

# Wesele Andrzeja Wajdy jako mandala

SEWERYN KUŚMIERCZYK

*Panu Profesorowi Wiesławowi Juszczakowi*

Film *Wesele* w reżyserii Andrzeja Wajdy jest tradycyjnie odbierany jako adaptacja dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Takie podejście interpretacyjne jest z oczywistych względów zrozumiałe i ma bogatą literaturę. Wydaje się jednak, że nie jest to jedyny możliwy sposób odczytania filmu, który zajmuje w polskiej kinematografii – i nie tylko w polskiej – miejsce szczególne. Jest niewątpliwym arcydziełem sztuki filmowej. Ostateczny kształt *Wesele* zawdzięcza dwóm twórcom – oprócz Andrzeja Wajdy bardzo duży i wciąż niedoceniony wkład artystyczny wniósł autor zdjęć Witold Sobociński.

W czasie dyskusji, która odbyła się w Instytucie Badań Literackich PAN 6 marca 1973 r., Wiesław Juszczak zaproponował, aby wyobrazić sobie dramat *Wesele* Stanisława Wyspiańskiego jako partyturę „idealną” – porównując go do zapisu formy muzycznej, który nie zawiera żadnych wskazówek dotyczących wykonania. Możliwe jest zatem wykonanie czysto instrumentalne, czysto wokalne, wokально-instrumentalne. Każde z wykonań musi jednak spełniać określony warunek: powinien zostać odczytany i w pełni przekazany sens utworu. Nic z intencji twórcy nie może zostać uronione. *Gdyby na takiej płaszczyźnie rzecz mogła być rozważana, uznałbym „Wesele” Wajdy za jakieś „historische Aufnahme” partytury Wyspiańskiego. Za jedno z możliwych idealnych jej uzmysłowień. I na pytanie: jak się ma film (nie „adaptacja filmowa”) do samej sztuki? – mam jedną odpowiedź: na poziomie znaczeń głębokich, znaczeń istotnych, na poziomie „formy” w sensie metafizycznym, nie widzę różnic. (...) Film jest twórczym, to znaczy żywym i doskonałym, a zarazem nacechowanym pietyzmem wykonaniem dramatu*<sup>1</sup>.

Podążając za tak sformułowanym sposobem spojrzenia na film, pozostawmy na dalszym planie relacje między dziełem filmowym a pierwowzorem literackim. Odwołajmy się do podstawowych kategorii antropologicznych: do przestrzeni i czasu – traktowanych w sposób nierozłączny; do obecności poszczególnych osób – ze zwróceniem uwagi na ich związki z otoczeniem i świat doświadczeń wewnętrznych oraz na przemianę zachodzącą w czasie bronowickiej nocy.

Dostrzeganiu jedności treści i formy będzie towarzyszyło podkreślenie jedności obrazu i warstwy audialnej. Istotne będzie zwrócenie uwagi na sposób konstruowania przedstawionych wyżej, tak istotnych dla dzieła filmowego kategorii przez środki wyrazu, którymi dysponuje sztuka filmowa. Bardzo ważne będzie dostrzeżenie ich wzajemnego, budującego znaczenia zintegrowania<sup>2</sup>.

## Granice przestrzeni

W prologu filmu po opuszczeniu ulic Krakowa weselny orszak zmierza drogą wśród pól w stronę Bronowic. Obecny w tej scenie krajobraz, przypominający jeden z pastelów Stanisława Wyspiańskiego *Widok z okna pracowni na kopiec Kościuszki*, wycisza jadących gości. Ćwiczące na polach oddziały wojsk austriackich wywołują nastrój milczącej zadumy. W czasie przejazdu przez wieś goście weselni mijają chałupę z opartą o nią trumną. To wielokrotnie odczytywane w pracach poświęconych filmowi *Wesele* przywołanie obrazu *Trumna chłopska* Aleksandra Gierymskiego. Trudno wyjaśnić, dlaczego już na początku filmu reżyser posłużył się tak wyraźnym cytatem malarskim, wręcz prowokując do zadania pytania o sens wprowadzania do dzieła filmowego „ożywionego” malarstwa.

Jedno z wyjaśnień może być związane z założeniami filmu, który był próbą sięgnięcia do pierwowzoru przez przeniesienie akcji dramatu Wyspiańskiego do wnętrza bronowickiej chałupy, w której 20 listopada 1900 r. odbyło się wesele Lucjana Rydla i Jadwigi Mikołajczykówny. Widz oglądający film miał w założeniach twórców – za sprawą sposobu realizowania zdjęć dynamiczną kamerą usytuowaną we wnętrzu dziejących się zdarzeń, zaopatrzoną w obiektyw o kącie patrzenia zbliżonym do ludzkiego oka, w scenografii będącej rekonstrukcją domu Tetmajera – stać się, podobnie jak niegdyś Wyspiański, jednym z zaproszonych na wesele gości. Tak oczywiste przywołanie obrazu *Trumna chłopska* może być rodzajem prowokacji. Widz zauważa obecny w filmie cytat malarski, nie zwracając uwagi na rzeczywistą tragedię chłopskiej rodziny. Dostrzega – być może podobnie jak jadący do Bronowic młodopolscy inteligenci – bardziej świat własnych wyobrażeń niż rzeczywisty, osadzony w realiach obraz wsi.

Inne wyjaśnienie pojawienia się obrazu śmierci na drodze osób jadących na wesele przynoszą wydarzenia rozgrywające się w chwilę później. W zapadającym zmierzchu, tuż obok leżącego przy drodze krzyża, przewraca się jeden z wozów. Przejazd zostaje zatrzymany na granicy, którą muszą przekroczyć jadący na wesele goście. Nie jest to granica zaborów, ale granica dwóch światów.

Przydrożny krzyż w postrzeganej i doświadczanej przez człowieka przestrzeni jest znakiem wprowadzającym podział na przestrzeń znaną, świat przyjazny dla zamieszkujących określone miejsce ludzi i symboliczne „zaświaty”, przestrzeń obcą, tajemniczą i pełną niebezpieczeństw.

Poza tak wyznaczoną granicą jest już tylko noc i nieprzenikniona mgła tworząca zamykający przestrzeń krąg widzialności. Będzie on dla osób przybywających na wesele pierścieniem ochronnym, osłaniającym ich w czasie próby, której zostaną poddani<sup>3</sup>. Równocześnie, w wypadku niepowodzenia, stanie się granicą ich wewnętrznego uwięzienia.

