

Metadiscurs și marginalitate la Sarah Kane și 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 definiție în interiorul disciplinelor care se ocupă cu studierea sa, analiza funcțiilor și manifestărilor sale în câmpul dramaturgiei este de natură să amplifice și să valorifice într-o și mai mare măsură relevanța conceptului. Ținând cont de particularitățile formale și structurale profund neconvenționale care caracterizează teatrul contemporan – atât la nivelul textului în sine, cât și al punerii în scenă – teoretizarea metadiscursului într-un cadru interdisciplinar este în mod productiv favorizată prin intervenția textului, respectiv a scenei teatrale. Având ca principal punct de pornire definiția formulată de lingvistul Ken Hyland [2005: 37], conform căreia „metadiscursul este termenul-umbrelă pentru expresiile referitoare la reflecția asupra sinelui, expresii folosite pentru a negocia semnificațiile interacționale dintr-un text, ajutând scriitorul (sau vorbitorul) să exprime un anumit punct de vedere și să se conecteze cu cititorii săi ca membri ai unei anumite comunități” [trad.noastră], dar și un „angajament social”, vom urmări, în această lucrare, analiza metadiscursului în textele dramaturgice *Crave* (1998) și *Psiboză 4:48* (2000) de Sarah Kane și în *Casa forței* de Angélica Liddell (2014 ediția în română). Prin urmare, vom examina manifestările metadiscursului pornind de la identificarea particularităților sale structurale și formale și vom evidenția

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

Pornind de la legătura stabilită de Deleuze și Guattari între actul vorbirii și 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 susține faptul că metadiscursivitatea este generată, în cele trei texte, de felul în care autoarele își articulează marginalitatea și inadaptarea socială prin folosirea neconvențională a limbii și prin sabotarea coerenței discursive și gramaticale. În final, negocierea dintre universul vocii dramaturgice și cel al cititorului este analizată prin prisma conceptului de *poethics of love* propus de cercetătoarea Margaret E. Toye [2010], fiind semnalată posibilitatea reconcilierii prin aceleași tehnici metadiscursive.

Metadiscurs și schizofrenia limbajului

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

„A forma fraze corecte din punct de vedere gramatical reprezintă, pentru individul normal, condiția prealabilă a oricărei supunerii față de legile sociale. Nimeni nu poate să ignore gramaticalitatea, cei care o ignoră țin de niște instituții speciale. Unitatea unei limbi este, înainte de toate, *politică* [subl. noastră].” [Deleuze, Guattari, 2014: 134]

Urmărind mai departe aceeași paradigmă trasată de cei doi teoreticieni francezi, se poate spune că Sarah Kane își confruntă cititorul cu o întrebuintare *schizofrenă* a limbajului. O astfel de opțiune, caracterizată prin haos discursiv și ignorarea deliberată a „legilor dramaturgiei”, se explică nu numai prin apartenența sa la mișcarea *in-yer-face theatre* din Marea Britanie a anilor '90, mișcare pe care, de altfel, ea însăși a inițiat-o și care își asumă șocul ca trăsătură distinctivă în peisajul literar și teatral. Aderența estetică la această nouă

¹ Ținând cont de faptul că sintagma „*poethics of love*” produce în limba engleză un joc de cuvinte intraductibil în limba română și care vizează contopirea dintre termenii „poetică” și „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 *Observer cultural*, că „Sarah Kane nu scria profesionist, era sălbatică, nu cunoștea legile dramaturgiei.” Afirmția rămâne intrigantă, dar relevantă pentru percepția conform căreia, oricât de radicală ar fi scriitura, trebuie să existe, totuși, niște „legi ale dramaturgiei” în spatele ei. Punctul de vedere al regizorului este împărțit și de un anumit număr de critici, însă, în egală măsură, există cercetători ai literaturii lui Kane care au demonstrat sistematic contrariul afirmațiilor lui Warlikowski. Menționăm, printre studiile cele mai importante pentru înțelegerea „arhitecturii” dramaturgice atipice pe care se bazează piesele lui Kane, *In-yer-face Theatre. British Drama Today*, de Aleks Sierz, Londra, Faber&Faber, 2001 și „*Love Me or Kill Me? Sarah Kane and the Theatre of Extremes*” de Graham Saunders, Manchester University Press, 2002.

