Metadiscurs şi marginalitate la Sarah Kane şi Angélica Liddell

Beatrice LĂPĂDAT
Université Laval, Québec, Canada

Abstract: This article explores the meta-discursive techniques employed throughout three dramatic texts: *Crave* (1998) and *4:48 Psychosis* (1999) by Sarah Kane, as well as *The House of Strength* (2010) by Angélica Liddell. Using the concept of metadiscourse as a form of discourse through which the characters reflect upon their own speech act, we have identified in the three plays both the technical elements characteristic of meta-discourse and the aesthetic and social implications thus highlighted. Sarah Kane and Angélica Liddell confront the reader with radical characters, mostly feminine and often affected by violence. It is thus within the scope of our essay to stress how mental illness and gender or social marginalization specific of the characters in the plays create a type of meta-discourse generated by the obsessive multiplication of the dramatic voices and by the ruthless dissection of their own identities. In this context, our conceptual framework brings into focus the theories of Deleuze and Guattari (1980) related to language, as well as the notion of "*poetics of love*" proposed by Margaret E. Toye (2010) in order to claim the necessity of an autonomous feminine aesthetic speech, resulting from the interference of the ethical and erotic experience in a contemporary paradigm.
Keywords: *meta-discourse, gender identity, violence, mental illness, society*.

Introducere

Dacă metadiscursul nu poate fi încadrat într-o singură definiţie în interiorul disciplinelor care se ocupă cu studierea sa, analiza funcţiilor şi manifestărilor sale în câmpul dramaturgiei este de natură să amplifice şi să valorifice într-o şi mai mare măsură relevanţa conceptului. Ţinând cont de particularităţile formale şi structurale profund neconvenţionale care caracterizează teatrul contemporan – atât la nivelul textului în sine, cât şi al punerii în scenă –teoretizarea metadiscursului într-un cadru interdisciplinar este în mod productiv favorizată prin intervenţia textului, respectiv a scenei teatrale. Având ca principal punct de pornire definiţia formulată de lingvistul Ken Hyland [2005: 37], conform căreia „metadiscursul este termenul-umbrelă pentru expresiile referitoare la reflecţia asupra sinelui, expresii folosite pentru a negocia semnificaţiile interacţionale dintr-un text, ajutând scriitorul (sau vorbitorul) să exprime un anumit punct de vedere şi să se conecteze cu cititorii săi ca membri ai unei anumite comunităţi" [trad.noastră], dar şi un „angajament social", vom urmări, în această lucrare, analiza metadiscursului în textele dramaturgice *Crave* (1998) şi *Psihoză 4:48* (2000) de Sarah Kane şi în *Casa forţei* de Angélica Liddell (2014 ediţia în română). Prin urmare, vom examina manifestările metadiscursului pornind de la identificarea particularităţilor sale structurale şi formale şi vom evidenţia

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

maniera în care metadiscursul privilegiază crearea şi diseminarea unui limbaj artistic feminin autonom. Metadiscursul, înţeles, deci,ca discurs prin care personajul reflectează asupra propriei enunţări, poate fi interpretat în contextul literaturii feminine şi ca strategie politică prin care vocea narativă refuză formele tradiţionale pentru a-şi crea un spaţiu subversiv şi autonom de manifestare.

Pornind de la legătura stabilită de Deleueze şi Guattari între actul vorbirii şi normele sociale, sintetizată prin teoria conform căreia „înainte de a fi un marcator sintactic, o regulă de gramatică este un marcator de putere" [2014: 100], ipoteza noastră susţine faptul că metadiscursivitatea este generată, în cele trei texte, de felul în care autoarele îşi articulează marginalitatea şi inadaptarea socială prin folosirea neconvenţională a limbii şi prin sabotarea coerenţei discursive şi gramaticale. În final, negocierea dintre universul vocii dramaturgice şi cel al cititorului este analizată prin prisma conceptului de *poethics of love*[1]propus de cercetătoarea Margaret E. Toye [2010], fiind semnalată posibilitatea reconcilierii prin aceleaşi tehnici metadiscursive.

