

BESTIALIZĂRI DE BELLE ÉPOQUE
Vestigii de ritualism arhaic în estetica și
***ethos*-ul tradiției Grand Guignol**

DOI 10.46522/CT.2025.01.08

Andrei-Călin ZAMFIRESCU, PhD

University of Arts Târgu Mureș, Romania

andreiczamfirescu@gmail.com

Abstract:

*Belle Époque Bestializations: Remnants of Archaic Ritualism
in the Aesthetics and Ethos of the Grand Guignol Tradition*

From its tumultuous and relatively humble beginnings in the late 1890s until its official closure in 1962, the Parisian theatre of horror colloquially known as the Grand Guignol has managed to consistently eschew and challenge the conventional techniques of stagecraft associated with the more mainstream forms of Belle Époque dramatic performance. Operating in the bohemian district of Montmartre, the Grand Guignol sought to bring about a radical shift in public perception and normative culture, not only in relation to the more unseemly varieties of subject matter that theatre productions could feasibly showcase on-stage, but also with regard to the transformative power of theatre itself. Transgressive through and through, the ethos and the aesthetic framework of the Grand Guignol successfully proffered a lively alternative to the etiolated supremacy still held in local culture by the middle- and upper-class traditions of drawing room plays or well-made plays. Placing an emphasis on urban marginality, visceral horror and the grotesque as the principal rudiments of its phantasmagorical cosmology, the Grand Guignol also cultivated a marked fascination with gratuitous

displays of ritualized violence. It is through this penchant for all things ceremonial and tenebrous that its productions actualized a tangible connection with a plethora of archaic thought patterns and motifs. The present study will endeavour to highlight some of these underpinnings, while also positing that one of the greatest countercultural triumphs of the Grand Guignol rests in its intuitive cultivation of a soteriological dimension, whose principal social outcome was an unforeseen set of communal therapeutic benefits, capitalized on and reinforced by the theatre's ghastly repertoire.

Keywords:

*Grand Guignol; French Theatre; Belle Époque;
Comparative Ritualism; Comparative Mythology*

În accepțiunea ei culturală cea mai largă, perioada de glorie decadentistă vest-europeană care cuprinde decadele de la turnanta secolelor XIX și XX, distinsă cu elogioasa denumire de Belle Époque, rămâne și astăzi investită cu o aură curială. Fie că vorbim despre puseurile de progres industrial și tehnologic cărora respectiva perioadă le-a fost martora adeseori dezaprobatore, ori despre prodigioasele mișcări de emancipare socio-economică ce i-au zguduit temeliiile aristocratiei, impresia unei acalmii imperiale – deopotrivă reacționară și condescendentă –, ridicată ca o ultimă pavază împotriva schimbării atot-prezente transpare ca atributul estetic definitoriu al epocii. În anumite geografii civilizationale, precum cea a Marii Britanii post-victoriene, *weltanschauung*-ul Belle Époque tardiv a ajuns să devină sinonim cu impunerea unor noi direcții politice, hibridizate ocazional cu un set de viziuni incongruente asupra frumosului artizanal ori anti-naturalist. În paideuma britanică edwardiană, tezele decadentiste ale anilor '80 și '90 cu privire la primatul Naturii ca model în artă, estetică și gândire metafizică vor fi întâmpinate de o salvă concludivă de „represalii” programatice, lansate din nucleul unui microcosm elitist pe cale de a se stinge definitiv odată cu izbucnirea Primului Război Mondial.

În Franța, celălalt mare centru apusean de eflorescență a principiilor estetice și cutumiare specifice pentru Belle Époque, valurile oscilatorii ale unor tendințe (anti)sistemic beligerante vor fi culminat, în a doua jumătate a anilor '90, cu revărsările protestatare și controversale destabilizatoare iscate de desfășurarea lamentabilă a afacerii Dreyfus. Compromiterea axiologică plenară a unor (încă) venerabile instituții statale (de la armată și monarhie, la Biserică și presă), precum și profilarea la orizont a siluetei unor tensiuni internaționale aparent inevitabile au putut contribui în mod decisiv la dospirea unui germene de frământare contraculturală în zonele limitrofe ale *zeitgeist*-ului dominant. În plan textual, ciocnirile ideologice și dinamizările revoluționare care au sedimentat, finalmente, portretul istoriografic al secolului al XIX-lea și-au făcut cunoscute doleanțele îndeosebi în avânturile mișcării moderniste și în cele ale ramificațiilor sale proteice ulterioare. *Tale quale*, mărturiile beletristice, filosofice, jurnalistice și diaristice ale vremii iscălesc cu abilitate fețele unui veac (pentru a apela la o sintagmă a lui Lucian Blaga) care corespunde prea puțin idealizărilor circumscrise de câmpul semantic al apelativului de Belle Époque.

