

ACELEAȘI APE TULBURI ALE ISTORIEI. DESPRE RINOCERI ȘI CROCODILI ÎNTR-O LECTURĂ BIOPOLITICĂ¹

THE SAME TROUBLED WATERS OF HISTORY: ABOUT RHINOCEROSES AND CROCODILES IN A BIOPOLITICAL READING

Mădălina CECIULEAC

Universitatea *Alexandru Ioan Cuza* din Iași, România
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Romania

e-mail: madalina.ceciuleac@student.uaic.ro

Abstract

In this article, we propose a comparative analysis of the political imaginary in Eugène Ionesco's *Rhinoceros* and the (political) figures of crocodiles in Matei Vișniec's *The Moon's Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles*. Although the two playwrights employ animal metaphors (rhinoceroses and crocodiles) in different historical contexts, both authors mobilize literature, along with its political and social functions, to issue warnings against ideological indoctrination, political regimentation, and the growing threat of (post)modern dictatorships. As metaphors of ideological servility and of the (symbolic and political) metamorphosis of the individual, rhinoceroses and crocodiles signify forms of alienation, dissolution, and identity crisis under historical pressures. In light of the intensifying resurgence of political extremism, neo-Nazism, and neo-Legionarism in contemporary Romanian society, Vișniec offers a book for both children and adults that explores the mechanisms of ideological indoctrination, propaganda, and crocodilization as symptoms of dictatorship.

Keywords: rhinoceros; crocodiles; ideological indoctrination; wooden language; propaganda.

Rezumat

În articolul de față ne propunem să realizăm o analiză comparativă între imaginarul politic din *Rinocerii* (*Rhinoceros*) lui Eugène Ionesco și figurile (politice) ale crocodililor din *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii de mlaștină* [*The Moon's Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles*] de Matei Vișniec. Deși cei doi dramaturgi apelează la metafore animaliere (rinoceri și crocodili) în epoci istorice diferite, ambii autori folosesc literatura și funcțiile sale politice și sociale pentru a avertiza asupra îndoctrinării ideologice, a înregimentării politice și a creșterii în societate a pericolului dictaturilor (post)moderne. Metafore ale servilismului ideologic, ale metamorfozei (simbolice și politice) a individului, rinocerii și crocodilii reprezintă forme ale alienării, ale disoluției și ale crizei identității (sub presiuni istorice). Cu un avânt tot mai mare al extremismului politic, al neo-nazismului și neo-legionarismului în societatea românească contemporană, Vișniec semnează o carte pentru copii și adulți despre mecanismele îndoctrinării ideologice, despre propagandă și crocodelizare ca simptome ale dictaturii.

Cuvinte-cheie: rinoceri; crocodili; îndoctrinare ideologică; limba de lemn; propagandă.

¹ Article History: Received: 26.09.2025. Accepted: 11.11.2025. Published: 15.05.2026. No funding was received either for the research presented in the article or for the creation of the article.

1. Bestiarii (anti)totalitare. Literatura ca arhivă a răului ideologic

Literatura a folosit dintotdeauna zoomorfismul și alegoriile animaliere pentru a ilustra fenomene și comportamente ale membrilor societății. Dacă în literatura pentru copii, aparițiile animaliere, poveștile cu rășuște urâte și lupi care devorează bunici, Scufițe roșii și vânători, sau fabulele au funcții moralizatoare și de corijare a comportamentelor micilor cititori (povești cu morală), în literatura destinată adulților (de la bestiarul medieval la uriașii lui Rabelais) metaforele animaliere, aparițiile hibride (sirene, centauri, monștrii cu trăsături umane) sau de bestiar reprezintă atât forme ale literaturii (teme și motive simbolice, spectre ale imaginarului colectiv), cât și personificări ale condiției umane.

Figura rinocerului a fascinat imaginarul european timp de secole, oscilând între exotism, frică și fascinație. Considerat un animal fabulos, aproape mitologic, rinocerul a stârnit interes încă din Antichitate (expunerea pachidermelor în arene, în luptele de gladiatori), până la curțile regale ale Evului Mediu și Renașterii (cazul regelui Manuel I al Portugaliei care a primit un rinocer indian ca dar din partea guvernatorului portughez din Goa). Folosiți în activități de divertisment (expoziții, spectacole de circ, grădini zoologice), rinocerii continuă să fascineze, iar gravura lui Albrecht Dürer *The Rhinoceros* (1515), deși plină de erori anatomice, a bântuit imaginarul european. Deși nu a văzut un rinocer în realitate, schița în alb negru a lui Dürer (de)construiește imaginea anatomică a animalului (corpul acoperit cu plăci „metalice”, solzii ca de reptilă de pe picioare, cornul suplimentar de pe coloană), înfățișând o figură de bestiar, un animal hibrid al cărui corp blindat cu armură sugerează invincibilitatea și invulnerabilitatea. Pictorul desenează un animal-mitic (un animal-totem), o reprezentare artistică care se îndepărtează de realitate cu scopul a acoperi golul lăsat de lipsa unei imagini concrete (fotografice) a animalului (secvență clasică a artei care se substituie realității, care inventează „rinocerul”).

Într-un sens mai profund, această „invenție” a rinocerului trimite la ideea că însuși conceptul de *animal* este o construcție discursivă, o ficțiune lingvistică și un operator al excluderii, al diferenței și opoziției folosit pentru a defini umanul:

And this because the ‘animal’ is downright a humanist construction, a negative, oppositional term, functional to the definition of the ‘human’ (or of ‘Man’). «The animal does not exist», writes Felice Cimatti: it is an invention, the sum of what we do not recognize as human, the photographic negative of the definition of the human, and as such just a *word*. (Salzani, 2016, p. 108)

Astfel, termenul *animot* (un substantiv colectiv, abstract și ficțional) propus de Jacques Derrida, subliniază ideea că „animalul” este un fapt de limbaj, un discurs al puterii:

But it is not only on the fictional plane of myth that humans can be said to have invented animals. As Jacques Derrida’s use of the awkward neologism “animot” [...] suggests, the single term “animals” is something of a fiction since it is used to group together a vast multiplicity of living beings (Ortiz-Robles, 2016, p. 3).

