Prefigurarea absurdului în *1 din 36* de Felix Aderca

Iuliana-Anda PĂTRUȚ (NACU)
Universitatea „Ştefan cel Mare" din Suceava
andanacu30@yahoo.ro

Abstract: Felix Aderca's dramaturgy is less known to most readers. In *Interwar Romanian Literature* (1972), Ov. S. Crohmălniceanu recalls the writer's preoccupations with the avant-garde theater, without giving details about any of the writer's plays. In the criticism after 1989, the name of playwright Felix Aderca is found in *The History of Romanian Literature* (1991) by I. Negoiţescu, where the critic emphasizes Aderca's contribution to the renewal of literature, and the *Critical History of Romanian Literature. 5 centuries of literature* (2008) by Nicolae Manolescu. He noticed Felix Aderca's theater and says that *1 of 36* is a semi-absurd comedy. Starting from Nicolae Manolescu's point of view, we intend in this paper to identify some elements that attest to the incipient absurd theater in the play *1 of 36* by Felix Aderca as well as those that, on the contrary, exclude it from this kind of theater.
Keywords: *Felix Aderca, 1 of 36, interwar drama, theater of the absurd, action, conflict, dialogue, characters, dramatic structure, compositional formula.*

Deşi are o bogată activitate critică, literară, publicistică, Felix Aderca este mai puţin cunoscut ca autor dramatic. În articolul de faţă, ne propunem să identificăm o serie de elemente de structură dramatică şi formulă compoziţională, care atestă faptul că în piesa *1 din 36* se prefigurează un teatru al absurdului, gen de teatru a cărui consacrare se va produce abia în 1950. Criteriul de apreciere la care vom raporta piesa este cel regăsit în lucrarea *Teatrul absurdului*, de Martin Esslin, unde autorul stabileşte clar care sunt trăsăturile acestui tip de dramaturgie şi, de asemenea, opiniile lui Eugèn Ionesco privitoare la constituirea teatrului absurdului, care sunt la fel de importante, mai ales că scriitorul este considerat iniţiatorul genului, prin piesa *Cântăreaţa cheală*. În lumina acestor opinii, concomitent, vom decela şi acele elemente care fac ca textul *1 din 36* să rămână în tiparul dramaturgiei tradiţionale/aristoteliene.

Prin urmare, structura articolului vizează: 1. Trăsăturile teatrului absurdului; 2. Opera lui Felix Aderca. Trăsături generale. Schiţă a receptării în critica literară; 3. Analiza piesei *1 din 36*, punctând elementele care prefigurează teatrul absurdului sau care, dimpotrivă, o îndepărtează de acesta.

1. Trăsăturile teatrului absurdului

Conflagraţiile mondiale, în afara pagubelor materiale însemnate şi ele, au produs, mai ales, mari mutaţii în psihologia omenirii. Omul şi-a conştientizat precaritatea existenţei, dezrădăcinarea şi înstrăinarea de oameni, dar şi de propria fiinţare, ca urmare a pierderii

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

unui sistem de valori general valabil la care să se raporteze. De pe această poziţie, concepţia asupra artei se modifică şi ea. Apariţia *teatrului absurdului* se datorează noii concepţii asupra artei întoarse către sine, spre esenţa ei imuabilă, care poate fi atinsă doar prin „purificare", eliberare de contingent şi autodeterminare, aşa cum opinează Eugèn Ionesco:„«istoria» este cea care se sclerozează", iar non-istoria e cea care rămâne vie" [Ionesco, 1992: 81]. Noul teatru este în măsură să reprezinte „acest simţământ al ciudăţeniei lumii" [Ionesco, 1992: 49], în care/din care s-a rătăcit sensul existenţei umane. Or, tocmai această pierdere a semnificaţiei, a esenţei umanităţii este cea care declanşează absurdul.

