

Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane i el teatre, 2002.*

Si bé diversos crítics, ja a les primeres ressenyes de *Blasted*, havien remarcat les semblances de l'obra amb Shakespeare i el teatre jacobí, l'acostament que s'hi plantejava tenia a veure sovint amb la representació escènica de la violència —i aleshores, a més, es feia un vincle amb ànim de denigrar l'obra:

Els autors [jacobins] de tragèdies de venjança trobarien sens dubte que nosaltres som un grapat de gallines pel fet de trobar qüestionable que algú es mengi un tros de nadó i que devori dos globus oculars (no és una broma) a escena. I Shakespeare en sabia un niu pel que feia a ensenyar l'horror i la violència. Però almenys presentava una intriga, personatges, poesia, i un marc moral coherent. *Blasted* en té prou amb oferir, escena rere escena, violència i degradació. (Sarah Hemming, *Financial Times*, 23/01/1995)

Una avaluació més reflexionada d'aquest aspecte de l'obra de Kane va començar a ser plantejada en el moment de *Purificats*. Claire Armistead va escriure: «Kane tracta sobre passions shakespearianes. [Els seus] materials de construcció són les vastes erupcions metafísiques dels clàssics teatrals» (*Guardian*, 29/04/1998).

De segur, comparat amb els decorats domèstics i en relació amb el realisme present a les obres dels seus contemporanis, el teatre de Kane manifesta desmesura en la seva temptativa imponent d'elucidar el món, més que no pas un esdeveniment particular (fins i tot si el setge de Srebrenica, a l'antiga Iugoslàvia, va influenciar *Blasted*) o unes reivindicacions socials. A més, igual que el teatre jacobí de William Shakespeare, de Thomas Middleton i de John Webster, el de Kane aconsegueix condensar uns temes tan vastos com la guerra i la salvació de l'home en una sèrie d'imatges escèniques despietades i inoblidables. [...]

Però, al mateix temps, el procés redemptor de la tragèdia tradicional, durant el curs del qual el patiment permet a un personatge de veure-hi més clar, funciona igualment a totes les seves obres. Quan, per exemple, veiem el periodista manifestament odiós que és Ian, a *Blasted*, com és reduït a un tal estat d'angoixa després del que ha patit per part del Soldat, estem disposats a sentir pietat per ell; a més, quan sentim el «gràcies» tan senzill adreçat per Ian a la dona de la qual ha abusat sistemàticament al llarg de l'obra, ens recordem d'*El rei Lear* de Shakespeare en què, «gràcies a la bondat i a una vulnerabilitat compartida, el gènere humà es redimeix en un univers on els déus mostren

en el millor dels casos una justícia insensible, i en el pitjor una venjança sàdica» [tal com afirma Jonathan Dollimore]. [...]

L'adopció de les formes més intransigents del teatre elisabetí i jacobí, en què les ànimes o bé adopten de bon grat un destí tràgic, o bé són llançades a una condemna eterna, podria semblar a primer cop d'ull que no es correspongui amb la reputació de Kane d'haver estat, a la meitat dels anys noranta, la principal encarnació del teatre anomenat «a-la-cara» [*in-yer-face*]. De tota manera, les raons per les quals va decidir incorporar aquesta mena d'exemples de la tragèdia clàssica en el seu propi teatre sembla que també són el producte d'una ruptura personal, que ella mateixa va evocar, entre la fe religiosa i la pèrdua d'aquesta fe:

