CONSIDERAȚII ASUPRA PROBLEMATICII TIMPULUI ÎN TEATRUL LUI MATEI VIȘNIEC. STUDIU DE CAZ: *ANGAJARE DE CLOVN*

CAMELIA UȘURELU

Facultatea de Litere, Universitatea din București

camelia.usurelu@litere.unibuc.ro

ELENA IONESCU

Facultatea de Litere, Universitatea din București

elena.ionescu@litere.unibuc.ro

Cuvinte-cheie: *teatrul absurdului, timp, temporalitate, timpuri verbale, spațiu*.
Keywords: *theatre of the absurd, time, temporality, verbal tenses, space*.

1. PREAMBUL

Pornind de la piesa *Angajare de clovn* de Matei Vișniec, propunem o abordare inedită, ce reunește cercetarea literară și cercetarea lingvistică, textul fiind deosebit de ofertant pentru o explorare pe ambele paliere. Un motiv special, însă, este dat de interesul și pasiunea pe care prof. univ. dr. emerit Oana Chelaru-Murăruș le-a manifestat dintotdeauna, în egală măsură, pentru științele limbii și pentru literatură, rigoarea cercetării academice stând alături de plăcerea textului. Pe lângă sublinierea câtorva elemente distinctive ale piesei *Angajare de clovn*, corelate cu alte texte ale acestui autor apărute în volume sau în mass-media, obiectivul explorării este marcarea valențelor speciale induse de timpurile verbale ce se regăsesc în acest text. Alternanța imperfect/prezent/viitor și valorile pe care imperfectul le are în piesa de teatru a lui Vișniec devin instrumente ale unui tip special de farsă – tragică sau absurdă?! – în care categorii diverse (*tragicul, comicul, dramaticul, absurdul, grotescul*) se intersectează şi ajung, în final, să se contopească.

2. CLOVNUL SUBVERSIV

Din perspectiva cititorului contemporan, Matei Vișniec este scriitorul cu un destin extraordinar, țesut într-un exil asumat, între două limbi – româna și franceza –,

SCL, LXXVII, 2026, nr. 2, Bucureşti, p. 267–275

DOI: 10.59277/SCL.2026.2.10

și, totodată, cel mai jucat/notoriu dramaturg român în viață. În anul 1987, interzis de instanțele ce controlau cultura, părăsește România și cere azil politic în Franța, primul său succes în această țară fiind piesa *Les Chevaux à la fenêtre* (*Caii la fereastră*), reprezentată la Lyon în 1991, pentru ca, odată cu trecerea anilor, piesele sale să fie montate în aproximativ treizeci de țări, după cum se menționează în *Biografia* de pe site-ul personal, https://www.visniec.com/portrait.html. România anilor '80 nu era în niciun caz mediul favorabil pentru promovarea creației unui tânăr scriitor *altfel* în comparație cu felul în care se făcea oficial literatură, un tânăr scriitor care decide să-și caute o a doua identitate *afară*.

Piesa *Angajare de clovn* a fost scrisă într-un apartament din marginea cartierului bucureștean Drumul Taberei, vecin cu câmpul, după cum își amintește într-un interviu publicat în revista *România literară* (Vișniec 2010: 326), și rescrisă la Londra, reșlefuită „doar puțin" (Vișniec 2010: 321). Reprezentarea acestei piese (montată de Academy of Music and Theatre Arts – Falmouth University/ The Void Theatre Company) în contextul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, în iunie 2017, i-a generat lui Matei Vișniec retrospecția:

> Aveam 30 de ani în 1986 şi mă puteam lăuda cu trei volume de poezie publicate, cu douăzeci de piese care circulau în manuscris întrucât nu le accepta niciun teatru şi cu un roman pe care mi-l refuzau toate editurile. În acel moment am simţit primul simptom de oboseală şi, inspirat de Fellini, am scris această poveste realistă, umană, despre trei clovni bătrâni de care nu mai are nimeni nevoie. Mă simţeam, poate, şi eu puţin îmbătrânit într-o Românie în care nu se vedea nicio speranţă la orizont… Iar clovnii mei erau ultimii «gladiatori» în viaţă, dispuşi, printr-un ultim sacrificiu, să salveze ceea ce se mai putea salva: arta spectacolului.[1]

