

MIREIA ARAGAY

Pròleg a *Blasted*, Arola Editors / TNC, 2017.

«Un festival repugnant d'immundícia» (Jack Tinker, *Daily Mail*, 19 de gener de 1995). «Una càmera dels horrors truculenta, dissenyada per escandalitzar i res més» (Nick Curtis, *Evening Standard*, 19 de gener de 1995). «Una porqueria ingènua» (Michael Billington, *Guardian*, 20 de gener de 1995). «*Blasted* no és només repugnant, és patètica», «un error de criteri per part del director artístic del teatre, Stephen Daldry», «una obra totalment desproveïda de cap mèrit intel·lectual o artístic» (Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 20 de gener de 1995). Amb un parell d'excepcions honroses, amb aquest to de menyspreu és com la crítica va rebre *Blasted* quan es va estrenar a la sala petita (Upstairs) del Royal Court Theatre el mes de gener de 1995. Del perquè i el com d'aquesta recepció denigrant i totalment desencaminada ja se n'ha parlat molt;¹ el que voldria subratllar aquí és que centrar-se en l'enrenou mediàtic que va envoltar l'estrena tendeix a alimentar la sensació que *Blasted* fou un fenomen aïllat i idiosincràtic. Res més lluny de la realitat: Sarah Kane (1971-1999) forma part d'una generació i d'un moment històric i cultural concrets que són referència inexcusable a l'hora d'apropar-se a la seva obra, i que en l'àmbit teatral inclouen dramaturgs tan diversos com Jez Butterworth, David Eldridge, David Greig, Nick Grosso, Zinnie Harris, David Harrower, Martin McDonagh, Conor McPherson, Patrick Marber, Phyllis Nagy, Anthony Neilson, Joe Penhall, Rebecca Prichard, Mark Ravenhill, Philip Ridley, Judy Upton o Naomi Wallace, a més de la mateixa Kane.² [...]

Quan, davant de la condemna gairebé unànime de la crítica, les veus respectades de Caryl Churchill i Harold Pinter es van fer sentir per defensar *Blasted* (cal no oblidar que el 1995, Kane era una dramaturga jove i totalment desconeguda), van incidir justament en els dos darrers aspectes. En paraules de Pinter, *Blasted* té el coratge de fer front «a

¹ Vegeu, per exemple, les entrevistes amb Billington i Daldry a Aragay, Mireia et al., eds. (2007). *British Theatre of the 1990s: Interviews with Directors, Playwrights, Critics and Academics*. Basingstoke i Londres: Palgrave Macmillan.

² Vegeu, en aquest sentit, Sierz, Aleks (2001). *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Londres: Faber; Sierz, Aleks (2002). «Still In-Yer-Face? Towards a Critique and a Summation», *New Theatre Quarterly* 18, 1: 17-24; i Urban, Ken (2004). «Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the 'Nineties», *New Theatre Quarterly* 20, 4: 354-72.

coses reals, veritables, desagradables i doloroses»,³ mentre a Churchill «[li] costa entendre per què a la gent l'escandalitza tant el fet de veure aquestes coses al teatre, més que no pas les coses en si mateixes»,⁴ una sensació compartida per la mateixa Kane: «El que més m'escandalitza és que als mitjans sembla que els molesti més la representació de la violència que la violència en si mateixa».⁵ Finalment, James MacDonald, director del muntatge inaugural de *Blasted* el 1995, i la mateixa Kane afegeixen altres punts de reflexió importants al voltant d'aquesta qüestió:

L'objectiu de *Blasted* és escandalitzar? No, a nosaltres ens va semblar que l'obra pretén parlar honestament sobre la violència, i que per fer-ho ha d'escandalitzar. El teatre és un fòrum per al debat, i si ha de continuar sent un component central de la nostra cultura, ha de poder debatre les qüestions centrals del nostre temps. Si el que sembla estar succeint a la nostra cultura és una creixent fascinació i glamorització de la violència, llavors n'hem de poder parlar.⁶

