

Miran Zupaničⁱ

**Lidija Rezoničnik in Seweryn Kuśmierczyk (2021):
*Mojstrovine poljske književnosti in filma: Faraon,
Svatba, Mati Ivana Angelska***

Monografija, ki je v slovenskem jeziku izšla leta 2021 in v angleškem dve leti kasneje, je rezultat slovensko-poljskega raziskovalnega sodelovanja in prva iz načrtovane serije *Mojstrovine poljske književnosti in filma*. V njej Lidija Rezoničnik in Seweryn Kuśmierczyk obravnavata tri tekste poljskega literarnega kanona in njihove filmske adaptacije, ki sodijo med klasična dela poljske kinematografije. To so roman Bolesława Prusa *Faraon* (*Faraon*, 1895) in film režiserja Jerzija Kawalerowicza *Faraon* (1965), drama Stanisława Wyspiańskiego *Svatba* (*Wesele*, 1901) in film *Svatba* režiserja Andrzeja Wajde (*Wesele*, 1972) ter novela Jarosława Iwaszkiewicza *Mati Ivana Angelska* (*Matka Joanna od Aniołów*, 1946) in film režiserja Jerzija Kawalerowicza (*Matka Joanna od Aniołów*, 1961).

V zaključnem poglavju Seweryn Kuśmierczyk, uveljavljen poljski filmolog, predstavi metodo antropološko-morfološke analize filmskega dela, ki je bila uporabljena za analizo. Metoda se osredotoča na analizo načinov uporabe filmskih izraznih sredstev in njihovih razmerij v odnosu do treh ključnih ravni: prostora, časa in človeka. Kuśmierczyk je metodo razvil kot raziskovalno orodje, ki išče smisle, izražene s filmskimi izraznimi sredstvi, uporabljenimi na konkreten način v konkretnem trenutku. Filmologu omogoči dojeti iz filmskih podob izhajajočo in v teh podobah utemeljeno mrežo pomenov. Cilj metode je torej pridobitev podatkov, ki presegajo površno dojemanje filmskega dela in na podlagi katerih je mogoče poglobljeno interpretirati ter vrednotiti obravnavani film. Avtor se z njo zoperstavlja, kot zapiše, »intuitivnemu in impresivnemu pristopu in efemernim modam v humanistiki« ter nadaljuje: »Zato interpretacijo, ki ne sledi precizni analizi, vidimo kot neprimerno in opravljeno brez ustrezne raziskave.« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 192.)

ⁱ Univerza v Ljubljani, Akademija za gledališče, radio, film in televizijo;
miran.zupanic@agrft.uni-lj.si

Antropološko-morfološka analiza se nanaša na gosti opis, kot ga je opredelil Clifford Geertz, na pristop, ki antropologovo pozornost usmerja na to, kaj človekovo dejanje – četudi drobno in bežno – izraža v konkretni situaciji. Seweryn Kuśmierczyk opozori, da je metodo razvil kot svojevrstno uresničitev zahteve, ki jo je že leta 1984 zapisala poljska filmologinja Alicja Helman:

Analitični 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 ... (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 193.)

Metoda sloni na t. i. pravilu sizigijev, ki vsebuje štiri pare tematskih področij, nanašajočih se na filmsko delo. »Področji v vsakem paru sta medsebojno tesno povezani, tvorita celoto, ki jo lahko opredelimo kot *sizigij* (gr. *syzygos* – »spojitev z jarmom«).« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 194.)

Ti sizigiji – pari in celote hkrati – so: vsebina in oblika filmskega dela, prostor in čas filmskega dela, vidna in slišna plast filmskega dela ter liki in resničnost filmskega dela.

Pravilo sizigijev daje filmologu referenčni okvir, v katerem proučuje razmerja med sizigiji ter odnose znotraj njih, pri čemer avtor opozarja, da so tematska področja, ki so v posameznem sizigiju na drugem mestu tista, ki jim filmološka praksa običajno namenja premalo pozornosti.

Bralcu priporočam, da najprej prebere poglavje Antropološko-morfološka analiza filmskega dela kot filmološka praksa, saj bo tako dobil temelje za razumevanje tega metodološkega koncepta. V nadaljevanju pa seveda priporočam branje monografije v postavljenem zaporedju, saj podaja širšo sliko kulturnozgodovinskih procesov v poljski književnosti od realističnih tokov konca 19. stoletja (*Faraon*), preko obdobja mlade Poljske na začetku 20. stoletja (*Svatba*) do specifičnega odziva na drugo svetovno vojno (*Mati Ivana Angelska*).

