

Prefigurarea absurdului în *1 din 36* de Felix Aderca

Iuliana-Anda PĂTRUȚ (NACU)
Universitatea „Ștefan 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. Negoïtescu, 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.*

Deși are o bogată activitate critică, literară, publicistică, Felix Aderca este mai puțin cunoscut ca autor dramatic. În articolul de față, ne propunem să identificăm o serie de elemente de structură dramatică și formulă compozițională, 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 stabilește clar care sunt trăsăturile acestui tip de dramaturgie și, de asemenea, opiniile lui Eugène Ionesco privitoare la constituirea teatrului absurdului, care sunt la fel de importante, mai ales că scriitorul este considerat inițiatorul genului, prin piesa *Cântăreața cheală*. În lumina acestor opinii, concomitent, vom decela și acele elemente care fac ca textul *1 din 36* să rămână în tiparul dramaturgiei tradiționale/aristoteliene.

Prin urmare, structura articolului vizează: 1. Trăsăturile teatrului absurdului; 2. Opera lui Felix Aderca. Trăsături generale. Schiță 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

Conflagrațiile mondiale, în afara pagubelor materiale însemnate și ele, au produs, mai ales, mari mutații în psihologia omenirii. Omul și-a conștientizat precaritatea existenței, deșărădăcinarea și înstrăinarea de oameni, dar și de propria ființare, ca urmare a pierderii

unui sistem de valori general valabil la care să se raporteze. De pe această poziție, concepția asupra artei se modifică și ea. Apariția *teatrului absurdului* se datorează noii concepții asupra artei întoarse către sine, spre esența ei imuabilă, care poate fi atinsă doar prin „purificare”, eliberare de contingent și autodeterminare, așa cum opinează Eugène 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 simțământ al ciudățeniei lumii” [Ionesco, 1992: 49], în care/din care s-a rătăcit sensul existenței umane. Or, tocmai această pierdere a semnificației, a esenței umanității este cea care declanșează absurdul.

În acest context, Martin Esslin, teoreticianul unui astfel de teatru, în lucrarea sa de referință, *Teatrul absurdului*, care a cunoscut până acum nu mai puțin 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 condiția omului în raport cu civilizația occidentală și, mai mult decât aceasta, teatrul absurdului este capabil să producă mutații semnificative în gândirea și simțirea publicului, ca „sursă a unui nou limbaj, a unor idei noi, a unor noi abordări și 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 experiența angoasată a unui individ confruntat continuu cu necunoașterea propriei esențe, căci viața este un tranzit între două puncte esențiale: nașterea, despre care nu-și poate aminti nimic, și moartea, ca singură certitudine, dar care îi este la fel de inaccesibilă, din punctul de vedere al cunoașterii. Între acești doi poli, individul este captiv, resimte derizoriul unei realități pe care n-o înțelege, nefiind nici deductibilă, nici demonstrabilă. Absurdul este tocmai expresia acestei constatări individuale asupra tragismului existenței, teatrul absurdului, așa cum susține Martin Esslin, izvorăște din intuiția artistului: „cu neliniște sau în zeflema, [prezintă] intuiția unui *anume* (s.a.) individ asupra realităților ultime, așa cum le vede acesta” [Esslin, 2018: 506]. Astfel explică Esslin varietatea tematică și de expresie în dramaturgia absurdului: sentimentul ființării devine tema generală, iar aceasta determină forma. Evenimentialul și acțiunea, din teatrul realist / naturalist, sunt substituite, în teatrul absurdului, de situații scoase în afara contingentului, în care, așa cum e de părere Esslin, personajele înfățișează omul în lupta cu timpul, trăiesc sentimentul singurătății, incapacitatea de a comunica ori golul interior generat de opțiunea efort continuu – pasivitate.

În sensul modificărilor, care survin în teatrul absurdului comparativ cu dramaturgia aristoteliană, ele sunt reperabile atât la nivelul structurii dramatice (succesiunea acțiunilor, forma intrigii), cât și la nivelul formulilor de compoziție (dialog, limbaj, personaje)¹.

