

METAMORPHOSIS AND IDENTITY IN *RINOCERII*, *ALICE ÎN ȚARA MINUNILOR* AND *ALICE ÎN ȚARA DIN OGLINDĂ*

Andreea SÂNCELEAN

“Petru Maior” University of Tîrgu Mureș

Abstract: The present paper focuses on the common characteristics shared by Lewis Carroll's books and the Romanian-French playwright Eugène Ionesco's play, starting from the considerations that Carroll can be viewed as a forerunner of the literature of the absurd.

Starting from the idea of humanity being challenged by mechanization, functions and ideologies, the two authors create worlds in which their main character witnesses the metamorphosis of others around them, or go themselves through such transformations, and come in contact with beings that have regressed to a lower form of life. All these consequences of the loss of identity also challenge the hero's identity, leading to its desperate reaffirmation.

Keywords: identity, metamorphosis, absurd, language, aggression.

Secolul XX a fost marcat, pe plan ontic și, de aici, pe plan cultural, de sentimentul absurdului în fața unei lumi care se dovedea a fi imposibil de cuprins și înțeles prin uzul rațiunii, fiind dominată de irațional. Acest sentiment a fost, însă, determinat și accentuat nu atât de iraționalitatea universului, cât de încercarea permanentă a omului, de la începuturile iluminismului, de a se raporta la lume și la sine îndeosebi prin intermediul rațiunii, ajungând în secolul XX la o abordare a vieții golită de semnificații profunde, dominată de sisteme și ideologii, birocratie și mecanizări și automatizări de tot felul. În acest context, omul a ajuns să se simtă golit de uman, transformat într-un soi de marionetă la cheremul instituțiilor, al funcției și datoriei și al clișeelelor comportamentale și de gândire, de unde sentimentul înstrăinării, al alienării și, în cele din urmă, al absurdului existenței. Iar efectele acestei raționalizări excesive și urmările-i specifice și-au făcut simțită prezența și în plan literar, unde se dezvoltă diverse curente de încercare a regăsirii esenței, de reconturare a valorilor și, deci, de reumanizare a ființei umane.

Unul dintre cele mai semnificative curente este cel al literaturii absurdului, al cărei teoretician este Albert Camus, care definește absurdul ca pe un divorț dintre om și viață, ce cuprinde trei elemente constitutive: dorința omului de a cunoaște lumea folosindu-se de rațiune, iraționalitatea lumii și conflictul ce apare între acestea două, de unde rezultă sentimentul absurdului, dat de neputința omului ce se mărginește la funcțiile intelectului.¹ În aceste condiții, ființa umană are două posibilități: fie să își accepte neputința, resemnându-se, fie să se revolte în fața condiției sale. Omul literaturii absurdului va fi cel care se va revolta, deosebindu-se în acest sens de cel al filosofiei existențialiste. Asta nu înseamnă, însă, că el nu va resimți pe deplin neajunsurile propriei condiții și a lumii în care trăiește. Iar aceste trăsături se vor regăsi, sub diverse forme, mai accentuat sau mai discret, în diverse opere ale literaturii absurdului, care are ca elemente specifice, dincolo de cele deja menționate: dinamitarea formelor literare nu clasice, ci “tradiționale”, standardizate, deci reduse la simpla formă; dinamitarea limbajului (clișee, slogane și orice altă formă de automatism), a logicii (pledând pentru revolta împotriva rațiunii și îmbrățișând, astfel, imaginația și onoriful); parodierea

¹ Albert Camus, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, București, 1994, p. 136.

autorității și ierarhizării; surprinderea crizei ontice (personaje marionetă, robot, cu trăsături animaliere sau vegetale), a incomunicabilității, violenței și dorinței obsesive de dominare etc.

Deși a cunoscut înflorirea în secolul XX, acest tip de literatură își are rădăcinile în baroc, prin grotescul specific literaturii din această perioadă, și în romantism, prin ironia definită ca “paradox al rațiunii care se biciuiește pe sine” și prin “iraționalismul poetic” dat de “magia limbajului” despre care vorbește Baudelaire², adevărații predecesori ai literaturii absurdului fiind însă, în opinia lui Nicolae Balotă, poeții nonsensului: Edward Lear, Lewis Carroll și Christian Morgenstern³, la care se adaugă și teatrul lui Alfred Jarry. În secolul următor, trăsăturile specifice lumilor literare create de acești precursori au fost preluate, direct sau indirect, și dezvoltate de cei considerați de exegeza “scriitori absurzi”, printre care se numără Franz Kafka, Albert Camus, Eugène Ionesco (Eugen Ionescu), Samuel Beckett și alții.

