se v temi spotakne obnjo. Poleg tega je ravno Volodkovič tisti, ki pelje Surina k rabinu na pogovor, po katerem se jezuita dokončno polasti Satan. Je Volodkovič res samo vsiljiv plemič? Je morda pomočnik hudiča, ki Surina vodi v past? Ali je celo hudič v človeški podobi?

Kaj se je v resnici zgodilo z očetom Surinom v Ludinju? Ali se je zaljubil v mater Ivano Angelsko in zaradi storjenega greha postal obseden? Kaj se je med eksorcizmi na podstrešju dogajalo med njima? Je hlapca ubil samo zato, da bi hudiču dokazal, da se mu je zares in v celoti predal? Zakaj si Surin za žrtvi izbere ravno hlapca Kazika in Jurija, ki sta eni redkih oseb, do katerih med obiskom Ludinja začuti naklonjenost. Ali samo zato, ker sta brez greha in bosta – kot je bil prepričan – v vsakem primeru prišla v nebesa? Ali so morda vzroki za Surinovo obsedenost v njegovih travmah in strahovih in so dogodki v Ludinju samo spodbudili duševno krizo? Rabin je ob pogovoru s Surinom pripomnil: »Toda vse zlo, ki ga človek dela, ne razloži zla, ki

14 Otroka si v igri predstavljata volkove, ki jih Kristinca straši, medtem ko gre njen brat Aleksej na namišljen lov.

človeka muči.« (97) Kot je Surin izvedel po storjenem zločinu, so se demoni vrnili k prednici in jo ponovno obsedli. Njegova žrtev je bila zaman.

Metafora zla

Mati Ivana Angelska je šele nekaj let po Surinovem odhodu ozdravela in nato do smrti vodila samostan, sestra Margareta a Cruce se je po begu in aferi z gospodom Hroščevskim vrnila v Ludinj in postala ena najpobožnejših in najbolj delavnih nun. Hlapca Kazika in Jurija so pokopali, očeta Surina pa je provincial najverjetneje odpeljal nazaj v samostansko celico.

Tragični zunanji dogodki v Ludinju so se bolj ali manj uspešno razpletli oziroma potihnili, nerazrešeno pa je ostalo vprašanje notranjih stisk in trpljenja literarnih likov, vprašanje o možnosti odločanja posameznika o lastnem življenju ter moralna, družbena in filozofska vprašanja, ki jih odpira novela. Iwazskiewicz je v njej prikazal različne teološke in filozofske poglede na ontologijo zla. Zlo obstaja kot magična sila, uresničena v hudiču ali demonih, in je nasprotje Boga. Hudič se polasti šibkih in grešnih posameznikov ter preko njih širi svojo moč. Zlo je lahko nasprotje dobrega ali pa je človeku prirojeno, njegov razvoj je odvisen od posameznika ter od družbenih, političnih in ideoloških razmer, ki vplivajo nanj. Lahko je odraz šibkosti in rezultat manipulacije, ker pa ima človek svobodno voljo, je mogoča tudi zavestna odločitev za sprejem ali odklonitev zla. (Graf 1999: 95) Poleg tega novela izpostavlja problematiko sprejemanja zla, družbeno pasivnost in toleriranje zla kot dela oziroma popestritve vsakdanjika, za boj z zlom pa nakazuje več možnosti: trdno vero in teološko znanje, vztrajnost, dobroto, ljubezen ali pa moralno odločitev.

Novela *Mati Ivana Angelska* kot metafora zla, ki se skriva v človeških dušah in v zgodovini človeštva (Melikowski 1997: 55), odpira vprašanja in spodbuja razmislek, ne ponuja pa poenostavljenih ali dokončnih odgovorov:

Pomen tega odličnega dela vendarle ostaja večplasten, ne da se ga ujeti v neko enotno obliko. Ob vsej umetniški odličnosti je to izkustvo postreženo v malih odmerkih, v obliki pred dokončno kristalizacijo. Končna odločitev je tako prepuščena bralcu, vendar dvomim, da jo bo uspel razvozlati. (Wyka 1968: 233, 234)

Iwaszkiewiczzeva besedila v slovenskem prevodu

Mati Ivana Angelska je v slovenščini izšla leta 1965. Prevajalec France Vodnik je o noveli zapisal:

Zgodba, iz katere bi bil romantični pisatelj preteklega stoletja ustvaril napeto fantastično in senzacionalno povest, se pri Iwaszkiewiczzu spremeni v podobo pretresujoče groze in življenjske tragike. V nji se kakor v mnogih njegovih spisih ponavlja misel o tem, da človek, največkrat igra zapletenih čustev in slepega naključja, ne more odločati o svojem življenju. (Iwaszkiewicz 1965: 142)

Prevod ni imel večjega literarno- oziroma prevodnokritiškega odmeva. Ob izidu je bil kratko predstavljen v publicistiki in v glasilu slovenskih založb,¹⁵ kjer zasledimo poudarek, da gre za pripoved o notranji drami človeka, ki je ujet v zunanje forme življenja.

Poleg revijalnih prevodov poezije in proze je v knjižni izdaji leta 1949 izšla Iwaszkiewiczzeva knjižica o Frideriku Chopinu (prevod: Božidar Borko), ki skladatelja predstavlja kot narodnega junaka. France Vodnik je leta 1951 prevedel noveli *Mlin ob Lutynji* in *Stara opekarna*, ki obe obravnavata dobo nemške okupacije. V gledališki sezoni 1957/1958 je bila v SNG Drami v Ljubljani v režiji Bratka Krefta uprizorjena Iwaszkiewiczzeva komedija v treh dejanjih *Poletje v Nohantu/Lato w Nohant* (prevod: France Vodnik), ki prikazuje izsek iz Chopinovega življenja.¹⁶

Antologija sodobne poljske proze *Varujte me, mile zarje* iz leta 1983 vsebuje prevod Iwaszkiewiczzeve pripovedi s konca petdesetih let *Vzlet (Wzlot)*, v kateri avtor uporabi moderno pripovedno tehniko monologa. Glavni lik v samogovoru pretresa svoje življenje in travmatične dogodke v času vojne. Rozka

15 J. H., 1966: Jarosław Iwaszkiewicz: *Mati Ivana Angelska* (Mladinska knjiga, 1965). *Naša žena* 26/2. 55; Anonim., 1965: Jarosław Iwaszkiewicz: *Mati Ivana Angelska*. *Knjiga: glasilo slovenskih založb* 13/12. 310.

16 Uprizoritev je bila na sporedu eno sezono (18 ponovitev) in ni doživela večjega kritiškega priznanja. Vladimir Kralj je v kritiki, objavljeni v reviji *Naša sodobnost* (1958: 477–479), izpostavil težavnost prikaza umetnikovega življenjepisa na odru, zlasti notranjega doživljanja, ki je ključno za njegovo umetniško ustvarjanje, kar delu *Poletje v Nohantu* ni uspelo prikazati. Namesto tega komedija izpostavlja genialnost Chopina, njegov lik prikazuje kot »bizarnega in obžalovanja vrednega ekscentrika«, je melodramatična, izbor glavnih igralcev za slovensko uprizoritev pa je bil po Kraljevem mnenju manj ustrezen, zato je Iwaszkiewiczzevo komedijo in izvedbo SNG Drame označil kot »kulturnozgodovinsko uro na odru z očitnim namenom, z odra popularizirati poljskega narodnega genija Chopina«.

Štefan je v antologiji poljske ljubezenske lirike *Prošnja za srečne otoke*, izdani leta 1999, objavila prevode treh Iwaszkiewiczevih pesmi (*Poletje 1932, XXVI, Poletje 1932, XXVII, Stari pesnik*) v antologiji poljske poezije 1939–1945 *Alarm* (1992) so prav tako objavljeni trije prevodi (*Plejade, Ko vsi viharji minejo in bova spet ..., Ta ton sveta je: smrtna ta tišina ...*), v dvojezični antologiji poljske poezije 20. stoletja *Dotik duha* iz leta 2009 pa prevoda dveh pesmi (*Serenada, Pokazal si mi iz puščav kostanjev ...*).

* * *

Filmske adaptacije Iwaszkiewiczzeve proze

Po mnenju filmske kritike (npr. Werner 1987: 5–35) sta poleg *Matere Ivane Angelske* (1960) Jerzyja Kawalerowicza med najbolj uspelimi filmskimi adaptacijami Iwaszkiewiczevih del filma Andrzeja Wajde *Brezov gaj* (*Brzezina*, 1970) in *Gospodične z Wilka* (*Panny z Wilka*, 1979).¹⁷ Iwaszkiewicz je bil – kot je poudarila Anna Iwaszkiewicz (Wertenstein 1979: 23) – predelavam svojih del v okviru filmskih adaptacij naklonjen, v delo režiserjev se ni vmešaval, temveč je sprejemal različne interpretacije in poustvaritve svojih del. Kritično pa se je odzval na knjižico s scenarijema filmov *Mati Ivana Angelska* in *Vlak* (*Pociąg*), ki jo je Jerzy Kawalerowicz izdal v nemškem jeziku¹⁸ in v kateri ni dovolj jasno navedena informacija, da scenarij *Matere Ivane Angelske* temelji na Iwaszkiewiczevi noveli. Poudaril je, da je sodelovanje med literaturo in filmom (ter drugimi umetnostmi) pomembno, pri čemer je nujno obojestransko spoštovanje in razumevanje (Iwaszkiewicz 2010: 102, 103).

Še preden je bil izdan slovenski prevod Iwaszkiewiczzeve novele, so si lahko gledalci v slovenskih kinematografih ogledali Kawalerowiczevo filmsko adaptacijo. *Mati Ivana Angelska* je bila prvič predvajana 20. oktobra 1961 (dobrih osem mesecev po poljski premieri – 9. februarja 1961) v ljubljanskem kinu

17 Poleg omenjenih so bili na podlagi Iwaszkiewiczevih del posneti še drugi filmi, npr.: *Hiša na pustoti* (*Dom na pustkowiu*) – film *Hiša na pustoti* (*Dom na pustkowiu*), rež. Jan Rybkowski, 1950; *Vrtnica* (*Róża*) – film *Skoraj nova oblačila* (*Ubranie prawie nowe*), rež. Włodzimierz Haupe, 1964; *Ljubimca z Marone* (*Kochankowie z Marony*) – film *Ljubimca z Marone* (*Kochankowie z Marony*), rež. Jerzy Zarzycki, 1966; *Cerkev v Skaryszewu* (*Kościół w Skaryszewie*) – film *Rys* (*Rys*), rež. Stanisław Różewicz, 1981; *Kolmež* (*Tatarak*) – film *Kolmež* (*Tatarak*), Andrzej Wajda, 2009.

18 KAWALEROWICZ, Jerzy, 1963: *Mutter Johanna von den Engeln, Nachtzug. Filmtexte*. Prev. Peter Lachmann. München: DTV Taschenbücher.

Union v okviru t. i. *Tedna filmov našega podjetja*.¹⁹ Ta je v organizaciji distributerja Vesna film potekal na začetku posamične kinematografske sezone z namenom seznanitve gledalcev in zlasti filmskih kritikov z najpomembnejšimi filmi, za katere je podjetje pridobilo distribucijske pravice²⁰ ter bodo predvajani na rednih sporedih v kinematografih (Stular 1961: 56). Veno Taufer (1961: 6) je po ogledu zapisal, da gre za »oblikovno in igralsko najbolj dodelano ter idejno izpovedno dognano umetniško delo v tednu „Vesninih filmov“«. Podobno so tudi druge recenzije in kritike izpostavile narativno in vizualno izčiščenost filma, hkrati pa kompleksno sporočilnost in poglobitev v bistvene probleme človeka.²¹ Film je bil nato od 19. maja 1962 predvajan v kinu Komuna v Ljubljani,²² vendar kljub pozitivnim kritikam ni dosegel visoke gledanosti.²³ Na slovenska filmska platna se je vrnil še leta 1996 v retrospektivi *Klasika poljskega filma*, ki je potekala v Slovenski kinoteki.

19 Kino spored. *Delo* (20. 10. 1961) 3/288. 8.

20 Podjetje Vesna film je pridobilo distribucijske pravice za predvajanje filma *Mati Ivana Angelska* do 4. 9. 1966 (*Vesna film* 1965: 36).

21 Anonim., 1961: *Mati Ivana Angelska* ali drama o demonih. *Tovariš. Ilustrirani tednik Dela* (6. 8. 1961) 17/31. 56–59; TAUFER, Veno, 1962: Nihilizem v poljskem filmu. *Mati Ivana Angelska. Delo* (23. 5. 1962) 4/140. 6; DULETIČ, Vojko, 1962: *Mati Ivana Angelska. Delo* (29. 5. 1962) 10/21. 6; MKV, 1962: *Mati Ivana Angelska. Ekran* (november 1962) 1/2. 168–170; Anonim., 1963: Jerzy Kawalerowicz. Nemirni ustvarjalec. *Ekran* (marec 1963) 2/6. 512–519.

22 Kino spored. *Delo* (20. 10. 1961) 3/288. 8. Filmski plakat hrani Slovenska kinoteka. 19. 5. 1962 je glede na kinospored časopisa *Delo* v kinu Komuna potekala premiera filma, vendar je bil film lahko pred tem že predvajan v drugih kinih po Sloveniji (in Jugoslaviji).

23 Glede na podatke o zaslužku filma na področju celotne Jugoslavije je film *Mati Ivana Angelska* od premiere oktobra 1961 do konca leta 1964 v blagajno prinesel 6.120.000 dinarjev. Za primerjavo: zaslužek filma Aleksandra Forda *Križarji* (posnet po romanu Henryka Sienkiewicza), ki ga je distribucijsko podjetje Vesna film prav tako predstavilo na *Tednu filmov našega podjetja* 20. 10. 1961, je bil po predvajanju v Jugoslaviji od avgusta 1961 do konca leta 1964 skoraj štirikrat večji – 23.207.000 dinarjev. Najbolj gledani ameriški filmi so v enakem obdobju zaslužili tudi več kot 50.000.000 dinarjev (prim. Ostvarena najamnina stranih filmov. Od 1960 do 1964. *Jugoslovenska kinematografija* 1965).

Bibliografija

Viri

- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1949: *Chopin*. Prev. Božidar Borko. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod. Zbirka Mojstri in vzorniki, 12.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1951: *Mlin ob Lutynji, Stara opekarna*. Prev. France Vodnik. Ljubljana: Slovenski knjižni zavod. Zbirka Mala knjižnica, 44.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1965: *Mati Ivana Angelska*. Zbirka Zenit. Prev. France Vodnik. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1983: Vzlet. ŠALAMUN BIEDRZYCKA, Katarina (ur.): *Varijete me, mile zarje. Iz sodobne poljske proze*. Ljubljana: Mladinska knjiga. 57–90.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1987: Matka Joanna od Aniołów. IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1987: *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*. Warszawa: Czytelnik. 82–202.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 2010: *Rozmowy o książkach (nowy wybór z lat 1954–1979)*. Uredila Katarzyna Gędas. Warszawa: Czytelnik. 98–103.
- MATEVC, Tamara, MATEVC, Gregor, STRELEC, Samo M. (ur.), 2007: *SiGledal, spletni portal uprizoritvene dejavnosti: Repertoar*. Ljubljana: Slovenski gledališki inštitut. [Splet](#).
- ŠALAMUN BIEDRZYCKA, Katarina, 2009: *Dotik duha. Antologija poljske poezije 20. stoletja./Dotyk ducha. Antologia poezji polskiej XX wieku*. Prev. Katarina Šalamun Biedrzycka. Ljubljana: KUD Logos.
- ŠTEFAN, Rozka, JEŽ, Niko (ur.), 1992: Alarm. Poljska poezija 1939–1945. Prev. Rozka Štefan in Tone Pretnar. *Borec* 44/6–7–8.
- ŠTEFAN, Rozka, 1999: *Prošnja za srečne otoke*. Radovljica: Didakta.
- ŠKAFAR, Vlado (ur.), 1996: *Klasika poljskega filma – retrospektiva*. Programska brošura. Ljubljana: Slovenska kinoteka.

Arhivski podatki

- Inštitut za slovensko literaturo in literarne vede ZRC SAZU. Kartoteka tujih avtorjev v slovenskem periodičnem tisku, 1964–1979: Iwaszkiewicz, Jarosław.
- Jugoslovenska kinematografija* (dokumentacija, interna uporaba). Prilog uz diskusioni materijal o problemima jugoslovenske kinematografije, 1965. Beograd: Poslovno udruženje »Jugoslavija film«. Hrani Slovenska kinoteka.²⁴
- Vesna Film, 1965: *Katalog 65*. Ljubljana: Gospodarski vestnik. Hrani Slovenska kinoteka.

24 Za pomoč pri iskanju, pregledu in interpretaciji podatkov o filmu *Mati Ivana Angelska* se zahvaljujem Juriju Bobiču iz Muzejskega oddelka Slovenske kinoteke.

Časopisje

- KRALJ, Vladimir, 1958: Gledališče – Jarosław Iwaszkiewicz, Poletje v Nohantu. *Naša sodobnost* 60/5. 477–479. Dlib.
- STULAR, Jaka (ur.), 1961: Teden odličnih filmov. *Tovariš. Ilustrirani tednik Dela* 17/41. 56, 57. Dlib.
- TAUFER, Venio, 1961: Mati Ivana Angelska. *Delo* 3/293. 6.
- WERTENSTEIN, Wanda, 1979: Dlaczego »Panny z Wilka«? Rozmowa z Andrzejem Wajdą. *Kino*. 6. 22–26.

Literatura

- GRAF, Paweł, 1999: Matka Joanna, anioły i zło. CZYŻAK, Agnieszka, GALANTA, Jana, KUCZYŃSKA KOSCHANY, Katarzyna (ur.): *Powroty Iwaszkiewicza*. Poznań: Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka. 93–111.
- JAGIELSKI, Sebastian, 2014: Gra w ciuciubabkę. Andrzeja Wajdy adaptacja *Panien z Wilka* Jarosława Iwaszkiewicza. LUBELSKI, Tadeusz (ur.): *Od Mickiewicza do Masłowskiej. Adaptacje filmowe literatury polskiej*. Kraków: Universitas. 154–175.
- KWIATKOWSKI, Jerzy, 2011: *Dwudziestolecie międzywojenne*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- MELIKOWSKI, Stefan, 1997: *Świat opowiadań. Krótkie formy w prozie Jarosława Iwaszkiewicza po roku 1939*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika. 9–61.
- MITZNER, Piotr, 2003: *Doświadczenia religijne w tekstach Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa: Wydawnictwo Kardynała Stefana Wyszyńskiego.
- ŠTEFAN, Rozka, 1960: *Poljska književnost*. Ljubljana: DZS. 384–387, 478–536.
- ŚWIĘCH, Jerzy, 2010: *Literatura polska w latach II wojny światowej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 21–38, 176–182.
- WERNER, Andrzej, 1987: Siedem opowiadań – siedem filmów. Spremná beseda. IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1987: *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*. Warszawa: Czytelnik. 5–35.
- WYKA, Kazimierz, 1968: Oblicza świata. ROHOZIŃSKI, Janusz (ur.): *Jarosław Iwaszkiewicz*. Warszawa: Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych. 205–237.
- ZAWORSKA, Helena, 1985: „Opowiadania” Jarosława Iwaszkiewicza. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne. 52–69.

