



Wesele według Wajdy

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Linia chronologiczna](#)
- [Mapa myśli](#)
- [Dla nauczyciela](#)

Bibliografia:

- Źródło: Dariusz Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy. „Wesele”, „Kino”* 1988, t. 12, s. 24–28.
- Źródło: Tadeusz Żeleński (Boy), *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego*, Warszawa 1922.



Jak Wajda przeniósł na ekran wielkie przesłanie Wyspiańskiego, tworząc oryginalne dzieło filmowe? Jak udało mu się przełamać konwencję teatralną, zachowując jednocześnie wierność oryginałowi?

Wiele lat po premierze *Wesela* mistrz amerykańskiego kina Elia Kazan spytał Andrzeja Wajdę: „Kto panu napisał taki dobry scenariusz?”. Pytanie reżysera zza oceanu podkreśla z jednej strony genialność dramaturgii Stanisława Wyspiańskiego, a z drugiej to, jak wspaniale udało się twórcy ekranizacji nadać sztuce teatralnej filmowy kształt. *Wesele* jest niezwykle ważnym dziełem w historii literatury polskiej, łączy w sobie opis wesela z problematyką historiozoficzną, wolnościową. Wyspiański zadaje swoim rodakom wiele pytań, pokazując w ostatniej scenie, że jeszcze nie dojrzeli do wolności.

Twoje cele

- Przeanalizujesz, w jaki sposób Andrzej Wajda przeniósł na ekran jeden z najważniejszych polskich dramatów.
- Określisz, jakim zabiegiem poddał tekst Wyspiańskiego scenarzysta filmu Andrzej Kijowski i jakich reżyserskich zabiegów dokonał Wajda, by wyrazić językiem filmowym przesłanie sztuki.
- Objaśnisz, na czym polega malarskość *Wesela* Wajdy.

Przeczytaj

Jest 8 stycznia 1973 r. Do teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie ciągnie tłum elegancko ubranych gości. Zgromadzili się tu artyści, aktorzy, dziennikarze, ludzie kultury i bywalcy premier. Na widowni gwar powoli cichnie. Światła gasną. Ciężka czerwona kurtyna rozsuwa się i publiczności ukazuje się biały ekran. Za chwilę wszyscy obejrzą premierowy pokaz filmu Andrzeja Wajdy – ekranizację *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Na tych samych deskach, na których po skończonym pokazie twórcy filmu będą się kłaniać publiczności, wczesną wiosną 1901 r. po raz pierwszy wystawiono słynny dramat. Wtedy ten budynek nosił miano Teatru Miejskiego.



Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, widok z Placu św. Ducha

Źródło: Mach240390, dostępny w internecie: pl.wikipedia.org, licencja: CC BY 4.0.

Publiczność oglądająca dzisiaj film Wajdy, zanim rozpozna w nim dramat Wyspiańskiego, zobaczy na ekranie krakowski Rynek Główny i tłum gości wylewający się z otwartych bram kościoła Mariackiego. Zgiełk i gwar kłębiących się krakowian mieszają się z marszem Mendelsohna. Z kościoła wychodzi para młoda, on w czapce z pawimi piórami, ona w olbrzymim wianku w kształcie korony z kolorowych kwiatów, w tradycyjnym gorsecie, sukni i ze sznurem czerwonych koralików na piersiach. To Pan Młody i Panna Młoda z dramatu Wyspiańskiego, postacie doskonale znane z lektury.



Zespół ludowy w strojach krakowskich

Źródło: Silar, dostępny w internecie: commons.wikimedia.org, licencja: CC BY-SA 4.0.

Wesele Wyspiańskiego jest jednym z najbardziej niezwykłych i zapadających w pamięć dzieł polskiej literatury. Kształtuje kolejne pokolenia Polaków. Przez cały XX w. świadomie cytowano dialogi, nawiązywano do typów postaci, dyskutowano z wizerunkiem chłopa czy inteligenta. Z ust bohaterów dramatu przeszły do języka codziennego powiedzonka: „*Cóż tam, Panie, w polityce?*”, „*Chłop potęgą jest i basta*”, „*ino oni nie chcom chcieć*”, „*polska szopa*”, „*A to Polska właśnie*”, „*Jak się żenić, to się żenić!*” i do dziś funkcjonują, używane przeważnie bez świadomości ich pochodzenia.

Omawiając adaptację filmową, nie da się uniknąć ciągłego jej porównywania do literackiego pierwowzoru. Sens analizy, a w następnej kolejności interpretacji nie polega na wyliczeniu różnic i podobieństw między książką a filmem, ale jest próbą odpowiedzi na pytania: jak twórca danej ekranizacji rozumie literacki pierwowzór i co jest dla niego w dziele źródłowym materiałą żywą, aktualną, uniwersalną.

Scenarzysta *Wesela* Andrzej Kijowski, adaptując dramat sceniczny na potrzeby filmu, zmuszony był dokonać w nim znaczących zmian. Ograniczył liczbę scen i pozmieniał ich kolejność w ramach poszczególnych aktów, pozostawił – szczególnie w akcie pierwszym – te najistotniejsze dla zrozumienia treści i poznania rysu psychologicznego bohaterów. Skrócił większość dialogów, niektóre długie sceny podzielił na kilka epizodów poprzerplatanych innymi krótkimi rozmowami. Nie zatracił przy tym specyficznego rytmu sztuki i – co najważniejsze – pozostał wierny jej głębokiemu przesłaniu. Twórcy zdecydowali również o pozostawieniu bez zmian wierszowanego dialogu. Krzysztof T. Toeplitz pisał:

“ Przed Wajdą [...] stanąć musiało pytanie: jak, nie naruszając Wesela, przełamać w nim jednak teatr, teatralne jedności, teatralne podziały na akty i sceny [...]. Zadanie to przy Weselu o tyle jest trudniejsze, że bohaterowie mówią tu wierszem i gdyby tak nie mówili, byłaby to obraza wszystkiego, co z tego dramatu wryło się w pamięć współczesnych.