manieră de a scrie teatru este motivată de o aderență politică prezentă, mai mult sau mai puțin discret, în toate cele cinci piese de teatru semnate de Kane. Ignorând complet sensul clinico-patologic al noțiunii de *schizofren*, Deleuze și Guattari îl amplasează pe acesta în raport cu producția capitalistă, producție care trasează normele sociale și care, prin contrast, subliniază și penalizează deviațiile. Dar dacă schizofrenul nu se situează deloc în afara acestei producții sociale care îl rejectează, ci chiar la „limita” ei [Deleuze și 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 înțeles, așadar, că autoarea - ea însăși afectată de tulburări mentale profunde care au dus, de altfel, la sinuciderea sa - își arogă, din punctul de vedere al utilizării limbii și al detonării structurii coezive a textului dramaturgic, poziția schizofrenului deleuzian, al cărui limbaj, afectat de „agramaticalitate” și „sintaxie”,

„nu se mai definește prin ceea ce spune și cu atât mai puțin prin ceea ce îl face să fie semnificativ, ci prin ceea ce îl face să curgă, să flueze și să explodeze – dorința. Căci literatura este într-un totu asemeni schizofreniei: proces și nu scop.” [Deleuze, Guattari, 2008: 184]

În *Crave*, Kane precizează la începutul piesei, înainte de desfășurarea dialogurilor propriu-zise, că „Punctuația este folosită pentru a indica redarea vorbirii și 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 și a indicațiilor legăturilor dintre ele nu se află decât patru inițiale: C, M, de sex feminin, și B și A, de sex masculin. Textul începe abrupt și, după parcurgerea primelor replici, cititorul înțelege că textul nu propune nici o desfășurare evenimentială, nici o evoluție a personajelor. Mai mult, textul configurat ca dialog neîntrerupt, în care nu apare nicio didascalie, pune sub semnul întrebării însăși noțiunea de „personaj”, lăsând loc la multiple interpretări pe marginea identității personajelor: chiar dacă o lectură atentă dă câteva indicii prin care genul personajelor poate fi stabilit, chiar dacă dorințele, aspirațiile și fricile fiecăruia sunt trasate în mod individual, granița care le desparte rămâne fragilă, fiecare *personaj-literă* lăsând loc posibilității de a fi schimbat cu un altul. Toate aceste tehnici de obscurizare a personajului și de ignorare a regulilor privind organizarea textului dramatic nu sunt noi, dar felul în care Kane le suprapune și 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 și simplu răvășită de imaginile din text și de felul în care frazele intră în coliziune, se ciocnesc și se amestecă.” [trad. noastră] [Sierz, 2001:14]

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

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

„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 îndeplinește funcția instalării confuziei în mod intenționat în cititor, întrerupându-i constant tentativele de a găsi o semnificație coerentă și manipulându-l așa încât să se lase absorbit de textul devorator. De-formarea textului, densitatea scripturală și refuzul de a construi personaje care evoluează și acționează reprezentă, așadar, limbajul *schizofren* prin care Kane fixează în *Crave* ceea ce Vande Kopple [Ădel, 2006:217; Hyland, 2005:26] numește „metadiscurs textual”, referindu-se la organizarea limbii într-un text coerent și coeziv. Autoarea desfășoară comunicarea cu cititorul plecând întâi de la formă, pentru a-l transporta gradual și prin intermediul conținutului în punctul conștientizării infernului tern pe care îl traversează personajele. Prin metadiscurs, marginalitatea estetică rezonează total cu marginalitatea pe care o resimt personajele din *Crave* și de care se lasă contaminată și instanța cititorului.

Dacă în *Crave* prevalează metadiscursul textual, în 4:48 *Psychosis* metadiscursul se află în relație directă cu condiția mentală fragilă a vocii dramaturgice, iar tehnicile de construcție a acestuia reflectă în primul rând *fragmentarea* identitară. În ciuda fragmentării textuale și a erorilor intenționale de limbaj prin care identificăm același model (anti)lingvistic specific schizofrenului deleuzian, comunicarea dintre autor și cititor se bazează, în 4:48, pe un șoc emoțional care instalează metadiscursul interpersonal. Conform lui Vande Kopple, acest tip de metadiscurs asigură „interacțiunea pe care am dori să o avem cu cititorii pe marginea conținutului” și mediază exprimarea „personalității și reacțiilor” [trad. noastră] [Vande Kopple în Hyland, 2005: 26].