Totuși, în ultimă instanță, pentru imaginarul istoriografic popular al Europei (și îndeosebi pentru acele tranșe ale sale care cad mult prea ușor pradă seducțiilor imagologice recidiviste), simpla evocare a termenului Belle Époque pare a activa, sinestezic, amintirea unei iconografii clișeice, ornate cu nostalgii dulcele. Reconstituit ca un *topos* fanat al saloanelor literare rafinate, vestimentației distinse, dar încremenite în timp și a unei pleiade de ritualisme sociale de bonton, acest Belle Époque de melancolică (și adeseori burgheză) amintire care continuă să magnetizeze imaginarul contemporan tinde să facă abstracție, în mod reduționist, de conurile de umbră pe care omologul său istoric le-a proiectat în eter – și a căror pronunțată afinitate pentru antinomism nu a reprezentat decât o impulsivitate reactivă față de luminile artificioase ale curentului suveran. Mai precis, virulența efuziunilor contraculturale stârnite de axiologia radioasă a conservatorismului epocii și-a ajustat intensitatea în termeni invers proporționali față de perceputa sterilitate generativă a acestuia din urmă.

Erijările reformiste și supralicitările populiste ale Belle Époque-ului de salon, departe de a trăda forța modelatoare nesecătuită a vreunui *ancien régime* imperisabil, nu făceau, de fapt, decât să reconfirme că luminescența cea mai sclipitoare a polilor metropolitani de fermentație artistică devenise rece și muribundă.

Mai mult, după cum o arătasera ramificațiile ideologice subiacente afacerii Dreyfus, însăși tapițeria axiologică a civilizației franceze constituia un *grund* de idealuri friabile, pretinsul său multiculturalism și egalitarism intercontinental, grefat pe spiritul Epocii Luminilor, asumându-și, de fapt, un *credo* cinic, cristalizat în jurul unui miez sistemic de stereotipii și biasări naționaliste. În cosmologia statală a societății din cea de a Treia Republică Franceză, ca și în cea omoloagă din Anglia victoriană, ierarhizările de clasă, etnice sau rasiale reprezentau un *datum* care se cerea aglutinat *a priori* în formele de expresie artistică aservite *weltanschauung*-ului normativ. Astfel, deoarece micro-cultura artistică a Belle Époque-ului rămânea, în pofida oricăror încercări de a demonstra contrariul, o mișcare a elitelor, racordată, chiar și tacit, la un expansionism filo-imperialist și afinităților sale geometrizzante, este lesne de înțeles cum dezideratele ierarhice cele mai stricte se vor fi integrat organic în *ethos*-ul artefactelor culturale create de (sau pentru) simpatizanții și reprezentanții categoriilor de clasă din zonele superioare ale piramidei sociale. Urmând logica partizanatului centrifugal etalat de curentele exasperate de încetățenirea calcifiată a respectivelor mode, este la fel de facil de înțeles de ce contracultura de Belle Époque a îmbrățișat cu larghețe sferele semantice și categoriile estetice ale marginalității, periferiilor și exotismului grotesc.

În Anglia victoriană, expresia acestor afinități își găsisese receptaculul programatic cel mai percutant în manifestele flamboaiante ale decadentismului. Un auto-declarat estet și adept al teribilismului aferent edictelor amoralice tipic-decadentiste, Oscar Wilde a exemplificat cu franchețe poziționarea anti-naturalistă patentată, în timp, ca ax valoric al mișcării. Naturalismul însuși suferise în decursul secolului al XIX-lea o remaniere amplă, sub flamura progreselor făcute

în sferile științelor exacte, în special în cele ale biologiei, fizicii sau astronomiei. Geometriile, simetriile și regularitățile cosmice perfecte, validate mult prea grabnic de către adepții iluminismului, tocmai fuseseră amplasate sub un semn al întrebării ce părea să vestească venirea unei panorame tulburătoare asupra lumii naturale și, implicit, asupra locului pe care l-ar fi ocupat ființa umană în aceasta. Ori, după Wilde și congenerii săi decadentiști, dacă Natura nu ar fi supraordonată decât de o sumă de legități impasibile în raport cu existența și travițiile omului și, mai agravant, dacă aparența armoniei cosmice dată de respectivele legități nu ar fi decât o iluzie, ele fiind, *de facto*, încoronate de spectrul ubicuu al hazardului, atunci actul suprem de auto-totalizare, revoltă și afirmare identitară al omului ar sta într-o expurgare a tuturor asocierilor și valențelor naturaliste din activitatea și orizontul său aspirațional.

Subtilitățile teologale reinserate de generația decadentistă în considerațiile lor cosmologice nu au fost ignorate de ochiul exegezei istoriografice. Vechiul *contemptus mundi* al scolasticii creștine își va fi ițit acum, dintr-un unghi cosmografic neașteptat, imprecățiile transcendentaliste. Acestea au fost, însă, regândite în termenii unui imanentism care va încorona artificialul, artizanalul și artisticul ca virtuți absolute. În paideuma franceză aproximativ contemporană decadentismului, dimpotrivă, rebeliunea anti-geometrizantă a curentelor marginale se va axa pe o supralicitare a acelor rudimente senzoriale obnubilate, dar apte de a întregi tabloul unei Naturi în egală măsură sublimă și terifiantă. Teatrul, cu precădere, și-a asumat în chip salutar rolul prometeic de a expune disjunția inerentă acestor lentile duale prin care Natura continua să fie decriptată: astfel, la un punct semantic extrem, anume cel al simetriilor paradigmaticice și al celebrării structurărilor ierarhice agreeate de *status quo*-ul burghez, găsim *la pièce bien faite*. La celălalt pol, dimpotrivă, găsim naturalismul visceral și răcnetul defulator al pieselor Grand Guignol. Focalizându-se pe logica de urgență și organizare para-culturală a acestora din urmă, miza cardinală a prezentei lucrări va fi de a ilustra strategiile prin care tradiția Grand Guignol și-a arogat o funcție terapeutică în societatea