În acest context, Martin Esslin, teoreticianul unui astfel de teatru, în lucrarea sa de referinţă, *Teatrul absurdului*, care a cunoscut până acum nu mai puţin de cinci reeditări (începând cu 1961, ultima fiind în 2001), este de părere că această artă constituie una dintre formele de expresie cele mai potrivite pentru a reda condiţia omului în raport cu civilizaţia occidentală şi, mai mult decât aceasta, teatrul absurdului este capabil să producă mutaţii semnificative în gândirea şi simţirea publicului, ca „sursă a unui nou limbaj, a unor idei noi, a unor noi abordări şi a unei noi filosofii revitalizante..." [Esslin, 2018: 14]. Într-o lume din care a dispărut principiul unificator, care îi dădea sens, teatrului absurdului îi revine rolul de a sublinia experienţa angoasată a unui individ confruntat continuu cu necunoaşterea propriei esenţe, căci viaţa este un tranzit între două puncte esenţiale: naşterea, despre care nu-şi poate aminti nimic, şi moartea, ca singură certitudine, dar care îi este la fel de inaccesibilă, din punctul de vedere al cunoaşterii. Între aceşti doi poli, individul este captiv, resimte derizoriul unei realităţi pe care n-o înţelege, nefiind nici deductibilă, nici demonstrabilă. Absurdul este tocmai expresia acestei constatări individuale asupra tragismului existenţei, teatrul absurdului, aşa cum susţine Martin Esslin, izvorăşte din intuiţia artistului: „cu nelinişte sau în zeflemea, [prezintă] intuiţia unui *anume* (s.a.) individ asupra realităţilor ultime, aşa cum le vede acesta" [Esslin, 2018: 506]. Astfel explică Esslin varietatea tematicăşi de expresie în dramaturgia absurdului: sentimentul fiinţării devine tema generală, iar aceasta determină forma. Evenimenţialul şi acţiunea, din teatrul realist / naturalist, sunt substituite, în teatrul absurdului, de situaţii scoase în afara contingentului, în care, aşa cum e de părere Esslin, personajele înfăţişează omul în lupta cu timpul, trăiesc sentimentul singurătăţii, incapacitatea de a comunica ori golul interior generat de opţiunea efort continuu – pasivitate.

În sensul modificărilor, care survin în teatrul absurdului comparativ cu dramaturgia aristoteliană, ele sunt reperabile atât la nivelul structurii dramatice (succesiunea acţiunilor, forma intrigii), cât şi la nivelul formulelor de compoziţie (dialog, limbaj, personaje)[1].

Doar în absenţa oricărui tezism sau a ideologiei, împotriva cărora E. Ionesco pledează cu vehemenţă, se poate constitui un teatru al absurdului, deoarece spune el: „Orice ideologie e împrumutată unei cunoaşteri indirecte, secundare, deturnate, false; nimic nu-i adevărat, pentru artist, în afară de ceea ce el nu împrumută de la alţii." [Ionesco, 1992: 61] Pentru Esslin efectul acestei absenţe înseamnă un teatru în afara personajelor „obiectiv valide" [Esslin, 2018: 507] angajate într-o confruntare de forţe opuse, care „nu studiază pasiunile umane încleştate în conflict" [Esslin, 2018: 507]. Fiind un teatru în care personajul caută o semnificare a propriei stări în realitatea imediată, nu mai poate fi vorba despre conflict, escaladare şi stingere a acestuia prin sosirea într-un punct terminus ireductibil. Personajul, în teatrul absurdului, se află mereu într-un punct zero al cunoaşterii

[1] Conform Alina Nelega în *Structuri şi formule de compoziţie ale textului dramatic*, disponibil online: https://atelier.liternet.ro/articol/10005/Alina-Nelega/Structuri-si-formule-decompozitie-ale-textului-dramatic.html

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

existenţei sale, aşa încât căutarea este infinită. Faptul acesta aduce modificări structurii dramatice, care devine circulară, acţiunea nemaiavând drept scop spunerea unei poveşti, ci prezentarea unei stări. Într-o atare situaţie, teatrul absurdului nu mai mizează pe capacitatea cuvântului de a enunţa idei, de a fi instrumentul verbalizării gândirii, riscând astfel uzura, cum consideră Eugèn Ionesco: „...din tradiţional şi viu el [limbajul, n.n.] devine tradiţionalist, sclerozat, el este «imitat»: şi el, la rândul său, trebuie să fie redescoperit;" [Ionesco, 1992: 62]. La Ionesco, teatrul absurdului se încheagă prin „exagerarea extremă a sentimentelor, care aboleşte banalitatea, platitudinea realităţii cotidiene" şi printr-o „dislocare, o dezarticulare a limbajului" [Ionesco, 1992: 54]. Generalizând, Martin Esslin are convingerea că limbajul verbal s-a devalorizat şi a devenit inutil, astfel că în teatrul absurdului „comunicarea între oameni e atât de des prezentată ca falimentară" [Esslin, 2018: 515], ea atrăgând atenţia asupra necesităţii de a renunţa la „clişeele osificate care domină gândirea" [Esslin, 2018: 516] în favoarea limbii vii, în care cuvântul să-şi fie suficient sieşi, redus la esenţă. De aceea, adeseori, dialogul este caracterizat de automatisme, clişee verbale, jocuri de cuvinte, nonsens, abundenţa circumlocuţiei etc.