Hi ha un debat que mantinc permanentment amb mi mateixa, ja que vaig rebre una educació cristiana, i durant els primers setze anys de la meua vida estava absolutament convençuda que Déu existia, i encara més convençuda... perquè formava part d'una església cristiana anomenada «carismàtica», molt centrada en el Retorn de Crist... que jo no moriria mai. Creia seriosament que Jesús tornaria a la Terra durant la meua vida i no em caldria morir. Aleshores, quan vaig arribar als divuit o dinou anys, el que em va afectar de sobte és que la cosa de la qual m'hauria hagut d'ocupar des de l'edat de deu anys —la meua condició mortal—, no me n'havia ocupat gens. Així doncs, hi ha aquest debat permanentment en el meu cap entre no tenir realment ganes de morir —estar-ne terroritzada— i també sentir aquesta cosa permanent de la qual no et pots desfer realment perquè hi has cregut tan fort i durant tant de temps al llarg de la infància —que Déu existeix i que d'una manera o altra jo em salvaria. Aleshores, m'imagino que aquest desdoblament és en resum un desdoblament de la meua personalitat i del meu intel·lecte. (Entrevista de l'autora, 12.06.1995)

Aquest allunyament de Déu experimentat per Kane —«Aquesta va ser, suposo, la meua primera ruptura en una relació», va dir (*Guardian*, 29/04/1998)— és un tema que domina tota la seva obra. James Macdonald, a l'article necrològic en què li va retre homenatge (*Observer Review*, 28/02/1999), va recordar que una de les cites preferides de Kane estava tretada de *Fi de partida* (1957) de Beckett —la rèplica en què Hamm, cec, clavat a una cadira de rodes, després d'haver esbossat una pregària a Déu, s'exclama: «El malparit! No existeix!». Kane de fet ha reescrit i reinterpretat aquesta rèplica a *Blasted*, quan Ian, cec ell també, entoma amb una rèplica amarga «el cabró» l'explicació de Cate segons la qual Déu ha intervingut per impedir la seva temptativa de suïcidi. Com Beckett, Kane veia en aquesta remarca una broma amarga —«Ara penso que és hilarant, però aleshores no ho va pensar ningú més » (Entrevista de l'autora, *ibid.*) [...]

L'escena d'obertura de *Blasted* s'inscriu clarament en les tradicions teatrals del naturalisme i del realisme psicològic. En una entrevista, Kane va dir que «la primera secció va ser influïda per Ibsen» (entrevista de Nils Tabert, 08/02/1998), així com el decorat en què veiem l'interior de l'hotel és la còpia conforme a la «quarta paret» heretada d'Ibsen i de Txèkhov. [...]

El deute confessat per Kane cap a Ibsen és igualment evident en l'ús que fa d'imatges relacionades amb la malaltia. De la mateixa manera que la sífilis que afecta el Dr. Rank a *Casa de nines* (1879) i Oswald a *Espectres* (1881), Kane se serveix de la revelació que Ian està consumit per un càncer en fase terminal com d'una metàfora deliberada. La malaltia que es menja el pulmó que li queda, alhora que és una manifestació aguda de la corrupció fisiològica de seu cos —«Quina pudor. Estic podrit»— funciona com a equivalent de la corrupció moral que Kane percep com «aquesta cosa que el podreix per dins i que ell carrega» (Entrevista de l'autora, 12/06/1995). Això culmina més endavant amb la revelació que fa a Cate: «Quan vaig recobrar el coneixement, el cirurgià em va portar aquell tros de carn podrida, fotia una pudor. El meu pulmó.» [...]

Kane també va parlar de la manera en què la influència d'Ibsen va disminuir a mesura que avançava la redacció de l'obra, mentre que a l'inici la movien els trets psicològics:

La primera versió era més o menys tres vegades més llarga que la que ara tenim i crec que no ha quedat ni una paraula d'aquesta primera versió a la versió definitiva, perquè em sembla que aleshores el que jo feia era escriure el subtext —pàgines i pàgines. Tots dos es posaven a fer monòlegs interminables. Això funcionava literalment per tot el que tots dos pensaven i sentien. Tota la part sobre Stella —hi havia un fotimer de pàgines sobre això, realment moltíssimes, però em semblava que era més interessant així perquè no tothom té una dona que et deixa per una altra dona! I vaig pensar: «Ara que ja sé el que pensen»... i després ja va ser: «No, tot això no és necessari». (Entrevista de l'autora, 12/06/1995)