Metadiscurs şi schizofrenia limbajului

Repetiţiile obsedante, rupturile şi dislocările discursive, punctuaţia aparent haotică, intervenţiile intertextuale prin citarea altor opere literare şi muzicale ori prin transcrierea unor fişe clinice, citatele în limbi străine sau ruperea discursului verbal prin introducerea unei serii de numere aleatoriisunt doar câteva dintre mărcile pe care Sarah Kane le foloseşte în procesul său de bulversare a sintacticii şi a organizării discursului dramaturgic atât în *Crave*, cât şi în *4.48 Psychosis*. Cititorul este provocat de autoare nu doar să se deschidă în faţa unui text dificil de urmărit, ci şi invitat, prin tehnici metadiscursive specifice, să iasă din sfera normalităţii sociale pe care o implică folosirea corectă a limbii:

> „A forma fraze corecte din punct de vedere gramatical reprezintă, pentru individul normal, condiţia prealabilă a oricărei supuneri faţă de legile sociale. Nimeni nu poate să ignore gramaticalitatea, cei care o ignoră ţin de nişte instituţii speciale. Unitatea unei limbi este, înainte de toate, *politică*[subl. noastră]." [Deleuze, Guattari, 2014: 134]

Urmărind mai departe aceeaşi paradigmă trasată de cei doi teoreticieni francezi, se poate spune că Sarah Kane îşi confruntă cititorul cu o întrebuinţare *schizofrenă* a limbajului. O astfel de opţiune, caracterizată prin haos discursiv şi ignorarea deliberată a „legilor dramaturgiei[2]", se explică nu numai prin apartenenţa sa la mişcarea *in-yer-face theatre* din Marea Britanie a anilor '90, mişcare pe care, de altfel, ea însăşi a iniţiat-o şi care îşi asumă şocul ca trăsătură distinctivă în peisajul literar şi teatral. Aderenţa estetică la această nouă

[1] Ţinând cont de faptul că sintagma "*poethics of love*" produce în limba engleză un joc de cuvinte intraductibil în limba română şi care vizează contopirea dintre termenii „poetică" şi „etică", vom folosi în cadrul lucrării expresia în engleză.

[2] Krzysztof Warlikowski, regizorul polonez care a pus în scenă una dintre cele mai radicale montări ale piesei *Purificare* de Sarah Kane, declara în mod surprinzător, într-un interviu din 2009 acordat revistei *Observator cultural*, că „Sarah Kane nu scria profesionist, era sălbatică, nu cunoştea legile dramaturgiei." Afirmaţia rămâne intrigantă, dar relevantă pentru percepţia conform căreia, oricât de radicală ar fi scriitura, trebuie să existe, totuşi, nişte „legi ale dramaturgiei" în spatele ei. Punctul de vedere al regizorului este împărtăşit şi de un anumit număr de critici, însă, în egală măsură, există cercetători ai literaturii lui Kane care au demonstrat sistematic contrariul afirmaţiilor lui Warlikowski. Menţionăm, printre studiile cele mai importante pentru înţelegerea „arhitecturii" dramaturgice atipice pe care se bazează piesele lui Kane, *In-yer-face Theatre. British Drama Today*, de Aleks Sierz, Londra, Faber&Faber, 2001 şi "*Love Me or Kill Me*": *Sarah Kane and the Theatre of Extremes* de Graham Saunders, Manchester University Press, 2002.

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

manieră de a scrie teatru este motivată de o aderenţă politică prezentă, mai mult sau mai puţin discret, în toate cele cinci piese de teatru semnate de Kane. Ignorând complet sensul clinico-patologic al noţiunii de *schizofren*, Deleuze şi Guattari îl amplasează pe acesta în raport cu producţia capitalistă, producţie care trasează normele sociale şi care, prin contrast, subliniază şi penalizează deviaţiile. Dar dacă schizofrenul nu se situează deloc în afara acestei producţii sociale care îl rejectează, ci chiar la „limita" ei [Deleuze şi Guattari, 2008: 47], aceasta se întâmplă pentru că tocmai agentul nesupus este cel care confirmă autoritatea puterii, fie ea economică, lingvistică sau socială.