Rezultatul unor scrieri dramatice, care înglobează aceste trăsături, nu poate fi altul decât teatrul absurdului/antiteatrul/antidrama. Deşi genul acesta de teatru a fost consacrat abia în 1950, opera lui Eugèn Ionesco, *Cântăreaţa cheală*, devenind prima scriere reprezentativă pentru antiteatru din întreaga literatură, originile lui se află, aşa cum susţin specialiştii, în *Mitul lui Sisif*, eseul semnat de Albert Camus, fără a-i neglija pe Jarry, Kafka, Apollinaire. În literatura română, primele semne ale absurdului sunt plasate de I. Constantinescu în comediile lui I.L. Caragiale, după cum reiese din lucrarea *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Partea a IV-a, *Derizіunea absurdului*, însă debutul unei literaturi a absurdului în România, în accepţiunea dată acestui termen, este legat, fără doar şi poate, de Urmuz, a cărui operă a influenţat semnificativ scriitura lui Eugèn Ionesco.

2. Opera lui Felix Aderca. Trăsături generale. Schiţă a receptării în critica literară

Cum nu ne-am propus să realizăm în această lucrare un profil complet al personalităţii scriitorului Felix Aderca, ne vom limita la schiţarea în câteva linii a unei opere despre care I. Negoiţescu spune că:

> „Privită în ansamblul desfăşurării ei, [...] oferă un spectacol deconcertant prin unitatea diversităţii sale, prin contrazicerile-i fecunde, prin continua reuşită a experimentului deplasat dintr-o zonă formală într-alta, prin mobilitatea orizonturilor şi egalitatea stilistică." [Negoiţescu, 1991: 225-226]

Într-adevăr, Aderca este un scriitor care a experimentat genuri de scriitură diverse: epicul şi dramaticul, critica literarăşi estetica, jurnalismul şi cronica teatrală, comentariul politic şi social, toate acestea unificate de „frenezie intelectuală" [Negoiţescu, 1991: 226]. Ca dramaturg, a fost mai puţin cunoscut criticilor contemporani, pe de o parte, fiindcă publică în timpul vieţii doar o singură piesă, *Zburător cu negre plete,* (scrisă în 1920 şi publicatăîn 1923, în „Viaţa Românească", nr. 5-6), altele două apărând postum. Este vorba despre *Muzică de balet*, prezentată Teatrului Naţional din Bucureşti, în 1945, unde a şi fost pusă în repetiţii, dar a fost scoasă din repertoriu, nemaifiind avizată [Aderca, 1974: 12-13], şi publicată prima oară în „Viaţa Românească", nr. 3/1971, apoi în volumul din 1974, editat sub îngrijirea lui Marcel Aderca, volum în care vede lumina tiparului şi piesa *1 din 36*, după 33 de ani de la scrierea ei. Pe de altă parte, opera dramatică a lui Felix Aderca a fost prea puţin cunoscută, după spusele

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

fiului său, Marcel Aderca, din cauza orgoliului şi a discreţiei autorului, care „... nu comunica, nici măcar cunoscuţilor, elemente esenţiale legate de ceea ce lucra, mărginindu-se la vagi aluzii." [Aderca, 1974: 7]. Considerându-l unul dintre cei mai înflăcăraţi apărători ai ideilor *Sburătorului*, lui Ov.S. Crohmălniceanu i se pare destul de dificilă încadrarea scriitorului într-un gen literar anume, căci:

> „Spirit mobil, el s-a mişcat cu uşurinţă aproape în toate, căutând mereu ultima orientare artisticăşi aducând o agitaţie fertilă de neignorat pretutindeni." [Crohmălniceanu, 1972: 422].

