

MICHEL DE GHELDERODE AND THE TEMPTATION OF THE GROTESQUE

Roxana-Sînziana Rogobete
Assist., PhD., West University of Timișoara

Abstract: This paper aims to identify the grotesque elements of Michel de Ghelderode's drama, arguing that the author inserts both popular, medieval aspects and modern ones. His target is to wreck the clichés used by a humanity that seems to fail to rebuild the unity of the self and hides under the veil of bashfulness. Moreover, the study will point out that the characters of Ghelderode's plays are similar to puppets used to evince human patterns, but also the residual that characterises humankind.

Keywords: Michel de Ghelderode, theatre, grotesque, carnivalesque, mask

Carnavalesc prin excelență, universul ghelderodian își preia seva din grotescul popular și medieval în special, având și sporadice inserții ale grotescului modern: „The dramatic work of Belgian Michel de Ghelderode represents probably the most sustained canon of grotesque plays by any single author in the modern era”¹. Astfel, opera sa devine grotescă prin însăși împletirea mai multor forme de teatru sau a surselor, toate stând mărturie pentru angoasele proprii ale lui Adhémar-Adolphe-Louis Martens.

În primul rând, Ghelderode dezvăluie, în *Les Entretiens d'Ostende*, influența pe care a avut-o mama sa asupra modului de a-și configura lumile teatrale: „Le goût du surnaturel, je le dois tenir de ma mère. [...] une âme primitive, apte à la perception des mystères naturels, mais encore de certains phénomènes extraphysiques”². Tatăl este cel care îi insuflă predilecția pentru istorie, mai ales pentru perioada Evului Mediu sau a Renașterii, dar și interesul pentru istoria Spaniei, de unde Inchiziția este cea mai percutantă. Totodată, el amintește de fascinația pentru sărbătorile populare, fie ele baluri mascate, fie funeralii, ceea ce subliniază apetența lui pentru spectacolele morții, dar și includerea ritualului în piesele sale (precum unul funerar practicat de cele trei Marieke din *Mademoiselle Jaïre*), de vreme ce secolul al XVI-lea își afirmă preferința pentru voluptatea ceremonialului. Acest fapt determină și resuscitarea realismului grotesc: „Tout enfant, j'étais sensible aux manifestations publiques – les cortèges, les processions, les foires, les grèves, les émeutes populaires – à tous les spectacles en plein air, les funérailles aussi, [...] les pompes liturgiques, les carnivals et bals masqués”³.

¹ Ralf E. Remshardt, *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004, p. 202: „Opera dramatică a belgianului Michel de Ghelderode reprezintă probabil cel mai consistent canon al pieselor grotești scrise de un singur autor în perioada modernă” (trad. noastră).

² Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, recueillis par Roger Iglésis et Alain Trutat, Patrice Thierry, Toulouse, L'Ether Vague, 1992, p. 14: „Gustul supranaturalului trebuie că îl dețin de la mama mea. [...] un suflet simplu, capabil de percepția misterele naturii, dar mai ales de cea a unor anumite fenomene extrasenzoriale” (trad. noastră).

³ Idem, *ibidem*, p. 58: „Toată copilăria am fost fascinat de manifestările publice – cortegii, procesiuni, târguri, greve, revolte populare – de toate spectacolele în aer liber, și de funeralii, [...] de fastul liturgic, de carnavaluri și de baluri mascate” (trad. noastră).

De aici și includerea liturgicului ori a unor coruri în schimburile de replici ce prezintă caracter rimat, element preluat din teatrul popular de tradiție flamandă barocă (Ghelderode a și colaborat o perioadă cu Vlaamsche Volkstooneel). Incantatoriul hipnotic apropie teatrul lui Ghelderode de recitativul poetic, transformându-l într-o simfonie a tenebrelor:

Le théâtre ne peut pas vivre sans poésie. La poésie dépend non pas du texte volontairement poétique, mais des personnages, de ce que vous appelez «aura», ambiance, des impondérables. Il n'y a pas de théâtre sans un côté mystérieux, un certain mystère. [...] Je crois qu'il y a dans mon œuvre un élément musical, un jeu symphonique: des bruits, un chien qui intervient comme un solist, des cloches⁴.

Acesta este și fundalul pe care se desfășoară piesa *Escorial*: urletul câinilor va fi acompaniat de strigătele sau râsetele isterice ale personajelor, dar va avea repercusiuni și asupra comportamentului uman. Bufonul Folia se comportă ca un câine căruia regele îi dă diverse comenzi specifice: „A quatre pattes, Folia! [...] Couche-toi. Gratte tes puces”⁵. Este ceea ce face puterea cu supușii săi: îi transformă în simpli „servitori”, anulându-le identitatea și programându-le fiecare pas.

