

# DE LA LIMBAJ LA TĂCERE ÎN AȘTEPTÂNDU-L PE GODOT

Claudiu MARGAN

Noul teatru și, cu precădere, teatrul absurdului experimentează în domeniul limbajului, făcându-și un țel din utilizarea unui limbaj cotidian, renunțând la ornamentele stilistice ale teatrului clasic. Ca și în cazul poeziei moderne, limbajul în noul teatru nu trebuie atât să redea cât să sugereze intențiile dramaturgului; de aceea teatrul modern pune pe picior de egalitate comunicarea verbală și cea non-verbală. Cu alte cuvinte, limbajul verbal nu mai reprezintă decât un mijloc de comunicare între altele sau, după cum subliniază Eugène Ionesco, „il est non seulement permis, mais recommandé, de faire jouer les accessoires, faire vivre les objets, animer les décors, concrétiser les symboles: de même que la parole est continuée par le geste, le jeu, la pantomime, qui, au moment où la parole devient insuffisante, se substituent à elle, les éléments scéniques matériels peuvent l'amplifier à leur tour”<sup>1</sup>. M. Esslin afirmă că dramaturgii absurdului încearcă nici mai mult nici mai puțin decât „une dépréciation radicale du langage”, acesta fiind înlocuit de imagini scenice concrete<sup>2</sup>.

În piesele sale, S. Beckett insistă asupra imperfecțiunilor și a limitărilor pe care le presupune limbajul, asupra a ceea ce el însuși numea „infirmitatea limbajului”, căutând un mijloc de expresie dincolo de acesta. Dezintegrarea limbajului devine o

---

<sup>1</sup> Ionesco, *Notes et Contre-Notes*, Gallimard, Paris, 1962, p. 194.

<sup>2</sup> M. Esslin, *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet/Chastel, Paris, 1969, p. 22.

adevărată obsesie a pieselor lui Beckett. Niklaus Gessner<sup>3</sup> numără zece modalități ale dezintegrării limbajului în *Așteptându-l pe Godot*, de la *înțeles greșit* la *dublu sens* și *monolog* (utilizat pentru a sublinia imposibilitatea comunicării), de la *clișee*, *repetiții sinonimice*, *incapacitatea personajelor de a-și găsi cuvintele*, *stil telegrafic* (lipsa structurii gramaticale, comunicare prin strigăte) până la *nonsens* și *abandonul semnelor de punctuație*. Mare parte dintre aceste semne ale dezintegrării limbajului le găsim în monologul lui Lucky:

LUCKY (*glas monoton*): Dată fiind existența așa cum țâșnește din recente lucrări publice ale lui Poinçon și Wattmann ale unui Dumnezeu personal cuacuacuacua cu barbă albă cuacua în afara timpului întinderii care din înălțimea divinei sale apatii, a divinei sale atambii, a divinei sale afazii ne iubește cu câteva excepții nu se știe de ce dar asta va veni și suferă după exemplul divinei Miranda cu cei care sunt nu se știe de ce dar avem timp în zbuțiu în focuri ale căror focuri flăcările măcar să dureze un pic(...) (p. 42)

Adesea, personajele nu reușesc să-și găsească cuvintele sau discursul e atât de fragmentat încât pare să-și piardă coerența; în schimb aceste ezitări nu fac decât să adauge semnificații noi:

VLADIMIR: După ce i-ai supt măduva, să-l arunci ca pe un... (*caută*) ca pe-o coajă de banană. Trebuie să recunoașteți că...

POZZO: (*gemând, apucându-se cu mâinile de cap*): Nu mai pot... să suport... ce face... nu puteți să știți... e înspăimântător... trebuie să plece... (*ridică brațele*)... înnebunesc... (*Se*

---

<sup>3</sup> citat în E. Jacquart, *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1998, p.79–80.

*prăbușește cu capul în mâini*). Nu mai pot... nu mai pot... (p. 32)

O simplă lectură a unui text al lui Beckett relevă predilecția acestuia pentru nivelul vorbit al limbii, eliminând astfel, așa cum afirmam deja, ornamentele stilistice ale teatrului tradițional. Recursul la termeni familiari, expliciți, argotici sau chiar scatologici se explică prin intenția autorului nu neapărat de a șoca auditoriul, ci de a realiza o anumită familiaritate, intimitate cu textul, coborând tragicul din sublimul eroic în banalul cotidian. Întâlnim astfel expresii precum *lasă-mă dracului, rahat, picioare în cur, s-o-ntindem, se scoală, drăcie, Cacacluse, cară-te*, o mulțime de invective: *javră, ticălos, căzătură, tâmpit, porc, scârnăvie*.