Wajda pozostał także wierny sposobowi ukazania postaci. W filmie widzimy takie same typy osobowościowe jak u Wyspiańskiego. Pan Młody (Daniel Olbrychski) jest egzaltowany, Poeta (Andrzej Łapicki) doskonale odnajduje się w gierkach słownych z Maryną (Barbara Wrzesińska), a Czepiec (Franciszek Pieczka) to typ porywczy, który tylko czeka na sygnał, żeby chwycić za kosę.

Reżyser zrezygnował z jedności miejsca i czasu – zasady klasycznej dla teatru, która jednak dla kina może okazać się zabójcza. Wajda rozciągnął więc czas i nocny dramat Wyspiańskiego rozpoczął w filmie już przed południem, kiedy to widzimy orszak weselny przed kościołem Mariackim. Akcja trwa aż do świtu dnia następnego, gdy przed zamgloną listopadowym porankiem chatą bronowicką weselnicy tańczą chocholi taniec.

Większość scen dialogowych w filmie ma miejsce, podobnie jak w dramacie, w chałupie, której zamknięta przestrzeń jest dodatkowo znacząco podzielona. Rozmowy toczą się zarówno w siwej, prawie niebieskiej sali tanecznej, w pokoju pary młodych, w izbie Gospodarza i w sieni. Niektóre istotne sceny rozgrywają się przy oknie, a odbywające się w tym miejscu rozmowy nabierają wtedy symbolicznego znaczenia. Film jednak wyprowadza widza z zamkniętej przestrzeni bronowickiej chaty. Dzięki temu może on spoglądać na nią z zewnątrz. Pierwsza taka okazja nadarza się, gdy już po zmroku przybywa na wesele spóźniony Dziennikarz, a kolejna – gdy do tłumu gości zapragnie dołączyć córka karczmarza. Niezwykle czytelne staje się w obu sytuacjach porównanie zawarte właśnie w słowach Racheli:

“ Jedna mnie tu zwiódła chmurka,
jedna mgła, opary nocy;
ta chałupa rozświecona,
z daleka, jak arka w powodzi [...]

Widz może również spojrzeć na przylegający do chaty sad. Najpierw oczami Gospodarza (Marek Walczewski), który widzi ustawione w kręgu, jakby żarzące się, chochoły. Tej sytuacji towarzyszą tajemnicze dźwięki wygrywane na basetlach. Obraz i muzyka sugerują, że otulone krzaki róży nie pojawiają się tu przypadkowo. Do tonącego w mroku sadu

ucieknie z wesela Rachel (Maja Komorowska), zaprosiwszy wcześniej na wiejskie gody Chochola. Z sadu nadejdzie także Pan-Dziad z lirą, na pół legendarny Wernyhora (Artur Młodnicki). Przez okno na okoliczną ciemnicę, niby w niebyt, w jakim pogrążona jest ówczesna Polska, spoglądać będą w Wajdowskiej ekranizacji kolejni weselnicy.

Opowiadanie historii, czyli snucie opowieści, to cecha wspólna dla sztuki filmowej i literackiej. Literatura czyni to za pomocą słowa, film to **opowieść obrazem**.

Kinematografia, sięgając do literatury, szuka w niej historii, zapożycza ją, aby przetworzyć na potrzeby zupełnie innego medium i opowiedzieć na nowo. Stosując odmienne środki wyrazu, inaczej oddziałuje na widza. Andrzej Werner w książce *To jest kino* pisze:

“ Próbę dosłownej adaptacji, w której słowna opowieść pisarza kieruje kamerą scena po scenie [...] musiały się kończyć całkowitym fiaskiem, nudą nie do zniesienia. Obraz przemawia skrótem, w obrazie wiele dzieje się jednocześnie, podczas gdy słowa, sceny, rozdziały następują po sobie linearnie, po kolei.

W przypadku ekranizowania dramatu, a więc sztuki scenicznej pisanej z myślą o wystawianiu, sprawa staje się trudniejsza, a zarazem ciekawsza. Dramat bowiem składa się z dialogów i zazwyczaj oszczędnych didaskaliów sugerujących scenografię, ruch postaci na scenie, dzianie się. Jednak najwięcej znaczeń przekazanych jest za pomocą słów.

Ograniczenia sceny, umowność rekwizytów i dekoracji, a także gry aktorskiej, gestów i czynności, rekompensowane są w dialogach i monologach, które padają ze sceny. Jedną z podstawowych cech dramatu scenicznego jest więc **umowność**, która może być najniebezpieczniejszym wrogiem filmu, wymagającego **realizmu**. Oto przykład jednej ze scen dramatu Wyspiańskiego: Gospodarz, gdy wręcza Jaśkowi złoty róg wraz z rozkazem zwołania chłopów do czynu, mówi: „*Siodłać konia, dosiądź szkapy, pojedziesz zwoływać chłopcy!*” Jasiek mu na to odpowiada, że poleci „*Do samych granic!*” Na scenie taki dialog byłby tylko wypowiedziany wewnątrz weselnej izby, po czym bohaterowie zniknęliby za kulisami.