Doar în absența oricărui tezism sau a ideologiei, împotriva cărora E. Ionesco pledează cu vehemență, se poate constitui un teatru al absurdului, deoarece spune el: „Orice ideologie e împrumutată unei cunoașteri indirecte, secundare, deturnate, false; nimic nu-i adevărat, pentru artist, în afară de ceea ce el nu împrumută de la alții.” [Ionesco, 1992: 61] Pentru Esslin efectul acestei absențe înseamnă un teatru în afara personajelor „obiectiv valide” [Esslin, 2018: 507] angajate într-o confruntare de forțe opuse, care „nu studiază pasiunile umane încleștate 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 și stingere a acestuia prin sosirea într-un punct terminus ireductibil. Personajul, în teatrul absurdului, se află mereu într-un punct zero al cunoașterii

¹ Conform Alina Nelega în *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, disponibil online: <https://atelier.liternet.ro/articol/10005/Alina-Nelega/Structuri-si-formule-decompozitie-ale-textului-dramatic.html>

existenței sale, așa încât căutarea este infinită. Faptul acesta aduce modificări structurii dramatice, care devine circulară, acțiunea nemaivând drept scop spunerea unei povești, ci prezentarea unei stări. Într-o atare situație, teatrul absurdului nu mai mizează pe capacitatea cuvântului de a enunța idei, de a fi instrumentul verbalizării gândirii, riscând astfel uzura, cum consideră Eugène Ionesco: „...din tradițional și viu el [limbajul, n.n.] devine tradiționalist, sclerosat, el este «imitat»: și el, la rândul său, trebuie să fie redescoperit;” [Ionesco, 1992: 62]. La Ionesco, teatrul absurdului se încheagă prin „exagerarea extremă a sentimentelor, care abolește banalitatea, platitudinea realității cotidiene” și printr-o „dislocare, o dezarticulare a limbajului” [Ionesco, 1992: 54]. Generalizând, Martin Esslin are convingerea că limbajul verbal s-a devalorizat și a devenit inutil, astfel că în teatrul absurdului „comunicarea între oameni e atât de des prezentată ca falimentară” [Esslin, 2018: 515], ea atrăgând atenția asupra necesității de a renunța la „clișeele osificate care domină gândirea” [Esslin, 2018: 516] în favoarea limbii vii, în care cuvântul să-și fie suficient sieși, redus la esență. De aceea, adeseori, dialogul este caracterizat de automatisme, clișee verbale, jocuri de cuvinte, nonsens, abundența circumlocuției etc.

Rezultatul unor scriituri dramatice, care înglobează aceste trăsături, nu poate fi altul decât teatrul absurdului/antiteatrul/antidrama. Deși genul acesta de teatru a fost consacrat abia în 1950, opera lui Eugène Ionesco, *Cântăreața cheală*, devenind prima scriere reprezentativă pentru antiteatru din întreaga literatură, originile lui se află, așa cum susțin specialiștii, în *Mitul lui Sisif*, eseu 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 și începuturile teatrului european modern*, Partea a IV-a, *Deriziunea absurdului*, însă debutul unei literaturi a absurdului în România, în accepțiunea dată acestui termen, este legat, fără doar și poate, de Urmuz, a cărui operă a influențat semnificativ scriitura lui Eugène Ionesco.

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

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

„Privită în ansamblul desfășurării ei, [...] oferă un spectacol deconcertant prin unitatea diversității sale, prin contradicțiile-i fecunde, prin continua reușită a experimentului deplasat dintr-o zonă formală într-alta, prin mobilitatea orizonturilor și egalitatea stilistică.” [Negoșescu, 1991: 225-226]

Într-adevăr, Aderca este un scriitor care a experimentat genuri de scriitură diverse: epicul și dramaticul, critica literară și estetica, jurnalismul și cronica teatrală, comentariul politic și social, toate acestea unificate de „frenezie intelectuală” [Negoșescu, 1991: 226]. Ca dramaturg, a fost mai puțin cunoscut criticilor contemporani, pe de o parte, fiindcă publică în timpul vieții doar o singură piesă, *Zburător cu negre plete*, (scrisă în 1920 și publicată în 1923, în „Viața Românească”, nr. 5-6), altele două apărând postum. Este vorba despre *Muzică de balet*, prezentată Teatrului Național din București, în 1945, unde a și fost pusă în repetiții, dar a fost scoasă din repertoriu, nemaifiind avizată [Aderca, 1974: 12-13], și publicată prima oară în „Viața Românească”, nr. 3/1971, apoi în volumul din 1974, editat sub îngrijirea lui Marcel Aderca, volum în care vede lumina tiparului și 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 puțin cunoscută, după spusele

fiului său, Marcel Aderca, din cauza orgoliului și a discreției autorului, care „... nu comunica, nici măcar cunoscuților, elemente esențiale legate de ceea ce lucra, mărginindu-se la vagi aluzii.” [Aderca, 1974: 7]. Considerându-l unul dintre cei mai înflăcărați 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 mișcat cu ușurință aproape în toate, căutând mereu ultima orientare artistică și aducând o agitație fertilă de neignorat pretutindeni.” [Crohmălniceanu, 1972: 422].

