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

Andreea SÂNCELEAN
"Petru Maior" University of Tîrgu Mureş

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 şi, de aici, pe plan cultural, de sentimentul absurdului în faţa unei lumi care se dovedea a fi imposibil de cuprins şi înţeles prin uzul raţiunii, fiind dominată de iraţional. Acest sentiment a fost, însă, determinat şi accentuat nu atât de iraţionalitatea universului, cât de încercarea permanentă a omului, de la începuturile iluminismului, de a se raporta la lume şi la sine îndeosebi prin intermediul raţiunii, ajungând în secolul XX la o abordare a vieţii golită de semnificaţii profunde, dominată de sisteme şi ideologii, birocraţie şi mecanizări şi automatizări de tot felul. În acest context, omul a ajuns să se simtă golit de uman, transformat într-un soi de marionetă la cheremul instituţiilor, al funcţiei şi datoriei şi al clişeelor comportamentale şi de gândire, de unde sentimentul înstrăinării, al alienării şi, în cele din urmă, al absurdului existenţei. Iar efectele acestei raţionalizări excesive şi urmările-i specifice şi-au făcut simţită prezenţa şi în plan literar, unde se dezvoltă diverse curente de încercare a regăsirii esenţei, de reconturare a valorilor şi, deci, de reumanizare a fiinţei umane.

Unul dintre cele mai semnificative curente este cel al literaturii absurdului, al cărei teoretician este Albert Camus, care defineşte absurdul ca pe un divorţ dintre om şi viaţă, ce cuprinde trei elemente constitutive: dorinţa omului de a cunoaşte lumea folosindu-se de raţiune, iraţionalitatea lumii şi conflictul ce apare între acestea două, de unde rezultă sentimentul absurdului, dat de neputinţa omului ce se mărgineşte la funcţiile intelectului.[1] În aceste condiţii, fiinţa umană are două posibilităţi: fie să îşi accepte neputinţa, resemnându-se, fie să se revolte în faţa condiţiei sale. Omul literaturii absurdului va fi cel care se va revolta, deosebindu-se în acest sens de cel al filosofiei existenţialiste. Asta nu înseamnă, însă, că el nu va resimţi pe deplin neajunsurile propriei condiţii şi a lumii în care trăieşte. 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 menţionate: dinamitarea formelor literare nu clasice, ci "tradiţionale", standardizate, deci reduse la simpla formă; dinamitarea limbajului (clişee, slogane şi orice altă formă de automatism), a logicii (pledând pentru revolta împotriva raţiunii şi îmbrăţişând, astfel, imaginaţia şi onoricul); parodierea

[1] Albert Camus, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, Bucureşti, 1994, p. 136.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

autorităţii şi ierarhizării; surprinderea crizei ontice (personaje marionetă, robot, cu trăsături animaliere sau vegetale), a incomunicabilităţii, violenţei şi dorinţei obsesive de dominare etc.

Deşi a cunoscut înflorirea în secolul XX, acest tip de literatură îşi are rădăcinile în baroc, prin grotescul specific literaturii din această perioadă, şi în romantism, prin ironia definită ca "paradox al raţiunii care se biciuieşte pe sine" şi prin "iraţionalismul poetic" dat de "magia limbajului" despre care vorbeşte Baudelaire[2], adevăraţii predecesori ai literaturii absurdului fiind însă, în opinia lui Nicolae Balotă, poeţii nonsensului: Edward Lear, Lewis Carroll şi Christian Morgenstern[3], la care se adaugă şi teatrul lui Alfred Jarry. În secolul următor, trăsăturile specifice lumilor literare create de aceşti precursori au fost preluate, direct sau indirect, şi dezvoltate de cei consideraţi de exegeză "scriitori absurzi", printre care se numără Franz Kafka, Albert Camus, Eugéne Ionesco (Eugen Ionescu), Samuel Beckett şi alţii.