Este de înţeles, aşadar, că autoarea - ea însăşi afectată de tulburări mentale profunde care au dus, de altfel, la sinuciderea sa - îşi arogă, din punctul de vedere al utilizării limbii şi al detonării structurii coezive a textului dramaturgic, poziţia schizofrenului deleuzian, al cărui limbaj, afectat de „agramaticalitate" şi „asintaxie",

> „nu se mai defineşte prin ceea ce spune şi cu atât mai puţin prin ceea ce îl face să fie semnificant, ci prin ceea ce îl face să curgă, să flueze şi să explodeze – dorinţa. Căci literatura este întru totul asemeni schizofreniei: proces şi nu scop." [Deleuze, Guattari, 2008: 184]

În *Crave*, Kane precizează la începutul piesei, înainte de desfăşurarea dialogurilor propriu-zise, că „Punctuaţia este folosită pentru a indica redarea vorbirii şi nu pentru a se conforma regulilor gramaticale." [trad. noastră][3] [Kane, 1998:3]. Lista de personaje frapează, de asemenea, cititorul, căci în locul unor nume şi a indicaţiilor legăturilor dintre ele nu se află decât patru iniţiale: C, M, de sex feminin, şi B şi A, de sex masculin. Textul începe abrupt şi, după parcurgerea primelor replici, cititorul înţelege că textul nu propune nici o desfăşurare evenimenţială, nici o evoluţie a personajelor. Mai mult, textul configurat ca dialog neîntrerupt, în care nu apare nicio didascalie, pune sub semnul întrebării însăşi noţiunea de „personaj", lăsând loc la multiple interpretări pe marginea identităţii personajelor: chiar dacă o lectură atentă dă câteva indicii prin care genul personajelor poate fi stabilit, chiar dacă dorinţele, aspiraţiile şi fricile fiecăruia sunt trasate în mod individual, graniţa care le desparte rămâne fragilă, fiecare *personaj-literă* lăsând loc posibilităţii de a fi schimbat cu un altul. Toate aceste tehnici de obscurizare a personajului şi de ignorare a regulilor privind organizarea textului dramatic nu sunt noi, dar felul în care Kane le suprapune şi le suprautilizează creează un efect imposibil de ignorat. Acesta este sensul în care teoreticianul Aleks Sierz se referă la *Crave* ca la un *performance* în sine:

> „Mintea ta este pur şi simplu răvăşită de imaginile din text şi de felul în care frazele intră în coliziune, se ciocnesc şi se amestecă."[trad. noastră] [Sierz, 2001:14]

În paralel cu emiterea pe un ton neutru a unui şir de orori– viol, un copil care a murit pentru că a ascultat vocea prietenului imaginar, evocarea perpetuă a unei corporalităţi marcate de violenţă fizică extremă, anxietate, insomnie etc. –se derulează un tip de absurd complet lipsit de umor, în care ludicul este depăşit de angoasă:

[3] Vom specifica de la început că, neexistând traduceri publicate în limba română ale celor două texte semnate Sarah Kane, *Crave* şi *4:48 Psychosis*, traducerea tuturor citatelor aparţine autoarei prezentei lucrări. Această precizare fiind făcută, din raţiuni de spaţiu nu vom mai semnala în continuare acest aspect prin nota „[trad.noastră]" în corpul textului.

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

„C: Ce are de-a face orice cu orice? /M: Nimic./ A: Exact. Asta este cel mai rău./ M: Nimic./ C: Despre asta este vorba? Asta este?/ M: Cât mai durează/ B: De câte ori mai urmează /A: De câte ori" [Kane, 1998: 8]

Transgresarea normelor la nivelul formei îndeplineşte funcţia instalării confuziei în mod intenţionat în cititor, întrerupându-i constant tentativele de a găsi o semnificaţie coerentă şi manipulându-l aşa încât să se lase absorbit de textul devorator. *De*-formarea textului, densitatea scripturală si refuzul de a construi personaje care evoluează şi acţionează reprezintă, aşadar, limbajul *schizofren* prin care Kane fixează în *Crave* ceea ce Vande Kopple [Ädel, 2006:217; Hyland, 2005:26] numeşte „metadiscurs textual", referindu-se la organizarea limbii într-un text coerent şi coeziv. Autoarea desfăşoară comunicarea cu cititorul plecând întâi de la formă, pentru a-l transporta gradual şi prin intermediului conţinutuluiîn punctul conştientizării infernului tern pe care îl traversează personajele. Prin metadiscurs, marginalitatea estetică rezonează total cu marginalitatea pe care o resimt personajele din *Crave* şi de care se lasă contaminată şi instanţa cititorului.