Adept al modernismului, Felix Aderca a fost preocupat, pe rând, de simbolism și expresionism, de poezia pură, a esențelor, iar proza lui a fost remarcată de E. Lovinescu pentru „studiul obiectiv solid făcut” [Lovinescu, 1989: 220] în *Domnișoara din strada Neptun* (1921), dar și 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, regăsește un filon psihologic al prozelor, distanțându-se prin aceasta de criticul de la „Sburătorul”. Ov S. Crohmălniceanu amintește de preocupările lui Felix Aderca pentru teatrul de avangardă, însă nu analizează nici o piesă de-ale scriitorului, în ciuda faptului că îl așază printre

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

Mircea Ghițulescu, în micromonografia *Felix Aderca, de profesie avangardist*, cuprinsă în *Istoria dramaturgiei contemporane* (2000), avansează ideea că „bravura avangardistă” [Ghițulescu, 2000:137] și tentația acestei mișcări ar putea fi rezultatul „lacunelor de instrucție”, „reflex al frustrărilor academice, fie vocație reală” [Ghițulescu, 2000: 137], însă, în teatru, fără vreun dubiu, scriitorul „reușește să anunțe (nu săși susțină, din păcate) un program novator încă din 1923” [Ghițulescu, 2000: 137]. De activitatea dramaturgică a lui Felix Aderca abia I. Negoieșcu se va ocupa în *Istoria literaturii române* din 1991, care va aprecia că Aderca „deține cheia *noului* (s.a.) profund adus ... în literatura română, și anume existența unui personaj ca expresie a candorii în plenitudinea sa.” [Negoieșcu, 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. Negoieșcu apreciază abilitatea scriitorului, „jocul stilistic virtuoz” [Negoieșcu, 1991: 227], ilustrat de îmbinarea naturalismului cu „demonstrația parabolică” [Negoieșcu, 1991: 227]. Mircea Ghițulescu, contrar părerii că, pentru scriitor, dramaturgia reprezintă un mijloc de a se elibera de propriile obsesii „conjugale, umanitare sau politice” [Ghițulescu, 2000: 139], proiectându-se pe sine în fiecare dintre personajele principale ale pieselor, consideră că ceea ce rămâne durabil și de remarcat la Felix Aderca este limbajul care a făcut față schimbărilor intervenite în dramaturgie de-a lungul timpului. Examinarea făcută de Mircea Ghițulescu teatrului semnat de Felix Aderca este cel mai amplu demers dintre cele prezente în istoriile literare apărute până acum și doar în *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură* (2008), semnată de Nicolae Manolescu, se mai regăsesc amintite și comentate sumar textele dramatice semnate de Felix Aderca: „Aderca a scris și 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.

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 și a rămas în manuscris până în 1974, când a fost publicat volumul *Teatru*, într-o ediție îngrijităși prefațată de fiul scriitorului, Marcel Aderca. Volumul cuprinde trei dintre cele șase piese scrise de Felix Aderca (*1 din 36*, *Zburător cu negre plete sau Visul unei nopți de mai* și *Muzică de balet*), cărora li se adaugă o serie de articole și interviuri grupate în secțiunea numită *Despre teatru*.

Titlul piesei este aluziv, trimiterea fiind făcută către mitul oamenilor dreți 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 dreți, care vor ocroti omenirea, neștiind că ei sunt aleși și că, în absența lor, lumea se va îndrepta spre pieire.