În 4:48 *Psychosis*, tratamentul personajelor nu mai ține doar de ambiguitatea 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 și cel liberal-umanist, care înțeleg subiectul prin prisma unicității sale, a conștiinței de sine și a unei identități autonome.” [trad. noastră] [Delgado-García, 2012: 231]

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

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

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

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

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

„Eu i-am gazat pe evrei, eu i-am cășăpit pe kurzi, eu i-am bombardat pe arabi (...) o să-ți scot ochii și 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 agenți, în faptul că în majoritatea replicilor scapă identitatea lui „tu”: nu se știe dacă autoarea vorbește cu ea însăși prin vocea dramaturgică în care se metamorfozează abil, dacă i se adresează persoanei iubite care a abandonat-o, lui Dumnezeu, doctorei de la care așteaptă salvarea, umanității în ansamblu sau cititorului somat să intervină. La rândul lor, evocările alternează de la injoncțiuni brutale până la un imperativ-implorator („NU LĂSA CHESTIA ASTA SĂ MĂ OMOARE” [Kane, 2000: 18]), traversând insistent și modul interogativ.

Personajul își trăiește tortura fie prin propria identitate – aceea a unei ființe atinse de o afecțiune mentală și tratată psihiatric ca atare într-o instituție specializată—fie prin identitățile împrumutate în pragul psihozei. Tortura e predată apoi cititorului, cu care *vocea* își încearcă în mod ritualic calitățile taumaturgice: trauma nu este depliată sub ochii acestuia (doar) pentru a-l încărca de vină și abjecție, ci și pentru a-l invita la o căutare colectivă a redempțiunii: „Amintește-ți de lumină și crede în lumină” [Kane, 2000: 3, 21].

Dincolo de corul tragic al vocilor dramaturgice lansate de aceeași unică autoare din spatele lor, în *4:48 Psychosis* metadiscursul este cultivat și printr-o serie de tehnici care țin primordial de organizarea corpului textual și de nivelul structural. Spațiile albe și largi din pagină converg către vidul constant menționat de personaj, întreruperea discursului care reflectă lumea interioară a autoarei prin amplasarea câtorva șiruri de numere sau prin citarea unei prescripții medicale fac toate parte din arsenalul metadiscursiv al unei dramaturge pe cât de violentă de agenții puterii, pe atât de violentă și posesivă ea însăși cu cititorul.

Metadiscurs și revolta schizofrenului

Legată de universul lui Sarah Kane prin propensiunea către aceleași teme – marginalitate, identitate de gen, violență fizică și colaps erotic –, precum și prin numeroase similarități stilistice, Angélica Liddell, autoare, performer și regizoare de origine spaniolă, se detașează de Sarah Kane prin accentul social mult mai pronunțat și mai specific pe care îl imprimă în textele și montările sale. *Casa forței*, text publicat în spaniolă în 2001, prezintă aceeași intensitate metadiscursivă, atât la nivelul funcției metatextuale, cât și la nivelul celei interpersonale, folosind multe dintre tehnicile examinate mai sus cu referire la autoarea engleză. Bulversarea vocilor dramaturgice și aruncarea în confuzie a cititorului mutat de la un șoc stilistic la altul, folosirea majusculilor, inserțiile intertextuale și sintaxa prin care se

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 Mașa, dar în care putem citi încă ecourile celorlalte voci feminine contemporane,perate și amenințate de lumea exterioară.

Vocea personajului Angélica se articulează încă de la începutul textului ca un strigăt de război, amenințând răzburarea 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 *metadiscurs*, 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,

violența urmărită cu voluptate la știri: copiii bombardați din Gaza, foamea în Africa, terorismul, refugiații. Experiența erotică este, însă, complet înlăturată în favoarea unei radiografii crude a in justiției sociale pe care o demarează Perla, Cynthia și Maria. Personajeledezvăluie o listă interminabilă de orori, declanșând furia și participarea cititorului la catharsis: trupuri feminine arse, trupuri feminine violate, trupuri feminine abandonate pe câmp, asfixieri, răpiri, avorturi forțate etc.

