

“Autor” i “autorski čin” u kazalištu Michela de Ghelderodea. O društvenom podrijetlu drame

Michel de Ghelderode – pseudonim Adémara-Adolphea-Louisa Martensa¹ – nezaobilazna figura frakofonskog belgijskog kazališta, neposredno nakon Prvog svjetskog rata piše modernističke drame čija eksperimentalnost obeshrabruje uprizorenje. Onaj kojeg će Cocteau kasnije, kad se za Pariz bude govorilo da je obolio od “akutna gelderoditisa”², prozvati “dijamantom koji zatvara ogrlicu pjesnika što je Belgija nosi oko vrata”, u to doba će gotovo neprestano proznim i dramskim tekstovima afirmirati svoju privrženost flamanskoj kulturi. Vrata glasovitosti u Flandriji su mu uostalom otvorena, zahvaljujući *Vlaamsche Volkstoneel* (V.V.T.), pučkom flamanskom kazalištu koji njegove komade igra u flamanskom prijevodu, zbog čega se prema mitu, vrlo tvrdokornu dok ga Rolland Beyen nije službeno opovrgnuo, držalo da je Ghelderode svoja djela pisao na tom jeziku koji je ustvari loše poznao.

Godine 1927, u jeku suradnje s V.V.T.-om (njegovim prvim izravnim kontaktom sa svijetom pozornice), Michel de Ghelderode vjerojatno je pisao prvi od svojih komada kojemu se u pogledu književnih ili scenskih značajki ništa nije moglo prigovoriti: *Escorial*. U toj drami on stavlja u pogon svoj cjelokupni kazališni arsenal kako bi licem u lice postavio dvojicu protagonista, španjolskog kralja i njegovu flamansku dvorsku ludu, a to je sučeljavanje iznjedrilo najrazličitija tumačenja. Remek-djelo dramske konciznosti, *Escorial* je prema autorovu priznanju trebao biti “suma, dinamo... pročišćen i znanstven povratak smislu drame”.³ U zrcalu koje će na kraju dramatičarove karijere pred njega staviti *Škola za dvorske*

lude (*L' école des bouffons*),⁴ *Escorial* će otkriti jednu od svojih najzanimljivijih strana: u isti je mah i očitovanje i ishod kazališnog natjecanja, ne samo između kralja i njegove dvorske lude, nego i između dvaju umjetnika (glumaca i dramskih autora), gorka natjecanja u kojem su i uloga i ulog sazdana od smrti.

Od smrti, ali i od stvaranja. Jer 1927. je i godina kad Ghelderode piše te u holandskom časopisu *Wendigen* – u nizozemskom prijevodu – objavljuje vrlo neobičan tekst koji se smatrao njegovim dramskim “manifestom”. Nedvojbeno ludičan i paradoksalan, ali teatralan u svakom značenju te riječi, *Zapis u svjetlu požara* (*Écrit à la lumière d'un incendie*) poduzima relativizaciju uloge “autora” u procesu kazališnog stvaranja i tako propovijeda, dramatizirajući je, pojavu kazališta bliska nepromjenjivim izvorima “spektakla” (procesije, sajmovi itd.), gdje je stvaranje proizvod nužne, premda mučne, pa čak i pogubne društvene interakcije: “Autor se drži kao prorok, no proriče i čuda čini redatelj!” (*Zapis u svjetlu požara*, str. 495).

Funkcija “kazalištaraca” nalazi se na prekretnici, tekst je u tom pogledu jasan. Pitajući se o “smislu budućeg kazališta”, Ghelderode na nj ukazuje, ironično doduše, u obliku “praktičnog razmatranja: dramatičare, redatelje, glumce i dekoratere moli se za desetogodišnji muk. Budu li savjesni, osigurana im je izvjesna, nije poznato kakva, funkcija” (*Zapis u svjetlu požara*, str. 495).

Stoga mi se čini bitnim zadržati se na tom slabo ili nikako proučavanom aspektu njegova stvaralaštva: na dramatizaciji, koja je očita u mnogim, ako ne svim, važnijim djelima nakon 1927, stalnog propitivanja identiteta *istinske autora* kazališne predstave, očitstva djela, ako hoćemo, budući da, prema u to doba novom ali aktualnom značenju, režija postaje u isti mah porođaj i ubojstvo dramskog teksta. Kako naglašava Anca Măniuțiu, ono što Ghelderode piše u *Zapisu u svjetlu požara* (požara tradicionalnog i “modernističkog” eksperimentalnog kazališta?) naročito je novatorski za njegovo doba:

¹ Taj će pseudonim postati, a pomoći će tome vrijeme i administracija, autorovo zakonito prezime. Naime, na njegovu zamolbu (krajem 1928) a na temelju kraljevskog rješenja, dopušteno mu je od 9. srpnja 1929. “zamijeniti svoje prezime sljedećim: ‘de Ghelderode’. Od toga je trenutka bio Adémar (*sic*) de Ghelderode za administraciju, Adolphe za obitelj, a Michel za čitatelje i prijatelje” (Beyen 1980, str. 52).

² Od 1948. do 1953. u Parizu vlada stanovito oduševljenje Ghelderodeovim stvaralaštvom. Tada se ondje daju gotovo svi njegovi važniji komadi. Za studiju koja relativizira stvarni učinak toga oduševljenja, usp. Guérin 2001.

³ Pismo Camilleu Poupeyeu, 5. srpnja 1927. (*Correspondance* 1, str. 189).

⁴ Komad *Škola za dvorske lude* koncipiran je 1937, no napisan 1942.

Otkako je redatelj dobio na važnosti, odnos između redatelja i autora izvor je neprestanih polemika, no Ghelderode ga ne doživljava kao konfliktan, latentno suparnički. U uvijek otvorenoj debati između teksta i predstave dramatičar se, paradoksalno, ne oslanja na pretpostavku da je autor vrhovna instancija. Posve suprotno, on u kušnji materijalizacije nekog komada putem uprizorenja vidi jedini kriterij na temelju kojeg se može suditi o njegovoj vrijednosti te redatelju stvaratelju, kojem je autor tek pomagač, daje potpunu slobodu. (Măniutiu 2001, str. 180)

Tekst, dakako, na našega pisca baca povoljno svjetlo. Ali odveć mu spremno vjerovati znači zaboraviti Ghelderodeov uslužni i oportunistički karakter, a on je taj tekst pisao na izričit zahtjev Johana de Meestera, redatelja V.V.T.-a, jedinoga koji je dotad bio uspješno postavio jedan od njegovih komada (*Slike iz života Svetog Franje Asiškog [Images de la vie de Saint François d'Assises]*) i s kojim se nadao dugoj suradnji. Čini se razumnim pretpostaviti da je Ghelderode u svome "manifestu" kazalištarcima koji nisu dramatičari dodijelio veću ulogu nego mu je bilo po ukusu i da, itekako obaviješten o kretanjima u dramskoj umjetnosti svoga vremena, ali odveć lukav da bi priznao frustriranost, skriva karte. Uostalom, kraj je manifesta dvosmislen (vratit ćemo se na to). Uostalom, on svoje riječi ne provodi u djela, ne uvijek i ne baš.

Čini se da se Ghelderode – kojem se pariška potvrda događa nakon što je prestao pisati i kao da bi pripremila teren za pojavu teatra apsurda⁵ – osjetio izravno pogođen time što Edward Gordon Craig i njegovi učenici status kazališnog pisca dovode u pitanje i žele da redatelj bude jedini istinski umjetnik kazališta. Nikad se nedvosmisleno ne izjašnjavajući na tu temu, Ghelderode kao da prije mašta, onako kako će to kasnije činiti jedan Beckett, o kazalištu bez glumaca, sazdanu samo od teksta⁶, a ujedno je fasciniran kreativnom dinamikom koju jedan Pirandello (čiji utjecaj kategorički niječe) razabire između autora teksta, njegovih likova i glumaca. Doista, brojne dra-

me, pa i neki Ghelderodeovi intervjui – oni koje po volji prepravlja u namjeri da budu objavljeni, poput *Intervjua u Ostendeu (Les Entretien d'Ostende)*⁷ – svjedoče o tome da se u pogledu smisla koji valja pridati terminima "dramatičar" ili "dramski autor" on namjerno postavlja dvosmisleno. Ghelderode, istina, redovito teatralizira stvarateljsku interakciju između autora i glumca (uključujući katkad i publiku), no redatelj je odsutan, ili svoje funkcije u najboljem slučaju predaje sebi ravnima. Izravno suočavanje, pak, glumca i autora iz komada u komad varira od ubilačkog sukoba (*Escorial, Škola za dvorske lude, Tri glumca, jedna drama [Trois acteurs, un drame], Hop Signor!*), preko nezdrave prinude (*Farsa mračnih [La farce des ténébreux]*) i nejasna i/ili zajednička očinstva (*Gospođica Jaïre [Mlle Jaïre], Sunce zalazi [Le soleil se couche]*) i *Intervjui u Ostendeu*), do komplemenarnosti i međusobnog uvažavanja (*Izlazak glumca [Sortie de l'acteur]*).