W tak utworzone koło zostaje wpisana chałupa zbudowana na planie czworokąta. Koło symbolizuje duchowość<sup>4</sup>, czworokąt jest symbolicznym wyobrażeniem świata materialnego<sup>5</sup>. Jednoczesne pojawienie się obu figur może zostać odczytane jako reprezentacja ludzkiego bytu. Tak zaczyna opowiadać o sobie filmowa przestrzeń, w której rozegra się dramat listopadowej nocy.

Przeźrzeń ta ma charakter zamknięty. Dotychczasowe interpretacje *Wesela* stwierdzające, że w filmie – w odróżnieniu od dramatu – obecna jest przestrzeń otwarta<sup>6</sup>, odwoływały się do faktu, że goście weselni mają możliwość wychodze-

nia przed chałupę i mogą kontaktować się z otoczeniem przez otwarte okna. Granica koła, które tworzy mgła, nie była dostrzegana.

Należy podkreślić, że wewnątrz chałupy oraz przestrzeń ją otaczająca mają podobne cechy, które nadają całemu tak postrzeganemu miejscu akcji spoiłość i są dowodem jego jednolitego charakteru. Odpowiednikiem otaczającej chałupę mgły jest dym unoszący się we wnętrzu izb, w których odbywa się wesele. Otaczająca chałupę noc – na mocy decyzji Witolda Sobocińskiego – została rozjaśniona czerwonym blaskiem energii wypływającej z wypełnionego tańcem wnętrza <sup>7</sup>.

### Strażnik progu

Obok przewróconego wozu pojawia się postać Dziada. Jego obecność w tym miejscu jest nieprzypadkowa. Dziad – żebrak, będący zwykle człowiekiem wędrującym, pełnił rolę pośrednika między światem żywych i zmarłych <sup>8</sup>. Bywał niekiedy wyśmiewany, ale zawsze budził strach i szacunek jako osoba mająca wgląd w świat duchowy i wiedzę o sprawach ostatecznych.

W oddali, na tle nieba, widnieją sylwetki jeźdźców strzegących przestrzeni rozciągającej się poza krzyżem. Austriackie patrole w antropologicznej interpretacji filmowego *Wesela* pełnią również funkcję Strażników progów. Podobnie jak Dziad będą przez cały czas w pobliżu dziejących się wydarzeń. Ich obecność jest dowodem na mającą się dokonać metamorfozę <sup>9</sup>.

Funkcja Dziada jako strażnika progów była intuicyjnie dostrzegana przez niektórych krytyków piszących o filmie po premierze *Wesela*: *Dziwnie uporczywie naprowadza Wajda kamerę na Dziada w tych momentach, kiedy jak gdyby akcja zatrzymuje się tuż za progiem izby, na pograniczu „świata gości” i „świata zjaw-chochołów-wrogów”* <sup>10</sup>. Strażnicy pojawiają się na drodze bohaterów rozpoczynających podróż inicjacyjną, by sprawdzić ich determinację i wewnętrzną siłę. W interpretacji psychologicznej przeszkodami uosobianymi przez Strażników są tak naprawdę nasze wewnętrzne demony: *obsesje, skazy emocjonalne, przywary, uzależnienia i ograniczenia, które wstrzymują nasz rozwój. Wydaje się, że za każdym razem, gdy próbujemy wprowadzić w naszym życiu jakąś poważną zmianę, demony te podnoszą się i uaktywniają nie po to, by nas zatrzymać, ale by sprawdzić, czy naprawdę jesteśmy zdeterminowani, czy rzeczywiście chcemy zaakceptować wyzwanie, jakim jest zmiana* <sup>11</sup>.

### Film na planie mandali

Układ przestrzeni, w której rozgrywa się akcja *Wesela*, spełnia podstawowe kryterium formalne symboliki mandali. Jest to zewnętrzny okrąg z wpisanym weń kwadratem <sup>12</sup>. Symbol mandali znalazł najbardziej rozwiniętą postać w kręgu tybeto-indyjskim. *Mandale są symbolem całego wszechświata – zewnętrznego i wewnętrznego* <sup>13</sup>, pomagają w medytacji, chronią, reintegrują, scalają z bóstwem, wywołują wyzwalające doświadczenie psychiczne. Wykorzystywane w procesach inicjacyjnych pomagają w osiągnięciu stanu oświecenia <sup>14</sup>. Mandale są symbolem uniwersalnym, występującym niezależnie od epoki. Pojawiają się we wszystkich częściach globu. Są jednym z najstarszych symboli ludzkości na świecie <sup>15</sup>.



Fot. zbiory Filмотeki Narodowej

Mandala, do której można się odwołać w trakcie interpretacji filmowego *Wesela*, ma jednak inny charakter. W jej centrum nie ma bóstwa i nie jest ona symbolem osiągniętej pełni, nie odnosi się do przemiany człowieka w istotę boską<sup>16</sup>. Jest raczej autoportretem człowieka szukającego wewnętrznej jedności, ideogramem treści świadomych i nieświadomych, symbolem poszukiwania ładu w sytuacji kryzysu<sup>17</sup>, wewnętrznego zagubienia i dezorientacji. Jej pojawienie się jest działaniem kompensującym. Ma prowadzić, zgodnie z koncepcją zaproponowaną przez Carla Gustava Junga, do wytworzenia wewnętrznego porządku<sup>18</sup>.

Tak rozumiana mandala będzie w wypadku dzieła filmowego wizualizacją aktualnego stanu psychicznego jego bohaterów, próbą dostrzeżenia treści z nieświadomości przemieszczających się w obszar świadomy i zapisem procesu poszukiwania nowej orientacji, pojednania przeciwieństw<sup>19</sup>. Jest to przeniesione



Fot. zbiory Filmoteki Narodowej

w wymiar dzieła filmowego charakterystyczne dla twórczości Stanisława Wyspiańskiego *ilustrowanie psychiki przez zjawiska*<sup>20</sup>, tworzące w całościowym obrazie dziejących się wydarzeń mandałę narodowego dramatu.

### Fraktalna struktura filmu

Film składa się z trzech sekwencji zgodnych z podziałem dramatu na trzy akty. Witold Sobociński nadał każdej z nich odrębne oblicze kolorystyczne. W pierwszej sekwencji, którą będę nazywał taneczną, pełnej dynamicznych ruchów kamery, gwałtownego rytmu muzyki i tańca, dominuje czerwień wirujących krakowskich strojów. W sekwencji drugiej – sekwencji wizji – spokojnej pracy kamery towarzyszy fiolet. W zamykającej film sekwencji niemożności czynu dominuje biel.

