

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 projektu: slikal je zlasti portrete, pripravljaj 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 urešničil 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)<sup>1</sup>

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*<sup>2</sup> osrednji medij, v katerem so objavljali mladi avtorji, za katere se je ustalilo poimenovanje *mlada Poljska*<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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 dekleti ter številnih navezav na ljudsko kulturo v umetnosti.<sup>5</sup> 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 povabljenе 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).<sup>6</sup> 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 pripombam<sup>7</sup> naklonjeno recenzijo,<sup>8</sup> 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 živčih in v Krakovu prepoznavnih oseb (večina izmed njih je bila prisotna na premieri ali na eni izmed ponovitev),<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup>

## 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)<sup>13</sup> 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*),<sup>14</sup> 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,<sup>15</sup> 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:<sup>16</sup> »Vejste, kaj vam bom povejdal – je hudič, / de se sporazumt na muormo, / 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; / všeč 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)<sup>17</sup> 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 govorijo, 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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 izgublajočega 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 Poljaki, temveč tudi v Evropi,<sup>20</sup> kjer je razstavljal dela in prejemal mednarodne nagrade, čeprav so v času porajajočih se novih smeri v evropskem slikarstvu, zlasti impresionizma, njegove slike naletele 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.<sup>21</sup> 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).<sup>22</sup> 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 m<sup>2</sup>) *Panorama Raclawicka, 1894*, ki tako kot Matejko upodablja motiv bitke pri Raclawicach.

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 Mickiewiczvega *Gospoda Tadeja* (*Pan Tadeusz*, 1834): »Gospa presveta, bramba jasne Čenstohove, svetinja ostrobramska!« (Mickiewicz 1974: 7)<sup>23</sup>

V *Svatbi* se pojavijo še druge navezave na poljsko in evropsko slikarstvo, npr.: Rachel nosi moderno pričesko »a la Botticelli«<sup>24</sup> (33); pesnik jo rad opazuje, ker je »kot na Burne-Jonesovem platnu«<sup>25</sup> (66); pesnik opisuje podobo v svoji glavi, ki je »kot na pokopališču Ruisdala«<sup>26</sup> (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 ...«<sup>27</sup> (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«,<sup>28</sup> 10; »Če Chopin bi še živel, / bi ga pil –«,<sup>29</sup> 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 preigraval.

»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 Zarwisza*, ki jo je Tetmajer pisal v času svatbe in je bila v krakovskem gledališču uprizorjena mesec dni pred *Svatbo* (lik Črnega viteza), cikl 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),<sup>30</sup> 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,<sup>31</sup> 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 mesijanizem<sup>32</sup> 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).<sup>33</sup>

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.<sup>34</sup> Kljub njeni močni zakodiranosti v specifični družbeno-zgodovinski, politični, kulturni in literarni kontekst, je bila prevedena v več jezikov,<sup>35</sup> 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 zvona*, 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,<sup>36</sup> 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),<sup>37</sup> 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 neznana, je pojasnila v opombah k besedilu, v določenih primerih se je odločila za poslovenjenje (pavja peresa, ki so zataknjena 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup>

\* \* \*

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](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