În ceea ce priveşte corespondenţele dintre cele două cărţi *Alice* ale scriitorului britanic Lewis Carroll şi universul creat de teatrul lui Eugéne Ionesco, acestea se regăsesc la numeroase niveluri. Bineînţeles, unele diferenţe apar îndeosebi în ceea ce priveşte genul abordat de cei doi, însă aspectele ce ţin de esenţa celor două universuri au nenumărate locuri comune, cum ar fi accentul pus pe imaginar şi vis, parodierea diverselor automatisme de limbaj şi gândire, a autorităţii, criza ontică a omului modern, dată de automatizarea existenţei, de violenţă şi dominare etc. Deşi trăsături specifice Ţării Minunilor şi a celei din Oglindă apar în numeroase din piesele de teatru ale dramaturgului româno-francez, ne vom opri asupra piesei *Rinocerii*, unde metamorfozarea majorităţii personajelor în animale aminteşte de bestiarul ce populează cele două lumi create de scriitorul britanic, iar atmosfera de coşmar care determină criza identitară a personajului principal, Bérenger, aminteşte 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 raţionale a universului, acest aspect realizându-se prin apelul la vis, despre care Ionesco afirma: "Acord multă importanţă visului, fiindcă îmi dă o viziune ceva mai acută, mai pătrunzătoare despre mine însumi. A visa înseamnă a gândi, şi a gândi într-un chip cu mult mai profund, mai adevărat, mai autentic, pentru că în vis eşti parcă repliat asupră-ţi. Visul e un fel de meditaţie, de reculegere. E o gândire în imagini. Câteodată, este extrem de revelator, crud. Este o evidenţă luminoasă."[4] Aceeaşi credinţă în puterea visului de a revela cele mai profunde aspecte ale fiinţei umane o împărtăşeşte şi Lewis Carroll, care, fascinat de literatura clasică, ştia foarte bine că visele trebuie tratate cu seriozitate datorită semnificaţiilor pe care le poartă[5], de unde şi întrebarea din finalul cărţii *Alice în Lumea Oglinzii*: "Căci viaţa nu-i doar un vis viu?"[6], amintind de întrebarea asemănătoare a lui Calderon de la Barca. Însă, dacă atât în *Alice în Ţara Minunilor*, cât şi în *Alice în Ţara 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 coşmar creată prin metamorfozarea tuturor personajelor, cu excepţia lui Bérenger, în rinoceri, creându-se impresia că întreaga omenire cunoaşte întoarcerea la condiţia animalică, cu excepţia unui singur om, izolat şi, în acelaşi timp neputincios, în umanitatea sa.

[2] Nicolae Balotă, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971, pp. 68-70.
[3] *Ibidem*, p. 48.
[4] Eugéne Ionesco, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 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, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2005, p. 140.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

În teatrul lui Ionesco, "fenomene inexplicabile specifice fantasticului sau miraculosului […] ajută la deconstruirea universului lumii cotidiene"[7], lucru care se întâmplă şi în *Rinocerii*, unde atmosfera calmă, însă banală şi insipidă în care se desfăşoară o duminică obişnuită dintr-un oraş provincial, este dinamitată de apariţia unui rinocer furios, ce aleargă liber pe străzi, şi de vestea că oamenii se metamorfozează. Din acest punct niciun loc nu va fi ferit de furia acestor animale, nici instituţiile şi nici locuinţele oamenilor, acestea tulburând echilibrul aparent al comunităţii. Aceeaşi irumpere a miraculosului în banal, doar că nu atât de violent ca la Ionesco, apare şi la începutul celor două cărţi *Alice*. În prima dintre ele, eroina este plictisită, "năucită de arşiţa zilei, ba mai era şi tare somnoroasă"[8], când vede un iepure alb, care, spunându-şi alarmat că va întârzia, îşi scoate din buzunarul vestei un ceas. În cea de-a doua, Alice, „cuibărită într-un colţ al marelui fotoliu, pe jumătate vorbindu-şi singură şi pe cealaltă jumătate adormită"[9], încearcă să îşi folosească imaginaţia pentru a ieşi din pasivitate, când, în mod miraculos, reuşeşte 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 direcţie, după cum notează Gelu Ionescu[10], de opusul inerţiei, şi anume de violenţa rinocerilor[11]. Dacă pasivitatea lui Bérenger este evidentă, căci „totul la el exprimă neglijenţa, are aerul obosit, somnolent, din când în când cască"[12], el însuşi recunoscându-şi lipsa de voinţă, cea a celorlalte personaje este mai subtilă. Căci acestea dau impresia activităţii, cel mai elocvent exemplu în acest sens fiind prietenul lui Bérenger, Jean, care, spre deosebire de acesta, este îmbrăcat îngrijit şi are un aspect plin de vitalitate. Mai mult, de îndată ce îşi întâlneşte prietenul, Jean îi atrage atenţia asupra faptului că a întârziat, îl ajută să îşi împrospăteze ţinuta şi îl critică pentru viaţa pe care o duce, spunându-i că ar trebui să devină „un spirit viu şi strălucitor". Însă ce înseamnă acest lucru din perspectiva lui Jean? „Iată ce ai de făcut: te îmbraci corect, te bărbiereşti în fiecare zi, pui o cămaşă curată..."[13], „Vizitează muzee, citeşte reviste literare, ascultă conferinţe. Asta o să te scape de neliniştile dumitale, o să-ţi modeleze spiritul. În patru săptămâni eşti un om cultivat."[14] Să nu uităm că acesta este punctul de vedere al celui care afirma că „omul superior este acela care îşi îndeplineşte datoria [...] de funcţionar, de exemplu..."[15] Iar de aici, răspunsul lui Bérenger la afirmaţia lui Jean conform căreia este perfect normal să trăieşti şi că toţi o fac îşi relevă semnificaţiile profunde: „Morţii sunt mai numeroşi decât cei vii. Şi numărul lor creşte. Cei vii sunt rari."[16] Este vorba despre acea gândire burgheză în care omul se identifică cu funcţia şi cu rolul jucat în societate, în care condiţia socială domină condiţia umană, care se atrofiază. Şi pentru a clarifica lucrurile şi mai mult, în accepţiunea lui Ionesco,