1. KRALJEVI DVORSKE LUDE I DVORSKE LUDE KRALJEVI. AUTORI GLUMCI I REDATELJI DRAMATIČARI

Ja još tražim, uvijek tražim onoga kojeg nitko ne traži, onoga koji povlači konce lutaka...

Lutke (Les poupées)

Škola za dvorske lude (1942), uz komad *Sunce zalazi*, označava kraj Ghelderodeova kazališnog stvaranja. Radnja komada smještena je u Flandriju, u doba Filipa II, kralja Španjolske i Nizozemske, u samostan pretvoren u učilište za dvorske lude. Učitelj Folia, kraljev vitez, sprema se održati posljednju lekciju, u kojoj će učenicima otkriti "tajnu velike Umjetnosti". Ali, pod vodstvom Galgüta, koji je ljubomorani učiteljevu nadmoć i željan da ga nadmaši, oni koje Folia zove svojom "djecom" pripremaju mu iznenađenje: igraju za njega uznemirujući *impromptu* naslovljen "Noć u Escorialu", u kojem Folia II, dvorska luda i Foliaov učenik, iz ljubomore ubija Venerandu, Foliaovu kćer, koja ga je u njihovoj bračnoj noći odbila: "Tako je zapisano! Dobra bračna noć mora biti krvava! Djevičanska ili ne, nek poteče tvoja krv!" (*Théâtre III*, str. 326). Farsa, "drama, istinski čin" koji odražava "goruću istinu", shrvala je čini se, staru ludu. Nakon što je pao, vitez Folia ipak se pridiže. Iz pisma kralja Felipea već je doznao za smrt svoje kćeri te da je ubojica smaknut. Preuzet će dakle igru u svoje ruke

⁵ Pariška premijera Beckettova *Godota* bila je 1953. godine, kad i Gallimard objavljuje prvi svezak Ghelderodeova *Teatra* (znakovit izbor naslova), a to je i godina koja označava vrhunac (i kraj) pariškoga "ghelderoditisa": davalo se čak šest njegovih drama, među kojima i *Škola za dvorske lude* i *Gospođica Jaïre* (usp. Guérin 2001, str. 254).

S druge strane, Ionescov *Kralj umire* (1962) i *Escorial* (1927), pored toga što dijele igoovsku referenciju, kao da su donekle slični: ta sličnost proizlazi, među ostalim, iz činjenice da obje drame uspostavljaju jednakost između (stvarnog) vremena predstave i scenskog (fiktivnog) vremena. Krajnja okrutnost kazališta, vrhunac ljudske tragedije, Ionesco je to zacijelo pročitao, znači zamisliti lik osuđen na smrt (Kralj Béanger ili dvorska luda Folia), no koji zna da mu ostatak života ima tek jednu svrhu: tuđu zabavu, bilo likova bilo gledatelja. Ionescov komad trebao se uostalom zvati *Ceremonija*. Kasnije ćemo se pozabaviti važnošću te riječi u Ghelderodea.

⁶ "Najbolja moguća predstava je ona u kojoj nema glumaca, postoji samo tekst." (Bair 1978, str. 513; s eng. prev. lekt.).

⁷ U tekstu *Michel de Ghelderode ili napast maske (Michel de Ghelderode ou la hantise du masque)* Roland Beyen dugo i uz potkrepu dokazima ustrajava na tome da je objavljena verzija *Intervjua iz Ostendea* nespontana, doradana i dramatisirana: kao rođeni dramatičar, Ghelderode je sklon dramatisirati svoje intervjue tako što ih čini življima i žustrijima, začínjajući svoje odgovore lukavim opaskama, prekidajući svoga sugovornika, pa i mijenjajući njegova pitanja" (Beyen 1980, str. 35).

kako bi dovršio lekciju i izručio veliku tajnu svoje umjetnosti: okrutnost.

Škola za dvorske lude od *Escuriala*, koji je napisan petnaest godina ranije, preuzima brojne značajke koje govore u prilog srodnosti dvaju komada, ipak niječući njihovu istovjetnost. Navedimo najočigleniju: središnji lik oba komada isti je Folia, koji je 1927. nesretan do udvostručenja, dok je u komadu iz 1942. doista dvostruk. Još važnije: pročitao u svjetlu *Škole za dvorske lude*, *Escurial* se, poput "Noći u Escorialu", nadaje kao čin osvete i tragedije, ugrađen u formu samog komada i putem lika (ovdje kralja, ondje Galgüta), s izričitim ciljem da se prouzroči smrt Drugoga, zvanog Folia u obje drame, čije mjesto priželjkuju. Ako postoji kazališno nadmetanje, onda je to *Escurial*, koji dakle suprotstavlja, radi farse zvane život i tragedije koja je samo smrt, kraljevu ludu i njezina luda kralja.

1.1. Predumišljaj i gospodarenje životom ili smrću

Smješten na stjecištu tragičkih tradicija, lik Kralja, koji bez eksplicitna imenovanja upućuje na figuru istog onog Filipa II, u *Escurialu* je poistovjećen kako s baroknom figurom mučeničkog tiranina tako i s varljivim instancijama sofoklovske drame. Njegovoj okrutnoj pravdi itekako je svojstvena "tromost pravde"⁸ (*Hamlet*, III, 1), no ona je troma zato što se, čekajući trenutak da bude izvršena, pritajuje pod značajke dvostruke igre koja želi biti otkrivena. Kao tiranin, Kralj daje ubiti, ili izražava volju da se poubija sve što ga suočava s njegovom "ništavnošću" smrtna bića (zvona, psi) ili muškarca (kraljica). Suočen sa svojim granicama, ali u posjedu apsolutne vlasti, on "muči" i usmrćuje svoju ludu Folia, umjetnika koji vlada umjetnošću smijeha i života, muškarca koji je znao zadobiti kraljčinu ljubav. Monarh je mučenik, i to dvostruki. Mortifikacija prisutna već u želji da umakne smrti koju izražava već prvom rečenicom ("Ubijte pse i njihovu intuiciju [smrti]!"), udvostručuje se u suočenju s Folia, tim *alter egom* koji personificira i u isti mah raskrinkava sve njegove granice (njegovu nemoć pred smrću, nesposobnost da osjeti emocije, njegov nejasan status kralja lude). Kako bi odagnao smrt, kralj naime pribjegava različitim strategijama, koje su sve teatralne, i sve mirišu na osvetu, sve pretpostavljaju suočavanje s Drugim. Prva i najvažnija od tih strategija sam je komad; budući da ga je on, kako Ghelderode sugerira u jednom intervjuu, unaprijed smislio pa dakle zna što će se dogoditi, nadaje se ideja o manipulatorskom kralju koji je meštar igre:

Kralj zna za to, on to daje naslutiti, čak je odlučio osvetiti se za tu nemoguću ljubav, uskoro će se osvetiti. U međuvremenu želi da ga patuljak zabavi i predlaže novu igru... (*Intervju u Ostendeu*, str. 180)

Ta lekcija iz teatra koju Kralj priprema za svoju ludu, usporediva s onom koju Folia drži svojim učenicima u *Školi za dvorske lude*, istodobno je i svojevrsno pokazivanje makar ikakve nadmoći nad smrću (budući da usmrćuje druge) i kazališno i tragično uprizorenje smrti drugog sebe. Tekst, koji manje eksplicitno nego *Škola za dvorske lude* upućuje na funkciju "kazalištaraca", ipak nam pruža jake indicije da je riječ o kazališnom nadmetanju, natjecanju dvaju umjetnika, koji su istodobno dramatičari, glumci i redatelji. Tako, nakon što je pretrpio prijetnje što ih je Kralj otvoreno izrekao ili su mu se pak između redaka omakle, Folia "odlučuje da se on prvi osveti" (*Intervju u Ostendeu*, str. 180), iskorištavajući nejasnu granicu između farse koju je prisiljen igrati i istine o svojoj mržnji:

Sхватите barem игру коју предлажем. Дуго је већ припремам. Свидјет ће вам се! Смјатате се, оним lijepim flamenco smijehom koji volite! A ja ću vas gledati kako se smijete, na onaj jedinstven način kako se ljudi smiju u vašim podrumima!

Otvoraju mu se šake i razmiču prsti. Kralj cvokoće zubima. Folia kao da je izgubio svijest i samo mu se šake, svemoćne, miču, i grabe u prazno prema kraljevu vratu (*Théâtre I*, str. 79; podvukao autor članka).

