STANISŁAW WYSPIAŃSKI ÎN CADRUL MODERNISMULUI POLON

Constantin Geambaşu

Atunci când vorbim despre modernismul polon, trebuie să avem în vedere contextul diferenţiat în cele trei zone teritoriale, aflate sub administraţie rusă, austriacă şi prusacă. Pierderea autonomiei statale timp de peste un secol a marcat puternic literatura şi cultura polonă. Întreg secolul al XIX-lea s-a situat sub semnul dezideratelor de ordin naţional-patriotic, al redobândirii independenţei, indiferent de calea adoptată, prin luptă nemijlocită, promovată de ideologia romantică, sau prin redresare economică, aşa cum propunea programul pozitivist. În urma dezvăluirii în textele literare, scrise în spiritul acestui program, a contradicţiilor dintre teoria şi practica socială, dintre ideologia pozitivistă şi metoda realistă, spre sfârşitul secolului s-a revenit la tradiţia romantică, dar într-un context nou, marcat şi de influenţele şi experimentele întreprinse în Europa. Este vorba de perioada simbolismului, când predomină căutările de natură formal-stilistică, dar se reiau multe dintre motivele şi miturile romantice. Tocmai de aceea perioada respectivă este denumită şi neoromantism, avându-l ca reprezentant strălucit pe Stanisław Wyspiański.

Referindu-se la această perioadă, cunoscutul critic K. Wyka foloseşte metafora „copacului cu două coroane", considerând că au concurat şi au coexistat două mari modele de cultură şi literatură[1].

Primul model a fost subordonat dezideratelor ideologice în contextul pierderii independenţei, fiind continuată tradiţia literaturii angajate, cu valoare artistică, dominată de o idee superioară. Cel de al doilea, de inspiraţie europeană, nu se mai concentra asupra situaţiei naţionale poloneze

[1] *O jedności i różności literatury polskiej XX wieku,* în K. Wyka, *Nowe i dawne wędrówki po tematach,* Varşovia, 1978, p.37.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

în sine, fiind preocupat de spiritul modernist, caracteristic sfârşitului de veac. Acest al doilea model principal a generat creaţia literară descendentă din revolta modernistă general-europeană, revoltă filozofică, ideatică, şi nu din situaţia istoric-naţională poloneză.

Al doilea exemplu îl vizează pe St. Wyspiański: pe de o parte inovator şi experimentator în domeniul teatrului, tragic şi creator de mituri, iar, pe de alta, luptător profetic împotriva romantismului, fiind în felul acesta şi sfâşiat, şi împăcat totodată. Prin căutările şi rezultatele artei sale multiple (poet, dramaturg, grafician, pictor), Wyspiański a exercitat o influenţă covârşitoare nu doar asupra propriei generaţii, ci şi asupra celei interbelice. Cuvintele de apreciere ale prozatoarei Maria Dąbrowska surprind spiritul deopotrivă inovator şi evocator al marelui artist: „Era vremea osificării artei în forme convenţionale. În această lâncezeală, Wyspiański a dat drumul la cascadele uluitoare, înspumate, ale versului său şi la linia tânguitoare a desenului, la culorile lui înviorătoare, (...), a lăsat să transpară, în sfârşit, concepţia lui despre frumos şi despre urât... În faţa generaţiei pentru care a scris, Wyspiański va rămâne în primul rând tocmai revoluţionarul şi inovatorul care a exprimat starea noastră sufletească de atunci, dorinţa de libertate şi de putere, dorinţa de a zgâlţâi lumea, de a răvăşi popoare, ţări, vremuri, de a descătuşa inimile asfixiate în sclavie”[1].