Metafora zła. Matka Joanna od Aniołów Jarosława Iwaszkiewicza

STRESZCZENIE

Rozdział omawia opowiadanie pt. *Matka Joanna od Aniołów*, które Jarosław Iwaszkiewicz napisał w czasie II wojny światowej, a w wydaniu książkowym ukazało się w Polsce w 1946 roku. Utwór koncentruje się na tematyce zła w człowieku, które nie jest bezpośrednio związane z wojną, ale ukazane jest z dystansu historycznego oraz w perspektywie filozoficznej i antropologicznej.

Iwaszkiewicz wykorzystuje wydarzenia historyczne: w pierwszej połowie XVII wieku, w klasztorze sióstr urszulanek we francuskim mieście Loudun, doszło do głośnych przypadków opętania zakonnic przez złe duchy. Miejsce akcji opowiadania przeniesione zostało do Polski, na tereny położone przy ówczesnej wschodniej granicy (Smoleńszczyzna), natomiast czas akcji to również wiek XVII.

Analiza czasoprzestrzeni i fabuły ujawnia głębsze warstwy znaczeniowe opowiadania, gdyż główny wątek tragedii Suryna wskazuje na konflikty moralne, społeczne, religijne oraz narodowe, widoczne zarówno w zapadłej miejscowości, jak i w samych postaciach. Ponadto omówiona została budowa wewnętrzna opowiadania, jak również wyeksponowane, powtarzające się motywy oraz postaci literackie. Analiza staje się przyczynkiem do omówienia problematyki poruszanej w opowiadaniu.

Dwa ostatnie podrozdziały stanowią prezentację przekładów utworów Iwaszkiewicza opublikowanych po słoweńsku oraz filmowych adaptacji jego dzieł, ze szczególnym uwzględnieniem filmu *Matka Joanna od Aniołów* Jerzego Kawalerowicza. W Słowenii był on po raz pierwszy prezentowany w 1961 roku, a zatem jeszcze zanim ukazał się słoweński przekład opowiadania (1965) autorstwa France Vodnika.

Tłumaczenie: Monika Gawlak

The Metaphor of Evil. *Mother Joan of the Angels* by Jarosław Iwaszkiewicz

ABSTRACT

The chapter deals with Jarosław Iwaszkiewicz's novella *Mother Joan of the Angels*, which was written during the Second World War and published in book form in Poland in 1946. The work focuses on the theme of evil in man. Rather than being placed in the context of the events of the war, however, evil is dealt with from a historical distance and from a philosophical and anthropological point of view.

Iwaszkiewicz relied on historical material in writing his novella: in the first half of the seventeenth century, unusual cases of obsessions arose among the nuns in an Ursuline monastery in the French town of Loudun. In the novella, the event space is transferred to Poland, to what was then the eastern border region, while the event time is consistent with the original events, that is, the seventeenth century.

An analysis of the chronotope and plot illuminates the deeper layers of the novella, which, beneath the main story of the external and inner tragedy of the protagonist Suryn, expose moral, social, religious and national conflicts, both in the remote town and in the subjectivity of individuals. Attention is also devoted to the mirror-like design of the internal form of the novella with its emphasised and repeating motifs, as well as the openness of the literary characters. In addition, the study highlights the questions and reflections that the novel opens up.

The last two sections present a survey of translations of Iwaszkiewicz's works into Slovenian as well as film adaptations of his literary works, with an emphasis on the film *Mother Joan of the Angels* by Jerzy Kawalerowicz. The latter was first shown in Slovenian cinemas in 1961, that is, prior to the publication of the book of the Slovenian translation (1965), which was prepared by France Vodnik.

Translation: Neville Hall

Seweryn Kuśmierczyk
**Zablodeli potniki -
 Mati Ivana Angelska Jerzyja Kawalerowicza**

Leta 1960, ko je Jerzy Kawalerowicz¹ začel snemati film *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniołów*), je bil motiv »hudičev iz Louduna« že dobro poznan. Zgodba iz 17. stoletja o skupinski obsedenosti uršulink iz samostana v francoskem Loudunu, povezana s sežigom na grmadi tamkajšnjega duhovnika Urbaina Grandierja, prihodom jezuita očeta Surina in z eksorcizmi, ki so jih izvedli, da bi izgnali demone iz prednice samostana Jeanne des Agnes, končali pa so se z obsedenostjo samega eksorcista, je bila znana iz zgodovinskih virov, zasebnih pisem in pripovedi ter študij, ki so te dogodke obravnavale z vidika zgodovinske resnice, teologije, mistike in celo psihopatologije.

V začetku 60. let 20. stoletja se je pojavilo zanimanje za tovrstne dogodke, kar se je odražalo tudi v književnosti in umetnosti. Kawalerowiczev film, leta 1961 nagrajen s srebrno palmo na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu, je nastal v kontekstu drame Johna Whitinga *Demoni*,² napisane

1 Jerzy Kawalerowicz (1922–2007) – eden največjih poljskih filmskih režiserjev. Med drugimi je posnel filme *Vlak* (*Pociąg*, 1959), *Faraon* (*Faraon*, 1965), *Smrt predsednika* (*Śmierć prezydenta*, 1977), *Oštarija* (*Austeria*, 1982). Več let je bil umetniški direktor filmskega studia Kadr, kjer so bili posneti najznamenitejši filmi *poljske filmske šole*, najpomembnejše umetniške smeri v zgodovini poljskega kina, ki obsega filme, posnete med letoma 1956 in 1963.

2 J. Whiting, *The Devils*, premiera 20. 2. 1961 v Aldwych Theatre v Londonu.

na podlagi romana Aldousa Huxleya *Demoni iz Louduna*³ in uprizorjene v varšavskem gledališču Ateneum⁴ v režiji Andrzeja Wajde, ter poljske izdaje *Čarovnice* Julesa Micheleta.⁵

Drama človeške nravi

Scenarij filma sta napisala Jerzy Kawalerowicz in Tadeusz Konwicki⁶ na podlagi novele Jarosława Iwaszkiewicza *Mati Ivana Angelska*, napisane v letih 1942–1943, v kateri je pisatelj predstavil lastno, umetniško različico dogodkov, pri čemer je dogajanje umestil v okolico Smolenska 17. stoletja. Avtorja scenarija sta glede zasnove dogajanja in izbire likov zvesta literarni predlogi. V scenariju najdemo iste motive in dogodke, prav tako prepoznamo dialoge iz novele. Kawalerowicz in Konwicki se nista sklicevala na zgodovinske vire, povezane z dogodki v Loudunu (Kawalerowicz, Konwicki 1960).

»Kadar pripravljam priredbo,« pravi Konwicki, »je moja ambicija gledalca primorati, da dojame veliko lepoto, ki tiči v delu ... Atmosfera v noveli *Mati Ivana Angelska* je izredno podobna tistemu vzdušju, tisti pokrajini, v kateri sem se rodil in odrasel. Tak melanholičen pogled na človeško usodo mi je bil zelo všeč in pri ustvarjanju *Matere Ivane Angelske* sem deloval kot neke vrste Iwaszkiewiczov zastopnik.« (Michalek 1967: 6)

Jerzy Kawalerowicz je izjavil, da želi ustvariti polemičen film, ki se bori za materijsko razumevanje človeške psihologije in razkrinka ponarejeno resnico o človeški usodi. Režiser je v njem želel povedati zgodbo »o človekovi naravi in o njeni samoobrambi pred vsiljenimi omejitvami in dogmami« (Janicki 1962: 35). V drugi izjavi je dodal: »Glavni liki so ljudje v redovniških oblekah, ki v imenu *velike ljubezni*, ki jo razglaša religija, ubijajo človeško ljubezen. Mati Ivana in duhovnik Surin se vdata ljubezni, sta prešibka« (Kawalerowicz 1960: 10).

3 A. Huxley, *The Devils of Loudun*, New York 1952.

4 Premiera je bila 2. 3. 1963.

5 J. Michelet, *Czarownica*, prev. M. Kaliska, predgovor L. Kołakowski, Warszawa 1961. »Obscencem iz Louduna« je posvečeno 7. poglavje v Drugi knjigi. Velja omeniti tudi prazvedbo opere *Hudiči iz Louduna* Krzysztofa Pendereckega v Hamburgu 20. 6. 1969 (poljska premiera je bila leta 1975) in film Kena Russela *Hudiči* iz leta 1971.

6 Tadeusz Konwicki (1926–2005) – pisatelj, scenarist in filmski režiser.

Na zasedanju Komisije za oceno scenarijev⁷ 26. januarja 1960 je bilo delo Kawalerowicza in Konwickega zelo dobro ocenjeno. Scenarij so pohvalili zaradi jedrnatosti, sugestivnosti in doslednosti pri obravnavi tematike, kot je razvidno iz izjav članov komisije:

Pisatelj Stanisław Dygat:⁸

Menim, da je scenarij odličen, moji vtisi so bili tako sugestivni, kot da bi si ogledal film. To je vse, kar želim najti v scenariju. Menim, da je scenarij tako odličen, da prekosi literarno predlogo; je izjemno jedrnat, hkrati pa izredno jasen in enostaven, teme so dosledno predstavljene in pregledno izpeljane. Poleg tega me je osupnilo nekaj, kar je pri scenarijih zelo redko, in sicer vprašanje črno-belih barv. (*Matka Joanna od Aniołów* 1960: 66)

Pisatelj in strankarski aktivist Jerzy Putrament:⁹

Ta scenarij je nezaslišano sugestiven, je boljši kot roman, saj so iz romana odstranili nekatere razvlečene odlomke. To delo je postalo sugestivna, razpoloženjska, dvobarvna slika. [...] [L]e redko imamo opravka z umetniškim delom na tako visokem nivoju. (*Matka Joanna od Aniołów* 1960: 66)

Februarja 1960 se je začela produkcija *Matere Ivane Angelske*. Zunanje prizore za film so snemali poleti 1960 na odlagališču odpadkov v Józefowu pri Lodžu (Wertenstein 1974: 12). Avtorja scenarija sta iz literarne predloge prevzela osnovni potek dogodkov, ki pa sta ga prestavila v povsem drugačen prostor in scenografijo.

Tadeusz Konwicki je v enem izmed intervjujev, ki jih je dal v času zaključevanja produkcije filma, izjavil:

Uvedla sva enotnost kraja, zato sva opustila potovanja duhovnika Surina; da ne bi zašla v dramsko anekdotičnost, sva omejila ozadje, iz katerega sva odstranila številne komponente. Kostumski film se že sam po sebi umešča v zgodovinske kategorije. Midva sva želela poudariti sodobnost psihološke plasti Iwaszkiewiczze del. (Konwicki 1960: 8)

Kawalerowicz je leta pozneje dodal:

Namesto kopiranja preteklosti, ki je tako ali tako ni mogoče resnično poustvariti niti z največjo znanstveno-muzejsko zvestobo dejstvom, jo je bolje upodobiti delno neresnično, namigniti na nekaj, kar je drugačno od sodobnosti in kar

7 Komisija za oceno scenarijev je ocenjevala in potrjevala filmske scenarije za produkcijo. Člani komisije so bili direktorji filmskih ekip, scenaristi, filmski kritiki in strankarski aktivisti.

8 Stanisław Dygat (1914–1978) – prozaist, dramaturg in scenarist.

9 Jerzy Putrament (1910–1986) – pisatelj in publicist.

nam omogoča, da si predstavljamo, kako je lahko bilo v časih, ko se film dogaja. (Wertenstein 1974: 12)

Iz podrobno opisane resničnosti okolice Smolenska 17. stoletja, v katero je dogajanje svoje novele umestil Iwaszkiewicz, so v filmu ostali le stilizirani kostumi likov ter samostan in krčma, zgrajena v eksterierju kot scenografija. *Mati Ivana Angelska* je dobila asketski prostor, ustvarjen z umetniškimi sredstvi, primernimi za predstavitev glavne ideje dela, in sicer »drame človeške nravi«, ki se večkrat pojavlja v izjavah avtorjev scenarija (Konwicki 1960: 8).

Premiera *Materie Ivane Angelske* je bila 9. februarja 1961. Film je gledalce osupnil z izredno pregledno in izbrano obliko. Od baročnosti Iwaszkiewiczzeve novele, ki je bila v scenariju kljub njegovi jedrnatosti še vedno prisotna, ni ostalo niti sledu. Globina v filmu prisotnih pomenov se skriva predvsem v njegovi slikovni plasti. V številnih recenzijah so pisali o okušanju materijskosti stvari (Braun 1961: 7), o vizualno sugestivni in slogovno izbrani meditaciji ter o izjemni lepoti dela (Bukowiecki 1966: 123), o simfoniji beline in črnine (Lessman 1961: 8) in celo o presežku likovne elegance (Grodzicki 1961: 10).

Kritiki so v filmski zgodbi opazali predvsem čustveno zvezo med glavnima likoma. S tega vidika je reprezentativna recenzija Zygmunta Kałużyńskiego (1961: 16),¹⁰ za katerega je bila *Mati Ivana Angelska* »racionalistična zahteva za pravico do sledenja naravnemu instinktu«. Podobno mnenje je več let po premieri izrazil Andrzej Werner (1987: 14), ki je ugotovil, da je notranji konflikt duhovnika Surina »poenostavljen na spolno ali v najboljšem primeru erotično podlago«. Alicja Helman, ki je poskušala na Kawalerowiczev opus gledati celovito, je zapisala:

[I]gra Ivane [je] sublimacija hrepenenja po ljubezni in nemožnosti izpolnitve ženske usode. Čustvo, ki jo poveže s spovednikom Surinom, je najprej neozaveščeno, nato neizgovorjeno, končno pa se paradoksalno uresniči v popolnem duhovnem zlomu in blaznosti duhovnika, ki ubija, da bi Mater Ivano rešil demonov. (Helman 1996: 49)

Zanimivo je tudi sodobno mnenje semeniščnikov o *Materi Ivani Angelski*:

Film sprejemajo kot religiozno podobo. Pokazal sem ga študentom v semenišču. Zavlada je popolna tišina; kdor pozna razmere v semeniščih, ve, da je takšno stopnjo osredotočenosti običajno težko doseči. Eden izmed semeniščnikov je po projekciji povedal, da ta film zadošča za več asketskih konferenc. Pomislil sem, da pretirava, in ga vprašal, kaj ga je v Kawalerowiczevem filmu

10 Zygmunt Kałużyński (1918–2004) – poljski filmski kritik, poznan po pronicljivih in brezkompromisnih recenzijah.

najbolj pritegnilo. »To je preprosto zelo lep metafizičen film,« je odgovoril, »čr-
nina, belina in sivina ... poudarjajo „nezemeljsko“ vzdušje. Krščanstvo, religija
Absolutne Ljubezni, ne more ubiti človeške ljubezni. Ampak kristjan v svojem
siromaštvu ... jo lahko.« Treba se je strinjati z mnenji, da ta film ne vzbuja
ganjenosti na prvo žogo, temveč zahteva premislek in udeležbo na duhovnem
izpitu, ki traja že na veke, a ga človek ne zna opraviti z odliko. (Luter 2001: 20)

Film Jerzyja Kawalerowicza in Jerzyja Wójcika

Film je svojo končno obliko in kompozicijo dobil zahvaljujoč delu Jerzyja
Kawalerowicza in direktorja fotografije Jerzyja Wójcika.¹¹ Temelj sodelovanja
obeh ustvarjalcev je bila globoko razumljena ideja avtorstva filmskega dela.
Tako jo je razumel Jerzy Kawalerowicz:

Sem čustven, intuitiven ustvarjalec, »impresionist«. Moj kompas je domišljija.
Posameznih prizorov nikoli ne obravnavam razumsko, prej bi rekel, da obču-
tim, kakšno obliko bi morali dobiti. Prizori »nastajajo« med snemanjem. [...] Med delom ne morem stati ob strani in opazovati, objektivno razmišljati o na-
stajajočem prizoru. Moram ga doživljati, se na nek način vključiti v prikazano.
Biti kamera in igralec. [...] Režiser, če si želi ustvariti lasten slog, mora stalno
posegati v vse prvine nastajanja filma. Če jih ne obvlada, če npr. domišljija
snemalca ali igralcev začenja prevladovati nad režiserjevo domišljijo, ni mo-
goče govoriti o enotnosti filmske podobe in zato tudi ne o slogu. Celovitost,
slogovno enotnost dosežemo samo, če je režiserjeva osebnost zaradi njegovega
stalnega poseganja vidna v vsaki komponenti filmskega dela.

Sem soscenarist skoraj vseh svojih filmov. To je prva in tudi zelo osnovna faza
mojega poseganja v snov filma. [...] Snemalno knjigo pripravim sam in ne
dovolim, da bi kdo posegal vanjo. Snemalna knjiga je zame najpomembnejši
del ustvarjanja filma, saj je umetniški načrt, v katerem zapišem, kaj in kako bom
ustvaril v bodočem filmu; snemalna knjiga je zapis čustveno-likovne vizije bo-
dočega filma. Hkrati natančno določa naloge vseh mojih sodelavcev. (Janicki
1962: 36–38)

Za Jerzyja Kawalerowicza kot režiserja je, kot je opaziti v njegovih filmih,
značilno mišljenje v kategorijah filmskega gradiva in fascinacija nad mo-
žnostmi njegovega oblikovanja. Režiserska orodja je uporabljal za ustvarjanje

11 Jerzy Wójcik (1930–2019) – snemalec, scenarist, filmski režiser in pedagog. Eden največjih
poljskih filmskih ustvarjalcev, slaven snemalec *poljske filmske šole*, soustvarjalec najpomembnej-
ših filmov v 50. in 60. letih 20. stoletja. Kot direktor fotografije je med drugimi posnel filme:
Eroica (*Eroica*, 1957), *Pepel in diamant* (*Popiół i diament*, 1958), *Nihče ne kliče* (*Nikt nie woła*,
1960), *Faraon* (*Faraon*, 1965), *Potop* (*Potop*, 1973), sam pa je režiral filma *Pritožba* (*Skarga*,
1991) in *Vrata Evrope* (*Wrota Europy*, 1999).

proncljivih psiholoških analiz in prikazovanje globine človekovega notranjega doživljanja z vso zapletenostjo človeške narave (Helman 1996: 45–54).