Dacă în *Crave* prevalează metadiscursul textual, în *4:48 Psychosis* metadiscursul se află în relaţie directă cu condiţia mentală fragilă a vocii dramaturgice, iar tehnicile de construcţie a acestuia reflectă în primul rând *fragmentarea* identitară. În ciuda fragmentării textuale şi a erorilor intenţionale de limbaj prin care identificăm acelaşi model (anti)lingvistic specific schizofrenului deleuzian, comunicarea dintre autor şi cititor se bazează, în*4:48*, pe un şoc emoţional care instalează metadiscursul interpersonal. Conform lui Vande Kopple, acest tip de metadiscurs asigură „interacţiunea pe care am dori să o avem cu cititorii pe marginea conţinutului" şi mediază exprimarea „personalităţii şi reacţiilor" [trad. noastră] [Vande Kopple în Hyland, 2005: 26].

În *4:48 Psychosis*, tratamentul personajelor nu mai ţine doar de ambiguizarea sau obscurizarea lor, ca în *Crave*, ci se poate vorbi direct despre abolirea acestora. Substratul politic al acestei formule este explicat de Delgado-García astfel:

„se abandonează ontologiile umane stabilite prin demersul cartezian şi cel liberal-umanist, care înţeleg subiectul prin prisma unicităţii sale, a conştiinţei de sine şi a unei agentităţi autonome." [trad. noastră] [Delgado-García, 2012: 231]

Dar în *4:48 Psychosis* Kane se angajează în acest demers fără a denunţa niciun sistem politic anume şi fără a acuza în mod explicit o ideologie sau alta. Strategia sa principală în comentarea propriilor enunţuri implică o comunicare de la *persoană la persoană* până în punctul în care atipica *dramatis persona* dezvăluie în întregime infernul autoarei înseşi, într-un gest radical de autoreferenţialitate. În primele pagini, se creează falsa impresie a unui monolog lung, nu rar lipsit de ceea ce Graham Saunders numea cu obiectivitate „egocentrism şi indolenţă adolescentină" [Iacob, 2009: 76]:

„La 4:48, / când depresia mă încolţeşte, /o să mă spânzur" [Kane, 2000: 4]

„nu mai e nimic de zis /şi iată ritmul nebuniei" [Kane, 2000: 19]

Confesiunea diaristică este rapid deturnat prin tehnică alternării şi mixării vocii dramaturgice. Aici nu există un personaj anume, cu o identitate, structură şi evoluţie solid fixate pentru că, în realitate, în *4:48 Psychosis*, vocea care se adresează cititorului este însăşi vocea autoarei, repliată, multiplicată, diseminată şi în acelaşi timp deformată şi fragmentată.

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

Metadiscursul interpersonal se fundamentează pe o tensiune a marginalităţii în care locutor şi colocutor se refugiază atunci când realitatea se epuizează sub greutatea bolii mentale. *Locutor* şi *colocutor* devin *locatar* şi *colocatar*în aceeaşi periferie socială şi textuală: „Fără speranţă cânt în *margine*" [subl. noastră] [Kane, 2000: 9]. Prea puţin contează statutul real al dramaturgei sau al cititorului (de altfel, Sarah Kane, deşi apropiată prin căutările artistice de lumea marginalilor, a crescut şi a beneficiat de o educaţie *upper middle class*), căci deruta cauzată de boala mentală rupe, poate, posibilitatea comunicării reale cu indivizii normaţi, dar deschide posibilitatea unui dialog nebănuit de fertil cu oricare marginal al lumii. Identificarea trece, însă, pe nesimţite de la extrema victimei absolute la extrema călăului total depersonalizat, accelerând aceeaşi tehnică de „hipnotizare" violentă a cititorului:

> „Eu i-am gazat pe evrei, eu i-am căsăpit pe kurzi, eu i-am bombardat pe arabi (...) o să-ţi scot ochii şi am să-i trimit la mama ta într-o cutie" [Kane, 2000: 19]

Ca marcă a unui discurs direct, pronumele personal „tu" apare de cele mai multe ori în text, după pronumele personal „eu". Radicalitatea metadiscursivă constă, pe parcursul alternării acestor agenţi, în faptul că în majoritatea replicilor scapă identitatea lui „tu": nu se ştie dacă autoarea vorbeşte cu ea însăşi prin vocea dramaturgică în care se metamorfozează abil, dacă i se adresează persoanei iubite care a abandonat-o, lui Dumnezeu,doctorei de la care aşteaptă salvarea, umanităţii în ansamblu sau cititorului somat să intervină. La rândul lor, evocările alternează de la injoncţiuni brutale până la un imperativ-implorator („NU LĂSA CHESTIA ASTA SĂ MĂ OMOARE" [Kane, 2000: 18]), traversând insistent şi modul interogativ.