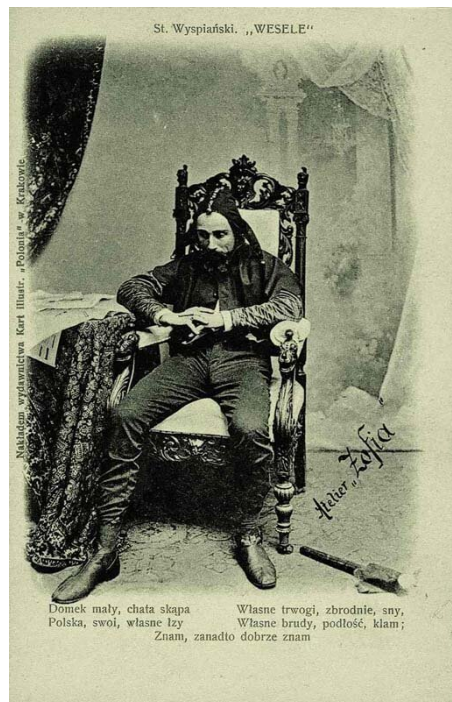
W filmie słowa drużby są poparte obrazem. Spod Krakowa było już niedaleko do granicy dwóch zaborów: rosyjskiego i austriackiego. Jasiek (Marek Perepeczko) mógł dotrzeć tam z **wiciami**. W ekranizacji dramatu mamy więc szereg scen przedstawiających bieg zdarzeń. Jasiek z Gospodarzem, szamocząc się, wypadają z izby do sieni. Gospodarz pędzi do stajni zastawionej rozpoczętymi płótnami o narodowej treści, tam dosiada siwego konia. Zbyt pijany, zbyt od rozkazu Wernyhory oszalały, nie może usiedzieć w siodle. Nakazuje więc Jaśkowi zwołać chłopstwo z krakowskiej ziemi. W tym momencie film porywa nas daleko poza teatralną umowność. Znowu opuszczamy bronowicką chatę. Od tej pory narracja w filmie toczy się według prawideł filmowych: równolegle. Jesteśmy to w chałupie, gdzie

dogorywa weselna zabawa, to z Jaśkiem, który pędzi od wsi do wsi, aż do samych granic. Widzimy tablice graniczne Rosji i Austro-Węgier. Widzimy strażę – kozackie wojska stoją w lasach, austriackie we wsi. Jakby wyczuły, że coś się wydarzy. Dostrzegły Jaśka sięjącego zamęt w spokojnej podkrakowskiej okolicy. Drużba wymanewrował patrole, które zgubiły trop i wpadły na siebie. Strażnicy stanęli twarzą w twarz. W filmie Wajdy to prorocza scena. Nieme spotkanie jest zapowiedzią konfliktu. Wybuchnie I wojna światowa, w której wrogowie Polski staną się swoimi wrogami. I właśnie to zwaśnienie przyniesie Polsce wolność. Nie złoty róg.

Scenarzysta filmowego *Wesela* wprowadza więc prawdę historyczną, która wraz z autentyzmem i realizmem opowiadania konsekwentnie stosowanym przez Wajdę czyni z ekranizacji dramatu nie teatr telewizji, lecz żywą, prawdziwą historię, która się wydarza na oczach widzów tak, jakby obserwowali ją w życiu.

Reżyser wybiera konwencję realizmu postaci i kładzie nacisk na prawdopodobieństwo i historyczność wydarzeń. Rozpoczynając od sceny na krakowskim rynku, przypomina, że Wyspiańskiego zainspirowało do napisania *Wesela* prawdziwe wydarzenie, w którym głównymi bohaterami byli prawdziwi krakowianie i prawdziwi chłopci z Bronowic, podkrakowskiej wsi.

Pojawienie się fantastycznych osób dramatu w weselną noc jest w filmie również uzasadnione racjonalnie. Rachel zaprasza na wesele krzaki, róże i chochoły. Czyni to, bo jest *panną modern* – egzaltowaną pasjonatką młodopolskiej poezji. Nie dziwi więc widza jej zachowanie. Uzasadnia je poezja. Tę niby zabawę, niby artystyczną gierkę podejmuje Poeta, który namawia Pana Młodego i Pannę Młodą (Ewa Ziętek), aby na weselną ucztę zaprosili Chochoła. Ale ten przyjdzie dopiero do małej Isi usypiającej rodzeństwo. Pojawi się on tak, jak dziecku może jawić się fantasmagoria zaraz przed snem, niby jeszcze fantazja, a już marzenie senne – wśród listopadowego sadu za oknem, śpiewający głosem Czesława Niemena.



Kazimierz Kamiński jako Stańczyk. Pocztówka z reprodukcją fotografii z atelier „Zofia”, przedstawiającej scenę z prapremiery *Wesela* (Teatr Miejski w Krakowie, premiera 16.03.1901)

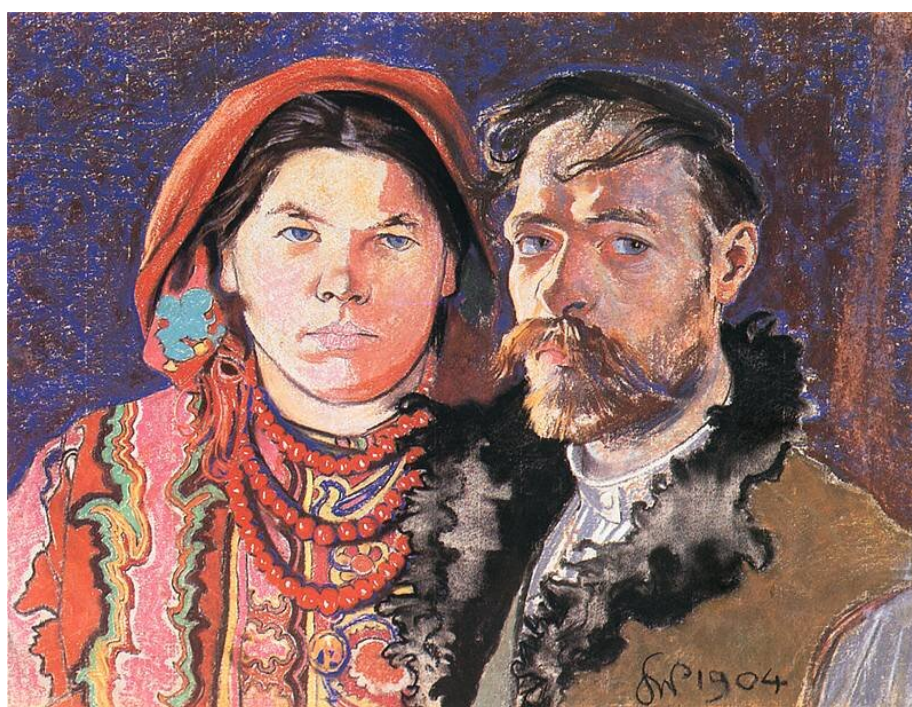
Źródło: domena publiczna.