Jerzy Wójcik je že pred začetkom snemanja filma *Mati Ivana Angelska* sodeloval s Kawalerowiczem. Pri produkciji filma *Pravi konec velike vojne* (*Prawy dzwiny koniec wielkiej wojny*, 1957) je sodeloval kot drugi snemalec. V isti vlogi je pred tem delal tudi pri produkciji *Kanala* (*Kanał*, 1957) Andrzeja Wajde. Njegovi prvi samostojni, »zreli«¹² deli – snemanje filmov *Eroika* (1957) Andrzeja Munka in *Pepel in diamant* (1958) Andrzeja Wajde – veljata za znamenita dosežka snemalne umetnosti. Ustvarjalni *credo* Jerzyja Wójcika lahko najdemo v njegovih izjavah iz začetka 60. let o »učinkovanju časa na materijo« (Wójcik 1961: 11). Takrat je povedal:

Osnovne prvine [...] so čas (ritem), prostor (kompozicija) in prvina, ki ji rečem materijska prvina in ki obstaja v prostoru. To so prvine, ki jih uporabljajo vsi snemalci, ne glede na to, ali se tega zavedajo ali ne. Zame je najpomembnejše prav opazovanje sprememb materije v času. Človek in predmeti so podvrženi delovanju časa. Pomembno je, kako te spremembe potekajo, kako se spreminja človek, njegov značaj in njegova drža do najrazličnejših stvari. Moja naloga je te postopke opazovati. Ne zanima me, kaj igralec misli, ampak moram opaziti materijskost tistega, kar predstavlja, da bi lahko posnel spremembe, ki se zgodijo v določenem času in prostoru. (Janicki 1961: 108)

Premišljevanja Jerzyja Wójcika, ki določajo njegovo raziskovanje tudi z vidika filozofije filmske slike in drže do sveta, so mu omogočila, da je ohranil ustvarjalno individualnost pri delu z različnimi režiserji. Po njegovem mnenju bi moral snemalec kot avtor slike način snemanja prilagoditi načinu pripovedovanja in režiserjevemu slogu. V izjavi o avtorskem filmu je povedal:

Film pripada izključno režiserju. To ne pomeni, da zame tu ni prostora. Prav nasprotno: ravno zato ga imam. Po mojem mnenju je snemalčevo prilagajanje režiserjevemu slogu nekaj naravnega. O filmu odloča režija, zato je za snemalca najbolj pomembno iskanje prvin, značilnih za režiserjevo osebnost. Po opravljeni izbiri je treba opraviti osebno interpretacijo teh prvin. Nato moram izbrane prvine objektivno posneti. (Janicki 1962: 106)

Dejstvo, da so posnetki Jerzyja Wójcika ne glede na naslov filma in ime režiserja ohranili svojo individualnost, podkrepljuje mnenje Andreja Tarkovskega, predstavljeno v študiji *Ujeti čas* iz druge polovice 60. let, ki je pozneje postala ustvarjalni manifest ruskega režiserja in naslovno poglavje njegove knjige (Tarkowski 2007).

12 Prvo samostojno delo Jerzyja Wójcika je bilo snemanje filma *Konec noči* (*Koniec nocy*, 1956) v sodelovanju s kolegi iz Državne višje šole za film v Lodžu.

Poljski snemalec Jerzy Wójcik pravi, da je čas v filmu povezan s »temperaturo pripovedovanja«, da je občutek ritma izjemno pomemben, teksture pa so »organsko povezane z ritmom, s časom, z opazovanjem. [...] Treba je priznati, da je zmožnost posredovanja spreminjajoče se »patine« časa eden najzanimivejših vidikov Wójcikovega dela. (Tarkowski 1967: 72)

Leta pozneje je Jerzy Wójcik, še vedno v skladu s fascinacijo nad vplivom časa na materijo, izraženo v svojih prvih izjavah, natančneje izrazil svoje ugotovitve:

Kompozicijo razumem kot nekaj, kar organizira celoto zaslonskega izraza. Tudi resničnost je treba razumeti kot celoto. Zato ne smemo npr. misli zoperstaviti materiji; ne smemo govoriti, da je nekaj notranje ali zunanje. [...] Najbolj fantastično je v kinu dejstvo, da lahko fotografiramo spremembo. To je bistvo kina. To velja tako za spremembe v duhovnem svetu kot tudi za spremembe v naravi. Ko govorim o tem, imam občutek, da misli še vedno narobe ubesedujem, da morda uporabljam napačne izraze, saj ne posnemamo ločeno stanj človekovega duha in ločeno stanj narave, ki jih odražajo. (Wójcik 1994: 26)

Ta razmišljanja je snemalec *Materie Ivane Angelske* nanizal v knjigi *Labirint svetlobe (Labirynt światła)*.

Zaprt dogajalni prostor

»Puščavska, mesečeva pokrajina« – s takšnim izrazom so kritiki opisali prostor, v katerem se odvija zgodba filma (Segiet 1961: 7; Eberhardt 1966: 10). Površina je peščena, polna vdolbin, neravna, po obliki spominja na krog ali oval, nekoliko vglobljena v okolico, obdana s pobočjem se dviga proti črti obzorja. Čeprav je konec zime, v razpokah na pobočju ponekod še zmeraj leži sneg (slika 1). Negibna narava čaka na pomlad. Prisotnost sončne energije spremlja hlad tal. Dogajalni čas, vpisan v krog naravnih ciklov, soustvarja pravilo prisotnosti kontrastov, značilno za *Materie Ivano Angelske*.

V dogajalnem prostoru se nahajajo štiri stavbe. Za njihov obstoj in medsebojno lego izvemo postopoma z razvojem dogajanja. Scenografijo v *Materie Ivani Angelske* sta ustvarila vrhunski poljski scenograf Roman Mann¹³ in Tadeusz Wybult.¹⁴

Na najnižji točki prizorišča stoji gostilna. Tu je tudi zorni kot, s katerega opazujemo prostor. Ker gostilna stoji na nagnjeni površini, lahko dobimo občutek, da je pogreznjena v tla. Na nasprotnem koncu peščene kotanje, skoraj nasproti gostilne, na rahli vzpetini stoji samostan.

13 Roman Mann (1911–1960) – scenograf in arhitekt.

14 Tadeusz Wybult (1921–2004) – eden najpomembnejših poljskih filmskih scenografov.

Večkrat ponavljajoči se kader – pogled z oken gostilne na samostan – omogoča, da v prostorskem razmerju med stavbama prepoznamo nasprotje zgoraj – spodaj.

Iz položaja likov duhovnika Surina in Volodkoviča v enem izmed prizorov lahko sklepamo, da na desni strani, gledano od gostilne, na polovici razdalje med gostilno in samostanom, stoji rabinova hiša. Način, kako so prikazani otroci, ki končajo igro, kaže, da se na levi strani nahaja Brimovo župnišče. V filmu ni prikazanega manjšega mesta, ki je prisotno v Iwaszkiewiczovi noveli, čeprav je bilo omenjeno v scenariju: »Spodaj za oknom je bil viden del mesteca in vhod v župnijsko cerkev, iz katere sta se zdaj usuli dve tanki črti redovnic, ki jih vodijo duhovniki eksorcisti« (Kawalerowicz, Konwicki 1960: 55).

Grafična predstava prostora, v katerem se odvija dogajanje, je kvadrat včrtan v krožnico – lik, ki simbolno prikazuje dvojnost človeškega življenja, v katerem se združujeta duhovnost, ki jo simbolizira krožnica, in obstoj v stvarnem svetu, ki ga simbolizira kvadrat. Rabinova in duhovnikova hiša se v filmu pojavljata le posredno. Dogajanje *Matere Ivane Angelske* se odvija med gostilno in samostanom, ki določata ne samo zgornjo in spodnjo mejo filmskega kadra, ampak tudi »zgoraj« in »spodaj« notranje prostorske strukture prizorišča.

Omejitev prostora, v katerem se nahajajo junaki, je slogovno sredstvo, značilno za avtorski film Jerzyja Kawalerowicza. Na ta način režiser ustvarja razmere, v katerih lahko ponudi bolj poglobljene psihološke portrete likov. Avtorski prostor Jerzyja Kawalerowicza je dom v filmu *Pravi konec velike vojne* (*Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, 1957), spalni vagon vlaka, ki pelje skozi noč, v filmu *Vlak* (*Pociąg*, 1959), čezoceanka sredi morja v filmu *Srečanje na Atlantiku* (*Spotkanie na Atlantyku*, 1980), gostilna, ki pod svojo streho sprejme potnike, v filmu *Oštarija* (*Austeria*, 1982) in otok, na katerega so izgnali Napoleona, v filmu *Ujetnik Evrope* (*Jeniec Europy*, 1989).

Nasprotje gostilne in samostana

Ko gledamo gostilno in samostan, lahko opazimo, da se nasprotje spodaj – zgoraj napolni z vsebino in dobi več podrobnejših pomenov. Gostilna je temna. Zgrajena je iz počrnelih brun. Znotraj zaradi majhnih oken vlada poltema (slika 2). Duhovnik Surin se mora skloniti, da prestopi njena vrata. Glavni prostor je dokaj velik, toda gledalec filma dobi prav nasprotni vtis. Zdi se mu, da je prostor tesen. Vzrok za to je način uporabe kamere, ki prikaže notranjost gostilne in ljudi v njej. Prevladujejo srednji in bližnji plani, zaradi česar telesna

prisotnost postane skoraj otipljiva. Z veliko intenzivnostjo zaznavamo premikanje Evdokije, ki se vzdolž mize bliža kameri, nenadno pojavitev orjaške silhuete Odrina, tolpo moških, zbranih okoli mize, ki po odhodu duhovnika razpravljajo o dogodkih v samostanu. Sliko gostilne dopolnjujejo svinje, ki se sprehajajo po dvorišču. V krščanski umetnosti simbolizirajo svet greha, zlasti pa nečistost in požrešnost (Kopaliński 1990: 99–100).

Samostan je nasprotje gostilne: visoke svetle stene in bel zid okoli stavbe, prostorno dvorišče, ponavljajoči se arhitekturni motivi v notranjih prostorih, občutek miru, duhovnosti in izoliranosti od zunanjega sveta. V Iwaszkiewiczovi noveli so zidovi samostana temni, podobno kot redovne obleke uršulink. V filmu pa so samostanski prostori kljub majhnim romanskim oknom svetli, polni svetlobe. Scenografija tega kraja, ustvarjena za potrebe filma, ni imela stropov (slika 3). V svetlih prostorih živijo redovnice, odete v bele redovne obleke. Na podstrešju lahko opazimo golobe, ki se tradicionalno simbolno povezujejo z dobroto, čistostjo in nedolžnostjo (Kopaliński 1990: 419–420).

Črna in mrak, značilna za gostilno, ter belina in svetloba, ki zaznamujeta samostan, plastično poudarjajo simbolno naravo obeh stavb. Skrivnostnemu, slabemu in grešnemu prostoru je zoperstavljen svet, v katerem bi moral biti človek tesno povezan z nebese in Bogom. Ta skrajna različnost se odraža tudi v dveh glavnih likih filma: redovnici Materi Ivani Angelski in duhovniku Jožefu Surinu. Oba sta duhovnega stanu. Izbira takšne življenjske poti pomeni odrekanje dobrinam »tega« sveta in posvetitev svojega življenja v imenu božje ljubezni. Ta odločitev je povezana z željo zoperstaviti se zlu, premagati vplive Šatana. Delitev, prisotna v prostoru, kjer sta se srečala, bi se morala torej odražati tudi v njunem notranjem svetu. Zdi se, da predpodboda prostora, ustvarjenega v filmu, izhaja iz opisa čustev duhovnika Surina v Iwaszkiewiczovi noveli: »In ves svet se je pred njim razdvajal v luč in mrak, v svetlobo in temo« (Iwaszkiewicz 1965: 18).

Prostor gostilne, prostor samostana in osrednji prostor med njima dodatno opredeljuje zvočna plast, ki spremlja sliko. Prizore v gostilni spremlja vesela melodija, ki jo na lutnjo igra Evdokija. Vrača se kot refren, obogatena z besedilom pesmi o dekletu, ki bi raje kot da se omoži postala redovnica. Pesem poje sestra Margareta a Cruce, ki zahaja v gostilno. Notranjost samostana pa zapolnjuje latinski koral sester, ki molijo.

Med gostilno in samostanom ter med rabinovo hišo in župnijo se nahaja osrednji prostor, ki se zaradi svoje razsežnosti zdi dominanten. Peščeno območje, polno vdolbin, spominja na puščavo. Tu ne raste nobena, niti najmanjša rastlina (slika 4). Na sredi tega prostora je od daleč vidna črna,

zoglenela grmada, na kateri so sežgali duhovnika Garnca. Grmada je središčna točka, simbolna os predstavljenega sveta. Z osrednjim prostorom je povezan zvok zvona.

»Zvonijo. Zakaj zvonijo?«

V filmu se hlapca Kazik in Jurij dvakrat pogovarjata o odmevajočem zvoku zvona.

- Zvonijo. Zakaj zvonijo?
- Takšna je tukaj navada. Zablodelim potnikom.
- Aha ...
- Tako je ukazal škof. Zablodelim v gozdu.¹⁵

Zvok zvona se v *Materi Ivani Angelski* pojavi večkrat. Odmeva v natančno določenih, konkretnih situacijah, ki so si preveč podobne, da bi se lahko udarci zvona pojavljali naključno. Zvenenje spremlja prihod duhovnika Surina, vse prehode sestre Margarete a Cruce iz samostana v krčmo, redovnice na poti v cerkev na eksorcizme, Surina, ko gre proti samostanu. Zvok zvona se torej pojavlja takrat, kadar se filmski liki prikažejo prvič ali so na poti, prehodijo osrednji prostor med krčmo in samostanom. Tako ta prostor dobi lasten, izrazito določevalen zvočni znak.

Alicja Helman je opozorila na način, kako so ustvarjalci filma predelali in razvili prizor igre otrok, rejencev duhovnika Garnca, ki se v Iwaszkiewiczovi noveli pojavi le kot droben detajl. Aleksej in Kristinica se igrata strašenje volkov. V filmu se prizori z otrokoma med igro pojavijo trikrat. Helman meni, da:

zaradi te sopostavitve otroške igre (volkov ni in otroci jih strašijo le namišljeno) z eksorcizmi Surin podvomi o smiselnosti izganjanja demonov in o samem njihovem obstoju. Demoni, podobno kot volkovi, ne obstajajo, njihovo »strašenje« pa je spektakel, ki predpostavlja, da se gledalci strinjajo s pravili igre«. (Helman 1986: 28)

Zdi se, da ima lahko motiv otrok, ki se igrata strašenje volkov, drug, resnejši pomen, saj je kraj, kjer se igrata, okolica grmade in osrednji peščeni prostor. Je isti prostor, katerega prehod je v filmu povezan z zvokom zvona. Otroka »strašita volkove«, ko se duhovnik Surin prvič odpravi v samostan, ko gre k rabinu in ko pride, že obseden, k duhovniku Brimu. Zvenenje zvona in otroka, ki se igrata »strašenje volkov«, se v filmu pojavijo večkrat. To je zaveden element, ki

¹⁵ Citat iz filmskega dialoga.

poudari ta motiva (Kuśmierczyk 1999: 24–25). Njegovo bistvo lahko pojasnijo besede sv. Avguština, ki je v komentarju k Janezovemu evangelijsu vprašal: »In kdo je volk? Ni to hudič?« (Forstner 1990: 308–309).

Volk je predstavnik »temačne« strani življenja, običajno se asociira z nečim demonskim. V mitih in pravljicah se vedno pojavi kot nosilec moči, ki ogrožajo človeka. V srednjem veku so verovali, da se lahko hudič prikaže v podobi volka (Lurker 1989: 264–265). Ali so lahko volkovi, ki jih strašijo otroci, demoni, ki so prevzeli duše Matere Ivane Angelske in drugih redovnic iz samostana?

Pravila kompozicije kadra

V *Materi Ivani Angelski* se klasična pravila kompozicije filmske slike prepletajo z izvirnimi rešitvami, s katerimi ustvarjalci filma uresničujejo svoje estetske zamisli. Jerzy Wójcik se pri kompoziciji slike sklicuje na pravilo zlatega reza¹⁶ in upošteva močne točke kadra. Pojavlja se tudi diagonalna kompozicija, ki učinke dosega s poudarkom diagonal. Omenjeni elementi se pogosto pojavijo skupaj in tako okrepijo estetski učinek posameznih kadrov (Kuśmierczyk 1999: 15–17).

Primer je lahko prizor, v katerem duhovnik Brim blagoslovi duhovnika Surina, ko se ta prvič odpravlja v samostan. Razporeditev likov in pobočje v ozadju tvorita rastočo diagonalo. Brimova roka, iztegnjena v blagoslov, se nad Surinovo glavo pojavi v močni točki kadra, določeni s črtami, narisanimi v skladu s pravilom zlatega reza (slika 5). Uporabljena formalna rešitev okrepi pomen blagoslova. Padajoča diagonala in močne točke kadra pa natančno umestijo prikazana v velikem planu in navzdol obrnjena obraza hlapcev, ki ležeta spat. Takšne rešitve v kompozicijo slike uvedejo nemir, ki se ujema s poznejšo smrtjo obeh moških (slika 6).

Izvirno, avtorsko kompozicijsko pravilo, ki ga je uvedel Jerzy Wójcik, je v *Materi Ivani Angelski* strogo upoštevana delitev kadra na štiri dele, povezana s potekom navpične in vodoravne osi. Poseben pomen ima zlasti navpična os. Njeno prisotnost lahko opazimo že v prvem kadru filma, v katerem duhovnik Surin leži z razprostrtimi rokami, nato vstane in posluša zvenenje zvona. Okvir okna, ki se pojavi v drugem kadru, se ujema s potekom obeh osi. Ko se okno odpre, kamera panoramsko pogleda navzdol, vzdolž navpične črte. Trenutek

16 Zlati rez je razmerje, ki ga ponazarja delitev daljice ali ploskve na dva neenaka dela, pri čemer je razmerje celotne dolžine daljice proti večjemu delu enako razmerju večjega dela proti manjšemu.

zatem lahko to črto zaznamo tudi zaradi simetrične razporeditve dveh konjev na levi in desni strani in hlapcev, ki konja razpregata. Glave konjev in moških so prikazane v višini vodoravne osi.

Temni okvirji z okenskimi križi določajo osrednjo točko kadra. Na začetku tretjega kadra se v njem pojavi glava duhovnika. Način kadriranja, uporabljen v filmu, je *a priori* predpostavljal, da se liki pojavljajo v središču kadra. To kompozicijsko načelo velja ne samo za umestitev človeškega obraza, ki se v velikem planu naravno pojavlja v osrednjem položaju, kar v filmskem jeziku beremo kot potret notranjega sveta. V *Materi Ivani Angelski* so v poudarjeni, osrednji točki slike prikazani tudi izbrani elementi resničnosti, ki človeka obdaja. Zdi se, da tak način prikazovanja izbranim sestavinam slike dodeli status *dramatis personae*. Poleg že omenjenega okna je na prav takšen način prikazan bič, ki ga Surin obesi na steno, in ogenj v kaminu v krčmi. Podobno velja za grmado, na kateri so sežgali duhovnika Garnca, sekiro v veži krčme in temne ravnine vrat, ki se odpirajo pred eksorcistom in ga vodijo v prostor krčme, samostana in parlatorija.

Analiza Surinovega položaja v kadru, ko v krčmi moli pred jedjo, kaže, da navpična os ravnino slike razdeli na dva dela, nekako na dve neodvisni sliki, ki sta v medsebojnem ravnovesju. Na desni strani vidimo duhovnika, ki stoji, na levi pa Volodkoviča, ki sedi za mizo. V sredini kadra je vrč, umeščen v nišo. Črta navpične osi postane vidna, saj teče vzdolž roba mize. Nekoliko pozneje, med pogovorom, so glave ljudi, ki sedijo v sobi, v višini vodoravne osi kadra. V skladu s sprejetim kompozicijskim načelom se ena oseba prikaže v sredini kadra. Dve osebi se najpogosteje prikažeta simetrično glede na sredino slike, številčnejše skupine pa so prostorsko razporejene tako, da poudarijo osrednjo točko ali navpično središčnico.

Nekateri kadri filma še posebej močno spominjajo na sprejete kompozicijske predpostavke. Popolna ureditev prostora slike, skladna s potekom navpične in vodoravne osi, je v *Materi Ivani Angelski* prisotna med drugim ob prvi pojavitvi morišča duhovnika Garnca in ob prikazu notranjosti cerkve pred eksorcizmi. Navpičen, ožgan drog se natanko v sredini kadra križa z vodoravnim zgornjim robom spodnje ploskve grmade (slika 7). Znotraj cerkve pa črta, ki jo tvori kolona redovnic, zadene ob temno vodoravno ravnino klopi.