În ceea ce privește corespondențele dintre cele două cărți *Alice* ale scriitorului britanic Lewis Carroll și universul creat de teatrul lui Eugène Ionesco, acestea se regăsesc la numeroase niveluri. Bineînțeles, unele diferențe apar îndeosebi în ceea ce privește genul abordat de cei doi, însă aspectele ce țin de esența celor două universuri au nenumărate locuri comune, cum ar fi accentul pus pe imaginar și vis, parodiarea diverselor automatisme de limbaj și gândire, a autorității, criza ontică a omului modern, dată de automatizarea existenței, de violență și dominare etc. Deși trăsături specifice Țării Minunilor și a celei din Oglindă apar în numeroase din piesele de teatru ale dramaturgului româno-francez, ne vom opri asupra piesei *Rinocerii*, unde metamorfozarea majorității personajelor în animale amintește de bestiarul ce populează cele două lumi create de scriitorul britanic, iar atmosfera de coșmar care determină criza identitară a personajului principal, Bérenger, amintește de aventurile lui Alice în cele două lumi fantastice.

În primul rând, atmosfera creată de cei doi autori este profund asemănătoare, opunându-se unei abordări raționale a universului, acest aspect realizându-se prin apelul la vis, despre care Ionesco afirma: “Acord multă importanță visului, fiindcă îmi dă o viziune ceva mai acută, mai pătrunzătoare despre mine însumi. A visa înseamnă a gândi, și a gândi într-un chip cu mult mai profund, mai adevărat, mai autentic, pentru că în vis ești parcă repliat asupra-ți. Visul e un fel de meditație, de reculegere. E o gândire în imagini. Câteodată, este extrem de revelator, crud. Este o evidență luminoasă.”⁴ Aceeași credință în puterea visului de a revela cele mai profunde aspecte ale ființei umane o împărtășește și Lewis Carroll, care, fascinat de literatura clasică, știa foarte bine că visele trebuie tratate cu seriozitate datorită semnificațiilor pe care le poartă⁵, de unde și întrebarea din finalul cărții *Alice în Lumea Oglinzii*: “Căci viața nu-i doar un vis viu?”⁶, amintind de întrebarea asemănătoare a lui Calderon de la Barca. Însă, dacă atât în *Alice în Țara Minunilor*, cât și în *Alice în Țara din Oglindă* lumea onirică este clar delimitată de cea “reală”, prin trezirea eroinei la finalul aventurilor, în *Rinocerii* nu se poate vorbi despre vis propriu-zis, căci nicăieri nu apar indicii cum că personajul principal ar visa. Aici este vorba despre atmosfera de coșmar creată prin metamorfozarea tuturor personajelor, cu excepția lui Bérenger, în rinoceri, creându-se impresia că întreaga omenire cunoaște întoarcerea la condiția animalică, cu excepția unui singur om, izolat și, în același timp neputincios, în umanitatea sa.

² Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971, pp. 68-70.

³ *Ibidem*, p. 48.

⁴ Eugène Ionesco, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Ed. Humanitas, București, 1999, p. 8.

⁵ Morton N. Cohen, *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996, p. 224.

⁶ Lewis Carroll, *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefată și note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internațional, Chișinău, 2005, p. 140.

În teatrul lui Ionesco, “fenomene inexplicabile specifice fantasticului sau miraculosului [...] ajută la deconstruirea universului lumii cotidiene”⁷, lucru care se întâmplă și în *Rinocerii*, unde atmosfera calmă, însă banală și insipidă în care se desfășoară o duminică obișnuită dintr-un oraș provincial, este dinamitată de apariția unui rinocer furios, ce aleargă liber pe străzi, și de vestea că oamenii se metamorfozează. Din acest punct niciun loc nu va fi ferit de furia acestor animale, nici instituțiile și nici locuințele oamenilor, acestea tulburând echilibrul aparent al comunității. Aceeași irumpere a miraculosului în banal, doar că nu atât de violent ca la Ionesco, apare și la începutul celor două cărți *Alice*. În prima dintre ele, eroina este plictisită, “năucită de arșița zilei, ba mai era și tare somnoroasă”⁸, când vede un iepure alb, care, spunându-și alarmat că va întârzia, își scoate din buzunarul vestei un ceas. În cea de-a doua, *Alice*, „cuibărită într-un colț al marelui fotoliu, pe jumătate vorbindu-și singură și pe cealaltă jumătate adormită”⁹, încearcă să își folosească imaginația pentru a ieși din pasivitate, când, în mod miraculos, reușește să treacă prin oglindă.