Să reamintim câteva elemente programatice, referitoare la literatura autonomă, aşa cum reies ele din primele manifeste artistice. Fără a intenţiona formularea unui program literar propriu-zis, poetul şi criticul Zenon Przesmycki-Miriam formula, în anul 1891, mai multe consideraţii teoretice despre simbolism ca model pentru literatura polonă modernă într-un studiu amplu consacrat lui Maurice Maeterlinck şi locului său în poezia belgiană contemporană. Adevărata artă – afirma Przesmycki - este cea simbolică, deoarece în spatele simbolului se deschid esenţe ascunse, infinite, eterne şi de multe ori neînţelese[2]. Spre deosebire de alegorie – cel mai adesea artificială şi plată -, simbolul este mult mai viu, mai organic, mai complex, determinând căutări, asocieri şi interpretări multiple, dincolo de sfera senzorial-obiectivă a realităţii[3]. Câţiva ani mai târziu, un alt critic, Artur Górski, a publicat în revista moderniştilor, „Życie”, un ciclu de

[1] Maria Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, vol. II, Cracovia, 1964, p.494.
[2] Cf. A.Z. Makowiecki, *Literatura Młodej Polski*, Varşovia, 1994, p.44-45.
[3] Cf. şi K. Wyka, prefaţă la *Obraz literatury polskiej w okresie realizmu i naturalizmu*, vol. I, Varşovia, 1965, p.14-16.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

articole sub titlul *Młoda Polska* (Tânăra Polonie), în care preciza idealurile artistice ale tinerei literaturi: idealismul filozofic (în locul materialismului propriu perioadei realiste), individualismul (în locul cultului față de comunitate), sinceritatea deplină a sufletului artistului (în locul reconstruirii obiective a realității). „Nu există artă adevărată – susținea Górski – fără manifestarea liberă a spiritului individual"; dincolo de viața exterioară există fâşii întregi, neatinse de lumina zilei, o multitudine de sentimente şi intuiții care în larma vieții nu prind niciodată glas şi care merită să fie descoperite[1]. Atenția tinerilor scriitori se îndreaptă acum spre tainele sufletului uman, spre dramele interioare pe care le produc moartea şi iubirea. Literatura „sufletului descătuşat" punea preț pe trăirile din sfera subconştientului, remarcabile prin bogăția şi autenticitatea lor. Tinerelor talente li se cerea în primul rând să fie sinceri şi să-şi asume un asemenea risc. În articolele sale, A. Górski apără spiritul modern, european, al noii literaturi, respingând totodată atacurile vehemente ale tradiționaliştilor care nu vedeau cu ochi buni îndepărtarea tinerei generații de valorile educativ-patriotice.

Cea mai mare contribuție la formularea programului artistic al modernismului şi la transpunerea sa în viață a avut-o însă Stanisław Przybyszewski, artistul care a exercitat o puternică înrâurire asupra schimbării canonului tradiționalist. Atât în romane, cât şi în poeme, Przybyszewski era preocupat de subconştientul uman, de stările psihice necenzurate (viziuni, vise, tulburări nervoase, halucinații, impulsuri erotice etc.). După părerea sa, arta era o expresie a sufletului „smuls de sub puterea rațiunii" şi reîntors la starea primordială. Lui Przybyszewski îi aparține cunoscuta sintagmă *naga dusza* (suflet descătuşat, despuiat) sinonimă cu memoria mitică a umanității, profund ascunsă în subconştient, neinfestată de cultură şi civilizație, dezvăluind adevăruri eterne şi profunde ale existenței. Aceste idei vor fi reluate în majoritatea textelor sale literare, dar ele transpar pregnant şi categoric îndeosebi în manifestul *Confiteor* (Mărturisesc), publicat în revista „Życie".

O dată cu sosirea la Cracovia, S. Przybyszeski preia redacția revistei care va deveni platforma de promovare a noilor idealuri şi viziuni asupra artei (aici vor publica tinerii Artur Górski, Wł. Orkan, K. Tetmajer, T. Miciński, Lucjan Rydel, vor apărea numeroase traduceri din lirica şi dramaturgia europeană: Ibsen, Maeterlinck, Hauptmann etc.). În tot ce întreprinde Przybyszewski, în teorie, în creația literară, în viața de fiecare zi,