În acest mod, individul se transformă într-o simplă păpușă ce poate fi manevrată în mod discreționar. Recursul la aceste forme lipsite de viață care cutreieră spectral scena ghelderodiană se explică prin preferința autorului pentru teatrul de marionete. Fantoșele pot deveni o portavoce pentru insul ce și-a pierdut esența, pentru eul care a fost redus la tăcere de societate, astfel încât medievalitatea devine un pretext pentru critica lumii contemporane autorului. În acest fel, el lasă loc improvizațiilor și elimină pletora de convenții care se pot instala în textul său, căci adevăratul spectacol începe pe scenă, dincolo de scriitură. Ce face Ghelderode în operele sale este să dinamiteze clișeele uzitate de o umanitate care pare că nu reușește să reconstruiască unitatea eului și se ascunde încă sub vălul unei pudibonderii. Pe de altă parte, viziunea sa asupra înscenărilor nu este foarte maleabilă, el văzându-se nevoit să intervină uneori pentru a opri diferite reprezentări ale operelor sale, reprezentări pe care nu le considera conforme cu o anumită *Stimmung* a compoziției. Acest fapt nu l-a împiedicat să realizeze critici aspre la adresa lipsei de repere a societății în care trăia, iar un exemplu clar este interzicerea piesei *Images de la vie de St. François d'Assise* pentru imaginile care denunțau corupția.

Deși nu duce lipsă de o educație sub cupola religiei, Ghelderode se delimitează de dogme și are mereu o atitudine anticlericală, acuzând acest grup de ipocrizie: în tragedia-bufă *Fastes d'enfer*, întreg clerul se dedică viciilor și păcatelor. Poftele culinare îl devorează pe Carnibos, personaj cu o onomastică grăitoare („Gniam... gniam.. [...] Que faim, que faim!”⁶ [p. 269]), iar

⁴ Idem, apud Roland Beyen, *Ghelderode*, présentation, choix de textes, chronologie, bibliographie par Roland Beyen, Paris, Éditions Seghers, 1974, p. 174: „Teatrul nu poate trăi fără poezie. Poezia nu mai depinde de texte voit poetice, ci de personaje, de ceea ce numiți «aură», ambianță, de lucruri imponderabile. Nu există teatru fără o latură misterioasă, fără un oarecare mister. [...] Cred că există în opera mea un element musical, un joc simfonic: al zgomotelor, al câinelui care intervine ca un solist, al clopotelor” (trad. noastră).

⁵ Idem, *Escorial*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre I. Hop Signor! – Escorial – Sire Halewyn – Magie Rouge – Mademoiselle Jaïre – Fastes d'enfer*, Paris, Gallimard, 1950, p. 67-85, aici p. 77: „În patru labe, Folia! [...] Culcat! Scarpină-ți purecii” (trad. noastră). Toate citatele din piesele *Hop Signor!*, *Escorial* și *Fastes d'enfer* sunt extrase din această ediție.

⁶ „Gniam... gniam... [...] Ce foame, ce foame!” (trad. noastră).

spectacolul morții îl extaziază pe vicarul Krakenbus („La foule attend un mort, un mort à contempler. La mort, le spectacle de la mort, quoi de plus magnifique!...”⁷ [p. 275]).

Sacralitatea este prezentă (extrem de rar) în piesele lui Ghelderode numai pentru a fi contracarată de forțele demonice și pentru a fi dezintegrată: îngerul din *Masques Ostendais* intră la final în hora diavolului și a morții. Confruntarea dintre divin și demonic este întotdeauna dezechilibrată, în sensul prezenței masive a reprezentanților infernali, în detrimentul aparițiilor serafice, care vor fi și ele, în cele din urmă, pervertite, de unde și lipsa unei redempțiuni. În ciuda abordării temelor biblice (de exemplu, în *Barabbas*, reinterpretare a Patimilor, *Marie la Misérable* – în care protagonistă se dedică lui Dumnezeu și ajutorării săracilor), escatologicul este cel care primează. Ceea ce ar fi trebuit să fie o epifanie se transformă într-o apariție crepusculară. „L’odeur de la Mort” (*Fastes d’enfer*, p. 312) impregnează întreg universul, orice acțiune umană se așază sub verdictul dat de Dom Pikkedoncker: „Caca!...” (*Ibidem*, p. 313). E un univers al reziduurilor atât de blamate de Evul Mediu, dar la fel de caracteristic omului.

Principatul Breugheland, *topos* predilect al pieselor ghelderodiene, e un simplu grajd în care se revarsă dejecțiile umane, populat de cadavre, bolnavi, proscriși, după cum elogiază și corul din *Școala bufonilor*:

Hoitului să-i dăm scrumbie...
Să-i dăm târfei o ostie...
Cucuvelei lumânare...
Leprosului sărutare...” (p. 163)

Demonul „prinde formă”, la fel ca în *Hop Signor!*, fiind invocat aproape în fiecare text: „Dreptate de pucioasă, dreptate de jărat, pe bucele zgrunțuroase ale lui Belzebuth, pe ghearele prinților Sabbatului, în numele Spurcatului, în numele Nerușinatului, în numele sfântului pârsochelos-ghebos! Amin! Urgie și mucii, furie și jeg! Amin! Amin!” (*Rătăcirile Marei Macabru*, p. 141). Gama largă de apelative nu face altceva decât să ia în răspăr discursul religios mult prea bombastic pentru plebea care este inaptă, în felul acesta, să pătrundă vreo presupusă taină de ordin creștin, din moment ce fețele bisericești ajung să zăbovească prea mult cu „exordiul” și uită de ceea ce trebuia să fie esența prediciei:

Călugării își încep îndeobște predicile cu o invocație după pilda poezilor. Apoi, într-un exordiu lung și înflorit, o să amestece apele Nilului cu dragostea creștină, ca să explice apoi taina sfintei cruci pornind de la Bel, balaurul din Babilon. Până ajung la post trec prin cele dousprezece zodii, iar că să vorbească de credință trebuie neapărat să pomenească mai întâi de cvadratura cercului⁸.