Pasivitatea personajelor este mult mai evidentă în *Rinocerii*, căci acestea, spre deosebire de *Alice*, nu sunt voluntare, nu caută să iasă din starea în care se găsesc, cum face eroina lui Carroll, care pătrunde, intrigată de posibilitatea miraculosului, în lumile fantastice. Acestea sunt „îmbrâncite” să meargă în această direcție, după cum notează Gelu Ionescu¹⁰, de opusul inerției, și anume de violența rinocerilor¹¹. Dacă pasivitatea lui Bérenger este evidentă, căci „totul la el exprimă neglijența, are aerul obosit, somnolent, din când în când cască”¹², el însuși recunoscându-și lipsa de voință, cea a celorlalte personaje este mai subtilă. Căci acestea dau impresia activității, cel mai elocvent exemplu în acest sens fiind prietenul lui Bérenger, Jean, care, spre deosebire de acesta, este îmbrăcat îngrijit și are un aspect plin de vitalitate. Mai mult, de îndată ce își întâlnește prietenul, Jean îi atrage atenția asupra faptului că a întârziat, îl ajută să își îmbospăteze ținuta și îl critică pentru viața pe care o duce, spunându-i că ar trebui să devină „un spirit viu și strălucitor”. Însă ce înseamnă acest lucru din perspectiva lui Jean? „Iată ce ai de făcut: te îmbraci corect, te bărbierești în fiecare zi, pui o cămașă curată...”¹³, „Vizitează muzee, citește reviste literare, ascultă conferințe. Asta o să te scape de neliniștile duminicilor, o să-ți modeleze spiritul. În patru săptămâni ești un om cultivat.”¹⁴ Să nu uităm că acesta este punctul de vedere al celui care afirmă că „omul superior este acela care își îndeplinește datoria [...] de funcționar, de exemplu...”¹⁵ Iar de aici, răspunsul lui Bérenger la afirmația lui Jean conform căreia este perfect normal să trăiești și că toți o fac își relevă semnificațiile profunde: „Morții sunt mai numeroși decât cei vii. Și numărul lor crește. Cei vii sunt rari.”¹⁶ Este vorba despre acea gândire burgheză în care omul se identifică cu funcția și cu rolul jucat în societate, în care condiția socială domină condiția umană, care se atrofiază. Și pentru a clarifica lucrurile și mai mult, în accepțiunea lui Ionesco,

⁷ Carmen Duvalma, *Eugen Ionescu și lumea refugiului total*, Prefață de Florin Mihăilescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2011, p. 20.

⁸ Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustrații de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chișinău, 2010, p. 7.

⁹ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 13.

¹⁰ Gelu Ionescu, „O introducere în teatrul lui Eugen Ionescu” în Eugen Ionescu, *Cântărețul cheal. Teatru*, Vol. I, traduceri de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora, Prefață și antologie de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, București, 1970, p. XVI.

¹¹ Marian Victor Buciu, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ediția a II-a, Ed. EuroPress Group, București, 2007, p. 115.

¹² Eugen Ionescu, *Setea și foamea. Teatru*, Vol. II, traduceri de Marcel Aderca, Florica Șelmaru, Mariana Șora, Ion Vinea și Sanda Șora, Ed. Minerva, București, 1970, p. 140.

¹³ *Ibidem*, p. 161.

¹⁴ *Ibidem*, p. 162.

¹⁵ *Ibidem*, p. 143.

¹⁶ *Ibidem*, p. 158.

burghezul nu este omul ce aparține unei anumite categorii sociale, ci „omul lozincilor, care nu mai gândește de unul singur, ci repetă niște adevăruri gata făcute, și de aceea moarte, pe care i le-au impus alții. Pe scurt, micul burghez este acela mânat de alții.”¹⁷ Iar, în acest caz, inerția este mult mai profundă, iar abordarea existenței, cu tot ce presupune aceasta, e superficială, așa cum se întâmplă în cazul lui Jean.

Este vorba, în fond, despre două dirijisme: „dirijismul pasiv, cel al rutinei; dirijismul activ sau doctrinar, aparent mobil, care este din capul locului automat.”¹⁸ În *Rinocerii*, primul tip de dirijism este evidențiat prin stilul de viață al personajelor, ce apare ca fiind universal valabil pentru omul modern: „JEAN: Dragul meu, toată lumea muncește, și eu muncesc ca toată lumea, îmi fac în fiecare zi cele opt ore de birou, și eu am numai douăzeci și una de zile de concediu pe an [...]”¹⁹ De unde și neliniștile lui Bérenger care nu se poate adapta la această viață.

Acest tip de dirijism se regăsește și în lumile create de Carroll, cel mai reprezentativ în acest sens fiind cel al ceaiului trăsniț, în care, personajele, acuzate că ar fi omorât timpul, devenit personaj, sunt pedepsite de acesta. Astfel, Pălărierul Nebun, Iepurele de Martie și Pârșul sunt prinși pentru ceea ce pare a fi o eternitate la ora ceaiului, învârtindu-se neconținut, schimbându-și locul, în jurul mesei și încercând să alunge plictiseala spunând ghicitori fără răspuns și povești pline, aparent, de nonsens, toate acestea fiind o „parodie a conversațiilor de salon”²⁰.