Interpretacyjne wejście w czasoprzestrzeń *Wesela* będzie wymagało omówienia poszczególnych sekwencji. Zanim to nastąpi, warto zauważyć, że podział triadyczny występuje także w poszczególnych fragmentach filmu. Można go dostrzec w prologu, w sposobie pokazania rozmów toczących się we wnętrzu chaty, w scenach wizji. Podział jest wyrazisty. Zdaniem Jerzego Wójcika triadyczność jest obecna w *Weselu* w każdej najmniejszej frazie wizualnej, otrzymując układ uwerturny, kulminacji i tworzącej zakończenie kody<sup>21</sup>.



Fot. zbiory Filmoteki Narodowej

Struktura triadyczna całego filmu jest niejako kopiowana w tworzących sekwencje scenach, epizodach, frazach. Powtarzająca się obecność fragmentów o konstrukcji podobnej do całości dzieła pozwala mówić o fraktalnej strukturze *Wesela*.

Przypatrzmy się budowie prologu. Tworzy go wyjazd z miasta, przejazd drogą wśród pól i wjazd do wsi. Ujęcia pokazujące gości przechodzą w pozbawiony słońca obraz ćwiczących na polach żołnierzy, by potem ponownie powrócić. Struktura znajduje wyraz w warstwie dźwiękowej. Z chwilą opuszczenia granic miasta cichnie sygnał hejnału mariackiego, jego miejsce zajmuje turkot jadących wozów, zastąpiony w momencie wjazdu pomiędzy zabudowania muzyką graną przez kapełę.

Przykładem struktury triadycznej istniejącej w epizodach rozmów może być wymiana zdań między Panem Młodym a Haneczką. Pan Młody, śmiejąc się, idzie wzdłuż ściany w stronę Haneczki. Na pierwszym planie pojawiają się przed nim sylwetki tańczących, słychać muzykę i taneczne przytupywania. To uwertura. Kulminacją jest jego rozmowa z Haneczką. Ich twarze widoczne są w zbliżeniu, dźwięk weselnej zabawy zostaje wyciszony, dialog staje się wyraźnie słyszalny. W tle za Panem Młodym widać bawiących się gości. Po jego ostatnich słowach napięcie dźwięków otoczenia wraca do poprzedniego wysokiego poziomu. Pan Młody odchodzi w kierunku, z którego przyszedł. Epizod zostaje zakończony.

Wszystkie rozmowy są pokazywane w taki sposób, by przed rozmawiającymi ze sobą osobami lub za nimi było widać tańczących ludzi. Dzięki temu rozmawiający pozostają przez cały czas w otoczeniu innych osób, ich dialog zostaje wyodrębniony, ale zawsze pozostaje jednym ze zdarzeń dziejących się w ludzkiej ciżbie, która otacza rozmawiających i pozostaje widoczna w kadrze.

Przykładem sceny, w której oprócz struktury triadycznej jest także obecne charakterystyczne dla całego filmu zespolenie różnych elementów współtworzących obraz filmowy, może być rozmowa prowadzona w tańcu przez Pannę Młodą i Pana Młodego. Pan Młody, przechodząc wśród tańczących, zbliża się do żony i wypowiada swoją kwestię. To początkowy fragment sceny – jej uwertura. Po krótkiej pauzie pokazującej Poetę rozmawiającego z Maryną rozpoczyna się kulminacyjna część sceny. Coraz szybszy rytm wirowego tańca młodej pary jest pokazywany przez szwenki kamery przyjmującej punkt widzenia postaci wypowiadającej kwestię. Błyskawiczne panoramy kamery zamazują obraz otoczenia, pokazują je w sposób nieostry. W podobny sposób widzą przestrzeń wokół siebie wirujące osoby. W miarę zwiększania się rytmu tańca wypowiedane przez Pana Młodego i Pannę Młodą kwestie stają się coraz krótsze, są wypowiedane ze zwiększającą się dynamiką. Scena oddaje subiektywność percepcji otoczenia przez tańczących. W centralnym momencie tracącemu ostrość obrazowi zaczyna towarzyszyć odrealniony dźwięk odtwarzany w przyspieszonym tempie. Muzyka grana przez kapelę traci charakter diegetyczny i przechodzi w subiektywny dźwięk słyszany przez wirującą parę. Ujęcia pokazujące tańczących stają się coraz krótsze. Rytm jest budowany przez współbrzmienie wszystkich elementów tworzących obraz filmowy. Wraz ze słowami Pana Młodego: *Co się mężczyź? W jakim celu?* – rozpoczyna się koda. Taniec zwalnia tempo. Odejście Panny Młodej pozostaje w związku z rozpoczynającym scenę zachowaniem Pana Młodego i tworzy kłamerę sceny. Muzyka traci subiektywny charakter i powraca do normalnego rytmu.

*Wesele* jest pod względem montażu dziełem niezwykłym. Na film składa się 820 ujęć<sup>22</sup>. Najkrótsze z nich trwają niespełna sekundę, są akordem na granicy percepcji, jak niektóre pojawienia się Stańczyka w wizji Dziennikarza. Zawsze towarzyszy im element audialny. Z punktu widzenia szybkości montażu niektóre sceny z *Wesela* mogłyby być wręcz wzorcem dla powstających wiele lat później teledysków MTV.

Przykładem struktury triadycznej w scenach wizyjnych może być wizja Poety. Znajduje się on w osobnej izbie, zamknięte drzwi oddzielają go od tańczących gości. Po rozmowie z Dziennikarzem zapala od stojącej na stole świecy stronicę rękopisu. Wraz z obejmującym kartkę płomieniem następuje wyciszenie dochodzącej z zewnątrz muzyki i wyciemnienie obrazu. Wizja tworzy centralną część sceny. Podobnie jak pozostałe wizje ma ona własną, niepowtarzalną kolorystykę i charakteryzującą ją niediegetyczną muzykę. Kulminację kończy otwarcie drzwi przez Pana Młodego. Do wnętrza wdziera się muzyka grana przez kapelę, a głos Pana Młodego przywraca Poetę do rzeczywistości. Po cięciu montażowym wraca kolorystyka z pierwszej części sceny, a z dłoni Poety znika krew, którą jeszcze przed chwilą dostrzegał.

Wizja Poety, podobnie jak inne wizje obecne w centralnej sekwencji filmu, jest elementem ciągu zdarzeń układających się w scenariusz podróży bohaterów do rzeczywistości własnego wnętrza.