[1] A. Górski, *Młoda Polska*, Makowiecki, *op. cit.,* p.49.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

el tinde spre schimbarea radicală a statutului artistului, spre eliberarea acestuia de orice îngrădiri morale. Demolator de mituri şi de convenţii şi norme morale, Przybyszewski transpune în viaţă modelul nietzschean de viaţă „dincolo de bine şi de rău". În concepţia sa, artistul este aşezat pe treapta cea mai de sus a existenţei umane. Arta, după opinia sa, reprezintă o sinceră dezvăluire a sufletului în toate manifestările sale, indiferent dacă sunt bune sau proaste, urâte sau frumoase; arta reprezintă un scop în sine, nu cunoaşte nici un fel de principii morale sau sociale; importantă este forţa de manifestare, energia cu care acţionează, dincolo de concepte ca binele sau răul, frumosul sau urâtul, puritatea sau armonia, crima sau virtutea[1]. „Artistul - afirmă Przybyszewski – cunoaşte doar forţa cu care sufletul irumpe", el nu trebuie să slujească vreunei idei, arta situându-se deasupra vieţii[2]. Pryzbyszewski recomandă despărţirea totală de arta cu tendinţă, de arta instructivă, distractivă sau patriotică, de arta care urmăreşte scopuri morale sau sociale. Utilitarismul – consideră el - coboară arta de pe culmile absolutului, ceea ce înseamnă o adevărată blasfemie. Arta este religia supremă, iar artistul este suveran, pătrunzând în cele mai profunde taine şi conexiuni ale universului. „Artistul este filosof, demon, *Deus et omnia*"[3]. Aceste enunţuri şi formulări iterative exprimă convingerea promotorilor orientării moderniste, care reclamă necesitatea eliberării artei şi a literaturii de sarcini extraestetice. Multe dintre aceste idei au stârnit, cum era firesc, numeroase atitudini polemice din partea adepţilor artei angajate (vezi, de pildă, intervenţiile cunoscutului sociolog Ludwik Krzywicki sau ale criticului pozitivist Piotr Chmielowski).

Chiar dacă asemenea aserţiuni au uneori un caracter exacerbat, ele au condus la o nouă poetică literară, caracterizată în lirică printr-un mare grad de sensibilitate modernă (pentru exprimarea acestei sensibilităţi, poeţii moderni recurg la numeroase procedee novatoare: principiul echivalenţelor, metoda sinesteziei, muzicalitatea versului, psihizarea peisajului, sublimarea limbajului etc.). Pe de altă parte, în proză se observă subiectivizarea naraţiunii, structurarea „deschisă" a textului, psihologismul, exprimarea plastică, bogată etc. Cu alte cuvinte, se schimbă semnificativ perspectiva creaţiei, se produce trecerea din zona senzorial-obiectivă spre cea interior-

[1] Stanisław Przybyszewski, *Confiteor*, în Makowiecki, *op.cit.*, p.53-54.
[2] *Idem*, p.54.
[3] *Ibidem*.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

subiectivă, dinspre lumea vizibilă spre spațiul nevăzut al sufletului uman, extrem de bogat şi de imprevizibil.

*
* *

Deşi director artistic al revistei „Życie" şi colaborator nemijlocit al lui Przybyszewski, Wyspiański nu a suferit o influență puternică din partea acestuia. De altfel, la întoarcerea în țară, în anul 1894, după o şedere de aproape trei ani la Paris, concepțiile sale despre artă se cristalizaseră îndeosebi în urma contactului cu mediul artistic parizian şi curentele avangardiste ale timpului.

Wyspiański va avea propria viziune asupra istoriei şi a artei. În seria portretelor de copil se observă limpede maniera diferită de a picta, în care predomină liniile unduitoare, proprii picturii impresioniste şi abstracte. Acelaşi lucru se poate vedea şi în vitraliile bisericii franciscanilor sau în scenele policromice din catedrala Sfânta Maria de la Cracovia.

Mare iubitor de teatru (la Paris mergea la spectacole de două ori pe săptămână), simte o atracție deosebită față de dramă. Şi, într-adevăr, debutează cu piese de teatru, recurgând cu precădere la motive din mitologia antică sau din istoria națională. Chiar dacă piesele de început nu s-au bucurat de succes, tânărul dramaturg nu se descurajează, continuă să scrie şi să se afirme în mediul artistic cracovian.

Piesa care l-a impus şi l-a proiectat în rândul barzilor naționali a fost *Nunta*, scrisă în anul 1900 şi pusă în scenă în anul 1901, la teatrul „Słowacki" din Cracovia. Piesa s-a bucurat de un puternic ecou în rândul spectatorilor şi al specialiştilor. De altfel, timp de un secol a generat numeroase discuții şi interpretări, devenind obiect de analiză pentru majoritatea criticilor literari şi de teatru importanți.

