

UNIVERSITATEA BABEȘ-BOLYAI, CLUJ-NAPOCA
FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM
ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM
Domeniul Teatru și Artele spectacolului

A VAKSÁG SZÍNPADI ANATÓMIÁJA

Közelítések

Samuel Beckett: GODOT-T VÁRVA című drámai művéhez

Rendezői "kórtan"

ANATOMIA ORBIRII IN TEATRU

O abordare regizorală a piesei dramatice

AȘTEPTÂNDU-L PE GODOT

de Samuel Beckett

„Patologie” regizorală

- Rezumatul tezei de doctorat -

Conducător științific:
Prof. univ. dr. habil. ANDRÁS VISKY

Doctorand: STEFAN SZABO
(SZABÓ K. István)

2026

Cuprins

1. INTRODUCERE	7
1.1. Despre metodologia cercetării	17
2. NIMIC ȘI CEVA	21
2.1. Vederea și orbirea	21
2.2. Ce a „văzut” Tiresias?	24
2.3. Omul de nisip	25
2.4. Pascal și lumina	28
2.5. Sfârșitul jocului	30
3. FĂRĂ ILUZII	32
3.1. „Rien à faire”	32
3.2. Lear, regele care juca „de-a legatul la ochi”	35
3.3. În adâncul vizuinii	38
3.4. Beckett, vizionarul	42
4. BECKETT ȘI NOAPTEA – ZGOMOTELE SINGURĂȚĂȚII	47
5. ANTECEDENTELE LUI „AȘTEPTÂNDU-L PE GODOT” ÎN OPERA LUI BECKETT	52
6. ICONOGRAFIA LUI BECKETT	61
7. BECKETT REGIZEAZĂ BECKETT	66
7.1. Beckett, autor sau regizor?	66
7.2. Lacryma Christi	67
7.3. Godot după gratii	68
7.4. Vindecarea „orbului”	69
7.5. „Dacă asta nu-i curăță, nimic nu o va face.”	71
7.6. Îngeri în America	73
7.7. Beckett regizează Beckett	74
8. BECKETT PE SCENA MAGHIARĂ	76
Recepția montărilor Beckett în limba maghiară pe baza volumului de interviuri al Anitei Rákóczy	
9. LAUDA AȘTEPTĂRII – TREI GODOT	80

9.1. Experimentul G.	80
9.2. Apothetai	83
9.3. Promisiunea Parusiei	86
9.3.1. Spațiu	86
9.3.2. Cu spatele la lumină	91
9.3.3. Cuvânt	91
9.3.4. Dramă sau antidramă?	92
9.3.5. Timp	94
9.3.6. Ca o picătură în apă	94
10. JURNAL DE REPETIȚII	96
10.1. Cine este Godot?	96
10.2. Cei care așteaptă	98
10.3. Mântuirea celor doi hoți	103
10.4. Despre necesitatea absolută a speranței	104
10.5. Despre natura plictiselii	105
10.6. Odihnă, șezând	107
10.7. Cuvânt și formă	107
10.8. Criza memoriei / Uitarea omului	109
10.9. Criza memoriei / Uitarea lui Dumnezeu	117
10.10. Mâna Nimicului a mângâiat ochii orbului	120
10.11. Jocul spânzurătorii I	121
10.12. Reducții corporale	122
10.13. Cuvânt, cuvânt, cuvânt... ..	124
10.14. Cercul (corectură)	126
10.15. Farsă dramatică	129
10.16. Despre neutralizarea efectelor scenice	132
10.17. Moralitate – antimoralitate	133
10.18. Despre plâns și râs	134
10.19. Ceci n'est pas une pipe.	135

10.20. Monologul lui Lucky	135
10.21. Timpul s-a oprit	139
10.22. Băiatul	140
10.23. Jocul spânzurătorii II	142
10.24. Jocul pălăriilor	143
10.25. Adăpost	144
10.26. „Găurile negre” ale Auschwitzului	145
10.27. Apel către umanitate	147
10.28. Insulte reciproce... ..	150
10.29. Monologul lui Pozzo	151
10.30. Îngerul	152
10.31. Poate va veni mâine	153
11. CEEA CE VĂD (CONCLUZIE)	155
12. CEEA CE A VĂZUT SPECTATORUL	160
13. BIBLIOGRAFIE	164
14. ANEXĂ	169
Distribuția spectacolului	169
Ceea ce a văzut spectatorul	170
Omul fără identitate – Godot	172
Post-Godot și absurdul maghiar	177
Godet, Godot, Godin?	186
Interviu	192
Index de imagini	198

1. Introducere

Teatrul pe care îl cercetez este atent la consecințele hamartiei (expresie de origine greacă pentru păcat), dezvăluind simultan istoria originii a ceea ce s-a întâmplat deja - plasând-o în paralel cu istoria efectelor sale directe sau indirecte. Postmodernismul, prin neîncrederea sa în metanarațiuni, a subminat complet relația artei cu propriile surse. Ignoranța ca metodologie strategică poartă în sine narațiunea creativă a nenumăratelor posibilități interpretative, precum și sentimentul opresiv al incertitudinii, dar niciuna dintre ele nu este la fel de periculoasă pentru adevărata evaluare a situației noastre existențiale precum relativizarea. Această „cataractă cenușie”, care se așează asupra ochilor noștri în tot mai multe nuanțe, este capabilă să ascundă miturile, iar dacă poveștile originii încetează să existe, băjbăim orbește în fața creației. Omul timpului nostru este îngrozit de tăcere și, prin urmare, se lasă ghidat de Voci cu ochii legați. Operăm un teatru claustrofobic de dragul fiorului, dar fără promisiunea luminii.

2. Nimic și Ceva

În teza mea – cu referire la unele dintre lucrările mele practice anterioare (în special *Oedip Regele*, *Sfârșitul jocului*) – examinez cauza pierderii scopului prin piesa dramatică lui Samuel Beckett, *Așteptându-l pe Godot*. Teza mea se bazează pe faptul că eșecul figurii tragice poate fi atribuit unei viziuni incomplete sau chiar orbirii sale. „La urma urmei, ce este omul în natură? Nimic în raport cu infinitul, tot în comparație cu neantul, un lucru de mijloc între nimic și tot. El este infinit de îndepărtat de ambele extreme; iar ființa lui nu stă mai aproape de nimicnicia din care este scoasă decât din infinitul în care-i înghițită.”¹ Ideile lui Pascal revin periodic de-a lungul istoriei teatrului, ca și cum ar marca sfârșitul unei ere, fie că este vorba de umanismul grec, Renașterea europeană sau criza existențială care a urmat celui de-al Doilea Război Mondial: toate acestea se referă la criza comunităților culturale. Jocurile distrugerii (*Oedip Regele*, *Regele Lear*, *Sfârșitul Jocului*) ilustrează și actul întunecării, eșecul poveștii creației, degradarea mentală și fizică a omului, transformarea sa într-un trunchi, lipsit de spiritualitate. Pentru a interpreta opera lui Beckett, trebuie inevitabil să mă întorc la acele regiuni ale percepției culturale europene pe care autorul însuși le-a explorat. Chiar dacă doar parțial, trebuie să mă apropiu de desenul beckettian al granițelor dintre „nimic” și „tot”, care, în intuiția mea, pot fi cel