Cuvintele pretențioase, chiar dacă prezente în *Așteptându-l pe Godot* sau în celelalte piese beckettienne (de pildă: *afazie, atambie, succedanee, circumducțiune*) nu ascund altceva decât derizoriul comunicării, fiind minate de intențiile ironice ale autorului.

Deasemenea, cuvinte care, altminteri, ar evoca corespondențe poetice poartă în *Așteptându-l pe Godot* marca derizoriului:

*Într-o clipă se înnoptează. Luna se înalță pe cer, rămâne nemișcată, scaldând scena într-o lumină argintie.*

VLADIMIR: În sfârșit! (*Estragon se ridică și merge spre Vladimir, cu amândouă ghetele în mână. Le pune lângă rampă, se ridică și privește luna.*) Ce faci?

ESTRAGON: Fac ca și tine, mă uit la gălbejita asta. (p. 52)

POZZO: (...) Era un ceas cu capac, arăta și secunde. Mi-l dăduse bunicul. (*Se scotocește.*) Te pomenești că a căzut. (*Caută pe jos, ca și Vladimir și Estragon. Pozzo întoarce cu piciorul resturile pălăriei lui Lucky.*) Asta-i bună!

VLADIMIR: Să nu fie în buzunarul de la vestă.

POZZO: Așteptați! (*Se frânge în două, își apropie capul de pânțele. Ascultă.*) N-aud nimic! (*Le face semn să se apropie.*) Veniți să vedeți. (*Estragon și Vladimir vin spre el, se apleacă pe pântecul lui. Tăcere.*) Mi se pare că ar trebui să i se audă tic-tac-ul.

VLADIMIR: Liniște!

*Toți ascultă, aplecați.*

ESTRAGON: Eu aud ceva.

POZZO: Unde?

VLADIMIR: E inima mea.

POZZO (*dezamăgit*): Pe dracu! (p. 45–46)

Deconcertantă este și sintaxa frazei, care se comprimă în majoritatea paragrafelor. Fragmentarea discursului prin puncte, virgule sau puncte de suspensie marchează derizoriul unei comunicări, a unei gândiri și, în ultimă instanță, a unei existențe discontinue. Iată trei exemple în acest sens:

ESTRAGON: Se poate. Îmi amintesc hărțile Țării Sfinte. În culori. Foarte frumoase. Marea Moartă este bleu-pal. Mi se făcea sete numai când mă uitam la ea. Și-mi spuneam: acolo o să mergem să ne petrecem luna de miere. O să înotăm. O să fim fericiți. (p. 10)

POZZO (*subit furios*): Într-o bună zi, ca toate zilele, el a amuțit, într-o bună zi eu am orbit, într-o bună zi o să surzim, într-o bună zi ne-am născut, într-o bună zi o să murim, în aceeași bună zi, în aceeași clipă, nu-ți ajunge? (p. 87–88)

ESTRAGON: Adică... întunericul... oboseala... slăbiciunea... așteptarea... mărturisesc... am crezut... o clipă... (p. 21)

Primul exemplu conține de nouă ori punctul, dar niciodată virgula; al doilea conține nouă virgule și niciun punct, iar ultimul, de opt ori punctele de suspensie, fără vreun punct sau virgulă. Alegerea punctuației nu este arbitrară credem, ci indică un ritm al dialogului care trebuie transmis cititorului/spectatorului. În funcție de punctuație, conversația lânțește sau se precipită, în strânsă legătură cu ritmul interior al personajelor, marcând, rând pe rând, memorarea tihnită, enervarea sau ezitarea timorată.

Progresia dialogului, observă E. Jacquart<sup>4</sup>, nu mai ascultă de regulile unei continuități semantice așa cum se întâmplă în dialogul tradițional. Cel mai adesea progresia se realizează prin asociere, fie pentru că un cuvânt evocă prin sonoritățile sale un altul, fie pentru că un lucru evocă un altul, gândirea alunecând de la un referent la altul:

ESTRAGON: Țsta ce e?