### Sekwencja taneczna

Kiedy po cięciu montażowym oddzielającym prolog filmu od pierwszej sekwencji kareta wioząca na wesele Dziennikarza podjeżdża pod chałupę, jest już ciemno. W miarę jak pojazd się zbliża, taneczna muzyka grana przez kapelę powinna być słyszana przez spóźnionego gościa coraz wyraźniej. Dzieje się jednak inaczej. Kiedy Dziennikarz podchodzi do drzwi, dźwięki wyraźnie cichną. Obraz nocy i wyciszona warstwa dźwiękowa filmu przygotowują moment przekroczenia progu. Z chwilą otwarcia drzwi przez Dziennikarza ciemność i cisza zamieniają się w blask rozświetlonego światłem wnętrza, uderzenie głośnej muzyki i gwaru głosów. Towarzyszy im ścisk ludzkiej ciżby i intensywność tańca. To początek głównej linii rytmicznej filmu. Jej dynamika będzie stopniowo wygasła, aż do ciszy i bezruchu, które przyniesie poranek.

Poszczególne izby we wnętrzu chałupy mają odróżniającą je kolorystykę. Widz oglądający film może dzięki temu natychmiast się zorientować, w której izbie toczy się akcja w poszczególnych ujęciach. Topografia wnętrza jest czytelna. Tańce odbywają się w izbie siwej, usytuowanej po prawej stronie sieni. Po lewej znajduje się izba fioletowa, obok niej niebieska. W izbie żółtej został przygotowany posiłek dla gości.

W sekwencji tanecznej chałupa jest wypełniona tańcem i ruchem postaci pokazywanych dynamiczną kamerą. Drzwi między izbami są pootwierane, po całym wnętrzu można się swobodnie przemieszczać. Ta przestrzeń w miarę rozwoju wydarzeń będzie ograniczana. Początek weselnej nocy jest zdominowany przez rytm tańca i czerwień strojów. Oszołomione zmysły ludzi i zageśzczona, „duszna” atmosfera tworzą obraz wręcz halucynogenny. Pojawia się rodzaj *zaciemienia świadomości* „*potocznej*”, *odurzenia przywodzącego jako analogię na przykład bachiczny szal czy „manię”* (by użyć greckiego słowa o szerszych konotacjach: *to nie tylko „szal”, ale i „opętanie”, „zachwyty”, „stan irracjonalny” itd.*)<sup>23</sup>.

*Rytm zniewala, chwyta i ogranicza życie, dając mu przez to moc –* pisał Gerardus van der Leeuw i dodawał: *osobowość ginie w zamęcie, a ciasne ramy ciała i najbliższego otoczenia rozszerzają się i rozciągają w nieskończoność*<sup>24</sup>.

Energia z wnętrza przedostaje się na zewnątrz. Czarna noc, którą przemierzał Dziennikarz, jest już w chwili pojawienia się Rachel nocą czerwoną.

### Rachel

Rachel przychodzi „z mgły” i znika w niej po wypełnieniu swojego zadania. Przekraczając próg chałupy, dostrzega przebywających w niej ludzi najpierw w odbiciu wiszącego zwierciadła. Widzi ich w innej rzeczywistości, w odłączeniu i odosobnieniu.

Kim jest ta postać? Odróżnia ją strój, płynność ruchów i sposób myślenia. Sama trzyma się z boku i jest omijana przez gości. Nie należy już do grupy „osób”, a jeszcze nie do „osób dramatu”<sup>25</sup>. Ingeruje w wydarzenia i odpowiada rodzaj dalszego działania. Przyłączając się do tańca, zatrzymuje go. Włączenie się Rachel do tańca przypada w punkcie złotego podziału wyznaczonym w czasie trwania filmu, co wzmacnia wymowę tej sceny w całym przebiegu zdarzeń. Rachel, udzielając Poecie rady, by zaprosił Chochoła, sprowadza do chałupy widmo śmierci, przewodnika umarłych<sup>26</sup>.



Rachel może być znaną ze struktur mityczno-inicjacyjnych postacią Zwiastuna zapowiadającego potrzebę zmiany, popychającego akcję do przodu i wskazującego bohaterom możliwość podjęcia nowego wyzwania<sup>27</sup>.

W chwili, w której Rachel zatrzymuje taniec, zamiera wszelki ruch i zapada cisza. Ten moment jest zapowiedzią mających nastąpić zdarzeń. Taniec, choć będzie jeszcze obecny, wyraźnie zejdzie na drugi plan. Będzie jeszcze przez pewien czas pojawiał się w tle zdarzeń, które zmieniają obraz roztańczonej dotąd nocy. Izba siwa przestaje być głównym miejscem akcji. Z chwilą przyjścia Rachel centralnym miejscem akcji staje się izba fioletowa. Rozpoczyna się druga sekwencja filmu.

### *Co się w duszy komu gra, co kto w swoich widzi snach*

Od momentu przyjścia Rachel praca kamery się uspokaja – rytm dramaturgiczny filmu warunkuje sposób realizacji zdjęć. Kamera dostosowuje się do zachowań ludzi, którzy przestają tańczyć, coraz częściej stoją i rozmawiają ze sobą. Przejście do sekwencji wizji jest płynne i rozłożone w czasie. Drzwi do poszczególnych izb stopniowo są zamykane. Huczna zabawa staje się przeszłością. Rodzi się czasoprzestrzeń sprzyjająca spotkaniu poszczególnych postaci z samymi sobą: nadchodzi *pólnocno godzina*.

Przemieszczanie się bohaterów w przestrzeni – w interpretacji przyjmującej, że jest to przestrzeń mandali – to zbliżanie się do miejsca centralnego, które znajduje się w nich samych. Przemieszczanie się ma charakter zarówno fizyczny, jak i symboliczny<sup>28</sup>.

W warstwie obrazowej filmu zaczyna niepodzielnie panować fiolet. Jak pisze Wassily Kandinsky w książce *O duchowości w sztuce*, tak w rozumieniu psychologicznym, jak i fizycznym jest on *oziębioną czerwienią*<sup>29</sup>. To barwa melancholii i smutku<sup>30</sup>. Patti Bellantoni, gdyby знаła *Wesela*, dodałaby zapewne, że jeśli to fiolet, to ktoś z pewnością zginie albo przejdzie transformację<sup>31</sup>. W chrześcijaństwie fiolet jest barwą symbolizującą męczeństwo, poddanie się i cierpienie<sup>32</sup>. Intensywność fioletu w sekwencji wizji została osiągnięta w filmie przez świecenie fioletowym światłem na ściany pomalowane na fioletowy kolor<sup>33</sup>.