pariziană. Unul dintre principalii contraforți liminali de care Grand Guignol-ul a făcut uz, având în vedere această finalitate, a fost cel al reaproprierii, fie voluntare, fie inconștiente, a unor mecanisme expiatorii proprii ritualismului arhaic. Astfel, considerăm că intențiile fățișe ale tradiției, așa cum s-au manifestat din punct de vedere pur istoriografic, pot fi juxtapuse unei epistemologii psihoistorice. Aceasta din urmă ar echivala utilitatea Grand Guignol-ului în economia spirituală a epocii sale cu cea a unei supape de depresurizare.

Spiritul economic care a încurajat, *ab origine*, apariția Grand Guignol-ului a consacrat cronologia „genetică” existentă între acesta și antecesorul său imediat, acel Théâtre Libre autonom conceput de André Antoine în anul 1887. În esență, Théâtre Libre fusese fondat cu miza de a oferi o șansă la existență acelor producții dramatice considerate „investiții riscante” pe piața pariziană, în virtutea distanțării lor de formalismul standardizat al pieselor populare (ori „aservite” modei estetice dominante). Scutit de flagelul cenzurii și finanțat din resursele comunale ale celor implicați în funcționarea sa, Théâtre Libre a deschis calea unui naturalism scenic ce va fi gravitat, progresiv, înspre o dorință de a denuda faliile „reprobabile” ori „scandaloase” ale vieții peri-urbane. Grand Guignol-ul va prelua și exacerba aceste predilecții. Deschis oficial în 1897 în cartierul Montmartre, teatrul Grand Guignol își datorează concepția scriitorului Oscar Méténier, care, animat fiind de o combinație de nonconformism ideologic și viziune antreprenorială temerară, și-a propus înființarea unui spațiu spectacular demn de a-i materializa apetențele pentru un realism senzaționalist. Exegetul Daniel Gerould a iscălit un portret lapidar al lui Méténier deosebit de revelator cu privire la metodologia atipică și idiosincraziile caracterologice care l-au definit pe acesta, încă din perioada primelor sale demersuri creative: „Oscar Méténier era, în mod special potrivit auto-poziționării lui ca un adept militant al naturalismului și un cronicar al străfundurilor societății pariziene, grație antrenamentului și temperamentului său. La începutul carierei, pentru a-și câștiga existența și a strânge material pentru operele sale literare, tânărul scriitor a ocupat postul de secretar al comisarului poliției. Pentru o perioadă de cinci

ani, Méténier a lucrat în câteva dintre cele mai dificile zone muncitorești, unde a putut observa îndeaproape viața oamenilor de rând și tipologiile de mahalagii ale Parisului¹.

Fascinația lui Méténier față de universurile obscure ale mahalalelor a condus rapid la coagularea unui veritabil *mythos* al Grand Guignol-ului, pe măsură ce gusturile publicului au devenit aclimatizate mizelor crescânde ale producțiilor din Montmartre de a friza limitele moralismului burghez și de a reprezenta pe scenă ecosistemul anti-estetizant al neuropatiei și violenței extreme. Aura clandestină cultivată în jurul serilor de spectacol – aproape întotdeauna structurate ca o înșiruire de opere scurte, încapsulate într-un singur act – va fi augmentat cu precădere de către succesorul lui Méténier, dramaturgul Max Maurey. Acesta, o fire de un pragmatism pronunțat, va atenua accentele de idealism abstract ce dinamizaseră eforturile administrative ale precursorului său și va capitaliza aspectele „sordide” explorate de materialele narative și *mise-en-scène*-urile încetățenite ale producțiilor. Transfigurat plenar în ipostaza care avea să îi consacre notorietatea, Grand Guignol-ul va deveni, în primele decade ale veacului al XX-lea, vârful de lance al esteticii spectaculare psihotronice – mai precis, a sub-arterelor sale *horror*. Antona-Traversi Camillo, într-un volum care a decantat, în perioada interbelică, fazele incipiente de evoluție ale teatrului Grand Guignol, avea să descrie cu entuziasm nedisimulat aplombul dezarmant cu care producțiile din Montmartre ajunseseră să devină sinonime cu contracultura pariziană: „luptând împotriva modernismului și a americanismului de soi mala-div, Grand Guignol-ul își datorează originalitatea frapantă și



1. Daniel Gerould, „Oscar Méténier and «Comédie Rosse»: From the Théâtre Libre to the Grand Guignol”, în *The Drama Review*, Vol. 28, No. 1, 1984, pp. 16–17, în lb. ed. cit.: „Oscar Méténier was particularly suited by training and temperament to his posit as militant Naturalist and chronicler of the lower depths of Parisian society. At the beginning of his career, to earn a living and gather material for his literary work, the young writer served as secretary to the police commissioner. For a period of five years, Méténier worked in (...) several of the toughest working-class areas, where he could closely observe the life of the common people and the street types of Paris” (trad. mea).

persistentă (în pofida tuturor dispozițiilor rele ale vremurilor și ale oamenilor), varietății și selecției judicioase a spectacolelor sale. Continuând vechea tradiție grație căreia părinții noștri își amestecau lacrimile cu râsul fără a-și pierde cumpătul, vechiul și mereu tânărul teatru din Montmartre rămâne inegalabil în sfera pieselor de un act².