Inspirată dintr-un eveniment autentic, petrecut într-un sat din apropierea Cracoviei (Bronowice), drama, concepută în trei acte, se concentrează asupra nunții dintre poetul modenist Lucjan Rydel (Mirele), prieten de şcoală al autorului, şi fiica unui țăran gospodar (Mireasa). Exista în rândurile artiştilor din Cracovia obiceiul de a organiza incursiuni frecvente în lumea satului, inspirându-se din tradiția populară, obiceiurile şi

BDD-A24289 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

datinile folclorice. Se formează, în perioada modernismului polonez de la sfârşitul secolului al XIX-lea, chiar un curent de admiraţie şi idealizare a vieţii satului, apropiat în mare măsură de semănătorismul românesc. Apropierea de sat a unei părţi a boemei cracoviene urmărea iniţial scopuri de natură artistică propriu-zisă. Ulterior, curentul poporanist (*chłopomania*) capătă tentă politic-ideologică. Frământaţi de ideea eliberării naţionale, intelectualii polonezi democraţi erau conştienţi de necesitatea atragerii şi a valorificării potenţialului ţărănesc în mişcarea de independenţă a ţării. Se formează şi se consolidează conceptul de solidaritate socială ca soluţie de depăşire a impasului în care se afla societatea poloneză, mai ales după eşecul insurecţiei din ianuarie 1863. „Szlachta polska, polski lud" – nobilimea poloneză, alături de oamenii din popor – urma să reprezinte deziderатul urmărit de o parte a intelectualilor polonezi. Doar o parte, fiindcă tabăra intelectualilor conservatori, descendenţi nobiliari, pe parcursul întregului secol al XIX-lea nu vedea cu ochi buni apropierea de masele populare. Practica arăta că, dincolo de eforturile menite să elibereze teritoriile ocupate de Rusia, Prusia şi Austria (ultima împărţite a Poloniei a avut loc în anul 1795), insurecţia din noiembrie 1830, răscoalele din Galiţia din 1846, insurecţia din 1863 urmăreau şi scopuri sociale (împroprietărirea ţăranilor, reforme sociale şi economice) care atentau la ordinea impusă secole de-a rândul de către nobilime. De altfel, o caracteristică importantă a societăţii polone nobiliare tranpsare în concepţia despre popor: „poporul suntem noi, nobilimea". Această concepţie restrictivă, dominantă în Republica Nobililor până la sfârşitul secolului al XVII-lea, a însoţit tabăra conservatorilor şi după împărţirea ţării între cele trei mari puteri europene, răsfrângându-se nu doar asupra configuraţiei social-politice, dar şi asupra culturii şi a artei în general.

Conceptele de „popor", „independenţă", „libertate", „istorie" abundă în textele romanticilor, pozitiviştilor şi moderniştilor. Abia spre sfârşitul secolului se conturează, cum afirmam anterior, o grupare de tineri adepţi ai literaturii autonome, despovărate de aceste deziderate ideologic-educaţionale.

Wyspiański se află la graniţa dintre romantici şi moderniştii autonomi. Înţelegând importanţa în continuare a problematicii naţionale, el recurge la teme din istoria naţională, se inspiră din tradiţia populară, precum romanticii, dar foloseşte tehnici şi procedee proprii artei moderne, frecvent întâlnite în secolul al XX-lea.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

Astfel, un procedeu important asupra căruia atrage atenţia Aniela Łempicka îl constituie introducerea în structura dramei *Nunta* a motivului literaturii, a jocului literar, a procesului artistic în sine. Protagoniştii devin ei înşişi martori ai actului creator în desfăşurare, participă la el în mod efectiv, lăsându-se dominaţi de puterea artei.

Criticii au remarcat confluenţa dintre cele două planuri prezente în piesă: planul realist, predominant în actul I, şi planul fantastic, predominant în actele al II-lea şi al III-lea.