În capitolul „Animal revolutions (allegory and politics)” din *Literature and Animal Studies*, Mario Ortiz-Robles investighează sensurile politice și culturale ale animalității și ale reprezentărilor zoomorfe din literatură ca forme de *alterizare* (*otherness*) și de (de)construcție ale celuilalt, ale alterității proxime sau radicale (străinul, femeia și alte imagini ale subalternității în sensul dat de Spivak):

That animals should be made to carry the figurative burden of human otherness in literature is of course not surprising, given that the human–animal divide is produced as an effect of

what philosopher Giorgio Agamben has called the anthropological machine. Animalized humans (slaves, barbarians, foreigners) are excluded on the basis of their otherness, and anthropomorphic animals come to stand in for the radical alterity of the human-as-animal, the conceptual underpinning in the development and implementation of biopolitics. (Ortiz-Robles, 2016, pp. 146-147)

Preluând conceptul lui Agamben de mașină antropologică (*anthropological machine*) ca acel aparat discursiv care produce (contraface) și întreține (politic) diferența dintre uman și non-uman (animal) – „The anthropological machine does not invent animals, or *animots*, quite in the manner I described above; rather, it produces a form of animality that is thoroughly human” (Ortiz-Robles, 2016, p. 14), autorul studiului demonstrează faptul că reprezentările animaliere din literatură nu sunt forme „inocente” de comentariu asupra condiției umane, ci zone de fugă (*line of flight*) în care binaritatea om-animal este deconstruită (și) sub presiunea factorului politic:

The historical apportioning of animals into degrees of otherness would therefore suggest that counting animals is a political project that extends into the distribution of the perceptible within the animal world itself; and the others of the animal world are, well, vermin. (Ortiz-Robles, 2016, p. 147)

Un text emblematic cu personaje animaliere din literatura anti-totalitarismului este *Ferma animalelor (Animal Farm)* a lui George Orwell care poate fi citit fie ca un manual al nașterii dictaturii, al îndoctrinării ideologice și al discursului dublu (*nouvorba*), fie ca o alegorie, un basm pentru copii despre tema răului, a alterității. Autorul apelează la imaginarul fermei și la animale în rol de personaje pentru a construi o satiră politică a totalitarismului, un text în care universul fermei accesibilizează înțelegerea alegoriei politice, avertizează asupra universalității pericolului dictaturii. Pictați în nuanțe și dimensiuni caracteriale simple (porcii sunt vicleni și corupți, caii sunt muncitori loiali și exploatați, oile sunt masele care repetă slogane fără să gândească, câinii reprezintă forța represivă), autorul construiește o parabolă politică despre dictatură, înregimentare ideologică și corupție.

În grila de lectură a lui Mario Ortiz-Robles, alegoriile animaliere nu sunt reduse la simple structuri retorice cu funcții didactice, ci reprezintă forme de discurs politic în care în care relația om-animal este negociată, nu doar ilustrată:

they are allegorical because animals form the very foundations upon which politics is built. Politics is that form of organization whose purpose is to distinguish us from animals. We might yet learn to read allegory as a fundamentally political rhetorical figure through which our relation to animals is continually negotiated (Ortiz-Robles, 2016, p. 176).

Astfel, citite în grila cantitativă a aparițiilor zoomorfe *Metamorfoza (The Metamorphosis)* lui Kafka și *Ferma animalelor (Animal Farm)* a lui Orwell ilustrează cele două tipuri de metafore identitare (de)construite politic: dăunătorul ca metaforă a dezumanizării individului modern și ipostazierile animaliere colective ca micro-universuri ale mișcărilor sociale și politice.

În opoziție (continuitate?) cu alegoriile zoologice, literatura absurdului (re)aduce în prim-plan metamorfozele (periculoase, grotești) ale insului preschimbat în animal (Gregor Samsa transformat în gândac, oamenii-mutați din *Rinocerii*), cazurile neliniștitoare (defamiliariza(n)te) ale mutațiilor, ale transformărilor diverse ale identității umane. Studii clinice ale dezumanizării, ale ontologicului pervertit, contaminat, aceste apariții coșmarești reprezintă criza ființei, condiția absurdă a existenței. În ceea ce privește rolul și funcțiile acestor apariții în literatura absurdului, Nicolae Balotă în *Lupta cu absurdul* [The fight against the

absurd] explică faptul că apelul la imaginarul zoologic depășește funcțiile alegorice (re)cunoscute și de fabuliștii vechi, sugerând:

posibilitatea alterării (prin degradare, descompunere): a omului. Animalul apare astfel ca un avertisment adus omului, avertisment nu moral ca la fabuliști, ci ontologic la literații absurdului, prin care omul se revelează ca o făptură amenințată la frontierele sale (Balotă, 1971, p. 89).

Animalul este o ființă asemănătoare și totodată diferită de ființa umană, iar aparițiile hibride, mutante sugerează tocmai asaltul și pericolul dezintegrării universului antropologic.

De asemenea alegerea animalului nu este întâmplătoare, ci poartă semnificații culturale și simbolice. Dacă în literatura clasică transformările și aparițiile animaliere poartă o conotație pozitivă (predilecția pentru transformare în animale „nobile”: lei, vulturi, cai), chiar și mutațiile grotești sunt valorificate pozitiv pentru funcția lor de corijare și pedepsire a *hybris*-ului, în literatura (post)modernă alegerea animalelor grotești, exotice, vizează efectul de șoc (cultural) psihologic asupra receptorului. Rolul pedagogic și moralizator al „metamorfozei” se schimbă, pierzându-și sensurile recuperatorii (ontologice, de statut, fizice) ale călătoriei inițiatice. Corpul preschimbat în rinocer sau gândac provoacă frică și dezgust, accentuând, până la anxietate și paranoia, sentimentul imposibilității reversibilității metamorfozării. Simbol al crizei, al alienării patologice, metamorfozele (post)moderne (de la om la animal, de la om la robot) reprezintă trepte ale decăderii ființei umane, ale dezumanizării înscenate (și politic).

Parcurgând șantierul (meta-/paraliterar) al lui Eugène Ionesco din *Antidoturi* [Antidotes], *Prezent trecut, trecut prezent* (*Present Past, Past Present*) *Sub semnul întrebării* [Under Question Mark] facem cunoștință cu portretul unui scriitor, care deși nu mărturisește în mod explicit, a construit opere literare cu subtext politic care reflectă angajamentul său împotriva totalitarismului, a dictaturii și a genocidului. Astfel, în piesele de teatru *Ucișor fără simbrie* (*The Killer*), *Pietonul aerului* (*A Stroll in The Air*) sau *Jocul de-a măcelul* (*The Killing Game*), Ionesco a încercat să deconspire și să destrame iluzia totalitarismelor din secolul XX (mirajul stalinismului între intelectualii francezi contemporani, nazismul și Holocaustul, fascismul și legionarismul românesc). Conștient de forța de maculare a ideologiilor politice, de impactul psihologic și lingvistic asupra ființei umane a dictaturii, de crimele și ororile legitimate de îndeplinirea statului utopic și a ingineriei sociale, Ionesco construiește texte dramatice cu subtext politic în care denunță fascinația și seducția mirajului dictaturii, uniformizarea gândirii, alienarea individuală și societală.

