

**LBRIS**

We know  
books

**Miruna Radu**

**Perspectiva timpului în  
*Așteptându-l pe Godot și Scaunele***

Casa Cărții de Știință  
Cluj-Napoca, 2025

**Cuprins:**

Introducere.....	9
I. Timpul și spațiul în teatrul avangardist .....	11
1.1. Percepții spațio-temporale în opera lui Eugène Ionesco și Samuel Beckett.....	26
II. Timpul dramaturgilor .....	36
2.1. Contextul creației din negație la Ionesco.....	37
2.2. Pălăriile lui Beckett .....	44
2.3. Timpul rememorării din <i>Scaunele</i> .....	56
2.4. Timpul absenței din <i>Așteptându-l pe Godot</i> .....	89
III. Matei Vișniec și omagiul său adus lui Ionesco și Beckett. .	116
3.1. Neputința în <i>Despre senzația de elasticitate când         pășim peste cadavre</i> .....	117
3.2. Sfârșitul unei lumi în <i>Ultimul Godot</i> .....	124
Bibliografie .....	131

## I. Timpul și spațiul în teatrul avangardist

„Limitele timpului și a spațiului au fost depășite; devenise posibil să experimentezi evenimente îndepărtate cât și foarte apropiate - în fapt să fi peste tot în același timp. Cuvântul folosit de futuriști pentru a descrie această extensie a percepției a fost simultaneitate. În cadrul lucrărilor lor diferite tipuri, locuri și sunete atât reale cât și imaginare au fost juxtapuse într-o încercare de a prezenta acest nou concept publicului.”<sup>1</sup>

La originile absurdului stă și sintetizarea abstractă specifică artelor plastice. Teatrul experimental abstract care mizează pe un puternic impact al imaginii vizuale<sup>2</sup> este cel al pictorului-teoretician Wassily Kandinsky<sup>3</sup>, care consideră scena o pânză pe care actanții se desfășoară. Bazându-se pe teoria culorii și stimulând procesul de sinestezie, el devine un pionier a *Color-Tone-Drama*. Amintim opera sa *The Yellow Sound*<sup>4</sup>,

---

<sup>1</sup> Traducerea autorului: „The limits of time and space had been transcended; it was possible to live through events both distant and near at hand—in fact, to be everywhere at the same time. Simultaneity (simultaneity) was the word used by the Futurists to describe these extensions of perception. In their works, different times, places, and sounds, both real and imagined, are juxtaposed in an attempt to convey this new concept to the public.” Cardullo Bert și Robert Knopf, *Theater of the Avant-Garde 1890-1950. A critical Anthology*, Editura Yale University Press, New Haven and London, 2001, p. 21

<sup>2</sup> Ana Maria Rusu, *Dinamica imaginii în teatrul absurdului*, *Colocvii Teatrale*, nr. 15/2003, Iași, p. 6

<sup>3</sup> Geraint D'arcy, *The Yellow Sound An unstageable composition? Technology, modernism and spaces that should-not-be*. în *Body, Space & Technology*, 12/2013. DOI: <http://doi.org/10.16995/bst.57>.

<sup>4</sup> *The Yellow Sound*, Kandinsky Wassily, Blue Rider Almanac, 1912.

realizată în 1909 și publicată în 1912 în *The Blue Rider Almanac*. Compoziția sa includea un ansamblu instrumental, cor, o soprană și pantomimă; fiind o combinație de culoare, mișcare scenică muzică și text<sup>5</sup>.

Piesa de teatru, concepută ca o formă de scriitură dramatică, reflectă principiile ale societății pe care le reprezintă, în funcție de perioada în care a fost scrisă. Prin intermediul acțiunii pe care o propunea, teatrul absurdului pornește de la „principiul confruntării limbajului cu realitatea”<sup>6</sup>. Apărut în preajma războiului, când societatea este împinsă spre limitele suportabilității, teatrul nou creat reușește să surprindă angoasele existențiale sau comportamentele defectuoase umane prin trunchierea realității înconjurătoare, în vasta sa paletă de reprezentare. Limbajul fragmentat al vremurilor neliniștite și lipsite de sens în care teatrul absurdului se naște, se regăsește în compoziția piesei de teatru din perioada respectivă. Astfel, referințele de timp-spațiu sunt vizibile în această formă teatrală prin comportamentele personajelor, prin felul în care arată spațiul unde se desfășoară acțiunea.