Upozorimo najprije da je izbor riječi aluzija na tekst manifesta, u kojem Ghelderode funkciju autora definira kako slijedi: "Autor će smišljati i usklađivati građu za predstave; *predlagat će*" (*Zapis...*, str. 495). S druge strane, svemoć koju didaskalija pripisuje Folia u trenu kad se sprema izvršiti čin koji je i on dugo pripremao, dodjeljuje mu ulogu u kojoj Kralj, kojem je netom prije oteo krunu i žezlo, briljira: kao novi meštar igre, luda se sprema ubiti. Kraljev zaključak pred tim pokušajem ubojstva kojem jedva umiče eksplicitno uostalom odražava dvostruki izazov koji si je Kralj od početka igre postavio i koji tjera do kraja: nadmašiti muškarca i umjetnika Folia, ludi prirediti posljednju farsu osvećujući se zato što je bio Kraljčin ljubavnik.

Ili me je trebalo zadaviti, a ti nisi bio muškarac kakav sam mislio da jesi. Ili je trebalo da nastaviš svoju igru, ali ti nisi bio umjetnik kakav sam mislio da jesi. (*Smije se potmulo.*) Razumijem se ja u umjetnost dvorskih luda i glumaca. (*Théâtre I*, str. 80)

No premda se Kralj nameće kao "onaj koji povlači konce" u drami i kao istinski meštar kazališne igre, smijeh i farsa, neporecivi aduti njegove lude, iznose na vidjelo natjecanje između dvaju glumaca:

KRALJ. – Nek sam proklet! Nego, reci ti meni, koji je od nas dvojice genij?

FOLIA. – Vi ste velik glumac.

KRALJ. – Mi smo veliki glumci! Dosta, farsa je završila. Vratimo se našim identitetima. (*Théâtre I*, str. 84)

Uzurpirajući svojoj ludi glumački status i suprotstavljajući joj svoju ulogu meštra igre, Kralj propituje funkciju kazalištarca. No ipak ne nudi rješenje budući

⁸ Navedeno prema William Shakespeare: *Hamlet, kraljević danski*, preveo Milan Bogdanović. eLektire.skole.hr (nap. prev.).

da razlika redatelj/glumac nije jasna: kao onome koji povlači konce, monarhu je također dana naročita, performativna moć *par excellence*, moć da – samim izražavanjem – svoje želje pretvara u djela: nije li to moguća definicija dramatičara? Suprotno od glumca za kojeg se smatra da oživljava tekst i izaziva emociju i smijeh, taj bi “dramatičar” svojim fikcionalnim podanicima bio arbitrarni i apsolutni gospodar života i, napose, smrti. Uostalom, kako bi Foliale bio smaknut, Kralju nije dovoljno da svoju volju obznani krvniku, Urosu, nego treba i da znamenje njegove dvostruke moći, kraljevske i kazališne, bude objedinjeno i eksplicitno. Zato nanovo stavlja krunu i pukim riječima izaziva promjenu dramskog žanra:

KRALJ. – (*Stavlja krunu i oblači plašt*) Urose?... (*Želom daje znakove prema pregradi i pokazuje na ludu; potom pljuje na Foliale.*) Nakon farse, tragedija... (*Théâtre I*, str. 84)

Ako se vratimo na lekciju iz petnaest godina ranije objavljene *Škole za dvorske lude*, valja nam ustvrditi da ako Ghelderodeovo propitivanje relativnih odgovornosti i uloga dramskih glumaca i autora u kazališnom stvaranju odolijeva prolasku vremena, njegovi se odgovori, premda ostaju zagonetni, ipak mijenjaju. Zaključni dio drame čini se odveć jednostavnim i odveć primamljivim da bi sadržavao istinsku tajnu “umjetnosti, velike umjetnosti, svake umjetnosti koja želi trajati” koju je učitelj Foliale kanio prenijeti svojim učenicima: “Na koncu konca, jedanaestorica šegrtaluda koji protiv svoga mentora kuju sadističku urotu, nečovječno hladnokrvno, u pogledu okrutnosti više nemaju što naučiti” (Szanto 1982, str. 505–506). Čini se da je tajna, dakle, negdje drugdje.

U trenu kad se učitelj-luda, proglašen mrtvim od posljedica *impromptua* koji su odigrali njegovi učenici, pridiže, u pozadini se pomalja opreka između usmrćujuće moći teksta i tragedije i oživljujuće moći farse, smijeha i predstave:

FOLIAL. – Međučin je odigran; lekcija se nastavlja i završava. Neću vam čestitati. [...] Htjeli ste biti tragičari, a izazvali ste smijeh; htjeli ste me srušiti, a vratili ste mi životnu snagu. Vaša me predstava probudila; saznat ćete to! (*Smije se.*) Rasnu ludu nije lako ubiti! (*Théâtre III*, str. 328)

Usmrtiti lude, rekosmo, povlastica je kraljeva i autora: ako Foliale nije impresioniran okrutnom farsom luda, to je zato što kao pravi glumac, istinski autor koji je “sastavio stotinu kazališnih komada” i “ustupio svoje pero najboljim dramaturzima Španjolske”, unaprijed zna sadržaj teksta. Za tragediju svoje kćeri i usmrćivanje Foliale II, njezina ubojice (kojeg je kraljevski krvnik “polagano udavio”, kao u *Escorialu*), doznao je iz *pisma* što ga je poslao i napisao kralj. U času kad deklamira nastavak Venerandine drame, učitelj će se, dakle, poigravajući se munjevitom magijom kazališta koja tekst preobražava u živi govor, graditi kraljevim dvojnikom ili surogatom:

FOLIAL. – [...] čujte nastavak, budući da zastor nije pao. Nastavak koji se odigrao daleko, u zloslutnoj Španjolskoj... (*Vadi pismo iz džepa.*) Na koljena, mrcine; govori Felipe *el rey*... (*Théâtre III*, str. 328)

Uz pomoć biča, strašnog instrumenta koji služi za upravljanje i poticanje, dovest će ples šegrtaluda kraja. Sveudilj bičujući i sama sebe.

1.2. Život tekstu, smrt autoru

Druge dvije drame, smišljene u isto doba kad i *Escorial* i *Zapis u svjetlu požara*, potvrđuju i u naslovu već ekspliciraju ovo metadiskurzivno čitanje; zbog toga su uostalom i dobile atribut “pirandellovske” te došle na unekoliko zao glas, obranjiv no nezasluženo. *Tri glumca, jedna drama*, napisan 1928, datiran 1926, možda je komad u kojem je takva vizija kazališta najočitiija. Ona ipak doseže nov stupanj: troje glumaca koji za imena imaju arhetipove koje utjelovljuju u tradicionalnom kazalištu (Plemeniti otac, Naivka, Mladi prvak) uzurpiraju u njemu mjesto autora klasična ukusa i, napose, njegovu ulogu stvaratelja. Umorni od njegove navike da usmrti likove koje oni tumače i želeći izražavati i buditi istinske osjećaje, oni unaprijed smišljaju i igraju dramu, ovaj put istinitu: njih troje, koji se ne boje slobodno odnositi prema tekstu (poštovanje prema tekstu utjelovljeno je u manjem liku Šaptača), na daskama će počinuti samoubojstvo: “Vrijeme je! Kako smo se dogovorili, zar ne? Prava tragedija!” (*Théâtre II*, str. 138). Budući da su “odveć naviknuti umirati na pozornici”, troje će glumaca promašiti, ali njihov će čin za sobom povući samoubojstvo onoga koga komad određuje samo kao “Autora”:

Pucanj iz vatrenog oružja u kulisama. Glumci poskoče i ostanu zaprepašteni. Buka iza zastora: trk, dozivanje. [...]

MLADI PRVAK. – Ako je samoubojica, doći će pozdraviti. NAIVKA, *prasnuvši u histeričan smijeh.* – Autor!...

PLEMENITI OTAC. – Grom i pakao! Ta on nije glumac! (*Théâtre II*, str. 149)

Opet dakle nailazimo, u središtu dramskog čvora koji će naše troje glumaca preobratiti u autore,⁹ na motiv ubojstva s predumišljajem zabašuren u tragičnu farsu: “Kako ćemo se samo našaliti s publikom!” (*Théâtre II*, str. 137). No metadramsko promišljanje ovdje je posve razotkriveno – i to je vjerojatno razlog neuspjeha komada kod kritike. Ako glumac ima svoje mjesto u stvaranju drame budući da, oživljujući tekst, čini da se doima zbiljskim ono što to nije, jedan autor ne može pretendirati na istu ulogu te mu se čak događa da i njegova uloga, uloga pisca scenarija, biva umanjena nepoštivanjem upravo scenarija. Od onoga kojeg se igra postaje onaj kojim se poigrava:

⁹ Anegdotalna no rječita crtica: u prvom izdanju Ghelderodeova *Teatra*, Gallimardu se potkrada tiskarska pogreška u zaglavlju svake stranice teksta drame. Naslov je izmijenjen u “Tri autora, jedna drama”.

