

Michel de Ghelderode, cavalerul bizar

Michel de Ghelderode ascultă pătruns chemarea impunătoare a vieții, în vreme ce simțurile sale exasperate adulmecă miasmele unui univers infernal. Autorul *Cavalerului bizar* absoarbe în palpitarea frenetică a pieselor sale lumina stranie a unor coșmaruri străbătute oblic de străfulgerări celeste. Acest flamand care scrie o limbă franceză orbitoare, într-o retorică savant populară, este un mare poet, pentru care teatrul a însemnat o modalitate obligatorie de expresie.

Într-adevăr, teatralitatea totală a pieselor lui Ghelderode răsfriște o viziune a lumii, propune un univers poetic de stirpe dramatică. O dată mai mult este reluată accepția *Vieții ca teatru*, de data aceasta în numele unei sensibilități moderne și într-un limbaj literar *baroc* care covârșește sorginta clasică a tragediilor destinului. În principalele sale drame, personajele alunecă în miezul conflictului, supunându-se unui joc dinainte stabilit, urmînd linia punctată de soartă împotriva liberului lor arbitru. Iuda își vinde învățătorul ca urmare a unei necesități implacabile (*Barabbas*), fecioarele vin în întîmpinarea fascinantului lor ucigaș, împinse de sentimentul împlinirii unei dulci fatalități (*Sire Halewyn*), Eglon d'Arken (*Marie la misérable*) intră brusc „într-un vis, un vis în care totul este adevărat“, sub vraja căruia săvîrșește infamia ponegririi unei inocente. Voința de bine a omului, năzuința sa firească spre trăirea aprinsă este pîndită mereu de magia răului, din pricina unor fatidice confuzii. Pentru eroii lui Ghelderode *setea de viață*, zăgăzuită arbitrar de stavili oculte, se întoarce împotriva rădăcinilor ei adînc omenesti și zămislește orori. Rătăciți în vacarmul unui iarmaroc bîntuit de dorința petrecerii necurmte, acești oameni îndrăgostiți de plăcerile pămîntului se găsesc mereu frustrați, obligați fiind să se mulțumească cu puțin, condamnați să-și consume vitalitatea la o tensiune scăzută și, prin urmare, inacceptabilă. Convenții sociale sufocante, ipocrite legislații morale, mînuite de regi tiranici sau de preoți intoleranți, obligă pe frații flamanzi ai lui Ulenspiegel să trăiască *mascați* și printre *mășți*, să dea curs pornirilor demonice stîrnite de interzicerea dreptului egal și deplin la viață al tuturor oamenilor autentici.

În această viziune a lumii, *destinul* intervine haotic, fără nici un raport cu echilibrul justițiar al tragediilor antice. Ghelderode revine la izvoarele tragediei pe calea scepticismului unui umanist descurajat de o contemporaneitate crudă. Piesele sale se

petrec, aproape toate, într-un Ev Mediu convențional sau în aburul legendelor hagiografice, dar printru decorurile vechi stăruie un suflet rănit de rapacitatea și scăderea spirituală a Occidentului contemporan. Ipocrizia egocentrică a unei civilizații fără inimă este adesea deplorată prin intermediul unor personaje cu o costumație pitorească, dar niciodată prin construcții simbolice de o simetrică transparență. Nu ne putem îndoi că teatrul lui Ghelderode este opera unui moralist neliniștit, dar a încerca să desfăce piesele sale în elemente liniare de fabulă nu este, de cele mai multe ori, posibil. Cu excepția citorva dintre piesele-schițe („des pochades”), opera acestui dramaturg liric dezvoltă o vegetație artistică luxuriantă, reconstituind de fiecare dată lumea în istorii contorsionate, înaintind prin mișcări brusce și acordind o egală însemnătate cuvântului, ceremonialului mișcărilor din scenă, efectelor cromatice ale decorului și costumelor, mișmele grele conținute în învelișul sonor al textului. Autorul se preocupă cu aceeași minuție de dialog și de amănunte scenografice, sau de libretul alb al pantomimei care înconjoară exploziile verbale ale personajelor cu o încărcătură de semnificații paralele.