Odată cu apariția avangardei, timpul primește mai multe dimensiuni, devenind și el *absurd*. Acest absurd se concretizează prin ambiguitatea localizării unui spațiu sau a unui timp precis de acțiune, devenind, astfel, conceptul timp-spațiu o prezență mai puțin simțită. Cuvântul *avangardă* provine din lexicul militar ce desemnează „militar care denotă vanguarda ce precedă forța principală a armatei și pregătește terenul pentru avansarea sa. Practic vorbind, avangarda este ceea ce generația de bază

<sup>5</sup> despre *The Yellow Sound* <https://www.wassilykandinsky.net/yellowsound.php>, accesat la 17 dec. 2023.

<sup>6</sup> Andrei Băleanu, *Teatrul modern la răscruce?*, Editura Meridiane, București, 1969, p. 57.

găsește ca modalitate de expresie.”<sup>7</sup>. Absurdul, ca termen, desemnează revoluția literară ce revitalizează începutul artelor în secolul XX. Esența avangardei este de a nu fi „nicicând satisfăcută cu standardele acceptate și de a fi în continuă căutare”<sup>8</sup> de forme. Eugène Ionesco, în eseurile sale despre teatrul avangardei<sup>9</sup>, neagă ideea teatrului de avangardă tranzițional, ci, mai degrabă, o întoarcere la origini, o obosire a sistemului sau o redescoperire a noilor modele<sup>10</sup>. Ionesco vede *istoria* din punctul de vedere al curentelor ce predomină în fiecare perioadă ca fiind *o suită de opoziții*<sup>11</sup>, de crize, de negări, iar cu fiecare generație nouă de artiști, fiecare sistem de gândire, ea este supusă clișeului atunci când devine un model.

Fără a încerca să etichetez teatrul absurdului în contextul teatral sau în ce manieră opera cuiva poate fi încadrată astfel, intenționez să sintetizez evoluția sa prezentând mai multe perspective ale polivalentului termen atribuit unei forme de teatru de către Martin Esslin. La câțiva ani după ce a scris *Teatrul Absurdului*<sup>12</sup>, Martin Esslin, în *Reflections: Essays on Modern Theatre*<sup>13</sup>, reconsideră noțiunile legate de ceea ce el a numit

<sup>7</sup> Traducere în limba română de autorul prezentei lucrări: „a military term denoting the vanguard that precedes the main body of an army and prepares terrain. In a very physical sense, then, the avant-garde is what the beat generation would call *way out*.” Leonard Cabell Pronko, *Avent-garde: the Experimental Theater in France*, Editura Berkeley University of California Press, California, 1963, pp. 1-2.

<sup>8</sup> Traducere în limba română de autorul prezentei lucrări: „never satisfied with accepted standards and is constantly searching”. *Ibidem*, p. 3.

<sup>9</sup> Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere de Ion Pop, Editura Humanitas, București, 2002, pp. 81-99.

<sup>10</sup> Leonard Cabell Pronko, *op. cit.*, p. 3.

<sup>11</sup> Eugène Ionesco, *op. cit.*, pp. 295-299.

<sup>12</sup> Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, traducere de Alina Nelega, Editura Unitext, București, 2009.

<sup>13</sup> Martin Esslin, *Reflections: Essays on Modern Theatre*, Editura Doubleday & Company INC., New York, 1971.

teatrul absurdului la un moment dat. Explicând<sup>14</sup> că, la momentul în care a scris cartea despre *teatrul absurdului*, a fost uimit să descopere dramaturgi care, deși erau din colțuri diferite ale lumii, au avut un numitor comun. Încercând să îi apropie pe toți scriitorii sub aceeași cupolă, teatrul absurdului, în viziunea sa, reunește elementele ce le au în comun artiștii dramaturgi, dintre care le amintesc pe acelea pe care el le numește principale:

„- teatru pur, respectiv efecte scenice abstracte, așa cum se întâmplă la circ sau în spectacolele de revistă, în numerele de acrobație, jonglerie, coridă sau pantomimă;  
- clovnerie, gaguri și solo-uri de virtuozitate;  
- nonsensul verbal;  
- literatura visului și fantazării, adesea cu o importantă componentă alegorică. Aceste clasificări se întrepătrund: adesea, clovneria se bazează pe nonsensul verbal, dar și pe efectele scenice abstracte, iar spectacolele teatrale lipsite de intrigă și abstracte, cum sunt trionfi și procesiunile, sunt adesea încărcate de sensuri alegorice. Dar diferențele servesc la clarificări și la identificarea diferitelor direcții de dezvoltare a absurdului. Elementul teatrului abstract, pur, în teatrul absurdului constă în atitudinea sa anti-literară, în renunțarea la limbajul vorbit ca instrument de expresie a celor mai profunde înțelesuri. Teatrul absurdului se întoarce astfel spre formele mai timpurii, non-verbale ale teatrului.”<sup>15</sup>

Matei Călinescu compară *Scaunele* cu *Așteptându-l pe Godot*, numindu-le farse tragice, asemănându-le prin atmosfera de *sfârșit de lume*, considerând că eticheta lui Esslin de teatru al absurdului fiind nepotrivită, dar fiind „un reper istoric inevitabil – își definește identitatea și-și câștigă un public.”<sup>16</sup> În eseu sau,

*Care teatru este cel al absurdului*<sup>17</sup>, Edward Albee vorbește despre etichetarea operelor dramatice ca fiind un act și mai absurd decât absurdul în sine, argumentând că, deși au apărut în același timp, având și aceleași teme, singurul mod în care ele sunt înrudite este acela că autorii pieselor sunt grupați astfel nefăcând voit parte din ce se numește mai târziu *teatrul absurdului*. Părerea lui Albee despre încadrarea autorilor într-un curent literar este că acestea: „sunt facile și conduc publicul spre o non-gândire”<sup>18</sup>.

Termenul de *absurd* înseamnă disonant<sup>19</sup> și are proveniența din câmpul lexical al muzicii. Teatrul absurdului înlocuiește cuvântul cu imagini<sup>20</sup> scenice puternice, deschizând astfel o materializare a transcendentului; „Paradoxal, teatrul care atacă limbajul poetic devine un teatru profund poetic”<sup>21</sup>. O puternică influență ce se regăsește în teatrul absurd poate fi considerată cea a filmului mut<sup>22</sup>, care a fost în perioada cuprinsă între anii 1894-1929, în plină glorie. Având mișcări specifice expresivității fizice pentru a substitui o replică, uneori prin opoziția cu ce se povestește cu acțiunea piesei sau limbajul pleonastic pierdut de sens, ele pot deveni uneori elemente cheie de compoziție în textele ce compun teatrul absurd. Ca să

<sup>17</sup> Traducere în limba română de autorul prezentei lucrări: „Which Theater Is the Absurd one?”. Kernan Alvin, *The modern American Theatre, a collection of critical Essays*, Editura Yale University, New Jersey, 1967, p. 170

<sup>18</sup> Traducere în limba română de autorul prezentei lucrări: „they can be facile and can lead to non-think on the part of the public.” Kernan Alvin, *The modern American Theatre, a collection of critical Essays*, Editura Yale University, New Jersey, 1967, p. 171.

<sup>19</sup> <https://www.etymonline.com/word/absurd>, accesat la 11 februarie 2024.

<sup>20</sup> Anca Maria Rusu, *Dinamica imaginii în teatrul absurdului*, în *Colocvii Teatrale*, nr. 15/2003, Iași, p. 5.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Iulia Luca, *Eugène Ionesco and the Predecessors of the Absurd Drama*, în *Mediating Globalization: Identities in Dialogue*, Arhipelag XXI Press, 2018, p. 604.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 179.

<sup>15</sup> *Idem*, *Teatrul absurdului*, op. cit., p. 292.