Adept al modernismului, Felix Aderca a fost preocupat, pe rând, de simbolism şi expresionism, de poezia pură, a esenţelor, iar proza lui a fost remarcată de E. Lovinescu pentru „studiul obiectiv solid făcut" [Lovinescu, 1989: 220] în *Domnişoara din strada Neptun* (1921), dar şi contestată de acesta din cauza ideologizării, care transpare din „literatura subiectiv impresionistă" [Lovinescu, 1989: 220] ulterioară, abundând de un erotism ce riscă să se transforme în libertinism. Crohmălniceanu, în schimb, regăseşte un filon psihologic al prozelor, distanţându-se prin aceasta de criticul de la „Sburătorul". Ov S. Crohmălniceanu aminteşte de preocupările lui Felix Aderca pentru teatrul de avangardă, însă nu analizează nici o piesă de-ale scriitorului, în ciuda faptului că îl aşază printre

> „scriitorii foarte dotaţi [...], care n-au izbutit să facă o carieră dramatică între cele două războaie, chiar dacă au încercat." [Crohmălniceanu, 1975: 6].

Mircea Ghiţulescu, în micromonografia *Felix Aderca, de profesie avangardist*, cuprinsă în *Istoria dramaturgiei contemporane* (2000), avansează ideea că „bravura avangardistă" [Ghiţulescu, 2000:137] şi tentaţia acestei mişcări ar putea fi rezultatul„lacunelor de instrucţie", „reflex al frustrărilor academice, fie vocaţie reală" [Ghiţulescu, 2000: 137], însă, în teatru, fără vreun dubiu, scriitorul „reuşeşte să anunţe (nu săşi susţină, din păcate) un program novator încă din 1923" [Ghiţulescu, 2000: 137]. De activitatea dramaturgică a lui Felix Aderca abia I. Negoiţescu se va ocupa în *Istoria literaturii române* din 1991, care va aprecia că Aderca „deţine cheia *noului* (s.a.) profund adus ... în literatura română, şi anume existenţa unui personaj ca expresie a candorii în plenitudinea sa." [Negoiţescu, 1991: 226], referirea vizând personajul Lică Pintilie din piesa *1 din 36*, apărută postum. Preocupat de identificarea unor elemente înnoitoare în literatura română, criticul I. Negoiţescu apreciază abilitatea scriitorului, „jocul stilistic virtuoz" [Negoiţescu, 1991: 227], ilustrat de îmbinarea naturalismului cu „demonstraţia parabolică" [Negoiţescu, 1991: 227]. Mircea Ghiţulescu, contrar părerii că, pentru scriitor, dramaturgia reprezintă un mijloc de a se elibera de propriile obsesii „conjugale, umanitare sau politice" [Ghiţulescu, 2000: 139], proiectându-se pe sine în fiecare dintre personajele principale ale pieselor, consideră că ceea ce rămâne durabil şi de remarcat la Felix Aderca este limbajul care a făcut faţă schimbărilor intervenite în dramaturgie de-a lungul timpului. Examinarea făcută de Mircea Ghiţulescu teatrului semnat de Felix Aderca este cel mai amplu demers dintre cele prezente în istoriile literare apărute până acum şi doar în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (2008), semnată de Nicolae Manolescu, se mai regăsesc amintite şi comentate sumar textele dramatice semnate de Felix Aderca: „Aderca a scris şi teatru. Nu rău." [Manolescu, 2008: 778], subliniind caracterul de „semiabsurd" al piesei *1 din 36*, parabola din *Muzică de balet* (1941), pe care o aseamănă cu *Insula* lui Mihail Sebastian, în care eroii sunt ipostaze ale autorului.

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

3. Elemente care prefigurează teatrul absurdului în *1 din 36*, de Felix Aderca

1 din 36 a fost scrisă în perioada 29 dec. 1940- 18 feb. 1941 şi a rămas în manuscris pânăîn 1974, când a fost publicat volumul *Teatru*, într-o ediţie îngrijităşi prefaţată de fiul scriitorului, Marcel Aderca. Volumul cuprinde trei dintre cele şase piese scrise de Felix Aderca (*1 din 36*, *Zburător cu negre plete sau Visul unei nopţi de mai* şi *Muzică de balet*), cărora li se adaugă o serie de articole şi interviuri grupate în secţiunea numită *Despre teatru*.

