

TEATRE NACIONAL
DE CATALUNYA



Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura



BLASTED (REBENTATS)

Sarah Kane



11/01/18
— 11/02/18

Sala Petita
+16 anys

Durada
1 hora i 45 minuts

#blastedTNC
#TNCdetothom

Traducció
Albert Arribas

Direcció
Alicia Gorina

Escenografia
Sílvia Delagneau

Vestuari
Bàrbara Glaenzel

Il·luminació
Raimon Rius

So
Igor Pinto

Moviment
Riikka Laakso

Caracterització
Eva Fernández

Ajudanta de direcció
Marta Tirado

Ajudanta d'escenografia
Adriana Parra

Alumna en pràctiques del Màster en Disseny Escenogràfic d'Elisava
Beatriz Benito

Coordinació tècnica
David Pascual

Producció executiva
Íngrid Marín

Cap de producció
Nati Sarriá

Direcció de producció
Josep Domènech

Agraïments
Graham Saunders
Juan Bellido
Òptica Sanabre
Teatre Obligatori

Producció
Teatre Nacional de Catalunya i Temporada Alta 2017 – Festival de tardor de Catalunya

REPARTIMENT

Pere Arquillué
lan

Marta Ossó
Cate

Blai Juanet
Soldat

Vols saber-ne més?
Escaneja el codi QR o ves a www.tnc.cat
i hi trobaràs materials complementaris i altres enllaços d'interès:



Alicia Gorina, text de presentació del muntatge.

Dan Rebellato, «Brief Encounter Platform», entrevista amb Sarah Kane, Royal Holloway, Londres, 3 de novembre de 1998. [Traducció: Alicia Gorina]

Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane i el teatre*, 2002. [Traducció: TNC]

Jack Tinker, «Aquest festival d'immundícia repugnant. *Blasted* de Sarah Kane: Al Royal Court, Sala petita (Upstairs)», crítica de l'estrena al diari *Daily Mail* del 19 de gener 1995. [Traducció: Alicia Gorina]

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

Marta Tirado Mauri, ajudanta de direcció de l'espectacle, «Sobre *Blasted*».

Albert Arribas, entrevista a Alicia Gorina, dins del llibre *La mirada obscena. Vint converses sobre creació escènica*, Editorial Comanegra / TNC, 2017.

Textos publicats Arola Editors i TNC: *Blasted* i *Obres completes* de Sarah Kane (En venda a les taquilles del TNC i a www.tnc.cat)

NOU! LLIBRET D'ESTRENA 3 €
En venda al personal de sala mentre l'espectacle estigui en cartell

Clubs de lectura “Llegir el teatre”
TNC/Biblioteques públiques de Catalunya

Alicia Gorina,
directora de l'espectacle

La Sílvia Delagneau, escenògrafa, en una de les primeres reunions, em va fer una

d'aquelles preguntes que es converteixen en centrals: «Per a tu continua vigent *Blasted*? I, continua sent vàlid aquest tipus de teatre?».

Sento la necessitat de compartir per què *Blasted*. I sento que tinc dos motius senzills, tan senzills i directes com crec que s'ha de presentar *Blasted* també a l'escenari.

En primer lloc tinc, per primera vegada, un impuls d'anar als orígens. Sarah Kane per a mi és la mare del teatre que faig. Segurament no és cert que ella fos la creadora d'aquest teatre però és que *Blasted* ho fa en directe, trenca en directe amb el teatre que rebutja, el naturalista, que rebutjo jo també, per reivindicar una altra manera d'entendre l'escenari. Per a mi fer *Blasted* (per primer cop a Catalunya) no és només una qüestió de justícia teatral, sinó també és una necessitat personal de recuperar i d'entendre els clàssics.

La Sílvia es referia sobretot a la violència de *Blasted* com a tema i com a mitjà. Per desgràcia la violència, efectivament un dels temes centrals de l'obra, la violència de gènere, la guerra, és tan actual que deprimeix. Si no sabéssim que l'obra és de l'any 1995, pensariem que s'ha escrit ara. Si l'objectiu d'aquell teatre era canviar el món, doncs no, clarament no és vàlid, perquè la història ha demostrat que no ha canviat res i *Blasted* avui en dia es pot sentir més pessimista que als noranta. Però no crec que l'objectiu fos aquest.

