

## LANGUAGE DISFUNCTION IN THE DRAMATIC TEXTS OF CARYL CHURCHILL: FAR AWAY AND ESCAPED ALONE

Diana Nechit

Lecturer, PhD, "Lucian Blaga" University of Sibiu

*Abstract:* This paper aims to approach the contemporary British theatre and especially the dramatic texts of Caryl Churchill – a well-known playwright of the Occidental space –, played on the most important stages of the world. Besides the feminism theme, most of the British playwright texts explore the resources of the textual theatre, of language theatre and last but not least, of the theatre of the absurd. Based on two representative plays, we will attempt to decrypt the thematic level, approaching themes like spatial utopia and dystopia, but also the level of textual mechanisms, the disturbances suffered by the language which retrieves the entire tension, the entire crisis that takes place on the level of characters' sensitivity and rationality who lose the ability of transitive communication, emitting meaningless words, without significant and whose referent freezes the absurdity and not infrequently, the tragic. For the reader and the spectator, the language is no longer a means of knowing the world, a hermeneutics tool, but it becomes a disturbing factor that turns against itself, having the purpose of irritating, mostly.

*Keywords:* Caryl Churchill, Utopia, Dystopia, litotes, language

Dramaturgul britanic Caryl Churchill oferă lectorului și spectatorului de teatru o operă complexă, atât sub raportul dramaturgicului, cât și al ideologicului. Dramaturgie vorbind, autoarea britanică se înscrie în lirica poeticii brechtiene, fiind autoarea unui teatru *implicit*, în care angajamentul ideologic, partea *didactică* se resimte mai puțin vizibil; în ultimele texte, cu precădere, aceste aspecte devin mai puțin explicite. Dramaturgia sa a început sub auspiciile feminismului, în siajul teatrului feminist al anilor '80 și până la începutul deceniului următor. Teme ca relația conflictuală mamă-fică, tarele sociale și economice ale condiției femeii în societatea modernă, schizofrenia femeii prinse între două lumi, una a aparenței sociale și alta a aspirațiilor idealiste, proprii sensibilității interioare, sunt prezente în textele ei de început. Abordarea ei nu este una naturalistă, autoarea rămânând, mai degrabă, fidelă esteticii realiste care îi oferă *libertatea* scrierii unui teatru experimental, de laborator, care reinventează estetic și dramaturgic mai multe forme teatrale ale vremii: farsa (*Owners*, 1972), teatrul fragmentar (*Fen*, 1983) sau parabolic (*Cloud Nine*, 1979; *Top Girls*, 1989) – ce se înscriu firesc în logica dramaturgilor post-brechtieni.

Tema Istoriei este recurentă în multe dintre textele ei din această primă perioadă de creație și apare drept cadru și context al analizei asupra politicului și condiției feminine. Astfel, textul *Vinegar Tom* (1976) se înscrie în principiul brechtian al istoricității; pentru a aduce lămuriri asupra condiției femeii în secolul al XX-lea, textul evocă evenimente istorice ale trecutului, cum ar fi vânătoarea de vrăjitoare din secolul al XVII-lea. Iar sistemul moral și colonial victorian este ilustrat prin acțiuni ce au loc în Africa secolului al XIX-lea sau în Irlanda de Nord. Textul își propune dezactivarea unor stereotipii prin angrenarea unui sistem de permutări de genuri și de

rase. Majoritatea textelor au această structură duală, realitatea fiind mereu ilustrată prin alegorii istorice, printr-un sens secund care aduce în lumină fabula principală.

A doua etapă de creație a dramaturgiei lui Caryl Churchill este din ce în ce mai experimentală și se apropie de estetica absurdului, mai ales prin *tratamentul* aplicat limbajului. Ne aflăm în fața unor texte ce fac parte din tradiția teatrului verbal, pe linia deschisă de teatrul britanic verbal al non-sensului. Scriitura devine dereglată, lipsită de logică și sens, iar textul se mulează pe o formă umoristică, neologică, ludică, absurdă, în cele mai multe cazuri.

