

# Tomasz Kaczmarek

---

## Taniec szkieletów, czyli "Wędrówka mistrza Kościeja"

---

Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Romanica 4, 219-233

---

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

*Tomasz Kaczmarek*  
Uniwersytet Łódzki

**TANIEC SZKIELETÓW, CZYLI  
WĘDRÓWKA MISTRZA KOŚCIEJA**

Dla kościotrupa będzie śledź...  
Dla małpizona diament...  
Dla biskupa będą osty...  
Dla monarchy będą parchy...  
Dla sowy będzie tuzin świec...  
Dla trędowatych całowanie...  
Dla kurwisonów płatek hostii...  
Dla pijanicy brzeg chrzcielnicy...  
M. de Ghelderode, *Szkoła błaznów*

Kiedy Jan Błoński pisał na łamach *Dialogu* o twórczości Michela de Ghelderode'a (właśc. Adhémar Martens 1898-1962), nie wiedział, że ten mało wtedy znany dramaturg stanie się równie popularny w Polsce, jak Beckett czy Ionesco. Choć ci ostatni zyskali uznanie krytyki i poklask publiczności dzięki próbom odrzucenia wszelkiej tradycji teatralnej, to Ghelderode, nie zaznawszy od razu sukcesu, ujął wszystkich nowatorskim wykorzystywaniem tradycyjnych tematów i technik teatralnych. W dramatach Belga znajdziemy dużo elementów nadrealizmu, ale i duchy dawnych epok są w nich wciąż żywe. André Reybaz, jeden z pierwszych reżyserów paryskich, który podjął się ryzyka wystawienia *Hop Signor!*, nie waha się stwierdzić, że Ghelderode jest największym dramaturgiem w historii teatru. Podziwia w nim przede wszystkim przywiązanie do teatru antycznego, jego źródeł dionizyjskich, które pod piórem pisarza stają się karykaturą tradycji chrześcijańskiej i etosu rycerskiego. Jean Francis zwraca uwagę na charakter ludowy pewnych dramatów Belga, które bezsprzecznie po-

wstały pod wpływem płócien Bruegla<sup>1</sup>. Twórczość Ghelderode'a określa się zwykle jako teatr „okrucieństwa i drwiny”, są one „wysoce intertekstualne, to znaczy czerpią motywy ze znanych utworów, na przykład z legend flamandzkich, teatru elżbietańskiego, a nade wszystko z *Ewangelii*, trawestując je w sposób oryginalny i nowatorski”<sup>2</sup>. Trudno nie odnaleźć w pełnych życia, przepychu i groteski, ale i obsesyjnego strachu przed śmiercią sztukach, elementów teatru średniowiecznego: począwszy od współczesnionej formy misterium, a skończywszy na tętniących czarnym humorem farsach. Stworzył ponad wszelką wątpliwość teatr ludowy, który sięga swymi korzeniami końca XIV wieku. Lubuje się więc nasz autor w ludowej farsie, bo, jak pisze Błoński, „Ludowa farsa niczego się nie «boi»: nie zna społecznych i towarzyskich zakazów, fetyszy dobrego tonu, wychowania, manier”. Jean-Claude Huens, który wystawił obok *Don Juana*, *Wędrówkę Mistrza Kościeja*, znajduje nowatorstwo pióra Ghelderode'a w jego bezpardonowym obnażaniu kruchych wartości mieszczańskich i katolickich. Choć inspirację znajdował w tradycji Średniowiecza, która, warto przypomnieć bez względu na zarzut opowiadania banałów, antycypuje cały zestaw współczesnych technik teatralnych, Huens uważa, że Ghelderode posługuje się nimi niczym pretekstem, aby w gruncie rzeczy opisać współczesne mu problemy psychologiczne, filozoficzne i społeczne.

Żadna ze sztuk Ghelderode'a, z wyjątkiem *Pantagleize* o wymownym podtytule: *zasmucający wodewil*, nie przedstawia współczesności. „Epoką jego serca, jak pisze Skotarek w przedmowie do *Teatru*, jest oczywiście flandryjskie Średniowiecze<sup>3</sup>. Ghelderode opowiada się za tamtą przeszłością z ważnego powodu<sup>4</sup>. Skotarek cytuje tutaj *Jesień Średniowiecza* Johanna Huizingi: „Gdy świat młodszy był jeszcze o pół tysiąclecia, zewnętrzne formy wszystkich przypadków ludzkiego życia rysowały się o wiele ostrzej niż dzisiaj. Wszystkie sprawy ży-

<sup>1</sup> Jean Francis podkreśla również dużą rolę, jaką odegrał Georges Eekhaud, dzięki któremu Ghelderode zapoznał się z teatrem marionetkowym (*théâtre de marionnettes*). Na temat wpływów Bruegla na twórczość Ghelderode'a zob. K. Pitino, *La Pittura di Peter Bruegel nel teatro di Ghelderode*, praca magisterka obroniona w Mesynie, 1995-1996.

<sup>2</sup> J. Falicki, *Historia francuskojęzycznej literatury Belgów*, Ossolineum, Wrocław 1990, s. 315.

<sup>3</sup> Cf. A.-M. Beckers, *Michel de Ghelderode*, Editions Labor, Bruxelles 1987.

<sup>4</sup> W dziełach Michela de Ghelderode pojawia się wiele afiliacji ze średniowiecznym teatrem. Począwszy od jego pierwszych prób dramatopisarskich, jak *Śmierć spogląda w okno*, upodobał sobie okres sprzed co najmniej pięciuset lat. Zaczął od trawestacji „klasycznego” teatru średniowiecznego. Sztuka o nobliwym tytule: *Pasja – Misterium Męki Naszego Pana Jezusa Chrystusa – ze wszystkimi swoimi osobami przywrócona do teatru marionetek według ludowego widowiska*, jest tego dowodem. *Przepychy piekielne*, to nic innego jak zmodernizowana średniowieczna farsa, w której podczas karnawału rozdziewicza się młodego szlachcica. Trudno tu nie odnaleźć nawiązanie do średniowiecznej komedii „pogańskiej”, *Babio*, kilkuosobowej farsy granej na dworze Henryka II. Kulminacyjna scena określana jest mianem „orgii bachicznej”, dochodzi bowiem do kastracji. Wszak komedia średniowieczna często znajdowała inspirację w dziełach Arystofanesa, gdzie nie brakowało obsceniczności. Wystarczy przypomnieć sobie, jak aktorom przyprawiano fałszywe fallusy – pomysł, z którego skorzystał prawdopodobnie Werner Schwab w *Czarującym Korowodzie według Czarującego Pana Arthura Schnizlera*.

ciowe działa się publicznie zarówno w swym przepychu, jak i okrucieństwie”<sup>5</sup>. Ghelderode potwierdza to w swoim komentarzu, „okrucieństwo to tyle co rzeczywistość, obraz dokładny i bez kłamstwa”<sup>6</sup>. Dlatego też w jego sztukach tyle okrucieństwa, scen prawdziwych, ukazujących człowieka takim, jakim jest w danej sytuacji. Śmierć również będzie przedstawiana bez zbytecznych upiększeń.

