

**O MĂRȘAVĂ UCIDERE. DISECȚIILE POSTDRAMATICE ALE LUI
IRVINE WELSH ÎN UMBRA LUI SARAH KANE**
MURDER MOST FOUL. IRVINE WELSH'S FLIRTATIONS WITH POSTDRAMATIC
DISSECTIONS IN THE SHADOW OF SARAH KANE
DOI: [10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.2](https://doi.org/10.56177/AUA.PHILOLOGICA.2.26.2025.art.2)

Cercetător științific gr. III, dr. ANDREI-CĂLIN ZAMFIRESCU
Universitatea de Arte din Târgu-Mureș

Abstract: *Stemming from his initial rise to fame in the frayed literary milieu of 1990s Scotland (a trajectory equal parts prodigious and unforeseen), Irvine Welsh's liminal and yet larger-than-life auctorial persona has seen a series of gradual shifts towards an ever-expansive horizon of bold experimentation with both stylistic form and transgressive ideation. Although little doubt remains that prose has consistently presented itself as the author's most organically comfortable medium of expression - further consolidating his claim to the much-envied rank of inter-generational punk emissary -, Welsh has not shied away from occasionally delving into more capricious channels of literary craft, albeit with limited success. In view of In-yer-face theatre's congruent ascension into the limelight of British postmodernism at the turn of the century, one such striking foray would see the rambunctious scotts author attempt to grapple with and dismantle the conventional tenets of drama. Owing much of his aesthetic and discursive ethos to the contemporaneous efforts of Sarah Kane, Welsh's first piece of cohesively polished dramatic writing, the explosively brief and haughtily titled You'll Have Had Your Hole, would seek to perforate the outer shell of bourgeois theatrical convention and taste, following in the larger steps of household enfants terribles the likes of Antonin Artaud or Bertolt Brecht. The present exhortation will attempt a comprehensive delineation of the underlying theoretical approach employed by Welsh in this endeavor, in conjunction with a comparative analysis of the degree to which Kane's poetic fulcrum would end up not finding an adequate match (or successor) in the fledgling playwright's opus.*

Keywords: *scotsploitation; comparative mythology; postmodern drama; In-yer-face theatre; Irvine Welsh; Sarah Kane*

În cei mai generali termeni, când vorbim despre marile procese eliptice care determină și facilitează instaurarea unor tradiții sau curente civilizaționale, *datum*-ul ineluctabil al direcțiilor lor concertate de urgență se va prezenta în mod aprioric drept una dintre cele mai periculoase stavile întâlnite de prospectivul lor exeget. Astfel, cercetătorul dornic să elucideze motricitatea acestor fenomene va trebui să se reconcilieze de la bun început atât cu imposibilitatea decorticării exhaustive a legităților subiacente acestor procese, cât și cu o derivată failibilitate intrinsecă a demersurilor sale investigative. Totuși, dincolo de umbra respectivelor surse de descurajare se profilează mereu, în egală măsură, un revers tentant: anume, oportunitatea realizării unor decantări sistematizate, deopotrivă pertinente și viabile, cu privire la natura ritmicității care animă gestația unor configurații artistice temerare. În prezentul studiu, aflați fiind sub semnul augural al acestor ambivalențe, ne vom asuma provocarea (precum și riscul) de a reliefa câteva dintre aspectele morfogenetice care au condiționat apariția fulguranță a unui asemenea

curent, a cărui volatilitate ontică a fost acompaniată de o paradoxală și la fel de radicală forță destabilizatoare.

Curentul în chestiune și-a început și consumat plenar ciclul de viață în interiorul unor parametri istorici relativ bine-particularizați, simptomatici, la rândul lor, pentru nevrozele individuale și colective ce aveau să își găsească purificarea temporară în artefactele create sub flamura nou-născutului curent. Parametrii la care ne referim circumscriu ultimul deceniu al secolului XX din Regatul Unit, iar curentul antagonic care a înflorit în crăpăturile liminale ale acestuia este cel al teatrului *In-yer-face*. Nominal, acesta este astăzi asociat cel mai adeseori figurii controversate a dramaturgei Sarah Kane. Printr-un lapidar portofoliu dramatic și poetic, dar și prin volutele febrile ale unei existențe curmate subit, Kane și-a încrestat prezența pe răbojul istoriei literare britanice cu o vivacitate explozivă ce nu se va fi lăsat estompată nici la mai mult de un sfert de veac de la dispariția sa prematură.

Tragismul visceral al acestui final de carieră, subiectul unei pletore de speculații și meditații scolastice raportate la ligamentele care pun în conjuncție traviile de procesare a experiențelor traumatice personale și aporturile unei luxuriante puteri de creație, va fi devenit, în timp, o marcă definitorie nu doar a stilisticii transgresive patronate de Kane, ci și a producțiilor (teatrale și nu numai) ce au căutat să îi emuleze, adeseori epigonic, valențele cele mai recognoscibile. În definitiv, admițând validitatea influenței augurale a dramaturgei, precum și parcursurile convergente care îi leagă firul biografic de cronologia contraculturii teatrale anglo-scoțiene a anilor '90, ne găsim constrânși să punctăm că reprezintă o exagerare neavizată orice identificare *tale quale* a poeticii lui Kane cu totalitatea semnificațiilor și dezideratelor încastrate în curentul *In-yer-face*. În ultimă instanță, chiar atribuirea apelativului de „curent” ar părea să submineze caracterul esențialmente rizomatic și non-sistematizat prin care operele *In-yer-face* își proclamă doleanțele. Mai curând, tezele dispartate din care apare compus mozaicul pseudo-programatic al poeticii *In-yer-face* și-ar găsi o acuitate descriptivă mai pronunțată în amplasarea lor sub egida unor termeni precum trend, dispoziție sau tendință.