Tot din predilecția pentru marile teme ale istoriei și ale contemporaneității, dar și dintr-o favorizare a *eschivei* în scris – Caryl Churchill este adepta unei *priviri piezișe* asupra realității, iar scrisul său stă sub semnul pesimismului politic și al reconsiderării codurilor dramaturgice însele. Dacă în textul *Cloud Nine* (1979) dramaturgul britanic se joacă cu convenția indeterminării genurilor în teatru – femeile interpretează rolurile de bărbați și invers –, se fac astfel referințe la teatrul grec și elisabetan ce devin metafore în text, fiindcă actorul devine supus tuturor limitărilor și necesităților unui gen sau altul. Aceeași structură a dublului o întâlnim și în *Top Girls* (1989): femeia activă a secolului al XX-lea, Marlene, este pusă în corelație cu o întregă galerie de femei celebre care au făcut istorie. Toate sunt invitate la o celebrare cu tentă suprarealistă, dar care are loc în cadrul extrem de prozaic și de realist al unui restaurant britanic.

Aceiași gust pentru contrast, precum și o transcendere a realității, aproape violentă, apare în *The Striker* (1993), în care personajul principal este o zână, o ființă magică care îi urmărește pe oameni, pentru a le propune târguri, și care se află într-o relație de co-dependență cu oamenii. Alături de prezența elementelor de basm și de folclor, ne aflăm deja în fața derivei semiotice și a jocurilor de limbaj care va atinge apogeul în piese ca *Blue Heart* (1997), *Far Away* (2000) și *Escaped Alone* (2016). Aceste texte se înscriu în tematica „teatrului constrângerii”, ca artificiu textual și formal. În scriitura dramatică a ultimelor decenii ale secolului trecut, constrângerea era percepută ca singura modalitate de expresie posibilă într-o societate post-adorniană, post-catastrofală, post-apocaliptică. Fiindcă nu mai există coeziune între sentimentul tragicului contemporan și forma tragediei clasice, dramaturgia s-a îndreptat spre noi forme teatrale, spre noi tipuri de rescriere ale tragicului și, astfel, a apărut „constrângerea” postmodernă, atât la nivelul textului, cât și al fabulei dramatice. În recentele lucrări despre constrângerea literară ale lui Christell Reggiani, se vorbește despre imposibilitatea noului val de scriitori și dramaturgi postmoderni – Tom Stoppard, Martin Crimp și Caryl Churchill care, după modelul celor de la OuLiPo, optează pentru un text constrâns ce le permite să deplaseze adevărul politic și social în afara textului: „Opter pour la contrainte, c’est pour Crimp et Churchill comme pour les écrivains de l’OuLiPo, avouer la difficulté qu’il y a à reprendre la parole dans un monde post-adornien d’après la catastrophe, la difficulté qu’il y a à pratiquer la tragédie comme on la pratiquait avant l’aporie philosophique intervenue au milieu du XXe siècle. Si des dramaturges comme Edward Bond ou Howard Parker persistent à croire que la tragédie est la forme de notre temps et s’emploient à la réinventer ou à en redessiner les contours, d’autres sont d’avis que la forme de la tragédie ne peut plus fonctionner du tout, qu’il n’y a plus d’adéquations entre le sentiment tragique et la tragédie et qu’il faut donc penser et élaborer de nouveaux modes d’expression tragique. La contrainte (...) permet de créer un nouveau lieu de tragique dans le texte...”<sup>1</sup>. Cei ce lucrează pe mulajul textual al constrângerii sunt creatorii unui teatru *verbatim*, adică texte compuse printr-un montaj, pe alocuri absurd, illogic, al unor frânturi de conversație anodină, de zi cu zi, surprinse ca atare din viața cotidiană sau din discursuri politice, emisiuni radio-tv, și care

<sup>1</sup> Christell Reggiani, *La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'OuLiPo*, Thèse de doctorat, tir. Georges Molignier, Université Paris 4, 1997.

stau la baza unui teatru al jocurilor de limbaj, al unei dereglări lingvistice ce maschează tragicul prin lentila comicului, uneori a grotescului și a naturalismului.

Piesa *Far Away* (2000) poate fi citită ca o fabulă alegorică, în sensul teatral al cuvântului, care se desfășoară în trei scene ce converg spre o tragedie nihilistă, spre o pierdere a inocenței și a reperelor, atât ale personajelor, cât și ale spectatorilor. Este o piesă în trei acte, a cărei coerență textuală este dată de constanța personajelor, a familiei nucleare din jurul mătușii Harper care generează printr-un aparent prozaism și printr-o deturnare permanentă a sensurilor o adevărată familiaritate a ororii, o banalitate a violenței. Pe plan textual, dramaturgul se folosește de sinecdoca casă-societate/ lume. Ne aflăm într-un raport de incluziune, de progresie lentă dinspre microcosmos spre macrocosmos sau de la rău înspre originea răului.