¹ Blaise Pascal: „Cugetări” în *Scrieri alese*, trad. în lb. rom. la Editura Științifică, București, 1967.

mai bine înlocuite de conceptele de „întuneric” și „lumină”, între care omul este prins cu întreaga sa existență mizerabilă, căutând îngrozit o explicație pentru „momentul” - ziua în care devine mut, orb, surd, se naște și moare. Fără a mă afunda prea mult în harmatiologie - teatrul se adaptează oricum cu greu la dogmatism - cu greu am putea înțelege „păcatul” de a te naște în lume (în lumină) dacă nu l-am cerceta din perspectiva sensului metafizic, astfel încât să apară ca un adevărat stigmat pe scena misterului dramatic (post)modern. Întrebarea lui Gábor Mihályi conform căreia cuvântul hamartia duce la „întrebarea dacă este necesar ca eroul tragic să comită un act moral reprobabil, în urma căruia, în cele din urmă, eșuează justificat și este pedepsit”² este legată automat de problema că tragedia poate fi interpretată doar prin ofensă tragică, sub forma crimei și pedepsei, a unor relații clare cauză-efect și a unei satisfacții morale demonstrative. Dar ce se întâmplă când un Nimeni tragic, lipsit de atributele „eroismului”, își înfruntă soarta într-un mod în care înțelege puțin sau nimic despre motivul pedepsei sale, din moment ce nu vede esența, crima, rezultatul dramei? A-și judeca greșit propria situație nu poate fi considerată o ofensă morală, totuși nu își poate evita soarta. Clovnii lui Beckett sunt însă incapabili să-și măsoare coordonatele propriei existențe în spațiu și timp, devenind confuzi în sistemul moral. În primul capitol al tezei mele, *Nimicul și Ceva*, abordez explorarea relației aparent antagoniste dintre lumină și întuneric cu ajutorul gândurilor lui Sofocle, Lev Șestov, Sigmund Freud, Blaise Pascal, René Descartes și Theodor Adorno.

3. Fără iluzii

Agonia omului secolului XX, captiv în propria istorie, tinde spre autoeliminarea identității sale, ca și cum „uitarea” compulsivă ar putea fi sinonimă cu „ceea ce nu s-a întâmplat”, „dezmembrarea eroului tragic al istoriei dramatice occidentale” (Erika Fischer-Lichte), este totodată o parabolă teatrală a lichidării conștiinței mitice, iar acest proces este excelent ilustrat de teatrul lui Beckett, unde decăderea memoriei și mutilarea corpului mărturisesc o deteriorare ireversibilă până la lichidarea, dispariția sa completă în Neant, în Întuneric. În același fel, corpul culturii occidentale se destramă, își separă propria istoricitate, se întoarce împotriva rădăcinilor sale, demontează formele arhitecturale clasice, se prăbușește în bucăți. În capitolul intitulat „Rien a faire” (Nimic de făcut), dezbate declinul viziunii occidentale asupra mitului și a individului independent,

² Mihályi Gábor: *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*, Akadémiai Kiadó Budapest, 1987, 40.

precum și cronicitatea sensului absurd al existenței, citând gândurile lui William Shakespeare, F. Dostoievski, Frederick J. Hoffmann și Martin Esslin.

În extinderea tezei mele, în ciuda tuturor revoltelor și subversiunilor, cred că dramaturgia din *Așteptându-l pe Godot*, care se concentrează atât pe lipsa atât de formă, cât și de conținut, este despre prezența definită a ceva sau a cuiva, doar că s-a pierdut capacitatea de a cerceta, aceea a viziunii mistice, în care, după cum spunea András Visky, „timpul se oprește, se condensează, văzătorul își întrezărește întreaga viață ca fiind împlinită și în curs de împlinire”³. Nu se întâmplă oare același lucru și în cazul lui Oedip? În ritualul autoorbirii sale, el își continuă misiunea posedând o viziune mistică, întrucât vede acum ceea ce s-a împlinit și înțelege ceea ce urmează să se îplinească.

Ultima piesă a lui Samuel Beckett, *Sfârșitul jocului*, are loc într-un buncăr, iar camera gri cu cele două ferestre ale sale evocă interiorul unui craniu uman. Dacă privim pe fereastră, urmând privirea lui Clov, potopul se desfășoară în fața noastră; dacă ridicăm pleoapele lui Hamm, globii săi oculari „complet albi” dezvăluie o lipsă totală de vedere. „Dacă, conform filosofiei existențialiste, iadul seamănă cu un tunel, pe la mijlocul căruia lumina de cealaltă parte se întrezărește din nou, atunci dialogul beckettian este o ruptură a șinelor vorbirii: trenul nu ajunge acolo unde devine lumină”, scrie Th. W. Adorno, subliniind mecanismul absurd al jocului inerției. Cheia traversării este compasiunea, dar pentru aceasta ai nevoie de cineva asupra căruia să se poată exercita compasiunea. Dar dacă așa funcționează, ce se va întâmpla cu Clovn, ultimul, căruia nu i-a mai rămas nimeni? „Sfârșitul este începutul.” - venim pe lume orbi, la fel cum intrăm orbi pe scenă. Capacitatea de a vedea este în noi, dar întrebarea este dacă avem compasiune, pentru că fără ea cu greu ne putem aprecia cu claritate prezența.

Așteptându-l pe Godot este pentru mine o parabolă apocrifă despre speranță, despre mitul pe care l-am uitat sau pe care doar îl ascundem, ca nu cumva micimea credinței noastre să fie dezvăluită. În acest spirit, în ultimele decenii m-am concentrat și asupra posibilităților de interpretare, experimentând prin munca mea practică cum se transformă parabola lui Beckett, cum afectează și se desfășoară în noi straturi de sens în propria mea istorie a așteptării. Cercetarea mea este de fapt o examinare a viziunii, o încercare de a descoperi un nou context dramatic, în care este în joc și propria mea viziune artistică. În

³ Visky, András: *Mire való a színház? Útban a teátrum theologikum felé*, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020. 39.

consecință, teza mea de față este fundamentul teoretic pentru crearea unui nou spectacol *Așteptându-l pe Godot*, completat de implementarea sa practică, care poate fi găsită în linkul atașat (*Așteptându-l pe Godot* (înregistrare cu trei camere) 27 septembrie 2024. https://youtu.be/kt23dTCox_Y).