Poglavje *Faraon* uvede Lidija Rezoničnik s prispevkom »Država smo mi« – *Faraon* Bolesława Prusa. Enako kot pri naslednjih dveh literarnih delih se osredotoča na produkcijo, besedilo in recepcijo. Uvodoma predstavi zgodovinski kontekst v času nastanka romana (1895), ko Poljska ni bila samostojna politična entiteta, njeno ozemlje je bilo razdeljeno med Rusijo, Prusijo in Avstrijo. Avtorica nadaljuje s predstavitev pisateljevih estetskih nazorov. Poslanstvo umetnosti je razumel kot »prikazovanje najsplošnejših vzrokov in najtrajnejših zakonitosti, ki vladajo svetu, predvsem seveda človeškemu svetu« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 15). *Faraona* umesti v kontekst literarne tradicije, ki je za snov jemala egipčansko zgodovino ter izpostavi, da je Prusu pri pisanju bolj kot za natančen opis sveta iz davnine, ki tako ali tako ni bil dosegljiv njegovi vednosti, šlo za prikaz boja za oblast. Ta se v romanu bje med prestolonaslednikom Ramzesom XIII. ter velikim duhovnikom in vojnim ministrom Herhorjem. Medtem ko je njegov oče Ramzes XII. pristal, da vladarsko funkcijo opravlja le protokolarno, saj ob podpori duhovščine dejansko vlada Herhor, se neustrašni in idealistični sin odloči, da bo vladal samostojno. Sledi njegovo soočanje s skritimi mehanizmi oblasti, ki so tako univerzalni, da je Prusovega *Faraona* mogoče brati »kot popolnoma sodobni roman in na takšen način ga je treba tudi interpretirati« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 24). V nadaljevanju avtorica obravnava prevode Prusovih romanov v slovenski jezik in kritične odzive nanje ter prispevek sklne s povzetkom odzivov iz slovenskih časopisov na Kawalerowiczevega *Faraona*, ki je bil v Sloveniji prvič prikazan 12. novembra 1966. Prispevku, enako kot vsem drugim v nadaljevanju, sledita bibliografija ter povzetka v poljskem in angleškem jeziku.

Kot zanimivost dodajam, da naj bi bil Stalinov najljubši roman prav Prusov *Faraon* (Kasperek 1986).

Analizi romana sledi prispevek Seweryna Kuśmierczyka Filmska podoba starega Egipta – *Faraon* Jerzyja Kawalerowicza. Avtor uvodoma popiše genezo tega ambicioznega in produkcijsko zahtevnega projekta, ki je terjal več tisoč stativov ter gradnjo palač in templjev, poustvarjenih v puščavi Kizilkum v Uzbekistanu. Avtor analizira filmska izrazna sredstva, pri čemer posebno pozornost nameni scenografiji, svetlobi, barvni paleti, kompoziciji slike in filmske strukture, subjektivni kameri, glasbeni in zvočni ravni filma itd. Analizo nadgradi s pričevanji ustvarjalcev, ki izpričujejo

osupljivo visoko raven profesionalnih standardov ter zavidanja vredno produkcijsko okolje, ki je omogočalo prepričljivo realizacijo najmanjših podrobnosti filmskega dela. Prispevek je opremljen s kvalitetnimi barvnimi reprodukcijami fotogramov iz filma.

Naj dodam, da je bil Jerzy Kawalerowicz ena ključnih oseb poljske kinematografije, saj je kar 48 let vodil najpomembnejši poljski filmski studio KADR, v katerem so posneli več kot 150 filmov, mnogi se uvrščajo med klasična dela ne le poljske, ampak tudi svetovne kinematografije.

Poglavje *Svatba* vsebuje prispevek Lidije Rezoničnik »Poljska – to je velika stvar« – *Svatba* Stanisława Wyspiańskiego in prispevek Seweryna Kuśmierczyka *Filmska mandala – Svatba* Andrzeja Wajde. Avtorica najprej predstavi slikarja in dramatika Stanisława Wyspiańskiego, ki je po letu 1894 deloval v Krakovu. Mesto je bilo poleg Lvova središče kulturnega življenja v Galiciji, takrat delu Avstro-Ogrske. Vzporedno z realizmom in naturalizmom so se pod skupnim imenom mlada Poljska uveljavljale nove smeri, denimodekadenca, simbolizem, impresionizem, in v nov estetski krog je sodil tudi Wyspiański. Leta 1900 se je udeležil poroke krakovskega pesnika Lucjana Rydla s kmečkim dekletom Jadwigo Mikołajczykówno, srečanje meščanskega in podeželskega sveta pa ga je navdihnilo za dramo *Svatba*, v kateri je z galerijo realnih in fantastičnih likov razprl osrednji problem: »Poljska je podjarmljena tujim oblastem, možnost osvoboditve je v enotnem delovanju vseh družbenih slojev.« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 82.)