O fetiță, Joan, în vizită la mătușa și unchiul ei asistă la o scenă sângeroasă, în care unchiul ei închide mai mulți oameni într-un camion. Împiedicată de mătușa ei, Harper, să verbalizeze cele văzute, încetul cu încetul, fetița cedează ocultării propuse de aceasta și ajunge să-și însușească realitatea falsă, lipsită de referent, ca singurul adevăr posibil. Numele mătușii este semnificativ în limba engleză (*to harp on* înseamnă a vorbi în mod repetat despre ceva), fiindcă aceasta vorbește întruna despre o realitate care nu există și pe care o inventează cu ajutorul unui limbaj de lemn ermetic și lipsit de sens. Rolul copilului este de a avea asupra realității o privire inocentă. Aceasta este negată, pe măsură ce se dezvăluie realitatea tragică a lucrurilor, iar contrastul între enunțator și enunț declanșează dereglarea mecanismelor limbajului. Încetul cu încetul, Joan învață să mintă, să spună altceva, să accepte ca fiind reală perspectiva enunțată de mătușa ei. Astfel, se instalează clivajul între sistem și individ care, în cele din urmă, este absorbit și anihilat. În prima scenă, avem de-a face cu frânturi de conversație lipsite de orice context care nu fac altceva decât să ascundă adevărul sub o tiradă de cuvinte lipsite de sens:

„JOAN : *J'ai entendu un bruit.*

HARPER : *Une chouette ?*

JOAN : *Un cri.*

HARPER : *Alors, c'était bien une chouette. Il y a toutes sortes d'oiseaux ici, on peut même y voir des loriots. Les gens viennent tout spécialement pour observer les oiseaux. On leur fait du café ou du thé, ou on leur vent des bouteilles d'eau, il n'y a pas des magasins dans le coin, les gens ne s'y attendent pas et ils se mettent à avoir soif. Tu verras, demain matin, dans quel bel endroit tu te trouves.*

JOAN : *C'était plutôt le cri d'une personne.*

HARPER : *Mais le cri de la chouette ressemble au cri d'une personne.*<sup>2</sup>.

Actul I poate fi și povestea unei maturizări forțate, prin care copilul va fi format pentru a accepta o anumită realitate. Așa cum chiar titlul piesei *Far Away* are conotațiile unui basm pentru copii, ale unui ținut îndepărtat și magic, adevărul este o promisiune care este contrazisă prin fiecare replică a piesei. Deși cititorul își poate crea un orizont fals de așteptare, văzând în titlu premisele unei utopii, conflictul dramatic extrem de ambiguu prin variatele mistificări ale adulților devine încet o parabolă distopică despre incapacitatea individului de a depăși sistemul din care face organic parte. Inocența copilului Joan nu dispare, prin urmare, întru totul, întrucât și ea ajunge să facă parte dintr-un mecanism social absurd:

---

<sup>2</sup>Toate citatele preluate din textul *Far Away* provin din ediția Caryl Churchill, *Far Away*. Traduit de l'anglais par Marie Hélène Estienne, Actes Sud Papiers, Paris, Janvier, 2002.

„JOAN : Il était en train de pousser quelqu'un. Il mettait quelqu'un dans une cabane.

HARPER : Il devait mettre un grand sac dans la cabane. Il travail trop tard.

JOAN : Je ne sais pas si c'était une femme. C'était peut-être un homme (...) C'était une fête ?

HARPER : Oui, juste une petite fête.

JOAN : Oui, car il n'y avait pas qu'une seule personne.

HARPER : Non, il devait être avec quelques amis.

JOAN : Il y avait un camion.

HARPER : Oui, je pense bien qu'il y avait un.

JOAN : J'ai collé mon oreille au camion et j'ai entendu des gens qui criaient.

HARPER : Comment as-tu pu faire ça du haut de ton arbre ?”.