4. "Așteptându-l pe Godot" - Antecedente în opera lui Beckett

Antecedente ale piesei *Așteptându-l pe Godot* pot fi găsite în multe locuri din opera lui Beckett, dar mai ales în primul său roman publicat, *Murphy*, și apoi în prima sa lucrare scrisă în franceză, *Mercier et Camier*, o schiță imperfectă a capodoperei ulterioare, în care apar motivele rătăcirii fără scop, ale așteptării consumatoare de timp și ale ciclului. În 1970, cartea autorului proaspăt laureat al Premiului Nobel a fost publicată simultan în trei limbi: franceză, engleză și germană. Într-o scrisoare datată 20.01.1954 către editorul Jérôme Lindon, directorul Les Éditions de Minuit, Beckett scrie despre cartea sa: „Chiar nu aș putea suporta ca acest text să apară în această cvasi-viață a mea. Dacă insistați, ar putea fi plasat într-un volum intitulat: Rahaturi postume.” În ciuda autocriticii sale severe, el bazează probabil cea mai influentă operă dramatică a secolului XX pe acest aspect. De exemplu, vagabondul care merge de ambele părți ale drumului introduce frazele care devin modele ale dialogului dintre Vladimir și Estragon: „Te rog, spuse Mercier./ Numai după tine, spuse Camier./ Te-am întrerupt, spuse Mercier. / Te-am întrerupt, spuse Camier.” / Dar nu, spuse Mercier./ Dar da, spus e Camier”, dar găsim degenerări fizice precum prostatita, piciorul rănit sau deteriorarea vederii, care devin elemente definitorii de construire a caracterului în drama ulterioară. „Totul este destul de confuz și neclar, ca și cum am orbi în timp ce vedem, ha, ha, ha, am orbi în timp ce vedeam.”⁴ Poate fi separat conceptul de parodie de cel de mit? Cu greu, „întrucât ambele se referă la repetarea și reconstituirea conștientă a ceea ce s-a întâmplat anterior, la ritualul, evocarea amintirilor, reluarea sa”⁵ - scrie istoricul literar Miklós Csűrös, iar Beckett a gestionat cu măiestrie schimbările de proporție, distorsiunile și, cu o singură mișcare, a reușit să ridiculizeze cea mai sublimă imagine, cel mai pur ideal și să sublimizeze cea mai josnică formațiune. Cu această metodă, el atrage atenția asupra ororii ascunse în spatele aparențelor, asupra percepției greșite a atenției non-prezente, asupra falsului spectacol al oglinzii orbite.

⁴ Beckett, Samuel: *Mercier és Camier*, Ford. Romhányi Török Gábor, Holnap Kiadó, 1993, 130.

⁵ Csűrös, Miklós, *Samuel Beckett: Meglehetősen jó nőkről álmodom*, Vigilia - 67. évf. 9. sz. (2002. szeptember)

5. Beckett și noaptea - zgomotele singurătății

În schița biografică intitulată *Beckett și noaptea - zgomotele singurătății*, schițez parcursul vieții autorului. Opera confesională a lui Samuel Beckett este strâns legată de parcursul său aventuros, de la casa familiei sale burgheze din Foxrock, o suburbie a Dublinului, până la „buncărul” de creație din Ussy-sur-Marne, un cartier din Paris. Perioada tinereții tulburi, anii de ehlibristică pe axa Dublin-Paris-Londra-Berlin-Viena, anii petrecuți în adăpostul de război din Roussillon, în regiunea Vaucluse din Franța, și cadrul ferestrei pariziene cu vedere spre curtea închisorii La Sante desenează chipul unui om liniștit, solitar, contemplativ, melancolic, dar mai ales introvertit.

6. Iconografia lui Beckett

„Este greu de imaginat o persoană cu un instinct artistic mai infailibil decât Samuel Beckett. Spiritul său era capabil să surprindă esența oricărei opere de artă încă din primul moment. Dacă ar fi vrut să fie pictor, compozitor sau - precum Breton - o figură de frunte a unei școli de artă, ar fi avut cel puțin la fel de mult succes.” - scrie John Calder despre el, iar mulți dintre contemporanii săi sunt de acord că Beckett poate fi clasificat printre artiștii vizuali de top ai timpului său datorită universului său vizual și a compozițiilor dramatice deosebit de puternice. În capitolul intitulat *Iconografia lui Beckett*, ilustrez sursele de inspirație vizuală ale autorului prin câteva exemple de artă plastică, care revin în operele sale sub forma unor citate vizuale, parafraze sau lucrări complet suverane. Viziunea sa iconografică specifică, care în pictura icoanelor are caracteristici precum reprezentarea spațială simbolică, centrarea pe esență sau dualitatea (realitatea materială și cea transcendentă), îi permite să creeze imagini devoționale, dar în același timp nu este străin de iconoclast (distrugerea imaginii). Caravaggio, Tintoretto, Rembrandt, Caspar David Friedrich, Gerard David, Edward Munch, Giovanni Bellini, Andrea Mantegna, Bosch, Peter Brueghel cel Bătrân, Alberti Giacometti, Henri Hayden, Jack B. Yeats, Ewald Dülberg sau Emil Nolde, Lyonel Feininger și mulți alți pictori care compun indirect alături de Beckett, ar putea fi enumerați ca parteneri de creație. „A da foc vastei și nechibzuitei arhive a tradiției – aceasta este baza poetică pentru nașterea unui nou tip de teatru, înfășurat în armură.”⁶ - afirmă Romeo Castellucci în manifestul său *Imagini pe*

⁶ Castellucci, Romeo: *Képrombolás a Színpadon és a Test visszatérése* Ford: Török Tamara Megjelent a Színház című kötetben. Szerk. Gennaro Carillo, Nápoly, 1997. Angolul: Theater, Yale School of Drama, 37:3 (2007).

scenă și întoarcerea corpului, care luptă pentru abolirea reputației și autorității tradiționale a operei în acțiunea de gherilă a imaginii. Nu este oare aceeași idolatrie pe care Beckett o comite atunci când, așa cum descrie John Knowlson, îi raportează lui MacGreevy, după ce a contemplat *Pietà* de Perugino, expusă la Galeria Națională din Dublin, că o vede: „Hristos și femeile sunt adorabili. Un Hristos bărbierit cum se cuvine, puternic, a cărui pierdere o plâng cu înverșunare. Cel mai mistic element al tabloului este un borcan cu medicamente, poate pictat de Rafael... un Hristos dulce, vesel, plin de spermă, iar femeile îi țin coapsele, jelindu-i secretele.”⁷ Imaginile lui Beckett, la fel ca și compozițiile sale verbale, urmează o traictorie regresivă continuă. Pe măsură ce străpunge credința în limbaj („Trebuie să facem o gaură după alta în el”), tăcerea și lumina se filtrează prin goluri, tăceri definite, puternice și puncte de lumină. Apoi, tensiunea tăcerii se dizolvă încet în neant, puterea luminii se diminuează treptat, pâlpâie ezitant și în cele din urmă se stinge. Întuneric.