U podłoża dramaturgii Ghelderode’a leży jego obsesyjny strach przed śmiercią. Już jego pierwsze próby wskazują, że jest to jego główny temat. Pierwsze sztuki noszą wymowne tytuły: *Śmierć spogląda w okno* i *Uczta dra pieżców*. Sam zresztą próbował raz, z dosyć infantylnych powodów, odebrać sobie życie, nie mogąc znieść nudy istnienia<sup>7</sup>.

Śmierć pojmował jak jego średniowieczni przodkowie: widzieli śmierć taką, jaka ona jest, z całym śmierdzącym fetorem rozkładającego się ciała, bojaźliwym zawrotem głowy, krzykiem rozpaczony przed nieuniknionym. Śmierć była po prostu fizyczną zgnilizną ludzkiej materii. Choć chorobliwie obawiał się opuszczenia tej ziemi, to nie umiał inaczej podejść do śmierci jak z ironią<sup>8</sup>. Stąd też jego zainteresowanie tańcem śmierci. *Taniec śmierci*, który prawdopodobnie pochodzi z Francji, przedstawia namalowany w 1424 roku bal niewinnych na cmentarzu<sup>9</sup>. To od tego tańca miała się zacząć cała tradycja podob-

<sup>5</sup> Wstęp Z. Skotarka do *Teatru Michela de Ghelderode*, PIW, Warszawa 1971, s. 32.

<sup>6</sup> Skotarek cytuje całą wypowiedź Ghelderode’a: „Przykład: okrutny jest Rembrandt malując mięso. Inny przykład: okrutny jest Goya malując portrety królewskie. Goya nie kłamał, był okrutny. Wreszcie, gdy Breughel pokazuje nam irrealne krajobrazy, wprowadzając w nie jakże realnych, aż nazbyt realnych chłopów, okrutny jest również ów dysonans”. Z. Skotarek, *Teatr Michela de Ghelderode*, *op. cit.*, s. 28.

<sup>7</sup> Michel de Ghelderode cierpiał psychiczne katusze z lęku przed nieuchronną śmiercią. Podczas Wielkiej wojny zachorował na tyfus i śmierć zajaśniała mu bezpośrednio w oczy. To działo się w roku 1915, na dodatek groziło mu zapalenie opon mózgowych. Przez ponad pół roku nikt nie wiedział, czy pisarz przeżyje. Stąd po rekonwalescencji stał się obojętny na sprawy tego świata, a przede wszystkim, neguje istnienie Boga. Bo choć zawsze atakował instytucję Kościoła katolickiego, to jednak nie zaprzeczał istnieniu Boga. Wyleczony nie powrócił już nigdy do wiary i stał się agnostykiem, ale prawdę mówiąc jego poglądy na temat wiary pozostały ambiwalentne. Po tym wydarzeniu znalazła się w jego życiu, pozbawiona talentu, ale nie histerycznego temperamentu, pewna pianistka, która pewnego dnia zapragnęła „kolektywnego” wręcz aktu samobójczego. Wydawało się tej miernej istocie, że śmierć we dwoje może być czymś wyjątkowo podniecającym, zwłaszcza w kwiecie wieku. Biedny Michel, ślepo zapatrzony w swoją nierozgarniętą amantkę, nie wahał się przed zadaniem sobie śmierci. „Nie zwlekali z odkręceniem kurka gazowego, jak pisze Skotarek. W tym posępnym przedsięwzięciu wiele jednak zależało od licznika gazowego: po wrzuceniu do niego monety funkcjonował tylko przez określony czas i uzależniał dalszy dopływ gazu od wrzucenia następnej. Obojgu zabrakło wreszcie monet. Musieli poprzestać na stosunkowo niegroźnych objawach zatrucia. Próba wspólnego odejścia w wieczność skończyła się, w jakiś czas później, zupełnie prozaicznym rozstaniem na tym padole”. Z. Skotarek, Wstęp do *Teatru Michela de Ghelderode*, *op. cit.*, s. 9-10.

<sup>8</sup> Podobnie podchodzili do absurdałnej egzystencji pisarze lat pięćdziesiątych, którzy w śmiechu widzieli najbardziej ludzką reakcję człowieka na otaczający nonsens.

<sup>9</sup> Taniec ten nie zachował się do naszych czasów. Jego reprodukcję odnajdziemy w książce Guyot Marchanda, opublikowanej w 1485 roku.

nych malowideł (rzadziej rzeźb), które wypełniały wnętrza, między innymi, kościołów. Freski przedstawiają najczęściej szkielet wędrujący z postacią, reprezentantem danej klasy społecznej. Taniec ten najczęściej przybiera formę farandoli, ludowego tańca prowansalskiego. Nad rysunkami czy też pod, wypisywane są wierszem skargi lub błagania umierającej osoby, która zwraca się bezpośrednio do śmierci. Śmierć jednak pozostaje nieprzejednana, a bywa często sarkastyczna. Każdy musi z nią zatańczyć: papież, kardynałowie, księża, królowie, lekarze, złodzieje i wieśniacy, nie wykluczając niewinnych dzieci. Śmierć, nie posiadająca określonej płci, przechadza się z instrumentem muzycznym, który ma zachęcić opornych do tańca, i z kosą. Przed *Tańcem śmierci* istniały już *Vado Mori*, poematy łacińskie francuskiego pochodzenia, których początki przypadają na XIII wiek. I tu postaci skarżą się i ujadają na swój los i nieuniknioną śmierć. Ta jednak nie objawia się straceńcom i nie odpowiada. Inne wyobrażenie śmierci znajdziemy w *Les Vers de la Mort* Hélinanta de Froimont, gdzie spacerujące pary: trup lub szkielet wraz z żywą osobą rozmawiają w najlepsze, tak samo jak w *La Légende des Trois morts et des trois vifs*<sup>10</sup>. Na temat pochodzenia *Tańca śmierci* przedstawiono wiele teorii. Z pewnością istniał on już przed 1424 rokiem. Nas najbardziej interesuje wydźwięk, który przypominał wszystkim o równości wobec ostatecznego kresu życia. Mógł być pocieszeniem dla ubogich, a przestrogą dla bogaczy.

