NUNTA DE S. WYSPIAŃSKI – EXEMPLU DE ARTĂ SINCRETICĂ

Jadwiga MIHAI

Drama *Nunta* a lui S. Wyspiański este un text pluristratificat nu doar din punct de vedere literar; structura lui transpare în câteva planuri care se întrepătrund, fiind un excelent exemplu de artă sincretică prin îmbinarea de elemente ale dramei poetice, muzicalităţii, plasticităţii, credinţelor populare şi istoriei. După părerea teoreticianului literar Andrzej Hejmer, muzicalitatea, în accepţiune generală, sugerează îndeaproape „legătura genetică dintre literatură şi muzică, dintre estetica literară şi cea muzicală, dintre anumite aspecte ale operei literare şi aspecte ale compoziţiei muzicale”[1].

Însuşi titlul dramei impune asocierea cu una dintre cele mai importante datini din viaţa individului şi a comunităţii. Pentru Wyspiański nu a fost decât un pretext pentru a pune în lumină tarele naţionale poloneze, apatia, îngâmfarea şi spiritul decadent al clasei instruite, dar şi un pretext pentru a lăuda spiritul patriotic al ţăranului polonez. Bazându-se pe bogăţia folcorică, a creat un text care în sine consituie un ritual. Prin alaiul de nuntă a introdus pe scenă societatea polonă, laolaltă cu tarele şi calităţile ei.

Ca ritual, aşa cum se ştie, nunta reprezintă un ansamnblu de datini transmise în mod tradiţional, remarcându-se prin pitoresc, bogăţie şi dinamică. Nunta, ca datină, este alcătuită din trei părţi (A+B+C), faza A – pregătirea peţitorilor, peţitul în sine şi logoditul; faza B – nucleul ritual, care se referă la ceremonia în urma căreia mireasa se desprinde din sfera socială de până atunci (cea a fecioarelor), mirele părăseşte cercul cavalerilor, are loc căsătoria celor doi, cu toate obiceiurile pe care le atrage după sine; C – faza finală a ritualului, uneori pregnant dezvoltată, referindu-se la păşirea tinerilor căsătoriţi în noua viaţă, prin mutarea festivă într-o casă nouă şi alte obiceiuri impuse de tradiţie.

[1] Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.

BDD-A24281 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:43 UTC)

Structura formală, adică arhitectura ritualului, este determinată de construcţia şi succesiunea fiecărui element în parte, purtând în sine trăsături proprii formei mari[1]. Această structură formală transpare în diferite variante în toate elementele ritualului, atât în acţiunea desfăşurării, cât şi a muzicii, evoluând în plan orizontal şi vertical[2]. Noţiunea de formă mare recurge la aşa-numita formă a cântecului care, desprins din cântecul popular, a căpătat autonomie în muzica artistică şi a evoluat în mai multe specii: cântec cu strofe, cântec cu variaţiuni şi cântec remodelat. Fiecare dintre ele dispune de însuşiri caracteristice. În varianta sa populară, cântecul cu strofe posedă aceeaşi melodie pentru toate strofele. În cântecul cu variaţiuni, melodia primei strofe constituie tema de bază, care se modifică în strofele următoare, iar cel mai adesea în ultima strofă. În cântecul remodelat sau recompus, aşa cum arată chiar numele, toate strofele capătă o altă formă muzicală.

Cunoaşterea formelor muzicale permite identificarea elementelor structurale nu doar ale ritualului popular, ca formă care l-a inspirat pe Wyspiański, ci şi a unor analogii în cadrul dramei acestuia.

Nunta, la Wyspiański, se desfăşoară în trei acte, potrivit formei cântecului în trei părţi, cu partea a doua dezvoltată (actul II) şi un final neobişnuit (actul III) în care este introdus un dans monumental prin expresia şi simbolistica sa. Alaiul de nuntă, grupul figurilor adormite ce se perindă una după alta, perechi perechi, în tactul muzicii păpuşoiului ce cântă la nişte beţe date de Jasiek în loc de vioară, formând un cerc în jurul odăii, din punctul de vedere al analizei muzicale nu este altceva decât *o poloneză*. Acest nume, provenind din franceză, în muzica populară poloneză şi la compozitorii polonezi se referă la dansurile liniştite, purtate, menţinute în ritmul de ¾, cântate la nuntă şi dansate, aşa, ca la Wyspiański, cu perechi în jurul camerei, fiind cunoscute ca dansuri „purtate", „lente", „mari"[3]. Geneza acestui dans, cunoscut încă din secolul al XVII-lea sub