Przestrzeń w sekwencji wizji zyskuje charakter zamkniętej przestrzeni rytualnej. Do izby fioletowej mają wstęp tylko osoby wybrane spośród gości, które zostaną poddane „mysteryjnemu testowi” i Gospodarz<sup>34</sup>. Mające nastąpić wydarzenia zostają zapowiedziane w rozmowie Pana Młodego i Poety:

– *Śmierć!?*

– *A to byłaby Siła!*

Wiesław Juszczak, pisząc o drugim akcie *Wesela*, stwierdza: *To swoista katabaza, zstępowanie do otchłani, do świata podziemnego*<sup>35</sup>, a jednocześnie wkraczanie umarłych w świat żywych. Wszystkie „osoby dramatu” są duchami zmarłych znanych ludzi. *Można te dwa wektory połączyć i metaforycznie nazwać „atakiem przeszłości” lub „schodzeniem w tradycję” czy historią po prostu – stwierdza autor Rzeczywistości „Wesela”*<sup>36</sup>. „Osoby dramatu” istnieją, są bytami o innym statusie egzystencji.

Jeśli przyjmiemy wykładnię Carla Gustava Junga, to wszystkie pojawiające się w *Weselu* wizje są zakorzenione w tej samej „ziemi”, tzn. w *zbiorowej nieświadomości, która dla wszystkich jest taka sama*<sup>37</sup>. Po premierze filmu trafnie pisał o tym Zygmunt Kałużyński: *treścią „Wesela” jest nic innego jak ujawnienie się „podświa-*



Fot. zbiory Filmoteki Narodowej

domości zbiorowej” uczestników<sup>38</sup>. Krytyk proponował podzielenie wizji na dwie grupy. Wizje Maryny i Dziada mają jego zdaniem charakter osobisty – freudowski, natomiast pozostałe cztery wyrażają *stłumioną tęsknotę do bytu narodowego*<sup>39</sup>.

To, co się dzieje w drugiej sekwencji filmu, jest mediacją między obrazami świadomości i nieświadomości, które ujawniają się w postaci wizji. To podstawowa rola pełniona przez mandalę, która występuje w funkcji mediatora<sup>40</sup>.

Sposób przedstawienia poszczególnych wizji w filmie sytuuje je na pograniczu świadomości. W wizjach pojawiają się elementy rzeczywistości, które znajdują się obok osób doświadczających tego przeżycia. Poeta, siedząc obok zawieszzonej na ścianie zbroi, widzi w swojej wizji ubranego w zbroję rycerza. Ryngraf wiszący na ścianie w izbie Gospodarza pojawia się w wizji Dziada, a orzeł w koronie, element stołu, zostaje ukazany w wizji Dziennikarza. Pan Młody widzi w swojej wizji psy, które w rzeczywistości szczekają na podwórzu przed chałupą.

Wizje zawdzięczają formę obrazową Witoldowi Sobocińskiemu. Każda z nich otrzymała odmienną charakterystykę barwną. Na ekranie pojawia się biało-żółty sad w wizji Marysi, czerwono-zielona twarz Stańczyka. Do wizji Dziada zostały wprowadzone przez Sobocińskiego kojarzące się z Polską biel i czerwień. Scena

z Hetmanem otrzymała zabarwienie zielono-niebieskie. Efekt odrealnienia został osiągnięty w tej wizji dodatkowo przez zastosowanie obiektywu szerokokątnego. Warstwie obrazowej towarzyszy specjalnie przygotowana dla każdej wizji ścieżka dźwiękowa. Wszystkie wizje, oprócz ostatniej, pojawiają się w oddzielnym krótkimi pauzami filmowym ciągu strumienia świadomości kolejnych osób.

Wizja Gospodarza została oddzielona. W miejscu jej wystąpienia, choć nadal jest to izba fioletowa, pojawiły się istotne zmiany. Wygasła intensywna barwa ścian i zniknął unoszący się do tej pory w izbie dym. W kolorystyce obrazu filmowego stopniowo zaczyna się pojawiać biel. Jest ona zwiastunem przejścia do kolejnej sekwencji filmu. Wydaje się również, że mające nastąpić wydarzenie mogło być zapowiadane przez wcześniejsze zachowanie Gospodarza, który dwukrotnie wyglądał przez okno, jakby kogoś się spodziewając.

### *Jakiś gość nie lada jaki... czyli Pomocnik*

Gospodarz słyszy pukanie w okienną szybę. Podchodzi do okna, mijając stojącą na stole zapaloną lampę. Wyznacza ona granicę przestrzeni spotkania, które ma nastąpić. Przekroczenie tej granicy przez Gospodarza znajdzie wyraz w warstwie audialnej sceny. Zanika dochodząca z głębi chałupy muzyka grana przez kapelę. Scena otrzymuje własne, niepokojące brzmienie dźwiękowe. Po odebraniu złotego rogu i odejściu Gospodarza od okna muzyka powróci.

Twarz Gospodarza jest pokazywana w tzw. wielkim zbliżeniu. Nie widzimy całej głowy, część czoła pozostaje poza górną granicą kadru. Taki sposób pokazywania twarzy człowieka, stosowany w *Weselu* bardzo często, kieruje uwagę widza na oczy postaci, a za ich pośrednictwem na świat wewnętrznych doświadczeń. Scena rozmowy Gospodarza z Wernyhorą została sfilmowana za pośrednictwem obiektywu o zmiennej ogniskowej. Znajdująca się za oknem twarz przybysza po zmianie ostrości przez operatora kamery przechodzi w odbijającą się w szybie twarz Gospodarza. Zostaje w ten sposób uobecniona w obrazie filmowym rzeczywistość wizji zachodzącej na styku świata materialnego i niematerialnego.

Reprodukcję obrazu Matejki przedstawiającego Wernyhorę Stanisław Wyspiański dostrzegł na jednej ze ścian domu, w którym odbywało się wesele Lucjana Rydla. Stanisław Estreicher relacjonował, że Wyspiański opowiadał mu, iż *zadał sobie wówczas pytanie: co by to było, gdyby nagle ze ściany zstąpił Wernyhora, przynosząc wieść, iż wypełnia się jego proroctwo i że przyszedł czas wyzwolenia z niewoli? Jakie by to wrażenie wywarło na obecnych, jaki skutek wywołało w całym narodzie?*<sup>41</sup> W filmowej interpretacji tej postaci przez Andrzeja Wajdę Wernyhora ma twarz Józefa Piłsudskiego z portretu namalowanego przez Jacka Malczewskiego.