Kane va dir: «No m'agrada escriure coses que no són realment necessàries, i el meu exercici preferit és tallar —jo tallo, tallo, tallo!» (Entrevista de Dan Rebellato). És a partir d'aquest procés implacable consistent a desfer-se d'un diàleg superflu que es va arribar al text definitiu, a uns personatges caracteritzats per una llengua telegràfica, gairebé minimalista, en què només s'expressa l'aparença de sentit més elemental; tot i així sota els mots es dissimulen una multitud de desitjos inexpressats, acomplerts parcialment:

Fa un temps, jo portava un taller de teatre a Birmingham i algú em va dir: «Senzillament m'agradaria saber què penses del subtext», i jo vaig dir: «Imaginem que es tracta d'una dona

polonesa, jo et puc preguntar: d'on ets? Què respondries?» I ella em va dir: «De Polònia». Jo vaig dir: «Bé, llavors si jo posés això en una obra de teatre, el que passaria és que et preguntaria: d'on ets, i llavors respondries: ets racista?» El subtext, és això. És: ningú no respon a la pregunta que li han fet. Tothom fa rodejos d'una manera o d'una altra. Tothom alça una mena de barrera. I no crec que sigui intencionat. Crec que és una cosa que fem tota l'estona. I em sembla que és el que va passar amb *Blasted*. (Entrevista de l'autora, 12/06/1995)

L'estructura de l'escena d'obertura entre Ian i Cate mostra la violència alhora física i emocional que Ian infligeix a Cate. És més un torturador que un examant, utilitza tot un arsenal de jocs cruels i tàctiques coercitives per contrariar i obtenir alhora el que vol. A l'escena dos, descobrim que durant la nit Ian ha fet servir la violència per forçar Cate i que ella encara sagna a conseqüència de la ferida que ell li ha causat durant un cunnilingus. A la versió de Birmingham, Ian anomena aquesta ferida «mossegada d'amor»; i quan Cate l'acusa de violació, Ian replica burlant-se'n: «No era cap violació. No conec el sentit d'aquesta paraula.» Ian es lliura a un altre acte de violència sexual quan Cate té una nova crisi en què perd la consciència. Ella resumirà lacònicament la situació un cop torni en si: «Ets un malson». Tal com ha subratllat la crítica Patricia Holland, «la violació no es mostra com un acte aïllat de brutalitat, sinó que s'inscriu en una relació profundament desigual, i es comet gemegant i apiadant-se de si mateix» (*Independent*, 27/01/1995)

Aquesta violència sexual sistemàtica funciona com un detonador que provoca esfondrament estructural en si mateix de la primera secció de *Blasted*, que comporta, literalment, el d'una part de l'habitació d'hotel. L'esfondrament del que semblava ser fins aleshores una *pièce bien faite* emblemàtica té lloc en gran part gràcies a l'obra del Soldat, que gira la situació contra Ian i el sotmet a una terrible prova física i mental. En diverses entrevistes, Kane va subratllar que és important percebre el vincle deliberat entre la violència privada de la primera part i l'«estranya estructura teatral, mig zona bèl·lica, mig paisatge oníric», de la segona part.

La forma i el fons s'esforcen a ser una sola cosa —la forma, és el sentit. La tensió de la primera part, aquesta espantosa tensió social, psicològica i sexual, és gairebé una premonició del desastre que ha de venir. I quan arriba, l'estructura es desconjunta per obrir-li la porta... Aquesta forma és la traducció directa de la veritat sobre la guerra que ella dibuixa—una forma tradicional de sobte es desconjunta violentament amb la interrupció d'un element imprevist que arrossega els personatges i l'obre en un abisme càdtic que no té explicació lògica... La unitat de lloc fa pensar en una paret, però poc més gruixuda que un full de paper, entre la seguretat i la civilització de la

Gran Bretanya en temps de pau, i la violència càdica de la guerra civil. Una paret que pot enderrocar-se en qualsevol moment, sense advertiments.