Dacă în actul al treilea din *Ucișor fără simbrie* (*The Killer*), dramaturgul satirizează și parodiază mersul în pas de gâscă al mulțimii fanatizate de sloganurile Coanei Pipă (imagine a gospodinei isterice convertită în dictator și lider de cult), în *Rinocerii* (*Rhinoceros*) ipostaziază transformarea fizică și psihică a omului atins de sindromul (politic al) ideologiilor de extremă dreaptă sau stângă, o alegorie pentru toate ideologiile politice și „pentru toate antotimpurile” (Călinescu, 2006, p. 261). În timp ce mersul în pas de gâscă amintește de marșul soldaților naziști, *rinocerizarea* reprezintă o formă de dezumanizare, de descompunere a identității fizice și psihice a eului (insul traversează un proces amplu și dureros de animalizare (in)voluntară). De la apariția meteorică a unui pachiderm, curând scena se umple de rinoceri, iar Bérenger se confruntă cu imaginarul distopic al alienării politice, al metamorfozei înscenate de către Putere, cu însingurarea insului neatins de microbul totalitar. În *Patologiile puterii: gândurile unui coalescent* [The Pathologies of Power: Thoughts of a Convalescent], Theodor Paleologu deconstruiește simbolul rinocerului ionescian și explică alegerea acestui animal ca metaforă a totalitarismului nu doar pentru forța brută și masivitatea acestuia, ci și prin cornul pachidermului ca simbol al minții pietrificate, care fiind incapabilă de gândire, atacă cu violență și agresivitate:

Metafora epidemiei de rinocerită a fost o idee genială. Este mai puternică decât imaginea epidemiei de ciumă, pentru că e vorba în primul rând de o boală a capului. Ideile se transformă în certitudini dure, ferme și ascuțite precum niște coarne letale. (Paleologu, 2024, p. 125)

În *Note și contranote (Notes and counter notes)* dramaturgul dezvăluie semnificațiile antitotalitare ale textului, mărturisind faptul că subtextul politic al piesei constă în deconstrucția tuturor sistemelor ideologice care fascinează și extaziază masele, care anihilează gândirea critică, care manipulează discursul și limbajul, care le subjugă rațiunea și mintea, transformându-i în mase de manevră, în grupuri radicalizate violente și agresive:

Rinocerii este fără îndoială o piesă antinazistă, dar ea este, mai ales, o piesă împotriva isteriilor colective și a epidemiilor ce se ascund sub acoperirea rațiunii și a ideilor, dar care nu sunt mai puțin niște grave boli colective, pentru care ideologiile nu sunt decât niște alibiuri. (Ionesco, 1992, p. 209)

Ilustrând mecanismele prin care ideologiile își îndoctrinează până la nihilism simpatizanții politici și punând sub reflector îndobitocirea maselor ca simptom al masificării și uniformizării gândirii, dramaturgul denunță barbaria și violența, conformismul și manipularea înregimentării ideologice, disecând procesul de fascizare și nazificare a eului. Astfel, *rinocerita* reprezintă diagnosticul metamorfozării politice a eului, capturarea lui de către Putere și declanșarea (auto)psihozelor specifice maselor protestatatoare, agresive.

În exercițiul său de arheologie și antropologie culturală și istorică despre raporturile dintre mase și Putere, Elias Canetti avertizează asupra violenței și contaginii maselor negative (proteste, greve, marșuri politice), fapt care amintește de un vechi ritual al uciderii în grup. Apărute în anul 1960, piesa de teatru ionesciană și studiul lui Canetti explorează mecanismele psihologice și sociale ale contagiunii și dinamicii colective, reflectând o preocupare comună în ceea ce privește dinamica psihosocială a maselor în Europa postbelică. Ceea ce apropie aceste două texte (pe lângă „coincidența” temporală) este convergența tematică. Gândite ca niște forme (manifeste) de înțelegere și defulare ale traumelor fascismului, ale marșurilor hitleriste și ale mecanismelor cultului puterii, cele două texte investighează cu mijloace și tehnici diferite psihologia maselor, dezindividualizarea și alienarea politică în dictatură.

Abolind frica de atingere, fobiile apropierei de celălalt resimțit în cadrul manifestației ca un alter ego și nu ca o alteritate periculoasă, negativă (efectul ficțiunii egalității), masele moderne (manifestațiile hitleriste, ceremoniile staliniste, festivitățile maoiste) se comportă ca o singură ființă cu mii de brațe ridicate și mii de capete. Canetti evidențiază ritmul și scenografia marșului militar care cuprinde uriașa ființă, capacitatea acestui *monstru* modern de a fi...viu:

Fiecare tropăie și fiecare face la fel. Fiecare flutură brațele, fiecare mișcă capul. Sunt aproape unul de celălalt, adesea stau unul peste altul. La egalitatea lor se adaugă și concentrarea, densitatea lor. Densitatea și egalitatea se contopesc. În cele din urmă, dansează în fața noastră o singură făptură cu zeci și zeci de capete, prevăzute cu o sută de picioare și o sută de brațe, care acționează toate exact la fel și cu aceeași intenție. (Canetti, 2000, p. 14)

În piesă, termenul de *rinocerită* este introdus de juristul Dudard care vrea să-l convingă pe Bérenger că transformarea oamenilor în rinoceri nu este un motiv de îngrijorare, însă protagonistul intuiește amploarea și pericolul fenomenului, consecințele dezumanizării deghizate în gestul simplu de înregimentare în turmă, „în turma mereu crescândă de rinoceri” (Călinescu, 2006, p. 274). Dacă în primul act, aparițiile pachidermului sunt sugerate (anunțate) de mugetele și zgomotele copitelor (inserarea absurdului politic în cotidian), în momentul transformării lui Jean (în baie, departe de ochii lui Bérenger și de public) corpul se

contorsionează, dezumanizarea fiind dureroasă, epidermică (corn, pielea verzuie, tare, copitele):