Hiperbolizările textuale, scenografice și butaforice ale Grand Guignol-ului au contribuit, desigur, la particularizarea identității sale instituționale, însă viteza fulgurantă cu care noi piese erau incluse habitual în rotativele repertoriului i-a putut certifica acea reputație paradoxală de *locus* spectacular deopotrivă „vechi și mereu tânăr”. Alchimia neașteptată dintre traiectoriile de dezvoltare oarecum disjuncte impriimate teatrului de către Méténier și Maurey și-a adus propria contribuție la țelul de a „dez-aristocratiza” cultura dramatică pariziană. Autonomia conferită dramaturgilor implicați în activitatea Grand Guignol-ului nu a fost decât un următor pas firesc în acest proces de liberalizare. După cum subliniază și istoricii Richard Hand și Michael Wilson confluențele ideologice dintre planurile celor doi arhitecți principali ai „scandalosului” teatru: „(...) creația Grand Guignol-ului ca un teatru al scriitorilor nu a reprezentat o inovație de-a lui Maurey. Méténier îl amplasase, de asemenea, pe dramaturg în centrul procesului creativ. Diferențele dintre cei doi provin din obiectivele programatice diferite pe care aceștia încercau să le atingă. În timp ce Méténier încerca să creeze un teatru care gestiona realitatea socială dintr-o perspectivă radicală, Maurey voia să incite și să înspăimânte”³.



2. Antona-Traversi Camillo, *L'histoire du Grand Guignol: théâtre de l'épouvante et du rire*, Librairie théâtrale, Paris, 1933, pp. 9–10, în lb. ed. cit.: „Luttant contre le modernisme et l'américanisme de mauvais aloi, le Grand-Guignol doit son originalité marquante et persistante, en dépit de toutes les mauvaises humeurs du temps et des hommes, à la variété et au choix judicieux de son spectacle. Continuant la vieille tradition, grâce à laquelle nos pères mêlèrent leurs larmes à leurs ris sans désespérer, le vieux et toujours jeune théâtre de Montmartre demeure inégalable dans la pièce en un acte” (trad. mea).

3. Richard J. Hand și Michael Wilson, *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, University of Exeter Press, Exeter, 2010, p. 15, în

Senzaționalismul epatant încurajat de patronajul lui Maurey, în aparență o dovadă de cinism pecuniar dornic de a augmenta cu orice preț câștigurile și faima teatrului, va conserva, de fapt, *credo*-ul naturalist pe care Grand Guignol-ul se axase în primii săi ani de funcționare. Hipertrofierea elementelor transgresive ale producțiilor, departe de a bagateliza mizele de *mimesis* argotic ale lui Méténier, a favorizat statornicirea unor tipare de relaționare simbiotică între public și piese. Calupurile de spectacole din ce în ce mai șocante care animau nopțile din Montmartre au ajuns, în scurt răstimp, să angajeze, sinestezic, participarea auditoriilor, ridicându-i pe spectatori la rangul unor cvasi-complici ai grozăviilor desfășurate pe scenă. Succesul longeviv al Grand Guignol-ului a fost, practic, asigurat într-o gradatie deloc neglijabilă de reluarea unor colportări ingenioase de acest soi. Astfel, de pildă, teoreticieni precum František Deák amintesc că: „reacțiile la violența și oroarea spectacolelor Grand Guignol-ului erau variate. Acestea oscilau de la leșin la amuzament ironic. Pentru unii spectatori, stilistica Grand Guignol-ului putea declanșa o reacție genuină. Spre exemplu, într-o prezentare pe scenă a unei operații chirurgicale, unii spectatori au simțit miros de eter dietilic, substanță care, desigur, nu fusese utilizată. Reacționând la reprezentarea realistă a unei transfuzii de sânge, unor spectatori li s-a făcut rău sau chiar au leșinat. [Paula] Maxa și-a amintit că actorii, în culise, obișnuiau să numere spectatorii cărora li se făcea rău ca o măsură a succesului unei producții”⁴.



lb. ed. cit.: „(...) the creation of the Grand-Guignol as a writers' theatre was not an innovation of Maurey's. Méténier had also placed the playwright at the centre of the creative process. The differences between the two stem from the different agenda that they were trying to follow. Whilst Méténier was trying to create a theatre that dealt with social reality from a radical perspective, Maurey wanted to titillate and frighten“ (trad. mea).