VLADIMIR: Pare salcie.

ESTRAGON: Unde-i sunt frunzele?

VLADIMIR: Pesemne că e moartă.

ESTRAGON: A terminat cu plânsul.

VLADIMIR: Doar dacă n-o fi anotimpul.

ESTRAGON: Nu crezi mai curând că e un copăcel?

VLADIMIR: Un arbust. (p. 12)

Progresia dialogului se realizează adesea și prin alternarea registrului serios cu cel comic, așa cum vedem în exemplul următor:

---

<sup>4</sup> *op. cit.*, p. 209–210.

ESTRAGON: Dacă ne-am spânzura?

VLADIMIR: Ar fi un mijloc să se scoale.

ESTRAGON (*interesat*): Se scoală?

VLADIMIR: Da, cu tot ce urmează. Și acolo unde pică, cresc mătrăgune. De-asta țipă ele când le smulgi. Nu știi?

ESTRAGON: Să ne spânzurăm imediat.

VLADIMIR: De-o creangă? (*Se apropie amândoi de copac și-l privesc.*) N-aș avea încredere. (p. 15)

Dar principalul procedeu prin care se realizează progresia dialogului pare să fie contradicția, care adesea tinde să devină opoziție pură:

VLADIMIR și ESTRAGON (*se întorc simultan*): Nu cumva...

VLADIMIR: O, pardon!

ESTRAGON: Te ascult.

VLADIMIR: Nu, nu...

ESTRAGON: Ba da!

VLADIMIR: Te-am întrerupt!

ESTRAGON: Dimpotrivă.

*Se privesc mânioși.*

VLADIMIR: Hai, lasă politetea.

ESTRAGON: Hai, nu fi încăpățânat.

VLADIMIR (*cu putere*): Termină-ți fraza.

ESTRAGON (*la fel*): Termin-o tu pe-a ta. (p. 72)

E. Jacquart evidențiază preferința lui Beckett pentru *stihomitie*<sup>5</sup> ca și procedeu stilistic în *Așteptându-l pe Godot*. De

<sup>5</sup> E. Jacquart definește stihomia ca „un tip de dialog care avansează vers cu vers, sau, mai exact, un duel verbal bazat în același timp pe antiteză și paralelism anaforic, de-a lungul căruia personajele își răspund rând cu rând.” (*op. cit.*, p. 196.) (trad. noastră)

obicei, opoziția pe care o presupune stihomia se bazează pe nuanțe, Didi și Gogo apelând la arii sinonimice pentru a reda ceea ce văd sau ceea ce simt. Impresia generală este cea a unei lipse de comunicare, personajele urmându-și firul gândurilor fără a-l asculta pe celălalt:

VLADIMIR: E-adevărat, suntem nesecătuiți.

ESTRAGON: Asta ca să nu gândim.

VLADIMIR: Avem scuze.

ESTRAGON: Ca să nu auzim.

VLADIMIR: Avem motive.

ESTRAGON: Toate vocile moarte.

VLADIMIR: Vocile moarte au zgomot de aripi.

ESTRAGON: De frunze.

VLADIMIR: De nisip.

ESTRAGON: De frunze.

*Tăcere.*

VLADIMIR: Și vorbesc toate în același timp.

ESTRAGON: Fiecare pentru sine.

*Tăcere.*

VLADIMIR: Mai degrabă șoptesc.

ESTRAGON: Murmură.

VLADIMIR: Vâjâie.

ESTRAGON: Murmură.

*Tăcere.* (p. 59–60)

Așa cum se întâmplă și în fragmentul de mai sus, uneori, dialogul se întrerupe deoarece nu există o comunicare reală, personajele pierd contactul cu realitatea și se înconjoară de tăcere. Dar fie că marchează ezitarea, teama sau uitarea, tăcerea nu e niciodată lipsită de sens.

Pauzele dese și tăcerea fragmentează piesa, creând impresia unui *puzzle* sau a unei serii de episoade din care cititorul/spectatorul trebuie să reconstruiască sensul în mod creativ. M. Worton distinge între „tăcerea inadecvării”, când personajele nu reușesc să-și găsească cuvintele, „tăcerea reprimării”, când acestea rămân perplexe din cauza atitudinii interlocutorului și „tăcerea anticipației”, când personajele așteaptă un răspuns din partea celorlalți care să confere, măcar temporar, un sens propriei existențe.<sup>6</sup>

În mod evident polisemantică, tăcerea marchează în primul rând ezitarea personajelor în fața celorlalți și, în ultimă instanță, în fața vieții și a destinului absurd:

VLADIMIR: Gogo!