Dziennikarzowi pojawia się mara Stańczyka, która jednak w filmie prześladowuje go znacznie wcześniej, niż wskazują na to sceny dialogów u Wyspiańskiego, bo już od momentu wejścia bohatera do roztańczonej chaty. Zarówno Dziennikarz, jak i Stańczyk grani są tutaj przez tego samego aktora, Wojciecha Pszoniaka. To prześladowanie jest więc uzasadnione racjonalnie. Dziennikarza gnębi bolesna świadomość sytuacji zniewolonej Polski i wyrzuty wobec swojej grupy społecznej. Moralny niepokój i wewnętrzne rozdarcie powodują, że widmo, które go nawiedza, to sumienie.

Widmem Marysi był u Wyspiańskiego zmarły kochanek, którego wspomniała rozmarzona weselnym nastrojem. W filmie również to widmo pojawia się w możliwy do wytłumaczenia sposób. Nie widzą go inni bohaterowie dramatu. Bohaterka (Emilia Krakowska) widzi kochanka-malarza (Olgierd Łukaszewicz) wśród ukwieconego sadu. Jest to umotywowane psychologicznie, ponieważ widzi go w swoich dziewczęcych marzeniach, stęskniona za miłością.

Podobnie pojawiają się w filmie kolejne fantastyczne osoby dramatu. Nie są one tylko duchami i nierealnymi wizjami. Tu kryje się tajemnica reżyserii Andrzeja Wajdy. Świadomy tego, że stratą dla dzieła filmowego będzie czysta konwencja fantastyki, postanowił nadać filmowi właściwy temu medium **styl oniryczny**, w którym wszelkie pozarealistyczne postacie wynikają z psychologicznej motywacji bohaterów. Oniryzm filmu, a więc podobieństwo do wizji sennych, został także uzyskany dzięki melodyce samego wiersza oraz muzyce. Skoczna, żwawa i rytmiczna melodia, do której tańczą weselnicy, przeplata się z nerwowym i niepokojącym dźwiękiem wygrywanym przez basetle, sugerującym nadejście czegoś niezwykłego.

Stanisław Wyspiański był wielkiej klasy malarzem. Czytając tekst dramatu, w samych już słowach widzimy olbrzymi potencjał plastyczny. Andrzej Wajda podjął w ekranizacji *Wesela* ten malarski trop. Zresztą reżyser wielokrotnie udowodnił, że kompozycji kadru filmowego przypisuje bardzo ważną funkcję. Ma on nie tylko opowiadać o wydarzeniach, ale także ujmować świat w sposób estetyczny, a przede wszystkim budować piramidy znaczeń. Dlatego Wajda nawiązuje w filmach do słynnych dzieł malarskich. Nie omieszkał przy ekranizowaniu *Wesela* nakręcić wielu ujęć na wzór słynnych płócien. Już orszak weselny, zmierzający przez wieś do bronowickiej chaty, mija po drodze chałupę, o której ścianę oparta jest trumna. To obrazowy „cytat” *Trumny chłopskiej* Aleksandra Gierymskiego. Wykorzystanie takiej wizji w ujęciach przedstawiających podkrakowskie Bronowice nadało polskiej wsi wymiar tragizmu. Dalsze cytaty malarskie, które odnajdujemy w Wajdowskim *Weselu*, będą służyć nie tylko ekspresji artystycznej, ale także tworzeniu nowych kontekstów i pogłębianiu symbolicznego sensu filmu. Mała Isia wygląda jak jedna z dziewczynek malowanych pastelami przez samego Wyspiańskiego. Pan Młody w niektórych ujęciach jest ucharakteryzowany tak, że przypomina do złudzenia Wyspiańskiego z autoportretów malarza. Także i on – nawiedzony przez widmo Hetmana Branickiego – widzi sam siebie przez mgnienie oka upozowanego na Rejtana ze słynnego dzieła Jana Matejki *Rejtan – Upadek Polski*. Obraz Widma kochanka, który jawi się Marysi, wyraźnie wzorowany jest na impresjonistycznych obrazach Leona Wyczółkowskiego czy Władysława Podkowińskiego. Zerwani do czynu przez rozkaz Wernyhory chłopcy w krakowskich strojach wyciągają skrętnie pilnowane w stodole kosy. Z nimi w dłoniach przebiegają koło obrazu, który – niedokończony – stoi oparty o ścianę stajni. Krakowscy kosynierzy jednak nie dostrzegają swoich podobizn w *Panoramie racławickiej*. Do nich należy przecież czyn, a nie refleksja nad nim.



Stanisław Wyspiański, *Portret artysty z żoną*, 1904

Źródło: domena publiczna.

Malarskość *Wesela* Wajdy to jednak nie tylko cytaty z dzieł sztuki. Mamy wrażenie, że cały film jest galerią obrazów, początkowo niezwykle roztańczonych, migających kolorami strojów. Autorką kostiumów do filmu jest Krystyna Zachwatowicz, która wykorzystwała autentyczne ubiory, przechowywane z pokolenia na pokolenie przez podkrakowskich chłopów.

Wierność idei Stanisława Wyspiańskiego nie przeszkodziła Andrzejowi Wajdzie zabarwić filmową adaptację *Wesela* własną interpretacją. Wyspiański dokonał bowiem bardzo kontrowersyjnej, jak na swoje czasy, krytyki polskiej inteligencji, której według niego zabrakło odwagi i umiejętności, aby objąć przewodnictwo nad narodem. Reżyser, świadomy dalszych losów Polski, nie ocenia uczestników chocholego tańca tak surowo. Poeta, Dziennikarz, Gospodarz, Pan Młody i inni reprezentanci inteligencji może faktycznie są bohaterami niezdolnymi do czynu. Żaden z nich nie jest przecież w stanie przyjąć rozkazu od Wernyhory. Miotają się w bezsilności, ale tej niemocy są świadomi. I to według Wajdowskiej interpretacji ich rozgrzesza.