Més endavant, en una altra entrevista, Kane va precisar el fet que són els actes repressibles d'Ian a la primera secció de l'obra que provoquen els efectes de la segona meitat:

A *Blasted*, sabem realment què és aquesta situació, encara que no estigui específicament definida, i és una cosa que funciona en els dos sentits: el Soldat és com és a causa de la situació, però aquesta situació existeix a causa del que Ian ha comès en aquesta habitació, del que ha fet a Cate —i ho fa apiadant-se de si mateix, per tal d'inventar-se excuses, d'una manera que em sembla totalment autèntica; vull dir: quan la gent són intensament violents, s'ho fan venir bé perquè la víctima se senti culpable. Així doncs, fonamentalment, és un encadenament perpetu de la violència emocional i física. Si ometem el vincle entre tot plegat, si ometem la raó emocional, l'obra sembla totalment desconjuntada, trencada en dues meitats, i el resultat és que fracassa totalment. (Entrevista de Nils Tabert, 08/02/1998)

La funció del Soldat es pot interpretar sobre diferents plans. Constitueix clarament el vincle fonamental amb la violència física i mental que Ian exerceix sobre Cate a la primera part de l'obra, i Kane s'esforça per fer-ho sentir a través de la repetició de les violacions. Tot i així, la reacció de la crítica a la segona escena de la violació va causar una sensació de frustració i de decepció:

Vull dir, la manera en què l'escena va ser percebuda és interessant. Jo llegia les cròniques i pensava: «Però no és en absolut el que jo he escrit!» El que descrivien era: un soldat entra i viola Ian una mica per casualitat. I el que persistien a no veure era que de fet viola Ian posant-li un revòlver a la galta, igual que Ian ho ha fet amb Cate abans —i violant-lo es fon en llàgrimes. Aleshores, em sembla que aquests dos elements han canviat totalment aquesta imatge escènica. Però em sembla també que els crítics tenen de tota manera dificultats per analitzar les imatges escèniques. I així es redueix tot a tenir tanta por pel que es diu. Quin sentit té escriure una obra sense una estructura d'imatges? Ara bé, feien absolutament com si aquesta estructura d'imatges no existís, cosa que es carrega tot el sentit de l'obra. I es dóna sentit a les paraules, de manera que se m'acusa de racista, i que els personatges són racistes. El que cal veure, és el context de la imatge escènica. (Entrevista de l'autor, 12/06/1995)

Kane veu igualment el Soldat com una mena d'expressió del mateix Ian, una creació metafòrica sorgida de les profunditats més fosques del subconscient:

El Soldat és, en un cert sentit, una mena de personificació del psiquisme d'Ian, i això és totalment deliberat. Vaig decidir que l'individu que entra amb soroll per aquella porta ha de fer semblar Ian realment com un nadó en matèria de violència —i crec que està aconseguit. És difícil, perquè quan es considera el que Ian fa a Cate, és absolutament espantós, i es pensa: «No és possible imaginar el que sigui de pitjor» —i aleshores es produeix alguna cosa pitjor.

Ian reconeix almenys en part el que té en comú amb el seu torturador. Quan el Soldat s'acaba les darreres gotes de ginebra de l'ampolla, Ian té una glopada de complicitat — «Pitjor que jo». Als primers esborranys de l'obra a l'època de Birmingham, les semblances són més evidents, ja que el Soldat també s'ha ficat al cap de violar Cate. L'episodi comença de la mateixa manera, amb el Soldat trobant les calces de Cate quan remena per l'habitació. [...] Les atrocitats que el Soldat relata a Ian a la versió definitiva tendeixen, per comparació, a fer semblar insignificants els actes de crueltat del darrer. Els dos homes rivalitzen fins i tot entre ells en una competició perversa per establir fins a quin punt ha anat la seva amoralitat. [...]