Personajul îşi trăieşte tortura fie prin propria identitate – aceea a unei fiinţe atinse de o afecţiune mentală şi tratată psihiatric ca atare într-o instituţie specializată–fie prin identităţile împrumutate în pragul psihozei. Tortura e predată apoi cititorului, cu care *vocea* îşi încearcă în mod ritualic calităţile taumaturgice: trauma nu este depliată sub ochii acestuia (doar) pentru a-l încărca de vină şi abjecţie, ci şi pentru a-l invita la o căutare colectivă a redempţiunii: „Aminteşte-ţi de lumină şi crede în lumină" [Kane, 2000: 3, 21].

Dincolo de corul tragic al vocilor dramaturgice lansate de aceeaşi unică autoare din spatele lor, în *4:48 Psychosis* metadiscursul este cultivat şi printr-o serie de tehnici care ţin primordial de organizarea corpului textual şi de nivelul structural. Spaţiile albe şi largi din pagină converg către vidul constant menţionat de personaj, întreruperea discursului care reflectă lumea interioară a autoarei prin amplasarea câtorva şiruri de numere sau prin citarea unei prescripţii medicale fac toate parte din arsenalul metadiscursiv al unei dramaturge pe cât de violentată de agenţii puterii, pe atât de violentă şi posesivă ea însăşi cu cititorul.

Metadiscurs şi revolta schizofrenului

Legată de universul lui Sarah Kane prin propensiunea către aceleaşi teme – marginalitate, identitate de gen, violenţă fizică şi colaps erotic – , precum şi prin numeroase similarităţi stilistice, Angélica Liddell, autoare, performer şi regizoare de origine spaniolă, se detaşează de Sarah Kane prin accentul social mult mai pronunţat şi mai specific pe care îl imprimă în textele şi montările sale. *Casa forţei*, text publicat în spaniolă în 2001, prezintă aceeaşi intensitate metadiscursivă, atât la nivelul funcţiei metatextuale, cât şi la nivelul celei interpersonale, folosind multe dintre tehnicile examinate mai sus cu referire la autoarea engleză. Bulversarea vocilor dramaturgice şi aruncarea în confuzie a cititorului mutat de la un şoc stilistic la altul, folosirea majusculelor, inserţiile interxtuale şi sintaxa prin care se

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

plonjează în absurd sunt toate mecanisme prezente în *Casa forței* în aceeași măsură ca în *Crave* sau *4:48 Psychosis*.

Vom evidenția, prin urmare, în analiza strategiilor metadiscursive la Angélica Liddell, maniera în care aceasta își violentează cititorul în primul rând prin amploarea cu care creionează violența corporală. Și în *Casa forței* se poate identifica același refuz al identității „liberale și umaniste" [Delgado-García, 2012] a personajelor, însă particularizarea lor prin nume și discurs le îndepărtează de scheletul translucid al vocilor mobilizate de Kane. În cele trei părți ale piesei găsim, în schimb, o alternare a vocilor cărora li se dă, pe rând, cuvântul, în grupuri de câte trei. Getse, Lola și Angélica – ultimul nume semnalând marca metadiscursivă cea mai directă la nivelul personajelor – par a fi mai degrabă niște femei privilegiate, atinse de marginalitate socială mai degrabă din cauza unui context accidental. Perla, Cynthia și Maria își asumă rolul de portavoce prin care condamnă la modul cel mai explicit, folosindu-se de statistici, titluri din ziare, cifre și date precise, traficul de persoane și tratamentul inuman suferite de femeile din America de Sud. Între ele, pe o linie mediană, survin intertextual cehovienele Irina, Olga și Maşa, dar în care putem citi încă ecourile celorlalte voci feminine contemporane, disperate și amenințate de lumea exterioară.