V nadaljevanju avtorica opiše okoliščine uprizoritve drame ter odzive javnosti, ki je Wyspiańskemu prav zaradi *Svatbe* priznala status narodnega pesnika – preroka. Sledi analiza zgradbe in zvrstnih karakteristik drame, ki se iz začetnih komičnih nastavkov skozi groteskne elemente prelevijo v tragedijo. S posebno pozornostjo avtorica obravnava simboliko drame, opozori na vpliv, ki ga je na dramatika imel Richard Wagner, navede številna likovna dela, ki jih je vključil v dramo, ter izpostavi dele dialoga, ki so postali stalnica poljskega vsakdanjega govora. V zaključnem delu Lidija Rezoničnik opozori na skromno navzočnost Wyspiańskiego v slovenskem kulturnem prostoru. *Svatba* je v prevodu Katarine Šalamun Biedrzyckie namreč izšla šele leta 2006, uprizoritve v naših gledališčih pa ni bila deležna. Film *Svatba*, ki ga je leta 1972 posnel Andrzej Wajda, je bil pri nas predvajan po izidu monografije, in sicer 25. maja 2022 v Slovenski kinoteki v okviru festivala Liber.ac.

Seweryn Kuśmierczyk v prispevku o filmski adaptaciji *Svatbe* povzame genezo filma in ga razčleni po načelih antropološko-morfološke analize. Pri tem se osredotoči na dogajalni prostor in simbolizem, ki ga je Wajda vtkal že v ekspozicijo filma in s katerim je gledalcu sugeriral navzočnost meje med vidnim svetom in nevidnim, skrivnostnim, nerazumljivim svetom. To je obenem ločnica med svetom gostov in svetom prikazni – slamanatih strašil – sovražnikov. V ureditvi dogajalnega prostora avtor prepozna elemente mandale, ki je po njegovem ne gre interpretirati v smeri človekove spremembe v božansko bitje, ampak kot avtoportret človeka, ki si s preseganjem svojih notranjih nasprotij prizadeva vzpostaviti izgubljeno enovitost. Avtor nato analizira vse tri sekvence, ki sledijo delitvi drame na tri dejanja, in opozori, da trojni strukturi sledi tudi organiziranje posameznih prizorov in epizod. Kompozicijskemu načelu organiziranja celote torej sledi tudi organiziranje gradiva na nižjih ravneh. Seweryn Kuśmierczyk se pri interpretaciji simbolizma barv v posameznih sekvencah (v prvi dominira rdeča, v drugi vijolična in v zadnji bela) opre na številne vire ter na svoje pogovore z direktorjem fotografije Witoldom Sobocińskim, o oblikovanju barvne in svetlobne palete. Barve v filmu se iztečejo v belino, ki se iz slutnje začetka novega življenja ter potencialne fizične in duhovne čistosti spremeni v barvo, ki simbolizira smrt in žalovanje. S tem krepí občutje nemoči in nezmožnosti delovanja likov, ki jim skozi iniciacijske procese ni uspelo premagati svojih notranjih demonov. Tudi ta prispevek je opremljen z barvnimi reprodukcijami fotogramov iz filma.

Zadnje poglavje *Mati Ivana Angelska* uvede Lidija Rezoničnik s prispevkom *Metafora zla – Mati Ivana Angelska* Jarosława Iwaszkiewicza, v katerem osvetli okoliščine nastanka novele, ki jo je Iwaszkiewicz napisal v letih 1942 in 1943, v knjižni obliki pa je izšla leta 1946. Snov je pisatelj črpal iz resničnih dogodkov. Leta 1633 se je med redovnicami v francoskem mestu Loudun pojavilo več primerov obsedenosti, tamkajšnji duhovnik Urbain Grandier pa je bil nato obsojen na smrt na grmadi. Iwaszkiewicz je dogajanje prenesel v izmišljeno mesto Ludin na vzhodu Poljske. Tja pride duhovnik in eksorcist Jožef Surin, da bi iz redovnic izgnal demone. V odmaknjenem, blatnem in primitivnem mestecu se sooči s svojimi strahovi, šibkostjo in občutkom tujstva. Okrog sebe vidi le zlo in porajanje tega zla čuti tudi v sebi. Surin, ki se najintenzivneje posveti izganjanju demonov iz prednice samostana matere Ivane Angelske, je prepričan, da jo bo odrešil, če njeno obsedenost prevzame nase. V dokaz, da se je predal Satanu, s sekiro umori