Deși Moartea este atotprezentă și, aparent, atotputernică în piesele lui Ghelderode („Pilar. – A genoux devant le cortège de la Mort! Tous!...”⁹), ea este, în același timp, persiflată – tonul nu are gravitatea celui care se teme de ea, iar moartea este supusă caricaturii. După modelul Prostiei „elogiate” de Erasmus, moartea pare că declamă:

⁷ „Prostimea așteaptă un mort, un mort pentru a-l contempla. Moartea, spectacolul morții, ce poate fi mai magnific!...” (trad. noastră).

⁸ Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei – sau Discurs despre lauda prostiei*, Traducere de Robert Adam, București, Editura Antet, 1997, p. 96.

⁹ Michel de Ghelderode, *Hop Signor!*, ed. cit., p. 53: „Pilar. – În genunchi în fața cortegiului Morții! Toți!...” (trad. noastră).

Nu, fără mine n-ar fi pe pământ nici bucurie, nici fericire, nici desfătare. [...] Căci, după stoici, a fi înțelept înseamnă să-ți iei de călăuză judecata, iar a fi neghiob să te lași în voia simțurilor. Dar Jupiter, pentru a îndulci puțin amărăciunile și nefericirile vieții, nu le-a făcut parte oamenilor mai mult de patimi decât de minte? Primele trag la cântar ca douăzeci și patru de uncii față de una singură. Iar mintea a ascuns-o într-un colțisor al capului¹⁰.

Autorul își construiește un teatru crepuscular în care personajele sunt subjugate de obscur, stranietate, sunt dominate de angoasa în fața morții, dar umorul nu lipsește. Maladia de care suferă sculptorul de diavoli Juréal din *Hop Signor!* încearcă să deturneze tragicul propriei sorți. Personajele și situațiile ghelderodiene se înscriu, așadar, pe de o parte, într-un „grotesc comic”¹¹. Ironic este faptul că Juréal pare a se transforma într-un exemplar al propriilor creații și se va dezintegra în timp, fapt ce dovedește și subrezeala sculpturilor sale – în final, nu va mai rămâne nimic din el:

Juréal. – Pour vous amuser, et parce que vous êtes avides de connaissance, apprenez que je souffre d'une maladie rare, qu'aucun pèlerinage ne guérit. Je racornis! Avec les années, mon squelette rapetisse! N'est-ce pas comique?

Il s'efforce de rire.

Adorno, à Helgar. – Son humilité confine à l'abjection!

Juréal. – Le temps m'érode. Je deviens poreux, je m'effrite¹² (p. 16).

Pe de altă parte, această pietrificare a ființei arată un proces contrar așteptărilor: dacă demonii și moartea se corporalizează și se umanizează (de altfel, diavolul Diamotoruscant din *La mort du docteur Faust* recunoaște: „Je ne diffère des humains que par bien de chose.”¹³), oamenii sunt cei care suferă o reificare și o transfigurare negativă. Personajele își doresc o maladie a suferinței în *Hop Signor!* („On n'est jamais ridicule quand on souffre. [...] Souffrez, mon fils, souffrez sans retenue”¹⁴ [p. 28]). Masochismul lor amintește de ridicolul autoflagelării călugărilor, iar epidemia devine chiar o formă de procesiune solemnă: „Pilar. – Quand meurt un homme, sa vermine émigre sur un autre vivant. J'ai charitablement recueilli les poux du mourant, que je dus absoudre. J'en suis couvert. Dieu soit témoin...”¹⁵ (p. 53). Infectarea pare este de-a dreptul o datorie individuală, pare că salvează ființa – îi limitează timpul pe pământ și îi oferă șansa vieții eterne.

¹⁰ Erasmus din Rotterdam, *op. cit.*, p. 24.

¹¹ Vezi Isabelle Ost, *Du clown au tragédien: le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode*, în „Textyles”, *Revue des lettres belges de langue française*, nr. 24 (2004), p. 108-115.

¹² „Juréal. – Ca să vă amuzați și pentru că sunteți avizi de cunoaștere, aflați că sufăr de o maladie rară, pe care niciun pelerinaj nu o vindecă. Mă veștejesc! Cu timpul, scheletul meu se micșorează! Nu este comic? Se străduiește să râdă.

Adorno către Helgar. – Smerenia lui este la limita abjecției!

Juréal. – Timpul mă erodează. Devin poros, mă pietrific” (trad. noastră).

¹³ Michel de Ghelderode, *La mort du docteur Faust*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre V. Le soleil se couche.. – Les aveugles – Barabbas – Le ménage de Caroline – La mort du docteur Faust – Adrian et Jusemina – Piet Bouteille*, Paris, Gallimard, 1957, p. 233: „Eu nu mă diferențiez de oameni prin prea multe lucruri” (trad. noastră). Toate citatele din piesa *La mort du docteur Faust* sunt extrase din această ediție.