Deopotrivă sociale, culturale, filosofice, estetice, literare și psihoterapeutice, dimensiunile eteroclite ale palierelor ideatice explorate de producțiile și scrierile *In-yer-face* propun o celebrare radicală a categoriilor disjunctivității, volatilității sau fragmentării, precum și a descătușărilor emoționale cathartice, neinhibate de spectrele convențiilor moraliste. Poate deloc întâmplător, însăși denumirea *In-your-face* cunoaște o istoriografie ambiguă ce pare că s-a mulat organic pe tiparele de proliferare atipice ale operelor pe care a încercat să le înregimenteze categorial. Deși, după propria-i admisiune, patentarea termenului nu îi aparține, criticul Alekz Sierz reprezintă, certamente, figura căruia îi trebuie acordat meritul de a-l fi particularizat, conceptual și de a-l fi popularizat în primii ani ai noului mileniu. În decursul anilor '90, o serie răsfirată de alți exegeți teatrologi utilizaseră, dispartat, formula pentru a face referire la excesele sau exuberanțele gratuite endemice acelei specii de spectacole transgresive al cărei

herald și vârf de lance exemplar a ajuns să devină Sarah Kane. Departe de a ignora idiosincraziile regizorale, scenografice sau scenaristice evocate de acești antemergători prin folosirea sintagmei „*in-yer-face*”, Sierz și-a propus să strângă laolaltă fasciculele semantice regăsite în observațiile lor pentru a totaliza morfismele contraculturii dramatice post-thatcheriste în jurul unui releu explicativ suficient de persuasiv.

Proprietățile acestui releu, însă, aveau să urmeze un parcurs investigativ mai degrabă apofatic în raport cu decorticarea materiei sale prime. După cum spuneam, dificultatea inerentă travaliilor de compartimentalizare sau clasificare a rudimentelor care animă teatrul *In-yer-face* ar deriva în mare parte din habitudinea acestuia (pe alocuri tipică pentru eflorescențele postmodernismului târziu) de a se eschiva din fața apropierei unui aliaj identitar invariant. Blazoanele oarecum reiterative ale producțiilor, precum violența atavică, vulgaritatea sau teribilismul scabros, pe care acestea le exaltă ca instrumente gnoseologice genuine în economia ameliorativă a comuniunii dintre auditoriu și actul dramatic, sunt departe de a constitui apanajul monopolizat al esteticii *In-yer-face*. Din punct de vedere teleologic, miza la care aspiră, individual sau colectiv, aceste producții, anume cea de expiere a unei forme de maledicție condiționată socio-cultural, nu diferă semnificativ de finalitățile unor mișcări gemelare izvorâte din inchiitudinile antebelice ale veacului al XX-lea.

Câteva dintre tradițiile moderniste pe urmele cărora vor fi călcat dramaturgii asimilați mișcării *In-yer-face* includ, așadar, o galerie pestriță de expodate mai mult sau mai puțin scandaloase ori anormale, de la arhi-contestatul Grand Guignol, la mai toleratele poetici experimentale ale teatrului cruzimii ori ale teatrului postdramatic. La rândul lor, respectivele tradiții rămân în acord teleologic nu doar cu teatrul *In-yer-face*, ci și cu morfismele sacrale ale unor dramatizări ritualice europene deosebit de arhaice (față de care, de pildă, *corpus*-ul tragic elen, pentru a aduce în discuție doar un singur exemplu convențional, nu reprezintă decât o excrescență rafinată). Ceea ce izbuteste, însă, să individualizeze cu adevărat *ethos*-ul *In-yer-face* față de aceste structuri conexe este contextul paideumatic care i-a ghidat maturizarea. Ori, ne amintim că proverbialul lichid amniotic din care producțiile *In-yer-face* și-au extras lamura polemică nu e reprezentat de altceva decât de bazinul ideologic normativ al civilizației britanice de la finalul mileniului. Acest bazin ar fi restrâns sub cupola sa categorială atât semantica unor inflexiuni patriotice idealiste, cât și spectrele mai întunecate ale reminiscențelor politicii thatcheriste ori ale imperialismului revivificat.

Proponenții noului val milenial de opere beletristice, poetice sau dramatice vor fi resimțit plener efectele stratificate ale proliferării acestor tendințe în paideuma Insulelor. Agonismul auto-asumat al poeziei *In-yer-face* se va fi profilat, astfel, nu doar ca un stigmat, ci și ca un veritabil rudiment sibilinic, chezaș al puseurilor care i-au animat, *ab origine*, geneza și maturăția. *Post-factum*, teoreticienii și istoriografii fenomenului au putut să sublinieze în mod repetitiv natura dihotomică a acestui liant ombilical maladiv, regăsind o simetrie ironică (deopotrivă decepționantă și fină) între acerbele teme conflictuale ale producțiilor

și antagonismul crunt care îi va fi condiționat evoluția cronologică generală. Finalmente, predestinarea terebrantă care pare că a planat asupra teatrului *In-yr-face* de-a lungul istoriei sale a putut oferi exegezei un indiciu-cheie cu privire la regulile de sistematizare a dezideratelor și aliajului său mito-semantic: precum în cazul disecării programatice a altor curente combative, o prea-familiară legitate se va fi ivit în parcursul de reliefare a particularităților acestei formidabile dispoziții disociative: anume, dictonul conform căruia a înțelege curentul dominant înseamnă a putea înțelege automat și reversul său contracultural. Sondarea înspre care s-au îndreptat eforturile de conceptualizare ale lui Sierz a presupus întocmai conștientizarea necesității de a urma o astfel de *via negativa*.