El vincle més evident amb la primera part de l'obra és la repetició de la violació que Ian ha fet abans amb Cate. La segona violació s'efectua igualment aguantant un revòlver sobre la galta d'Ian, però constatem que durant tot aquest acte violent i deshumanitzador, «el Soldat es fon en llàgrimes». I hi ha una altra manera de repetició, perquè el Soldat reproduirà físicament el que altres soldats van fer a la seva xicotà— «I ell se li va menjar els ulls. Pobre malparit. Pobrissona. Pobre puto malparit.» Kane va assenyalar, respecte del suïcidi del Soldat, que «l'única manera que té de saber el que la seva xicotà va haver de patir és prement el gallet... l'instant de després és l'instant de la seva mort» (Entrevista de Nils Tabert, 08/02/1998)

[...] Que «l'obra s'esfondri caient en una de les crisis de Cate» és significatiu, perquè aquestes constitueixen l'altra via d'accés principal a la segona part de l'obra: no només contribueixen a aquesta «autoritat estranya, gairebé al·lucinatòria» que, segons Edward Bond, es desprèn de *Blasted* (article del *Guardian*, 28/01/1995), sinó que també són el procediment que desencadena els patiments de malson a què es veuen sotmesos Ian i Cate després de la invasió de l'habitació d'hotel pel Soldat.

Les crisis de Cate són un fenomen misteriós i pertorbador. Cate revela que sota la seva influència pot estar «absent uns minuts o de vegades mesos, i després torno on era» i que, quan l'afecten, «El món no existeix, almenys així». Aquesta mena d'episodis semblen inofensius i Cate, en alguns moments, els compara a fantasies durant una masturbació:¹ «És com quan em toco. Just abans em pregunto com serà, i just després ja estic pensant en el següent, però mentre passa és bonic, no penso en res més.»

¹ A les dues versions de *Blasted* per a Birmingham, la rèplica «És així quan tinc un orgasme» figura en el lloc de «És així quan m'agafa un atac». També hi trobem una comparació amb el temps que s'atura i el

Malgrat això, Kane sembla tenir clara la intenció que aquests episodis esdevinguin una via d'accés així com una metàfora que permeti anunciar en termes escènics els comportaments extrems als quals assistim més tard. Tal com va declarar en una entrevista: «La guerra és una cosa confusa i il·lògica, per tant no és convenient recórrer a una forma que sigui previsible. A la vida, es produeixen actes de violència, i prou, no deriven d'una progressió dramàtica, i són horribles». (Entrevista de Clare Bailey, *Independent*, 23/01/1995)

Kane dona igualment, a la primera part de l'obra, indicacions clares de la catàstrofe que es prepara. Per exemple, la indicació escènica segons la qual s'obra l'habitació: «Una habitació d'hotel caríssima, a Leeds: la mena d'habitació que és tan cara que podria ser a qualsevol lloc del món» trenca des del principi les fronteres de la localització i ens prepara per al moment en què l'habitació d'hotel esdevé «simplement, com a molt, un refugi bombardejat» [segons James Hansford].

De la mateixa manera, la pregunta que Cate fa a Ian per saber si se n'ha anat al llit amb un altre home deixa pressentir la violació que Ian patirà més endavant; i les primeres paraules pronunciades per Cate quan descobreix Ian cec i enfonsat a la tomba del nadó, «ets un malson», són la rèplica exacta de l'expressió que ha utilitzat abans a l'obra per dir el seu menyspreu cap al seu examant.

Ian mateix posa en dubte aquesta mena de fronteres entre el somni i la realitat quan es troba atrapat amb el Soldat: «No sé quins són els bàndols aquí. No sé on... Crec que dec estar begut», però el Soldat dissipa ràpidament aquests pensaments: «No. És la realitat».

futbol —«Just després que algú empati, o fins i tot si no és el cas, no em sento bé iestic convençuda que no funcionarà si no marquen un altre gol... Però durant un instant no penso en res més». Aquests passatges van ser tallats abans de la representació al Royal Court.