MICHEL DE GHELDERODE AND THE TEMPTATION OF THE GROTESQUE

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

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 wreckthe cliches 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 excelenţă, universul ghelderodian îşi preia seva din grotescul popular şi medieval în special, având şi sporadice inserţii 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 însăşi 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*, influenţa pe care a avut-o mama sa asupra modului de a-şi 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 predilecţia pentru istorie, mai ales pentru perioada Evului Mediu sau a Renaşterii, dar şi interesul pentru istoria Spaniei, de unde Inchiziţia este cea mai percutantă. Totodată, el aminteşte de fascinaţia pentru sărbătorile populare, fie ele baluri mascate, fie funeralii, ceea ce subliniază apetenţa lui pentru spectacolele morţii, dar şi includerea ritualului în piesele sale (precum unul funerar practicat de cele trei Marieke din *Mademoiselle Jaïre*), de vreme ce secolul al XVI-lea îşi afirmă preferinţa pentru voluptatea ceremonialului. Acest fapt determină şi 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 carnavals 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 groteşti scrise de un singur autor în perioada modernă" (trad. noastră).
[2] Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, recueillis pas Roger Iglésis et Alain Trutat, Patrice Thierry, Toulouse, L'Ether Vague, 1992, p. 14: „Gustul supranaturalului trebuie că îl deţin de la mama mea. [...] un suflet simplu, capabil de percepţia 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, şi de funeralii, [...] de fastul liturgic, de carnavaluri şi de baluri mascate" (trad. noastră).

De aici şi includerea liturgicului ori a unor coruri în schimburile de replici ce prezintă caracter rimat, element preluat din teatrul popular de tradiţie flamandă barocă (Ghelderode a şi 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 appeles «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 cloches[4].

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

În acest mod, individul se transformă într-o simplă păpuşă ce poate fi manevrată în mod discreţionar. Recursul la aceste forme lipsite de viaţă care cutreieră spectral scena ghelderodiană se explică prin preferinţa autorului pentru teatrul de marionete. Fantoşele pot deveni o portavoce pentru insul ce şi-a pierdut esenţa, 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 improvizaţiilor şi elimină pletora de convenţii 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 clişeele uzitate de o umanitate care pare că nu reuşeşte să reconstruiască unitatea eului şi 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 reprezentaţii ale operelor sale, reprezentaţii pe care nu le considera conforme cu o anumită *Stimmung* a compoziţiei. Acest fapt nu l-a împiedicat să realizeze critici aspre la adresa lipsei de repere a societăţii în care trăia, iar un exemplu clar este interzicerea piesei *Images de la vie de St. François d'Assise* pentru imaginile care denunţau corupţia.

Deşi nu duce lipsă de o educaţie sub cupola religiei, Ghelderode se delimitează de dogme şi are mereu o atitudine anticlericală, acuzând acest grup de ipocrizie: în tragedia-bufă *Fastes d'enfer*, întreg clerul se dedică viciilor şi 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 numiţi «aură», ambianţă, 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, *Escurial*, în Michel de Ghelderode, *Théâtre I. Hop Signor! – Escurial – Sire Halewyn – Magie Rouge – Mademoiselle Jaïre – Fastes d'enfer*, Paris, Gallimard, 1950, p. 67-85, aici p. 77: „În patru labe, Folial! [...] Culcat! Scarpină-ţi purecii" (trad. noastră). Toate citatele din piesele *Hop Signor!*, *Escurial* şi *Fastes d'enfer* sunt extrase din această ediţie.

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

spectacolul morţii 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 forţele demonice şi pentru a fi dezintegrată: îngerul din *Masques Ostendais* intră la final în hora diavolului şi a morţii. Confruntarea dintre divin şi demonic este întotdeauna dezechilibrată, în sensul prezenţei masive a reprezentanţilor infernali, în detrimentul apariţiilor serafice, care vor fi şi ele, în cele din urmă, pervertite, de unde şi lipsa unei redempţiuni. În ciuda abordării temelor biblice (de exemplu, în *Barabbas,* reinterpretare a Patimilor, *Marie la Misérable* – în care protagonista se dedică lui Dumnezeu şi ajutorării săracilor), escatologicul este cel care primează. Ceea ce ar fi trebuit să fie o epifanie se transformă într-o apariţie crepusculară. „L’odeur de la Mort” (*Fastes d’enfer*, p. 312) impregnează întreg universul, orice acţiune umană se aşază 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 dejecţiile umane, populat de cadavre, bolnavi, proscrişi, după cum elogiază şi corul din *Şcoala 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 jăratic, pe bucile zgrunţuroase ale lui Belzebuth, pe ghearele prinţilor Sabbatului, în numele Spurcatului, în numele Neruşinatului, în numele sfântului păros-chelos-ghebos! Amin! Urgie şi muci, furie şi jeg! Amin! Amin!” (*Rătăcirile Marelui 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 creştin, din moment ce feţele bisericeşti ajung să zăbovească prea mult cu „exordiul” şi uită de ceea ce trebuia să fie esenţa predicii:

> Călugării îşi încep îndeobşte predicile cu o invocaţie după pilda poeţilor. Apoi, într-un exordiu lung şi înflorit, o să amestece apele Nilului cu dragostea creştină, 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 credinţă trebuie neapărat să pomenească mai întâi de cvadratura cercului[8].

Deşi Moartea este atotprezentă şi, aparent, atotputernică în piesele lui Ghelderode („Pilar. – A genoux devant le cortège de la Mort! Tous!...”[9]), ea este, în acelaşi 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 aşteaptă un mort, un mort pentru a-l contempla. Moartea, spectacolul morţii, ce poate fi mai magnific!...” (trad. noastră).

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

[9] Michel de Ghelderode, *Hop Signor!*, ed. cit., p. 53: „Pilar. – În genunchi în faţa cortegiului Morţii! Toţi!...” (trad. noastră).

> Nu, fără mine n-ar fi pe pământ nici bucurie, nici fericire, nici desfătare. [...] Căci, după stoici, a fi înţelept înseamnă să-ţi iei de călăuză judecata, iar a fi neghiob să te laşi în voia simţurilor. Dar Jupiter, pentru a îndulci puţin amărăciunile şi nefericirile vieţii, nu le-a făcut parte oamenilor mai mult de patimi decât de minte? Primele trag la cântar ca douăzeci şi patru de uncii faţă de una singură. Iar mintea a ascuns-o într-un colţişor al capului[10].

Autorul îşi construieşte un teatru crepuscular în care personajele sunt subjugate de obscur, stranietate, sunt dominate de angoasa în faţa morţii, dar umorul nu lipseşte. Maladia de care suferă sculptorul de diavoli Juréal din *Hop Signor!* încearcă să deturneze tragicul propriei sorţi. Personajele şi situaţiile ghelderodiene se înscriu, aşadar, pe de o parte, într-un „grotesc comic”[11]. Ironic este faptul că Juréal pare a se transforma într-un exemplar al propriilor creaţii şi se va dezintegra în timp, fapt ce dovedeşte şi 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’effrite[12] (p. 16).

Pe de altă parte, această pietrificare a fiinţei arată un proces contrar aşteptărilor: dacă demonii şi moartea se corporalizează şi se umanizează (de altfel, diavolul Diamotoruscant din *La mort du docteur Faust* recunoaşte: „– Je ne diffère des humains que par bien de chose.”[13]), oamenii sunt cei care suferă o reificare şi o transfigurare negativă. Personajele îşi doresc o maladie a suferinţei în *Hop Signor!* („On n’est jamais ridicule quand on souffre. [...] Souffrez, mon fils, souffrez sans retenue”[14] [p. 28]). Masochismul lor aminteşte 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 fiinţa – îi limitează timpul pe pământ şi îi oferă şansa vieţii 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 amuzaţi şi pentru că sunteţi avizi de cunnoaştere, aflaţi că sufăr de o maladie rară, pe care niciun pelerinaj nu o vindecă. Mă veştejesc! Cu timpul, scheletul meu se micşorează! Nu este comic?
Se străduieşte să râdă.
Adorno către Helgar. – Smerenia lui este la limita abjecţiei!
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 diferenţiez de oameni prin prea multe lucruri” (trad. noastră). Toate citatele din piesa *La mort du docteur Faust* sunt extrase din această ediţie.
[14] „Nu suntem niciodată ridicoli când suferim. [...] Suferă, fiul meu, suferă fără reţineri” (trad. noastră).
[15] „Pilar. – Când un om moare, paraziţii lui trec în alt om. Am colectat păduchii morţilor, încât sunt absolvită. Sunt acoperită. Dumnezeu mi-e martor” (trad. noastră).