Odată stabilite limitele și cadrul ororii care se întâmpla în casa unchiului și a mătușii, Joan devine parte din această utopie răsturnată, prin autorizarea ei nu numai în postura de martor, ci și în cea de complice care șterge urmele faptelor comise. Joan ajută la ștergerea urmelor masacrului din camion, cu bucuria cu care ar participa la o treabă domestică. Dacă în sfera concretului, a obiectualului, realitatea nu poate fi ocultată, prin limbaj ea se încarcă cu alte conotații și sensuri. Joan deja nu mai distinge, sub cascada de false explicații date de mătușă, crimele la care este părtașă. Astfel, învață mecanismele negării, ale negativismului, ale maculării. Acțiunea fizică de îndepărtare a urmelor de sânge este similară unui gest de purificare, dar care, la Caryl Churchill, ca și la Sarah Kane, devine una suspectă, negativă, prin care victima este înghițită de sistemul criminal, anihilată ca și conștiință individuală. Caryl Churchill atinge acest efect prin folosirea litotei ca metodă de reducere, de diminuare a atrocității, a refuzului de a vedea oroarea din jur: „La figure de la litote établit un lien net entre esthétique et éthique. Le choix de dire moins (ou de montrer moins) pour accroître l'effet émotionnel relève d'un parti pris esthétique qui prend son sens dans des sociétés où des flots d'horreurs et de pathos inondent régulièrement l'actualité, suscitant une compassion de rigueur, dépourvue d'empathie pour l'humanité défigurée souvent livrée au regard des téléspectateurs. (...) Cette utilisation particulière de la litote, mettant en lumière la double énonciation théâtrale, participe de l'effondrement des repères qui caractérise le théâtre des années 2000 : le principe humoristique de la litote n'y est plus sécurisé par la certitude que l'atténuation de l'horreur est feinte. (...) De ce refus du choc émerge un grotesque froid qui force le spectateur à prendre seul l'entière responsabilité de sa réaction : on ne sait si l'on est censé sourire ou trembler.”<sup>3</sup>.

Actul al II-lea o aduce în scenă pe Joan adultă care lucrează într-un atelier de confecționat pălării, unele mai extravagante decât altele. Aceste pălării sunt create pentru a fi purtate de condamnații la moarte, înainte de execuție, într-un fel de cortegiu macabru ce redă parodic defilările de modă. În acest act se pune în evidență raportul dintre etic și estetic. Arta nu mai poate lupta împotriva ororii, ci devine parte din proiectul funebru ale unei societăți distopice, în care un juriu special ales salva de la distrucție o singură pălărie, considerată cea mai reușită creație ce va fi conservată în muzee, alături de celelalte alese în trecut. Arta se dezumanizează, astfel, într-o alegorie despre societățile post-industriale. Singurele chestiuni morale sunt cele legate de distrugerea pălăriilor. Ne aflăm în fața unei miopii generalizate, în care *privirea* morală declasează, iar obiectul este plasat înaintea individului. Estetica pălăriilor primează în fața eticii acestor execuții publice, a războiului și a ororii generalizate. Spectacolul execuțiilor publice face

<sup>3</sup> Laetitia Pasquet, « L'humour dans le théâtre anglais contemporain : pour une éthique de la poétique », *Humoresque*, no. 36 (automne 2012), p. 127-144.

parte din recuzita societăților distopice, fascinate de ideea de pedeapsă, de flagelare publică. Michel Foucault, în eseuul său despre heterotopii, vorbește despre distopiile spectacolului ororii, în care se încadrează execuțiile publice, autodafê-urile, ca elemente disturbatoare în fața răului real, a mecanismelor tiraniei sociale. Societatea la care dramaturgul face aluzie este una a unui capitalism veros ce creează mii de obiecte, bunuri și servicii, simbolizat prin omniprezența liniei de producție la care nimeni nu are voie să adoarmă. Toate tarele unei societăți ale controlului și supravegherii sunt simbolizate prin fabricarea acestor pălării extravagante, inutile în estetismul lor, și a căror unică funcționalitate este de a însoți cortegiul condamnaților la moarte. Rolurile sociale sunt distribuite foarte precis în această societate de consum, iar condamnații, execuția, proscrisii nu reprezintă decât o masă amorfă și tăcută ce se îndreaptă liniștită și în ordine spre moarte:

*„JOAN : Parfois je pense que c'est vraiment dommage qu'ils n'en gardent qu'un seul.*  
*TODD : Il y en aurait beaucoup trop, qu'est-ce qu'ils pourraient en faire !*  
*JOAN : Ils pourraient les réutiliser.*  
*TODD : Oui, et on n'aurait plus de travail.*  
*JOAN : C'est tellement triste de les bruler avec les corps.*  
*TODD : Non, je trouve que c'est la joie du truc. Les chapeaux sont éphémères.*  
*C'est une sorte de métaphore pour...*  
*JOAN : ... pour la vie.”*