7. Beckett Directs Beckett

Beckett s-a apropiat de teatru la începutul anilor cincizeci. Prima sa piesă, *Eleutheria*, a rămas timp îndelungat în sertar, dar *Așteptându-l pe Godot*, prezentată în 1953, a cucerit scenele cu o putere revelatoare și, mai mult, după premiera sa teatrală, a fost prezentată în numeroase închisori, de către prizonieri, pentru prizonieri. De la reprezentația din închisoarea Lüttringhausen din Germania, până la spectacolele create în Wuppertal și apoi în închisoarea San Quentin din Statele Unite, absența lui Godot a rezonat mai ales printre cei nefericiți și vulnerabili care își pierduseră libertatea și o căutau, ca o dramă a speranței. În capitolul intitulat *Beckett Directs Beckett*, reflectez asupra acestei perioade, epoca inspirată de influența eliberatoare a teatrului, dezvoltarea unei estetici teatrale beckettienne conștiente și, de asemenea, inspiratoare prin prospețimea și aspirația sa spre esență.

8. Beckett pe scena maghiară

- Recepția teatrului beckettian pe scenele teatrelor maghiare, bazată pe cartea de interviuri a Anitei Rákóczy

⁷ Haynes, John, Knowlson, James, *Beckett képei*, Európa könyvkiadó, Budapest, 2006, 79.

Până în prezent, puține încercări au fost făcute pentru a cartografia istoria reprezentațiilor teatrale și a recepției lui Beckett în limba maghiară. Din acest punct de vedere *Întâlniri: Interviuuri și interpretări*, cartea semnată de Anita Rákóczy este mai mult decât binevenită. Zece dialoguri cu regizori, dramaturgi și compozitori renumiți⁸, care dezvăluie "povestea lui Beckett" pe scena maghiară. Începutul acestui proces poate fi datat în vara anului 1965. Pentru ca prima reprezentație în limba maghiară a piesei *Așteptându-l pe Godot* să fie realizată la Teatrul Thália din Budapesta, în regia lui Péter Lénéer și Károly Kazimir, a fost necesar ca în primăvara anului 1965, revista Nagyvilág să "îndrăznească" să publice drama lui Beckett, tradusă de Emil Grandpierre Kolozsvári.

9. Lauda așteptării - Cei trei Godot

„Cei trei Godot” sunt trei interpretări ale operei lui Beckett din diferite perioade ale vieții și carierei mele. În 2005, în timpul perioadei maraton de zece zile de repetiții ale atelierului deschis al Festivalului Internațional de Teatru Atelier organizat în acel an la Sighișoara, de la răsărit până la apus, am „pus în scenă” pentru prima dată *Așteptându-l pe Godot*. Am condus procesul de repetiții sub supravegherea și atenția constantă a publicului, adesea „vorbind” despre piesă și motivând evenimentele. Feedback-ul imediat, constanța tensiunii au oferit o suprafață inspirată pentru desfășurarea actului de așteptare. Cred că aceasta a fost prima dată când am întreprins o revizuire a viziunii mele creative, a instrumentelor teatrale și a motivației artistice. Nu a fost necesitatea, ci inspirația care m-a îndemnat să fac acest lucru. Zece ani mai târziu, am pus din nou în scenă capodopera lui Beckett, de data aceasta pe scena Teatrului Szigligeti din Oradea, confruntat încă o dată cu nevoia interioară de a evalua coordonatele actuale ale stării mele de așteptare. A treia mea montare, cea actuală, se încadrează în serie ca într-un program de explorare oportună a unei noi stații. În cercetarea mea, abordez și aspectele teatrale ale heterotopiei, iar în spectacolul meu, spațiul ca loc contrastructural, cuvântul activ și timpul simultan ca absență și prezență creează genul de polifonie dramatică ce duce înapoi la metanarațiunea originii. Procedura mea este de fapt o evaluare a capacității de a vedea, de a descoperi un nou context dramatic, în cazul fericit, unul vizionar.

⁸ „În acest volum Anita Rákóczy, intră în dialog cu Tamás Ascher, Tom Bishop, György Kurtág, Péter Lénéer, István Szabó, Kriszta Székely, Gábor Tompa, András Visky, și Gábor Zsámbéki. Volumul intitulat *Beckett. Színház. Találkozások: Interjúk és interpretációk* a fost publicat în anul 2024 în Budapesta la Editura L'Harmattan. În cele ce urmează voi face referire la numerele de pagină ale textelor citate, bazată pe această ediție.”

10. Jurnal de repetiții

Jurnalul de repetiții, care formează “coloana vertebrală” a tezei mele, conține justificarea practică a tezei schițate. Beckett îl plasează pe regizor în fața unei hărți meticolos construite. Dialoguri citate, soluții formale precise, este dificil să te abați de la tempo-ul și stilul de joc pe care le dictează. Mai mult, el însuși a interzis destul de multe spectacole, resentimentând interpretările regizorului. Oricât de închisă (izolată) este această lume, este și provocatoare, deoarece la nivel mental putem urmări manifestarea ambiguității (îndoii) continue, iar această parabolă, adesea bazată pe tăceri și ascunzând secrete personale și istorice, încurajează interpretările. Deși structural închisă, opera lui Beckett este deschisă în reflecția și diversitatea sa semantică. Să-și spună povestea, să găsească o modalitate de a-și înțelege propriile vieți, să-i descopere explicația sau poate lecția. Ființele (finite) ale lui Beckett sunt prizoniere ale propriilor corpuri și minți, expuse degradării lor mizerabile, instabilității memoriei lor, dependente unele de altele în imposibilitatea dialogului.