Pentru dramaturgi ca Howard Barker, situați oarecum în anticiparea profetică a venirii unor contorsiuni antinomice precum cele reperabile în teatrul *In-yr-face*, eventualitatea răsăririi unui așa-numit „teatru catastrofal” în solul putrefacției capitaliste ori neolibérale va urma un traseu cauzal al devenirii cât se poate de natural. Conform conceptului jungian al enantiodromiei, orice tendință ideologică, metafizică ori filosofică, împinsă până într-un punct maximal de concupiscentă dominatoare, va fi sfârșit prin a facilita o transfigurare totală a spiritului vremii (ori a psihismului individual) în direcția apropierei unui bagaj semantic totalmente antitetic, însă la fel de radicalizat. Cu alte cuvinte, aplicând această logică procesului de urgență a teatrului *In-yr-face*, putem emite sentința că excesele sale nu vor fi fost decât o replică proporțională la excesele ideologice încetățenite ale *weltanschauung*-ului conservator. Dacă Sierz a fost doar una dintre multele voci care au punctat această realitate la amurgul popularității teatrului *In-yr-face*, Barker a putut oferi un diagnostic intuitiv concordant chiar din „tranșeele” încă active ale vremii. Exegetul Ken Urban rezumă în felul următor aspirațiile prin care Barker a oferit universului teatral un mulaj prototipic pentru ceea ce avea să se cristalizeze ulterior în pozițiile postdramatice și anti-narative ale esteticii *In-yr-face*: „Mai degrabă decât să invoce nevoia pentru un teatru care „străluminează” un subiect, elucidând și iluminând sensul său pentru un auditoriu, Barker solicită apariția unui teatru care poate descoperi extazul în durere, care erodează sensul moral al liniilor narative și „abolește dezbaterea”, în speranța ca criteriul de autoritate politică după care un spectacol e judecat să fie eliminat (...). Teatrul său este unul al promiscuității, un teatru al speculației; pe scurt, un teatru catastrofal.”¹ [trad. mea].

Oarecum distanțat, ulterior, de adeziunile sale timpurii la tezele generale ale marxismului, Barker își va fi pigmentat decadele creative cele mai fertile cu o virulentă critică la adresa tuturor formelor de politizare sau de acaparare ideologică vădită a limbajului teatral. Văzând în astfel de morfisme o prelungire artificioasă a tentaculelor „Statului”, prin care s-ar fi urmărit subminarea instinctelor creatoare

1 Ken Urban, „An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane Ken”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 23, no. 3, 2001, p. 40., în lb. ed. orig.: „Rather than a theatre that «throws light» on a subject, elucidating and illuminating its meaning for an audience, Barker calls for a theatre that finds ecstasy in pain, erodes the moral meaning of narrative, and «abolishes debate,» in hopes that the criterion of political authority by which a performance is judged could be obliterated (...). His is a theatre of promiscuity, a theatre of speculation; in short, a catastrophic theatre.”

natural-haosmotice și grefarea lor pe aparatul programatic al unui conglomerat paradigmatic reacționar, Barker avea să devină un vajnic apologet al artei autotelice. Sentimentele de alienare culturală exteriorizate în producțiile dramatice nouăzeciste vor fi atestat, de asemenea, faptul că influența nivelatoare a curentului ideologic normativ va fi contribuit la inhibarea proceselor de maturizare ontogenetică a unei palete vaste de categorii identitare, precum și la deturnarea lor implicită înspre forme de (auto)-reprimare nevropată.

Corpus-ul teatral semnat de Sarah Kane, începând cronologic cu premiera controversatului *Blasted* în 1995 (un tur de forță afectiv devenit notoriu pentru capacitatea sa de a suprasolicita resursele empatice ale unor multitudini de spectatori timpurii), pare a se fi erijat în receptaculul perfect pentru captarea și procesarea acestor traume colective, răsfrânând doar aparent asupra tranșelor neurodivergente ale societății mileniale, însă, *de facto*, oglindite cu o intensitate la fel de mordantă și în regimentele conformiste ale micii burghezii înzestrate cu apetit semi-disimulat pentru artele spectaculare. Dinamicile centripete prin care acest fraged și antrenant subgen dramatic a putut să se instaleze, subversiv, în miezul marilor focare culturale londoneze au părut să (re)confirme adevărul intuițiilor pe care le-ar fi propus în raport cu *datum*-ul fatidic al amurgului de veac. Într-un studiu comparatist care contrapune poetica lui Sarah Kane tezelor compoziționale ale satirelor menipeene (îndeosebi ale celor barochizante scrise de Seneca), teoreticiană Elizabeth Barry va fi schematizat cu abilitate cauzalitatea care a stârnit aprecierea largă a creațiilor de conformația lui *Blasted*, în special din partea unor tranșe de tineri pentru care toate sentimentele naive de apartenență socială, națională ori etnică deveniseră, *in nuce*, o mulțime vidă: „Stilul brutalist și coloratul bagaj argotic urban al pieselor au contribuit la crearea unor reprezentații teatrale antrenante, însă sensibilitatea acestora era văzută ca aparținând unei generații dezrădăcinate – „copiii lui Thatcher” –, care își internalizase lecția că nu mai exista „nici o societate”, că nu mai rămăsese vreun răspuns colectiv semnificativ la alienarea endemică unei economii de piață tardiv-capitalistă.”² [trad. mea].