¹⁴ „Nu suntem niciodată ridicoli când suferim. [...] Suferă, fiul meu, suferă fără rețineri” (trad. noastră).

¹⁵ „Pilar. – Când un om moare, paraziții lui trec în alt om. Am colectat păduchii morților, încât sunt absolutivă. Sunt acoperită. Dumnezeu mi-e martor” (trad. noastră).

Grăitoare rămâne dorința actriței care o interpretează pe Venus din Milo de a se debarasa de propriile mâini pentru a se putea identifica total cu opera. Amputarea efectuată de măcelarul Kapman crește tensiunea dramatică și amintește de întâlnirile dintre un Faust dărâmat de propria epocă, de rolul pe care trebuie să îl joace în fața discipolului Cretinus (din nou, onomastica este sugestivă), și interpretul său. Dialogul cu opera originală se desfășoară în mod diferit în cele două piese: dacă Venus aspiră la o transpunere cât mai fidelă, Faust preferă jocul ironiilor și minează canonul: „Il doit apparaître au spectateur comme un clown auquel été confié du rôle de tragedian¹⁶” (p. 214). Finalul aduce mult așteptata „predare a ștafetei” pentru Cretinus – dansul lui funerar printre cadavrele celorlalți și intrarea în rolul lui Faust (prin îmbrăcarea robei, îmbrățișarea trupului lui Marguerite) se termină cu un marș funebru și un râs ce îl va scoate în afara timpului.

Schimbările neașteptate de situații înșală așteptările cititorilor: În *Le Cavalier bizarre*, paznicul unui azil de bătrâni este cel care înnebunește și aude clopotele funerare, în timp ce „pacienții” rămân „raționali” și îi infirmă (sau, dimpotrivă) toate supozițiile legate de prezența morții:

LE GUETTEUR. – Et qui sonnaient quoi? me le dirrez-vous?

PREMIER VIEILLARD. – La naissance de tes cauchemars.

DEUXIÈME VIEILLARD. – Ton mariage avec la folie.

TROISIÈME VIEILLARD. – Les funérailles de ta jugeote¹⁷.

Degenerările naturalului sunt prezente și prin personajele care evocă animalicul, de exemplu în *D'un diable qui prêcha merveilles*: Capricant, sire Plumhall de Villehain, Bashuiljus (format din *bassen*, *aboyer*, „a lătra” și *huilen*, *hurler*, „a țipa”). Decrepitudinea, infirmitățile, durerile sunt etapele prin care trece „bestiarul uman” înainte de reducerea la neant, care aparține „grotescului tragic”¹⁸. Aici se înscriu și degradările descrise de limbajul personajelor, în care dezgustătorul face cuplu cu licențiosul. Avem, pe de o parte, un personaj sugestiv precum Sodomati sau demitizarea seducătorului Don Juan, care preferă manechinele în locul femeilor și sfârșește prin a se îndrăgosti de septuagenara Olympia.

Nici Hiéronymus din *Magie rouge* nu are mai mult succes în rândul femeilor, astfel încât personajele masculine ale lui Ghelderode sunt ușor de clasificat: „S'ils ne sont pas impuissants, ils sont très inhibés sexuellement”¹⁹. Acest lucru însă nu le împiedică să apeleze la „artificii” culinare, așa cum se întâmplă în *D'un diable qui prêcha merveilles*: „Breedmaag. – Oui, je mange trop; oui, je suis gourmet, gourmand, goulu, glouton. [...] Je devrai tout jeter aux latrines”²⁰. Comportamentul abject îi dezgustă până și pe cei din jur: „Fergerite. – Retourne à ton

¹⁶ „El trebuie să pară spectatorului ca un clown căruia i-a fost atribuit un rol de tragedian” (trad. noastră).

¹⁷ Michel de Ghelderode, *Le Cavalier bizarre*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre II. Le Cavalier bizarre. – Le Balade du Grand Macabre. – Trois acteurs, un drame... – Christophe Colomb – Les femmes au tombeau – La farce des ténébreux*, Paris, Gallimard, 1952, p. 7-25, aici p. 11-12:

Paznicul. – Și ce se aude? Îmi spuneți?

Primul boșorog. – Cum se nasc coșmarurile tale.

Al doilea boșorog. – Nuntirea ta cu nebunia.

Al treilea boșorog. – Funeraliile rațiunii tale.” (trad. noastră). Toate citatele din piesele *Le Cavalier bizarre* și *La farce des ténébreux* sunt extrase din această ediție.

¹⁸ Vezi Isabelle Ost, *op. cit.*

¹⁹ Roland Beyen, *op. cit.*, p. 130: „Dacă ei nu sunt impotenți, sunt măcar inhibați sexual” (trad. noastră).

²⁰ Michel de Ghelderode, *D'un diable qui prêcha merveille*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre III. La pie sur le Gibet – Pantagleize – D'un diable qui prêcha merveille – Sortie de l'acteur – L'école des bouffons*, Paris,

vomis! Et te flanque dans la Reye qui te lavera! Et que ta Sainte Mère te recouse l'estomac! Oâk... Beu... Au cloaque!"²¹ (p. 151) Bineînțeleș că Bacchus nu lipsește din peisajul ghelderodian, iar cărciuma este cea în care timpul se dizolvă, ea devine *toposul* ce favorizează întâlnirea cu „cele mai grațioase nimfe din lume”, *Méthé* și *Apaedia*²²:

Le soldat. – Quelle heure?
Bacchus. – Jamais d'heure, ici²³.