Temporal, piesele lui Ghelderode ies din istorie, prin ocuparea unui timp convențional, care comprimă secole și tratează fără scrupule cronologice figurile de epocă. Carol Quintul (*Le soleil se couche*), Christopher Columb, Pilat din Pont (*Barabbas*) sau Jean II, ducele Brabantului (*Marie la misérable*) participă la acțiune cu o *identitate literară* imaginară, căreia trăsăturile exterioare ale personajului istoric de al cărui nume se slujesc îi procură înfățișarea unei *măști*. Dramaturgia ghelderodiană se consumă într-o lumină echivocă în care jocul ancestral al *măștilor* schitează multiplele relații posibile între ceea ce oamenii sint, de fapt, ceea ce ei doresc să fie, și ceea ce sint siliți să devină. Spre deosebire însă de pirandellismul curent — atât de frecvent în dramaturgia secolului nostru — dominantă rămâne mereu chemarea naturală, esența umană vie. *Masca* nu poate schimba structura interioară a individului, ea reflectă cel mult, prin derivare în grotesc, degradarea resurselor vitale, tragismul mimării exterioare a existenței. În *Moartea doctorului Faust*, unde acțiunea se desfășoară la un moment dat în două planuri paralele, cu două serii de personaje (actorii unei trupe care joacă *Faust* și o reeditare în „realitate” a tripticului Faust-Mefisto-Margareta), suprapunerea nu face decât să accentueze eroarea trăirii vegetative în praf livresc, în afara vieții. Dincolo de frământarea puternică a iarmarocului, Faust rămâne o abstracție goală, iar moartea sa — dizolvarea unei aparențe. Căutarea adevărului dincolo de experiența gravă a existenței se dovedește a fi absurdă, în vreme ce încercarea bătrînului doctor de a recîștiga timpul pierdut eșuează din cauza vitalității sale reduse, din pricina fricii sale de a accepta viața cu toate complicațiile și răspunderile care o condiționează. Sterilitatea filozofiei profesionalizate este mereu acuzată de Ghelderode în timp ce vii discuții de idei se angajează între personajele sale centrale, cu o argumentație favorabilă naturilor vii, în fierberea cărora este observată, nu o dată, bizara simbioză a diabolicului cu harul divin.

O construcție dicotomică, mereu reluată în ipostaze variate, sprijină universul ghelderodian. Viața îngemănată cu moartea, suferința confundată cu satisfacția marilor plăceri, frumusețea stîrnind patimi și zămislind crime. Confruntarea dintre partizanii vieții și teoreticienii ascetismului ascunde, în substructuri încîlcite, dilema esențială născută din înțelegerea pericolului care rezidă în trăirea plină, dezlîntuită. Simpatia scriitorului se îndreaptă evident spre pătimașii înrobiți de farmecul vieții ardente. În plan spațial, cele două categorii umane ocupă teritorii de o poetică geografie spirituală. Vitalitatea demonică locuiește în Flandra (într-un timp nedeterminat), în timp ce intoleranța anahoretelor rezidă în palatele întunecoase ale unei Spanii rigide.

În melancolica sa dramă *Soarele apune* (care a însemnat, poate, cu adevărat o sursă de sugestii pentru *Regele moare*), Ghelderode fundamentează conflictul spiritual între muribundul împărat Carol și coaliția fiului său regele Filip cu Inchiziția, pe opoziția de nereconciliat dintre Flamandul care visează la „libertatea sufletelor” și Spaniolul care își întemeiază puterea pe incapacitatea sa de a iubi omul. În *Escorial*, un alt rege încruntat al Spaniei este opus „frumosului ris” din pivnițele vesele ale Flandrei. Firește, cele două țări încetează în acest joc de lumini să desemneze reale entități naționale, figurînd mai curînd tărîmuri convenționale de basm și descriînd prăpastia simbolică dintre ținutul ostracizării chefului de viață și fieful traiului gras al inconștienței naturiste. Rătăcind pe potecile acestor două tărîmuri (care pot deveni, în *Barabbas*, *Oriental* și *Occidentul*, flamanzii putînd fi de asemenea supliși de aztecii lui Montezuma în *Christopher Columb*), oamenii îndrăgostiți pătimaș de viață se află într-o neîncetată așteptare a marilor descărcări de energie vitală, într-o nepotolită dorință de posedare a marii existențe. Dimensiunile traiului cotidian vîdîndu-se a fi neîndestulătoare pentru asemenea apc-tituri, eroii lui Ghelderode trec adeseori în ficțiune, fie pe calea deghizamentelor de carnaval, fie prin simplă trăire imaginativă. În *Clubul mincișilor*, patru bărbați se



Ștefan Iordache în „Escorial“

prefac a fi altceva decât ceea ce au ajuns, mimînd totodată cu convingere, într-un anume local și la o anume oră, o comună pasiune pentru proiecția în ideal a unei profesioniste istovite. În *Don Juan*, imposibilitatea atingerii Frumuseții este justificată artificial de adoratorii Olympiei, prin mimarea unor infirmități fizice care, întreținînd iluzia marilor așteptări, permit ocolirea tentativelor directe de cîștigare a dragostei și — prin urmare — de înlocuire a reveriei intense cu consumarea unei realități derizorii.