Les opcions són representar [la desesperació i la brutalitat] o no representar-les. Jo he triat representar-les perquè de vegades hem de baixar als inferns amb la imaginació per tal d'evitar anar-hi en la realitat. [...] És fonamental fer la crònica i guardar a la memòria esdeveniments que no hem viscut per tal d'evitar que es produeixin. Prefereixo arriscar-me a la sobredosi al teatre que a la vida.⁷

[...] «L'erudició de Kane (amb al·lusions a Shakespeare i a Beckett) és tan evident i la seva finalitat moralitzant tan clara, que dir que [la violència que conté l'obra] és gratuïta equival a no adonar-se de l'argument central, expressat amb gran urgència i persuasió» (Sam Marlowe, *What's On*, 11 d'abril de 2001). «Ara que l'he vista per segon cop, he arribat a la conclusió que *Blasted* forma part d'aquella minoria d'obres que creen els seus propis criteris per jutjar-les. [...] Soc capaç de comprendre i valorar amb quina cura i amb quina audàcia sòbria estan connectades les dues parts de l'obra» (Paul Taylor, *Independent*, 5 d'abril de 2001). «La transició des d'un món que podem reconèixer perquè s'assembla al nostre a un món que només hem vist a les notícies sobre l'antiga Iugoslàvia planteja tota mena de preguntes» (Charles Spencer, *Daily Telegraph*, 5 d'abril de 2001). «Ara veig l'obra des de la perspectiva de [...] la preocupació obsessiva

³ Pinter, Harold (1995). «Life in the Old Dog Yet», *Daily Telegraph*, 16 març.

⁴ Churchill, Caryl (1995). «A Bold Imagination for Action», *Guardian*, 25 gener.

⁵ Citat a Sierz, Aleks (2001), *Op. cit.*, pàg. 97.

⁶ MacDonald, James (1995). «Blasting Back at the Critics», *Observer*, 22 gener.

⁷ Sarah Kane, a Stephenson, Heidi i Natasha Langridge (1997). *Rage and Reason: Women Playwrights on Playwriting*. Londres: Methuen, pàg. 129-35.

de Kane per la supervivència de l'amor en un món monstruosament cruel» (Michael Billington, *Guardian*, 2001). Aquesta breu selecció de les reaccions de la premsa a la reposició de *Blasted* l'abril de 2001, aquest cop a la sala gran (Donwstairs) del Royal Court sota la direcció, un cop més, de MacDonald, i com a part d'una retrospectiva dedicada a la seva obra, és indicativa de fins a quin punt havia canviat la visió de la major part de la crítica en els sis anys transcorreguts des de l'estrena de l'any 1995. *Blasted* estava en camí de convertir-se, sense cap mena de dubte, en un clàssic contemporani.

La intertextualitat de *Blasted* és certament rica i complexa —als dos autors que esmenta Marlowe, Beckett i Shakespeare, caldria afegir-hi encara Howard Barker, Edward Bond, Bertolt Brecht, Henrik Ibsen i Pinter— i és també un element clau pel que fa a la intel·ligibilitat de l'obra.⁸ [...]

Dividida en cinc escenes i situada, d'acord amb les acotacions inicials, en «una habitació d'hotel caríssima, a Leeds», *Blasted* arrenca amb l'exploració de la relació abusiva entre Ian, periodista de la premsa groga de mitjana edat, xenòfob, racista, aparentment alcohòlic i malalt dels pulmons, i Cate, una jove més aviat ingènua i tartamuda que pateix absències ocasionals. D'entrada, l'obra no s'allunya dels paràmetres de la forta tradició del teatre sociorealista britànic: els personatges tenen noms, edats, accents, llocs de treball; la ubicació és específica i és anglesa; l'idioma és un anglès quotidià perfectament recognoscible. És només al final de la segona escena que un Soldat que porta un fusell irromp a l'habitació i, en qüestió de minuts, l'hotel rep l'impacte d'una bomba que deixa el gran forat que dèiem abans en una de les parets de l'habitació. A partir d'aquest moment, les convencions del sociorealisme s'esfondren i donen pas a una estètica incrementalment surrealista i violenta.