Însă, atât în piesa lui Ionesco, cât și în cele două opere ale lui Carroll, domină cel de-al doilea tip de dirijism, cel doctrinar. Astfel, *Rinocerii*, după cum notează autorul însuși, este o piesă antinazistă, în primul rând, având ca punct de pornire mărturia lui Denis de Rougemont după participarea la o manifestație nazistă. Mai mult, însă, aceasta este „o piesă împotriva isteriilor colective și a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea rațiunii și a ideilor [...]”²¹ și, în cele din urmă, împotriva unei gândiri moarte. Prin urmare, „rinocerizarea” îi „atinge [...] pe cei care erau dinainte morți în spirit”²², căci Ionesco este împotriva „omului-masă” și respectă „omul-persoană”²³. De aceea, în timp ce toți ceilalți se metamorfozează, schimbându-și nu doar felul în care percep lumea, ci însăși ființa, Bérenger este singurul care rezistă acestui proces, căci, asemeni lui Denis de Rougemont, „întreaga lui ființă, întreaga lui «personalitate» se împotriveau”²⁴. De fapt, ceea ce surprinde Ionesco este un „proces de gregarizare”²⁵, căci, din diverse motive, personajele își pierd individualitatea și devin parte a masei de manevră. Însă aceste motive, fie că e vorba de un complex de inferioritate, cum se întâmplă în cazul lui Botard, fie de dorința de a impresiona, cum e cazul lui Dudard, fie de inocență, în cazul lui Daisy, ascund o cauză mai profundă, și aceasta este degradarea esenței umane a individului modern, care se raportează exclusiv la realitatea socială, mereu grăbit, pătruns până în măduva oaselor de spiritul utilitarist, care nu mai are timp să viseze, să râdă sau să gândească. Astfel, în aceste personaje se cascadează neantul, care, „ca sursă generatoare a absurdului, se instalează însă în sfera cea mai amenințată a existenței umane, în edificiul logicii, în aserțiunea logică și în universul discursivității în general.”²⁶ Iar acest lucru se întâmplă mai ales prin intervențiile personajului ce se prezintă ca „logician profesionist” și al cărui nume nu

¹⁷ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductive de Ion Pop, Ed. Humanitas, București, 2011, p. 100.

¹⁸ *Ibidem*, p. 266.

¹⁹ Eugen Ionesco, *op. cit.*, Vol. II, p. 143.

²⁰ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 100.

²¹ Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 235.

²² Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 426.

²³ Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 108.

²⁴ Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 234.

²⁵ Gelu Ionesco, *op. cit.*, p. XXIII.

²⁶ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 416.

este dat, acesta constituindu-se ca un fel de reprezentant al pseudo-intelectualilor. Discutând silogisme cu un alt personaj, Domnul Bătrân, cei doi ajung la concluzii absurde, și anume: câinele Domnului Bătrân este pisică pentru că are, asemenea acesteia, patru picioare; Socrate a fost pisică, pentru că a fost muritor, asemenea pisicilor, și, prin urmare, Socrate a avut patru picioare. Dar ironia dramaturgului își face simțită prezența în toiul acestui vârtej de absurdități, prin următorul schimb de replici dintre personaje: „DOMNUL BĂTRÂN (*Logicianului*): Frumos lucru, logica!/ LOGICIANUL (*Domnului Bătrân*): Cu condiția să nu abuzezi de ea.”²⁷ Însă tocmai acest lucru îl fac cele două personaje, ducând logica până în irațional.

Același procedeu este folosit și de Lewis Carroll cu precădere în *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*. Considerat de Balotă „marele maestru al subversiunii fictive a logicii, a rațiunii”²⁸, scriitorul britanic abuzează de logică în discuțiile ce se iscă la ceaiul trăsmit. Astfel, atunci când Alice dorește să răspundă la ghicitoarea spusă de Pălărier și este încurajată de Iepure, se iscă următoarea discuție: „Atunci, ar trebui să zici ce vrei să spui, a continuat Iepurele de Martie./ Asta și fac, a răspuns Alice fără să stea pe gânduri, cel puțin, cel puțin vreau să spun ceea ce zic, știți, e același lucru./ Ba nici pomeneală! a zis Pălărierul. La fel de bine ai putea să zici că «văd ce mănânc» e același lucru cu «mănânc ce văd!»”²⁹, continuând cu aplicarea principiilor matematice la nivelul limbajului³⁰: „Mai ia puțin ceai, i s-a adresat foarte serios Iepurele de Martie./ Nu am luat deloc, i-a răspuns Alice pe un ton ofensat, așa că nu pot să mai iau./ Vrei să spui că nu poți lua mai puțin, a spus Pălărierul; este foarte ușor să iei mai mult decât nimic.”³¹ Același efect, de obținere a anti-logicului prin intermediul logicii, îl are și apelul la paralogism, cum se întâmplă în *Alice în Țara din Oglindă*, unde Regina Albă se folosește de exerciții de logică pentru a crede în lucruri imposibile³² și unde scriitorul creează cuvinte-geamantan apelând la cuvinte cu semnificații foarte îndepărtate unele de altele cum ar fi „mimsy”, format prin alăturarea cuvintelor „flimsy” (fragil) și „miserable” (trist), sau „slithy”, format din „lithe” (activ) și „slimy” (mocerlos și lunecos). În acest context al iraționalului îmbrățișat de celelalte personaje, ascuns însă sub masca raționalului (căci toți ascultă cu considerație expunerea Logicianului după a doua apariție a rinocerului, deși acesta ajunge la cele mai ilogice explicații), cei doi eroi, Alice și Bérenger sunt acuzați direct sau indirect de lipsă de logică, ajungând în cele din urmă să se îndoiască de propria gândire și identitate.

