

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
ÎN CADRUL MODERNISMULUI POLON

Constantin Geambașu

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

Referindu-se la această perioadă, cunoscutul critic K. Wyka folosește metafora „copacului cu două coroane”, considerând că au concurat și au coexistat două mari modele de cultură și literatură¹.

Primul model a fost subordonat dezideratelor ideologice în contextul pierderii independenței, fiind continuată tradiția literaturii angajate, cu valoare artistică, dominată de o idee superioară. Cel de al doilea, de inspirație europeană, nu se mai concentra asupra situației naționale poloneze

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

în sine, fiind preocupat de spiritul modernist, caracteristic sfârșitului de veac. Acest al doilea model principal a generat creația literară descendentă din revolta modernistă general-europeană, revoltă filozofică, ideatică, și nu din situația istoric-națională poloneză.

Al doilea exemplu îl vizează pe St. Wyspiański: pe de o parte inovator și experimentator în domeniul teatrului, tragic și creator de mituri, iar, pe de alta, luptător profetic împotriva romantismului, fiind în felul acesta și sfâșiat, și împăcat totodată. Prin căutările și rezultatele artei sale multiple (poet, dramaturg, grafician, pictor), Wyspiański a exercitat o influență covârșitoare nu doar asupra propriei generații, ci și asupra celei interbelice. Cuvintele de apreciere ale prozatoarei Maria Dąbrowska surprind spiritul deopotrivă inovator și evocator al marelui artist: „Era vremea osificării artei în forme convenționale. În această lîncezeală, Wyspiański a dat drumul la cascadele uluitoare, înspumate, ale versului său și la linia tânguitoare a desenului, la culorile lui înviorătoare, (...), a lăsat să transpară, în sfârșit, concepția lui despre frumos și despre urât... În fața generației pentru care a scris, Wyspiański va rămâne în primul rând tocmai revoluționarul și inovatorul care a exprimat starea noastră sufletească de atunci, dorința de libertate și de putere, dorința de a zgâlțâi lumea, de a răvăși popoare, țări, vremuri, de a descătușa inimile asfixiate în sclavie”¹.

Să reamintim câteva elemente programatice, referitoare la literatura autonomă, așa cum reies ele din primele manifeste artistice. Fără a intenționa formularea unui program literar propriu-zis, poetul și criticul Zenon Przesmycki-Miriam formula, în anul 1891, mai multe considerații teoretice despre simbolism ca model pentru literatura polonă modernă într-un studiu amplu consacrat lui Maurice Maeterlinck și locului său în poezia belgiană contemporană. Adevărata artă – afirma Przesmycki - este cea simbolică, deoarece în spatele simbolului se deschid esențe ascunse, infinite, eterne și de multe ori neînțelese². Spre deosebire de alegorie – cel mai adesea artificială și plată -, simbolul este mult mai viu, mai organic, mai complex, determinând căutări, asocieri și interpretări multiple, dincolo de sfera senzorial-obiectivă a realității³. Câțiva ani mai târziu, un alt critic, Artur Górski, a publicat în revista modernistilor, „Życie”, un ciclu de

¹ Maria Dąbrowska, *Pisma rozproszone*, vol. II, Cracovia, 1964, p.494.

² Cf. A.Z. Makowiecki, *Literatura Młodej Polski*, Varșovia, 1994, p.44-45.

³ Cf. și K. Wyka, prefață la *Obraz literatury polskiej w okresie realizmu i naturalizmu*, vol. I, Varșovia, 1965, p.14-16.

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”¹; dincolo de viața exterioară există fâșii întregi, neatinse de lumina zilei, o multitudine de sentimente și intuiții care în larva vieții nu prind niciodată glas și care merită să fie descoperite¹. Atenția tinerilor scriitori se îndreaptă acum spre tainele sufletului uman, spre dramele interioare pe care le produc moartea și iubirea. Literatura „sufletului descătușat” pune preț pe trăirile din sfera subconștientului, remarcabile prin bogăția și autenticitatea lor. Tinerelor talente li se cerea în primul rând să fie sinceri și să-și asume un asemenea risc. În articolele sale, A. Górski apărea spiritul modern, european, al noii literaturi, respingând totodată atacurile vehemente ale tradiționaliștilor care nu vedeau cu ochi buni îndepărtarea tinerei generații de valorile educativ-patriotice.

