

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, muzicalității, plasticității, credințelor populare și istoriei. După părerea teoreticianului literar Andrzej Hejmer, muzicalitatea, în accepțiune generală, sugerează îndeaproape „legătura genetică dintre literatură și muzică, dintre estetica literară și cea muzicală, dintre anumite aspecte ale operei literare și aspecte ale compoziției muzicale”¹.

Însuși titlul dramei impune asocierea cu una dintre cele mai importante datini din viața individului și a comunității. Pentru Wyspiański nu a fost decât un pretext pentru a pune în lumină tarele naționale poloneze, apatia, îngâmfarea și spiritul decadent al clasei instruite, dar și un pretext pentru a lăuda spiritul patriotic al țăranului polonez. Bazându-se pe bogăția folclorică, a creat un text care în sine constituie un ritual. Prin alaiul de nuntă a introdus pe scenă societatea polonă, laolaltă cu tarele și calitățile ei.

Ca ritual, așa cum se știe, nunta reprezintă un ansamblu de datini transmise în mod tradițional, remarcându-se prin pitoresc, bogăție și dinamică. Nunta, ca datină, este alcătuită din trei părți (A+B+C), faza A – pregătirea peșitorilor, peșitul în sine și 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 părăsește 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 pășirea tinerilor căsătoriți în noua viață, prin mutarea festivă într-o casă nouă și alte obiceiuri impuse de tradiție.

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

Structura formală, adică arhitectura ritualului, este determinată de construcția și succesiunea fiecărui element în parte, purtând în sine trăsături proprii formei mari¹. Această structură formală transpare în diferite variante în toate elementele ritualului, atât în acțiunea desfășurării, cât și a muzicii, evoluând în plan orizontal și vertical². Noțiunea de formă mare recurge la așa-numita formă a cântecului care, desprins din cântecul popular, a căpătat autonomie în muzica artistică și a evoluat în mai multe specii: cântec cu strofe, cântec cu variațiuni și cântec remodelat. Fiecare dintre ele dispune de însușiri caracteristice. În varianta sa populară, cântecul cu strofe posedă aceeași melodie pentru toate strofele. În cântecul cu variațiuni, 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, așa cum arată chiar numele, toate strofele capătă o altă formă muzicală.

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

Nunta, la Wyspiański, se desfășoară în trei acte, potrivit formei cântecului în trei părți, cu partea a doua dezvoltată (actul II) și un final neobișnuit (actul III) în care este introdus un dans monumental prin expresia și simbolistica sa. Alaiul de nuntă, grupul figurilor adormite ce se perindă una după alta, perechi perechi, în tactul muzicii păpușoiului ce cântă la niște bețe 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 și la compozitorii polonezi se referă la dansurile liniștite, purtate, menținute în ritmul de $\frac{3}{4}$, cântate la nuntă și dansate, așa, 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, însoțite de cifre, semnifică în mod convențional elementele constitutive și variantele lor în cadrul principalelor părți ale ritualului. Forma ritualului corespunde formei muzicale din marele cântec, în care adesea au fost păstrate compoziții romantice, nu doar vocale, ci și vocal-instrumentale, dar și piese instrumentale, de virtuozitate, așa cum se întâmplă în cazul lui Chopin, de pildă, care recurge deseori la forma cântecului nu doar în compoziții integrale (mazurci, poloneze, nocturne, balade, preludii etc.), dar și pentru diferite părți ale acestora (de exemplu Impromptus, Poloneze, Barcarola, Sonate etc.).

² Plan orizontal – desfășurarea motivelor; plan vertical – suprastructurarea elementelor.

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

numele de Dansul hameiului, indică legătura strânsă dintre ritualul de nuntă și momentul concret al dezlegării miresei. În desfășurarea piesei, în mai multe rânduri, Wyspiański recurge în mod conștient la analogia dansului. Totuși, din punctul de vedere al arhitecturii piesei (actul III, scena 37), Dansul păpușoiului constituie o codă specifică, fiindcă de el este legat motivul predominant *ostinato*, introdus în momentele de mare tensiune dramatică și menținut în tact binar, 4/4: „Corn de aur ai avut/ și la pălărie pene:/ vânt pe-aripi o mână,/ cornu-n codru sună,/ șnuru’ – atât ți-a mai rămas...”¹

Suprapunerea ritmului de două măsuri, caracteristic dansurilor de marș, pe cel de trei măsuri, „umblat”, mutarea accentelor și perturbarea agogică reprezintă un efect intenționat, prin care se urmărește creșterea tensiunii dramatice.