Titlul piesei este aluziv, trimiterea fiind făcută către mitul oamenilor drepţi ai lui Dumnezeu, cu originea în Talmudul evreiesc,în care sunt cuprinse cuvintele lui Dumnezeu dezvăluite lui Moise despre faptul că totdeauna, pe Pământ, vor exista 36 de oameni drepţi, care vor ocroti omenirea, neştiind că ei sunt aleşii şi că, în absenţa lor, lumea se va îndrepta spre pieire.

Piesa este subintitulată „Fabulă în trei acte", iar acţiunea este plasată în interbelicul bucureştean. Structura piesei este una circulară, ca în teatrul absurdului, Lică reîntorcându-se în punctul din care a plecat, la starea sa iniţială – frizerul, angajat pe calea binelui necondiţionat, căruia i s-a schimbat doar patronul, Lizetta cumpărând frizeria lui Dragomir. Finalul întăreşte ideea că „fabula în trei acte" este, de fapt, o parabolă pe tema omeniei, a binelui necondiţionat, în care personajul, deşi conştientizează realitatea cotidiană şi felul în care este exploatat (de soţia lui şi amantul acesteia, pe care îl găzduieşte în propria casă, de patronul frizeriei la care este angajat, iar apoi de Societatea pentru iubirea animalelor), trăieşte realitatea sa personală circumscrisă de sacrificiul continuu în numele binelui devenit factor de echilibru al lumii. Personajul pare că vrea să infirme concepţia urmuziană potrivit căreia „numai Răul este activ în lume. Binele este pasiv." [Balotă, 1970: 87], căci crede cu tărie în pornirea sa de a face bine. Pe scurt, Lică este un modest frizer, care iubeşte animalele, le salvează din împrejurări nefavorabile şi le duce la Societatea pentru iubirea animalelor. Refuză din partea acestei societăţi filantropice un premiu de 10000 de lei, apoi este desemnat secretar onorific al ei. Este exploatat de prinţesa Livaditti, preşedinta, şi ceilalţi escroci, care folosesc Societatea pentru iubirea animalelor drept paravan pentru a utiliza în scop personal banii atraşi prin donaţii pentru animale. Lică semnează tot felul de acte, iar, pentru a muşamaliza escrocheriile, prinţesa şi Ţeposu fac în aşa fel încât Lică este arestat şi condamnat. Lizetta îl salvează după ispăşirea unei perioade de închisoare, nu din omenie, ci pentru a fi ea cea care săîl exploateze, mizând pe bunătatea împinsă până la naivitatea de neînţeles, inacceptabilă, absurdă, din punctul de vedere al oricărui receptor. Privite cu ochii cititorului, comportamentul personajului, reacţiile sale nu au motivare psihologică, devin de neconceput şi contribuie la instituirea absurdului fiindă tot ce face Lică i se întoarce sub forma suferinţei, fără ca lucrul acesta săîi modifice percepţia asupra rolului său în lume. Desigur că prin asta este îndreptăţit punctul de vedere al criticii, după care Lică Pintilie este ilustrare a candorii (I. Negoiţescu), reprezintă„portretul supradimensionat al Naivului" [Ghiţulescu, 2000: 138] sau „un ins cu mari merite" [Manolescu, 2008: 779], de care toţi cei din jur profită. Acceptarea acestei stări se petrece în manieră urmuziană: „Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ţi mereu suferinţa." [Balotă, 1970: 88-89]

În conturarea personajului se amestecă percepţiile diferite ale celorlalte personaje: „Lică iubeşte toate fiinţele şi nu face deosebire între ele" – Lizetta [Aderca, 1974: 94], pentru Dragomir, patronul frizeriei, Lică este un maniac, nebun, nerod, năuc, zevzec, caraghios; Valetul prinţesei Livaditti îl consideră neobişnuit. Însă cine ar putea fi Lică aşa cum „se mărturiseşte" el prin propriile cuvinte, dar mai ales, prin comportamentul său nejustificat, chiar aberant? Individul nu are certificat care să ateste naşterea lui, a făcut rost de unul, al fratelui, pe care a scris propriul nume, iar vârsta nu şi-o cunoaşte exact: „Nici nu