„Raționamentul acestor personaje este o unealtă de persuasiune, nu de căutare a adevărului. Cuvântul pare să le fie dat pentru a se impune prin el.”³³ Căci, „oamenii au deveni niște ziduri unii pentru alții: nimeni nu mai discută cu nimeni, fiecare vrând să fac din fiecare partizanul său ori să-l zdrobească.”³⁴ Astfel, în *Rinocerii*, în spatele unor clișee, unor banalități și slogane după care personajele nu fac decât să se ascundă, stă dorința de a domina prin dialog, care nu mai este comunicare, ci conflict, luptă. Jean are o atitudine conflictuală față de Bérenger încă de când îl întâlnește la începutul piesei, contracarând fiecare opinie diferită pe care acesta o formulează scurt, fără a-i lăsa loc de ieșire. Lucrurile se agravează atunci când Bérenger, după a doua apariție a unui rinocer, își susține punctul de vedere până la final, orgoliosul Jean ieșindu-și cu totul din fire când este numit înfumurat și pedant, cei doi

²⁷ Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol. II, p. 158.

²⁸ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 92.

²⁹ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 78.

³⁰ Don L. F. Nilsen, *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998, p. 244.

³¹ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 85.

³² Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 93.

³³ *Ibidem*, p. 417.

³⁴ Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 15.

ajungând să se jignească și, în cele din urmă, să refuze să mai stea unul în preajma celuilalt. Deși Bérenger își regretă imediat atitudinea, este evidentă aici dorința personajelor de a domina, de a stabili un raport stăpân-slugă, folosindu-se de limbaj. Doar că de la dominarea prin dialog, se va ajunge treptat la încercarea de dominare prin forță, căci oamenii care „au deopotrivă candoarea și ferocitatea lor [rinocerilor]”, care „v-ar ucide cu conștiința împăcată că n-ați gândit la fel cu ei”³⁵ renunță la forma umană, transformându-se în aceste animale feroase. Apare aici cuplul Bérenger-ceilalți (oamenii/rinocerii) în interiorul căruia unul îl domină pe celălalt³⁶, prin violență verbală, dar lăsând o puternică impresie a posibilității să se ajungă în orice clipă la violență fizică. Astfel, Bérenger mai întâi se confruntă la nivel dialectic cu restul personajelor, după care, în finalul piesei, acestea, transformate în rinoceri, dau ocol casei, făcând un zgomot infernal, și îl prind pe acesta ca într-un laț din care pare a nu mai avea posibilitatea de a scăpa cu viață.

Aceeași violență a limbajului și a dialogului o experimentează și Alice în cele două cărți, unde, întâlnindu-se cu fapăturile ce populează lumile fantastice, trebuie să se lupte permanent cu dorința celorlalți de a o reduce la tăcere și de a o „dăscăli”, căci ei știu mai bine. În consecință, principalul scop al oricăror întâlniri și conversații este de a stabili o ierarhie, de a stabili cine e stăpân. Iar de aici se ridică și problema autorității, a celui investit cu o funcție respectabilă și care, identificându-se cu aceasta, adoptă o atitudine agresivă, dominantă, considerând că tot ceilalți trebuie să îi respecte autoritatea și să i se supună orice ar fi. Este cazul Reginei de Cupă din Țara Minunilor, care îi agresează pe toți din jur cu porunca tăierii capului la cel mai mărunț inconvenient, sintagmă care, deși devenită clișeu (căci Alice află că, de fapt, porunca nu este dusă la îndeplinire) îi timorează pe ceilalți datorită violenței cu care este rostită. Un alt exemplu îl găsim în Țara din Oglindă, în cuplul fraților gemeni Tweedledee și Tweedledum care, pe lângă faptul că, din când în când se agresează reciproc, îi fac acest lucru eroinei folosind sofisme și ajungând să o facă să se întrebe dacă este reală sau nu³⁷. Însă în ceea ce privește utilizarea sofismelor pentru violentarea și dominarea celuilalt, una dintre cele mai reprezentative scene este cea a procesului, din *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*. Temă reluată în mod repetat de scriitorii absurzi, justiția apare la Carroll ca un sistem de nepătruns și de neînțeles, ce nu ia în considerare omul, fiind mult mai preocupat de propriu-i mecanism, amintind de punctul de vedere al lui Camus, Kafka și Ionesco. Astfel, nu doar că nu se respectă procedura și nimeni nu pare a ști ce are de făcut mai exact, cu excepția Iepurelui Alb și a lui Alice, dar judecătorul, care este însuși Regele de Cupă (deci investit cu o dublă autoritate), care, la rândul său și-a dovedit pe terenul de crichet apetența pentru violență și dominare, se folosește de funcția sa pentru a-i supune pe ceilalți. Procesul se dovedește a fi, asemeni dialogului, redus la un singur scop – acela de a reafirma puterea prin intermediul agresivității, toate supunându-se legii bunului plac. Astfel, atunci când Alice este chemată ca martor, regele se simte amenințat datorită dimensiunilor pe care aceasta le căpătase în ultimele minute. Așa că, folosindu-se fără nici nicio rețineră de autoritatea presupusă de funcția sa, precum și de puterea creatoare a limbajului, creează o nouă lege care interzice accesul în sală persoanelor mai înalte de o milă. Problema este, însă, că regele este trădat de limbaj³⁸, căci, grăbindu-se să creeze impresia oficialității legii create spontan, îi dă numărul 42, menționând, de asemenea, că este cea mai veche lege. Iar Alice îi va atrage atenția asupra acestui fapt, presupusa autoritate, precum și sofisme, reducerile la tăcere și agresiunile de tot felul nemaifiind acceptate de aceasta.