În ciuda încercărilor poeticii *In-her-face* de a oferi un remediu viabil pentru această maladie civilizațională, sau cel puțin de a activa un semnal de alarmă capabil de a sfârâma barajul automatismelor reprimatoare inculcate abulicilor „copiii” ai lui Thatcher, pericolul foarte real al asimilării și colportării mișcării de către bazinul semantic dominant, ca și riscul auto-imolării fundamentelor ei teleologice prin pastișări sterile s-au insinuat cu repeziciune în parcursul său evolutiv. Cu doar câțiva ani înainte de debutul scenic al lui *Blasted*, alte puncte nevralgice de efervescentă liminală au putut fi stimulate în sincron cu acutizarea unor anxietăți socio-culturale analoge. În nordul Regatului Unit, dospit în umbra

2 Elizabeth Barry, «“Conscious Sin”: Seneca, Sarah Kane and the Appraisal of Emotion», *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 40, no. 1, 2013, p. 123, în lb. ed. orig.: „The plays’ brutalist style and colourful urban idiom made for vibrant theatre, but their sensibility was seen as that of a deracinated generation – «Thatcher’s children» – that had internalized the lesson that there was «no society», no meaningful collective response remaining to the alienation of a late-capitalist market economy.”

unei alt nucleu contracultural peri-urban alcătuit din tinerii dezertori și dizidenți sociali ai generației X, lansarea fulminantă a romanului *Trainspotting* în 1993 de către prozatorul scoțian Irvine Welsh va amplasa în prim-plan mediatic un alt epicentru de contestare înflăcărată a neoliberalismului. Anti-estetica ireverențioasă preferată de Welsh, proximală din punct de vedere categorial celei articulate în dramele lui Sarah Kane, s-a încumetat să identifice și să contreze, axiomatic și fără menajamente, extensiile multimodale ale conservatorismului autohton, inclusiv pe cea camuflată sub *eikon*-ul extrem de seducător al trendului Cool Britannia.

Acesta din urmă, ghidat înspre înflorirea sa deplină de către o reînoiție a nostalgiilor colective pentru liberalizarea solară a anilor '60 (percepută în termeni idealizați-retroactiv atât în dimensiunile sale pur economice, cât și în cele cultural-spirituale) a oferit un canal convenabil de expresie unor pulsații refulate de patriotism latent, dar și unor tânjiri subiacente după gloria de altădată a Imperiului. Bătălia de acaparare identitară dusă în anii '90 între preceptele integrale ale mișcării Cool Britannia și conjurațiile paleative ale prozei adresate „generației chimice” ori ale producțiilor *In-yer-face* au izbutit să strălumeze, poate accidental, o maleabilitate curioasă (dacă nu chiar o friabilitate apodictică) a identității britanice particulare și colective. După cum menționează și istoricul literar Pieter Vermeulen: „Într-adevăr, notoria instabilitate a identității nu e doar o accepțiune teoretică detașată, ci o caracteristică nodală a scrierilor britanice, precum și a proceselor de formare a identității emerse în intervalul călduț dintre asaltul neoliberalismului patronat de Thatcher și perioada reinventării acestuia, ca marcă comercială, sub cognomenul de Cool Britannia.”³ [trad. mea].

Dacă, din punct de vedere etimologic, denumirea „Cool Britannia” va fi trimis explicit la multi-secularul slogan patriotic „*Rule, Britannia*”, nici sintagma *In-yer-face* nu va fi lipsită de propriile-i valențe ideologice partizane. Tradusă literal, sintagma *In-yer-face* înseamnă „în-fața-ta”, optarea pentru varianta argotico-dialectală „yer” în loc de normativul „your” comunicând, totodată, o impresie de grobianism ce ar putea fi redată, într-o traducere mai permisivă a expresiei, ca „în-moaca-ta”. *Prima facie*, sintagma evocă o panoramă vulgară, șocantă sau extrem de sonoră, care produce reacții de aversiune dar care, concomitent, nu poate fi sustrasă percepției. Această tensiune intrinsecă își va găsi o relevanță de prim rang când vom urma principala noastră linie de argumentație cu privire la funcția psihoistorică a producțiilor *In-yer-face*. Pe moment, să reținem doar denotațiile socio-lingvistice ale denumirii. Bertold Brecht, parafrazat apreciativ de către Irvine Welsh într-un interviu acordat pentru revista *Spike*, ar fi declarat în mod ingenuu că ar vrea să îi vadă pe fanii înveterați ai meciurilor de fotbal umplând auditoriile pieselor sale.

Remarca lui Brecht, dincolo de a trăda teribilismul emblematic al dramaturgului (un teribilism pe care, deloc întâmplător, Welsh însuși și-l va integra

3 Pieter Vermeulen, „The 1990s”, în *The Cambridge Companion to British Fiction. 1980–The Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, p. 33, în lb. ed. orig.: „Indeed, the famed instability of identity is not just an aloof theoretical point, but a key feature of British writing and identity formation in the lukewarm interval between the onslaught of neoliberalism under Thatcher and its rebranding as Cool Britannia.”

în propriul său *ethos* creativ), rezumă poziționarea sa în opoziție tranșantă cu interesele și moravurile para-intelectuale caracteristice claselor de elită și mic-burgheze ale universului socio-cultural capitalist. Echivalată fiind cu o anumită cadență stentoriană de ritualism fanat, habitudinea consumului de artă de către segmentele superioare ale populației este înfierată de figuri precum Brecht sau Welsh ca nefiind altceva decât o formă de practică tranzacțională centrată pe sporirea capitalului social ori simbolic al consumatorilor. Vorbind într-un alt interviu, acordat revistei *The Believer*, despre stăvilele întâmpinate în urma intrării sale fortuite în empireul stagnant al industriei britanice de film, Welsh avea să dea glas unor doleanțe exprimate, în gradații comparabile, și în rândurile dramaturgilor, creatorilor dramatici și actorilor refugiați la periferiile lumii teatrale. Astfel, după cum afirmă prozatorul: „De fapt, nu există o industrie cinematografică britanică propriu-zisă despre care să putem vorbi (...). În general (...) e îmbolnăvitor să lucrezi în domeniul artelor creative în Anglia, fiindcă sistemul împiedică producerea creativității. Dar lucruri se întâmplă în pofida stăvililor. Însă, pe de altă parte, când ai de-a face cu o cultură care e prea acomodantă și ușoară și dispusă să ajute, cred că devii prea comod și e greu să te motivezi să lucrezi.”⁴ [trad. mea].