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

mai ştiu... 28... 35... poate şi mai mult." [Aderca, 1974: 86] În această stare se poate regăsi oricare dintre receptorii piesei, căci nimeni nu îşi aminteşte momentul naşterii. Într-o societate care funcţionează automat, mai grav este faptul că Lică nu are pe acte toate timbrele necesare conform regulamentului. Justificarea găsită de personaj este surprinzătoare şi trădează, prin dubla semnificaţie a limbajului, absurdul existenţei: „De ce n-ai pus, mă, timbru, de ce n-ai pus?"întreabă Vardistul, om al Regulamentelor, pe care le invocă automat. Răspunsul stârneşte râsul, dar accentuează absurdul realităţii: „Eram în faşă, dom'le sergent, legat de mâini şi de picioare." [Aderca, 1970: 86] Lică trăieşte în bigamie, fiindcă actele de „despărţenie la tribunal" nu-i aduc decât pagubă, şi acceptă paraziţii intestinali cu seninătate, stabilind o analogie între propriile acte fiziologice (hrănirea) şi cele specifice viermilor, pe care nu se poate supăra în virtutea superiorităţii sale rezultate din capacitatea de a raţiona.

Răspunsurile lui Lică la întrebările din timpul audierilor de la proces, din actul al treilea, îl plasează pe acesta într-o zonă pe care F. Aderca o consideră de domeniul fabulosului sau al fantasticului. Explicaţia personajului referitoare la comportamentul său amplifică absurdul situaţiei: cu ceva ani în urmă, Lică a încercat să înşele simţurile unui câine vagabond. Rănit, câinele l-a găsit, totuşi, la frizeria lui Dragomir, „ştiind el bine că eu, omul care îl dezmierdase, trebuia să fie înăuntru şi că o putere vrăjmaşă îl ţinea închis acolo, despărţit de el." [Aderca, 1974: 152] Puterea vrăjmaşă nu este altceva decâ răul. La capătul nopţii petrecute în frizerie, s-a produs revelaţia: răul poate fi contracarat doar prin bine. Procurorul nu recunoaşte în această destăinuire decât dorinţa absurdă a lui Lică de a schimba ordinea firească a lumii. În fond, scena sugerează diferenţa de opinie între personaje şi, mai ales, absoluta relativitate a criteriilor de apreciere a lumii. Profesorul este cel care oferă o explicaţie asupra personajului şi prin el vorbeşte chiar autorul, după cum susţine Mircea Ghiţulescu. Prin Profesor, Aderca enunţă teza sa personală, lucrul acesta credem căîndepărtează piesa de teatrul absurdului. Afirmaţia pe care o facem are drept suport discuţia amintită de Marcel Aderca, în *Prefaţa* volumului, din care se desprinde un anumit tezism al dramaturgului:

> „prin această piesă a urmărit să avertizeze pe cititorii săi de una din primejdiile care pândesc în viitorul foarte îndepărtat umanitatea, şi anume consecinţele catastrofale decurgând din răsturnarea mereu mai violentă, mereu mai sfidătoare a tuturor normelor la care ne obligă o elementară omenie..." [Aderca, 1974: 11]

De asemenea, într-un univers în care supremaţia omului ar fi deturnată în favoarea fiinţelor iraţionale, animalelor, Aderca lansează îndemnul la înţelegere, generozitate, umanitate, precizând că piesa „nu se doreşte a fi o reproducere a realităţii, ci o anticipaţie, având înţelesul unui avertisment." [Aderca, 1974: 11]

Structura dramatică a piesei o încalcă pe aceea a dramaturgiei aristoteliene, unde acţiunea presupune creşterea graduală a intensităţii conflictului şi apoi stingerea lui. Spunem parţial, deoarece personajul se întoarce la starea sa iniţială, schimbându-se doar exploatatorul lui, devenit acum Lizetta, dar „povestea" poate fi citită, în ciuda faptului că Lică nu este într-un conflict vădit cu celelalte personaje sau cu el însuşi. Mircea Ghiţulescu crede că un impediment în realizarea deplină a personajului îl reprezintă dezvoltarea unei intrigi narative, care aduce piesei „derivaţii epice nerelevante" [Ghiţulescu, 2000: 138], sfârşind într-un deznodământ grosier, care sugerează „imaginea unei lumi marginale, mai nobilă decât anturajul corupt al prinţesei Livaditti" [Ghiţulescu, 2000:138]. Îndrăznim să facem o imputare aici. Considerăm că nu poate fi vorba în niciun caz despre nobleţe. Aşa