Grăitoare rămâne dorinţa actriţei 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 creşte tensiunea dramatică şi aminteşte de întâlnirile dintre un Faust dărâmat de propria epocă, de rolul pe care trebuie să îl joace în faţa discipolului Cretinus (din nou, onomastica este sugestivă), şi interpretul său. Dialogul cu opera originală se desfăşoară în mod diferit în cele două piese: dacă Venus aspiră la o transpunere cât mai fidelă, Faust preferă jocul ironiilor şi minează canonul: „Il doit apparâtre au spectateur comme un clown auquel été confié du rôle de tragedian[16]" (p. 214). Finalul aduce mult aşteptata „predare a ştafetei" pentru Cretinus – dansul lui funerar printre cadavrele celorlalţi şi intrarea în rolul lui Faust (prin îmbrăcarea robei, îmbrăţişarea trupului lui Marguerite) se termină cu un marş funebru şi un râs ce îl va scoate în afara timpului.

Schimbările neaşteptate de situaţii înşală aşteptările cititorilor: În *Le Cavalier bizarre*, paznicul unui azil de bătrâni este cel care înnebuneşte şi aude clopotele funerare, în timp ce „pacienţii" rămân „raţionali" şi îi infirmă (sau, dimpotrivă) toate supoziţiile legate de prezenţa morţii:

> 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 jugeote[17].

Degenerările naturalului sunt prezente şi 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"şi *huilen, hurler*, „a ţipa"). Decrepitudinea, infirmităţile, durerile sunt etapele prin care trece „bestiarul uman" înainte de reducerea la neant, care aparţine „grotescului tragic"[18]. Aici se înscriu şi degradările descrise de limbajul personajelor, în care dezgustătorul face cuplu cu licenţiosul. Avem, pe de o parte, un personaj sugestiv precum Sodomati sau demitizarea seducătorului Don Juan, care preferă manechinele în locul femeilor şi sfârşeşte 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 uşor 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, aşa 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 şi pe cei din jur: „Fergerite. – Retourne à ton

---

[16] „El trebuie să pară spectatorului ca un clovn 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. – Şi ce se aude? Îmi spuneţi?
Primul boşorog. – Cum se nasc coşmarurile tale.
Al doilea boşorog. – Nuntirea ta cu nebunia.
Al treilea boşorog. – Funeraliile raţiunii tale." (trad. noastră). Toate citatele din piesele *Le Cavalier bizarre* şi *La farce des ténébreux* sunt extrase din această ediţie.

[18] Vezi Isabelle Ost, *op. cit*.

[19] Roland Beyen, *op. cit.*, p. 130: „Dacă ei nu sunt impotenţi, sunt măcar inhibaţi 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'ecole 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) Bineînţeles că Bacchus nu lipseşte din peisajul ghelderodian, iar cârciuma este cea în care timpul se dizolvă, ea devine *toposul* ce favorizează întâlnirea cu „cele mai graţioase nimfe din lume", *Méthé* şi *Apaedia*[22]:

> Le soldat. – Quelle heure?
> Bacchus. – Jamais d'heure, ici[23].

Alcoolul pare a fi elixirul magic cu valenţe *nepentheene* prin care se poate ajunge la fericire şi ce aruncă fiinţa 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, aşa 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 fiinţa. Pe de altă parte, *Erosul* şi *Thanatosul* sunt congenere pentru omul Evului Mediu căruia i se impune divorţul dintre trup şi raţiune. Modul precar în care este însuşit creştinismul în această perioadă aduce o dihotomie ce condamnă omul la incompletitudine.

În acelaşi timp, nici femeile nu corespund idealului romantic, ci sunt cât se poate de carnale, aşa 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 zéphyrs en ciel d'utopie et qui laissa notre royaume pour dans le néant s'évaporer[25] (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 ediţie.

[21] „Fergerite. – Întoarce-te la vomatul tău! Şi să-ţi fie alături în boală cine o să te spele! Şi a ta Sfântă Mamă să-ţi 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 părăseşte regatul nostru pentru a se evapora în neant" (trad. noastră).

Dacă Azurine trimitea la neantizare, prin Putrégina se ajunge la planul corporalului grotesc, în care domină procesele menţionate de Mihail Bahtin. În acest fel se reliefează şi atitudinea contradictorie faţă 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. Forţa limbajului şi structurarea pe voci amintesc de rugile religioase, însă pentru scriitorul flamand creştinismul nu aduce o limpezire a negurilor umanităţii; autorul tăgăduieşte pioşenia şi o inverteşte. Întreaga tiradă de vocative şi imperative, care dezvăluie, fiecare, un nou atribut al suveranei concupiscente, se constituie într-o dinamitare a convenţiilor liturgice care o invocau pe Fecioara Maria cea imaculată şi ideală. După modelul „decapitării" regilor-bufoni în pieţele publice în timpul carnavalului, are loc executarea sacrului şi 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 aşază, dimpotrivă, pe soclul existenţei:

> Mamme. – Souveraine Putrégina [...] gaupe maxime...
> Les autres femmes. – Et qu'aufond des géhennes d'Enfer, de flamboyants et musculeux démons te besognent sans répit et que de narquois marmitons versent dans ta gargouillesque guele d'énormes soupes séminales, ô Putrégina!... [...] Patronne des prostituées...[27]

Mişcarea 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!...
> Cléopatre. – 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 şi fascinaţie. Ea reprezintă tentaţia şi păcatul; el o poftеşte şi el se teme de ea" (trad. noastră).
[27] „Mamme. – Suverana putredă [...] curva maximă...
Celelalte femei. – Şi tu, pe care din fundul gheenelor Infernului, înflăcăraţi şi musculoşi demoni te vor fără pic de răgaz şi îţi toarnă cu oale narcotice pe gâtleju-ţi gâlgâitor, enorme supe seminale, oh Putredo!...[...] Patroana ştoarfelor..." (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]

Totuşi, concluzia orgiei pare a fi în contrast cu declamările odioase, care, totuşi, deţin faţete diverse de interpretare: „Tribor. – Sublime doit être dite cette créature[29]" (p. 279). Aşadar, sublimul poate fi atins şi prin această cale grotescă a senzorialului şi 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 concupiscenţă...
Glugile. – Îmbrăţişează-ne!...
Mamme. – Pocal de luxurii...
Glugile. – Adapă-ne!...
Mamme. – Împăciuitoarea excitaţilor...
Glugile. – Satură-ne!...
Mamme. – Caracatiţă adipoasă...
Glugile. – Sleieşte-ne de sânge!...
Mamme. – Scoabă a istoriei...
Glugile. – Scobeşte-ne!...
Cléopatre. – Scroafă melodioasă...
Glugile. – Extaziază-ne!...
Chose. – Mâţă erotică...
Glugile. – Bagă-ne în miorlăit!...
Boule. – Vacă patetică...
Glugile. – Înnebuneşte-ne!...
Crème. – Crupă strategică...
Glugile. – Galvanizează-ne!
Titus. – Focul lui Amadou...
Glugile. – Arde-ne!
César. –Deliciu al boşorogilor...
Glugile. – Bucură-ne!
Mops. – Sex filosofal…
Glugile. – Scoală-ne!
Jéraspel. – Far veneric…
Glugile. – Orbeşte-ne!
Ludion. – Stup înmiresmat…
Glugile. – Sufocă-ne!
Pompée. – Zeiţă 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 lévitation"[30].

Decadenţa umană anihilează nu atât personajul colectiv, mulţimea, cât individul. Decompoziţia personalităţii este sugerată şi de utilizarea multiplelor măşti, care preiau toate feţele posibile ale omului schizofrenic. Este singura modalitate prin care eul încearcă să scape de teroarea faţă 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 *Escurial*, regele îşi pierde atributele somptuozităţii, tronul său nu sugerează decât cripta în care va sfârşi, 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 pourrissent"[32] (p. 69). Regina este personajul absent care focalizează, de fapt, acţiunea, căci ea determină şi planul regelui de a schimba rolurile cu bufonul de care ea se întrăgostise. Decorul subteranelor castelului aminteşte de tronul din *Regele moare* de Eugène Ionesco: „Sala tronului, oarecum ruinată, oarecum gotică. În mijlocul scenei, la peretele din fund, câteva trepte duc la tronul regelui"[33]. E aceea mizerie care denunţă, până la urmă, impurităţile sufletului:

> MARGUERITE (către Juliette, privind împrejur): Ce praf e-aici. Şi mucuri de ţigări pe jos.
> JULIETTE: Vin de la grajd, Maiestate. Am fost să mulg vaca şi n-am avut timp să curăţ în sufragerie.
> MARGUERITE: Asta nu-i o sufragerie. Este sala tronului. De câte ori trebuie să-ţi spun?
> JULIETTE: Bine, e sala tronului, dacă aşa vrea Maiestatea voastră. N-am avut vreme să fac curăţenie în sufragerie (p. 200).