[1] A + B+ C; a + b + c; a1 +b1 +c1; a2 +b2 +c2 – literele mici, însoţite de cifre, semnifică în mod convenţional elementele constitutive şi variantele lor în cadrul principalelor părţi ale ritualului. Forma ritualului corespunde formei muzicale din marele cântec, în care adesea au fost păstrate compoziţii romantice, nu doar vocale, ci şi vocal-instrumentale, dar şi piese instrumentale, de virtuozitate, aşa cum se întâmplă în cazul lui Chopin, de pildă, care recurge deseori la forma cântecului nu doar în compoziţii integrale (mazurci, poloneze, nocturne, balade, preludii etc.), dar şi pentru diferite părţi ale acestora (de exemplu Impromptus, Poloneze, Barcarola, Sonate etc.).

[2] Plan orizontal – desfăşurarea motivelor; plan vertical – suprastructurarea elementelor.

[3] Printre denumirile străine ale dansului „umblat" merită o atenţie deosebită *chorea polonica*, indicând o legătură nemijlocită cu dansul executat în formă de horă.

BDD-A24281 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:43 UTC)

numele de Dansul hameiului, indică legătura strânsă dintre ritualul de nuntă şi momentul concret al dezlegării miresei. În desfăşurarea piesei, în mai multe rânduri, Wyspiański recurge în mod conştient la analogia dansului. Totuşi, din punctul de vedere al arhitecturii piesei (actul III, scena 37), Dansul păpuşoiului constituie o codă specifică, fiindcă de el este legat motivul predominant *ostinato*, introdus în momentele de mare tensiune dramatică şi menţinut în tact binar, 4/4: „Corn de aur ai avut/ şi la pălărie pene:/ vânt pe-aripi o mână,/ cornu-n codru sună,/ şnuru' – atât ţi-a mai rămas..."[1]

Suprapunerea ritmului de două măsuri, caracteristic dansurilor de marş, pe cel de trei măsuri, „umblat", mutarea accentelor şi perturbarea agogică reprezintă un efect intenţionat, prin care se urmăreşte creşterea tensiunii dramatice.

Tocmai acest motiv al „muzicii ţărăneşti", cum l-a numit poetul însuşi, este o melodie veche cântată de recruţi, „Pădure neagră dincolo de Cracovia", deosebit de cunoscută, atât în Galiţia, cât şi în Mazowsze. Se cânta toamna, când tinerii erau luaţi în armată, exact în vremea în care se desfăşoară acţiunea *Nunţii*. Cuvintele cântecului redau regretul ţăranului polonez, chemat la oaste de către cei care îi ocupaseră ţara, dorul după satul natal şi după iubită. Wyspiański ştia că lui Lucjan Rydel – Mirele din *Nunta* – îi plăcea în mod deosebit acest cântec şi, înainte de a se căsători, a parafrazat prima strofă. El cunoştea parafraza lui Rydel şi, probabil, tocmai de aceea, recurgând la cântecul recruţilor, i-a atribuit propriile cuvinte: „de păun pene-am găsit/ şi cu ele m-am gătit:/ că-s frumoase, jur,/ penele le fur: / un conac voi ridica..."[2] Acest cântec, cu strofe clasice, apare în fiecare act al piesei, având o semnificaţie deosebită pentru construcţia textului. Sub melodia lui se pot strecura cuvintele rostite de Păpuşoiul venit la nuntă: „Cine m-a poftit,/ ce-a dorit –/ m-am gătit/ cu ce-am găsit,/ sunt la nuntă, sunt/, oaspeţii vin,/ nu-s puţini/ bine-ar fi să sufle vânt"[3].