AUTOR, *smeten*. – [...] Ovo je zadnji put da ćete me igrati? Ja možda više nikad ne taknem pera, ne bi li dramski pjesnik zauvijek nestao... (*Théâtre II*: 136)

U *Izlasku glumca* (napisanom 1935, datiranom 1930), drugom komadu u kojem se glumac i autor zatječu jedan uz drugoga na daskama, Ghelderode nanovo teatralizira svoj fantazam o prestanku pisanja za scenu.¹⁰ Jean-Jacques, talentiran ali neshvaćen autor, ozbiljno razmišlja o odluci da odustane od svoje umjetnosti. Renatus, izvrstan glumac slaba zdravlja, jedini koji ga može razumjeti, “specijalizirao se za prozne agonije u tri čina”. On je međutim uvjeren, a da to ipak ne zamjera piscu, kako će mu sljedeća uloga – uloga osuđenika na smrt – biti kobna:

RENATUS. – [...] Uostalom, pa ti si htio ovo što mi se događa, budući da si mi ti napisao ulogu. Ovaj me put osuđuješ na smrt. Sutra uvečer će me smaknuti!

JEAN-JACQUES. – Opet te spopalo? Uporno ćeš tvrditi da moje tegobne i sirote invencije za tebe postaju prijeteće, okrutne stvarnosti? Na kraju ću ti povjerovati... (*Prijateljski*.) Renatus, svatko ima svoje mušice. Ne poigravaj se s jedinim bićem na svijetu koje razumije tvoje... (*Théâtre III*, str. 230)

Renatus, kazališni dvojnik glumca Renatusa Verheyena iz V.T.T.-a u čiji spomen Ghelderode posvećuje ovu dramu, doista je umro u večeri predstave, ali ne na pozornici gdje ga je, “zato što je spavao s kraljicom!”, smaknuo krvnik, nego u svom krevetu. Zahvaljujući toj ironičnoj aluziji na *Escorial*, tekst na koji se Ghelderode neprestano vraća, može se uspostaviti jednakost između kralja i autora posredstvom krvnika, agenta prvoga u *Escorialu*, drugoga u *Izlasku glumca*. Ipak, glumčeva smrt autora baca u očaj: prestat će “biti književnikom”. Nakon pogreba, u kojem neće sudjelovati, triput će zaniijekati svoj status dramatičara i potvrditi svoju odlučnost da postane “čovjek poput svih drugih”: “Ne umjetnik, ni za živu glavu. [...] Što da pišem? Za koga? Kome? Renatusu, glumcu? Nestao bez traga i glasa...” (*Théâtre III*, str. 263).

Ta drama, vidimo to, predlaže nov model interakcije sazdane od međusobnog razumijevanja i uvažavanja među kazalištarcima, ali ipak ne rješava zbrku koju je *Escorial* unio u njihove *relativne* funkcije. Redatelj, uostalom, i opet nedostaje. Kao i u komadu *Tri glumca, jedna drama*, režiju preuzima autor, svejedno zadržavajući posebnost da bude onaj koji zapečaćuje tuđe sudbine, ili da barem tako vjeruje – on, naime, nije jedini meštar igre, sugerira Renatus:

Ja jesam osuđen, ali dug je do stratišta put! (*Prigušen hihot*.) Ti autori misle da su lukavi... [...] I ta drzovitost! Kažu, kazalište, to sam ja kad sam ondje! Nipošto, Gospodo! [...] Nikad u njem nismo sami, ne

znamo tko se ondje skriva! Tu je primjerice Smrt, koja u kazalištu zauzima toliko mjesta, i bez koje komadima ne bi bilo kraja! [...] Ja joj uđem u trag, imam nos... Nanjušim je gdje god bila. Bila je maločas u crkvi, vrebala me iza stupa. Slijedila me. Prije koju minutu mislila je da sam zadrijemao, pa me vrebala, šćućurena u šaptačevoj školjci... Ma dajte! Misli da će me zaskočiti u ovom naslonjaču? Naivna je poput autora koji piskara scenarije! (*Théâtre III*, str. 238–239; podvukao autor članka)

Što se tiče glumca, on i ovdje smišlja i priređuje farse, od kojih jednu, posljednju, Anđelima – murjacija onostranog (svojevrsni anđeli čuvari ustaljenog poretka), kojima, uz pomoć autora, nakon smrti kani smaknuti.

No pogrešno bi bilo misliti da dosluh dvojice protagonistu proizlazi samo iz činjenice da su kazalištarci. Jedan Renatusov kolega u nadgrobnom govoru spominje njegovu originalnost: “naš nesretni drug što prerano silazi s ovih dasaka koje je oživio svojim genijem, neshvaćen i od svjetine i, što da ne kažem, od nas samih...” (*Théâtre III*, str. 266). Za druge glumce Renatus “je bio čisto biće” (*Théâtre III*, str. 265). Dramatičar im se također nadaže kao drukčiji: “Jasno... autor nije naš svijet!” (*Théâtre III*, str. 272). Sam se Jean-Jacques u mnogo navrata tuži, ali mlako, na nepoštovanje i nerazumijevanje s kojima se suočava. Komad uostalom kreće scenom u kojoj mu nekompetentna glumica okljaštri tekst (*Théâtre III*, str. 224). Nekoliko replika kasnije, bit će obaviješten da je uprava kazališta osakatila dramu u ime čudoređa i provincijalnog što će svijet reći (*Théâtre III*, str. 228).

Njih se dvojica razumiju zato što se nijedan ni drugi na svijetu ne osjećaju kao kod kuće. Zbog toga Renatus, koji vrijeme provodi ili u kazalištu ili u crkvi, “halucinirajući na svečanu pogrebu”, kaže: “Malo je mjesta na kojima se dobro osjećam. (*Hvata Jean-Jacquesa za ruke*.) Ti si umjetnik, možda razumiješ” (*Théâtre III*, str. 229). Zbog toga se također Jean-Jacques ne uključuje u dobro zaliveno spontano slavlje kojim ostali glumci odaju posljednju počast pokojniku: “Zašto ste vani, Gospodine, osim ako zbog umjetničke prirode...” (*Théâtre III*, str. 262). Kao istinski genijalni umjetnici, obojica se ističu svojom različitosti, odbijanjem norme, što ih, prema formuli koju je predložila Michèle Fabien vodeći se Pasolinijem i Duvignaudom a na koju ćemo se vratiti, čini žrtvama i “Devijantnima” ili “Različitima”. Ta istovjetnost sudbina potkrepljuje Ghelderodeovu tvrdnju koja daje povoda da se naslov *Izlazak glumca* (i sam komad) čita kao “izlazak autora”:

U ovom sam komadu sve opet doveo u pitanje, ne samo identitet glumca nego i identitet autora, pa obojica na koncu ispadnu žrtve te jedinstvene, pomalo dvosmislene djelatnosti, u kojoj se čovjek, kad je glumac, poigrava životima; životima koji se zbrajaju sa životom, kad je čovjek kazališni pisac! Ne govorim vam o onima koji od kazališta prave industriju! Rekao sam vam, za mene je kazalište poetsko sredstvo, umjetnost invoka-

¹⁰ Nakon službenog pozdrava unatoč kojemu će napisati svoje dvije oporučne drame, *Škola za dvorske lude* i *Sunce zalazi*, Ghelderode će zadnjih dvadeset godina života doista prestati pisati.

cije, vjerojatno, no čovjek tako uspijeva biti onaj o kojem govori Oscar Wilde i koji zaslužuje više smrti zato što je živio više života! Jer ih je predlagati isto kao i živjeti ih! Ponekad imamo dojam da više ne smijemo odatle izaći, da smo upleteni u kakav beskonačni sudski proces. Jednog dana djelo biva završeno pa osjetimo olakšanje; barem tako vjerujemo...” (*Intervjui u Ostendeu*, str. 134)

Ipak, što se tiče njihovih funkcija, dvojica protagonista nisu u istoj situaciji – čini se da drama ustrajava na tome. Glumcu, tom umjetniku koji prkosi smrti, funkcija je da ožvljuje autorov tekst, koji je bez njega, na koncu konca, tek mrtvo slovo. Premda su obojica u položaju da koketiraju s višestrukim životima, premda obojica u tome završe kao žrtve, Ghelderode glumca smješta na stranu života, smijeha i farse (viđene kao svakodnevno i pučko ishodište kazališta), a autora na stranu smrti, okrutnosti i tragedije (viđene kao dubok izraz ljudskog stanja¹¹). Dvije strane istog novčića¹², lice i naličje istog lista.