După cum se știe, Fellini face în filmele sale referiri la circ, directe sau subtile, iar în fascinantele confesiuni încredințate lui Giovanni Grazzini regăsim mărturisirea următoare: „îmi amintesc ce am simțit prima dată când am pus piciorul sub bolta uriașă, umedă, tăcută, a unui cort de circ. Mă simțeam acasă în golul fermecat, cu rumegușul umed, cu loviturile de ciocan, zgomotele surde care veneau nu se știe de unde [...]" (Fellini 2007: 38). De altfel, ceea ce marele regizor afirmă cu privire la actorii de comedie, include și menirea principală a clovnilor: „Eram atras [...] de actorii de comedie, pe care îi consider binefăcători ai umanității. A face oamenii să râdă mi s-a părut întotdeauna cea mai privilegiată vocație, cam la fel cu vocația sfințeniei" (Fellini 2007: 44). Vișniec, însă, dat fiind contextul în care își scrie piesa, dorind să salveze ceea ce se mai putea salva din asocierea literatură-libertate, dorind să își provoace publicul spre reflecție și reacție, păstrează pentru clovnii săi profilul „clasic" fellinian, complex, însă îi adaugă și o componentă aparte, pe care o va explica după aproape trei decenii de la scrierea

[1] https://matei.visniec.com/angajare-de-clovn-old-clown-wanted/ (consultat 10.08.2026).

textului, atunci când dă curs campaniei intitulate *Teatrul schimbă lumea*, desfășurate în contextul Festivalului Național de Teatru, ediția 2017, când piesa este prezentată în montarea de la Teatrul Național din București (premiera avusese loc în ianuarie, același an). Dacă artiștii și spectacolele de circ din copilăria rădăuțeană produceau o inversie în viața unui loc liniștit, cu timpul său egal, organizat, de o banalitate confortabilă, artistul/clovnul pe care îl imaginează Vișniec este un „perturbator de solemnitate, dar și de autoritate, și prin aceasta devenea subversiv”[2]. Ideea că rostirea adevărului este apanajul bufonului e recurentă la Vișniec: o regăsim, de pildă, raportată la politic și la contemporaneitate, în articolul *Regi și bufoni* (Vișniec 2010: 129-131) dintr-o culegere de articole și interviuri gândită pentru uzul tinerilor, de la care se așteaptă să vindece planeta de urmările șocurilor economice, politice, culturale, produse de generații de maturi nesăbuiți. Extinzând, în explicațiile privind geneza piesei *Angajare de clovn* Vișniec va motiva apropierea clovn-bufon: „Există o filiaţie între acei bufoni şi clovnii epocii industriale, atât de bine descrişi de Fellini în filmele sale (cum ar fi «Clovnii» sau «La Strada»). Fellini a captat însă şi marea clovnerie socială. [...] De la Fellini am înţeles că fiecare putem deveni clovn, într-un anumit context, sau că fiecare dintre noi poate fi, la un moment dat, clovnul altuia.”[3]

3. ÎNTRE EMFAZĂ ȘI DISPERARE

Recunoscând că drumul său a fost unul sinuos, Matei Vișniec declara, după primirea în anul 2016 a Premiului Special UNITER pentru cel mai jucat dramaturg român contemporan, următoarele: „Am trecut și prin actualitate, dar și prin mitologie, și prin istoria literaturii, și prin autoficțiune, și prin onirism, și prin teatrul absurdului” (Matei Vișniec: „Dacă aș putea, aș cumpăra timp, dar nu îmi vinde nimeni”, interviu de Alina Vîlcan, 10 mai 2016[4]). Reflecțiile pe care le regăsim în Teatrul absurdului asupra marilor probleme existențiale rămân actuale; se regăsesc în piesa/piesele lui Vișniec așteptarea, timpul incert, derutant, în afara timpului, angoasa, spațiul închis, anihilant, comunicarea în disoluție, individul reificat, fragil, vulnerabil, identitatea confundabilă, situațiile și recuzita repetitive/circularitatea. Critica a subliniat prezența amprentei beckettiene și a celei ionesciene în teatrul lui Vișniec, o prezență confirmată, de altfel, de autor.