V kadru, ki se pojavi pred to sliko, vidimo redovnice, ki odhajajo iz samostana na eksorcizme. V nekem trenutku prečkajo mejo med globoko zasenčeno notranjostjo stavbe in dvoriščem, osvetljenim s soncem. Mejnica med temo in svetlobo teče vzdolž navpične osi kadra. Tudi strani odprte knjige, ki je edina priča pogovora med duhovnikom Surinom in rabinom, razdelita sliko na dva dela.

S poudarjanjem navpičnih in vodoravnih črt, simetrije in središčne točke sta

povezana tudi premikanje in zorni kot kamere. Večina panoram je izvedena v vodoravni liniji. Vidimo jih v krčmi in v samostanu. Število navpičnih panoram je omejeno na minimum. Kamera, ko sledi pogledu duhovnika Surina, prikaže dvorišče z vozom in hlapcema med pogovorom. V prizoru pogovora z rabinom kamera s panoramskim posnetkom prikaže knjigo na mizi. Ker je prisotnost navpične osi izrazito poudarjena v kompoziciji kadrov in posnetkov, bi navpične panorame nepotrebno dodatno okrepile pomene, že prisotne v sliki. Zlasti zato, ker v nekatere prizore navpično prvino vnaša tudi zorni kot kamere. Evdokija v krčmi od zgoraj gleda prestrašenega redovnika, medtem ko mu vedežuje. Surin med molitvijo z velike višine pogleduje Volodkoviča, ki stoji ob mizi. V parlatoriju je Mati Ivana, ko eksorcistu pripoveduje o svoji želji po veličini, prikazana s perspektive klečečega duhovnika (slika 8). To svojevrstno »vzvišenje« napove besede o želji po svetosti, ki jih redovnica izgovori nekaj trenutkov zatem.

Zdi se, da sta režiser in direktor fotografije želela, da je v filmskih kadrih prisotno stanje ravnotežja in pomirjujoče preglednosti, ki se, preneseno na notranje doživljanje človeka, lahko asociira z utišanjem in željo po doseganju notranjega miru, duhovnega ravnotežja. Vprašanje, kako globoko je domišljena ta predpostavka, ki v resnici izhaja iz želje po »utelešenju« močne disonance v obliki filmskega dela, bo obravnavano še v nadaljevanju.

Zlati rez v časovni strukturi filma

Naslednje pomembno kompozicijsko načelo, prisotno v Kawalerowiczevem filmu, je pravilo zlatega reza, uporabljeno za čas trajanja posameznih kadrov in prizorov. Kot je znano, se pravilo *divina proportione* v filmski umetnosti uporablja predvsem za kompozicijo kadra. V *Materi Ivani Angelski* je zlati rez vpisan tudi v časovne poteke. Prisoten je v kadrih, razmerjih med sosednjimi kadri in v posameznih prizorih.¹⁷ Njegova uporaba okrepi estetsko izkušnjo gledalcev in poudari mesta, ki so pomembna za dramaturgijo posameznih odlomkov filma.

Zlati rez¹⁸ se na primer pojavi v prvem prizoru *Materi Ivane*, ki se začne, ko duhovnik Surin moli in pri tem leži z razprostrtimi rokami, in se konča s

17 Zlati rez v času filmskega dela določajo točke, opredeljene s številka 0,382 in 0,618 v izbranim odlomku filma.

18 O prisotnosti zlatega reza bomo govorili samo takrat, kadar se ta pri predvajanju filma pojavi z natančnostjo do dveh sekund. Pri izračunu razmerij med kadri se bom skliceval tudi na dolžino posameznih kadrov, izraženih v metrih filmskega traku. Podatke o dolžini traku ter številke in opis kadrov navajam na podlagi montažnega seznama *Materi Ivane Angelske*. Predpostavljam, da se trak premika s hitrostjo 25 sličic na sekundo, tako da ena sekunda filma ustreza 0,475 m filmskega traku.

prihodom eksorcista v krčmo, točka zlatega reza nastopi v trenutku, ko prostor kadra zapolnjuje okno, ki se odpre v duhovnikovi sobi.¹⁹ Velja se spomniti pomena, ki ga imajo za kompozicijo slike okenski križi. Dodaten poudarek tega mesta z zlatim rezom kaže, da je to pomemben element predstavljenega sveta. Pomen, ki ga prinaša pogled na okno, bo obravnavan še v nadaljevanju.

Prisotnost eksorcista v krčmi – v času obedovanja in pogovora – sproži vrhunec napetosti v trenutku, ko se Volodkovič približa Surinu in začne omenjati »zadevice«, ki jih počnejo »svete gospodične«. Moralno pretresen redovnik vstane in močno ozmerja sogovorca. Razburjeni Surin vstane v trenutku, določenem z zlatim rezom.²⁰

V prizoru hoje duhovnika Surina v samostan se ta romanska zgradba pojavi dvakrat, najprej v splošnem, nato pa v bližnjem planu. S pojavitvijo samostana v kadru so povezane točke zlatega reza. Prva je v trenutku, ko duhovnik Brim z roko pokaže na samostan, ki se hip zatem prikaže v celotni podobi. Druga točka se ujema z drugo pojavitvijo stavbe v kadru.²¹

Zlati rez je prisoten tudi v prizoru srečanja duhovnika Surina z rabinom. Če zlati rez poskusimo določiti v času celotnega pogovora, se ta pojavi v trenutku, v katerem eksorcist rabina vpraša, ali lahko Satan obsede človekovo dušo.²²

V časovnih razmerjih med kadri v filmu *Mati Ivana Angelska* lahko opazimo še eno kompozicijsko načelo, ki ga velja omeniti. Čas trajanja nekaterih sosednjih kadrov je skoraj enak. Analiza pomenov, vsebovanih v na ta način sopostavljenih kadrih, kaže, da je ta način montaže nameren. V pogovoru duhovnika Surina z rabinom se pari kadrov z enako dolžino pojavijo trikrat.

Duhovnik Surin, ki poskuša priti do dna skrivnosti zla, gre po nasvet k judovskemu modrecu. Vendar tam sreča samega sebe, pogovor z rabinom pa postane potovanje v notranjost njegove lastne duše. V filmski predstavitvi tega srečanja gledalec vidi dva pogovarjajoča se moška (slika 9). Oba imata isti obraz, saj je v obeh vlogah nastopil Mieczysław Voit (slika 10). Ko eden od sogovornikov zapre oči, jih drugi trenutek kasneje, v naslednjem kadru, odpre. Ko eden izmed njiju pogled usmeri navzdol proti knjigi, ki leži na mizi, njegov

19 Trajanje celotnega prizora: 4 minute in 12 sekund. Razmerje 0,618 = 2 minuti in 35 sekund.

20 Duhovnik je v krčmi 7 minut in 22 sekund. Redovnik vstane: 0,618 = 4 minute in 33 sekund.

21 Prizor se pojavi po kadru, ki prikazuje grmado, in pred kadrom, ki prikazuje odpiranje vhodnih vrat samostana. Trajanje: 6 minut. Duhovnik Brim pokaže na samostan: 0,382 = 2 minuti in 17 sekund. Drug kader, ki prikazuje samostan: 0,618 = 3 minute in 42 sekund.

22 Pogovor duhovnika Surina z rabinom traja 7 minut in 28 sekund. 0,618 = 4 minute in 37 sekund.

sogovornik dvigne pogled z mize. Knjiga je v tem prizoru simbol skrivnosti sveta, ki jo želi spoznati eksorcist.

Surin: Kdaj lahko Satan obsede človekovo dušo?

Rabin: Kadar ga človek močno vzljubi.

Surin: Kakšna neki ljubezen do Satana?

Rabin: Ljubezen je na dnu vsega ...²³

Duhovnikovo potovanje v globino lastne notranjosti je prikazano s filmskimi plani, ki se med pogovorom spreminjajo. Bližnji plani in veliki plani poudarjajo obraz in bleščeče oči sogovornikov, ki so v resnici oči enega človeka. Kadri se vrstijo v parih (kader – notranji protiplan) in imajo enako dolžino. Ta prijem dodatno poudari identiteto sogovornikov. Zgroženi duhovnik se pomakne nazaj, rabin pa obsedi za mizo in s prstom kaže nanj in na sebe.

Surin: Moji demoni so moja skrb, moja duša pa je moja duša.

Rabin: Jaz sem ti, ti si jaz.²⁴

Surin: Moj bog, kaj praviš? Nisem vedel, da ničesar ne veš.

Rabin: (glas v offu): Ti, duhovnik, ničesar ne veš. Hodiš v temi in tvoje neznanje je kakor črni plašč noči. Jaz te že ne bom ničesar naučil, ker se ti ne moreš ničesar naučiti in moja znanost ni več tvoja znanost.

Surin: Ti si jaz ...

Rabin: Pojdi proč ... proč ... tudi jaz ničesar ne vem ... ničesar ne vem ...²⁵

Odhod duhovnika iz rabinove hiše je nagel, spominja na t. i. hiter povratek, značilen za potovanje po »onstranstvu« lastne notranjosti, poznan iz pravljič in mitičnih pripovedi.

Načelo sopostavljanja kadrov enake dolžine je prisotno tudi v drugih prizorih *Matere Ivane Angelske*. V začetnem delu filma dva kadra prikazujeta »srečanje« duhovnika Surina s sekiro v veži krčme. Njuna enaka dolžina omogoča,

23 Kader 164. Surin s spuščnim pogledom. Metraža: 13,25 m. Kader 165. Rabin v velikem planu. Metraža: 13,23 m.

24 Kader 170. Zgroženi Surin se pomakne nazaj. Metraža: 2 m. Kader 171. Rabin stoji za mizo. S prstom kaže proti kameri in nase. Metraža: 2,5 m.

25 Kader 172. Surin se pomakne nazaj. Metraža: 10,28 m. Kader 173. Vznemirjen rabin s knjigo udarja po mizi. Metraža: 11 m. Zadnjih besed, ki jih izgovori rabin, ni niti v Iwaszkiewiczovi noveli niti v scenariju. Med zasledanjem Komisije za oceno scenarijev so njegovi člani opazili, da so v zgodbi nastajajočega filma z demoni obsedene redovnice in katoliški duhovnik predstavljeni v nasprotju s privilegiranim, pametnim rabinom. Menili so, da bi v poljskih razmerah takšna sopostavitev pomenila »tempirano bombo«. V snemalno knjigo sta Kawalerowicz in Konwicki uvedla popravek: dodala sta zadnjo rabinovo poved.

da bolje opazimo povezavo med eksorcistom in orodjem, ki ga dvigne s tal.²⁶ Kadra z enako dolžino se pojavita tudi v prizoru zadnjega pogovora duhovnika Surina z Materjo Ivano v parlatoriju, tik pred njegovim nenadnim pobegom in padcem po stopnišču. Ob koncu tega pogovora eksorcista obsedejo demoni.²⁷

Na pragu notranjega sveta

»Snemalec ima posebne spretnosti,« je menil Jerzy Wójcik, »predvsem izostreno pozornost. Pri meni je ta izostrenost pozornosti usmerjena v človeški obraz. Moje oko se na nekaterih obrazih ustavi dlje in jih opazuje bolj poglobljeno, veliko podrobnosti zapiše v spominu« (Wójcik 1984: 117). V *Materi Ivani Angelski* se obrazi likov pojavijo v pomembnih trenutkih. Veliki plani omogočajo, da opazujemo končno fazo psihološkega postopka, ki spremlja posamezne razvojne faze dogajanja. Na ta način potek dogodkov dobi razsežnost notranje izkušnje človeka.

Moški, ki se v krčmi pogovarjajo o eksorcizmih in sežigu duhovnika Garnca, se po odhodu duhovnika Surina prikažejo v velikih planih. Šele takrat dobijo pogum, da neposredno obravnavajo temo, ki razburja vse, in z obrazov snamejo krinke, ki so si jih nadeli za čas pogovora z eksorcistom. Krčma je tudi obraz Evdokije, ki gleda skozi okno. V konjušnici lahko pogledamo globoko v notranji svet Kazika in Jurija, ki se odpravljata spat. Izrazito sliko obsedenosti Matere Ivane prinašajo veliki plani njenega obraza, izkrivljenega med pogovorom v obednici in okamnelega med eksorcizmi v cerkvi (slika 11). Tudi norost duhovnika Surina opazimo na njegovem obrazu med obiskom pri duhovniku Brimu. Negotovost in skrivnostnost ob prihodu duhovnika v rabinovo hišo in poznejši nenaden prihod eksorcista v samostan se odražajo na radovednem obrazu Vincencija Volodkoviča, ki se prikaže na ozadju zapirajočih se vrat.

Poseben način stopnjevanja napetosti, povezan s prikazovanjem obrazov likov, uporabljen v filmu *Mati Ivana Angelska*, je hitro bližanje kamere od zadaj vse do bližnjega plana. Na ta način se prikazana oseba vznemirjena obrne in opazi, da jo nekdo gleda. Bližanje kamere pri gledalcu ustvari občutek pričakovanja, napetost; omogoča, da vstopimo v svet opazovanega človeka, začutimo njegovo bojazen, poskusimo predvideti izraz na njegovem obrazu. Ob takšnem

26 Kader 74. Surin gre ob steni, za njim Kazik. Kazik se spotakne in pade. Surin vzame sekiro, jo ogleduje, se nasmehe in zamahne. Metraža: 6,49 m. Kader 75. Na tnalno pade rezilo sekire. Oddaljevanje od tnalne s sekiro. Metraža: 6,49 m.

27 Kader 189. Surinov obraz se skloni pred kamero. Metraža: 3,12 m. Kader 190. Ivanin obraz. Zapre oči. Metraža: 3,35 m.

bližanju kamere se v krčmi obrne Surin, ki se na ta način odzove na Evdokijin pogled (slika 12). Podobno se obnaša Mati Ivana v obednici. Ob bližanju kamere se med eksorcizmi obrne oče Imber, ko opazi, da ga gleda predstojnica samostana. Pod vplivom pogleda Hroščevskega se v krčmi obrne sestra Margareta a Cruce.

V Kawalerowiczevem filmu srečamo tudi drug način vstopa v notranji svet likov, ki je hkrati še en dokaz v filmski sliki prisotne enotnosti notranjega sveta človeka in materije okoli njega, o kateri je govoril Jerzy Wójcik. Duhovnik Surin po prihodu v krčmo v svoji sobi razpakira popotno torbo. V nekem trenutku vzame iz nje bič in z njim naredi znamenje križa. Pred katerimi skušnjavami zemeljskega sveta se z njim poskuša ubraniti? Odgovor prinašajo veseli zvoki lutnje, ki se v tem trenutku zaslišijo v offu iz notranjosti krčme. Navidezno nepomemben dogodek, zaprt v kadru kot v kristalu časa, postane pomemben detajl, ki veliko pove o liku, prisotnem v kadru. Duhovnik Surin je gotovo šibkega duha, saj se mora pred prežečimi skušnjavami braniti z bičem, ki ga obesi na steni.

Bližanje notranjemu svetu lika s pomočjo filmskih izraznih sredstev se v *Materi Ivani Angelski* odraža tudi v načinu prikaza trenutka, v katerem junak prečka mejo med prostoroma, stopi čez prag. Pred prvim vstopom duhovnika Surina v samostan, ko se Kazik in eksorcist bližata vratom, na njihovih obrazih vidimo napetost, nakopičeno med potjo na to mesto (slika 13). Pozneje je prostor kadra zaslonjen s temno površino masivnih vrat v zidu samostana. Vrata se odprejo, toda duhovnika Surina, ko jih prestopa, ne vidimo. Subjektivna kamera ta trenutek prikaže z zornega kota lika. Na ta način je prikazano tudi odpiranje okna v duhovnikovi sobi. Ko se Surin odpravlja k rabinu in mora prestopiti nizka vrata, se subjektivna kamera »skloni«, kakor bi to moral narediti visok redovnik. Vendar njegovih korakov ni slišati. To je trenutek vstopa v lasten notranji svet.

Prostor, v katerem se odvija dogajanje filma, je ustvarjen skoraj na teatralen način. Zaprt oval kotanje, temen prostor krčme, z zidom obdan samostan, svetla obednica, parlatorij, notranjost rabinove hiše, konjušnica. Je prostor, izoliran od konkretne resničnosti, pripravljen za opravljanje vloge nosilca pripovedi o notranjem svetu filmskih junakov.

Zvočna plast filma in pomen glasbe

Zdi se, da je naravno zvočno stanje dogajalnega prostora tišina. Zvočna plast je omejena in prilagojena likovni surovosti slike. Poleg zvočnih ustreznikov posameznih delov dogajalnega prostora – zvokov lutnje in pesmi v krčmi,

psalmov, ki jih v samostanu pojejo redovnice, udarcev zvona, ki spremljajo prehajanje osrednjega prostora – slišimo samo glasove ljudi, smeh in šepetanje, zvok korakov, žvižganje vetra, prasketanje drv v kaminu, lajanje vznemirjenega psa, udarjanje sklede ob mizo, škripanje vhodnih vrat samostana, gruljenje golobov v podstrešju.

Daljši trenutki tišine spremljajo pogovore in se pojavljajo med posameznimi izjavami. Poudarijo pomen besed in hkrati namigujejo, da je v njih prisoten globlji smisel. Zvoki in tišina so v kontrastu in se medsebojno poudarjajo. Med pogovorom duhovnika Surina z rabinom ima gledalec občutek, da sta se srečala v prostoru, ki je od zunanjega sveta zvočno izoliran. Spremembe čustvene napetosti in glasnosti govora obeh sogovornikov jasno začutimo. Tišina poudarja tudi pomen nekaterih slik, ki se pojavijo v kadru. Takšno vlogo opravlja v prvem kadru, ki prikazuje grmado in prihod Matere Ivane v parlatorij. Zelo dolga, skoraj triminutna tišina, spremlja prihod redovnic v cerkev na eksorcizme. Sestre in redovniki, ki bodo izpeljali obred zaklinjanja Satana, molče stojijo drugi nasproti drugim, kot vojski, ki se bosta čez trenutek spopadli (Kuśmierczyk 2014: 129–130).

Načelo nasprotja lahko v filmu opazimo tudi v načinu, kako poteka dogajanje. Prizori z veliko dinamiko se pojavijo ob kadrih, v katerih se zdi, da vsakršno premikanje izgine. Ritem filma se na ta način upočasni. Vendar je to vedno le navidezno zatišje, ki skriva nevihto, ki divja v človekovi notranjosti. Simbolična slika takšnega stanja je notranjost krčme, v katero prvič vstopi duhovnik Surin. Evdokija neha igrati na lutnjo in zapusti prostor. Nasprotje tišini, praznini in mirovanju prostora je »živ« ogenj, ki z visokimi plameni gori in prasketa v kaminu.

Skladatelj Adam Walaciński²⁸ je v filmu ustvaril glasbena »svetova«, povezana s krčmo in samostanom. Lahkotni pesmici, ki jo pojejo v krčmi ob zvokih lutnje, so zoperstavljeni psalmi, ki jih *a capella* poje ženski pevski zbor. V krčmi se razlega preprosta melodija, ki jo je Walaciński zložil k besedilu iz obdobja baroka. V pesmi se izmenično pojavljajo péte kitice in instrumentalni uvod. Melodija ima plesni značaj, po ritmu spominja na ljudski ples krakovjak (Czachorowska-Zygor 2013: 151). Pesem simbolizira zemeljsko ljubezen, je sopomenka za tisto, kar je čutno, povezano s tem svetom. Bolj ko se dogajanje filma razvija, bolj pomenljivo postane besedilo pesmi. Postane napoved, da bo sestra Margareta zapustila redovniški stan.