Na drugoj razini čitanja ispada da, uz to glumčevu (i redateljevu) nepoštivanje teksta, uza sve veći glumčev udio u stvaranju komada, jedini teritorij koji autoru ostaje u stečevini jest ideja, “pre(d)-tekst” drame, ako hoćemo. Tako se može objasniti važnost koju u gelderodovskom djelu zadobiva tema “pred-umišljaja” i fenomen “lažna datiranja” koji je desetljećima fascinirao kritiku. Naime, u konačnom izdanju njegova kazališna opusa (Gallimard), Ghelderode kao datum nastanka svojih komada odlučuje naznačiti ne datum pisanja ili izdavanja teksta, nego datum zamisli komada. Kao da bi priopćio kako dramatičarov doprinos kazališnom stvaranju nije (ili više nije) tekst i njegovo slovo, nego ideja koja im je temelj i prethodi im. On ne stvara, nego predlaže “građu za predstave”, kao što smo rekli. Možemo u tome vidjeti znak poniznosti ili, naprotiv, jedva prikriven izraz frustracije koja nije strana nezadovoljnu Ghelderodeovu karakteru, no teško je zaniijekati da je dramatičar shvatio bit promjena koje u njegovo doba potresaju dramski rod. Bilo da je riječ o izranjanju proturječja inherentnih ontološkom položaju dramatičara ili genijalnom oportunizmu koji prisvaja savršenu dramsku situaciju, bavljenje pitanjem autora u Ghelderodea potiče jedno od, kako strukturno tako i na razini sadržaja, najčešćih pitanja u njegovu stvaralaštvu, pitanje koje si legitimno možemo postaviti s Renatusom: “Tko je u farsu nasamaren” (*Théâtre III*, str. 255).

¹¹ Renatus na to aludira u dirljivu priznanju Jean-Jacquesu: “Mislio sam da je vaša umjetnost pogubna, premda vas se jedva igra, i to pred praznim dvoranama, premda toj umjetnosti većina i dalje nema pristupa. No za neke, vrlo rijetke, takva umjetnost jest pogubna. Oni koje ste zarazili ništa vam ne zamjeraju. I ja sam među njima. Stvar je u tome da sam bio prijemčiv za zarazu. Bio sam nesretnik poput vas i vi ste me iščupali iz neznanja o mojem ljudskom stanju; vi ste mi ga otkrili!” (*Théâtre III*, str. 232–233).

¹² Fr. *pièce* znači “novčić”, ali i “(kazališni) komad” (nap. prev.).

2. ŽRTVA FARSE: POVRATAK DRUŠTVENIM ISHODIŠTIMA KAZALIŠTA

“Bit će mudro vratiti se nepromjenjivim izvorima spektakla!”

Zapis u svjetlu požara

U uvodu smo istaknuli kazališnu stranu teksta *Zapis u svjetlu požara*. Posrijedi je više fiktivan okvir nego generička priroda manifesta. Nakon što je odlučno proglasio smrt avangardi (“Ne živi se s mrtvima!”), tekst uvodi lik slugu koji, premda je arhetip klasičnoga kazališta, nije da ne podsjeća na protagonista komada *Tri glumca, jedna drama*. Činjenica da se lik smješta ubija metkom sama je po sebi zanimljiva budući da je izravna aluzija na isti taj komad. Ali pomnija i način na koji su predstavljeni mjesto i uzroci njegova čina doimaju mi se mnogo zanimljiviji po tome što nastoje pokazati društvena ishodišta te drame u malom i kazališta općenito:

Daske! Vječne daske, iznad kojih su svjetionici, oko kojih se, poput mora, duboka, inkoherentna i bolna poput mora, svjetina razbija i mijenja. Daske su redom nosile oltar, prijestolje, govornicu, giljotinu. Sad je to kazalište! Gospodin je poslužen! Svjetina gundā. Sluga, odjednom očajan, gestikulira i viče: Gospodin nije poslužen! I nikad nije bio! Sve Sluge iz drame i komedije o tome su lagale! Ni publika nije poslužena!! Eto to je istina! Zatim zavitla browningom i bez poze se ubija... (*Correspondance I*, str. 495; podvukao autor članka).

Prema Ghelderodeu se ishodišta kazališta nalaze u mjestima društvene interakcije snažna intenziteta i smisla: crkva i vjera, dvor i moć, politika i manipulacija, stratište i smrt. Svim tim mjestima zajednička je halucinantna privlačnost koja zavodi gelderodovske likove, poput Renatusa: spektakl svečanog pogreba. Ishodišta drame valja tražiti u suočavanju svjetine i onoga koji se riječima i djelima opire njezinoj “dubokoj, inkoherentnoj i bolnoj” volji. Također i posebice u umjetnikovu pokušaju da izmakne normativnoj moći društva, moći kojoj se, da bi živio, mora pokoravati glumeći konformnost i kojoj samo smrću može umaknuti. Čini se da se funkcija umjetnika ovdje pridružuje, s funkcijom “slugu iz drame i komedije”, funkciji barokne dvorske lude: u isti mah pomagati i odmagati, istodobno se sviđati i ne sviđati.

Članci manifesta istinski počinju nakon ovog uvoda: liste od deset točaka, deset zakona kazališne obnove koje izgovara lažno nebeski glas o kojem smo već rekli koju. Svaka od tih deset točaka predstavlja sekundu. U svemu deset sekundi koje slugin čin odvaja od istine njegove smrti – vrhunac teksta koji majstorski pokazuje dugi nos:

Ono što je obznanio zvučnik, nebeski glas, isto je ono što je sluga mislio onih dvanaest [*sic*] stravičnih sekundi koliko mu je trebalo da izdahne. Je li se uistinu ubio ili mu je to tek bila uloga? To se ne zna. Svejedno, on je uvijek govorio istinu, a još uvijek... Gospodin nije poslužen! (*Spis...*, str. 495)

Istinski umjetnik normi može suprotstaviti samo uznemirujuću neizvjesnost inherentnu fikciji koja je njegov posao. No, budući da je apsolutno i obavezno, umiranje je konformistički čin *par excellence*. Kazalište, koje svojom spektakularnom stranom nasljeđuje središta društvene prisile, nudi barem slobodu i moć, ako ne da se smrću vlada onda barem da se mogućnost za to (publici, svjetini) afirmira i uveća vladanjem tekstom ili kazališnom igrom.

U tome nužno dvosmislenom stavu prema normi, a naročito u neizvjesnosti sretnog raspleta za protagoniste, spisateljica Michèle Fabien, koja je i sama dramatičarka i egzegetkinja Ghelderodea, vidjela je pečat našega autora.

Mislim da je u Ghelderodeovu kazalištu najvažnije, ponajviše novatorsko, držim, najjedinstvenije ono što sam nazvala normom. Edip se bori s proročanstvom, Hamlet sa zakonom (ne ubij), gelderodovski se likovi bore – još gore, ne bore se, nego batrgaju – sa svojevrsnim korom koji ih, daleko od toga da ih kao u antičkom kazalištu podržava, ili da ih žali ili komentira, naprotiv nastoji ukrotiti, učiniti ih primjerenima, i u tome uspijeva ponekad, često – po meni, uvijek [...]. (Fabien 2009, str. 40)

I uistinu, u skladu s njezinom prognozom, u *Hop Signor!* (komadu datiranom 1935) Juréal, zvan Signor, biće nagrdno poput patuljaka koji ga prate, kipar koji “pati po vokaciji” – dovoljan razlog da njegova zamršena umjetnost ne nailazi na odobravanje¹³ i da ga zovu “pokazivač Pakla”, nađe se u klopci žudnje da stekne plemstvo, da na neki način naraste. Helgara i Adorna, plemiće strance u tom gradu u negdašnjoj Flandriji, u njegov stan privlači ljepota Marguerite, kiparove žene. Ona udvarače nagovara da u večeri *Ommerganga*, kako se zovu procesije u flamanskim gradovima, Juréalu prirede okrutnu farsu “ne bi li ga nagnali da shvati kako njegovo uzdizanje neće proći bez ljudskog podsmijeha.” Dat će mu ulogu marionete koju se u pučkoj igri s plahtom baca u zrak i on će slučajno poginuti: “no ljudi šire glasine da ima planiranih slučajnosti.” Kao da žele ustrajati na teatralnosti toga javnog usmrćivanja, patuljci Mèche i Suif, za koje se nikad ne zna jesu li protagonistu prijatelji ili neprijatelji, ali se ponašaju poput minimalističnog antičkog kora, na kraju komada za nas ponavljaju farsu. Juréal, onaj kojeg se mrzi, ali kojeg se “dobro izbacalo uvis” (prema Margueriteinim riječima), na

¹³ “ADORNO. – Umjetnost vaša svjedoči o vremenu kojeg više nema. Treba biti dopadljiv, a vi to niste. Današnji se umjetnici okreću antici; djela im ne izražavaju više kršćansku nadu ili očaj, nego radost življenja i otkrivanja vječnih sila i zakona svijeta. Ostavite se dakle mrtva i kruta kamena koji crni i dođite u Italiju, da naučite svojim rukama raspjevati i razbuktati mramor!

HELGAR. – Iskiparite nam nekoliko mladih Bakha i grozd smješljivih anđelčića! (Malo zabave, nego!)