Cea mai mare contribuție la formularea programului artistic al modernismului și 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 și în poeme, Przybyszewski era preocupat de subconștientul 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” și reîntors la starea primordială. Lui Przybyszewski îi aparține cunoscuta sintagmă *naga dusza* (suflet descătușat, despuiat) sinonimă cu memoria mitică a umanității, profund ascunsă în subconștient, neînvestită de cultură și civilizație, dezvăluind adevăruri eterne și profunde ale existenței. Aceste idei vor fi reluate în majoritatea textelor sale literare, dar ele transpar pregnant și categoric îndeosebi în manifestul *Confiteor* (Mărturisesc), publicat în revista „Życie”.

O dată cu sosirea la Cracovia, S. Przybyszewski preia redacția revistei care va deveni platforma de promovare a noilor idealuri și viziuni asupra artei (aici vor publica tinerii Artur Górski, Wł. Orkan, K. Tetmajer, T. Miciński, Lucjan Rydel, vor apărea numeroase traduceri din lirica și 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.

el tinde spre schimbarea radicală a statutului artistului, spre eliberarea acestuia de orice îngrădiri morale. Demolator de mituri și de convenții și norme morale, Przybyszewski transpune în viață modelul nietzschean de viață „dincolo de bine și de rău”. În concepția sa, artistul este așezat pe treapta cea mai de sus a existenței 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 cunoaște nici un fel de principii morale sau sociale; importantă este forța de manifestare, energia cu care acționează, dincolo de concepte ca binele sau răul, frumosul sau urâtul, puritatea sau armonia, crima sau virtutea¹. „Artistul - afirmă Przybyszewski – cunoaște doar forța cu care sufletul irumpe”, el nu trebuie să slujească vreunei idei, arta situându-se deasupra vieții². Przybyszewski recomandă despărțirea totală de arta cu tendință, de arta instructivă, distractivă sau patriotică, de arta care urmărește 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 și conexiuni ale universului. „Artistul este filosof, demon, *Deus et omnia*”³. Aceste enunțuri și formulări iterative exprimă convingerea promotorilor orientării moderniste, care reclamă necesitatea eliberării artei și a literaturii de sarcini extraestetice. Multe dintre aceste idei au stârnit, cum era firesc, numeroase atitudini polemice din partea adepților artei angajate (vezi, de pildă, intervențiile cunoscutului sociolog Ludwik Krzywicki sau ale criticului pozitivist Piotr Chmielowski).

Chiar dacă asemenea aserțiuni au uneori un caracter exacerbant, ele au condus la o nouă poetică literară, caracterizată în lyrică printr-un mare grad de sensibilitate modernă (pentru exprimarea acestei sensibilități, poeții moderni recurg la numeroase procedee novatoare: principiul echivalențelor, metoda sinesteziei, muzicalitatea versului, psihizarea peisajului, sublimarea limbajului etc.). Pe de altă parte, în proză se observă subiectivizarea narațiunii, structurarea „deschisă” a textului, psihologismul, exprimarea plastică, bogată etc. Cu alte cuvinte, se schimbă semnificativ perspectiva creației, 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*.

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

*
* *

Deși director artistic al revistei „Życie” și 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 ședere de aproape trei ani la Paris, concepțiile sale despre artă se cristalizaseră îndeosebi în urma contactului cu mediul artistic parizian și curente avangardiste ale timpului.