Pentru estetica *In-yer-face*, ca și pentru proponentii nodali ai literaturii britanice transgresive, staticitatea parazită a culturii spectaculare autohtone ar fi rămas cabrată într-un dogmatism conservator duplicitar. Predilecția acestui construct paradigmatic de a conferi un statut superlativ unor opere și curente apreciate drept canonice sau „universale” nu ar fi constituit vreun semnalment de afinitate estetică genuină, cât ar fi rămas reductibilă, finalmente, la o ecuație cerebrală de natură pecuniară. Operele consacrate, temele recurente și tiparele narative adânc înrădăcinate în conștiința paradigmatică a populației ar fi reprezentat, mai ales pentru industria dramatică și cea cinematografică, pariuri sigure din punct de vedere economic. Astfel, adaptările și punerile în scenă binecuvântate cu undă verde de către studiourile și teatrele cele mai venerabile ale marilor centre urbane vor fi monopolizat cu obstinație piața artelor spectaculare, facilitând indirect înăbușirea practicilor experimentale, a operelor marginale ori a eforturilor de creație novatoare. Răbufnirea beligerantă a unor impulsioniști stilistice adversative, cum au fost cele impregnate în teatrul *In-yer-face*, se vor fi sincronizat, cronologic, cu coagularea unor puseuri izomorfe ale culturii perimileniale din spațiul anglofon de dincolo de Atlantic.

Așadar, amintim doar lapidar că teatrul *In-yer-face* a fost relativ contemporan cu anumite curente aproximativ analoge (și, pe alocuri, la fel de dornice de a se dezbată nu doar de lanțurile conservatorismului reacționar, ci și de cele ale convenționalismului postmodernist) apărute în cultura literară nord-americană, cum ar fi cel al realismului isteric sau al literaturii transgresive. Deși scriitorii precum Sarah Kane și Irvine Welsh nu vor fi interacționat decât tangențial

4 Chloe Veltman (interviewator), „An Interview with Irvine Welsh”, *The Believer*, 1 noiembrie, 2006, în lb. ed. orig.: „There is no British film industry to speak of, really (...). In general (...) it's nauseating working in the creative arts in England because the system stops creativity from happening. But things happen in spite of the challenges. Then again, when you get a culture that's too accommodating and easy and helpful, I think you get too comfortable and so it's hard to motivate yourself to work.”

cu operele unor nume de frunte ale acestor mișcări de dincolo de ocean, precum David Foster Wallace sau Jonathan Franzen din arealul „Noii sincerități” ori Chuck Palahniuk și Bret Easton Ellis din sfera prozei transgresive, relațiile de sinergie existente între *corpus*-urile lor au fost imposibil de neglijat. Idealismul ofuscat al tuturor acestor scriitori se va fi ascuns îndărătul unei sensibilități comune, calibrate să formuleze o apologie restaurativă a plenipotenței subiacente grotescului și liminalității amurale. Apelul la această artilerie teratologică imposibil de trecut cu vederea (pentru a reveni, iarăși, la semnificația sintagmei *in-her-face*) va fi trădat o intenție candidă de salvagardare a nucleelor de afectivitate ori vitalism îngropate în taințele consumatorilor „medii” și „sub-medii” de artă. După cum a subliniat și exegeta Francesca Rayner aportul teleologic cosmicizant al respectivei dispoziții, vorbind despre mizele fundamental „tămăduitoare” ale celor mai „scandaloase” opere din palmaresul lui Sarah Kane: „Extremismul lui Kane e, așadar, o manifestare a idealismului ei, în sensul în care ea nu își îndeamnă spectatorii doar să empatizeze cu toți cei care sunt victime ale opresiunii, ci să demanteleze cu totul structurile de putere care transformă, din capul locului, oamenii în victime și să le înlocuiască cu o societate a posibilităților și permutărilor în care aparatului psihic individual îi este permisă exprimarea liberă, neconstrânsă de limitele și îngrădirile obiceiurilor sexuale normative.”⁵ [trad. mea].

Rămâne o curiozitate frapantă a istoriei că aceste ambiții prodigioase de recalibrare civilizațională nu au cunoscut decât o perioadă extrem de concisă de emergență și viteză plasticizantă. Poate ca o urmare cauzală a intensității sale inimitabile ori a disponibilității sale acaparante de a induce, cu orice preț, șocuri enantiodromice receptorilor săi „model”, lexiconul iconografic și mythopoeic al pieselor lui Sarah Kane nu și-a putut conserva eficiența aliajului polemic sub penelul unor alți autori dornici de a și-l însuși și personaliza abuziv. Este un alt fapt bizar al istoriei literare că însuși Irvine Welsh, în ciuda încoronării sale contemporane drept unul dintre corifeii cei mai incorigibili ai noului val transgresiv, va fi devenit responsabil, în opinia unor critici mai caustici, pentru consacrarea căderii în „decrepitudine” a teatrului *In-her-face* la doar câțiva ani de la prima sa irumpere surprinzătoare pe marile scene metropolitane. În 1998, dând curs predilecțiilor sale creative pentru experimentare și tranzitivitate domenială, Welsh își va strămuta afinitățile pentru proză în sfera teatrului, scriind piesa *You'll Have Had Your Hole*. În urma unui debut mediocru la West Yorkshire Playhouse din Leeds, producția își va sedimenta o reputație polarizată, stârnind deopotrivă laude la adresa jocurilor sale de sublimare a scabrosului, dar și comentarii depreciative cu privire la carențele ei imitative, pastişate pe rețetele patentate de Sarah Kane. După cum își va fi exprimat dezaprobarea un recenzent mai tardiv al piesei: „Trebuie să ne întrebăm dacă Irvine Welsh, cunoscut pentru *Trainspotting*,