Am documentat zilnic procesul de repetiții care a avut loc între 30 iulie 2024 - 27 septembrie 2024. Analizele, rezumate în treizeci de subcapitole, se concentrează pe temele, întrebările teoretice și practice care așteptau să primească răspuns în procesul de creare a spectacolului: *Cine, sau ce este Godot?* Întrebarea apare din propunerea noului titlu, întrucât noua traducere pe care o folosesc, pregătită de echipa de traducători de la Catedra de franceză a Universității ELTE din Budapesta (Zsolt Beke, Péter Csímár, Flóra Donáti, Laura Gunyec, Eszter Kállay, Éva Márkos, Mihály Sors, Bianka Szalai, Zsófia Szatmári, Vera Tordai) sub conducerea profesoarei Ágnes Horváth, folosește titlul “Așteptându-l pe Godot”, referindu-se în mod clar la (re)venirea unui neconoscute personalizat.

Cine sunt cei care așteaptă? Beckett lasă întrebarea fără răspuns, susținând că nu are mai multe informații despre ei decât „ceea ce spun, fac și ce li se întâmplă”. Toate acestea determină numeroase încercări de identificare, iar din moment ce umanitatea a fost creată în perechi, perechea lor prezintă o corespondență cu toate perechile marginalizate și interdependente ale istoriei.

Ce legătură au picioarele lui Vladimir cu cei doi hoți din Evanghelie? *Avem nevoie de speranță?* În continuarea avertismentului fragmentar din Proverbe 13:12: „Nădejdea

amânată îmbolnăvește inima, dar dorința împlinită este un pom al vieții”. Răspunsul este acolo. Inima încă percepe, mintea a renunțat deja la ea.

Este posibil să te *plictisești activ*? Despre *efectul zdruncinat* al cuvintelor.

Despre *criza memoriei*. Contingența percepției spațiu-timp este strâns legată de criza memoriei. Dacă cunoștințele noastre tot mai vaste despre spațiu ne extind și conceptul de timp, acest lucru trebuie să fie valabil și invers; cunoștințele noastre tot mai puține despre spațiu ne îngustează și conceptul de timp. Lipsa poveștii, a istoriei personale, se referă la pierderea punctelor de referință și la dezintegrarea mitului, incertitudinea tulburătoare a apartenenței paralizază, ducând la o incapacitate de a acționa.

Despre *jocul spânzurătorii* - ca un puzzle care nu poate fi rezolvat corect.

Despre *reducerile corporale și semnificația lor scenică*. Dacă spunem că renunțarea la acțiune este strâns legată de degradarea capacităților motorii ale corpului, pare o concluzie logică, realistă, în timp ce pe scenă acest lucru se întâmplă diferit, întrucât corpul, din perspectiva performativității beckettienne, creează semnificații „realiste” în relația sa directă cu spațiul.

„A exprima că nu există nimic de exprimat”. În ceea ce privește performativitatea lingvistică, textul lui Beckett reflectă nu doar lipsa, ci și lupta într-o comunicare și crearea de sens.

Farsa dramatică (Farce dramatique) - sau cum s-a dezvoltat limbajul teatral caracteristic lui Beckett? Ce surse de inspirație de gen se află în spatele ei? În analiza mea, identific trei surse principale: circul, filmul mut și vodevilul.

Neutralizarea mijloacelor de efect. Apelul autorului către atenția creatorilor asupra excluderii tuturor tipurilor de elemente parazitare spectaculoase, fie ele sonore (muzicale), fie elemente vizuale.

Moralitate-antimoralitate - despre procedura lui Beckett de distrugere a miturilor, cu care acesta întoarce structura moralității cu susul în jos, creând astfel antimoralitate, negarea mitului, unde tot ceea ce a fost odată organizat într-o ordine morală, pierzându-și greutatea, golit de conținutul său, devine un stand-up prostesc pe scena absurdului.

Despre plâns și râs, ca forme de manifestare a echilibrului social, și despre reacțiile emoționale care joacă un rol decisiv în menținerea existenței, despre monologul lui Lucky, ca manifestare practică a principiului montajului postdramatic, care exprimă trei teme, trei voci într-un singur ton polifonic dramatic.

Analizând *natura timpului* în tragicomedia *Așteptându-l pe Godot*, este izbitor faptul că toate personajele de aici trăiesc în timpuri diferite. Intervalul dintre momentul prezent și moarte trece diferit pentru fiecare dintre ele, folosind unități de măsură a timpului diferite: în timp ce Vladimir încearcă să conecteze trecutul cu prezentul prin memorie, putând astfel cuprinde cu conștiința sa un interval de timp mult mai lung, Estragon vegetează nerăbdător în timpul instinctiv. Timpul lui Pozzo depășește timpul piesei, întrucât timpul călătoriei sale durează de la momentul plecării de acasă (Castelul) până la întoarcere, în timp ce timpul lui Lucky este, citând expresia lui John Calder, „timpul umanității”. Băiatul sosește dintr-o regiune din afara timpurilor subiective, sau din „timpul etern”.

Despre hat trick-ul pe care Beckett l-a văzut într-o seară în sala de muzică și despre *posibilitatea de a scrie poezie după Auschwitz?* În izbucnirea sa de furie, Adorno consideră că a scrie poezie este o barbarie după unul dintre cele mai oribile genocide moderne ale umanității. A scrie poezie este necesar, chiar obligatoriu, la fel cum este necesară și amintirea, doar așa putem avea o oarecare speranță că conștiința noastră colectivă, ușor relativizantă, eliberată de povara vinovăției, nu va da din nou frâu liber impulsului ucigaș. Absurdul tematizează căderea individului, înfrângerea istorică a „eroului dramatic”. „Fascismul și stalinismul au colectivizat complet, reideologizat, masificat, adică au eliminat individualitatea vieții umane, iar al Doilea Război Mondial, Auschwitz și Hiroshima l-au privat și pe om de posibilitatea morții individuale. Individul a încetat să mai existe”⁹, scrie Erika Fischer-Lichte, și, așa cum individul a încetat să mai existe, viața individuală și chiar moartea individuală au devenit imposibile. Nu întâmplător Estragon spune că soluția finală se găsește în metoda distrugerii „miliardelor de alții”.

Un apel către umanitate - În timp ce în *Sfârșitul jocului*, pus în scenă la Schillertheater din Berlin în 1967, autorul-regizor încearcă să elimine orice „conexiune” cu publicul, subliniind importanța prezenței celui de-al patrulea perete („Piesa trebuie

⁹ Fischer-Lichte, Erika : *A dráma története*, Ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.667.

jucată ca și cum ar exista un al patrulea perete în locul scenei”)¹⁰ și identifică spectatorul ca un simplu observator și nu ca participant, în cazul piesei *Așteptându-l pe Godot* nu am descoperit o linie de delimitare clară în această direcție. Estragon se năpustește spre noi frontal în timpul evadării sale, când tovarășul său îl oprește spunând „nu există nimic în direcția aceea”. Monologul lui Vladimir, în care afirmă: „Apelul de acum este adresat întregii umanități, dar aici și acum umanitatea suntem noi, fie că ne place, fie că nu. Să profităm de el înainte să fie prea târziu. Să fim în sfârșit demni de grămada de gunoi unde nenorocirea ne-a scuipat”, poate fi îndreptat către public, iar „nobila congregație se poate simți la fel de onorată” având aceeași adresă, schimbă statutul spectatorului, soarta comună, comuniunea aduce cu sine responsabilitatea, iar afirmația, evocând tehnica lui Brecht, le prezintă de data aceasta spectatorilor o răscruce morală.