³⁵ *Ibidem*, p. 241.

³⁶ Carmen Duvalma, *op. cit.*, p. 28.

³⁷ Jean-Jacques Lecercle, *Philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, New York, Londra, 1994, p. 83.

³⁸ Jean-Jacques Lecercle, *op. cit.*, pp. 90-91.

Cei doi autori extind dominarea prin limbaj și problema autorității și asupra didacticismului, despre care Ionesco afirmă că „ucide arta... la fel ca învățământul: aceeași lecție repetată e inutilă”³⁹, fiind mai degrabă o mentalitate și dorință de dominare⁴⁰. Logicianul este „autoritatea” chemată pentru a clarifica lucrurile după discuția aprinsă dintre Jean și Bérenger cu privire la originea rinocerilor cu unul sau două coarne. Spiritele se mai liniștesc după ce acesta se recomandă ca „logician profesionist”, căci oamenii-marionetă din teatrul lui Ionesco sunt receptivi îndeosebi la funcții și titulaturi. În ciuda absurdităților pe care Logicianul ajunge să le afirme, este ascultat cu luare-aminte, iar lui Bérenger i se atrage atenție de nenumărate ori să nu intervină și să îl întrerupă. Astfel, Logicianul pare că le ține o lecție celorlalți, în care, însă, nu fondul contează, ci forma, metoda la care apelează⁴¹: atâta timp cât ceea ce se spune, indiferent ce, e spus de o autoritate și e prezentat „cu metodă”, micul burghez va asimila tot ce i se servește, dezumanizându-se și transformându-se în cele din urmă într-un monstru, cum se întâmplă cu personajele din *Rinocerii*.

Aceeași tendință automatizantă a didacticismului a surprins-o și Carroll îndeosebi în prima carte *Alice*, doar că acesta îl dinamitează prin parodiarea celor mai populare cântece și poezii victoriene pentru copii care aveau un scop moralizator. Poezii precum *Cum albinuța hărnicuța* și *Bătrân ești, taică William!* sunt rescrise, devenind tocmai opusul originalelor. Acestor parodii li se adaugă și alte ironizări ale didacticismului, cum ar fi metoda aleasă de Șoarece pentru a usca personajele care au căzut în balta de lacrimi – de a le ține o cuvântare despre William Cuceritorul, precum și discuțiile pe care eroina le are spre finalul aventurilor în Țara Minunilor cu Grifonul și cu Broasca Surogat cu privire la sistemul educațional din tărâmul fantastic.