[2] Florina Tecuceanu, „Matei Vișniec: «Mă tem de incapacitatea oamenilor politici de a înțelege că, numai prin cultură, România va putea să se afirme pe plan mondial»”, https://fnt.ro/2017/matei-visniec-ma-tem-de-incapacitatea-oamenilor-politici-de-a-intelege-ca-numai-prin-cultura-romania-va-putea-sa-se-afirme-pe-plan-mondial/ (consultat 10.08.2026).

[3] *Ibidem*.

[4] Alina Vîlcan, „Matei Vișniec: «Dacă aș putea, aș cumpăra timp, dar nu îmi vinde nimeni»”, https://www.uniter.ro/matei-visniec-daca-as-putea-as-cumpara-timp-dar-nu-imi-vinde-nimeni/?lang=ro (consultat 11.08.2026).

Replica lui Nicollo, unul dintre cei trei clovni din această piesă, „N-avem ce vorbi serios.” (p. 17), maschează un statut și o neliniște devoalate câteva replici mai departe prin replica lui Filippo „Pentru noi s-a închis tot.” (p. 21). Nu este doar despre condiția artistului, uzat de timp, depășit de preferințele publicului, cum este cazul kafkianului artist al foamei, deci despre o obsolescență profesională, ci este și despre decepție, tristețe, „despre lumea contemporană ca enigmă și amărăciune”, în fond despre tragicul condiției umane. Bătrânul clovn Peppino, rostește o tiradă ce se încheie cu „A fi sau a nu fi bufon, aceasta-i întrebarea.” (p. 32), iar replica sa după tăcerea ce se lasă asupra celorlalți doi clovni deveniți spectatori sintetizează apodictic despre însăși noima existenței: „A fost o piesă, ce să fie altceva?” (p. 32), legând tematic textul lui Vișniec de alte creații ale literaturii mondiale.

Spațiul în care așteaptă personajele, fără ferestre și fără obiecte – inutile în context –, este umplut, în schimb, cu sunete. Sunt cele indicate în didascalii: de la tăceri la replica precipitată ori dimpotrivă, întârziată, la smiorcăială, plâns, urlete, aplauze gradate până la furtunos, apoi sunetele instrumentelor care dau senzația unei orchestre de circ, urale. La acestea se adaugă sonoritățile mai speciale, când este vorba de timp: tonul blând, calm, moale, *în transă,* o monotonie a conversației, replici repetate, ce trădează neputința, derizoriul condiției. Indicațiile privitoare la râs din Partea întâi a piesei (în explozie, hohote de râs isteric) se vor concentra într-un episod-cheie la începutul Părții a doua, în care clovnii râd teribil, molipsitor, până la lacrimi, dialogul dizolvându-se ludic în onomatopee, ca un punct culminant al amintirilor comune. Reversul acestui râs „în comun” este râsul batjocoritor al lui Peppino după ce se joacă cu confrații de-a moartea și reînvierea, hohote transformate rapid în horcăituri, dovadă a granței fragile dintre „joc” și realitate.

În *Angajare de clovn* personajele, cei doi clovni bătrâni, Nicollo și Filippo, alături de mai bătrânul Peppino, sunt deposedate de marca identitară a statutului lor profesional: costumul de clovn, înlocuit de un „costum închis, cam de închiriat” (p. 11); în dificultate, într-un prezent al așteptării, ei trebuie să(-și) dovedească în primul rând apartenența la profesie, iar valiza-accesoriu obligatoriu – ne amintim, de pildă, de valiza cu pene a *Omului cu o singură aripă*, piesa scrisă de Matei Vișniec între anii 1995 și 1996 – presupune o recuzită absolut necesară și definitorie, dovadă a unei identități de confirmat *hic et nunc*, deoarece inevitabilul se apropie. De aici pornesc tribulațiile celor trei, aflați într-o „pândă reciprocă” (p. 12), punctate când de duioșie neașteptată, când de cruzime, până la abominabil; așa devin posibile amintirea subiectivă și desfășurarea în prezent a actului artistic de legitimare, între stângăcie și performanță, între așteptare tensionată și tristețe – pentru că, așa cum afirma Peppino, „un clovn adevărat nu râde niciodată” (p. 29), între emfază și disperare, între admirație și sancționare sarcastică, între viață și moarte.