Piesa este subintitulată „Fabulă în trei acte”, iar acțiunea este plasată în interbelicul bucureștean. Structura piesei este una circulară, ca în teatrul absurdului, Lică reîntorcându-se în punctul din care a plecat, la starea sa inițială – frizerul, angajat pe calea binelui necondiționat, căruia i s-a schimbat doar patronul, Lizetta cumpărând frizeria lui Dragomir. Finalul întărește ideea că „fabula în trei acte” este, de fapt, o parabolă pe tema omeniei, a binelui necondiționat, în care personajul, deși conștientizează realitatea cotidiană și felul în care este exploatat (de soția lui și amantul acesteia, pe care îl găzduiește în propria casă, de patronul frizeriei la care este angajat, iar apoi de Societatea pentru iubirea animalelor), trăiește realitatea sa personală circumscrisă de sacrificiul continuu în numele binelui devenit factor de echilibru al lumii. Personajul pare că vrea să infirme concepția 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 iubește animalele, le salvează din împrejurări nefavorabile și le duce la Societatea pentru iubirea animalelor. Refuză din partea acestei societăți filantropice un premiu de 10000 de lei, apoi este desemnat secretar onorific al ei. Este exploatat de prințesa Livaditti, președinta, și ceilalți escroci, care folosesc Societatea pentru iubirea animalelor drept paravan pentru a utiliza în scop personal banii atrași prin donații pentru animale. Lică semnează tot felul de acte, iar, pentru a mușamaliza escrocheriile, prințesa și Țeposu fac în așa fel încât Lică este arestat și condamnat. Lizetta îl salvează după ispășirea unei perioade de închisoare, nu din omenie, ci pentru a fi ea cea care să îl exploateze, mizând pe bunătatea împinsă până la naivitatea de neînțeles, inacceptabilă, absurdă, din punctul de vedere al oricărui receptor. Privite cu ochii cititorului, comportamentul personajului, reacțiile sale nu au motivare psihologică, devin de neconceput și contribuie la instituirea absurdului fiindă tot ce face Lică i se întoarce sub forma suferinței, fără ca lucrul acesta să îl modifice percepția asupra rolului său în lume. Desigur că prin asta este îndreptățit punctul de vedere al criticii, după care Lică Pintilie este ilustrare a candorii (I. Negoitescu), reprezintă „portretul supradimensionat al Naivului” [Ghițulescu, 2000: 138] sau „un ins cu mari merite” [Manolescu, 2008: 779], de care toți cei din jur profită. Acceptarea acestei stări se petrece în manieră urmuziană: „Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ți mereu suferința.” [Balotă, 1970: 88-89]

În conturarea personajului se amestecă percepțiile diferite ale celorlalte personaje: „Lică iubește toate ființele și nu face deosebire între ele” – Lizetta [Aderca, 1974: 94], pentru Dragomir, patronul frizeriei, Lică este un maniac, nebun, nerod, năuc, zevzec, caraghios; Valetul prințesei Livaditti îl consideră neobișnuit. Însă cine ar putea fi Lică așa cum „se mărturisește” el prin propriile cuvinte, dar mai ales, prin comportamentul său nejustificat, chiar aberant? Individul nu are certificat care să ateste nașterea lui, a făcut rost de unul, al fratelui, pe care a scris propriul nume, iar vârsta nu și-o cunoaște exact: „Nici nu

mai știu... 28... 35... poate și mai mult.” [Aderca, 1974: 86] În această stare se poate regăsi oricare dintre receptorii piesei, căci nimeni nu își amintește momentul nașterii. Într-o societate care funcționează automat, mai grav este faptul că Lică nu are pe acte toate timbrele necesare conform regulamentului. Justificarea găsită de personaj este surprinzătoare și trădează, prin dubla semnificație a limbajului, absurdul existenței: „De ce n-ai pus, mă, timbru, de ce n-ai pus?” întreabă Vardistul, om al Regulamentelor, pe care le invocă automat. Răspunsul stârnește râsul, dar accentuează absurdul realității: „Eram în fașă, dom’le sergent, legat de mâini și de picioare.” [Aderca, 1970: 86] Lică trăiește în bigamie, fiindcă actele de „despărțenie la tribunal” nu-i aduc decât pagubă, și acceptă paraziții intestinali cu seninătate, stabilind o analogie între propriile acte fiziologice (hrănirea) și cele specifice viermilor, pe care nu se poate supăra în virtutea superiorității sale rezultate din capacitatea de a raționa.

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. Explicația personajului referitoare la comportamentul său amplifică absurdul situației: cu ceva ani în urmă, Lică a încercat să înșele simțurile unui câine vagabond. Rănit, câinele l-a găsit, totuși, la frizeria lui Dragomir, „știind el bine că eu, omul care îl dezmierdase, trebuia să fie înăuntru și că o putere vrăjmașă îl ținea închis acolo, despărțit de el.” [Aderca, 1974: 152] Puterea vrăjmașă nu este altceva decât răul. La capătul nopții petrecute în frizerie, s-a produs revelația: răul poate fi contracarat doar prin bine. Procurorul nu recunoaște în această destăinuire decât dorința absurdă a lui Lică de a schimba ordinea firească a lumii. În fond, scena sugerează diferența de opinie între personaje și, mai ales, absoluta relativitate a criteriilor de apreciere a lumii. Profesorul este cel care oferă o explicație asupra personajului și prin el vorbește chiar autorul, după cum susține Mircea Ghițulescu. Prin Profesor, Aderca enunță teza sa personală, lucrul acesta credem că îndepărtează piesa de teatrul absurdului. Afirmatia pe care o facem are drept suport discuția amintită de Marcel Aderca, în *Prefața* 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, și anume consecințele 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 supremația omului ar fi deturnată în favoarea ființelor iraționale, animalelor, Aderca lansează îndemnul la înțelegere, generozitate, umanitate, precizând că piesa „nu se dorește a fi o reproducere a realității, ci o anticipație, având înțelesul unui avertisment.” [Aderca, 1974: 11]