4. František Deák, „Théâtre du Grand Guignol“, în *The Drama Review*, Vol. 18, No. 1, p. 43, în lb. ed. cit.: „Reactions to the violence and horror of Grand Guignol productions were varied. They ranged from fainting to ironic amusement. For some spectators, the style of Grand

Sus-amintita Paula Maxa, ale cărei depănări autobiografice au adus o contribuție extrem de valoroasă arhivării istoriografiei Grand Guignol-ului, s-a impus drept una dintre cele mai marcante personalități ale trupelor actoricești care și-au statornicit căminul în teatrul din Montmartre. În acest microunivers particularizat prin viteză și haos, statutul de „stea“ avea să fie condiționat adeseori de virtuozitatea cameleonică și hiper-adaptabilitatea interpreților. Fiind soliciți, din cauza condițiilor vertiginoase de montare a pieselor (precum și ca urmare a limitărilor logistice inerente unor distribuții nu foarte numeroase) să întruchipeze o gamă prolifică de roluri în succesiune rapidă, actorii veterani din producțiile Grand Guignol au învățat, în timp, să își „distileze“ sau reducă prezența scenică la o gamă de tipologii caracterologice apreciable ca deopotrivă primitive și arhetipale. Condițiile ambientale neîncăpătoare ale teatrului au determinat, în mod similar, replierea imaginarului scenografic al echipelor de producție în concordanță cu subiectele psihotronice ale pieselor. Prin urmare: „(...) tonul și materialul repertoriilor ar fi făcut ca spectacolele să pară deosebit de apte de a induce claustrofobie. Scena era strictamente compusă doar din *proscenium* (...) și limitările acestui spațiu restricționau și acțiunea și ambianța, modelând astfel piesele scrise pentru a fi reprezentate aici: în mod recurent, întâlnim piese care au loc în celule de închisoare sau de azil, curți de execuție, faruri, frizerii, fumoare de consumatori de opiu, dormitoare de bordel sau săli de operație. Această claustrofobie opresivă e exploatată la maximum, fie că auditoriul urmărește o victimă sechestrată într-o odaie cu un lunatic sau doar imobilizată sub bisturiul unui chirurg“⁵.



Guignol provoked a genuine reaction. For example, in a presentation of a surgical operation on stage, some spectators smelled ether, which of course, was not used. In reaction to the realistically staged blood transfusion, some spectators got sick or even fainted. Maxa remembered that actors backstage used to count the number of spectators who got sick as a measure of the production's success“ (trad. mea).

5. Richard J. Hand și Michael Wilson, „The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice“, în *Theatre Research International*, Vol. 25, No. 3, p. 268, în lb. ed. cit.: „(...) the mood and material of the re-

Inventivitatea caracteristică tuturor acestor protocoale de avarie a făcut ca modelul repertoriilor Grand Guignol să devină patentat ca un „bun cultural“ destinat, invariabil, exportului internațional. Pentru a evoca doar un caz controversat, în Statele Unite înflorirea unui gen atipic de spectacole vodevilești itinerante cu tematică spectrală (acele „*midnight ghost shows*“ care aveau să își atingă apogeul în a doua jumătate a epocii interbelice) pare a atesta distanța geografică maximală de proliferare a eșafodajelor conceptuale popularizate de teatrul din Montmartre. Dacă liniamentele de influență care par a conecta rădăcinile *midnight ghost show*-urilor de tradiția Grand Guignol rămân oarecum echivoce, validitatea altor instanțe de internaționalizare a acestora din urmă (în special în arealul unor țări vest și sud-europene) rămâne în afara oricăror îndoieli. Carla Arduini, într-un studiu axat pe anii pătrunderii *ethos*-ului și esteticii Grand Guignol în Italia, va fi punctat că factorul-cheie care ar fi contribuit la accelerarea procesului de diseminare și adoptare a tradiției franceze dincolo de hotare ar fi fost cel al maleabilității sale radicale: „la începutul secolului al XX-lea, un repertoriu excepțional precum cel al Grand Guignol-ului reprezenta o anomalie, sau cel puțin o abatere de la normă. Eclecticismul, de fapt, era numitorul comun al spectacolelor puse în scenă de companiile vremii, fiecare dintre acestea glisând de la antic la modern, de la tragedie la comedie, de la farse la schițe și foiletoane“⁶.



pertoiré would have made it seem particularly claustrophobic. The stage was strictly proscenium (...) and the limitations of the stage area restricted action and setting thus dictating the plays written for it: recurrently we find plays set in prison cells, asylum cells, execution courtyards, lighthouses, barber shops, opium dens, bedrooms in brothels, or operating theatres. This oppressive claustrophobia is exploited to the full, whether the audience is witnessing a victim trapped in a room with a lunatic or merely under the knife of a surgeon“ (trad. mea).