Inspirując się flandryjskim Średniowieczem, Ghelderode upodobał sobie formę tańca do wyrażenia, jak głosi bohater *Szkoły błaznów*, sztuki okrucieństwa, choć nie tylko. Kiedy zabierał się do napisania sztuki o świętym Franciszku z Asyżu, widział swojego bohatera z zadartą kiecką, do którego garnęło się tłumnie ptactwo, puszczającego się w taniec, najlepiej charlestona. Zrozumiała wydaje się reakcja oburzenia, jak pisze Zbigniew Skotarek, Henri Gheona, znanego autora „mystyczno-naiwnych spektakli”. „Bo w Belgii – replikuje Ghelderode – musi pan wiedzieć, wyznaje się religię nie na pokutną nutę, ale na taneczną”. Także śmierć, w nawiązaniu do widowisk średniowiecznych, odnajdzie swoją najpełniejszą ekspresję w tańcu śmierci. W *Eskurialu*, król tańczy na cześć nadchodzącej śmierci. Zamieniając się rolami, w swoistej grze masek, z Szalejem, monarcha puszcza się w tan, w rytmie taktów pawany:

Ala czy błazen opowiada kiedy o swoim życiu!... Tańczę do Śmierci! Tańczę na swoje wyzwolenie! Tańczę na pogrzeb! Na to, żeby zapadła się w nicłość ta woskowa, wypchana wonnościami lalka! Szybciej, niech ją szybciej złożą do krypty w ulewie święconej wody! Nie boję się jej widma. (kontynuuje pawane) Nie dziw się, miłościwy panie, że tańczę. Tańczę jak wdowiec, jakby kozioł na sabat, jakby dawny satyr... (przerywa i kładzie się zmęczony na stopniach) Czy podoba ci się, miłościwy panie, mój monolog?...<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Na temat śmierci w Średniowieczu zob. Cl. Blum, *La Représentation de la mort dans la littérature française de la Renaissance*, Honoré Champion, Paris 1989.

<sup>11</sup> M. de Ghelderode, *Eskurial*, PIW, Warszawa 1971, s. 54.

Taniec również pojawia się w *Dziwnym Jeźdźcu (Le Cavalier bizarre, 1920)*. Podczas gdy śmierć czyha tuż za drzwiami, Trzeci Starzec pragnie zain-tonować hultajskie godzinki, „odtańczujemy taniec pajaców”. Kiedy nikt nie znajdzie już ucieczki przed przeznaczeniem, starcy uczą nas, jak do śmierci się przyszykować:

TRZECI STARZEC: A ja śpiewać, że nastaje koniec świata!

CZWARTY STARZEC *rozciągając harmonię*: Ja tu za wodzireja, będzie bal szkieletów!

PIĄTY STARZEC: Tak, tańczymy na intencję Śmierci! Przytupimy piszczelami! Święto starych, pogrzebowy kadryl!<sup>12</sup>

Do tańca powraca Ghelderode w *Wędrówce Mistrza Kościeja (La Balade du Grand Macabre)*. Tym razem autor *Rozmów ostendzkich* transponuje swobodnie, przy swoim malarskim wyczuciu, średniowieczne freski<sup>13</sup>. Ghelderode wydaje się znajdować inspirację w tradycji tańca śmierci za pośrednictwem przede wszystkim malarstwa Bruegla i Boscha<sup>14</sup>. Bruegel, jak pisze Eugène Bai, był piewą ludowym (*Volksdichter*), a nawet największym dramaturgiem, który nigdy nie napisał dramatu. Związek literatury z teatrem jest w wiekach średnich bardzo spójny. Sam Ghelderode nie ukrywa wpływu malarstwa na jego twórczość dramatyczną, chodzi mu o „malarstwo przydające formie koloru”<sup>15</sup>. Tak więc autor *Farsy mrocznych* pragnie udratyzować obraz Bruegla *Tiumf śmierci*. W obrazie śmierć jako szkielet przechadza się i zabiera ze sobą każdego napotkanego na drodze, możliwych tego świata, prałatów, żołnierzy, hulaków i starców, nie oszczędzając młodych.

Pierwsze wydanie *Wędrówki Mistrza Kościeja* (1935) opatrzone było podtytułem „farce pour les rhétoriciens” (farsa dla retorów). Fryderyk Faber stwierdza, że współczesny teatr belgijski pochodzi właśnie w prostej linii od Chambres de rhétorique, instytucji, która odgrywała podobną rolę co wiele zawiązanych począwszy od XII wieku konfraterni i która prawdopodobnie przybyła do Belgii z Francji. Początków ich należy szukać już w 1401 roku, przede wszystkim w części flamandzkiej. Podobne rozwijały się w każdym większym mieście. Do najbardziej znanych należały: Puys d’amour, Puys verd, Confrérie

<sup>12</sup> M. de Ghelderode, *Dziwny Jeździec*, PIW, Warszawa 1971, s. 458-459.

<sup>13</sup> Ghelderode potrafił językiem dramaturga ożywić na scenie obrazy Bruegla. Oglądając słynne *Przysłowia niderlandzkie* czy *Walkę Karnawału z Postem*, mamy wrażenie jak gdyby postacie na płótnach przemawiały do nas. *Walka Karnawału z Postem* ukazuje dwa różne światy; bujności karnawału i surowość postu. Karnawał jest personifikowany przez grubasa siedzącego okrakiem na beczce, a w ręce dzierżącego rożen. Tuż za nim snują się pijani towarzysze nieustannie skorzy do zabawy. Tymczasem post symbolizuje wychudzona, koścista megiera (choć do płci można się spierać) trzymająca w prawej ręce łopatę z dwoma śledziami. Za nią podążają dewoci i dziatki pożerające wielkopostne placki.

<sup>14</sup> „Dans cette peinture ancienne, dans ces maîtres du passé dont je raffole, la Mort est embusquée partout dans les danses macabres, dans le *Jugement Dernier*, dans les *Tentations de Saint Antoine*, dans les *Vanitas* et surtout dans les grandes mises en scènes infernales de Jérôme Bosch et de Breughel”. Cytat za A.-M. Beckers, *Michel de Ghelderode, op. cit.*, s. 157.

<sup>15</sup> Z. Skotarek, *Teatr Michela de Ghelderode, op. cit.*, s. 23.

des Clercs, Chambres i Escoles de Rhétorique. Początkowo te zawodowe bractwa wystawiały misteria i dramaty liturgiczne zgodnie z przykazami instytucji kościelnej. Kiedy oficjalne nauki religii katolickiej zaczęły być podgryzane przez heretyków Lutra, niektóre z przedstawień zostały zabronione. Szybko jednak te zgrupowania, tak we Flandrii, jak i w Walonii, przerodziły się w „bastiony opozycji” (Eugène Bai). *Ghesellen* z XIII wieku, które w XIV wieku przybrały nazwę *ghesellen van retoriken*, stały się pełne werwy, kąśliwego humoru, tak trudnego do zniesienia przez hierarchów kościelnych. Nic dziwnego, że autor nawiązuje do „izby retorów”, podkreślając tym samym inspirację średnio-wieczną Flandrią, jak i wyrażając w swojej farsowości niechęć do burżuazyjnego porządku społecznego.