Reprezentarea ”Băiatului” este o problemă cheie în sistemul simbolic al spectacolului. În punerea în scenă a lui Gábor Tompa la Teatrul Tamási Áron din Sfântu Gheorge, acesta apare pe ecranul televizorului găsit în deșeurile industriale îngrămădite în jurul copacului, comunicând dintr-o altă dimensiune. În spectacolul lui Silviu Purcărete de la Sibiu, care se desfășoară literalmente pe „scândură”, în spațiul teatrului, băiatul, ca om de afaceri aflat la vârsta senectuții, vine din exterior, din afara teatrului. În spectacolul meu, Băiatul sosește dintr-una dintre „cutiile” infinite, ca și cum ar sugera prezența unei dimensiuni paralele, transcendente. Monologul lui Pozzo ca vedere dureroasă prin orbire, ritual crud al inițierii în a fi martor și umbra Îngerului, confirmând teza mea că tragicomedia *Așteptându-l pe Godot* poate fi citită ca un mister (post)modern, ce caută urmele mitului mântuirii, în spațiul apocaliptic al LIPSEI. Pentru a rezuma afirmațiile de bază ale tezei mele:

- Figura tragică se naște orb, crima sa tragică este codificată încă din naștere, astfel existența sa tragică este o penitență pe viață, fără șansa absolvirii.

- *Așteptându-l pe Godot*, ca piesă dramatică care tematizează această situație fără speranță, transmite în mod paradoxal mesajul speranței, propunând posibilitatea unei întâlniri cu Godot, care are atributul izbăvirii. Condiția pentru aceasta este capacitatea de a vedea într-o formă mistică.

- *Așteptându-l pe Godot* este un mister postmodern, care, spre deosebire de sursa sa de gen (misterul medieval), schimbă narațiunea liniară într-o structură fragmentată,

¹⁰ Fischer-Lichte, Erika : *A dráma története*, Ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.666.

amestecă liber elemente sacre și profane, arhetipurile sale sunt de natură simbolică; înger - diavol, bine - rău, schimbă perechile de contrarii în perechi incapabili de acțiune (vagabonzi, clovni) și, deși este construită într-un mod autoreflexiv, deschide totuși spațiu pentru atenția emoțională și asociativă a spectatorului.

Disertația mea este, în esență, un spectacol teatral, pe care îl completez cu material filologic de bază aplicat temei și tezei mele, ca justificare pentru faptul că opera artistică creată pe baza unor proceduri empirice este, pe de o parte, o operă originală, iar pe de altă parte, este conectată la toate acele aspecte literare de fundal fără de care acest peisaj artistic nu poate fi creat. În cercetarea mea, m-am concentrat asupra acelor surse literare și filosofice pe care le-am identificat ca fundal inspirațional al operei dramatice a lui Samuel Beckett, subliniind acele elemente biografice și lucrări anterioare care sunt strâns legate de istoria creației operei și de semnificația acesteia.

Din punct de vedere metodologic, numesc aceasta o disertație euristică, în care, spre deosebire de abordarea pozitivistă, am încercat să dezvolt un concept unificat pentru un nou spectacol *Așteptându-l pe Godot* prin intuiție creativă și cercetare.

11. Ceea ce văd (Concluzie)

În interpretarea mea actuală, comparativ cu montările anterioare, accentul a fost pus complet diferit. Deși tragicomedia lui Beckett conține toate cele trei forme de dramă liturgică medievală: morala, miracolul și misterul, niciuna dintre aceste forme nu este permanentă, dar cazul vederii duble prevalează "sacrilegiul" prin iraționalitatea sa absurdă și forma grotescă: vedem două imagini diferite ale aceluiași lucru, expresia simultană a speranței și a lipsei de speranță.

Dar, așa cum Meyerhold subliniază excelent conceptul de "contrast": "Este grotescul cu adevărat doar un mijloc de a crea sau accentua contrastele? Nu este grotescul scopul în sine? Asemeni gothicului. Turnul clopotniței care se ridică spre cer exprimă patosul omului care se roagă, iar proeminențele sale, decorate cu figuri distorsionate și înfricoșătoare, evocă ideea iadului."¹¹ Așadar, în ciuda tuturor gesturilor de disperare, în *Așteptându-l pe Godot*, el percepe cu adevărat teatrul ca pe o "problematică divină".

¹¹ Meyerhold, Vsevolod: *A vásári komédia*, Ford. Tompa Andrea, *A teatralitás dicsérete, Orosz színházelméletek a XX. Század elején*, Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006. 202.

(András Visky) Astfel, consider că interpretarea scriiturii prin prisma formelor liturgice de dramă menționate mai sus este posibilă.

Această intenție de cercetare a dus la recitirea piesei lui Beckett și la realizarea unui spectacol nou. Oricât de absurd ar părea, situațiile prezentate în piesă sunt formulate la limita expresibilității, sunt concepute într-o gândire clară și neechivocă, iar nivelul principal de interpretare este creat prin determinarea concretă a intrigii, care este adâncită și mai mult de imaginația spectatorului, prin adăugarea propriilor abilități asociative. Clovnii lui Beckett fac echilibristică pe linia orizontului, la granița dintre spațiu și timp, legănându-se nehibzuit, unindu-se într-un dans grotesc, exact ca în dansul iconic al morții al lui Ingmar Bergman din *A șaptea pecete* (*The Seventh Seal*).

12. Ce a văzut spectatorul

„Piesa ar trebui jucată ca și cum ar exista un al patrulea perete la oglinda scenei.” - spune Beckett: „În acest fel, el atribuie rolul spectatorului în percepție (percipere), al cărui simplă prezență asigură actorul că este perceput (percipi).”¹² adaugă Erika Fischer-Lichte.

Cred că această percepție nu este suficientă, la fel cum al patrulea perete a căzut între timp, ne-am redresat din groapa existențialistă care a urmat celui de-al Doilea Război Mondial, pentru a trece prin schimbarea mileniului, anii prosperității, revoluția tehnologică în noile tranșee, până când vom deveni din nou singuri în compania noului nostru omolog, telefonul nostru, și apoi sub îndrumarea acestuia. Această singurătate existențială nu diferă cu mult de cea anterioară, doar că "regula jocului" s-a schimbat, Hamm nu-și poate acoperi fața cu o pânză veche, pentru că sistemul de recunoaștere facială nu permite acest lucru.