Sakralni prostor samostana v zvočni plasti določajo trije psalmi, zloženi za potrebe filma. Skladatelj se je tu navezoval na psalmsko in koralno tradicijo.

28 Adam Walaciński (1928–2015) – skladatelj, napisal je glasbo za več poljskih filmov.

Asketski in surov značaj melodije se sklicuje na srednjeveške glasbene lestvice. Preprostost psalmov, ki simbolizirajo versko dimenzijo predstavljenega sveta in prisotnost *sacrum*, poudarja zaprt in izoliran značaj romanskega prostora samostana. Psalmi so izvedeni na pristen in naraven način, saj je Jerzy Kawalerowicz v filmu uporabil njihovo poskusno izvedbo Pevskega zbora Poljskega radia v Krakovu (Czachorowska-Zygor 2013: 151).

Vloga vrtenja in kroženja

V likovni plasti filma imata zelo velik dramaturški pomen vrtenje in kroženje, ki se prvič pojavita v drugem prizoru filma. Omrtvelost in negibnost, ki vladata v krčmi, prekine vrnitev Evdokije, ki duhovniku prinese obrok. Potem gre okrog mize in tako obkroži Surina, ki sedi za mizo. Volodkovič jo nagovarja, da bi duhovniku vedeževala:

- Povej mu vse ... vse ... Na primer, ali mu bo potovanje uspelo, koga bo srečal daleč na poti, koga videl ...²⁹

Ko to pove, z žlico meša juho, ki jo ima v skledi pred sabo. Ali morda, ko govori o vedeževanju, z gibom posnema mešanje v čarovnikovem kotlu?

Ko je duhovnik Surin ob grmadi, okrog njega tekata razigrana otroka. Ob koncu njegovega pogovora z Materjo Ivano v obednici redovnica, ki je obsedena ali pa v tistem trenutku obsedenost samo igra, obkroži dvorano.

Kroženje se v filmu pojavlja postopoma, na začetku skoraj neopazno. Njegovega pomena se lahko zavemo verjetno šele takrat, ko na dvorišče samostana pritečejo redovnice, ki se vrtijo okrog lastne osi. Vrtenje odraža njihovo obsedenost (slika 14). Motiv vrtenja, ki ga na začetku štejemo za simbol obsedenosti redovnic z demoni, se razširi izven samostana in objame celoten prostor.

Z razvojem dogodkov postaja prisotnost vrtenja čedalje bolj vidna, saj se pojavi v prostoru filmske slike, urejenem v skladu s prej obravnavanimi načeli: kompozicije, ki se ujema z vodoravno in navpično osjo in upošteva zlati rez. Vrtenje se zoperstavi ravnotežju in preglednosti planov in harmoničnosti, ki jo ustvarja zlati rez. Motiv vrtenja se v filmu pojavi večkrat – v najbolj pomembnih trenutkih zgodbe. Gibanje, na začetku prisotno v zunanjem prostoru kot obkrožanje duhovnika Surina, kroženje kamere okoli sekire, zasajene v tnilo, kroženje golobov nad samostanom, se v prizoru vrtenja redovnic »utelesi« in izda svoj izvor, ki tiči v človeški duhovnosti.

29 Citat iz filmskega dialoga.

V osrednjem prostoru se vrtil ves svet, ki ga potem, ko so duhovnika Surina obsedli demoni Matere Ivane, gledamo z njegovimi očmi. Ko se dogajanje filma preseli na dvorišče pred krčmo, kamor se pripelje plemič Hroščevski, da bi s sabo odpeljal sestro Margareto a Cruce, ki je zaradi njega zapustila red, začne v zblaznelem galopu obkrožati dvorišče njegov sivi konj.³⁰

Trenutek zatem se vrtenje začne v krčmi: Hroščevski in sestra Margareta vneto plešeta okrog mize. Vrtenje doseže največjo dinamiko v istem mestu, kjer se je pojavilo prvič. To se zgodi tik pred nastopom noči, v kateri duhovnik Surin s sekiro ubije hlapca, ki spita v konjušnici.

Vrtenje, ki odraža spremembe v notranjem svetu likov, se kot slikovna komponenta pogosto pojavlja v avtorskem kinu Jerzyja Kawalerowicza. Prisotno je med drugim v filmih *Pravi konec velike vojne*, *Faraon*, *Srečanje na Atlantiku*, v plesu hasidov v *Oštariji*. Je izviren element Kawalerowiczeve filmske ustvarjalnosti, čeprav je v filmih iz začetka 60. let 20. stoletja postala popularna »vrteča se kamera«, ki se navezuje na posnetke Sergeja Urusevskega v prizoru smrti Borisa v filmu Mihaila Kalatozova *Letijo žerjavi* (*Letyat zhuravli*, 1957). Tak način premikanja kamere po zgledu Urusevskega se pojavlja med drugim v »plesu brez« v *Ivanovem otroštvu* (*Ivanovo detstvo*, 1962) Andreja Tarkovskega (Kuśmierczyk 2012: 97–98), v poljski kinematografiji pa v filmu *Verne duše* (*Zaduszki*, 1961) Tadeusza Konwickega.

Belina, črnina in liminalna sivina

V enem izmed prvih kadrov filma duhovnik Surin iz popotne torbe vzame belo platno, v katero je zavil kruh, in črn bič, ki ga spremlja v duhovnih bojih. Bistvo dogodkov, o katerih film pripoveduje, je na filmskem platnu izraženo s paletto treh barv, ki celostno pripovedujejo o dogajalnem mestu in poteku dogodkov v materialnem zunanjem prostoru in v notranjem svetu človeka.

Avtor barvnega koncepta *Matere Ivane Angelske* je snemalec Jerzy Wójcik. Belina in črnina sta v načrtu filma prisotni vse od začetka. Njuna prisotnost je izrazito poudarjena v scenariju. Jerzy Wójcik je med ti dve barvi uvedel vizualen prag, ki ju hkrati ločuje in povezuje: liminalno sivino. Ideja te rešitve se je pojavila med pripravami na produkcijo filma:

Spomnim se, ko je med obiskom v Pragi, v eni od romanskih cerkva SIVINA kamna v svoji izjemni lepoti zame nenadoma postala prava ILUMINACIJA

30 Velja opozoriti, da v tem prizoru ustvarjalci filma *Mati Ivana Angelska* namigujejo na prizor s konjem, ki drvi po dvorišču v filmu *Krvavi prestol* Akire Kurosawe.

– neposredno, čisto razumevanje ENOTNOSTI in HKRATI LOČENOSTI pojma SIVINE PROSTORA, ki je zapolnjevala ladjo cerkve.

Nekaj BELEGA mi je zastrlo pogled – mogoče je bila to alba ali bela ženska obleka – in je spet za trenutek odgrnilo SIVINO kamna in sosednjo SIVINO prostora ladje. Nato je nekaj znova zagrnilo to sivino – tokrat je bila to ČRNINA redovniške obleke ...

Tedaj se mi je, le za nekaj sekund, razodel ključ za celotno kompozicijo slike MATERE IVANE Angelske. (Wójcik 2006: 39)³¹

Wójcik je pojasnil tudi uvedbo sivine med belino in črnino:

Če pogledamo sivino, prisotno v pojmovnem prostoru kot sestav med BELINO in ČRNINO, potem lahko takšna sivina opravlja različne vloge in vsebuje različne smisle.

V prvem primeru, ko imam ČRNINO nekje za hrbtom, je pred mano SIVINA, za katero obstaja BELINA in SVETLOBA. SIVINA je takrat morebitna pot k SVETLOBI.

Ista sivina dobi drugačen smisel, če stojim v coni svetlobe, s hrbtom obrnjen proti njej. Takrat je zame sivina, ki je pred mano, pot k temi in črnini.

Sivina sama po sebi ima torej lahko neskončno število značilnosti, lahko je neenotna v svoji strukturi; lahko deluje tako na ozkem, strnjemem, ostrorobem področju svojega obstoja, lahko pa je obširna in skoraj neopazna za človeško oko v svoji prostorski razsežnosti.

Takšno razumevanje beline, sivine in črnine, predstavljenih na zaslonu z energetskimi polji različnih velikosti, nasičenosti in kontrastnosti, je ključ za oblikovanje kompozicije filmskega dela. (Wójcik 2006: 40)

Sivina, pozabljena v kulturni tradiciji Zahoda, je v *Materi Ivani Angelski* dobila posebno mesto. Toda Jerzy Wójcik je šele leta kasneje opazil podobnost uporabljene kompozicijske rešitve z razumevanjem pojma sivine v vzhodno-azijskih kulturah.

SIVINA je kot zastor praznine, ki se z ugašanjem svetlobe stopnjuje proti ČRNINI, in hkrati kot razsvetljena in razsvetljujoča se ČRNINA v namernem premikanju k belini, je oznaka ne toliko za pojav barve, kolikor za proces, ki poteka v strukturi določene celote. Sivina, poševne in ukrivljene črte predstavljajo element nastajanja, premikanje od enih vrednosti k drugim. Bistvo tega premikanja Laozi razlaga kot pot k doseganju stanja neskratnosti:

»Če poznam (naravo tistega, kar je) belo (torej svetlo, aktivno, moško), (ampak) se držim (tistega, kar je) črno (torej pasivno, temno, žensko), postajam merilo (za cel svet) pod nebom. Ko sem merilo (za cel svet) pod nebom, (moč moje)

31 Poudarki Jerzyja Wójcika. Enako velja za ostale citate iz knjige *Labirint svetlobe*.

nespremenljive vrline (Te) ni v presežku in se ponovno vrnem v stanje, v katerem ni skrajnosti.« (Ślósarska v: Wójcik 2006: 40)³²

Da je filmsko pripovedovanje s pomočjo beline, črnine in sivine mogoče, se je treba odreči globokim kontrastom *svetlo – temno*. Pri snemanju *Materie Ivane Angelske* so bili uporabljeni posebej zasnovani žarometi, ki lahko oddajajo razpršeno svetlobo, ki poudarja strukturo in teksturo beline, sivine in črnine (Wójcik 2006: 145).

Sivina je postala grafična predstavitev liminalnega položaja filmskih likov, ki so podvrženi preizkusu, se soočajo s situacijo, ko morajo prestopiti prag (Wójcik 2004: 116), izbrati med svetlobo in temo, med dobrom in zlom.

Karakteristika krčme in samostana, vključno z njunimi simbolnimi pomeni, je bila že predstavljena. Poglejmo si поблиže še širni, sivi osrednji prostor. V njem sta prisotni tudi dve preostali barvi iz kompozicijske trojice. Črnina je prisotna v zogleneli grmadi, ki je njena najizrazitejša pojavna oblika v celotnem filmu, belina pa se pojavi na več mestih, kjer vztraja sneg.

Podobno so barvni poudarki razporejeni v samostanu. Ko duhovnik Surin prvič prestopi samostanska vrata, je razlika med osončenim notranjim dvoriščem in prostorom zunaj zidov izrazito opazna. Ta element poudari obstoj meje med samostanom in svetom okoli njega.

Opazna je svetla sivina sten samostana, belina njegovega obzidja, črnina oken-skih niš in vhodnih vrat. V notranjosti samostana, na ozadju sivih sten s povišano svetlobno vrednostjo, se pojavlja belina redovniških halj in črnina duhovniške obleke Surina (slika 15).

Med prvim pogovorom eksorcista z Materjo Ivano ju v obednici spremlja črnina miz in klopi, ki se v tem prizoru vedno, vsaj delno, pojavljajo v kadrih. Napad obsedenosti prednice samostana z demoni, resničen ali samo zaigran, je izpeljan iz ravnine vhodnih vrat. Njihova črnina, iz katere pride in v katero se vrne Mati Ivana, kompozicijsko poveže prizor.

V odmaknjen prostor na strehi samostana, kjer potekajo eksorcizmi, vodi dvoje vrat. Skozi črna pride Mati Ivana, skozi bela pa duhovnik Surin. Pogovarjata se, ločena z belimi haljami, ki se sušijo na gredeh. Mati Ivana razmika halje in s tem povzroči, da gredi začnejo vibrirati v nežnem ritmu, ki postane kontrapunkt resnosti vprašanj, o katerih razpravljata, in odnosa med Surinom in Materjo Ivano (Wójcik 2007: 30). Ozadje pogovora je sivina sten in sivina talnih desk, ločenih z belimi črtami špranj, v katerih so ostanki moke, ki so jo tu nekoč hranili.

32 Dopisi v oklepajih so del izvirnega besedila Jerzyja Wójcika.

Sivina sten krčme je temnejša od sivine sten samostana in ima različno gostoto. V njej se skriva poltema, ki čaka na razvoj dogodkov. Duhovnik Surin v to sivino vstopi v črni obleki in na mizo položi kruh, zaviti v belo platno. Sestra Margareta a Cruce, ki stoji v beli halji na ozadju sive stene, ima v roki črn kozarec.

Z belino in črnino redovniških oblek se v krčmi srečuje sivina kostumov likov iz drugega plana. Izstopa obleka Kazika, ki ima medtem ko duhovnika Surina spremlja v samostan na sebi belo-sivo-črn ovčji kozuh.

Svetlost posameznih barv je različna glede na kontekst, v katerem se te pojavljajo. Ko duhovnika Brim in Surin prideta v bližino grmade, opazimo, da črnina obleke duhovnika, obleke eksorcista in grmade predstavlja tri različne odtenke črnine.

Ko se na zaslonu ob grmadi pojavi duhovnik Surin v črni obleki, se črnina njegove obleke in globoka črnina grmade razlikujeta. Kostum ima drugačno teksturo in drugačen barvni odtenek, bližji temno rjavi barvi, ki učinkuje na drugem področju barvne občutljivosti črno-belega negativna, črnina grmade pa je barva sežganega lesa. Grmada je osvetljena s sončno svetlobo, ki poudarja globino teksture, kostum pa je raven, je v tem prizoru nedoločen teksturni madež. Določnost je na strani tistega, kar je sežgano. (Wójcik 2006: 45)

Med eksorcizmi, ki potekajo v cerkvi, je belina halje Matere Ivane svetlejša od nekoliko manj izrazite beline halj preostalih sester.

Belina kostumov je sestavljena iz treh vrednosti. Iz popolnih belin, belin, ki izgledajo, kot da bi bile nekako potopljene v nežno sepijo, in tistih belin, ki bi lahko v velikih planih konkurirale človeškemu obrazom. V smislu scenografskih priprav so bile različne sivine, beline in črnine potrebne, da smo lahko natančno operirali s tem, kar je v filmu prisotno kot ena belina in ena črnina. (Wójcik 2006: 71)

Trojica beline, sivine in črnine se v filmu pojavlja na fraktalen način. Je prisotna v splošni scenografiji dogajalnega prostora in v njenih posameznih delih. Obstaja v prizorih in v kadrih, v kompoziciji kadrov, v barvah kostumov in rekvizitov (slika 16).

V nekaterih kompozicijskih rešitvah, ki jih uporablja Jerzy Wójcik, sivina izgine, da se lahko prag med belino in črnino prikaže na neposreden način. Tako se zgodi na začetku prizora eksorcizmov. Redovnice, ki gredo v cerkev, so v prvem kadru prikazane na ne izrazito kontrastnem ozadju, v drugem pa pridejo iz teme v zelo ostro svetlobo. Vidimo njihove obraze v velikih planih. Kontrapunkt pred prizorom eksorcizmov razodene resnično bojišče: duhovno notranjost človeka.

Sinteza sprememb med belino, sivino in črnino je nem zvon, ki udarja ob koncu filma. Vlogo zvoka je prevzela svetloba (Wójcik 2006: 47).

»In postal sem samemu sebi pokrajina pomanjkanja«

V boju, ki se v *Materi Ivani Angelski* odvija med svetlobo in temo, zmaga zlo, ki s čedalje globljo sivino postopoma vstopa v svet filma. Med posameznimi obiski duhovnika Surina v samostanu vidimo, kako na dvorišču, na začetku osvetljenim s soncem, postopoma prevlada sivina in vedno globlja senca.

Globok mrak vstopi tudi v krčmo, kjer sestra Margareta a Cruce potem, ko je slekla redovniško haljo, v temni obleki pleše s Hroščevskim. Črnina noči, tuljenje vetra, v okenskem steklu odsev obraza, ki utone v temo, spremljajo pogovor duhovnika Surina s Satanom, ki mu ukaže, naj ubije hlapca.

Naslednji dan zjutraj se globoka senca na površini stene zliva v eno s črnino Surinove duhovniške obleke. Odločitev je padla.

Čeprav se prizor umora hlapcev ne pojavi, si ga lahko gledalec predstavlja. Prej je bila dvakrat prikazana pot, ki sta jo Kazik in Jurij prehodila od vrat konjušnice do mesta, kjer sta spala. Po tej poti se jima je najverjetneje približal duhovnik Surin. Gledalec se spomni tudi pogleda na moška, ki sta se že ulegla spat, v kadru pa sta prikazana na poseben način, z glavama obrnjenima proti spodnjemu robu kadra. Jerzy Kawalerowicz je o tem prizoru povedal:

Ko npr. v *Materi Ivani Angelski* v nasprotju z drugimi kadri ležeča hlapca slikam »narobe obrnjena«, želim na ta način doseči ne likovni, temveč dramaturški učinek. Želim doseči, da sta ta človeka odtujena od okolja, prikazati njuno osamljenost. Poleg tega gledalcu namignem, prišepetavam njegovi domišljiji, kako jih je videl duhovnik Surin, kako je izgledal prizor umora, saj ga ne prikažem. Kompozicija ne more biti brez dramaturške vrednosti. (Janicki 1962: 39)

Norost duhovnika, ki sredi noči zagreši umor, spremlja kontrastna, skoraj živahna belina konjev, ki se ruvata ob jaslih.

Zakaj je Surinova misija propadla? Ali lahko odgovor na to vprašanje najdemo v filmu? Ali *Mati Ivana Angelska* govori o moči ljubezni med ljudmi, ali prej o ljudeh, ki so izgubili globoko vero v Boga in je ne znajo ponovno najti?

Vrnimo se k trenutku, ko duhovnik Surin zapusti parlatorij in gre proti središčni točki prostora, v katerem se odvija dogajanje filma. Ustavi se ob grmadi. Kleči ob njej z glavo, položeno na dlan, naslonjeno na zогlenel les. V besedah, ki jih eksorcist izgovori v tem trenutku, se morda skriva ključ za razumevanje skrivnosti, prisotne v Kawalerowiczevem delu, drame, ki združuje prostor in ljudi, ki v njem živijo.

Pozoren gledalec bi lahko rekel, da je to skrivnost spoznal že prej. Gotovo bi jo znal izraziti s parafrazo legende o Gralu: Mati Ivana je bolna in pokrajina je jalova. Ali je to pravilna intuicija? Ali struktura filma *Mati Ivana Angelska* vsebuje element, ki bi bil enako pomemben kot legendarni Gral, na katerega bi bilo treba preusmeriti pozornost in mu postaviti vprašanje, moč tega vprašanja pa bi bila sposobna ozdraviti prostor in ljudi? In kdo bi lahko to vprašanje postavil? Ali so to vprašanje besede, ki jih duhovnik Surin izgovori ob grmadi: »Moj Bog, moj Bog, zakaj si me zapustil?« Eksorcist uporabi besede, ki jih je Kristus izgovoril na križu (Mt 27, 46; Mk 15, 34).