Însă ceea ce stă la baza tuturor acestor atitudini și comportamente este, în cele din urmă, criza ontologică a omului dată de pierderea identității, căci începând cu epoca industrializării și continuând cu secolul XX, „proliferează turma umană, omul de serie, fără figură, simplu nume.”⁴² Iar modul în care această trăsătură a omului modern este surprinsă în special la Ionesco, dar și la Carroll, însă nu atât de puternic, este opoziția dintre un personaj central bine conturat și alte personaje, „personaje-mecanism”⁴³ sau „obiecte scenice”⁴⁴, care sunt schițate și identificate cu rolul lor social, uneori chiar și nominal (ex. în *Rinocerii*, Logicianul, Gospodina, Băcanul etc.). Acești indivizi lipsiți de o identitate clară, care nu gândesc ei înșiși cu adevărat, vor fi cei care vor degenera, dacă nu au făcut-o deja (cum apare în cele două cărți *Alice*), renunțând la umanitate și regresând la forma animalieră/ artificială, metamorfozarea lor sugerând „o dezagregare ontică mereu posibilă, o neputință de a fixa identitatea.”⁴⁵ În piesa lui Ionesco, toate personajele, cu excepția lui Bérenger, devin rinoceri, ființe inocente și candido atâta timp cât sunt lăsate în pace. În *Alice în Țara Minunilor* și *Alice în Țara din Oglindă* au loc transformări de tot felul: Alice își schimbă dimensiunile pe tot parcursul aventurilor în Țara Minunilor și tot aici copilul Ducesei se transformă în purcel, iar în Țara din Oglindă Regina Albă se transformă în oaie, iar cea Neagră în pisică. Însă lumile celor două cărți ale lui Carroll sunt populate de numeroase fapte ce par a fi la limita dintre uman și zoologic/ artificial, subliniind dezumanizarea individului modern. Astfel, Iepurele Alb, de exemplu, pare a fi omul mereu grăbit, obsedat de trecerea timpului, și care acceptă ierarhia ca pe ceva natural și se comportă ca atare, fiind timorat de autoritatea Regelui și

³⁹ Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 115.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 150.

⁴¹ Ion M. Tomuș, *Pitoresc și absurd în dramaturgia lui Eugène Ionesco*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011, p. 103.

⁴² Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 109.

⁴³ Carmen Duvalma, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁴ Gelu Ionescu, *op. cit.*, p. XXI.

⁴⁵ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 422.

Reginei de Cupă și supus acestora, însă extrem de hotărât și autoritar cu Alice când o confundă cu menajera sa. Valeții, ființe intermediare, jumătate om, jumătate broască sau pește, par a fi ființe puțin gânditoare, capabile, mai degrabă, să îndeplinească automat ordine, decât să fie voluntare și cu proprie inițiativă. Oarecum în același registru se înscriu și personajele în care umanul se îmbină cu artificialul, cum e cazul personajelor-piese de joc: cărți în *Alice în Țara Minunilor* și piese de șah în *Alice în Țara din Oglindă*. Prin regulile jocului cărora, prin natura lor, trebuie să li se supună, aceste personaje, inclusiv regii și reginele, care pot avea impresia autorității, apar ca niște ființe pline de iluzii, dar a căror nimicnicie e afirmată de Alice în Țara Minunilor: „Cui îi pasă de voi? [...] Nu sunteți decât un pachet de cărți de joc!”⁴⁶, acestea fiind dirijate de alte forțe, de care nu sunt conștiente, și al căror destin amintește de cel al omului. Iar din contactul eroinei cu acestea rezultă propria sa criză identitară, asemenea celei trăite de Bérenger în *Rinocerii*.

Diferența majoră, însă, dintre cele trei opere în discuție, mai exact dintre universul lui Carroll și cel al lui Ionesco este aceea că în cel dintâi conflictul dintre individul dezumanizat, degenerat într-o condiție inferioară, și omul care își păstrează umanitatea nu este atât de evident, de direct, de tranșant. Este vorba aici de acel specific al lumilor create de „poetii nonsensului”, care, după cum observă Balotă, „nu implică o agresiune susținută la adresa raționalității și realității lumii.”⁴⁷ Într-adevăr, fapăturile ce populează cele două lumi fantastice ale lui Carroll sunt reprezentări grotești, creaturi materializate parcă din subconștient, care au menirea de a o speria pe Alice și de a o întoarce înapoi spre sine, în cele din urmă. Însă ele sunt clar delimitate de „realitate”, cea în care trăiește eroina, căci în ambele cărți existența lor este una onirică. În *Rinocerii*, în schimb, aceste fapături, pe de-a-ntregul animale, cu care Bérenger nu poate comunica sub nicio formă, fac parte din „realitatea” sa, ele nu sunt parte a unui vis. Iar personajul central asistă neputincios la transformarea acestora, căci orice încercare de a-i convinge pe ceilalți să rămână umani se dovedește inutilă. În această confruntare sunt angrenate, dincolo de considerațiile cele mai „obiective”, dintre care majoritatea se dovedesc a fi simple slogane preluate și repetate automat, valorile specific umane cele mai importante: iubirea și prietenia. Însă, în acest univers, ele apar devalorizate căci, în furia transformării, Jean îl amenință pe Bérenger că îl va călca în picioare, în ciuda celor mai bune intenții ale prietenului său, în timp ce Daisy ajunge să creadă că iubirea e „un sentiment morbid, o slăbiciune a omului”, care „nu se poate compara cu ardoarea, energia extraordinară pe care o emană toate aceste ființe din jurul nostru.”⁴⁸