Kim natomiast może być ta postać w antropologicznej interpretacji wydarzeń zachodzących w czasie bronowickiej nocy? Niewątpliwie jest Pomocnikiem przychodzącym ze świata sił nadprzyrodzonych. Joseph Campbell uważa, że może nim być *czarnoksiężnik, pustelnik, pasterz albo kowal, który pojawia się, aby dać bohaterowi potrzebne mu amulety lub udzielić niezbędnych rad. W bardziej wysublimowanych mitologiach rolę tę pełni zajmujący wysoką pozycję w panteonie nauczyciel, przewoźnik lub przewodnik dusz*<sup>42</sup>. Wernyhora to kapłan inicjacji. Ten przewodnik tajemniczy i nieodgadniony, ucieleśnienie opieki i przewodnictwa sił nadprzyrodzonych – jak mówi o nim Campbell – *jednoczy w sobie wszystkie dwu-*

znaczości nieświadomości, wyrażając w ten sposób oparcie, jakie świadoma część naszej osobowości ma w tym drugim, większym systemie<sup>43</sup>. Złoty róg pozostawiony Gospodarzowi to pojawiający się w baśniach i opowieściach inicjacyjnych *magiczny środek*, który ma ułatwić bohaterowi wykonanie zadania<sup>44</sup>. Władimir Propp określiłby zapewne Wernyhorę mianem Donatora lub Dostarczyciela. Przekazując bohaterowi „magiczny środek”, poddaje go on tym samym próbie<sup>45</sup>.

### Liminalność bronowickiej nocy

Dotychczasowy przebieg zdarzeń w pierwszej i drugiej sekwencji *Wesela* pozwala dostrzec w nich strukturę występującą w różnych sytuacjach związanych z życiem człowieka, w których pojawia się przechodzenie do kolejnego stadium życia lub innej sytuacji społecznej<sup>46</sup>. Jest to obrzęd przejścia, w którym Arnold van Gennep wyróżnił trzy fazy. Pierwsza to rytuał separacji, w czasie którego jednostka lub grupa zostaje wyłączona z dotychczasowego stanu: miejsca w strukturze społecznej, zespołu warunków kulturowych. Drugą tworzy okres przejściowy, nazywany fazą liminalną lub marginalną. *Były liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy opozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. (...) Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym...*<sup>47</sup>. Po fazie liminalnej następuje faza reintegracji uwzględniająca dokonane zmiany. Jest to powrót do stanu stabilnego ze zdefiniowanymi na nowo prawami i obowiązkami.

Joseph Campbell, przedstawiając w książce *Bohater o tysiącu twarzach* schemat wyprawy archetypowego bohatera, stawia tezę, że wszystkie mity z całego świata łączy ta sama struktura. Składa się ona z trzech etapów: odejścia bohatera ze zwyczajnego świata do świata niezwykłego, w którym są obecne nieznanne moce; etapu inicjacji, którą należy przejść samodzielnie lub z czyjąś pomocą, oraz powrotu. Dar, który bohater przynosi z wyprawy, może ocalić świat<sup>48</sup>.



Fot. zbiory Filмотeki Narodowej

W omówionych dotąd sekwencjach *Wesela* można dostrzec obecność dwóch etapów przedstawionej wyżej struktury mityczno-inicjacyjnej. Pokazany w prologu filmu wyjazd uczestników wesela z miasta to faza odłączenia. Noc spędzona w bronowickiej chałupie to faza liminalna, w czasie której wybrani goście spotykają się z treściami nieświadomymi, wchodzą w kontakt z duchami zmarłych, a Gospodarz zostaje odwiedzony przez Pomocnika, który poddaje go próbie, wyznaczając mu zadanie, i równocześnie udziela mu pomocy niezbędnej do jego wykonania. Zgodnie z monomitem Campbella będzie to zrealizowany etap odejścia i wejście w etap prób inicjacyjnych.

Gospodarz nie jest w stanie wypełnić zadania, które postawił przed nim Pomocnik i powierza je Jaškowi. Początkowo można odnieść wrażenie, że misja zostanie zakończona powodzeniem. Wyruszeniu w drogę towarzyszy świt, cisza, podnosząca się mgła i prześwitujące przez nią światło wschodzącego słońca. Biel światła może stać się barwą początku nowego życia, barwą czystości fizycznej i duchowej lub przerodzić się w barwę symbolizującą śmierć i żałobę<sup>49</sup>.

Jak wiadomo, Jasiek usiłując uniknąć spotkania z patrolami granicznymi – inicjacyjnymi Strażnikami progę – gubi złoty róg. Próba kończy się niepowodzeniem. Proces inicjacji nie zostanie dokończony. W filmie zamiast fazy powrotu i reintegracji pojawi się sekwencja niemożności czynu.

### Dramaturgia barw

Biel jest ostatnią barwą w zaproponowanej przez Witolda Sobocińskiego autorskiej, kolorystycznej partyturze filmu. Barwy poszczególnych izb: siwa, fioletowa, niebieska i żółta zostały zapożyczone na potrzeby *Wesela* przez scenografa Tadeusza Wybultę i autora zdjęć z palety barw obecnej w pracach malarskich Stanisława Wyspiańskiego. Barwa, która chwilami staje się w filmie pierwszoplanowa, została ściśle powiązana z linią dramaturgiczną.

W filmowym *Weselu* – podobnie jak na obrazach Wyspiańskiego – nie ma ciemnych lub szarych cieni. Bronowicka noc kładzie na twarze swoich gości cienie niebieskie. Sygnalizują one wykraczający poza realność charakter dziejących się zdarzeń..

Witold Sobociński utrzymuje w ujęciach w sposób stały opozycję barw ciepłych i zimnych. Jest to wyjątkowy przypadek takiego operowania światłem kolorowym w całym filmie. Uzyskana w ten sposób paleta barw pozwala na dostrzeżenie w pracy operatora twórczego nawiązania do kolorystyki *Błędnego koła* – *przedproża chocholego tańca*<sup>50</sup> – jednego z dwóch, obok *Melancholii*, kluczowych dla powstania dramatu Wyspiańskiego obrazów Jacka Malczewskiego. Jest to równocześnie odzwierciedlenie przez barwę spolaryzowanych relacji między osobami znajdującymi się w chałupie.

W pierwszej sekwencji filmu Witold Sobociński za pośrednictwem barw potrafi pokazać jedność ludzi i przestrzeni w ich wzajemnym emocjonalnym i tanecznym rozedrganiu: *panuje nad paletą możliwych różnicowań, zmieniając ich zakres i intensywność, wprowadzając pauzy, tworzy swoisty rytm jasności i ciemności, pełnej gamy kolorów i monochromatu i czasem achromatu*<sup>51</sup>.