Alcoolul pare a fi elixirul magic cu valențe *nepentheene* prin care se poate ajunge la fericire și ce aruncă ființa în dulcea uitare („Bacchus – Tu es triste parce que tu n'es pas saoul”, p. 16). Nici dragostea nu rămâne pură, ci se contaminează de agentul dezagregării, așa cum se precizează în *Sortie de l'acteur*: „Jean-Jacques. – L'amour commence comme la maladie”²⁴. Este, pe de o parte, o parodie a convingerii că dragostea nu este decât o boală care transfigurează ființa. Pe de altă parte, *Erosul* și *Thanatosul* sunt congenere pentru omul Evului Mediu căruia i se impune divorțul dintre trup și rațiune. Modul precar în care este însușit creștinismul în această perioadă aduce o dihotomie ce condamnă omul la incompletitudine.

În același timp, nici femeile nu corespund idealului romantic, ci sunt cât se poate de carnale, așa cum o demonstrează vocabularul din *La farce des ténébreux*, ce contrastează cu ingenua Azurine:

A... comme Abeille,
Z... comme Zéphir,
U... comme Utopie,
R... comme Royaume,
I... comme Illusion,
N... comme Néant,
E... comme Evaporé... [...]
Une abeille flotant sur les zéphyr en ciel d'utopie et qui laissa notre royaume pour dans le néant s'évaporer²⁵ (p. 214).

Gallimard, 1953, p. 143-218, aici p. 154-155: „Breedmaag. – Da, mănânc prea mult, da, sunt iubitor de mâncare, sunt gurmand, sunt pofticios, sunt nehalit. [...] Ar trebui să vărs totul la latrină” (trad. noastră). Toate citatele din piesa *D'un diable qui prêcha merveille* vor fi extrase din această ediție.

²¹ „Ferberite. – Întoarce-te la vomatul tău! Și să-ți fie alături în boală cine o să te spele! Și a ta Sfântă Mamă să-ți recuze stomacul! Oâk... Beu... La cloacă!” (trad. noastră).

²² Erasmus din Rotterdam, *op. cit.*, p. 14.

²³ Michel de Ghelderode, *Un soir de pitié*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre IV. Un soir de pitié – Don Juan – Le club des menteurs – Les vieillards – Marie la Misérable – Masques Ostendais*, Paris, Gallimard, 1955, p. 7-27, aici p. 12: „Soldatul. – Care-i ora? / Bacchus. – Niciodată despre oră, aici” (trad. noastră).

²⁴ Idem, *Sortie de l'acteur*, în vol. Michel de Ghelderode, *Théâtre III*, ed. cit., p. 221: „Jean-Jacques. – Iubirea începe precum o boală” (trad. noastră).

²⁵ „A... precum Albina,

Z... precum Zefir,

U... precum Utopie,

R... precum Regat,

I... precum Iluzie,

N... precum Neant,

E... precum Evaporare...

O albină plutindă în zefir pe cerul utopiei care părăsește regatul nostru pentru a se evapora în neant” (trad. noastră).

Dacă Azurine trimeea la neantizare, prin Putrégina se ajunge la planul corporalului grotesc, în care domină procesele menționate de Mihail Bahtin. În acest fel se reliefează și atitudinea contradictorie față de feminin: „L’attitude de Ghelderode vis-à-vis de la femme est un composé de répulsion et de fascination. Elle représente la tentation et le péché; il la convoite et il la craint”²⁶. Textul ghelderodian devine grotesc mai ales prin vocabularul orgiastic folosit pentru a invoca o divinitate erotică. Forța limbajului și structurarea pe voci amintesc de rugile religioase, însă pentru scriitorul flamand creștinismul nu aduce o limpezire a negurilor umanității; autorul tăgăduiește pioșenia și o invertește. Întreaga tiradă de vocative și imperative, care dezvăluie, fiecare, un nou atribut al suveranei concupiscente, se constituie într-o dinamitare a convențiilor liturgice care o invocau pe Fecioara Maria cea imaculată și ideală. După modelul „decapitării” regilor-bufoni în piețele publice în timpul carnavalului, are loc executarea sacrului și întronarea corporalului „pur” (în măsura în care acesta poate fi „pur”, adică actualizat în deplinătatea formelor sale). Dacă în Evul Mediu corporalul este cel demonizat, Ghelderode îl așază, dimpotrivă, pe soclul existenței:

Mamme. – Souveraine Putrégina [...] gaupe maxime...

Les autres femmes. – Et qu’aufond des géhenes d’Enfer, de flamboyants et musculeux démons te besognent sans répit et que de narquois marmitons versent dans ta gargouillesque gueule d’énormes soupes séminales, ô Putrégina!... [...] Patronne des prostituées...²⁷

Mișcarea nu mai poate fi ascensională, către un celest imaterial pentru care pledează religia, ci o variantă de *descensus ad inferos*, iar suverana devine depozitarul tuturor materiilor considerate abominabile. Toate rugăciunile clasice sunt răsturnate în cheie grotescă – unirea cu divinitatea are loc numai pe calea senzorială:

Les cagoules. – Protège-nous!...