---

[7] Carmen Duvalma, *Eugen Ionescu şi lumea refugiului total*, Prefaţă de Florin Mihăilescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011, p. 20.
[8] Lewis Carroll, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chişinău, 2010, p. 7.
[9] Lewis Carroll, *op. cit.*, 2005, p. 13.
[10] Gelu Ionescu, „O introducere în teatrul lui Eugen Ionescu" în Eugen Ionescu, *Cântăreaţa cheală. Teatru*, Vol. I, traduceri de Radu Popescu şi Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Şora, Marcel Aderca şi Mariana Şora, Prefaţă şi antologie de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. XVI.
[11] Marian Victor Buciu, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ediţia a II-a, Ed. EuroPress Group, Bucureşti, 2007, p. 115.
[12] Eugen Ionescu, *Setea şi foamea. Teatru*, Vol. II, traduceri de Marcel Aderca, Florica Şelmaru, Mariana Şora, Ion Vinea şi Sanda Şora, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970, p. 140.
[13] *Ibidem*, p. 161.
[14] *Ibidem*, p. 162.
[15] *Ibidem*, p. 143.
[16] *Ibidem*, p. 158.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

burghezul nu este omul ce aparţine unei anumite categorii sociale, ci „omul lozincilor, care nu mai gândeşte de unul singur, ci repetă nişte adevăruri gata făcute, şi de aceea moarte, pe care i le-au impus alţii. Pe scurt, micul burghez este acela mânat de alţii.”[17] Iar, în acest caz, inerţia este mult mai profundă, iar abordarea existenţei, cu tot ce presupune aceasta, e superficială, aşa 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 evidenţiat prin stilul de viaţă al personajelor, ce apare ca fiind universal valabil pentru omul modern: „JEAN: Dragul meu, toată lumea munceşte, şi eu muncesc ca toată lumea, îmi fac în fiecare zi cele opt ore de birou, şi eu am numai douăzeci şi una de zile de concediu pe an [...].”[19] De unde şi neliniştile lui Bérenger care nu se poate adapta la această viaţă.

Acest tip de dirijism se regăseşte şi în lumile create de Carroll, cel mai reprezentativ în acest sens fiind cel al ceaiului trăsnit, în care, personajele, acuzate că ar fi omorât timpul, devenit personaj, sunt pedepsite de acesta. Astfel, Pălărierul Nebun, Iepurele de Martie şi Pârşul sunt prinşi pentru ceea ce pare a fi o eternitate la ora ceaiului, învârtindu-se necontenit, schimbându-şi locul, în jurul mesei şi încercând să alunge plictiseala spunând ghicitori fără răspuns şi poveşti pline, aparent, de nonsens, toate acestea fiind o „parodie a conversaţiilor de salon”[20].