Vocea personajului Angélica se articulează încă de la începutul textului ca un strigăt de război, amenințând răzbunarea atât pentru propria suferință, cât și pentru abuzurile îndurate de alte femei din lumea întreagă. Asemenea pacientei din *4:48 Psychosis*, și Angélica se deplasează între aceiași poli victimă-călău:

> „Îmi chinuiam trupul numai pentru ca el să-l vadă / Și ăsta e motivul real pentru care mă tai, din iubire." [Liddell, 2014: 94]

> „M-am dăruit total unei lumi a forței / ca să compensez slăbiciunea mea prin mizerabila lume a forței" [Liddell, 2014: 101]

Dramaturga îi refuză bărbatului evocat de toate cele trei femei înșelate și abuzate fizic dreptul de a avea o voce într-un nucleu dramaturgic pe care *ea* îl creează, *ea* îl întreține, *ea* îl demontează și legitimează. Prin urmare, Angélica, Getse și Lola își vorbesc una alteia ca și cum ele ar fi bărbatul care își recunoaște setea de putere și violență, lipsa de umanitate și ipocrizia. Practic, cele trei identități feminine se refugiază în *meta*discurs, la care cititorul deja revoltat se presupune că devine spontan complice, pentru că discursul*per se*, cel canonizat și normat, a fost pe de-a-ntregul confiscat de „el":

> „Lola: Am un drum clar, știi? /Am un destin magnific. / Și n-am chef de obstacole în destinul meu. / Să mângâi, să îmbrățișezi, să consolezi. / Ce tâmpenie și asta cu consolatul. / Un obstacol consolatul ăsta. Mă doare undeva." [Liddell, 2014: 117]

Avansând în explorarea labirintului metadiscursiv, Angélica-personajul îi devolează cititorului propriul jurnal:

> „Nu m-am atins de el. / Nu l-am revizuit. / E pur și simplu așa cum l-am făcut în acea cameră." [Liddell, 2014: 96]

Urmează, în jurnal, descrierea violenței fizice și simbolice suportate de Angélica, dar acesteia i se suprapune, prin deschiderea empatică față de suferința tuturor marginalilor,

BDD-A27348 © 2017 Editura Universității din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

violenţa urmărită cu voluptate la ştiri: copiii bombardaţi din Gaza, foamea în Africa, terorismul, refugiaţii. Experienţa erotică este, însă, complet înlăturată în favoarea unei radiografii crude a injustiţiei sociale pe care o demarează Perla, Cynthia şi Maria. Personajeledezvăluie o listă interminabilă de orori, declanşând furia şi participarea cititorului la catharsis: trupuri feminine arse, trupuri feminine violate, trupuri feminine abandonate pe câmp, asfixieri, răpiri, avorturi forţate etc.

Dacă în *Partea I* şi în *Partea a II-a* din piesă vocile feminine se raportează la violenţa masculină între tendinţa de anihilare şi o predare masochistă, personajul care închide piesa – pentru a cărui identificare nu există literalmente niciun indiciu – promite răzbunarea printr-un gest de forţă care glorifică simultan distrugerea rasei bărbaţilor şi regenerarea puterii feminine. Astfel, metadiscursul este deplasat către punctul în care cititorul activ primeşte satisfacţia participării la reparaţia ordinii lumii. Marginalitatea sublimată devine astfel, autoritate şi, cel mai probabil, conform ciclului tragic al negocierii şi tranziţiei puterii, o nouă formă de hegemonie:

> „Din tot ce e neînsemnat voi face o valoare. / Fiii mei vor fi bărbaţi buni de nimic (...) / Producem cei mai fragili bărbaţi din lume." [Liddell, 2014: 143, 145]

Metadiscursul, de la comunicare la comuniune

Într-un articol intitulat *Towards a Poethics of Love*, cercetătoarea Margaret E. Toye [2010] propune sinteza dintre iubire ca discurs de orgine literară şi categoria filosofică a eticii prin sintagma *poethics of love*, incluzând, de asemenea, sfera politică şi socială. Pentru a crea un spaţiu teoretic în câmpul studiilor literare în care iubirea să fie percepută nu doar ca „o relaţie calitativă între un sine şi Celălalt" [trad. noastră] [Toye, 2010: 48], aceasta susţine căeste nevoie de aplicarea conceptului de spaţiere („spacing"). Pornind de la sistemul etic levinesian şi de la feminismul lui Irigaray, Toye înţelege prin această „spaţiere" sau „distanţă proximă"faptul că între două individualităţi între care se stabileşte un raport etic şi afectiv rămâne suficient spaţiu astfel încât fiecare să se dezvolte autonom, din moment ce

> „subiecţii nu sunt statici, ci permanent angajaţi într-un proces de transformare şi devenire." [trad. noastră] [Toye, 2010: 48].