Dacă în *Partea I* și în *Partea a II-a* din piesă vocile feminine se raportează la violența masculină între tendința de anihilare și o predare masochistă, personajul care închide piesa – pentru a cărei identificare nu există literalmente niciun indiciu – promite răzbunarea printr-un gest de forță care glorifică simultan distrugerea rasei bărbaților și regenerarea puterii feminine. Astfel, metadiscursul este deplasat către punctul în care cititorul activ primește satisfacția participării la reparația ordinii lumii. Marginalitatea sublimată devine astfel, autoritate și, cel mai probabil, conform ciclului tragic al negocierii și tranziției puterii, o nouă formă de hegemonie:

„Din tot ce e neînsemnat voi face o valoare. / Fiii mei vor fi bărbați buni de nimic (...) / Producem cei mai fragili bărbați 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 origine literară și categoria filosofică a eticii prin sintagma *poethics of love*, incluzând, de asemenea, sfera politică și socială. Pentru a crea un spațiu teoretic în câmpul studiilor literare în care iubirea să fie percepută nu doar ca „o relație calitativă între un sine și Celălalt” [trad. noastră] [Toye, 2010: 48], aceasta susține căeste nevoie de aplicarea conceptului de spațiere („spacing”). Pornind de la sistemul etic levinesian și de la feminismul lui Irigaray, Toye înțelege prin această „spațiere” sau „distanță proximală” faptul că între două individualități între care se stabilește un raport etic și afectiv rămâne suficient spațiu astfel încât fiecare să se dezvolte autonom, din moment ce

„subiecții nu sunt statici, ci permanent angajați într-un proces de transformare și devenire.” [trad. noastră] [Toye, 2010: 48].

Acest spațiu, făcând loc reflecției și autonomiei fiecăruia dintre subiecți, permite, prin urmare, și aplicarea neobstrucționată a eticii, înțelegând aici ca grijă față de celălalt.

Dincolo de aglomerarea de voci fragmentate prin care Kane se adresează cititorului, dincolo de revolta schizofrenului deleuzian ce conține potențial germenii unei revoluții în nucleul social [Deleuze, Guattari, 2008: 473], așa cum se configurează personajele-furii din *Casa forței* 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 instanță fie complice, fie captivă, ci și ca la o entitate față de care manifestă o preocupare etică. Spațiile albe din pagină, majusculile redactate ca strigăt de ajutor, apelul la afectul cititorului prin însurirea de orori și 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 revoluționară – chiar „huligană” – denunțul vocal al violenței, tortura bolilor mentale sau inechitatea socială, în aceleași texte se întâlnesc numeroase evocări ale tăcerii. În *Crave*, marcarea câtorva momente de tăcere

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

BIBLIOGRAFIE

- Ädel, Annelie, 2006. *Metadiscourse in L1 and L2 English*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamin Publishing Company.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, 2008 [prima ediție 1972]. *Anti-Oedip. Capitalism și schizofrenie (I)*, Ploiești, Paralela 45.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, 2014 [prima ediție 1980]. *Capitalism și schizofrenie 2. Mii de platouri*, București, 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, reflecții și comunicări în cadrul Zilelor Sarah Kane la Teatrul Național Cluj (4-7 decembrie 2008)*, Cluj-Napoca, Casa Cărții de Știință.
- Kane, Sarah, 2000. *4:48 Psychosis*, Londra, Bloomsbury Methuen Drama.
- Kane, Sarah, 1998. *Crave*, Londra, Bloomsbury Methuen Drama.
- Liddell, Angélica, 2014. „Casa forței”, traducere de Marin Mălaicu Hondrari, în *Antologia pieselor prezentate în secțiunea „Spectacole lectură”, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu 2014*, București, Paideia.
- Sierz, Aleks, 2001. *In-Yer-Face Theatre. British Drama Today*, Londra, Faber&Faber.
- Toyé, Margaret E, 2010. “Towards a Poethics of Love. Poststructuralist Feminist Ethics and Literary Creation” în *Feminist Theory*, vol. 11 (1), p. 39-55.