Ghelderode śmiało sobie poczyna parodiując przybycie Chrystusa, cały dyskurs eschatologiczny zawarty w Ewangelii, zniszczenia miasta i zmartwychwstanie trupów, Sąd Ostateczny i koniec świata. Farsa niczego się rzeczywiście nie boi. Ghelderode, nawiązując do *Tańca Śmierci* Holbeina, pragnie dowolnie wykorzystywać wszystkie jej motywy<sup>16</sup>. Ta chyba najbardziej znana seria drzeworytów zaczyna się od pokazania Raju i wypędzenia Adama i Ewy. Po środku widzimy wiele postaci, które wpadają w ramiona roztańczonej śmierci z kosą; począwszy od papieża, imperatora i króla a skończywszy na żebraku. Zdziwiająca jest odwrotna kolej odwiedzin w sztuce Ghelderode’a. Pisarz wysłał Nekrotara najpierw po grubego pijaczynę, by zająć się potem filozofem z bożej łaski, a na koniec śmierć zajrzy w oczy równie tłustemu co Purpelniuch księciu.

Akcja tanecznej farsy śmierci umiejscowiona jest w zakątku zapuszczonego parku, tuż koło grobowca; w oddali widzimy miasto Breugelania<sup>17</sup>. Autor wydaje się przedstawiać moment upadku pierwszych ludzi, Adama i Ewy, którzy w farsie noszą imiona Adriana i Sokulanny. Purpelniuch, któremu powierzona zostaje, jak można przypuszczać na początku, rola komentatora, wyśpiewuje dychawicznie śpiewkę, podczas której urodziwa para przechadza się w miłym objęciu:

Mędrcy i Wariaci chodzą po tym Globie,  
A Pan Bóg ani ruszy swoją złotą Brodą.  
Nie budźmy Boga, jak Bóg zasnął sobie.  
Poszła Ewa nad Wodę, odkryła Zwierciadło,  
Adam odkrył w Winnicy, że urznąć się warto,  
A jeszcze też odkrył Niewiastkę gołą.  
O stary Raju, gdzie ty się znachodzisz?  
Czyżby cię Ojciec trzymał w swojej Brodzie?<sup>18</sup>

W dość skondensowanej i nie pozbawionej typowej dla autora ironii, sztuka zaczyna się przedstawieniem dziejów rodzaju ludzkiego. Nie kto inny

<sup>16</sup> Reprodukacje drzeworytów Hollebeina można podziwiać słuchając nastrojowej muzyki na stronie internetowej: <http://www.delago.de/ttanz.html>.

<sup>17</sup> Autor podkreśla w ten sposób inspirację dramatyczną malarstwem Bruegla.

<sup>18</sup> WMK, s. 149.

jak dobrze już wstawiony Purpelniuch, który wspomina początki stworzenia, kwacze w natchnieniu:

Na początku było słowo,  
Było słowo mętną mową...  
Sprzymierzało się z wielkością,  
Lecz grzeszyło rozwlekłością<sup>19</sup>.

Już zamierzał zacząć następną strofę, gdy naraz kamień w niego rzucony obala pijusa brzuchem na ziemię. Ten poczciwy pijaczyna nie obawia się nawet rozmawiać z Wiekuistym: „Alleluja! Wiekuisty się objawił waląc mnie kamieniem w czerep”. Nie spodziewał się jeszcze, że na drzewie siedzi władca śmierci, Nekrozotar. Myśli, że to złodziej ptaków (tu kolejne nawiązanie do Bruegla). Nekrozotar spada z rykiem na ziemię z drzewa, które w farsie oznaczałoby „drzewo poznania dobra i zła”. Wszak Ghelderode pozwala sobie na wszystko. Kościotrup pada martwy, a kopniaki Purpelniucha szybko go stawiają na równe nogi. Purpelniuchowi nie jest już jednak do śmiechu. Zrozumiał, że ma do czynienia z „wielkim sprawcą wyroków, wielką gidią, wielkim zniwiarzem”<sup>20</sup>. Nekrozotar, „przeraźliwie chudy, niepomiarne długi, skóra i kości, z wpadniętymi oczami” zwiastuje śmierć. Jest „śmiercią o szalonych włosach”, jak pisze Albert Lepage, przypomina do złudzenia jednego z jeźdźców znanego drzeworytu Dürera<sup>21</sup>. Jak przystało na taniec śmierci, wyposażony jest w odpowiednie dla jego pracy przedmioty: trąbkę i kosę, na której wyryto „Robię więcej, niżli mówię”. Już samo jego imię straszy. Prefiks *nekro* wskazuje na śmierć, infiks *zot* oznacza we flamandzkim szaleńca, a *art* pochodzący od łacińskiego *art* (*artus*, *artum*), tego, który posiada takie lub inne właściwości. To on, niczym kościotrup z drzeworytu Holbeina, kpi z namiętności młodych kochanków: „Ich kości będą się walać po wądołach, gdzie gnijące paprocie i rozłupane krzemienie. [...] Popioły po was, popioły samców i samic, spłyną z wielkimi wodami w nieckę oceanów”<sup>22</sup>.

Zaczyna się główna akcja farsy. Nekrozotar, podobnie jak to było w tradycji średniowiecznej, zamierza obwieścić złą nowinę na koniu. Za konia bierze sobie opasłego Purpelniucha. W średniowiecznych widowiskach ludzie też często zastępowali konie lub osły. Tak więc Nekrozotar rusza w drogę, by śmierć nieść ludziom. Pierwszym, którego odwiedzi, będzie filozof Pustomiel (Videbolle – mędrzec o pustej czaszce), który maltretowany jest przez wyjątkowo sadystyczną żonę Jadybryzgę. Absurdalnie komiczne sceny w niczym nie ustępują bez troski języka Hansa Sachsa. Można powiedzieć, że Ghelderode

<sup>19</sup> WMK, s. 151.

<sup>20</sup> WMK, s. 161.

<sup>21</sup> A. Lepage, *L'énigme Ghelderode*, Louis Musin, Bruxelles 1976.

<sup>22</sup> WMK, s. 150.



przedstawiając tak wyraziście kłótnię małżeńską ponownie odkrywa średnio-wieczną farsę<sup>23</sup>.

Po uwolnieniu Pustomiela z sideł okropnej żony, Nekrozotar, tym razem w asyście dwóch kompanów, wybiera się do księcia Trawina. Ten młody tłusciuch o lalkowatej twarzy, niepewnych ruchach i rudej czuprynie męczony jest przez dwóch ministrów: Meduzyna i Bazyliszyna. Trawin musi regularnie dośiadać konia na biegunach i tak ćwiczyć kilka godzin dziennie. W codziennym programie znajduje się również lekcja równowagi. Poczciwy grubas zmuszany jest do wchodzenia na kulę, co przy jego korpulentnym ciele jest prawie niemożliwe. Zamiast korony z piór, ministrowie wkładają mu koronę z ołowiu. Gdy śmierć nadchodzi, szelmy cichcem opuszczają władcę, który z kolei, strwożony na widok kościstej postaci, skrywa się pod stołem.