Ali duhovnik Surin, ko kleči ob grmadi, opazi, da bi moral na tem mestu stati križ?³³ Ali lahko križ, ki se pojavi v središčni točki filmskega prostora in postane os predstavljenega sveta, ki s svojima ramenoma določa zunanji prostor in svet človeških vrednot, ponovno vzpostavi pravilen odnos med nebese in zemljo, svetlobo in temo, dobrim in zlom, da Materi Ivani moč, da se odreče svojemu jazu, duhovniku Surinu moč preganjanja duhov, zemlji pa rodovitnost?

Naslov pesnitve Thomasa Stearnsa Eliota *Pusta dežela* je vzet iz zadnje povedi druge knjige: *et factus sum mihi regio egestatis* (Kubiak 1987: 401–402). To so besede, ki bi jih lahko pod križem izgovoril duhovnik Surin: »[O]ddaljil sem se od tebe, moj Bog, in blodil sem, daleč proč od tvoje utrte poti in postal sem samemu sebi pokrajina pomanjkanja«.

Toda duhovnik Surin križa ne opazi. Trenutek pozneje odskoči od grmade, ko ga Volodkovič, ki ga je opazoval od strani, prestraši z besedami:

– Oče, oče! Umazali si boste roke!³⁴

Surinova misija se konča neuspešno. Morda on ni bil tista oseba, ki bi morala postaviti odrešilno vprašanje? Morda bi ga moral postaviti gledalec in hkrati sprejeti poučni odgovor, ki izhaja iz filma, in s tem spoznati, da ima Kawalerowiczew film veliko resnejšo vsebino, kot samo zgodbo o ljubezni duhovnika do redovnice.

Vrnimo se na začetek filma. Med dolgo uvodno špico vidimo napise s priimki ustvarjalcev, v ozadju pa duhovnika Surina, ki leži z razprostrtimi rokami in moli. Napisi se končajo, ampak zorni kot kamere se ne spremeni. Duhovnik

33 Kol, ki v filmu štrli iz grmade, je deblo drevesa s posekanimi vejami, ki po obliki spominja črko Y. Mogoče je to poskus slikovnega namiga na način, kako so križ predstavljali v srednjem veku. Ker je opravljal vlogo osi sveta, mosta ali lestve k Bogu in je združeval nasprotja in duhovno načelo z načelom pojavnega sveta, so si ga lahko predstavljali v obliki črke Y ali kot rastoče drevo z ljubem in grčami in celo z vejami (Kopaliński 1990: 175).

34 Citat iz filmskega dialoga.

se dvigne in gre naravnost proti kameri. Njen zorni kot se ujema s smerjo, v katero je bila obrnjena duhovnikova glava med molitvijo. Po montažnem rezu v protikadru vidimo ... križ, ki ga tvori okenski okvir. Pred tem križem je molil duhovnik Surin. Kamera se bliža in okno se odpre, križa ni več, pred gledalcem pa se razprostre širen prostor, v katerem se odvija dogajanje filma. To okno omogoča, da razumemo dramo, predstavljeno v filmu *Mati Ivana Angelska*. To okno je križ.

Prevedel Adam Sewastianowicz,
uredila Lidija Rezonik

Slikovno gradivo

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



Slika 12



Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



Bibliografija

Viri

- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1965: *Mati Ivana Angelska*. Prev. France Vodnik. Ljubljana: Mladinska knjiga.
- IWASZKIEWICZ, Jarosław, 1975: *Matka Joanna od Aniołów*. Warszawa: Książka i Wiedza.
- KAWALEROWICZ, Jerzy, KONWICKI, Tadeusz, 1960: *Scenariusz filmowy „Matka Joanna od Aniołów” według Jarosława Iwaszkiewicza*. Warszawa: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny. Sygnatura S 9279. Maszynopis 1–93.

Literatura

- BRAUN, Andrzej, 1961: Matka Joanna od Aniołów. *Zwierciadło* 9. 7.
- BUKOWIECKI, Leon, 1960: Szesnaście lat – osiem filmów – dzieło Jerzego Kawalerowicza. *Życie i Myśl* 6. 122–128.
- EBERHARDT, Konrad, 1966: Kawalerowicz. *Film* 18. 10.
- FORSTNER, Dorothea, 1990: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Prev. Wanda Zakrzewska, Paweł Pachciarek, Ryszard Turzyński. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax.
- GRODZICKI, Andrzej, 1961: Wielki sukces „Matki Joanny” na Festiwalu w Cannes. *Głos Szczeciński* 109. 10.
- HELMAN, Alicja, 1986: „Matka Joanna od Aniołów”. Przesłanie, którego nie ma w opowiadaniu. *Kino* 4. 28.
- HELMAN, Alicja, 1996: Jerzy Kawalerowicz – wirtuoz kamery. NURCZYŃSKA-FIDELSKA, Ewelina (ur.): *Kino polskie w dziesięciu sekwencjach*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego. 45–60.
- JANICKI, Stanisław, 1962: *Polscy twórcy filmowi o sobie*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- KAŁUŻYŃSKI, Zygmunt, 1961: Tragedia antydogmatyczna. *Polityka* 7. 16.
- KAWALEROWICZ, Jerzy, 1960: O swoich i cudzych filmach oraz o „Matce Joannie od Aniołów” mówi Jerzy Kawalerowicz, pogovarjal se je S. Janicki. *Nowa Kultura* 51–52. 10.
- KONWICKI, Tadeusz, 1960: Trójgłos o „Matce Joannie od Aniołów”. *Życie Warszawy* 216. 8.
- KOPALIŃSKI, Władysław, 1990: *Słownik symboli*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- KUBIAK, Zygmunt, 1987: Od Tagosty do Ostii. V: Święty Augustyn, *Wyznania*. Prev. spremna beseda in časovnica Z. Kubiak. Warszawa: Wydawnictwo PAX. 401–402.

- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 1999: *Zagubieni w drodze. Film fabularny jako obraz doświadczenia wewnętrznego*. Warszawa: Skorpion.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2012: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa: Skorpion.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2015: Analiza antropologiczno-morfologiczna jako praktyka filmoznawcza. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press. 11–29.
- LURKER, Manfred, 1989: *Słownik obrazów i symboli biblijnych*. Prev. Kazimierz Romaniuk. Poznań: Wydawnictwo Pallotinum.
- LESSMAN, Jerzy, 1961: Demony są w nas. *Express Ilustrowany* 39. 8.
- LUTER, Andrzej, 2001: Książd w polskim filmie. *Kino* 9. 20.
- „MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW”, 1993: Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 26.01.1960 r. *Iluzjon* 3–4. 65–67.
- MICHAŁEK, Bolesław, 1967: Czy istnieje świat Kawalerowicza. Rys do portretu. *Kino* 6. 6.
- SEGIET, Janusz, 1961: Matka Joanna od Aniołów. *Głos Olsztyński* 48. 6.
- TARKOWSKI Andriej, 1967: Zapieczętlennoje wriemia. *Iskustwo Kino* 4.
- TARKOWSKI Andriej, 2007: *Czas utrwalony*. Prev., opombe in spremna beseda S. Kuśmierczyk. Warszawa: Świat literacki.
- WERNER, Andrzej, 1987: Siedem opowiadań – siedem filmów (predgovor). IWA-SZKIEWICZ, Jarosław: *Brzezina i inne opowiadania ekranizowane*. Warszawa: Czytelnik. 6–21.
- WERTENSTEIN, Wanda, 1974: Nie podrabiać historii. Wywiad z Jerzym Kawalerowiczem. *Film* 17. 12.
- WÓJCIK, Jerzy, 1961: Interesuje mnie materia, która ulega deformacji, rozmawiała W. Czapińska. *Ekran* 2. 11.
- WÓJCIK, Jerzy, 1984: Nie rzeźby... *Film na świecie* 7–8. 115–118.
- WÓJCIK, Jerzy, 1994: Światło kadru, światło życia... Rozmawia Janusz Gazda. *Kwartalnik Filmowy* 7–8. 26–36.
- WÓJCIK, Jerzy, 2004: Z niewidzialnego w widzialne. *Images* 3–4. 114–117.
- WÓJCIK, Jerzy, 2006: *Labirynt światła*. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Canonia.
- WÓJCIK, Jerzy, 2007: Zintegrowany obraz filmowy. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.), *Głosy wolności. 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej*. Warszawa: Skorpion. 29–32.

Zabłąkani podróżni. Matka Joanna od Aniołów Jerzego Kawalerowicza

STRESZCZENIE

Rozdział zawiera szczegółową analizę i interpretację zrealizowanego w 1960 roku filmu *Matka Joanna od Aniołów* w reżyserii Jerzego Kawalerowicza, ze zdjęciami wybitnego operatora Jerzego Wójcika. W rozdziale została zastosowana metodologia analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego.

Po przedstawieniu założeń filmowej adaptacji opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza przez reżysera, omówiono ocenę filmu przez Komisję Ocen Scenariuszy oraz recenzje po premierze.

Rozdział zawiera analizę miejsca akcji z uwzględnieniem ukształtowania i wyglądu przestrzeni oraz roli karczmy i klasztoru wraz z charakteryzującą je symboliką mroku i światła. Została przedstawiona interpretacja przestrzeni środkowej pomiędzy karczmą a klasztorem jako miejsca symbolicznego przenikania się dobra i zła, pozwalającego na interpretację bohaterów filmu jako toczących wewnętrzną walkę „zabłąkanych podróżnych”.

Analiza przedstawia zastosowane przez operatora zasady budowy kadru odwołujące się do przebiegu osi horyzontalnej i wertykalnej, obejmujące kompozycję diagonalną i wykorzystanie zasady „złotego podziału”.

Została także omówiona obecność „złotego podziału” w strukturze czasowej wybranych scen i ujęć. Szczególna uwaga została poświęcona obecności w filmie bieli, czerni wraz z ich symboliką oraz szarości traktowanej przez Jerzego Wójcika jako barwa pośrednia, łącząca biel i czerń wraz z ich znaczeniami symbolicznymi. Została omówiona obecność ruchu wirowego jako sposobu wyrażenia motywu opętania sióstr zakonnych.

Formę filmu, pozostająca w bardzo ścisłym związku z treścią, cechuje minimalizm. Jest to „tworzenie przez odejmowanie”. Zostały zastosowane jedynie środki wyrazu – elementy scenografii, kostiumy, rekwizyty – niezbędne do charakterystyki filmowych postaci i przedstawienia ich wewnętrznych zmaganiań.

Osobny podrozdział jest poświęcony analizie warstwy muzycznej i dźwiękowej: obecności piosenki w karczmie, chóralnych psalmów w klasztorze oraz dźwięków istniejących w przestrzeni akcji ze szczególnym uwzględnieniem dźwięku bijącego dzwonu i jego niemej obecności w ostatniej scenie filmu.

Strayed Travellers. *Mother Joan of the Angels* by Jerzy Kawalerowicz

ABSTRACT

The chapter presents a detailed analysis and interpretation of *Mother Joan of the Angels*, a 1960 film directed by Jerzy Kawalerowicz and photographed by the outstanding director of photography Jerzy Wójcik. Anthropological and morphological methodology was applied to the analysis of this cinematic piece.

After discussing the premises of the film adaptation of Jarosław Iwaszkiewicz's short story by the director, the text presents the evaluation of the Committee for Script Assessment and post-premiere reviews.

The chapter analyses the location of the plot with regard to its construction and visual aspects. It also examines the role of the tavern and the convent, along with the meaning of light and darkness that characterises them. An attempt is made to interpret the intermediary area between the tavern and the convent as a symbolic space of the interplay between good and evil. This approach allows the protagonists to be perceived as leading an internal battle of "stray travellers".

The analysis includes the frame composition guidelines as applied by the camera operator, which refer to the horizontal and vertical axes, including the diagonal composition and the "golden ratio" rules. Particular attention is devoted to the presence of black and white as well as their symbolic meanings, while Jerzy Wójcik's treatment of grey is regarded as an in-between colour, combining black and white and their significance. The swirling manner of movement is presented as a means of depicting the possession of the nuns.

The cinematic form, closely linked with the content, is minimalist and can be described as "creating by removing". Only those means of expression – elements of scenography, costumes, props – that are essential to characterise the protagonists and their inner struggles have been used.

A separate subchapter is devoted to the music and sound layer of the film: the song in the tavern, the choral psalms in the convent and environmental sounds, especially the tolling of the bell and its silent presence in the last scene.

Proofreading: Neville Hall

Seweryn Kuśmierczyk

ANTROPOLOŠKO-MORFOLOŠKA ANALIZA
FILMSKEGA DELA KOT FILMOLOŠKA PRAKSA

Seweryn Kuśmierczyk

Antropološko-morfološka analiza filmskega dela kot filmološka praksa

V poglavjih, posvečenih filmom *Faraon*, *Svatba* in *Mati Ivana Angelska*, uporabljam avtorsko metodologijo, imenovano antropološko-morfološka analiza filmskega dela. Postopek omogoča podrobno analizo elementov, ki tvorijo filmsko delo, določajo njegovo obliko in strukturo (Kuśmierczyk 2014: 13–34; Kuśmierczyk 2015: 11–27).

V posameznih, zaporednih odlomkih filma – v začetni fazi dela so to kadri ali prizori – se analiza osredotoča na način uporabe posameznih filmskih izraznih sredstev in razmerja med njimi – na v filmu prisotno mrežo pomenov – v odnosu do določenih analitičnih ravnin; slednje so osnovne kategorije predstavljenega sveta in hkrati glavni vidiki strukture filmskega dela, ki jih v tem konceptu razumemo tudi kot antropološke kategorije: prostor, čas in človek, ki je v fazi analize obravnavan kot filmski lik.

Filmsko delo zahteva pozornost

Namen antropološko-morfološke analize filmskega dela, ki je prva faza raziskave pred interpretacijo in vrednotenjem, je v posameznih korakih analize pridobiti podrobne podatke, ki nam omogočijo preseganje površnega dojetja filma, ter na njihovi podlagi predlagati možnosti interpretacije, ki film umeščajo v zunanje semantične sisteme.

Podrobne ugotovitve, zbrane med analizo, skupaj s predlaganimi interpretacijskimi konteksti, omogočajo iskanje smislov na »višjih« pomenskih ravneh s posebnim upoštevanjem antropoloških interpretacijskih razsežnosti.

Zahvaljujoč opravljenemu analitičnemu delu so te ugotovitve izpeljane iz filmske podobe, ji sledijo in so v njej zasidrane, zaradi česar je takšno interpretacijo možno zagovarjati, ob morebitni polemiki pa predstavljajo skrbno in podrobno utemeljitev. Nastanek antropološko-morfološke analize je naravna posledica razvojne poti filmologije, ki jo bogati z novimi raziskovalnimi orodji.

Analitično delo, na podlagi katerega nastane delovni opis, tj. zapis ugotovitev, nam mora čim natančneje razkriti svojstvenost konkretnih odlomkov filma in nato omogočiti vpogled v celotno filmsko delo. Uporabljena metodologija nam daje možnost, da dojamemo celotno mrežo pomenov, ki jo sestavljajo podrobna opažanja. Pridobljeno gradivo nam pomaga pri utemeljitvi predlagane načina razumevanja filma, njegove interpretacije.

Raziskovalec, ki uporabi antropološko-morfološko analizo, sprejme receptivno držo – je dovzeten in dojemljiv, odprt za sprejem celotnega spektra informacij, ki izhajajo iz analize posameznih odlomkov filma in omogočajo celovit pogled nanj.

Od interpretacij filmskega dela ni mogoče pričakovati zaključkov, ki izhajajo samo iz eksaktnega in logičnega razumevanja. Ti že po svoji naravi ne morejo biti čisto diskurzivni. Pomembno vlogo ima fenomenološki pristop. Prav zato je treba interpretacije izpeljati iz gradiva, ki vsebuje argumentacijo, sestavljeno ob upoštevanju opredeljenih analitičnih pravil.

Opisana metoda, ki se sklicuje na klasično umetnost analize in interpretacije ter je plod nenehno razvijajočih se raziskav njenega avtorja, se zoperstavlja intuitivnemu oziroma impresivnemu pristopu in efemernim modam v humanistiki. Zato interpretacijo, ki ne sledi precizni analizi, vidimo kot neprimerno in opravljeno brez ustrezne raziskave.

Antropološko-morfološka analiza in »gosti opis«

Metodologija, ki je temelj analitičnih študij, objavljenih v tej monografiji, se približuje »gostemu opisu«, znanem iz kulturne antropologije. Njegovo formulo je predlagal britanski filozof Gilbert Ryle, od njega pa jo je prevzel in na področje kulturnih raziskav prenesel Clifford Geertz. Gosti opis antropologovo pozornost usmerja na to, kar določeno človekovo dejanje, četudi drobno in bežno

– primer, ki ga Geertz opisuje v svoji študiji, je mežik –, izraža v konkretni situaciji in na pomene, ki jih v tej konkretni situaciji prinaša (Geertz 2005: 17–47).

Antropološko-morfološka analiza išče smisle, izražene s filmskimi izraznimi sredstvi, uporabljenimi na konkreten način, v konkretnem trenutku filma, hkrati pa sestavljenimi v »mrežo pomenov«. Pri tem se osredotoča na izbrane analitične ravnine, povezane s filmskim delom, skupaj z njihovimi kulturnimi pomeni, ki jih vnašajo v film. Analiza je glede posameznih primerov uporabe izraznih sredstev skrupulozna in podrobna, zaradi česar dobi svojevrsten »laboratorijski« značaj. To omogoča določanje povezav med elementi, ki tvorijo filmsko podobo, in pomenov, ki nastanejo zaradi njihovih medsebojnih razmerij.

Plod takšnega analitičnega dela, ki je svojevrsten »gosti opis«, lahko zoperstavimo – po Geertzovi terminologiji (Geertz 2005: 21) – »razredčenemu opisu«, ki je posledica površinske obravnave filma. »Razredčeni opis« ne vsebuje analize uporabe filmskih izraznih sredstev in se nanje v svoji interpretaciji ne sklicuje. Ne upošteva povezav med posameznimi izraznimi sredstvi in njihove splošnosti z interpretacijskimi ravninami. Nepoglobljen pristop prezre številne elemente, ki soustvarjajo filmsko sliko, ne zazna njihovega obstoja.

Na tem mestu je treba poudariti, da interpretacijske ugotovitve, nastale na podlagi antropološko-morfološke analize filmskega dela, ne predstavljajo edine možne ali dokončne interpretacije. Obstajale bodo ob drugih predlaganih razlagah, ki pa jih lahko natančnejše ugotovitve izpodbijajo. Namen podrobne analize filmskega dela je namreč, da lahko interpretacija prikaže »sámo bistvo tistega, kar je njen predmet« (Geertz 2005: 31).