Am întrebat ChatGPT care sunt principalele probleme ale omului (europen) contemporan, deoarece el va fi martori (în calitate de spectator) și se va așeza în sala de spectacol împovărat cu aceste probleme. Am primit următorul răspuns:

- alienare față de sine
- criza de conexiune cu ceilalți
- detașare de natură

¹² Fischer-Lichte, Erika: *A dráma története*, Ford. Kiss Gabriella, Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001, 666.

- supraîncărcare și zgomot informațional

Primele trei simptome apar și în tragicomedia lui Beckett, iar al patrulea este un rezultat (nou) al vremurilor de după schimbarea mileniului. Poate că acesta este și motivul pentru care tăcerea beckettiană nu a mai devenit un punct de odihnă (meditație) întru posibilitatea continuării, ci pentru zgomotul gândirii. Necesită ca privitorul să poată intra și ieși, să piardă și să-și recapete vederea ca o practică metafizică.

Un grup de studenți universitari de la diverse facultăți au urmărit spectacolul, iar reflecțiile lor ulterioare au venit ca o argumentare a tezei. În proporție de 90 % la sută interpretările lor subliniază caracteristicile misterului și o citire regizorală a piesei lui Samuel Beckett, prin care elementele liturgice conduc spre o percepție deschisă spre transcendental. „Publicul privește întotdeauna spectacolul din perspectiva propriilor experiențe” - subliniază studentul în primul an la științe politice, confirmând convingerea și intenția mea conform căreia cheia înțelegerii interpretării nu constă în reprezentarea didactică a scriiturii dramatice, ci în puterea asociativă a semnelor teatrale, care provoacă deopotrivă gândirea creativă a privitorului. A privi nu este același lucru cu a vedea. Iar privitorul "vede, simte și înțelege ceva atunci când își creează propria poezie, așa cum fac actorii, dramaturgii, regizorii sau interpreții, în felul lor."

13. BIBLIOGRAFIE

Adorno, Theodor: *Kísérlet A játszma vége megértésére.* Ford. Tandori Dezső. In: *A dráma művészete ma.* Gondolat Kiadó, Budapest, 1974.

Adorno, Theodor: *Elkötelezettség.* In: uő: *A művészet és a művészetek.* Ford. Bán Zoltán András et al. Helikon, Budapest, 1998.

Áfra János: *Reménykedés és tanúságtétel Takács Zsuzsa A (vak)remény című verse fényében.*

Arisztotelész: *Poétika.* In: *Poétikák* (Arisztotelész, Horatius, Boileau). Ford. Muraközy Gyula, Rónay György, Sarkady János, Vajda Endre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2007.

Artaud, Antonin: *A színház és az istenek.* Orpheusz Könyvkiadó, 1999.

Aurelius Augustinus: *Vallomások.* Ford. Városi István.

Babits Mihály: *Bergson filozófiája, 5. A nevetés.* Nyugat, 1910/14. sz.

Balotă, Nicolae: *Abszurd irodalom.* Ford. Zirkuli Péter. Gondolat Kiadó, Budapest, 1979.

Barba, Eugenio: *Meyerhold: a groteszk, vagyis a biomechanika.* https://www.literatura.hu/szinhaz/groteszk_biomechanika.htm

Beckett, Samuel: *Előre vaknyugatnak.* Ford. Tellér Gyula. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1989.

Beckett, Samuel: *Godot-ra várva; A játszma vége.* Európa Könyvkiadó, Budapest, é. n.

Beckett, Samuel: *Godot-t várva.* Ford. ELTE francia szakos fordítócsoporth. Gondolat Kiadó, Budapest, 2019.

Beckett, Samuel: *Malone meghal; Molloy; A megnevezhetetlen.* Ford. Török Gábor. Magvető Kiadó, Budapest, 1987.

Beckett, Samuel: *Meglehetősen jó nőkről álmodom.* Ford. Romhányi Török Gábor. Orpheusz Könyvek, 2001.

Beckett, Samuel: *Mercier és Camier.* Ford. Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, 1993.

Beckett, Samuel: *Murphy.* Ford. Tandori Dezső. Magvető Kiadó, Budapest, 1972.

Beckett, Samuel: *Összes drámái: Az utolsó tekercs.* Ford. Szenczei László. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1998.

Beckett, Samuel: *Proust.* Ford. Osztoivits Levente. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1988.

Beckett, Samuel: *Samuel Beckett tíz levele.* Válogatta és ford. Cseke Ákos.

Beckett, Samuel: *Versek.* Ford. Báthory Csaba. Orpheusz–Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 1996.

Beckett, Samuel: *Végjáték.* Ford. ELTE francia szakos fordítócsoporth.

Beckett-idézet: *Godot-t várva; Ó, azok a szép napok!; Végjáték.* Ford. ELTE fordítócsoporth. Gondolat Kiadó, Budapest, 2019.

Berson, Henri: *A nevetés.* Ford. Szávai Nándor. Helikon Kiadó, 2021.

Buzsáki György: *Agyunk belső nyelve. Az agy kutatás belülről kifelé útja.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 2024.

- Calder, John:** *Samuel Beckett filozófiája*. Ford. Romhányi Török Gábor. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2006.
- Camus, Albert:** *Carnets I*. Gallimard, Párizs, 1962. **Camus, Albert:** *Sziszüphosz mítosza*. Ford. Vargyas Zoltán. Jelenkor Kiadó, Budapest, 2024.
- Castellucci, Romeo:** *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése*. Ford. Török Tamara. In: Gennaro Carillo (szerk.): *Színház*, Nápoly, 1997.
- Csűrös Miklós:** „Samuel Beckett: Meglehetősen jó nőkről álmodom”. *Vigilia*, 67. évf. 9. sz. (2002. szeptember).
- Derrida, Jacques:** *Az idő adománya: A hamis pénz*. Ford. Kicsák László. Gond-Cura–Palatinus, Budapest, 2003.
- Derrida, Jacques:** *Hit és tudás: A „vallás” két forrása a puszta ész határain*. Ford. Boros János, Orbán Jolán. Brambauer, Pécs, 2006.
- Dosztoevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *A félkegyelmű*. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1972.
- Dosztoevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *A Karamazov testvérek*. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1982.
- Dosztoevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Bűn és bűnhődés*. Ford. Görög Imre, G. Beke Margit. Európa Diákkönyvtár, Budapest, é. n.
- Dosztoevszkij, Fjodor Mihajlovics:** *Feljegyzések az egérlyukból*. In: *A szelíd teremtés. Kisregények*. Ford. Makai Imre. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1975.
- Duerfahrd, Lance Alfred:** *Samuel Beckett's Vagabonds and the Theatre of Crisis*. Ohio State University Press, Columbus, 2013.
- Esslin, Martin:** *Az abszurd dráma elmélete*.
- Fischer-Lichte, Erika:** *A dráma története*. Ford. Kiss Gabriella. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2001.
- Freud, Sigmund:** *Művészeti írások*. Filum Könyvkiadó, 2009.
- Heller Ágnes:** *Lehet-e verset írni a holocaust után?* https://multesjovo.hu/wp-content/uploads/aitfiles/1/2/12mj_1990_01v3.pdf
- Hobson, Harold:** „Samuel Beckett: Dramatist of the Year”. *International Theatre Annual*, No. 1. John Calder, London, 1956.