6. Carla Arduini, „Il paradosso del Grand Guignol in Italia. I primi tre anni (1908-1910)“, în *Teatro e Storia*, An. 23, XVI, 2001, p. 317, în lb. ed. cit.: „Agli inizi del Novecento un repertorio d'eccezione come quello del Grand Guignol rappresentava qui un'anomalia, o comunque una deviazione dalla norma. Era l'eclettismo, infatti, il minimo comun de-

Influențele transmediale ale Grand Guignol-ului nu vor fi mai puțin semnificative: cinematografia de groază euro-americană, impusă ca subgen de sine stătător în anii 1920 mulțumită, în parte, inovațiilor expresionismului german (patronat de nume precum Robert Wiene, Friedrich Murnau sau Fritz Lang), va lua în primire constelația de principii relaționale și de construcție ambientală devenite canonice în producțiile din Montmartre pentru a-și modela propriul instrumentar stilistic. După cum va preciza și teoreticiană Anna Powell, cinematografia *horror* timpurie, ca și Grand Guignol-ul, își va fi cultivat, cu ajutorul unui arsenal metodologic distinctiv, o latură ceremonială ademenitoare. Aceasta va fi calibrată pentru a-l constrânge pe spectator să își pună în suspensie instinctele egotice și să ia parte la o comuniune experiențială cu materialul traumatic reprezentat pe ecran (sau pe scenă): „apetențele frecvente ale genului *horror* pentru subminarea perspectivelor normative prin imagini fragmentate și focalizare estompată operează în tandem cu eroziunea coerenței subiective și limitelor egotice ale personajelor sale. De asemenea, aceleași mecanisme afectează simțul de control cognitiv al spectatorului asupra subiectului central, în timp ce membranele auditive și nervii optici ai acestuia se străduiesc să proceseze date derutante. Coerența noastră proiectată e subminată pe măsură ce glisăm înspre o stare de asamblaj molecular alături de corpul filmului”⁷.

Actul de „a sta în asamblaj molecular alături de corpul filmului” (sau alături de corpul unei piese) ne trimite, aluziv,



nominatore degli spettacoli allestiti dalle compagnie di allora, ciascuna delle quali spaziava dall'antico al moderno, dalla tragedia alla commedia, dalla farsa alla pochade al feuilleton” (trad. mea).

7. Anna Powell, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh, 2005, p. 5, în lb. ed. cit.: „horror's frequent undermining of normative perspective by fragmented images and blurred focus operates in tandem with the erosion of the subjective coherence and ego-boundaries of its characters. It also affects the spectator's sense of cognitive control over the subject matter as our optic nerves and auditory membranes struggle to process confusing data. Our projected coherence is undermined as we slide into a molecular assemblage with the body of the film” (trad. mea).

la conceptul difuz de corp fără organe descris de Antonin Artaud (și dezvoltat ulterior în sistemul schizoanalitic al lui Deleuze și Guattari). Mai exact, sintagma lui Powell sugerează potențialul de igienizare (sau dezagregare) identitară imbricat în valențele aplicative ale conceptului. În cazul în care corpul nu constituie altceva decât un compendium de automatisme reactive impuse asupra psihicului, primatul psihicului în economia spirituală a individuației umane ar putea fi reappropriat printr-o torpilare simbolică a respectivelor automatisme somatice. Imaginarul Grand Guignol-ului și al cinematografului *horror* par a fi configurate tocmai pentru a înlesni îndeplinirea unei asemenea funcții. Iconografia ororilor exemplare, a execuțiilor publice ori a torturilor punitive a jucat, de altfel, în istorie un rol similar, direcționat, însă, nu înspre emanciparea aparatului psihic, ci înspre inhibarea și „dresarea“ lui morală. După cum remarca Nietzsche: „cu ajutorul unor asemenea imagini și proceduri, omul a putut, în cele din urmă, să rețină cinci sau șase edicte de conformația lui «Nu-vreau» în memoria sa, în conexiune cu care i se făcuse o promisiune, pentru a se putea bucura de avantajele societății – și iată! Cu ajutorul acestui tip de memorie, oamenii au ajuns în sfârșit la «rațiune»! – Ah, rațiunea, solemnitatea, stăpânirea emoțiilor, acest deplorabil lucru numit reflecție, toate aceste privilegii și splendori pe care le posedă omul: ce preț a trebuit să fie plătit pentru ele! Cât de mult sânge și oroare zac la baza tuturor «lucrurilor bune»»⁸.

În istoria teatrului, mecanismele de disciplinare morală surprinse de Nietzsche, ca și tendința perenă a conștiinței „diurne“ de a escamota narațiunea propriei sale înnobilări



8. Friedrich Wilhelm Nietzsche, *On the Genealogy of Morality*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 39, în lb. ed. cit.: „With the aid of such images and procedures, man was eventually able to retain five or six «I-don't-want-to's» in his memory, in connection with which a promise had been given, in order to enjoy the advantages of society – and there you are! With the aid of this sort of memory, people finally came to «reason»! – Ah, reason, solemnity, mastering of emotions, this really dismal thing called reflection, all these privileges and splendours man has: what a price had to be paid for them! how much blood and horror lies at the basis of all «good things»“ (trad. mea).