Crec que l'objectiu no era canviar el món, sinó fer-lo més suportable. I aquí arribo al meu segon motiu de *Blasted*. I és saber per què em reconforta. Això per a mi és el més important de la seva validesa. Per què aquesta obra plena de dolor, de patiment, de sang, de violència, de tristesa, d'horror, em deixa en un estat de reconfort? He compartit aquesta sensació amb tot l'equip de *Blasted* i hem parlat de la seva honestedat i valentia, de com expressa tabús i de com això ens allibera, de com tracta sobre l'amor i la compassió, de la vitalitat dels personatges, del fet que sigui una obra de teatre i ens permeti parlar-ne, de l'esperança que hi ha en la bellesa de les seves imatges, de com purga els mals sentiments, de prendre consciència... I en continuem parlant mentre la fem i esperem compartir aquesta sensació amb el públic.

Dan Rebellato, «Brief Encounter Platform», entrevista amb Sarah Kane, Royal Holloway, Londres, 3 de novembre de 1998. [Traducció: Àlicia Gorina]

Què va passar la nit de l'estrena? [...] Crec que en gran part el que va passar va ser que el que jo intentava fer, i probablement me'n

vaig sortir, va ser crear una forma que no tingués cap precedent obvi i per tant no era possible dir: «aquesta forma és exactament la forma de tal obra escrita fa vint anys». Volia crear una forma que no s'hagués fet abans. I com que la forma no s'havia creat abans, ningú sabia què dir-ne. [...] *Blasted* va ser un viatge molt particular i suposo que, com que va ser la meva primera obra, no era gaire conscient del que estava fent formalment. [...] Jo volia escriure una obra sobre una dona i un home en una habitació d'hotel, amb un poder completament desequilibrat, que acaba amb una violació. I vaig començar a escriure-ho, i feia uns dies que escrivia i vaig encendre les notícies un vespre mentre feia una pausa d'escriure, i hi havia una dona molt gran, una dona de Srebrenica, plorant i plorant i mirant a la càmera i dient: «Si us plau, si us plau. Necessitem les Nacions Unides que vinguin i ens ajudin. Necessitem que algú hi faci alguna cosa». I jo era allà asseguda mirant, i vaig pensar: «Ningú no farà res. Quantes vegades he vist una dona gran, plorant, d'algun poble de Bòsnia assetjat i ningú no ha fet res?». I vaig pensar: «És totalment terrible, i jo estic escrivint aquesta ridícula obra sobre dues persones en una habitació... Quina importància té? Quin sentit té continuar?». O sigui, és això sobre el que vull escriure, però d'alguna manera l'argument sobre un home i una dona encara m'atreia. I vaig pensar: «Quina podria ser la connexió entre una sim-

ple violació en una habitació d'hotel de Leeds i el que està passant a Bòsnia?».

I aleshores de sobte ho vaig entendre i vaig pensar: «És clar, és obvi. Una és la llavor, i l'altre és l'arbre». I crec que

les llavors d'una guerra a gran escala es poden trobar en una civilització en temps de pau, i crec que el mur entre el que s'anomena civilització i el que passa al centre d'Europa és molt, molt prim i pot caure en qualsevol moment. [...] Per a

Les meves obres tracten sobre l'amor. I sobre la supervivència i l'esperança.

mi la forma és un mirall del contingut. I per a mi la forma és el significat de l'obra, que és el fet que les vides de la gent són llançades al caos absolut sense cap avís previ. [...]

Algunes de les coses extremes que he posat a les meves

obres, les he posat perquè són veritat; i m'han horroritzat i paralytitzat tant, però alhora m'han forçat tant, que no he pogut evitar posar-les a les meves obres. [...] A mi m'agrada molt Ian. Crec que és divertit. Veig que altres persones creuen que Ian és un cabró. I ja sabia que passaria. Però crec que és extremadament divertit. I el motiu pel qual vaig escriure



aquest personatge va ser aquest dilema moral terrible que se'm va plantejar quan un home que coneixia que s'estava morint de càncer de pulmó, estava terriblement malalt, i era extremadament divertit, va començar a explicar els acudits racistes més horribles que mai he sentit. I jo estava completament trasbalsada: a) perquè eren molt divertits, uns acudits molt bons i mai no els havia sentit, b) perquè li volia dir que era horrible i que m'alegrava que s'estigués morint de càncer, c) perquè s'estava morint de càncer de pulmó, i pensava «aquest pobre home es morirà i probablement no ho estaria dient si no fos per això...». [...] Sí, és clar, penso que és un monstre; També crec que és fantàstic. L'únic que sé és que volia que el soldat fos pitjor. I sabia que, havent creat Ian, seria un problema tenir algú que entrés per la porta i fes semblar Ian un xaiet. O sigui que era molt difícil, escriure el soldat és probablement el més difícil que he fet mai. [...]