În actul III personajele evoluează într-o lume unde amenințarea morții este hipertrofiată, iar războiul este generalizat și transversal. Ne aflăm într-un context post-apocaliptic sau care precede haosul. Printr-o serie de stereotipii se creează o viziune existențialistă și esențialistă asupra umanității, prin intermediul animalității, printr-o nivelare între uman și animal. Ierarhizarea lumii se face prin distribuirea de roluri din regnul animal; unele specii sunt mai egale decât altele și aceeași confuzie a categoriilor se poate întâlni și în rândul speciei umane. Animalele devin, astfel, un simbol al alterității, al celuilalt, al străinului sau, prin extrapolare, al migrantului ce trebuie anihilat. În această paranoia contemporană, ecologia, stratul de ozon, deșeurile și reziduurile radioactive, frica de celălalt creează premisele dinamicii absurdului și ale grotescului. Totul devine, însă, în textul lui Caryl Churchill, o problemă de terminologie. Umanitatea a devenit o groapă comună, în care mii de cadavre zac unul peste altul, din cauze necunoscute. Se moare din cele mai curioase și mai bizare cauze: de la cafea, de la ace de siguranță, mai clasic, de la heroină, dar și de la benzină, din cauza mașinilor de tuns iarba, de la lacuri și dizolvanți, de la decolorant și de la tehnologie digitală. Oamenii dau foc la iarbă, fiindcă nu a vrut să coopereze. Războiul a cuprins toate sferile universului: albinele și fluturii au devenit de o agresivitate neobișnuită, în timp ce „les chats sont passés à côté des français” într-o lume aflată într-un război total. Prin tonalitatea ludică, acest univers *far away* ni se arată dintr-o dată într-o proximitate periculoasă prin absurdul ei:

*„TODD : En Ethiopie, j'ai tué des troupeaux et des enfants. J'ai gazé des Espagnols, des programmeurs d'ordinateurs et des chiens. J'ai éventré des étourneaux à pleines mains. Et j'ai aimé le faire, mes mains étaient couvertes de sang et de plumes, ça m'excitait, je pouvais faire ça toute la journée, c'était meilleur que le sexe...”*

Construcția celor trei acte vizează acceptarea și revelarea progresivă a acțiunii, de la prezentarea expozitivă a cadrului aparent familiar și cunoscut din primul act la prezența



neliniștitoare a străinului, a celui alt, din actul III. Ne aflăm în fața unei alienări a cadrului, a unei deturnări radicale a sensurilor prime ale cuvintelor: câinele devine pisică, țipătul cuiva – cântecul cucuvelei, masacrul din camion – un chef între prieteni, totul este relativizat ca pentru a pregăti acceptarea atrocității generalizate din actul III. Nimic nu se relevă în mod direct, iar întreaga oroare trece prin discursul personajelor. Didascaliiile spațio-temporale sunt aproape inexistente, pentru a nu oferi indici și a nu se face analogii cu o anumită epocă și locație, iar această decontextualizare a cronotopului permite alegoria și parabola. Timpul reprezentației din *Far Away* devine unul aproape mitic, un timp al haosului primordial reconsiderat și simbolizat prin degenerarea planetei noastre înaintea mileniului III. Ne aflăm în fața unei umanități în stare de criză, pradă tuturor agresiunilor, în care violența este sinonimă cu supraviețuirea. Cel mai puternic/ mai violent câștigă. Universul descris în ultimul act are puternice tușe suprarealiste, grotești și se caracterizează printr-o imposibilitate a comunicării, a empatiei între specii, între națiile care au fost înlocuite cu legile barbariei și ale masacrului:

„*JOAN : (...) Les colverts ne sont pas de bons canards. Ils commettent des viols et ils sont amis avec les éléphants et les Coréens. Mais les crocodiles, eux, sont toujours mauvais.*”.

Monstruozitatea scenelor descrise este ușor atenuată printr-un umor suprarealist și grotesc, cu tente carnavalști, în sensul bahtian al termenului. Prin acestea, dramaturgia lui Caryl Churchill se aseamănă cu un basm sau chiar cu atmosfera romanelor lui Kafka, pe alocuri. Nu cauzele distrugerii naturii și ale speciilor sunt importante, ci efectele devastatoare ale acestora. Ele sunt prezentate cititorului printr-o scriitură imersivă care, odată înlăturate reperele reprezentației realiste, îl cufundă pe acesta într-o lume illogică și barbară, în care toate mecanismele limbajului și ale logicii naturii sunt răsturnate.