Însă, atât în piesa lui Ionesco, cât şi în cele două opere ale lui Carroll, domină cel de-al doilea tip de dirijism, cel doctrinar. Astfel, *Rinocerii*, după cum notează autorul însuşi, este o piesă antinazistă, în primul rând, având ca punct de pornire mărturia lui Denis de Rougemont după participarea la o manifestaţie nazistă. Mai mult, însă,aceasta este „o piesă împotriva isteriilor colective şi a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea raţiunii şi a ideilor [...]”[21] şi, în cele din urmă, împotriva unei gândiri moarte. Prin urmare, „rinocerizarea” îi „atinge [...] pe cei care erau dinainte morţi în spirit”[22], căci Ionescu este împotriva „omului-masă” şi respectă „omul-persoană”[23]. De aceea, în timp ce toţi ceilalţi se metamorfozează, schimbându-şi nu doar felul în care percep lumea, ci însăşi fiinţa, Bérenger este singurul care rezistă acestui proces, căci, asemeni lui Denis de Rougemont, „întreaga lui fiinţă, întrega lui «personalitate» se împotrivea”[24]. De fapt, ceea ce surprinde Ionesco este un „proces de gregarizare”[25], căci, din diverse motive, personajele îşi pierd individualitatea şi 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 dorinţa de a impresiona, cum e cazul lui Dudard, fie de inocenţă, în cazul lui Daisy, ascund o cauză mai profundă, şi aceasta este degradarea esenţei 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 cască neantul, care, „ca sursă generatoare a absurdului, se instalează însă în sfera cea mai ameninţată a existenţei umane, în edificiul logicii, în aserţiunea logică şi în universul discursivităţii în general.”[26] Iar acest lucru se întâmplă mai ales prin intervenţiile personajului ce se prezintă ca „logician profesionist” şi al cărui nume nu

[17] Eugène Ionesco, *Note şi contranote*, traducere din franceză şi cuvânt introductive de Ion Pop, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011, p. 100.
[18] *Ibidem*, p. 266.
[19] Eugen Ionescu, *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 Ionescu, *op. cit.*, p. XXIII.
[26] Nicolae Balotă, *op. cit.*, p. 416.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

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

Acelaşi procedeu este folosit şi de Lewis Carroll cu precădere în *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*. Considerat de Balotă „marele maestru al subversiunii fictive a logicii, a raţiunii"[28], scriitorul britanic abuzează de logică în discuţiile ce se iscă la ceaiul trăsnit. Astfel, atunci când Alice doreşte să răspundă la ghicitoarea spusă de Pălărier şi este încurajată de Iepure, se iscă următoarea discuţie: „Atunci, ar trebui să zici ce vrei să spui, a continuat Iepurele de Martie./ Asta şi fac, a răspuns Alice fără să stea pe gânduri, cel puţin, cel puţin vreau să spun ceea ce zic, ştiţi, e acelaşi lucru./ Ba nici pomeneală! a zis Pălărierul. La fel de bine ai putea să zici că «văd ce mănânc» e acelaşi lucru cu «mănânc ce văd»!"[29], continuând cu aplicarea principiilor matematice la nivelul limbajului[30]: „Mai ia puţin ceai, i s-a adresat foarte serios Iepurele de Martie./ Nu am luat deloc, i-a răspuns Alice pe un ton ofensat, aşa că nu pot să mai iau./ Vrei să spui că nu poţi lua mai puţin, a spus Pălărierul; este foarte uşor să iei mai mult decât nimic."[31] Acelaşi efect, de obţinere a anti-logicului prin intermediul logicii, îl are şi apelul la paralogism, cum se întâmplă în *Alice în Ţara din Oglindă*, unde Regina Albă se foloseşte de exerciţii de logică pentru a crede în lucruri imposibile[32] şi unde scriitorul creează cuvinte-geamantan apelând la cuvinte cu semnificaţii foarte îndepărtate unele de altele cum ar fi „mimsy", format prin alăturarea cuvintelor „flimsy" (fragil) şi „miserable" (trist), sau „slithy", format din „lithe" (activ) şi „slimy" (mocirlos şi lunecos). În acest context al iraţionalului îmbrăţişat de celelalte personaje, ascuns însă sub masca raţionalului (căci toţi ascultă cu consideraţie expunerea Logicianului după a doua apariţie a rinocerului, deşi acesta ajunge la cele mai ilogice explicaţii), cei doi eroi, Alice şi Bérenger sunt acuzaţi direct sau indirect de lipsă de logică, ajungând în cele din urmă să se îndoiască de propria gândire şi identitate.