Wyspiański va avea propria viziune asupra istoriei și a artei. În seria portretelor de copil se observă limpede maniera diferită de a picta, în care predomină liniile unduitoare, proprii picturii impresioniste și abstracte. Același lucru se poate vedea și 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. Și, 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 și să se afirme în mediul artistic cracovian.

Piesa care l-a impus și l-a proiectat în rândul barzilor naționali a fost *Nunta*, scrisă în anul 1900 și pusă în scenă în anul 1901, la teatrul „Słowacki” din Cracovia. Piesa s-a bucurat de un puternic ecou în rândul spectatorilor și al specialiștilor. De altfel, timp de un secol a generat numeroase discuții și interpretări, devenind obiect de analiză pentru majoritatea criticilor literari și 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 modernist Lucjan Rydel (Mirele), prieten de școală al autorului, și fiica unui țăran gospodar (Mireasa). Exista în rândurile artiștilor din Cracovia obiceiul de a organiza incursiuni frecvente în lumea satului, inspirându-se din tradiția populară, obiceiurile și

datinile folclorice. Se formează, în perioada modernismului polonez de la sfârșitul secolului al XIX-lea, chiar un curent de admirație și idealizare a vieții satului, apropiat în mare măsură de semănătorismul românesc. Aproximativ de sat a unei părți a boemei cracoviene urmărea inițial scopuri de natură artistică propriu-zisă. Ulterior, curentul poporanist (*chłopomania*) capătă tentă politic-ideologică. Frământați de ideea eliberării naționale, intelectualii polonezi democrați erau conștienți de necesitatea atragerii și a valorificării potențialului țărănesc în mișcarea de independență a țării. Se formează și se consolidează conceptul de solidaritate socială ca soluție de depășire a impasului în care se afla societatea poloneză, mai ales după eșecul insurecției din ianuarie 1863. „Szlachta polska, polski lud” – nobilimea poloneză, alături de oamenii din popor – urma să reprezinte dezideratul urmărit de o parte a intelectualilor polonezi. Doar o parte, fiindcă tabăra intelectualilor conservatori, descendenți 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 și Austria (ultima împărțite a Poloniei a avut loc în anul 1795), insurecția din noiembrie 1830, răscoalele din Galiția din 1846, insurecția din 1863 urmăreau și scopuri sociale (împroprietărirea țăranilor, reforme sociale și economice) care atentau la ordinea impusă secole de-a rândul de către nobilime. De altfel, o caracteristică importantă a societății polone nobiliare transpuse în concepția despre popor: „poporul suntem noi, nobilimea”. Această concepție restrictivă, dominantă în Republica Nobililor până la sfârșitul secolului al XVII-lea, a însoțit tabăra conservatorilor și după împărțirea țării între cele trei mari puteri europene, răsfrângându-se nu doar asupra configurației social-politice, dar și asupra culturii și a artei în general.

Conceptele de „popor”, „independență”, „libertate”, „istorie” abundă în textele romanticilor, pozitivistilor și moderniștilor. Abia spre sfârșitul secolului se conturează, cum afirmam anterior, o grupare de tineri adepți ai literaturii autonome, despovaluate de aceste deziderate ideologic-educative.

Wyspiański se află la granița dintre romantici și moderniștii autonomi. Înțelegând importanța în continuare a problematicii naționale, el recurge la teme din istoria națională, se inspiră din tradiția populară, precum romanticii, dar folosește tehnici și procedee proprii artei moderne, frecvent întâlnite în secolul al XX-lea.

Astfel, un procedeu important asupra căruia atrage atenția Aniela Lempicka îl constituie introducerea în structura dramei *Nunta* a motivului literaturii, a jocului literar, a procesului artistic în sine. Protagonistii devin ei înșiși martori ai actului creator în desfășurare, participă la el în mod efectiv, lăsându-se dominați de puterea artei.