5 Francesca Rayner, „Written on the Body: Gender, Violence and Queer Desire In Sarah Kane's *Cleansed*”, *Ex Aequo*, no. 20, 2009, p. 63, în lb. ed. orig.: „Kane's extremism is thus a manifestation of her idealism, in the sense that she asks her audiences not merely to empathise with all those who are the victims of oppression but to dismantle entirely the structures of power that make people victims at all and to replace them with a society of possibilities and permutations where the psychology of the individual is allowed free expression unconstrained by the limits and confines of sexual norms.”

nu ar fi scris *You'll Have Had Your Hole* din dorința de a vedea cât de multă violență i s-ar putea permite să strecoare pe scenă. Nu că piesa ar fi inerent proastă, însă brutalitatea pare a fi în rolul principal, iar acest lucru ne oferă o seară de *grand guignol* prea puțin grandios.”⁶ [trad. mea].

Subiectul pseudo-narativ al piesei, minimalist și înțesat cu rudimentele anti-cosmicizante tipice pentru primele eforturi de proză ale lui Welsh, nu a părut să ofere, într-adevăr, decât un pretext cinic pentru înscenarea unui lanț de panorame agonice, subîntinse de un sadism programatic al cărui mesaj principial tacit a fost să enunțe intenția autorului de a păși, cu frivolitate, pe urmele lui Kane. Vocile moralist-conservatoare și cele ale avangardiștilor neimpresionați de spiralările carnavalești ale violenței epatante au sfârșit, în anii care au urmat moartea timpurie a lui Sarah Kane, prin a sancționa, adeseori la unison, exuberanța gratuită a epigonilor ei. După cum Aleks Sierz va fi subliniat cu pertinentță, retragerea discursivității teziste a dramaturgilor transgresivi post-mileniali îndărătul unui voal de excepționalitate „gurmetă” nu ar fi fost, de cele mai multe ori, altceva decât o strategie de refugiere într-un turn de fildeș aflat dincolo de orice jurisdicție critică bine-intenționată sau rezonabilă. Actul lui Welsh de a calchia spectacularitatea grotescă a unor drame ca *Blasted*, *Phaedra's Love* sau *Cleansed*, ignorând în schimb matrițele programatice și bagajele referențiale deosebit de bogate ale acestora, a constituit un pas decisiv în direcția „uciderii” intenționalității vitaliste și transfigurative a mișcării *In-yr-face*. În mod previzibil, Welsh își va fi apărat piesa făcând apel la „pudoarea” sau „limitările moraliste” ale detractorilor ei, precizând că aceasta nu a fost scrisă pentru cei incapabili de a-i degusta prodigalitatea barocă. O sentință a lui Aleks Sierz, delinată într-o compactă istoriografie a teatrului *In-yr-face*, ar constitui, în confruntarea cu o astfel de epatare victimizantă, o replică pe cât de meritorie, pe atât de acidă: „Doar pentru că un lucru e șocant nu înseamnă că e automat și de calitate sau demn de laudă. Doar pentru că o operă e, în mod fățiș, agresivă nu înseamnă că e profundă sau excelentă sau etică. Dorința de a dezgusta poate fi motivată politic, dar poate fi, de asemenea, și puerilă. Întrucât aproape orice imagine teatrală poate fi folosită fie într-un mod apt de a transmite ultragiurie morală, fie într-unul care e voyeuristic și reacționar, o reacție negativă la senzație nu e, în mod necesar, filistină.”⁷ [trad. mea].

Ori, tocmai aceasta este tipologia de nuanțare care trebuie atribuită în chip salutar criticilor non-reacționari ai piesei *You'll Have Had Your Hole* (și a altor artefacte *In-yr-face* decadente). Desecată din punct de vedere semantic, o

6 Jenna Tesse Fox, „Fringe Reviews: You'll Have Had Your Hole”, *BroadwayWorld*, 27 august, 2004, în lb. ed. orig.: „One must wonder if Irvine Welsh, of Trainspotting fame, didn't write You'll Have Had Your Hole out of desire to see how much violence he could get away with onstage. It's not that the play is inherently bad, but the brutality seems to be the star of the show, and it makes for an evening of grand guignol that isn't very grand.”