Dar, în lumea teatrului lui Ghelderode, personajele atacă drumuri variate și se diversifică impresionant. Alături de visătorii care-și apără iluziile împrumutînd, cu dezinvoltură teatrală, carcasa individuale pe măsură, se ivesc fizionomiile puternice, care nu suportă povara măștilor, sau cavalerii Providenței, care străbat lumea sub pavăza unei tristeți native. Idealul libertății este adesea invocat în gura mare și de obicei în legătură cu eliberarea de sub obrocul unei legislații morale restrictive. *Forța naturală*, care la ibsenieni justifică un cod etic chiar dacă anticonservator și neconformist, se afirmă în Flandra ghelderodiană peste marginile oricărui decalog înghețat. Singura condiție a libertății, semnul autenticității acesteia se află în simțămîntul inocenței primare. Cînd este eliberat în locul inocentului Isus, ucigașul Barabbas nu se simte *liber*, deoarece — deloc stingherit de propriile sale crime — nu poate înțelege sensul unei mărinimii care acoperă o fărădelege. Escamotarea ipocrită a unui asasinat devine insuportabilă pentru un om care ucide la lumina zilei, cu orgoliul anarhistului justițiar. Tendința împotrivirii haotice față de trista ordine a tiranilor revine ades în opera lui Ghelderode, epui-

zindu-se însă în gesturi și vorbe, cu o neîncercare fărănească în însurecția organizată a maselor care nu împiedică însă lauda sacrificiului iluminat pentru revoluție a integrității luptător Inocenti (*Pantagleize*).

Cînd am afirmat că Ghelderode este un artist baroc, n-am avut în vedere o înțelegere restrînsă a definiției lui G. Călinescu, care considera că „barochistul“ este un caligraf de ample virtuozități formale, neîncercat de deliruri romantice. Autorul nostru este, ca și expresioniștii germani, un romantic de viziuni baroce, dezlătînuindu-se febril, fără sentimentul săvîrșirii vreunui compromis. Izbitoare rămîne, la lectura pieselor lui Ghelderode, oroarea de „obiectivitatea“ clasică. O tainică polemică anticlasicistă este adesea conținută în tipologia ghelderodiană, vădită atunci cînd perfecțiunii placide a formelor clasice îi este opusă explozia asimetrică a unui onirism satanic. Ca și Maître Juréal, sculptorul din piesa *Hop, Signor!*, autorul acesteia nu poate să creeze *Venere* de marmură rece, ci, dimpotrivă, *Eve* temperamentale, fiindu-i străin tot ceea ce nu devine „aprig și convulsional“. Tipurile eterne ale teatrului clasic sînt cufundate la Ghelderode în pasionalitate morbidă. Un avar de aparentă obîrșie molierescă, Hyeronimus din *Magie Rouge*, este contaminat de o demență imaginativă fără țărături. Față de monomania fermă a lui Harpagon, acest descendent infidel cataloghează printre bunurile ce-i aparțin „neantul“, o stafie, sau oasele morților din cimitir și-și amestecă monedele cu efigiile regelui și ale reginei în vederea unui faraminos proces de procreație metalică. La rîndul său, rinascentistul Faust este descalificat pentru inadecvare la viață, în vreme ce Don Juan se vede confruntat cu descărnarea senilă a propriei sale făpturi și este coborît de pe pedestalul veșniciei în pulberea efemerului.