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

În actul I, asistăm la scene de nuntă cu valoare imagologică. Aflăm numeroase informații despre locul unde se desfășoară nunta, despre oaspeții din partea mirelui, sosiți de la oraș, și despre mesenii din sat, despre vestimentația acestora, felul cum vorbesc și dansează, ce anume gândesc unii despre alții, 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 și în istorie. Multe afirmații capătă caracter de sentență aforistică (*Każden ogień swój zapala, /każden swoją świętość święci...* - Fiecare își aprinde focul, fiecare își sfințește locul). La rândul său, poetul evocă figura cavalerului recurgând la tradiția polonă medievală, când cavalerii s-au remarcat în formarea și consolidarea statului polonez - sunt vizibile aici accentele romantice. Wyspiański face adeseori trimiteri la Słowacki, mai concret la piesa *Zawisza Czarny*, repunând astfel în discuție motive și idei din perioada romantismului polon. Se reia, de fapt, discuția cu privire la sacrificiu și la rostul lui în recâștigarea libertății. Se caută răspuns în continuare la destinul polonez (*My jesteśmy jak przekłeci* - parcă am fi blestemați), afirmă poetul, subliniind o anumită fatalitate care îi urmărește pe polonezi, precum și discrepanța dintre vis și realitate. Se observă aici accente de mitologizare a rolului țaranului polonez în istorie. El crește 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 noștri țaranul crește, cât puterea lui Piast rege!). Această mitologizare este confirmată de cuvintele Gospodarului prin măreția și demnitatea cu care lucrează pământul și cu care respectă o anumită ordine naturală (*Chłop potęgą jest i basta* - Țaranul forță e și basta!).

Actul I reprezintă o radiografiere a gândirii țărănești și a intelectualului, punând în lumină fire ale relațiilor dintre cele două clase.

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 țaranului și imaginea pe care și-au făcut-o intelectualii despre ei.

În actul al II-lea și 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, Branicki¹), închipuiri sau reprezentări plastice. Asistăm la un spectacol încărcat de vrajă și de poezie, în care registrul real se împletește strâns cu cel fantastic. Dialogul dintre Stańczyk și ziarist readuce în discuție idei și realități din tradiția istorică și politică a Poloniei. Ziaristul se confruntă cu deziluzii și un gol interior. Nu mai este în stare să ridice caduceul oferit de bufonul Stanczyk și să continue lupta. De asemenea, dialogul dintre Poet și Maryna, iar, ulterior, dintre Poet și Rachela, pune în valoare resursele imaginației creatoare și conferă piesei încărcătură emoțională și simbolică. Rachela îl zămislește și îl cheamă în scenă pe Păpușoi², care va juca în finalul dramei un rol funcțional determinant (un cerc vicios, un *fatum*, o situație din care polonezii nu pot ieși). Potrivit afirmației Aniei Lempicka, 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 își lărgeste 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 și Wernyhora este elocvent în acest sens. În drumul său dinspre Răsărit, eroul Wernyhora, profet, încrezător în renașterea 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 Păpușoiul (un strat de paie înfășurate în jurul tufei de trandafir) simbolizează trezirea la viață. Tufișul înfășurat în paie încă moțâie, așteaptă până în primăvară, când îi cade veșmântul de paie. Oare tufișul de trandafir va reînflori? – întrebare metaforică, referitoare la destinul poporului polonez (vezi S. Wyspiański, *Wesele*, prefață de J. Nowakowski, Wrocław-Varșovia-Cracovia-Gdańsk, 1968, p. XXXV).

³ Aniela Lempicka, *O Wesele Wyspiańskiego*, în Wyspiański, *op.cit.*, p.276.

anunța oamenii din țară (din cele patru zări) să se pregătească de luptă, să se adune în zori, după al treilea cântat de cocoși, în fața bisericii din sat. Îi lasă un corn de aur pentru a da semnalul pornirii la luptă. Wernyhora și 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 și imaturi pentru o idee atât de importantă cu care îi confruntă autorul. Jasiiek pierde cornul de aur – simbol al viitoarei eliberări. La rândul lor, intelectualii din piesă, care apar în rolul panilor (boierilor), nu-și asumă nici ei rolul de conducători și, în realitate, nu sunt pătrunși de ideea insurecției (Gospodarul își amintește cu greu de întâlnirea cu Wernyhora din timpul nopții). Acțiunea insurecționistă din planul fantastic, deși creează tensiune la nivel emoțional, se soldează cu un eșec atât din vina boierilor, cât și a aliaților țărani. Se demontează astfel mitul insurecționist.