Nadchodzi godzina zagłady. W pierwszym intermedium, Pustomieli ogłasza wyroki boskie bo Nekrozotar ledwo się trzyma na nogach. I tu afiliacje z tradycją tańca śmierci są wyraźne:

Alarm! Nadchodzi! Nadszedł! Kto? Złudożerca, wyrwidech, grabarzynica, kościotłuk, kuglarz naszych ostatnich godzin, okaziciel kataklizmów, nauczyciel wielkiego wrzasku, żywiciel robaków, poskromiciel kałdunów, natchniony dręczyciel, dusiciel, mąciiciel, zwęgliciel, burzyciel, ziębiciel, gubiciel... [...] Pośpieszajcie, młodzi i wiekowi, mądrzy i głupi, bogaci i biedni, słabi i potężni, źli i dobrzy, piękni i szpetni, cwani i tępi. Można tu przychodzić z własnymi wiktuałami, z własnymi przedmiotami nabożnej adoracji. Spieszcie się, śpieszcie zobaczyć, czego jeszcze nikt nie widział i nigdy więcej nie ujrzy. Tylko jeden jedyny występ. [...] Wymarzcie się, podetrzyjcie, zaraz się zacznie. Już się zaczyna. [...] Jest miejsce dla wszystkich, jest miejsce dla wszystkich bez różnicy; nie będzie ani pierwszych, ani ostatnich, to wam zaręczam!<sup>24</sup>

Wnet po tych zapowiedziach chór, czyli, jak pisze autor w didaskaliach, „wielka gęba Tłumu”, zaczyna ujadać i prosić o litość:

O bołości... O udreko... Lodowacieją nam ciała i włos nam się jeży... Biada, biada! (z mocą) Kościeju, wielki Kościeju, bardzo wielki Kościeju, zmiłowania! Wejrzyj na naszą rozterkę (lamentując) żywot nasz był żaloszny i nieraz cię przyzywaliśmy. [...] Nie boimy się umrzeć, tylko się boimy, że więcej nie będziemy żyć.

Tymczasem na dworze Trawina trwa biesiada i próba przekupienia śmierci. Oto Nekrozotar wrzeszczy i wzywa złe moce do zagłady Breugelalandii. Pustomieli i Purpelniuch w tę ostatnią godzinę żywota raz jeszcze raczyć się pragną winem. A i śmierć spragniona jest alkoholu: „Jeszcze wypiję do kroć set, powiada dobrze już podпиты, nalejcie mi tego leku na ziań i na milkliwość. Mój przyjaciel Noe też miał winnicę”<sup>25</sup>. Podczas gdy Trawin-pies zajada się pod stołem kielbasą, Nekrozotar wspomina biblijne dzieje. Był na Kalwarii, on rozpiętał morskie cyklo-

<sup>23</sup> Jan Błoński słusznie widzi talent Ghelderode’a w typowej dla niego technice: „Uprawia on – można by powiedzieć – szczególnie *nadrealizm stosowany*. Czerpiąc z tradycji, podnosi ją do nowoczesności przez gigantyczne wyolbrzymienie motywów i sytuacji, przez systematyczne przerażanie i oburzanie widza”.

<sup>24</sup> WMK, s. 194-195.

<sup>25</sup> WMK, s. 195.

ny, co unicestwiły niezwyciężoną Armadę, on też z biblijnym Noe był kumplem. Wybija wreszcie dwunasta, a pan śmierci szalejąc dziwnie się kolebie: „Zagłada! Zatrata! Drżycie ropuchy, szerszenie, robaczki, kruszyny pisaku, kijanki, szakale, wilki, maciory, koczkodany, ślimaki, stonogi. Pora miażdżenia, pora płatania i nic, jeno sieczka po was!”<sup>26</sup> Nastaje ciemność, chociażby z powodu opadającej kurtyny. Nadszedł koniec świata, miarka się przebrała i kometa runęła na ziemię.

Następuje zwrot akcji. O dziwo w piątym obrazie znów widzimy Purpelnucha w całunie, z latarką zawieszoną na szyi oraz Pustomiela, również w całunie, z torbą pełną butelek. Ta dwójka pijaczków myśli, że rozmawia z własnymi duchami (nietrudno skojarzyć tę scenę z *La Légende des Trois morts et des trois vifs*, gdzie postaci rozmawiają z własnymi trupami). Minie sporo czasu, zanim otrzeźwieją na dobre i spostrzegą, że ich przysadziste ciała nie rozkładają się jeszcze. Nekrozotar oszołomiony nie pojmuje, czemu wszyscy są wciąż żywi. Ghelderode znów robi ukłon w stronę Bruegla. Kiedy Nekrozotar wspomina dawne czasy w Breugelandii, to mamy wrażenie, że opisuje *Kraję lenistwa*, bajeczną kraję mlekiem i miodem płynącą.

Zaiste moje owieczki. Najpiękniejsze dni żywota spędziłem był w niej na nieróbstwie. Nikt nie miał tu innych kłopotów, jak dbać o kałdunek i wylegiwać się w słońku rozkraczywszy nogi, a w cieniu złożywszy głowę. Pieczone gołąbki same leciały do gąbki, a kurczaki zbiegały się oskubane, podrumienione, przyprawione sosem. Dachy obradzały plackami, fontanny tryskały jabłecznikiem i słodzionym winem korzennym. Kiedy padało, to deszczem trufli, rodzyneków, lukrowanych kasztanów. Szczęśliwi obywatele nie mieli nic do czynienia, chyba że nie zezwalać nikomu na rozmyślania, tańcować brzuchem w brzuch przy dźwiękach dudów, grywać w piłkę, zabawiać się wędką, ćmić fajkę, przeżuwać, trawić, i tak od nowa. Ci, co nie spali, pokładali się ze śmiechu, a ci, co nie pokładali się ze śmiechu, pokładali się do spania<sup>27</sup>.

Ostatni obraz znów nam pokazuje ten sam co w pierwszym, zakątek parku. Choć wciąż jest spowity mgłami, to na końcu słońce będzie go radośnie oświetlało, symbolizując szczęśliwość krainy Breugelandii. Następuje kolejny zwrot akcji. Oto wichrzyciele spokoju zostaną wreszcie ukarani. Cały taniec śmierci okazał się groteskową maskaradą, z której czas wyciągnąć nauczkę. Trudno przy tym nie pomyśleć o parodii *Ars moriendi*. Jadybryzga wciąż żyje i rzuca obelgi. Nekrozotar, najwidoczniej w depresji, nie rozumie, czemu kometa nie zmiotła z powierzchni ziemi wszelakiego życia. Rufian wspólnie z Pustomiem i Purpelnuchem trzymają na sznurach dwóch szubrawców z maskami na twarzy, za którymi kryją się podli ministrowie. Trawin zasiądzie na krześle Wielkiego Sędziego i wyda salomonowy wyrok. Kiedy Jadybryzga zostaje zdmaskowana (była dawną żoną Nekrozotara), zaczyna się szarpanina między nią i jej współnikami, ministrami. Wtedy to Trawin rzecze tak: „Rozliczajcie się między sobą! Wojacy, dać ich naradom oprawę”. Cała zebrana gawiedź zaczyna okładać niechętnie bezecną trójkę kijem, miotłą i biczem. „Bijcie podzwonne! Naprzód!