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

cum precizam mai devreme, Lică reia ciclul existenţei sale aberante cu acelaşi elan ca şi până acum: „De-aici înainte viaţa mea va fi numai dimineaţă, numai lumină! În definitiv, pentru mine a fost vreodată altfel?" [Aderca, 1974: 159] Replica este în măsură să întărească comportamentul nejustificat al unui personaj absurd, un Naiv/Inocent, care, în mod conştient, schimbă acum pe Leana Ispas, Dragomir şi Societatea pentru iubirea animalelor cu Lizetta, în aceasta contopindu-se imaginea tuturor celor care au profitat de el:

> „Am poftă să-l exploatez şi eu pe Lică. Am văzut cum era exploatat de o muiere cu doi copii care-şi luase ibovnic, cum era pus la muncăşi plătit numai din bacşişuri de patronul frizeriei, cum l-a exploatat doamna prinţesă Livaditti..." [Aderca, 1974: 159]

Pe lângă noutatea absolută oferită de prezenţa personajului Lică Pintilie, formula compoziţională relevă dialogul specific unui teatru al absurdului. Grăitoare în acest sens este scena care îi are în centrul ei pe Vardist şi pe Lică, în care se regăsesc automatisme specifice unei lumi intrate în derizoriu, înrobită în rutina convenienţelor, reprezentate de numeroase expresii paremiologice sau clişee („Gură de om, gură de câine cere pâine.", „Dacă nu-l muşcăm noi, nu ne muşcă nici el.", „Dragostea pe inima goală nu face două parale.", „Nebunia ca şi beţia e bună numai dacă se ţine omu de ea." etc.), jocuri de cuvinte, care fie creează ambiguitate, fie nu comunică nimic („a născut doi gemeni din flori. – Din flori amândoi? – Amândoi.", „Aici e secretarul de onoare, vreau să spun onorific...", „...de şase luni de când suntem purtaţi cu vorba... – ...şi cu tramvaiul...", „a fugit mecanicu... – A fugit nevasta mecanicului. Şi mecanicu s-a dus s-o caute."), aluzii „Eram în faşă, dom'le sergent, legat de mâini şi de picioare.", care ambiguizează mesajul. Opusă acestui limbaj deficitar este comunicarea nonverbală eficient realizată între Lică Pintilie şi necuvântătoarele salvate de el.

În concluzie, plecând de la opinia lui Nicolae Manolescu privind existenţa semiabsurdului în piesa *1 din 36*, de Felix Aderca, reamintim că am încercat, în această lucrare, să identificăm o serie de elemente care susţin prezenţa absurdului (structura dramatică doar parţial tradiţională, circularitatea, lipsa motivării personajelor prin dialog sau comportament, limbajul etc.), dar şi câteva carenţe ale textului, care îl îndepărtează de realizarea acestui gen de teatru (intriga narativă, prezenţa unui deznodământ, tezismul).

BIBLIOGRAFIE

Aderca, 1974: Felix Aderca, *Teatru*, ediţie îngrijităşi prefaţată de Marcel Aderca, Bucureşti, Editura Cartea Românească, 1974.

Balotă, 1970: Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970.

Constantinescu, 1974: I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, Bucureşti, Editura Minerva. 1974,

Crohmălniceanu, 1972: Ov.S. Crohmălniceau, *Literatura română între cele două Războaie Mondiale,* vol. I, ediţie revăzută, Bucureşti, Editura Minerva, 1972.

Crohmălniceanu, 1975: Ov.S. Crohmălniceau, *Literatura română între cele două Războaie Mondiale,* vol. III, ediţie revăzută, Bucureşti, Editura Minerva, 1975.

Esslin, 2018: Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, traducere din limba engleză de Alina Nelega, Bucureşti, Editura Nemira, 2018.

Ghiţulescu, 2000: Mircea Ghiţulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, Bucureşti, Editura Albatros, 2000.

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)

Ionesco, 1992: Eugèn Ionesco, *Note şi contranote*, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

Manolescu, 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2008.

Negoiţescu, 1991: I. Negoiţescu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), Bucureşti, Editura Minerva, 1991.

Nelega, 2010: Alina Nelega, *Structuri şi formule de compoziţie ale textului dramatic*, Bucureşti, Editura Eikon, 2010, disponibil la adresa: https://atelier.liternet.ro/articol/10005/Alina-Nelega/Structuri-si-formule-decompozitie-ale-textului-dramatic.html, accesat în data de 03.07.2019.

BDD-A30990 © 2020 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:07 UTC)