Limbajul funcționează asemenea unui paratext care surprinde violența adresării directe, nemaifiind un vehicul al acțiunii, ci un semen de sine stătător al ororii și al morții, precum se întâmplă și în discuția dintre Profesor și Elevă în piesa ionesciană *Lecția*. Cuvintele și-au pierdut sensul inițial, iar categoriile etico-morale (binele, răul, frumosul) sunt instabile și deturnate. Prin aceasta, dramaturgia britanicei se apropie de absurdul camusian. La fel ca și în cazul scriitorului francez, absurdul este generat de limbajul pus în legătură cu mediul, prin refuzul oricărei cauzalități (înțelese, din punct de vedere dramaturgic) ce ar genera trama dramaturgică: „Le traitement que subit la langue, dont on ne sait pas si elle est encore celle qu'on connaît où s'il s'agit d'une autre langue dont le sens ne s'est pas encore livré et reste à décrypter, plonge le lecteur-spectateur dans le désarroi : faut-il continuer à s'accrocher au sens conventionnel des signifiants reconnus par lui, ou doit-on décrypter une contrainte énigmatique, un jeu de langage qui consisterait à faire découvrir les règles de la langue à mesure qu'elle se parle.”<sup>4</sup>. Lucrurile, acțiunile se întâmplă pur și simplu. Disfuncționalitatea se află, înainte de toate, la nivel lingvistic, și nu faptic, iar limbajul se aseamănă unui tren ce a deraiat de pe șine. Caryl Churchill, în siajul lui Ricoeur și Derrida, a înțeles că responsabilitatea etică derivă din angajamentul de a-i răspunde celui alt, iar refuzul răspunsului înseamnă, de fapt, refuzul asumării responsabilității pentru faptele comise. Am putea spune că ne aflăm într-o dramaturgie a disculpabilității, a non-asumării și a non-angajamentului individual în fața mecanismelor societății.

<sup>4</sup> E. Angel-Perez, « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill », *Sillages critiques*, octombrie 2009.

*Escaped Alone* (2016) se bazează pe tehnica fragmentarismului și a discontinuității textuale, dar și pe o estetică a rupturii, pe linia lui Brecht și Barthes. O distribuție cât se poate de tipică societății britanice, adică patru doamne de vârsta a doua, vecine, care se strâng în grădina uneia dintre ele (Sally), pentru a discuta vrute și nevrute. Același prozaism aparent și aceeași banalitate inerentă discuțiilor clasei mijlocii britanice care ascund, sub această mască a convenționalismului, absurdul și grotescul unei societăți post-postmoderne și post-apocaliptice. Structural, textul dramatic înlănțuie o serie de replici, unele mai lipsite de logică și concretețe decât altele, ale celor trei personaje *secundare*, punctate sau scindate de intermezzo-ul textual al lui Mrs. Jarrett care întrerupe fluxul conversațional prin scurte digresii monologale, cu tentă postapocaliptică. Acestea prilejuiesc abordarea obsesiilor și fricilor sfârșitului de mileniu, dar și o satiră a unei societăți aflate în fața unei iminente autodistrugerii din cauze provocate sau naturale. Acestea sunt catalogate și inventariate în patru mari categorii: pământ, apă, aer, elemente chimice. Aceste intervenții cvasi-narative vin să rupă continuitatea reprezentației, dar și să creeze un decor naturalist cu influențe S.F.

*„MRS J: Four hundred thousand tons of rock paid for by senior executives split off the hillside to smash through the roofs, each fragment onto the designated child's head. Villages were buried and new communities of survivors underground developed skills of feeding off the dead where possible and communicating with taps and groans. Instant celebrities rose on ropes to the light of flashes. Time passed. Rats were eaten by those who still had digestive systems, and mushrooms were traded for urine. Babies were born and quickly became blind. Some groups lost their sexuality while others developed a new morality of constant fucking with any proximate body. A young woman crawling from one society on the other became wedged, only her head reaching her new companions...”<sup>5</sup>*