Maladia ascunsă care îndrumă întregul univers ghelderodian către o exuberantă respingere a formelor clasice este conștiința dureroasă a funcției timpului. Instalate în peisajul convențional al unei pseudoîncadrări istorice, cele mai multe dintre piesele autorului flamand își dezvoltă conflictele dincolo de cronica vremii, fără ca această evadare în general să elimine spectrul obsedant al orelor care se scurg. Privat de stricta dimensionare istorică, *Timpul* străbate dramaturgia lui Ghelderode sub înfățișarea generică a *Morții*. Cum pofta de viață conține în propria-i fierbere pigmentul *devenirii*, eroii dramelor, consumînd senzații supreme, își pradă cu entuziasm rezervele vitale, apropiindu-se de fundul lăzii, cu o fatidică aviditate. La o tensiune atît de înaltă a trăirii, vecinătatea cu neantul devine firească, dar nu mai puțin tulburătoare. Sărbătoarea nesfîrșită a „Kermeselor“ lui Bruegel cochetează cu imaginea morții și retălmăcirea în teatrul lui Ghelderode a tabloului lui Bruegel bătrînul, „Cotofana pe spinzurătoare“, este departe de a fi întîmplătoare. Călărind în tropot mărunț sub zalele *Cavalerului bizar* sau invitîndu-l grațios pe Columb la călătoria tăcerii, în uniforma unui amiral „fără vîrstă“, Moartea se mișcă cu grație omenească, păstrînd în gestul ei crud ceva din arbitrarul nefecirilor curente. Adîncul umanist Ghelderode, amantul înflăcărat al vieții, aduce în confruntările sale demne cu Moartea un simbur de înțelepciune populară și o totală lipsă de curiozitate, deoarece, ca pămîntean integru, el știe că Raiul și Iadul aparțin spațiului terestru, socotelile sale cu Infernul privind ticăloșia sufletelor de piatră, fățarnicia tiraniei care îngenunchează setea de viață a omului.

S-a vorbit atît de des despre filiația dramaturgiei lui Ghelderode cu pictura flamanzilor „ciudați“, de la Bosch și Pieter Bruegel bătrînul, pînă la James Ensor, încît orice revenire pare a fi inutilă. Și totuși... Dacă în ceea ce privește comunicarea vădită dintre piesele de care ne ocupăm și pinzele marilor maestri amintii sînt nenumărate indicațiile exprese ale lui Ghelderode însuși, ceea ce merită să adăugăm este sentimentul structurii picturale a dramaturgiei acestui autor, întîlnirea deloc banală cu o modalitate dramatică de esență pitorescă. Există în textele lui Michel de Ghelderode o orchestrație coloristică și — în general — o sugestivitate vizuală care aparține edificiului întreg al operii și pornește de la temelii artistice ale acesteia. Mai întîi viziunea lumii, ca iarmaroc pestriț al trăirii, revendică o paletă cromatică în nuanțe tari și păstoase.

Jocul enigmatic al simbolurilor creează, apoi, un complicat sistem de corespondențe între culoare și cuvînt, cu coridoare subterane printre accidentele unor peisaje supuse legilor perspectivei. Personajele se definesc, la rîndul lor, nu numai prin ceea ce spun, ci și prin poziția lor în compoziția generală a situațiilor, considerabile fiind atributele fizice, relieful carnal, zona de lumină în care siluetele se mișcă și se proporționează. Indicațiile scenice ale scriitorului se preocupă de nuanțele cele mai subtile ale reflectoarelor („penombre ocree“, „couleur de la brique“ etc.) ca să nu mai vorbim de *mișcările* caleidoscopice ale culorilor, angajînd uneori într-o singură pagină schimbări decisive în ambianța acțiunii. Sarabanda măștilor, intervențiile marionetelor de bîlci, funcția mereu importantă a costumelor amplifică și complică pitorescul covîrșitor al unei teatralități de esență folclorică.



Ștefan Radof în „Columb”

Una dintre piesele de prim ordin ale lui Ghelderode. *Balada Marelui Macabru*, își desfășoară construcția parabolică într-o țară imaginară, descinsă din bufoneriile grave ale unui zugrav sublim, *Bruegelanda*. În această farsă lirică, exasperarea bunilor flamanzi, împiedicați să respire primăvara și să-și consume butoaiele de bere spumegândă, izbucnește sub forma unei mimări parodice a sfârșitului lumii. Totul fiind o poveste, nesățioșii oprimanți sînt înlăturați, în vreme ce fraternitatea oamenilor autentici proclamă izbînda simbolică a vieții. Ce va urma după acest final? Desigur, sărbătoarea generală a mulțimii cu mii de chipuri, mulțimea care înconjoară mereu nucleul dramatic al pieselor lui Ghelderode, amestecînd binele cu răul din inocență și ignoranță, dar dorind febril ca trâmbițele „să sune spre soare”, așa cum ordonă bine dispus în farsa *Marelui Macabru* Prințul Gonlive, tinărul obez cu față de păpușă și păr de un roșu aprins.

Este cu totul meritorie inițiativa Teatrului „Nottara“ de a pune pentru prima dată în scenă la noi pe unul dintre cei mai de seamă dramaturgi ai secolului. Regizorul Dinu Cernescu a privit cu o lăudabilă simpatie ideea de a provoca această primă întâlnire a publicului românesc cu Ghelderode. Limbajul magic al acestui autentic poet a înobilat — desigur — microscena situată la subsolul teatrului.