JURÉAL. – Kako dobro pogađate! Avaj, ispod moje ruke može izaći samo što je hrapavo i zgrčeno! Ja bih i mramor, poput kamena, nabrao u grimasu” (*Théâtre I*, str. 18).

koncu razveseljuje svjetinu zahvaljujući spektaklu vlastite smrti:

[Suif] širi plahtu. Mèche iz plahte vadi malenu rasklimanu marionetu odjevenu u vlastelina, s perom i mačem; ljubi je i gura Suifu prema licu, koji je također poljubi. Potom napinju plahtu. I bacaju marionetu u zrak, pa je hvataju u plahtu koju opet napinju pa ona odskakuje.

MÈCHE. – Hop, maleni signor! Bio si plemenit!

SUIF. – Više. Hop, signor!

MÈCHE. – Hop, signor!

Izlaze igrajući. Pozornica ostaje prazna. Vani pucaju od smijeha i kliču. A svjetina uskoro prihvaća s patuljcima: “Hop, signor!”, ustrajno, dok se kroz prozor vidi kako se malena marioneta diže i spušta, poput ranjene ptice što oklijeva između neba i zemlje (*Théâtre I*, str. 65).

Razlika u funkcijama kazalištaraca izražava se ovdje u terminima farseske društvene interakcije u kojoj svjetina, publika, aktivno sudjeluje. Kao gledatelj glumac, svjetina je lik bez lica koji zahtijeva pokoravanje njezinu užitku, što je zahtjev koji umjetnik u traganju za originalnošću osjeća kao diktatorski jer mu ne može umaknuti. Pitanje očitstva djela umnaža se i u pogledu dužnosti glumca i autora ostaje bez odgovora. Koga se igra? Tko se s kime poigrava? Napokon, može li se zaobići zahtjeve *onih za koje se igra*? Tako se farseski predumišljaj jednih oslanja na žudnju “Drugoga” da uđe u normu, da bi je poništio ali i zauzeo njezinu mjesto. Ali dramu istinski njeđri smiješna i prezrena nekonformnost “Devijanta”. Jesu li oni koji izvode farsu ipak i njezin predmet? “To se ne zna.”

Udvarači koji su se vratili Margueriti kako bi naplatili svoj dug u krvi i puti međusobno će se poubijati ne okusivši nagrade. Sama Marguerite, koja kako s mužem tako i s udvaračima igra dvostruku ulogu nedodirljive djevice i fatalne žene, bit će prokazana kao “mora” i osuđena za umorstvo. Tako će za posljednje uprizorenje pronaći uspješna umjetnika još prokletija nego joj je muž, a koji ju je uvijek fascinirao spektaklom svoga ubilačkog umijeća – Larosea, plavokosa, kršna i nasmiješena krvnika koji “vječito žvače stabljiku ruže”. Sumnjiva kazna:

LAROSE. – Na ulici sam gnusoba u prolazu. Dajte mi visinu, hrastov podij i sav prostor javnoga trga. E onda...

MARGUERITE. – Onda ste suveren, kad mač zablista plav u svjetlosti i kad se prema vama zakotrlja onaj iznenadni rafal, ona graja iz utrobe koja nije mumljanje iz samilosti ili od strave, nego univerzalni zadivljeni hvalospjev za Čovjeka koji ubija.

LAROSE. – Govorimo o čemu drugom.

MARGUERITE. – Ja sam svaki put među tom svjetinom, cijelom u nosnicama i zjenicama, koja vam kliče – a koja bi vas masakrirala da izgubite snagu. (*Théâtre I*, str. 43–44)

Taj “spektakl smrti”, tu “smrt za kontempliranje”, komadi poput *Raskoš pakla* (*Fastes d'enfer*) ili *Gospodica Jaïre* učinit će svojom glavnom temom. Smrt tako u Ghelderodea premašuje svoju pojedinačnu, individualnu dimenziju i steče drugu, društvenu, koja ima paradoksalnu moć koja također postaje funkcija kazališta: prizvati i utemeljiti koheziju svjetine, društva. Larose, s visine koju mu pridaje njegova dužnost, otkriva da jest i želi biti ne stvaratelj, nego običan izvršitelj u službi one žudnje svjetine za sjeđinjenjem: “I u večerima smaknuća, žene su trudne. Ne sa mnom, ne! Ja pljujem na to” (*Théâtre I*, str. 44). Juréal nas pak, dok ga – i jedino tad! – mnoštvo baca i kliče, a on čeka svoj kobni pad, uči da se ta društvena kohezija može postići samo nauštrb originalnosti umjetnika, devijanta (“čistoga” u *Farsi mračnih*) i njegovim javnim žrtvovanjem.¹⁴

2.1. Tvorevine oca ili izvođač pa žrtva farse

Negdje na kraju Ghelderodeove karijere dramskog autora događa se trenutak u kojem se ljubav – sagledana ne kao strastan sentiment, nego kao generator društvene interakcije i napetosti (ljubavni trokuti, izdaje itd.) i, dakle, drame! – ocrtava zadobivajući roditeljsku, pa i sinovsku konotaciju: to je također i jedna od znatnijih promjena do koje je došlo između *Escoriala* i *Škole za dvorske lude*. Točka koja je uporište poluge mržnje i okrutnosti nije ista, premda je u oba komada riječ o ženi. U prvoj je drami posrijedi Foliałova ljubav prema kraljici koju će Kralj iskoristiti da bi pojačao učinak svoje farse; u drugoj šegrti-lude – koje vitez Foliał naziva “svojom djecom” – smišljaju svoju računajući na njegovu ljubav prema *svojoj kćeri* Venerandi.

Gospodica Jaïre, “misterij u četiri slike” datiran 1934, pripovijeda upravo tragediju jedne obitelji čija kći, Blandine, umire i umrijet će od boljke koja je nepoznata, ali ju je lako pogoditi: kontemplativna duša, pomalo odsutna, željna umrijeti, ona nije poput ostalih. Ipak, istinsku tragediju ondje možda uzrokuje šaroliko i gnusno, merkantilno i neizmjereno bešćutno društvo koje okružuje tu obitelj: susjeda koja najavljuje rasprodaju crnog sukna, svećenik koji recitira cijene za zvonjavu zvona, stolar koji hvali kakvoću svojih lijesova... I ovdje vidimo svjetinu i njezinu moć prinude ili, kako bi rekla Michèle Fabien, “kor puka”, koji “se ne manifestira zajedno u kolektivnom govoru, nego zasebno” (Fabien 2009, str. 41). Nasuprot tome koru, smrt i opet mora postati spektakl. Obitelj, otac i majka Jaïre, zbog toga se osjećaju kao da im se nameće

igra koja je u svojoj biti kazališna (analogno tome, Kralj iz *Escoriala* htio je da ga nauče da izgleda osjetljiv, ali patio je “prema protokolu”):

JAÏRE. – Muko moja, joj! Čak i čovjek koji se najbolje pretvara nađe se izgubljen u tim potresnim okolnostima... Oh, koje li dvojbe! Ako se velika moja, da, velika moja tuga vidi, reći će: groteskna li čičice, tako slabo vlada sobom! Ako sakrijem svoju tugu... Veliku? Ne, golemu! Reći će, taj nema srca!” (*Théâtre I*, str. 186; podvukao autor članka)

Ipak, problemi se istinski zahuktavaju kad Blandinu oživi Le Roux, gelderodovska figura Krista: deseci posjetitelja preplavljaju kuću, “dolaze se diviti malenom čudu... Ili malenoj stravi...” (*Théâtre I*, str. 185). Blandine, ni mrtva ni živa i čije stanje podsjeća na Renatusa, glumca koji prkosi smrti, više ne prepoznaje svoje roditelje, vragolasto uživa u tome da srdi svoje bližnje i postaje omiljena predstava zajednice. Jaïre, otac, dolazi pod lupu Inkvizicije i mora prihvatiti svećenikov savjet da unovči ulazak posjetitelja kako bi župa zaradila. Poput dramatičara koji promatra razvoj odnosa između autora i djela, roditelji, primorani zbog novog stanja svoje kćeri igrati igru koja im ne pristaje, mogu tek izraziti svoju frustraciju koju rađa poremećaj odnosa s djetetom:

JAÏRE. – Iz navike je zovemo svojom kćeri! Tko je to dijete? Zar smo mi njezini roditelji? Zašto nam ne da da znamo ili osjetimo da smo njezini biološki autori? Ni pseća ni mačja mladunčad ne ponaša se drukčije! (*Théâtre I*, str. 225; podvukao autor članka)

Otac uviđa da je, ako ne stvoren, a ono barem preobražen uspješnom predstavom u koju se pretvorio njegov izdanak. I to mu se čini protuprirodnim. Razgovor Blandine i vještice Antique dokazuje da su poremećeni kodovi stvaranja, izravno se nadovezujući na životinjsku aluziju oca:

BLANDINE. – Mrijet ću... Ti nemaš djece, vještice?