„Raţionamentul 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 nişte ziduri unii pentru alţii: 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 clişee, unor banalităţi şi slogane după care personajele nu fac decât să se ascundă, stă dorinţa de a domina prin dialog, care nu mai este comunicare, ci conflict, luptă. Jean are o atitudine conflictuală faţă de Béranger încă de când îl întâlneşte la începutul piesei, contracarând fiecare opinie diferită pe care acesta o formulează scurt, fără a-i lăsa loc de ieşire. Lucrurile se agravează atunci când Béranger, după a doua apariţie a unui rinocer, îşi susţine punctul de vedere până la final, orgoliosul Jean ieşindu-şi cu totul din fire când este numit înfumurat şi 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.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

ajungând să se jignească şi, în cele din urmă, să refuze să mai stea unul în preajma celuilalt. Deşi Bérenger îşi regretă imediat atitudinea, este evidentă aici dorinţa 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 forţă, căci oamenii care „au deopotrivă candoarea şi ferocitatea lor [rinocerilor]", care „v-ar ucide cu conştiinţa împăcată că n-aţi gândit la fel cu ei"[35] renunţă la forma umană, transformându-se în aceste animale fioroase. Apare aici cuplul Bérenger-ceilalţi (oamenii/rinocerii) în interiorul căruia unul îl domină pe celălalt[36], prin violenţă verbală, dar lăsând o puternică impresie a posibilităţii să se ajungă în orice clipă la violenţă 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, şi îl prind pe acesta ca într-un laţ din care pare a nu mai avea posibilitatea de a scăpa cu viaţă.

Aceeaşi violenţă a limbajului şi a dialogului o experimentează şi Alice în cele două cărţi, unde, întâlnindu-se cu făpturile ce populează lumile fantastice, trebuie să se lupte permanent cu dorinţa celorlalţi de a o reduce la tăcere şi de a o „dăscăli", căci ei ştiu mai bine. În consecinţă, principalul scop al oricăror întâlniri şi conversaţii este de a stabili o ierarhie, de a stabili cine e stăpân. Iar de aici se ridică şi problema autorităţii, a celui învestit cu o funcţie respectabilă şi care, identificându-se cu aceasta, adoptă o atitudine agresivă, dominantă, considerând că tot ceilalţi trebuie să îi respecte autoritatea şi să i se supună orice ar fi. Este cazul Reginei de Cupă din Ţara Minunilor, care îi agresează pe toţi din jur cu porunca tăierii capului la cel mai mărunt inconvenient, sintagmă care, deşi devenită clişeu (căci Alice află că, de fapt, porunca nu este dusă la îndeplinire) îi timorează pe ceilalţi datorită violenţei cu care este rostită. Un alt exemplu îl găsim în Ţara din Oglindă, în cuplul fraţilor gemeni Tweedledee şi Tweedledum care, pe lângă faptul că, din când în când se agresează reciproc, îi fac acest lucru eroinei folosind sofisme şi ajungând să o facă să se întrebe dacă este reală sau nu[37]. Însă în ceea ce priveşte utilizarea sofismelor pentru violentarea şi dominarea celuilalt, una dintre cele mai reprezentative scene este cea a procesului, din *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*. Temă reluată în mod repetat de scriitorii absurzi, justiţia apare la Carroll ca un sistem de nepătruns şi de neînţeles, ce nu ia în considerare omul, fiind mult mai preocupat de propriu-i mecanism, amintind de punctul de vedere al lui Camus, Kafka şi Ionesco. Astfel, nu doar că nu se respectă procedura şi nimeni nu pare a ştii ce are de făcut mai exact, cu excepţia Iepurelui Alb şi a lui Alice, dar judecătorul, care este însuşi Regele de Cupă (deci învestit cu o dublă autoritate), care, la rândul său şi-a dovedit pe terenul de crichet apetenţa pentru violenţă şi dominare, se foloseşte de funcţia sa pentru a-i supune pe ceilalţi. Procesul se dovedeşte a fi, asemeni dialogului, redus la un singur scop – acela de a reafirma puterea prin intermediul agresivităţii, toate supunându-se legii bunului plac. Astfel, atunci când Alice este chemată ca martor, regele se simte ameninţat datorită dimensiunilor pe care aceasta le căpătase în ultimele minute. Aşa că, folosindu-se fără nici nicio reţinere de autoritatea presupusă de funcţia sa, precum şi 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 limbaj[38], căci, grăbindu-se să creeze impresia oficialităţii legii create spontan, îi dă numărul 42, menţionând, de asemenea, că este cea mai veche lege. Iar Alice îi va atrage atenţia asupra acestui fapt, presupusa autoritate, precum şi sofismele, reducerile la tăcere şi 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.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