7 Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londra, Faber & Faber, 2001, p. 9, în lb. ed. orig.: „Just because something is shocking does not mean it is automatically good or praiseworthy. Just because a work is openly aggressive does not mean that it is profound, or excellent, or ethical. The wish to disgust may be politically motivated, but it can also be puerile. Since almost any theatrical image can be used either in a way that conveys moral outrage or in a way that is voyeuristic and reactionary, a negative reaction to sensation is not necessarily philistine.”

asemenea producție nu ar fi reușit să se racordeze la acel *grund* teleologic care asigurase un succes aproape preternatural celor dintâi opere patronate de Kane. Pentru a încerca o devoalare a factorilor culturali și mito-semantică care au catalizat articularea respectivului val de succes transfigurativ, va trebui să revenim acum la punctarea valențelor psihoistorice care au primenit terenul spiritual al auditoriilor britanice pentru reactivarea unor ancestrale mecanisme de reechilibrare totalizantă. Mai întâi, să amintim doar că obsesia teatrului *In-yer-face* pentru blazoanele semantice și iconografice ale disoluției și aneantizării brutale a oglindit, *ad nauseam*, o tacită thanatofobie caracteristică imaginarului religios vest-european (post)industrializat. Echivalarea, în mentalul colectiv al Occidentului de secol XX, a morții cu o dizolvare ori estompare identitară absolută s-a profilat ca parte a unei turnante metafizice detașate acut de acele valorificări thanatologice „tradiționale” în viziunea cărora trecerea în moarte era sublimată drept o simplă (și necesară) integrare într-un circuit ontic alogen (adeseori superior celui mundan). După cum lua notă și Mircea Eliade de această dinamică, contrastând câteva dintre constructele thanatologice non-europene cu *datum*-ul anxietăților impregnate în imaginarul metafizic vidat al europeanului modern: „Aceasta nu vrea să spună că lumea extraeuropeană nu cunoaște experiența angoasei în fața Morții: această experiență există bineînțeles, dar ea nu este nici absurdă, nici inutilă; dimpotrivă, este valorizată la un alt nivel de existență. Moartea este Marea Inițiere. Dar pentru lumea modernă, Moartea este vidată de sensul ei religios, și din cauza aceasta asimilată Neantului; și în fața Neantului omul modern este paralizat.”⁸

Deși verdictul lui Eliade trebuie decorticat, desigur, *cum grano salis*, ocazionalele tendințe esențialiste ale gândirii sale fiind neobișnuit de acutizate în criticile formulate împotriva „desacralizării” lumii moderne, reținem că perimarea fundamentelor thanatologice iudeo-creștine (ori, în termeni mai generoși, universalist-metafizice) ale imaginarului european s-a produs în tandem cu sincopatele reafirmări ale unor forme pestrițe de conservatorism naționalist-dogmatic. Poetica și limbajul para-mitologic al mișcării *In-yer-face*, în cazurile în care au reușit să repercuteze cu succes în mentalul „avariat” al auditoriilor sale țintă, au descoperit un model de ameliorare a anxietăților thanatofobe în dinamica restaurative ale unor practici ritualice de conformație orgiastică. Logica paleativă a orgiasmului arhaic și antic, ca și cea pe care estetica *In-yer-face* o va fi regândit-o în termenii unor asalturi senzoriale paroxistice (și, e drept, doar simulate) asupra publicului vor coincide în urmărirea unei finalități curative și geometrizante: orgiasmul, redus la atributele sale socio-religioase cele mai simple, ar permite o erupție controlată și temporară a unor manifestări de disoluție identitară colectivă, imitând, poetic, ritmicitățile prin care marile procese naturale ale devenirii ar trece de la starea de amorfism pre-cosmogonic la cea de armonizare nomică. Să evocăm doar o exemplificare particularizată a acestor dinamici: Nadja Berberović, descriind fundamentele voalat-utilitariste ale cultului dionisiac, va insista asupra faptului că: „(...) riturile dionisiace erau, de asemenea, o cale de a canaliza

⁸ Mircea Eliade, *Mituri, vise și mistere*, traducere în limba română de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Univers Enciclopedic, 1998, p. 56.

experiența emoțională extatică a intoxicației și euforiei, experiate în interiorul cultului lui Dionysos (...). Ca zeu al naturii și al sălbăciei, Dionysos reprezintă o întrupare a ciclului mereu-înnoitor și regenerativ al Naturii. Prin rituri sacre, adulterii săi repetă sacrificiul [său] divin și, astfel, se reîntorc la timpurile primordiale, în epoca mitică.”⁹ [trad. mea].

Ori, întocmai o asemenea miză soteriologică grandioasă va fi fost amputată din producții dramatice precum *You'll Have Had Your Hole*. În ce privește avântul ascensional de doar câțiva ani al teatrului *In-yer-face*, argumentul psihoistoric, pornind de la paralelismul dintre funcționalitatea societală ori mecanismele abrazive ale mișcării și cele arborate în logica ritualismului orgiastic, ar susține că ambele tipologii de practici, aflate la limita dintre artă spectaculară și ceremonial teurgic ar fi, *ex officio*, destinate a avea o existență momentană și un efect de depresurizare vulcanică. Faptul că producțiile *In-yer-face* ar disimula doar, în condiții „de laborator”, o praxiologie orgiastică nu trebuie să diminueze veracitatea gemelității celor două fenomene. Joseph Campbell, amintind de scrierile indianiste ale lui Johann Jakob Meyer, va sublinia faptul că o simulare simbolică ori spectaculară a unor formule originare de ritualism orgiastic va fi comportat, în esență, aceleași conotații teurgice ori restaurative pentru grupurile de practicanți. Astfel, în anumite cazuri, precum cel citat în pasajul de mai jos (care descrie o ceremonie orgiastică de fertilitate reperată în arealul mito-semantic al Indiei arhaice), sublimarea actului orgiastic paleativ este realizată prin simpla dramatizare a unui act sexual dintre preotul ofician și suverana aristocrată a comunității de devoți. Precum se va întâmpla și în traviile de expiere-prin-*catharsis* a producțiilor *In-yer-face*, iterația sublimată a ritului orgiastic va fi încununată cu succes în măsura în care atelajele sale simulatorii vor putea rezona, din punct de vedere intelectual ori pur și simplu psiho-semantic, cu valorile și speranțele axiologice ale congregației adunate în auditoriu. Descriind contrastul „transgresiv” dintre titlaturile venerabile ale oficianților și imprecțiile formulaice lansate de aceștia ca parte a scenariului orgiastic, Campbell reamintește că: „Aceste obscenități ritualizate, grosolane și dificil de asociat titlurilor falnice cu care sunt învestiți cei din ale căror guri nobile ele răsar, sunt în întregime congruente cu învățăturile magice ale religiilor arhaice din Epoca Bronzului și Fierului. Asta deoarece, precum scrie profesorul J. J. Meyer în masivul său studiu asupra cultelor vegetației ale Indiei: „Mulțumită principiului analogiei, o asemenea acuplare verbală nu funcționează mai puțin salubru, la nivelul magiei sale, decât împreunarea ritualică efectivă (...).”¹⁰ [trad. mea].