ANTIQUA MANKABÉNA. – Horrida! Dobra majka jede svoje mlade, Horrida, moja mačka... Bog i Demon jedu svoje izabranike... Ljudi jedu i svijetle i tamne hostije... Kažu da je le Roux moj sin; ne, ne on... Ne znam! Više ne znam...

BLANDINE. – Pojedi ga, neka umre... (*Théâtre I*, str. 259; podvukao autor članka).

Blandinein nalog u dosluhu je s njezinom neshvaćenom žudnjom za smrću. Njezina neobična sudbina i ta nova uloga koja se očekuje od “dobre majke”¹⁵ podsjećaju pak na začudan ishod rivalstva biskupa Jana in Erema (odnosno Ivana u Pustinji) i njegova pomoćnika Simona Laquedeema, u *Raskoš pakla*, komadu datiranom 1929, objavljenom 1943. Osobit mrtvac, u narodu omiljen jer ih je spasio od Kuge i

¹⁴ Tako bi uostalom, vjerujemo li Judit Szanto, trebalo čitati tri drame kojima smo se već pozabavili: “Foliałova lekcija skriva drukčiju poruku i izražava, pravo govoreći, istu tragediju umjetnika kao i *Escorial* ili *Izlazak glumca*: vatra, u kojoj gori i onaj koji ju je zapalio, pobuna, koja se ne može hladne glave dovesti do kraja, budući da se među pobunjeničke geste ubraja i ona da se sami bacimo u žrtvenu lomaču” (Szanto 1982, str. 505–506).

¹⁵ Mačka u koju bi se majke navodno trebale ugledati, nosi, međutim, ime Horrida, što je latinski ekvivalent za “gruba”, “surova”, “nasilna”...

Gladi, biskup Jan vraća se u život kako bi se osvetio svom pomoćniku koji mu je dao da proguta otrovanu hostiju – “Farsa, mrtvačka farsa” (*Théâtre I*, str. 299). Okosnica drame ovdje je vladanje diskursom, još jedna moguća definicija autorskoga čina. Nijem, stisnuta grla, nesposoban proizvesti ijednu riječ, mrtvac će ipak progovoriti kad se bude spremao ubiti svog pomoćnika, ali svojoj majci, i to bez riječi: “ništa mu ne izlazi iz usta, ali govori, poput nijema čovjeka nabrekla od gorućih riječi” (*Théâtre I*, str. 308). Bit će mu uostalom posvećen čitav čin – bez dijaloga! – u kojem “govori samo grom, usta odozgo” (*Théâtre I*, str. 298), da bi prokazala ruglo; pomoćnik je pak ponosno pričalo. Ako je po svojoj životnoj snazi i “bajoslovnu” životu biskup uistinu “autor čuda” (sintagma bliska funkciji redatelja u manifestu iz 1927¹⁶), pomoćnik je onaj koji pokušava, talentirano izvješćujući, ovladati razvojem njegove priče i preispisati je. Zbog toga reakcije drugih likova: “Priča je napisana, nemojte je ispravljati!” (*Théâtre I*, str. 295). Gospodar priče i njezinih događaja ipak nije gospodar života i smrti. Pomoćnik Simon Laquedeem, premda izvodi farse i okrutan je, nije Kralj iz *Escoriala*. U *Raskoši pakla* samo će biskupova majka – po imenu Veneranda, poput Folialove kćeri! – moći toga Devijanta vratiti u ono onkraj: “Zašto se vraćaš iz mrtvih? [...] Dođi umrijeti! [...] Ispruži se, dijete moje! I umri u svojim suzama!” (*Théâtre I*, str. 308–309).

Najupadljiviji slučaj poremećaja u ulogama roditelja i djece vjerojatno je onaj u komadu *Sunce zalazi*, dramu koja sa *Školom za dvorske lude* tvori Ghelderodeovu dramaturšku oporuku.¹⁷ Nakon što je abdicirao, Karlo V. povukao se u samostan Yuste u Estrémaduri gdje je naumio proživjeti posljednje dane. Dan kad se daje drama mnogo obećava budući da on dobiva dozvolu prekršiti kraljevsku zabranu koja pritišće kazalište otkako je na prijestolje stupio njegov sin, Filip II. Štoviše, pronašli su mu flamanskoga lutkara koji će na pozornici na svome jeziku povlačiti koncima drznika Ulenšpigela. Bivši će car u osobi lutkara Ignotusa¹⁸ (redatelja, dakle) otkriti svog istovjetnika i dvojnika te će doći na ideju da se suoči sa svojom ništavošću nazočeći vlastitom pokopu:

¹⁶ Kao podsjetnik, članak 7 manifesta *Zapis u svjetlu požara* obznanijuje: “Autor će smišljati i usklađivati građu za predstave; predlagat će. Autor se drži kao prorok, no proriče i čuda čini redatelji!” (*Correspondance I*, str. 495; podvukao autor članka).

¹⁷ Termin “oporučni komadi” pridružuje im Marc Quaghebeur. Eksplicira to u studiji koju bi bilo korisno pročitati kao nužnu dopunu ovome članku (usp. Quaghebeur 2003, str. 123–165).

¹⁸ Zanimljivo je istaknuti da je na simboličkoj razini ovaj komad u tijesnoj vezi s pogrebnim obredom (koji je Ghelderodeu, zaljubljeniku u povijest i obrede, zacijelo bio poznat) kuće Habsburg kojoj su pripadali Karlo V. i Filip II. Prema tome obredu, tijelo pokojnika dopraća se uz počasti pred zatvorena vrata svetog mjesta gdje mu je prebivati (u Beču, Carska Kripta Kapucinerkloster). Poklisar koji predvodi pogrebnu povorku traži da se cara pusti nabrajajući njegove naslove i posjede, no pristup mu je zanižkan: ne zna se o kojoj je osobi riječ. U ponovljenom zahtjevu

[...] naređuje da bude tako. No za čas primjećuje da je sve predviđeno, da je sve već spremno za njegov pogreb, da je Crkva sva crna, voštanice gore, čak i svećani lijes čeka širom otvoren te mu ne preostaje nego izdahnuti... (*Intervjui u Ostendeu*, str. 158; istaknuo autor članka)

Predumišljaj, mrtvačka farsa i materijalizacija apsolutne volje – to su sastojci jedinstvena natjecanja između oca i sina (no i između Kralja i onoga koji to više nije) koje se očituje kao spektakularno uprizorenje smrti:

KARLO. – Tko nas je preduhitrio s ovim? Usuđujete li se reći mi? Bog? Demon?

DOM MARTIN DE ANGULO. – Kralj.

Karlo se doima pobijedenim. Na časak mu se glava zanjiše kao da će pasti. Šaka mu gužva pismo od Filipa – pa ga baci. (*Théâtre V*, str. 58)

Jer opet se kraljeva volja izražava i obistinjuje putem pisma. Karlo je to drzovito pismo primio taj dan, djelomično ga pročitao te iznio svoja razmišljanja o sebi:

KARLO. – “Preostaje mi izvršiti posljednji čin. – Dopalo ga je da pripremi svoj kraj...” (*Žvače nečujne riječi – i završava:*) “Pristoji se znati dobro mrijeti...” (*Ojađen, baca pismo među živuž*) [...] Zbog te repatice što se pojavila na brabantškome nebu već sam se spakirao – hoće li se ukazati kakav posljednji znak? Ili ćeš ti, sine moj, djelujući po naredbi Sudbine, učiniti da se taj signal pojavi? Ti si tako susretljiv, ti koji misliš na sve i predviđaš sud potomstva. (*Théâtre V*, str. 29–30)

Očinstvo – Ghelderode na tome ustrajava u doba kad, nakon što je završio svoje djelo, gradi svoj mit – “uvijek more sumnje”, jer jedino nehipotetsko što vam otac ostavlja u nasljedstvo njegovo su prezime i oružje!” On sam, u *Intervjuima u Ostendeu* – konstruiranu portretu, nipošto bezazlenom, no utoliko zanimljivijem budući da odražava njegovu autorsku volju – smišlja mehanizam opreka u odnosu na svoga oca, a koji je, iako ne odgovara istini,¹⁹ ipak izražen “autorskim” rječnikom vrlo bliskim našoj temi.

Otac mi je bio prvi pisar u Arhivu. Proveo je ondje čitav jedan vijek te je i nakon umirovljenja nastavio sa svojim istraživanjima i silnim poslom koji nije potpisivao, radeći za povjesničare i rodoslovce za koje je odgonetao i prepisivao prašnjave spise, povelje, stare popise umrlih, darovnice, porotničke akte: neugledni no unosni poslovi! [...]

ime postaje manje impozantno. No vrata se otvaraju tek po trećem ponavljanju zahtjeva, kad se izgovara samo ime pokojnika, uz formulu “smrtnik i bijedni grešnik”. U našem komadu cara se u didaskalijama naziva jednostavno Karlo; a njegova dvojnika, koji mu razotkriva ispraznost njegova ljudska stanja – Ignotus, nepoznati.