În mijlocul vârtejului de evenimente și de trăiri contradictorii, Bérenger ajunge, inevitabil, să se îndoiască de propria identitate. Dacă la începutul piesei acesta se teme să nu se transforme, în final, văzându-se singura ființă umană în mijlocul rinocerilor, ajunge să își dorească cu disperare ca acest lucru să se întâmple: „Ah, cum aș vrea să fiu ca ei! [...] Mă muștră conștiința, ar fi trebuit să-i urmez la timp. Acum e prea târziu! Vai, sunt un monstru, sunt un monstru! Vai, niciodată n-am să devin rinocer, niciodată, niciodată! Nu mă mai pot schimba. Aș vrea, aș vrea atât de tare, dar nu pot! Nu mă mai pot privi, mi-e prea rușine! (*Se întoarce cu spatele la oglindă.*) Ce urât sunt! Nefericit cel ce vrea să-și păstreze originalitatea!”⁴⁹ Această „rezistență în uman”, principala temă a teatrului ionescian⁵⁰, pe care o manifestă Bérenger nu este rezultatul vreunei calități deosebite a acestuia sau a unei acțiuni a sale. El rezistă deoarece, asemeni lui Denis de Rougemont, sufletul se opune transformării. De aceea, atunci când Dudard consideră că rinocerii nu sunt un pericol, Bérenger afirmă: „Numai când îi văd, pe mine mă răscolește. E ceva nervos. Nu e furie, nu, omul nu trebuie să

⁴⁶ Lewis Carroll, *op. cit.*, 2010, p. 147.

⁴⁷ Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 49.

⁴⁸ Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol.II, pp. 263-264.

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 267-268.

⁵⁰ Marian Victor Buciu, *op. cit.*, p. 112.

se înfurie, furia te poate duce departe. De furie mă păzesc, dar (*arată spre inimă*) mă strânge ceva aici.”⁵¹ Rezistența lui Bérenger în fața posibilelor schimbări generate de agresiunea venită din exterior amintește de cea a lui Alice, prezentă în ambele cărți, dar mai evidentă în prima dintre ele. Datorită nenumăratelor schimbări ale dimensiunii, precum și întâmplărilor neobișnuite prin care trece, Alice ajunge să se întrebe cine este aproape pe tot parcursul aventurilor în Țara Minunilor. Deși, spre deosebire de Bérenger, aceasta nu are un „model”, căutând să se găsească pe sine, dorința ei este de a se întoarce la norma umană, asemeni personajului ionescian.

În final, pentru a-și afirma identitatea, Alice se revoltă împotriva autorității și iraționalității acesteia, agresându-și, la rândul său, agresorii din lumile fantastice. Bérenger parcurge același traseu, de la pasivitate la agresivitate, dar, spre deosebire de eroina lui Carroll, el nu poate scăpa din această lume. Astfel, monologul din finalul piesei *Rinocerii* este „monolog și dialog cu sine și cu lumea, căreia îi comunică disperarea”, dar un strigăt asemănător cu cel din tabloul lui Munch, căci cine să îi audă afirmarea umanității într-o lume în care ceilalți s-au transformat în rinoceri?!

Bibliografie

Bibliografia operei

- Carroll, Lewis, *Aventurile lui Alice în Țara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustrații de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chișinău, 2010
- *** *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefață și note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internațional, Chișinău, 2005
- Ionescu, Eugen, *Cântăreața cheală. Teatru*, Vol. I, traduceri de Radu Popescu și Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Șora, Marcel Aderca și Mariana Șora, Prefață și antologie de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, București, 1970
- *** *Setea și foamea. Teatru*, Vol. II, traduceri de Marcel Aderca, Florica Șelmaru, Mariana Șora, Ion Vinea și Sanda Șora, Ed. Minerva, București, 1970

Bibliografie critică

- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, București, 1971
- Buciu, Marian Victor, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ediția a II-a, Ed. EuroPress Group, București
- Camus, Albert, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, București, 1994
- Cohen, Morton N., *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996
- Duvalma, Carmen, *Eugen Ionescu și lumea refugiului total*, Prefață de Florin Mihăilescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, București, 2011
- Ionesco, Eugène, *Între viață și vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Ed. Humanitas, București, 1999
- *** *Note și contranote*, traducere din franceză și cuvânt introductiv de Ion Pop, Ed. Humanitas, București, 2011
- Lecerle, Jean-Jacques, *Philosophy of nonsense: the intuitions of Victorian nonsense literature*, Routledge, New York, Londra, 1994
- Nilsen, Don L. F., *Humor in Eighteenth- and Nineteenth-Century British Literature: A Reference Guide*, Greenwood Press, Westport, CT, 1998

⁵¹ Eugen Ionescu, *op. cit.*, Vol. II, p. 233.

- Tomuş, Ion M., *Pitoresc și absurd în dramaturgia lui Eugène Ionesco*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2011

The research presented in this paper was supported by the European Social Fund under the responsibility of the Managing Authority for the Sectoral Operational Programme for Human Resources Development , as part of the grant POSDRU/159/1.5/S/133652.