Zgomot teribil în baie, răgete, obiecte care cad, o oglindă se sparge; Bérenger iese îngrozit, abia reușește să-nchidă ușa, îndărătul căreia se simt greutatea și furia cu care împinge Jean. BÉRENGER (împinge de ușă): E rinocer! E rinocer! (Reușește să închidă ușa. Haina îi e găurită de cornul rinocerului, corn care străpunge ușa de la baie. În timp ce din baie continuă să se audă zgomote furioase, mugete și glasul lui Jean abia articulând «simt că turbez», «nenorocitule» etc, iar ușa stă să se prăbușească, Bérenger fuge către ieșire.) În viața mea n-aș fi crezut așa ceva, tocmai din partea lui! (Ionesco, 2017, p. 68)

Pe lângă înverzirea pielii ca prim simptom al metamorfozei, alte mugete, răcnete de durere, spasme ale corpului în descompunere marchează *rinocerizarea* lui Jean. Febril, răgușit, cu vocea îngroșată, Jean se plânge de migrena insuportabilă care prevestește matamorfoza. În cazul său, rinocerita apare ca o boală a minții, ca un cucui prefăcut (peste noapte) într-un veritabil corn de pachiderm. Deghizarea lui Jean este dublată de schimbarea convingerilor și de tentativa de a-l persuadea pe Bérenger să accepte (și el) metamorfoza. În tururile făcute între pat și baie, cu vocea care i se îngroșă și care emite (involuntar la început) sunete de animal, cu mintea tot mai întunecată de durere, Jean perorează împotriva idealurilor, moralei, declamând falimentul umanismului. Transformarea sa nu este doar fizică, ci și mentală, ideologică, personajul ajungând să admire și să justifice prin minimizare controlul rinocerilor: „JEAN: Îți spun eu că nu-i nimic rău în asta! La urma urmei, rinocerii sînt niște ființe ca și noi. Au tot dreptul la viață, poate chiar mai mult ca noi” (Ionesco, 2017, p. 66). Replica acestuia relativizează și normalizează ideologia contagioasă, fanatismul social, devenind complicele regimului.

În interpretarea lui Gilles Deleuze și Félix Guattari metamorfoza reprezintă o formă de transgresare ontologică, de spargere a zonelor de fugă. Pentru cei doi autori, nu rezultatul transformării este valorificat, ci procesul devenirii descris (imaginat) ca un act în continuă (pre)facere. Pentru înțelegerea acestui proces de transfigurare ontică, autorii propun conceptul de devenire-animal (*becoming-animal*) pentru a ilustra fluiditatea, filiația, liminalitatea și condiția captivității *in-between*:

Becoming produces nothing other than itself. We fall into a false alternative if we say that you either imitate or you are. [...] Becoming can and should be qualified as becoming-animal even in the absence of a term that would be the animal become. The becoming-animal of the human being is real, even if the animal the human being becomes is not; and the becoming-other of the animal is real, even if that something other it becomes is not. This is the point to clarify: that a becoming lacks a subject distinct from itself [...] becoming is not an evolution, at least not an evolution by descent and filiation. Becoming produces nothing by filiation; all filiation is imaginary (Deleuze & Guattari, 1980, p. 297).

Astfel, transformarea lui Jean și *rinocerizarea* societății ilustrează procesul (clinic al) contaminării, limitele umanului și deterritorializarea subiectului prin actul alienării. Metamorfoza lui Jean înțeasă ca *becoming-animal* nu presupune imitația comportamentului pachidermelor, ci suspendarea (amânarea) devenirii finale, fiind o trecere neîncheiată, o mișcare continuă între uman și animal. În acest sens, procesul nu conduce la transformarea completă, ci la dezagregarea identității și la deschiderea unui spațiu de ambiguitate ontologică, unde subiectul devine pură intensitate (ceea ce Deleuze ar numi o linie de fugă între uman și non-uman).

După cum arată Alina Gabriela Mihalache în articolul „*The Rhinoceros and The Regime Posthuman Bodies on Stage and Screen*”, Ionesco pune în scenă o corporalitate traumatică, liminală, profund afectată de război și dictatură. Gândit ca un experiment și un joc cu non-

corporalitatea umană (sau cu o corporalitate pervertită, avariata), textul lui Ionesco poate fi citit și în grila unei fluidități zoo-/antropomorfe regăsite în teatrul post-dramatic și în reprezentațiile contemporane: „From the very beginning, Ionesco’s text is interpreted as a political allegory, a fable that incorporates identity questions, staged through the discourse of traumatic corporeality” (Mihalache, 2023, p. 89). Metafore ale alienării, ale traumei și ale patologicului, corpurile bolnave (îmbolnăvite) ale oamenilor-rinoceri trimit către ceea ce Erika Fischer-Lichte numește corporalități liminale – „liminal body [...] betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial” (Fischer-Lichte, 2008, p. 175). Ionesco aduce în scenă corpuri hibride, la granița dintre uman și non-uman, dintre antropogonism și zoomorfism.

În indicațiile către Jean Louis Barrault, primul regizor al piesei, Ionesco solicită folosirea de măști și nu a machiajului pentru a sublinia metamorfoza trupului personajelor. Ionesco refuză cosmetizarea patologiei, artificialitatea machiajului ca o a doua piele a personajelor, preferând utilizarea măștilor dramatice (sugestii către teatrul antic și teatrul oriental) ca forme vizibile de substituire a umanului de către bestie. Obiect de recuzită cu funcția de a evidenția ruptura dintre aparență și esență, masca de rinocer sugerează deformarea fizică și psihică a individului, dezumanizarea și conformismul ideologic, devenind figura publică (dublura) deformată a eului:

Either the mask assures the head’s belonging to the body, its becoming-animal, as was the case in primitive societies. Or, as is the case now, the mask assures the erection, the construction of the face, the facialization of the head and the body: the mask is now the face itself, the abstraction or operation of the face. The inhumanity of the face. (Deleuze & Guattari, 1980, p. 231)

Personajele nu își schimbă numai viziunea despre lume, ci condiția însăși, ființa renunțând la umanitatea lor.

În finalul piesei, Bérenger alege să-și apere umanitatea, să-și păstreze spiritul critic față de epidemia de idei contagioase și (auto)persuasive a conformismului, a dictaturii. Rămas singur pe stradă, înconjurat de mugetele isterice ale rinocerilor, de respirația rece și zgomotoasă a pachidermelor, personajul promite să-și apere umanitatea, singularitatea și autonomia. Dacă Bérenger I este primul om care moare în *Regele moare (Exit the King)*, Bérenger joacă rolul omului care învață să trăiască în armonie cu sine, departe de mulțimile masificate de ideologie. Dramaturgul alege metafora rinocerilor pentru a sublinia efectul de turmă, masificarea eului, contagiunea ideologică a mulțimii radicalizate. Scena finală accentuează singularitatea lui Bérenger față de turma de rinoceri, de forța, primitivismul și fanatismul violent al grupului manipulat ideologic.