4. TIMP *VS* TEMPORALITATE

Încă de la început, autorul descrie sumar încăperea în care se va desfăşura acţiunea, lăsând astfel cititorului posibilitatea de a alege: anticamera se află „*undeva* la etajul trei, patru sau cinci" (p. 10). Verbele *a putea* şi *a părea* („Nicollo *poate* fi îmbrăcat într-un costum care *să pară* de închiriat... (p. 10) ") şi adverbul *eventual* („*eventual*, lipit pe uşă, un anunţ detaliat..." (p. 10)), prezente în descrierea cadrului iniţial, pun acţiunea sub semnul posibilităţii, al probabilităţii, cititorul fiind parcă invitat să adauge detaliile. Alternanţa prezent–viitor în descrierea spaţiului accentuează această idee: „o valiză de modă veche *va sta* abandonată în mijlocul încăperii (p. 10)", în timp ce pe uşă e lipit „un anunţ detaliat despre probele care *vor fi cerute* pentru angajarea unui clovn bătrân (p. 10)". Descrierea camerei aproape goale este, de fapt, un preludiu la ceea ce va urma: moartea este văzută ca o cădere în gol.

În prima parte a piesei, majoritatea verbelor sunt la indicativ prezent: întâlnirea clovnilor are loc în prezent, deci într-un prim plan. Trecutul, în schimb, face parte dintr-un plan secund. În partea a doua, numai verbul *a-şi aminti* este la prezent. Pentru aducerea-aminte a vremurilor trecute, autorul decide să utilizeze imperfectul, timp verbal care plasează acţiunea în continuitate, o imobilizează oarecum sub privirile cititorului (Brunetière 1883: 84), o eternizează. Imperfectul presupune dilatarea temporală în scopul accentuării sensului durativ sau imperfectiv al acțiunii (Mancaș 1991: 76), dar poate desemna și o acțiune repetată și prelungită (Călărașu 1987: 93; Ayer 1876: 318, apud Vianu 1968: 82). Deşi bătrâni şi neluaţi în seamă de nimeni, clovnii par a trăi trecutul în prezent. Spre deosebire de prima parte, trecutul şi prezentul nu mai sunt în planuri diferite, ci în acelaşi plan. Perspectiva lui Proust (Proust 1906) asupra timpurilor verbale pare să se aplice și în replicile clovnilor: imperfectul reprezintă viața ca pe ceva în același timp efemer și pasiv, făcând ca acțiunile evocate să devină iluzorii sau nimicind acțiunile din trecut. Imperfectul denotă, de fapt, un proces situat în afara actualității prezente a locutorului (Riegel, Pellat, Rioul 1994: 305), exprimă un trecut nedefinit care nu implică o limită finală (Sensine 1970: 17; Călărașu 1987: 92). Opoziţia trecut/prezent, vag marcată la începutul părţii a doua prin prezenţa adverbului temporal *azi* şi a câtorva verbe la prezent, va fi curând neutralizată prin folosirea, în acelaşi enunţ, a imperfectului şi a adverbului *acum* („Ş-*acu' veneam* eu cu şezlongu'... şi... Vlang! C-umbrela, vlang!" (p. 41)). Din acest moment, în text abundă verbele directive, la imperativ sau la conjunctiv cu valoare de imperativ: „Hai, *arată! Arată!*" (p. 41); „*Dă*-i drumu'*!*" (p. 41); „*S-arate* Peppo*!* Peppo*, arată* tu*!*" (p. 41); „Hai, Nicollo*, fă*-o! *Fă*-o!" (p. 41).

Imperfectul folosit în jocul amintirii are valoare de prezent, aducând acţiunea în momentul vorbirii şi recreând parcă trecutul. În povestea evocată de clovni, imperfectul poate fi interpretat ca un imperfect ludic, care este un exponent al irealului, al contrafactualului (Iordan 1975: 134; Coteanu 1982: 196).