Warto przywołać interpretację obecności barw w *Weselu* dokonaną przez Jerzego Wójcika w książce *Labirynt światła*: „*Wesele*” *zaczyna się czerwona nocą,*

*blaskiem, który kładzie się niezmiernym, nasilającym się napięciem i zatrzymuje się w czerwieni. Jest niczym innym, jak odbiciem z okien, powielonym przez talent Witolda Sobocińskiego. Wszystko to jest zawieszane i trwa. Wchodzimy z dźwiękiem do środka, do dziania się. I staje się rzecz niezwykła. Pojawia się źródło wszystkiego, co jest energią: w środku domu, w izbach różniących się od siebie, rewelacyjnie pokazanych, i w tańcu. Rzecz polega na tym, że światło z wnętrza, światło z tej wiejskiej chaty daje światło nocy. (...) Światło emanuje od wewnątrz, a potem następuje wspianały zwrot. O świcie światło dnia jest energią, która wchodzi do domu. To chłodne światło, o innym skierowaniu, wchodzi do domu i zastaje ludzi w pozach, sytuacjach, które są czytelne i możliwe, ponieważ światło jest właśnie takie. Światło weszło do środka i unieruchomiło całą sytuację*<sup>52</sup>.

Oślepiająca biel pojawiająca się we wnętrzu chałupy po halucynogennej nocy przychodzi z zewnątrz, neutralizuje i wypiera barwę. Wspiera ją biel obecna już we wnętrzu. Czerwone chłopskie sukmany zostały zastąpione przez białe. Panowie z miasta zdjęli surduty, są w białych koszulach. Prześwietlone światłem bezsilne postacie stają się nierealne, wyglądają, jakby zostały zakłęte.

Barwy obecne w filmie kryją jeszcze jedną możliwość odczytania. Zdaniem Zbigniewa Libery istniejące w kulturze słowiańskiej mity, bajki i zagadki pozwalają na odczytanie obecnej w światopoglądzie ludowym hierarchii barw związanych z powstawaniem świata, rodzeniem się życia i kultury. Biel reprezentuje w tych opowieściach Boga, barwa sina pierwotny chaos, kolor żółty jest związany z kamieniem, z którego zostały stworzone niebo, słońce i księżyc. Na końcu pojawia się czerwień będąca barwą ognia<sup>53</sup>. Wszystkie te barwy są obecne w *Weselu*. Pojawiają się w filmie w porządku odwróconym, właściwym dla inicjacyjnego procesu przejścia przez śmierć i ponownych narodzin. Oto właściwa, „mandaliczna” symbolika barw.

### Metamorfoza tańca

Ludzie pozostają w bezruchu, ale taniec trwa. Tańcząca kamera pokazująca zastryglę postacie zastąpiła tańczących ludzi. Jest to taniec chochołi. Obraz ludzi tańczących bezwolnie przed chałupą w ostatniej scenie filmu i zamykanych w kreślonym ruchem kamery pierścieniu, którego nie zdołają już opuścić, jest tylko jego dopełnieniem. Chochołi taniec zaczyna się w filmie o wiele wcześniej.

W filmowym obrazie *Wesela* są obecne elementy niosące tajemnicę. To otaczająca chałupę mgła i obecny we wnętrzach dym. Jaka jest ich rola?

Można podjąć próbę wyjaśnienia ich stałej obecności względami realizacyjnymi. Mgła pozwala w każdym momencie fotografować przestrzeń wokół chałupy w zasięgu 360 stopni, a dym we wnętrzach izb powoduje rozbielenie barw, wysubtelniając je i nadając im pastelowość.

Dla zrozumienia obecności mgły i dymu można także przywołać związane ze sztuką ikony pojęcie asystki. Jest to eteryczna patynka z cienkich, złotych promieni<sup>54</sup>, której zadaniem jest wyrażenie tego, czego nie sposób wyrazić farbą ani kolorem. Dla wyjaśnienia funkcji asystki można odwołać się do przykładu malarskiego wyobrażenia magnesu. Stal magnesu można wyrazić za pomocą farby. Niewidoczna energia pola magnetycznego może zostać zaznaczona na obrazie w sposób abstrakcyjny właśnie przez asystkę<sup>55</sup>, która sygnalizuje obecność tego, co pozostaje niewidzialne<sup>56</sup>.

W filmowym *Weselu* biała mgła i biały dym spełniają funkcję asystki. Niosą usytuowaną na pograniczu widzialności i materialności informację o istnieniu chocholego tańca uobecnionego w intensywności bieli ostatniej sekwencji filmu. W filmie chocholi taniec od początku jest ukrytym obliczem tańca weselnego.

SEWERYN KUŚMIERCZYK

Fragment przygotowywanej książki *Interpretacja antropologiczna dzieła filmowego*.