Cei doi autori extind dominarea prin limbaj şi problema autorităţii şi asupra didacticismului, despre care Ionesco afirmă că „ucide arta... la fel ca învăţământul: aceeaşi lecţie repetată e inutilă”[39], fiind mai degrabă o mentalitate şi dorinţă de dominare[40]. Logicianul este „autoritatea” chemată pentru a clarifica lucrurile după discuţia aprinsă dintre Jean şi Bérenger cu privire la originea rinocerilor cu unul sau două coarne. Spiritele se mai liniştesc după ce acesta se recomandă ca „logician profesionist”, căci oamenii-marionetă din teatrul lui Ionesco sunt receptivi îndeosebi la funcţii şi titulaturi. În ciuda absurdităţilor pe care Logicianul ajunge să le afirme, este ascultat cu luare-aminte, iar lui Bérenger i se atrage atenţie de nenumărate ori să nu intervină şi să îl întrerupă. Astfel, Logicianul pare că le ţine o lecţie celorlalţi, în care, însă, nu fondul contează, ci forma, metoda la care apelează[41]: atâta timp cât ceea ce se spune, indiferent ce, e spus de o autoritate şi e prezentat „cu metodă”, micul burghez va asimila tot ce i se serveşte, dezumanizându-se şi transformându-se în cele din urmă într-un monstru, cum se întâmplă cu personajele din *Rinocerii*.

Aceeaşi tendinţă automatizantă a didacticismului a surprins-o şi Carroll îndeosebi în prima carte *Alice*, doar că acesta îl dinamitează prin parodierea celor mai populare cântece şi poezii victoriene pentru copii care aveau un scop moralizator. Poezii precum *Cum albinuţa hărnicuţa* şi *Bătrân eşti, taică William!* sunt rescrise, devenind tocmai opusul originalelor. Acestor parodii li se adaugă şi alte ironizări ale didacticismului, cum ar fi metoda aleasă de Şoarece pentru a usca personajele care au căzut în balta de lacrimi – de a le ţine o cuvântare despre William Cuceritorul, precum şi discuţiile pe care eroina le are spre finalul aventurilor în Ţara Minunilor cu Grifonul şi cu Broasca Surogat cu privire la sistemul educaţional din tărâmul fantastic.