În actul I, asistăm la scene de nuntă cu valoare imagologică. Aflăm numeroase informaţii despre locul unde se desfăşoară nunta, despre oaspeţii din partea mirelui, sosiţi de la oraş, şi despre mesenii din sat, despre vestimentaţia acestora, felul cum vorbesc şi dansează, ce anume gândesc unii despre alţii, închegându-se o imagine plastică, marcată de accente ironic-sarcastice, specifice genului de comedie. De pildă, în dialogul cu poetul, Gospodarul remarcă asemănările organice dintre ceea ce se întâmplă în natură şi în istorie. Multe afirmaţii capătă caracter de sentenţă aforistică (Każden *ogień swój zapala,/każden swoją świętość święci...* - Fiecare îşi aprinde focul, fiecare îşi sfinţeşte locul). La rândul său, poetul evocă figura cavalerului recurgând la tradiţia polonă medievală, când cavalerii s-au remarcat în formarea şi consolidarea statului polonez - sunt vizibile aici accentele romantice. Wyspiański face adeseori trimiteri la Słowacki, mai concret la piesa *Zawisza Czarny*, repunând astfel în discuţie motive şi idei din perioada romantismului polon. Se reia, de fapt, discuţia cu privire la sacrificiu şi la rostul lui în recâştigarea libertăţii. Se caută răspuns în continuare la destinul polonez (*My jesteśmy jak przeklęci* - parcă am fi blestemaţi), afirmă poetul, subliniiind o anumită fatalitate care îi urmăreşte pe polonezi, precum şi discrepanţa dintre vis şi realitate. Se observă aici accente de mitologizare a rolului ţăranului polonez în istorie. El creşte la dimensiuni regale, fiind asemănat cu regele Piast, din prima dinastie fondatoare a statului polonez (*W oczach naszch chłop urasta/ do potęgi króla Piasta!* - în ochii noştri ţăranul creşte, cât puterea lui Piast rege!). Această mitologizare este confirmată de cuvintele Gospodarului prin măreţia şi demnitatea cu care lucrează pământul şi cu care respectă o anumită ordine naturală (*Chłop potęgą jest i basta* - Ţăranul forţă e şi basta!).

Actul I reprezintă o radiografiere a gândirii ţărăneşti şi a intelectualului, punând în lumină fire ale relaţiilor dintre cele două clase.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

Se conturează vizibil întrebarea dacă solidaritatea de care pomeneam anterior este posibilă sau a fost doar un mit, întreținut cu fervoare de-a lungul unui secol. Pe măsură ce înaintăm în acțiunea piesei, răspunsul, la început îndoielnic, spre final devine categoric: există o prăpastie între modul de a gândi al țăranului şi imaginea pe care şi-au făcut-o intelectualii despre ei.

În actul al II-lea şi al III-lea, Wyspiański trece la demontarea mitologiei naționale. În acest scop recurge la recuzita fantastică, folosind ca procedeu principal structura basmului. Alături de personajele reale, în scenă coboară fantome, duhuri ale unor personaje de largă rezonanță istorică (Stańczyk, Wernyhora, Branicki[1]), închipuiri sau reprezentări plastice. Asistăm la un spectacol încărcat de vrajă şi de poezie, în care registrul real se împleteşte strâns cu cel fantastic. Dialogul dintre Stańczyk şi ziarist readuce în discuție idei şi realități din tradiția istorică şi politică a Poloniei. Ziaristul se confruntă cu deziluzii şi un gol interior. Nu mai este în stare să ridice caduceul oferit de bufonul Stanczyk şi să continue lupta. De asemenea, dialogul dintre Poet şi Maryna, iar, ulterior, dintre Poet şi Rachela, pune în valoare resursele imaginației creatoare şi conferă piesei încărcătură emoțională şi simbolică. Rachela îl zămisleşte şi îl cheamă în scenă pe Păpuşoi[2], care va juca în finalul dramei un rol funcțional determinant (un cerc vicios, un *fatum*, o situație din care polonezii nu pot ieşi). Potrivit afirmației Anielei Łempicka, excelentă cunoscătoare a dramaturgiei wyspiańskiene, asistăm la un spectacol în care protagonistul principal este poezia sau produsul imaginației creatoare. O dată cu coborârea în scenă a personajelor fantastice, acțiunea piesei îşi lărgeşte perspectiva, mutându-se din planul local, al nunții, în cel național, ceea ce permite autorului „introducerea în piesă a acțiunii fantastice a insurecției”[3]. Dialogul dintre Gospodar şi Wernyhora este elocvent în acest sens. În drumul său dinspre Răsărit, eroul Wernyhora, profet, încrezător în renaşterea Poloniei, se abate în noaptea nunții la conacul Gospodarului, căruia îi transmite în taină că a sosit momentul aparte (*chwila osobliwa*) de a

[1] Vezi notele de la subsolul textului.