etice vor fi fost surprinse și mobilizate de către tradiții spectaculare mult mai vechi decât cea a Grand Guignol-ului. În Anglia, drama elisabetană și cea iacobină, în special acele „*revenge-plays*” popularizate de autori precum Shakespeare și Thomas Kyd, se vor fi angajat în secolul al XV-lea la o hipertrofiere a reacțiilor contraculturale de liberalizare emerse în urma scăderii în popularitate a teatrului religios medieval. Molly Easo Smith, vorbind despre funcțiile expiatorii ale violenței emfatică din *Titus Andronicus* (poate exponatul cel mai frapant al subgenului dramelor-de-răzbunare), punctează faptul că transpunerea scenică a unor episoade de brutalitate excesivă (și, mai ales, a unor episoade de brutalitate orcheștrată politic) putea constitui o tactică veritabilă de critică socio-ideologică sau cel puțin de canalizare și expulzare terapeutică a unor insatisfacții comunale ori sistemice: „cu alte cuvinte, moartea publică devine, în *Titus*, nu o reprezentare a puterii monarhice, ci o expunere a naturii ei găunoase. În cele două instanțe în care Împăratul Saturninus ordonă asemenea omoruri, sentințele sale constituie grave abuzuri ale justiției (...). Accentul pe care piesa îl pune pe mutilare, mai ales sub formă de execuție, e reiterat în mod simbolic de-a lungul piesei prin imaginea Romei în sine, percepută ca fiind dezmembrată și decapitată”⁹.

Urmărind logica infrastructurală a unui astfel de obiectiv (și amintindu-ne că piese precum *Titus Andronicus* sau *Tragedia spaniolă* a lui Kyd își reînusușiseră tropii cathartici recurenți ai tragediei senecane), devine cu atât mai transparentă relaționarea antinomică și dinamica centrifugală caracteristice teatrului Grand Guignol. Totuși, trebuie subliniat că exorcizarea comunitară pe care acesta o propune culturii



9. Molly Easo Smith, „Spectacles of Torment in *Titus Andronicus*”, în *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 36, No. 2, 1996, p. 320, în lb. ed. cit.: „Public death, in other words, becomes in *Titus*, not an illustration of monarchical power, but an exposition of its hollowness. In the two instances where the Emperor Saturninus orders such deaths, his sentences constitute gross miscarriages of justice (...). The play’s emphasis on mutilation, especially in the form of execution, is symbolically reiterated throughout by the image of Rome itself as dismembered and headless” (trad. mea).

pariziene va păși dincolo de tabuurile tradiționale impuse de ritualismul spectacular al antichității sau de către cel al modernității timpurii. Actul simulării nemediate și realiste a violenței, în tandem cu cel al montării ei reiterative în producțiile din Montmartre, va fi analog cutezanței faimoase a lui Shakespeare de a fi reprezentat pe scenă orbirea Earl-ului de Gloucester în *Regele Lear*. Este necesar, în acest punct, să ne amintim, după cum precizează și teoreticianul Richard Schechner, că: „riturile vin și trec, dar nu există un tipar monolinear care conduce dinspre ritual înspre teatru sau dinspre violență spre *mimesis*. Violența fictivă de pe scenă se referă la viitor – la ceea ce amenință să se materializeze dacă întreprinderea estetic-ritualică se prăbușește. De-a lungul istoriei, un loc important a fost rezervat unui teatru al violenței precum cele ale perioadei elisabetane-iacobine, Grand Guignol-ul sau filmele de groază sau de răzbunare de astăzi. Uneori, această violență e participativă”¹⁰.

Or, tocmai acest element participativ direcționează aportul modelator total al producțiilor Grand Guignol. Transgresarea convenției amplasării evenimentelor terebrante, sângeroase ori morbide în afara spațiului scenic nu dinamitează economia expiatorie a evenimentului dramatic *qua* fenomen terapeutic. Din contră, asumându-și până la capăt *credo*-ul realismului visceral și neezitând să pună în contact senzorial direct auditoriul cu spectrul thanatologic încarnat pe scenă, Grand Guignol-ul a actualizat și acutizat experiența violenței ca pe un dat existențial regăsit *hic et nunc*, în universul cotidian al fiecărui spectator din sală. Secvențele ritualismului Grand Guignol simulează, deci, o *psihanodie* sau cufundare



10. Richard Schechner, „Ritual, Violence, and Creativity”, în Smadar Lavie et al. (eds.), *Creativity/ Anthropology*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1993, p. 313, în lb. ed. cit.: „rites come and go, but there is no unilinear pattern leading from ritual to theatre or away from violence to mimesis. The fictive violence of the stage refers to the future – to what threatens if the aesthetic-ritual enterprise crashes. Throughout history, there has been a big place reserved for a theatre of violence such as those of the Elizabethan-Jacobean period, the Grand Guignol, or today’s horror or vengeance movies. Some times this violence is participatory” (trad. mea).

infernală, transplantată dintr-o topografie metafizică a spațiilor poetizate într-una materială, a ororilor mundane. Din această topografie nu vor lipsi, cu toate acestea, valențele și rudimentele butaforice tipice catabazelor și anabazelor pre-moderne. După cum explică și Ioan Petru Culianu, recuzita standardizată a unor astfel de voiaje a putut fi aplicată până și în cazul unor narațiuni centrate pe protagoniști supraumani: „catabaza/anabaza unei entități celeste (sau psihanodia, ceea ce revine la același lucru) repetă schemele pogorârilor arhaice în Infern. Că se adoptă ori nu o cosmologie de origine astronomică (...), ascensiunea se desfășoară mereu în același cadru «demonizat»: porți, paznici înfricoșători, vameși, locuri de trecere cu plată și declarații, pașapoarte și parole, controale și percheziții”¹¹.