- Hoffman, F.:** *Samuel Beckett: The Language of Self*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1962.
- Hoffmann, E. T. A.:** *A Homokember*. In: *Az arany virágcserep, A homokember, Scuderi kisasszony*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 2011.
- Jann Kott:** *Istenevők. Vázlatok a görög tragédiáról*. Ford. Fejér Irén. Európa Könyvkiadó, 1998.
- Jan Kott:** *Kortársunk, Shakespeare*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1970.
- Knowlson, John:** *Damned to Fame. The Life of Samuel Beckett*. Grove Press, New York, 1996.
- Lev Sesztov:** *Az alaptalan apoteózis*. Ford. Haffner Rita. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1997.
- Lev Sesztov:** *Teremtés a semmiből*. Osiris Kiadó, Budapest, 1999.
- Locke, John:** *Értekezés az emberi értelemről*, I. kötet. Budapest, 1964.
- Maeterlinck, Maurice:** *Vakok*. Ford. Rónay György. In: *A játszma vége. Modern egyfelvonásosok*. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969.
- Markova, E. A.:** „Creative Works of S. Beckett in the Context of ‘Notes from the Underground’ by F. M. Dostoevsky” (2020).
- Meyerhold, Vsevolod:** *A vásári komédia*. Ford. Tompa Andrea. In: *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, 2006.
- Mihályi Gábor:** *A klasszikus görög dráma múlt és jelen ütközésében*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1987.
- Mihályi Gábor:** *A tovatűnő semmi nyomában*. In: Beckett, Samuel: *Murphy*. Ford. Tandori Dezső. Magvető Kiadó, Budapest, 1972.
- Mihályi Gábor:** *Végtérkép*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1971.
- Nietzsche, Friedrich:** *A vidám tudomány*. Ford. Romhányi Török Gábor. Holnap Kiadó, Budapest, 1977.
- Parrott, Jeremy:** *Change All the Names. A Samuel Beckett Onomasticon*. The Kakapo Press, Szeged, 2004.
- Pavis, Patrice:** *Színházi szótár*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2006.
- Pascal, Blaise:** *Gondolatok*. Ford. Pödör László. Gondolat Kiadó, Budapest, 1978.

Péterfy Orsolya Laura: „Cordelia ontológikus küszöbe – William Shakespeare Lear király című tragédiájának margójára”. <https://www.varad.ro/cordelia-ontologikus-kuszobe-william-shakespeare-lear-kiraly-cimu-tragediajanak-margojara/>

Pilinszky János: *A mélypont ünnepéye. Beszélgetés Sheryl Sutton-nal.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1984.

Platón: *Állam*, VII. könyv. Ford. Szabó Miklós.

P. Müller Péter: *Test és teatralitás.* https://real-d.mtak.hu/327/1/P_Muller.pdf

Pinczés István: doktori dolgozat. https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/pinczes_istvan_dolgozat.pdf

Proust, Marcel: *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit.* London, 1965.
Magyarul: *Három párbeszéd Georges Duthuit-vel.* In: *Nagyvilág*, 1991/9. Ford.
Romhányi Török Gábor.

Ranciere Jaques: *Le spectateur émancipé*, Idézet átvéve: Sepsi Enikő, Szabó Attila szerk.: *Mit lát a néző? Bevezetés a színházzsociológiai kutatások módszertanába*, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2025.

Rákóczy Anita: *Beckett színház találkozások. Interjúk és interpretációk.* L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2024.

Részlet Samuel Beckett egyik 1948-ban keltezett leveléből. Idézi és ford. Mihálycsa Erika. In: *Kalligram*, 2015/2.

Robin, Nelson: *Practice as research in the arts*, Introduction, The What, Where, When and Why of 'Practice as Research', PALGRAVE MACMILLAN, 2013

Schiller, Friedrich: *Válogatott esztétikai írásai.* Ford. Székely Adorné, Szemere Samu. Magyar Helikon, Budapest, 1960.

Sesztov, Lev → lásd Lev Sesztov

Shakespeare, William: *Hamlet.* Ford. Arany János. In: *Négy dráma.* Kossuth Kiadó, Budapest, 2017.

Shakespeare, William: *Lear király.* In: *Négy dráma.* Kossuth Kiadó, Budapest, 2017.

Spies, Werner: „Image Afterwards: An After Word”. In: Breon Mitchell – Lois Overbeck (szerk.): *Word and Image. Samuel Beckett and the Visual Text.* Emory University Press, Atlanta, 1999.

Szabadi István: „Gondolatok korunk válságtudatának alakulásához. Dosztojevszkijtől Beckettig”. *Confessio*, 2006/3.

Száz híres színdarab. Népszava Könyvkiadó, Budapest, 1989.

Széplaky Gerda: *Sötét és néma*. L'Harmattan, Budapest, 2019.

Takács Zsuzsa: *A Vak Remény gyöngülése*. In: *A vak remény. Összegyűjtött és új versek*. Magvető Kiadó, Budapest, 2018.

Visky András: *Mire való a színház? Útban a theatrum theologicum felé*. L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2020.

Visky András: „Egyetlen tanulmánykötet”, *A beszélgetések Sheryl Suttonnal mint dráma*, In: *Pilinszky János Színházi és filmes víziója ma*, Szerkesztette: Sepsi Enikő, Maczák Ibolya, L'Harmattan Kiadó, Budapest, 2022

Worton, Michael: „Waiting for Godot and Endgame: Theatre as Text”. In: John Pilling (szerk.): *The Cambridge Companion to Beckett*. Cambridge University Press, 1994.

Zeifman, Hersh: „Religious Imagery in the Plays of Samuel Beckett”. In: Ruby Cohn (szerk.): *Samuel Beckett. A Collection of Criticism*. MacGraw Hill, New York, 1975.