

Seweryn Kuśmierczyk

## Filmska mandala - Svatba Andrzeja Wajde

Z idejo za filmsko adaptacijo *Svatbe* Stanisława Wyspiańskiego se je Andrzej Wajda začel ukvarjati že na začetku 60. let 20. stoletja. Kot pričajo režiserjevi dnevniki,<sup>1</sup> je leta 1962 Jerzyju Andrzejewskemu<sup>2</sup> predlagal, da napiše scenarij. Šlo naj bi za posodobljeno različico drame, ki bi ohranila poetičnost Wyspiańskiego. Nekateri liki, podobno kot v drami, bi temeljili na resničnih osebah. Ženin, študent stomatologije, bi izhajal iz grofovske družine. Nevesta bi bila hči partizana iz časov vojne in takratnega ministra.<sup>3</sup> Vendar režiserjevo sodelovanje z Andrzejewskim ni obrodilo sadov.

Leta 1963 je Wajda prebral novelo Andrzeja Kijowskega<sup>4</sup> *Wesele 1963* (*Svatba 1963*). Dramsko dogajanje je bilo posodobljeno. Besedilo novele se je navezovalo na posamezne prizore in poznane dialoge iz drame Wyspiańskiego. Vsebovalo je tudi politične namige, kritiko socialistične ureditve. Leta pozneje je Wajda v knjigi *Kino in preostali svet. Avtobiografija (Kino i reszta świata. Autobiografia)* zapisal: »Scenarij je bil tako zloben in brez cenzure, da si ga niti nisem upal predložiti vodstvu kinematografije v oceno.« (Wajda 2013: 136)

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

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

3 Zapis v režiserjevem dnevniku, 5. oktober 1962.

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

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

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

12. julija 1971 je bil film napoten na produkcijo. Začela so se pripravljala dela. Ustvarjalci filma so opravili obisk »na kraju samem«, v Bronowicach (Malatyńska 1971: 6). Scenograf Tadeusz Wybult je skupaj s scenografsko ekipo potoval po vaseh in preučeval dnevnik pričevalcev, da bi lahko kar se da zvesto poustvaril Tetmajerjevo hišo, v kateri je potekala svatba. Potem ko so v Studiu za produkcijo dokumentarnih filmov v Varšavi (Wytwórnia Filmów Dokumentalnych w Warszawie) zgradili scenografijo notranjosti kmečke hiše, je direktor fotografije Witold Sobociński<sup>8</sup> začel posamezne poskuse z lučmi in snemanjem, iskal je ustrezne barve za notranje prostore. Na travniku v bližini Varšave so zgradili scenografijo za eksterierje. Hišo so zgradili iz lesa, pridobljenega iz stare krakovske hiše, ki so jo za ta namen kupili.

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

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

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

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

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

9 Zapis v režiserjevem dnevniku, 10. marec 1972.

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

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

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

## Film *Svatba* kot izvedba partiture Stanisława Wyspiańskiego

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

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

10 Zapis v režiserjevem dnevniku, 6. november 1972.

11 Zapis v režiserjevem dnevniku, 8. november 1972.

12 Zapis v režiserjevem dnevniku, 7. december 1972.

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

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

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

## Dogajalni prostor filmske Svatbe

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

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

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

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

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

V uvodu filma poročna povorka zapusti Krakov in se pomika proti vasi Bronowice po poti, ki vodi med polji. Po prihodu v vas gredo svatbeni gostje mimo kmečke hiše, ob katero je naslonjena krsta. Ta navezava na sliko *Kmečka krsta* Aleksandra Gierymskega<sup>15</sup> se pogosto omenja v delih, posvečenih filmu *Svatba*. Toda zakaj se režiser že na začetku filma poslužuje tako izrazitega citata iz slikarske umetnosti, s čimer nas skoraj izziva, da si postavimo vprašanje o smislu uvedbe »oživljenega« slikarstva v filmsko delo?

Ena možnih razlag je povezana z izhodiščnim namenom filma, v katerem je dogajanje drame Wyspiańskiego predstavljeno v bronowiško kmečko hišo, v kateri je 20. novembra 1900 potekala svatba Lucjana Rydla<sup>16</sup> in Jadwige Mikołajczykówny.<sup>17</sup> Namen ustvarjalcev je bil, da gledalec med prikazom filma zaradi slike, posnete z dinamično kamero, opremljeno z objektivom z vidnim kotom, približno enakim vidnemu kotu človeških oči, umeščeno v središče dogodkov, v scenografsko rekonstruirano Tetmajerjevo<sup>18</sup> hišo, postane eden izmed svatbenih gostov, kot je to nekoč bil Stanisław Wyspiański.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Kot krokar na svatbi ...<sup>21</sup>

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

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

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

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

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

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

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

## Film v obliki mandale

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

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

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

## Fraktalna struktura filma

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Plesna sekvenca

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

22 Število kadrov navajam po podatkih iz montažnega seznama filma.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Rahela

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

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

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

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

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

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

### »Vse, kar v duši kdo ima, vse, kar v sanjah vidi sam«<sup>27</sup>

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

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

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

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

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

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

– Smrt!?

– Oh, to bi bila sila!

(Wyspiański 2006: 43.)

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

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

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

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

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

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

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

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

## »Baje je rejs en lep gospod ...«<sup>30</sup> ali pomočnik

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

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

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

Reprodukcijo Matejkove<sup>31</sup> slike, ki predstavlja Wernyhoro,<sup>32</sup> je Stanisław Wyspiański zagledal na eni od sten hiše, v kateri je potekala svatba Lucjana Rydla. Stanisław Estreicher je poročal, da mu je Wyspiański povedal, da »si je takrat zastavil vprašanje: kaj bi bilo, če bi nenadoma s stene sestopil Wernyhoro z vestjo, da se njegova prerokba uresničuje in da je prišel čas osvoboditve iz suženjstva? Kakšen vtis bi to naredilo na prisotne, kakšen učinek bi imelo na ves narod?« (Węgrzyniak 2001: 164–165) V filmski interpretaciji Andrzeja Wajde ima Wernyhoro obraz Józefa Piłsudskega<sup>33</sup> s portreta, ki ga je naslikal Jacek Malczewski.<sup>34</sup>

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

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

## Liminalnost bronowiške noči

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

## Dramaturgija barv

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Metamorfoza plesa

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

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

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

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

Prevedel Adam Sewastianowicz,  
uredila Lidija Rezoničnik

## Slikovno gradivo

Slika 1



Slika 2



Slika 3



Slika 4



Slika 5



Slika 6



Slika 7



Slika 8



Slika 9



Slika 10



Slika 11



Slika 12





Slika 13



Slika 14



Slika 15



Slika 16



## Bibliografija

### Viri

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

### Literatura

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Filmowa mandala. Wesele Andrzeja Wajdy

### STRESZCZENIE

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

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

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

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

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

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

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

## A Film Mandala. *The Wedding* by Andrzej Wajda

### ABSTRACT

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

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

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

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

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

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

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