Tocmai acest motiv al „muzicii țărănești”, cum l-a numit poetul însuși, este o melodie veche cântată de recruți, „Pădure neagră dincolo de Cracovia”, deosebit de cunoscută, atât în Galiția, cât și în Mazowsze. Se cânta toamna, când tinerii erau luați în armată, exact în vremea în care se desfășoară acțiunea *Nunții*. Cuvintele cântecului redau regretul țăranului polonez, chemat la oaste de către cei care îi ocupaseră țara, dorul după satul natal și după iubită. Wyspiański știa că lui Lucjan Rydel – Mirele din *Nunta* – îi plăcea în mod deosebit acest cântec și, înainte de a se căsători, a parafrazat prima strofă. El cunoștea parafraza lui Rydel și, probabil, tocmai de aceea, recurgând la cântecul recruților, i-a atribuit propriile cuvinte: „de păun pene-am găsit/ și 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 semnificație deosebită pentru construcția textului. Sub melodia lui se pot strecura cuvintele rostite de Păpușoiul venit la nuntă: „Cine m-a poftit,/ ce-a dorit –/ m-am gătit/ cu ce-am găsit,/ sunt la nuntă, sunt/, oaspeții vin,/ nu-s puțini/ bine-ar fi să sufle vânt”³.

Personajele *Nunții* rostesc texte din cântece populare și 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 și se succed în mod progresiv. Wojtek, discutând cu soția sa, Marysia, fredonează trei cântecele diferite. Își amintește de propria nuntă, dar, ciudat, cântă despre o

¹ Vezi S. Wyspiański, *Nunta*, București, Paideia, 2007, p. 257, în traducerea Passionariei Stoicescu și a lui Constantin Geambașu.

² *Ibidem*, p. 90 (actul I, scena 34).

³ *Ibidem*, p. 103 (actul II, scena 3).

nuntă străină: „dar nu e a noastră, Marysiu,/ dar nu e a noastră...”¹ Se anticipează astfel stafia pe care o vede soția lui atunci când urmărește umbrele ce se aleargă. Wojtek reacționează la această imagine cu un alt cântec popular: „Argat, caii-i îngrijește,/ panul fata-ți fugărește...”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 soțului, spunând: „Strâns la piept, Wojtek, mă ține,/ știi, te vreau, te vreau pe tine”³. Wojtek recurge, drept răspuns, la cuvintele unui alt cântec: „Merge Maryś nevoită/ la moșia-mi prăpădită”⁴. Firește, 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 funcționează în tradiția și mesajul popular întregi structuri semantice. Una dintre ele, invocată de Moș, este măcelul care a avut loc în anul 1846 de Lăsata Secului. Despre aceste evenimente tragice fredonează Stafia, recurgând la cuvintele unui cântec popular 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 Braneki, nu sta,/ nu ofta după bani, nu ofta,/ cu noi te-oi pupa, te-oi pupa...”⁵ Apelul către nobil de a deschide punga și a scoate bani se întâlnește de obicei în cântecele de ziua recoltei sau în cele de nuntă, cântate la „răscumpărarea” miresei.

De asemenea, prezența Păpușoiului la nuntă poate fi analizată din punctul de vedere al tradiției populare, în ipostaza figurilor-măști care iau parte activă la desfășurarea ritualurilor. Păpușoiul nu este o invenție a lui Wyspiański. Un personaj uman, deghizat în păpușoi, înfășurat din cap până în picioare în coceni, ascunzându-și fața și palmele, așadar, complet mascat, îi aștepta de obicei în pragul casei pe nuntașii ce se întorceau de la biserică pentru a lua bani pentru „răscumpărarea” miresei de la mire sau de la starostele nunții. Uneori păpușoiul apărea la ușa odăii miresei sau în timpul dezlegării sau al îndeptării tinerilor căsătoriți spre propria casă.

Personajele de bază ale ceremonialului nunții sunt mirele și 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).

Romanoslavica XLIII

cheie ale tradiției populare și ale ceremonialului de nuntă. Și în acest caz sunt numeroase exemple prin care se poate ilustra sincretismul dramei – particularitate esențială a poeziei simboliste.