dva hlapca. Avtorica v nadaljevanju analizira posamezne pripovedne plasti novele, ki zastavlja vprašanje, ali so demoni izraz človekove narave ali njegovih osebnih travm. Za večino likov so namreč značilne rane iz otroštva, tudi Surina je v mladosti njegova mati zapustila, Ivana je grbasta in se zato ne bi mogla poročiti itn. Travmatiziran je tudi kolektiv, razdeljen na poljsko in judovsko skupnost, med katerima vladajo nepomirljiva nasprotja. Ko se ta kolektiv naslaja nad javnim izganjanjem demonov, v mesto drejo romarji, ki meščanom prinašajo lep zaslužek. Lidija Rezoničnik izpostavi zrcalno strukturo ponavljajočih se motivov, denimo motiva sekire. Posebej dvoumen je lik vsiljivega plemiča Volodkoviča, Surinovega spremljevalca, ki ga vodi v pogubo. »Je morda pomočnik hudiča, ki Surina vodi v past? Ali celo hudič v človeški podobi?« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 142.)

Avtorica v sklepnem delu navede prevode Iwaszkiewiczovih del v slovenski jezik in opozori, da prevod novele *Mati Ivana Angelska* (France Vodnik, 1965) ni bil deležen večjega odmeva. Dotakne se tudi filmskih adaptacij Iwaszkiewiczove proze. Kawalerowiczeva *Mati Ivana Angelska*, ki je bila v Ljubljani prvič prikazana 20. oktobra 1961, velja za eno najuspešnejših in kot takšno so jo ocenili tudi slovenski kritiki, večje gledanosti pa pri nas ni doživela.

Zablodeli potniki – *Mati Ivana Angelska* Jerzyja Kawalerowicza je naslov prispevka Seweryna Kuśmierczyka, v katerem avtor kot ključ za razumevanje režiserjeve filmske interpretacije Iwaszkiewiczove novele navede Kawalerowiczovo izjavo: »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.« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 152.)

Scenarij, ki sta ga napisala Kawalerowicz in Tadeusz Konwicki, je bil pri ocenjevalcih deležen odličnih ocen, tudi takšnih, da prekaša literarno predlogo. Od teh ocen do premiere 9. februarja 1961 je minilo komaj trinajst mesecev, kar je, gledano iz današnje perspektive, neverjeten dosežek za izvedbeno tako zahteven film. To govori o visokih standardih takratne poljske filmske kinematografije, o Kawalerowiczevi veljavi znotraj nje, obenem pa bi smeli sklepati, da je bil film s svojo obravnavo verske tematike pri oblasteh tudi ideološko zaželen.

Avtor svojo analizo osredini na različne ravni ustvarjalnega sodelovanja med Kawalerowiczem in direktorjem fotografije Jerzyjem Wójcikom. Razpravo usmeri na posamezne plasti likovnega izraza – dogajalni prostor, pravila kompozicije kadra, prenos pravila zlatega reza z likovne na časovno raven, na funkcije vrtenja in kroženja ter na simbolne razsežnosti črnine, beline in sivin (film je posnet v črno-beli tehniki) – ki so bile v tem filmu mojstrsko uporabljene kot filmsko izrazno sredstvo: »V boju, ki se v *Materi Ivani Angelski* odvija med svetlobo in temo, zmaga zlo, ki s čedalje globljo vsebino postopoma vstopa v svet filma.« (Rezoničnik in Kuśmierczyk 2021: 174.) Prispevek je opremljen z reprodukcijami značilnih fotogramov iz filma.

Pričujoča monografija prinaša poglobljen, bogato dokumentiran in s številnimi viri opremljen uvid v poljsko literarno in filmsko ustvarjalnost ter tako tke dragoceno vez med poljsko in slovensko kulturo. Zainteresiranega bralca vabi k nadaljnjemu raziskovanju v različne smeri, vabi pa ga tudi k ogledu filmov in premisleku o mojstrstvu, ki je predpogoj za nastanek kateregakoli relevantnega umetniškega dela. V tem kontekstu bi izpostavil tiste dele monografije, iz katerih je razvidno, s kakšno poglobljenostjo in pozornostjo do podrobnosti so poljski filmski ustvarjalci pristopali k ustvarjanju svojih projektov ter kakšne sistemske podpore so bili pri tem deležni.

Upam, da bosta Lidija Rezoničnik in Seweryn Kuśmierczyk nadaljevala s sodelovanjem, saj bodo rezultati njunega dela bogatili slovenski kulturni prostor.

Literatura

Kasperek, C. (1986). Prus's Pharaon and Curtins translation. *The Polish Rewiev*, 21(2–3), 128.