Les meves obres, això espero, existeixen dins una tradició teatral. No gaire gent hi estaria d'acord. I són en un extrem final de la tradició teatral, però no tracten sobre altres obres. No tracten sobre mètodes de representació. En conjunt tracten sobre l'amor. I sobre la supervivència i sobre l'esperança.



Graham Saunders, *Love me or kill me. Sarah Kane i el teatre*, 2002. [Traducció: TNC]

Si bé diversos crítics, ja a les primeres ressenyes de *Blasted*, havien remarcat les

semblances de l'obra amb Shakespeare i el teatre jacobi, 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. [...] 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» (*The 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 jacobi 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 jacobi, 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. [...] Aquest allunyament de Déu experimentat per Kane —«Aquesta va ser, suposo, la meva primera ruptura en una relació», va dir (*The 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 remarcada 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 veïem 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 con-



sumit 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, a complerts parcialment.

[...] 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:

[...] 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 dona sentit a les paraules, de manera que se m'acusa de racista, i que

Si ometem el vincle entre tot plegat, l'obra sembla totalment desconjuntada.

els personatges són racistes. El que cal veure és el context de la imatge escènica. (Entrevista de l'autora, 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 res pitjor» —i aleshores es produeix alguna cosa pitjor.

Marta Tirado Mauri,
ajudanta de direcció de l'espectacle,
«Sobre Blasted»

La mateixa Kane explica que amb la ruptura física de l'espai escènic que la bomba de morter desencadena,

es trenquen les unitats de temps i acció d'Aristòtil, en tant que l'obra passa d'un context familiar i íntim a un de bèl·lic, mentre es manté intacta la unitat d'espai, en el sentit que la història continua ubicant-se en la mateixa habitació d'hotel de la primera part, ara rebentada per la guerra. Graham Saunders, estudiós de l'obra de Kane, però, veu una continuïtat també en la unitat d'acció al llarg de *Blasted*, tal com provenent la perplexitat d'Ian davant l'assalt del Soldat com la presència a escena dels mateixos elements escenogràfics abans i després de l'explosió, que esdevenen simbòlics per explicar la progressió de les accions dels personatges (*Love Me or Kill Me: Sarah Kane and the theatre of extremes*, 2002: 41-42). Així succeeix amb la violació de Cate a mans d'Ian, per exemple, oculta entre les escenes primera i segona, i que es fa visible a través del ram de flors escampat per l'habitació o el llit desfet. Al marge de quina sigui específicament la ruptura dramàtica que *Blasted* ofereix, resulta més que evident que la desconexió estilística entre les dues parts del text permet



assolir l'objectiu de Kane de «crear una forma [teatral, dramàtica] que no [...] faci pensar en un precedent directe obvi» (Rebellato, «Brief Encounter Platform», 3 novembre 1998), genuïnament original i innovadora, i que obligui els

espectadors a preguntar-se sobre el sentit d'aquest nou model dramàtic que no encaixa amb cap de preestablert, així com a pensar en el lligam que uneix ambdues meitats de l'obra.

Si dius que no pots representar alguna cosa a escena, estàs negant la seva existència.