---

[30] Michel de Ghelderode, *Les Entretiens d'Ostende*, ed. cit., p. 181: „Scopul Teatrului – şi al meu în particular – nu este de a consola şi mai puţin de a întrista. Teatrul este o observaţie... [...] 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:
„PRIMUL BOŞOROG. – Totul e gol!...
AL DOILEA BOŞOROG. – Nimic nu are sens!...
AL TREILEA BOŞOROG. – Şi acum noi trebuie să dispărem, iată ultima chestie!...
AL PATRULEA BOŞOROG. – Unica chestie!... [...]
AL ZECELEA BOŞOROG. – Mai bine să dorm şi să nu mă gândesc niciodată la nimic. La fundul oricărui gând se află golul..." (trad. noastră).

[32] „Regele. Este un rege bolnav şi trişor, cu coroana ameţită, cu haina mânjită. La gâtul său, la mâinile sale gablonţuri. E un rege înfierbântat după magia neagră şi liturgie, ai cărui dinţi sunt putrezi (trad. noastră).

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

Bântuit de Moarte şi vrând să se răzbune pe bufon, regele îi propune să facă schimb de roluri, crezând că îşi 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. Deşi Ghelderode dă dovadă de concizie în această piesă, ea este lipsită de profunzime şi 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 homme[35].

Incapacitatea omului de a-şi lua în primire rolul trimite piesele ghelderodiene în sfera grotescului de factură modernă: deşi autorul resurecţionează o tradiţie folclorică şi preia elemente medievale, teatrul său critică o burghezie utilitaristă în care individul trebuie să se descurce cu propriile angoase. Acestea nu rămân numai abstracţiuni, ci sunt transpuse în plan senzitiv, căci toate temerile se corporalizează. Teatrul lui Ghelderode se naşte foarte frecvent sub impresia artelor plastice, ceea ce este evident prin caracterul senzorial al spectacolelor pe care le „dirijează” – simţurile sunt, în primul rând, cele care dau verdictul grotesc. Astfel, *Barabbas* este inspirat din *Isenheimer Altar* al lui Mathias Grünewald din Colmar (Musée Unterlinden), *Escurial* – din El Greco şi Velasquez[36]; imageria lui Ghelderode este, în general, influenţată de Pieter Breughel sau Hieronymus Bosch, dar mai ales de James Ensor, care apelează la acelaşi 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]”.

Aşadar, grotescul structurează opera lui Ghelderode atât în ceea ce priveşte planul senzorial, prin vizualul şi acusticul pieselor, cât şi în cazul construcţiei personajelor ori a scenelor. Acestea devin, pe de o parte, receptaculul unor acuze aduse atât societăţii medievale, cât şi celei moderne, dar şi depozitarul angoaselor personale. Amplificarea dimensiunii corporale vine să ruineze o viziune deficitară asupra omului căruia i se interzice fiinţarea sub autoritatea timpului. Reificarea venită din dihotomia trup-suflet adusese schematizarea primului şi anularea celui de al doilea. Corpul nu rămânea decât o fantoşă lipsită de viaţă, iar Ghelderode vrea să demonstreze că sub aparenţa purităţii se ascunde, totuşi, absolutizarea corpului. Pledarea scriitorului flamand pentru degajarea de un sistem de norme incoerente şi pentru dezinhibarea lingvistică (toate registrele limbii au, nu-i aşa, aceleaşi „drepturi” de a fi utilizate) îl pot clasa în mod greşit 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 calităţi umane. [...] Regele se răzbună mai puţin pe infidelitatea nevestei sale şi pe trădarea bufonului său, cât pe propria impotenţă de a deveni altceva decât un vulgar sub magnificele sale obişnuinţe. Prin uciderea bufonului, el suprimă, de fapt, dublul său imaginar, visul său irealizabil şi 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 aparţine universului creştin. Ea nu conţine nicio umră de bucurie, de bunătate sau de salvare” (trad. noastră).

therefore almost inescapably grotesque"[38]. Interferenţa metaficţională dintre planurile operei sale arată posibilitatea desfiinţării limitelor: teatrul nu este menit să însceneze altceva decât viaţă.

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, Bucureşti, 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 Entretiens d'Ostende*, recueillis pas Roger Iglésis et Alain Trutat, Patrice Thierry, Toulouse, L'Ether Vague, 1992.

Ghelderode, Michel de, *Rătăcirile Marelui Macabru. Şcoala bufonilor*, Traducere de Anca Măniuţiu, Bucureşti, Editura Libra, 2004.

Ghelderode, Michel de, *Théâtre I. Hop Signor! – Escurial – Sire Halewyn – Magie Rouge – Mademoiselle Jaïre – 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*, Bucureşti, Editura Univers, 1996, Traducere şi notă asupra ediţiei 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 şi poate amoral şi, prin urmare, aproape inevitabil, grotesc" (trad. noastră).