Însă ceea ce stă la baza tuturor acestor atitudini şi comportamente este, în cele din urmă, criza ontologică a omului dată de pierderea identităţii, căci începând cu epoca industrializării şi 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 surpinsă în special la Ionesco, dar şi la Carroll, însă nu atât de puternic, este opoziţia dintre un personaj central bine conturat şi alte personaje, „personaje-mecanism”[43] sau „obiecte scenice”[44], care sunt schiţate şi identificate cu rolul lor social, uneori chiar şi nominal (ex. în *Rinocerii*, Logicianul, Gospodina, Băcanul etc.). Aceşti indivizi lipsiţi de o identitate clară, care nu gândesc ei înşişi cu adevărat, vor fi cei care vor degenera, dacă nu au făcut-o deja (cum apare în cele două cărţi *Alice*), renunţând la umanitate şi regresând la forma animalieră/ artificială, metamorfozarea lor sugerând „o dezagregare ontică mereu posibilă, o neputinţă de a fixa identitatea.”[45] În piesa lui Ionesco, toate personajele, cu excepţia lui Bérenger, devin rinoceri, fiinţe inocente şi candide atâta timp cât sunt lăsate în pace. În *Alice în Ţara Minunilor* şi *Alice în Ţara din Oglindă* au loc transformări de tot felul: Alice îşi schimbă dimensiunile pe tot parcursul aventurilor în Ţara Minunilor şi tot aici copilul Ducesei se transformă în purcel, iar în Ţara din Oglindă Regina Albă se transformă în oaie, iar cea Neagră în pisică. Însă lumile celor două cărţi ale lui Carroll sunt populate de numeroase făpturi ce par a fi la limita dintre uman şi zoologic/ artificial, subliniind dezumanizarea individului modern. Astfel, Iepurele Alb, de exemplu, pare a fi omul mereu grăbit, obsedat de trecerea timpului, şi care acceptă ierarhia ca pe ceva natural şi se comportă ca atare, fiind timorat de autoritatea Regelui şi

[39] Eugène Ionesco, *op. cit.*, p. 115.
[40] *Ibidem*, p. 150.
[41] Ion M. Tomuş, *Pitoresc şi absurd în dramaturgia lui Eugène Ionesco*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 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.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

Reginei de Cupă şi supus acestora, însă extrem de hotărât şi autoritar cu Alice când o confundă cu menajera sa. Valeţii, fiinţe intermediare, jumătate om, jumătate broască sau peşte, par a fi fiinţe puţin gânditoare, capabile, mai degrabă, să îndeplinească automat ordine, decât să fie voluntare şi cu proprie iniţiativă. Oarecum în acelaşi registru se înscriu şi personajele în care umanul se îmbină cu artificialul, cum e cazul personajelor-piese de joc: cărţi în *Alice în Ţara Minunilor* şi piese de şah în *Alice în Ţara din Oglindă*. Prin regulile jocului cărora, prin natura lor, trebuie să li se supună, aceste personaje, inclusiv regii şi reginele, care pot avea impresia autorităţii, apar ca nişte fiinţe pline de iluzii, dar a căror nimicnicie e afirmată de Alice în Ţara Minunilor: „Cui îi pasă de voi? [...] Nu sunteţi decât un pachet de cărţi de joc!”[46], acestea fiind dirijate de alte forţe, de care nu sunt conştiente, şi al căror destin aminteşte de cel al omului. Iar din contactul eroinei cu acestea rezultă propria sa criză identitară, asemenea celei trăite de Bérenger în *Rinocerii*.

Diferenţa majoră, însă, dintre cele trei opere în discuţie, mai exact dintre universul lui Carroll şi cel al lui Ionesco este aceea că în cel dintâi conflictul dintre individul dezumanizat, degenerat într-o condiţie inferioară, şi omul care îşi păstrează umanitatea nu este atât de evident, de direct, de tranşant. Este vorba aici de acel specific al lumilor create de „poeţii nonsensului”, care, după cum observă Balotă, „nu implică o agresiune susţinută la adresa raţionalităţii şi realităţii lumii.”[47] Într-adevăr, făpturile ce populează cele două lumi fantastice ale lui Carroll sunt reprezentări groteşti, creaturi materializate parcă din subconştient, care au menirea de a o speria pe Alice şi de a o întoarce înspre sine, în cele din urmă. Însă ele sunt clar delimitate de „realitate”, cea în care trăieşte eroina, căci în ambele cărţi existenţa lor este una onirică. În *Rinocerii*, în schimb, aceste făpturi, 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 ceilalţi să rămână umani se dovedeşte inutilă. În această confruntare sunt angrenate, dincolo de consideraţiile cele mai „obiective”, dintre care majoritatea se dovedesc a fi simple slogane preluate şi repetate automat, valorile specific umane cele mai importante: iubirea şi prietenia. Însă, în acest univers, ele apar devalorizate căci, în furia transformării, Jean îl ameninţă pe Bérenger că îl va călca în picioare, în ciuda celor mai bune intenţii 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 fiinţe din jurul nostru.”[48]