[2] Păpuşoiul (un strat de paie înfăşurate în jurul tufei de trandafir) simbolizează trezirea la viață. Tufişul înfăşurat în paie încă moțăie, aşteaptă până în primăvară, când îi cade veşmântul de paie. Oare tufişul de trandafir va reînflori? – întrebare metaforică, referitoare la destinul poporului polonez (vezi S. Wyspianski, *Wesele*, prefață de J. Nowakowski, Wrocław-Varşovia-Cracovia-Gdańsk, 1968, p. XXXV.

[3] Aniela Łempicka, *O Weselu Wyspiańskiego,* în Wyspianski, *op.cit.*, p.276.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

anunța oamenii din țară (din cele patru zări) să se pregătească de luptă, să se adune în zori, după al treilea cântat de cocoşi, în fața bisericii din sat. Îi lasă un corn de aur pentru a da semnalul pornirii la luptă. Wernyhora şi Gospodarul sunt exponenții ideii susținute de nobilii democrați care visau că vor conduce poporul spre o insurecție generală, în cadrul căreia să se unească toate clasele. Wyspiański supune acest vis confruntării cu realitatea. Asistăm astfel la un joc de planuri, un joc al tonalităților, bazat, printre altele, pe un procedeu satiric. Acest procedeu constă în faptul că drama „compromite cauza națională atunci când o lasă pe mâinile unor oameni dintr-un mediu modest”[1], care se dovedesc nepregătiți şi imaturi pentru o idee atât de importantă cu care îi confruntă autorul. Jasiek pierde cornul de aur – simbol al viitoarei eliberări. La rândul lor, intelectualii din piesă, care apar în rolul panilor (boierilor), nu-şi asumă nici ei rolul de conducători şi, în realitate, nu sunt pătrunşi de ideea insurecției (Gospodarul îşi aminteşte cu greu de întâlnirea cu Wernyhora din timpul nopții). Acțiunea insurecționistă din planul fantastic, deşi creează tensiune la nivel emoțional, se soldează cu un eşec atât din vina boierilor, cât şi a aliaților țărani. Se demontează astfel mitul insurecționist.

Pornind de la realismul istoric şi politic, de la ostilitatea şi conflictele dintre nobili şi țărani (vezi aluziile la răscoala din 1846, stafia lui Szela), Wyspiański „se răfuieşte” şi cu mitul solidarității sociale. Între cele două grupuri de la nuntă se mențin distanța şi neîncrederea reciprocă. Intelectualii dornici să se apropie de țărani nu au nimic de oferit, nu se grăbesc la acțiune, nu au nici forță, nici program, rămân doar la nivelul cuvintelor, al dorințelor, iluziilor şi visurilor[2].

Răfuiala lui Wyspiański cu Polonia contemporană lui este categorică. Dramaturgul demontează cele două mituri ale polonității cu mijloacele artei moderne, prefigurând demersul confratelui său de mai târziu, W. Gombrowicz. Atât la Wyspiański, cât şi la Gombrowicz are loc o revizuire a tradiției romantice, a mitologiei naționale, care au dat naştere unei literaturi şi arte terapeutice, în mare măsură convențională şi artificială.

Nunta reprezintă o dramă pluristratificată, cu numeroase aluzii culturale, istorice şi mitologice, cu multe imagini-simbol care au stârnit serioase dispute în rândurile criticilor literari[3].

---

[1] *Ibidem*, p.277.
[2] Lempicka, *op. cit.*, p.293-295.
[3] Cf. „*Wesele” we wspomnieniach i krytyce*, red. Aniela Łempicka, Cracovia, 1970.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universității din București
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

*
* *

Nunta este primul şi singurul text de anvergură tradus în română din opera marelui dramaturg despre care s-au scris la noi câteva studii critice, semnate de cercetători români[1]. Un studiu monografic întins, publicat în *Istoria literaturii polone*, volumul II, aparţine regretatului S. Velea care, pe baza unei lecturi atente, dezvăluie particularităţile specifice simbolistului polonez.