Pornind de la realismul istoric și politic, de la ostilitatea și conflictele dintre nobili și țărani (vezi aluziile la răscoala din 1846, stafia lui Szela), Wyspiański „se răfuiește” și cu mitul solidarității sociale. Între cele două grupuri de la nuntă se mențin distanța și 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 și visurilor².

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 și la Gombrowicz are loc o revizuire a tradiției romantice, a mitologiei naționale, care au dat naștere unei literaturi și arte terapeutice, în mare măsură convențională și artificială.

Nunta reprezintă o dramă pluristratificată, cu numeroase aluzii culturale, istorice și mitologice, cu multe imagini-simbol care au stârnit serioase dispute în rândurile criticilor literari³.

¹ *Ibidem*, p.277.

² Lempicka, *op. cit.*, p.293-295.

³ Cf. „*Wesele*” *we wspomnieniach i krytyce*, red. Aniela Lempicka, Cracovia, 1970.

*
* *
*

Nunta este primul și singurul text de anvergură tradus în română din opera marelui dramaturg despre care s-au scris la noi câteva studii critice, semnate de cercetători români¹. Un studiu monografic întins, publicat în *Istoria literaturii polone*, volumul II, aparține regretatului S. Velea care, pe baza unei lecturi atente, dezvăluie particularitățile specifice simbolistului polonez.

Traducerea pe care o punem la dispoziția cititorului român a fost prilejuită de comemorarea centenarului morții scriitorului (1869-1907) și o datorăm în primul rând eforturilor remarcabile ale poetei Passionaria Stoicescu în privința versificației.

Dincolo de imaginile simbol, de realitățile istorice și mentale poloneze, de numeroasele aluzii culturale și mitologice, cea mai mare dificultate a traducerii a constituit-o păstrarea structurii prozodice a dramei. Criticii au atras atenția asupra diversității ritmice și a valorilor plastice și muzicale ale piesei. Wyspianski cultivă sincretismul propriu poeziei simboliste. Sinestezia, evocarea, aluzia și starea lirică, iată câteva trăsături ale acestei poezii, 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 și de cântecele și dansurile populare poloneze (krakoviak, oberek, polonez etc.), multe dintre ele având ritmică baladescă. Prezent la nunta prietenului său, Wyspianski ascultă cântece și urmărește felul cum dansează nuntașii. De altfel, el însuși era căsătorit cu o fiică de țăran și cunoștea îndeaproape lumea satului. Un argument în acest sens îl

¹ I.C. Chițimia, *Două poezii, două lumi poetice: M. Eminescu, „Mai am un singur dor” și S. Wyspiański, „Niech nikt nad grobem mi nie płacze” (Nimeni să nu-mi plângă la mormânt)*, „Romanoslavica”, XIX, București, 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, București, 1980, p.229-246; S. Velea, *Stanislaw Wyspiański*, în *Istoria literaturii polone*, vol. II, București, Editura Univers, 1990, p.306-343, reluat în formă condensată în *Siluate literare din Țara Vistulei. Compendiu*, București, Editura Pegasus Press, 2004, p.227-234.

reprezintă dialectul pe care îl folosește în individualizarea vorbirii personajelor din mediul țărănesc. Imposibilitatea redării în română a acestor particularități 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 aceluiași 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, și mai rar 9+10. Această alternare ritmică a fost păstrată în mod fidel, ceea ce sporește valoarea traducerii. De asemenea, au fost păstrate rimele chiar și atunci când se aflau la relativă depărtare unele de altele.

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