2. De la rinocerizare la crocodelizare în *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* de Matei Vișniec

Preocupat de postcomunism, de tranziția politică și de migrație (diaspora românească, crizele refugiaților de război sau economici), Matei Vișniec construiește o literatură angajată politic și social în care investighează fenomenul politic contemporan. Gândind teatrul ca o formă de interpelare a Puterii și ca o formă de sondare a dramei totalitare, a pericolului extremismului (religios, politic), Vișniec folosește literatura ca un (ultim) bastion al adevărului, al exorcizării de trauma totalitară și de război:

Înainte de 1989 am fost un observator al megalomaniei ceaușiste, al societății absurde create în România de ideologia comunistă. Am și scris despre toate acestea recurgând la alegorii, aluzii, metafore, ironie, deriziune, fabule filosofice. Am avut și atunci și am și

acum în privirea mea asupra lumii un detector al aberațiilor, a tot ceea ce înseamnă autoritarism și dictatură, delir și extremism, cenzură și autocenzură, agresiune împotriva libertății și a spiritului critic. (Demény, 2025)

De la *Țara lui Gufi* [Gufi's Land] la *Istoria povestită pentru bolnavii mintal* (*The History of Communism Told for the Mentally Ill*), dramaturgul român avertizează despre pericolul încarcerării ideologice, despre fabricarea și manipularea istoriei în dictatură, condamnând utopiile totalitare și confiscarea de către Putere a libertății individului: „apetența autorului pentru discursul subversiv (transferat mai apoi și în teatru, după cum se va vedea), căci multe dintre parabolele sale au bătaie politică, mai exact țintesc drept către realitatea frustrantă a regimului totalitar” (Crețu, 2005, p. 74).

După cum însuși mărturisește în interviuri și cronici, dramaturgul își propune prin textele sale să „reîmprospăteze memoria; [piesele de teatru sunt] o încercare de a radiografia această formă sofisticată de utopie care a fost comunismul: oroarea travestită în costum umanist” (Vișniec, 2022, p. 7).

În ultimii ani suntem martorii continuării unei direcții mai vechi în scriitura lui Matei Vișniec și anume publicarea de texte pentru copii. Deși de-a lungul carierei sale literare și jurnalistice a traversat genuri diferite (debut în poezie, recunoaștere internațională în calitate de dramaturg, scriitor de romane), literatura pentru copii nu se îndepărtează de temele și direcțiile deja consacrate ale autorului. Astfel, de la piesa de teatru pentru copii *Omul de zăpadă care voia să întâlnească soarele* [The Snowman Who Wanted to Meet the Sun] apărută în anul 2014, Vișniec publică în 2019 *Extraterestrul care își dorea ca amintire o pijama* [The Alien Who Wanted a Pajama as a Souvenir], un text despre copiii lăsați în România la bunici sau alte rude de către părinții lor care se duc să lucreze în Italia, în Spania și în alte țări.

Gândind literatura (și) ca un spațiu al jocului, al învățării prin lectură, Vișniec le propune cititorilor săi texte-capsulă (basmă în două părți) în care păstrează parabolicul și alegoria ca mijloace de reprezentare a lumii, ca forme de problematizare și ca instrumente de sondare a cunoașterii. Literatura se transformă într-un spațiu protector în care lumea și problemele politice sunt traduse pe înțelesul copiilor. De asemenea, scriind pentru cei mici, autorul își asumă misiunea (sisifică) de a forma un public de viitori cititori de cursă lungă și spectatori activi.

Vișniec crede că literatura este nu numai un spațiu de salvare și de recuperare față de traumele trecutului, ci are și un rol pedagogic, de formare și rafinare a obiceiului lecturii. De la nebunii (diagnosticați fictiv) închiși de puterea stalinistă în azil, la orbii din *Țara lui Gufi* [Gufi's Land], Vișniec încearcă să salveze și să cultive spiritul critic ca formă de libertate și autonomie a individului confruntat (tot mai des) cu presiunea conformismului ideologic, cu îndocrinarea și cu uniformizarea gândirii. În ciuda impresiei generale (mai acut resimțite în societatea românească contemporană) că lectura este un lux, o (simplă) formă de escapism, Vișniec afirmă în interviul dat Dianei Joicaliuc la Radio România Cultural faptul că se angajează să formeze cititori buni care vor deveni cetățenii competenți ai viitorului:

Lectura este o urgență națională! Dacă renunțăm la întâlnirea dintre copil și cuvânt și-l lăsăm să fie intoxicat numai de imagine, vom transforma acești copii în consumatori docili ai industriei de divertisment și ai tehnologiilor ludice. Pentru a crea oameni care gândesc, e important să nu-i îndepărtăm pe copii de carte. (Joicaliuc, 2024)

În poveștile pe care le scrie, Matei Vișniec construiește o scriitură pe niveluri și etaje diferite de înțelegere, metafore care se pot citi și de către adulți ca reflecții filosofice despre lumea în care trăim (migrație, război, dezrădăcinare, pericolele neo-fascismului, sechestrarea memoriei). Regăsim în pagina de titlu a mini-romanului *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* [The Moon's Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles] recomandarea autorului către cititorii de vârste diferite: „roman minuscul în două părți destinat

copiilor de la 8 ani în sus și adulților de la 108 ani în jos” (Vișniec, 2025, p. 3). Ludic și autoironic, îndemnul lui Vișniec amintește de recomandările lui Antoine Exupéry din *Micul prinț* (*The Little Prince*) către cititorii adulți care au uitat să mai fie copii.

Mini-roman sau basm despre răul care asediază universul familia(r)l al Adelinei, *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* [The Moon's Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles] este un text scris după rețeta metaficțiunii (comparația scriiturii cu aluatul dospit, poeziile care salvează lumea de răul totalitar), fiind o meditație despre puterea literaturii de a salva umanitatea, de a exorciza răul istoric, de a învinge îndoctrinarea ideologică. (Sur)prinse în capcana tiranică a crocodililor de mlaștină care invadează orașul, locuințele și mințile oamenilor, Adelina și pisica Sleepy țin un jurnal al invaziei (politice, alegorice) a uriașelor reptile. Gândit ca un jurnal intim în două părți scris la două mâini (fetița și pisica ei), textul narează evenimentele post-invaziei crocodililor, schimbările rutinei, ale cotidianului (străzile inundate cu nămol, construcția de pasarele, comunicatele violente ale invadatorilor, instalarea la putere, portretele crocodilului-șef în școli, odele, incendierea cărților). Zi de zi, crocodilii preiau puterea, interzic activități, impun un limbaj nou (*nouvorba*), confiscă cărțile și subsolurile caselor.