Mamme. – Cratère de concupiscence...

Les cagoules. – Embrase-nous!...

Mamme. – Vase de luxure...

Les cagoules. – Abreuve-nous!...

Mamme. – Consolatrice des excités...

Les cagoules. – Soulage-nous!...

Mamme. – Pieuvre adipeuse...

Les cagoules. – Exsangue-nous!...

Mamme. – Gouge historique...

Les cagoules. – Encanaille-nous!...

Cléopâtre. – Truie mélodique...

Les cagoules. – Extasie-nous!

Chose. – Chatte érotique...

Les cagoules. – Enmiaule-nous!...

Boule. – Vache pathétique...

Les cagoules. – Enrage-nous!...

²⁶ Roland Beyen, *op. cit.*, p. 35: „Atitudinea lui Ghelderode cu privire la femeie este un amalgam de repulsie și fascinație. Ea reprezintă tentația și păcatul; el o pofteste și el se teme de ea” (trad. noastră).

²⁷ „Mamme. – Suverana putredă [...] curva maximă...”

Celelalte femei. – Și tu, pe care din fundul gheenelor Infernului, înflăcărați și musculoși demoni te vor fără pic de răgaz și îți toarnă cu oale narcotice pe gâtjeu-ți gâlgâitor, enorme supe seminale, oh Putredo!...[...] Patroana ștoarfelor...” (trad. noastră).

Crème. – Croupe stratégique...
 Les cagoules. – Galvanise-nous!
 Titus. – Feu d'Amadou...
 Les cagoules. – Consume-nous!
 César. – Délice des vieillards...
 Les cagoules. – Euphorise-nous!
 Mops. – Sexe philosophal...
 Les cagoules. –Erecte-nous!
 Jéraspel. – Phare vénérien...
 Les cagoules. – Eblouis-nous!
 Ludion. – Ruche odorante...
 Les cagoules. – Suffoque-nous!
 Pompée. – Déese des orgasmes...
 Les cagoules. – Transfigure-nous!²⁸

Totuși, concluzia orgiei pare a fi în contrast cu declamările odioase, care, totuși, dețin fațete diverse de interpretare: „Tribor. – Sublime doit être dite cette créature²⁹” (p. 279). Așadar, sublimul poate fi atins și prin această cale grotescă a senzorialului și carnalului, de vreme ce scopul teatrului este tocmai *catharsisul*: „Le but du Théâtre – et le mine en particulier – n'est pas

²⁸ „Glugile. – Apără-ne!

Mamme. – Crater de concupiscentă...

Glugile. – Îmbrățișează-ne!...

Mamme. – Pocal de luxurii...

Glugile. – Adapă-ne!...

Mamme. – Împăciuitoarea excitațiilor...

Glugile. – Satură-ne!...

Mamme. – Caracatiță adipoasă...

Glugile. – Sleiește-ne de sânge!...

Mamme. – Scoabă a istoriei...

Glugile. – Scoabește-ne!...

Cléopatre. – Scroafă melodioasă...

Glugile. – Extaziază-ne!...

Chose. – Mâță erotică...

Glugile. – Bagă-ne în miorlăit!...

Boule. – Vacă patetică...

Glugile. – Înebunește-ne!...

Crème. – Crupă strategică...

Glugile. – Galvanizează-ne!

Titus. – Focul lui Amadou...

Glugile. – Arde-ne!

César. – Deliciu al boșorogilor...

Glugile. – Bucură-ne!

Mops. – Sex filosofal...

Glugile. – Scoală-ne!

Jéraspel. – Far veneric...

Glugile. – Orbește-ne!

Ludion. – Stup înmiresmat...

Glugile. – Sufocă-ne!

Pompée. – Zeiță a orgasmelor...

Glugile. – Transfigurează-ne!” (trad. noastră).

²⁹ „Tribor. – Sublim trebuie să fi grăit această creatură” (trad. noastră).

de consoler, et non plus d'attrister. Le Théâtre est un constat. [...] Le bas théâtre peut pervertir, le haut théâtre élève, donne au spectateur une possibilité de lévitation³⁰.

Decadența umană anihilează nu atât personajul colectiv, mulțimea, cât individul. Decompoziția personalității este sugerată și de utilizarea multiplelor măști, care preiau toate fețele posibile ale omului schizofrenic. Este singura modalitate prin care eul încearcă să scape de teroarea față de vidul interior:

PREMIER VIEILLARD. – Tout est vain!...

DEUXIÈME VIEILLARD. – Rien n'a de sens!...

TROISIÈME VIEILLARD. – Et maintenant, nous devons disparaître, voilà la dernière chose!...

QUATRIÈME VIEILLARD. – La seule chose!... [...]