Este asemenea imperfectului ludic folosit de copii: „*Nu, întâi să facă Filippo.* Eu *veneam* după Filippo." (p. 42); „Ba nu, după mine *venea* Peppino." (p. 42); „Şi tu *veneai* şi tu şi... buf!" (p. 40); „Ş-*acu' veneam* eu cu şezlongu'... (p. 41)". Ideea de *joc* este accentuată și de modul în care este decisă ordinea celor trei reprezentaţii ale clovnilor, prin numărare, ca în jocurile de copii: „Du-de do-uă d-ar-ar no-uă pes-te cur-ca ce se o-uă chiar în ca-sa-n ca-re plo-uă... *Tu ieşi.*" (p. 42); „Pi-le şpi-le co-no-pi-le sno-pi-le-te-ntre sno-pi-le pes-te spi-ţe-le fe-bri-le a-mă-gind me-reu în vi-le des-ple-ti-te-le co-pi-le... *Tu eşti primu'. Eu sunt al treilea* (p. 42)". În semantica și stilistica imperfectului contează implicarea perspectivei: impresia de proces în desfășurare este produsă de faptul că imperfectul stabilește un punct de vedere plasat în trecut și atribuit unui observator (în cazul nostru, clovnul care povestește) (Zafiu 2000: 174).

Preponderenţa negaţiilor ce marchează „refuzul" mimat de fiecare dintre cei trei clovni pentru a începe reprezentaţia ne conduce la ideea că trecutul este recreat din nimic. Reprezentaţia ce urmează nu va fi reluarea uneia din trecut, ci una cu totul nouă. Fiecare dintre clovni va încerca să-şi prezinte numărul pregătit pentru concursul anunţat. Planurile trecut/prezent se suprapun din nou. Locul în care clovnii îşi vor prezenta numărul nu este favorabil reprezentaţiei, prin urmare spaţiul de joc trebuie creat. Jocul de pantomimă al lui Nicollo este transparent: Nicollo mimează gestul şi le cere celorlalţi să explice ce au văzut. În cazul „jocului" lui Peppino, transparenţa este atenuată: de această dată, ceilalţi clovni intervin. În jocul lui Nicollo şi în jocul lui Filippo clovnii spectatori nu intervin decât cu comentarii. În „jocul" lui Peppino, însă, ceilalţi intervin prin gesturi, transformându-se din spectatori în actori. „Jocul" lui Peppino este mimarea morţii, nu se mai desfăşoară în trecut, aşa cum s-a întâmplat cu jocul lui Nicollo şi cu cel al lui Filippo, ci în prezent, în realitate. Se observă din nou alternarea trecutului (jocul lui Nicollo şi jocul lui Filippo) cu prezentul (jocul lui Peppino).

Moartea mimată a lui Peppino este o încercare de „păcălire" a realităţii crude. Însă realitatea nu poate fi înşelată, moartea adevărată este preţul plătit de Peppino pentru această încercare eşuată. Crearea spaţiului de joc pentru cele trei reprezentaţii reprezintă, de fapt, schimbarea spaţiului iniţial, necesară pentru a se putea produce crima. În replicile lui Peppino, niciun verb nu este la imperfect. Deşi foarte puţine, verbele sunt la prezent: „Oh... *Mă sufoc*... Mi-*e* rău..." (p. 50); „Geamantanu'... Nicollo! Unde-*i* geamantanu'? Filippo, *mor!*" (p. 50). Concluzia este clară: odată început jocul morţii, adevărata moarte este inevitabilă.

Descoperirea cadavrului în spatele uşii care până atunci nu se deschisese şi intrarea în scenă, după plecarea criminalilor, a unui bătrânel extenuat, îmbrăcat într-un costum de închiriat, cărând cu greu un geamantan uriaş, ne duce cu gândul la o posibilă ciclicitate. Cadavrul din spatele uşii reprezintă trecutul, cadavrul lui Peppino este prezentul, iar posibilul cadavru al bătrânului din final, viitorul.

Viitorul este însă incert: nu trebuie să aducă moarte, ci poate fi luminos (costumul bătrânului din final este alb, spre deosebire de costumele celorlalţi trei clovni, care sunt închise la culoare).