Ironizările ludice ale lui Culianu, pe lângă faptul de a indica pedantismul uneori rizibil al narațiunilor catabazice, mai expun una dintre mizele lor psihologice cele mai sobre: anume, cea de a aduce în momentul prezent al lumii cotidiene și de a „traduce“, în termeni colocviali (fără însă a le banaliza), un set de repere metafizice abstracte. Pentru devotul care se imersează în substraturile semantice ale unei narațiuni sacre de tip catabazic, lumea de dincolo apare cartografiată după principiile de geometrizare ale existenței profane – și, prin urmare, îi devine învecinată din punct de vedere ontologic. La fel de valabilă este și dinamica similară a călătoriilor fantasmatică în spațiile supranaturale. În aceste instanțe, devotul se integrează și devine părtaș la legițile Tărâmurilor de dincolo pe care le traversează. După cum punctează Arnold van Gennep, pericolele și interdicțiile ce acompaniază aceste redresări identitare sunt, adeseori, radicale: „cât despre riturile de agregare la lumea de dincolo, acestea sunt echivalente cu riturile de ospitalitate, de agregare la clan, de adopție etc. Adesea, faptul este sugerat sub formă de tabuuri, în legendele având drept temă centrală coborârea în infern sau călătoria în țara morților: nu trebuie să mănânci împreună cu morții,



11. Ioan Petru Culianu, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, traducere în limba română de Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 74.

să mănânci sau să bei ceva produs în țara lor, să îi lași să te atingă sau să te îmbrățișeze, să accepți daruri de la ei etc. Pe de altă parte, a bea laolaltă cu un mort determină agregarea la lumea lui și, în consecință, permite să călătorești printre ei fără pericol (...)“¹².

Promisiunea exaltantă a teleologiei Grand Guignol s-a conformat, dintotdeauna, aspirațiilor unor astfel de voiaje inițiatice. În mod voluntar, spectatorul-neofit de secol XIX-XX al producțiilor din Montmartre a putut executa un plonjon într-un proverbial ținut al „întunericii cel mai din afară“, unde va fi fost prăznuit, în chip verosimil, cu „plânset și scrâșnire a dinților“. Vechile lumi spectrale ale morților, populate cu schelete, umbre, daimoni și monștri, vor fi fost, însă, remaniate de acum ca domenii ale ororilor palpabile, citadine și, finalmente, „omenești, mult prea omenești“. Benchetuind printre morți și devenindu-le companion, spectatorul producțiilor Grand Guignol va fi cedat tentației de a se bestializa prin asociere, fie chiar și temporar, pentru a ieși apoi la lumina lumii în egală măsură perturbat și primentit pentru a perturba o ordine civilizațională căzută în torpoare.

Bibliografie:

- ARDUNI, Carla, „Il paradosso del Grand Guignol in Italia. I primi tre anni (1908-1910)“, în *Teatro e Storia*, An. 23, XVI, 2001, pp. 311-344.
- CAMILLO, Antona-Traversi, *L'histoire du Grand Guignol: théâtre de l'épouvante et du rire*, Paris, Librairie théâtrale, 1933.
- CULIANU, Ioan Petru, *Experiențe ale extazului. Extaz, ascensiune și povestire vizionară din elenism până în Evul Mediu*, traducere în limba română de Dan Petrescu, Iași, Editura Polirom, 2004.
- DEÁK, František, „Théâtre du Grand Guignol“, în *The Drama Review*, Vol. 18, No. 1, 1974, pp. 34-43.
- GEROULD, Daniel, „Oscar Méténier and «Comédie Rosse»: From the Théâtre Libre to the Grand Guignol“, în *The Drama Review*, Vol. 28, No. 1, 1984, pp. 15-28.



12 Arnold van Gennep, *Riturile de trecere*, traducere în limba română de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Editura Polirom, Iași, 1996, p. 146.

- HAND, Richard J.; WILSON, Michael, „The Grand-Guignol: Aspects of Theory and Practice“, în *Theatre Research International*, Vol. 25, No. 3, pp. 266-275.
- HAND, Richard J.; WILSON, Michael, *Grand-Guignol. The French Theatre of Horror*, University of Exeter, Exeter Press, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *On the Genealogy of Morality*, ed. de Keith Ansell-Pearson, traducere în limba engleză de Carol Diethe, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- POWELL, Anna, *Deleuze and Horror Film*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- SCHECHNER, Richard, „Ritual, Violence, and Creativity“, în LAVIE, Smadar et al. (eds.), *Creativity / Anthropology*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1993, pp. 296-320.
- SMITH, Molly Easo, „Spectacles of Torment in Titus Andronicus“, în *Studies in English Literature, 1500–1900*, Vol. 36, No. 2, 1996, pp. 315-331.
- VAN GENNEP, Arnold, *Riturile de trecere*, traducere în limba română de Lucia Berdan și Nora Vasilescu, Iași, Editura Polirom, 1996.