Metafore ale răului totalitar, ale regimurilor tiranice, crocodilii de mlaștină instaurează (cu violență și agresivitate) o dictatură politică. Vișniec construiește un text-rețetă despre nașterea dictaturii, despre formele și etapele instalării tiraniei: de la normalizarea prezenței răului la acapararea discursului public și confiscarea libertății de gândire: „Cum crocodilii din mlaștină au o minte mlăștinoasă, ei vor să introducă puțin *mâl* în mintea oamenilor” (Vișniec, 2025, p. 54). Proveniți din mlaștina de la periferia orașului, invadatorii se instalează în canale, în subsolurile insalubre, în pivnițe fapt care sugerează ilegalitatea, bolgia infernală, subteranele secrete ca sursă și adăpost a răului istoric. Imaginea mlaștinii de la periferia orașului reprezintă forma de amenințare latentă, de avertizare asupra pericolului care (supra)veghea orașul. Acest asalt asupra democrației se produce prin normalizarea și relativizarea forței de propagare a răului, prin destructurarea centrului politic sub presiunea periferiilor (politice și culturale).

Pentru a ilustra contagiunea ideologică, îndoctrinarea politică și complicitatea cu regimul, Vișniec construiește două concepte (în oglindă). În timp ce termenul de *mlăștinizare* descrie formele vizibile ale dictaturii politice (pervertirea infrastructurii publice, a școlilor, cenzura și introducerea limbajului de lemn, obligația rostirii imnului *Odă crocodililor* de către elevi), *crocodelizarea* sugerează procesul de schimbare a gândirii și a ființei, complicitatea cu Puterea: „Iar eu îmi permit să semnez că acei locuitori ai orașului care au o atitudine binevoitoare și amabilă față de crocodili sunt de fapt pe cale de *crocodelizare*” (Vișniec, 2025, p. 40). În text, *mlăștinizarea* trimite către procesul lent de contaminare și confiscare a spațiului public de către invadatori, iar orașul-mlăștină devine dintr-un spațiu fizic, un simbol al degradării politice și sociale, un loc al hibridității, al disoluției și al înstrăinării (*unheimlich*). Invazia uriașelor târâtoare pervertește și confiscă universul domestic prin defamiliarizare și deștrădăcinare, transformând orașul într-o uriașă mlaștină, într-o (altă) formă de captivitate a ființei umane în universuri-capcană, în spații limită din care evadarea este o imposibilitate: „au adus mlaștina în oraș” (Vișniec, 2025, p. 30).

Vișniec construiește o alegorie politică în care dezvrăjește practicile regimurilor totalitare care acaparează și schestrează spațiul public și mediul domestic al individului. După modelul dictaturilor moderne, crocodilii instaurează un regim de control și de supraveghere a cetățenilor (detectoarele de incendii ca detectoare de plâns, instrumente de înregistrare a conversațiilor intime). Îngrijorat și anxios, tatăl fetei mimează complicitatea cu Puterea și își sfătuește familia să practice limbajul dublu ca formă de supraviețuire și compromis (parțial): „Chiar și pe copiii noștri va trebui să-i învățăm să ducă o viață dublă. Să spună DA cu voce tare, chiar dacă în mintea lor spun NU. Mă tem însă că de curând crocodilii din mlaștină ne vor controla și gândurile” (Vișniec, 2025, p. 91). Tatăl intuiește forța de penetrare a dictaturii care

nu se rezumă la controlul vieții publice, ci caută mijloace de a se strecura și în mințile oamenilor (inginerie socială și manipulare ideologică). Mărturisirile personajului deconspiră teroarea politică, frica de cenzură, pericolul (invizibil) al manipulării și face referire la totalitarism, la spălarea creierilor și intoxicarea cu ideologie.

O parte semnificativă a narațiunii se concentrează în jurul confiscării de către crocodili a educației publice și asupra schimbărilor (tot mai absurde) impuse de aceștia elevilor și profesorilor: de la rostirea în fiecare dimineață a *Odeii crocodililor*, la glorificarea portretului crocodilului-șef și arderea cărților interzise de regim. Trimițând către practica istorică a folosirii educației ca instrument de îndoctrinare ideologică de către dictatori și la ritualul celebrării cultului personalității, autorul avertizează asupra pericolului confiscării de către Putere a literaturii și a școlii, despre îndoctrinarea ideologică ca formă de educație în totalitarism, despre folosirea literaturii (de partid) ca instrument de propagandă și manipulare:

Începând cu data de 1 decembrie, vor fi scoase din manualele de limbă și literatură toate poeziile. Vor fi păstrate doar odele dedicate crocodililor, mlaștinii, mълului, smърcurilor și noii ordini crocoraționale instaurate în oraș [...] Noua literatură va fi una a odelor recunoscătoare, și nu una a ficțiunilor subversive. [...] În fiecare clasă va fi instalat pe peretele central, deasupra tablei, în spatele catedrei, un tablou înfățișând un crocodil (Vișniec, 2025, p. 78).

La Matei Vișniec, crocodilii nu mai reprezintă simptomul unei epidemii ideologice, ci figura însăși a puterii suverane, a opresorului politic. Crocodilii-funcționari întruchipează o putere grotescă, absurdă, care transformă birocrăția în mitologie, în cult al puterii, devenind simboluri ale unei animalități artificiale care imită și (de)joacă rolul suveranului derridian:

the double and contradictory figuration of political man as *on the one hand* superior, in his very sovereignty, to the beast that he masters, enslaves, dominates, domesticates, or kills, so that his sovereignty consists in raising himself above the animal and appropriating it, having its life at his disposal, but *on the other hand* (contradictorily) a figuration of the political man, and especially of the sovereign state as *animality*, or even as bestiality (we shall also distinguish between these two values), either a normal bestiality or a monstrous bestiality itself mythological or fabulous. Political man as superior to animality and political man as animality. (Derrida, 2009, p. 26)

În comunicatele transmise de crocodili literatura subversivă, care ajută la dezvoltarea gândirii critice, a imaginației este cenzurată și resimțită ca fiind periculoasă de către dictatură al cărei scop este impunerea (prin orice mijloace, inclusiv violență) discursului unic și a uniformizării gândirii. După modelul tuturor dictaturilor și regimul totalitar din text cenzurează accesul la literatură, incendiază cărți și biblioteci, introduce în manualele școlare retorica de partid și literatura ideologizată. După cum subliniază și Hannah Arendt în *Originile totalitarismului* (*The Origins of Totalitarianism*), în mâinile puterii totalitare literatura aservită regimului devine un instrument de propagandă politică și un mijloc de îndoctrinare ideologică:

Dacă propaganda este, într-adevăr, o parte din «războiul psihologic», teroarea este ceva mai mult. Teroarea continuă să fie folosită de regimurile totalitare chiar și când scopurile lor psihologice au fost atinse; adevărata ei oroare constă în faptul că domnește asupra unei populații total subjugate. (Arendt, 2014, p. 427)

Dictatura corupe limbajul și comunicarea, manipulează sensurile cuvintelor și introduce o retorică a limbii de lemn specifice administrațiilor totalitare (mesajele publice sunt niște comunicate traduse în limbă de lemn, străzile și piețele primesc denumiri în acord cu cerințele Puterii). Vișniec atrage atenția asupra *crocodelizării* limbajului, asupra imposibilității gândirii

critice a eului a cărui minte este intoxicată cu mîlul întunecos la propagandei. Autorul denunță paralizarea creierelor de către ideologie, invazia și înlocuirea limbajului obișnuit, comun, cu lozinci și termeni aparținând unei retorici străine, autoritare. În *Confuzia limbilor (Confusion of languages)* Alain Besançon definește limba de lemn ca o „limbuție invadatoare care vrea să dea impresia că de fapt contradicția este îndepărtată, conflictul rezolvat și care-și substituie automatismele efortului viu al gândirii” (Besançon, 1992, p. 72). Jargon al administrațiilor totalitare cu o stilistică și o dicție aparte, limba de lemn suprimă mecanismele gândirii critice și îl transformă pe individ într-un prizonier al unui limbaj străin, steril, fabricat de către Putere. Vișniec se joacă cu sensurile și limbajul dublu, propunându-i cititorului un exercițiu de deciptare și de avertizare asupra formelor de tiranie ale discursului ideologic. Comunicatele crocodililor reprezintă mostre de retorică totalitară, pagini de discurs ideologizat inserate cu scopul de a-l familiariza și de a-l ajuta pe tânărul cititor să recunoască formele discursului propagandistic și în viața reală.

Ideea limbajului erodat și confiscat de către puterea totalitară reprezintă o constantă a dramaturgiei lui Vișniec. În fond, experimentul dramatic din *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal (The History of Communism Told for the Mentally Ill)* reprezintă un act de deconstrucție (prin apel la limbaj grotesc și scatologie) a retoricii totalitare. Angajat (internat) să scrie și să povestească narațiuni cu scopul de a-i îndoctrina pe pacienții azilului, Iuri Petrovski decodifică și desacralizează ideologia, reduce la biologic și absurd idealurile comuniste, demistificând utopia totalitară. Pentru a sublinia alienarea și renunțarea (in)voluntară la limbaj și cuvinte, Vișniec scrie *Omul din care a fost extras răul [The Evil-Free Man]*, „o fabulă filosofică și o ficțiune jurnalistică” (Chira, 2021, p. 17) în care umanitatea confruntată cu o (altă) invazie de șobolani care vindecă răul ascuns în ficat, renunță, sub presiunea rozătoarelor, la vocabularul și lexicul considerat incomod pentru putere:

Sunteți martorii unui moment istoric. Deparazitarea limbajului vă va deschide drumul spre esență. Vom separa aurul de zgură. Prima fază va fi o fragmentare temporară a vocabularului [...] Șobolanii gigantici: Creierul unic pentru o întreagă specie nu e niciodată agresiv. (Vișniec, 2014, pp. 139-141)

Atacul violent asupra limbajului reprezintă un act de lobotomizare a gândirii critice și o formă de instaurare a gândirii și vorbirii unice. Astfel, invazia șobolanilor și a crocodililor nu trebuie citită doar ca o metaforă orwelliană clasică, ci ca o punere în scenă a colapsului mașinării antropologice, iar prin prisma conceptului derridian de *animot*, invazia rozătoarelor nu reprezintă o victorie a naturii asupra culturii, ci o închidere a cercului violenței discursive. Șobolanii impun umanității condiția mută pe care omul însuși a proiectat-o istoric asupra animalului:

Indeed that title obliges us to cross the animal with autobiography. I therefore admit to my old obsession with a personal and somewhat paradisaic bestiary. It came to the fore very early on: the crazy project of constituting everything I have thought or written within a zoosphere, the dream of an absolute hospitality and an infinite appropriation. How to welcome or liberate so many animal-words [*animots*] *chez moi*? In me, for me, like me? It would have amounted at the same time to something more and less than a bestiary. Above all, it would be necessary to avoid fables. We know the history of fabulation and how it remains an anthropomorphic taming, a moralizing subjection, a domestication. Always a discourse of man, on man, indeed on the animality of man, but for and as man. (Derrida, 2008, p. 37)

Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină [The Moon's Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles] se încheie după modelul basmelor clasice cu forța binelui

care învinge puterea de manipulare și de contagiune a răului istoric. Rostind o poezie-manifest despre libertatea de creație, despre puterea imaginației și despre forța cuvintelor de a înfrânge cenzura și dictatura, Adelina reușește să-i fugărească din oraș pe crocodili. Finalul (re)pune în discuție tema dostoevskiană a frumuseții și a literaturii care salvează lumea, a cărților care înving barbaria modernă, genocidul și cenzura politică.

3. Concluzii

Și Ionesco și Vișniec construiesc două parabole literare despre procesul de instalare al dictaturii, despre etapele instaurării terorii politice și despre complicitate și compromis în fața Puterii. În timp ce la Ionesco, răul este interior, acaparându-l și îmbolnăvind-l până la alienare și dezumanizare pe individ, la Vișniec invazia este exterioară, invadatorii *mlaștinizează* prin supraveghere politică și control întreg universul cunoscut. Dacă în *Rinocerii* metamorfoza este inițial doar una vizibilă, corporală (insul îmbracă epiderma unui rinocer) și mai apoi mentală prin pierderea capacității de a vorbi și de a gândi, în textul lui Vișniec *crocodelizarea* oamenilor se petrece la nivel psihic și de limbaj. În timp ce Ionesco gândește masificarea omului intoxicat cu ideologie în grila unei metamorfoze definitive din om în animal, Vișniec preferă să se folosească de metafora *crocodelizării* ca de o alegorie politică, de un avertisment față de coruperea limbajului și a gândirii de către Putere.