<sup>16</sup> Matei Călinescu, *Ionesco Eugène: Teme, identitare și existențiale*, Editura Junimea, Iași, 2006, p. 173.

exemplific cele menționate, amintesc momentul de *du-te vino* al personajelor din universul *Scaunelor*, care este asemenea alergătorilor din fața camerei fixe a filmului mut, de la începuturile sale. Tot din aceeași piesă este un alt moment asemănător cu filmul mut, respectiv dialogul cu personajele nevăzute de către public. Un alt exemplu este *lipsa de acțiune* în fața unor replici ce implică acțiunea în piesa *Așteptându-l pe Godot*. Mișcările personajelor uneori nejustificate pot fi asemănate cu mișcările specifice dansului; „Teatrul absurdului pune în evidență caracterul fizic al spectacolului, legăturile sale cu baletul, acrobația, cu mișcările magice ale ritualurilor.”<sup>23</sup> Lipsa unei narațiuni cronologice este un alt element specific teatrului absurd. Povestea devine acțiune vizuală folosind astfel elemente specifice scenei, adică imaginea:

„Autorii dramatici ai absurdului nu construiesc o poveste care să pună în lumină aspecte ale existenței umane ca singurătatea, despărțirea, disperarea, bătrânețea, moartea, ci propun semne vizuale care să le concretizeze.”<sup>24</sup>

În fenomenul absurdului se pot observa diverse teme din care el s-a inspirat. Cuprinzând teme preluate din manifestul dadaist sau expresionismul ca formă brută de manifestare și, de asemenea, îmbinarea elementelor naturaliste ale reprezentării, precum și fundamente de tipul filozofiei existențialiste. Reprezentanții absurdului nu își doreau ca scrierea lor să aibă o formă fixă, ei se regăsesc în contextul nonsensului, atât al limbajului, cât și al războiului care ne lasă dezgoliți. În curentul absurd se pot sesiza elemente de clovnerie, cu influențe din music-hall și grotesc, dând, astfel, naștere la o nouă formă de

teatru ce caută cea mai sinceră oglindă a societății și a omului dezzechilibrat de angoasele sale. Când vorbim despre mișcarea dadaistă, nu putem să nu-l menționăm pe Tristan Tzara, ca însetat avangardist, și întreaga sa contribuție. E posibil ca negația – ca metodă de evadare din formele clasice – să fie o influență a mișcării *dada* care se voia a nu fi asociată cu vreo școală:

„Cele *Șapte Manifeste Dada* ale lui Tzara enunță un program perfect lucid, aparent absurd, grotesc și clownesc, diferențiindu-se de manifestele precedente ale expresionismului, futurismului, și apoi a suprarealismului.”<sup>25</sup>

Asemănarea cu manifestul dadaist a absurdului, scris de Hugo Ball în anul 1916, vine de la faptul că:

„«Dada» înseamnă ceva – ceva diferit – în franceză, germană, italiană, română și rusă, precum manifestele «Dada» proclamă fără încetare. Este un cuvânt găsit, la fel ca un obiect găsit, găsit într-un dicționar, dar fără a îi da un înțeles printr-o asociere sau o descriere specifică. Este în același timp un cuvânt fără sens. Simpla sa pronunție ne duce la următoarea concluzie: Dada este aproape infantilă; în esența sa (ai putea spune chiar silabică) neserioasă”<sup>26</sup>.

<sup>25</sup> Henri Béhar, *Tristan Tzara*, traducere de Alina Savin, Editura Junimea, Iași, 2005, p. 35.

<sup>26</sup> Traducere în limba română de autoarea prezentei lucrări: „Dada’ means something – something different – in French, German, Italian, Romanian and Russian, as the Dada manifestos never cease to proclaim. It is a found word, like a found object, found in a dictionary but free of any particular association or prescriptive meaning. It is also a nonsense word. Its very utterance makes the point: dada is almost infantile; it is essentially (one might say syllabically) unserious.” Alex Danchev, *100 Artists Manifestos*, Editura Penguin Books, 2011, Londra, p. 108.