Personajele *Nunţii* rostesc texte din cântece populare şi le fredonează. Uneori sunt de ajuns câteva cuvinte de început pentru a le identifica. Nu există scenă în care să lipsească raportări la folclorul muzical. În actul II sunt câteva şi se succed în mod progresiv. Wojtek, discutând cu soţia sa, Marysia, fredonează trei cântecele diferite. Îşi aminteşte de propria nuntă, dar, ciudat, cântă despre o

[1] Vezi S. Wyspiański, *Nunta,* Bucureşti, Paideia, 2007, p. 257, în traducerea Passionariei Stoicescu şi a lui Constantin Geambaşu.
[2] *Ibidem*, p. 90 (actul I, scena 34).
[3] *Ibidem,* p. 103 (actul II, scena 3).

BDD-A24281 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:43 UTC)

nuntă străină: „dar nu e a noastră, Marysiu,/ dar nu e a noastră...”[1] Se anticipează astfel stafia pe care o vede soţia lui atunci când urmăreşte umbrele ce se aleargă. Wojtek reacţionează la această imagine cu un alt cântec popular: „Argat, caii-i îngrijeşte,/ panul fata-ţi fugăreşte...”[2] Marysia îl identifică în stafie pe fostul său iubit, care a venit pentru a-i reaminti de el. Cuprinsă de teamă, ea se strânge la pieptul soţului, spunând: „Strâns la piept, Wojtek, mă ţine,/ ştii, te vreu, te vreau pe tine”[3]. Wojtek recurge, drept răspuns, la cuvintele unui alt cântec: „Merge Maryś nevoită/ la moşia-mi prăpădită”[4]. Fireşte, nu se încheie aici raportările sau chiar citatele directe din muzica populară. Datorită caracterului său mistic, actul II este de-a dreptul îmbibat cu ele. O dată cu trecerea veacului al XX-lea identificarea lor este din ce în ce mai dificilă, dar nu imposibilă, deoarece încă mai funcţionează în tradiţia şi mesajul popular întregi structuri semantice. Una dintre ele, invocată de Moş, este măcelul care a avut loc în anul 1846 de Lăsata Secului. Despre aceste evenimente tragice fredonează Stafia, recurgând la cuvintele unui cântec poular istoric: „S-a-ntâmplat de Lăsata Secului”. O altă raportare la întâmplări cunoscute în istorie o constituie cântecul Corului de stafii care-l chinuiesc pe Hatman: „Dom’le Branecki, nu sta,/ nu ofta după bani, nu ofta,/ cu noi te-oi pupa, te-oi pupa...”[5] Apelul către nobil de a deschide punga şi a scoate bani se întâlneşte de obicei în cântecele de ziua recoltei sau în cele de nuntă, cântate la „răscumpărarea” miresei.

De asemenea, prezenţa Păpuşoiului la nuntă poate fi analizată din punctul de vedere al tradiţiei populare, în ipostaza figurilor-măşti care iau parte activă la desfăşurarea ritualurilor. Păpuşoiul nu este o invenţie a lui Wyspiański. Un personaj uman, deghizat în păpuşoi, înfăşurat din cap până în picioare în coceni, ascunzându-şi faţa şi palmele, aşadar, complet mascat, îi aştepta de obicei în pragul casei pe nuntaşii ce se întorceau de la biserică pentru a lua bani pentru „răscumpărarea” miresei de la mire sau de la starostele nunţii. Uneori păpuşoiul apărea la uşa odăii miresei sau în timpul dezlegării sau al îndeptării tinerilor căsătoriţi spre propria casă.

Personajele de bază ale ceremonialului nunţii sunt mirele şi mireasa, de aceea în piesa lui Wyspiański ei alcătuiesc un strat în care se fixează punctele

[1] *Ibidem*, p. 106 (actul II, scena 4).
[2] *Ibidem*, p. 106 (actul II, scena 4).
[3] *Ibidem*, p. 111 /actul II, scena 6).
[4] *Ibidem,* p. 112.
[5] *Ibidem*, p. 134-135 (actul II, scena 11).

BDD-A24281 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:43 UTC)

cheie ale tradiţiei populare şi ale ceremonialului de nuntă. Şi în acest caz sunt numeroase exemplele prin care se poate ilustra sincretismul dramei – particularitate esenţială a poeticii simboliste.

BDD-A24281 © 2008 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.34 (2026-11-13 23:58:43 UTC)