ESTRAGON: Didi!

VLADIMIR: Dă mâna!

ESTRAGON: Iat-o!

VLADIMIR: Vino în brațele mele!

ESTRAGON: În brațele tale?

VLADIMIR (*deschizând brațele*): Aici, înăuntru!

ESTRAGON: Haide!

*Se îmbrățișează. Tăcere.*

VLADIMIR: Ce ușor trece timpul când ne distrăm!

*Tăcere.*

ESTRAGON: Ce facem acum?

VLADIMIR: Așteptând.

ESTRAGON: Așteptând.

*Tăcere. (p. 72)*

---

<sup>6</sup> M. Worton, *Waiting for Godot and Endgame* în John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, 1995, p. 75 (trad. noastră).

Așa cum am arătat, teatrul absurdului își propune să experimenteze în domeniul limbajului, impunând un limbaj bazat mai degrabă pe sugestie decât pe concretețea expresiei. Consecința acestei direcții asumate în noul teatru va fi o importanță crescândă a non-verbalului, fie că este vorba de imagini scenice precum decorul, luminile sau sunetul, fie de gesturi și mișcare sau de tăcerea care ia în stăpânire scena atunci când cuvintele nu mai sunt de ajuns.

Limbajul apare la Samuel Beckett ca și un instrument imperfect pe care autorul îl subminează cu o consecvență adesea obsesivă: nonsens și contradicție, repetiție și clișeu, lipsa structurii gramaticale și a semnelor de punctuație sunt doar câteva procedee prin care dramaturgul denunță ceea ce el însuși numea „infirmitatea limbajului”.

Dialogul, care pare să nu mai asculte de o logică a progresiei, ci avansează prin asociații sau chiar prin contradicție, este adesea întrerupt de tăcere. Deoarece comunicarea reală pare să fie imposibilă într-o lume absurdă, personajele pierd contactul cu realitatea și se înconjoară de tăcere, o tăcere niciodată lipsită de semnificație, ci întotdeauna polisemantică, fie că marchează ezitarea, teama sau uitarea.

### **Language and Silence in *Waiting for Godot***

It has become a sort of ‘commonplace’ for contemporary literary criticism to emphasize the disarticulation of language in the *theatre of the absurd* both at the level of the thematic concerns of the authors and at the level of the discourse of the play itself. The aim of our study is to exemplify this innovative characteristic of the new theatre which testifies of a unique style in drama writing in relation to one of the exponents of the Absurd, Samuel Beckett, and his most well-known literary production, *Waiting for Godot*. We shall focus on such concepts as the infirmity of language, on the choice of vocabulary, on the progression of dialogue, on non-sense and contradictions, and on the use of silence as a stylistic device.

## Bibliografie

- ABIRACHED, R., *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, 1994.
- ALVAREZ, A. *Samuel Beckett*, The Viking Press, New York, 1973.
- BALOTĂ, N., *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971.
- COHN, R., *Samuel Beckett, the Comic Gamut*, Rutgers University Press, 1962.
- BECKETT, S., *Așteptându-l pe Godot*, Ed. Univers, București, 1970.
- ESSLIN, M., *Le Théâtre de l'Absurde*, Buchet/ Chastel, Paris, 1969.
- HARRIS, C., *The Aesthetics of Absurdity*, in *Contemporary English Novelists of the Absurd*, College & University Press, New Haven, 1971, pp. 17-33.
- IONESCO, E., *Notes et Contre-notes*, Gallimard, Paris, 1962.
- JACQUART, E., *Le théâtre de dérision*, Gallimard, Paris, 1998.
- WILSON, E., *The Theater Experience*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1985.
- WORTON, M., *Waiting for Godot and Endgame*, în John Pilling (ed.), *The Cambridge Companion to Beckett*, Cambridge University Press, 1995.
- The Concise Oxford Companion to the Theatre*, ed. Phyllis Hartnoll, Peter Found, Oxford University Press, 1996.
- The Penguin Dictionary of the Theatre*, ed. J.R. Taylor, Penguin Books, 1993.