Acest spaţiu, făcând loc reflecţiei şi autonomiei fiecăruia dintre subiecţi, permite, prin urmare, şi aplicarea neobstrucţionată a eticii, înţeleasă aici ca grijă faţă de celălalt.

Dincolo de aglomerarea de voci fragmentate prin care Kane se adresează cititorului, dincolo de revolta schizofrenului deleuzian ce conţine potenţial germenii unei revoluţii în nucleul social [Deleuze, Guattari, 2008: 473], aşa cum se configurează personajele-furii din *Casa forţei* de Angélica Liddell, se poate afirma că, în lumina „poetico-eticii" iubirii teoretizate de Toye, cele două autoare de teatru se raportează la cititor, prin intermediul metadiscursului, nu doar ca la o instanţă fie complice, fie captivă, ci şi ca la o entitate faţă de care manifestă o preocupare etică. Spaţiile albe din pagină, majusculele redactate ca strigăt de ajutor, apelul la afectul cititorului prin înşiruirea de orori şi confirmarea repetată a statutului marginal al vocilor dramaturgice nu sunt singurele procedee prin care autoarele caută dialogul cu *persona* invizibilă a cititorului.

Dacă toate cele trei piese exprimă printr-o estetică revoluţionară – chiar „huligană" –denunţul vocal al violenţei, tortura bolilor mentale sau inechitatea socială, în aceleaşi texte se întâlnesc numeroase evocări ale tăcerii. În *Crave*, marcarea câtorva momente de tăcere

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)

constituie singurele forme de didascalie din piesă; în *4:48 Psychosis*, tăcerea este invocată cu o teamă ceremonială, asociată cu moartea şi cu „hăul minţii mele imateriale" [Kane: 2000, 8]. Getse din *Casa forţei* promite încă de la enunţarea primei replici că „am să-mi fac inima să tacă." [Liddell, 2014: 84]. Acest spaţiu – sau *spaţiere*, în termenii lui Toye – este cel care lasă loc unei întâlniri imprevizibile dintre vocea dramaturgică şi corpul real al destinatarului mesajului. Invocarea tăcerii constituie, putem spune, unicul spaţiul metadiscursiv pe care dramaturgul *etic* îl oferă cititorului – semn criptic al unei comuniuni consumate întreconstrângerile marginalităţii şi alienării.

BIBLIOGRAFIE

Ädel, Annelie, 2006. *Metadiscourse in L1 and L2 English*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, 2008 [prima ediţie 1972]. *Anti-Oedip. Capitalism şi schizofrenie (I)*, Ploieşti, Paralela 45.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, 2014 [prima ediţie 1980]. *Capitalism şi schizofrenie 2. Mii de platouri*, Bucureşti, Art.

Delgado-García, Cristina, 2012. "Subversion, Refusal, and Contingency: The Transgression of Liberal-Humanist Subjectivity and Characterization in Sarah Kane's *Cleansed*, *Crave* and *4:48 Psychosis*" în *Modern Drama*, vol. 55, p. 230-250.

Hyland, Ken, 2005. *Metadiscourse. Exploring Interaction in Writing*, Londra / New York, Continuum.

Iacob, Andreea [ed.], 2009, *Enigma Sarah Kane. Spectacole, reflecţii şi comunicări în cadrul Zilelor Sarah Kane la Teatrul Naţional Cluj (4-7 decembrie 2008)*, Cluj-Napoca, Casa Cărţii de Ştiinţă.

Kane, Sarah, 2000. *4:48 Psychosis*, Londra, Bloomsbury Methuen Drama.

Kane, Sarah, 1998. *Crave*, Londra, Bloomsbury Methuen Drama.

Liddell, Angélica, 2014. „Casa forţei", traducere de Marin Mălaicu Hondrari, în *Antologia pieselor prezentate în secţiunea „Spectacole lectură", Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu 2014*, Bucureşti, Paideia.

Sierz, Aleks, 2001. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londra, Faber&Faber.

Toye, Margaret E, 2010. "Towards a Poethics of Love. Poststructuralist Feminist Ethics and Literary Creation" în *Feminist Theory*, vol. 11 (1), p. 39-55.

BDD-A27348 © 2017 Editura Universităţii din Suceava
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-15 20:54:34 UTC)