Fluxul replicilor mizează pe un contrapunct ce se consumă atât la nivel structural, cât și la nivelul imaginarului: pe de o parte, se regăsesc frânturi lipsite de sens ce proiectează panorama largă a discuțiilor rutinarde, pe de altă parte, bucățile narative rupte din lumea verniculară a unei specii cvasi-umanoide ce reconsideră contextele sociale specifice noii lumi. Cuvintele nu se lasă contaminate de sens; ele fac parte dintr-un context doar la nivel superficial, așa cum imposibilitatea comunicării specifică acestui text redau absurdul social specific *Cântăreței chele* de E. Ionesco. Cititorul intuiește cadrul general de redare a acestor frânturi discursive, a acestor pasaje rupte dintr-un discurs mai amplu subsumat limbajului de lemn, fără să-i înteteagă, în schimb, finalitatea. Personajele vorbesc, fără a comunica, de fapt; astfel, nu putem vorbi de o concretețe ori de o evoluție psihologică, ci doar de o suită de umbre discursive lipsite de atribute personale. Singurele aspecte definitorii pentru personajele prezente în acest text sunt apartenența lingvistică la o anumită pătură socială, nicidecum la un anumit mod de a privi și, mai ales, de a gândi lumea în care se află:

*„SALLY: corner shop  
LENA: don't like the  
VI: mini Tesco  
SALLY: the old grocer  
VI: I'd do a shop for seventeen shillings*

<sup>5</sup> Toate citatele preluate din textul *Escaped Alone* provin din ediția Caryl Churchill, *Escaped Alone*, Nick Hern Books, London, January 2016.

LENA: *so what's that in*  
MRS J: *fifteen's seventy five p*  
VI: *but we earned nothing too*  
SALLY: *so who does the shopping if you can't go out?*  
LENA: *I do go*"

Multe dintre premisele acestui text se regăsesc și în *Far Away*: aversiunea pentru animale (chiar și cele domestice) care devin simboluri ale agresiunii exteriorului, ale răului natural, aducătoare de calamități și ghinion, tentele grotești aplicate atât personajelor, cât și situațiilor ce iau o turnură deseori absurdă, capriciile unei naturi distructive care-și nimicește locuitorii prin tot felul de catastrofe mai mult sau mai puțin reale. De altfel, spre deosebire de textul precedent, această piesă lasă, uneori, impresia unei psihoze generalizate. Conflictul construit asemenea unui *huis clos* ce nu se raportează la exterior decât printr-un fel de didascalii narative sugerează o pandemie halucinantă autoimpusă. Personajele pot fi privite ca niște *parce* pesimiste ale unei lumi ce este pe cale să se nască. Totul se consumă la nivelul prezumției, viitorul este relativ, fiind adus în discuție la un nivel superficial. Evenimentele se prezintă ca și cum s-ar fi întâmplat deja, deși consecințele unei lumi atât de animalice, precum o redau replicile lui Mrs. Jarrett, nu par să le fi atins pe cele patru protagoniste. Restul este doar o destructurare lingvistică, un joc formal de cuvinte de un ludic morbid sau de o morbidețe ludică ce atacă în mod repetat clișeele situații comunicabile pe cât de banale, pe atât de degenerate în absurdul pe care-l invocă.

Textele dramatice ale lui Caryl Churchill nu *distrug* doar mecanismele limbajului, ci și convențiile teatralității, în special, funcția recuperatorie și catartică a teatrului. Personajele ce populează textele dramaturgului britanic nu reușesc să se salveze nici prin sacrificiu, nici prin evoluție, ci rămân prinse în capcanele discursive ale unui absurd social mutilant.

## BIBLIOGRAPHY

1. Churchill, Caryl, *Escaped Alone*, Nick Hern Books, London, January 2016;
2. Churchill, Caryl, *Far Away*. Traduit de l'anglais par Marie Hélène Estienne, Actes Sud Papiers, Paris, Janvier, 2002;
3. Angel-Perez, E., « La contrainte comme artifice sur la scène anglaise contemporaine : Tom Stoppard, Martin Crimp, et Caryl Churchill », *Sillages critiques*, octobre 2009;
4. Pasquet, Laetitia, « L'humour dans le théâtre anglais contemporain : pour une éthique de la poétique », *Humoresque*, no. 36 (automne 2012);
5. Reggiani, Christell, *La rhétorique de l'invention de Raymond Roussel à l'OuLiPo*, Thèse de doctorat, tir. Georges Molignier, Université Paris 4, 1997.