Wajda, ukazując ich wpatrzonych w okno, za którym czerni się nicość świata bez Polski, lub pokazując bronowicką chatę rozświetloną niczym arka, wokół której jak sępy kołują żołnierze obcych wojsk, uzmysławia również fakt, że Polacy w tym czasie byli rzeczywiście bezsilni wobec trybów wielkiej Historii. Jednak gdy przyjrzymy się filmowej postaci Wernyhory, to wyraźnie dostrzeżemy, że Wajdowski Pan-Dziad z lirą przypomina Józefa Piłsudskiego i ubrany jest nie w łachmany, tylko w znany wszystkim wojskowy płaszcz Marszałka. Ale czy w ekranizacji dramatu narodowego chodzi tylko o odległe czasy? Krytyk filmowy Tadeusz Sobolewski tak pisał o *Weselu*:

“ Powstał jeden z najbardziej osobistych filmów Wajdy, w którym sfotografował w kostiumach sprzed wieku siebie i swoich współczesnych. Pokazał rodzące się nocą, przy wódce, muzyce i tańcach marzenie o wolności, które rozwiewa się nad ranem.

Spuścizna artystyczna Stanisława Wyspiańskiego jest z pewnością reżyserowi bardzo bliska. Młodopolski artysta, jako uczeń Matejki (realisty i twórcy szkoły historycznej) i jednocześnie spadkobierca wielkich romantyków, w szczególności kontynuator Słowackiego, w swoich dziełach – czy to malarskich, czy dramatycznych – łączył dwie na pozór skrajne estetyki: realizm obrazowania ze skłonnościami do wizyjności. Podobnie nacechowana jest filmowa twórczość Andrzeja Wajdy. Opiera on swoje filmy na realnych wydarzeniach, a na tej kanwie tworzy subiektywną autorską wizję.

Słownik

realizm

wierne, zgodne z obserwacją odtwarzanie rzeczywistości w utworze literackim, w dziele sztuki; też: kierunek w literaturze i w sztuce posługujący się takim opisem

wici

w dawnej Polsce: łożowe witki lub pęki powrozów rozsyłane do rycerzy jako wezwanie do stawienia się na wyprawę wojenną; później też: uniwersały królewskie zwołujące pospolite ruszenie

Linia chronologiczna

Polecenie 1

Prześledź oś czasu związaną z życiem i twórczością Andrzeja Wajdy. Wskaż te fakty, które twoim zdaniem mogły kształtować wyobrażnię przyszłego reżysera, a następnie wpłynąć na plastyczny charakter jego obrazów filmowych.

Polecenie 2

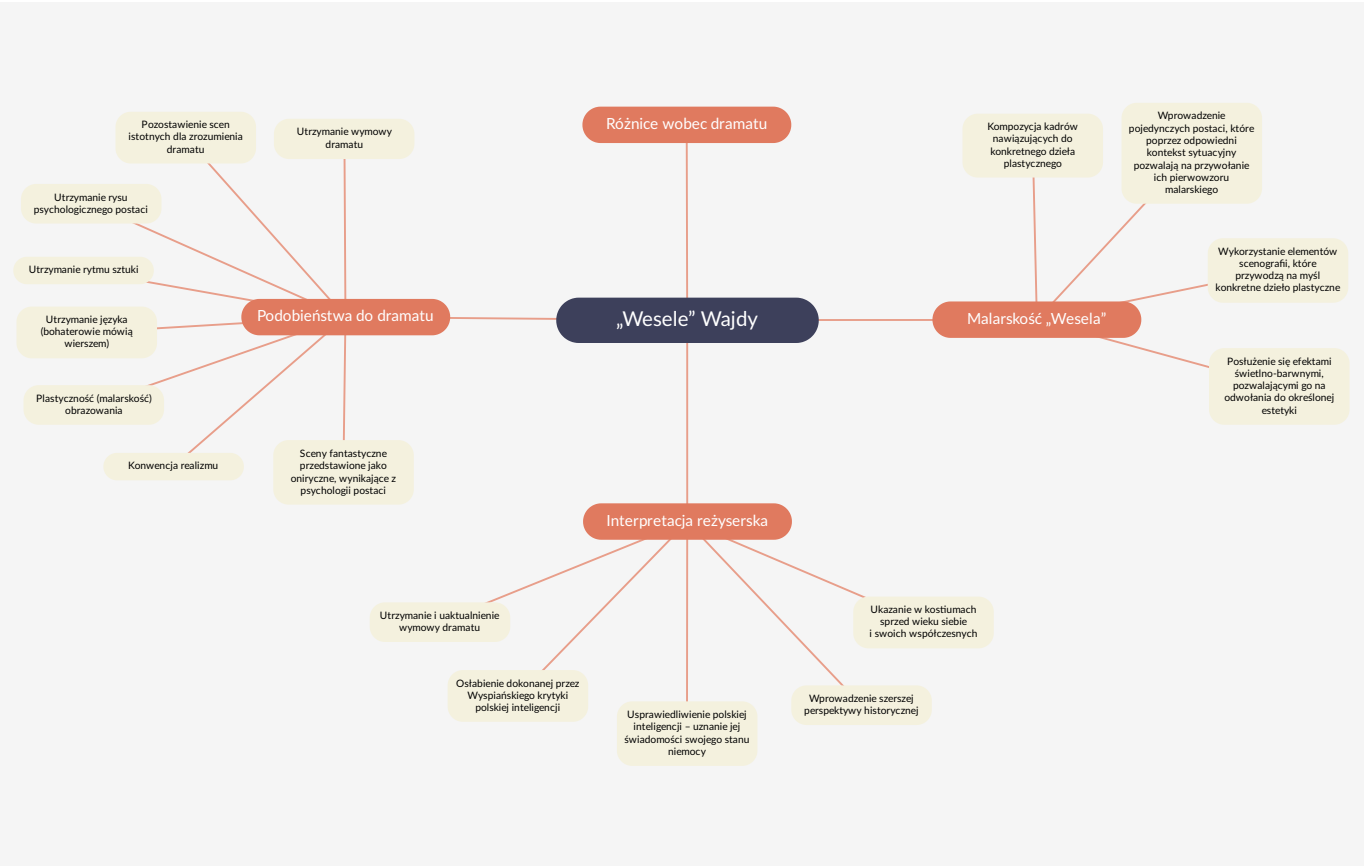
Na podstawie informacji zebranych na osi czasu określ, na czym polega malarskość *Wesela* Andrzeja Wajdy.