Concluzia piesei pare sigură: realitatea este crudă, îi ucide pe cei mai buni („jocul" lui Peppino fusese măreţ!). Nimeni nu scapă de Realitatea ucigătoare: camera impersonală, rece, deşi are două uşi, nu are nicio fereastră, deci este lipsită de comunicarea vitală cu exteriorul. Atmosfera din încăpere este apăsătoare: la început, Filippo are senzaţia că încăperea e plină de fum („E ciudat că ăştia nu au ferestre. Dac-ar fi ferestre fumu'-ar ieşi numaidecât." (p. 12)), apoi clovnii îşi doresc să deschidă fereastra ca să vadă circul trecând pe stradă („Cum n-au ferestre? Cum adică n-au ferestre? Trece circu'!" (p. 38)), pentru ca, în final, Filippo să creadă că numai puţin aer l-ar ajuta pe Peppino să-şi revină („Ar trebui deschisă o fereastră! [...] Dumnezeule. Ăsta se sufocă!" (58); „Care? Care fereastră? [...] Arată-mi-o c-o deschid!" (p. 53)). Dincolo de uşa închisă se distinge un ticăit rău prevestitor, un ticăit care nu se aude, dar se simte („*Simţi*? / Ce? / *Eu simt*. / Ce? Ce? / Ticăitul. / Unde? / Înăuntru." (p. 34)).

În opoziţie cu spaţiul, timpul nu are durată. La presupusul concurs, clovnii trebuie să se prezinte la ora 6. Sosirea lor se produce înainte de 6. Nerăbdarea îi face să aproximeze timpul: „*Poate* că e 7. / Sau *poate* că e 8. / *Nici* 7 *nu cred* că e. / *Adineauri* era 6. / Era *chiar înainte* de 6. / Era *5 şi ceva*. (p. 35)" Aceste aproximări, prin asocierea cu clitice adverbiale (*chiar*) sau cu adverbe de întărire (*adineauri*), conduc cititorul la iluzia unei senzaţii de certitudine a situării în timp. Adverbul *poate* urmat de verbul impersonal *a fi* la indicativ prezent şi apoi la imperfect accentuează, însă, ideea de aproximare temporală, care va fi demolată în final. Întrebându-se: „O fi 6?" (p. 59), criminalii se uită la ceasul de mână al lui Peppino şi concluzionează: „Ceasurile astea noi nici nu ştii ce arată" (p. 59). Peppino ar fi trebuit să ştie cât este ceasul, dar s-a întrebat alături de ceilalţi dacă mai e mult până la 6. Ora 6 nu este ora 6 din realitate, reprezentaţia celor trei clovni se desfăşoară în afara timpului real, într-un timp ludic în care *prezentul* şi *trecutul* se suprapun, neputând fi niciodată clar identificate. Reprezentaţia celor trei clovni într-un spaţiu de joc creat din nimic şi uciderea lui Peppino s-au produs în afara timpului real. În urma aceluiaşi anunţ, bătrânelul în costum alb se prezintă în anticameră, venirea sa urmând, în mod firesc, sosirii lui Peppino.

Încercarea de retrăire a trecutului este zadarnică, timpul este necruţător. Trecând uşor de la o stare la alta, de la naivitatea unor copii mari la invidie şi ură, cei trei clovni se provoacă, de fapt, la o competiţie cu Timpul, cu Moartea. Niciunul dintre ei nu mai este privit ca individualitate: ei sunt, în acelaşi timp, „toată lumea" şi „nimeni" („Şi Nicollo poate să fie *Peppino*. Şi eu pot să fiu *Peppino*. Şi Garibaldi poate să fie *Peppino*." (p. 31); „Oricine poate să fie *Peppino*. Sunt mii de *Peppino*. Toată lumea poate să fie *Peppino*." (p. 31)).

5. ÎN LOC DE CONCLUZII

Timpul nu e reversibil şi îi pedepseşte prin moarte pe cei care vor să se întoarcă în trecut distrugând echilibrul firesc al lucrurilor. Reîntoarcerea în trecut este, de fapt, o falsă strategie de supravieţuire: pare valabilă numai până în momentul Adevărului, care aparţine fiecăruia într-un mod indiscutabil. În fond, fie că este vorba de Nicollo, Filippo, Peppino, „o umbră" (p. 17), „o fantomă" (p. 28), „un cadavru" (p. 59), „un bătrânel" (p. 60), finalul este același: „Totu' e artă, ha!" (p. 56) și, mai ales, „să nu-i acordați nicio atenție de nicio natură cuvântului *eternitate* dacă vă iese în drum. Pentru că este capabil să vă mănânce tot timpul" (Vișniec 2012: 67).