Impresia care cucereste treptat sala este în esență pozitivă și, în ultimă instanță, favorabilă lui Ghelderode, deoarece — dincolo de orice alte considerații — nu se poate nega declanșarea unui șoc artistic, care stărneste spectatorului o curiozitate de bună calitate. Până la un spectacol de o totală adecvare scenică, ni se pare preferabil un Ghelderode fragmentar și într-o tălmăcire regizorală discutabilă, față de un *Heidelberg* de o sentimentalitate fără cusur.

Venind mai aproape de munca regizorală a lui Dinu Cernescu, trebuie să observăm o nepotrivire între construcția *barocă* a dramaturgiei lui Ghelderode și preferința direcției de scenă pentru o versiune *stilizată* a reprezentării. Cum piesele autorului flamand se întemeiază pe viabilitatea unui univers liric alcătuit din nuanțe și valori cromatice care nu suportă reducții imtempestive, ceea ce ar fi trebuit — în intenția regiei — să ducă la esențializare (prin tăieturi masive în text, unificări de personaje etc.) a determinat, de multe ori, o *simplificare* a semnificațiilor, o sărăcire a orchestrației, și în câteva rînduri — o înlocuire a ambiguității metaforice cu simbolistica netedă a pamfletului străveziu, fără adîncime și fără mister. Din *Christophor Columb*, lipsesc în spectacol nu numai numeroase replici, dar și câteva elemente constitutive ale infernului terestru care-l condamnă pe temerarul erou.

Din ce cauză este eliminat în spectacol, din primul monolog al lui Columb, punctul de plecare al fabricării baloanelor de săpun, adevărat strat satiric pentru tirada amară închinată perfecțiunii sterile a sferelor? Cum pot fi reduse jocul malefic al măștilor și coloristica consistentă a costumației — inerențe atmosferei ghelderodiene — la maiou-urile negre ale unor interpreți negriști, cu o fizionomie aproape imobilă?

Cum se justifică artistic absența din scenă, în *Escorial*, a „Omului stacojiu“, călăul enigmatic care întrușipează, ca în atâtea alte piese ale autorului, forța zeloasă desprinsă din umbră, care împlinește cu o grabă demonică îndemnul criminal al unei clipe de rătăcire, săvîrșind crima pe care regele singur n-avea cum s-o transforme în *act*, cu propria-i mîină?

Asemenea întrebări, și încă altele, s-ar mai putea ridica într-o confruntare a spectacolului cu spiritul și mijloacele dramaturgiei lui Ghelderode.

Este vădit că regia a ținut enorm la menținerea unui trio de virtuozitate actoricească, supus unui balet cu mișcări rotunde și ferme, condus către o spectaculozitate a mișcării de tot interesul.

Totuși sala recepționează firul tragic al textului, mai cu seamă în transpunerea dramei groțesti din *Escorial*, adică acolo unde patosul „misterului“ burlesc trece rampa cu ajutorul excelentului Ștefan Iordache. Încă o dată acest actor transpune cu o ardență fină autenticitatea unui text inedit, găsind — împreună cu regizorul — accente răscolitoare prin hiperdimensionarea clovnescă a suferinței, a urei, a grozăviei singurătății. Ștefan Radof se integrează greu temperaturii unei dramaturgii care consumă idei incandescente. Cu câteva momente bune în *Escorial*, prea de tot discursiv în *Columb*, actorul pare să nu fi fost cîștigat de ideea participării la un joc magic. Cel de-al treilea interpret, Mihai Pruteanu, a spus alb replici multicolore. Scenografia lui Mihai Mădescu, slujind viziunea regizorală a simplificării unor texte frenetice, a operat o liniarizare a decorului, comparabilă cu reproducerea în contur de peniță a unor pînze bruegeliene.

Și totuși, chiar și așa, din textul păstrat de spectacol, atît de frumos tălmăcit românește de Sanda Diaconescu, se răspîndesc încă arome și chemări, care atrag atenția asupra dialecticii grave a unui umanism care rămîne, printre convulsii și cuvîntări fierbînti, ireductibil. După acest prim contact cu scenele noastre, trebuie să urmeze descoperirea întreagă a lui Michel de Ghelderode, acest Ulenspiegel îngîndurat, îndrăgostit de lumină, de om și de culorile tari ale vieții.