Mapa myśli

Polecenie 1

Polecenie 2

Które sceny w filmie Andrzeja Wajdy *Wesele* uważasz za najbardziej „malarskie”? Swoją odpowiedź uzasadnij.



“ **Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy. „Wesele”** ”

W teatrze inspiracje malarskie nie mogły znaleźć pełnego zastosowania – dopiero film dokonał możliwości wzbogacenia takich odniesień. Wajda wykorzystał to w całej pełni.

Paradoksalną a trafną „definicję”, że *Wesele* to taki przedziwny utwór, który składa się z samych cytatów, przenieść można na film, jego stronę plastyczną. Ustalenie malarskich pierwowzorów dla każdej kolejnej sceny, czy ujęcia *Wesela* może się okazać działaniem tyle żmudnym i trudnym do wykonania, ile jałowym. Niezbędne w tym przypadku wydaje się znalezienie odpowiedniego klucza interpretacyjnego, który pozwoliłby w bogactwie obrazów rozróżnić fragmenty istotne od drugorzędnych. Pomocną w tym może się okazać systematyzacja komparatystyki literackiej dokonana poprzez Dionyza Durišina. [...] Wprowadza [on] rozróżnienie aktywnych i pasywnych form wpływu [...].

Za wynik pasywnego [...] oddziaływania należałoby uznać sceny i kadry wykazujące zbieżności z dziełami malarskimi przede wszystkim, czy wręcz jedynie, w warstwie wyglądu, których znaczenie wyczerpuje się na poziomie informacyjnym. Obrazy te rzucają się w oczy przygotowanemu widzowi (opatrzenie w malarstwie młodopolskim jest warunkiem pełnego odbioru *Wesela*), lecz mimo swej wielkiej urody nie odgrywają w utworze roli bardziej istotnej niż uwiarygodniający akcję materiał ikonograficzny z epoki. Decyduje o tym sam charakter tego malarstwa (gatunkowa i stylistyczna przynależność) oraz funkcje, jakie takie cytaty w filmie pełnią. Przykładów tego rodzaju jest wiele. Należy do nich zaliczyć także niektóre cytaty prac plastycznych samego autora dramatu. Druhny są ubrane, ufryzowane i fotografowane na wzór podwójnego portretu Elizy Pareńskiej, mała Isia bawiąca się lampą i usypiająca przy stole do złudzenia przypomina jedno z często portretowanych dzieci artysty. Para młodych spogląda z ekranu jak z „Autoportretu z żoną”. Notabene: Pan Młody, gdy wypowiada słowa „Ja to czuję /ja

to słyszę/ kiedyś wszystko to napiszę” (a. I, sc. 19) i w podobnych sytuacjach – fotografowany jest na wzór portretów Stanisława Wyspiańskiego, lecz kiedy demonstruje zabawne zachowania chłopomana, przypomina Lucjana Rydla ze znanych jego przedstawień [...] Tę listę trudno uznać za wyczerpaną. Przeważają tu portrety, sceny rodzajowe, elementy pejzażu.

[...] Pojawiające się parokrotnie chochoły to zapowiedź znanych scen dramatu, które powiązane z wizją plastyczną autora potęgują wrażenie metafizycznego osaczenia, zamknięcia w konkretnym pejzażu, wśród świata ułudy. Z obrazem omglonego, smętnego i błotnistego otoczenia „chaty rozśpiewanej” i wypełniającej ją zapoconej i rozkrzyczanej ciżby, kontrastuje wizja sadu zaskakująca świeżością wiosennej zieleni, rozbrzmiewająca szumem owadzych skrzydeł i rozedrgana przebijającymi się przez konary ukwieconych drzew promieniami słońca.

Ta scena inspirowana płótnami impresjonistów zdecydowanie odcina się od pozostałych ujęć pejzażowych, co doskonale podkreśla jej oniryczny charakter. Przeżywa ją Marynia podczas rozmowy z Widmem, którego pierwowzorem był właśnie korzystający z doświadczeń impresjonizmu malarz [Ludwik de Laveaux](#). Jest to jeden z przypadków wykorzystania przez scenarzystę filmu, Andrzeja Kijowskiego, wiedzy o okolicznościach bronowickiego wesela czerpanej spoza tekstu dramatu.

Kilka inspirowanych malarstwem obrazów odgrywa w *Weselu* bardzo istotną rolę i w ich przypadku niewątpliwie można mówić o aktywnej formie wpływu. [...] Scenę wyglądających przez zroszone szyby Poety i Rachel powiązano już z projektowanym przez Wyspiańskiego zaproszeniem na odczyt Stanisława [Przybyszewskiego](#) połączony z inscenizacją „Wnętrza” [Maurycego Maeterlincka](#). Dla tego oryginalnego rozwiązania plastycznego znalazł Wajda zastosowanie nie tylko w jednej scenie – powstała ich cała seria: z Poetą i Rachel, z Gospodarzem, z Isią. Posłużyły one do dramaturgicznego

powiązania scen we wnętrzu z dskomponowanymi fragmentami rozgrywającymi się poza chatą. Z istotą tej ważnej dla struktury całego filmu **dychotomii** wiąże się genetycznie najściślej pokrewieństwo ze „starszą siostrą” *Wesela – Melancholią*.