<sup>26</sup> WMK, s. 211.

<sup>27</sup> WMK, s. 203-204.

Kija! Breughelandia i muskuły! Bij, zabij! Precz z łotrami! Śmiało, pogromcy! Śpiewajmy w czas batalii!”<sup>28</sup> Nekrozotar pozostaje jednak niepocieszony, gdyż nie zobaczył swojej krwiożerczej żonki powieszzonej na gałęzi. Trawin każe zamknąć trójkę w klatce i wystawić bestie na widok publiczny i tak do dnia, aż się sami rozszarpia, by lud wiedział, kto stał za ich nieszczęściem. Wtedy to Nekrozotar wyjawia powód całej tej farsy. Zasmucony tragicznym biegiem rzeczy w Breughelandii nie mógł dłużej siedzieć beczynnie w grobie i zmartwychwstał, by ją zniszczyć. Nawiązanie do zmartwychwstania Jezusa podkreśla kąpieliwość Ghelderode’a, który, choć w tej farsie nie atakował bezpośrednio Kościoła, to musiał przynajmniej w jakiś sposób zahaczyć o „święte wartości”. Mgła spowiła krainę szczęśliwości, podobnie jak Adam i Ewa utracili Raj. Należało więc wszystko zniszczyć, ale szczęśliwym trafem pijusy wychowani na dobrym winie za bardzo kochali życie, by tak łatwo z nim się rozstać, a przede wszystkim utracić tak niegdyś wyśmienitą ojczyznę. Życie tryumfuje nad śmiercią. Słońce na dobre przebiło mgłę. Misja Nekrozotara dobiegła do końca. Był Anty-Mesjaszem, nawet nie Antychrystem. Wydaje się prawie wysłannikiem Szatana, kiedy mówi, że jest mrocznym archaniołem, który w czasach swojej młodości miłował życie i ludzi. Wtedy to wyklęci bili go po głowie. „Miotła... Bat... I obróciło się moje miłowanie w kwaśny ocet. I pożywałem drożdże nienawiści”. Kiedy skosztował śledzia, sam stał się „wędrującym szkieletem, na którego widok wyły psy i wzdrygały się niewiasty”. Wtedy to objawił mu się Duch Święty jak *Kolumbowi* Claudela. Ghelderode porównuje więc tu życie człowieka do nieskończonej wędrówki: „Poszedłem i znalazłem, ale tenże śledź okazał się zwierzakiem, który mnie niósł z większym impetem niż najprzedniejszy wierzchowiec i wiódł z horyzontu w horyzont, i tak przemierzałem świat lat siedem, potem znów lat siedem, i jeszcze raz tyle samo, a ciągle nie śmiejąc wrócić”<sup>29</sup>. Nekrozotar szczęśliwy widząc swą rodzinną krainę znów wypełnioną radością postanawia wrócić do grobowca. Jego poświęcenie nie poszło jednak na marne. Ofiara, jaką składa ojczyźnie, już wkrótce zaowocuje nowym życiem. Podczas tej na poły farsowej na poły dramatycznej nocy w grobowcu doszło do zapłodnienia Sokulanny. Ponieważ Purpelniuch zwykł wypowiadać najważniejsze kwestie w tej farsie, tak więc i na sam koniec powiada optymistycznym tonem: „Rasa nie może zginąć. Co powiada przysłowie? Jak ma być udana dziatwa, to trza robić ją bez światła”<sup>30</sup>.

Morał farsy, przypominający do złudzenia, *toutes proportions gardées*, *Artes moriedni*, jest taki: cokolwiek się przydarzy, życie nas wielką energią obdarzy<sup>31</sup>. Mądrymu dość.

<sup>28</sup> WMK, s. 239.

<sup>29</sup> WMK, s. 234-235.

<sup>30</sup> WMK, s. 240.

<sup>31</sup> *Artes moriendi*, pochodzące z drugiej połowy XV wieku, pisane były z myślą o klerykach asystujących umierającym. Składały się z wprowadzenia i jedenastu rozdziałów ilustrowanych

Pomimo wielu absurdalnych scen i nie zawsze wykwintnego języka, *Wędrowka Mistrza Kościeja* jest z punktu widzenia konstrukcji dobrze przemyślana. Cała sztuka zbudowana jest jak gdyby była żywym tryptykiem: na początku następuje zapowiedź końca świata, po czym, rzecz jasna, dochodzi do apokalipsy. Ostatnia część jest wyzwoleniem i triumfem życia nad śmiercią, sama śmierć wszak umiera. Okazuje się, że bohaterowie uczestniczyli jedynie w sowności zakrapianej libacji i na koniec, niepomni porannego kaca, cieszą się, że są cali i zdrowi, znów gotowi do pijatyki. Sztuka zachowuje tzw. cyrkuliczną budowę, co podkreśla cykliczność pewnych motywów: grzech pierworodny, śmierć tak silnie związana z grzechem oraz reprodukcję, która ma wypełnić luki po niszczycielskim dziele śmierci. Te powracające motywy odpowiadają budowie utworu muzycznego, a co za tym idzie, także tańca. Farsę rozpoczyna scena umizgów Adriana, urodziwego chłopca, i Sokulanny, urodziwej dziewczyny. Pałający wielkim uczuciem, pełen czystych myśli, Adrian dopuszcza się grzesznego czynu na wyzywającej Sokulannie: „Oboje wzbierzemy rozkoszą. W panice dreszczu będziemy ku sobie dyszeć tym samym dobrem, a przez nasze ciała w rozgwieździe popłynie mleczna droga”<sup>32</sup>. Kiedy oddali się już cielesnym uciechom w grobowcu, daleko od świata, słyszą dźwięk trąbki grającej *Dies Irae*, zapowiadający nadejście końca świata: „O miłości tworząca, która mi dajesz diamentową oś. Topnieją moje śniegi i staję się krwawiącą różą, co rozkwitła zapachami pod gładkością twojego pocałunku”<sup>33</sup>. Ta sama młoda para pojawia się w ostatniej scenie sztuki. Grzesznicy zostali ukarani, ale nawet i z nieprawego romansu pojawi się nowe życie dające nadzieję na przyszłość:

Wszystko jest czyste i obmyte. Idziesz powolnie, cięższa o skarb, który niesiesz w sobie, będę odtąd słuchał twojej ciszy, aby dosłyszeć to małe serce, które zacnie bić pod twoim. Ptaki, jagnięta dadzą nam ciepły puch i wełnę, i przyjdzie wreszcie wspaniała godzina, kiedy ty, dojrzała, otworzysz się, a nigdy nic nie powstanie, co by było wieczystsze i godniejsze, śmielsze niżli to ciało, w którym woń popiołu<sup>34</sup>.