Pravilo sizigijev

Antropološko-morfološka analiza je nastala na stiku individualnega znanstveno-raziskovalnega dela in filmološke didaktične prakse. Izšla je iz konkretne, utemeljene potrebe. Postala je svojevrstna uresničitev še vedno aktualne predpostavke, ki jo je leta 1984 oblikovala Alicja Helman:

Analični postopek, vrstni red neizogibnih korakov, potek same analize in način beleženja rezultatov so stvari, ki jih je mogoče in treba standardizirati. Ne gre za to, da bi ovirali raziskovalčeve svobodne pobude in ustvarili toge recepte za analitično dejavnost, vendar [...] je potreben določen, splošno sprejet metajezik, osnovni kanon, potrebni so vzorci in modeli analiz. Vsaj za didaktično uporabo, saj je analiza filma [...] predmet, ki ga poučujemo na univerzah. Ta kompleksna tematika, njena raziskava in ureditev spada med t. i. pereče težave,

ki jih je treba rešiti v prvi vrsti, če želimo, da se filmologija razvija kot univerzitetna disciplina, in če se želimo izogniti izpodbijanju njenega znanstvenega značaja. (Helman 1984: 22)

Prvi metodološki predlog, ki je v času iskanja sooblikoval nastajajoča pravila predstavljenega raziskovalnega koncepta, je bilo *pravilo sizigijev*. Upoštevanje tega pravila preprečuje najpogostejše napake, ki lahko negativno vplivajo na analitično-interpretacijsko delo. Te so se pogosto pojavljale v študentskih seminarških delih na temo filma, pa tudi v številnih objavljenih študijah.

Ena najpogostejših in hkrati ključnih napak je neupoštevanje formalnega vidika filmskega dela pri analizi in interpretaciji. Trideset let po objavi zgoraj navedenega stališča Alicje Helman je Stefan Czyżewski, ki se ukvarja s problematiko formalne analize filma, ugotovil: »Široko razumljena znanost o filmu in filmska kritika sta svoj prostor zavzela izven področja analize filmske forme« (Czyżewski 2014: 171).

Metodološki pristop, imenovan *pravilo sizigijev*, določa štiri pare izbranih tematskih področij, ki se nanašajo na filmsko delo. Področji v vsakem paru sta medsebojno tesno povezani, tvorita celoto, ki jo lahko opredelimo kot *sizigij* (gr. *syzygos* – »spojitev z jarmom«). V vsakem paru se področje, ki je v analizah ponavadi upoštevano, povezuje s pogosto prezrtim področjem. Tistim, ki se lotijo analitično-interpretacijskih nalog, to omogoča, da ne zanemarijo posameznega elementa, hkrati pa upoštevajo povezave med njimi in iz njih izhajajoče pomene. Tematska področja, ki so v vsakem paru na drugem mestu, so tista, na katera se v filmološki praksi najpogosteje pozablja.

Prvi par in hkrati celoto tvorita vsebina in oblika filmskega dela. Drugi par spominja na enotnost prostora in časa. V humanističnih vedah kategorija prostor-čas do sedaj ni bila intenzivno preučevana, za razliko od ločeno obravnavanih kategorij prostora in časa. Zato sta prostor in čas v analitično-interpretacijski praksi del ločenih analiz, pri katerih pa je treba upoštevati povezave med obema kategorijama in njuno prvotno enost.

Tretji par združuje vidno in zvočno plast filmskega dela. Analitično delo mora vedno upoštevati zvočni svet filma in njegov soobstoj s sliko. Zaradi uporabe digitalne tehnike so se možnosti oblikovanja zvočne plasti in njena vloga v filmskem delu znatno povečale in se v sodobnem kinu dinamično razvijajo.

Četrty par se nanaša na like filmskih pripovedi. V filmskem delu je lik zasidran v filmsko resničnost, pri čemer pa filmska slika napotuje na stvarni svet z njegovimi kulturnimi pravili, ki jih lik ponotranji in hkrati projicira na zunanjo resničnost. Človek, ki nastopa kot filmski lik, zagotavlja obstoj filmskega sveta.

Vanj so vključene tudi človekove duhovne izkušnje, ki tvorijo par z resničnostjo, ki človeka obdaja.

Pravilo sizigijev je treba upoštevati med celotnim raziskovalnim postopkom: začeni s prvimi analitičnimi raziskavami in vse do preverjanja zaključnih interpretacijskih ugotovitev.

Laboratorij za analizo igranega filma

Na začetku sem na Oddelku za poljsko kulturo Fakultete za polonistiko Univerze v Varšavi vodil seminar, posvečen analizi in interpretaciji filma. Po določenem času so študentje po seminarju izrazili mnenje, da to ni seminar. »Zakaj?« sem jih vprašal. »O filmu se pogovarjamo prenatalčno,« sem slišal kot odgovor. V naslednjem študijskem letu se je na urniku predavanj pojavil predmet Laboratorij za analizo igranega filma. Izhodiščni cilj predmeta je, da v enem semestru obravnavamo samo en, skrbno izbran film, ki predstavlja kar najvišjo umetniško raven. Različne skupine študentov in posamezni filmi so bili priložnost za iskanje konkretnih metodoloških orodij, pravil analitico-interpretacijskega dela in za preverjanje njihove učinkovitosti v razpravah ter seminarških nalogah udeležencev laboratorija. Delavnica je bila dragocena priložnost za izmenjavo mnenj, koristna za obe strani.

Zatem sem predlagal udeležencem magistrskega seminarja, da bi pri svojem delu uporabili postopke, ki smo jih oblikovali in preverili na delavnicah v okviru »Laboratorija«. Mnenja so bila enotna: metodološke rešitve so sistemizirale in olajševale delo, gradivo, pridobljeno z opravljenimi analizami, pa je zelo pomagalo pri odkrivanju skritih smislov in pri poglobljeni razlagi filma.

V mojem individualnem znanstvenem delu je bil to čas raziskav, posvečenih med drugim ustvarjalnosti Andreja Tarkovskega (Kuśmierczyk 2012) in čas srečanja z enim vodilnih ustvarjalcev poljskega kina Jerzyjem Wójcikom. Možnost analize umetniških dosežkov Jerzyja Wójcika v njegovih številnih filmih in neposredni pogovori, ki so mi približali razumevanje poglobljenega pristopa mojstra filmske fotografije k bistvu filmske umetnosti in njene filozofije, k načinu razumevanja filmskega dela in njegove notranje organizacije (ta pristop se je pogosto močno razlikoval od obstoječih filmoloških ugotovitev), so mi zelo pomagali pri oblikovanju natančnega pogleda na način uporabe izraznih sredstev ter pri obravnavi filma kot celote vseh komponent, ki ga sestavljajo (Wójcik 2006). To je bila tudi lekcija skromnosti in spoštovanja filmskih del, ki si to zaslužijo, kakršno nas lahko naučijo le največji mojstri.

Analitični postopek

Gledalčeve perceptivne zmožnosti zaradi specifične filmskega dela ne omogočajo istočasne, zavedne in osredotočene zaznave vseh vidnih in zvočnih izraznih sredstev in njihovih funkcij v posameznem filmskem odlomku ter v celotnem delu, vključno z njihovimi medsebojnimi povezavami in spremembami. Zato si je treba pri analitičnem delu film ogledati večkrat in sistematično. Ob tem je nujno, da določimo posamezne korake analize (Kuśmierczyk 2014: 13–34).

Najbolje je, da filmsko delo razdelimo na odlomke, ki si jih po vrsti ogledamo in analiziramo. Kadri in prizori so imanentni deli filma.¹ Določiti je treba obseg in vrstni red perceptivno-analitičnih nalog. Če želimo, da je analiza natančna in prepričljiva, je to nujno.

Analitična praksa kaže, da najboljše rezultate dosežemo, če pozornost usmerimo na največ dve izrazni sredstvi, ki soustvarjata določen kader ali prizor. Tako lahko ostanemo osredotočeni in smo zmožni natančnega opazovanja.

Analiza izbranih morfoloških elementov naj poteka na določeni analitični ravnini – prostorski, časovni in povezani z liki –, nanaša naj se torej na način, s katerim ti elementi tvorijo strukturo in obliko posamezne ravnine v filmski sliki. To je delo v več korakih, ki obsega vse zaporedne morfološke elemente.

Z napredovanjem analize se postopoma pokažejo medsebojne odvisnosti in povezave med posameznimi izraznimi sredstvi, ki gradijo pomene prav zaradi svoje soprisotnosti.

Zelo pomemben element metodologije je opis, ki nastaja med posameznimi fazami analize. Gre za delovne zapiske, sprotno beleženje ugotovitev. Način zapisovanja naj bo čim preprostejši, hkrati pa – zaradi kasnejše učinkovite obdelave zbranih podatkov – čim bolj funkcionalen. Celota zapiskov naj bo v takšni obliki, da zagotavlja hkraten dostop do vseh informacij, omogoča vnašanje oznak, poljubno razvrščanje in izbor zbranega gradiva glede na potrebe (Kuśmierczyk 2014: 25–27).

Zelo koristno je tudi sprotno vodenje seznama novih analitičnih nalog, ki se kot nujne pojavijo med delom. To je povezano npr. s prepoznavo posamezne

1 Med delom poteka tudi analiza izbranih filmskih slik, pri čemer je najmanjša uporabna enota kader, ki prikazuje minevanje časa, gibanje in spremembe v filmski resničnosti. Šele v kadru se pojavi zvok, filmska slika nima svoje zvočne ustreznice.

formalne rešitve, pomembne za izrazno plat obravnavanega odlomka filma. S tem nastane potreba po preverjanju prisotnosti te rešitve in njenega morebitnega razvoja v celotnem filmu. Takšni primeri se med analitičnim postopkom zelo pogosto pojavijo.

Opis nam omogoča, da pri analitičnem delu presežemo linearni potek filma, opravimo hiter in podroben vpogled v izbrani odlomek filmskega dela in ga primerjamo z drugim odlomkom. Omogoča tudi prehod v naslednjo fazo dela.

To fazo predstavlja analiza povezav, prepojenosti in povezanosti prostora, časa in likov v okviru analiziranih odlomkov filma, ter popis in analiza funkcij, ki jih posamezna izrazna sredstva opravljajo istočasno na teh ravninah. Takšen način nam omogoča podroben in poglobljen vpogled v celotno filmsko delo, njegovo kompozicijo in strukturo ter možnost, da v filmu vsebovano pripoved o človeku povežemo z antropološkimi obzorji interpretacije, v kulturno ureditev, ki jo človek doživlja in v kateri obstaja.

Antropologija in poetika

Resničnost filmskega dela, ki je predmet analize, se nanaša na stvarni svet. Filmska izrazna sredstva opravljajo vlogo mostu med objektivno obstoječo stvarnostjo z njeno kulturno ureditvijo in filmsko sliko, ki kljub vsem razlikam tovrstno ureditev ohranja. Prostor, čas in človek, ki jih ustvarjalci filma preobrazijo s tehničnimi in umetnostnimi potezami, soustvarjajo svet podobe z informacijo o človeku in svetu, ki ga obdaja. Film postane »esenca in sublimacija resničnega človeškega prostora-časa« (Dragovič 2012: 41).

Vsa poglavja te knjige, posvečena filmom, so plod raziskovalnega dela, ki metodologijo analize filmskega dela in filmološko znanje povezuje z antropološkim znanjem in dovzetnostjo.

Prevedel Adam Sewastianowicz,
uredila Lidija Rezoničnik

Bibliografija

- CZYŻEWSKI, Stefan, 2014: Analiza formalna filmu – analiza warsztatowa – analiza „partyturowa” ... (?). *Images XIV/23*. Poznań.
- DRAGOVIČ, Nono, 2012: *Poetyka reżyserii filmowej*. Toruń: Wydawnictwo Adam Marszałek.
- GEERTZ, Clifford, 2005: Opis gęsty: w poszukiwaniu interpretatywnej teorii kultury. GEERTZ, Clifford, *Interpretacja kultur. Wybrane eseje*. Prev. Maria M. Piechaczek. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- HELMAN, Alicja, 1984: Uwagi o interpretacji. HELMAN, Alicja (ur.): *Analizy i interpretacje. Film polski*. Katowice: Uniwersytet Śląski.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2012: *Księga filmów Andrieja Tarkowskiego*. Warszawa: Skorpion.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2014: *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- KUŚMIERCZYK, Seweryn, 2015: Analiza antropologiczno-morfologiczna jako praktyka filmoznawcza. KUŚMIERCZYK, Seweryn (ur.): *Antropologia postaci w dziele filmowym*. Warszawa: Czuły Barbarzyńca Press.
- WÓJCIK, Jerzy, 2006: *Labirynt światła*. Uredil Seweryn Kuśmierczyk. Warszawa: Canonia.

Analiza antropologiczno-morfologiczna dzieła filmowego jako praktyka filmoznawcza

STRESZCZENIE

Rozdziały poświęcone filmom *Faraon*, *Wesele* i *Matka Joanna od Aniołów* wykorzystują autorską metodologię analizy antropologiczno-morfologicznej dzieła filmowego. Pozwala ona na szczegółową, wyprowadzaną z obrazu filmowego analizę elementów współtworzących poszczególne utwory filmowe. Analizie zostaje poddane konkretne użycie filmowych środków wyrazu oraz istniejące pomiędzy nimi zależności – obecna w dziele filmowym sieć znaczeń – w odniesieniu do określonych płaszczyzn analitycznych, którymi są podstawowe kategorie świata przedstawionego, a zarazem główne aspekty struktury dzieła filmowego odczytywane w tej koncepcji także jako kategorie antropologiczne: przestrzeń, czas i człowiek postrzegany w fazie analizy jako postać filmowa.

Zebrane w trakcie analizy drobiazgowo ustalenia wraz z proponowanymi kontekstami interpretacyjnymi umożliwiają poszukiwanie sensów na „wyższych” poziomach znaczeń ze szczególnym uwzględnieniem antropologicznych horyzontów interpretacyjnych.

Metodologia zbliża się do stosowanego w antropologii kulturowej „opisu gęstego” i jest przeciwstawiona powierzchownemu, mało wnikliwemu podejściu do filmu. Jednym z jej elementów jest „zasada syzygiów”. Formuluje ona cztery pary określonych obszarów tematycznych odnoszących się do dzieła filmowego. Obszary umieszczone w każdej z par są ze sobą ściśle powiązane. Pozwala to osobom podejmującym pracę analityczną pamiętać o obu obszarach, a równocześnie dostrzegać występujące pomiędzy nimi związki i wynikające z tego faktu znaczenia.

Pierwszą parę, a zarazem jedność tworzą treść i forma dzieła filmowego. Para druga przypomina o jedności przestrzeni i czasu. W trzeciej parze zostały połączone warstwa obrazowa i warstwa audytywna dzieła filmowego. Para czwarta łączy rzeczywistość otaczającą bohaterów z ich światem wewnętrznym.

Metodologia powstała jako efekt indywidualnej pracy naukowo-badawczej i filmoznawczej akademickiej praktyki dydaktycznej Seweryna Kuśmierczyka.

Zostają omówione podstawowe założenia postępowania analitycznego: sposoby uporządkowania pracy, zasady analizy elementów morfologicznych w związku z przestrzenią, czasem i postaciami filmowymi. Przedstawiona zostaje konieczność i zasady prowadzenia opisu analitycznego. Kolejnym omówionym etapem pracy jest analiza wzajemnego przenikania i zespolenia istniejącego pomiędzy przestrzenią, czasem i postaciami w obrębie analizowanych fragmentów filmu oraz zestawienie i analiza funkcji pełnionych przez poszczególne środki wyrazu na tych płaszczyznach

równocześnie. W ten sposób pojawia się możliwość szczegółowego i pogłębionego wglądu w całe dzieło filmowe, w jego kompozycję i strukturę, wpisania zawartej w nim opowieści o człowieku w antropologiczne horyzonty interpretacyjne, w ład kulturowy, którego człowiek doświadcza i w którym istnieje.

Wszystkie zamieszczone w książce rozprawy poświęcone filmom są efektem pracy badawczej łączącej metodologię analizy dzieła filmowego i wiedzę filmoznawczą z wiedzą i wrażliwością antropologiczną.

Anthropological and Morphological Analysis of a Cinematographic Work as Film Studies Practice

ABSTRACT

The chapters devoted to the films *Pharaoh*, *The Wedding* and *Mother Joan of the Angels* use an original methodology of anthropological and morphological analyses of a cinematographic work that allows for a detailed analysis of the elements co-creating each film, stemming directly from the motion picture. The investigation regards the actual use of film-based means of expression and the relationships between them – the network of meanings present in all such works – from the perspective of specific analytical plains. These plains constitute the basic categories of the presented world as well as the main aspects of film structure, which is viewed within this methodology as the anthropological categories of space, time and man, the latter being considered as the film character in the analysis.

The detailed assumptions accumulated during the process and the suggested contexts for their interpretation allow for a search for sense on “higher” levels of meaning, especially within anthropological horizons of interpretation.

This methodology is similar to the “thick description” known in cultural anthropology and opposes a superficial, banal approach to films. One of its elements is the “rule of syzygies”. It formulates four pairs of specific thematic areas that refer to the motion picture, with the images in each pair being closely linked with one another. As a result, the persons performing the analyses are able to recall ideas and observe the relationships between them as well as the emerging meanings.

The first pair, which is also a union, joins the content and form of the film. The second pair recalls the harmony of time and space. The third pair combines the visual and the audio layers of the work, while the fourth pair merges the reality surrounding the characters with their internal world.

This methodology is a result of individual scientific and research work, as well as academic practice in the film studies of Seweryn Kuśmierczyk.

In this chapter, the reader can find the basic assumptions of the analytical process: ways of ordering activities, and rules for analysing morphological elements related to space, time and film characters. The necessity of the analytical description and its course are also presented. Another stage discussed in the introduction is the investigation of mutual intermingling and the bond between time, space and characters in the selected fragment of the film, as well as the juxtaposition and analysis of the functions simultaneously performed

on these plains by specific forms of expressions. This approach opens the possibility of a detailed and deeper insight into the entire motion picture, its composition and structure, positioning the presented story of a man within the anthropological horizons of interpretation, the cultural order in which a person exists and experiences the world.

All elaborations within this publication devoted to films result from research efforts that combine the morphological analysis of a motion picture, film studies knowledge and anthropological wisdom and sensitivity.

Proofreading: Neville Hall

FILMOGRAFIJA

Faraon

Režija: Jerzy Kawalerowicz, direktorja fotografije: Jerzy Wójcik, Wiesław Zdort, scenografija: Jerzy Skrzepiński, scenarij: Tadeusz Konwicki, Jerzy Kawalerowicz, snemalna knjiga: Jerzy Kawalerowicz, Jerzy Wójcik, maska: Teresa Tomaszewska, snemanje: Witold Sobociński, glasba: Adam Walaciński, kostumografija: Andrzej Majewski, Barbara Ptak, Lidia Rzeszewska, Maria Czekalska, Czesław Piaskowski, drugi režiser: Andrzej Czekalski, Mieczysław Waškowski, asistenti režije: Andrzej Herman, Henryk Bielski, Marian Wróblewski, Urszula Orczykowska, asistenti kamere: Czesław Grabowski, Eugeniusz Gawrysiak, Jacek Stachlewski, Aleksy Krywsza, izdelava scenografije: Franciszek Trzaskowski, Albin Wejman, Romuald Korczak, Bronisław Chromy, Tadeusz Łodziana, Kazimierz Zieliński, asistenti maske: Irena Kosecka, Jan Płazewski, Mirosław Jakubowski, tonski mojster: Stanisław Piotrowski, tonski asistenti: Janusz Rosół, Henryk Klimczak, Zygmunt Nowak, glasbena svetovalka: Anna Iżykowska-Mironowicz, montaža: Wiesława Otocka, trener jahanja: Antoni Byszewski, svetovalca s področja egiptologije: Kazimierz Michałowski, Shadi Abdel Salam (Filmski inštitut v Kairu), vodja produkcije: Ludwik Hager, drugi vodja produkcije: Jerzy Rutowicz.