<sup>23</sup> Anca Maria Rusu, *art. cit.*, p. 7.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

La fel, și absurdul este definit astfel în existențialism, muzică sau alte domenii. Nonsensul aparent se regăsește în absurd, uneori personajele se manifestă fără vreo logică rațională, putem spune că și suprarealismul, cu tema visului, își lasă amprenta asupra sa prin spațiile create, mișcări ilogice, situații anormale – ieșite din comun. Infantilitatea absurdului se naște din faptul că personajele pot înceta oricând, pot sparge cercul, dar refuză să fie dezgolite fără o psihologie care să le facă să acționeze în vreun fel. Intervalul limbajului descompus devine element de creație și este o altă componentă esențială ce se regăsește în opera *dada*, cât și în teatrul lui Ionesco sau Beckett. La fel, și personajele lui Beckett pot fi surprinse într-un apus, amintind de durerea din tabloul pictorului expresionist Edvard Munch, *The Scream*<sup>27</sup>, ce exprimă sentimentul extrem revărsat. Pictorul povestește despre evenimentul real care l-a determinat să facă pictura:

„Mă plimbam pe drum cu doi prieteni – soarele apunea – când dintr-o dată cerul s-a transformat într-un roșu ca sângele – am făcut o pauză, simțindu-mă expulzat, sprijinindu-mă de gard – deasupra fiordului în albastru-negru și a orașului puteai vedea limbi de foc și sânge – prietenii au mers mai departe, iar eu am rămas pe loc tremurând cu anxietate – și am simțit un țipăt infinit trecând prin natură”<sup>28</sup>.

Se poate ca, în aceeași situație, dar cu un țipăt interiorizat, să se regăsească cei doi care îl așteaptă pe Godot. Naturalismul își lasă amprenta în teatrul celor doi prin decorurile sugerate din

<sup>27</sup> Edvard Munch, *The Scream*, 1983, tehnică mixtă, National Gallery and Munch Museum, Oslo, Norvegia.

<sup>28</sup> Zuzanna Stanska, *The Mysterious Street from Edvard Munch's The Scream*, Daily Art Magazine, <https://www.dailyartmagazine.com/the-mysterious-road-of-the-scream-by-edvard-munch/>, accesat la 11 februarie 2024.

timpul de glorie a curentului naturalist manifestat în regie atât prin folosirea obiectelor de zi cu zi, cât și cu elementele de mobilă de dimensiuni reale puse pe scenă. Elementele existențialiste sunt prezente prin angoasa de a fi, ce rost mai are existența umană dacă, cum afirma Nietzsche în *Așa grăit-a Zarathustra*<sup>29</sup>, „Dumnezeu e mort!”<sup>30</sup>. Jocul actoricesc specific clowneriei, în care se regăsesc personajele din *Scaunele* sau *Așteptându-l pe Godot*, împreună cu accentele de music-hall prezente în scriitura textului și grotescul situației din baletul bătrânei din *Scaunele* sau al obiectelor din *Ucișă fără simbrie*<sup>31</sup>, alături de manifestările dezumanizate ale profesorului din *Lecția*<sup>32</sup>, relevă latura absurdă a realității lumii personajelor. Timpul este dilatat și greoi, spațiul aglomerat de obiecte sau de o apăsare a personajelor care așteaptă, asemenea apusului prelungit sau a cuvintelor ce își pierd valoarea în fața marelui *nimic* al zilei de mâine, care este doar o repetare ciclică a zilei de azi. Suspendarea timpului, în sensul de încremenirea a sa, are loc prin sugestia autorului din didascalii<sup>33</sup> în piesa *Ucișă fără simbrie*. Timpul este oprit în loc și putem vorbi astfel despre ideea unui „teatru situat în etern”<sup>34</sup>, după ideile lui Arthur Adamov, din etapa sa de început, în care el trata teme precum absența, vidul și fără vreo existență superioară speciei noastre. Însuși el afirmă că nu îi plac piesele sale sau ale altor autori, care se petrec altundeva decât într-un spațiu „al lui

<sup>29</sup> Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra*, ediția a II-a, traducere de Horia Stanca, Humanitas, București, 1996.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 363.

<sup>31</sup> Eugène Ionesco, *Ucișă fără simbrie Teatru volumul II*, traducere de Dan Mihăilescu, Editura Univers, București, 1995.

<sup>32</sup> *Idem*, *Cântăreața cheală, Lecția, Scaunele, Regele moare*, traducere de Vlad Russo, Vlad Zografi, Humanitas, București, 2010, p. 100.

<sup>33</sup> Horia Deleanu, *Teatru-antiteatru-teatru*, Editura Cartea Românească, București, 1972, p. 44

<sup>34</sup> *Ibidem*.