W całej sztuce znajdziemy niejedno nawiązanie do symboliki chrześcijańskiej i chrześcijańskiego Średniowiecza. Wykształcenie, jakie Ghelderode otrzymał w Institut Saint-Louis, zrobiło swoje. Na początku jak i na końcu farsy w ustach bohaterów powraca pod różną postacią jajko, które jest atrybutem *par excellence* erotycznym, symbolizującym chaos, ale i zarodek wszechświata. Nie przypadkiem chrześcijaństwo traktuje jajo jako emblemat zmartwychwstania Jezusa, powstałego z grobu niczym pisklę z jaja. Podobne znaczenie ma jajko, które nosi w sobie Sokulanna. Oznacza ono nowe życie, które triumfuje nad śmiercią. Jeśli mowa o symbolice seksualnej, zwrócić uwagę

---

obrazami śmierci i walki między wysłannikami niebios i piekła. Okrutniejsze, nie dające żadnego pocieszenia były ilustracje *Traicité des pains d'enfer et de Purgatoire*, Paris 1492.

<sup>32</sup> WMK, s. 150.

<sup>33</sup> WMK, s. 163.

<sup>34</sup> WMK, s. 241.

należy na wyrazisty portret nienasyconej Jadybryzgi. Stosunek Ghelderode'a do kobiet był czasami tak samo ambiwalentny, jak wobec Boga. Z jednej strony kobiety pociągały go fizycznie, a z drugiej obawiał się ich destrukcyjnej siły. Oddawał się więc raczej fantazjom seksualnym niż ich realizacji. Stąd otaczał się nasz autor wieloma zdjęciami erotycznymi i pornograficznymi. Strach ten wynikał prawdopodobnie już z sadystycznych zapędów jego starszej siostry, która często zakradała się do jego kołyski, nie zawsze w zacnych zamiarach. W *Wędrówce Mistrza Kościeja*, autor wydaje się podzielać przekonanie o teologicznym dogmacie przeciwstawiającym duszę ciału. Jadybryzga jest wyjątkowo paskudną kobietą. Didaskalia informują nas, że jest tłusta, wulgarna i apodyktyczna. Jest prawdziwym wampirem, jak kobiety w sztukach Strindberga. Ubrana jest po męsku, podczas gdy jej sterroryzowany mąż, Pustomiel, filozof, astronom, astrolog, wieszczek, historyk i kronikarz Breugelandii, nosi ubrania kobiece. Salivaine, bo tak brzmi jej imię w oryginale, oznacza tyle co sterylne ślinienie się pod wpływem podniecenia seksualnego. Jej niespełnione żądze szybko przybierają formę wyszukanego sadyzmu. Otóż biedny Pustomiel zmuszany jest przez swoją żonę do skakania przez skakankę. Ta, za każdym razem niezadowolona z opieszłości męża, bije go to biczem, to kijem:

JADYBRYZGA: Zatem kij cię popieści. Kij pobudza zramolałych. Kij dodaje wigoru zwiotczalym lędzwiom.

PUSTOMIEL: Nie, nie, nie, nie, tylko nie kij!

JADYBRYZGA: Tak, tak, tak, tak, tak, właśnie kij. (*odkłada bicz i chwytą za kij*) Zadrzyj spódnice, panie mężu.

PUSTOMIEL: Opuść oczy, pani żono. *Podwija spódnice i wypina się.*

JADYBRYZGA: Poproś kija, żeby ci pogłaskał kopolę.

PUSTOMIEL: Bądź, kiju, taki dobry... (*Jadybryzga zadaje mu straszny cios w zadek. Metaliczny dźwięk*) Zginałem! Pękły mi fundamenta! *Pada plackiem*<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> WMK, s. 164. Podobną scenę znajdujemy w *Misterium Męki Naszego Pana Jezusa Chrystusa – ze wszystkimi swoimi osobami przywrócona do teatru marionetek według ludowego widowiska*: „– Już się teraz obwieszę. Bywajcie, kwiatki, ptaszki, ziemio i niebo; zaraz umrę, a jak się raz jest nieboszczykiem, to na zawsze... No to raz i dwa, i trzy!... (*widac jak dynda na postronku*)  
– Gdzie mój obmierzły mąż? Widziałam, jak tu szedł...  
– Tutaj, mości Judaszowo, tutaj... Sztynnieję sobie wysoko i już jestem daleko od mojego słoneczka. Bardzom żem zajęty umieraniem, ale jeszcze wywałę ci jezor, stara szelmo, patrz!  
– A to szczęście! Nie myśl sobie, że cię odetnę z postronka. Uff, lżej mi teraz! Ale poczekaj no, jeszcze żeś nie rozstał się ze mną! (*bierze kij i zaczyna okładać wiszącego Judasza*)  
– Aj... aj... aj!... O, o, o, litości kochana żoneczko!  
– Chcesz litości? A masz, zaraz ci rozwałę tę żydowińską skorupę, straszny z ciebie niegodziwiec, Judaszu! Na przespīgi żeś za mną chodził, sam fałsz w tobie! Będę tłuc, jak długo kij wytrzyma!  
– Nie zasłużyłem na tyle!... Aj, aj, aj!... odlatuje moja cudna dusza.  
– Już umarłeś?  
– Umarłem! (*wypuszcza ostatni dech*)  
– Zadne to nieszczęście, a że jestem wdową, mogę znowu się za kogoś wydać” (Z. Skotarek, *Teatr Michela de Ghelderode, op. cit.*, s. 17-18).

Ta współczesna wersja modliszki bliska jest również średniowiecznej symbolice. Gdy Nekrozotar kąsa swym jadowitym zębem Jadybryzgę, by uwolnić Pustomiela przed końcem świata, wyzywa ją od ropuchy. Ropucha, jak wiadomo, symbolizowała demona, była nieodłączną towarzyszką czarownic. Pod adresem Jadybryzgi padają też inne epitety, jak bazyliszek, personifikujący zło, grzech, diabła, „złe oko” oraz kobietę rozwiązałą niszcząca mężczyzn. I tu kolejne nawiązanie do średniowiecznej farsy. Ostatnie słowo należy do zdradzonego i sponiewieranego męża, któremu udaje się zawsze ujarzmić krewką żonę. Rzecz ciekawa, że Ghelderode wierny pozostaje tej tradycji, podczas gdy w folklorze flamandzkim to kobieta triumfuje nad mężem. Jadybryzga przypomina też *Szaloną Gretę* Bruegla. Wreszcie, jej postać nawiązuje do symboli satanicznych, jak skorpion czy pająk. Pragnie, by ją traktowano jak skorpiona, który w Średniowieczu też symbolizował zło i demona. Tego samego skorpiona znajdujemy zarazem na obrazach Boscha i Bruegla.