Rinocerii ionescieni suntamnați etern în piela groasă a pachidermului. Față de destinul dezumanizant și infernal al acestora, Vișniec alege salvarea omenirii prin puterea curajului și a poeziei. *Crocodelizarea* lumii din orașul în care biblioteca poartă numele de *Consulat al lunii* este provizorie, inițiatică, asemenea transformării lui Pinocchio în măgar în Țara Plăcerilor. Ionesco reprezintă în mod vizual (scenic) rinocerizarea ca un act ireversibil: „L’express: *De ce ați ales imaginea rinocerului?* Ionesco: Aveam nevoie de un animal prost și înspăimântător, care se repede la orice are în față” (Ionesco, 2017, p. 84), iar la Vișniec crocodilii trimit către imaginea unor forțe sociale toxice, insidioase, care pândesc timp îndelungat înainte de a ataca. Vișniec mizează pe pericolul latent, pe forța de manipulare și control a uriașelor reptile, prin infiltrarea tăcută și ascunsă în mințile oamenilor (predarea fără luptă în fața invaziei, adaptarea la noul sistem prin construcția de pasarele suspendate, complicitatea și compromisul cu regimul).

Atât *Rinocerii* (*Rhinoceros*) lui Eugène Ionesco, cât și *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* [The Moon’s Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles] de Matei Vișniec reprezintă două parabole despre fragilitatea individului în fața istoriei, a totalitarismului. Dacă Ionesco denunță prin grotesc și absurd forța vizibilă a fanatismului de masă, care strivește conștiința individuală, Vișniec trage un semnal de alarmă asupra pericolelor invizibile, latente, care se ascund în „mlaștina” societății și care riscă să invadeze (în momente de presiune istorică) viețile și mințile oamenilor. După cum am evidențiat și mai sus, alegerea celor două animale nu este întâmplătoare. În timp ce rinocerul sugerează brutalitate și uniformizare colectivă, crocodilul simbolizează manipularea toxică, absurdul ideologic.

Rinocerii (*Rhinoceros*) este o piesă cu final suspendat, scena finală înfățișându-l pe Bérenger singur asumându-și misiunea de a-și salva umanitatea. Morala din *Consulatul lunii* *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* [The Moon’s Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles] este salvarea prin forța literaturii, încrederea în forțele interioare, în libertatea de creație și lupta pentru rezistența în fața dictaturii și a tentativelor de anihilare și supunere a individualității.

Referințe:

- Arendt, H. (2014). *Originile totalitarismului* [The Origins of Totalitarianism]. (I. Dur, M. Ivănescu Trad.). Humanitas.
- Balotă, N. (1971). *Lupta cu absurdul* [The fight against the absurd]. Univers.
- Besaçon, A. (1992). *Confuzia limbilor* [Confusion of languages]. (M. Antohi, S. Antohi, Trad.). Humanitas.
- Canetti, E. (2000). *Masele și puterea* [Crowds and Power]. (A. Pavel, Trad.). Nemira.
- Călinescu, M. (2006). *Eugène Ionesco. Teme identitare și existențiale* [Eugène Ionesco. Identity and existential themes]. Junimea.
- Chira, R. G. (2021). Matei Vișniec – „Omul din care a fost extras răul”, o fabulă filosofică într-o ficțiune jurnalistică [Matei Vișniec – “The Evil-Free Man”, A Philosophical Fable In A Journalistic Fiction]. *Incursiuni în imaginar*, 1 (12), 13-32. DOI: <https://doi.org/10.29302/InImag.2021.12.1>
- Crețu, B. (2005). *Matei Vișniec, un optzecist atipic* [Matei Vișniec, an Atypical '80s Writer]. Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1980). *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi, Trad.). University of Minnesota Press.
- Demény, P. (2025, May 30). M-am jucat serios cu toate genurile literare [I seriously experimented with all literary genres]. *Matca literară*. <https://matcaliterara.ro/matei-visniec-m-am-jucat-serios-cu-toate-genurile-literare/>.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. (D. Wills, Trad.). Fordham University Press.
- Derrida, J. (2009). *The Beast and the Sovereign*. (G. Bennington, Trad.). The University of Chicago Press.
- Fischer-Lichte, E. (2008) *The Transformative Power of Performance*. (S. I. Jain, Trad.). Routledge.
- Ionesco, E. (1992). *Note și contranote* [Notes and counter notes]. (I. Pop, Trad.). Humanitas.
- Ionesco, E. (2017). *Antidoturi* [Antidotes]. (M. Dimov, Trad.). București.
- Ionesco, E. (2017). Rinocerii [Rhinoceros]. În *Teatru VI* [Theater VI]. (V. Russo, V. Zografi, Trad.). Humanitas.
- Joicaliuc, D. (2024, January 21). „Poezia a fost prima mea dragoste care s-a topit, apoi, în teatru” – Interviu cu poetul și dramaturgul Matei Vișniec [Poetry was my first love, which then melted into theatre]. *Radio România Cultural*. <https://www.radioromaniacultural.ro/sectiuni-articole/literatura/poezia-a-fost-prima-mea-dragoste-care-s-a-topit-apoi-in-teatru-interviu-cu-poetul-si-dramaturgul-matei-visniec-id41740.html>.
- Mihalache, A. G. (2023). *The Rhinoceros and The Regime Posthuman Bodies on Stage and Screen*. *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Dramatica*, 68 (1), 87-102.
- Ortiz-Robles, M. (2016). *Literature and Animal Studies*. Routledge.

- Paleologu, Th. (2025). *Patologiile puterii: gândurile unui coalescent* [The Pathologies of Power: Thoughts of a Convalescent]. (I. Antoniu, Trad.). București: Trei.
- Salzani, C. (2016). From Post-Human to Post-Animal: Posthumanism and the ‘Animal Turn’. *Lo Sguardo: Rivista di Filosofia*, 24 (II), 97-109.
- Vișniec, M. (2014). *Omul din care a fost extras răul* [The Evil-Free Man]. Polirom.
- Vișniec, M. (2022). *Procesul comunismului prin teatru: Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal, Richard al III-lea se interzice sau Scene din viața lui Meyerhold, Despre senzația de elasticitate când pășim peste cadavre* [The History of Communism Told for the Mentally Ill, Richard III Is Banned or Scenes from the Life of Meyerhold, On the Feeling of Elasticity When Stepping Over Corpses]. Polirom.
- Vișniec, M. (2025). *Consulatul lunii sau Adelina și crocodilii din mlaștină* [The Moon’s Consulate or Adelina and the Swamp Crocodiles]. Humanitas.