¹⁹ Usp. poglavlje “Dijete samo među svojima” (Beyen 1980, str. 71 et sq.).

No taj me miris [pergamena] zanavijek impregnirao. I vratio sam mu se kad sam i ja postao arhivar, što sam naime bio dvadesetak godina. No, pustolovnji duhom nego moj biološki autor, te sam mirne godine iskoristio za stvaranje svog Kazališta, skriven, da se ne odam, iza ormara s kartonskim kutijama i svežnjeva. (*Intervju u Ostendeu*, str. 16; podvukao autor članka)

Dvostruko stvaranje koje je ovdje na djelu, očevo i dramskog autora, usporedivo je s porođajem i odvija se prema logici Simona Laquedeema, pričala koje se s poviješću ponaša slobodno. Anonimni rad isključivo u korist povjesničara i rodoslovaca, divan simbolički zadatak oca. “Impregniran”²⁰ tom prošlošću i takvim podrijetlom, autor se može roditi, a i sam može roditi. Jer pripovijedati o ocu, uprizoriti ga, dodijeliti mu ulogu koja mu je strana, znači potkopavati njegov položaj “autora” (i Blandine to čini s Jaïreom) i uzurpirati mu prijestolje (Filip II. dokaz je tome). I ovako se dakle može sebe iznova stvoriti i držati se kao istinski “autor”. I to Kazališni autor (obratite pozornost na veliko slovo!) – ugledan posao, koji Ghelderode potpisuje.

3. ZAKLJUČAK

Temeljno podrijetlo i smisao kazališta prema Ghelderodeu treba tražiti u dvostruko društvenoj dimenziji smrti. Fizička i simbolička smrt bića koje se bori s normom u društvu s kojim je u nesuglasju poprima u njegovim dramskim tekstovima značajke spektakla, za koji se predumišljaj, pa farseska razrada i javna egzekucija odvijaju pred tuđim pogledom, često pogledom svjetine, u okolnostima vjerskih ili karnevalskih procesija. Takvu situaciju u velikim Ghelderodeovim komadima, počevši od *Escoriala*, zatječemo u brojnim varijacijama koje u sebi, posredstvom skrovitih ili očitih bezdanosti, imaju nešto od iste zapitanosti nad stvarateljskom ulogom kazalištarca, bio on autor, glumac ili redatelj. U obzir je uzeta i publika – a naročito djelovanje njezina normativna pritiska na autorski čin.

U komadima kojima se bavimo slika dramatičara, u etimološkom smislu riječi, mogla bi se odrediti kao šarolika. “Stvaratelj drame” ima u njima brojne strane koje se naizmjenice izjednačuju s ulogama pisca, meštra esencijalno kazališne igre, glumca. Koliko god složena i paradoksalna bila, interakcija između tih strana može se svesti na nešto nalik interpretaciji.

Kao onaj koji zadaje smrt i kao meštar kazališne igre, redatelj ponekad osporava i uzurpira prvenstvo dramskog pisca. Glumac pak, kao onaj koji daje život i uskršava, glumac “nanovo stvara” dramu nauštrb autora, prvog umjetnika, onoga koji dramu koju zahtijeva publika daje pre(d)-tekst. Ipak, točnije bi

bilo reći da glumac (luda i otac, a kasnije – i općenitije – i devijant, čedni i sablast, svi oni budu nasamareni) ne stvara, nego rađa farsu, iz njega farsa izvire, budući da se ona rađa i živi ne samo zahvaljujući njemu, nego prije svega na njegov račun; i zato što se svjetina smije na njegov račun. Piscu ostaju zamisao, potpis, (posve relativno) vladanje razvojem priče... Vjerojatno Ghelderode zbog toga uporno govori o svojoj usamljenosti dramskog pisca i navodnoj ravnodušnosti s kojom gleda na sudbinu svojih djela:

Čovjek sam koji piše u svojoj sobi, posve sam, i koji se ne brine za sudbinu svojih djela, koji nikad ne dopušta da ga uznemiri galama, divljenje ili srdžba koje njegova djela mogu jednog dana izazvati. [...]

Samo kazališno prikazivanje odvija se izvan mene, izvan moga mentalnog univerzuma. I fizički se zbiva na prenapućenu mjestu, usred često agresivne svjetine; a to me ozlojeđuje, pomalo plaši. Zato me se slabo viđa po kazalištima. Ne zbog sramežljivosti ili stava, nego zbog inkompatibilnosti, i zato što sam od samog početka izabrao samoću, teži put. (*Intervju u Ostendeu*, str. 12)

S francuskog prevela
Marija SPAJIĆ

BIBLIOGRAFIJA

PRIMARNA LITERATURA

Ghelderode, Michel de, 1927. “*Ecrit à la lueur d’un incendie*”, manifest objavljen u *Wendingen*, VIII, 3. U: Beyen, Roland (ur.), 1991. *Correspondance de Michel de Ghelderode: 1919–1927 [t. I]*. Bruxelles: Labor (Archives du Futur), str. 494–495.

Ghelderode, Michel de, 1950. *Théâtre I. Hop Signor! Escorial. Sire Halewyn. Magie rouge. Mademoiselle Jaïre. Fastes d’enfer*. Pariz: Gallimard.

Ghelderode, Michel de, 1952. *Théâtre II. Le cavalier bizarre. La balade du grand macabre. Trois acteurs, un drame... Christophe Colomb. Les femmes au tombeau. La farce au ténébreux*. Pariz: Gallimard.

Ghelderode, Michel de, 1953. *Théâtre III. La pie sur le gibet. Pantagleize. D’un diable qui prêcha merveilles. Sortie de l’acteur. Ecole des bouffons*. Pariz: Gallimard.

Ghelderode, Michel de, 1957. *Théâtre V. Le soleil se couche. Les aveugles. Barrabas. Le ménage de Caroline. La mort du docteur Faust. Adrian et Jusemina. Piet Bou-teille*. Pariz: Gallimard.

Beyen, Roland (ur.), 1991. *Correspondance de Michel de Ghelderode: 1919–1927 [sv. I]*. Bruxelles: Labor (Archives du Futur).

Ghelderode, Michel de, 1992. (1. izd. 1956). *Les Entretiens d’Ostende*. Toulouse: L’Ether vague.

²⁰ Fr. *impregné* čuva odjek starog značenja “oplođen” (nap. prev.).

SEKUNDARNA LITERATURA

Bair, Deirdre, 1978. *Samuel Beckett: A Biography*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.

Beyen, Roland, 1980. (3. izd.) *Michel de Ghelderode ou la hantise du masque. Essai de biographie critique*. Bruxelles: Académie royale des langues et littérature françaises.

Fabien, Michèle, 2009. "Sous la légende: Ghelderode". U: *Cuadernos de filología francesa*, br. 20. Cáceres: Universidad de Extremadura, str. 37–46.

Guérin, Jeanyves, 2001. "Remarques sur la ghelderodite parisienne". U: *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Louvain: Presses Universitaire de Louvain, str. 253–260.

Măniuțiu, Anca, 2001. "Un manifeste théâtral paradoxal de Michel de Ghelderode". U: *Lettres ou ne pas lettres. Mélanges de littérature française de Belgique offerts à Roland Beyen*. Louvain: Presses Universitaire de Louvain, str. 179–188.

Quaghebeur, Marc, 2003. "Le Dramaturge, le vieil empereur et le grand bouffon". U: M. de Ghelderode, *Le Soleil se couche – L'École des bouffons*. Bruxelles: Ed. Labor (Espace Nord br. 182), str. 123–165.

Szántó, Judit, 1982. "Utoszó (Postface)". U: M. de Ghelderode, *Drámák*. Budimpešta: Európa.

SUMMARY

AUTHOR AND AUTHORSHIP IN MICHEL DE GHELDERODE'S THEATER. ON THE SOCIAL ORIGINS OF DRAMA

The purpose of this article is to analyse the figure of "the playwright" in some of Michel de Ghelderode's plays (from *Escurial* to *L'école des bouffons* onwards). Far from being self-evident, the figure mirrors the position of a dramatist discovering his role as a creative artist weakened by the ever-growing importance of both the director and the actor. The analysis allows us to identify one typical situation in the Ghelderonian drama, a mise-en-abyme of the new codes of interaction between theatre artists (sometimes even including the public). It consists of a theatrical competition between one or more characters and an "Other" (a "deviant" element, sometimes an artist) on whom they play a cruel joke, a farce eventually ending by his physical or symbolical death. In Ghelderode's dramas, this reoccurring situation points out a particular vision of the theatre where the dramatic art is seen as an art originated in and building on the relative violence of social interaction.

Keywords: Ghelderode, belgian literature, authorship in theatre, social origins of drama