Nie mniej niesympatyczni jawią się kochankowie Jadybryzgi o znaczących imionach – Medyzyn i Bazyliszyn, w języku francuskim *aspic* i *basilic*, imiona węży: trujący i pełzający. Ghelderode powraca do bazyliszka jako symbolu sił szatańskich. Bazyliszek miał narodzić się z przedziwnej mieszanki jaja koguta i ropuchy. Kogut zwyczajowo uważany za symbol słońca i światła, ale też cudzołóstwa i chuci, ten talizman przeciw „złemu oku”, był również postrzegany jako szaleństwo (począwszy od XV, a skończywszy na XVIII wieku). Jedno jest pewne, w Średniowieczu, kogut oznaczał zabronione pożądanie seksualne.

Idąc tropem symboliki seksualnej, nie można pominąć śledzia wędzonego, o którym zaciekle rozprawiają bohaterowie, a który poprzez swój falliczny kształt nawiązuje do tej samej tematyki. Pojawia się kilka razy. Po raz pierwszy, kiedy Trawin spragniony jest śledzika po przejedzeniu się słodkościami wpychanymi mu na siłę przez podłych ministrów. Wymownym jest fakt, że między innymi po zjedzeniu śledzia z pokornego i uległego tłuszczoszka Trawin zmienia się w buntowniczego i zdecydowanego władcę Breugelandii. Pożądanie seksualne jest wszak wyrażeniem chęci życia. Dlatego też nie dziwi fakt, że o śledziu będzie mowa po nieudanym zniszczeniu świata przez Nekrozotara. Przekonany, że tańczy taniec szkieletów, spostrzega wynurzającą się z piwnicy usmarowaną na czarno twarz Jadybryzgi. Ta spragniona życia wampirzyca żąda śledzia. Ruszając na Nekrozotara ryczy: „Co ze śledziem? Co z wędzonym śledziem? Gdzie on?”. Nekrozotar przerażony, krzyczy rozdzierająco: „Wędzony śledź? Zginął, nie żyje”<sup>36</sup>. Śledź jednak im dany nie będzie, gdyż życie musi zwyciężyć nad tą farsową makabrą. Gina oboje, ale już w następnej scenie Nekrozotar, obudzony winnym zapachem, rozmawia z kamratami. Jadybryzga ponownie wkracza do akcji. Na jej widok niedawny truposz wykrzykuje: „Przekleństwo! Znowu ona? Kupcie mi czym prędzej wędzonego śledzia. Cały świat za wędzonego śle-

<sup>36</sup> WMK, s. 227.

dział”<sup>37</sup>. Nagła chęć życia czy objaw szaleństwa? Bo, jak pisze Jean Francis, śledź podobnie jak żółtko jajka jest atrybutem właśnie szaleństwa<sup>38</sup>:

Piekło i szatani! Gromy i grady! Dżuma i trąd! Na czarną hostię, na kudły kozła, żółc, żółc, przybywajcie, rogaci, pazurzaści, kosmaci i roznieście to śmiecie! Sprawiedliwość ognia i siarki, w imię Glizdziela, na krościasty zadek Astarotha i książąt sabatu, w imię Nieskromnego, w imię świętego Kosmacza-strzygi-obłupielca! Amen! I hańba, i smark, i kąsanie, i gnój! Amen! Amen<sup>39</sup>!

Potwierdza się to również w przypadku samego Kościeja. Kiedy kościotrup budzi się po nocnej libacji, Trawin pyta Nekrozotara, czy czasami nie pobolewa go głowa. Na co postać z oczodołami odpowiada: „Kamienie w niej. Tak... szpary w niej. Tyle ją bijano”<sup>40</sup>. Aluzja do słynnego obrazu Boscha przedstawiającego operację usuwania kamienia szaleństwa jest oczywista. Znachor usiłuje też wyciągnąć podobny kamień na jednym z drzeworytów oskarżających alchemików-szarlatanów Bruegla.

Słusznie zauważa Anne-Marie Beckers, że pisarz nie uprawia żadnej medytacji metafizycznej nad ludzkim losem i nieuchronną śmiercią, lecz zaprasza nas do uczestniczenia w tańcu śmierci<sup>41</sup>. Autor nie poświęca więc czasu, by ubarwić psychologicznie swoje postaci, a rysuje przed nami komiczną zgrają birbantów, po którą zgłosił się ze swoją komiczną trąbką i kosą Nekrozotar. Trudno więc dopatrywać się w nich jakichś indywidualnych cech. Reprezentują pewne grupy społeczne, stając się w ten sposób archetypami.

Tomasz Kaczmarek

#### LA DANSE DES SQUELETTES, OU LA BALADE DU GRAND MACABRE

Dans la présente communication nous analysons *La Balade du Grand Macabre* de Michel de Ghelderode dans la perspective de la tradition des danses macabres. De fait, Michel de Ghelderode fut souvent considéré comme le chantre de la Flandre médiévale, peuplée, au possible, de gargouilles, de bouffons, de squelettes ainsi que de masques. A partir de *Escorial*, en passant par *Magie rouge* ou *Cavalier bizarre*, le dramaturge recourt à plusieurs reprises à la forme de la danse, éternisée sur d'anciennes fresques et gravures. Dans *La Balade du Grand Macabre* nous retrouvons l'écho de ces danses macabres, criblées par l'humour sarcastique et impitoyable de l'auteur. Ghelderode, inspiré par les scènes infernales des toiles de Jérôme Bosch et de Breughel, sans oublier l'œuvre de Holbein, n'hésite pas à les transposer à sa propre manière. Comme dans une danse macabre classique, tous les personnages, privés de leurs traits

<sup>37</sup> WMK, s. 234.

<sup>38</sup> J. Francis, *L'éternel aujourd'hui de Michel de Ghelderode. Spectographie d'un auteur*, Louis Mousin, Bruxelles 1968.

<sup>39</sup> WMK, s. 232.

<sup>40</sup> WMK, s. 234.

<sup>41</sup> A.-M. Beckers, *Michel de Ghelderode, op. cit.*, s. 32.

individuels, représentent une certaine classe sociale. Au centre, nous retrouvons Nekrozotar (la mort) qui les invite à la danse tout en les surprenant selon une hiérarchie ascendante: ivrogne, philosophe, prince. L'auteur ne manque pas de parodier l'avènement du Christ, le discours eschatologique de l'Évangile: la destruction de la cité, la Résurrection des morts, le Jugement dernier et, enfin, la fin du monde. En vrai connaisseur du folklore médiéval belge, Ghelderode termine sa danse macabre par une ronde bacchique, tout en privilégiant l'évocation du cycle éternel et répété de la Mort et de la Résurrection. C'est ainsi qu'il exprime son attachement païen et anti-chrétien de l'ancienne Flandre populaire.