În mijlocul vârtejului de evenimente şi 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 fiinţă umană în mijlocul rinocerilor, ajunge să îşi dorească cu disperare ca acest lucru să se întâmple: „Ah, cum aş vrea să fiu ca ei! [...] Mă mustră conştiinţa, 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. Aş vrea, aş vrea atât de tare, dar nu pot! Nu mă mai pot privi, mi-e prea ruşine! (*Se întoarce cu spatele la oglindă.*) Ce urât sunt! Nefericit cel ce vrea să-şi păstreze originalitatea!”[49] Această „rezistenţă în uman”, principala temă a teatrului ionescian[50], pe care o manifestă Bérenger nu este rezultatul vreunei calităţi deosebite a acestuia sau a unei acţiuni 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 răscoleşte. 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.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

se înfurie, furia te poate duce departe. De furie mă păzesc, dar (*arată spre inimă)* mă strânge ceva aici."[51] Rezistenţa lui Bérenger în faţa posibilelor schimbări generate de agresiunea venită din exterior aminteşte de cea a lui Alice, prezentă în ambele cărţi, dar mai evidentă în prima dintre ele. Datorită nenumăratelor schimbări ale dimensiunii, precum şi întâmplărilor neobişnuite prin care trece, Alice ajunge să se întrebe cine este aproape pe tot parcursul aventurilor în Ţara Minunilor. Deşi, spre deosebire de Bérenger, aceasta nu are un „model", căutând să se găsească pe sine, dorinţa ei este de a se întoarce la norma umană, asemeni personajului ionescian.

În final, pentru a-şi afirma identitatea, Alice se revoltă împotriva autorităţii şi iraţionalităţii acesteia, agresându-şi, la rândul său, agresorii din lumile fantastice. Bérenger parcurge acelaşi 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 şi dialog cu sine şi cu lumea, căreia îi comunică disperarea", dar un strigăt asemănător cu cel din tabloul lui Munch, căci cine să îi audă afirmarea umanităţii într-o lume în care ceilalţi s-au transformat în rinoceri?!

Bibliografie

Bibliografia operei

- Carroll, Lewis, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor*, traducere de Radu Tătărucă, ilustraţii de Violeta Zabulică-Diordiev, Ed. Cartier, Chişinău, 2010
- *** *Alice în Lumea Oglinzii*, traducere, prefaţă şi note de Eugen B. Marian, Ed. Prut Internaţional, Chişinău, 2005
- Ionescu, Eugen, *Cântăreaţa cheală. Teatru*, Vol. I, traduceri de Radu Popescu şi Dinu Bondi, Elena Vianu, Sanda Şora, Marcel Aderca şi Mariana Şora, Prefaţă şi antologie de Gelu Ionescu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970
- *** *Setea şi foamea. Teatru*, Vol. II, traduceri de Marcel Aderca, Florica Şelmaru, Mariana Şora, Ion Vinea şi Sanda Şora, Ed. Minerva, Bucureşti, 1970

Bibliografie critică

- Balotă, Nicolae, *Lupta cu absurdul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1971
- Buciu, Marian Victor, *Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii*, Ediţia a II-a, Ed. EuroPress Group, Bucureşti
- Camus, Albert, *Faţa şi reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, trad. Irina Mavrodin, Mihaela Simion, Modest Morariu, introducere Irina Mavrodin, Ed. I, Rao International Publishing Company, Bucureşti, 1994
- Cohen, Morton N., *Lewis Carroll. A Biography*, Vintage Books, New York, 1996
- Duvalma, Carmen, *Eugen Ionescu şi lumea refugiului total*, Prefaţă de Florin Mihăilescu, Ed. Muzeul Literaturii Române, Bucureşti, 2011
- Ionesco, Eugéne, *Între viaţă şi vis. Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, Ed. Humanitas, Bucureşti, 1999
- *** *Note şi contranote*, traducere din franceză şi cuvânt introductive de Ion Pop, Ed. Humanitas, Bucureşti, 2011
- Lecercle, 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.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)

- Tomuş, Ion M., *Pitoresc şi absurd în dramaturgia lui Eugéne Ionesco*, Casa Cărţii de Ştiinţă, 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.

BDD-A22100 © 2015 Arhipelag XXI Press
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.142 (2026-11-14 23:13:33 UTC)