És mitjançant aquesta estratègia dramaturgic que Kane aconsegueix desfamiliaritzar la violència mostrada en escena, allunyant-la de l'espectacularitat derivada d'altres mitjans de representació habituals, com el periodisme, el documental o el cinema, dotar-la d'un sentit ètic i gens sensacionalista i, en conseqüència, activar la reflexió crítica i la consciència dels espectadors respecte al rol de la violència, i de la seva recepció, en la societat actual. En aquest sentit, Kane s'adona que la representació d'aquesta violència a través d'un format teatral que no ofereix cap marc ètic recognoscible que determini la interpretació de *Blasted*, i que obliga a elaborar una lectura pròpia del text, desencadena el rebuig unànime de la crítica britànica, que confronta la brutalitat amb què l'obra posa en escena aquesta violència, en lloc d'afrontar les atrocitats que hi són representades i de reflexionar sobre la seva existència en el marc social i polític contemporani. Certament, la crítica dels principals diaris britànics s'escandalitzà més per com era representat l'horror de l'abús interpersonal i la guerra a *Blasted* que per la cruel realitat local i global que s'hi retratava i que posava de manifest tant el conflicte dels Balcans que la premsa volia ignorar com la fragilitat humana que se'n derivava. Així, Jack Tinker, del *Daily Mail*, qualifica l'obra com «un festival repugnant d'immundícia» (19 gener 1995), Michael Billington, a *The Guardian*, la considera «una porqueria ingènua» (20 gener 1995), Nick Curtis, a l'*Evening Standard*, la redueix a «una càmera d'horror truculenta, dissenyada per escandalitzar i res més» (19 gener 1995), mentre que Charles Spencer, del *Daily Telegraph*, conclou que «*Blasted* no és només repugnant, és patètica»

(20 gener 1995). Kane considera que aquesta reacció visceral contra *Blasted* permet evidenciar i alhora desarticlar l'esquizofrènia social a què està sotmesa la societat britànica quan, en ser apel·lada a responsabilitzar-se de l'arrel violenta inherent en la civilització occidental, es resisteix agressivament a fer-ho. Indirectament, *Blasted* també posa sobre la taula el debat sobre si s'ha de representar la violència a escena i com ha de ser representada. Davant la primera qüestió, Kane defensa que la crueltat no pot ser silenciada al teatre perquè «si dius que no pots representar alguna cosa a escena, estàs dient que no en pots parlar, estàs negant la seva existència» (Bayley, *Independent*, 23 gener 1995), i aquesta és, per a l'autora britànica, una actitud èticament irresponsable en tant que contribueix a silenciar i perpetuar la violència tant en el nostre propi entorn familiar com a escala global. Kane diagnostica que «no hi ha un debat real en aquest país [el Regne Unit] sobre com representar la violència en l'art» perquè «no sabem com parlar-ne, no sabem com ocupar-nos-en» (Benedict, *Independent*, 22 gener 1995). A *Blasted*, com ja s'ha explicat, Kane opta per representar la violència «des-glamouritzada», sense interpretar ni exagerar, només «presentada» de manera directa i honesta davant dels espectadors. Així, volent explicar «la veritat» de l'horror, aquest «esdevení totalment repulsiu» per al públic i aconsegueix afectar-lo emocionalment i, de retruc, conscienciar-lo per fer-lo reaccionar davant la barbàrie en què s'arrela la nostra civilització. Dramaturgs britànics de renom com Harold Pinter, Edward Bond i Caryl Churchill van sortir en defensa de *Blasted* quan, en ser estrenada, fou destrossada per la brutalitat de les seves imatges. Bond (*The Guardian*, 28 de gener 1995) va recordar que «les imatges a *Blasted* són antigues», provinents de la tradició teatral occidental, arrelada en els grecs i els jacobins, i reconegué la profunda humanitat de l'obra. Pinter (*Daily Telegraph*, 16 de març 1995) va rebutjar l'analogia entre l'obra de Kane i l'espectacularitat violenta del cinema de Tarantino perquè *Blasted* afronta «alguna cosa actual i veritable i desagradable i dolorosa» que necessita ser recordada constantment per mantenir la nostra humanitat. Churchill (*The Guardian*, 25 de gener 1995) va qualificar l'obra de «tendra», «capaç de mostrar connexions entre la violència local i domèstica i les atrocitats de la guerra».

Jack Tinker,* «Aquest festival d'immundícia repugnant. *Blasted* de Sarah Kane: Al Royal Court, Sala petita (Upstairs)», crítica de l'estrena al diari *Daily Mail* del 19 de gener 1995. [Traducció: Alicia Gorina]

Fins ahir a la nit pensava que era immune als impactes teatrals. No ho soc. Finalment m'han convertit en un conservador moralista. Ja que estava completa-

ment i totalment indignat per una obra que semblava no tenir límits en la decència, ni missatge per transmetre com a excusa.