DIXIÈME VIEILLARD. – Mieux vaut dormir et ne jamais penser à rien. Au bout de toute pensée, il y a le vide...³¹

Nici măcar bufonul nu îl mai poate face pe rege să râdă: în *Escorial*, regele își pierde atributele somptuoșității, tronul său nu sugerează decât cripta în care va sfârși, alături de regina aflată în agonie: „Le roi. C'est un roi malade et blafard, à la couronne titubante, aux vêtements crasseux. A son cou, à ses mains, des pierreries fausses. C'est un roi fiévreux épris de magie noir et de liturgie, dont les dents pourrissent³² (p. 69). Regina este personajul absent care focalizează, de fapt, acțiunea, căci ea determină și planul regelui de a schimba rolurile cu bufonul de care ea se întrăgostise. Decorul subteranelor castelului amintește de tronul din *Regele moare* de Eugène Ionesco: „Sala tronului, oarecum ruinate, oarecum gotică. În mijlocul scenei, la peretele din fund, câteva trepte duc la tronul regelui³³. E aceea mizerie care denunță, până la urmă, impuritățile sufletului:

MARGUERITE (către Juliette, privind împrejur): Ce praf e-aici. Și mucuri de țigări pe jos.

JULIETTE: Vin de la grajd, Maiestate. Am fost să mulg vaca și n-am avut timp să curăț în sufragerie.

MARGUERITE: Asta nu-i o sufragerie. Este sala tronului. De câte ori trebuie să-ți spun?

JULIETTE: Bine, e sala tronului, dacă așa vrea Maiestatea voastră. N-am avut vreme să fac curățenie în sufragerie (p. 200).

³⁰ Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, ed. cit., p. 181: „Scopul Teatrului – și al meu în particular – nu este de a consola și mai puțin de a întrista. Teatrul este o observație... [...] Teatrul inferior poate perverti, teatrul înalt elevează, dă spectatorului o posibilitate de a levita...” (trad. noastră).

³¹ Michel de Ghelderode, *Les Vieillards*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre IV*, ed. cit., p. 121-143, aici p. 128:

„PRIMUM BOȘOROG. – Totul e gol!...

AL DOILEA BOȘOROG. – Nimic nu are sens!...

AL TREILEA BOȘOROG. – Și acum noi trebuie să dispărem, iată ultima chestie!...

AL PATRULEA BOȘOROG. – Unica chestie!... [...]

AL ZECELEA BOȘOROG. – Mai bine să dorm și să nu mă gândesc niciodată la nimic. La fundul oricărui gând se află golul...” (trad. noastră).

³² „Regele. Este un rege bolnav și trișor, cu coroana amețită, cu haina mânjită. La gâtul său, la mâinile sale gablonțuri. E un rege înfierbântat după magia neagră și liturgie, ai cărui dinți sunt putrezi (trad. noastră).

³³ Eugène Ionesco, *Regele moare*, în vol. *Teatru, Volumul III, Rinocerii. Delir în doi. Pietonul aerului. Regele moare*, București, Editura Univers, 1996, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, p. 199-253, aici p. 199. Toate citatele din piesa *Regele moare* sunt extrase din această ediție.

Bântuit de Moarte și vrând să se răzbune pe bufon, regele îi propune să facă schimb de roluri, crezând că își poate afla libertatea: „Je danse à la Mort! Je danse ma libération! Je danse les funèbres”³⁴ (p. 81). Puterea este aici cea care ruinează individul, iar inversiunea de tip carnavalesc a rolurilor nu poate păcăli moartea. Deși Ghelderode dă dovadă de concizie în această piesă, ea este lipsită de profunzime și nu trebuie citită ca

un banal drame de la jalousie. Le roi n'est pas tant jaloux de l'amour de son bouffon que de l'ensemble de ses qualités humaines [...] Le roi s'y venge moins de l'infidélité de sa femme et de la trahison de son bouffon, que de sa propre impuissance à devenir autre chose qu'un vulgaire bouffon sous ses habits magnifiques. En tuant son bouffon, il supprime en fait son double imaginaire, son rêve irréalisable et insupportable d'être un homme³⁵.

Incapacitatea omului de a-și lua în primire rolul trimite piesele ghelderodiene în sfera grotescului de factură modernă: deși autorul resurecționează o tradiție folclorică și preia elemente medievale, teatrul său critică o burghezie utilitaristă în care individul trebuie să se descurce cu propriile angoase. Acestea nu rămân numai abstracțiuni, ci sunt transpuse în plan senzitiv, căci toate temerile se corporalizează. Teatrul lui Ghelderode se naște foarte frecvent sub impresia artelor plastice, ceea ce este evident prin caracterul senzorial al spectacolelor pe care le „dirijează” – simțurile sunt, în primul rând, cele care dau verdictul grotesc. Astfel, *Barabbas* este inspirat din *Isenheimer Altar* al lui Mathias Grünewald din Colmar (Musée Unterlinden), *Escorial* – din El Greco și Velasquez³⁶; imageria lui Ghelderode este, în general, influențată de Pieter Breughel sau Hieronymus Bosch, dar mai ales de James Ensor, care apelează la același complex senzual-scatologic „Son œuvre est diabolique [...] n'appartient pas à l'univers chrétien. Elle ne contient aucun indice de joie, de bonté ou de rédemption”³⁷.