Igrajo:

Jerzy Zelnik (dve vloži: Ramzes XIII., Lykon), Wiesława Mazurkiewicz (kraljica Nikotris), Barbara Brylska (Kama, feničanska duhovnica), Krystyna Mikołajewska (Sara), Ewa Krzyżewska (Hebron), Piotr Pawłowski (Herhor), Leszek Herdegen (Pentuer), Stanisław Milski (vrhovni duhovnik Mefres), Kazimierz Opaliński (Beroes), Mieczysław Voit (duhovnik Samentu), Alfred Łodziński (Hiram, tirski knez), Andrzej Girtler (Ramzes XII., oče Ramzesa XIII.), Emir Buczacki (Tutmozis), Józef Czerniawski (vrhovni duhovnik Mentezufis), Edward Rączkowski (Dagon, feničanski trgovec), Ryszard Ronczewski (Evnana), Leonard Andrzejewski (Tehenna, vodja libijskih polkov), Jerzy Block (Fellach), Bohdan Janiszewski (vrhovni duhovnik – varuh labirinta), Wiktor Grotowicz (Nitager), Jarosław Skulski (Sargon, asirski poslanik), Marian Nosek (Feničan Rabsun), Lucyna Winnicka (duhovnica ob mumifikaciji Ramzesa XII.).

Literarna predloga: Bolesław Prus, *Faraon* (roman)

Produkcija: Zespół Filmowy „Kadr”

Premiera: 11. marec 1966

Premiera filma po digitalni obnovi: 16. april 2012

Dolžina: 176 minut

Dolžina skrajšane in digitalno obnovljene različice: 145 minut

Nagrade:

1967 – nominacija za nagrado oskar ameriške Akademije filmskih umetnosti in znanosti v kategoriji tujejezični film

Svatba

Režija: Andrzej Wajda, direktor fotografije: Witold Sobociński, scenografija: Tadeusz Wybult, scenarij: Andrzej Kijowski, snemalna knjiga: Andrzej Wajda, Witold Sobociński, Andrzej Kotkowski, maska: Halina Ber, Irena Czerwińska, snemanje: Sławomir Idziak, Jan Mogilnicki, glasba: Stanisław Radwan, asistent glasbe: Eugeniusz Rudnik, Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, kostumografija: Krystyna Zachwatowicz, drugi režiser: Andrzej Kotkowski, asistenta režije: Krzysztof Bukowski, Witold Holz, asistenta scenografije: Felicja Blaszyńska, Piotr Dudziński, scenografija notranjih prostorov: Maciej Maria Putowski, asistent dramaturgije: Ryszard Kosiński, tonska mojstrica: Wiesława Dembińska, tonski asistenti: Małgorzata Jaworska, Anna Grabowska, Kazimierz Kucharski, mojster luči: Aleksy Krywsza, asistenta kostumografije: Alina Sienkiewicz, Marek Wolski, montaža: Halina Prugar, fotografije: Renata Pajchel, svetovalec: Zdzisław Szewczyk, Etnografski muzej v Krakovu, producenta: Barbara Pec-Ślesicka, Tadeusz Drewno.

Igrajo:

Marek Walczewski (Gospodar), Izabela Olszewska (Gospodinja), Ewa Ziętek (Nevesta), Daniel Olbrychski (Ženin), Emilia Krakowska (Marička, Nevestina sestra), Mieczysław Stoor (Vojtek), Kazimierz Opaliński (Oče), Henryk Borowski (Ded), Marek Perepeczko (Janko), Janusz Bukowski (Kasper), Andrzej Łapicki (Pesnik), Wojciech Pszoniak (2 vlogi: Novinar, Stańczyk), Andrzej Szczepkowski (Nos), Mieczysław Czechowicz (Župnik), Barbara Wrzesińska (Marina), Gabriela Kwasz (Zofka), Małgorzata Lorentowicz (Gospa svetnikova), Maria Konwicka (Hanka), Franciszek Pieczka (Čepec), Hanna Skarżanka (Klimina), Bożena Dykiel (Katka), Leszek Piśkorski (dve vlogi: Staszek, Kuba), Anna Górska (Isia), Mieczysław Voit (Žid, Rahelin oče), Maja Komorowska-Tyszkiewicz (Rahela), Czesław Niemen (Slamnato strašilo – samo glas), Olgierd Łukaszewicz (Prikazen), Czesław Wołłejko (Hetman), Wirgiliusz Gryń (Pošast), Artur Młodnicki (Wernyhora), Wiktor

Grotowicz (prikazen, ki stoji ob Hetmanu), vokalne in plesne skupine: Kami-onka (Łysa Góra), Koronka (Bobowa), Opocznianka (Opoczno).

Literarna predloga: Stanisław Wyspiański, *Svatba* (drama)

Produkcija: Zespół Filmowy „X”

Premiera: 8. januar 1973, Gledališče Juliusza Słowackega v Krakovu

Premiera filma po digitalni obnovi: 13. december 2010

Dolžina: 102 min

Nagrade:

1973 – srebrna školjka na Mednarodnem filmskem festivalu v San Sebastianu

1974 – zlata kamera v kategoriji najboljši poljski film za leto 1973 (nagrada revije *Film*)

Mati Ivana Angelska

Režija: Jerzy Kawalerowicz, direktor fotografije: Jerzy Wójcik, scenografija: Roman Mann, Tadeusz Wybult, scenarij: Tadeusz Koniewicz, Jerzy Kawalerowicz, maska: Teresa Tomaszewska, Roman Kęsikowski, snemanje: Antoni Nurzyński, glasba: Adam Walaciński, kostumografija: Roman Mann, Tadeusz Wybult, asistenti režije: Maria Starzeńska, Marian Ziętkiewicz, Urszula Orczykowska, asistenta snemanja: Maciej Kijowski, Zdzisław Borowczyk, asistenta scenografije: Zdzisław Kielanowski, Wiesława Chojkowska, asistenta kostumografije: Zdzisław Kielanowski, Wiesława Chojkowska, luč: Aleksander Lewandowski, tonski mojster: Józef Bartczak, asistenta oblikovalca zvoka: Zygmunt Nowak, Józef Tomporek, glasbena izvedba: pevski zbor Poljskega radia, dirigent: Tadeusz Dobrzański, montaža: Wiesława Otocka, asistentka montaže: Felicja Rogowska, svetovalc: Władysław Tomkiewicz, vodja produkcije: Ludwik Hager, asistent produkcije: Zygmunt Wójcik, Jan Włodarczyk.

Igrajo:

Lucyna Winnicka (Mati Ivana Angelska), Mieczysław Voit (2 vlogi: duhovnik Jožef Surin, rabin), Anna Ciepielewska (sestra Margareta), Maria Chwałibóg (krčmarka Evdokija), Kazimierz Fabisiak (duhovnik Brim), Stanisław Jasiukiewicz (Hroščevski), Zygmunt Zintel (Vincencij Volodkovič), Jerzy

Kaczmarek (Kazik), Franciszek Pieczka (Odrin), Jarosław Kuszewski (Jurij), Lech Wojciechowski (Piątkowski), Zygmunt Malawski (duhovnik eksorcist), Andrzej Antkowiak (mlad Jud; ni v uvodni špici), Halina Billing (redovnica; ni v uvodni špici), Lech Rzegocki (Alunio; ni v uvodni špici), Iwona Słoczyńska (redovnica; ni v uvodni špici), Magda Teresa Wójcik (redovnica; ni v uvodni špici).

Literarna predloga: Jarosław Iwaszkiewicz, *Mati Ivana Angelska* (novela)

Produkcija: Zespół Filmowy „Kadr”

Premiera: 9. februar 1961

Premiera filma po digitalni obnovi: 8. marec 2010

Dolžina: 103 min

Nagrade:

1961 – posebna nagrada žirije na mednarodnem filmskem festivalu v Cannesu

1961 – kristalna zvezda za glavno igralko Lucyno Winnicko (nagrada Francoske filmske akademije)

1963 – nagrada mladih zahodnonemških kritikov Oberhausen

1966 – nagrada Tribunascope za glavno igralko Lucyno Winnicko na Mednarodnem filmskem festivalu v Panami

1966 – nagrada Tribunascope za Anno Ciepielewsko na Mednarodnem filmskem festivalu v Panami

1966 – nagrada Tribunascope za Zygmunta Zintela na Mednarodnem filmskem festivalu v Panami

IMENSKO KAZALO

A

Agnes, Jeanne des 151
 Amenhotep IV. 37
 Andrzejewski, Jerzy 103, 136
 Avguštin, sv. 161

B

Bellantoni, Patti 115, 116
 Borko, Božidar 144
 Borowski, Tadeusz 136
 Botticelli, Sandro 92
 Braun, Andrzej 154
 Bregant, Marjan 24
 Buckle, Henry Thomas 14
 Bukowiecki, Leon 154
 Burne-Jones, Edward 92

C

Campbell, Joseph 109, 118, 119, 131,
 132
 Cankar, Ivan 96
 Chopin, Friderik 93, 144
 Czachorowska-Zygor, Ewa 60, 61, 168,
 169
 Czermiński, Adrian 37
 Czyżewski, Stefan 120, 194

D

Dante, Alighieri 94
 Darwin, Charles 14
 Debeljak, Tine 25, 26, 90
 Dipont, Małgorzata 104
 Dobrowolski, Jacek 109
 Dragovič, Nono 197
 Dular, Janez 97
 Dygat, Stanisław 153

E

Eberhardt, Konrad 157
 Ebers, Georg 17

Eliot, Thomas Stearns 175
 Estreicher, Stanisław 118

F

Flaubert, Gustave 17
 Florenski, Paweł 122
 Forstner, Dorothea 161
 Fredro, Aleksander 79, 96

G

Gautier, Théophile 17
 Gedrih, Igor 97
 Geertz, Clifford 192, 193
 Gennep, Arnold van 115, 119, 131, 132
 Goethe, Johann Wolfgang von 138
 Gierymski, Aleksander 107, 108
 Glonar, Joža 24, 25, 26
 Głowacki, Aleksander (gl. Prus,
 Bolesław) 13
 Gombrowicz, Witold 95, 96
 Górecki, Henryk Mikołaj 61
 Górnicki, Łukasz 81
 Grandier, Urbain 137, 151
 Grochowski, Piotr 109
 Grodzicki, Andrzej 154
 Gross, Rudolf 115, 120
 Grubert, Halina 37
 Grzymała-Siedlecki, Adam 82, 83, 95

H

Hall, Edward Thitchell 59
 Has, Wojciech Jerzy 26, 104
 Haupe, Włodzimierz 145
 Helman, Alicja 154, 156, 160, 193, 194
 Herman, Andrzej 38, 48, 49
 Huxley, Aldous 137, 152

I

Ibsen, Henrik 79
 Iwaszkiewicz, Anna 135, 145

Iwaszkiewicz, Jarosław 9, 135, 136, 137,
138, 143, 144, 145, 149, 150, 152,
154, 158, 159, 160, 165, 187, 188
Iżykowska-Mironowicz, Anna 61

J

Janicka, Bożena 58
Janicki, Stanisław 55, 56, 152, 155, 156,
174
Jung, Carl Gustav 110, 116, 131, 132
Juszczak, Wiesław 105, 106, 114, 115,
116

K

Kalatozov, Mihail 170
Kalmus, Marek 110
Kałużyński, Zygmunt 116, 154
Kandinski, Vasilij 115
Kasproicz, Jan 78
Katarasiński, Jerzy 36
Kawalerowicz, Jerzy 9, 26, 27, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 44, 46, 47,
48, 50, 51, 52, 55, 56, 57, 58, 60, 61,
62, 73, 74, 145, 146, 149, 150, 151,
152, 153, 154, 155, 156, 158, 163, 165,
167, 169, 170, 174, 175, 187, 188
Kijowski, Andrzej 103, 104
Koblar, Francè 17, 18, 23, 25, 26, 30, 31
Kochanowski, Jan 81, 94, 97, 101, 102
Konopnicka, Maria 13
Konwicki, Tadeusz 32, 152, 153, 154,
158, 165, 170
Kopaliński, Władysław 108, 116, 159, 175
Kornatowska, Maria 54, 61, 62
Kościuszko, Tadeusz 81, 86, 90, 91, 102
Kotarbiński, Józef 80
Krakar, Lojze 94
Kralj, Vladimir 144
Kraśniński, Zygmunt 84, 90
Kraszewski, Józef Ignacy 81

Kreft, Bratko 144
Kryszczyński, Tomasz 108, 110
Krzak, Zygmunt 110
Kubiak, Zygmunt 175
Kuraszkiewicz, Kamil Omar 41, 46
Kurosawa, Akira 170
Kuśmierczyk, Seweryn 9, 32, 59, 103,
106, 151, 161, 168, 170, 191, 195,
196, 199, 201

L

Laozi 171
Lechoń, Jan 135
Leeuw, Gerardus van der 114
Lepsius, Carl Richard 36
Leśmian, Bolesław 78
Lessman, Jerzy 154
Libera, Zbigniew 121
Lipińska, Jadwiga 43, 53
Lurker, Manfred 108, 161
Luter, Andrzej 155
Lutosławski, Wincenty 95

Ł

Łukaszewicz, Adam 18

M

Machwitz, Zbigniew 37
Maciejowski, Ignacy - Sewer 94
Maeterlinck, Maurice 79, 92
Makowiecki, Tadeusz 86, 88, 93, 110
Małatyńska, Maria 104
Malczewski, Jacek 91, 92, 101, 102, 118,
120, 131, 132
Mann, Roman 157
Mann, Thomas 138
Markowski, Andrzej 104
Matejko, Jan 79, 80, 81, 89, 90, 91, 101,
102, 118
Michalek, Bolesław 152

Michałowski, Kazimierz 33, 35, 40, 53, 54
 Michelet, Jules 152
 Mickiewicz, Adam 79, 83, 84, 90, 92,
 94, 96, 97, 101, 102
 Mielewski, Andrzej 95
 Mikołajczykówna, Anna 79
 Mikołajczykówna, Jadwiga 79, 107
 Mill, John Stuart 14
 Miłosz, Czesław 95, 96
 Molè, Vojeslav 90, 91, 96
 Mróz, Michał 36, 37, 38
 Mruklik, Barbara 109
 Munk, Andrzej 156

N

Nałkowska, Zofia 136
 Niemcewicz, Julian Ursyn 81
 Norwid, Cyprian Kamil 84
 Noskowski, Tadeusz 80

O

Olędzki, Jacek 109
 Oleksiewicz, Maria 38
 Orzeszkowa, Eliza 13, 19

P

Pająk, Jacek 62
 Pawlikowski, Tadeusz 79, 80
 Peltz, Jerzy 57
 Penderecki, Krzysztof 61, 137, 152
 Piłsudski, Józef 118
 Podrżaj, Tina 96, 97
 Poe, Edgar Allan 17
 Polański, Roman 104
 Potocki, Jan 16
 Pretnar, Tone 97
 Propp, Vladimir 118, 131, 132
 Prus, Bolesław 9, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
 19, 23, 24, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 94
 Przesmycki, Zenon - Miriam 78

Przybyszewski, Stanisław 78, 83, 93, 94,
 101, 102
 Ptak, Barbara 36, 37
 Putrament, Jerzy 153
 Pytko, Teodora Teofila 79

R

Ramzes XI. 20
 Ramzes XIII. 20
 Rej, Mikołaj 81
 Reymont, Władysław Stanisław 78
 Ronczewski, Ryszard 62
 Różewicz, Stanisław 145
 Ruisdael, Jacob van 92
 Russell, Ken 137
 Rybkowski, Jan 145
 Rydel, Lucjan 78, 79, 80, 82, 93, 94, 97,
 101, 102, 107, 118
 Ryle, Gilbert 192

S

Scorsese, Martin 33
 Segiet, Janusz 157
 Shakespeare, William 23
 Sienkiewicz, Henryk 13, 15, 17, 19, 23,
 25, 78, 83, 92, 96, 146
 Sikora, Katarzyna 110, 116
 Skolimowski, Jerzy 104
 Skrzepiński, Jerzy 36, 38, 40, 41, 43, 44,
 46, 48, 49, 52, 53
 Skwarczyńska, Stefania 92, 120
 Słonimski, Antoni 135
 Słowacki, Juliusz 16, 79, 83, 84, 85, 90,
 94, 96, 105
 Sobociński, Witold 44, 45, 49, 50, 56,
 57, 58, 73, 74, 104, 105, 106, 107,
 108, 110, 113, 114, 116, 117, 120,
 121, 131, 132
 Spencer, Herbert 14, 21
 Stachlewski, Jacek 62

- Staff, Leopold 78
Stanisławski, Jan 92
Starzewski, Rudolf 79, 82, 83
Strindberg, August 79
Surin, Jean Joseph 151
Szela, Jakub 81, 85
Szweykowski, Zygmunt 16
Szymanowski, Wacław 91
- Š**
Šalamun Biedrzycka, Katarina 84, 85, 97, 101, 102
Šomen, Branko 26
Štefan, Rozka 94, 96, 145
- T**
Taine, Hippolyte Adolphe 14, 15
Tarkovski, Andrej 156, 170, 195
Tarnowski, Stanisław 81
Taufel, Venio 146
Tetmajer, Kazimierz Przerwa 78, 79, 93, 94, 101, 102
Tetmajer, Włodzimierz 79, 82, 91, 107
Tomaszewska, Teresa 49
Trubieckoj, Eugeniusz 122
Tucci, Giuseppe 110
Turner, Victor 119
Tutankamon 44
Tuwim, Julian 135
- U**
Urusevski, Sergej 170
- V**
Virant, Fran 24
Vodnik, France 25, 144, 149, 150
Vogler, Christopher 109, 115
Voit, Mieczysław 164
- W**
Wagner, Richard 77, 88, 93, 101, 102
Wajda, Andrzej 9, 26, 97, 103, 104, 105, 106, 109, 118, 131, 132, 145, 152, 156
Walaciński, Adam 60, 61, 168
Walewski, Adolf 83
Węgrzyniak, Rafał 81, 83, 118
Werner, Andrzej 145, 154
Wertenstein, Wanda 145, 153, 154
Whiting, John 137, 151
Wierzyński, Kazimierz 135
Witkiewicz, Stanisław 90
Witkiewicz, Stanisław Ignacy - Witkacy 136
Wójcik, Jerzy 10, 34, 35, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 56, 57, 63, 116, 120, 155, 156, 157, 161, 166, 167, 170, 171, 172, 173, 187, 188, 195
Woźniakowska, Anna 61
Wybult, Tadeusz 104, 113, 116, 120, 157
Wyka, Kazimierz 80, 83, 84, 87, 92, 136, 143
Wyspiański, Stanisław 9, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 120, 121, 131, 132
- Z**
Zabłocki, Franciszek 79
Zapolska, Gabriela 78
Zarzycki, Jerzy 145
Zdort, Wiesław 42, 43, 44, 45, 47, 48, 50, 55
Zelnik, Jerzy 38, 50
Zorn, Olivia 40, 46, 54

Ž

Župančič, Oton 97

Ž

Žeromski, Stefan 78

Żurawski, Juliusz 51