[...] Powiązane z *Melancholią* sceny z „kosami” w końcowych partiach *Wesela* sfotografowane zostały w szczególny sposób. Użyto ruchomej kamery i obiektywu o krótkiej ogniskowej, co dało efekt naturalistycznego przerysowania w zbliżeniach, wzmocniło ekspresję, udziwniło jeszcze ekstatyczne pozy, wykrzywione twarze. Spowodowało także optyczną deformację przestrzeni – zawija się ona niejako, napływa ku centrum i umyka przy brzegach. Skomplikowany tor jazdy i złożone ruchy kamery powodują, że plany gwałtownie się zbliżają i oddalają. Walory malarskich kompozycji zostały więc przełożone na język czysto filmowy. Tak jak w „Brzezynie”, sąsiadują tu dwie ważne, duże sceny oparte na sztuce Malczewskiego. Po „Melancholii” – „Błędne koło”. Samo pojęcie „błędne koło” w znaczeniu pochodzącym od obrazu Malczewskiego oderwało się od niego, a popularność swą zawdzięcza w dużej mierze właśnie *Weselu* – to w związku z tym dramatem stało się jednym z głównych polskich symboli narodowych ostatnich kilkudziesięciu lat. Motyw ten musiał się znaleźć w Wajdowskim *Weselu*, skoro reżyser dążył do wykorzystania wszelkich znanych inspiracji malarskich poety i jego sugestii, jeśli tylko pozostały aktualne.

[...] W osobną grupę obecnych w *Weselu* Wajdy malarskich dzieł można zebrać obrazy Jana Matejki. [...] Wyspiański w kilku fragmentach swego utworu przewidział Matejkowskie akcenty: ponad biurkiem fotografia Matejkowskiego „Wernyhory” i litograficzne odbicie Matejkowskich „Raławic” to wskazówka dotycząca dekoracji, poza tym wprowadził „postaci dramatu” – Stańczyka, Wernyhorę, Rycerza i Hetmana. Wajda sugestiom Wyspiańskiego nie do końca był powolny. Rozbudował niektóre z nich, kierując się interesem filmu, toteż odszedł od Matejkowskich redakcji tych wizji. „Raławice”,

miast na małej reprodukcji na ścianie chałupy, zaistniały jako ogromne płótno w stodole (najpewniej jako fragment *Panoramy racławickiej* współtworzonej przez Włodzimierza Tetmajera, choć mogłaby to być też część insurekcyjnego tryptyku”, pod którym Gospodarz przeżywa pijacką ekstazę, rzucając się w końcu z kosą na swe dzieło. Sam pomysł wykorzystania wielkiego płótna *Panoramy* przechował reżyser jeszcze z czasów swej teatralnej inscenizacji dramatu Wyspiańskiego w Teatrze Starym w 1963 roku. W filmie dało to bardzo dobry, naturalny (nie wymagający stosowania sztucznie wkomponowanych zbliżeń) pretekst do przywołania w odpowiednim momencie wspomnienia bitwy racławickiej. Warto zwrócić uwagę na dwa aspekty tego posunięcia. Rezygnacja z wersji przewidzianej przez poetę wydaje się decyzją znaczącą. Obraz Matejki nie znaczy dziś tyle, co w końcu ubiegłego stulecia. W świadomości Polaka drugiej połowy XX wieku temat Racławic w sztuce, to przede wszystkim ukryta kilkadziesiąt lat przed oczami widzów „rocznicowa *Panorama Racławicka*, którą współtworzyło całe niemal pokolenie: obok Kossaka i Styki – Popiel, Rozwadowski, Axentowicz, Tetmajer, Wodzinowski; Panorama, na którą poszło 1800 metrów kwadratowych płótna i czterdzieści cetnarów farby”. Uchodziła ona w oczach wielu artystów i krytyków powojennych za wielki narodowy kicz, stąd gest Gospodarza w filmie z 1972 roku można odczytać jako współczesny akt ikonoklazmu oraz – biorąc pod uwagę czas zrealizowania filmu i stosowane wówczas środki artystycznej ekspresji – formę happeningu.

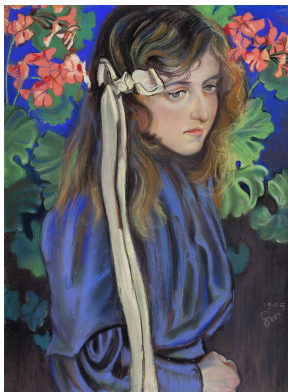
Podobnie jak z Racławicami ma się rzecz z Wernyhorą. Wajda zdecydował się tu także na pewną aktualizację. Na ekranie nie ma śladu lirnika spowitego w purpurę, spoglądającego w dal potężnego starca z rozwianą brodą, mimo iż w plastyce właściwie nie funkcjonuje inne przedstawienie, mogące konkurować z wizją Matejki. Autorzy w miejsce postaci mitycznej znaleźli jednak Wernyhorę historycznego – jak w wielu innych fragmentach konsekwentnie ulokowali akcję na początku wieku. Mężczyzna

z nieco podgoloną głową, sumiastymi wąsami, w skromnym szarym mundurze o charakterystycznym kroju to przecież... Józef Piłsudski.

Źródło: Dariusz Chyb, *Malarstwo w filmach Andrzeja Wajdy. „Wesele”*, „Kino” 1988, t. 12, s. 24–28.

Ćwiczenie 1

Na podstawie artykułu Dariusza Chyba oraz znajomości filmowej adaptacji *Wesela* wskaż dzieła Stanisława Wyspiańskiego, które zainspirowały Andrzeja Wajdę (wpisz w tabeli *tak* lub *nie* w kolumnie *Inspiracja*). Wpisz scenę bądź postaci, które twoim zdaniem bezpośrednio przywołują te prace.



Stanisław Wyspiański, *Portret Elizy Pareńskiej*, 1905

Źródło: Wikimedia Commons, domena publiczna.

Dzieło	Inspiracja	Scena/postać
Stanisław Wyspiański, <i>Portret Elizy Pareńskiej</i> , 1905		
Stanisław Wyspiański, <i>Dziewczynka z wazonem</i> , 1902		
Stanisław Wyspiański, <i>Planty</i> , 1894		
Stanisław Wyspiański, <i>Autoportret z żoną</i> , 1904		
Stanisław Wyspiański, <i>Chochoty</i> , 1898		
Stanisław Wyspiański, <i>Dziewczynka w ludowym stroju</i> , 1901		
Stanisław Wyspiański, Afisz do przedstawienia <i>Wnętrza</i> Maurice'a Maeterlincka		

Ćwiczenie 2

Na podstawie informacji zamieszczonych w sekcji „Przeczytaj” i w artykule Dariusza Chyba ustal, czy malarskie inspiracje Andrzeja Wajdy polegały jedynie na przywołaniu obrazowych „cytatów” w filmowej wersji *Wesela*.