SURSE

Vişniec, M., 1993, *Angajare de clovn*. Bucureşti: Editura Unitext.

REFERINȚE

Ayer, C., 1876, *Grammaire comparée de la langue française*. Genève, Bâle, Lyon: H. Georg, libraire-éditeur. Paris: Charles Borrani & G. Fischbacher.

Brunetière, F., 1883, „L'impressionnisme dans le roman", în C. Lévy (ed.), *Le roman naturaliste*. Paris: Ancienne Maison Michel Lévy Frères, 75–102.

Călărașu, C., 1987, *Timp, mod, aspect în limba română din secolele al XVI-lea – al XVIII-lea*. București: Tipografia Universității din București.

Coteanu, I., 1982, *Gramatica de bază a limbii române*. București: Editura Garamond.

Fellini, F., 2007, *Fellini despre Fellini: convorbiri despre cinema cu Giovanni Grazzini*, trad.: Andriana Fianu, pref.: Alex Leo Șerban. București: Humanitas.

Iordan, I., 1975, *Stilistica limbii române*. București: Editura Științifică.

Mancaș, M., 1991, *Limbajul artistic românesc în secolul XX (1900–1990)*. București: Editura Științifică.

Proust, M., 1906, „Sur la lecture" (Le texte a paru en préface à la traduction par Proust du livre de John Ruskin : *Sésame et les lys*; troisième édition. Paris: Société du Mercure de France.), www.bibebook.com (consultat 2.09.2026).

Riegel, M., J.-C. Pellat, R. Rioul, 1994, *Grammaire méthodique du français*. Paris: Presses Universitaires de France.

Sensine, H., 1970, *L'emploi des temps en français ou le mécanisme du verbe.* Paris: Payot.

Tecuceanu, F., „Matei Vișniec: «Mă tem de incapacitatea oamenilor politici de a înţelege că, numai prin cultură, România va putea să se afirme pe plan mondial»", https://fnt.ro/2017/matei-visniec-ma-tem-de-incapacitatea-oamenilor-politici-de-a-intelege-ca-numai-prin-cultura-romania-va-putea-sa-se-afirme-pe-plan-mondial/ (consultat 10.08.2026).

Vianu, T., 1968, *Studii de stilistică*. București: Editura Didactică și Pedagogică.

Vișniec, M., 2010, *Cronica ideilor tulburătoare sau despre lumea contemporană ca enigmă și amărăciune*. Iași: Polirom.

Vișniec, M., 2012, *Cabaretul cuvintelor. Exerciții de muzicalitate pură pentru actorii debutanți.* București: Cartea Românească.

Vîlcan, A., „Matei Vișniec: «Dacă aș putea, aș cumpăra timp, dar nu îmi vinde nimeni», https://www.uniter.ro/matei-visniec-daca-as-putea-as-cumpara-timp-dar-nu-imi-vinde-nimeni/?lang=ro (consultat 11.08.2026).
Zafiu, R., 2000, *Narațiune și poezie*. București: Editura ALL.
https://www.visniec.com/portrait.html (consultat 10.08.2026).
https://matei.visniec.com/angajare-de-clovn-old-clown-wanted/ (consultat 10.08.2026).

CONSIDERATIONS ON THE ISSUE OF TIME IN MATEI VIȘNIEC'S PLAYS: A CASE STUDY: ANGAJARE DE CLOVN 'OLD CLOWN WANTED'

Abstract

The paper proposes, first of all, to highlight several observations regarding the genesis of the play *Old Clown Wanted* (*Angajare de clovn*). It then presents the *clown* and *time* as distinctive elements of the play, correlated with other texts by Matei Vișniec published in books or mass media. The objective of this exploration is to mark the special nuances induced by the verb tenses found in the text. Thus, it can be observed that the alternation between the imperfect, present, and future tenses – along with the specific values that the imperfect carries in Vișniec's play – becomes a tool for a special type of farce in which diverse categories (the tragic, the comic, the dramatic, the absurd, and the grotesque) intersect.