9 Nadja Berberović, „Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre In Dionysian Rites”, în *Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*, vol. 8, no. 1, 2015, p. 37, în lb. ed. orig.: „(...), the Dionysian rites were also a means of (...) channeling the ecstatic emotional experience of intoxication and euphoria, experienced within the cult of Dionysus (...). The god of nature and wilderness, Dionysus is the embodiment of the ever-renewing and regenerating cycle of nature. Through sacred rites, his worshippers repeat the divine sacrifice and thus return to the primordial times, the mythical age.”

10 Joseph Campbell, *The Masks of God: Oriental Mythology*, London, Secker & Warburg, 1962, p. 196, în lb. ed. orig.: „Crude and difficult to associate with the fine titles of those from whose noble mouths they issue, these ritualized obscenities are entirely in keeping with the magic lore of the archaic Bronze and Iron Age religion. For, as Professor J. J. Meyer, in his massive study of the

Într-un final, în ciuda volatilității, teribilismului și efemerității teleologice care au fost revendicate (sau denunțate) cu insistență drept caracteristicile sale cele mai contrariante, teatrul *In-yer-face* a putut să își ducă la îndeplinire în mod coeziv propriul proiect sacrosanct de exorcizare civilizațională, fie prin instrumentarul său stilistic transgresiv, fie prin reaproprierea atelajelor auto-totalizante ale orgiasmului arhaic. Deși Irvine Welsh și Sarah Kane își conservă până astăzi statutul aulic în raport cu spasmele flagelante ale literaturii mileniale pan-britanice, prozatorul scoțian își va fi găsit reputația întrucâtva întinată din cauza decăderii sale la statutul de (auto-)epigon de rang terțiar al mișcării *In-yer-face*, dar și al propriei sale „mărci de produs” care l-a propulsat, *ab origine*, în lumina reflectoarelor. Ca *enfant terrible* auto-reflexiv, Welsh a putut escamota, totuși, cele câteva decade de lăncezeală post-milenară care au amenințat să îl transfigureze într-un *puer aeternus* inadapdat. Deși cochetările sale recente cu genuri literare (mai) convenționale încă par a promite zvâcnirea unor inflexiuni proteice demne de atenție, reîntoarcerea sa pe făgașurile intempestive ale stilisticii care i-a definit primele opere pare puțin probabilă. Prin contrast, Sarah Kane rămâne în continuare fixată cu statornicie la zenitul cvasi-legendar al tradiției teatrale pe care a modelat-o: imortalizată ca avatar al nouăzecismului transgresiv, soarta dramaturgei este cea a unei ambigue încremeniri în timp, aceasta fiind inexorabil „condamnată” la o asociere *ad saecula saeculorum* cu preceptele esteticii *In-yer-face*, dar și la o fulguranță glorie vivanță prelungită și poetizată în moarte.

Bibliografie

- BARRY, Elizabeth, «“Conscious Sin”: Seneca, Sarah Kane and the Appraisal of Emotion», în *Canadian Review of Comparative Literature*, vol. 40, no. 1, 2013, pp. 122–135.
- BERBEROVIĆ, Nadja, „Ritual, Myth and Tragedy: Origins of Theatre In Dionysian Rites”, în *Epiphany: Journal of Transdisciplinary Studies*, vol. 8, no. 1, 2015, pp. 31–38.
- CAMPBELL, Joseph, *The Masks of God: Oriental Mythology*, Londra, Secker & Warburg, 1962.
- ELIADE, Mircea, *Mituri, vise și mistere*, traducere în limba română de Maria Ivănescu și Cezar Ivănescu, București, Univers enciclopedic, 1998.
- FOX, Jenna Tesse, „Fringe Reviews: You'll Have Had Your Hole”, în *BroadwayWorld*, August 27, 2004.
- RAYNER, Francesca, „Written on the Body: Gender, Violence and Queer Desire In Sarah Kane's *Cleansed*”, în *Ex Aequo – Revista da Associação Portuguesa de Estudos Sobre las Mulheres*, no. 20, 2009, pp. 55–64.
- SIERZ, Aleks, *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*, Londra, Faber & Faber, 2001.
- URBAN, Ken, „An Ethics of Catastrophe: The Theatre of Sarah Kane Ken”, în *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. 23, no. 3, 2001, pp. 36–46.
- VELTMAN, Chloe (intervievator), „An Interview with Irvine Welsh”, în *The Believer*, November 1st, 2006.
- VERMEULEN, Pieter, „The 1990s”, în BOXALL, Peter (ed.), *The Cambridge Companion to British Fiction. 1980–The Present*, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 32–46.

vegetation cults of India, writes: «Thanks to the principle of analogy, such verbal coitus works no less salubriously in its magic than actual ritual intercourse (...).»