Fonamentalment, després de l'explosió de la bomba deixa de ser possible entendre l'habitació de l'hotel com un espai absolut i estable. On se suposa que som ara? Encara en una habitació d'hotel a Leeds? La guerra ha arribat a Leeds? O bé l'acció s'ha

⁸ Vegeu, en relació a aquest aspecte, Saunders, Graham (2002). *'Love Me or Kill Me': Sarah Kane and the Theatre of Extremes*. Manchester: Manchester UP, pàg. 37-70. D'altra banda, si la intertextualitat de *Blasted* l'orientem cap al futur, no resulta exagerat afirmar que no es poden entendre obres com *Cendres a les cendres* (*Ashes to Ashes*), de Pinter, o *Lluny* (*Far Away*), de Churchill, sense fer referència a l'obra de Kane.

«traslladat» a una zona de guerra, potser a Bòsnia, on la guerra estava en el seu apogeu mentre Kane escrivia l'obra? No hi ha respostes simples a aquestes preguntes si les pensem en termes d'una visió absoluta de l'espai. Des d'una perspectiva relacional, en canvi, és possible entendre que l'enorme forat a la paret causat per l'explosió evoca, al damunt de l'escenari, un espai relacional on la interdependència entre l'«aquí» i l'«altre lloc» es fa tangible i subratlla, simultàniament, la transició des del sociorealisme cap als horrors surrealistes de la segona part de l'obra. Ras i curt, el forat de la paret funciona en el sentit que descriu Marta Segarra a *Teoría de los cuerpos agujereados*: «El agujero problematiza la relación entre interior y exterior, entre dentro y fuera, ya que conecta uno con otro, pero no constituye ni uno ni otro, sino que por definición se sitúa siempre en el borde, en el límite imposible entre dos alternativas que parecen excluyentes».⁹ El forat mostra, en aquest cas, que, lluny de ser mútuament excloents, els dos espais de l'obra, el «dins» i el «fora», són en definitiva un mateix espai, ja que allotgen dues dimensions d'un mateix fenomen: la violència. [...]

Com sortir d'un forat tan profund on viure amb els altres significa conviure en i amb la violència, una violència que *Blasted* ens presenta com a cíclica i aparentment indefugible? (Penso aquí en un aspecte de l'obra que no he comentat fins ara: la seva estructura temporal. En un dels seus reptes característics a la tasca de l'equip artístic que decideixi muntar qualsevol de les seves obres, Kane indica que al final de les primeres quatre escenes se sent el so de pluja de primavera, d'estiu, de tardor i d'hivern respectivament. El cicle anual de les estacions, doncs, el qual d'una banda se sobreposa al temps de la diegesi —tan sols dos dies i una nit, la que transcorre entre la primera i la segona escena— per suggerir, com en el cas de l'espai, el vincle entre dues dimensions o escales de violència, i d'altra banda subratlla el caràcter inexorable de la violència). Agosaradament, al final mateix de l'obra Kane situa tres indicis, mínims però potents, de per on podria anar la resposta. Cate s'asseu al costat del cap d'Ian i utilitza un dels forats del seu cos, la boca, per alimentar-lo i calmar-li la set. La pluja que cau és simplement pluja: es trenca, doncs, el cicle indefugible de les quatre escenes anteriors. I Ian respon al gest de Cate amb un «Gràcies». Una sola paraula que ressona, però, amb la força d'un terratrèmol, ja que implica el reconeixement de la pròpia vulnerabilitat,

⁹ Segarra, Marta (2014). *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, pàg. 13.

relacionalitat i dependència de l'altre i apunta, per tant, esperançadorament, cap a una altra manera de viure.