Traducerea pe care o punem la dispoziţia cititorului român a fost prilejuită de comemorarea centenarului morţii scriitorului (1869-1907) şi o datorăm în primul rând eforturilor remarcabile ale poetei Passionaria Stoicescu în privinţa versificaţiei.

Dincolo de imaginile simbol, de realităţile istorice şi mentale poloneze, de numeroasele aluzii culturale şi mitologice, cea mai mare dificultate a traducerii a constituit-o păstrarea structurii prozodice a dramei. Criticii au atras atenţia asupra diversităţii ritmice şi a valorilor plastice şi muzicale ale piesei. Wyspianski cultivă sincretismul propriu poeticii simboliste. Sinestezia, evocarea, aluzia şi starea lirică, iată câteva trăsături ale acestei poetici, prezente în structura textului. Pornind de la modelul dramei romantice, autorul a recurs cel mai frecvent la versul octosilabic, frecvent întâlnit în balada populară. Piciorul metric de bază este troheul. Acest ritm era impus şi de cântecele şi dansurile populare poloneze (krakoviak, oberek, polonez etc.), multe dintre ele având ritmică baladescă. Prezent la nunta prietenului său, Wyspianski ascultă cântece şi urmăreşte felul cum dansează nuntaşii. De altfel, el însuşi era căsătorit cu o fiică de ţăran şi cunoştea îndeaproape lumea satului. Un argument în acest sens îl

[1] I.C. Chiţimia, *Două poezii, două lumi poetice: M. Eminescu, „Mai am un singur dor" şi S. Wyspiański, „Niech nikt nad grobem mi nie płacze" (Nimeni să nu-mi plângă la mormânt),* „Romanoslavica", XIX, Bucureşti, 1980, p.199-208; Rodica Ciocan-Ivănescu, *L'écho européen de la création de Stanislaw Wyspianski, en tant que représentant de l'expressionnisme polonais (Sur les traces de la Młoda Polska),* „Romanoslavica", XIX, Bucureşti, 1980, p.229-246; S. Velea, *Stanisław Wyspiański*, în *Istoria literaturii polone,* vol. II, Bucureşti, Editura Univers, 1990, p.306-343, reluat în formă condensată în *Siluete literare din Ţara Vistulei*. *Compendiu,* Bucureşti, Editura Pegasus Press, 2004, p.227-234.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)

reprezintă dialectul pe care îl foloseşte în individualizarea vorbirii personajelor din mediul ţărănesc. Imposibilitatea redării în română a acestor particularităţi dialectale a condus la compensarea lui la nivel lexical. Ne-am străduit să folosim forme din lirica populară, viitorul popular sau cuvinte cu iz arhaic sau popular.

Păstrarea aceluiaşi ritm octosilabic pe tot parcursul dramei ar fi generat monotonie, de aceea autorul procedează la ruperi de ritm, alternând formulele: 8+7, 4+4, 5+3, 6+2, 7+1 sau invers, 7+8, 3+5, 2+6, 1+7, şi mai rar 9+10. Această alternare ritmică a fost păstrată în mod fidel, ceea ce sporeşte valoarea traducerii. De asemenea, au fost păstrate rimele chiar şi atunci când se aflau la relativă depărtare unele de altele.

În pofida acestor eforturi lăudabile din partea poetei Passionaria Stoicescu, versiunea românească prezintă anumite deficienţe la nivelul anumitor imagini, datorită, în primul rând, tehnicii jocului literar pe care îl practică dramaturgul polonez în spirit modern. Incursiunile Poetului sau ale Raşelei, intervenţiile Gospodarului, încărcătura simbolică a duhurilor şi a stafiilor îngreunează uneori perceperea limpede a textului. De altfel, poezia simbolistă ridică, se ştie, stavile uriaşe în procesul de transpunere într-o altă limbă. Simbolul nu se traduce, se interpretează.

BDD-A24289 © 2007 Editura Universităţii din Bucureşti
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:44:38 UTC)