Per què Sarah Kane, de vint-i-tres anys, decideix escriure això, és cosa seva. Suposo que perquè va rebre una ajuda de la fins ara admirable Fundació Jerwood en la seva missió de donar suport al nou talent. Alguns diran indubtablement que els diners s'haurien hagut de gastar millor en una teràpia mèdica. Però la pregunta real és per què, amb la cooperació del nostre Royal National Theatre, el Royal Court va creure convenient posar-ho en escena. Com a peça teatral no té cap mèrit dramàtic.

La senyora Kane simplement crea el seu entorn sense llei, i aleshores com a resultat d'això permet als seus tres personatges comportar-se amb la màxima bestialitat els uns amb els altres.



Comencem amb un periodista que gaudeix de tot tipus d'activitat sexual gràfica amb una noia menor i mentalment retardada en una habitació d'hotel en algun lloc d'Anglaterra. Llavors retrocedim per diverses fases inversemblants,

de la simple indecència arbitrària fins a la representació vívida d'una violació masculina, seguint amb el canibalisme bàrbar d'un nadó mort fins a la simple defecació a l'escenari.

Finalment m'han convertit en un conservador moralista.

Només per a aquells acadèmics que busquin justificar qualsevol violència escènica amb l'exemple de Gloucester quan li treuen els ulls a *El Rei Lear*, la senyora Kane té novetats serioses per a ells. Aquí el nostre heroi no només perd els ulls després de ser violat durament, sinó que el seu torturador els mastega amb gust davant dels nostres propis ulls.

Només una persona va marxar de la sala durant tots aquests actes gratuïts, cosa que és un gran mèrit de la bona educació i estoïcisme del públic britànic. La controvèrsia és naturalment sempre una part del tracte quan s'avança en els límits de l'art. Però amb els gossos de la repressió menjant-se els talons del sexe i la violència allà on l'ensuïmen, el Royal Court els ha ofert un festí. Afortunadament per a tots nosaltres l'obra esdevé tan risible que l'únic que s'hi pot fer és riure.

*Després d'aquesta crítica a *Blasted*, Sarah Kane va decidir posar el nom de Tinker al personatge del torturador i artífex d'una mena de camp d'extermini universitari a la seva obra *Cleansed*.

ACTIVITATS — BLASTED

Cinema

Cicle Per amor a les arts

The Deep Blue Sea (dir. Terence Davies, 2011)

Filmoteca de Catalunya

09/01/18, 17 h,

Entrada individual: 4 €

www.filmoteca.cat

Exposició sobre l'estrena original de *Blasted*

TNC, vestíbul Sala Petita

De l'11/01/18 a l'11/02/18

Activitat gratuïta

Alícia Gorina conversa amb Albert Lladó

Lectures escèniques

Bibl. El Clot – Josep Benet

15/01/18, 19 h

Activitat gratuïta

Presentació dels llibres *Blasted (Rebentats)*

i *Obres completes de Sarah Kane*

Llibreria Laie

16/01/18, 19 h

Activitat gratuïta

Col·loqui amb Mireia Aragay

TNC, Sala Petita

19/01/18, després de la funció

Activitat gratuïta

PROPERES ESTRENES

18/01/18 — 20/01/18

Lo Speziale

J. Haydn i C. Goldoni / Amb l'OBC

Sala Gran

15/02/18 — 25/03/18

Frankenstein

De Guillem Morales, basat

en la novel·la de Mary Shelley

Sala Gran

09/02/18 — 11/02/18

Fuck in progress

Jordi Cortés

Sala Tallers

08/03/18 — 08/04/18

Sol solet

Àngel Guimerà

Sala Petita

CAFETERIA RESTAURANT DEL TNC

Àmplia varietat de *montaditos* i entrepans. Tapes postfunció per compartir que canvien segons mercat. En els espectacles amb entreacte, menú Express, Bon Vivant i Bon Vivant Vegà per trobar-s'ho tot a punt a l'entreacte (imprescindible reserva prèvia). Reserves: 933 065 729.



SINGULARIS

Foto portada: David Ruano
Fotos interior: Felipe Mena / Bitò
Disseny: Forma
DL B 1273-2018

Patrocinador

Damm
Fundació

Protectors



Benefactors



Col·laboradors