Așadar, grotescul structurează opera lui Ghelderode atât în ceea ce privește planul senzorial, prin vizualul și acusticul pieselor, cât și în cazul construcției personajelor ori a scenelor. Acestea devin, pe de o parte, receptacul unor acuze aduse atât societății medievale, cât și celei moderne, dar și depozitarul angoaselor personale. Amplificarea dimensiunii corporale vine să ruineze o viziune deficitară asupra omului căruia i se interzice ființarea sub autoritatea timpului. Reificarea venită din dihotomia trup-suflet adusesese schematizarea primului și anularea celui de al doilea. Corpul nu rămânea decât o fantoșă lipsită de viață, iar Ghelderode vrea să demonstreze că sub aparența purității se ascunde, totuși, absolutizarea corpului. Pledarea scriitorului flamand pentru degajarea de un sistem de norme incoerente și pentru dezinhibarea lingvistică (toate registrele limbii au, nu-i așa, aceleași „drepturi” de a fi utilizate) îl pot clasa în mod greșit ca fiind un autor imoral. În fond, „for Ghelderode, the theatre is inevitably amoral and

³⁴ „Eu dansez pentru Moarte! Eu îmi dansez eliberarea! Eu dansez funeraliile! (trad. noastră).

³⁵ Roland Beyen, *op. cit.*, p. 37: „o banală dramă a geloziei. Regele nu e foarte gelos pe dragostea bufonului său, cât, mai mult, pe suma sa de calități umane. [...] Regele se răzbună mai puțin pe infidelitatea nevestei sale și pe trădarea bufonului său, cât pe propria impotență de a deveni altceva decât un vulgar sub magnificele sale obișnuințe. Prin uciderea bufonului, el suprimă, de fapt, dublul său imaginar, visul său irealizabil și insuportabil de a fi un alt fel de om” (trad. noastră).

³⁶ Vezi Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, ed. cit., p. 178.

³⁷ Idem, *Visages et Paysages de la Flandre maritime*, în Michel de Ghelderode, *L'homme à la moustache d'or. Roman, suivi de Visages et Paysages de la Flandre maritime*, Bruxelles, Edition Le cri, 1931, p. 135-167, aici p. 157: „Opera lui este diabolică [...] nu aparține universului creștin. Ea nu conține nicio umbră de bucurie, de bunătate sau de salvare” (trad. noastră).

therefore almost inescapably grotesque”³⁸. Interferența metaficțională dintre planurile operei sale arată posibilitatea desființării limitelor: teatrul nu este menit să însceneze altceva decât viață.

BIBLIOGRAPHY

Beyen, Roland, *Ghelderode*, présentation, choix de textes, chronologie, bibliographie par Roland Beyen, Paris, Éditions Seghers, 1974.

Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei – sau Discurs despre lauda prostiei*, Traducere de Robert Adam, București, Editura Antet, 1997.

Ghelderode, Michel de, *L’homme à la moustache d’or. Roman, suivi de Visages et Paysages de la Flandre maritime*, Bruxelles, Edition Le cri, 1931, p. 135-167.

Ghelderode, Michel de, *Les Entretien d’Ostende*, recueillis pas Roger Iglésis et Alain Trutat, Patrice Thierry, Toulouse, L’Ether Vague, 1992.

Ghelderode, Michel de, *Rătăcirile Marelui Macabru. Școala bufonilor*, Traducere de Anca Măniuțiu, București, Editura Libra, 2004.

Ghelderode, Michel de, *Théâtre I. Hop Signor! – Escorial – Sire Halewyn – Magie Rouge – Mademoiselle Jaire – Fastes d’enfer*, Paris, Gallimard, 1950.

Ghelderode, Michel de, *Théâtre II. Le Cavalier bizarre. – Le Balade du Grand Macabre. – Trois acteurs, un drame... – Christophe Colomb – Les femmes au tombeau – La farce des ténébreux*, Paris, Gallimard, 1952.

Ghelderode, Michel de, *Théâtre III. La pie sur le Gibet – Pantagleize – D’un diable qui prêcha merveille – Sortie de l’acteur – L’ecole des bouffons*, Paris, Gallimard, 1953.

Ghelderode, Michel de, *Théâtre IV. Un soir de pitié – Don Juan – Le club des menteurs – Les vieillards – Marie la Misérable – Masques Ostendais*, Paris, Gallimard, 1955.

Ghelderode, Michel de, *Théâtre V. Le soleil se couche.. – Les aveugles – Barabbas – Le ménage de Caroline – La mort du docteur Faust – Adrian et Jusemina – Piet Bouteille*, Paris, Gallimard, 1957.

Ionesco, Eugène, *Regele moare*, în vol. *Teatru, Volumul III, Rinocerii. Delir în doi. Pietonul aerului. Regele moare*, București, Editura Univers, 1996, Traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, p. 199-253.

Ost, Isabelle, *Du clown au tragédien: le grotesque dans le théâtre de Michel de Ghelderode*, în „Textyles”, Revue des lettres belges de langue française, nr. 24 (2004), p. 108-115.

Remshardt, Ralf E., *Staging the Savage God. The Grotesque in Performance*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 2004.

³⁸ Ralf E. Remshardt, *op. cit.*, p. 204: „Pentru Ghelderode, teatrul este fără doar și poate amoral și, prin urmare, aproape inevitabil, grotesc” (trad. noastră).