- <sup>1</sup> W. Juszczyk, *Splot symboliczny*, w: *O „Weselu” Andrzeja Wajdy*, „Teksty” 1973, nr 5, s. 144. Zob. też: W. Juszczyk, *Splot symboliczny. „Wesele” a film Wajdy*, w: tegoż, *Wędrowka do źródeł*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009, s. 509.
- <sup>2</sup> Zasygnalizowane tu założenia postępowania analitycznego zostaną przedstawione w przygotowywanej przez autora książce *Analiza zintegrowana dzieła filmowego*.
- <sup>3</sup> T. Kryszczyński, *Trójca, czwórca, mandala w ujęciu Karola Gustawa Junga*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury” 1997, nr 1-2, s. 33.
- <sup>4</sup> M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach, religiach*, tłum. R. Wojnakowski, Znak, Kraków 1994, s. 149-168.
- <sup>5</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1990, s. 182-183.
- <sup>6</sup> Zob.: *O „Weselu” Andrzeja Wajdy*. Sprawozdanie z dyskusji oprac. M. Płachecki [wypowiedź Kazimierza Bartoszyńskiego], „Teksty” 1973, nr 5, s. 147; T. Miczka, *Inspiracje malarskie w „Weselu” Andrzeja Wajdy*, w: *Analizy i interpretacje. Film polski*, red. A. Helman, T. Miczka, Uniwersytet Śląski, Katowice 1984, s. 154.
- <sup>7</sup> J. Wójcik, *Labirynt światła*, oprac. S. Kuśmierczyk, Canonia, Warszawa 2006, s. 128.
- <sup>8</sup> P. Grochowski, *Dziady. Rzecz o wędrownych żebrakach i pieśniach*, Wyd. Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2009, s. 37.
- <sup>9</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, tłum. A. Jankowski, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1997, s. 76.
- <sup>10</sup> B. Mruklik, *Wesele. Biblioteczka analiz filmowych*, „Kino” 1973, nr 4, s. V.
- <sup>11</sup> Ch. Vogler, *Podróż autora. Struktury mityczne dla scenarzystów i pisarzy*, tłum. K. Kosińska, Wyd. Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 56.
- <sup>12</sup> C. G. Jung, *Mandala. Symbolika człowieka doskonałego*, tłum. M. Starski, Brama, Poznań 1993, s. 87; G. Tucci, *Mandala*, tłum. I. Kania, Znak, Kraków 2002, s. 52; Z. Krzak, *Mandala w pradziejach*, „ALBO albo. Problemy psychologii i kultury” 1998, nr 1, s. 9.
- <sup>13</sup> M. Kalmus, *O sztuce buddyzmu tybetańskiego*, w: *Buddyzm*, red. J. Sieradzan, Biblioteka Pisma Literacko-Artystycznego, Kraków 1987, s. 191.
- <sup>14</sup> T. Kryszczyński, dz. cyt., s. 32.
- <sup>15</sup> Z. Krzak, dz. cyt., s. 9-12.
- <sup>16</sup> C. G. Jung, *Psychologia a religia*, tłum. J. Prokopiuk, Książka i Wiedza, Warszawa 1970, s. 190-191.
- <sup>17</sup> K. Sikora, *Mandala według Carla Gustawa Junga*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2006, s. 72.
- <sup>18</sup> C. G. Jung, *Mandala. Symbolika...* dz. cyt., s. 112.
- <sup>19</sup> K. Sikora, dz. cyt., s. 56.
- <sup>20</sup> T. Makowiecki, *Poeta – malarz. Studium o Stanisławie Wyspiańskim*, PIW, Warszawa 1969, s. 148.
- <sup>21</sup> *O kimie Witolda Sobocińskiego. Z Jerzym Wójcikiem rozmawia Janusz Gazda*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 7-8, s. 78.
- <sup>22</sup> Liczbę ujęć podaje za listą montażową filmu.
- <sup>23</sup> W. Juszczyk, *Rzeczywistość „Wesela”*, w: tegoż, *Wędrowka do źródeł*, dz. cyt., s. 355.
- <sup>24</sup> G. van der Leeuw, *Czy w niebie tańczą?* tłum. A. Wojtaś, „Literatura na Świecie” 1978, nr 5, s. 337, 340.
- <sup>25</sup> W. Juszczyk, *Splot symboliczny. „Wesele” a film Wajdy*, dz. cyt., s. 507.
- <sup>26</sup> W. Juszczyk, *Rzeczywistość „Wesela”*, dz. cyt., s. 365.
- <sup>27</sup> Ch. Vogler, dz. cyt., s. 61-62.
- <sup>28</sup> A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, tłum. B. Biały, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2006, s. 43.
- <sup>29</sup> W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem M. Billa, tłum. St. Fijałkowski, Państwowa Galeria Sztuki w Łodzi, Łódź 1996, s. 97.

- <sup>30</sup> R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, tłum. A. Porębska, WAiF, Warszawa 1990, s. 160.
- <sup>31</sup> P. Bellantoni, *Jeśli to fioleto, ktoś umrze. Teoria koloru w filmie*, tłum. M. Dańczyszyn, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2010, s. 203.
- <sup>32</sup> W. Kopaliński, dz. cyt., s. 93.
- <sup>33</sup> Wypowiedź Witolda Sobocińskiego w filmie dokumentalnym *Portret w przestrzeni. Tadeusz Wybułt*, reż. J. Wójcik, Polska 1997.
- <sup>34</sup> W. Juszczyk, *Rzeczywistość „Wesela”*, dz. cyt., s. 355.
- <sup>35</sup> Tamże.
- <sup>36</sup> Tamże, s. 356.
- <sup>37</sup> C. G. Jung, *Mandala. Symbolika...* dz. cyt., s. 19.
- <sup>38</sup> Z. Kałużyński, „Wesele” czekało na kino, „Polityka” 1973, nr 3, s. 9.
- <sup>39</sup> Tamże.
- <sup>40</sup> K. Sikora, dz. cyt., s. 73.
- <sup>41</sup> Wypowiedź Stanisława Estreichera opublikowana w „Przeglądzie Współczesnym” 1926, nr 50. Cyt. za: R. Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków 2001, s. 164-165.
- <sup>42</sup> J. Campbell, dz. cyt., s. 65.
- <sup>43</sup> Tamże.
- <sup>44</sup> W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojdyła-Zagórska, Książka i Wiedza, Warszawa 1976, s. 92-100.
- <sup>45</sup> Tamże, s. 122.
- <sup>46</sup> A. van Gennep, dz. cyt., s. 183-184.
- <sup>47</sup> V. Turner, *Proces rytualny. Struktura i antystruktura*, tłum. E. Durak, wstępem opatrzyła J. Tokarska-Bakir, PIW, Warszawa 2010, s. 115-116.
- <sup>48</sup> J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, dz. cyt., s. 183-184.
- <sup>49</sup> Z. Libera, *Semiotyka barw w polskiej kulturze ludowej i w innych kulturach słowiańskich*, „Etnografia Polska” 1987, z. 1, s. 121-122.
- <sup>50</sup> Określenie Stefanii Skwarczyńskiej. Zob.: S. Skwarczyńska, „Chocholi taniec” *Wyspiańskiego jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, w: tejsze, *Wokół teatru i literatury*, Wyd. „Pax”, Warszawa 1970, s. 115.
- <sup>51</sup> S. Czyżewski, *Wesele*, „Film & Tv Kamera” 2005, nr 4, s. 25-26.
- <sup>52</sup> J. Wójcik, dz. cyt., s. 128.
- <sup>53</sup> Z. Libera, dz. cyt., s. 132.
- <sup>54</sup> E. Trubieckoj, *Dwa światy ikony staroruskiej*, tłum. R. Przybylski, „Znak” 1979, nr 295-296 (1-2), s. 67.
- <sup>55</sup> P. Florenski, *Ikonoostas*, w: tegoż, *Ikonoostas i inne szkice*, tłum. Z. Podgórzec, IW „Pax”, Warszawa 1981, s. 131.
- <sup>56</sup> Por.: J. Wójcik, dz. cyt., s. 90.