Structura dramatică a piesei o încalcă pe aceea a dramaturgiei aristoteliene, unde acțiunea presupune creșterea graduală a intensității conflictului și apoi stingerea lui. Spunem parțial, deoarece personajul se întoarce la starea sa inițială, 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 însuși. Mircea Ghițulescu crede că un impediment în realizarea deplină a personajului îl reprezintă dezvoltarea unei intrigii narrative, care aduce piesei „derivații epice nerelevante” [Ghițulescu, 2000: 138], sfârșind într-un deznodământ grosier, care sugerează „imaginea unei lumi marginale, mai nobilă decât anturajul corupt al prințesei Livaditti” [Ghițulescu, 2000:138]. Îndrăznim să facem o imputare aici. Considerăm că nu poate fi vorba în niciun caz despre noblețe. Așa

cum precizam mai devreme, Lică reia ciclul existenței sale aberante cu același elan ca și până acum: „De-aici înainte viața mea va fi numai dimineață, 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 conștient, schimbă acum pe Leana Ispas, Dragomir și Societatea pentru iubirea animalelor cu Lizetta, în aceasta contopindu-se imaginea tuturor celor care au profitat de el:

„Am poftă să-l exploatez și eu pe Lică. Am văzut cum era exploatat de o muiere cu doi copii care-și luase ibovnic, cum era pus la muncăși plătit numai din bacșișuri de patronul frizeriei, cum l-a exploatat doamna prințesă Livaditti...” [Aderca, 1974: 159]

Pe lângă noutatea absolută oferită de prezența personajului Lică Pintilie, formula compozițională relevă dialogul specific unui teatru al absurdului. Grăitoare în acest sens este scena care îi are în centrul ei pe Vardist și pe Lică, în care se regăsesc automatisme specifice unei lumi intrate în derizoriu, înrobite în rutina conveniențelor, reprezentate de numeroase expresii paremiologice sau clișee („Gură de om, gură de câine cere pâine.”, „Dacă nu-l mușcăm noi, nu ne mușcă nici el.”, „Dragostea pe inima goală nu face două parale.”, „Nebunia ca și beția e bună numai dacă se ține 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 șase luni de când suntem purtați cu vorba... – ...și cu tramvaiul...”, „a fugit mecanicu... – A fugit nevasta mecanicului. Și mecanicu s-a dus s-o caute.”), aluzii „Eram în fașă, dom’le sergent, legat de mâini și de picioare.”, care ambiguizează mesajul. Opusă acestui limbaj deficitar este comunicarea nonverbală eficient realizată între Lică Pintilie și necuvântătoarele salvate de el.

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

BIBLIOGRAFIE

- Aderca, 1974: Felix Aderca, *Teatru*, ediție îngrijităși prefațată de Marcel Aderca, București, Editura Cartea Românească, 1974.
- Balotă, 1970: Nicolae Balotă, *Urmuz*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1970.
- Constantinescu, 1974: I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, București, Editura Minerva, 1974,
- Crohmălniceanu, 1972: Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două Războaie Mondiale*, vol. I, ediție revăzută, București, Editura Minerva, 1972.
- Crohmălniceanu, 1975: Ov.S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două Războaie Mondiale*, vol. III, ediție revăzută, București, Editura Minerva, 1975.
- Esslin, 2018: Martin Esslin, *Teatrul absurdului*, traducere din limba engleză de Alina Nelega, București, Editura Nemira, 2018.
- Ghițulescu, 2000: Mircea Ghițulescu, *Istoria dramaturgiei române contemporane*, București, Editura Albatros, 2000.

- Ionesco, 1992: Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, București, Editura Humanitas, 1992.
- Manolescu, 2008: Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- Negoieșcu, 1991: I. Negoieșcu, *Istoria literaturii române*, vol. I (1800-1945), București, Editura Minerva, 1991.
- Nelega, 2010: Alina Nelega, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, București, 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.