Dla nauczyciela

Autor: Anna Grabarczyk

Przedmiot: Język polski

Temat: *Wesele* według Wajdy

Grupa docelowa:

Szkoła ponadpodstawowa, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy

Podstawa programowa:

Zakres podstawowy

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

1) przetwarza i hierarchizuje informacje z tekstów, np. publicystycznych, popularnonaukowych, naukowych;

2) analizuje strukturę tekstu: odczytuje jego sens, główną myśl, sposób prowadzenia wywodu oraz argumentację;

6) odczytuje pozaliterackie teksty kultury, stosując kod właściwy w danej dziedzinie sztuki;

7) odróżnia dzieła kultury wysokiej od tekstów kultury popularnej, stosuje kryteria pozwalające odróżnić arcydzieło od kiczu.

III. Tworzenie wypowiedzi.

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

1) zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie;

4) zgodnie z normami formułuje pytania, odpowiedzi, oceny, redaguje informacje, uzasadnienia, komentarze, głos w dyskusji;

11) stosuje zasady poprawności językowej i stylistycznej w tworzeniu własnego tekstu; potrafi weryfikować własne decyzje poprawnościowe;

12) wykorzystuje wiedzę o języku w pracy redakcyjnej nad tekstem własnym, dokonuje korekty tekstu własnego, stosuje kryteria poprawności językowej.

IV. Samokształcenie.

2. porządkuje informacje w problemowe całości poprzez ich wartościowanie; syntetyzuje poznawane treści wokół problemu, tematu, zagadnienia oraz wykorzystuje je w swoich wypowiedziach;

9. wykorzystuje multimedialne źródła informacji oraz dokonuje ich krytycznej oceny;

Kształtowane kompetencje kluczowe:

- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;

- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje obywatelskie;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej;
- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji.

Cele operacyjne. Uczeń:

- zapoznaje się z filmem *Wesele* Andrzeja Wajdy;
- omawia różnice między tekstem Stanisława Wyspiańskiego a adaptacją filmową jego utworu;
- redaguje recenzję filmu;
- analizuje, w jaki sposób Andrzej Wajda przeniósł na ekran jeden z najważniejszych polskich dramatów;
- określa, jakim zabiegiem poddał tekst Wyspiańskiego scenarzysta filmu Andrzej Kijowski i jakich reżyserskich zabiegów dokonał Wajda, by wyrazić językiem filmowym przesłanie sztuki;
- objaśnia, na czym polega malarskość *Wesela* Wajdy.

Strategie nauczania:

- konstruktywizm;
- konektywizm.

Metody i techniki nauczania:

- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- dyskusja;
- mapa myśli.

Formy pracy:

- praca indywidualna;
- praca w parach;
- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego.

Środki dydaktyczne:

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda.

Przebieg lekcji

Przed lekcją:

1. Nauczyciel prosi uczniów o obejrzenie w domu filmu *Wesele* w reż. Andrzeja Wajdy.
2. Nauczyciel zachęca uczniów do wyszukania w sieci opinii krytyków filmowych.

Faza wprowadzająca:

1. Nauczyciel udostępnia uczniom e-materiał i wprowadza ich w temat lekcji. Wraz uczniami ustala cele zajęć i kryteria sukcesu.
2. Nauczyciel pyta uczniów, czy film Wajdy jest wierną adaptacją utworu Wyspiańskiego, czy są jednak znaczące różnice. Prosi o podanie konkretnych przykładów.

Faza realizacyjna:

1. Uczniowie indywidualnie zapoznają się z treścią sekcji „Przeczytaj”. Tworzą notatkę w formie mapy myśli podsumowującą wiedzę z tej części lekcji.
2. Uczniowie zapoznają się z treścią sekcji „Linia chronologiczna”, następnie dobierają się w pary i wykonują polecenia 1 i 2. Wybrane osoby prezentują odpowiedzi.
3. W kolejnym kroku uczniowie przygotowują się do napisania recenzji na temat filmu, który zobaczyli przed lekcją w domu. Nauczyciel pyta uczniów o ich wrażenia. Nauczyciel jako przykład prezentuje uczniom wybraną recenzję filmową. Uczniowie zapoznają się z treścią i z pomocą nauczyciela rozpoznają najważniejsze elementy formalne tego gatunku publicystycznego: a) ogólny zarys fabuły; b) analiza filmu, w tym: środków artystycznych, emocjonalności, porównanie z innymi filmami reżysera (lub innych); c) ocena dzieła.
Uczniowie przystępują do napisania recenzji.

Faza podsumowująca:

1. Uczniowie zapoznają się z mapą myśli zamieszczona w sekcji multimedialnej. Następnie indywidualnie czytają zamieszczone tam teksty. W parach wykonują ćwiczenia 1. i 2. Natomiast polecenia mogą wykonać indywidualnie lub w większych grupach.

Praca domowa:

1. Na podstawie różnych źródeł wskaż zmiany, jakich dokonał w swoim filmie Andrzej Wajda w stosunku do pierwowzoru tekstowego Stanisława Wyspiańskiego. Wyjaśnij, na czym te zmiany polegały.

Materiały pomocnicze:

- <https://culture.pl/pl/dzielo/wesele-stanislaw-wyspianskiego-rez-andrzej-wajda>
- https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/9642/1/Miczka_Inspiracje_malarskie_w_Weselu_Andrzeja_Wajdy.pdf

Wskazówki metodyczne

- Uczniowie mogą wykorzystać multimedium „Linia chronologiczna” jako inspirację do przygotowania własnej prezentacji multimedialnej.